

JOANNA WAROŃSKA

Fufa na scenie, czyli „straszni mieszczanie” w dramacie międzywojennym

Tytułowa Fufa to postać dramatu Karola Huberta Rostworowskiego *Straszne dzieci. Bajka w trzech aktach* (1922). Sztuka, jak opisała Maria Czannerle w *Wycieczkach w dwudziestolecie*¹, wzbudziła skrajne opinie. Jedni ją chwalili, inni odmówili jakichkolwiek wartości. W alegorycznym dramacie wykreowana przez Diaska Fufa uosabia bogactwo, niemal „marność nad marnościami” – cała w złocie, brylantach, co czyni ją obiektem pożądania pozostałych bohaterów. Dużo miejsca poświęcił jej Tadeusz Boy-Żeleński w swojej recenzji:

Przede wszystkim, kto jest Fufa? Jest to ta, co rzekomo „nic nie bierze, ciągle daje”, owa chimera szczęścia, za którą uganiają się ludzie, upostaciowanie wrodzonej człowiekowi chęci użycia bez pracy, władzy, blasku, potęgi. [...] Dlatego Fufie jest wciąż gorąco, ponieważ, gdzie się obróci, wchodzi w upalną atmosferę ludzkich żądz i pragnień; stąd jej imię Fufa, ponieważ robi ciągle „fu” i „fa”. Dlatego jest taka gruba, bo jest pusta i nadziana powietrzem; nie mieści się w krzesło, aby wyrazić, że pragnienia ludzkie nigdzie się nie mieszczą².

W moim artykule właśnie ta postać będzie znakiem międzywojennego snu o mieszczaństwie, o pozornie dostępnym dla wszystkich życiu dostatnim i bezpiecznym (w języku polskim mieszczanin łączy się przecież z wyrazem umieszczenie – ten, który znajduje sobie miejsce w hierarchii społecznej; tzw. klasa średnia). Pokażę wpływ obowiązującego wówczas światopoglądu mieszczańskiego na formę dramatu oraz szczegółowo przedstawię kilka postaci wywodzących się z tej grupy. Przywołam także prowadzoną wówczas dyskusję na temat mieszczańskiego dramatu i teatru.

Trzeba pamiętać, że rewolucja francuska przyniosła nowy porządek społeczny w pełni ukształtowany po roku 1830 (w gospodarce zaczyna wtedy niepodzielnie panować kapitalizm, a w obyczajach idee humanizmu, liberalizmu, kosmopolityzmu i ogólnoludzkiej solidarności³). Wbrew interesowi szlachty urodzenie przestaje być główną cnotą człowieka, zyskują natomiast pracowitość i wytrwałość w dążeniu do wytyczonych celów. Marzenie o samodzielnie zdo-

¹ M. Czannerle, *Wycieczki w dwudziestolecie. O dramacie międzywojennym*, Warszawa 1970, s. 228-234.

² T. Boy-Żeleński, *Rostworowski „Straszne dzieci”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 20: *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, Warszawa 1963, s. 161-162.

³ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1997, s. 10-11.

bytym awansie społecznym zostaje zapisane w kategoriach „self-helpu”⁴ oraz „self-made mana”, realizowanych także przez naukowców oraz ludzi wolnych zawodów. Prowadzi to jednak do kultu tzw. burżuazyjnego szlachectwa, jak Boy nazywał maturę⁵.

Mieszczański bohater literacki pojawiał się już wcześniej w tekstach naznaczonych wyraźną tendencją (postać pozytywna lub negatywna), jako element prowadzonych kampanii społecznych, jednak dopiero po przewrocie mieszczańskim (rewolucja francuska) określenie warstwy społecznej zaczęło wyznaczać typ umysłowości, a preferowany przez tę grupę etos stał się powszechny i dominujący. Moralność mieszczańska, mentalność kapitalistyczna preferowała następujące przymioty: rozważa, akomodacja, zmysł kalkulacji, asekuracja, kontaktowość, wytrwałość w pracy, oszczędność. Zdaniem Maxa Schelera, upowszechnienie cnót właściwych dla określonego zawodu lub stanu (np. kupca albo przemysłowca) przy jednoczesnej eliminacji pozostałych paradygmatów było jednym z podstawowych błędów aksjologicznych⁶. Wyznaczając normę społeczną, burżuj stał się niedościgłym wzorem dla robotników (pisali o tym Stanisław Baczyński, Mieczysław Szczuka⁷ oraz literaci; proletariuszka Wikta (Witaminka), bohaterka sztuki Kiedrzyńskiego *Miłość bez pieniędzy* (1929), nienawidzi burżujów, ale marzy o własnej kamienicy; dlatego Boy określił ją „przyszła pani Dulka”⁸).

Ze względu na takie przemiany społeczne Gustaw Flaubert stwierdził: „burżujem jest ten, kto myśli przyziemnie”⁹, a ostrze satyry przeciwko kołtunerii, dulszczyźnie czy „strasznym mieszczańom”, znanym choćby z wiersza Juliana Tuwima *Mieszkańcy*, zaczęli kierować autorzy dobrze zakorzenieni w mieszczańskim społeczeństwie. Na przełomie XIX i XX oraz w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku bezkompromisowy atak na umysłowość i moralność mieszczańską przypuszczają artyści – popularna staje się wówczas kategoria

⁴ Termin spopularyzowała w Polsce przetłumaczona praca Samuela Smilesa *Pomoc własna (self-help)*, tłum. J. Boyes, Warszawa 1867.

⁵ Zob. T. Boy-Żeleński, *Burżuazyjne szlachectwo*, [w:] idem, *Pisma*, t. 18: *Felietony*, t. 3, Warszawa 1959, s. 37-47.

⁶ M. Scheler, *Resentyment i inne przesunięcia wartości w moralności nowożytnej*, [w:] idem, *Resentyment a moralność*, tłum. J. Garewicz, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1977, s. 191.

⁷ B. Truchlińska, *Antropologia i aksjologia kultury. Koncepcje podmiotu kultury i hierarchie wartości w polskiej myśli filozoficzno-społecznej 1918-1939*, Lublin 1998, s. 196.

⁸ T. Boy-Żeleński, *Kiedrzyński „Miłość bez pieniędzy”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 23: *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*, Warszawa 1965, s. 38.

⁹ Cyt. za: A. Hertz, *Burżuazja*, [w:] *Świat i Życie. Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury*, red. Z. Łempicki, t. 1: *A – C*, Lwów – Warszawa 1933, s. 854.

kołtuna (np. Gabriela Zapolska¹⁰) czy filistra¹¹ (np. Jan August Kisielewski), oraz filozofowie, by wymienić choćby Marksa i Engelsa¹², Jakuba Burckhardta, Fryderyka Nietzschego¹³, Eduarda Sprangera, Wernera Sombarta, Maxa Webera, Maxa Schelera¹⁴. Do wzmożonej dyskusji na temat kondycji mieszczaństwa przyczyniła się powstająca w tym czasie socjologia (Émile Durkheim) oraz tzw. szkoła frankfurcka, do której należeli m.in. Walter Benjamin oraz Max Horkheimer. Moderniści potępili mierne aspiracje mieszczańskie, niemal ascetyczny tryb życia, kult pieniądza i brak wrażliwości estetycznej¹⁵. Odnaleziono w ich zachowaniu zaczątki nihilizmu, co po latach doprowadziło do oskarżeń o upowszechnienie ideologii faszystowskiej¹⁶.

Na początku XX wieku, a zwłaszcza po I wojnie światowej i rewolucji bolszewickiej w Rosji ogłoszono koniec/schyłek mieszczańskiej formacji kulturowej (Max Horkheimer¹⁷, Stanisław Baczyński, Tomasz Mann¹⁸), co uznano za kres kultury w ogóle. Podobną diagnozę postawił Tadeusz Boy-Żeleński w jednym z pierwszych artykułów po odzyskaniu niepodległości, ubolewając nad brakiem typów społecznych, które można by wykorzystać w twórczości komediowej:

¹⁰ O mieszczaństwie w twórczości Zapolskiej zob. np.: G.P. Bąbiak, *Ikonofera mieszczańska Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2000, s. 13-26.

