ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA LITTERARIA POLONICA 8, 2006

https://doi.org/10.18778/1505-9057.08.17

Joanna Raźny

W KRĘGU ALKOWY. O MIĘDZYWOJENNEJ TWÓRCZOŚCI WACŁAWA GRUBIŃSKIEGO

W numerze piętnastym „Wiadomości Literackich" z 1928 r. widnieje postać Wacława Grubińskiego, potraktowana przez rysownika raczej pobłażliwie niż szyderczo. Zdzisław Czermański przedstawił twórcę na tle kobiecej alkowy, w przesadnie skromnej czy minoderyjnej pozie, z książką w dłoniach. Humorystyczny wizerunek pisarza zdominowany jest przez pierwiastek żeński, zaznaczony w miękkim owalu twarzy, uszminkowanych ustach, wydekoltowanej sukni; znikomą męskość (ujętą przez artystę w kpiarski cudzysłów) uobecnia zarys jelenich rogów na alkowianej kotarze. W 1936 r., na łamach tychże „Wiadomości Literackich", tak oto wyobrażano sobie mieszkanie Grubińskiego: „W każdym kącie pokoju kraszuarka. Na stole ptifury. Gospodarz w bonżurce mówi bonżur i adie"[1]. Obie karykatury – plastyczna i literacka – stanowią interesujący dokument recepcji twórczości autora z czasów, gdy – wedle powszechnego sądu – „zbyt wiele perfumy nalewał do swego atramentu"[2].

[1] A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, za: J. Godlewska, *Grubiński czyli życie wytworne*, „Dialog" 1982, nr 7, s. 130. Cytatu nie udało się odnaleźć pod wskazanym przez autorkę adresem.

[2] K. Irzykowski, *Pisarz kwintesencji życia*, „Kronika Polski i Świata" 1939, nr 27. Nie tylko zresztą literacką fascynację pisarza kobietą i kobiecością potwierdzają liczne świadectwa współczesnych. „Jedną z uroczych cech Grubińskiego – wspominał Stanisław Baliński – był jego ciągle okazywany zachwyt dla kobiet. Nie zdarzyło mi się spotkać człowieka, który by z takim wiecznie młodzieńczym ferworem i seksualną admiracją mówił o kobietach i okazywał im na każdym kroku swoje uwielbienie. Czasami, gdy odprowadzałem go do Chelsea Cloisters, zatrzymywał się przed jakąś obcą damą i obdarzał ją uśmiechem, w którym admiracja łączyła się z frywolnością. A miał wtedy lat ponad 80. Czasem stawał i odwracał się za przechodzącą z demonstracyjną delicją. A raz zdarzyło się, że gdy stanął i odwrócił się, odwróciła się i ona, nie wyglądająca na specjalnie *permissive* i obdarzyła go uśmiechem, jakby podziękowania. – Uwielbiam urodę kobiecą, powtarzał mi Grubiński, gdy spacerowaliśmy po Hyde Parku. – Czy pan wie, że nawet w tych kobietach, które uchodzą za mniej atrakcyjne, ja zawsze odkrywam jakąś atrakcję. Ach, ileż to razy – mówił na pół żartobliwie, na pół marząco – idę

Eksponowane miejsce w międzywojennej dramaturgii Grubińskiego zajmowała lekka komedia i farsa, osnuta wokół erotycznych perypetii bohaterów. Beztroski optymizm wczesnych lat dwudziestych znalazł odzwierciedlenie w baśniowo-fantastycznej *Lampie Aladyna*[3], odczytanej zgodnie przez krytykę jako „pean na chwałę wszechpotężnego, wszystko przezwyciężającego życia"[4], „stylizowany protest przeciw naszej szarości i jednostajności codziennej"[5].

Treścią tej błahej fabularnie sztuki jest miłość czterech kobiet do młodego wynalazcy i... próżniaka w jednej osobie[6]. W celu literackiego uwierzytelnienia faktu genialności bohatera Grubiński wprowadził do utworu element *science fiction* – chemia nie zna możliwości przemiany żelaza w szkło[7]. Nie sposób tu streścić dokładnie wszystkich powikłań scjentystyczno-romansowej intrygi. Dość powiedzieć, że apologia zapoznanej „potęgi próżniactwa"

spać z myślą o kobietach i wspominam te wszystkie piękne Polki, które w życiu spotykałem i których urok pamiętam zawsze. Wtedy zamyka mi oczy, nie wygaszona wciąż we mnie młodość". S. Baliński, *Wspominając rozmowy z Wacławem Grubińskim*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" (Londyn) 1973, nr 216. Pod datą 15 października 1951 r. Jan Lechoń w swoim *Dzienniku* zanotował: „W Nowym Jorku, w Ameryce nikt się nie ogląda za kobietami. Po pierwsze nie wolno, po drugie – wszyscy się śpieszą. Po trzecie – nie wiadomo, czy mają na to ochotę. I pomyśleć, że Wacio Grubiński nie tylko oglądał się za każdą co lepiej zbudowaną dziewczyną – ale przystawał i obracał się i szedł za nią rozmarzonym wzrokiem, tak długo jak mógł ją dojrzeć". J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, Słowo wstępne M. Grydzewski, wstęp M. Danilewiczowa, Londyn 1970, s. 247. O „uwodzicielskiej wytworności" Grubińskiego pisali Juliusz Sakowski oraz (nie bez ironii) Ludwik Fiszer. Zob. J. Sakowski, *Gra bez pedału*, „Wiadomości" (Londyn) 1973, nr 32. Przedr. z: *Asy i damy. Portrety z pamięci*, Paryż [1962], s. 116–117; L. Fiszer, *Wspomnienia starego księgarza*, Warszawa 1959, s. 206–207.

[3] W. Grubiński, *Lampa Aladyna. Komedia w 4 aktach*. Omówienia utworu dokonuję na podstawie maszynopisu ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach (sygn. BTLW 4896). Dalej [LA].

[4] A. Zagórski, [rec.: *Lampa Aladyna*]. „Tygodnik Ilustrowany" 1924, nr 1.

[5] J. Lorentowicz, *Współczesny teatr polski*, t. 2, Warszawa 1935, s. 109. Por. T. Kończyc [A. Grot-Bęczkowski], [rec.: *Lampa Aladyna*]. „Kurier Warszawski" 1923, nr 346.

[6] Być może – hipoteza ta wymagałaby weryfikacji – protagonista *Lampy Aladyna* miał swój pierwowzór w osobie stryja pisarza, Floriana Grubińskiego, znanego w świecie (medal na Powszechnej Wystawie w Filadelfii w 1876 r.) konstruktora-wynalazcy. Inf.: *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław 1960–1961, s. 39.

