

# Gabriela Matuszek

---

## Demontaż patriarchatu? O postaci ojca w naturalistycznej dramaturgii

---

Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literature 61/1, 143-154

---

2006

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Gabriela Matuszek*

## DEMONTAŻ PATRIARCHATU? O POSTACI OJCA W NATURALISTYCZNEJ DRAMATURGII

### Wprowadzenie

Literatura jest rodzajem kulturowo uwarunkowanego filtra, poprzez który ujawnia się indywidualne i zbiorowe przeżycie egzystencji. Dyskursy literackie są swoiście zorganizowanymi przekazami doświadczania rzeczywistości, czy też, jak to formułuje Paul Ricoeur, mają „moc odsłaniania świata”<sup>1</sup>. Niektóre jednak teksty, tworzone wedle reguł skrajnego mimetyzmu, chcą być traktowane jako odbicie samej rzeczywistości – „fragment świata oglądany przez okno”. Naturalizm szczególną rolę przypisywał poznawczej funkcji literatury, literatura miała rozpoznawać i diagnozować niepokojące zjawiska współczesności, ujawniać wstydlive prawdy wypierane z indywidualnej i społecznej świadomości, odsłaniać destrukcyjne procesy drażące ówczesną kulturę. Przestrzenią naturalistycznej penetracji był najczęściej mikrokosmos rodzinny, bowiem w mikroskali najłatwiej obserwować patologiczne procesy. Ta najmniejsza komórka społeczna, jak mawiano o rodzinie od czasów Augusta Comte’a, zawiera niemal wszystkie genetyczno-memowe informacje na temat struktury społecznej makroprzestrzeni. Sekcja żywej rodzinnej tkanki, jakiej dopuszczali się naturaliści, obnażyła rodzinne i społeczne patologie skrywane dotąd za zasłoną cenzury i tabu: zaburzenia rodzinnej komunikacji, demoralizację, przemoc, zbrodnie, alkoholizm, cudzołóstwo, choroby weneryczne, kazirodztwo. Literatura pełniła nie tylko funkcję detektora

---

Gabriela Matuszek (ur. 1953) – dr hab., zatrudniona w Katedrze Historii Literatury Polskiej XIX Wieku na Wydziale Polonistyki UJ. Książki własne: *„Der geniale Pole”? Niemcy o S. Przybyszewskim* (1993, 1996), *„Der geniale Pole”? Stanisław Przybyszewski in Deutschland* (1996), *Naturalistyczne dramaty* (2001); redakcja tomów zbiorowych: *Über Stanisław Przybyszewski. Rezensionen – Erinnerungen – Porträts – Studien* (1995), *Recepcja literacka i proces literacki. Literarische Rezeption und literarischer Prozess* (razem z G. Ritzem; 1999), *Lektury Polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu* (2001), *Literatura wobec nowej rzeczywistości* (2005), *Postimoty. Polacy i Niemcy w nowej Europie* (2006). Ważne prace edytorskie: S. Przybyszewski, *Dzieci szatana* (1993), *„Synagoga szatana” i inne eseje* (1995) oraz *Poematy proza* (2003).

<sup>1</sup> P. Ricoeur, *Model tekstu: działanie znaczące jako tekst*, „Pamiętnik Literacki” 1984 z. 2, s. 187.

miejsce chorych – wychodząc od analizy rodzinnych stosunków próbowała diagnozować przemiany dokonujące się w obrębie cywilizacyjnego i kulturowego paradygmatu.

W niniejszym wystąpieniu będzie mnie interesować jeden aspekt owych analiz: postać ojca i obraz patriarchalnej kultury, jaki wyłania się z naturalistycznych tekstów – zwłaszcza odpowiedź na pytanie, czy w ostatnich dekadach XIX wieku „porządek Ojca” był stabilny, czy też już wówczas pojawiły się pierwsze symptomy zagrożenia, może nawet ślady jego rozpadu. Uprzedzając dalsze rozważania powiedzmy od razu: teksty naturalistyczne prezentują negatywną figurację postaci ojca, usuwają go ze scenicznego świata lub podważają ojcostwo. Czym było spowodowane owo przesunięcie ojca na peryferyjną pozycję w strukturze rodziny, jak przebiegał ów proces i jakie wynikały z tego konsekwencje w życiu rodzinnym i społecznym?

### 1. Negatywne figury ojców

Wiek XIX stworzył wzorzec rodzinnej idylli, rozpowszechniany od początku wieku i wspierany pracami socjologów, takimi jak *Die Familie* Heinricha Riehle (Rodzina, 1855), czy niezwykle popularne dzieło Frédéric Le Playa, *Le réforme social en France déduite de l'observation comparées des peuples européens* (1864). Literatura ostatnich dekad wieku pokazała, że wzorzec ów był tylko życzeniowym mitem.

„Rodzina jest przecież jądrem społeczeństwa – powiada bohater *Podpór społeczeństwa* (1877), dramatu otwierającego serię sztuk Henryka Ibsena poświęconych analizie rodzinno-społecznych mechanizmów zniewalania. – Domowe ognisko, wierni przyjaciele, to stanowi małe ściśle zamknięte koło, na które żadne przewrotowe żywioły cienia swego rzucić nie mogą”<sup>2</sup>. Dokładna wiwisekcja rodziny Bernicka, pozornie szczęśliwej i kochającej się, odsłania jednak patriarchalny model, czy raczej anty-model, w którym reguła bezwzględne go posłuszeństwa wobec ojcowskiej władzy prowadzi do rodzinnych katastrof<sup>3</sup>.

