

Joanna Kot

Rodzina w dramacie kobiecym : po przełomie 1989 roku, a w latach 30. XX wieku

Postscriptum Polonistyczne nr 2(8), 143-157

2011

Artykuł został 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.

JOANNA KOT
Northern Illinois University
DeKalb

Rodzina w dramacie kobiecym: po przełomie 1989 roku, a w latach 30. XX wieku

Jednym z przejawów ogólnego rozkwitu literatury tworzonej przez kobiety po przełomie 1989 roku jest dramat, który można określić mianem „kobiecego”, skupiający się na sytuacji społecznej kobiety. Zjawisko to jest jakby powtórzeniem rozkwitu z okresu dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to w latach 30. nastąpił krótki, lecz bogaty wybuch dramatu już wtedy nazwanego „kobiecy”. Celem niniejszego artykułu są dwa zążębiające się tematy. Z jednej strony pragnę w skrócie przedstawić obraz rodziny wylaniający się z tych dwu grup utworów. Będzie to spojrzenie z perspektywy feministycznej, uwzględniające działalność rodziny jako wspólnoty, stosunki wewnątrz rodziny, możliwości życia kobiet poza rodziną. Z drugiej strony poruszę kwestię formy tych dramatów, gdyż wiąże się ona z ich odbiorem¹. Materiał, na podstawie którego zaprezentowany będzie obraz rodziny, składa się z różnorodnych tekstów, w których problem rodziny pojawia się w mniejszym lub większym stopniu. Z utworów po przełomie 1989 roku będą analizowane następujące dramaty: *Salon profesora Mefisto* Krystyny Kofty, *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci* Anety Wróbel, *Prostak* Anny Strońskiej, *Złodziejki chleba*, *Człowiek ze śmietnika* oraz *Obrażeni* Ewy Lachnit, *Dwadziątka* Lidii Amejko i *Meeting* Anny Bojarskiej. Natomiast z dwudziestolecia międzywojennego będą uwzględnione następujące dzieła: *Sprawa*

¹ Sztuczny podział wzdłuż linii genderowych bywa chwilowo pożyteczny, ażeby lepiej uwypuklić pewne elementy tekstów tworzonych przez kobiety. Nie znaczy to, iż każdy utwór autorstwa kobiety odznacza się inną tradycją estetyczną. Ostatecznie powinna (kiedys) nastąpić integracja dramatu kobiecego z całokształtem dorobku literackiego.

Moniki, *Milcząca siła* oraz *Walący się dom* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, *Sprawniliwość* Marceliny Grabowskiej, *Dom kobiet* Zofii Nalkowskiej, *Egipska pszenica* oraz *Baba-Dżyno* Marii Jasnorzewskiej i *Głębka na Zimnej* Zofii Rylskiej². Rok 1918 i powstanie państwa polskiego zostało powitane z wielkim entuzjazmem przez kobiety. Udział małego i elitarnego ruchu emancypacyjnego w walce narodowo-wyzwoleńczej zaowocował uzyskaniem praw (prawo głosu i – przynajmniej teoretyczna – równość w pracy) gwarantowanych przez konstytucję odrodzonego państwa. Kobiety stały się nagle widoczne w miejscach publicznych, a ich wizerunek bardzo się urozmaicił: „od wampów do poważnych profesjonalistek, od raketki tenisowej do teczki urzędnika” (Kałwa 2002, 15–16, zob. też: Górnicka-Boratyńska 1999, 17). Jednak pomimo awansu społecznego, obraz rodziny, jaki wylania się z dramatów, już w tamtym okresie oznaczanych mianem „kobiecych”, daleki jest od radości i optymizmu.