[7] W związku z tematem nauki pojawia się – zreferowany na sposób modernistyczny – problem tworzenia i sztuki. „Czy koniecznie trzeba – przekonywa bohater – przeczytać wszystkie poematy świata, aby pojąć istotę twórczości poetyckiej? Otwartej głowie jedna pieśń Homera odsłania serce tej twórczości. Chemia się przede mną zdradziła. Mimo że się nie zdradziła przed wieloma profesorami. Odsłoniła mi swoją nagość [podkr. – J.R.], powiedzmy: duszę, albo jeszcze lepiej: tajemnicę" [LA 16]. Kiedy indziej dowodzi: „[...] próżniactwo przynosi się z sobą na ten padół płaczu, jak czarne lub niebieskie oczy, których zmienić dowolnie nie można, jak talent do muzyki i jak zdolności matematyczne... [...]. Próżniak się rodzi jak poeta" [LA 24]. Tego rodzaju deklaracje sytuują komediowy konflikt między „próżniakiem" a zapracowanym społeczeństwem na płaszczyźnie tradycyjnej antynomii artysta – filister.

prowadzi bohatera – prawem swobodnej autorskiej asocjacji – nawet w sferę aktualnych konfliktów społecznych. (W komediowym świecie Grubińskiego strajk robotniczy to wszak tylko jeden z wariantów „nicnierobienia"!) Obfitującą w nieprawdopodobne sytuacje fabułę wieńczy konwencjonalny *happy end*. „Polski Edison" zdobędzie sławę, majątek i... rękę atrakcyjnej rozwódki[8]; jej rywalki znajdą mniej genialnych może, lecz na pewno równie szczerze kochających partnerów. Zaś po zawiązaniu się tych par wszyscy razem głosić będą hymn na cześć księżyca – magicznej lampy pośród gwiazd.

Prapremiera tej nigdy nie ogłoszonej drukiem sztuki odbyła się 13 grudnia 1923 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Przedstawienie wyreżyserował Aleksander Zelwerowicz, grający również postać fabrykanta Józefa Biszera. Oprawę dekoracyjną zaprojektował Karol Frycz. Udaną kreację stworzył Jerzy Leszczyński w roli Janka Lubonieckiego, odpowiadającej szczególnie – wedle zgodnej opinii recenzentów – psychofizycznym dyspozycjom aktora[9]. Wśród pozostałych wykonawców można było zobaczyć na scenie m.in. Wiktora Biegańskiego (Karol Maniewicz), Helenę Gromnicką (Jadwiga Maniewiczowa), Helenę Hałacińską-Gawlikowską (Ola Proszowiczowa), Władysława Lenczewskiego (Michał Zdamirowski), Stanisława Stanisławskiego (Florian Biszer), Aleksandrę Leszczyńską (Rózia Biszerówna), Józefa Orwida (Żebrak), Wandę Tatarkiewiczównę (Nina). Publiczność przyjęła komedię bardzo życzliwie. Niebawem nastąpiły premiery w krakowskim Teatrze „Bagatela" (6 czerwca 1924 r.) oraz w Teatrze Miejskim we Lwowie (22 grudnia 1924 r.).

Autor *Lampy Aladyna* osobiście uczestniczył w pracach nad warszawską inscenizacją tekstu. Jak wynika z lektury materiałów wspomnieniowych, sugestie „reżyserskie" dramaturga w znacznej mierze przyczyniły się do powodzenia aktorskiej strony spektaklu. Atmosferę prapremierowych przygotowań Grubiński utrwalił po latach:

> Na próbę generalną *Lampy Aladyna* przyszło sporo artystów. Pierwszy akt oklaskiwali burzliwie. Natomiast drugi przyjęli chłodno, gdy według mnie ten drugi zasługiwał właśnie na przyjęcie gorętsze.
>
> Wszedłem do garderoby Jurka. Siedział przed lusterkiem, zajęty poprawianiem „charakteryzacji". Dygotał ze zdenerwowania. Wiedziałem, co się z nim dzieje. Poniósł klęskę w oczach

[8] Z perspektywy lat walor aktualności zyskuje niezamierzona zapewne przez autora warstwa satyrycznych znaczeń. Finałowy triumf bohatera jako wynalazcy nie byłby możliwy bez poparcia zagranicznego kapitału. Biznesmeni rodzimego chowu, panowie prezesi, ba, dygnitarze ministerialni nie są zdolni należycie ocenić genialnego odkrywcy. Za konstrukcją komediową kryje się surowy osąd polskich elit finansowych.

[9] Ocena gry aktorskiej Leszczyńskiego zob. A. Zagórski, *op. cit.*; T. Kończyc [A. Grot-Bęczkowski], *op. cit.*; J. Lorentowicz, *op. cit.*, s. 113; K. Makuszyński, [rec.: *Lampa Aladyna*]. „Rzeczpospolita" 1923, nr 341; T. Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 20, Warszawa 1963, s. 385.

aktorów i rozumiał, że jutro ta klęska się powtórzy w oczach publiczności i recenzentów. Przez cały drugi akt, od początku do końca, nie schodzi ze sceny i wypełnia ten akt swoją osobą, osobowością interpretowanej przez siebie postaci komediowej.

Wtulił się w lusterko, żeby nie spojrzeć na mnie. Czułem, że mnie w tej chwili nienawidzi, ponieważ (oczywiście) uważał, że poniósł klęskę przeze mnie. Autor zawinił, nie aktor.

Usiadłem tuż przy nim i, pomilczawszy czas jakiś, powiedziałem:

– Wiesz, dlaczego ten akt był przyjęty zimno?

Zzezował na mnie, po czym warknął:

– Źle grałem.

– Nie – odpowiedziałem w tonie jak najbardziej balsamicznym.

– Więc co?

– Zapomniałeś o jednym.

– O czym?

– Że grasz urodzonego uwodziciela. Że to jest uwodziciel o każdej godzinie dnia i nocy, i gdziekolwiek się znajduje. Nawet kiedy jest u siebie w domu, sam wśród czterech ścian, w szlafroku...

Jurek spojrzał na mnie niecierpliwie.

– ... uwodzi, jakby to określić, nie tylko ludzi, ale i wszelką dookolność – dokończyłem nie bez uśmiechu.

Teraz Jurek spojrzał na mnie, jak na głupiego:

– Akt się zaczyna od sceny zrywania. Rozmawiasz z dziewczyną, której masz dosyć. Ładna, owszem. Zakochana. W tobie. I nudna. Ale ty nie jesteś nudny! Rozumiesz? Nawet gdy się nudzisz. Rozumiesz? Nawet zrywając, uwodzisz od niechcenia nudną dziewczynę sobie na radość i jej na rozweselenie.

Jurek, który wracał do lusterka, nagle zapomniał o lusterku, utkwił we mnie wzrok i najwyraźniej się uspokoił. Od razu. Błyskawicznie.

Nazajutrz, w wieczór premierowy, akt drugi *Lampy Aladyna* doznał większego powodzenia niż pierwszy, a potem trzeci i czwarty.

Od czasu *Lampy Aladyna* Jurek nie wdawał się ze mną w spory; bez dyskusji aprobował moje wskazówki reżyserskie, uznawszy, że są „fachowe". (Aktorzy nie znoszą pisarzy w roli reżyserów.)[10]

O oryginalności *Lampy Aladyna* na gruncie polskim zadecydował, zgodnym zdaniem międzywojennej krytyki, udany zabieg odświeżenia komediowego typu. Tadeusz Boy-Żeleński, którego w zjawiskach literacko-teatralnych najbardziej interesowała zwykle zmiana perspektywy obyczajowej, w związku z figurą protagonisty *Lampy Aladyna* pisał:

Kochanek-uczony! Trudno o większą przepaść w naszym teatrze. Kochanek miał lat dwadzieścia, pukle blond, płaszczyk na ramionach i szpadkę. Uczony miał szpiczastą czapkę, perukę, czarną togę i kaprawe oczy, był figurą komiczną; to, żeby miał w ogóle organy kochania, nie przychodziło nawet do głowy. Jeden robił swoje, drugi swoje. Obecnie inaczej: wzorem kochanka na scenie jest taki, który wymyślił co najmniej nowy model samolotu albo dokonał wielkiego przyrodniczego wynalazku. [...] pokazując – jak w *Lampie Aladyna* – młodym kobietom żelazny klucz zmieniony w szkło, wszystkie można doprowadzić do szału; sto lat temu prababki ich wzruszyłyby ramionami i podczas gdy wielki wynalazca nachylałby się nad

[10] W. Grubiński, *Kilka słów o Jurku*, „Wiadomości" (Londyn) 1960, nr 12.

retortą, całowałyby się za jego plecami z innym, posiadaczem klucza mniej oryginalnego może, ale wprost do ich serca. Cześć naszej epoce[11].