Ibsen był pierwszym pisarzem, który obnażył – właśnie na przykładzie rodziny – porażone chorobą fałszu i pozorów fundamenty ówczesnej kultury i podał w wątpliwość kategorie patriarchalnego myślenia żądając radykalnej weryfikacji istniejących instrukcji kulturowych. Można rzec, że rozkład patriarchatu zaczął się w 1879 roku, kiedy ubrana w strój podróżny Ibsenowska bohaterka opuszcza dom, męża i dzieci (*Nora czyli Dom lalki*). To co wydarzyło się w domu Nory w ciągu dwudziestu czterech godzin, między początkiem, gdy rozbawiona i szczęśliwa wbiega do domu, a końcem, gdy odchodzi, by „stać się człowiekiem”, zaważyło na całej ówczesnej kulturze. Obnażony został skomplikowany mechanizm uprzedmiotawiania kobiety (a właściwie: człowieka, bez względu na płeć), a najbardziej stabilna – jak by się mogło wydawać – instrukcja kulturowa określająca role mężczyzny i kobiety przewidziane dla obojga w małżeństwie, rodzinie i społeczeństwie, poddana została fałsyfikacji.

Ibsen odkrył, że małżeństwo/rodzina opiera się na relacjach władzy i że wzajemne stosunki polegają na grze ról. Gra się tak, jak życzy sobie tego dana kultura, a role narzu-

<sup>2</sup> H. Ibsen, *Podpory społeczeństwa*, [w:] *idem, Wybór dramatów*, przeł. i wstęp W. Marrené, Warszawa 1899, s. 15-16.

<sup>3</sup> Szerzej piszę o tym w monografii *Naturalistyczne dramaty* (Kraków 2001). Przedstawione w niej interpretacje dramatów wykorzystuję w niniejszym tekście.

cane są przez społeczny kod. Męskocentryczny porządek, w którym świat kobiecy zamknięty jest w obszarze codziennej, domowej egzystencji i szczelnie odgradzony od znajdującego się na zewnątrz „męskiego świata”, którego nie zna i nie rozumie, produkuje męskie i kobiece marionetki, bezmyślnie funkcjonujące w trybach społecznej maszynierii. Ale to Nora, nie Helmer, uświadamia sobie, że kobieta lalka nie może być dobrą matką, i odchodzi, by wychować siebie. „Doznałam wielu krzywd, Torwaldzie. Początkowo od ojca, później od ciebie” – mówi zrozumiawszy własną egzystencję lalki. „To wasza wina, że przez długie lata nie byłam człowiekiem”<sup>4</sup>.

Znamiennie, że w centrum konfliktu umieścił Ibsen sfalszowanie przez Norę podpisu ojca dla ratowania zdrowia męża. Można w tym dostrzec gest symboliczny: odrzucenie męskiego porządku, „zafalszowanie” go przez sygnaturę kobiecą daje szansę rozpoczęcia procesu reedukacji społeczeństwa. Zwłaszcza, że obydwaj mężczyźni ojcowie pokazani zostali jako figury negatywne. Adwokat Helmer zamiast samodzielnego myślenia wykorzystuje patetyczną retorykę, a o ojcu Nory mówi się w dramacie, że był lekkomyślny, nieodpowiedzialny, pozbawiony poczucia obowiązku i moralności. Kobieta zatem podejmuje szukującą decyzję odejścia, destrukcyjnie demontuje patriarchalny porządek wspierający się na kłamstwach i pozorach, i rozpoczyna symboliczny powrót do początku (wraca do miejsca urodzenia), do punktu zero, od którego wszystko może zacząć się na nowo.

Na najbardziej radykalne obnażenie rozpadu i degeneracji ogniska domowego, które trwa dzięki toksycznym, uzależniającym relacjom, odważą się dopiero tzw. konsekwentni naturaliści niemieccy. W dramacie *Familie Selicke*, (*Rodzina Selickenów*, 1890) Arno Holza i Johannes Schlafa metodą voyerystycznego „fragmentu świata oglądanego przez okno” pokazane zostaje rodzinne życie. Dramat przedstawia sytuację tylko pozornie „zwykłą”: członkowie rodziny czekają na ojca, który dopiero po północy zjawia się pijany ze świątecznym drzewkiem i rozpoczyna awanturę. Zamiast wspólnej wieszery jest oczekiwanie i lęk, poczucie uwięzienia i beznadziejności. Ojciec nie jest już posiadającą autorytet głową rodziny, lecz zdegenerowanym alkoholiczkiem, a rodzinną komunikację zastępują monologizujące obok siebie głosy agresji i skargi. Patriarchalny dom rozpada się, nieformalną rolę głowy rodziny – co warto podkreślić – przejmuje najstarsza córka. Ibsenowska Nora porzuciła rodzinę, aby ocalić/stworzyć siebie, Toni Selicken zostaje, rezygnuje z własnego szczęścia, by ocalić rodzinę, której ocalić się nie da. Kobiety nie wierzą już w „porządek Ojca”, a własnego jeszcze stworzyć nie potrafią.

W Niemczech temat zniewolenia przez rodzinę wprowadzony został w przestrzeń dyskusji w związku z publikacją głośnej pracy Maxa Nordau, *Die conventionalen Lügen der Kulturmenscheit* (*Konwencjonalne kłamstwa kulturalnej ludzkości*, 1883), w której niemiecki socjolog przeprowadza bezkompromisowy atak na panujący powszechnie model ekonomicznego małżeństwa. Nazwanie małżeństwa z rozsądku – będącego trwałym elementem patriarchalnego układu – formą prostytucji („Wszelkie spółkowanie bez miłości jest prostytucją”<sup>5</sup>) i postrzeganie go jako rezultatu stosunków społecznych opartych na sprzecznej z biologiczną naturą człowieka monogamii naruszało patriarchalne fundamenty.

<sup>4</sup> H. Ibsen, *Dom lalki (Nora)*, przeł. J. Frühling, [w:] *idem, Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1983, cz. 1, s. 166, 168.

<sup>5</sup> M. Nordau, *Die conventionalen Lügen der Kulturmenscheit*, Leipzig 1899 (17 wyd.), s. 267.

