BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2020 (XLIX)
https://doi.org/10.36770/bp.549
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Marek Grajek*
Uniwersytet Warszawski
https://orcid.org/0000-0001-7019-5243

Gustaw „Gamaston" Kamieński i Stanisław Graybner – dwaj ostatni debiutanci z kręgu Szkoły Głównej. Drogi życia i literatury

Gustaw "Gamaston" Kamieński and Stanisław Graybner – the last two debutants from the circle of the Main School. The way of living with the literature

Abstract: In the article, two silhouettes, alumni from the Main School of Warsaw are depicted, they were the last to debut as the men of letters – Gustaw "Gamaston" Kamieński and Stanisław Graybner. The author paints a pictures of their life choices as well as writing selections of the writers who had studied amongst the positivistic exemplars, however, their first literary work was published on the eve of the Young Poland period, thus their careers represent this exact literary period. The novelty of the article is that so far in literary research their names have been completely excluded. According to press criticism dated at the turn of the 19th and 20th centuries, the author proves that the late debuts did not help the aforementioned writers – even though they

* Marek Grajek – mgr, doktorant, absolwent filologii polskiej i politologii (w zakresie stosowanych nauk społecznych i resocjalizacji) Uniwersytetu Warszawskiego. Autor rozpraw: *Pisarz i rewolucje: przypadek Stanisława Przybyszewskiego* (2016); *Wizerunek ironisty w „Topieli" Stanisława Przybyszewskiego* (2018).

specialized in different literary genres (Kamieński in prose and, Graybner in drama) they both created their work as if on the literary margins of the Young Poland period. Although their first work raised attention and the favour of their readers, the next ones brought only failures most of the time.

Keywords: Main School of Warsaw, Gustaw "Gamaston" Kamieński, Stanisław Graybner.

Szkoła Główna w Warszawie stanowiła kuźnię pozytywistycznych ideałów. Mimo zaledwie siedmioletniego okresu istnienia (1862–1869) wykształciła ona liczne grono wybitnych wychowanków, spośród których spora część współtworzyła krajobraz rodzimej literatury w II połowie XIX wieku i w początkach wieku kolejnego. Ci, których udziałem stały się literackie kariery, nadawali ton pozytywistycznej epoce. W ich szeregach byli jednak tacy, dla których działalność ta stanowiła jedynie dodatkowe zajęcie.

Pozytywiści, którzy w swych biografiach mieli okres spędzony w murach Szkoły Głównej w Warszawie, często podejmowali działalność dziennikarską i felietonistyczną na łamach licznych czasopism z drugiej połowy XIX wieku. Znaczna ich część próbowała swoich sił na niwie literackiej. Nazwiska wychowanków warszawskiej wszechnicy tworzą niejako plejadę gwiazd iskrzących się na firmamencie pozytywistycznego nieba. Warto zwrócić uwagę na daty literackich debiutów kilku tworzących ten gwiazdozbiór nazwisk: w roku 1868 debiutował Wiktor Gomulicki (mający wtedy 20 lat), w 1869 Kazimierz Zalewski (również 20 lat) i Walery Przyborowski (24 lata), w 1972 roku Bolesław Prus (25 lat) i Henryk Sienkiewicz (26 lat), w 1873 roku Julian Adolf Święcicki (24 lata), w 1875 roku Aleksander Świętochowski (26 lat), w 1876 Bronisław Teodor Grabowski (35 lat), zaś w 1883 roku jako pisarz objawił swój talent Adolf Dygasiński (44 lata). Lista ta oczywiście nie wyczerpuje katalogu wszystkich nazwisk, które na stałe weszły do historii literatury[1].

[1] Wymieniłem nazwiska jedynie kilku pisarzy-absolwentów Szkoły Głównej w Warszawie. Celowo pominąłem tych, którzy zajmowali się literaturą piękną raczej okazjonalnie, a także cały szereg ludzi pióra, którzy zapisali się w historii innych dyscyplin (dziennikarzy, wydawców, historyków literatury i przedstawicieli innych dziedzin życia społecznego). Stanisław Fita w książce *Pokolenie* →

Z szeregu uczniów Szkoły Głównej ostatnimi, którzy wsiedli do pociągu zwanego literaturą, byli Gustaw Kamieński i Stanisław Graybner. Literackie debiuty tych dwóch pisarzy miały miejsce w okolicach roku 1890, zatem u progu Młodej Polski. Kamieński zadebiutował w roku 1889, mając lat czterdzieści jeden, Graybner zaś dwa lata później (w roku 1891), mając lat czterdzieści pięć. Te dwa nazwiska łączy także to, że podręczniki akademickie, artykuły naukowe, a także tworzone przez badaczy Młodej Polski syntezy milczą na ich temat. Warto przyjrzeć się drogom, którymi kroczyli obaj wychowankowie warszawskiej wszechnicy, nim stali się literatami oraz temu, jakich wyborów dokonywali w swym artystycznym życiu.

Literatura efektem ubocznym życiowego doświadczenia

Gustaw Kamieński wstąpił na Wydział Matematyczno-Fizyczny Szkoły Głównej w roku 1866, gdzie studiował jedynie przez rok, po czym przeniósł się do Petersburga. Kontynuując naukę w tamtejszym Instytucie Technologicznym, uzyskał tytuł inżyniera-technologa i w 1870 roku rozpoczął pracę w branży kolejowej na terenie Rosji. W 1886 roku powrócił do Warszawy, gdzie do roku 1890 był dyrektorem fabryk Towarzystwa Przemysłowego Lilpop, Rau i Loewenstein. Wybitna naukowo-techniczna kariera Kamieńskiego zwieńczona została powołaniem w 1918 roku na stanowisko szefa wydziału technicznego w Ministerstwie Spraw Wojskowych (w randze pułkownika). Jego olbrzymie doświadczenie przełożyło się także na sporą liczbę pisanych przezeń publikacji z dziedziny technologii mechanicznej i kolejnictwa oraz pracę wykładowcy na kursach kolejowych Wolnej Wszechnicy, a także w Wyższej Szkole Intendentury Wojsk[2]. Działalność literacką rozpoczął w 1889 roku, a rok później wydana została jego pierwsza powieść *Fata morgana*, w której powrócił do czasów studenckich spędzonych w Warszawie. Utwór ten uznawany jest za najwybitniejsze dzieło literackiej działalności pisarza, który podpisywał się pseudonimem Gamaston (*Gamma* = grecka nazwa pierwszej litery jego imienia + *stone* = ang. kamień).

→ *Szkoły Głównej* w rozdziale *Literaci, dziennikarze, wydawcy* wymienia aż czterdziestodwuosobowe grono absolwentów warszawskiej wszechnicy, którzy w mniejszym lub większym stopniu uprawiali twórczość literacką. Zob. S. Fita, *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1980, s. 79-90.

[2] M. Kocięcka, *Gustaw Kamieński*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XI/1 z. 48, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 531-533.

Fata morgana. Opowiadanie ze wspomnień szkolnych to powieść, w której Kamieński sportretował środowisko swoich kolegów z czasów nauki w Szkole Głównej w Warszawie. Książka przyjęta została przez krytykę literacką i czytelników z dużym zainteresowaniem. Dziennikarz „Głosu", nawiązując do okresu nauki pisarza w warszawskiej wszechnicy, pisał:

> Były to czasy ciekawe – budzenie się szerszego ruchu umysłowego, powolne przeistaczanie się ideałów, początek dwudziestopięciolecia trzeźwości pod sztandarem urabiającego podówczas hasła pracy organicznej. Autor bogatego materiału nie wyzyskał – nie dał nam pełnego obrazu ówczesnego życia młodzieży; to co opowiada dałoby się prawie bez zmiany zastosować do teraźniejszości bez szkody dla opowieści i bez zatargu z prawdą. Kilkanaście scen z życia studenckiego opisano barwnie i żywo, kilka typów zręcznie pochwyconych i wiernie oddanych zakrawają niemal na fotografię; lecz sceny te szkicują przeważnie hulaszczą stroną studenterii, a typom brak stosownego pogłębienia[3].

Losy grupki młodzieńców, zdobywających wykształcenie w murach Szkoły Głównej, zostały przez pisarza przedstawione w sposób jakby niepełny. Fabułę powieści wypełniają troski i zabawy dnia codziennego młodych ludzi, nie mające wiele wspólnego z ideami, wśród których wyrastali. Podobny charakter ma powstała kilka lat później powieść *Lamparcie życie*. *Opowiadanie ze wspomnień studenckich.* W tym przypadku Gamaston jako osnowę swej historii wybrał wspomnienia z okresu studiów w Petersburgu. W czasopiśmie „Kraj" ukazał się wówczas artykuł, w którym Kazimierz Bartoszewicz zwracał uwagę:

> Przed kilku laty czytałem tegoż samego Gamastona powieść w odcinku „Kuriera Codziennego" – tytułu jej nie pamiętam, wiem tylko, że osnuta była również na tle wspomnień studenckich, ale na innym gruncie bo na warszawskim. Pozostawiła ona na mnie wrażenie utworu człowieka obdarzonego niezaprzeczonym talentem, a zwłaszcza darem obserwacyjnym, ale nie umiejącego jeszcze zawładnąć formą. Była to zapewne pierwsza próba, pierwsze rozwinięcie skrzydeł nieprzyzwyczajonych do lotu. *Lamparcie życie* okazuje postęp znaczny – mamy

[3] [autor nieznany], „Głos" 1890, nr 25, s. 308.

już do czynienia z pisarzem, nie szukającym dopiero chwiejnie drogi, ale kroczącym już na obranej do celu[4].

Zbieżność *Lamparciego życia* z pierwszą powieścią była widoczna gołym okiem. Bartoszewicz zarzucał Gamastonowi, że jego utwór szerzy niemoralność. Przedstawiając zbiorowy obraz studentów, debiutant dokonał rozróżnienia ich ze względu na usposobienie, wychowanie, warunki materialne, wyznanie, pochodzenie, a nawet język. Niestety, w obu przypadkach zbytnie skupienie się na wewnętrznym życiu żaków uniemożliwiło pisarzowi przedstawienie społeczno-politycznego tła powieściowych wydarzeń.

