

Joanna Warońska

O felietonowości komedii Brunona Winawera

Międzywojenne świadectwa odbioru dramaturgicznej twórczości Brunona Winawera realizują jednolity wzorzec. Recenzenci teatralni oraz krytycy zwracali uwagę na uchybienia konstrukcyjne akcji jego sztuk, papierowość postaci oraz nieprzestrzeganie schematu *pièce bien faite*, uznanego wówczas za podstawowy dla dramatu popularnego, repertuarowego, do którego zaliczano współczesne komedie. Nie dziwi więc, że w poszukiwaniach formuły genologicznej sięgnęli po „felieton”¹, by jak najlepiej opisać te utwory. O częstotliwości wyśuwania tego zarzutu niech zaświadczy umieszczenie go przez Winawera w *Recenzji* dołączonej do książkowego wydania *Księgi Hioba*² oraz opinia Karola Irzykowskiego:

Oto jest tania bystrość recenzentów: gdy piszą o dramatach Żeromskiego odkrywają w nich pierwiastek epicki, w sztukach Winawera wywłachają felieton (a niektórzy Żyda) [...] ³.

Poszukiwania krytyków wynikały także z wielorodzajowego pisarstwa autora. Niemal od czasu debiutu starał się on połączyć dwa rodzaje twórczości – był

¹ Jako przykład można wymienić m.in.: E.Ł. [Ewa Łuska], *Z teatrów krakowskich. Z Teatru im. J. Słowackiego „Księga Hioba”*, „Goniec Krakowski” 1921, nr 138, s. 5; E. Haecker, *Z teatru. Teatr im. Słowackiego: „Księga Hioba”, komedia warszawska w 3 aktach Brunona Winawera*, „Naprzód” 1921, nr 115, s. 5; J. Wołoszynowski, *Z Teatru Małego. „Po prostu tru-teń”. Komedia w 3-ach aktach Brunona Winawera. Reżyseria A. Zelwerowicza. Dekoracje St. Śliwińskiego*, „Gazeta Polska” 1932, nr 80, s. 5; K. Wierzyński, „Obrona Keysowej”. *Komedia w 3-ach aktach Brunona Winawera. Premiera w Teatrze Małym*, „Gazeta Polska” 1935, nr 148, s. 5.

² B. Winawer, *Recenzja*, [w:] tenże, *Księga Hioba*, Warszawa 1921, s. 71.

³ K. Irzykowski, *Spiritus flat ubi vult et quomodo vult*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 1, 1896–1926: *recenzje i felietony, artykuły, listy otwarte*, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1995, s. 200.

komediopisarzem i felietonistą publikującym na łamach wielu czasopism, m.in. „Filmu”, „Głosu Prawdy”, „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, „Kuriera Codziennego”, „Kuriera Polskiego”, „Świata”, „Światowida”, „Wiadomości Literackich”, a nawet „Expressu Częstochowskiego” czy „Nowego Expressu Częstochowskiego”. To on wypracowywał w Polsce wzorzec felietonu naukowego, naśladując m.in. pogadanki popularnonaukowe Zofii Urbanowskiej czy Marii Julii Zaleskiej⁴, oraz wielokrotnie upominał się o tzw. „naukopisarstwo”⁵. Zebrane i opublikowane w wielu tomach felietony spotkały się z żywą reakcją ówczesnych czytelników i do dziś zresztą uchodzą za ważny dokument kształtowania się świadomości Dwudziestolecia. Po II wojnie przypomnieli je Jan Józef Lipski⁶, Marek Pytasz⁷ oraz Artur Międzyrzecki⁸:

Felietony Winawera opierają się niekiedy czasowi z siłą, o jaką teksty ulotne nie zwykliśmy zazwyczaj podejrzewać. Jeden z tematów głównych refleksji felietonisty – nauka współczesna i dokonywane przez nią przeobrażenia w życiu nowych społeczeństw – okazuje się niekiedy zaskakująco aktualny⁹.

Pomiędzy obszarami działalności pisarskiej Winawera obserwujemy nieustanną cyrkulację, o czym świadczyły próby powołania do życia nowych gatunków – felietonu naukowego oraz komedii naukowej. Międzywojenna krytyka definiowała kategorię felietonowości na wiele sposobów, a trzeba pamiętać, że wciąż była to jedna z najpopularniejszych form dziennikarskich. Przyczyniło się do tego wiele czynników. Po pierwsze – działalność znakomitych twórców, m.in. – Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Antoniego Słonimskiego, po drugie – obserwowana nobilitacja gatunku, który został zaliczony do dziedziny sztuki:

[...] pięknie napisany felieton, zgrabna facecja może być tak samo dziełem sztuki, jak *Iliada*, koncert f-moll Chopina, katedra kolońska¹⁰.

Kolejnym powodem była zmiana horyzontu oczekiwań ówczesnego odbiorcy. Felieton w pełni realizował bowiem potrzebę rozrywki inteligenta w czasie wolnym od pracy. Zjawisko to opisywał m.in. Jan Bystron:

⁴ A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Wstęp*, [do:] ciż, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 17. Na Brunona Winawera jako autora felietonów naukowych powoływał się: Z. Kawecki, *Felieton naukowy. (Rzecz trudna do zilustrowania)*, „7 Dni” 1930, nr 33, s. 10.

⁵ Zob. np.: B. Winawer, *Pegaz na nowej drodze*, „Światowid” 1933, nr 39, s. 5.

⁶ J.J. Lipski, *Bruno Winawer (1883–1944)*, [w:] tenże, *Warszawscy „Pustelnicy” i „Bywalscy”*, t. 2: *Felietoniści i kronikarze 1900–1939*, Warszawa 1973.