Dramaturgia naturalistyczna często będzie podejmować problem „ekonomicznego małżeństwa” i jego porażających następstw. Interesującym wariantem tej tematyki był dramat Gerharda Hauptmanna *Friedensfest (Święto pokoju, 1890)*, w którym rodziny nie spajają już więzy miłości, ale łańcuch wyrządzonych sobie nawzajem krzywd. Aranżowane podczas świąt Bożego Narodzenia tytułowe „pojednanie” udaje się jednak tylko na krótką chwilę. Rodzina wprawdzie pada sobie w objęcia, ale wkrótce, z błahego powodu, wybuchają kłótnia doprowadzająca do katastrofy, ponieważ ukształtowany przez lata mechanizm zachowań nie może już zostać zatrzymany – w procesie rodzinnej „desocjalizacji” członkowie rodziny nauczyli się reagować z tą samą nerwowością i gwałtownością. Ojciec po raz ostatni próbuje przejąć władzę i wyrzucić jednego z synów z domu: „Ja jestem panem w tym domu i to wam udowodnię”<sup>6</sup>, ale awantura rodzinna kończy się jego śmiercią. Ojciec umiera na atak serca, oznajmiając: „Myślę, że to już koniec ze mną”<sup>7</sup>.

słowa te nabierają w dramacie Hauptmanna symbolicznego znaczenia. Autor (który pierwotnie chciał dać swojej sztuce tytuł *Ojciec*) sugeruje, że „porządek Ojca” już się skończył. Nie z powodu „buntu kobiet”, ale rebelii synów. Niemiecki dramaturg zdaje się powiadać, że piekłem jest rodzina, jaką buduje nieszczęśliwe małżeństwo i z piekła tego wychodzą ludzie naznaczeni chorym socjo-biologicznym przekazem. Hauptmann podjął niezwykle istotny problem wychowawczych obowiązków rodziców wobec własnych dzieci. Postawił także pytanie, czy jest możliwe we współczesnym społeczeństwie pojednanie rozbitej emocjonalnie – przez destrukcyjne społeczne procesy – rodziny, czy też – jak sugeruje w dramacie jeden z synów – stosunki te pozostaną nieuleczalne.

Figuracja patologicznego, zdegenerowanego ojca pojawiła się także w polskiej naturalistycznej dramaturgii. W dramacie Jana Kasprowicza *Świat się kończy!* (1891) reakcją na zdemoralizowany świat ojców będzie ojcobójstwo i dwa samobójstwa. Kasprowicz pokazuje socjologiczno-psychologiczne procesy towarzyszące cywilizacyjnym przemianom na przykładzie dwóch wiejskich rodzin i walki ojca i syna o ziemię<sup>8</sup>. Rebelia syna przeciwko ojcu w dramacie Kasprowicza prowadzona jest w obronie tradycyjnego porządku, ale kieruje nią strach przed deklasacją i instynktowne przywiązanie do ziemi. Procesowi demoralizacji w sztuce Kasprowicza ulegają najpierw Ojcowie i to podważenie patriarchalnej hierarchii wartości deprawuje także Synów. Akt ojcobójstwa, choć dokonuje się instynktownie, jest jakby próbą wymierzenia sprawiedliwości niesprawiedliwemu światu. Walek po uduszeniu ojca skonstatuje zimno: „zrobiłem sprawiedliwość!...” [*ib.*, 98]. Ojcobójstwo to symbolicznie oznacza – zgodnie z głównym słownym leitmotywem sztuki – koniec określonego świata. I w tej diagnozie zawiera się oryginalność Kasprowicza, który dewaluację chłopskiego porządku moralnego postrzega jako przejaw zjawiska szerszego i bardziej niepokojącego – jako odbicie w wiejskiej mikroskali procesu drażącego kulturę europejską końca XIX wieku, prowadzącego do kryzysu wartości i poczucia katastrofy etycznej.

<sup>6</sup> G. Hauptmann, *Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe*, [w:] *idem, Das Friedensfest. Einsame Menschen*, Berlin 1962, s. 52.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 54. Oziębłość w reakcjach synów względem ojca widać np. w wypowiedzi Roberta: „Niejaki doktor medycyny Scholz jest mi całkiem obojętny [...]. Moje relacje z nim są jak relacje wobec jakiegoś wariata X lub Y, ale to polega na tym, że ja... no (*pali*) no właśnie: że jestem w pewnym stopniu produktem jego szaleństwa” [21].

<sup>8</sup> O dramacie tym piszę w artykule *Naturalizm w dramacie Jana Kasprowicza „Świat się kończy!”*, „Rocznik Kasprowiczowski” VIII, Inowrocław 1995, s. 118–129.

W dramacie *Świat się kończy!* promotorami erozji patriarchalnego porządku byli sami ojcowie, w sztuce Andrzeja Niemojewskiego *Familia* (1898) pokazany został niejako rewers sytuacji zarysowanej przez Kasprowicza. Próba obrony zasad tradycyjnego chłopskiego patriarchy: przywrócenia autorytetu Ojca i znaczenia więzów rodzinnych wraz z ich najświętszym prawem jurysdykcji rodzinnych konfliktów dokonuje się poprzez dzieciobójstwo. Rodzinny sąd ogłasza wyrok śmierci na wyrodnym dzieciach, którego wykonawcą jest chłopski „król Lear”, podpalający „Sodomę i Gomorę”. Próba obrony patriarchalnego porządku okazuje się tragicznym buntem bezradnego starego człowieka, który nie tylko niczego nie zmienia, ale z ojca czyni zbrodniarza.

Dwie dekady później finał konfliktu ojcowie—dzieci przybierze już inny obrót. W jednoaktówce Adolfa Nowaczyńskiego *Prawo mimicry* (1903), rozegra się — także w atmosferze Wigilii Bożego Narodzenia — dramat rodzinnej nienawiści. Również tu — podobnie jak w *Świecie pokoju* Hauptmanna — nie udaje się próba pojednania ojca z synem. Egzystencja *nomen omen* Młczków jest negatywnym szczęśliwego rodzinnego życia. Patologiczna atmosfera wytworzona została przez karykaturalny wariant autorytarnego ojca, który terroryzuje rodzinę, a w służbie wzbudza paniczny lęk. Nowaczyński obnaża prymitywne podłoże rodzinnej przemocy, której źródłem nie są patriarchalne zasady, lecz... podważenie tych zasad.

