

Joanna WARONSKA

Komédie obyczajowe twórców z kręgu Skamandra*

U progu XXI wieku Marian Rawiński stwierdził, że Dwudziestolecie było czasem bujnego rozwoju komedii obyczajowej¹. Tworzyła ona fundament repertuaru teatralnego oraz wzmacniała poetykę realizmu (zawierała wiarygodne postacie oraz zaczerpnięte z życia sytuacje). Tematyka obyczajowa zapewniała przecież porozumienie z publicznością, dlatego sięgali po nią autorzy różnorodnych typów dramatu.

W 1929 roku Antoni Słonimski w recenzji sztuki *Adwokat i róże* Jerzego Szaniawskiego zaliczył komedię obyczajową do najważniejszych odmian tego gatunku, obok komedii satyrycznej reprezentowanej m.in. przez George'a Bernarda Shawa oraz komedii poetyczności i nastrojów, do której recenzent zaliczył utwory Maurycego Maeterlincka, Stanisława Przybyszewskiego czy Tadeusza Rittnera. Za mistrzynię komedii obyczajowej Słonimski uznał Gabriellę Zapolską².

Jak definiowano w międzywojniu tę odmianę gatunkową, dowiadujemy się z publikacji naukowych, opracowań poszczególnych utworów, wydawanych w serii „Biblioteka Narodowa”, oraz recenzji właśnie. Spośród artykułów warto

*Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/02773.

¹ M. Rawiński, „Przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety”. *Feministyczny teatr Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio FF” 1999, vol. 17, s. 193.

² A. Słonimski, Teatr Nowy: „*Adwokat i róże*”, *komedia w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego; reżyseria Aleksandra Zelwerowicza; dekoracje Wincentego Drabika*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 5, [przedruk w:] idem, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1982, s. 143–144.

przypomnieć cykl Stefana Rumelta, recenzenta „Dziennika Warszawskiego”, wydrukowany na łamach „Życia Teatru”, a poświęcony sztukom Michała Bałuckiego. Redakcja zapowiadała, że są to fragmenty napisanej przez autora monografii³. Innym badaczem zajmującym się zagadnieniami genologicznymi był Zygmunt Nowakowski. W 1923 roku obronił doktorat z filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim na podstawie pracy o Józefie Narzymskim⁴, a o jego polonistycznych zamiłowaniach świadczą m.in. opracowania *Pana Damazego* Józefa Błizińskiego⁵ czy *Grubych ryb* Michała Bałuckiego⁶.

Zarówno Nowakowski, jak i Rumelt próbowali uporządkować dziedzinę twórczości komediowej, mając świadomość umowności i kruchości proponowanych podziałów. We wstępie do *Pana Damazego* przeczytamy następujący fragment:

Komedia, jako pojęcie niezmiernie szerokie, dopuszcza cały szereg odchyłeń i licencji. Rodzaje komedii łączą się i kombinują w sposób najrozmaitszy. Jedna i ta sama komedia może być równocześnie komedią obyczajową, komedią charakterów i komedią z tezą⁷.

Nowakowski podkreślał jednak nie tyle umowność stosowanych klasyfikacji, ile raczej uzależniał je od sposobu rozłożenia akcentów przez dramaturga i dominację określonych wyróżników. Trudnym zadaniem okazało się rozróżnienie komedii obyczajowej od komedii społecznej, którą zdaniem Nowakowskiego, zapoczątkował w polskiej dramaturgii Józef Narzymski. Warto zaznaczyć, że ów brak precyzyjnego rozgraniczenia trwa do dziś. Według autora obie odmiany odwzorowują współczesność. Komedia społeczna nie ogranicza jednak swych zadań do bycia dokumentem epoki, ale chce diagnozować aktualne stosunki społeczne. Temu zagadnieniu Nowakowski poświęcił nieco miejsca we wstępie swojej rozprawy doktorskiej:

Jednakże każda komedia obyczajowa może być w pewnym tego słowa znaczeniu komedią społeczną. Jest nią mianowicie wtedy, gdy postaci swoje maluje nie jako jednostki wyjątkowe, lecz jako przedstawicieli pewnej zbiorowości,

³ Cykl poprzedzono następującą uwagą: „Upływa 25 lat od tragicznej śmierci Michała Bałuckiego. Z obszernej monografii o Bałuckim Rumelta (dotychczas nieogłoszonej) umieścimy kilka rozdziałów”, „Życie Teatru” 1926, nr 29/30, s. 1.

⁴ Z. Tempka-Nowakowski, *Józef Narzymski i komedia społeczna*, Kraków 1922.

⁵ J. Błiziński, *Pan Damazy*, oprac. Z. Tempka-Nowakowski, wyd. 1, Kraków 1921; wyd. 2 Kraków 1927.

⁶ M. Bałucki, *Grube ryby*, oprac. Z. Tempka-Nowakowski, Kraków 1926.

⁷ Z. Tempka-Nowakowski, *Wstęp*, [do:] J. Błiziński, *Pan Damazy*, Kraków 1927, s. 33; pisownia cytatów sprzed 1939 roku została uwspółcześniona.

gdy zamiast namiętności człowieka w ogóle, studiuje raczej zбочenia, błędy, grzechy pewnego społeczeństwa; gdy zajmuje się nie tyle nadzwyczajnymi wypadkami chorobliwymi, ile raczej epidemiami i zarazami moralnymi. Nadto komedia obyczajowa, aby naprawdę być społeczną, musi pominąć drobne śmieszności i przejściowe dziwactwa, a zaatakować chroniczne wady i grzechy, które zagrażają poważnie społeczeństwu⁸.

