

Mirosława Woźniak

Niedoszła inteligentka i straszni mieszczanie : o konstrukcji i wymowie "Lekkomyślnej siostry" Włodzimierza Perzyńskiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 38, 211-239

1982

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MIROŚŁAWA WOŹNIAK

NIEDOSZŁA INTELIGENTKA I STRASZNI MIESZCZANIE
O KONSTRUKCJI I WYMOWIE *LEKKO MYŚLNEJ SIOSTRY* WŁODZIMIERZA
PERZYŃSKIEGO

Analizując w 1959 r. „zadziwiająco żywotność” *Lekkomyślnej siostry*, Włodzimierz Kaczmarek stwierdzał jak na ów czas odważnie: „Powiedzmy sobie otwarcie Perzyński stał się klasykiem naszego narodowego teatru podobnie jak Rittner czy Zapolska”¹. Wkrótce jednak potem (1963) Julian Krzyżanowski wyznaczył Perzyńskiemu pierwsze miejsce wśród neoromantycznych „dramaturgów klasycystów”², ostatnio zaś (1980) określenie to podtrzymał Lesław Eustachiewicz:

„Naturalizm w swej dążności do bezpośredniego fotografowania skrawków życia był często amorficzny. Perzyński brał z techniki naturalistycznej ostre promienie analizy, ale stosował je w przemyślanym rytmie. Pracował rzetelnie na tytuł dramaturga klasycysty, który mu z czasem przyznała synteza historycznoliteracka”³.

Wiadomo, że wysoką pozycję „w dziejach komedii polskiej, a nie tylko młodopolskiej”⁴, Perzyński zajmuje dzięki niedawno właśnie wznowionym w Bibliotece Narodowej trzem dziełom: *Lekkomyślnej siostrze* (1904), *Aszantce* (1906) i *Szczęściu Frania* (1909). Dobrze osadzone – jak to wykazał Eustachiewicz – we współczesnym dramaturgowie tle literackim, ale i w tradycji, zachowują one uderzające pierwszeństwo pod względem wyzyskania znamienych wątków i motywów, a także w zakresie tworzenia typów, zarówno wobec Zapolskiej (*Lekkomyślna siostra* poprzedza *Moralność pani Dulskiej*, *Aszantka* – *Pannę Mali-*

¹W. Kaczmarek, *Recepcja „Lekkomyślnej siostry” Włodzimierza Perzyńskiego (1904–1949)*, „Prace Polonistyczne”, 1959, ser. 15, s. 76.

²J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1963, s. 206–213.

³L. Eustachiewicz, *Wstęp*, [w:] W. Perzyński, *Wybór komedii*, Wrocław 1980, s. LXXXVI.

⁴Tamże, s. XCV.

czewską), jak wobec mniej wybitnych, lecz obrotnych dostawców repertuaru w rodzaju Stefana Krzywoszewskiego (*Aszantka* w stosunku do *Edukacji Bronki*). Tematem zaś edukacji „dzikuski” Perzyński o kilka lat wyprzedził nawet Shawa.

Sceniczne wartości tych trzech komedii Perzyńskiego również były zawsze wysoko cenione. Eustachiewicz, najbardziej zasłużony w badaniach nad Perzyńskim, ustala ich następującą gradację: dzięki kondensacji wydarzeń bardziej bezbłędnie skonstruowane są *Lekkomyślna siostra* i *Szczęście Frania*, choć w tej ostatniej sztuce „zgęszczenie jest tym razem mniej dokładne”⁵; natomiast *Aszantka* – zdradzająca znaczne pokrewieństwo z nowelistiką – stanowi raczej cykl trzech wyraźnie pointowanych jednoaktówek. O ile też – zdaniem Eustachiewicza – *Lekkomyślna siostra* i *Szczęście Frania* „sprawdziły się jako dzieła klasyczne i o wciąż odnawiającej się aktualności satyrycznej lub psychologicznej”, to trzeci dramat, *Aszantka*, „jest najbardziej zrośnięty z secesją modernistyczną i tak już dziś anachroniczny jak *Dama kameliowa* Dumasa – syna, nie dlatego, żeby aszantek nie było, lecz dlatego, że nie ma Łońskich”⁶. Ponieważ jednak w *Szczęściu Frania* Perzyński złagodził spojrzenie na mieszczańską rodzinę, a dobroć tytułowego bohatera uczynił niemal moralitetową, najwięcej uwagi przyciąga najkonsekwentniej antymieszczańską *Lekkomyślną siostrą*. Typowe spory inscenizacyjno-recenzyjne wokół niej Kaczmarek przeszedł tak skrupulatnie, że gdy Eustachiewicz dorzucił nieco szczegółów o recepcji *Aszantki* i *Szczęścia Frania*, odzewy recenzyjne wydają się repliką kontrowersji wokół *Lekkomyślnej siostry*. Zawsze więc ocena dorobku dramatopisarskiego i postawy społecznej Perzyńskiego będzie wychodzić od jego pierwszej komedii.

Badania nad *Lekkomyślną siostrą* nie są jednak szczególnie zaawansowane. Sądy o niej urabiały się pod wpływem doraźnie pisanych recenzji, formułowanych nie w wyniku analizy tekstu, lecz pod sugestią inscenizacji, a więc w specyficznej atmosferze oddziaływania jednorazowego spektaklu na widownię. Uporządkował znacznie tę dziedzinę Kaczmarek, choć jednak wskazał na bardziej jaskrawe nieporozumienia, wiele kwestii, związanych z wielorakością recenzji pozostawił

⁵Tamże, s. LXXXIV.

⁶Tamże, s. XCVII.

nierozstrzygniętych. Taki jest zresztą charakter prac o recepcji, że wyławiają raczej to, co odbiorca wnosi w dzieło i wynosi z obcowania z nim, niż ustalają, o ile to jest zgodne z intencją autora, wyrażoną poprzez jego zamysł konstrukcyjny. Więcej nawet, w miarę jak dzieło coraz częściej jest interpretowane, pierwotny zamysł zdaje się zanikać pod coraz to nowymi kontrowersjami. Częściej o konstrukcji *Lekkomyślnej siostry* wypowiadał się Eustachiewicz – uwagi jego jednak – przy wielkiej wnikliwości i precyzji – mają przeważnie charakter techniczny bardzo luźny⁷; we *Wstępie* zaś do *Wyboru komedii* Perzyńskiego badacz odwołuje się do znajomości utworu, nie analizując go zbyt szczegółowo.

Trzeba przypomnieć za Kaczmarkiem, że tylko pierwsze premiery powodowały u niektórych recenzentów nieporozumienia dotyczące gatunkowego zaszeregowania *Lekkomyślnej siostry*. Około 1904 r. tak żywa jeszcze była tradycja pozytywistycznej komedii mieszczańskiej lub wręcz krotchwili, że ignorując naturalistyczne założenia komedii Perzyńskiego zarzucano mu niekiedy, iż nie wprowadził postaci pozytywnego rezonera. Potem jednak ten rzekomy brak nie był już podnoszony. Utrzymywały się natomiast kontrowersje, czy rodzina Topolskich jest typową rodziną mieszczańską. Podważano też intelektualną zasadność danej przez Perzyńskiego oceny konfliktu między Topolskimi a ich lekkomyślną siostrą. Wydawało się, że autor tak osobliwie rozłożył racje stron, że i motywacja poczynań Marii zdawała się chybiona. Wiązała się z tym kwestia, czy Maria jest autentyczną antagonistką mieszczańskiego świata, czy też sama do niego przynależy. Ci, którzy skłaniali się do drugiej tezy, podejrzewali nawet Perzyńskiego (zwłaszcza po drugiej wojnie światowej) o skryte sprzyjanie mieszczaństwu. Uznaniu zręczności dramaturgicznej Perzyńskiego towarzyszyło więc powątpiewanie, czy *Lekkomyślna siostra* jest utworem o problematyce dostatecznie uniwersalnej, skoro jej naczelne tezy dałoby się zrelatywizować a konflikt rozwiązać praktyczniej. Powątpiewania takie

⁷L. E u s t a c h i e w i c z, *Dramaturgia Perzyńskiego*, „Dialog”, 1970, nr 5, s. 91 – 99. Na s. 92 znajdujemy trafną, lecz tylko mimochodem rzuconą uwagę: „W dziejach scenicznych *Lekkomyślnej siostry* obserwujemy często skłonność do idealizowania figury Marii. [...] Możliwe jednak, że [...] mglisty rysunek charakteru tytułowej bohaterki i niezbyt skrupulatne oświetlenie preakcji były to zamierzone lub intuicyjnie realizowane zabiegi techniczne. Maria była autorowi **potrzebna** jako katalizator komediowy, o nią samą mało się troszczył w sferze fikcji fabularnej”.

sygnalizował już Kasprowicz w 1904 r., a patronował im później Boy. Brały się one może stąd, że zwłaszcza po przemianach obyczajowych po pierwszej wojnie światowej inteligencja nie czuła się już tak zdławiona mentalnością mieszczańską. Zapowiedź Marii, że będzie żyć samodzielnie, wydawała się czymś bez pokrycia w sztuce osadzonej w realiach raczej krakowskich niż warszawskich około 1904 r. (choć Perzyński umieścił Topolskich w Warszawie)⁸; ale wyemancypowane obyczajowo i materialnie postaci Zosi Zabielskiej i Kasi Oleckiej w powieściach *Nie było nas, był las* (1926) i *Klejnoty* (1930) już nie raziły nieprawdopodobieństwem. Niemniej jednak wszystkie te kwestie powracały tak uporczywie w różnych momentach historycznych, że wiązały się chyba z istotnymi problemami sztuki. Wydaje się zaś, że znaczną część tych kontrowersji można usunąć analizując łącznie treść sztuki i jej budowę, finezja konstrukcyjna Perzyńskiego wpływa bowiem na wymowę jego utworu.