Nie jedyny to refleks ówczesnych przeobrażeń obyczajowych w komedii Grubińskiego. Jest także *Lampa Aladyna* utworem na swój sposób feministycznym. Emancypacyjne dążności epoki znalazły odzwierciedlenie w rysunku komediowych sylwetek kobiecych. Partnerkami Lubonieckiego w miłosnej grze uczynił Grubiński atrakcyjną rozwódkę[12], znudzoną małżeńskim życiem „bez pragnień" mężatkę, działaczkę robotniczą i wysportowaną córkę przemysłowca-bankiera. Jak dalece zmienił się literacki (oraz społeczny) stereotyp „panny na wydaniu", świadczyć może kreacja Rózi Biszerówny, młodziutkiej bojowniczki o prawo kobiety „do wolności, [...] do wolnej miłości" [LA 24]. Znamienne iż postać „sufrażystki", raczej antypatyczna dla wielu komediopisarzy tego okresu[13], zyskała jawną (choć żartobliwą) aprobatę autora. Stopniowy proces „odwracania się ról w dziedzinie społecznej zależności miłosnej kobiety od mężczyzny"[14] śledził twórca z życzliwym zainteresowaniem, daleki od upatrywania w nim źródła moralnego zepsucia czy upadku obyczajów.

Niezmiernie lekko i bez szacunku potraktował Grubiński instytucję małżeństwa w trzyaktowej *Niewinnej grzesznicy* (wyd. 1926)[15], „komedii współczesnej i wiecznej", jak głosi podtytuł. Protagonistka utworu, urocza pani Zuzu, ma męża, którego lubi, i kochanka, którego miłuje. „Ty jesteś moją przyjemnością – wyznaje mężowi – on jest moim powietrzem. Bez powietrza nie można żyć. Mimo że powietrze nieraz zmienia się w wicher" [NG 24]. Przy innym rozłożeniu akcentów mogłaby powstać mroczna tragedia rodzinna w duchu Przybyszewskiego[16]. Ale Grubiński wolał rzecz

[11] T. Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 386–387.

[12] Oto komediowe uzasadnienie małżeńskich niepowodzeń bohaterki: „Moja przyjaciółka utrzymuje, że małżeństwo poniża kobietę. [...] Przez to, że mąż ma prawo do żony. Prawo. Jedynie z tego powodu rozwiodła się Ola" [LA 76].

[13] Zob. M. Rawiński, *Dramatopisarstwo komediowe*, [w:] *Dramaturgia polska 1918–1939*, Warszawa 1993, s. 330–380; E. Wysińska, *Dramaturgia użytkowa dwudziestolecia*, „Dialog" 1960, nr 3, s. 110–124; M. Czanerle, *Dworek, salon, dancing*, „Dialog" 1969, nr 5, s. 122–139.

[14] Kwestia ta była przedmiotem dyskusji Grubińskiego z Bolesławem Gorczyńskim, popularnym przed pierwszą wojną autorem sztuk społeczno-obyczajowych. Zob. W. Grubiński, *O literaturze i literatach*, Londyn 1948, s. 11–12.

[15] W. Grubiński, *Niewinna grzesznica. Komedia współczesna i wieczna w 3 aktach*, Warszawa 1926. Dalej [NG]. Akt pierwszy pt. *Niewierna*, Warszawa 1919.

[16] Grubiński – Henri Becque to inna możliwa paralela. W sezonie 1922/1923 grano *Paryżankę* na scenie Teatru Polskiego w Warszawie, z Marią Przybyłko-Potocką w tytułowej roli kobiecej. Inf.: T. Kowzan, *Wstęp*, [w:] H. Becque, *Kruki. Paryżanka*, Przeł. L. Schiller. Wrocław 1956, s. CIV–CV. Na marginesie tego przedstawienia Grubiński pisał: „Znakomity autor francuski [...] maluje w *Paryżance* uroczą istotę niewieścią, lubiącą się pięknie ubrać, mile się zabawić, maluje osóbkę bystrą, umiejącą mężowi uwić w domu przytulne gniazdko rodzinne, sobie urządzić poza domem ołtarzyk grzesznej miłości, garsonierę kochanka, dokąd przybywa

zdegradować i zepchnąć w stronę farsy. Wyrozumiały i pełen galanterii mąż zadowala się przyjaźnią żony, uznając, iż lepiej być rogaczem niż... zdradzanym kochankiem. „Jestem lubiany – i zdradzany – dowodzi. – A tamten jest kochany – i zdradzany! Ja ciebie lubię i jestem zdradzany, a tamten ciebie kocha i jest zdradzany. I jest zdradzany dla człowieka niekochanego, dla mnie, on, kochany! Gdy ja, który nie kocham, jestem zdradzany dla człowieka kochanego! Pomyśl, ile ja mniej daję, otrzymując to samo: zdradę. Dziękuję ci, Zuzu" [NG 27]. Zgodnie z licencją farsy, tradycyjny trójkąt miłosny poszerzył Grubiński o jeszcze jeden bok, wprowadzając na scenę (akt II) „stuprocentowego mężczyznę", z którym pod nieobecność męża i kochanka podwójnie wiarołomna Zuzu realizuje naturalną potrzebę płci dla „zdrowia", przekonywa autor, oraz z tęsknoty za „przygodą". Finał utworu wyjaśnia oksymoroniczny sens metafory zawartej w tytule. „Grzechem jest robienie komuś krzywdy, ale nie może być przecież grzechem zrobienie sobie samej czasem małej przyjemności" [NG 90] – stwierdza „niewinnie" komediowa heroina. „To, czego natura od nas wymaga, nie jest grzechem, chociaż w oczach moralistów wydaje się grzechem" [NG 90] – wtóruje jej pisarz przez usta innego ze swych bohaterów i... kończy sztukę toastem za „przyjaźń" (mąż), „miłość" (kochanek stały) oraz „zdrowie" (kochanek przygodny).