Podobne stanowisko zajmował w tej sprawie Rumelt. Za podstawową odmienność komedii obyczajowej od komedii społecznej uznał intencję dramaturga. Podczas gdy twórca komedii społecznej zdaje się socjologiem, próbującym odkrywać przyczyny zachowań swoich współczesnych, a nawet wyprowadzać z nich ogólne prawidłowości, autor komedii obyczajowej ogranicza się do obserwacji, której wyniki podaje w mniej albo bardziej satyrycznej formie:

Komedio pisarz społeczny jest przede wszystkim socjologiem, moralistą, polemistą, rezonerem, obyczajowy zaś jest raczej obserwatorem, moralistą, satyrykiem. Komedia społeczna jest kosmopolityczna, bo karci objawy, panoszące się wszędzie (np. walki klasowe, supremacja kapitału w życiu), nie posiada cech, właściwych danemu krajowi – komedia obyczajowa jest raczej narodową, bo stara się ośmieszyć wady, charakteryzujące także i własny kraj (np. mania cudzoziemszczyzny, lizusostwo szlachty etc.)⁹.

Rumelt zgadzał się z Nowakowskim, gdy wywodził komedię społeczną z zachodnioeuropejskiego teatru pozytywistycznego (nazwał tę odmianę „nowszą komedią obyczajową”)¹⁰, jednocześnie zaznaczając, że od czasów najdawniejszych dramaturgowie utrwalali koloryt lokalny. Już przecież w krotkach doryckich oraz farsach frygijskich pokazywano codzienne zdarzenia, zachowania ówczesnych ludzi i ich styl mówienia¹¹, co uznano za sposób nasycania gatunku dramatycznego „nieoficjalnymi słowami” oraz pospolitą rzeczywistością¹². Kryterium tematyczne było jedną z przyczyn zakwalifikowania tych form do gatunków niskich.

⁸ Z. Tempka-Nowakowski, *Józef Narzowski...*, s. 5.

⁹ S. Rumelt, *Komedia obyczajowa*, „Życie Teatru” 1926, nr 29/30, s. 215.

¹⁰ Genezę nowożytnego dramatu obyczajowego (zwanego także obyczajowo-psychologicznym) Janusz Sławiński wywodzi z dramatu mieszczańskiego, zwracając uwagę na wymiar społeczny postaci oraz jej psychologię, zob. tenże, *Dramat obyczajowo-psychologiczny*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s. 100–101.

¹¹ Zob. S. Srebrny, *Wstęp*, [do:] Arystofanes, *Wybór komedii. Osy; Pokój; Ptaki; Tesmoforie*, przeł. i oprac. S. Srebrny, Warszawa 1955, s. 22–23.

¹² Zob. D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752–1795*, Warszawa 1993, s. 175.

Nieco inaczej charakteryzowała komedie obyczajowe Dobrochna Ratajczakowa¹³, pisząc o twórczości oświecenia i uwzględniając adaptacje dzieł obcych. Według niej reprezentantem środowiska stawała się najczęściej określona rodzina, respektująca normy i zwyczaje przyjęte i preferowane przez wspólnotę. W rozpoznawaniu tego rodzaju utworów pomagał tytuł, eksponujący bohatera zbiorowego, typowe przestrzenie albo charakteryzowane postawy¹⁴.

Na podstawie przytoczonych powyżej źródeł można pokusić się o zbudowanie definicji. Komedie obyczajową wyznacza temat oraz konstrukcja świata przedstawionego. Postacie nie muszą być charakterami. Podczas gdy w komedii społecznej są one przede wszystkim reprezentantami określonych środowisk, a ich los kształtują warunki socjalne, komedia obyczajowa eksponuje „powierzchnię życia”, czyli skupia się na zachowaniach i sposobie bycia bohaterów. Autorzy korzystają przy tym zarówno z rozwiązań komedii sytuacji, intrygi¹⁵, jak i rewii pomysłów¹⁶, przypominającej kompozycję łańcuszkową. Komedie społeczne zdają się pogłębionymi komediami obyczajowymi. Ich autorzy próbują znaleźć przyczyny określonych zachowań oraz wskazać ich możliwe konsekwencje.

Skamandryccy komediopisarze i ich przyjaciele byli doskonałymi obserwatorami życia. Z tego powodu chętnie sięgali po tematykę obyczajową. Pokazywali na scenie sytuacje codzienne rodzin – posiłki, rozmowy (co według Ingi Iwasiów jest jednym z wyznaczników dramatów obyczajowych¹⁷) oraz przemiany społeczne spowodowane I wojną światową. Przedstawiali relacje między grupami zawodowymi, społecznymi, narodowymi oraz zachowania uznane za typowe dla kobiet i mężczyzn. Utrwalali więc sposób bycia ówczesnych panien na wydaniu, podział ról w małżeństwie, podejmowali temat macierzyństwa, seksu, uczestnictwa w kulturze i polityce. Wprowadzali do swoich sztuk: matki, ojców, inteligentów, polityków, przedsiębiorców, poetów, przy czym wiele drugoplanowych postaci zostało oznaczonych wyłącznie określeniem wskazującym zawód lub status społeczny. Warto przy tym zaznaczyć, że twórcy wykorzystywali żywioł obyczajowy w rozmaitych celach. W 1959 roku Krzysztof Teodor Toeplitz, omawiając twórczość Słonimskiego, stwierdził:

¹³ Ibidem, s. 164–236.