¹¹ Ossowska rozróżnia pojęcie filistra i kołtuna; filistra interesują wyłącznie własne potrzeby, nie czuje żadnych więzów ze społeczeństwem, dlatego pozostaje apolityczny; kołtun natomiast to niewykształcony drobnomieszczanin; M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, wyd. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1985, s. 37.

¹² Marks charakteryzował drobnomieszczanina swoich czasów powiedzeniem: „przebiegłość, tkliwa moralność i spokojny handel”; cyt. za: M. Ossowska, op. cit., s. 33.

¹³ Pisał o tym przed laty m.in. J. Kuczyński w pracy *Zmierzch mieszczaństwa. Immoralizm – Nihilizm – Faszyzm*, Warszawa 1967, s. 70-111.

¹⁴ M. Scheler, *Der Bourgeois und die religiösen Mächte*, [w:] idem, *Vom Umsturz der Werte*, t. 2, Leipzig 1919, s. 247-279; według niego, bourgeois potrzebuje przede wszystkim poczucia bezpieczeństwa (kalkuluje przed podjęciem każdej decyzji, nie ujawnia swoich prawdziwych poglądów, podstawowym motywem jego postępowania staje się zawiść); zob. M. Ossowska, op. cit., s. 189; ważną pracą Schelera jest także *O resentmentie i etycznym sądzie wartościującym* (1912), wznawiana później pod tytułem *Resentiment a moralność*.

¹⁵ M. Ossowska, op. cit., s. 55-59.

¹⁶ Zob. H. Walentowicz, *Między przeszłością a współczesnością*, [w:] M. Horkheimer, *Początki mieszczańskiej filozofii dziejów*, tłum. H. Walentowicz, Warszawa 1995, s. 17.

¹⁷ Por. ibidem, s. 9.

¹⁸ Mann datował tę formację kulturową między XV a XIX stuleciem; zob. T. Mann, *Goethe jako przedstawiciel wieku mieszczaństwa*, tłum. J. Błoński, [w:] idem, *Eseje*, Warszawa 1964, s. 252-253.

Klasa średnia, mieszczańska, inteligencja, która z natury rzeczy nastęrcza się wszędzie jako podłoże nowoczesnego repertuaru, znajduje się u nas jeszcze w płynnym stanie formacji: z jednej strony zasilana ciągłym napływem tracącej pod nogami ziemię (w dosłownym znaczeniu) szlachetczyzny, z drugiej inwazją elementu ludowego¹⁹.

Sytuację mieszczaństwa omawia Boy na podstawie *Nowego wyzwolenia* Witkiewicza. Tu Florestan „wicedyrektor zakładów metalurgicznych” reprezentuje ogniwo pośrednie między przeszłością, reprezentowaną przez Ryszarda III, a przyszłością robotniczą²⁰.

Szybko jednak po I wojnie obserwujemy odbudowywanie warstwy mieszczańskiej. Dawną burżuazję zastąpili paskarze, dorobkiewiczze, naśladowujący ich styl życia i zachowania, a trwała zmianę struktury społecznej w Polsce przyniósł dopiero rok 1945, a szczególnie przyjęcie ideologii socjalistycznej²¹. Po 1989 roku nastąpiła niemal programowa odbudowa klasy średniej, wraz z jej etosem posiadania, śniącej dawny sen mieszczański.

Nie dziwi więc, że w międzywojniu trwa nadal dyskusja na temat mieszczaństwa zapoczątkowana w pozytywizmie. Przede wszystkim stwierdzono rozwój drobnomieszczaństwa, do którego zaliczono nowe elity urzędnicze. A. Heydel w *Myśli o kulturze* (1936) określił je jako warstwę nietwórczą, prostactwo połączone z pretensjonalnością, a jego przedstawicielom odmówił nawet prawa do bycia konsumentami kultury²². Podkreślano także paradoksalność świadomości inteligencko-mieszczańskiej, wynikającą z koegzystencji antagonyzujących paradygmatów (np. „dulszczyzny” i „boyizmu”), do czego przyczyniła się młodopolska krytyka²³.

W odbiorze popularnym kategoria „mieszczańskości” konotowała wciąż pozytywną wizję świata (Nietzsche²⁴), materializm, uniformizację, zaskorupienie i odrętwienie²⁵, potrzebę ułatwiania sobie życia²⁶, ale także indywidualizm, estetyzm²⁷, egotyzm²⁸. Głosy potępienia pojawiały się głównie ze strony

¹⁹ T. Boy-Żeleński, «Parlamentaryzacja» teatru, [w:] idem, *Pisma*, t. 19: *Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy i drugi*, Warszawa 1963, s. 76; pierwodruk: „Czas” 1919, nr 104.

²⁰ T. Boy-Żeleński, *St.I. Witkiewicz „Wariat i zakonnica”*, „*Nowe wyzwolenie*”, [w:] idem, *Pisma*, t. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*, Warszawa 1964, s. 86-87.

²¹ Zob. na ten temat uwagi J. Kuczyńskiego w *Przedmowie* [do:] idem, *Zmierzch mieszczaństwa...*, s. 8.

²² B. Truchlińska, op. cit., s. 177.

²³ Zob. A. Hertz, *Dzisiejszy kryzys światopoglądowy*, „Zrąb” 1932, t. 12; B. Truchlińska, op. cit., s. 312-313.

²⁴ J. Kuczyński, op. cit., s. 47.

²⁵ Ibidem, s. 67.

²⁶ M. Ossowska, op. cit., s. 339.

²⁷ Poczucie smaku różniło mieszczan bogatych i biednych.

inteligencji (m.in. Stanisław Baczyński, Aleksander Hertz, Ignacy Fik). Atakowano przede wszystkim „mieszczańską przeciętność, obrzydliwe samozadowolenie, artystyczną i życiową konsumpcję, burżujskie kabotyństwo połączone z «sympatycznością», wygodną zaciszną”²⁹, określane jako „bebechowatość” (termin Irzykowskiego, Witkacego, Trzebińskiego).

Datowana od czasów rewolucji francuskiej epoka mieszczańska wprowadziła na scenę swojego reprezentanta, ten pojawiał się od dawna przede wszystkim w komedii, lecz po pierwsze – pozwoliła mu stać się uczestnikiem tragedii zarezerwowanej do tej pory wyłącznie dla przedstawicieli wyższej warstwy³⁰, po drugie zaś odcisnęła swoje piętno niemal na wszystkich gatunkach dramatycznych, a był to dość bogaty repertuar, by przypomnieć za Dobrochną Ratajczakową: mieszczański teatr bulwarowy, farsa mieszczańska, komedia mieszczańska (często przybierająca kształt prawie dramatu) i wreszcie dramat mieszczański (bliski tragedii)³¹. Już w XIX wieku podstawową funkcją teatru mieszczańskiego była rozrywka, a sztuka wpisana w prawa popytu i podaży objęta została zasadą rentowności. Mieszczanin chciał miło spędzić czas, dlatego utwór powinien być skrojony na miarę jego umysłowości, zainteresowań (tu margines swobodny wyznaczała kształtowana przez epokę kategoria „skandalu”) albo na scenie powinni pojawić się jego ulubieni aktorzy. Sztuki uwzględniały aktualny temat, rozpowszechnioną moralność oraz akceptowaną przez widza technikę teatralną. Ratajczakowa do ulubionych motywów akcji zaliczyła: dążenie do szczęścia rodzinnego, walkę płci (popularność określeń: „nieprzyjaciół kobiet” i „przyjaciółka mężczyzn”)³², a Tadeusz Sivert zwrócił uwagę na sposób pokazania życia rodzinnego ze wszystkimi komplikacjami: małżeństwa, rozwody, relacje rodziców z dziećmi³³.