Grana w Warszawie w reżyserii autora i w doskonałej obsadzie (Maria Przybyłko-Potocka – Zuzu, Stanisławski – mąż, Aleksander Węgierko – kochanek pierwszy, Leszczyński – kochanek drugi), komedia spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności[17]. Znane z przekazów informacje o reakcjach odbiorców nie pozostawiają wątpliwości co do scenicznego triumfu utworu. „[...] sytuacja pani Zuzu niezmiernie [...] trafiła do serca słuchaczkom wczorajszej premiery. Jakoż pierwszym głosem, który z głębokiego przekonania zawołał po pierwszym akcie: «autor!», był nieśmiały głosik kobiecy. I musiał się wiele razy pokazywać autor w towarzystwie czworga

jak bogini, albo jak królowa, uwielbiana, oczekiwana, tyrańska. [...] Zdradzi kochanka. Zdradziwszy, dozna lekkiego rozczarowania, które utopi w jednej ciężkiej łezce; ale tylko jednej. Bo w kapryśnej duszy posiada odskocznię ku radowaniu się życiem. Pragnie być kochana, och, jest to jej pragnienie główne! Musi być kochana! Bez tego nie mogłaby żyć. [...] Nie znosi monotonii, cieszy ją ruch, kręci się koło siebie samej jak koło słońca, bo i wiele ma ze słońca, bo sama uważa się za centrum słoneczne ludzkości, bo kiedy chce to grzeje, a kiedy chce, przypieka, a kiedy chce, wchodzi do serca jak łagodny promień, i wie, że jest upojeniem tego życia... więc jakże nie ma być kapryśna? Zna swoją królewską potęgę, więc prześlicznie bywa szczodrobliwa i najrozkoszniej okrutna. Taką postać kobiecą rzucił w demaskujący blask teatralnej rampy ponury autor *Kruków*, i nie umiał się do niej nie uśmiechnąć". W. Grubiński, *W moim konfesjonale*, Warszawa 1925, s. 305–306. Skreślony piórem recenzenta portret Klotyldy – zdumiewająco sprzeczny z oskarżycielską wymową utworu francuskiego dramaturga – pozwala w niej widzieć literacką protoplastkę Zuzu.

[17] Praprem.: Warszawa, Teatr Mały (Filharmonia) 20.03.1925.

wykonawców" – relacjonował Boy-Żeleński[18]. „Przeszkody, przygody i pułapki wieku dojrzałego pokazuje nam Grubiński tak dowcipnie i fascynująco – że ręce same składają się do oklasku, a usta wołają brawo! Oto komedia!" – pisał pod wrażeniem spektaklu Wiktor Popławski[19]. „A jednak teatr jest przepełniony, komedia ma wyraźne powodzenie i długo zapewne będzie się trzymać na afiszu" – ubolewał niechętny twórcy anonimowy recenzent „Bluszczu"[20]. Za przykładem Warszawy *Niewinną grzesznicę* włączyły wkrótce do swego repertuaru teatry w Łodzi (1 sierpnia 1925 r.) i we Lwowie (4 sierpnia 1925 r.). Paryska zaś widownia Theatre des Mathurins oglądała sztukę już w 1926 r.[21]

Zręczna intryga farsowa bawiła teatralną publiczność. U dbałej o obyczaje krytyki frywolna sztuka wzbudziła zgorszenie i niesmak. Po warszawskiej prapremierze utworu pisano o „preparacie cynizmu", „wylewie parweniuszowskiej [*sic!*] niemoralności", „nędzy moralnej, która wygląda z każdego kąta sceny"[22]. „[...] we Włoszech lub w Hiszpanii, gdzie odróżniają pojęcie domu rodzinnego od publicznego, obrzucono by aktorów zgniłymi jajami za przedstawienie figur na scenie, urągających godności ludzkiej – oburzał się Franciszek Siedlecki. – W ten sposób zaduszono by trupi zapach gnijącej inteligencji klas posiadających, jaki się ze sceny ku widowni rozchodzi"[23]. Chęć obrony autora przed atakiem obyczajowej konserwy skłoniła mniej pryncypialnych recenzentów do pogłębionych odczytań tekstu. Odzwierciedlenie „nowoczesnej filozofii życiowej" dostrzegł w *Niewinnej grzesznicy* życzliwy komediopisarzowi Alfred Grot-Bęczkowski. „Lekka, beztroska miłość, niefrasobliwa, trochę cyniczna, elegancka rozpusta, konwenans, uwielbienie jazzbandu i dancingu, dążenie za wszelką cenę do szału, upojenia, rozkoszy. Bez żadnej odpowiedzialności, bez praw i obowiązków, bez nakazów moralnych, bez tam i więzów..." – oto, zdaniem krytyka, najistotniejsze jej wyróżniki. „Na dnie tego wszystkiego [...] – konkludował nieoczekiwanie recenzent – leży przecież utajony smutek, czai się niepokój i żal, że wszystko tak mija, że wszystko jest takie nietrwałe..."[24]. Popławski zaś przekonywał: „[...] proszę mi wierzyć, że sam Grubiński stoi po stronie

[18] T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty*, Warszawa 1925, s. 285.

[19] W. Popławski, [rec.: *Niewinna grzesznica*], „Fantazy" 1925, nr 1.

[20] P. [rec.: *Niewinna grzesznica*], „Bluszcz" 1925, nr 15.

[21] Inf.: L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1939*, oprac. E. Heise, T. Sivert, t. 1, Warszawa 1971 [właśc. 1972], s. 303. O zagranicznych wystawieniach sztuk autora przed 1939 r. zob. też W. Grubiński, *Przed Fredrą. Do redaktora „Wiadomości"*, „Wiadomości" (Londyn) 1958, nr 17.

[22] P., *op. cit.*

[23] F. Siedlecki, [rec.: *Niewinna grzesznica*], „Gazeta Administracji i Policji Państwowej" 1925, nr 15.

[24] T. Kończyc [A. Grot-Bęczkowski], [rec.: *Niewinna grzesznica*], „Kurier Warszawski" 1925, nr 80.

swojego Stefana, który twierdzi, że właściwie tylko cnotę należy pielęgnować"[25]. Z należytym dystansem i z humorem potraktował kwestię etycznej wartości utworu wolnomyślny Boy. „Tak – przytakiwał przekornie moralistom – komedia Grubińskiego jest bardzo «niemoralna», tak bardzo, że zrazu teatr miał zamiar ją pokazywać aż o jedenastej wieczór, o której to godzinie cnota zwykła z rezygnacją zasłaniać oblicze. No i pokazano ją o ósmej, i mury się nie zawaliły [...]. Nie róbmy świętoszków! Ojcem naszej literatury jest Jan z Czarnolasu, autor Psalmów i – Fraszek. To daje do myślenia. A wreszcie, inteligentne żonglowanie myślą, stawianie na głowie pojęć, odwaga zaglądania w mechanizm życia, to zabawa, która ma większą doniosłość, niż się przypuszcza... A komedia Grubińskiego jest takim właśnie paradoksem, dowcipnie snutym w towarzystwie inteligentnych ludzi"[26]. Do podobnych przeświadczeń dochodził Jan Lorentowicz: „[...] Grubiński nie ma zamiaru deprawować kogokolwiek – tłumaczył intencje autora. – Lubi cienką dialektykę, więc chce pożonglować przed nami paradoksami ze starej dziedziny trójkątów i czworokątów małżeńskich"[27]. Błędów dramaturgicznych, braku sprawności pióra – rzecz znamienna – Grubińskiemu nie wytykano. Pod względem warsztatowym – przyznawano zgodnie – „[*Niewinna grzesznica*] nie ustępuje w niczym tym najlepszym utworom paryskich majstrów teatralnych, którymi tak przywykliśmy się zachwycać"[28].