¹⁴ Zob. ibidem, s. 165.

¹⁵ Zob. ibidem, s. 170.

¹⁶ Zob. ibidem, s. 214.

¹⁷ I. Iwasiów *Kobiecość za zastoną*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 153.

O ile [...] *Murzyn warszawski* był komedią obyczajową [...] o tyle [...] zarówno *Lekarz bezdomny*, jak i *Rodzina* – zachowują pozór utworów obyczajowych. [...] Ów obyczajowy kostium stanowi tu jedynie pretekst dla rozgrywki o wiele ważniejszej¹⁸.

Wydaje się, że różnica między „być” a „zachować pozór” wynika z określenia w procesie interpretacji dominanty utworu. Komedia okazuje się więc albo swego rodzaju dokumentem historyczno-obyczajowym, albo utworem animującym dyskusję na temat przedstawianych zagadnień. Również zakwalifikowanie *Murzyna warszawskiego* do komedii obyczajowej będzie sądem badacza, choć w tym przypadku wydaje się, że odległość od komedii społecznej jest naprawdę niewielka. Słonimski pokazuje przecież dramat bohatera uwikłanego w system norm społecznych i narastające w nim poczucie wieloznaczności, będące skutkiem decyzji o asymilacji¹⁹.

Oprócz *Murzyna warszawskiego* (1928) Antoniego Słonimskiego zanalizowałam farsę Magdaleny Samozwaniec *Panowie nie lubią miłości* (1933), w Teatrze Nowym w Poznaniu graną jako *Małżeństwo Kitulisa*, oraz *Dewaluację Klary* (1939) Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Utwory te powstawały w różnym czasie, pokazują więc odmienną rzeczywistość, a przy tym zachęcają do zastanowienia się nad rolą obyczaju w budowaniu społeczeństwa i państwa. Sztukom przyświecały inne cele, a ich autorzy wykazywali odmienny stopień zaangażowania w sprawy społeczne. Farsa obyczajowa zdaje się dobrym kontrastem dla dwóch pozostałych utworów, pokazujących skutki obowiązujących konwenansów, przesądów czy ceremoniałów²⁰.

Żaden z wybranych przeze mnie dramatów nie jest sztuką kameralną, choć takie właśnie dominują zarówno w spuściźnie Słonimskiego, jak i Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Opisują one przede wszystkim relacje międzyludzkie i środowisko, budowane i utwierdzone przez obyczaj i *savoir-vivre*, wobec których jednostka okazuje się zbyt słaba, by żyć samodzielnie. Z tego powodu przejmuje obowiązujący w zbiorowości sposób zachowania. Oczywiście, w utworach pokazano różne wspólnoty, ale wówczas zostały one sklasyfikowane według kryteriów: lepszy – gorszy. W *Murzynie warszawskim* ścierają się model Polaka z modelem Żyda, reprezentowanym przez wuja Salomona (będącego

¹⁸ K.T. Toeplitz, *Dramaturg nieznan. Refleksja o sztukach Antoniego Słonimskiego*, „Dialog” 1959, nr 2, s. 73–74.

¹⁹ Zob. Z. Bauman, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji: w pułapce wieloznaczności*, [w:] idem, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, przekład przejrzał Z. Bauman, Warszawa 1995. s. 143–214; A. Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006.

²⁰ js [J. Sławiński], *Komedia obyczajowa*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, s. 228.

opiekunem rodziny) i Freidkinową, która doradza Poli, co jeść oraz jak żyć. O znaczeniu asymilacji w rozluźnianiu więzów między członkami wspólnot rodzimych pisał po latach Zygmunt Bauman:

Zaproszenia przesyłano ponad głowę władz komunalnych i korporacyjnych, jako swoiste wici nawołujące do buntu przeciw ich tradycyjnym prerogatywom. Był więc program asymilacji środkiem dyskredytowania i rozmontowywania komunalnej i kooperacyjnej bazy konkurencyjnych wpływów społecznych. Jego celem było rozluźnienie uścisku, w jakim takie konkurencyjne grupy trzymały swoich członków. W ostatecznym rachunku, odebranie grupom zdolności do skutecznego konkurowania²¹.

Najciekawsze są jednak postacie niezdefiniowane, wykazujące różny stopień asymilacji oraz wykorzeniania (się) ze wspólnoty pierwotnej, postacie niepewne swojej przynależności do jakiegokolwiek grupy. Znajdują się w przestrzeni liminalnej jako osobniki jeszcze nieukształtowane (Klara) albo jako postacie, które postanowiły odrzucić wspólnotę rodzimą i opuścić przypisaną im *societas*. Jednak to inni zdecydują, czy przemiana już się dokonała i czy nadszedł czas, by adeptci mogli rozpocząć nowy etap społecznej biografii²². W przypadku osób dorosłych nie była to jednak sytuacja uznana za typową. Dla wielu już samo podjęcie działań asymilacyjnych prowadzących do oczyszczenia się z cech postrzeganych jako żydowskie było potwierdzeniem żydostwa. Nic dziwnego, że byt zasymilowanego Żyda realizował zasadę *contradicto in adiecto*²³.