⁷ M. Pytasz, „Nie mam recepty na zbawienie świata...”. *Wokół „Kronik tygodniowych” Antoniego Słonimskiego*, Katowice 1987, s. 58.

⁸ A. Międzyrzecki, *Wstęp*, [do:] B. Winawer, *Ziemia w malignie. Felietony*, wstęp A. Międzyrzecki, Warszawa 1962, s. V–XV.

⁹ Tamże, s. VIII–IX.

¹⁰ W. Kubacki, *Czasopisma literackie*, „Rocznik Literacki” 1933, s. 311.

[...] literatura staje się dlań [zmęczonego i zapracowanego czytelnika] rozrywką, którą chce mieć przypadkowo w wolnej chwili i którą też bez trudu i żalu każdej chwili może przerwać¹¹.

Dwudziestolecie odziedziczyło po Młodej Polsce przekonanie, że felieton jest gatunkiem autotelicznym¹², niezależnym od politycznego programu, dlatego znani twórcy pojawiali się na łamach różnych pism bez względu na ich orientację. Tego dziedzictwa bronił Boy m.in. w polemice z Edwardem Ligockim¹³, dziennikarzem „Rzeczpospolitej”, opowiadając się za utrzymaniem subiektywizmu oraz apolityczności gatunku:

[...] w całym świecie cywilizowanym felieton, odcięty symbolicznie kreską, ma przywilej eksterytorialności i dopiero zamęt ostatnich lat narzucił mu u nas i ówdzie piętno przynależności partyjnej¹⁴.

Termin „felietonowość” w międzywojniu funkcjonował również w krytyce teatralnej. Felieton teatralny upowszechnił Boy, a uprawiali go także m.in. Witold Noskowski, Jerzy Koller, Konstanty Troczyński¹⁵, Karol Irzykowski czy Jan Lorentowicz. Oznaczał on postawę recenzenta, dlatego Irzykowski wyjaśniał termin „felietonizować” jako „pisać naokoło”¹⁶. Zasady stosowania gatunku starał się określić Jan Lechoń, uznając, że istnieje typ przedstawień, o których nie można pisać inaczej. Tłumaczył to w recenzji *Męża i żony* Fredry, sztuki wystawionej w Teatrze Rozmaitości przez Józefa Śliwickiego z dekoracjami Aleksandra Kozłowskiego (premiera 21 lutego 1919):

Rzeczową recenzję widowiska można pisać tylko wtedy, jeżeli teatr da coś utworowi od siebie, w ten czy inny sposób obmyśli go jako przedstawienie: o sztuce niewyreżysowanej można albo nie pisać wcale, albo pisać o autorze, o jego dziele, o literaturze, społeczeństwie – f e l i e t o n o w a ć s o b i e d o w o l i [podkreśl. J.W.]¹⁷.

Poza tym „felietonowość” służyła także jako określenie konstrukcji sztuki, przede wszystkim komedii, np.:

¹¹ J.S. Bystroń, *Publiczność literacka*, Warszawa 1938, s. 276.

¹² Na temat felietonu wiedeńskiego przełomu wieków i możliwości jego wartościowania pisała: E. Hurnikowa, *W kręgu wiedeńskiej moderny. Z zagadnień polsko-austriackich powinowactw literacko-kulturowych*, Częstochowa 2000, s. 92–112.

¹³ E. Ligocki, *Widły czy siekierka*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 135.

¹⁴ T. Żeleński (Boy), *Jeszcze ostatnie widelki*, [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną. Wieczór szósty*, Warszawa 1926, s. 30; zob. także: J. Koller, *Pod kreską*, „Dziennik Poznański” 1939, nr 1, s. 15.

¹⁵ Zob. D. Ratajczak, *Fotel recenzenta. Witold Noskowski, Jerzy Koller, Konstanty Troczyński*, Poznań 1981.

¹⁶ K. Irzykowski, *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim*, Warszawa 1933, s. 148.

¹⁷ J. Lechoń, *Mąż i żona*, „Pro Arte” 1919, z. 3, s. 27; cyt. za: tenże, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, zebrał i oprac. S. Kaszyński, Warszawa 1981, s. 247.

Kiedyś, kiedy w naszym piśarstwie będzie się ceniło więcej czyny niż wezwania, na pewno przyjdzie też prawdziwe zrozumienie dla rzetelnego dzieła Perzyńskiego, dostrzeże się w nim nie tylko to, jego zaniedbania, nie tylko to, co w nim było z felietonu [pokręśl. J.W.], ale i to, co było z balzakowskiej pasji przenikania życia, i to, co miał z Prusa i Moliera¹⁸.

W ten sposób opisywano również m.in. twórczość jednego z najpopularniejszych wówczas dramaturgów – George’a Bernarda Shawa¹⁹, czy *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej²⁰. „Felieton” stosowany jako określenie sposobu tworzenia oznaczał aktualność sztuki (z tego powodu Boy nazwał „felietonem scenicznym” *R.H. inżyniera*²¹), „umiejętność stawiania kwestii scenicznych w skrótach, które dają jednak całego człowieka”²² lub wartość pomysłów. Takie koncepty nie rościły sobie pretensji do wyjaśniania ludzkich zachowań, co miało być celem komedii, ale ograniczały się do warstwy słownej²³. Były więc powierzchownym uchwyceniem rzeczywistości, często wytworzeniem efektownego paradoksu. Felieton powinien bowiem opowiadać o świecie doskonale znanym uczestnikom komunikacji (nadawcy i odbiorcy), a postulowany realizm oznaczał głównie naśladowanie rozpowszechnionej konwencji mówienia o współczesności²⁴. Podstawową cechą gatunku była więc aktualność, osiągana często dzięki pokazaniu za pomocą środków artystycznych tzw. wydarzenia dnia²⁵.