Podejmowane przez krytyków dwudziestolecia (a i współczesnych komentatorów twórczości autora[29]) próby stosowania kryteriów aksjologicznych wobec modelu świata, jaki prezentuje *Niewinna grzesznica*, mijają się z celem. „Amoralność farsy – zauważa Anna Krajewska – jest amoralnością pozorną. Farsa stoi poza kategoriami etycznymi, jej świat, przy pozorach odniesienia do rzeczywistości, jest światem sztucznym, stworzonym modelem, w którym nie działa żadne podobieństwo do sytuacji życiowej"[30]. Kiedy indziej badaczka dodaje: „Aby śmiać się i bawić podczas oglądania farsy, trzeba być wewnątrz niej – przyjąć milcząco założenie fikcjonalności, nieprawdopodobieństwa, odrzucić pojęcie moralności i niemoralności itp., przyjąć zasadę braku przejścia między światem sceny a rzeczywistością. Odbiór farsy – to łatwa zgoda na udział"[31]. Że Grubiński – świadom konwencji farsowego

[25] W. Popławski, *op. cit.*

[26] T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną*, s. 285.

[27] J. Lorentowicz, *op. cit.*, s. 114.

[28] T. Kończyc [A. Grot-Bęczkowski], [rec.: *Niewinna grzesznica*], „Kurier Warszawski" 1925, nr 80.

[29] Zob. J. Godlewska, *op. cit.*, s. 132. Uczona ma najwyraźniej za złe autorowi *Niewinnej grzesznicy*, że: „Interesowało go «w ogóle» badanie [przyznajmy – powierzchowne] psychiki ludzi, którzy w miłości szukają przede wszystkim doznań fizycznych, a nie lubią wstrząsów czy udręk, jakie powoduje głębsze zaangażowanie uczuciowe".

[30] A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego*, Wrocław 1989, s. 116.

[31] *Ibidem*, s. 129. Na temat autotelizmu zabawy w farsie zob. też: M. Szpakowska, *Farsa czyli coś do śmiechu*, „Dialog" 1986, nr 11, s. 130.

teatru – nie zamierzał (de)moralizować czy gorszyć, świadczy relacja wspomnieniowa Tadeusza Alfa-Tarczyńskiego, dziś już mająca posmak anegdoty:

[Grubiński] zwykle sam reżyserował swoje sztuki, bo się bał, że położenie złego akcentu, brak pauzy, może popsuć jego intencje. Miałem okazję obserwować jeden z takich przykładów na premierze *Niewinnej grzesznicy*. W akcie drugim „żona" (Przybyłko-Potocka) leży w łóżku. Do sypialni wkrada się „kochanek z przygody" (Jerzy Leszczyński). Na jego widok żona woła z oburzeniem: „...pan jest w piżamie". Leszczyński odpowiada na to: „jak to bez piżamy?", akcentując słowo „bez". Grubiński skoczył na krześle i powiada mi z widocznym niesmakiem: „Jak mógł Jurek tak zwulgaryzować tę kwestię!". [...] Spotkałem się z Grubińskim po paru dniach na kawie. Powiedział mi, że kazał Leszczyńskiemu zmienić kwestię: „jak to" (mała pauza), potem prawie szeptem: „bez", a potem wydłużając wyraz, trochę tylko głośniej: „piżamy?". Podobno Leszczyński dostał za to powiedzenie brawa przy otwartej kurtynie[32].

Przy okazji *Niewinnej grzesznicy* powstaje pytanie, czy pisarstwo sceniczne Grubińskiego mogłoby również obecnie być użyteczne dla teatrów poszukujących lekkiego komediowego repertuaru. 27 maja 1983 r. *Niewinną grzesznicę* wystawił warszawski Teatr na Woli (Scena „Kwadrat"), w reżyserii Edwarda Dziewońskiego i w opracowaniu scenograficznym Jerzego Rudzkiego. Kreację Zuzu stworzyła w tym przedstawieniu Halina Kowalska, jej męża grał Andrzej Kopiczyński, w postacie kochanków wcielili się Paweł Wawrzecki i Andrzej Grabarczyk[33]. Powodzenie sztuki w Warszawie zachęciło Dziewońskiego do dwukrotnej jeszcze repetycji przedsięwzięcia: w Teatrze „Na Piętrze" w Poznaniu (9 czerwca 1985 r.) oraz w Teatrze „Wybrzeże" w Gdańsku (2 października 1985 r.). W spektaklu poznańskim wystąpili: Gabriela Kownacka (Zuzu), Damian Damięcki (mąż), Tomasz Mędrzak (kochanek pierwszy), Andrzej Blumenfeld (kochanek drugi)[34]. Przedstawienie gdańskie obsadę miało następującą: Joanna Bogacka (Zuzu), Andrzej Staciłło (mąż), Krzysztof Matuszewski (kochanek pierwszy), Krzysztof Gordon (kochanek drugi)[35]. Wbrew sugestiom niektórych historyków literatury, że dla dzisiejszego czytelnika czy widza wdzięki sztuk Grubińskiego chyba przygasły[36], warszawska premiera *Niewinnej grzesznicy* i obie jej następne realizacje

[32] T. Alf-Tarczyński, *Ze wspomnień o Wacławie Grubińskim*, „Wiadomości" (Londyn) 1973, nr 32.

[33] [*Niewinna grzesznica*:] A. W. Krall, *Co słychać w eleganckim świecie – czyli przypomnienie Grubińskiego*, „Teatr" 1983, nr 9; P. Chynowski, *Uroczo nieprzyzwoita*, „Życie Warszawy" 1983, nr 134; M. Wiśniewska, *Igraszki w salonie*, „Sztandar Młodych" 1983, nr 45; JASZCZ [J. A. Szczepański], *Dawnych wdzięków czar*, „Perspektywy" 1983, nr 26; R. Burzyński, *Gombrowicz, Molier, Grubiński*, „Życie Przemyskie" 1983, nr 45; AMAR [A. Marianowicz], „Szpilki" 1983, nr 31.

[34] Inf.: J. Segiet, *Ich trzech i ona jedna*, „Gazeta Olsztyńska" 1986, nr 33; [W. Nentwig], „Głos Wybrzeża" 1985, nr 132 [art. przedprem.].

[35] Inf.: R. Dymna, *Poigrać z miłością*, „Głos Wybrzeża" 1985, nr 230 [art. przedprem.].

[36] M. Czanerle, *op. cit.*, s. 124.

sceniczne potwierdziły teatralną atrakcyjność utworu, czego świadectwem aplauz publiczności i pozytywne oceny recenzentów. Dystans czasowy objawił nowe potencje komediowe tekstu – „wymarzonego do parodii. Nie z gruba ciosanej, opartej na wygłupie, ale cienkiej, subtelnej [...]"[37].

Farsy w tak czystym, wzorcowym niemal kształcie nie napisał Grubiński już nigdy. Scenicznego sukcesu *Niewinnej grzesznicy* nie powtórzył *Taniec* (wyd. 1933)[38] – „komedia o radosnym tańcu młodości śród niebezpieczeństw życia" – jak metaforykę tytułu eksplikował w dedykacji autor.

Tłem romansowych powikłań po raz kolejny uczynił twórca środowisko wielkiej finansjery. Dwaj panowie prezesi (znowuż banku) ulegają urokowi panien, które z racji wieku mogłyby być ich córkami. Komizm wynikający z tak zarysowanej sytuacji zamiast narastać w miarę rozwoju wypadków, ulega nieoczekiwanie rozbrojeniu, gdy w kulminacyjnej scenie utworu jeden z niewczesnych zalotników odurza winem, a następnie... usiłuje zgwałcić siedemnastoletnią dzierlatkę. Akt trzeci przynosi powrót do gatunkowej konwencji. Mężem cnotliwej panny zostanie świetnie zapowiadający się architekt, zaś jej przyjaciółka znajdzie szczęście u boku przystojnego lotnika. Jak zwykle w komedii pojawią się też niespodziewane pieniądze pod postacią (*exemplum* to czasu i obyczaju) zwycięskiego kuponu Loterii Państwowej.