Tytuły wybranych przeze mnie sztuk pozornie odnoszą się do jednostek. W *Dewaluacji Klary* pojawiające się imię bohaterki wskazuje jednak na jej uprzedmiotowienie. Dziewczyna musi nieustannie dbać o swoją pozycję na rynkach matrymonialnym oraz literackim (nagroda jest przecież elementem stymulującym podaż i popyt). Podobnie funkcjonuje Kitulis, jak czule nazywa Buba Fieber swego męża, ministra Jakuba Szczęsnego Pupermana. W przypadku *Murzyna warszawskiego* dość szybko okazuje się, że paradoksalny tytuł dookreśla sytuację głównego bohatera, będącą skutkiem działania sił o przeciwnych wektorach – dążeń asymilacyjnych mających na celu włączenie się w społeczność warszawską, a szerzej – polską, oraz podejrzliwości grupy wobec odmienności, prowadzącej do dyskryminacji. Tym samym tytułowa metafora obrazuje napięcie między swojskością a obcością, naturalnością zachowań a egzotycznością. Zapisuje zarówno aspiracje Kondka Hertmana, jak i stosunek

²¹ Z. Bauman, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji...*, s. 149.

²² Zob. K. Lewin, *Resolving Social Conflicts*, London 1948, s. 148, 179; Z. Bauman, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji...*, s. 163–164.

²³ Zob. Z. Bauman, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji...*, s. 207.

społeczeństwa do Konrada Hertmańskiego. O sytuacji Żydów w społeczeństwie polskim, ich niechęci do krytyki oraz przeświadczeniu, że są narodem wybranym, pisał Słonimski kilka lat wcześniej w artykule *O drażliwości Żydów*²⁴. Broniąc wolności słowa, w tym również prawa do krytykowania przedstawicieli żydowskiej wspólnoty, posługiwał się przykładami z historii swojej rodziny, by nie tylko rozbroić zarzut o antysemityzm, ale jednocześnie ujawnić winy gmin żydowskich popełnione choćby wobec jego dziada Zeliga²⁵.

Zanalizowane przeze mnie utwory nieco inaczej traktują obyczajowość. Podczas gdy farsa *Samozwaniec* eksponuje śmieszności zachowań poszczególnych postaci, ich postaw i sposobów mówienia, zatrzymując się na „powierzchni życia”, dwa pozostałe zbliżają się do komedii społecznej, ponieważ ich autorzy zastanawiają się nad kondycją przedstawianej wspólnoty i mechanizmami tworzącymi pokazane sytuacje.

Sztuka *Panowie nie lubią miłości* została skonstruowana zgodnie z modelem starożytnych utworów komediowych, gdy zmiany w życiu głównego bohatera umożliwiały pokazanie rozmaitych środowisk. Z tego powodu utwór nie respektuje zasady jedności akcji, ale rozpada się na szereg odrębnych scenek. Akty I i II rozgrywają się w przestrzeniach publicznych – salonie samochodowym oraz ministerstwie wynalazków, wskazujących dwa dominujące dyskursy – dyskurs władzy oraz dyskurs ekonomii, oparty na zasadach kapitalizmu. W przestrzeniach tych rozwijają się najbardziej osobiste relacje, skutkujące romansami i małżeństwami. Pojawia się wiele postaci epizodycznych, ograniczonych do jednego zachowania albo gestu. Akt III rozgrywa się w willi Wojejlów, urządzonej, a pewnie również sfinansowanej przez Jolę Fleck. Wyposażenie mieszkania zdaje się ostentacyjnie kwestionować zasady projektowania mieszczańskich wnętrz, co świadczy o nowoczesności Joli:

Urządzenie bardzo modern, dęte blaszane meble, dużo kaktusów, lampy w ścianie. Z boku duża otomana. [...] Na środku pokoju stolik do bridża²⁶.

Prywatna przestrzeń nie konotuje jednak ani rodzinnej atmosfery ani intymności. *Samozwaniec*, skupiając się na tytułowym zagadnieniu obyczajowym, gdy miłość została sprowadzona niemal wyłącznie do uniesień zmysłowych, zastanawia się nad instytucją małżeństwa, ośmiesza przy tym sposób bycia mieszczań, urzędników oraz literatów marzących o zyskach. W ten sposób kreśli

²⁴ A. Słonimski, *O drażliwości Żydów*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 35, s. 3.

²⁵ Ibidem.

²⁶ M. *Samozwaniec*, *Panowie nie lubią miłości*, maszynopis, Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, sygn. 1869, s. 72.

zabawny i jednocześnie odrobinę groteskowy obraz, bliski „światowi na opak”. Autorka nie chce diagnozować ani tym bardziej korygować swoich współczesnych. Ograniczyła się do zebrania śmieszności, by przygotować wesołe przedstawienie, którego finał nie zapowiada żadnych zmian. Ani Buba nie rozwiedzie się z Pupermanem, ani Jola z Wojeją. Miłość okazuje się tu wyłącznie cielesnym użyciem, a małżeństwo transakcją, która obowiązuje tak długo, dopóki oboje zainteresowani widzą w tym jakiś interes (finansowy albo emocjonalny). Poza aktualną dyskusją na temat miłości i małżeństwa, w sztuce pojawia się także Literat naśladowujący głos Witkacego. To jednak zbyt mało, by potraktować utwór jako obyczajowy.

Najwięcej odwołań do współczesności znajdziemy w sztuce Słonimskiego. Jego bohaterowie wspominają m.in. o organizacji „Kropla Mleka”, od 1904 roku opiekującej się dziećmi żydowskimi i wspierającej ideę pasteryzowania mleka oraz karmienia piersią²⁷. Przedstawicielstwa tej instytucji działały w Łodzi, Warszawie, Kaliszu. Mówią również o Lucynie Ćwierczakiewiczowej, zmarłej wprawdzie na początku XX wieku, ale będącej autorytetem kulinarnym jeszcze w latach dwudziestych, o czym świadczą kolejne wznowienia jej książek²⁸.