Gamastona cechował dar opowiadania historii, co widać szczególnie w długich ustępach powieści, która zbacza momentami z właściwych torów, aby uwypuklić zdarzenia z życia bohaterów drugiego planu. Wydaje się jednak, że te opowieści, wypełnione szeregiem szczegółów, są nieco zbyt długie, co sprawia, że łatwo zapomnieć o tym, co jest głównym tematem utworu. Podobnie musiał myśleć krytyk, pisząc przy okazji recenzji *Lamparciego życia*:

Jeżeli przy stronach dodatnich swego talentu, jakie wykazałem, zdobędzie się on na pewną jednolitość w twórczości, jeżeli zamiast zszywania swych odmiennych światów, wprowadzi do swych utworów jedność akcji, jeżeli nie zechce w jednym tomie wszystkiego od razu wypowiedzieć, to przyszłego jego utworu należy oczekiwać z ciekawością i z nadzieją, że nasza literatura piękna powita w nim jednego z lepszych jej przedstawicieli[5].

Piotr Chmielowski nie obdarzał swego uniwersyteckiego kolegi kredytem zaufania, pisząc na łamach „Wędrowca" dużo dosadniej o jego literackim płodzie:

Mnoży się u nas coraz więcej „opowiadaczy", którzy nie mając talentu prawdziwie artystycznego, nie będąc prawdziwymi powieściopisarzami, sądzą, że tworzą dzieła sztuki, kiedy mniej lub więcej żywo, mniej lub więcej dowcipnie opowiedzą, czego sami doznali, lub co posłyszeli od innych. Jest to złudzenie autorskie,

4 K. Bartoszewicz, „Kraj" 1893, nr 50.

5 Tamże.

podtrzymywane przez reporterię, lub krytyków-partaczy, co sami nie mają jasnego o sztuce pojęcia[6].

Jeden z głównych ideologów polskiego pozytywizmu ubolewał nad tym, że krytyka wyrządziła autorowi wielką krzywdę, utwierdzając go zaraz po debiucie w tym, że posiada wielki talent. Głównym zarzutem stawianym przez redaktora warszawskiego pisma było szerzenie niemoralności i nieprawdziwego obrazu całego studiującego w Petersburgu pokolenia Polaków. Wyraża on przy tym nadzieję:

> [...] może doczekamy się protestów ze strony współkolegów Gamastona, którzy zapamiętali inne usposobienie wśród studentów i inne sceny, niż szereg skandalicznych przygód i tępą obojętność moralną: protest taki byłby wiecznie pożądanym, bo rehabilitowałby to pokolenie, które może mimowiednie przedstawił Gamaston z tak szkaradnej strony[7].

Wybór bohatera prowadzącego hulaszczy tryb życia, wypełniony licznymi romansami, był zdaniem Chmielowskiego olbrzymim błędem autora. Pozostałe postacie, będące tłem dla poczynań Skałkowskiego, nakreślone zostały w sposób na tyle niewyraźny, że nie broniło to treści utworu. Brak moralnego wyczucia autora powodował, że powieść uznana została za zjawisko odosobnione w literaturze wyrosłej wśród pozytywistycznych ideałów.

Krytycy zauważali zamiłowanie Kamieńskiego do erotyzmu, czego dowodem były dwie pierwsze powieści pisarza oraz przedzielające je opowiadanie *Kora*, drukowane w prasie. Niektórzy doszukiwali się w tym swoistego nowatorstwa:

> Skłonność do przedstawiania scen erotycznych jest w nim widoczna [...]. Poprzednio nie raziła ona bardzo, gdyż albo była dyskretnie przesłonięta, lecz w ostatnim opowiadaniu Gamastona razi już, bo wystąpiła zgoła bez osłonek, z taką swobodą, jakiej dotychczas w naszej literaturze XIX wieku nie praktykowano. Jeżeli bowiem przedstawiano sceny uwiedzenia lub rozpusty, to przynajmniej usprawiedliwiano je jakąś tendencją społeczną; w *Lamparcim życiu* tymczasem

6 P. Chmielowski, „Wędrowiec" 1893, nr 49.

7 Tamże.

> [...] odmalowane zostało jako zabawka, nie nabawiająca bohatera wyrzutów sumienia, żadnych zgoła niepokojów[8].

Choć druga powieść Kamieńskiego ukazała się już w pozbawionej pruderii Młodej Polsce (wydana w Petersburgu w 1894, rok wcześniej ukazująca się w odcinkach prasowych), budziła spore emocje wśród rówieśników pisarza. Nie chcieli oni, aby całe pokolenie pozytywistów kojarzone było z bohaterami wykreowanymi na kartach tej drugiej książki.

Coraz częściej podnoszono głosy, że Kamieńskiego nie należy traktować jako pełnoprawnego powieściopisarza:

> Ze sposobu, w jaki z zadania swego się wywiązuje, wnieść można, iż nie jest powieściopisarzem w artystycznym znaczeniu tego wyrazu, lecz opowiadaczem (narratorem) tego, na co sam patrzył, w czym sam brał udział, lub co mu bezpośredni uczestnicy w jakim wypadku komunikowali[9].

Choć doceniano drobiazgowy opis studenterii polskiej przebywającej w Petersburgu, to jednocześnie krytykowano w jego utworach brak wewnętrznej prawdy o człowieku. Pisarz często przedstawiał mało prawdopodobne wydarzenia oraz stosował tanie melodramatyczne chwyty. Zdaniem krytyków Gamaston prawdopodobnie przez wiele lat prowadził notatki w formie diariusza. To one pomogły mu tak wiernie przedstawić szereg obrazków z życia młodych ludzi[10]. Krytykowany był jednak za nieumiejętność zapanowania nad chaosem, wyróżniającym jego teksty:

> Główny zarzut, jaki można uczynić książce p. Gamastona, jest ten, że pisarz nie nadał jej literackiego obrobienia, ograniczając się na pospiesznym uporządkowaniu surowego [...] odręcznego materiału, przed powierzeniem go zecerom. Stąd wynika, że *Lamparcie życie* ma może pretensje do tytułu utworu powieściowego, ale powieścią w każdym razie nie jest. Brak mu przede wszystkim treści powieściowej, osnowy[11].

8 [autor nieznany], „Ateneum" 1893, t. 4, s. 403.

9 Tamże, s. 402-403.

10 M. M. [M. Mycielski], „Przegląd Polski" 1895, t. 115, s. 415-418.

11 Tamże.

O tym, że pisarz wyspecjalizował się w przedstawianiu ciekawych obrazków, lecz pozbawionych pogłębienia psychologicznego, świadczy także tom opowiadań *Fotografie bez retuszu* wydany jako jego trzeci w kolejności utwór. Według opinii krytyka z „Ateneum" Gamaston „o czymkolwiek […] mówi, idzie mu głównie o anegdotę, o stronę zewnętrzną, o wypadek lub o wyraz, nie zaś o charakter, o myśl i duszę. Wszędzie przebija się umysł zadawalający się tym, co widzi na powierzchni, trochę łatwowierny, a trochę lubiący mistyfikować"[12]. Ten sam redaktor zwracał uwagę na pojawiające się w tomie błędy językowe. Zresztą przy okazji publikacji kolejnych utworów zarzuty na temat pojawiających się weń *lapsūs calami* powtarzały się kilkakrotnie. Świadczyć to może o tym, że pisarz nie przykładał zbytniej wagi do strony językowej swych tekstów, nie poprawiał ich.

Trzy pierwsze utwory prozatorskie pozwoliły inżynierowi kolejnictwa wyrobić własny, pisarski styl. Powstała po nich komedia *Żona z kuriera* zamyka pierwszy etap twórczości literackiej Gamastona. Debiut dramaturgiczny oceniony został jednak miernie:

> Zamaszysty i barwny bajarz życia studenckiego w *Fata morganie* i *Lamparcim życiu*, stracił Gamaston wiele na deskach scenicznych; żywy i cięty humor zniknął, a zastąpiły go niewyszukane koncepty, mające się tak do rodzimego dowcipu Junoszy lub Jordana, jak Szekspir – na przykład do p. Zalewskiego... Fabuła prosta, całość jako satyra miała by rację bytu w poważniejszym nieco i więcej scenicznym obrobieniu. Tak, jak jest, robi wrażenie pracy pisanej na kolanie[13].

Być może rzeczywiście pisarz nie miał czasu, aby dokładniej opracowywać swoje pomysły. Powieść *Lamparcie życie*, tom opowiadań *Fotografia bez retuszu* oraz krotochwila *Żona z kuriera* ukazały się na przestrzeni jednego roku. Równolegle do pracy literackiej Kamieński zajmował wyższe stanowiska w kolejnictwie (w 1880 roku został naczelnikiem warsztatów kolejowych Towarzystwa Dróg Żelaznych Południowo-Zachodnich, piastując to stanowisko przez pięć lat).

Pierwsze niepochlebne opinie krytyki teatralnej nie zniechęciły pisarza do tworzenia dramatów. Po przeprowadzce do Warszawy, Gamaston zabrał się

[12] [autor nieznany], „Ateneum" 1894, t. 1, s. 624-625.

[13] [autor nieznany], „Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 37.

za pisanie utworu, którym mógłby podbić sceny w Królestwie Polskim. *Jak mogło być... i jak było...*, którego podtytuł informował, iż jest złudą sceniczną, nie spełnił pokładanych w nim przez pisarza nadziei. Spośród krytyki warszawskiej jedynie nieznany recenzent „Gazety Warszawskiej", podpisujący się inicjałem „A", dostrzegał jako takie walory dramatu[14]. Kazimierz Zalewski w „Kurierze Warszawskim" obnażał jednak brutalnie warsztat Kamieńskiego:

> Ten utwór, z długim, pretensjonalnym tytułem, trudnym do powtarzania, nic wspólnego ze sztuką nie ma, a zdaje mi się, że gimnazjalista średnich zdolności czy pensjonarka, obeznani trochę z formą dialogu, jeszcze by lepsze napisali wypracowanie na zadany temat, niż to, czego pod nazwą „złudy scenicznej" wysłuchaliśmy wczoraj. Zachęcać młode talenty, starać się o repertuar oryginalny, to obowiązek reżyserii, a popierać takie usiłowania teatru, to znowu główne i najprzyjemniejsze zadanie krytyki. Ależ stąd przecie nie wynika, żeby ta publiczność, tak chętnie garnąca się do wszystkiego co swoje, miała wypracowań szkolnych słuchać w teatrze, płacąc za bilety dobre pieniądze na rozrywkę przeznaczone[15].