W sztuce Hauptmanna śmierć ojca kończy wprawdzie eskalację nienawiści, ale autor wydaje się sugerować, że spod presji rodziny nie można się wyzwolić, stanowi ona bowiem model nie tylko genetycznego, ale także pozagenetycznego przekazu, i że poprzez socjo-biologiczne uwarunkowania dziedziczy się, być może, również „los”. O dwie dekady późniejsza sztuka Nowaczyńskiego pokazuje, że świat zaczyna wyzalać się spod ojcowskiej kontroli.

## 2. Puste miejsce po Ojcu?

Interesujące, że w wielu naturalistycznych sztukach nieobecny ojciec stanowi semantyczne centrum dramatu. Zmarły przed podniesieniem kurtyny (jak w *Upiorach* i *Heddzie Gabler* Ibsena czy w *Trzech siostrach* Czechowa), bądź chwilowo nieobecny (jak w *Pannie Julii* Strindberga) sprawuje władzę nad teraźniejszością. Nie ma go w konfiguracji scenicznych postaci, a mimo to owo puste miejsce po nim staje się najważniejszą figurą dramatu.

W *Upiorach* (1881) zmarły szambelan Alving jest głównym bohaterem rozgrywającej się tragedii dziedziczności, w której błędy ojców mszczą się na dzieciach. Nie da się bowiem cofnąć tragicznych skutków „ekonomicznego małżeństwa”. Syn, którego matka chciała odciąć od przeszłości („Pragnęłam, żeby mój syn otrzymał wszystko ode mnie”<sup>9</sup>), jest nie tylko zewnętrznie repliką swego ojca, naznaczony jest także odziedziczonymi po nim krętkami syfilisu. Pani Alving nie miała odwagi i zuchwałości Nory, by skutecznie przeciwstawić się usankcjonowanemu społecznie porządkowi, porzucić niekochanego i deprawującego otoczenie męża, bowiem, jak nauczał Pastor: „Żona nie jest powołana do tego, żeby sądzić męża. Winna była pani dźwigać z pokorą krzyż nałożony na panią przez wolę wyższą” [*ib.*, 332]. Ibsen falsyfikuje niepodważalne dotąd „prawdy” uświadamiając, że upiorami

<sup>9</sup> H. Ibsen, *Upiory. Dramat rodzinny w trzech aktach*, przeł. J. Frühling, [w:] *idem. Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, *op. cit.*, s. 242.

zniewalającymi ludzkie życie są idee i normy już martwe, ale ciągle jeszcze obecne w świadomości społecznej, które są jak krętki syfilisu w żywym ciele społecznego organizmu. Konsekwencją „haniebnego trybu życia” szambelana Alvinga było nie tylko poczęte ze służącą dziecko, ale także choroba weneryczna, którą odziedziczył prawowity syn. Ojciec skazał zatem własnego syna na śmierć. Jakież więc znaczenie ma patetyczne napomnienie Pastora: „Zapomniała pani, że dziecko winno czcić ojca i matkę?” [ib., 253]. Oswald, który nie wie, że śmiercią zaraził go własny ojciec, powie: „Jeżeli niczego temu ojcu nie zawdzięcza, jeśli nie ma za co dziękować... Jeżeli go właściwie nie znało?” [ib., 324].

Ibsen w *Upiorach* przeprowadza dekonstrukcję patriarchalnego i chrześcijańskiego myślenia. Pokazuje, że przykazania piąte i szóste wchodzą w kolizję z przykazaniem czwartym. Uświadamia także, że krępujące jednostkę sieci „chorych” norm społecznych są tak mocne i groźne, że potrafią opleść na śmierć.

Tragedia indywidualnej egzystencji staje się dla Ibsena środkiem demonstracji regresywnych mechanizmów społecznych. Dramat psychoanalityczny i dramat społeczny stanowią nierozzerwalną jedność. Również bohaterkę *Heddy Gabler* (1890) do śmierci doprowadzi zewnętrzny przymus akceptacji norm narzucanych przez społeczeństwo i dziedzictwo ojca. Także w tej sztuce ojciec, „przystojny mężczyzna w mundurze generalskim”, przed którego portretem zastrzelił się Hedda, jest fizycznie nieobecny (zmarł przed podniesieniem kutyny), ale sprawuje władzę nad ukochaną córką. Autor mówił o swej bohaterce, że „jako osobowość jest ona bardziej córką swego ojca niż żoną swego męża”<sup>10</sup>. Hedda wewnętrznie identyfikuje się nie z kobiecym, ale z męskim światem, co wyraźnie obrazuje jej stosunek do pozostawionych przez ojca dwóch pistoletów (przeznaczonych jakby do pojedynku), które stanowią zresztą centralny symbol sztuki. Można by sztukę Ibsena czytać zarówno poprzez kompleks Edypa (podświadome pragnienie incestu), jak i jako klasyczny wariant Freudowskiej „zazdrości o penisa”, bowiem Lövborg, męski autoprojekt bohaterki, strzelił sobie – otrzymanym od niej pistoletem – w podbrzusze. Można też zgodzić się z interpretacją Jana Kotta, że „Hedda zabija w sobie ojca, z którym nigdy nie potrafiła się rozłączyć, i dziecko, którego nie chciała począć”<sup>11</sup>. Emocjonalny związek z ojcem (o matce w dramacie w ogóle się nie wspomina!) stał się przyczyną, jak zdaje się sugerować Ibsen, zaburzonej kobiecej samoidentyfikacji (być może także tożsamości płciowej).