Słonimski przedstawił konkurencyjne wspólnoty różniące się obyczajowością. Grupy te są oparte na pokrewieństwie (rodzina), zażyłości (przyjaciele), pochodzeniu (Polacy, Żydzi), statusie społecznym (elita rządząca, ziemianie, mieszczenie, biedota), orientacji seksualnej oraz wykonywanym zawodzie (księgarze, przedsiębiorcy, a nawet handlarze żywym towarem). Między tymi grupami możliwe są rozmaite transgresje w różnym stopniu akceptowane przez społeczeństwo.

O wartości wspólnoty przekonuje Perlman. Rozumie więc zachowania pryncypała, który chce przyłączyć się do silnej grupy, nawet jeśli nie akceptuje wszystkich jego zachowań. Również Mitek po przyjeździe z Paryża docenia przydatność znajomości i przyjaciół. On jednak nie chce się dostosowywać, ale raczej marzy o tym, by wykorzystać nadarzające się okazje. Potępi więc zarówno postawę rodzica, jak i „kameralnego żydka” Perlmana (w przytoczonej poniżej wypowiedzi określenie „stosunki” można czytać nieco dwuznacznie):

Paryż nauczył mnie szanować stosunki. Coś trzeba mieć. Jak się nie ma wielkiej fortuny, trzeba mieć znajomości, inaczej jest się i będzie takim łatkem

²⁷ Zob. J. Sosnowska, *Działania Towarzystwa „Kropla Mleka” na rzecz opieki nad dzieckiem i matką w Łodzi w latach I wojny światowej*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej” 2013, t. 11, s. 67–82.

²⁸ Zob. L. Ćwierczakiewicz, *365 obiadów*, Warszawa 1923.

jak pan. Ja mogę ojca krytykować, ale ojciec nie we wszystkim był taki głupi. Ja Mariuszowi dużo zawdzięczam. On mi oczy otworzył na świat²⁹.

Główny bohater omawianej sztuki, Konrad Hertmański, pragnie należeć do elity społeczeństwa. W tym celu przed laty podjął decyzję o asymilacji. Naśladuje Polaków, przejmuje ich sposób bycia, ubiór i preferencje kulinarne. W jego domu bywają Mariusz z MSZ-etu (zakochany w Mitku Hertmańskim) oraz generał Matysiak. Księgarz zna też urzędnika Piżyckiego, adwokata Porcikowskiego, porucznika Ciapałę z I pułku saperów. Wciąż jednak traktowany jest jako pretendent.

O jego aspiracjach przypomina wyposażenie mieszkania oraz księgarni. Portrety Tadeusza Kościuszki i Poniatowskiego³⁰, ryngraf oraz szabla, symbole polskości zawieszono w sypialni, świadczą o tym, że nawet w najbardziej intymnej części domu księgarz chce być Polakiem. Postępuje więc zupełnie inaczej niż zalecał Juda Lejb Gordon, XIX-wieczny poeta; tamten model asymilacji Bauman opisał następująco:

Dla znacznej większości Żydów zachodniej Europy asymilacja oznaczała niewiele więcej niż zmianę obyczajów – inną grę językową, inną etykietę w stosunkach codziennych, inny szyfr symboliczny stroju i gestów. Bądź jak twój sąsiad; nie trzymaj się na uboczu; w tłumie podobnych ludzi nie wyróżniaj się; zalecenie Judy Lejba Gordona „Bądź Żydem w domu, człowiekiem na ulicy” znaczyło: „Bądź niewidoczny w miejscach publicznych”, uczyni swoje żydostwo nieuchwytnym dla oka. Wszystko to z kolei oznaczało zaakceptowanie prawa gospodarzy do ustalania przepisów, gorliwe i pilne studiowanie tych przepisów, celowanie w ich przestrzeganiu. Wielokrotnie stwierdzano, że asymilujący się Żydzi byli *en masse* mistrzami w sztuce odtwarzania. Celowali w zgłębianiu i przyswajaniu sobie intencji cudzych kompozycji, tekstów i praktyk³¹.

Hertmański nie poprzestaje na naśladowaniu polskości, choć zarzut ten postawiło mu wielu odbiorców, on chce być Polakiem. Staje się więc zaangażowanym obywatelem, uczestniczy w ceremoniach i społecznych przedsięwzięciach. W sztuce pojawiają się wprawdzie informacje sugerujące jego powierzchowną znajomość kultury polskiej, wśród nich dość prostoduszna uwaga na temat

²⁹ A. Słonimski, *Murzyn warszawski*, „Skamander” 1935, z. 60, s. 309.

³⁰ Zob. A. Kijowski, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*, [w:] idem, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*, Kraków 1984, s. 7; autor przypomina mechanizmy tworzenia i utrwalania legend wokół życia obu żołnierzy, pochowanych w krypcie na Wawelu, oraz ich mityczne biografie. Kościuszkę przypominał „o bohaterze ukrytym, który objawia się ludowi, aby z jego pomocą wypędzić złego władcę”, Józef Poniatowski wpisywał się w opowieści cyklu napoleońskiego (ibidem, s. 29).