W dramacie występuje osiem osób: Henryk Topolski – przemysłowiec, Helena – jego żona, Janek Topolski, Władysław, Maria – żona Władysława, siostra Topolskiego, Ada – kuzynka Topolskich, Olszewski, Lokaj. Ponadto w trakcie akcji jest jeszcze mowa o rodzinie Radosławskich (A. I, sc. 2 i 4; A. III, sc. 2), z których córką Marynią pragnął ożenić się Janek Topolski; oraz o Kaziku (A. I, sc. 4 i 5), prawdopodobnie jakimś dalekim krewnym, na którego powoływała się Ada opowiadając o rzekomych przygodach pijanej Mani w warszawskiej kawiarni.

Akcja zaczyna się i toczy cały czas w warszawskim salonie małżeństwa Henryka i Heleny Topolskich. Urządzenie wnętrza wskazuje na pewną zamożność i podporządkowanie się właścicieli obowiązującym, modnym wówczas stereotypom. Autor podkreśla w didaskaliach, że w salonie znajduje się „stolik zarzucony książkami i albumami”. Świadczyć to mogłoby o pewnych aspiracjach kulturalnych, ale w trakcie całej akcji książka stała się raz tylko rekwizytem użytym w czasie awantury, jaką Helena kończy rozmowę z Marią (A. II, sc. 1). Na co dzień książka

⁸Na tę sprzeczność zwrócił uwagę J. K o t t, *Jak wam się podoba*, Warszawa 1955, s. 17–23. Jego uwagi zrekapitulował K a c z m a r e k, *op. cit.*, s. 68. On też (s. 60) odnotowuje jednak charakterystyczną ocenę „Neues Wiener Journal” z 1910 r., że w sztuce Perzyńskiego brak zupełnie kolorytu lokalnego.

stanowi prawdopodobnie element dekoracyjny. Wiadomo jeszcze tylko, że Topolski abonuje „pisma” (A. II, sc. 6).

Na początku pierwszej sceny dramatu w „jasny słoneczny dzień” Helena stoi samotnie przy oknie wyglądając na ulicę. Zapewne dość często zabija ona w ten sposób czas. Leniwą zadumę Heleny przerywa pośpieszne wejście Henryka z listem od jego siostry Marii. List mówi o przybyciu Marii do Warszawy. Jest ona już od poprzedniego dnia w hotelu. Małżonkowie Topolscy są zdecydowanie niezadowoleni z przyjazdu siostry męża, bo jest to „t a k a kobieta”.

Tak z opinii najbliższych krewnych poznajemy tytułową bohaterkę. Jej prezentacji ustami innych bohaterów poświęcony jest cały akt I. Sama Maria pojawia się na scenie dopiero w akcie II. W akcie I poznajemy również wszystkich pozostałych bohaterów dramatu. Widzimy ich we wzajemnych kontaktach. Wszystkie osoby działające, z wyjątkiem oczywiście Lokaja, określają swój stosunek do tytułowej bohaterki. Już od pierwszej sceny dramatu rozpoczyna się jego zasadniczy wątek. Dotyczy on właśnie stosunku rodziny do przynoszącej jej wstyd krewnej, uważanej za czarną owcę. Relacje zachodzące między poszczególnymi członkami rodziny a lekkomyślną siostrą, następnie zmiany tych relacji i wreszcie motywy tych zmian stanowią oś dramaturgiczną utworu, wokół której rozwija się akcja. Wątki poboczne występują w dramacie w słabo rozwiniętej formie; są one związane z wątkiem głównym, podkreślając go na zasadzie wzmocnienia lub też kontrastując z nim. W bezpośrednim związku z wątkiem głównym są pragnienia Janka Topolskiego, by wżenić się w zamożną rodzinę Radosławskich, co zapewniłoby wiecznie zadłużonemu młodzieńcowi stabilizację materialną. Inny wątek stanowi romans Heleny Topolskiej z ciągle od niej wyludzającym pieniądze Olszewskim. Zdecydowanie marginesowy charakter dla dramaturgii utworu ma wątek Ady, jej pragnienia materialnej poprawy losu, by mogły razem z matką żyć na szerszej stopie. Wątek ten służy poszerzeniu tła, ilustrując styl życia jeszcze jednego, drobnomieszczańskiego domu⁹. Szczupłość wątków

⁹L. E u s t a c h i e w i c z, *Wstęp...*, s. LXI: „Postać Ady jest przykładem dużej inwencji komediopisarskiej Perzyńskiego. Pozornie nie służy ona do niczego w akcji. [...] Bez Ady byłby to jednak utwór o zupełnie innym układzie proporcji i barw. W akcie pierwszym pojawienie się Ady służy przejaskrawiającym, groteskowam deformacjom”, gdy z pasją oddaje się plotkom na temat Marii.

pobocznych, przy równoczesnym mocnym wyeksponowaniu wątku głównego, pozwala mówić o zdecydowanej jedności akcji.

Akcja utworu zaczyna się w momencie otrzymania listu od Marii, oznajmiającego jej przybycie do Warszawy, wyrażającego chęć spotkania rodziny. List ten uprzytamnia krewnym całą kłopotliwą przeszłość Marii, tak że stopniowo odsłaniają się ważne dla zrozumienia sztuki wydarzenia z przeszłości (preakcja). Maria, osierocona przez rodziców, została wydana przez opiekujących się nią braci za obojętnego jej człowieka. Nikt jej przed tym małżeństwem o zgodę nie pytał. O tym, jak wyglądały małżeńskie lata Marii z Władysławem, nie wiemy nic poza tym, że mąż był dla niej nadspodziewanie dobry. Jak czuła się sama Maria w roli żony Władysława możemy jedynie wnioskować pośrednio z faktu, że porzuciła męża i małego synka, uciekając z dużo starszym od niej¹⁰ austriackim arystokratą. Po upływie czterech lat hrabia Ottokar Steiglitz von Arnim pozostał sam w Wiedniu, a stęskniona za dzieckiem Maria przyjechała do Warszawy.

W tym właśnie momencie Perzyński zaczyna akcję. O wszystkich wydarzeniach, odsuniętych przez autora w przeszłość, dowiadujemy się okazjonalnie w trakcie trwania dramatu. Przypomina to kompozycję dramatów Ibsena (nazwanych przez krytykę „ostatnimi aktami”), gdzie dramatyczne wydarzenia miały miejsce przed podniesieniem kurtyny, a ich reminiscencje wpływają na bieg wydarzeń ciężąc na życiu bohaterów. Akcja *Lekkomyślnej siostry* skonstruowana jest na podobnej zasadzie. Wydarzenia toczą się dość wolno, nie oglądamy na scenie jakichś wielkich spieć. Tym większej wymowy na zasadzie kontrastu, nabierają dramatyczne sceny aktu II i IV, kiedy Maria zostaje odtrącona przez rodzinę. W pełni jednak logikę w budowaniu akcji i przemyślaną kompozycję dramatu można poznać dopiero po szczegółowej analizie utworu.

Akt I składa się z siedmiu scen, z których dowiadujemy się kolejno o reakcji rodziny Topolskich na wiadomość o przyjeździe Marii:

Scena 1. Helena, Topolski.

¹⁰„Helena. Ale on ma już podobno sześćdziesiąt ośm lat...” (A. I sc. 2). W. Perzyński. *Wybór komedii*, Wrocław 1980, s. 13. (dalej w tekście wszystkie cytaty z *Lekkomyślnej siostry* według tego samego źródła).

Małżonkowie muszą zareagować na list i na to, co on przynosi. W pierwszym odruchu postanawiają nie dopuścić do odwiedzin Marii w ich domu. Po namyśle, tylko z obawy przed skandalem decydują, by Henryk odwiedził siostrę w hotelu. Topolscy rozważali nawet podsunętą przez Helenę możliwość usunięcia Mani z miasta pod nadzorem policyjnym; od realizacji tego pomysłu powstrzymuje ich przede wszystkim obawa przed jeszcze większym skandalem. Postanawiają na koniec nakłonić męża Marii, by pozwolił jej na widzenie się z dzieckiem, powodują się jednak nie współczuciem, lecz wyrachowaniem, chcąc po prostu, by Maria najszybciej wyjechała z Warszawy. Treść tej sceny mogłaby wstrząsnąć wrażliwością etyczną widza, ale Perzyński i tu, i w całym dramacie posługiwał się barwami stonowanymi. Autor tłumaczy niejako Topolskich faktem ulegania opinii ogółu i względami materialnymi (Topolski: „Jak się pokaże kilka razy na mieście, wszyscy zaczną o niej mówić... Hm... interesy mam teraz powikłane...”). Dramaturg jakby sugerował, że nawet odruchy najbardziej etycznie odrażające, są w środowisku Topolskich czymś zupełnie spowszedniałym. Uczucia rodzinne, jakich można by się spodziewać w stosunku do rodzonej siostry występują u Topolskiego w tak skarłatej postaci, że czynią wrażenie wręcz karykaturalne. Henryk znika ze sceny wysłany z polecenia żony, by sprowadził Władysława, męża Marii. Ten szczegół kompozycyjny zwraca uwagę na stosunki panujące między małżonkami i na hierarchię w ich domu.

Scena 2. Helena, Janek Topolski.

Wchodzi Janek. Młodszy brat Henryka dowiedziawszy się od Heleny o przyjeździe siostry, na nią właśnie skierowuje swoją wściekłość z powodu świeżo otrzymanego w domu Radosławskich kosza. Niepowodzenie przypisuje siostrze, bo Radosławscy nie chcieli przecież pokrewieństwa z „taką panią”. Liczył bardzo na to małżeństwo dla spłacenia długów. Helena zastrzegając się i zabezpieczając od razu na przyszłość, mówi Jankowi, że choćby z mężem jak najserdeczniej tego pragnęli, to jego zadłużeń nie są jednak w stanie zlikwidować. Pokazanie w tej scenie kłopotów finansowych rodziny Topolskich zwraca uwagę na materialne podłoże stosunku rodziny do Marii.

Scena 3. Helena, Janek, Ada.

Ada przyszła z wieścią o przyjeździe Marii i jest zawiedziona, że się z wiadomością spóźniła. Opowiada, że przyjechała dorożką, bo wstyd jej

było pokazać się na ulicy. Scena ta służy prezentacji plotkarskiej kuzynki Topolskich.