Na podstawie międzywojennych świadectw odbioru należy stwierdzić, że uscenizowany felieton wykorzystywał schematyczne postacie, anegdotki i dowcipy²⁶, „igranie nazwami”²⁷, sięgał po homonim, ale przede wszystkim przyzna-

¹⁸ J. Lechoń, *Perzyński*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 6, s. 2; cyt. za: tamże, s. 112.

¹⁹ K. Irzykowski, *Teatr Polski: „Lekarz na rozdrożu”, sztuka w 5 obrazach Bernarda Shawa. Przekład Floriana Sobieniowskiego. Reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje Karola Frycza*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, 1930–1933: recenzje i felietony, artykuły, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1995, s. 259–260; K. Irzykowski, *Teatr Narodowy: „Hau-hau”, komedia w 4 aktach Hodgesa i Percyvala*, [w:] tamże, s. 580.

²⁰ K. Irzykowski, *Teatr Letni: „Dramat Kaliny”, sztuka w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego*, [w:] tamże, s. 528.

²¹ T. Żeleński (Boy), „*R.H. inżynier*”, [w:] tenże, *Ludzie i bydłotka. (Wrażenia teatralne)*, Warszawa 1933, s. 77–82.

²² W. Brumer, *Premiera w Teatrze Małym – „Znajomek z Fiesole”*, „Dzień Polski” 1925, nr 117, s. 5.

²³ K. Irzykowski, *Teatr Letni: „Smaczny chleb kłamstwa”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 522.

²⁴ D. Ratajczak, *Fotel recenzenta...*, s. 64.

²⁵ M. Szulczewski, *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa 1976, s. 88.

²⁶ K. Irzykowski, *Teatr Nowy: „Żywy ładunek”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria Karol Borowski. Dekoracje: Stanisław Jarocki*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 4, 1934–1939: recenzje i felietony, artykuły, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1997, s. 428–429.

²⁷ K. Irzykowski, *Teatr Mały: „Po prostu truteń” komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria A. Zelwerowicza, dekoracje St. Śliwińskiego*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 433.

wał rolę dominującą autorowi, który jak wytrawny felietonista nie moralizował, ale starał się bawić i zaciekawiać publiczność, dlatego opowiadał kolejne dowcipy²⁸. Formuła ta pozwalała twórcy dowolnie zmieniać maski i pozy, by określić ich przydatność w komunikacji, co przypominało naukowy eksperyment²⁹.

Felieton sceniczny obligował komediopisarza do przestrzegania zasad obowiązujących w gatunku prasowym. Autor dbał więc o powodzenie swoich sztuk oraz przedkładał komizm humorystyczny nad komizm satyryczny³⁰, choć wydaje się, że postulowana przez międzywojennych krytyków aktualność miała realizować model satyryczny. W Dwudziestoleciu Kornel Makuszyński próbował oddzielić humor od dowcipu – do twórców pierwszej grupy zaliczył Bolesława Prusa i Charlesa Dickensa (należących do ulubionych pisarzy Winawera), natomiast do drugiej – George’a Bernarda Shawa, Oskara Wilde’a, Winawera i Magdalenę Samozwaniec, ze względu na stosowaną przez nich satyrę, drwinę i ironię³¹. Kozłowska tłumaczyła decyzję Makuszyńskiego w następujący sposób:

Odwolują się [komediopisarze zaliczeni do grupy stosującej dowcip] przede wszystkim do intelektu widowni. Bawią, ale najczęściej nie potrafią wzruszać. Ich komedie – zdaniem Makuszyńskiego – są mądre, zmuszają do refleksji, ale nie dają prawdziwego relaksu³².

W Dwudziestoleciu Winawer należał do grupy najbardziej popularnych komediopisarzy, choć zgodnie podkreślano, że w swojej pracy nie kieruje się cynicznym pragmatyzmem. Irzykowski nie znajdował w jego komediach schlebiania publiczności za wszelką cenę, o czym miały świadczyć także modyfikacje tradycyjnej struktury – przekształcenia schematów *pièce bien faite*, odrzucenie zasady „happy endu”³³, rezygnacja z finałowego małżeństwa.

Ciekawym zagadnieniem byłoby także ustalenie aktualności sztuk Winawera. Nazywano je chętnie komediami warszawskimi³⁴, które nie zawsze odpowia-

²⁸ K. Irzykowski, *Teatr Letni: „Smaczny chleb kłamstwa”*..., [w:] tamże, s. 522; zob. W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa wobec Baudelaire’a*, przekł. H. Orłowski, wstęp J. Kmita, Poznań 1975, s. 198–202.

²⁹ D. Ratajczak, *Fotel recenzenta*..., s. 73; zdaniem badaczki, Noskowski przyjmuje w swoich felietonach maskę błazna, nauczyciela, znawcy, amatora.

³⁰ J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] tenże, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 331.

³¹ M. Kozłowska, *W fotelu recenzenta i na paradyzie. O krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego*, Gorzów Wielkopolski 2001, s. 59.

³² Tamże.

³³ K. Irzykowski, *Teatr Narodowy: „Zły szeląg”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria Ludwika Solskiego, dekoracje Wincentego Drabika*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 132.