³¹ Z. Bauman, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji...*, s. 205.

majątku ziemskiego, który księgarz chce kupić, by zostać członkiem klubu: „Sąsiedzi, zimą dożynki, zapusty, kulig”³². Potrzeba asymilacji może ujawniać snobizm postaci (tak oceniają ojca Zaza i Mitek), ale chyba charakteryzuje przede wszystkim politykę prowadzoną przez państwo. Odradzająca się Rzeczypospolita mogła stać się albo państwem narodowym, albo na wskroś nowoczesnym, tolerancyjnym dla ludzi innej rasy i wyznania³³. Z tego powodu zachowania Hertmańskiego definiują dopuszczalną przez państwo polskie różnorodność. Księgarz zastępuje swoją „naturalność”, ukształtowaną przez środowisko i wychowanie, modelem uznanym za bardziej wartościowy. Zgodnie z popieranym przez czynniki wpływowe trendem żydowskie formy życia ocenia jako niższe, gorsze, godne odrzucenia. To jednak nie zapewniło mu szczęścia. Tak skonstruowana postać spowodowała ataki recenzentów, którzy uznali, że autor znęca się nad księgarzem³⁴.

Sytuacją probierczą zarówno dla księgarza, jak i dla jego otoczenia okazuje się spadek po Benku Hertmanie, handlarzu żywym towarem w Brazylii. Postacie muszą rozważyć, czy pieniądze pochodzące z takiego proceduru można przyjąć, na co je wydać. Rozmowy te pozwalają postawić pytanie, czy materializm jest typowy dla rasy żydowskiej. Spadek ujawnia przecież słabość do pieniędzy. Nie dziwi więc wahanie Hertmańskiego. Kondek postanawia odrzucić schedę po bracie, by za chwilę spróbować potajemnie porozumieć się ze Szwarzmanem, współnikiem Benka, podejrzanym „typkiem”, to znów chce pozyskać pieniądze dla dobra publicznego. W finale aktu II wygłasza patetyczną przemowę:

Perlman miał rację! To jest tchórzostwo! To jest współdziałanie ze zbrodnią! Ten majątek należy do Polski. Jako prawy patriota te pieniądze oddam na potrzeby kraju! Mając taki majątek, wieleż łez będę mógł otrzeć wiele cierpień uleczyć! Będę mógł rozwinąć skrzydła do lotu! Nie, panowie, ja nie pozwolę, aby majątek na krzywdzie zdobyty dalej służył krzywdzie! Ja się procesuję!³⁵

³² A. Słonimski, *Murzyn warszawski*, „Skamander” 1935, nr 60, s. 294.

³³ O sytuacji Żydów w Polsce po I wojnie światowej zob. Ł. Jastrząb, *Raporty o antysemickich wystąpieniach w Polsce po I wojnie światowej*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2015, s. 199–250.

³⁴ J. Appenszlak, *Scena polska. Teatr Mały. „Murzyn warszawski”*. *Komedia w 3 aktach A. Słonimskiego. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje S. Śliwińskiego*, „Nasz Przegląd” 1928, nr 331, s. 11; W. Jampolski, „Murzyn warszawski”, *komedia w trzech aktach p. Antoniego Słonimskiego. Miejski Teatr Mały. Reżyseria p. G. Rasińskiego*, „Gazeta Lwowska” 1929, nr 42, s. 3–4.

³⁵ A. Słonimski, *Murzyn warszawski*, „Skamander” 1935, z. 59, s. 222.

Jednocześnie Słonimski demaskuje otoczenie księgarza, które nie ma żadnych skrupułów, by skorzystać z takich pieniędzy. Są bezwzględni materialistami. Spadek staje się również przyczyną konfliktu między ojcem a synem. Podczas gdy Hertmański chce w oczach innych uchodzić za przyzwoitego i dobrego obywatela, Mitek okazuje się cynikiem, który w nic nie wierzy i wyznaje wyłącznie filozofię użycia.

Ostatecznie pieniądze przejmuje francuski adwokat, Marteline, reprezentujący Hertmańskiego w sprawie, a uratowane 10 tysięcy franków przekazuje w jego imieniu na rzecz Ligi Obrony Powietrznej. Jednocześnie przedstawia kandydaturę księgarza do francuskiego odznaczenia. Palmy akademickie (bo o nich chyba mowa) ustanowione za czasów Napoleona Bonaparte nie są wprawdzie Legią Honorową, ale zaspokajają ambicje Hertmańskiego. Zgodnie z zasadą happy endu, każdy dostał to, czego pragnął, a dylemat przyjęcia albo odrzucenia spadku został unieważniony. Słonimski podobnie jak we wcześniejszej komedii korzysta ze strategii uniku.

W zależności od przyjętej perspektywy w sztuce dostrzeżemy problematykę związaną z asymilacją, tolerancją albo ze sposobem definiowania polskości. W tym ostatnim przypadku zadamy pytanie, czy ma ona charakter performatywny czy też określa ją wyłącznie pochodzenie. Mimo podejmowanych działań Hertmański wciąż przecież wzbudza podejrzliwość. Okazuje się bowiem, że Polakiem trzeba się urodzić³⁶, a zakładane przez Żydów maski, odmieniające tożsamość wzbudzają czujność nacjonalistów. Klęska księgarza staje się jednocześnie opowieścią o narodzinach nowoczesności, gdy jednostka traktuje siebie jako projekt do zrealizowania. Wyzwalając się stopniowo z tego, co konieczne i jednoznaczne, chce wierzyć, że może stać się, kim tylko zechce. Takie działania prowadzą do wieloznaczności³⁷. Po latach Bauman uznał asymilujących się Żydów za przykład ludzi nowoczesnych, konstruujących swoje tożsamości, nawet jeśli ich aktywność sprowadziła na nich poczucie tragiczności:

Destabilizacja, tymczasowość lub niedookreślenie tożsamości oraz brak dostatecznych powodów, by przedkładać jedną tożsamość nad drugą, były najdotkliwszymi z życiowych doświadczeń – a mimo to życie upływało pod nieustanną i przemożną presją *potrzeby konstruowania* tożsamości godnej zarówno prywatnej, jak i publicznej aprobaty, pod groźbą banicji w przypadku porażki lub zaniechania wysiłku³⁸.