Władysław Bogusławski na łamach „Biblioteki Warszawskiej" rozprawiał się z dramatem, odnosząc się do jego tytułu:

> Trudno o nazwę właściwiej dobraną i lepiej rzecz malującą, uczy ona bowiem od razu widza, jak mogło być, gdyby autor miał talent komediopisarski, a jak było bez tego talentu. Gdyby p. Gamaston miał talent, który gdzie indziej jest nieodzownym warunkiem do dostania się na scenę, mógłby na niezłym wcale pomyśle dobrą zbudować sztukę. Bo pomysł przedstawienia losów dwóch młodzieńców po pożegnalnym ich studenckim obiedzie u poczciwej stołującej ich gospodyni, naprzód w oświetleniu idealnym, a następnie na gruncie stosunków realnych jest istotnie niezwykłym. Tylko do postawienia ideałów potrzeba czegoś innego prócz banalnych w swej ckliwej sentymentalności obrazków – potrzeba poezji; malując zaś rzeczywistość nie można obserwacji zastępować konceptami z „Kuriera Świątecznego", nie można zamiast charakterów, łamiących się pod

[14] A. [autor nieznany], „Gazeta Warszawska" 1897, nr 89.

[15] K. Zalewski, „Kurier Warszawski" 1897, nr 92.

> naciskiem życia, dawać fotografii migawkowym przyrządem przez dziurkę od klucza zdejmowanych. Gdyby pan Gamaston miał choćby zręczność, wyretuszowałby przynajmniej takie fotografie, tu by coś dodał, tam coś ujął, gdzieniegdzie wykolorował i napisałby rodzaj *Friebego* albo *Naszych zięciów*[16].

Redaktor czasopisma zwracał także uwagę na fiasko, jakim okazało się wystawienie spektaklu w warszawskim Teatrze Rozmaitości:

> Zdarza się, że sztuka nie zalecając się literacką wartością, jest scenicznie efektowną, obfituje w zajmujące sytuacje — i to za nią przemawia. Bywa i odwrotnie. Autor nie zna wymagań teatru, źle buduje swój utwór, lecz jako obserwator, psycholog, filozof społeczny, lub poeta, okupuje grzechy przeciw architektonice głębią myśli przewodniej, plastyką w rysunku charakterów lub poetycznymi pięknościami dzieła[17].

Krytyce poddana została działalność reżysera-kierownika, który nienależycie określił potencjał utworu Gamastona, a tym samym naraził teatr na straty i sprawił, iż podniesiony został temat jego zamknięcia. Nie można było, zdaniem Bogusławskiego, za wszelką cenę wystawiać oryginalnych sztuk polskich, bo te nie zawsze na to zasługiwały[18]. Niektórzy krytycy z ironią odwoływali się do daty premiery spektaklu, która przypadała na 1 kwietnia:

> Utwór przedstawiony, pod powyższym tytułem w Teatrze Rozmaitości, zakrawa na jakąś mistyfikację lub figiel, przeznaczony specjalnie na Prima-Aprilis dla publiczności i teatru. Rzecz jest pozbawiona wszelkiej wartości pod każdym względem, a co ją mogło na scenę zalecać, zrozumieć trudno[19].

Pomimo tego, że spora część krytyków uznała, iż nie należy traktować poważnie dramatu Gamastona, nie został on oceniony jako zabawny figlarz, lecz po prostu zwykły tandeciarz:

16 W. Bogusławski, „Gazeta Polska" 1897, nr 75.

17 Tenże, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 3, s. 476.

18 Tenże, „Gazeta Polska" 1897, nr 75.

19 J. M. [autor nieznany], „Wiek" 1897, nr 75.

> *De mortuis aut nihil aut bene* – czy można tę zasadę zastosować do umarłej sztuki? Na szczęście *Jak być mogło i jak było* p. Gamastona nie jest sztuką; że zaś woń nieboszczyka unosiła się przy narodzinach tego dziwacznego konglomeratu konceptów brukowych i kiepskich fotografii, zdjętych za pomocą aparatu migawkowego, sprzedawanego już dzisiaj na wszystkich jarmarkach – przeto nawet nekrolog byłby spóźnionym. Należy więc tylko skorzystać z przedstawień, odbytych w d. 1, 2, 3 i 4 kwietnia na scenie Teatru Rozmaitości dla wypowiedzenia życzenia: aby *Jak być mogło* pokrył jak najrychlej pył zapomnienia[20].

Powtarzały się zarzuty, iż tekst jest szeregiem luźnych obrazków, które bardziej nadawałyby się na nowele, niż na dramat. Dziennikarz „Nowej Reformy" zauważał, że Gamaston jest dobrym nowelistą, czemu dał dowód w swoich wcześniejszych trzech utworach. Podkreślał przy tym, że „z istotnym są napisane talentem, i choć niezupełnie wykończone to odznaczają się bystrą obserwacją i niezamąconym humorem"[21]. Satyryczne pismo „Mucha" w rymowanym tekście o zabarwieniu humorystycznym oceniało tę sztukę, ukazując Gamastona jako człowieka, który marnował swój talent, zajmując się czymś, do czego nie miał zdolności. Pisarz został tam przyrównany do wieszcza zafascynowanego muzyką i krawca interesującego się architekturą. Autor recenzji, używając określenia „sztuki od siedmiu boleści"[22], zaapelował do Kamieńskiego, aby powrócił do pisania utworów prozatorskich.

Krytyka szczególnie zdziwiona była określeniem gatunkowym, które Gamaston nadał swej sztuce. Eksperyment ten nie powiódł się. Kazimierz Zalewski na łamach „Kuriera Warszawskiego" pisał:

> Co to może być złuda sceniczna? Przypuszczam, że wiele osób zadawała sobie to pytanie, czytając afisz, na którym owa złuda figuruje, jako nazwa charakteryzująca rodzaj utworu. Może autor chce nas wprowadzić w jakąś zaczarowaną krainę elfów i gnomów, czy, pomieszawszy świat nadprzyrodzony ze zwykłymi warunkami bytu śmiertelnych, da nam jakąś sztukę fantastyczną w rodzaju *Snu nocy letniej*? A może o sen tylko chodzi, jak w *Złotych kajdanach* Korzeniowskie-

20 Al. R. [A. Rajchman], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1897, nr 15, s. 174.

21 …cz [autor nieznany], „Nowa Reforma" 1897, nr 84.

22 [autor nieznany], „Mucha" 1897, nr 15.

> go, lub wreszcie o halucynacje chorobliwe, jak w *Żydzie polskim* Erckmana i Chatriana lub *Dianie* d'Ennery'ego? Wszystkie te przypuszczenia i domysły zawiodły, a wyraz „złuda" może się, w danym wypadku, odnieść do dwóch osób: do autora – który chyba łudził się tylko, że napisał coś z jakąkolwiek wartością artystyczną lub nawet jedynie sceniczną – i do reżysera, który łudził się, że rzecz podobna może być w prawdziwym teatrze grana i z pobłażaniem przez publiczność przyjęta zostanie[23].

Zalewski zauważał, że wcześniejsze utwory, które traktowały o życiu studenterii, były napisane przez Gamastona nieźle i z humorem. Podkreślał, iż w prozie łatwiej przedstawić pewne fotografie z życia, natomiast dramat wymaga pogłębienia psychologicznego, a tego utwory pisarza nie posiadają. Autor tych słów, będący jednym z najbardziej znanych wówczas krytyków teatralnych, przedstawiał w artykule właściwą formę, jaką powinny mieć teksty pisane dla sceny. Jego zdaniem gdyby proponowany przez Kamieńskiego model miał zostać uznany za szablon artystyczny, to niestety mielibyśmy dramaty, które mógłby tworzyć dosłownie każdy, ze szkodą dla sztuki, rzecz jasna. Artykuł swój kończy mocnymi słowami, które *de facto* degradują pisarza: „[...] kataryniarz nie jest wirtuozem, jego muzyka nic wspólnego z artyzmem nie ma; melodia i ton instrumentu może się nawet komuś podobać, wybredniejszemu jednak słuchaczowi dźwięki w trywialnej reprodukcji przypomną tylko dzieło natchnienia kompozytora"[24].

Mimo złej prasy, jaką miały dramaty Gamastona, podjął on jeszcze jedną próbę podbicia sceny. *Po złote runo*, wystawione rok po premierze poprzedniego dramatu, spotkała jednak kolejna fala negatywnych ocen:

> Dużo nonsensów „oryginalnie napisanych» widujemy wszak na scenach, ale podobnego to chyba wcale nie widzieliśmy jeszcze. Panuje tu zupełny brak związku i konsekwencji już nie między pojedynczymi scenami, jak się to, niestety, coraz częściej zdarza, ale między oddzielnymi wyrazami stanowiącymi frazesy. Autor chciał napisać farsę z życia dzikich ludzi, ale wygląda ona tak, jak gdyby napisaną była przez dzikiego człowieka dla dzikich ludzi. Istotnie nie znać na niej

23 K. Zalewski, „Kurier Warszawski" 1897, nr 92.

24 Tamże.

> zupełnie całej ewolucji sztuki dramatycznej od stworzenia świata i takie sztuki wystawiano by zapewne na scenie człowieka kopalnego, gdyby tenże posiadał teatr. Nie można o niej powiedzieć, że nadawałaby się do cyrku, gdyż i tam klowni więcej i w subtelniejszym guście posiadać muszą humoru. Jedna połowa postaci działających wydaje ryki, wycia i nieartykułowane dźwięki, druga od czasu do czasu usiłuje bawić widza za pomocą takich wyrazów, jak „andrus», „frajda», „monopol» w znaczeniu wódki[25].

Niepowodzenie, jakim zakończyło się pisanie dla sceny, spowodowało powrót Gamastona do tego, czym zjednał sobie czytelników – do konstruowania utworów prozatorskich. Zbiór nowel *Wiara, nadzieja i miłość* stanowił małe zaskoczenie dla publiczności literackiej, bowiem literat, biorąc na warsztat trzy tytułowe cnoty ewangeliczne, ukazał miłość jako uczucie centralne, acz niemożliwe w realizacji. Treść nie była zbyt wyszukana, co zauważał Kazimierz Laskowski:

> Wszystkie trzy obrazki mają jej [miłości – dop. M. G.] pod dostatkiem, w odmiennym tylko zabarwieniu. W pierwszym mężczyzna, ślepo wierzący ukochanej, zostaje okrutnie zdradzonym, w drugim zawodzi bohatera nadzieja połączenia się z bohdanką, w trzecim, najlepiej opracowanym, miłość nieszczęśliwa do kobiety zamężnej jest przyczyną tragicznego rozwiązania[26].