W sztuce Ibsena interesujące jest jednak co innego. Hedda nie potrafi zaakceptować otaczającego ją męskiego świata, ponieważ współczesny ideał męskości został zdyskredytowany. Ale Hedda nie ma także odwagi jawnie nad nim zapanować. Wraz z odejściem „generalskiego”, patriarchalnego świata, samobójstwo popelnia generalska córka. Relacja Heddy z ojcem jest niejasna, jej przestrzenią jest sfera uczuciowa i nieświadoma. Ibsen pozostawia ją niedopowiedzianą, ponieważ głębinowe procesy psychiczne nie poddają się werbalizacji i racjonalizacji. Ważne jest wszak to, że relacja ta jest śmiertelna.

Ojciec będzie także przyczyną śmierci Julii z dramatu Strindberga. W *Pannie Julii* (1889) Ojciec nie pojawia się na scenie, ale jego obecność symbolizuje tuba akustyczna, buty i rękawiczki, przypominające Jeanowi o jego statusie lokaja, a Julii o władzy, spod której

<sup>10</sup> *Briefe von Henrik Ibsen*, hg. von J. Elias, H. Koht, [w:] *Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, Bd. X, Berlin [b.d.], s. 396.

<sup>11</sup> J. Kott, *Ibsen na nowo odczytany*, „Dialog” 1981 nr 7, s. 99.

nie można się wyzwolić. Tak naprawdę to nie Jean każe Julii po nocy miłosnej popełnić samobójstwo, ale nieobecny na scenie Ojciec, który nawet w dążącym do władzy i dominacji Jeanie budzi paniczny strach. Bohaterowie, po nocnej maskaradzie, nadal pozostają więźniami własnych środowisk i własnych genów. Jean mówi: „ach, to ten przeklęty parobek wciąż się we mnie odzywa! ... Zdaje mi się, że gdyby pan hrabia teraz tu przyszedł... i kazał mi poderżnąć sobie gardło, to zrobiłbym to bez chwili wahania!”, Julia: „Udawajmy więc, że pan jest nim, a ja panem! ...”<sup>12</sup>. Śmierć nastąpi zatem w wyniku zamiany ról.

Strindberg tak tłumaczył w *Przedmowie* konieczność śmierci swej „upadłej” bohaterki: „panna Julia jest także przeżytkiem dawnej szlachty rycerskiej [...]. Nawet gdyby ojciec z jakichś ważkich powodów zrezygnował z kary, córka zemściłaby się na samej sobie, tak jak to robi tutaj, skutkiem wrodzonego czy odziedziczonego poczucia honoru”<sup>13</sup>. Ta autointerpretacja jest niewątpliwie słuszna, choć w postaci tej pół-kobiety, jak Julię określił autor, ujawnia się jeszcze coś innego. Julia jest forpocztą decydującej o sobie nowej kobiecości, która wszakże poza erotycznym buntem nie jest jeszcze w stanie wziąć odpowiedzialność za własne życie. Pępowina łącząca ją z ojcem nie została przecięta. Przecina ją dopiero śmierć.

W dramatach, w których nieobecni Ojcowie ciągle sprawują ideologiczną władzę nad swymi córkami, patriarchyat wchodzi wprawdzie w fazę demontażu, ale zarazem proces ten uśmierca kobiety. Albo skazuje je na nieszczęśliwe życie, jak w *Trzech siostrach* (1900) Czechowa.

*Trzy siostry* są w istocie dramatem czwórki rodzeństwa, na życie których ogromny wpływ wywarł zmarły ojciec. To przez niego rodzina opuściła Moskwę, jeszcze za jego życia Olga została – zapewne wbrew sobie – nauczycielką w gimnazjum, a Masza wyszła za niekochanego Kulygina. Dla Andrzeja śmierć ojca była jakby wyzwoleniem się z przytłaczającego przymusu: „Ojciec, niech mu ziemia lekka będzie, gnębił nas edukacją. To głupie i śmieszne, ale muszę się do tego przyznać, że po jego śmierci zacząłem tyć i przez ten rok tak się roztyłem, jakby moje ciało uwolniło się z ucisku”<sup>14</sup>.

Rodzeństwo jest ofiarą autorytarnej władzy ojcowskiej i patriarchalnego modelu rodziny. To ojciec przeznaczył Andrzeja do kariery uniwersyteckiej, a córki nauczył wielu niepotrzebnych rzeczy, które w prowincjonalnym miasteczku nie są „nawet luksusem, raczej zbędnym dodatkiem” [*ib.*], jak powie Masza, która jednak zakocha się w Wierszyninie dlatego, że przypominał ojca i przyjechał z Moskwy. Rodzeństwo otrzymało wykształcenie i aspiracje, które nie dają się wykorzystać w codziennym życiu, a nawet stanowią blokadę uniemożliwiającą kształtowanie własnego losu zgodnie z życzeniami. Wszyscy czworo nie są przygotowani do konfrontacji z realną rzeczywistością, ich życie polega na wspomnianiu przeszłości i utopii przyszłości, przyjmującej kontur mitu Moskwy. Marzenia nie zostaną jednak spełnione, siostry utracą dom i ludzi, których kochały, a brat Andrzej, zamiast profesorem uniwersytetu, zostanie podwładnym kochanka własnej żony. „Zawsze dzieje się ina-

<sup>12</sup> A. Strindberg, *Panna Julia*, [w:] *idem, Dramaty*, wybór i przeł. Z. Łanowski, postłowie L. Sokół, Poznań 1976, s. 125.

<sup>13</sup> A. Strindberg, *Przedmowa*, [w:] *idem, Dramaty...*, s. 73.

<sup>14</sup> A. Czechow, *Wujaszek Wania. Sceny z życia ziemian w czterech aktach*, przeł. J. Iwaszkiewicz, [w:] *idem, Wujaszek Wania, Trzy siostry, Wiśniowy sad*, Izabelin 1994, s. 91.



czej, niż chcemy – mówi Olga rozpoznając tragiczną ironię losu. – Nie chciałam być przełożoną, a jednak musiałam nią zostać. Więc do Moskwy już nie wrócimy” [ib., 156].