³⁶ Zob. Z. Bauman, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji...*, s. 206.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 209–214.

³⁸ *Ibidem*, s. 212.

Utwór Słonimskiego przekonuje, że poszczególne „kostiumy regionalne” wyznaczające modele zachowania przedstawicieli poszczególnych narodowości: obyczaj, sposób jedzenia, ubierania się, a nawet świętowania, przez wielu traktowane są jako coś najistotniejszego. Zmiana przyzwyczajzeń może wynikać z potrzeby dostosowania się do wpływowej większości, ale także z chęci uzyskania określonych korzyści, dlatego w każdym przypadku ważne są intencje postaci. Ze względu na proces asymilacji tytułowe określenie „Murzyn warszawski” przypomina nazwę gatunkową, składającą się z dwóch członów: nazwy nadrzędnej w formie rzeczownika wyznaczającej cechy rasowe i dookreślającego go epitetu. „Żywy towar” (tak nazwał sztukę Jarosław Iwaszkiewicz w liście z 1 października 1928 roku³⁹) chyba zbyt jednoznacznie kojarzył się z niewolnictwem i stręczycielstwem, ale jednocześnie zwracał uwagę na znaczenie opakowania, tak przecież ważnego w transakcjach handlowych. Sprzedaż produktu, uczynienie z niego przedmiotu godnego pożądania często zależy od legitymizującej go opowieści, co Słonimski pokazał w *Herostratesie z Chicago*.

Sztuka Słonimskiego balansuje na granicy komedii obyczajowej i komedii społecznej, a jej klasyfikacja zależy od interpretatora. Autor nie tylko rejestruje międzywojenną codzienność, pokazuje różne postawy wobec asymilacji, zastanawia się także nad jej konsekwencjami.

Natomiast utwór Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej to komedia na temat nieco przewyżczonych już obyczajów, które tracą swoją siłę społeczną. W świecie przedstawionym bohaterowie liczą się z opinią publiczną. Korygują innych i są pouczeni, jak się mówi (Feliks), jak się pisze (Karabin i jego koledzy), a nawet jak honorowo zrywa się zaręczyny (Idalia). Nic dziwnego, że ocena innych staje się stawką, o jaką toczy się gra. Z tego powodu życie okazuje się umiejętnością opowiadania o sobie, a nawet stosowania swego rodzaju propagandy, sprawnym żonglowaniem słowami, naśladowaniem określonych stylów zachowania i mówienia. Klara, młoda poetka, dopiero kształtująca siebie, przekonuje się, jak zmienne bywają ludzkie osady. Takiej lekcji udziela jej Eliza, niedoszła teściowa:

Klarczko. Widzisz, widzisz, dziecko. Zbytньо zaufałaś swoim siłom i ludzkiej dobroci! Ale nie rozpaczaj, kochanie! Właśnie z godnością podnieś czoło! Świat, widzisz, buduje ołtarze bożyszczom swoim, świat je burzy⁴⁰.

³⁹ J. Iwaszkiewicz, 1 października 1928, [w:] A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927–1931*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, przypisy muzyczne sporządziła A. Matracka-Kościelny, Warszawa 2012, s. 337.

⁴⁰ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dewaluacja Klary*, [w:] idem, *Dramaty*, t. 2, wybór i oprac. A. Bolecka, wstęp S. Treugutt, Warszawa 1986, s. 684.

Sytuację Klary, dopiero poznającej obowiązujące w społeczeństwie reguły, opisuje metafora pływaka⁴¹, który albo zacznie poruszać się w wybranym kierunku, albo zatonie. Kazimierz, dobry mąż i ojciec (jak zaznacza podmiot dramatyczny w didaskaliach⁴²), człowiek rozsądny i traktujący z przymrużeniem oka aspiracje swej żony, podsumowuje zachowanie córki:

Słyszane rzeczy: jeszcze nic, dopiero projekt na literatkę i na kobietę, a już... (*naśladuje Klarę*) Ona go potrzebuje! Ona musi! A własnymi siłami, a bez balonów, bez pęcherzy uczyć się pływać!⁴³

(z *ironią*) Oto jak wygląda znakomita pływaczka, której się rozwiązał korkowy pas. Katastrofa⁴⁴.

Sojusznikiem w walce z opinią publiczną okazuje się rodzina. Finałowa próba samobójcza Klary, dowodząca jej nieodporności psychicznej, przetoczenie krwi Karabina oraz zapowiedź ich małżeństwa, w jakimś sensie obrazują potrzebę „dopuszczenia innej krwi” do mieszczańskiego świata. Józef jest przecież nie tylko dobrze zapowiadającym się autorem, ale przede wszystkim zarabiającym się na siebie proletariuszem. I nawet jeśli jego maniere nie są najlepsze, życiowa determinacja budzi podziw.