W *Sprawie Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej (premiera w 1932 r.) małżeństwo utalentowanej pediatry rozpada się zarówno z powodu zdrady męża, jak i siły charakteru bohaterki. Monice pozostaje jedynie poświęcenie się pracy. Jednak taka droga pociąga za sobą swoiste niebezpieczeństwo, gdyż – według Szczepkowskiej – sukces zawodowy prowadzi do defeminizacji. Rodziny, które pojawiają się w *Milczącej sile* tejże autorki (premiera w 1933 r.), są jakby wybrakowane i niezbyt zdrowe. Na przykład główna bohaterka, niezależna i obrotna pani redaktor, ma ukochanego syna ze stosunków pozamałżeńskich. Pod wielką czułością i radością ze wspólnego obcowania, kryje się dominacja matki nad synem oraz szantaż psychologiczny. Natomiast ostatni dramat Szczepkowskiej, *Walący się dom* (premiera w 1937 r.) ukazuje rozkład i upadek rodziny ziemiańskiej. Utwór spotkał się z pewnym uznaniem krytyków międzywojennych, uznaniem niewątpliwie zasłużonym, gdyż jest to najbardziej dramatycznie efektywna sztuka autorki. Pomijając już zacofanie i zastój drażące opisywany majątek, stosunki wewnątrzrodzinne całkowicie negują jakąkolwiek sielskość ziemiańską. Każdy walczy o swoje szczęście, jednocześnie niwecząc je u drugich. Dom zamienia się w więzienie, z którego wszyscy pragną uciec. Wśród dramatów kobiecych lat 30., utwór ten wyróżnia się najsilniejszym nawoływaniem do zniesienia podwójnej moralności, szczególnie w sprawach intymnych.

Największym sukcesem scenicznym po *Sprawie Moniki* Szczepkowskiej, cieszył się debiut Marceliny Grabowskiej *Sprawniliwość* (premiera w 1935 r.). Fakt,

² Po części dostęp do tekstów, szczególnie tych z lat 30., zdecydował o wyborze. Są inne „dramaty kobiece”, równie zasługujące na uwzględnienie, ale autorce niniejszego artykułu nie udało się do nich dotrzeć.

iz bohaterką tej sztuki jest kobieta prosta, stanowi po części o wyjątkowości tego utworu, gdyż we wszystkich innych omawianych tu dramatach akcja toczy się w środowisku inteligencji lub ziemiaństwa. Z jednej strony autorka przedstawia los służącej, której nędza uniemożliwia założenie rodziny. Z drugiej – sytuacja rodzinna dyrektora więzienia jest pokazana również negatywnie. Dyrektor jest jedynym źródłem utrzymania licznej i wymagającej rodziny. Jej dobro staje się pretekstem do zbrodni, czyli do zmuszenia więźniarki do aborcji, gdyż ujawnienie ciąży w więzieniu pod jego rządami spowodowałoby utratę stanowiska.

Sukces *Sprawy Moniki* poprzedził debiut sceniczny Zofii Nalkowskiej *Dom kobiet* (premiera w 1930 r.). Dramat ten, słusznie chwalony przez krytyków dwudziestolecia za efektywność sceniczną, wywołał wśród wielu z nich uczucie skrępowania i jakby defensywności. Tradycyjna rodzina pojawia się w tym utworze tylko we wspomnieniach kobiet będących obecnie wdowami lub rozwódkami i żyjących razem w majątku z dala od mężczyzn. Z tych wspomnień wynika, iż ich życie rodzinne nie było zbyt przyjemne i często okazywało się iluzją. Poza tym, gdy kobiety żyją w społeczeństwie, nie mogą znaleźć tego, co Luce Irigaray nazywa „własnym głosem”, czyli świadomym poczuciem własnej tożsamości (zob. Irigaray 1985). Przy czym *porte-parole* autorki, Babka Celina podkreśla, iż kobieta nie musi być żoną, aby czuć się potrzebną. Może być siostrą lub matką, mieszkającą wraz z innymi kobietami w nietradycyjnej rodzinie.