Recenzenci źle ocenili sztukę, której prapremiera odbyła się 29 września 1934 r. w warszawskim Teatrze Małym (Filharmonii). Wydarzenia będące w zamierzeniu dramaturga częścią farsowego przebiegu wywołały reakcje przeciwne śmiechowi: od oburzeń wobec braku rozeznania moralnego autora (Antoni Słonimski, Stanisław Piasecki, Boy) po współczucie „dla walki młodej dziewczyny z plugastwem dnia poprzedniego" (Lorentowicz)[39]. Paradoks teatralnej (i czytelniczej) recepcji *Tańca* bodaj najtrafniej zdiagnozowała współczesna monografistka komedii międzywojnia. „Wydaje się – konstatuje badaczka – że farsa mogła swobodnie i frywolnie mówić o erotyzmie, ponieważ komizm wprowadzał zawsze rozbrojenie efektów mogących nabrać charakteru pornografii. *Tańcowi* brak lekkości *Niewinnej grzesznicy*. Zbyt duża skłonność do realistycznej obserwacji zawiesza *Taniec* między komedią obyczajową a farsą. Ukryta nieczystość gatunkowa sztuki powoduje, że krytycy dwudziestolecia nie wykluczyli w ocenach kryteriów związanych z utworem obyczajowym. [...] Można mówić o wulgarności tam, gdzie

[37] AMAR [A. Marianowicz], *op. cit.*

[38] W. Grubiński, *Taniec. Komedia w 3 aktach*, Warszawa 1934 [właśc. 1933].

[39] [*Taniec*:] A. Słonimski, „Wiadomości Literackie" 1934, nr 42; S. Piasecki, *Polskie premiery*, „ABC" 1934, nr 280; T. Boy-Żeleński, *Romanse cieniów*, Warszawa 1935, s. 173–176; J. Lorentowicz, „Nowa Książka" 1934, z. 4, s. 172. Szczegółowy przegląd sądów krytycznych zob. rozdz. *Wacław Grubiński – szkic do portretu autora*, s. 22–23.

kończy się farsowa niedorzeczność, gdzie ma granice świat poza dobrem i złem"[40].

Ten nieudany, w zgodnej opinii komentatorów, utwór można uznać za interesujący przejaw genologicznej ciekawości autora. Bardzo przekonywająco brzmią dziś fragmenty recenzji Karola Irzykowskiego, który wskazywał na związki *Tańca* z filmem. Obca naturze dramatu tendencja do ograniczenia autonomicznej roli słowa na rzecz „czystej" akcji (czego sygnałem formalnym jest rozbudowany aparat objaśnień scenicznych przy skrótowości i fragmentaryczności dialogowego zapisu), zdaniem krytyka, spokrewnia sztukę Grubińskiego ze scenariuszem[41]. Nie jedyny to przykład filiacji *Tańca* z kinem. Kulminacyjna dla utworu „scena kredensowa", której krytycy dwudziestolecia poświęcili tak wiele dezaprobującej uwagi, a gdzie jeden z komediowych efektów polega na obrzucaniu się porcelaną, nieodparcie nasuwa skojarzenia z typem humoru, jaki prezentowała modna w epoce amerykańska farsa kinematograficzna.

W omawianym okresie Grubiński pozostawał czynny także jako prozaik, wypowiadający się najchętniej w krótkich opowieściach i nowelach, które nazywał niekiedy „noweletami". Zasadniczo podejmował w nich twórca tę samą problematykę, co w sztukach teatralnych, wzbogacając ją wszakże o subtelne analizy psychologiczne oraz moralne fenomenu miłości[42]. Wspom-

---

[40] A. Krajewska, *op. cit.*, s. 117. Konkluzja badawcza autorki w wielu punktach pozostaje zbieżna z ustaleniami współczesnych teoretyków komizmu. „Nie każdy [...] ambaras jest śmieszny – zauważa Maria Gołaszewska – warunkiem koniecznym jest tu, by kłopot był niezbyt wielki [...], a nadto sytuacja kłopotliwa musi być przedstawiona lekko, czasem z domieszką poczucia niedorzeczności, czasem jako wybuch beztroski, radosne podniecenie". Zob. M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław 1987, s. 8. W innym miejscu autorka dodaje: „Sytuacja komizmu rozpada się, gdy nastąpi uświadomienie sobie rzeczywistej grozy, niebezpieczeństwa, gdy dostrzeżone cechy negatywne wzbudzą w nas potępiającą ocenę moralną, słowem, gdy sytuacja ukaże nam coś rzeczywistego, gdy potraktujemy ją serio (mówimy np. «to zbyt prawdziwe, aby się z tego śmiać»)". *Ibidem*, s. 71. Kategorię „przeciwwskazania etycznego" jako jeden z czynników likwidujących komizm wymienia także Jerzy Ziomek. Por. J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 319–354.

[41] K. Irzykowski, *Dramaty książkowe*, „Pion" 1934, nr 15. Trafność spostrzeżeń Irzykowskiego na temat niesamoistności bytu literackiego *Tańca* potwierdzają pośrednio wypowiedzi innych recenzentów. „O walorach scenicznych tego utworu trudno jest mówić z całą stanowczością po zapoznaniu się z samym tekstem – zauważał Lorentowicz ([rec.: *Taniec*]) – [...] *Taniec* też dopiero na scenie ukazać się może w całej pełni swych zalet". Zaś po warszawskiej prapremierze sztuki S. Piasecki stwierdzał (*op. cit.*): „Grubiński okazał się lepszym reżyserem niż autorem. Rzecz w czytaniu irytująca [...], stała się na scenie znośna przez grę aktorską i stonowanie reżyserskie".

[42] Osobne miejsce w dorobku beletrystycznym autora zajmuje tomik *Baj-baju-baj. Nowelety* (Warszawa 1920; wyd. nast. ibidem [po 1926]), adresowany do najmłodszego czytelnika. Ten jednorodny gatunkowo zbiór odznacza się sporą rozpiętością tematyczną. Grubiński konfrontuje swoich dziecięcych bohaterów z egzystencjalnym doświadczeniem przemijania, ucząc epikurejskiej z ducha afirmacji teraźniejszości (*Zdziś i Luń*), ożywia miłosną pasją lalkowe *universum*

niane predylekcje tematyczne znalazły pełne odzwierciedlenie w zbiorze *Lwy i św. Grojosnaw* (wyd. 1924)[43], na który – poza obszernym opowiadaniem tytułowym – złożyły się trzy skromniejsze objętościowo formy narracyjne: *Obraza*, *Odwiedziny* i *Ostatnia bajka Szeherezady*.

W opowiadaniu *Obraza* penetruje Grubiński mroczne zakamarki psychiki zabójcy „z miłości". Autor zapewnił swojemu bohaterowi całkowitą swobodę wypowiedzi dzięki zamianie narracji auktorialnej na narrację pierwszoosobową, co umożliwiła konwencja przemówienia przed sądem. Dopuszczony w ten sposób do głosu protagonista oświetla wypadki poprzedzające akcję właściwą, dokonując drobiazgowej autoprezentacji motywów zbrodni. Przed nazbyt dosłownym traktowaniem „racji moralnych" bohatera skutecznie broni kunsztowna retoryka opartego na paradoksach wywodu. Niewzajemność w miłości – przekonywa nieszczęśliwy w małżeństwie mężczyzna – jest osobistą zniewagą, za którą zadośćuczynieniem może być tylko śmierć.