Scena 4. Helena, Ada.

Wyjście Janka umożliwia Helenie swobodną opowieść o jego nieudanych zaręczynach. Topolska stwierdza jako rzecz oczywistą, że Janek nie tyle kochał narzeczoną, co jej pieniądze. Ada z kolei, nie skrępowana obecnością Janka, opowiada o przygodach jego siostry, którą jakoby widziano pijaną o trzeciej rano w kawiarni z dwoma panami. Helena z Adą są zgodne, że wizyta Mani kompromituje ich rodzinę i naraża je na wstyd. Pod koniec rozmowy plotkujących pań ujawnia się zawiść o arystokratycznego kochanka Marii. Autor sygnalizował u Heleny ten stan już w pierwszej scenie, ale zachowanie Topolskiej można było wtedy uważać za reakcję na przyjazd nie ulubianej szwagierki. Charakterystyczne i zgodne z prawdopodobieństwem psychologicznym jest obnażanie się moralne Heleny w obecności drugiej kobiety.

Scena 5. Helena, Ada, Topolski, Janek, Władysław.

Autor w poprzednich scenach prezentował kolejno powinowatych Marii, teraz wprowadza na scenę jej męża. Z Władysławem powraca do domu Henryk Topolski. Ale chwilowo Henryk ma inny kłopot na głowie. Topolski, który zdążył już dowiedzieć się o zerwaniu zaręczyn przez Radosławskich, w rozmowie prowadzonej z wchodzącym Jankiem zabezpiecza się na wszelki wypadek, podobnie jak poprzednio żona, przed spłacaniem długów Janka. Panie chcą się z nowo przybyłymi podzielić najnowszymi wiadomościami o rzekomych wyczynach pijanej Mani. Janek wyśmiewa rewelacje Ady, dowodząc, że są one wyssane z palca. Mówi, że sami pierwsi zaczynają robić plotki na swój temat. Na koniec panowie postanawiają iść wszyscy trzej do Marii i rozmówić się z nią. Władysław zgadza się na widzenie Marii z dzieckiem. Zwraca tu uwagę bierna rola Władysława poza udzieleniem informacji, że również otrzymał list od Marii z prośbą o wyrażenie zgody na widzenie się jej z synem, nie uczestniczy w innych działaniach scenicznych.

Scena 6. Ciż, bez Ady.

Władysław stara się przekonać Helenę, że przyczyną przyjazdu Marii jest naprawdę tęsknota za własnym dzieckiem. Jest to pierwsza cieplejsza uwaga o Marii i w ogóle pierwsze ciepłe słowa w tej sztuce. Janek jednak cynicznie zarzuca, że przyczyną odejścia Marii było

niedoleństwo Władysława, który zbyt mało zajmował się żoną i stąd ten skandal. Dalej Janek snuje projekty zaciągnięcia pożyczki u siostry na pokrycie swoich długów, co budzi oburzenie Topolskich. Dalsza rozmowa na ten temat nie przynosi rezultatów, mężczyźni wychodzą do hotelu aby ostatecznie rozmówić się z Marią i skłonić ją do wyjazdu. W tym momencie lokaj melduje Olszewskiego. Mężczyźni, unikając krępującego dla nich w tej sytuacji spotkania, wychodzą drugimi drzwiami. Powtarza się w tej scenie bierna postawa Władysława. Powraca też motyw odżegnywania się małżeństwa Topolskich od płacenia Jankowych długów.

Scena 7. Helena, Olszewski.

Poznaliśmy w poprzednich scenach wszystkich członków rodziny Topolskich. Teraz na scenę wchodzi przyjaciel domu, który najbardziej przyjazne uczucia skierował ku pani domu. Olszewski jest przesadnie czuły dla Heleny, przyszedł, bo znów potrzebuje pieniędzy. Tymczasem Helena częstuje go opowiadaniem o przyjeździe Mani, co nic Olszewskiego nie obchodzi. Doczekał się jednak sposobnej chwili i dostał kilkanaście rubli. Pozostaje mu jeszcze rozproszyć wątpliwości i skrupuły partnerki zapewnieniami, że ich (tzn. Heleny i Olszewskiego) stosunek jest inny niż sytuacja Mani, ponieważ opiera się na prawdziwej, głębokiej miłości! Scena ta stanowi ironiczny komentarz do całego aktu. Autor dodaje tu inne rysy do obrazu Heleny Topolskiej. Okazuje się, że jej pruderia na pokaz jest parawanem skrywającym pozamałżeński romans, a zawiść o arystokratycznego partnera Marii może wynikać z porównywania go z Olszewskim. Uderza w tej romansowej przeciwieństwie scenie oszczędność środków jakimi operuje autor; pokazuje tylko to, co naprawdę niezbędne, nie rozbudowuje ponad miarę tego epizodu. Dzięki wprowadzeniu postaci przyjaciela domu dopełniony został obraz życia rodzinnego małżeństwa Topolskich.

Akt I stanowi więc ekspozycję. Poznajemy osoby dramatu i dowiadujemy się o ich stosunku do tytułowej bohaterki. Poznajemy zarazem słabostki i ciemne strony ich charakterów. Etycznie ślepi, są oni wyjątkowo za to uwrażliwieni na domniemywany głos otoczenia. To stanowi jeden z głównych regulatorów ich życia, podobnie jak motorem ich działania okazują się najczęściej względy materialne. Małostkowość, obłuda, zakłamanie wydają się codziennymi towarzyszami ich szarego życia.

Jeden tylko Władysław okazuje ludzki odruch serca (sc. 5 i 6). Jeszcze Henryk popróbował pójść za głosem braterskiej miłości, ale jakże enigmatyczne to próby, jak szybko zaniechane pod wpływem żony. I to już wszystkie pozytywne momenty charakteryzujące bohaterów I aktu, takich jak wiecznie zadłużony łowca posagowy – Janek. Są jeszcze rozplotkowane i zawistne Ada i Helena. Ta ostatnia godna jest szczególnej uwagi, na niej skupia zresztą naszą uwagę autor. Helena zdominowała domowe życie Topolskich. Przede wszystkim pod jej wpływem kształtuje się niechętny stosunek Henryka do siostry, stawiającej go w zbyt drażliwej a nowej dla niego sytuacji. Ale i w sytuacji z dawna sobie znanej Topolscy mówią i działają podobnie. Obydwoje uprzedzają Janka (Helena w sc. 2, Henryk w sc. 5 i razem w sc. 6) o niemożności płacenia jego długów. Najprawdopodobniej stosunek Henryka do młodszego brata ukształtował się również pod wpływem żony. Wyjątkowa uległość Topolskiego wobec małżonki kontrastuje w dramacie z cyniczną trzeźwością jego bardziej inteligentnego młodszego brata. Powtarzające się zdanie: „Co za dzień jakiś przekłety”, wypowiedziane na początku sc. 5 przez Topolskiego i na zakończenie sc. 7 przez Helenę, to jeszcze jeden ironiczny rys przedstawiający zgodne małżeństwo Topolskich, zaaferowane spodziewanymi kłopotami z opinią.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na scenę 7, kończącą mocnym akcentem akt I. Stanowi ona jego podsumowanie i kontrastujące z poprzednimi scenami dopełnienie. Właściwą wymowę tego epizodu odczuwamy mając świeżo w pamięci poprzedzające go moralistyczne deklaracje rodzinki, a szczególnie potępiające Marię wypowiedzi samej Heleny. Przewrotność autora pozwala nam oto na oglądanie purytańskiej na pokaz Heleny w ramionach Olszewskiego.

Swoich bohaterów przedstawił Perzyński w akcie I z ironicznym dystansem, zwracając uwagę na najbardziej charakterystyczne rysy. Znając tak zaprezentowanych bohaterów czekamy na rozpoczęcie właściwej akcji.

Akt II składający się z sześciu scen, zaczyna się w tym samym salonie w kilka godzin później i przedstawia kolejno członków rodziny Topolskich w bezpośredniej konfrontacji z pragnieniami, rozterkami i oczekiwaniami samej Marii.

Scena 1. Maria, Helena.

Maria zjawia się u Topolskich z własnej inicjatywy. Rozminęła się z

mężczyznami, którzy poszli do niej do hotelu. Nie udało się więc utrzymać Marii z dala od domu zakłopotanych nią krewnych. Na początku Maria spotyka się z panią domu, która chce ją wyprosić, jako że „takich” osób nie wypadało przyjmować w solidnym mieszczańskim gnieździe rodzinnym. Widząc jednak zdenerwowanie Marii, w obawie skandalu Helena musi znowu ustąpić (podobnie jak musiała się zgodzić na pójście Henryka do hotelu). Ale to już było wszystko, na co Topolska mogła się zdobyć. Na wieść, że Maria chce pozostać w Warszawie, Helena nie wytrzymuje nerwowo i choć poprzednio lękała się zadrażnień – sama urządza awanturę. Warto zwrócić uwagę na kontrast tej sceny z kończącą poprzedni akt sceną Heleny z Olszewskim.

Scena 2. Helena, Maria, Topolski, Władysław.

Wracający z hotelu Henryk i Władysław trafiają na histeryczny wybuch Heleny. Maria i wchodzący do pokoju Henryk czynią ruch, jakby chcieli do siebie podbiec, ale Helena powstrzymuje odruchy męża. Władysław stoi nieruchomo przy drzwiach. Helena informuje: „Ona chce mieszkać w Warszawie! Już się jej Wiedeń sprzykrzył!...Kaź jej wyjść!” Władysław prosi Topolskich, by wyszli i zostawili go na chwilę z Marią samego. Ta krótka scena o charakterze łącznika między scenami 1 i 3, ukazuje stosunki i napięcia między członkami rodziny.

Scena 3. Władysław, Maria.