„Przegląd Tygodniowy" wskazywał, iż wnioski płynące z utworu Gamastona mają charakter mizoginiczny: „Kobiecie nie należy ufać, nie należy mieć żadnych nadziei co do trwałości jej uczuć, a kochać ją – to znaczy rozbić sobie życie i stracić rozum. Tak zapewnia p. Gamaston w ostatnim zbiorku swoich szkiców, mylnie nazwanym na naczelnej kartce książki *nowelami*"[27]. Po raz kolejny zarzucano Gamastonowi brak pogłębienia filozoficznego i psychologicznego oraz liczne błędy językowe, które dyskwalifikowały go jako pisarza:

25 G. Kempner, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 27.

26 K. Laskowski, „Kurier Niedzielny" 1898, nr 1.

27 A. Starkman, „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 5.

> [...] autor *Lamparciego życia* i *Fata morgany* powinien mieć żal do autora szkiców *Wiara... Nadzieja... Miłość...* za to, iż mu psuje dobrą markę i w pogoni za łatwą sławą, przetapia szlachetny kruszec na drobne liczmany kawiarnianej popularności... Brak mi miejsca na przytoczenie wszystkich wyłowionych „perełek» stylu z ostatniej książki p. Gamastona, która jest robotą na kolanie od pierwszej jej do ostatniej stronicy[28].

Na przełomie wieków kariera Gamastona jako dramaturga była już faktycznie przezeń pogrzebaną. O ile dwie pierwsze książki stały się obietnicą czegoś ciekawego w rodzimej literaturze, o tyle każdy kolejny utwór przynosił jedynie rozczarowania. Wydany w 1900 roku zbiór *Lwia miłość i inne opowiadania* odebrany został przez prasę zupełnie chłodno:

> Gamaston należy do pisarzy poczytnych. Zawdzięcza on to *Fatamorganie*, pierwszej swojej powieści, która mu od razu dość szeroki zjednała rozgłos. Od tej pory jednak talent jego nie przyniósł piśmiennictwu polskiemu nic, co by się ponad zwykły poziom wprawnej roboty literackiej wybić mogło. *Lamparcie życie*, *Fotografie bez retuszu*, *Wiara, Nadzieja, Miłość...* są to opowiadania przeważnie barwne i wesołe, czasem z rozmachem dość szerokim kreślone, ale brak w nich budowy, układu i opracowania artystycznego[29].

Chociaż utwory Kamieńskiego czytało się lekko, co stale podkreślała krytyka, to po lekturze pozostawało wrażenie, że nie ma w nich nic poza pospolicie przedstawionymi historiami. O pisarzu coraz częściej pisano w czasie przeszłym:

> I *Fata morgana* i *Lamparcie życie* podawano sobie z rąk do rąk; zachwycano się humorem ukrytego autora, zachwalano jego talent gawędziarski, a choć ten i ów miał ulubionym powieściom niejedno do zarzucenia, ulegał mimo woli opinii ogółu, a Gamaston rósł z dniem każdym w popularność i sympatię. Czy zasłużył na nią bezwzględnie? I tak i nie; zdania tu mocno podzielone, choć autorowi nikt nie odmawiał sporej dozy talentu i zdolności zainteresowania czytelników. Żeby

[28] Tamże.

[29] Z. D. [Z. Dębicki], „Gazeta Polska" 1900, nr 8.

> atoli utrzymać się stale na niespodziewanie zajętym zaszczytnym tak bardzo stanowisku, trzeba nie tylko nadal pisać równie dobrze, ale nawet coraz lepiej; konieczna rzecz utwory swoje pogłębić, nadać im trwalszą wartość, nie zaś oślepiającą choćby, ale chwilową jeno błyskotliwość. Tymczasem Gamaston zaraz w następnym zbiorku obniżył lot swój, i to w dodatku bardzo. Jego *Fotografie bez retuszu* chwytano skwapliwie do ręki, jednak po przeczytaniu odkładano je na bok z silnym rozczarowaniem; była to porażka autora, oblewająca zimną wodą rozgorączkowane umysły jego wielbicieli[30].

W 1895 roku Kamieński po wielu podróżach do krajów Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, gdzie badał stan kolejnictwa, osiedlił się na stałe w Warszawie. Po tym jak Towarzystwo, w którym był zatrudniony, sprzedało swoje udziały, założył on w stolicy Królestwa Polskiego handlowe biuro techniczno-budowlane. Możliwe, iż niepowodzenia, jakie przyniosły mu utwory pisane w Warszawie, spowodowały, że odsunął się od literatury. W związku z tym, że nie postawił wszystkiego na literacki sukces, mógł z powodzeniem realizować karierę inżynieryjną. W 1898 roku stał się jednym z założycieli powstałego w Warszawie Stowarzyszenia Techników Polskich, w którym był członkiem pierwszej Rady Gospodarczej. Współorganizował także działalność wielu organizacji (między innymi Towarzystwa Przyjaciół Politechniki Warszawskiej oraz Towarzystwa Filomatów imienia Szkoły Głównej). Poza tekstami *stricte* literackimi publikował mnóstwo prac z dziedziny technologii mechanicznej i kolejnictwa (między innymi *Stal jako materiał na narzędzia*, *Krążki szmerglowe i ich zastosowanie w fabrykach*, *Opis niektórych angielskich zakładów mechanicznych i ich warsztatów kolejowych*, *Spawanie metali za pomocą elektryczności*). Teksty te drukowane były w prasie specjalistycznej („Przegląd Techniczny", „Zapiski Towarzystwa Technicznego", „Inżynier") na przestrzeni wielu lat jego działalności.

Co prawda w początkach XX wieku w prasie nadal pojawiały się drobne utwory prozatorskie Gamastona, z których część została potem zebrana w tomach *Pierścionek Maryli* (1903), *Opowiadania z cyklu: Fotografie bez retuszu* (1906), *Białe róże i inne nowele* (1909), *Z moich szpargałów* (1922) oraz *Lazurowe zaślubiny* (około 1925). Często jednak nie były one drukowane, a jeżeli

30 (mre) [M. Rolle], „Gazeta Lwowska" 1900, nr 43.

już się ukazały, to prasa zdawała się tego nie zauważać. Ciekawi wszak fakt, iż dwa spośród swych wcześniejszych dzieł pisarz przerabiał – w 1908 roku powstała czteroaktowa sztuka pt. *Fata morgana*, której pierwowzorem była jego debiutancka powieść. W 1912 roku ukazała się natomiast nowela pt. *Jak było*, będąca przeróbką dramatu *Jak było, a jak być mogło*, który w istocie wyhamował dobrze zapowiadającą się karierę pisarza. Ponadto niektóre jego utwory drukowano w tomach zbiorowych (*Na polską macierz szkolną*; *Na pomnik dla poległych obrońców Włocławka. Jednodniówka*; *Na powodzian*; *Sami sobie*), z których dochód przeznaczany był na cele charytatywne. Literackie *portfolio* Gustawa Kamieńskiego dopełniały powieści *Czarna zagadka* (1921) oraz *Ogon królewskiego konia* (1922). Jego teksty pisane dla sceny nigdy nie były drukowane (nie sposób dowieść czy było to wolą pisarza, czy też nie interesowali się nimi wydawcy). Komedia *Pąpawa* (pierwotnie nosząca tytuł *Nie wypada*) pozostała w szkicu, który uległ zniszczeniu podczas II wojny światowej – prawdopodobnie pisarz porzucił pomysł jej ukończenia po fali krytyki, która spotkała adaptacje sceniczne jego dramatów. W 1929 roku, na rok przed śmiercią pisarza, obchodzono 40-lecie jego literackiej działalności. Z tej okazji Zdzisław Dębicki pisał: „powieści Kamieńskiego mimo poważnych niedociągnięć artystycznych cieszyły się dużą popularnością. Utwory dramatyczne Kamieńskiego nie posiadają trwałej wartości i ocenione są niżej od jego wartości powieściowej"[31]. Spośród wszystkich utworów pisarza jego literacki debiut w ocenie redaktora należało postawić zdecydowanie najwyżej:

> Żeby zrozumieć wrażenie, jakie wywarła *Fata morgana*, trzeba sobie uświadomić, że w społeczeństwie ówczesnym tkwiły wtedy jeszcze głęboko tradycje, jakie pozostawiła po sobie Szkoła Główna, szkoła, w której polscy profesorowie wykładali po polsku polskim akademikom. Niestety, była to już niepowrotna przeszłość, ale tym droższe było przypomnienie tej przeszłości. To więc, o czym swobodnie, z humorem opowiadał Gamaston, wyciskało niejednemu łzy z oczu, przenosząc go w kraj młodości „górnej i chmurnej"[32].

[31] Z. Dębicki, *Gamaston-Kamieński. W 40-lecie pracy literackiej*, „Kurier Warszawski" 1929, nr 328.

[32] Tamże.

Redaktor „Kuriera Warszawskiego" zwracał uwagę, że wcale nie artystyczna forma, zawierająca dużo niedociągnięć, lecz właśnie sentymentalny charakter utworu, sprawił, iż wielu czytelników, będących często absolwentami Szkoły Głównej, powracało do niej z lubością. Cały literacki dorobek pisarza charakteryzowało zresztą „fotografowanie" ulotnych chwil, często utkanych ze wspomnień z czasów młodości.

Pisarz w pułapce szlacheckiego etosu

Ostatnim absolwentem Szkoły Głównej, który debiutował na niwie literackiej, był Stanisław Graybner. Pochodził on z rodziny o szlacheckim rodowodzie, zamieszkującej majątek Chotynia koło Lublina, gdzie Graybnerowie herbu Lis osiedlili się po opuszczeniu Warszawy. Tam też powrócił po zakończeniu studiów na wydziale prawa Szkoły Głównej. Skromne są informacje na temat tego, czym zajmował się przyszły pisarz przez dwie dekady po ukończeniu edukacji. Pewnym jest, iż gospodarował swoim majątkiem. Być może spokojne życie szlachcica nie odpowiadało charakterowi młodego prawnika, który pragnął literacko-artystycznych fermentów. Po ponad dekadzie spędzonej w rodzinnych włościach sprzedał dwór w Chotyni, by w pełni poświęcić się działalności artystycznej. Możliwe, iż zapoznawszy się z ideami pozytywistycznymi podczas pobytu w Warszawie, zechciał powrócić do ich realizacji, by zmienić coś w swym statecznym życiu.