³⁴ Taki podtytuł nosiła *Księga Hioba*; zob. E. Haecker, *Z teatru. Teatr im. Słowackiego: „Księga Hioba”*..., s. 5; Kr. [Tadeusz Kremer], *Teatry krakowskie. Teatr im. J. Słowackiego. „Księga Hioba”, komedia warszawska w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyser Józef Sosnowski, „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 1921, nr 21, s. 9; K.H. Rostworowski, *Teatr Miejski im. J. Sło-**

dały gustom publiczności z innych części Polski, a jednocześnie Irzykowski w związku ze *Złym szelągim* uznał, że aktualność istnieje w tej komedii jedynie na marginesie akcji właściwej³⁵. W omawianych utworach niewiele znajdziemy aluzji do konkretnych osób, wydarzeń czy postulatów zachęcających do zmiany świata. Zacięcie satyryczne pojawia się głównie w *Promieniach FF* (1926), utworze potraktowanym przez krytyków jako atak na Ministerstwo Kultury i Sztuki Miriama³⁶, oraz w komediach *Księga Hioba*³⁷, *Po prostu truteń*³⁸, *Ryk byłego lwa*³⁹. Wydaje się, że dylemat – współczesne czy ponadczasowe, satyryczne czy komiczne – w odniesieniu do tej twórczości dość dobrze rozwiązał lwowski recenzent:

Komizm Winawera ma w sobie dużo demaskatorskiej odwagi, zasięgiem zaś rzeczowym znajduje się wpośrodku – między aktualiami społecznymi a ponadczasową racją istnienia swobodnego człowieka. Tak właśnie przemawia Winawer, humanista i racjonalista komedii sądowej⁴⁰.

wackiego. „*Księga Hioba, komedia warszawska w 3 aktach*”, Brunona Winawera, „Głos Narodu” 1921, nr 116, s. 2; W.Gr. [Wacław Grubiński], *Teatr i sztuka. Teatr Mały*. „*Księga Hioba*” – komedia warszawska w 3-ch aktach Brunona Winawera. Reżyserował pan Jan Janusz, „Kurier Poranny” 1921, nr 119, s. 6. Podobnie określił Haecker sztukę *Po prostu truteń*: E.H. [Emil Haecker], *Z teatru. Teatr im. Słowackiego*: „*Po prostu truteń*”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera, „Naprzód” 1931, nr 294, s. 4.

³⁵ K. Irzykowski, *Teatr Narodowy*: „*Zły szeląg*”..., [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 131.

³⁶ T. Żeleński (Boy), *Teatr miejski im. Słowackiego*: „*Promienie FF*”, »scenariusz kinematograficzny« w 3-ech aktach Brunona Winawera [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną i inne flirciki (wieczór trzeci)*, Kraków 1922, s. 125; E. Haecker, *Z teatru. Teatr im. Słowackiego*: „*Promienie FF*”, scenariusz kinematograficzny w 3 aktach Brunona Winawera, „Naprzód 1921”, nr 225, s. 8; K. Irzykowski, *Teatr Miejski im. J. Słowackiego i Bagatela. Uwagi ogólne*. „*Straszne dzieci*” K.H. Rostworowskiego. „*Klątwa*” Wyspiańskiego. „*Ulica dziwna*” K.A. Czyżowskiego. „*Promienie FF*” B. Winawera. „*Zaduszki*” S. Grabińskiego. „*Kurka wodna*” St.I. Witkiewicza. „*Gaz*” J. Kaisera, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 1, s. 214; Irzykowski nie dookreślił jednak przedmiotu satyry. Po II wojnie o satyryczności tej sztuki pisała A. Wzorek, *Polska rzeczywistość międzywojenna w zwierciadle satyry. O „Promieniach FF” Brunona Winawera*, „Kwartalnik Opolski” 2005, nr 2–3, s. 35–43.

³⁷ W. Zaw. [Wiktor Zawodziński], *Dookoła teatru*. „*Księga Hioba*” – komedia w 3-ch aktach Brunona Winawera w Teatrze Małym. Reżyserował J. Janusz, „Kurier Polski” 1921, nr 120, s. 3–4.

³⁸ Cz. Wojeńska, *Z teatru. Teatr Mały*: „*Po prostu truteń*” komedia w 3-ch aktach Brunona Winawera. Reżyseria: Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje: St. Śliwiński, „*Kobieta Współczesna*” 1932, nr 14, s. 274; autorka dostrzegła w sztuce „dość cienkie zresztą zacięcie na satyrę polityczną”.

³⁹ J. Andrzejewski, *Z teatrów „Ryk byłego lwa”*, komedia w 3 aktach Brunona Winawera w Teatrze Małym, „ABC” 1936, nr 269, s. 4; określenie „groteskowa satyra” ujawnia rozzaczarowanie recenzenta.

⁴⁰ B.W.L., *Z Teatru Rozmaitości*. „*Obrona Keysowej*”. Komedie Brunona Winawera. Reżyseria Romana Niewiarowicza. Dekoracje Ottona Rexa, „Gazeta Lwowska” 1935, nr 41, s. 3.

Omawiane sztuki dość dobrze ukazywały problemy Dwudziestolecia (np. społeczną pozycję inteligenta), nastrój epoki, np. zapowiadały filozofię relatywizmu w *Ryku byłego lwa*⁴¹. Autor uznawał bowiem, że zadaniem komediopisarza jest przedstawianie spraw codziennych i jednocześnie odwiecznych, np.: konfliktu starych z młodymi/powojennymi, oskarżanymi o cynizm, geszefciarstwo i wstręt do rzetelnej pracy (*Frydląd junior*), dlatego nazywał siebie reportażystą z „odcinka frontu”⁴².