Władysław współczuje żonie, zdaje się rozumieć jej niedolę, osamotnienie, szamotanie się z życiem. Opowiada jej o dziecku, zapewnia, że kiedy tylko Maria zechce, będzie mogła zobaczyć syna. Prosi żonę by wróciła do niego i do dziecka; twierdzi, że zapomną razem o przeszłości i będą jeszcze szczęśliwi. Dowiadyuje się jednak, że Maria chce wrócić do Warszawy, ale nie do niego; nie może żyć z mężem, którego nie kocha. Odpowiedź Marii głęboko rani Władysława, opuszczając pokój mówi on beznadziejnie „Nie rozumiem”. Scena ta jest kluczowa dla całego aktu – ukazuje, że nawet najlepszy z całego mieszczańskiego świata nie wzniesie się ponad konwencje, obowiązujące w jego sferze.

Scena 4. Topolski, Maria.

Topolski, dowiedziawszy się (za sceną) od Władysława o wyniku rozmowy, od razu oświadcza siostrze, że po tym, co zaszło między nią i Władysławem, nie pozwoli jej pozostać w Warszawie. Zapewnienia Marii, że jechała do nich z radością, przyjmuje brutalnie: „Dość tych komedii”. Wypomina siostrze, że nie chce przyjąć ofiary Władysława.

Wiecznie tęskniąca w latach swej młodości za miłością Maria tłumaczy bratu, że nie może wrócić do męża, którego nie kocha: „Dlatego, że się chcę zmienić... że przysięgam sobie... ja mam wstręt do wszystkich mężczyzn!... Rozumiesz?... Żebyś ty tak cztery lata przeżył jak ja... Boże... I znowu miałabym powrócić do tego człowieka, który mnie zabijał swoją dobrocią”. Topolski nie rozumiejąc siostry odpowiada jej: „O tak... za dobry był dla ciebie... za dobry...” Maria, poruszona, zaczyna opowiadać o przeszłości: „Wyście wszyscy byli dla mnie za dobrzy, a ja się dusiłam... mnie się tu w piersiach coś rwało... wyście się śmiali ze mnie, nazywaliście mnie wariatką... wszystko wam przeszkadzało... nawet moje głupie wiersze... i uczyliście mnie... rozsądku... powtarzaliście mi tysiąc razy na dzień, że byłam biedną panną... bez posagu.

Topolski. Bo byłaś nią.

Maria. A ja żyć chciałam... a może nie żyć... nie wiem... sama nie wiem... Ja się dusiłam...”

Topolski pyta siostrę, czy wróci do Władysława. Pragnienia Marii, niezrozumiałe poprzednio dla Władysława, tym bardziej są niepojęte dla Topolskiego. Ponadto Henryk obawia się, że Maria mogłaby potrzebować pomocy materialnej. Słowa siostry, że potrafi zapracować na siebie kwituje: „Zapracować... może tak, jak w Wiedniu?” Henryka ogarnia jeszcze lęk przed opinią ludzką: „Ja mam żonę... stanowisko... ja muszę się liczyć z opinią... muszę żyć...” — usprawiedliwia się przed siostrą i egoistycznie dodaje: „Zresztą Władysław chciał ci ułatwić wszystko... Trzeba być najzupełniej wyzutym z ludzkich uczuć, żeby nie docenić takiego poświęcenia”. Widząc wychodzącą zgnębiającą siostrę tłumii w sobie szybko ostatni współczujący odruch braterskiego serca. Następnie woła żonę. Scena ta stanowi logiczne dopełnienie poprzedzającej sceny pomiędzy Marią i Władysławem. Kiedy żona nie godzi się na powrót do męża, jej rodzina musi się do tego ustosunkować. Poza mieszczańską rodziną jednostka jakby nie istnieje. Dlatego Maria musi zniknąć z życia Topolskich.

Scena 5. Topolski, Władysław, Helena.

Dla wchodzącej Heleny najważniejsze jest, czy Maria pozostanie w Warszawie. Myśl, że tak kłopotliwa szwagierka mogłaby mieszkać w tym samym mieście, gdzie wszyscy ją znają, jest dla Topolskiej nie do zniesienia. Władysław, który czekał w pokoju obok na wynik rozmowy Henryka z Marią, uspokaja Helenę, że Maria na pewno wyjedzie.

Zdenerwowany i rozżalony Władysław nie może sobie znaleźć miejsca, wreszcie odchodzi. Scena ta do końca wyjaśnia smutną rolę Władysława w życiu Marii, rolę poczciwca, dla którego konwencjonalna, jakby nawykowa miłość do żony stanowiła jedyną treść życia. Natomiast Henryk odsłania w tej scenie bardzo charakterystyczny szczegół autobiograficzny („Wszystko co mam, sam zdobyłem... Nikt mi nic nie dał...”), rzucający nowe światło na jego postępowanie. Rodzina Topolskich jest nowobogacka, tym większa więc jej podatność na opinię, tym większa jej nieczułość na aspiracje kulturalne wrażliwych jej członków (przejawiająca się w dawnej pogardzie dla młodzieńczych wierszy Marii) i tym większy despotyzm wobec krewnych, naruszających konwenans.

Scena 6. Topolski, Helena, później Ada.

Topolscy rozmawiają chwilę ze współczuciem o nieszczęściu Władysława, czynią to jednak dość zdawkowo – Henryka niebawem bardziej zainteresuje, czy już zostały przywiezione pisma. Wchodzi zaciekawiona Ada, by dowiedzieć się, jak przebiegało spotkanie mężczyzn z Marią w hotelu. Helena plotkarsko opowiada Adzie o wizycie Marii w ich domu. Henryk przeczytał w gazecie, że zmarł hrabia Stieglitz von Arnim, wiadomość o śmierci wiedeńskiego partnera Marii przekazuje obecnym paniom. Informacja ta stanowi punkt II aktu i zarazem przesłankę akcji w następnym¹¹.

Akt II, jak widzieliśmy, nie obfituje w zwroty akcji, służyły raczej dalszemu, konsekwentnemu charakteryzowaniu konfliktu między Marią a jej rodziną. Stanowi zatem dalsze rozwinięcie ekspozycji. Konflikt dramatyczny rozwija się według wytyczonego w akcie I zarysu. Reakcje bohaterów wynikające z bezpośredniego zetknięcia z Marią przebiegają podług ich wcześniejszych (A. I) słownych zapowiedzi. Maria zostaje więc w efekcie odtrącona przez wszystkich. Wyrok rodziny, że Maria nieodwołalnie musi wyjechać z Warszawy, zostaje ogłoszony przez jej brata (w sc. 4). Topolski jest dla siostry bezlitosny. Nic go nie obchodzi radość, z jaką Maria jechała do rodziny, ani jej chęć odmiany i naprawy własnego życia. Co prawda w świetle pojęć Topolskich, niekonwencjonalne pragnienia Marii wydają się tylko rojeniami.

¹¹W rozwoju akcji jest to zwrot nagły. Wiadomo jednak, że Stieglitz von Arnim, „członek austriackiej Izby panów”, był człowiekiem starym. Motywacyjnie czyni to bardziej prawdopodobnym niepokój Marii o przyszłość i jej próbę pojednania z rodziną.

Tylko Władysław, jedyna osoba naprawdę pokrzywdzona przez Marię, czekający mimo to jej powrotu z nadzieją na odbudowę rodziny, pragnie pomóc żonie, którą cały czas mimo wszystko kocha. Ale była to miłość nie rozumiejąca potrzeb i aspiracji partnera. Rozmowa Władysława i Marii, choć budowana przez autora oszczędnymi środkami, jest chyba najbardziej dramatyczną sceną w całym utworze. Dramat dwojga ludzi, którzy nie mogą znaleźć wspólnej drogi i – co jeszcze gorsze – nie mogą się porozumieć. Małżonek Marii stanowi poniekąd zaprzeczenie wartości wyznawanych w świecie Topolskich, ale tylko do pewnych granic. Władysław nie potrafi wyjść poza utarte i przyjęte powszechnie mieszczańskie stereotypy. Zdolny był do pogodzenia się z przeszłością, ale nie może się już zdobyć na zrozumienie i przyjazną tolerancję pragnień innej istoty. Władysław spełniwszy swoją funkcję w dramacie schodzi ze sceny żegnany zdawkowym współczuciem małżonków Topolskich. Tak więc w akcie II Perzyński pokazuje nie tylko dramat bohaterki, akt ten – to również dramat jej męża. Ponadto jeszcze wyraziściej, ale cały czas z umiarem, podkreślone zostają rysy innych bohaterów: jednomyślność w działaniu małżeństwa Topolskich, chorobliwa wręcz nienawiść Heleny do Marii i plotkarskie zacięcie Ady.

Kończąca akt wiadomość o śmierci arystokraty, którego utrzymanką była Maria, pozwala spodziewać się zwrotu w konflikcie dramatycznym i rozwoju akcji, spowodowanych tą wiadomością.

Cały akt III, składający się z dziewięciu scen, poświęcony jest przedstawieniu reakcji poszczególnych osób na wieść o spadku otrzymanym przez Marię. Ponownie akcja sztuki zaczyna się po upływie niedługiego czasu w tym samym pokoju i od tego samego motywu, którym kończył się akt II.

Scena 1. Topolski, Helena, Ada.

Topolski wymienia sumę, którą otrzymała Maria w spadku. „Pół miliona” – powtarzają z podziwem i zawiścią kobiety. Obie zdenerwowane, dzielą się uwagami, że to właśnie Manię musiało spotkać takie szczęście. Topolski żegna się i wychodzi. Ada zauważa przygnębienie Henryka. Helena opowiada jej, że mąż chodzi ostatnio ciągle rozdrażniony. Panie wracają jednak do tematu, który je najbardziej interesuje – do sprawy spadku, a raczej do kwestii, jak Mania wykorzysta otrzymane pieniądze. Przewidują, że prawdopodobnie spadek szybko przepuści. Helenę oburza niesprawiedliwość losu ślepo obdarzającego

Manię taką fortuną. Obie prześcigają się w wyszukiwaniu epitetów szkalujących lekkomyślną siostrę. Scenę kończą sprowokowane przez Adę wyznania Heleny, zwierającej się ze swych głęboko ukrytych pragnień: „Tak być w gabinecie z czterema mężczyznami... mieć wspaniałą suknię, brylanty, pić szampana... a oni cię wszyscy całują, pieszczą...na stole pełno kwiatów, gdzieś obok gra muzyka: tak się powoli odurzać, aż do upojenia...” Zapytana przez Helenę: „Chciałabyś?”, Ada odpowiada ochoczo „Tak...” i zastrzega się natychmiast: „przez tydzień... dla ciekawości”. Obie hipokrytki zaczynają znowu zgodnie potępiać nieszczęsną Marię, przerywa im wejście Janka.