Pierwszym utworem Graybnera opublikowanym w roku 1891 była powieść obyczajowa *Mamin synek*. Przyjęta została przychylnymi osądami ze strony krytyki, niemniej jednak wielu zwracało uwagę na to, iż podjęty weń temat bardziej nadawałby się do napisania dramatu, bowiem Graybner, jak pisze Józef Kenig, formę swego utworu

> [...] z dramatycznego przeważnie traktuje [...] punktu widzenia: nie chodzi mu bowiem o rozwój duszy osób przedstawionych, ale o kolizje wynikające ze stosunków pomiędzy niemi. Prawdziwy powieściopisarz, wziąwszy pod uwagę taki temat, jak rozpieszczone, niepraktyczne wychowanie, starałby się stopniowo odmalować skutki jego w kolejnych zetknięciach się towarzyskich jednostki w ten sposób w życiu upośledzonej[33].

[33] J. Kenig, *Przegląd Teatralny za rok 1894*, „Ateneum" 1895, t. 1, s. 161.

W swym debiucie Graybner opisał znane sobie środowisko arystokratyczne. Utwór przedstawia losy młodego człowieka, charakteryzującego się lekkomyślnością i brakiem woli, co – jak autor podkreślał – było wynikiem wychowania w arystokratycznym środowisku. Krytyka zarzucała pisarzowi, że cechy, którymi obdarzył głównego bohatera, nie są przynależne jednej konkretnej warstwie społecznej. Wszystkim zaś postaciom brak wyraźnego pogłębienia psychologicznego.

Po napisaniu powieści Graybner przeniósł swą działalność na teren dramatu. Znamiennym jest to, że *Słodka trucizna* (1891) – pierwsza farsa, która wyszła spod jego pióra – przedstawiała losy szlachcica przekonanego w sposób iście maniacki o swych zdolnościach literackich. Pomimo braku wykształcenia i jakichkolwiek umiejętności pisarskich, bohater ten zapragnął zdobyć nagrodę w konkursie dramatycznym. Krotochwila przedstawia w sposób zabawny owe starania, zakończone rzecz jasna niepowodzeniem.

Rozbudziwszy zainteresowanie publiczności teatralnej, Graybner stworzył szereg kolejnych utworów tego rodzaju, spośród których wiele przemknęło przez scenę zupełnie niezauważenie. Lekkie pióro sprawiało, iż w początkach kariery literackiej publikował co roku przynajmniej jeden utwór. Zdobycie w 1892 roku nagrody w krakowskim konkursie im. Włodkowicza za komedię *Fredzio*[34], otworzyło przed Graybnerem drzwi wielu teatrów, sprawiając, że jego teksty znalazły się w kręgu zainteresowań wybitnych ludzi sceny tamtego czasu, na czele z Tadeuszem Pawlikowskim[35]. Nagrodzona komedia przedstawiała losy trzech pokoleń szlacheckich. Krytyka zwracała uwagę, że Graybnerowi nie udało się oddać właściwości i rysów charakterystycznych tych generacji. Zarzut dotyczył głównie braku odwołań do ich różnych doświadczeń, co powodowało, iż utwór można było odnieść właściwie do każdego miejsca i czasu.

Graybnerowi stawiano poprzeczkę coraz wyżej. Przy okazji wystawienia czwartego w jego dorobku utworu (komedii *Hrabia Jerzy*) dziennikarz krakowskiego „Czasu" pisał:

[34] C. Gajkowska, *Konkursy literackie*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 426.

[35] J. Michalik, *Teatr lwowski w latach 1900–1906. Dyrekcja Tadeusza Pawlikowskiego*, [w:] *Teatr polski w latach 1893–1918. Zabór austriacki i pruski*, red. T. Sivert, R. Taborski, Warszawa 1987, s. 120.

> Wyobrażenie nasze o naturze i rodzaju talentu p. Graybnera nie tylko, że nie zachwiało się po wysłuchaniu *Hrabiego Jerzego*, lecz raczej ugruntowało się i pogłębiło. Szukaliśmy w nim tego, czego nie mogliśmy znaleźć we *Fredziu*; daremnie poza tą techniką nie tyle wyszukaną i wytworną, ile biegłą i pewną siebie pragnęliśmy znaleźć duszę i umysł artysty, i dać się im za sobą pociągnąć w pełne czaru dziedziny sztuki; daremnie czyniliśmy starania, aby się przemocą choćby poddać impresji dzieła i zaczerpnąć z niego pokarmu, którego jesteśmy tak głodni: zamiast tego zobaczyliśmy znowu teatr pełen pozy, wstrząśnień i krzyku, pełen grających aktorów, robionych wzruszeń i sztucznych sytuacji[36].

W przypadku tego dramatu zwracano uwagę na jego zupełną nieprzystawalność do ówczesnych czasów, a krytycy podnosili fakt, iż aby dobrze zrozumieć *Hrabiego Jerzego* należałoby się cofnąć o kilkadziesiąt lat, ponieważ dramat ten jest w duchu utworów Augiera, Dumasa i Sardou. Istotnie, komedia wskrzeszała klasowe przesądy, co krytycy poczytywali jako anachronizm:

> Inne nas już dziś zajmują kwestie, inne nas już obchodzą sprawy. W chwilach, kiedy daje się słyszeć złowróżebny szum rewolucji czwartego stanu, kiedy na gruzach zapadającej się w przepaść cywilizacji czekamy nowego, nieznanego jeszcze świtu, na tym dziwnym i przerażającym rozdrożu epok nie zwraca naszej uwagi dziecinny i rozstrzygnięty spór o równość praw towarzyskich i o równouprawnienie w małżeństwie pomiędzy arystokratą i szlachcianką. O to tylko chodzi autorowi *Hrabiego Jerzego*: jego niechęć do arystokracji zamyka się w skromnych granicach demokracji szlacheckiej, i nie tyle o ludzkie co o „szlacheckie prawa" upomina się i walczy wobec urojonych ich wrogów i gnębicieli[37].

Pisarzowi zarzucono zatem „trącące myszką" poglądy. Ten sam krytyk zwracał uwagę na to, że Graybner, biorąc sobie na warsztat dawno przebrzmiały temat, kokietuje publiczność, robiąc to jednocześnie w sposób mało umiejętny:

> Najłatwiej przekonywać przekonanych: wtedy oklask zapewniony i triumf bezpieczny. Ale choćby był nawet posunął się w przestarzałym demokratyzmie

36 K. E. [K. Ehrenberg], „Czas" 1893, nr 94.

37 Tamże.

> swoim o krok dalej i bohaterkę swoją nie szlacheckim, ale mieszczańskim stanem obdarzył, mógłby być pewnym, że zamiast polemiki powiedziano by mu to samo, co mu mówią teraz – że się spóźnił o lat kilkadziesiąt[38].

Chociaż *Hrabia Jerzy* w założeniu miał być komedią salonową, to krytycy zwracali uwagę na papierowość postaci wykreowanych przez Graybnera. Szczególnie ostre oceny spotkały pisarza w Galicji, co niewątpliwie spowodowane było rodzącą się wówczas w Krakowie atmosferą młodopolską, która stroniła od rozwiązań starej szkoły. W Warszawie oceniano twórczość Graybnera dużo bardziej powściągliwie.

Dramatem, którym pisarz przełamał dotychczasową etykietę dramaturga salonowego, portretującego problemy i sytuacje dotyczące przeszłości, była *Irena, czyli potęga niemocy* (1894). Utwór ukazywał kobietę, która zamordowała swego męża. W roli głównej na deskach Teatru Wielkiego w Warszawie wystąpiła Helena Marcello, która wybrała ten spektakl na obchody benefisu swojej dwudziestoletniej działalności scenicznej[39]. Z okazji premiery dramatu w Teatrze Rozmaitości, czasopismo „Wędrowiec" opublikowało artykuł o autorze *Fredzia*, w którym wskazywano, iż: „Talent jego pisarski w ogóle, a komediopisarski w szczególności – jeden widocznie z tych talentów, co to czasu dłuższego potrzebują, by zakiełkować, sił nabrać, ale gdy już raz rosną, to rosną bujnie oraz trwale – nic na owym czekaniu nie stracił"[40]. Utwór określony został jako „znamię nowej epoki, która z szumem, niby na skrzydłach lecąc, zbliża się do nas, owiewa nas już swoim tchnieniem i wypłasza dobę obecną, dobę nieledwie już do przeszłości należącą"[41]. Adolf Nowaczyński z radością witał nową epokę literacką, której *Irena* była owocem:

> Tą epoką nadchodzącą jest okres idealizmu w przeciwieństwie do materializmu, który wsiąkał w serca ludzkie; jest to okres silnych uczuć w przeciwstawieniu do oschłego, tudzież samolubnego oportunizmu, jakim ludzie przez ostatnich lat dwadzieścia jak busolą się kierowali w odmęcie życia; jest przede wszystkim

38 Tamże.

39 M. O. Bieńka, *Od zenitu do zmierzchu. Teatr warszawski 1880–1919*, Warszawa 2015, s. 49.

40 A. N. [A. Nowaczyński] „Wędrowiec" 1894, nr 11.

41 Tamże.

okres wiary, stawiającej z łzą w oku krzyż na rumowiskach, dziele ateizmu i bezwyznaniowości[42].

Dziwne wydawać się może to, że akurat Graybner, którego utworom dotychczas zarzucano wstecznictwo w podejmowanej tematyce, tym razem uznany został czułym rejestratorem rzeczywistości. *Irena* przedstawiała losy kobiety, która utraciwszy wiarę we wszystko, jedyną wytyczną swego życia uczyniła egoizm. Dramat ukazywał rozpad więzi rodzinnych, poczucia obowiązku i kobiecej godności, które doprowadziły do śmierci męża z rąk kochanka i samobójstwa tytułowej postaci. Temat pisarz niewątpliwie zaczerpnął z prasy brukowej, zmieniając jedynie jego zakończenie. Z relacji Ehrenberga wiadomo, że plakaty zapowiadające spektakl głosiły, iż jest on „osnuty na tle motywów głośnego procesu lwowskiego". W ten sposób chciano wytworzyć atmosferę skandalu, co miało przyciągnąć do teatru więcej widzów. Plan się nie powiódł, na widowni nie brakowało pustych miejsc[43].