Temat miłosnego zawodu pojawia się – w doskonalszym artystycznie ujęciu – także w opowiadaniu *Odwiedziny*. Doznanie estetyczne związane z kontemplacją, a później utratą farforowego cacka zostało tu metaforycznie skojarzone z egzystencjalnym doświadczeniem przemijalności uczuć i... życia. Twórcą owej analogii, a zarazem wyrazicielem prawd z niej płynących, jest stary dziadunio, najbliższa roli autorskiego *porte-parole* postać utworu. „[...] krótko żałować rzeczy bezpowrotnie straconej" [LG 147] – oto myślowa konkluzja literackich zmagań Grubińskiego z tym, co nieuniknione: wygasaniem namiętności i umieraniem. „W spokojnym na pozór naczyniu tej noweli – zauważał Irzykowski – tak wiele się dzieje. To jest jej wdzięk specjalny"[44].

Ta sama dążność do emocjonalnej dyskrecji charakteryzuje *Ostatnią bajkę Szeherezady*, najściślej respektujący nowelistyczny wymóg krótkości tekst zbioru. Za pomocą *quasi*-przytoczeń Grubiński ożywia sensy baśniowej

---

prześlicznej dziewczynki o pustym sercu (*Kochane nic*), wyszydza tradycyjny system edukacji, ograniczający ciekawość poznawczą ponadprzeciętnie uzdolnionego ucznia (*Zły uczeń. Opowiadanie naiwne*), kreśli sugestywną wizję wydarzeń wojennych 1920 r. z perspektywy przeżyć osieroconego dziecka (*Straszny pajac Stasia*; *Złodzieje*), daje alegoryczny wyraz własnym obawom i lękom przed rewolucją proletariacką (*Pan Barnaba, Maciuś, panicz i piernik. Szkic do noweli*). W prezentowaniu świata przedstawionego wychodzi twórca – po raz pierwszy z tak dużą swobodą – poza ujęcia werystyczne, operując chętnie elementami fantastyki i baśniowej cudowności. Łączący opowiadania motyw wigilijny wprowadzony został – jak się wydaje – tyleż w trosce o spoistość kompozycyjną zbioru, co dla celów merkantylnych. „W środowiskach średniozamożnych – przypomina Halina Skrobiszewska – książki dla dzieci były cennym prezentem gwiazdkowym, dlatego w okolicach Bożego Narodzenia skupiały się w tygodnikach dla dorosłych recenzje i przeglądy «książek pod choinkę», jedyne niemal w ciągu całego roku". Zob. H. Skrobiszewska, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 561.

[43] W. Grubiński, *Lwy i św. Grojosnaw. Legenda*, Warszawa [1924]. Dalej [LG].

[44] K. Irzykowski, [rec.: *Lwy i św. Grojosnaw*], „Wiadomości Literackie" 1925, nr 5.

opowieści dla ukazania sfery przeżyć zdradzanej żony. Po dziesięciu latach małżeństwa piękna i mądra pani Maria – współczesna Szeherezada – utraci miłość partnera, którego wciąż kocha, lecz już nie zaciekawia. Z radosną aurą wigilijnego wieczoru kontrastuje smutek opuszczonej kobiety.

Nie miłość-amor, lecz caritas-miłosierdzie stanowi dominantę ideową wystylizowanego na legendę opowiadania o *Lwach i św. Grojosnawie*. Najistotniejszą bodaj przyczyną artystycznej słabości utworu jest rozziew między powagą ewangelicznego przesłania a literackim obrazem stworzonym na jego użytek. Pomysł angelizacji świata zwierzęcego (anioł-lew inspiratorem przemiany duchowej protagonisty!) w połączeniu z sylogistyczną wręcz precyzją epifanijnego wywodu prowadzi do mimowolnie humorystycznych efektów. „Można ludziom prawić, że zemsta nie jest rzeczą etyczną z chrześcijańskiego, z ludzkiego punktu widzenia, że i lew jest stworzeniem bożym, więc powinno się go oszczędzać – stwierdzał ówczesny recenzent. – [...] Ale gdy Grojosnaw wstrzymuje się od zabicia lwa dlatego, że mógłby w nim uszkodzić zabitego ojca, legenda staje się groteską"[45]. Nie mniej zaskakuje – na tle dotychczasowej twórczości „miejskiego" autora – rozbudowana antyurbanistyczna (czy szerzej: antycywilizacyjna) refleksja, warta przytoczenia również dla jej językowych walorów:

– Spojrzyjcie w górę – prawił Atanazy. – Gdzie istnieje piękność, bardziej zachwycająca nad gwiazdy? A ludzie wielkich miast szukają po nocy zachwytu, którym by napełnili swe głodne serca, szukają zabiegliwie, pracowicie, mozolnie, nie spostrzegając nad sobą nieba z jego gwiaździstym przepychem! Budują zakamarki z muzyką hałaśliwą, jak bitwa, zapominając o przedziwnej harmonii, która ku nim spływa z jasnego milczenia gwiazd. Ludzie w wielkich miastach są sobie wrogami, jak gdyby nie mieli dzieci, matek, braci! Dlatego mili moi, dobrze jest, dobrze jest w puszczy. Alboż nie wystarczamy sobie? Mijają miesiące i nie widzimy człowieka obcego. Kochamy się i pracujemy, a Bóg darzy nas pokojem. To jest prawdziwe szczęście, szczęście trwałe. Wszelka inna szczęśliwość jest złudzeniem, kończy się prędko i boleśnie [LG 4–5].

W sferę swoistej kazuistyki miłosnej wprowadzają nowele dialogowe z tomu *Człowiek z klarnetem* (wyd. 1927), za który pisarz wyróżniony został w 1931 r. nagrodą literacką Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy w Warszawie[46].

Interesujący przykład spożytkowania sytuacji fabularnej w obrębie własnej twórczości znajdujemy w *Kremowych różach*. Grubiński wzbogacił rejestr sercowych triumfów „niewinnie grzesznej" Zuzu o hołd Nieznajomego,

[45] *Ibidem*.

[46] W. Grubiński, *Człowiek z klarnetem. Nowele*, Warszawa 1927. Dalej [CK]. Inf. o nagrodzie – „Dziennik Poznański" 1932, nr 42, przyp. red. W takich utworach, jak: *Kremowe róże*, *Moja żona* czy *Mężczyzna czterdziestoletni* całe „działanie" sprowadza się do dialogu, zapisanego na wzór sztuki teatralnej, zaś narrator ogranicza swoją obecność do krótkich *quasi*-didaskalijnych wstawek. W odniesieniu do wymienionych tekstów używam terminu „nowela", uznając za wiążącą odautorską kwalifikację gatunkową, wyrażoną w podtytule zbioru.

którego kwiatowy dar jest dla niej symbolem tajemnicy w miłości. O ile motyw florystyczny (wyzyskany tu w dwojakiej funkcji metonimicznej – jako forma mówienia o uczuciach i wyraz podziwu dla kobiecej urody) tworzy klimat przeciętności i artystycznego banału, o tyle zaludnienie świata przedstawionego postaciami posiadającymi już – w komediowym dorobku pisarza (*Niewinna grzesznica*, *Lampa Aladyna*) – samoistny żywot literacki wydaje się pomysłem świeżym i na swój sposób nowatorskim. Tego rodzaju zabieg, nadający całości znamiona intertekstualnej igraszki, ujawnia zarazem istotne cechy podmiotu autorskiego, który bawi się swoim dziełem i chciałby, ażeby bawił się nim – świadomy odwołań – czytelnik.