Scena 2. Ada, Helena, Janek.

Janek przychodzi po adres Mani¹², do której chce napisać list z prośbą o pieniądze. Nie przejmując się oburzeniem Heleny i Ady zwierza się rozpromieniony, że Radosławski pierwszy mu się uklonił na ulicy. Uwaga pań, że nie tknęłyby takich (tzn. pochodzących od Mani) pieniędzy, Janek traktuje jako puste gadanie.

Scena 3. Helena, Ada.

Po wyjściu Janka kobiety zastanawiają się, czy on naprawdę napisze do Mani. Helena stwierdza: „W ładną rodzinę wszłam”. Ada jej potakuje: „Rzeczywiście ci Topolscy... Wprawdzie to nasi krewni, ale bezstronnie mówiąc... Tylko jeden Henryk porządny człowiek”. Helena kwituje pochwałą męża stwierdzeniem, że jest on niedołągą, a na uwagę Ady, że Henryk jednak prowadzi energicznie interesy, odpowiada: „Interesy... interesy... Jak gdyby mężczyzna po to się żenił, żeby interesy prowadzić”. Ada zastanawia się, czy nie „należałoby jej przebaczyć”, gdyby Mania naprawdę postanowiła się zmienić: bogobojna mama Ady dawała nawet na intencję Mani ofiarę na mszę do Przemienienia Pańskiego. pamiętając przy tej okazji także o własnych potrzebach finansowych. Ada zastanawia się, czy skrucę Marii można uznać za szczerą. Helena oświadcza: „Dopóki ja żyję, dotąd ona do rodziny nie wróci [...] nawet gdyby się pogodziła z Władysławem [...] I Henryk musiałby zerwać z nimi”. Powściągnana przez Adę, daje wreszcie upust niepohamowanej zawiści: „A cóż mnie to obchodzi, czy ja mam rację, czy nie!... Ja jej nienawidzę... rozumiesz... nienawidzę! Żeby mogła, to bym

¹²Brat, który przypomniał sobie w potrzebie o nagle wzbogaconej siostrze, musi dopiero dowiadywać się o jej adres.

ją... nie wiem co bym z nią zrobiła, oczy bym wydrapała... Wszystko! wszystko! Grosza przecież nie miała, wyszła za męża, rzuciła męża, bawiła się, używała, a teraz miliony jej zapisują... I ten osioł szaleje dla niej z miłości i chce się z nią godzić... I będzie pani, wielka pani... będzie sobie trzymała kochanków i powozami jeździła zamiast w szpitalu na barłogu zdychać. [...] Taka ma wszystko, takiej wolno się nie liczyć z niczym, o nikogo nie dbać, a ja muszę się tu dusić [...] Ja także mam prawo czegoś od życia wymagać..." Obie panie reflektują się w końcu, że gdyby ktoś usłyszał, o czym mówią powstałyby plotki. Rozmowę przerywa wejście Olszewskiego.

Scena 4. Helena, Ada, Olszewski.

Helena zaprasza Olszewskiego na herbatę, Ada ofiaruje się przynieść ją gościowi. Spełniwszy tę usługę Ada żegna się, obiecując Helenie przyjść nazajutrz razem z mamą; przy tej okazji zwierza się: „A my z mamą żyjemy jak na pustyni. Nigdzie nie bywamy, nigdzie... Ale bo też wszystkie rozrywki tak drogo kosztują... Czy teatr, czy koncert..."

Scena 5. Helena, Olszewski.

Jest to najdłuższa scena w całym dramacie. Olszewski przyszedł tym razem naciągnąć Helenę na grubszą sumę. Opowiada bajkę o jej listach, rzekomo przejętych przez szantażystę, któremu musiał się opłacić. Helena oczywiście nie wierzy słowom kochanka. Prawdziwe w całym opowiadaniu jest tylko sfalszowanie przez niego podpisu na wekslu męża Heleny. Rozgoryczona Helena zarzuca Olszewskiemu, że udawał tylko miłość, by wyłudzić od niej pieniądze, zapewnia, że nie ma teraz tylu pieniędzy, by wykupić weksel. Partner grozi: „Ale jak nie zapłacę, to się wszystko wyda..." Straszy perspektywą więzienia i skandalu, na koniec radzi Helenie by o pieniądze zwróciła się do Mani. Następnie tłumaczy dlaczego nie mógł pracować i sam zarabiać: nie miał chwili spokoju, cały czas żyjąc tylko tęsknotą i pragnieniem połączenia się z wybraną kobietą; przypomina Helenie wiosnę sprzed roku, kiedy się poznali. Zarzuca kochance: „Szukałem w tobie scerca a znalazłem co... pocałunki i pieszczoty... za które ty mi płaciłaś". Poruszona tymi sofistycznymi argumentami Helena przebacza partnerowi nawet kłamstwo o przejęciu listów.

Olszewski wszczyna rozmowę o Marii, by nakłonić Helenę do pogodzenia się z bogatą teraz siostrą męża. Argumentuje: „Już nie o mnie chodzi, ale o was, o całą rodzinę..." Podsuwa Helenie nową ideę:

„Pomyśl. Takie skarby. Jak by je twój mąż wziął i zaczął obracać... jakim przepychem mogłabyś być otoczona... Tak, ilu ty rzeczy musisz sobie odmawiać, a jesteś jedną z tych kobiet, które jak ryba w wodzie muszą żyć w atmosferze zbytku i bogactwa”. Helena przytakuje, Olszewski zaś podsuwa dodatkowy argument: „Grzechem byłoby marnować te skarby. Bo na cóż Ona je użyje? Rozkradną...” Olszewski pokonuje resztki oporu i niezdecydowania Heleny stwierdzając, że Maria się z nimi pogodzi, gdy nie będą jej zmuszali, aby wróciła do Władysława. Rozmowę przerywa wejście Ady. Warto zwrócić uwagę na skontrastowanie tej sceny z poprzedzającą ją sceną 3.

Scena 6. Ada, Helena, Olszewski.

Ada przepraszając Olszewskiego mówi Helenie, że musi zamienić z nią kilka słów. Olszewski żegna się.

Scena 7. Ada, Helena.

Ada wróciła przekonać Helenę do pogodzenia się z Marią: „ona teraz ma pieniądze i na pewno przyjedzie do Warszawy, a jak przyjedzie i będzie z całą rodziną w niezgodzie, to wtedy dopiero zaczniesz skandale wyprawiać, żeby wszystkim dokuczyć... No nie?... Przy jej usposobieniu... Więc koniecznie trzeba mieć jakiś wpływ na nią”. Helena, urobiona już – jak pamiętamy – przez Olszewskiego, przyznaje Adzie rację.

Scena 8. Ada, Helena, Topolski.

Wchodzi Henryk, wychodzi Ada.

Scena 9. Topolski, Helena.

Helena powtarza mężowi argumenty Ady przemawiające za pogodzeniem się z Marią. Trafiają one do Topolskiego, są prawdopodobnie także zgodne z jego skrywanymi pragnieniami. Topolski postanawiają więc sami napisać serdeczny list do siostry i odwieść Janka od molestowania Mani. Na koniec Helena rozwija przed mężem argumentację Olszewskiego; „Gdybyś ty wziął takie pieniądze w ręce i zaczął nimi obracać, to przecież nie my tylko byśmy zyskali... cały kraj”. Henryk jest rozmarzony wizją obracania nareszcie dużym kapitałem. Helena kończy sentencjonalnie, powołując się na *Pismo święte*: „kto ze łzami sieje, ten ze śmiechem zbiera!”

Akt III, najdłuższy w dramacie, jest tym charakterystyczny, że podobnie jak w akcie I, tytułowa bohaterka ani razu nie pokazuje się na scenie; ale tym razem nie idzie przecież o nią. Autor chce pokazać bohaterów w sytuacjach, kiedy staną przed nami bez osłonek. Tylko

Henryk będący cieniem Heleny, po 1 scenie jest nieobecny przez cały czas trwania akcji i pojawia się dopiero w scenie ostatniej, gdzie odgrywa (podobnie jak na początku aktu) jedynie bierną rolę.

Wydarzenia a raczej ich motywacje rozwijają się w akcie III dzięki działaniu pozostałych postaci dramatu: Ady, Janka, Olszewskiego i Heleny. Myśli, rozmowy i działania tych osób związane są ze sprawą niespodziewanego spadku. Najbardziej szczerzy jest Janek, który bez ogródek oświadcza, że napisze do Mani z prośbą o pieniądze. Wszyscy pozostali, jak widzieliśmy, muszą swoją interesowność mniej lub bardziej obłudnie umotywować. Są zaś w tej niezręcznej sytuacji, że wiąże ich postawa manifestowana wcześniej i wobec Marii, i wobec siebie nawzajem. A raczej konwenans, którego stereotypy nagle okazują się przy zwrocie akcji nieprzydatne. Dramaturg przypomina, podobnie jak w poprzednich aktach, że mieszczaństwo liczy się z działającą jak hamulec opinią, ale unaocznia zarazem, że tę opinię można nagiąć stosownie do potrzeb.

Dla zobrazowania tej prawdy Maria wcale nie jest potrzebna na scenie. Przeciwnie, jej obecność przeszkodziłaby pisarzowi w analizie mechanizmu naginania opinii środowiskowej do panujących norm etycznych, religijnych (o których napomyka w wyrzuceniach Ady) i ekonomicznych (do których chytrze odwołuje się Olszewski). Kształtowanie się fałszywej motywacji moralnej dokonuje się zatem w akcie III bez udziału Marii. Jej osoba nadal się nie liczy, pozostali bohaterowie reagują nie na jej dramat osobisty, lecz na nową sytuację, w jakiej Maria się znalazła. Nie na uczucia Marii, lecz na zmianę jej pozycji społecznej i majątkowej.