W podobnym nastrojowo-czechowskim stylu została napisana sztuka Zofii Rylskiej *Głębia na Zimnej* (premiera w 1938 r.); warto dodać, że wystawiono ją pod męskim pseudonimem. Akcja rozgrywa się w majątku ziemiańskim na pozór nie tak pełnym nienawiści, jak w *Walącym się domu* Szczepkowskiej. Jednak i tu daleko do optymizmu. Podwójna społeczna moralność pozwala ojcu mieć romans z nauczycielką na oczach rodziny i zakłada potulność ze strony matki, która chroni się za fasadą konwenansu. Dramatyczny bunt córki – Niki – przeciw zachowaniu ojca do niczego nie prowadzi, a dramat wraca do zastojów pierwszej sceny. *Egiptowska pszenica* Marii Jasnorzewskiej (premiera w 1932 r.) jest typowym przykładem jej wcześniejszych utworów i zapatrywań na małżeństwo. Według szczególnych poglądów Jasnorzewskiej prawdziwa miłość nie istnieje w małżeństwie, a macierzyństwo tylko zabija uczucia. Pożycie Ruty z Krzeptowskim jest parodią rodziny, gdzie nieprzyjemny i głupi mąż powoli niszczy piękną i zakochaną w nim żonę. Dopiero prawie kazirodczy stosunek z pasierbem (ostatecznie okazuje się, iż nie jest on synem Krzeptowskiego) daje Rucie możliwość zaznania prawdziwego szczęścia i miłości. Jednakże w swoim ostatnim dramacie, *Baba-Dziwo* (premiera w 1938 r.), Jasnorzevska wystrzega się uproszczeń. Obraz małżeństwa Petroniki i Norma

na jest jednym z najbardziej realistycznych i głębokich przedstawień tego okresu. Sceny groteskowe, w których występuje kobieta-dyktator, przeplatają się z realistycznymi, ukazującymi małżeństwo pełne kłopotów, dramatów, niezgody, a jednocześnie niepozbawione uczuć. I choć nie jest to obraz pozytywny i radosny, wyróżnia się na tle wszystkich omawianych dramatów, ponieważ pokazuje, że małżeństwo – mimo wszystko – może być czymś wartościowym.

Negatywna ocena stosunków rodzinnych w okresie dwudziestolecia międzywojennego wydaje się nie tak surowa, jak ocena rodziny po 1989 roku, kiedy to – z punktu widzenia kobiet – pojawiło się mniej powodów do radości. Jak pisze Halina Filipowicz: „skutkiem Cichej Rewolucji 1989 r. w Polsce była tradycyjna kultura zakorzeniona w fundamentalizmie religijnym, nacjonalistycznej ideologii i patriarchalnych praktykach” (Filipowicz 2001, 4–5; zob. też: Kalwa 2002). Sytuacja ta zostaje odzwierciedlona w dramatach napisanych po przelomie. Już w 1997 roku Mariusz Czubał pisał o współczesnych dramatach rodzinnych (nie tylko o tych autorstwa kobiet), iż

[i]ch spoiwem tematycznym jest przekonanie o kryzysie rodziny jako instytucji kulturowej. (...) Okazuje się, że relacje między ludźmi mają charakter przedmiotowy i materialny (...), a o trwałości związków decyduje przyzwyczajenie i egoizm, a nie uczucia. (...) [Ż]ycie rodzinne jest grą, polem nieustającej rywalizacji, podejrzeń i manipulacji, których skutecznym narzędziem może okazać się dziecko (Czubał 1997).