Rodzeństwo wychowane przez autorytarnego ojca nie potrafi podjąć żadnych działań, by zmienić własne życie. Od opuszczenia Moskwy przez generalską rodzinę minęło jedenaście lat. W tym czasie świat się zmienił. Czechow pokazuje rozkład pewnej warstwy społecznej rosyjskiego społeczeństwa i stopniowego przejmowania „władzy” przez „nowych” ludzi. Domowe rządy obejmuje pozbawiona uczuć Natasza, wrażliwe i wykształcone generalskie córki zostają wypędzone z domu, a syn generała podporządkowany prymitywnej żonie.

Obraz rozkładu patriarchalnego świata i jego ideału męskości podszyty jest u Czechowa zarówno nostalgią, jak i krytycyzmem, zaś u Maksyma Gorkiego pojawi się ironiczny sarkazm. W sztuce *Mieszczanie* (1900) mającej wiele punktów zbieżnych z naturalistyczną rodzinną dramą (atmosfera i podjęta tematyka przypomina nieco *Święto pokoju* i *Samotnych ludzi* Hauptmanna) pokazany zostaje ojcowski despotyzm oraz rozpad więzów rodzinnych. Między rodzicami i dziećmi nie ma już żadnego porozumienia, życie rodzinne przepadza się w piekło ustawicznych awantur, nieporozumienia nie znajdują rozwiązania, ponieważ – jak powie Tatiana do ojca – „prawda ojca jest nam obca. Mnie i jemu. Czy ojciec to rozumie? My mamy już własną prawdę. Niech się ojciec nie gniewa. Są dwie prawdy, tatusiu” [ib., 68]. Gorki w postaciach Piotra i Tatiany pokazuje obciążenie dziedziczne i rezultat wychowania w „chorym” środowisku. Obydwoje podejmują próbę buntu – Tatiana nieudaną próbę samobójstwa, spowodowaną zresztą miłosnym zawodem, Piotr porzuca dom rodzinny dla kochanki – ale ten bunt jest buntem martwych przeciwko martwym, dlatego nie może się udać. Dzieci „martwego” intelektualnie i moralnie ojca potrafią przeciwstawić mu tylko dekadencją (Tatiana) i nihilistyczną (Piotr) prawdę. Ale to za mało, aby rozpocząć nowe życie.

Sztuka Gorkiego stanowiła pewną inspirację dla Gabrieli Zapolskiej, która w *Moralności pani Dulskiej* (1906) wykorzystała zarówno motyw bezsensownego buntu, jak i fałszywej moralności Biezsjemionowa<sup>15</sup>. W tym wystąpieniu interesuje mnie jednak co innego: krańcowy wariant dyskredytacji męskości i przejęcie rządów przez kobietę, co wcale nie musi być równoznaczne z negacją patriarchalnego porządku. Pani Dulska, która z konieczności – mając niezbyt aktywnego partnera życiowego – objęła władzę w domu, musi kierować wszystkimi sferami rodzinnego życia, także swego milczącego małżonka: od dyrygowania porannym wstawaniem, przez wydzielanie cygar i pieniędzy, po wyznaczanie trasy jego „zdrowotnych” spacerów. Felicjan Dulski nie tylko przesunięty został na peryferyjną pozycję w strukturze rodziny, ale odebrane mu zostało – w sensie dosłownym i metaforycznym – prawo głosu.

Matczyny dryl w domu Dulskich można by traktować jak forpocztę zwycięstwa matriarchatu, jakiego obawiali się mizogini epoki. Rządy kobiece pokazane zostały jako oparte na despotyzmie, krzyku i agresji, a stosunki rodzinne sprowadzone do zwierzęcej

<sup>15</sup> Ojciec akceptuje w domu kochankę syna, ponieważ „zamiast się włóczyć po domach publicznych, lepiej, żeby po prostu tu pod bokiem...” (M. Gorki, *Mieszczanie. Sztuka w 4 aktach*, przeł. P. Herz, S. Pollak, Kraków 1951, s. 121). Ten wątek wykorzysta Gabriela Zapolska w *Moralności pani Dulskiej*. Warto tu wspomnieć, że Zapolska napisała bardzo pochlebny recenzję sztuki Gorkiego (zamieszczoną w „Ilustracji Polskiej” 1902 nr 48).

troski samicy o swe potomstwo. Mężczyźnie odebrana została władza (nawet jeśli dobrowolnie oddał ją walkowerem), ale przejęta została „męska”, patriarchalna moralność, choć ptasi mózdzek Dulskiej adaptuje ją do własnych utylitarnych celów. Ojciec, który w patriarchalnej kulturze był symbolem władzy, racjonalnego porządku i społecznego prawa, w dramacie Zapolskiej został – jako słabszy przeciwnik w walce o byt – pozbawiony głosu i zamknięty w domowej klatce. Miejsce Ojca zajmuje Matka, która próbując wkomponować się w patriarchalny porządek obnaża jego słabe, karykaturalne strony.

Zapolskiej zapewne nie chodziło o negatywną figurację matriarchatu, lecz o odsłonięcie całej moralnej nędzy znieenawidzonego mieszczańskiego stanu. Atak na mieszczaństwo – co ciekawe – przeprowadza jednak w antyfeministycznym kodzie. Dom stworzony po przejęciu absolutnej władzy przez kobietę nie ma już rodzinnego ciepła, co symbolicznie oddaje panujący w pokojach chłód, ponieważ energia Matki skupiona zostaje na drobnych zabiegach wokół zabezpieczania rodzinnego bytu.

Główną bitwę, jaka toczy się w tym dramacie, między synem i matką o poddanie się prawu społecznej mimikry w jego „kołtuńskim” wariacie, a zarazem – co warto podkreślić – o podporządkowanie mężczyzny woli kobiety, wygrywa patologiczna matka. Bunt młodego Dulskiego przeciwko rodzinnemu Kołtunowi był tylko pozorowaną rewoltą (wszak jego decyzja ożenienia się ze służącą była powzięta na złość matce) i bardzo łatwo ten „lampartujący się” buntownik przystaje na złożenie broni.