Forsowanie obłudnych motywacji, tak rażąco sprzecznych z tym, co bohaterowie dramatu prezentowali w dwóch pierwszych aktach, nie odbywa się jednak całkiem prosto. Ponieważ bohaterowie są nieszczerzy, przywoływane przez nich racje są nikłe. Stoi za nimi niby określona moralność religijna lub handlowa, ale oni – zwłaszcza Ada i Olszewski – odwołują się od niej interesownie. Potrzebny jest zatem ktoś, kto racje te scali i przyjmie za swoje, narzucając w kształcie już ostatecznym całemu środowisku. Postacią taką jest Helena i ona łączy w spójną całość znakomicie prowadzoną w tym akcie przez Perzyńskiego interakcję, tzn. takie wzajemne oddziaływanie postaci, aby końcowy efekt ich poczynań był wynikiem ich jednoczesnego wpływu na siebie wzajemnie i

na osobę prezentującą wypadkową ukazanych w dramacie ambicji, kompleksów i urazów¹³.

Helena zwierając się Adzie ze swych skrywanych tęsknot erotycznych napotyka w niewyżytej także pod tym względem starej pannie wdzięcznego i chętnego słuchacza. Helena jest kobietą zgorzkniałą, nie zaspokojoną w małżeństwie. Nie zaspokoila też ambicji, nie posiada majątku, a Olszewskiego utrzymuje i jest to kosztowne. Reaguje więc na wiadomość o szczęściu szwagierki gwałtownym wybuchem nienawiści. Pierwszy raz wydaje się całkiem szczerą. Nie stara się nawet ukrywać, że podobnie jak inni zazdrości Marii uśmiechu ślepego losu. Cały akt III to właściwie dramat Heleny. Jej nienawiść do Marii staje się tu już w pełni zrozumiała: rzekoma swoboda obyczajowa lekkomyślnej siostry działa prowokująco na stłumienia erotyczne i ambicjonalne mieszczyki, pogłębiane przez konwenans towarzyski i niezbyt pewną sytuację materialną.

Perzyński historyczne rysy osobowości Heleny stopniował już w poprzednich aktach, w miarę jak zaskakiwały ją sytuacje stwarzane przez Marię. Teraz w ataku wściekłości (n. b. agrawacyjnej, bo w rozmowie z Adą Helena sama wyolbrzymia swój gniew) wydaje się wreszcie „szczerą”. Pozostali jednak bohaterowie kierując się osobistymi pobudkami stopniowo modyfikują emocje Heleny i ich „intelektualny” wyraz. Pod ich naciskiem i wpływem Helena zwraca swoją nienawiść ku Marii nie wprost, lecz pośrednio. Zamiast odtrącić Marię, postanowi ją wykorzystać, co zgodne jest z pragnieniami tych wszystkich, którzy też liczą na uszczknięcie części fortuny Marii. Pozostaje tylko wmówić zafałszowane motywacje rzekomemu panu i władcy, czyli małżeńskiemu safandule – i po to Henryk wraca w ostatnim epizodzie aktu III na scenę.

Akt III pisał Perzyński-ironista, o ileż jednak mniej wyrozumiały niż w dwu poprzednich. Scalając aspekty obserwacji społecznej i psychologicznej, konsekwentnie i bezlitośnie nicuje stanowisko mężczyzny i kobiety w mieszczańskim małżeństwie, tłumione ambicje i popędy jako źródło obłudy moralnej, kształtowanie się spaczonych poglądów w

¹³Na to, że Perzyński miał zmysł do interakcji dramaturgicznej wskazują jego wyznania (W. K a c z m a r e k, *op. cit.*, s. 46): „Ludzie rodzili się mu z wyrazów...” To znaczy nie myślał z góry o postaciach, lecz pozwalał tworzyć się im z tego, co one mogą czuć i myśleć.

małej grupie społecznej na miarę najprzeciętniejszych osobników, ale na modłę najbardziej agresywnych, a pod presją wszechwładnej lecz przewrotnej „opinii”. Ukazuje też, oczywiście, że motorem poczynań jego bohaterów jest pieniądz. Nastawili się oni na to, że w ten czy inny sposób ograbią nieobecną w tym akcie tytułową bohaterkę. Oczekujemy więc z kolei jej perypetii w akcie następnym.

Akt IV, złożony z czterech scen, toczy się w pokoju Topolskich znanym z poprzednich aktów. Jest słoneczny, wiosenny poranek.

Scena 1. Topolski, Helena, Ada, Janek.

Zebrana w komplecie rodzina czeka na przebudzenie się Marii wezwanej serdecznym listem Topolskich. Wszyscy zachowują się cicho, chodzą niemal na palcach. Mówią podniośle o święcie pojednania, o uczuciach rodzinnych. Przypominają niezależność Marii, potępiają jednomyślnie Władysława, który jej nigdy nie rozumiał. Ten idylliczny nastrój przerywa bezceremonialny jak zawsze Janek. Wzmianka Ady o poezji (Ada zachwyca się dziecięcymi wierszami Mani) przypomina mu o konieczności wypełnienia weksli, liczy bowiem, że Maria je podpisze. Tak raptowne ujawnienie interesowności oburza obecnych. Helena stwierdza: „Jemu tylko o pieniądzu chodzi”. Janek replikuje: „Ale się przynajmniej do tego przynaję”. Topolski wygłasza kardynalną sentencję: „można być nie wiem kim, szubrawcem nawet, ale trzeba mieć jakiśkolwiek takt...” Dalej Henryk snuje świetne plany pomnożenia siostrzanych kapitałów, gdy sam zacznie nimi obracać; sekunduje mu w tym Ada, projektując zagraniczny wojaż matki. Rojenia przerywa wejście Marii.

Scena 2. Ciż sami, Maria.

Wszyscy starają się okazać serdeczność szczerze wzruszonej Marii, prześcigając się w czułościach i uprzejmościach. Nagły zgrzyt w tę sielankę rodzinną wprowadza oświadczenie Marii, że nie przyjęła spadku. Henryk wchodzi w rolę głowy rodziny, rozładowując atmosferę całkowitej konsternacji. Pragnie sam pomówić z siostrą, wszyscy pozostali wychodzą.

Scena 3. Maria, Topolski.

Wszystkie istotne dla rodziny Topolskich sprawy zostały już wyjaśnione w poprzedniej scenie. Topolskiemu, nawet bez porozumiewania się z pozostałymi, wypada już tylko ostatecznie odtrącić Marię, na nią zrzucając za to odpowiedzialność. Zwraca się do siostry: „Ty chyba

oszałała!” Maria jest szczerze zdumiona: „więc wy przyjęlibyście takie pieniądze?” Topolski replikuje: „Ty chyba po to tylko na świat przysłałaś, żeby się znęcać nad nami...” i zaraz dodaje: „I nie pomyślałaś nad tym, że zrzekając się tych pieniędzy, okradasz własne dziecko”¹⁴. Prośbę Marii o pomoc w znalezieniu jakiejś pracy po prostu wyśmiewa. Dalszy los Marii nie interesuje go zupełnie. Topolski czuje, że decyzja Marii stawia wszystkich zainteresowanych jej spadkiem w ironicznym świetle wobec opinii. Niezdolny jednak do głębszej refleksji moralnej sądzi tylko, że Maria zakpiła z ambicji rodzinnych: „Rób co chcesz... ale na nas nie licz wcale. Chcieliśmy ci dopomóc, lecz wobec takiego jawnego szyderstwa...” Maria, tym razem ostatecznie odtrącona przez rodzinę odchodzi; przedtem jeszcze opuścił scenę nie mający już nic do powiedzenia Topolski.

Scena 4. Ada, Janek, później Olszewski.

Po definitywnej rozmowie Topolskiego z Marią także pozostałym uczestnikom dramatu wypada wygłosić swój komentarz. Topolski opuścił scenę, wolno się domyślać, żeby złożyć relację żonie. Z przyległego pokoju wracają na scenę Ada i Janek. Po tym, co zaszło, uważają Marię za wariatkę. Zjawia się Olszewski, od progu składając gratulacje z powodu rodzinnego święta. Janek wyprasza go formalnie za drzwi; zawiedziony, żałuje straconej okazji: w afekcie, ale i w roztargnieniu, odprowadzając Olszewskiego wygłasza ostatnią kwestię w dramacie: „Przepraszam, a zresztą co mnie to wszystko obchodzi. Dwa blankiety diabli wzięli”. Warto może zauważyć, że ta kwestia daje pojęcie o precyzyjnym wykorzystaniu kolokwializmów przez Perzyńskiego; znakomicie pointujących, ale zgodnych też z psychologicznym rysunkiem postaci i sytuacją sceniczną. O ile bowiem wizyta Olszewskiego jest jakby ironicznym komentarzem do ostatnich wydarzeń w rodzinie Topolskich to ostatnia kwestia Janka stanowi lapidarną motywację wyroku, wydanego na niepotrzebną nikomu, bo pozbawioną pieniędzy lekkomyślną siostrę.

Akt IV ostatecznie kompromituje obłudę moralną mieszczaństwa. Na dramaturgiczne dobro Perzyńskiego należy jednak zapisać, że w

¹⁴Dziecko jest jednak Marii i Władysława, a nie Stieglitza, Władysław zaś jest człowiekiem majątnym.

kulminacyjnym momencie ukazał samoczynne reakcje raz zafałszowanej opinii na to, co nie mieści się w jej obrębie.