Winawer, kreując świat swoich dramatów, wykorzystał wszystkie rekwizyty współczesności – telefon, samochód, awionetkę, rentgen, a jednocześnie zastanawiał się nad sposobem ich oddziaływania na strukturę dramatu. W jednym z felietonów stwierdził na przykład, że telefon zastąpił posłańca z tragedii greckiej⁴³. Aktualność tych komedii polega także na wykorzystaniu topografii Warszawy oraz przywołaniu rzeczywistych nazwisk – polityków (Mussolini, Hitler), naukowców (Freud, Einstein, Boltzmann, Heisenberg), literatów (Shaw, Molnar), twórców kultury (Szyfman). W sztukach autor podejmował temat współczesnego teatru i dramatu, np. o suflerze opowiedział zabawnie w jednoaktówce *Bez suflera!* (1919). Był to problem aktualny także w chwili otwarcia Reduty przez Juliusza Osterwę (1920). Obecność suflera umożliwiała szybkie premiery i jednocześnie gwarantowała poprawny kształt „tekstu autorskiego”⁴⁴. W swojej grotesce Winawer sprowadził pomysł wyłącznie do chwytu reklamowego. Jego zdaniem, sufler jest nieodzownym elementem teatru, gwarantuje porządek przedstawienia, uniemożliwia pomieszanie aktorów i widzów, prawdy i fikcji oraz przypadkowe połączenie różnych sztuk.

Felietonowe komedie Winawera dzięki kreacji podmiotu dramatycznego oraz zastosowanym technikom humorystycznym trudno uznać za satyrę – o „obrazie satyrycznym” pisała Anna Krajewska⁴⁵. Satyra domaga się bowiem uznania przez autora określonego systemu wartości, gdy fabuła ma piętnować wszelkie odstępstwa. Tymczasem Winawerowi bliższy jest komizm humorystyczny, który, zdaniem Jerzego Ziomka⁴⁶, Bohdana Dziemidoka⁴⁷ oraz Mieczysława In-

⁴¹ M.J. Toporowski, *Teatr. Teatr Mały – B. Winawer „Ryk byłego lwa” komedia w 3 aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 39 s. 747.

⁴² B. Winawer, *Słowo wstępne*, [w:] tenże, *Frydląd junior*, Warszawa 1928, s. 11; podobne określenie autor umieścił także w podtytule tomu felietonów: *Boczna antena. Ostatnie biuletyny z frontów wieczystych*, Warszawa [1926].

⁴³ B. Winawer, *O starych i nowych efektach teatralnych. – Walka na szczytach: Mount Wilson i Jungfrau. – Ostry „krzyk nocy”. – Promienie kosmiczne*, [w:] tenże, *Boczna antena. Seria 2*, Warszawa [1927], s. 163.

⁴⁴ J. Szaniawski, *Sufler*, [w:] tenże, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956, s. 65.

⁴⁵ A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wrocław 1989, s. 33.

⁴⁶ J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności...*, s. 331.

glota⁴⁸, pokazuje jedynie paradoksy i nonsensy rzeczywistości. Tym samym dramaturg nawiązywał do programu komedii obyczajowej warszawskiej, która nad moralizatorską tendencję przedkładała zabawne sytuacje⁴⁹.

Większość recenzentów uznała, że sztuki Winawera nie miały pełnić funkcji dydaktycznych czy moralizatorskich, choć pojawiały się także próby odnalezienia w nich „znaczeń wyższych”. Recenzent „Gazety Lwowskiej” tak określił ideę *Obrony Keysowej*:

Ta rozgrywka między prawem człowieka wolnego a bezduszną sprawiedliwością i ślepy młotochem jest korzyścią i światłem, płynącym z komedii Winawera⁵⁰.

Dostrzegł także pozytywny program sztuki:

A więc Winawer, zawiódłszy [oczekiwania widza], nie zawiódł. „Czuły słuchacz” wybaczyle Holstinowi-Winawerowi, gdy ten nauczył go każdej ciemnej sile gniewnie krzyknąć w twarz: „Nie pozwalam”⁵¹.

Do alegorezy zachęcał także *Żywy ładunek* (1938/1939). Jan Chmurek (pseudonim Stanisława Młodożeńca) nazwał tę sztukę współczesnym *Weselem* oraz kazaniem Piotra Skargi i wyłożył polityczne znaczenie „starej horacjuszowskiej przenośni z okrętem i załogą”⁵². Wbrew takiemu odczytaniu Słonimski zarzucił Winawerowi nieporadność w wyeksponowaniu głębszej treści i nieudolność w budowaniu metafory ujawniającej kondycję współczesnego człowieka wyrzuconego ze struktury społecznej⁵³.

Kolejną cechą sztuk Winawera, która także dziś wpisuje się w architekturę felietonu, jest ich jawna intertekstualność. Boy w związku z tą twórczością pisał o „pstrokaciźnie różnych stylów”⁵⁴: sentymentalizmu, socjalizmu, patriotyzmu, romantyzmu (o Serafinie Gabrielu⁵⁵), oraz korzystaniu z tradycyjnej rekwizytor-

⁴⁷ B. Dziemidok, *O światopoglądowym i aksjologicznym znaczeniu poczucia humoru*, [w:] *Śmiech*, „Punkt po Punkcie” nr 5, Gdańsk 2005, s. 13–17.

⁴⁸ M. Inglot, *O „Panu Geldhabie”*, [w:] tenże, *Świat komedii Fredrowskich*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 96–97.