Szczególną funkcję spełniały komedie mieszczańskie, których autorzy akceptowali obowiązujący etos: albo schlebiali publiczności burżuazyjnej (jak np. Wiktoryn Sardou) albo łagodnie próbowały zmienić jej postępowanie, posługu-

²⁸ B. Truchlińska, op. cit., s. 184.

²⁹ Z. Jastrzębski, *Andrzej Trzebiński*, [w:] idem, *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 226.

³⁰ Za twórcę tragedii mieszczańskiej Boy uznał Ibsena: „Potrzeba w i e l k o ś c i jest pędem zasadniczym w teatrze. Dawniej osiągnano ją dziecinnie prosto, biorąc za temat królów, wodzów, ministrów. Ale już ósmnasty wiek sarka – na wpół bezsilnie – na ten monopol tragizmu. „Przedstawić ludzi średniego stanu doświadczanych przez los, w nieszczęściu! – woła ironicznie Beaumarchais – pfe! cóż znowu!... Obywatele śmieszni, a królowie nieszczęśliwi, oto jedyny istniejący i możebny teatr”; T. Boy-Żeleński, *Ibsen „Rosmersholm” i „Hedda Gabler”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 20, s. 48.

³¹ D. Ratajczakowa, *Farsa mieszczańska a relacje międzytekstowe*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006, s. 330-343.

³² Ibidem, s. 335.

³³ Zob. T. Sivert, *Wstęp*, [do:] *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego: Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski*, wyb., wstęp i przypisy T. Sivert, Wrocław 1953, s. XVII.

jąc się mieszczańskim antybohaterem lub bohaterem pozytywnym, wolnym od chorobliwej chęci bogacenia się, uczciwym i rozsądnie oszczędnym (jak np. Józef Narzyski, Michał Bałucki)³⁴.

W 1933 roku Krystyna Grzybowska opublikowała broszurkę *Teatr mieszczański a teatr idei*³⁵, by za teoretykami niemieckimi ogłosić koniec teatru mieszczańskiego. Oczekiwała więc nadejścia rewolucyjnych sztuk, które zelektryzują społeczeństwo. Według niej, nurt zapoczątkowany przez Lessinga (*Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*) i Diderota, kontynuowany przez Ibsena, Wedekinda, Strindberga, a nawet Shawa stał się w międzywojniu zjawiskiem anachronicznym. Typowe tematy: konfrontacja starych i młodych, trójkąt małżeński, moralność liberalna nie odpowiadały już oczekiwaniom nowej publiczności, co przyczyniło się do obserwowanego pustoszenia teatrów³⁶.

Wbrew głosom wieszczącym kres mieszczańskiej kultury repertuar polskiego teatru międzywojennego uwzględniał takich właśnie odbiorców (nawet awangardowe przedsięwzięcia atakowały rozpowszechnioną normę i gust). Z tej dominującej wówczas warstwy wywodzi się większość postaci, które jednak nie walczą o zmianę oblicza świata, ale raczej dążą do utrzymania swojej pozycji.

O relacjach między ustrojem społecznym a literaturą wiele cennych uwag wypowiedział Walter Benjamin, m.in. w odczycie wygłoszonym w 1934 roku w Instytucie Badań nad Faszyzmem w Paryżu. Uznał on literaturę za jedną z instytucji społecznych (tak powstawała nowoczesna socjologia literatury). Jego zdaniem, każdy utwór, nawet w sposób nieświadomy, ujawnia stosunek autora do panującego systemu społecznego i politycznego (akceptacja albo negacja):

Burżuazyjny pisarz produkujący literaturę rozrywkową nie uznaje tej alternatywy [oficjalnie nie popiera żadnej z politycznych sił]. Państwo udowodnicie mu, że nie przyznając się do tego, pozostaje on jednak w służbie określonej klasy³⁷.

Krytyk oskarżył także burżuazyjne społeczeństwo o pozorny liberalizm, iluzoryczną wolność słowa, czyli zrezygnacji ze słów-oręży, zastąpienie ich wyłącznie rozrywką dla odbiorcy snobizującego się na wolnomyśliciela. „Teatr sytej warstwy” sprowadził sztukę wyłącznie do interesującego tematu, który musi zaciekawiać widza, zabezpieczonego przed zbyt nachalną ingerencją-nadawcy (autora, aktora) sceną pudełkową i kurtyną:

W istocie rzeczy w wielu przypadkach jego [ruchu literackiego] polityczne znaczenie ograniczało się do przekształcenia rewolucyjnych odruchów – o ile wystąpiły w burżuazji – w przedmioty rozrywki, *amusement*, które z łatwością dopasowały się do wielkomięskiej maszyny kabaretowej. Cechą charakterystyczną

³⁴ Ibidem.

³⁵ K. Grzybowska, *Teatr mieszczański a teatr idei*, Kraków 1933.

³⁶ Ibidem, s. 10.

³⁷ W. Benjamin, *Autor jako producent*, tłum. K. Krzemień-Ojak, [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, wstęp i oprac. A. Mencwel, Warszawa 1980, s. 299.

tej literatury jest przemienienie walki politycznej z przymusu podejmowania decyzji w przedmiot kontemplacyjnego upodobania, ze środka produkcji w artykuł konsumpcyjny³⁸.

Podobne uwagi możemy przeczytać w wywiadzie, udzielonym przez Firmi-
na Gémiera, aktora i byłego kierownika teatru Antoine’a. Według niego, autorzy
marzą wyłącznie o komercyjnym sukcesie:

Czyli – krótko mówiąc, obiera się fach autora dramatycznego, tak jak – fabry-
kanta obuwia. Jediną różnicą jest, że się bierze miarę mózgu klienta a nie jego
nogi... Często oba zabiegi są bardzo podobne. Co się tyczy reszty, wystarcza
umiejętność przytroczywania kawałków skóry lub dialogu, stosownie do mody
chwilowej³⁹.

Również Tadeusz Boy-Żeleński w 1919 roku ogłosił w jednej z recenzji, że
powojenny odbiorca teatralny nie szuka już w sztuce „głębszych przeżyć”, ale
ogranicza swoje uczestnictwo do postawy widza i konsumenta:

Dziś „nowy człowiek” kupuje bilet, przyjmuje bez wielkich dociekań kęs stawy
duchowej, jaki mu podadzą, idzie zapić go piwem do restauracji i kołysany
dźwiękami walczyka, przechodzi myślą do spraw serio, kombinując możliwie
głębokie zapuszczenie ręki w kieszeń bliźniego swego, przy możliwie najmniej-
szym ryzyku kryminału⁴⁰.

Jego sprzeciw wywołała także praktyka flirtowania burżuazyjnego teatru
z „masami ludowymi”. Recenzent pisał o tym w związku z premierą *Opery za
trzy grosze* w Teatrze Polskim (reż. Leon Schiller, dekoracje Stanisław Śliwiń-
ski, muzyka Kurt Weill; 4 maja 1929):

I w ogóle nie lubię, kiedy teatr burżuazyjny, chcąc po prostu nabić kabzę, miz-
drzy się do rewolucji. A nawet nie do rewolucji tylko do majchra⁴¹.

W dyskusji na temat dramatu mieszczańskiego w międzywojniu krytycy
wykorzystywali również premiery sztuk dawnych (Bałucki, Zapolska)⁴² oraz
komedie współczesne, których bohaterami są mieszczenie. I choć status spo-
łeczny tych postaci pozornie nie odgrywa roli w kształtowaniu akcji, jedną
z jego konsekwencji okazuje się liberalna i „ułatwiona” moralność.