Autorka nazwała swój utwór tragifarsą, ponieważ rozgrywający się tu dramat prowadzi do nieuchronnej, tragicznej „katastrofy” – następnemu pokoleniu przekazane zostają (przez negatywne matki, Dulską i Tadrachową) reguły obłudnej i wyrachowanej gry z życiem. Hanka wyda na świat potomka Dulskich, którego przypuszczalnie podrzuci „swojemu finanszawchowi”, Zbyszko powieli zapewne ojcowski wariant: „będę Felicjanem, będę odbierał czynsze, będę... no... Dulskim, pra-Dulskim, ober-Dulskim, że będę rodził Dulskich, całe legiony Dulskich”<sup>16</sup>.

Dramat Zapolskiej wykorzystując figurę „fałszywego matriarchatu” pokazuje rozkład patriarchalnego porządku. W chorym społeczeństwie patologiczni ojcowie oddają władzę patologicznym matkom, które patologicznie wychowują dzieci.

### 3. Niepewność ojcostwa

Literatura naturalistyczna, która pełniła funkcje detektora miejsc chorych, obnażyła wszystkie zainfekowane przestrzenie patriarchalnej kultury. Jasna powierzchnia patriarchalnego porządku skrywała bowiem swą ciemną głębię – podwójna (fałszywa) moralność uruchamiała przestrzeń społecznej patologii: instytucji utrzymanki i prostytutki, nielegalnych aborcji i pozamałżeńskich dzieci. Mechanizm podwójnego życia szacownych mężów i ojców i jego konsekwencje pokazał już Ibsen w *Upiorach*, w których Oswald mówi do Pastora: „Tyłko wtedy stykałem się z wyuzdaniem, kiedy zjawiał się jeden z naszych wzorowych małżonków i ojców rodziny, by się trochę zabawić”<sup>17</sup>. Regina, nieślubna córka szambelana Alvinga,

<sup>16</sup> G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*, oprac. T. Weiss, Ossolineum 1986, s. 52.

<sup>17</sup> H. Ibsen, *Upiory*, op. cit., s. 229.

była prawdopodobnie molestowana seksualnie przez swojego ojczyma<sup>18</sup>, którego „ojcostwo” kupiono za czterysta talarów. Pikanterii tym stosunkom rodzinnym dodaje jeszcze fakt, że ojczym niedwuznacznie namawia pasierbicę do pracy w burdelu dla marynarzy, który ma zamiar założyć. I czyni to językiem pełnym biblijnych frazeologizmów.

Rozwiązałe życie szacownych ojców i ich „kukułcze dzieci” były milcząco akceptowanym elementem patriarchalnej kultury. Poddanie tego jawnemu oglądowi naruszało stabilność patriarchatu, prowokowało bowiem do krytycznej rozprawy ze skrywanymi patologiami rodzinnego (i społecznego) życia. W sztuce Ibsena *Dzika kaczka* (1884) „kukułcze dziecko” złoży ze swego życia samobójczą ofiarę. Małuszka Zapolskiej (*Małuszka*, 1886), nosząca w sobie najprawdopodobniej „hrabiowski” genetyczny przekaz, doprowadzi do śmierci swego dziecka, męża i siebie samej<sup>19</sup>.

Nieznane (lub wyparte) ojcostwo było także powodem wielu rzeczywistych tragedii. Źródłem tragedii było także niepewne rodzicielstwo, co znakomicie pokazał Strindberg w *Ojcu* (1887), najciekawszej sztuce podejmującej temat ojcostwa w rodzinnej mikro- i społecznej, a nawet metafizycznej makroskali.

Zzystość rodzinnego gniazda próbował patriarchat zabezpieczać poprzez tabu dziewictwa i nakaz kobiecej wierności małżeńskiej. Gwarantem stabilności instytucji rodziny była więc – paradoksalnie – kobieta i jej nieposłuszeństwo było największym zagrożeniem dla patriarchalnego porządku. Pierwszy zrozumiał to August Strindberg, który sto dwadzieścia lat temu ujrzal widmo nadciągającego matriarchatu. W swoich dramatach uzewnętrznił fobie i niepokoje epoki: strach przed ekspansją kobiet w życie społeczne i naruszeniem utrwalonych kulturowo ról oraz kryzysem małżeństwa i rodziny. Odkrył, że walka o władzę podszyta jest biologią, stosunki między płciami są stosunkami przemocy, a mit harmonijnej rodziny – iluzją.

Najbardziej wnikliwą i profetyczną analizą męsko-kobiecych relacji był *Ojciec*. Już na początku dramatu Rotmistrz wymienia ze swoim kawalerzystą znaczącą kwestię na temat poczętego dziecka Emmy: „Jesteś ojcem dziecka, czy nie? [...] Nöjd: [...] tego nigdy się nie wie”<sup>20</sup>. Ta z pozoru blaha uwaga zasieje w paranoicznym mózgu Rotmistrza ziarno niepewności, które stanie się destruktozem jego prywatnego życia i rozsądkiem patriarchalnego porządku. Rotmistrz broniąc swego kawalerzysty, powie do żony: „Prawo nie mówi, kto jest ojcem dziecka”, na co Laura odpowiada: „Nie, ale o tym się zazwyczaj

<sup>18</sup> Świadczą o tym rozmaite rozsypane w tekście sugestie, a zwłaszcza gwałtowna reakcja pani Alving, sprzeciwiającej się powrotowi Reginy do Engstranda: „Mam wrażenie, że to panią po prostu przeraziło”, skomentuje jej zachowanie Pastor Manders. „Niestety – mówi pani Alving do Pastora – Regina zbyt długo przebywała w domu swego ojca. Powinnam ją była wcześniej zabrać do siebie” [218, 289]. Sama Regina już w pierwszym akcie nadzwyczaj gwałtownie zareagowała na propozycję ojczyma powrotu do domu: „Do takiego domu? Do wszystkich diabłów” [189].