Jako przykład owego przyzwyczajenia może posłużyć dramat Krystyny Kofty *Salon profesora Mefisto*. Utwór skupia się na poszukiwaniach własnej drogi życiowej głównej bohaterki, ale rozpoczyna się od rozważań Fausta na temat długiego małżeństwa z dopiero co zmarłym mężem (Grossman 2005, 108). Z jej rozważań wynika, iż tym, co trzymało ich razem, było przede wszystkim przyzwyczajenie, a nie miłość czy zrozumienie. Niestety, szukanie własnego szczęścia nie przynosi oczekiwanych rezultatów i w ostatniej scenie Fausta wraca do trupa, stwierdzając: „Pragnę nudzić się z tobą przez całą wieczność!” (Kofta 1993, 34). Podobną monotonię życia rodzinnego przedstawia dramat Anety Wróbel *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci?* Zamiast rozmów są tu monologi składające się często z oderwanych wyrazów. Codzienną rutynę reprezentują wspólne obiady, w czasie których brak porozumienia jest podkreślony tym, że członkowie rodziny nie mogą się nawet przeżegnać jednocześnie. Płaska, jednowymiarowa żona przypomina robota kręcącego się wokół obowiązków domowych. Mąż zajęty jest własnymi sprawami, a mała, nikomu niepotrzebna łysa dziewczynka siedzi na podło-

dze. Jej defekt jest powodem utraty ojcowskiej miłości. W ostatniej scenie dziewczynka nakłada perukę w nadziei, iż będzie kochana i prosi ojca: „I jeszcze warkocze, tatusiu, zrób mi warkocze, długie i mocne, bo mi potrzeba dwa razy więcej miłości” (Wróbel 1999, 24). Jej wypowiedź podkreśla przedmiotowy charakter stosunków rodzinnych.

W przeciwieństwie do gosposi w sztuce Wróbel, Anna Strońska w dramacie *Prostak* rysuje postać kobiety „wyzwolonej”, nowego typu bizneswoman. Tyle że jest to obraz osoby prymitywnej i brutalnej. Ponadto, jak wynika z treści sztuki, dla tej wyzwolonej kobiety interesów – Łopuchowej – rodzina staje się zbędna.

Podobnie okrutnie przedstawia się świat w utworach Ewy Lachnit: *Złodziejki chleba*, *Człowiek ze śmieci* i *Obrażeni*. We wszystkich trzech dramatach stosunki rodzinne przybierają formę ciągłej walki, okrutnej gry i rywalizacji. W *Złodziejkach chleba* brutalny, ale wpływowy mąż terroryzuje żonę, grożąc, że porwie dziecko. W zamian ona szantażuje go dowodem jego nieuczciwości, który – jeżeli zostanie ujawniony – może go zrujnować. W tle przesuwają się dziecko podobne do dziewczynki z utworu Wróbel – z tą różnicą, że nie jest lyse, ale nieme. Dramaty *Człowiek ze śmieci* i *Obrażeni* skupiają się przede wszystkim na stosunkach braterskich. Mimo pewnych więzi bracia nienawidzą się, walczą ze sobą, jednocześnie zazdroszcząc sobie bliskości z jednym lub drugim rodzicem. W obydwu wypadkach jeden z braci ginie.

Nieco spokojniej pokazane są klótnie i podejrzliwość w rodzinie w dramacie Lidii Amejko *Dwadziątka*. Oprócz wątku stosunków polsko-żydowskich, który stanowi główną oś tematyczną sztuki, przedstawiona jest w niej dzisiejsza rodzina: wyalienowana, klótniwa, w której ciągi monologów zastępują prawdziwe rozmowy. Autorka podkreśla wpływ przeszłości na wydarzenia teraźniejsze, przeszłości, która może kształtować stosunki wewnątrz rodziny.