⁴⁹ Zob. Z. Wołoszyńska, *Zmierzch Bohomolcowego programu*, [w:] *Komedia obyczajowa warszawska*, oprac. i wstęp Z. Wołoszyńska, Warszawa 1960, s. 44.

⁵⁰ B.W.L., *Z Teatru Rozmaitości*. „*Obrona Keysowej*” ..., s. 3.

⁵¹ Tamże.

⁵² J. Chmurek, *Teatr Nowy*: „*Żywy ładunek. Podróż dziewicza w 5 obraz.*” B. Winawera, „*Goniec Warszawski*” 1939, nr 10, s. 7.

⁵³ A. Słonimski, *Teatr Nowy*: „*Żywy ładunek*”, *podróż dziewicza w 3 aktach (5 obrazach) Brunona Winawera*; reżyseria Karola Borowskiego; dekoracje Stanisława Jarockiego, [w:] tenże, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1982, s. 368.

⁵⁴ T. Żeleński (Boy), „*Rycerz z labędziem*”, [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną*, Warszawa 1920, s. 79.

⁵⁵ T. Żeleński (Boy), *Teatr miejski im. Słowackiego*: „*Promienie FF*” ..., [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną i inne flirciki* ..., s. 126.

ni, ujawniającej lektury autora i ceniony przez niego repertuar. Felietonista odnajdywał więc typowe postacie komediowe (pracownicy MSZ), a także rewiowe (np. kobieta z Grudziądza, *R.H. inżynier*)⁵⁶. Wskazywano też powinowactwa tematyczne (*Promienie FF* zestawiano ze *Świątym gajem* Caillaveta i Flersa⁵⁷), konstrukcyjne – Irzykowski porównywał Macierzana (*Księga Hioba*) do bohatera *Jastrzębia* de Croisseta⁵⁸, dr Links-Torgaua (*Smaczny chleb kłamstwa*) do Tumora Mózgowicza Witkacego⁵⁹. Poza tym traktowano sztuki Winawera jako hiperteksty – *Miss Mary* odczytywano jako parafrazę utworu *Alt Heidelberg*⁶⁰ z dodatkiem *Ciotki Karola* i *Podróży po Warszawie* (postać Himmelfahrta)⁶¹, *Obronę Keysowej* zestawiano z komedią Jerzego Szaniawskiego *Adwokat i róże* (1929), a w *Ryku byłego lwa* szukano parodii sztuk Ibsena (*Nora*, *Budowniczy z Solness* i *Dzika kaczka*):

W roztargnieniu zajada doktor [Cerwus] kanapki jubileuszowe u przyjaciela – podobnie jak Hjalmar w *Dzkiej kaczce*, zapowiadawszy wiarołomnej żonie, że się od niej wyprowadzi, jeszcze pozwala jej potraktować siebie kawusią ze śmietanką. Komizm tej sytuacji, który u Ibsena jest piekielnym zgrzytaniem zębów, u Winawera staje się miluchną groteską⁶².

Dostrzegano także powinowactwa sztuk Winawera z tekstami Zapolskiej, Makuszyńskiego, Mirbeau (Rabski⁶³), Słonimskiego, Krzywickiej, Wallace'a, Grzymały-Siedleckiego (B.W.L.⁶⁴), Perzyńskiego⁶⁵ oraz Jewreinowa, Katerwy i Germana (Ćwikowski⁶⁶). Intertekstualność sprowadziła na te utwory zarzut braku oryginalności oraz ostentacyjnie literackich pomysłów, co harmonizowało ze stereotypem uczestniczenia Żyda w kulturze:

⁵⁶ T. Żeleński (Boy), „*R.H. inżynier*”, [w:] tenże, *Ludzie i bydlątka...*, s. 77–82.

⁵⁷ K. Irzykowski, *Teatr Polski: „Świąty gaj”, komedia w 3 aktach G. de Caillaveta i R. de Flersa, przekład Adama Zagórskiego*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 2, 1927–1929: *recenzje i felietony, artykuły*, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1995, s. 42.

⁵⁸ K. Irzykowski, *Teatr Narodowy: „Jastrząb”, komedia F. de Croisseta w 3 aktach*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 3, s. 363.

⁵⁹ K. Irzykowski, *Dramat w teatrze*, [w:] tamże, s. 684. O powierzchownym podobieństwie dramatów wymienionych autorów pisał także: A. Zagórski, *Premiera w Teatrze Małym. „Znajomek z Fiesole”, komedia w trzech aktach Brunona Winawera*, „*Kurier Poranny*” 1925, nr 140, s. 3.

⁶⁰ a., [rec. *Gaudeamus*], „*Świat*” 1912, nr 18, s. 16.

⁶¹ K. Krumłowski, *Z Teatru Powszechnego. „Niebieskie domino” humoreska w 3 aktach Wroczyńskiego i Winawera*, „*Goniec Krakowski*” 1919, nr 63, s. 4.

⁶² K. Irzykowski, *Teatr Mały: „Ryk byłego lwa”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria E. Wiercińskiego, dekoracje Z. Węgierkowej*, [w:] tenże, *Pisma teatralne*, t. 4, s. 219.

⁶³ W. Rabski, *Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918–1924*, Warszawa 1925, s. 11–14.

⁶⁴ B.W.L., *Z Teatru Rozmaitości. „Obrona Keysowej”* ..., s. 3.

⁶⁵ E.Ł. [Ewa Łuska], *Z teatrów krakowskich* ..., s. 5.

⁶⁶ A. Ćwikowski, *Z teatrów. Z Teatru Małego. „Znajomek z Fiesole”, komedia w 3 aktach Br. Winawera*, „*Dziennik Ludowy*” 1925, nr 157, s. 2.