<sup>19</sup> Jej instynktowna potrzeba społecznego „awansu” ma biologiczne podłoże. „A mnie z urodzenia przystało na dwór patrzeć i do pańskiej komory żądać” [7], mówi wyrastająca w chłopskiej nędzy bohaterka, i to „wrodzone” pożądanie stanowi siłę napędową jej wszystkich działań. Por.: G. Zapolska, *Małuszka. Obraz sceniczny w sześciu odsłonach*, [w:] eadem, *Dramaty*, t. 1, oprac. A. Raszewska, wstęp Z. Raszewski, Ossolineum 1960.

<sup>20</sup> A. Strindberg, *Ojciec*, [w:] *idem, Dramaty, op. cit.*, s. 9.

wie” [ib., 16]. Kłótnia małżonków o przyszłość jedynej córki uczyni z niepewności ojcostwa oręż w walce o dominację. Jeżeli ojcostwo zawsze jest niepewne, „Jakiesz w takim razie ojciec może mieć takie prawa do dziecka?” [ib., 17], pyta Laura, podważając tym samym niepodważalne – jak się dotąd wydawało – prawa ojcowskiego porządku.

Zwykła, rodzinna kłótnia o przyszłość Berty przekształca się w walkę między patriachatem a nadchodzącym wraz z rewoltą feministek porządkiem matriarchalnym<sup>21</sup>. W jednym z artykułów pisanych podczas pracy nad *Ojcem* Strindberg tak diagnozował wojnę płci i jej przewidywane rezultaty: „Walka kobiet jest walką niższych przeciwko wyższym i kiedy zatrzymują kobiety, a wraz z nimi matriarchat, zapanuje era nowego barbaryzmu”<sup>22</sup>.

Laura nie chce być podporządkowana woli mężczyzny: „Chcę władzy! Bo o cóż chodzi w tej całej walce na śmierć i życie, jak nie o władzę?”<sup>23</sup>. Najbardziej skutecznym sposobem zdobycia władzy jest odebranie pewności ojcostwa Rotmistrzowi, co popycha go do obłędu (choć do końca nie wiadomo, czy to naprawdę obłęd) i do śmierci. I to działanie Laury nabiera wymiaru symbolicznego. Podważanie „ojcostwa”, jakiego dopuszcza się Laura, jest bowiem próbą naruszenia istniejącego porządku kulturowego, w którym Ojciec jest symbolem władzy, prawa i racjonalnego ładu. Jest atakiem na całą społeczną strukturę, a nawet metafizyczny porządek. „Widzisz – powie Rotmistrz do Niani – mnie nie wystarcza, że dałem dziecku życie, chcę mu dać także moją duszę” [ib., 23]. Przekazanie własnych „genów” i kulturowe przewodnictwo jest dla niego jedyną możliwą formę nieśmiertelności. Walka o „ojcostwo” będzie dla Rotmistrza także walką o „wieczne życie”. Rotmistrz przegrywa, pokonany przez kobiety, bowiem, jak powie Laura: „Wszyscy mężczyźni, starzy i młodzi, są dziećmi kobiet” [ib., 30].

### Zakończenie

Naturalistyczna dramaturgia, jak można wnioskować z dotychczasowych rozważań, prezentuje różne aspekty rozpadu „porządku Ojca”. Literacki rozkład patriarchy zaczął się od dekonstrukcji kulturowych ról kobiety i mężczyzny i związanego z nią buntu żon, matek i córek, poprzez mniej lub bardziej udane próby rebelii synów, po symboliczne i dosłowne ojcobójstwo. Naturaliści rozpoznali i zdiagnozowali radykalne przemiany dokonujące się w obszarze kulturowego i cywilizacyjnego paradygmatu: obnażyli bankructwo patriarchalnego modelu rodziny i zachwianie stabilności patriarchalnej kultury. Dają świadectwo temu, że proces demontażu patriarchy rozpoczął się w ostatnich dekadach XIX wieku.

<sup>21</sup> Nasilające się feministyczne ruchy własnej epoki Strindberg odbierał bowiem jako rewoltę zmierzającą do przywrócenia matriarchy. Niewątpliwym wpływ na skryształowanie się takich poglądów miała książka Johanna Jacoba Bachofena *Das Mutterrecht* (1861), którą Strindberg przeczytał w roku 1886, oraz napisany z jej inspiracji artykuł Paula Lafarque’a *Le matriarcat*, w którym autor potwierdzał teorię, że matriarchat był pierwotną formą organizacji ludzkości, został obalony w wyniku wielkiej bitwy płci i kolejna zmiana może dokonać się w podobny sposób. Artykuł Lafarque’a ukazał się w „La Nouvelle Revue” 15 marca 1886 roku.

<sup>22</sup> M. Lamm, *August Strindberg*, Stockholm 1948, s. 207 (cyt. za: L. Sokół, *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*, Wrocław 1995, s. 265).

<sup>23</sup> A. Strindberg, *Ojciec...*, s. 42.

*Gabriela Matuszek*

DISMANTLING OF PATRIARCHY? ON FATHER  
FIGURE IN NATURALISTIC DRAMA

(summary)

The text traces literary depictions of disintegration and degeneration of hearth and home (A. Holz's and J. Schlaf's *Familie Selicke*, Ibsen's *Ghosts*, M. Gorky's *Petit-Bourgeois*, G. Zapolska's *Mrs. Dulka's Morality*) and attempts to show, that the process of dismantlement of patriarchy started in the last decades of the 19th century with deconstruction of cultural roles of woman and man (Ibsen's *A Doll's House*) and the rebellion of wives, mothers and daughters, which it caused (Ibsen's *A Doll's House*, *Ghosts*, *Hedda Gabler*, Strindberg's *Miss Julie*), through more or less successful attempts of the rebellion of sons (G. Hauptmann's *Friedenfest*, A. Nowaczyński's *The Law of Mimicry*), to symbolic and literal patricide (Strindberg's *The Father*, J. Kasproicz's *The World is Ending!*). The text shows, that the myth of family idyll that was prevailing at the time was, in fact, a wishful projection, and that "the order of the Father" was a structure built on unstable foundations, which was first discovered by the naturalists.