Co ciekawe, Graybner oskarżony został o plagiat przez jedną z czytelniczek „Kuriera Warszawskiego", która również zaczerpnęła z gazet ten sam temat i na jego podstawie napisała dramat. Ostatecznie pisarzowi udało się obronić przed tym zarzutem[44]. Utwór miał dużo lepszą prasę, niż poprzednie. Pisarz dorobił się nawet opinii „polskiego Ohneta", a Piotr Chmielowski określił go „analitykiem patologicznych głównie stanów serca"[45]. Jego zdaniem *Irena* stanowiła także pozadramatyczną charakterystykę twórczości pisarza – skupiającego się na psychologii postaci, a w szczególności na patologicznych aspektach ich osobowości, przez co jego często histeryczni bohaterowie są niezbyt przyjemni w odbiorze, ale jednocześnie prawdziwi[46]. Istotnie Graybner, portretując życie jakim było, nierzadko lubował się w przedstawianiu zbrodniczych instynktów drzemiących w człowieku. *Irena* stanowiła studium współczesnej neurozy, przypominając swym nastrojem klimat sztuk

[42] Tamże.

[43] K. E. [K. Ehrenberg], „Czas" 1895, nr 124.

[44] S. Graybner, *List do Redakcji*, „Kurier Warszawski" 1894, nr 72.

[45] *Graybner Stanisław*, [hasło w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, red. Sz. Askenazy, t. 25–26, Warszawa 1900, s. 668.

[46] Tamże.

Hermanna Sudermanna i Henryka Ibsena. Dramaty pisarza pozbawione były jednak głębszej refleksji, choć cechowały się doskonałymi obserwacjami, które w głównej mierze dotyczyły świata arystokracji.

Komedia *Maruder* przedstawiała życie starego, nieznoszącego sprzeciwu szlachcica, który pragnął ułożyć życie własnym, wyemancypowanym już nieco, dzieciom. W *Odstępcy* z kolei odświeżał Graybner swój dawny pomysł, podjęty już w dramacie *Hrabia Jerzy*. Główną postacią komedii uczynił dziedzica wielkiej fortuny, będącego narzeczonym księżnej, który jednak, kierując się miłością, zdecydował się na małżeństwo z ubogą dziewczyną. Zdaniem krytyki podjęta problematyka była wielokrotnie wykorzystywana przez pisarzy poprzednich wieków, a sam autor mógł ją lepiej przedstawić poprzez naświetlenie stosunków społecznych. Opisując walkę z przesądami stanowymi, w szczególności w kwestii mezaliansu, nie ustrzegł się szablonowego zarysowania postaci. Krytyka dostrzegała zbieżność *Odstępcy* z wcześniejszym o kilka lat *Hrabią Jerzym*:

> Zdaje się, że sztuka, jak to zwykle bywa, na poprawkach najgorzej wyszła. Można przypuszczać, znając historię *Hrabiego Jerzego* i *Odstępcy*, że pierwszego pisał człowiek młodszy, który nie umiał sobie jeszcze radzić dobrze ze sceną i pod wrażeniem pomysłu, który mu się wydawał dobrym, napisał rzecz od jednego zamachu, nie bardzo zastanawiając się ani nad fabułą, ani nad charakterami. W parę lat przyszedł już człowiek starszy, pisarz doświadczeńszy, a nie mając chęci ani czasu przerobić rzeczy gruntownie, poprawił sztukę tylko z grubsza, wygładził, tu dodał jakiś dowcip, tam wzmocnił frazes i puścił na scenę. Taka łatana robota zwykle bywa niewiele warta. Szwy i przystawki na niej są widoczne, nie wytrzyma krytyki nawet mniej wprawnego oka[47].

Kazimierz Zalewski sądził, iż autor, dokonując poprawek, chciał prawdopodobnie wykorzystać zdobytą przez kilka lat terminowania w teatrach wiedzę i na tej podstawie poprawić kilka scen dramatu oraz ich zakończenie. W rezultacie jednak utwór wcale nie zyskał na jakości. Graybner zupełnie zignorował uwagi, które pojawiały się w prasie przy okazji wystawień kolejnych jego utworów na deskach teatrów. Nie zyskując oczekiwanych splendorów, wpadł w pułapkę autoepigonizmu.

[47] K. Zalewski, „Kurier Warszawski" 1896, nr 110.

Wiele spośród utworów pisarza ocenianych było jako tendencyjne. Wynikało to w głównej mierze z podejmowania nieaktualnej tematyki. Przy okazji wystawienia *Trutnia* krytyka pisała:

> Nieaktualną jest treść, nieaktualnym założenie, nieaktualnym wreszcie akcesoria. *Truteń* mógł być tak dobrze napisany dzisiaj, jutro, jak wczoraj lub dawniej jeszcze. A nawet kto wie, czy by mu na korzyść nie wyszło, gdyby się był narodził lat temu kilkanaście, a to ze względu na technikę swoją. Rzecz pisana na modłę dawno przebrzmiałych Ohneta sztuk „kasowych" *Właściciela Kuźnic* i *Hrabiny Sary* daje dużo wzruszeń lecz mało wrażeń[48].

Zdaje się, że autor *Fredzia* zupełnie nie nadążał za przemianami zachodzącymi w społeczeństwie. W *Rothornównie* (napisanej razem z aktorem Marianem Prażmowskim) stawiał pytanie, czy należy wchodzić w związki małżeńskie z Żydami. Krytycy już mniej przychylnie odpowiadali dramaturgowi:

> Zdawałoby się, że życie tezę taką rozstrzygnęło już u nas praktycznie, że małżeństwa mieszane, o ile na zawieranie ich nie wpływa z jednej strony próżność, z drugiej zaś chęć zysku, są dozwolone ze stanowiska społecznego i że to już dziś dowodzenia ani w literaturze, ani na scenie nie potrzebuje. Inaczej widać sądzili autorzy *Rothornówny*, zajmując się tym przedmiotem przez „pięć obrazów" na scenie i rozstrzygając go – nie oddzielnie, jako ciekawy wypadek psychologiczny [...][49].

Odbiorcy utworów Graybnera zwracali uwagę na to, iż świetnie znał on życie salonowe, co znajdowało odzwierciedlenie w jego dziełach. Była to jednak znajomość polegająca na podpatrzeniu pewnych zachowań, przy jednoczesnym ukazaniu wstecznictwa w poglądach i powierzchownym przeżywaniu emocji przez arystokrację. Co ciekawe, jego komedie w sporej mierze uznać można za krytykę warstwy społecznej, z której się wywodził, bowiem akcentował nade wszystko jej wady. Prasa stale wskazywała na brak oryginalności pisarza, doszukując się rozmaitych podobieństw w dziełach innych dramaturgów:

48 Minos [J. Łoziński], „Głos Narodu" 1898, nr 60.

49 G. Kempner, „Przegląd Tygodniowy" 1899, nr 51.

> Otóż *Rothornówna* w całości jest stekiem wspomnień teatralnych w ogóle, nie zaś utworem samodzielnym artystycznie, to jest dziełem twórczości, poczętym z natchnienia, zaobserwowanym z życia. Pochodzi ona bezpośrednio od *Małżeństwa Apfel* p. K . Zalewskiego i *Brzytwy* p. M. Wołowskiego. Jest to sztuka, w której akcja jest przeprowadzoną nie za pomocą ludzi żyjących, ale gotowych i znanych szablonów teatralnych[50].

Chociaż dodatnio oceniano jędrność aforyzmów i świetnie napisane dialogi, to jednocześnie wytykano zdarzające się pisarzowi błędy językowe[51]. *Rothornównie* odmawiano wartości artystycznych, a wspólna praca Graybnera i Prażmowskiego uznana została za nieudaną. Utwór krytykowany był za brak należytej konstrukcji, a fiasko jego liczono na konto obchodzącego benefis aktora, który – nieuświadomiony w prawach rządzących *ars poetica* – niepotrzebnie zaangażował się w tworzenie tekstu na potrzeby sceny.

Coraz częściej łączono przywiązanie autora do pewnych przestarzałych schematów z jego wiekiem. Po ukazaniu się *Potworów* pojawiły się uwagi, mówiące, że:

> P. Graybner, człowiek już niemłody, nie jest zupełnie dzisiejszym pisarzem. Dawniejsi ludzie w literaturze może dlatego są mniej psychologiczni w dążeniach artystycznych, że pochodząc ze środowiska kultury, wyniesionej niejako nad społeczeństwo, więcej widzieli konturów zjawisk (niejako z lotu ptaka), mniej ich przeżywali pospołu z powszechnością ludzką. My dziś głębiej zanurzeni jesteśmy w elementarne zagadnienia ducha i długo nad psychologią biedzić się będziemy, zanim wydobędziemy z niekształtnego żywiołu nowoczesnej duszy ustalone typy i charakterów ludzkich i zdarzeń i zagadnień w nowej kulturze, sięgającej do dna społeczeństwa[52].

Zarzuty stawiane przez Zygmunta Wasilewskiego dotyczyły braku pogłębienia psychologicznego postaci scenicznych. Publiczność lwowska, przed którą wystawiana była premiera sztuki Graybnera, należała jednak w tamtym

50 Tamże.

51 Cz. Pieniążek, „Kurier Polski" 1893, nr 114.

52 Z. W. [Z. Wasilewski], „Słowo Polskie" 1906, nr 123.

czasie do bardzo wymagającej. Rażąco jawił się brak współczesnego tematu, niepotrzebna moralistyka i powierzchowny rysunek postaci. Wasilewski zauważał, że galicyjska publiczność, którą bardziej niż inne określić można mianem *moderne*, „w rzeczach sztuki poza psychologiczną prawdą niczego nie szuka"[53]. Jednocześnie wróżył dziełu Graybnera powodzenie na scenach w innych zaborach, zauważając, że „większość, nie mająca interesu towarzyskiego być nieszczerą w odczuwaniach estetycznych, z przyjemnością szuka i szukać będzie na scenie i w powieści zdarzeń życiowych, gry charakterów, oświetleń"[54].

Pomimo wielu niedociągnięć, które zawierały dramaty pisarza, tym, który chętnie wystawiał je na deskach swego teatru, był Tadeusz Pawlikowski. To za jego dyrekcji w Krakowie swe premiery miały *Maruder*, *Irena* i *Truteń*[55], zaś we Lwowie *Salamandra* oraz *Potwory*[56]. Franciszek Pajączkowski zwraca jednak uwagę, że były to „debiuty, które pozostały tylko debiutami lub niewiele poza nie wyszły"[57].