³⁸ Ibidem, s. 313; por. B. Truchlińska, op. cit., s. 241; według Truchlińskiej, kryzys
kultury mieszczańskiej przyczynił się do zmiany myślenia o nadawcy i dziele literac-
kim – pisarz stawał się przede wszystkim wyrazicielem, choćby nieświadomym, pra-
gnień swojej grupy.

³⁹ A. Łada-Cybylski, *Tematy autorów dramatycznych*, „Scena Polska” 1930, nr 18, s. 5-
-6.

⁴⁰ T. Boy-Żeleński, „Parlamentaryzacja” teatru, [w:] idem, *Pisma*, t. 19, s. 62.

⁴¹ T. Boy-Żeleński, *Gay i Brecht „Opera za trzy grosze”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 23, s. 74.

⁴² Z okazji 25. rocznicy śmierci Michała Bałuckiego Stefan Rumelt opublikował artykuł
Komedia obyczajowa, „Życie Teatru” 1926, nr 29-30, s. 213-217; był to początek cy-
klu o utworach Bałuckiego.

Wiele informacji przynoszą świadectwa odbioru wielokrotnie wystawionej w dwudziestoleciu *Moralności pani Dulskiej*, czyli polskiego traktatu o kołtunie. Boy, eksponujący swój mieszczański światopogląd, co zdaniem Marty Piwińskiej ujawniało się także w optymistycznym postrzeganiu historii⁴³, nie akceptował dulszczyzny, ale definiował ją jako ciemną stronę mieszczaństwa, „«uboczny produkt» demokracji»⁴⁴, i wymieniał wśród jej cech: brzydotę, „tandetność” życia, tępotę i drapieżność⁴⁵. Z powodu premiery w Teatrze Małym (31 grudnia 1927, reż. Jerzy Leszczyński) krytyk przypominał także genealogię mieszczaństwa oraz podkreślał trudne położenie grupy – oczekiwania, by przedstawiciele tej warstwy zastąpili szlachtę w mecenasowaniu nauki i sztuki, nie zgadzały się np. z postulowanym ideałem oszczędności i troską o status materialny rodziny:

A teraz zważmy, jakie brzemień spadło na mieszczaństwo, które, przez osobliwy paradoks, zaczęło się częściowo – zwłaszcza u nas – pokrywać z pojęciem inteligencji! Musiało pracować i ciułać, aby się nie zdeklasować w miarę przyrostu dzieci. Odziedziczyło po szlachcie pojęcia honoru i godności, aż do kodeksów honorowych włącznie. Spadł na nie nieznanym szlachcie obowiązek wykształcenia tzw. ogólnego, które polega na tym, że trzeba udawać, że się wie wszystko. Obowiązek pielęgnowania sztuki. U nas jeszcze i wielkie tradycje narodowe, martyrologia polska. I „trzymać fason”. Czy istniała kiedy klasa bardziej obciążona? I czy nie dziw, że wszystko to musiało się stać wielką tandetą?⁴⁶

Takie postrzeżenie klasy średniej uniemożliwiło mu jednoznaczną ocenę tej formacji:

Tandeta moralności, tandeta sztuki – oto wnętrze tych mieszczańskich domów, oto treść panowania burżuazji XIX wieku, za której... wspaniale rozkwitła nauka i sztuka, a z moralnością też sądzę, że było lepiej niż wprzód⁴⁷.

Boy-Żeleński, podobnie jak przywoływana wcześniej Grzybowska, ogłaszał zmierzch epoki burżuazji, dlatego Zbyszko w jego recenzji (myślowym eksperymencie) urasta do roli mieszczańskiego Hamleta, który jako uosobienie nowych tendencji kulturowych nieudolnie próbuje rozbić skostniały model:

Dziś oglądamy ją [panią Dulską] w świetle zmięzchu (światło zmięzchu, nie wiem, czy to dobra metafora?) – zmięzchu burżuazji. Bo to, co szumnie nie-

⁴³ M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 15.

⁴⁴ T. Boy-Żeleński, *Zapolska „Moralność pani Dulskiej”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 19, s. 441.

⁴⁵ Ibidem; również po premierze w 1932 roku krytyk tłumaczył, że dulszczyzna i burżuazja skazane są na zagładę z powodu wyznawanego antyestetyzmu; por. T. Boy-Żeleński, *„Moralność pani Dulskiej”*, *Zapolskiej*, [w:] idem, *Okno na życie. (Wrażenia teatralne)*, Warszawa 1933, s. 174.

⁴⁶ T. Boy-Żeleński, *Zapolska „Moralność pani Dulskiej”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 22, s. 436.

⁴⁷ Ibidem.

którzy chcą nazywać zmierzchem cywilizacji, to może tylko zmierzch burżuazji. Skazano ją na zagładę. W imię czego? Ucisk kapitału? – Ależ w dzisiejszej Rosji (odpowie ktoś) bez kapitału ucisk jest stokroć większy. – Obłuda? – Pod dyktaturą proletariatu musi kwitnąć obłuda jeszcze nieznośniejsza. – Nierówność? – Trudno o większą nierówność niż los rządzonych w nowym ustroju. – W imię czego tedy ta burżuazja ma zginąć? Otóż Zapolska przeczuła formułę, która usprawiedliwia jej zgubę, i – rzecz szczególna – formuła ta wielkiej pisarki, pokrywa się zupełnie z naiwnie genialnym rozumowaniem ludu⁴⁸.

Recenzent podkreślał jednocześnie, że moralność reprezentowana przez Dulską nie wywodzi się z mieszczaństwa, ale jest typowa dla wszystkich polskich matron⁴⁹. Ubolewał także nad obserwowanym w międzywojniu kryzysem wartości; pisał z okazji premiery *Człowieka, zwierzęcia i cnoty* Luigi Pirandella (1924):

Dziś wszelka moralność, nawet ta osławiona mieszczańska, wraz z ową obłudą, która wedle słów sławnego aforyzmu [La Rochefoucaulda] ma być „hołdem odanym cnocie”, tak się skurczyła, że już nikt się nad nią nie znęca; może dlatego, że dość trudno jest walić po pysku przez lupę...⁵⁰

Zdaniem Boya, społeczeństwo burżuazyjne sprzeniewierzyło się ogólnoludzkim ideałom. Zamiast więc miłości bezinteresownej akceptowało miłość pełną zawiści i próżności (*Okręt do Kanady* Vildraca)⁵¹, a relacje damsko-męskie sprowadziło do walki płci (w sztukach Zapolskiej i Strindberga kobieta-potwór próbuje zniszczyć mężczyznę⁵²).

Również inni recenzenci dwudziestolecia w związku z *Moralnością pani Dulskiej* zastanawiali się, czy tytułowa bohaterka jest typem społecznym, indywidualium czy może wyłącznie konceptem Zapolskiej. Po premierze w Teatrze Polskim w 1927 roku Karol Irzykowski stwierdził:

Dulska Zapolskiej to baba kuta na cztery nogi, mająca swój program, swoją filozofię i swoje kanony moralne – gdy polska Dulska rzeczywiście właśnie odznaczała się tym, że brak jej było zupełnie uświadomienia swoich zasad, wołała usypiać swe sumienie, bo to dla oportunistów życiowych było najwygodniejsze. A nawet jeżeli uwzględnimy, że dramaturg ze względów technicznych musi swoich bohaterów wyposażać w większe dozy świadomości, niż się to w życiu zdarza, bo musi przecież i skracać, i dawać namiastki tego, co w życiu nie bywa dopowiadane, nawet i wtedy można zakwestionować nie stopień, ale samą treść

⁴⁸ T. Boy-Żeleński, „*Moralność pani Dulskiej*”, *Zapolskiej*, [w:] idem, *Okno na życie...*, s. 174; tym powodem, niemal grzechem kardynalnym miało być upowszechnianie brzydoty.

⁴⁹ T. Boy-Żeleński, *Zapolska „Moralność pani Dulskiej*”, [w:] idem, *Pisma*, t. 19, s. 442.