Trudno określić, w jakich latach rozgrywa się akcja sztuki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Nie znajdziemy tu konwencjonalnej informacji „rzecz dzieje się współcześnie” (jak w *Szoferze Archibaldzie czy Egipskiej pszenicy*), a bohaterowie i podmiot dramatyczny posługują się językiem nieco anachronicznym, stosując np. określenia: „koafiura”⁴⁵ – w znaczeniu „fryzura” czy „agasować”⁴⁶ – „zaczepiać, nagabywać kobiety na ulicy”. Wrażenie to potwierdzają wzmianki o sposobie bycia kobiet – Idalia zajmuje się w czasie wolnym robótkami ręcznymi, a Eliza nosi woreczek zamiast torebki.

Tytułowa dewaluacja wraz z możliwym mezaliansem zdaje się pochodzić z poprzedniej epoki, a przemiany obyczajowe zachodzące w międzywojniu,

⁴¹ Motyw pływaka pojawia się także w *Murzynie warszawskim*. Tu jednak zwraca uwagę na tkwiące w nim niebezpieczeństwo. Ciotka Sala przypomina bratowej powiedzenie, ujawniającej niebezpieczeństwo wynikające z przecenienia własnych sił: „Ty wiesz: utopi się tylko ten, co umie pływać, bo ten, co nie umie, nie pójdzie się kąpać”, A. Słonimski, *Murzyn warszawski*, „Skamander” 1935, z. 60, s. 298.

⁴² Zob. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dewaluacja Klary*, s. 586.

⁴³ Ibidem, s. 602.

⁴⁴ Ibidem, s. 677.

⁴⁵ Ibidem, s. 587.

⁴⁶ Ibidem, s. 677.

które w swoich sztukach przedstawiała Pawlikowska-Jasnorzewska, potęgowały śmieszność przewyżonych norm i konwenansów. Oczywiście, po raz kolejny u autorki prawdziwa miłość unieważnia wszystkie przeszkody.

Przedstawione sztuki charakteryzują międzywojenne społeczeństwo polskie, pokazują obowiązujące wartości oraz wyznawane zasady. Zdarzenia probieczne – spadek po handlarzu żywym towarem czy nagroda literacka – pozwalają ocenić nie tyle głównych bohaterów, ile raczej środowisko, w którym żyją. Główni bohaterowie dopiero określają swoją tożsamość. Ich cechą jest niedojrzałość (Klara) albo elastyczność (Hertmański). Żaden z utworów nie sięga więc po techniki komedii charakterów (choć jej cech doszukiwano się w *Murzynie warszawskim*).

Autorzy pokazują śmieszności (Samozwaniec), eksponują ewolucję społecznych norm, co może zachęcać do kontestowania także tych obowiązujących (Pawlikowska-Jasnorzewska), wreszcie zastanawiają się nad społecznymi konsekwencjami podejmowanych działań. Różne znaczenie przypisują rodzinie. Dla Słonimskiego i Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej to wciąż główna instytucja wychowawcza, przekazująca wartości i postawę tolerancji, ponieważ mimo różnic krewni wspierają się w trudnych momentach. Koligacje, majątek, a nawet zwyczaje określają bohaterów, choć finałowe zapowiedzi małżeństwa oznaczają zmianę dotychczasowego stylu życia. Być może dlatego, w omawianych komediach obojga autorów mamy niemal wymarzony typ rodziny: ojciec, matka, syn i córka. U *Samozwaniec* nie znajdziemy takich zależności. W sztuce pojawiają się wprawdzie informacje na temat pochodzenia postaci, Joli Fleck oraz Olgierda Wojęły. Ona należy do zamożnej mieszczańskiej rodziny, jej ojciec jest fabrykantem sztucznych jaj, on do zubożałej arystokracji, o czym świadczy nazwisko, herb oraz tytuł kniazia. Na scenie nie pojawi się jednak żaden z reprezentantów starszego pokolenia. Dorosłe dzieci, oboje mają przecież około trzydziestki, biorą ślub zupełnie przypadkowo, nie zastanawiając się nad konsekwencjami tego faktu.

Wybrane sztuki nie mają intencji dydaktycznej. Autorzy wywodzący się ze środowiska skamandrytów bawią się obserwacjami dziwności współczesnego lub nieco dawniejszego świata albo próbują zastanowić się nad przyczynami i konsekwencjami takich zachowań społecznych. W każdym przypadku na dnie czai się gorzka refleksja na temat elity społeczeństwa, egoistycznej, nietolerancyjnej, pozbawionej wartości. To obraz tym groźniejszy, że finał nie zapowiada zmian innych niż biograficzne.

COMEDIES OF MANNERS OF THE WRITERS FROM THE SKAMANDER CIRCLE

Summary

The authoress analysed three plays: Antoni Słonimski's *Black Man of Warsaw* (*Murzyn warszawski*), Magdalena Samozwaniec's *Gentlemen do not Like Love* (*Panowie nie lubią miłości*) and also Maria Pawlikowska-Jasnorzewska's *Devaluation of Klara* (*Dewaluacja Klary*), which made it possible for her to consider the condition of the interwar comedy of manners and also social comedy, dominating in the literature of that time. In the Interbellum, attempts to separate these two varieties of one genre were made, among others, by Zygmunt Nowakowski and Stefan Rumelt.

The above-mentioned works were written in different periods of time; therefore, they presented reality in a different ways. Disclosing drolleries and caricatured behaviours (Samozwaniec), they encouraged considering the role of manners in building society and state (Słonimski) and also presented social transformations (Pawlikowska-Jasnorzewska). In passing, their authors considered the condition of family. The plays were also different in terms of the reasons why they were written, and the level of the playwrights' involvement in contemporaneity.