Rzecz dzieje się [*Rycerz z labędziem*] raczej na owych polach Elizejskich, gdzie, w księżycowym świetle, snują się blade cienie wszystkiego, co poczęło się z – literatury⁶⁷.

Kategoria felietonowości wyznaczała również modelowego odbiorcę komedii Winawera, a jego opisanie podjął się Słonimski. Według niego, był to człowiek inteligentny, na pewno nie kołtun warszawski, uczestnik międzywojennej kultury⁶⁸, zanurzony w dominującej wówczas estetyce dowcipu, dlatego odczuwał potrzebę brylowania w swoim otoczeniu.

Przedstawione rozumienie felietonowości w pełni przystaje do twórczości skamandrytów, dla których felieton był jedną z podstawowych form – występy Grzegorza Glassa (ps. Avanti) w „Picadorze”⁶⁹, a wkrótce typowy przejaw „życia ułatwionego”⁷⁰, aintelektualnego, impresyjnego, opartego na żarcie, dowcipie i kalamburze. Gatunek ten umożliwiał komponowanie tekstów ludyczno-pragmatycznych⁷¹, aktualnych i jednocześnie poetyckich, upolitycznionych, autotelicznych i konsumpcyjnych⁷². Techniki felietonowe umacniały „pakt z odbiorcą”, pozwalały realizować jego „horyzont oczekiwań”⁷³, co określano nawet jako „flirt z kulturą popularną”⁷⁴. Były to podstawowe zarzuty wysuwane przez Bolesława Micińskiego pod adresem „Wiadomości Literackich”⁷⁵, reprezentowanych m.in. przez głównego kodyfikatora ówczesnego felietonu, czyli Boya, którego także Irzykowski atakował za nadmierną fascynację życiem⁷⁶, zbyt pragmatyczną i relatywistyczną.

Po wojnie terminem „felieton sceniczny” posługiwali się m.in. Maria Czanerle⁷⁷, badacze twórczości Słonimskiego (Bożena Gierat-Bieroń⁷⁸ oraz Jan Jó-

⁶⁷ T. Żeleński (Boy), „*Rycerz z labędziem*”, [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną*, s. 79.

⁶⁸ as. [Antoni Słonimski], *Teatr Mały. „Po prostu truteń”*, reż. A. Zelwerowicz, dek. S. Śliwiński, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 16, s. 5.

⁶⁹ J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 49.

⁷⁰ Tamże, s. 206; za mistrza gatunku uznano Antoniego Słonimskiego; zob. J.E. Skiński, *Życie ułatwione*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 47, s. 2.

⁷¹ T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym (rekonesans)*, [w:] *Studia skamandryckie i inne*, red. I. Opacki i T. Stępień, Katowice 1985, s. 77.

⁷² S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, s. 132.

⁷³ J. Piotrowiak, *Wokół prób aktualizacji „skamandryckiego” modelu porozumienia z odbiorcą w poezji społecznego radykalizmu. Przymierza i kontrowersje*, [w:] *Studia skamandryckie i inne*, s. 47–48; T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu...*, s. 75–76; Z. Mokranowska, *Prozy poetów kręgu „Skamandra” wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, Katowice 2003, s. 14.

⁷⁴ T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu...*, s. 79.

⁷⁵ Krytyk zarzucał redaktorom nastawienie na zysk, aintelektualizm i afilozofizm, brak estetycznego kanonu i nadmiar subiektywizmu; B. Miciński, *Tragedia „estetyki artystów”*, [w:] tenże, *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, wyb. i oprac. A. Micińska, Kraków 1970, s. 221.

⁷⁶ K. Irzykowski, *Beniaminek...*, s. 91–113, 142–149; J.E. Skiński, *Życie ułatwione*, s. 2.

⁷⁷ M. Czanerle, *Wycieczki w dwudziestolecie. O dramacie międzywojennym*, Warszawa 1970, s. 95.

zef Lipski⁷⁹) i Mrożka (Andrzej Kijowski⁸⁰), a o kulturze felietonowej pisali Hermann Hesse w *Grze szklanych paciorków*⁸¹ oraz Jerzy Kwiatkowski⁸². Według Czanerle, felietony sceniczne charakteryzowały się statyczną akcją, banalnymi problemami i powierzchowną satyrą⁸³, a Kijowski dodawał jeszcze – aktualny temat, uwzględnienie gustów odbiorcy, wyjaskrawienie prawdy (dowcip, parodia, ironia) lub jej „pogłębienie” przez wprowadzenie technik typowo literackich. Autor korzystający z praktyk felietonu zamiast wypracowywać własny idiolekt sięgał po środki współczesnego języka, co zbliżało jego działalność do romantycznego ironisty lub majsterkowicza (bricoleura). Trzeba jednak zaznaczyć, że tzw. „felietonową formację umysłową” uznano za fundament kultury, ponieważ umożliwiała ona walkę ze stereotypem:

I ma go [felieton] w ogóle literatura. Ma go w ogóle życie społeczne. Felieton jest jego [życia społecznego] drugą wersją, jego widmem myślowym. Jeszcze krok do utożsamienia go w ogóle z kulturą⁸⁴.

Ale zastanawiając się nad istnieniem kategorii felietonowości, nie można pominąć propozycji genologicznej Edwarda Balcerzana, polegającej na rozpoznaniu w literaturze trzech podstawowych intencji: eseistycznej, reporterskiej i felietonowej. Według badacza, felietonista obnaża mechaniczność i stereotypowość języka, dlatego chętnie sięga po dowcip, karykaturę i burleskę, zachowuje dystans wobec świata przedstawionego, eksponuje przypadek w fabule, dygresyjność i epizodyczność, rozbija stereotypy postaci i nawiązuje do praktyk słowa kabaretowego. Podstawowym celem takiego utworu okazuje się zabawa, ponieważ autor nie czuje się upoważniony do wysuwania konkretnych postulatów zmieniających świat⁸⁵.