⁵⁰ T. Boy-Żeleński, *Z niedyskrecji teatralnych*, [w:] idem, *Pisma*, t. 20, s. 405.

⁵¹ T. Boy-Żeleński, *Vildrac „Okręt do Kanady*”, [w:] idem, *Pisma*, t. 20, s. 377.

⁵² T. Boy-Żeleński, *Zapolska „Ich czworo*”, [w:] idem, *Pisma*, t. 20, s. 389.

uświadomienia, jako właśnie zanadto – jak na te sfery – rewolucyjną, ambitną i wyjątkową⁵³.

Według niego, postać Dulskiej łączy w sobie małomieszczański typ galicyjski (zaradność połączona z pobożnością), drobną burżuazję żydowską oraz wzory francuskie (np. naśladowanie episyjera, który bezwzględnie zdobywał majątek i koncentrował się niemal wyłącznie na osiągnięciu zysku)⁵⁴.

W dramacie międzywojennym wciąż pojawiają się duchowi krewniacy Dulskich: ograniczeni umysłowo urzędnicy (mieszczanina w urzędnikach dostrzegł już Balzak, głównie z powodu ich ślepego posłuszeństwa wobec podpisu Ministra), obłudne kobiety, nieporadni ojcowie... W trylogii Karola Huberta Rostworowskiego o rodzinie Szywałów, w której do roli bohatera tragicznego urasta Szywałowa (porównywano ją nawet do Lady Makbet; *Niespodzianka*), a postacią pozytywną jest robotnik Felek Zając, to mieszczenie wyznaczają formy codziennego życia. W *Przeprowadzce* normę moralną ucieleśnia rodzina krakowskiego krawca i „kamienicznika” Ciepela oraz Starszy Pan, który próbuje zniewolić Zosię Szywałównę. Felek zarzuca im, że jego przyszły szwagier, Franek, „wyszlifował sobie honorowość po waszemu”⁵⁵.

Ciepielowa nienawidzi męża i wykorzystuje materialną sytuację Franka, by uczynić go swoim kochankiem (pociąga ją jego szczupła sylwetka oraz inteligencja). Rodzina krawca realizuje więc moralność Dulskiej oraz przypomina ją sposobem urządzenia mieszkania, dokładnie opisanego przez podmiot dramatyczny w didaskaliach poprzedzających akt II. Prywatne pokoje zdają się być jednocześnie przedłużeniem pracowni krawieckiej (znajdziemy tu stroje do przymiarki i potrzebne materiały) oraz ostentacyjnie przekonują o bogactwie właścicieli, ocierając się o kicz – eksponowana „wiedeńskość” mebli, nadmiar przedmiotów rozmaitych stylowo:

dość zmęczone, wiedeńskie lustro, w czarnych, zupełnie niepotrzebnie rzeźbionych ramach,[...] w „sypialni”, naprzeciw wejścia, stoi pod ścianą komoda, obfuczona licznym zbiorem pamiątek rodzinnych, wśród których zwracają uwagę dwa duże, bardzo różowe wazony, świecące złotymi liśćmi, oraz turkusowo-niebieskimi różami,[...] obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, przed którym pali się czerwona lampka w kształcie serca, oplecionego cierniową koroną,[...] nad stołem wisi niezmiernie sztuczna, zastosowana do elektryczności lampa z dowcipnie malowanym kloszem,[...] nie należy zapominać o wybitnej wiedeńskości szaf⁵⁶.

⁵³ K. Irzykowski, *Teatr Polski: „Moralność pani Dulskiej”, tragikomedia kołtuńska w 3 aktach Gabrieli Zapolskiej*, [w:] idem, *Pisma teatralne*, t. 2: 1927–1929. *Recenzje i felietony, artykuły*, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków 1995, s. 239-240.

⁵⁴ Ibidem, s. 240.

⁵⁵ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: K.H. Rostworowski, *Przeprowadzka*, [w:] idem, *Dramaty wybrane*, wstęp M. Czernerle, t. 2: *Niespodzianka. Przeprowadzka. U mety*, Kraków 1967, s. 220.

⁵⁶ Ibidem, s. 132-133.

Ta stereotypowa przestrzeń charakteryzuje kołtuna Ciepela – niezwykle otyłego, co powtarza model utrwalony już w *Sachemie* Henryka Sienkiewicza, i „śpiącego nad gazetą”:

Na fotelu śpi Ciepiel. Zrzucił marynarkę, rozpiął kamizelkę, zdjął i położył na stole kołnierzyk oraz pasowy w białe grochy – oczywiście „gotowy” – krawat, na brzuchu złożył ręce jak do modlitwy i połyskując opadniętymi na czubek nosa okularami, chrapie – nie! nie chrapie, ale wydaje ze siebie tak przerażające odgłosy, że gdyby nie błogość rozlana na jego podbródkowej twarzy, to należałoby wezwać ratunku. Z kolan zwiesza się smętnie gazeta. Pan Ciepiel czytał⁵⁷.

Podobne uwagi rozpoczynają akt IV:

Dekoracja i pora ta sama, co w drugim akcie. Na tym samym fotelu w tej samej pozie, z tą samą gazetą na kolanach i z tymi samymi okularami na nosie tak samo chrapie CIEPIEL, tak samo wyzwolony z krawatki, kołnierzyka i marynarki⁵⁸.

Ciepiel okazuje się więc kwintesencją mieszczaństwa – otyły, ocieężały umysłowo, ugodowy. Niechętnie przysłuchuje się kłótni między żoną a Frankiem Szywałą i próbuje niepostrzeżenie w meloniku na głowie podjąć „ewentualną bezpieczną defensywę”⁵⁹.

W podobny sposób Rostworowski przedstawił Cimkiewiczów w trzeciej części trylogii, *U mety*. Dawny sklepikarz Cimek, wzbogacony jak Wokulski na interesach prowadzonych w czasie wojny, chciałby dorównać arystokracji lub bogatej burżuazji Krakowa. Jego rodzina nie potrafi jednak wyjść poza poziom nuworyszki, co ujawnia m.in. nieodpowiedni strój (np. Cimkiewiczowa, co podkreśla podmiot, „wystrojona, zawsze o jeden stopień w hierarchii sukien za wysoko”)⁶⁰.

Jak pisałam, w międzywojniu toczyła się dyskusja na temat typowo mieszczańskich przestrzeni. Stereotypem obowiązującym stały się pomieszczenia zatłoczone, meble w pokrowcach, sztuczne kwiaty, palma, klatka z kanarkiem oraz fortepian⁶¹. Debata objęła także galicyjski biedermajer. Ten mieszczański styl przekształcił się bowiem w element pogodnego zaścianka, sielankowej wizji lat minionych, co podkreślał Irzykowski po premierze sztuki Adolfa Nowaczyńskiego *Wiosna narodów*⁶², a Boy uznawał ów styl za zbyt szlachetny jak

⁵⁷ Ibidem, s. 133.

⁵⁸ Ibidem, s. 196.

⁵⁹ Ibidem, s. 208.

⁶⁰ K.H. Rostworowski, *U mety*, [w:] idem, *Dramaty wybrane*, t. 2, s. 273.

⁶¹ Takie elementy wymienia Ossowska, op. cit., s. 13, 41; por. T. Boy-Żeleński, „Moralność pani Dulskiej”, *Zapolskiej*, [w:] idem, *Okno na życie...*, s. 177 oraz T. Boy-Żeleński, *Strindberg „Pelikan”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 20, s. 234.