Cała sztuka obraca się wokół problemu, jak ma zachować się mieszczańska rodzina wobec swojej czarnej owcy, gdy ta pojawia się ponownie i mać istniejący układ rzeczy. Kwestia ta komplikuje się przez to, że zakała rodziny z początku wydaje się osobą nic nie znaczącą, a potem nagle okazuje się bogaczką. Przystosowanie się Topolskich do tych zmian sytuacyjnych pozwoliło Perzyńskiemu ukazać ich obłudę poprzez analizę właściwego im mechanizmu motywacyjnego. Mechanizm ten, choć toporny i odrażający, jest jednak dość złożony. W sprawę zaangażowanych jest przecież kilka pełnowymiarowych charakterów – ich temperament, właściwości intelektualne, pozycja społeczna, mentalność i potrzeby materialne. Każdy z nich współtworząc klimat, z którym spotykała się Maria, wpływa na ocenę jej postępowania. A wszystko to musi być uzgodnione z przeciętną normą moralną mieszczaństwa, z tym co ono odbiera jako presję opinii. Wiele zatem toczy się narad w mieszkaniu Topolskich (we dwoje, we troje, wreszcie posiedzeń zbiorowych), wiele dokonuje się konfrontacji z samą Marią, zanim rodzina za każdym zwrotem akcji uzgodni swoje stanowisko. Spontaniczności nie ma tu żadnej; nawet jeśli pojawia się histeryczny gniew, zostaje w końcu poddany kalkulacji. Tak dzieje się w dwóch pierwszych aktach, pozornie ekspozycyjnych (zmierzających jednak do kulminacji w akcie IV) i w akcie III – po tym jak rodzina odbiera wiadomość o spadku otrzymanym przez Marię. Żmudnie, bo żmudnie, a przede wszystkim nerwowo, rodzina ta zdołała przewrotnie nagiąć konwenanse stosownie do okoliczności i narzucić zafałszowane racje każdemu swemu członkowi.

Decyzja Marii w akcie IV jest tak zaskakująca, że nikt nie ma czasu z nią się oswoić. Oświadczenie Marii, że nie przyjęła spadku, jest konsternujące, a Perzyński nie forsuje tego efektu. Zbiorowa scena osłupienia trwa tylko chwilę. Autor oddaje głos automatyzmom obyczajowym. Zgodnie z konwenansem „głowa rodziny” rozprawia się z lekkomyślną siostrą, pozostali, w afekcie, dorzucają swoje komentarze, obnażające ich do reszty. Wszystko to jednak dokonuje się w akcie IV samorzutnie, bez uzgodnień. Rodzina ustaliła sobie wcześniej określony scenariusz przyjęcia z powrotem bogatej Marii do swego grona. Maria ten plan zepsuła i samoczynnie obraca się on teraz przeciw niej. Jest to

więc sztuka nie tylko o obłudzie (mimikrze – mówi Eustachiewicz) i o pieniądzu, jako właściwym przedmiocie tej obłudy. Mówi także o bezwzględny i niemal mechanicznym wyobcowaniu tych, którzy – nie posiadając materialnych na to danych, bez finansowego zabezpieczenia swej niezależności – narażają na szwank chwiejną stabilizację nuworyszowskiej mieszczańskiej rodziny. Wolno więc mniemać, że na kanwie konfliktu pomiędzy opinią społeczną a utrzymanką, Perzyński przedstawił spór bardziej zasadniczy, między kostniejącą „solidnością” mieszczaństwa a „lekkomyślnością” inteligencji. Maria nie jest wprawdzie inteligentką, ale ma inteligentkie aspiracje (pisała wiersze, pragnie utrzymywać się z pracy, nie z kapitałów męża lub adoratora) i jest w dramacie nosicielką inteligentkich problemów.

Poddano dramat dokładnej analizie scena po scenie, gdyż jego problematyka mieści się w jego treści i kompozycyjnym rozplanowaniu wydarzeń scenicznych. Nie jest to dramat symboliczny i nie operuje dodatkowymi efektami prócz tych, które wynikają z obserwacji obyczajowej, poddanej kompozycyjnym rygorom.

Do rygorów tych należy: konsekwentne prowadzenie wydarzeń ku demaskatorskiej kulminacji w akcie IV. Zwraca uwagę celowość i logika w budowaniu poszczególnych scen i w ich wzajemnym układzie. Choć w dramacie jest mała liczba osób działających, niektóre sceny angażują wszystkich i mogą być w pewnym sensie uważane za zbiorowe. Perzyński umiejętnie nimi się posługuje – zawsze wtedy, gdy potrzebuje ukazać opinię całego środowiska lub jej załamanie; w innych przypadkach ilustruje przygotowanie takiej opinii przez poszczególne osoby działające; stosownie do okoliczności, nie zrywając nigdy z prawdopodobieństwem sytuacyjnym, usuwa osoby mało znaczące (np. Henryka w akcie III, Władysława po akcie II), oddaje głos osobom faktycznie w danej chwili wpływowym (najczęściej Helenie, potem Adzie, Olszewskiemu, wreszcie Jankowi). Kiedy jednak trzeba, przywraca głos osobom podrzędnym – tak np. werdykty rodzinne ogłasza zawsze Henryk, choć faktycznie sam nie ma na nie wpływu. W akcie ostatnim Perzyński wprowadza wszystkie działające osoby (prócz Władysława, którego dramat został zakończony w akcie II), aby w ogólnej kompromitacji głoszonych przez nie konwenansów każda z nich miała swój właściwy dla siebie udział.

Umiejętnie rozładowuje finał: najpierw zbiorowy nastrój pojednania

rodzinnego, potem zbiorowa scena osłupienia. następnie werdykt rodzinny w scenie Maria – Topolski, wreszcie ironiczny (dla nas) komentarz, wniesiony przez postacie w sztuce podrzędne.

Ważną cechą dramatu są paralelizmy kompozycyjne¹⁵. Henryk dwa razy ogłasza Marii werdykt (stale zimny, zawiedziony w ambicjach, zawsze jako niemal bezosobowy wyraziciel opinii ogólnej, choć to przecież brat Marii). Przeplatany jest akt bez udziału Marii i akt z jej udziałem. Odpowiada to tej szczególnej właściwości dramatu, że z jednej strony poczynania Marii stawiają w kłopotliwej sytuacji jej rodzinę, z drugiej jednak strony stanowisko rodziny bardziej jeszcze wpływa na losy Marii.

Losy tytułowej bohaterki związane są w utworze z sytuacją rodziny Topolskich, zależą jednak także od pozycji majątkowej Marii. Utwór Perzyńskiego jest dramatem lekkomyślnej siostry i równocześnie dramatem rodu Topolskich. Ci ostatni bardziej nawet niż Maria wydają się być bohaterami utworu i to nie tylko ze względu na czas przebywania na scenie. Maria występuje tylko w czterech scenach aktu II i w dwóch scenach aktu IV, ale we wszystkich scenach (z wyjątkiem sc. 2 i 4 A. III) jest o niej mowa; jej osoba ma decydujące znaczenie dla rozwoju akcji w dramacie, chociaż sceniczne działania lekkomyślnej siostry akcji nie posuwają. To raczej działania innych osób modyfikują los Marii; pamiętać jednak należy, że działania te z kolei stanowiły często reakcje na postanowienia lekkomyślnej siostry. Budowa dramatu bardzo precyzyjnie oddaje wzajemne oddziaływanie na siebie tych dwóch stron konfliktu¹⁶.

Od początku recepcji dramatu uwagę recenzentów i badaczy przykuwa kwestia, czy *Lekkomyślna siostra* jest dramatem środowiskowym (a więc o Topolskich), czy też akcent powinien padać na postać tytułową¹⁷. Obie możliwości interpretacyjne są do przyjęcia, ale najbardziej właściwe i zgodne z intencjami autora, wydaje się ich połączenie.

¹⁵Por. też L. E u s t a c h i e w i c z, *Wstęp...*, s. LXIV. Te paralelizmy pobudzały często recenzentów do obiegowych później uwag o matematycznej lub geometrycznej precyzji kompozycyjnej komedii.

¹⁶Tamże, s. LVI: „Maria istnieje dramaturgicznie właściwie tylko poprzez rodzinę Topolskich”.

¹⁷Kwestię tę porusza m. in. W. K a c z m a r e k, *op. cit.*, s. 49.

Topolscy przecież bez „konfliktu sumienia”, spowodowanego przez Marię, nie obnażyliby swego oblicza. Jako sprawczyni ich kłopotów moralnych Maria nie musi jednak być postacią pełnowymiarową. A nawet być nią nie może, bo nie znajduje się w ustabilizowanej sytuacji społecznej. Wszyscy pozostali mają ustaloną pozycję społeczną (nawet Ada – ubogiej krewnej), co dość trwale ich określa. Maria natomiast jest tylko utrzymanką bogatego wiedeńczyka. To, czy zdoła się jakoś umiejscowić w życiu zależy od innych: od tego, czy ją zaakceptują towarzysko, czy pozwolą jej widywać syna, czy pomogą jej znaleźć pracę; od spadku wreszcie.

Co o niej wiadomo? Że w dzieciństwie pisała wiersze, że jako bezposażną pannę wydano ją za mąż wbrew niej, że mąż jej nie odpowiadał, że dusił ją konwenans, że jest odważna, choć nie rozważna, że jest wrażliwa, że życie prowadzone w Wiedniu jej nie zdemoralizowało, że łatwo zapomina urazy, że jest stęskniona, znużona, że potrzebuje zrozumienia i akceptacji. Ale dopóki jej nie uzyska, bez roli społecznej, w którą trwale mogłaby wejść, musi pozostać, nawet dla widza, postacią jednak trochę dwuznaczną, choć lepszą i szerszą od pozostałych. Na tym przecież polega jej dramat. Jej niedookreślenie jest więc funkcjonalne. Podobnie jak funkcjonalna jest wyrazistość charakterologiczna pozostałej galerii typów.