Wydaje się, że stosowana w Dwudziestoleciu kategoria felietonowości na określenie praktyk dramatopisarzy nie oznaczała żadnej rewolucji w konstruowaniu utworów. Formuła gatunku pogranicznego była poręcznym sposobem

⁷⁸ B. Gierat-Bieroń, *Antoni Słonimski – teatr demokracji*, Kraków 2004, s. 183–184.

⁷⁹ J.J. Lipski, *Klasyk komedii: Antoni Słonimski*, „Dialog” 1963, nr 1.

⁸⁰ A. Kijowski, *Mrozek u raju bram*, „Dialog” 1963, nr 5; tekst znalazł się w tomie: tenże, *Rytuały oglądania*, wyb., komentarz i posłowie Z. Majchrowski, Gdańsk 2005, s. 173–178.

⁸¹ Zwraca na to uwagę M. Pytasz, „Nie mam recepty...”..., s. 18.

⁸² Kulturę felietonową badacz definiował jako „niesolidną, dyletancką, impresyjną”; J. Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 76.

⁸³ M. Czanerle, *Wycieczki w dwudziestolecie...*, s. 95.

⁸⁴ A. Kijowski, *Mrozek u raju bram*, [w:] tenże, *Rytuały oglądania*, s. 173.

⁸⁵ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 98–101. Na temat felietonu jako gatunku dziennikarskiego zob. np.: J. Dunin, *Felieton. Czy wiemy co to jest?*, [w:] tenże, *Studia o komunikacji społecznej*, Łódź 2004, s. 249–261; E. Chudziński, *Felieton*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer i E. Chudziński, Kraków 1996, s. 181–194.

zwrócenia uwagi na związki literatury z rzeczywistością, co zdawało się być przekroczeniem zasady literackości w momencie formułowania zasad teorii formalnej. Określenie to zwracało też uwagę na epizację sztuk oraz przyznawało większe prawa podmiotowi dramatycznemu. „Felieton sceniczny” konotuje podobne znaczenia jak „skecz kabaretowy”⁸⁶, określa bowiem przemiany tradycyjnego modelu genologicznego, zwłaszcza w zakresie fabuły i konstrukcji postaci. „Skecz kabaretowy” w swojej genealogii jest jednak bardziej dramaturgiczny, gdy felietonowość zwraca uwagę na epizację oraz próbę zdialogizowania tych utworów. Winawer czyni zasadą konstrukcyjną swoich komedii przewrotne wykorzystanie stereotypu i schematu. Przywołując ostentacyjnie style artystyczne, konwencje literackie, dzieła swoich poprzedników i funkcjonujące w społeczeństwie symbole, rozpoczyna grę z odbiorcą i bawi go parodią, ironią, cytatem oraz wykorzystuje tradycyjne schematy i sytuacje komediowe, np.: spotkanie w nocnym lokalu z dawną przyjaciółką aktorką, postać nieprzyjaznego woźnego czy nieporadnego naukowca⁸⁷. Dzięki temu Winawer w swoich sztukach zachowuje się jak „bricoleur” (majsterkowicz), nie kryje tego, że rozpoczęła się komedia – postaci noszą znaczące nazwiska, a czasoprzestrzeń często zdaje się nieprawdopodobna:

Pisze [Winawer] komedie dla rozrywki, zabawy, ale nie powstrzymuje to stałego dystansowania się wobec banalności – miłej i pociągającej, ale zdradliwej⁸⁸.

Tym samym zastosowana kategoria „felietonowości” funkcjonowała podobnie jak *Lustspiel*, gatunek postulowany przez Wolfganga Kaysera, ujawniający grę na poziomie decyzji autorskich poprzez zastosowanie wielości przestrzeni, postaci, wątków, sposobów mówienia i tonu wypowiedzi⁸⁹.

Summary

On the Feature Nature of Bruno Winawer's Comedies

The author analyzes one of the expressions that functioned in the Interwar Period with regard to the comedies of Bruno Winawer. To this end, she refers to the context of its use: the activities of interwar columnist (such as Tadeusz Boy-Żeleński or Antoni Słonimski), the popularity and elevation of the literary genre

⁸⁶ W Polsce był Winawer podobno „najwyraźniejszym wyznawcą” tego gatunku; A. Grzymała-Siedlecki, *Nie pożegnani*, posłowie J. Krzyżanowski, Kraków 1972, s. 262.

⁸⁷ A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego...*, s. 33–37.

⁸⁸ Tamże, s. 38.

⁸⁹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1954, s. 387.

that they would go in for, the change in the expectation of the then audience, and, first and foremost, Winawer's literary output. Almost since his debut, the dramatist would gladly write feature articles, and even was regarded in Poland as the inventor of a new genre – the academic feature. In her studies on the “feature writing” category, the author takes also into account the analyses of contemporary theoreticians and writers, and the genologic proposal by Edward Balcerzan.

The analyses carried out has enabled the author to conclude that the term “feature writing” used in the Interwar Period, as referred to the practices pursued by dramatists, was a means of pointing out to the relations of literature with reality, which seemed to have gone beyond the principle of literary quality at the time of formulating the rules of the formal theory. This category pointed out to imparting the narrative quality to dramas, and granted greater rights to the dramatic subject.