⁶² K. Irzykowski, *Teatr Narodowy: „Wiosna narodów (W cichym zakątku)”*, komedia historyczna w 4 aktach Adolfa Nowaczyńskiego, [w:] idem, *Pisma teatralne*, t. 2, s. 508, 510.

na salon Dulskiej⁶³. Nieco inaczej biedermajer funkcjonował w sztukach Rostworowskiego. W przywoływanym już dramacie *U mety* autor przedstawił salonik „ultramodern” Ludy Cimkiewiczówny. Gdy ojciec próbuje olśnić tradycyjny Kraków, jego córka ukrywa swoje filisterstwo (głupotę i obłudę moralną) pod politurą wykształcenia. Przypomina więc mebel w jej panińskim saloniku:

Ultramodern salonik. [...] Obowiązkowa lampa na mahoniowej podstawie, ozdobiona olbrzymim i jak parasol na gładko obciążniętym abażurem. Meble puszą się pstrymi fornirami, które odwracają uwagę od ich pocziwej biedermajerowszczyzny. Wszystko bezwzględnie celowe, oczyszczone z grzesznej fantazji zdobnictwa. [...] Na ścianie orgia LUD impresjonistycznych, futurystycznych, kubistycznych, formistycznych, aż do „abstrakcyj” włącznie⁶⁴.

W przeciwieństwie do przestrzeni mieszczańskich nie ma tu nadmiaru bibelotów, ale to „lodowe otoczenie”, jak oceni jej salonik podmiot dramatyczny, harmonizuje z psychiką właścicielki.

Dla krytyków związanych z „Wiadomościami Literackimi” przestrzenią typową dla filistra i kołtuna staje się natomiast wyposażenie secesyjne. Taką dekorację do sztuki Zapolskiej powitał z radością Boy⁶⁵ (Teatr Bagatela, 1920) oraz Antoni Słonimski (1928):

Wnętrze salonu Dulskich – to wspaniały temat do satyry na epokę secesji. Ciasnota, kurz pluszowych mebli, powykręcane postumenty lamp naftowych, żardinierki, figurki woskowe, portierzy i firanki – to aktorzy tego widowiska⁶⁶.

Wydaje się, że w związku z takimi uwagami należałoby przyjrzeć się przestrzeniom dramatów Dwudziestolecia, zwracając uwagę na wszystkie sygnały secesyjności. Jednym z ciekawszych przykładów byłby tutaj *Ryk byłego lwa* Brunona Winawera, sztuka, którą M.J. Toporowski nazwał zadumą nad „smętną bezpłodnością mieszczańskiego życia”⁶⁷. W kontekście dramatu mieszczańskiego sztuka ta jest interesująca z kilku powodów. Po pierwsze – Irzykowski odnajdywał w niej elementy parodii sztuk Ibsena (*Nory*, ale przede wszystkim *Budowniczego z Solness*), po drugie – jubileusz zawodowy architekta Parnego umożliwia rozrachunek z secesją, po trzecie – ujawniony sprzed 25 lat romans Parnego z Lorą, żoną Cerwusa, jest głosem w dyskusji nad ówczesną moralnością.

Na międzywojennej scenie, jak już pisałam, dominują mieszczenie. Do tej grupy zostali zaliczeni przemysłowcy, kapitaliści, ale także urzędnicy i inteli-

⁶³ T. Boy-Żeleński, „Moralność pani Dulskiej”, *Zapolskiej*, [w:] idem, *Okno na życie...*, s. 177.

⁶⁴ K.H. Rostworowski, *U mety*, [w:] idem, *Dramaty wybrane*, t. 2, s. 358.

⁶⁵ Pisze więc Boy o Dulskiej „potworny muchomor na «secesyjnej» kanapie”; T. Boy-Żeleński, *Zapolska „Moralność pani Dulskiej”*, [w:] idem, *Pisma*, t. 19, s. 441.

⁶⁶ A. Słonimski, *Teatr Polski: „Moralność pani Dulskiej”*, *tragikomedia kołtuńska w 3 aktach Gabrieli Zapolskiej; reżyseria Jerzego Leszczyńskiego*, [w:] idem, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1982, s. 114.

⁶⁷ M.J. Toporowski, *Teatr*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 39, s. 747.

genci. Bohaterowie komiczni kreowani są zgodnie z tradycją młodopolską, choć często traktowani jako cytat tracą satyryczne zacięcie i intencję ingerowania w rzeczywistość. Tym bardziej, że wielu z nich przestaje reprezentować zachowania wyłącznie swojej warstwy.

Jednak wśród międzywojennych dramatów znajdziemy także ślady nostalgii za wielkim mieszczaństwem, które ukształtowało współczesność, podobnie jak w Młodej Polsce u Stanisława Brzozowskiego czy Ludwika Krzywickiego⁶⁸. Jako przykład może posłużyć komedia *Frydląd junior*⁶⁹ Brunona Winawera. I on przed I wojną wyśmiewał mieszkańców Warszawy (*Niziny*, 1910) oraz model kosmopolitycznego mieszczanina, który sprowadza życie do wyboru potrawy, miejsca jego spożycia oraz pory dnia (taką postawę prezentuje w *Rokowaniach pokojowych* bankier o znaczącym nazwisku Zyskind).

Już *Słowo wstępne* do *Frydląda juniora* (zamieszczone w wydaniu książkowym) określa akcję komedii jako kolejne starcie starych z młodymi. Pokolenie powojenne jest więc oskarżane o „cynizm, reklamiarstwo, geszefciarstwo i wstręt do pracy solidnej” (s. 11), co wprowadza antymodel tradycyjnego mieszczaństwa. Natomiast trochę anachronicznym tytanem pracy okazuje się dyrektor banku *Frydląd i Syn*, zajmującego się handlem drzewem. To spadkobierca ideałów pozytywistycznych – czytał H.T. Buckle’a *Historię cywilizacji* oraz H. Drapera (amerykański astronom, przyrodnik, prof. fizjologii i chemii). Jego przyjaciel, doktor biologii Tylden, nazywa go „bankierem z epoki «właściciela kuźnic»” (s. 40), sztuki Georgesa Ohneta (1848-1918) którego twórczość wg Ossowskiej była typowym literacjim produktem dla mieszczan⁷⁰.

Dla Frydląda seniora ważne jest doświadczenie zawodowe, ale przede wszystkim dobra reputacja, traktowana jako najlepsza gwarancja przeprowadzanych transakcji. Tymczasem w ocenie Lolka nazwisko to wyłącznie balast, który uniemożliwia podjęcie ryzykownej decyzji. Według niego w interesach najważniejsza jest reklama prasowa⁷¹. Wyznaje on hasło – nieważne co, ważne żeby mówili. Mając na uwadze dobro firmy ojca, uprawia więc sport, a od czasu do czasu wdaje się w jakąś awanturę na mieście.

Komedia Winawera pokazuje ewolucję społecznej akceptacji obowiązujących paradygmatów zachowań. Ówczesni mieszczanie rezygnują z tradycyjnego XVIII- i XIX-wiecznego etosu, by ograniczyć swoją aktywność do zdobywania pieniędzy. Jednocześnie zaczynają powątpiewać w liberalizm i demokrację. Powszechny dostęp do sukcesu, zapisany we wzorcowych amerykańskich biografiiach (hasło „od pucybuta do milionera” wielokrotnie wykorzystał Wina-

⁶⁸ Zob. E. Paczoska, *Między dylematami inteligenta a rozterkami mieszczucha*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczaństwo...*, s. 225.

⁶⁹ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: B. Winawer, *Frydląd junior*, Warszawa 1928.

⁷⁰ M. Ossowska, op. cit., s. 330-331; napisaną w 1882 roku sztukę grano w polskich teatrach m.in. w Krakowie za czasów Tadeusza Pawlikowskiego.