Niejednokrotnie powątpiewano w obiektywną słuszność postawy Marii, wydaje się jednak, że w niejednoznaczności tej postaci ujawnia się zmysł dramaturgiczny Perzyńskiego. Eustachiewicz zauważa: „Widzimy w dialogach komedii dwie Marie, obie zdeformowane: jedna deformacja – w ustach Heleny i Ady – to grubymi farbami malowana karykatura, druga (autorelacja Marii) to obraz subiektywnie wyidealizowany, nad nim rozpięta jest blada aureola męczennicy bez dostatecznego pokrycia w stanie faktycznym”¹⁸. Między tymi deformacjami mieści się jednak prawda o niepewnym statusie niezbyt przecież szczęśliwej Marii i o obłudzie Topolskich. Opozycja między tymi prawdami, przezierającymi przez deformacje obrazu Marii sprawia też, że sztuka wciąż na nowo prowokuje refleksję moralną i nabiera wciąż nowych znaczeń. To, że Maria jest utrzymanką i odrzuca spadek, jest

¹⁸L. Eustachiewicz, *Wstęp...*, s. LVII.

tylko pretekstem do postawienia pytania: co ma robić osoba, zwłaszcza kobieta, której konwenans nie pozwala na samorealizację. Przesadne zracjonalizowanie tego konfliktu odebrałoby sztuce właściwą jej wieloznaczność.

„Kompozycja *Lekkomyślnej siostry* opierała się o zasadę powrotu sytuacji ekspozycyjnej w finale, przy czym osiągnięciem kompozycyjnym było uniknięcie formy zamkniętego układu” – stwierdzał ten sam badacz we wcześniejszym szkicu¹⁹. Istotnie, akcja została zakończona precyzyjnie, ale ani nie wiemy, co stanie się z Marią, ani nie możemy w pełni ocenić jej postawy.

Całe życie Marii to jedno pasmo niepowodzeń. Od wczesnej młodości miota się w sieci mieszczańskich przesądów i konwenansów, pragnąc za wszelką cenę wyrwać się na szeroki świat. Wydana „korzystnie” za męża i rygorystycznie, a nawet uwłaczająco kontrolowana przez nuworyszowską rodzinę, swoje aspiracje zrealizowała zastępczo, decydując się na swobodę obyczajową. Ucieczka od męża, wyrwanie się z rodzinnego miasta nie przyniosły jej jednak satysfakcji. Nie była zdolna do stworzenia czegoś konstruktywnego. Samotna dorosła Maria w dalszym ciągu mierzy świat miarą swych młodzieńczych egzaltowanych marzeń. Jej desperackie próby odnalezienia miejsca na łonie rodziny kończą się niepowodzeniem. Mamy tu więc bohaterkę dość typową dla literatury okresu, w jakim tworzył Perzyński. Maria jest postacią jakiejś dość często spotykamy w dramacie młodopolskim. Jej bliska krewna to szalona Julka z dramatu J. A. Kisielewskiego *W sieci*. Charakteryzuje ją brak spójności wewnętrznej, niezgoda z otoczeniem, ucieczka w świat marzeń, co bywa często przyczyną klęsk w świecie realnym; charakterystyczna jest wreszcie ufność do ludzi i wiara w dobrą gwiazdę, czy inne siły opiekuńcze, a także dość szybkie zapominanie niemiłych doświadczeń. W przeciwieństwie jednak do Kisielewskiego Perzyński pozbawił Marię cech ostentacyjnej manifestacyjności, a konflikt między utrzymanką a jej rodziną starannie oczyszczał z melodramatyzmu.

Lekkomyślna Maria przeciwstawiona jest wrogiemu jej światu Topolskich. Życie tego świata przedstawione zostaje w jego osobni-

¹⁹Tamże, s. XC. Badacz rozszerzył te spostrzeżenia na całość dorobku komediowego Perzyńskiego: „Wszystkie komedie [...] są otwarte na fabularne dalsze ciągi, choć z punktu widzenia tradycyjnej dramaturgii mają zamknięcia technicznie sprawne”.

czym zróżnicowaniu. Topolscy stanowią w pewnym sensie kontynuację postaci znanych z komedii mieszczańskiej, jaka uprawiana była w Polsce, ale zostali wyposażeni już w cechy naturalistyczne.

Na plan pierwszy wysuwa się zdecydowanie postać Heleny, można by ją nawet nazwać sztandarową postacią filisterskiego świata. Jest ona małostkowa, zawistna, chciwa, a nade wszystko zakłamaną. Szantażuje otoczenie tupetem, bezwzględnością, histerią. Postać Heleny nie składa się jednak z samych negatywów; jest to kobieta nieszczęśliwa, zawiedziona w ambicjach i podobnie jak Maria tęskniąca do innego życia, w przeciwieństwie do Marii nie chciała jednak i nie czuła potrzeby odrzucenia konwenansów. Helena ostentacyjnie, niemal na każdym kroku głosi i oddaje cześć wszechobecności i wszechwładzy opinii ludzkiej. Prawdopodobne jest, że Helena sama wreszcie zaczyna wierzyć w kreowaną przez siebie postać. Zazdroszcząc Marii domniemanej bujności życia, rzekomych przygód erotycznych, wydumanego uśmiechu fortuny, pilnie jednak strzeże tajemnic własnego buduaru. Rozpatrując postępowanie Heleny należy pamiętać, że wynikało ono między innymi z nudy i – jak trafnie spostrzegł Eustachiewicz – (histerycznego) lęku²⁰. Jednym ze sposobów na nudę były plotkarskie seanse z Adą, która stanowi w utworze dopełnienie postaci Heleny. Ada reprezentuje podobny zestaw wad; jest zawistna, obłudna, małostkowa. Więdąc w staropanieństwie wypełnia pustkę własnego życia obmowami; wraz z Heleną poddaje się wybujałym marzeniom erotycznym. Miałość zainteresowań Ady wychodzi na każdym niemal kroku. Jest ona pierwszą osobą z otoczenia Heleny rozpowszechniającą w plotkarskim zapale opinie Topolskiej.

Dominacja Heleny w otoczeniu najbardziej uderza w scenach z własnym mężem. Ona wyznacza jego stosunek do siostry i do brata, jego postępowanie na co dzień również odbywa się pod kontrolą i pod dyktando nie zaspokojonej połowicy. Topolski podobno dobrze prowadzi swoje interesy²¹, w życiu domowym nic jednak nie znaczy. Henryk, najbardziej potulna osoba ze świata Topolskich, ogłasza Marii wyroki

²⁰Tamże, s. LX: „Całe życie Topolskiej wypełnione jest lękiem; boi się skandalu, boi się utraty amanta i boi się jego wzrastających wymagań”. Ten lęk – dodajmy – jest podłożem jej histerycznej osobowości.

²¹O rodzaju jego działalności autor jednak niczego konkretnego nie mówi. Tamże, s. LXI.

rodziny, zmuszony do tej roli przez tradycję i żonę. Warto pamiętać, że postacie Heleny i Henryka Topolskich powstały trzy lata przed Dulskimi G. Zapolskiej.

Świat Topolskich uzupełnia jeszcze Janek. Młodszy brat Henryka stanowi jego przeciwieństwo. Ten młody utracjusz, lekkomyślny nie mniej niż siostra, żyje tylko chwilą bieżącą. Głośno mówi rzeczy, o których inni odważają się tylko myśleć. Jego otwartość zyskuje mu miano cynika i przysparza drobnych kłopotów w życiu codziennym; prawdziwy jednak kłopot stanowi dla niego ciągły brak pieniędzy.

Pozostaje wreszcie Olszewski, żerujący na prymitywnych instynktach spragnionej adoracji Topolskiej. Ten niczym nie krępujący się „żigolak”, „z pewną odwagą wprowadzony do sztuki”²², pozostając dzięki romansowi z Heleną w bliskim związku z domem Topolskich, kapitalnie uzupełnia obraz mieszczańskiego światka.

Dramat jest dość mocno osadzony w rzeczywistości, ale jego wymowa ma charakter uniwersalny. Jest to ostatecznie utwór o konflikcie obłudy i spontaniczności, naiwności i wyrachowania, solidności i lekkomyślności, czarnej owcy z rodziną, nie spełnionych aspiracji z konwenansem. Ta uniwersalna kanwa została jednak wypełniona bardzo drobiazgową i precyzyjną obserwacją nad konkretnym mieszczańskim społeczeństwem. Zrównanie precyzyjnej obserwacji obyczajowej i uniwersalnego sensu przesądza o wartości sztuki, stawianej niekiedy ponad *Moralność pani Dulskiej*²³.

Krzyżanowski podkreśla subtelność psychologicznych kreacji Perzyńskiego, wskazującego rodzinne współnictwo Topolskich w obłudzie: „stopień zaś tego współnictwa uzależniony od temperamentu danej osoby ujawnił niezwykle mistrzostwo pisarza, umiejętnie zabarwiające-

²²W. Natanson, *Godzina dramatu*, Poznań 1970, s. 195; L. Eustachiewicz, *Wstęp...*, s. LXII–LXIII, uważa, że bardziej stylowe, w duchu epoki, byłoby określenie „handlarz własnej urody” – i domaga się, żeby sceniczny Olszewski miał „promieniowanie młodości jako uroku fizycznego”.

²³J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 210–211: „zagadnienie dulszczyzny, o kilka lat wyprzedzające sztukę Zapolskiej, wystąpiło tutaj w ujęciu ostrzejszym i bardziej precyzyjnym niż u autorki *Moralności*, jeśli zaś obłudnica lwowska zaćmiła swój prototyp warszawski, stało się to dlatego, że buchający prymitywną pasją drzeworyt zawsze zdobędzie szersze uznanie od subtelnej i wskutek tego na mniejsze grono wybrednych znawców obliczonej akwaforty”.

go rysami rodowymi cały zespół ludzki, z zachowaniem wszystkich odcieni indywidualnych. I to zachowaniem wysoce artystycznym, bez uciekania się do metody karykaturzysty, bez wpadania w przesadę”²⁴.

Nasza analiza idzie nieco dalej w ocenie utworu. Szczegółowe rozpatrzenie budowy (i treści) *Lekkomyślnej siostry* dowodzi, że wnikliwe potraktowanie przez Perzyńskiego różnych temperamentów i mentalność postaci w rodzinie Topolskich, współtworzy interesujący obraz socjologiczny tej rodziny i rządzących nią konwenansów. Współodpowiedzialność psychologii i socjologii sprawia, że kanwa sztuki zawiera dostatecznie dużo zagadnień uniwersalnych.

²⁴Tamże.