W początkach dwudziestego wieku, gdy szeroką falą na sceny teatrów wchodziły utwory modernistów, Graybner zabrał głos w ankiecie rozpisanej przez czasopismo „Kurier Teatralny". W krucjacie przeciwko „rui i porubstwu" pisarz nie opowiedział się po żadnej ze stron. Sformułował jednak własny postulat, aby otworzyć scenę specjalną w stylu *Théâtre Libre*, gdzie grane byłyby spektakle tworzone przez młodych dramaturgów, chcących przełamać klasyczne wzorce teatralne[58]. Pomysł, choć ciekawy, nie przyjął się.

Słabe motywacje postaci w połączeniu z nieprawdopodobnymi sytuacjami często budziły śmiech zamiast wzruszać. Z tego powodu część krytyków zarzucała dramatom Graybnera karykaturalność. Ponadto niektóre tytuły jego dzieł (*Słodka trucizna*, *Salamandra*) oceniano jako pozbawione sensu w odniesieniu do ich treści. Krytyce poddawano także sposób przedstawianego przez

53 Tamże.

54 Tamże.

55 A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971.

56 J. Michalik, dz. cyt., s. 238.

57 F. Pajączkowski, *Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Kraków 1961, s. 50.

58 „Kurier Teatralny" 1903, nr 58.

dramaturga świata. Charaktery i konflikty zdaniem prasy były na tyle przestarzałe i banalne, że nie mogły rozgrzać i przekonać współczesnej publiczności. Szczególnie mocny atak na twórczość Graybnera przeprowadził młody Karol Irzykowski po premierze *Salamandry*:

> Autor widocznie pomysłami swoimi i cudzymi operuje jak ilościami algebraicznymi. Tak samo się dzieje w jego sztuce z cnotą i grzechem. Cnota – pani Zofia – wywołuje tylko litość; grzech – pani Wilczewska, która ma być rzekomo typem zepsutej mieszczki, w I akcie ma o sobie formalny wykład: takim jestem, tak wyglądam. Dawne to już lata, kiedy grzech na scenie pod pozorem cynizmu bywał tak wymownym. Od tego czasu przekonaliśmy się, że w życiu i grzech i cnota inaczej wyglądają. Dlatego też postacie p. Graybnera, lubo mają pewien pokost prawdopodobieństwa, mało nas interesują. Pod dotknięciem autora wszystko zmienia się mniej lub więcej w groteskę[59].

Wśród wielu zarzutów stawianych przez autora *Pałuby* pojawił się także ten o rzekomym ośmieszeniu Stanisława Przybyszewskiego (przywódcy krakowskiej bohemy) oraz całego nurtu modernistycznego:

> Można nie zgadzać się z jakimś kierunkiem literackim, można go nawet czynić przedmiotem krytyki lub nawet satyry, ale nie godzi się wyszydzać w sposób najtańszy, bo za pomocą płytkiej parodii, polegającej na powiązaniu z sobą kilku najbardziej zewnętrznych cech. W ten sposób wszystko na świecie da się wykpić[60].

Opinia ta nie spodobała się dramaturgowi. Wydaje się zresztą, że mocno interesował się tym, co prasa pisała na jego temat. W odpowiedzi na zarzuty Irzykowskiego wystosował specjalny list, który został opublikowany 23 listopada 1901 roku w „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim". Pisał w nim:

> Ze złośliwością krytyków polskich zgodziliśmy się wszyscy nie od dziś, trudniej jednak zgodzić się z zarzutami, godzącymi nie w twórczość, ale w osobistość człowieka. Pan K. I. zarzuca mi operowanie cudzymi pomysłami. Takiego zarzutu czynić

59 K. I. [K. Irzykowski], „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1901, nr 272.

60 Tamże.

się nie godzi, nie mając pewności, że zarzut jest słusznym. Od takiego operowania do kradzieży – tylko krok jeden. Ja nie piszę, o ile nie mam pomysłu wyłącznie własnego. Czyżby pan K. I. nie zechciał odróżnić rozwiązania *Nory* od rozwiązania *Salamandry*? Dalej p. K. I. zarzuca mi wprowadzenie na scenę p. Przybyszewskiego. Nie mam przyjemności znać go, zresztą gdyby pan K. I. uważniej przeczytał wiersz Langnera w *Salamandrze*, przekonałby się łatwo, że taki wiersz nie ośmiesza nawet tej miary pisarza, jakim jest Przybyszewski. Jak charakteryzuje się aktor, za to autor sztuki nie odpowiada[61].

To już drugi raz, kiedy pisarz wystąpił na łamach prasy w obronie własnej twórczości literackiej.

Nie wiadomo, czy autor *Odstępcy* znał Przybyszewskiego w czasie, gdy pisał *Salamandrę*, niemniej jako człowiek obcujący z kulturą na pewno słyszał o zyskującym sobie wówczas coraz większą sławę pisarzu-skandaliście i jego trybie życia. Pewnym jest jednak to, że w kilka lat później obaj literaci mieli okazję współpracować przy tworzeniu tomu zbiorowego pt. *Na powodzian*. W książce tej, opublikowanej w kilka miesięcy po powodzi jaka w 1903 roku nastąpiła w wyniku wylewu wielu polskich rzek, zebrano teksty sporej grupy polskich pisarzyRedaktorem księgi zbiorowej prac literackich i artystycznych był właśnie Stanisław Graybner, który skupił wokół siebie plejadę najznamienitszych pisarzy obu pokoleń literackich[62]. Byli tam zarówno wybitni pozytywiści (między innymi Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka i Teodor Tomasz Jeż), jak i młodopolanie (wśród nich takie nazwiska jak Stanisław Przybyszewski, Jan Kasprowicz, Stanisław Wyspiański, Kazimierz Przerwa-Tetmajer). W tym gronie nie mogło zabraknąć absolwentów Szkoły Głównej w Warszawie: Wiktora Gomulickiego, Aleksandra Kraushara, Samuela Dicksteina, Zygmunta Glogera, Piotra Chmielowskiego i Leopolda Méyeta. Również Gamaston uświetnił tom swoim opowiadaniem (*Piekielne oczy*), zaś Graybner zakończył tom opowiadaniem *Fujarka*.

W 1906 roku autor *Fredzia* został redaktorem i wydawcą lwowskiego czasopisma „Kurier Nowy". W kolejnych latach spod jego pióra wychodziło

61 S. Graybner, *List do redaktora*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1901, nr 273.

62 *Na powodzian. Księga zbiorowa prac literackich i artystycznych*, red. S. Graybner, Warszawa 1904.

coraz mniej utworów. Poza dramatami w literackim dorobku pisarza znalazło się także kilka tekstów pisanych prozą. Jedna z wielu pojawiających się wówczas w prasie, a brzmiących w podobnym tonie opinii dowodzi, iż jako prozaik popełniał te same, co w dramatach, błędy:

> Stary mąż, podejrzewający bez powodu i niewinnie młodą swą żonę, przedmiot to tak ograny przez wszystkie katarynki literackie, że trzeba być prawdziwym mistrzem, żeby wydobyć jakiś nowy i wdzięczny ton z tego rozklekotanego instrumentu. P. Graybnerowi nie udało się to trudne zadanie: ani w psychologii głównego bohatera ani tym bardziej w bladych cieniach jego żony i bratanku nic nas nie wstrząsa, nie porusza do głębi, nie oświeca błyskawicami głębin ducha ludzkiego[63].

W ostatnim piętnastoleciu życia napisał trzy powieści *W cudzej skórze* (1905), *Półpanek* (1912) i *Ze świtem* (1916), lecz nie spotkały się one z uznaniem (drukowano je jedynie w prasie we fragmentach). Powstały wówczas także dramaty *Skazaniec* i *Jenerał Iwanow* (pisane pod pseudonimem J. K. Osterloff z obawy przed restrykcjami ze strony rosyjskich władz). Pierwszy utwór oparty był na tle wydarzeń rewolucyjnych z 1905 roku. Jednoaktówka przedstawiała dramat kobiety, która, chcąc ratować swego męża – socjalistycznego rewolucjonistę – zachęcana do nierządu, popełniła samobójstwo. Anna Kuligowska-Korzeniewska w swojej pracy o Teatrze Polskim w Łodzi wymienia *Skazańca* (wystawionego tam 13 listopada 1915 roku) wśród sztuk, które odznaczały się silnymi akcentami antyrosyjskimi. Spektakl ten cieszył się dużym powodzeniem wśród publiczności i był przyjmowany z wielkim patriotycznym uniesieniem[64].

Pomimo początkowej popularności komediopisarskiej Graybnera, w historii literatury nie zapisał się on niczym szczególnym. Jego dramaty wystawiano w teatrach warszawskich, krakowskich, lwowskich i poznańskich, a w role wykreowanych przez niego postaci wcielała się cała czołówka aktorów tamtego czasu. Było to jednak spowodowane nie tyle wysokim poziomem utworów pisarza, co ogólną w tamtym czasie tendencją, by rodzimemu repertuarowi

[63] H. Galle, „Książka: Miesięcznik Poświęcony Krytyce i Bibliografii Polskiej" 1903, nr 7, s. 247.

[64] A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr Polski w Łodzi 1844–1918*, Łódź 1995, s. 113.

zapewnić możliwie najlepszą obsadę. Niektórzy z aktorów wybierali dramaty Graybnera na swoje spektakle benefisowe (Wanda Siemaszkowa zagrała w komedii *Hrabia Jerzy*, Helena Marcello w *Irenie*, a Marian Prażmowski wystąpił w *Rothornównie*), co świadczy o tym, że dobrze czuli się w rolach nakreślonych przez niego postaci. Możliwe, iż pod koniec życia pisarz zainteresował się historią i polityką, o czym świadczyć mogą trzy ostatnie w jego dorobku utwory: dramaty *Skazaniec* i *Jenerał Iwanow* oraz powieść *Ze świtem*. Zapewne nie miał już wtedy sił, aby zerwać z etykietką dramaturga co najwyżej poprawnego.

Zakończenie

O tym, że późny debiut, przypadający na schyłek epoki literackiej, nie jest szczęśliwym rozwiązaniem, przekonują biografie dwóch absolwentów Szkoły Głównej w Warszawie – Gustawa „Gamastona" Kamieńskiego i Stanisława Graybnera. Dołączyli oni do grona literatów jako ostatni z wychowanków warszawskiej wszechnicy. Choć miały one miejsce mniej więcej w tym samym czasie, to motywacje obu twórców były zupełnie inne. Kamieński prawdopodobnie traktował tworzenie utworów prozatorskich jako odskocznię od codziennej pracy, zaś Graybner, znudzony rolą hreczkosieja, spieniężył swój rodzinny majątek, by w pełni oddać się pisarstwu. O ile Gamaston nie rościł sobie pretensji do bycia uznanym literatem, bowiem kariera naukowo-techniczna w zupełności zaspakajała jego ambicje, o tyle Graybner zabiegał o sławę, licząc się z opinią publiczności, o czym świadczyć mogą pisane przezeń listy, w których na łamach prasy walczył o swoje dobre imię.