⁷¹ O tym traktowała też zabawna komedia *Potęga reklamy* Roi Coopera Mergrue i Waltera Hacketa (premiera 16 stycznia 1927 w Teatrze Letnim w reżyserii Emila Chaberskiego, dekoracje Szczepana Kamińskiego).

wer jako sygnał komediowy), traktują wyłącznie jako truizm, o czym pisze także Ossowska, powołując się na międzywojenne badania Lyndów przeprowadzone na mieszkańcach typowego miasta średniej wielkości, nazwanego umownie Middletown⁷²:

To samo przekonanie o otwartej dla każdego drodze prowadzącej do prezydenta, przekonanie, które dawało rozpęd drobnomieszczaństwu za czasów Franklina, służy teraz raczej jako opium dla mas, podobnie jak przekonywanie, że pracodawcy myślą czule o interesach robotnika, jak szerzenie wiary, że depresje są zawsze przejściowe, czy podniecanie megalomanii narodowej⁷³.

W obliczu bankructwa Frydłąd ojciec przyjmuje pozę niemal tragiczną, a jego przekonanie o swojej wartości budzi rozbawienie. W didaskaliach podmiot wielokrotnie podkreśla jego dostojne zachowanie: „kroczy”, „mierzy Lolka piorunującym spojrzeniem – jak generał przed frontem” albo zrzuca z hukiem jakąś księgę adresową, by wyrazić sprzeciw wobec zachowań syna (s. 82-83). Bankier wciąż mówi o ideałach i o potrzebie walki:

LOLEK: Imię! Imię! Papa do mnie mówi, jak Napoleon pod Waterloo albo Hannibal ante portas.

FRYDŁĄD: Jestem za biurkiem, równie dobry, jak Napoleon z Hannibalem! Każdy z nas tworzy historię, smarkaczu! I jeżeli tamtym dwóm nie wolno było występować w bałaganie, to i mnie nie wolno! Trzeba mieć szacunek dla własnego zawodu! Trzeba wysoko nosić sztandar!

LOLEK: Naturalnie! Jest sztandar! Oczywiście! Papa nie zna ludzi dzisiejszych, papa nie czuje ducha czasu! Papa nie widzi, że bank, to taki sam obiekt handlowy, jak dorożka, kawiarnia, proszek do zębów i guma do żucia! Tu nie ma miejsca na gesty historyczne! czasem jest popyt na samochody i wtedy znikają dorożki, to znów ludzie chętniej piją kawę, wtedy znikają banki, innym razem znów guma do żucia wypiera proszek do zębów. Zostaje to, co jest potrzebniejsze albo lepiej rozreklamowane. – Jeżeli jest bardzo dobrze reklamowane, to może być nawet wcale niepotrzebne. (s. 84-85)

Lolek, przedstawiciel młodego pokolenia, nie wierzy w obiektywne wartości zapisane w postaci antynomii (dobre – złe), a brakującą normę zastępuje kategorią użyteczności i powszechności⁷⁴. Przekonania syna ojciec podsumowuje określeniami „cynik, blagier i szarlatan” (s. 85), odrzucając proponowany przez niego postulat umiejętnego wykorzystania każdej nadarzającej się okazji:

FRYDŁĄD: Ja ci powiadam, że dziś wszystko się kończy! Handel i sztuka, przemysł i nauka! Nic nie ma! Jest jedna wielka guma do żucia! Humburg, błazeństwo i reklama! (s. 86-87)

⁷² A.S. Lynd, H.M. Lynd, *Middletown. A Study in Contemporary American Culture*, New York 1929; A.S. Lynd, H.M. Lynd, *Middletown in Transition. A Study in Cultural Conflicts*, New York 1937.

⁷³ M. Ossowska, op. cit., s. 100-101.

⁷⁴ Zob. M. Scheler, *Resentyment i inne...*, [w:] idem, *Resentyment a moralność*, s. 211.

Stary Frydląd wciela w życie tradycyjne wartości, lecz to cyniczne działania Lolka okazują się skuteczne. Cena akcji kraszewickich wzrasta, a prokurent Cypel z konkurencyjnej firmy nazywa całe przedsięwzięcie „majstersztykiem” (s. 90). Ale w III akcie, gdy Frydląd junior przejmuje przedsiębiorstwo, szybko ujawnia swoją nieporadność wobec natłoku obowiązków. To prowadzi do apoteozy ojca. W jego zachowaniu postaci odkrywają realizację jakiegoś planu (Maria Pocięcka, medium Mirra Sahib, mówi o życiowej busoli; s. 118), który pozwala mu zapanować nad okolicznościami. Syn Lolek nazywa go nawet „olbrzymem pracy” i „cyklopem” (s. 99), a w finale dziennikarz Wypłosz ustawia go do zdjęcia z meteorytem, który przecież uratował firmę:

WYPŁOSZ: Trzeba będzie zrobić „zbliżenie”, jak w kinematografie. Pana się pomniejszy, kamyk się cokolwiek powiększy. Jakoś to będzie!

(Wychodzi)

FRYDLĄD: Dlaczego oni mnie chcą przy każdej okazji pomniejszać? Co ja im zawiniłem? Niech się sami cokolwiek powiększą... (s. 124)

Sztuka wykorzystuje również dość przewrotnie postulat Benjamina Franklina, jednego z twórców modelu mieszczkańskiego w USA, by dbać o równowagę konta „winien” i „ma”⁷⁵. Podstawową zasadą świata jest rozpoznane przez Tyldena prawo zerowego bilansu:

TYLDEN: Buchalteria podwójna – znam ją tylko z ogłoszeń noworocznych w gazetach – ma dla mnie cudowną, pokrzepiającą filozofię! Kiedy spisujemy wszystkie pretensje i żale ludzi starszych po jednej stronie, a po drugiej to, co młodzi do życia wnoszą – zawsze w końcu, jak w dobrym bilansie, suma po jednej stronie będzie równała się sumie po drugiej stronie. (s. 121)

Zachowanie dynamicznej równowagi między kontrastującymi elementami obowiązuje w każdej dziedzinie życia, a zasada mieszczkańskiej gospodarności jest projektowana także na działania Boga. Takie przekonanie, że w bilansie życiowym szczęścia i nieszczęścia wyrównują się, zasadza się m.in. na filozofii zapomnianego myśliciela Azaisa, który stał się bohaterem komedii L. Verneuil’a i J. Berry’ego⁷⁶.

Podobnie jak dwaj Frydlądowie zachowują się naukowcy Winawera. Wychowani na dawnej etyce mieszczkańskiej, cenią pracę i samodzielne zdobywanie pozycji w świecie, z czasem jednak przekonują się o anachronizmie i nieskuteczności tej postawy. Poznajemy ich zazwyczaj w sytuacji, gdy mimo wykształcenia, przestrzegania zasad i poprzestawania na małym źle im się powodzi w II Rzeczypospolitej.

Mieszczkańską cnotę samowystarczalności (co „człowiek sam zdobył”) analizował Scheler jako próbę uniezależnienia się od wszelkich porządków ponadindywidualnych, w tym także ruchów religijnych⁷⁷. W ten sposób, jego zda-

⁷⁵ Na temat Benjamina Franklina zob. M. Ossowska, op. cit., s. 84.

⁷⁶ *Azais* L. Verneuil’a i J. Berry’ego wystawiono w teatrze Polskim 10 lipca 1926 roku w reżyserii Aleksandra Węgiejki z dekoracjami Stanisława Śliwińskiego.

⁷⁷ M. Scheler, *Resentyment i inne...*, [w:] idem, *Resentyment a moralność*, s. 169.

niem, mieszczaństwo zastąpiło obiektywność powszechnością – dobre jest to, co robią wszyscy (to zapowiedź społeczeństwa naśladowców i konsumentów)⁷⁸. Kategorię „self-helpu” podważyło jednak obserwowane na początku XX wieku zakwestionowanie wiary w powszechną dostępność sukcesu. To wyeksponowało sprzeczność, którą Horkheimer dostrzegał w filozofii mieszczańskiej, a zwłaszcza propagowanym przez nią ideale człowieka: jest on panem swojego losu, ale jednocześnie pozostaje znikomością wobec potęg obiektywnych. Sytuacja jednostki nie zależy więc od jej aktywności ale niemal wyłącznie od okoliczności zewnętrznych⁷⁹. Tym tłumaczyć można bierność, ugodowość oraz nihilizm społeczeństwa mieszczańskiego, bałwochwalczy kult faktów i historii, o czym pisał Nietzsche⁸⁰, a także popularność neoromantycznej metafizyki albo spuścizny pozytywistycznej⁸¹.