Obcesowo obszedł się Grubiński z kobietami w *Mojej żonie*. Historia małżeńskich rozczarowań protagonisty, w której główną rolę odgrywa ożywiona replika posągu Wenus z Milo, jest trawestacją mitologicznej opowieści o Pigmalionie i Galatei. Zniekształcenie źródła zmierza w kierunku nasycenia wieloznacznej wymowy mitu żartobliwą ironią. Dla płci niewieściej – zdaje się przekonywać autor – starogrecki ideał *kalokagathii* pozostaje w sferze... ideałów właśnie. „Lingwistyczna" relektura *Mojej żony* ujawnia inne jeszcze możliwości interpretacji tekstu. W jej świetle erotyczne perypetie bohatera i jego posągowo pięknej, lecz „szpetnie" gadatliwej żony uznać wolno za dowcipną ilustrację utrwalonej w potocznych frazeologizmach („nieme piękno", „piękno przemawia do kogoś") truistycznej prawdy o pięknie, co przemawia nieme.

W maskaradowej scenerii toczy się dialog czterdziestoletniego pana Floriana ze „złotowłosą apologetką wieku dojrzałego" (*Mężczyzna czterdziestoletni*). Nawiązując tym razem do – spowszedniałej w tradycji – „pirolatrycznej" metaforyki miłości, Grubiński każe swojej bohaterce twierdzić, że: „Ogień młodości to ogień dynamitowy, karabinowy; zimnej wody z przerębla nie doprowadzi [...] do wrzenia. Ogień dynamitowy może przeniknąć lodowatą wodę gorącym spazmem, jednym, drugim, trzecim, szybkim i przemijającym, ale stopniowo ją rozgrzewać, aż do długotrwałego wrzenia, to potrafi tylko ten inny niewybuchowy ogień skończonej czterdziestki" [CK 75]. Wraz z motywem maskaradowej przebieranki pojawia się problem konwencjonalnych otamowań jednostki. Bohaterowie Grubińskiego ochoczo przyjmują role, jakie narzuca salonowo-towarzyski obyczaj. Wyszukany zaś ton konwersacji, przesuwający uwagę odbiorcy z treści wypowiedzi na sposób jej wyrażenia, stanowi stylistyczny odpowiednik owych – w pełni aprobowanych przez autora – ceremonialnych wzorów zachowania.

W kilku utworach zbioru pojawiają się akcenty melodramatyczne. Niedoszły samobójca z opowiadania *Księga żywota* odkrywa na nowo piękno i wartość istnienia dzięki „życiosprawczej" sile miłości. W *Człowieku z klarnetem* napaść ogarniętego religijnym obłędem muzykanta uświadamia parze wiejskich kochanków moc łączącego ich uczucia. Egzystencjalny niepokój

trawi protagonistę noweli *Ogień*, który poniewczasie zrozumiał, że kondycja ludzka pozostaje niepełna bez „szaleństwa" namiętności.

Odrębną grupę tworzą – zasadniczo obce problematyce erotycznej – nowele *Ona*, *Naparstek* i *Kociak*. Uwaga pisarza koncentruje się tu na jakimś zapadającym w pamięć zestawieniu kilku słów, dla którego literackiej czy też intelektualnej urody rzecz została opowiedziana. „Zobaczysz, że oni odkryją jeszcze Boga" [CK 134] – woła szesnastoletnia Nineczka, dając entuzjastyczny wyraz optymistycznej wierze w nieograniczone potencje umysłu ludzkiego (*Ona*). Kaleka składnia frazy: „Ja chcę podnieść naparstek tamtym razem" [CK 148] służy werbalizacji uczuć pięcioletniego Kacperka, po raz pierwszy zatrwożonego bezpowrotnością minionego czasu (*Naparstek*). Zaobserwowany z bliska drobny fragment natury – przygoda kociaka polującego na wróble – staje się pretekstem dla sformułowania uogólniającej refleksji o równoważności „temperamentu" i „doświadczenia" (*Kociak*).

Ostatnim w układzie kompozycyjnym tekstem zbioru jest *Grzeczny chłopczyk*, dowcipna i prześmiewcza satyra na obłudę moralności mieszczańskiej. Mimowiednym demaskatorem macierzystego środowiska uczynił autor kilkuletniego Kajcia. Efekt komiczny powstaje wskutek kontrastu między „niekulturalną" prawdomównością dziecka a konsternacją uwikłanego w sieć konwenansowych kłamstw dorosłego otoczenia.

Grubiński dobitnie powtarzał, że ostanie się w literaturze jako dramaturg[47]. U schyłku międzywojnia pojawiły się pierwsze próby korekty owych pisarskich przeświadczeń. Omijając to, co szczególnie charakterystyczne: obracanie się z wyraźnym upodobaniem w kręgu przywołań i nawiązań, czerpiących z tradycji i własnej twórczości – krytycy wysoko ocenili nowelistyczny dorobek autora. „Gdy rozważam nowele Grubińskiego – stwierdzał w 1939 r. Irzykowski – nasuwają mi się wstrząsające odkrycia. Najprzód, że to są prawdziwe, rasowe nowele, nowele czystej krwi, a nie mieszańce, nie opowiadania, ani półpowieści, a takich nowelistów zachowujących w czystości gatunek jest niewielu w naszej literaturze. Nowela nie jest przecież nieforemną zbieraniną szczegółów, lecz utworem takim jak sonet, wymagającym poczucia formy. Ale także gdy te nowele rozważać od strony treści, widzi się, że Grubiński pisał je nie dlatego, że nie miał czasu lub że mu się nie chciało pisać powieści, lecz że to jest forma jemu wrodzona, konieczna"[48]. „Mógł w tej dziedzinie – konstatował po latach Juliusz Sakowski – odegrać jeszcze poważniejszą rolę, gdyby jej nie traktował, może niesłusznie, jako boczny tor swej twórczości, wyżej zawsze ceniąc laury sceniczne i większą przywiązując wagę do swych utworów dramatycznych"[49].

---

[47] S. Baliński, *op. cit.*

[48] K. Irzykowski, *Pisarz kwintesencji życia*, „Kronika Polski i Świata" 1939, nr 27.

[49] J. Sakowski, *op. cit.*

Joanna Raźny

AUTOUR DES HISTOIRES D'ALCÔVE. L'ŒUVRE DE WACŁAW GRUBIŃSKI DANS LA PERIODE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

(Résumé)

Cet article constitue un extrait de la thèse de doctorat, consacrée à l'œuvre de Wacław Grubiński (1883–1973), dramaturge, auteur de nouvelles, publiciste, dont la personalité qui faisait florès dans les milieux artistiques de la Varsovie de l'entre-deux-guerres, est injustement tombée aux oubliettes. Notre objectif consiste à presenter les comédies et les nouvelles de l'auteur dans la perspective des changements socioculturels qui se manifestaient dans le domaine de la vie érotique de l'époque. Nous insistons egalement à rendre compte des paradoxes qui accompagnaient ce phénomène par le biais de la réception de ces œuvres.