Sukces, jaki stał się udziałem Gamastona za sprawą jego pierwszej powieści, nigdy nie został przez niego powtórzony. Graybner, choć debiutował jako prozaik, szybko przeniósł swą działalność na teren dramatu. Pomimo obiecującego początku, nie udało mu się zadomowić w panteonie współczesnej mu rodzimej dramaturgii. Debiuty, które spotkały się z pozytywnym odbiorem, zachęciły obu wychowanków Szkoły Głównej do pisania. Z czasem jednak, zapewne z braku oczekiwanych sukcesów, zapał ten zmalał. Kolejnym utworom pisarzy towarzyszyły surowe, a czasem wręcz miażdżące oceny krytyki. Wydaje się, że Gamaston się nimi nie przejmował, Graybner zaś czynił starania, aby poprawić swoje notowania w literackim świecie. Chociaż u obu ceniono dar obserwacji, to w prasie powtarzały się zarzuty o to, iż w utworach pisarzy pojawiają się błędy,

najczęściej wynikające z przedstawiania nierealnych sytuacji i niepogłębionej psychologii postaci, ukazanych w oderwaniu od tła społeczno-obyczajowego.

Wydaje się, że nagromadzone przez wiele lat pomysły nie zostały przez obu pisarzy należycie wykorzystane. Niedługo po debiutach wyspecjalizowali się w tworzeniu konkretnego rodzaju literatury. Chociaż nie zdobyli wielkiego uznania jako pisarze (głównie ze względu na brak oryginalności ich utworów) to spełnili swoje zadanie – Graybner jako autor i „producent" licznych utworów scenicznych, Kamieński zaś jako „gawędziarz", sentymentalnie wskrzeszający w swych utworach przeszłość. Obaj w twórczości literackiej wykorzystali życiowe doświadczenia – pierwszy jako arystokrata z urodzenia przedstawiał w swych dramatach typowe przywary tej warstwy społecznej, drugi zaś obserwacje poczynione podczas licznych podróży wykorzystał w pisanej przez siebie prozie. W pisarstwie obu widoczny jest zwrot ku przeszłości. U Graybnera jest to wskrzeszanie przekonań i problemów dawno już nieaktualnych, w utworach Kamieńskiego natomiast dominuje nuta nostalgii za utraconą przeszłością. Większą popularnością cieszyły się jednak nie dramaty Graybnera, a pisane prozą teksty Gamastona. Wynikało to zapewne z tego, że publiczność teatralna zawsze była bardziej wymagającą, oczekując od autora aktualnego, bądź przynajmniej nowatorsko przedstawionego tematu. Autor *Fredzia* na dłuższą metę nie potrafił jednak tego zapewnić. Gamaston miał natomiast stałą grupę miłośników swojej twórczości, którzy chętnie sięgali po jego utwory, by z sentymentem spojrzeć w przeszłość.

Choć w utworach obu pisarzy nie dominują idee pozytywistyczne, to nie ma w nich również zafascynowania Młodą Polską. Graybner jako dramaturg, aby przypodobać się publiczności teatralnej, był bardziej uzależniony od epoki, w której tworzył. Gamaston ze względu na swoją pozycję zawodową i gatunek literacki, w którym się wyspecjalizował, był niepodległy żadnym artystycznym prądom. I to właśnie on w życiu pozostał bliżej ideałów Szkoły Głównej, choć spędził w murach warszawskiej wszechnicy tylko rok. Poświęcił tym czasom swoją debiutancką powieść i mimo, iż niezbyt wyraziście przedstawił tło ideowe warszawskiej placówki, to własnym życiorysem udowodnił wiarę w wartości tam weń zaszczepione. U Graybnera natomiast postawienie wszystkiego na literacki sukces świadczy raczej o odcięciu się od ideałów swojej *Alma Mater*. Za pozytywistyczne z ducha uznać należy redagowanie przez Graybnera książki, której dochód przeznaczony był na pomoc powodzianom, niemniej

jednak przede wszystkim zapamiętany został jako dramaturg salonowy. Utwory Gamastona natomiast publikowane były często w rozmaitych wydawnictwach zbiorowych, z których dochód przeznaczony był na cele charytatywne. I to jemu przypisać można utylitaryzm, bowiem do końca życia pracował jako inżynier budownictwa, wzbogacając polską myśl naukowo-techniczną.

O ile autor *Lamparciego życia* doczekał obchodów czterdziestolecia swojej twórczości dramaturgicznej, o tyle Stanisław Graybner odszedł prawie zupełnie zapomniany. Zmarł 17 października 1918 roku, na nieszczęście w przededniu odzyskania przez Polskę niepodległości. Krótkie nekrologi, pojawiające się w prasie po śmierci pisarza, giną w sąsiedztwie wielu tekstów poświęconych przewidywanej sytuacji odrodzonej Polski. W przeciwieństwie do Gustawa Kamieńskiego, Graybnerowi nie poświęcono notatki w *Polskim Słowniku Biograficznym*. Co ciekawe, już w wydanym w 1901 roku *Albumie pisarzy polskich (współczesnych)* autorstwa Stefana Dembego wśród ponad stu pięćdziesięciu biogramów pisarzy mniej i bardziej znanych znalazło się miejsce dla Gustawa Kamieńskiego, lecz brakuje tam choćby wzmianki o Stanisławie Graybnerze[65]. Daje to niejaki obraz popularności obu pisarzy w czasach im współczesnych. Na pewno obaj byli indywidualnościami, jednak w porównaniu z wirtuozami pióra swoich czasów dorobili się opinii jedynie kataryniarzy. Z pewnością nie pomogło im też to, że nie zabierali głosu w sporach pokoleniowych i pewnie również dlatego historia literatury odebrała im głos.

Bibliografia

[autor nieznany], „Ateneum" 1893, t. 4, s. 402-404.

[autor nieznany], „Ateneum" 1894, t. 1, s. 624-625.

[autor nieznany], „Głos" 1890, nr 25, s. 308.

[autor nieznany], „Mucha" 1897, nr 15.

[autor nieznany], „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1901, nr 272.

65 S. Demby, *Album pisarzy polskich (współczesnych)*, Warszawa 1901.

[autor nieznany], „Przegląd Tygodniowy" 1894, nr 37.

[autor nieznany], „Wędrowiec" 1894, nr 11.

„Kurier Teatralny" 1903, nr 58.

…cz [autor nieznany], „Nowa Reforma" 1897, nr 84.

A. [autor nieznany], „Gazeta Warszawska" 1897, nr 89.

A. Rajchman [Al. R.], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1897, nr 15.

Bartoszewicz K., „Kraj" 1893, nr 50.

Bibliografia polska XIX stulecia, red. K. Estreicher, Kraków 1970.

Bieńka M. O., *Od zenitu do zmierzchu. Teatr warszawski 1880–1919*, Warszawa 2015.

Bogusławski W., „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 3, s. 476.

Bogusławski W., „Gazeta Polska" 1897, nr 75.

Chmielowski P., „Wędrowiec" 1893, nr 49.

Ciepłowski S., *Pseudonimy autorów polskich piszących o Warszawie w latach 1795–1944*, „Almanach Muzealny" 1997, nr 1.

Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny, tom pierwszy A-H, red. R. Loth, Warszawa 2000.

Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny, tom drugi I-Me, red. R. Loth, Warszawa 2001.

Dębicki Z. [Z. D.], „Gazeta Polska" 1900, nr 8.

Demby S., *Album pisarzy polskich (współczesnych)*, Warszawa 1901.

Ehrenberg K. [K. E.], „Czas" 1893, nr 94.

Ehrenberg K. [K. E.], „Czas" 1895, nr 124.

Fita S., *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1980.

Gajkowska C., *Konkursy literackie*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 426.

Galle H., „Książka: Miesięcznik Poświęcony Krytyce i Bibliografii Polskiej" 1903, nr 7, s. 247.

Graybner S., *List do Redakcji*, „Kurier Warszawski" 1894, nr 72.

Graybner S., *List do redaktora*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1901, nr 273.

Grzymała-Siedlecki A., *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971.

J. M. [autor nieznany],„Wiek" 1897, nr 75.

Kempner G., „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 27.

Kempner G., „Przegląd Tygodniowy" 1899, nr 51.

Kenig J., *Przegląd Teatralny za rok 1894*, „Ateneum" 1895, t. 1, s. 161.

Kocięcka M., *Gustaw Kamieński*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XI/1 z. 48, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 531-533.

Kruk S., *Życie teatralne w Lublinie (1782–1918)*, Lublin 1982.

Kuligowska-Korzeniewska A., *Scena obiecana. Teatr Polski w Łodzi 1844–1918*, Łódź 1995.

Laskowski K., „Kurier Niedzielny" 1898, nr 1.

Łoziński J. [Minos], „Głos Narodu" 1898, nr 60.

Mycielski M. [M. M.], „Przegląd Polski" 1895, t. 115, ss. 415-418.

Na powodzian. Księga zbiorowa prac literackich i artystycznych, red. S. Graybner, Warszawa 1904.

Orszulik B., *Polskie życie teatralne na Śląsku Cieszyńskim i Pograniczu Morawskim w latach 1852–1918*, Wrocław 1980.

Pajączkowski F., *Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Kraków 1961.

Pieniążek Cz., „Kurier Polski" 1893, nr 114.

Rolle M. [(mre)], „Gazeta Lwowska" 1900, nr 43.

Starkman A., „Przegląd Tygodniowy" 1898, nr 5.

Teatr polski w latach 1893–1918. Zabór austriacki i pruski, red. T. Sivert, Warszawa 1987.

Teatr polski w latach 1893–1918. Zabór rosyjski, red. T. Sivert, Warszawa 1988.

Wasilewski Z. [Z. W.], „Słowo Polskie" 1906, nr 123.

Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana, red. Sz. Askenazy, t. 25–26, Warszawa 1900.

Zalewski K., „Kurier Warszawski" 1896, nr 110.

Zalewski K., „Kurier Warszawski" 1897, nr 92.