Dramat międzywojnia, przede wszystkim ten repertuarowy, należący głównie do gatunku komediowego, pozostaje wciąż mieszczański. Postacie wywodzą się w większości z tej warstwy, ale ich nieudolność, niemoralność oraz żądza bogactwa stają się charakterystyczne dla społeczeństwa w ogóle. Utwory tego czasu przedstawiają schyłkową fazę mieszczaństwa i eksponują wady dostrzeżone już przez Nietzschego: złe wykształcenie („bez sensu, bez treści, bez celu: prawdziwa «opinia publiczna»”⁸²; filister z wykształceniem (Bildungsphilister⁸³)), buńczuczny optymizm podkreślający akceptację rzeczywistości (mieszczanin to „kapłan rzeczywistości”)⁸⁴, konserwatyzm i zadowolenie tym, co się posiada⁸⁵, wykorzystanie prasy jako oręża, towaru, środka rozpowszechniania opinii⁸⁶. Taka kultura mieszczańska zapowiadała kulturę masową.

Tymczasem krytycy, świadomi zachodzących przemian i sytuujący epokę mieszczańską między rewolucją francuską⁸⁷ a rewolucją bolszewicką, oczekiwali nowych tematów oraz ich nowatorskiego opracowania (teatr epicki, tech-

⁷⁸ Ibidem, s. 177.

⁷⁹ H. Walentowicz, *Między przeszłością a współczesnością*, [w:] M. Horkheimer, op. cit., s. 20.

⁸⁰ Zob. F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Warszawa – Kraków 1912, s. 170-171.

⁸¹ H. Walentowicz, *Między przeszłością a współczesnością*, [w:] M. Horkheimer, op. cit., s. 12-13.

⁸² F. Nietzsche, *Ecce homo*, s. 67-68. Cyt. za: J. Kuczyński, *Zmierzch mieszczaństwa*. Warszawa 1967, s. 87.

⁸³ J. Kuczyński, op. cit., s. 89.

⁸⁴ Ibidem, s. 104-105.

⁸⁵ Ibidem, s. 105.

⁸⁶ Ibidem, s. 130.

⁸⁷ Zdaniem Horkheimera, dominację i stabilizację zapewnił mieszczaństwu we Francji Napoleon; zob. M. Horkheimer, *Prawo natury a ideologia*, [w:] idem, op. cit., s. 57; Zenon Przesmycki uznał rewolucję francuską za przyczynę obniżenia poziomu kultury – zob. J. Kuczyński, op. cit., s. 121.

niki montażu), które przeciwstawiłyby się naiwnemu realizmowi opartemu na związkach przyczynowo-skutkowych. Chcieli zrewolucjonizować teatr, ale przede wszystkim uczynić go znowu zaczynem przemian społecznych.

Literatura

Benjamin Walter,

1980 *Autor jako producent*, tłum. K. Krzemień-Ojak, [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, wstęp i oprac. A. Mencwel, Warszawa.

Boy-Żeleński Tadeusz,

1933 *Okno na życie. (Wrażenia teatralne)*, Warszawa.

1959 *Pisma*, t. 18: *Felietony*, t. 3, Warszawa.

1963 *Pisma*, t. 19: *Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy i drugi*, Warszawa.

1963 *Pisma*, t. 20: *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, Warszawa.

1964 *Pisma*, t. 22: *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*, Warszawa.

1965 *Pisma*, t. 23: *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*, Warszawa.

Czannerle Maria,

1970 *Wycieczki w dwudziestolecie. O dramacie międzywojennym*, Warszawa.

Grzybowska Krystyna,

1933 *Teatr mieszczański a teatr idei*, Kraków.

Hertz Aleksander,

1933 *Burżuazja*, [w:] *Świat i życie. Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury*, red. Z. Łempicki, t. 1: A – C, Lwów–Warszawa.

1932 *Dzisiejszy kryzys światopoglądowy*, „Zrąb”, t. 12.

Horkheimer Max,

1995 *Początki mieszczańskiej filozofii dziejów*, tłum. H. Walentowicz, Warszawa.

Hutnikiewicz Artur,

1997 *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa.

Ihnatowicz Ewa (red.),

2000 *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa.

Irzykowski Karol,

1995 *Pisma teatralne, t. 2: 1927-1929. Recenzje i felietony, artykuły*, wyb. i oprac. J. Bahr, Kraków.

Jastrzębski Zdzisław,

1967 *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*, Warszawa.

Kuczyński Janusz,

1967 *Zmierzch mieszczaństwa. Immoralizm – Nihilizm – Faszyzm*, Warszawa.

Łada-Cybulski Adam,

1930 *Tematy autorów dramatycznych*, „Scena Polska”, nr 18.

Mann Tomasz,

1964 *Eseje*, Warszawa.

Nietzsche Friedrich,

1912 *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Warszawa–Kraków.

Ossowska Maria,

1985 *Moralność mieszczańska*, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.

Piwińska Marta,

1973 *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa.

Ratajczakowa Dobrochna,

2006 *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław.

Rostworowski Karol Hubert,

1967 *Dramaty wybrane*, wstęp M. Czernerle, t. 2: *Niespodzianka. Przeprowadzka. U mety*, Kraków.

Rumelt Stefan,

1926 *Komedia obyczajowa*, „Życie Teatru”, nr 29-30.

Scheler Max,

1977 *Resentyment a moralność*, tłum. J. Garewicz, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa.

Sivert Tomasz,

1953 *Wstęp*, [do:] *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego: Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski*, wyb., wstęp i przypisy T. Sivert, Wrocław.

Słonimski Antoni,

1982 *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa.

Toporowski Marian J.,

1936 *Teatr*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 39.

Truchlińska Bogumiła,

1998 *Antropologia i aksjologia kultury. Koncepcje podmiotu kultury i hierarchie wartości w polskiej myśli filozoficzno-społecznej 1918-1939*, Lublin.

Winawer Bruno,

1928 *Frydłąd junior*, Warszawa.

Zdrenka Marcin T.,

2003 *Problem uniwersalizacji etosu mieszczańskiego*, Toruń.

Zusammenfassung

Fufa auf der Bühne, oder „schreckliche Bürger” im Drama der Zwischenkriegszeit

Die Autorin beschreibt das Bild des Bürgertums am Beispiel der Dramen aus den Jahren 1918-1939. Sie bezieht sich auf die Werke von Bruno Winawer, Karol Hubert Rostworowski, Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Sie berücksichtigt die Diskussion über die Gestalt des damaligen Theaters (z.B. die theoretischen Artikel, die theatralischen Rezensionen, auch von den Uraufführungen der früheren Stücke – *Die Moral der Frau Dulska* von Gabriela Zapolska) und über die Struktur der Gesellschaft, wie auch über die bürgerliche Moral. Dieser Beitrag zeigt auch, welcher Einfluss das Bürgertum auf den Aufbau des Dramas und auf die Thematik hatte.

Summary

Fufa on the stage - this terrible middle class in a between-the war drama

The author presents the picture of middle class on example of selected dramas from 1918-1939. She refers to the works of Bruno Winawer, Karol Hubert Rostworowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz. She takes into account the discussion on the shape of the contemporary theatre (e.g. theoretical papers, theatrical review, also some previous premiers – *Moralność Pani Dulskiej* by Gabriela Zapolska) and on the structure of the society and middle-class morality. The paper also indicates what was the influence of the middle class on the body of the drama and its subject matter.