I w końcu *Meeting* Anny Bojarskiej – sztuka historyczna, ale wyraźnie odnosząca się do czasów obecnych. Pokazuje podjętą przez utalentowaną i wykształconą kobietę próbę wylamania się z norm społecznych, odrzucenia drugoplanowej roli narzuconej jej płci. Bohaterka ponosi klęskę i – jak pisze Elwira Grossman – „można się zastanawiać, czy jej przedwczesna śmierć nie jest po prostu »karą« za wtargnięcie na męskie terytorium życia i sztuki, za niepozostanie na swoim »właściwym miejscu«” (Grossmann 2005, 111)³. Życie nazwano tu dżunglą, a ukochany bohaterki, Cassagnac stwier-

³ Oryg.: [O]ne wonders if her premature death is not merely her „punishment” for invading the male territory in life and art, for not knowing her „proper place”. Wszystkie tłum. z j. angielskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, są autorstwa Joanny Kot (przyp. red.).

dza, iż w domu pragnie się „spokoju, wsparcia, zachwytu. Bezwarunkowego zachwytu, bezwarunkowego wsparcia!”. Gdy bohaterka odpowiada, że coś takiego można dostać tylko od „idiotki”, Cassagnac spokojnie się zgadza (Bojarska 1992, 37).

Jeżeli spojrzeć na obydwie grupy dramatów pod kątem podmiotu, szczególnie kobiecego, zaskakuje podobieństwo kreacji, fakt, iż podmioty w obydwu grupach prezentują pełną gamę: od zupełnie substancjalnych do całkowicie niesubstancjalnych. W *Sprawie Moniki* podmiot kobiecy jest substancjalny i oceniony jako gorszy od męskiego. Za to w *Domu kobiet i Egipskiej pszenicy*, mimo że także można go nazwać substancjalnym, ocenia się go pozytywnie – jako inny od męskiego. Podobnie w dramacie *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci* – mamy tu do czynienia z podmiotami substancjalnymi, o ile w ogóle można mówić o podmiocie tych dwuwymiarowych postaci. *Walący się dom* i *Sprawiedliwość* wstępnie tworzą niesubstancjalne podmioty, przy czym w wypadku tej drugiej sztuki dotyczy to tylko podmiotu kobiecego, gdyż męski nadal pozostaje substancjalny. W obydwu utworach są to wersje wstępne, nierozwinięte, nieco mechaniczne. Podobnie rzecz się ma w dramatach Lachnit *Złodziejki chleba*, *Obrażeni* i *Człowiek ze śmieci*. Jak pisze Grossman, „choć Lachnit ogólnie przestrzega konwencjonalnego podziału ról genderowych wewnątrz społeczności i jej rządzących nią stosunków, to dekonstruuje ona tradycyjną »kobiecość« i »męskość«. Obok obelżywych typów »macho«, skorumpowanych władzą, (...) wprowadza gwałtowne i obojętne kobiety oraz wrażliwych, opiekuńczych mężczyzn. Toteż przeciwstawia się stereotypom, chociaż często ogranicza się do przedstawiania tylko ich odwrotnej strony” (Grossman 2005, 113)⁴. Skupiając się na „outsiderach” i najbiedniejszych, autorka zawęża grono postaci męskich, jak i kobiecych do tych najsłabszych, pozbawionych wszelkich przywilejów i jakiegokolwiek władzy. Jednocześnie w obydwu grupach pojawiają się przykłady bardziej rozwiniętych niesubstancjalnych podmiotów. Taka sytuacja występuje w dramacie *Baba-Dżiwo*, w którym obok uproszczonego męskiego podmiotu pojawia się bogaty, zróżnicowany i niesubstancjalny podmiot kobiecy. Petronika jest jednocześnie piękną, atrakcyjną żoną i genialnym chemikiem. Podobnie rzecz się ma w sztukach *Salon profesora Mefisto* i *Meeting*. W pierwszej występuje pełna gama charakterów

⁴ Oryg.: *While Lachnit generally observes conventional division of gender roles within the community and relationships, she deconstructs traditional “femininity” and “masculinity”. Next to abusive “macho” types corrupted by power, (...) she introduces violent, indifferent women and sensitive, caring men. So she defies stereotyping, but often comes too close to representing only their reversals.*

kobiecth – od dziewczynki/ofiary do kobiety/szatana. Z kolei w drugiej wybitna arystokratka i artystka próbuje żyć, wylamując się z przyjętych ról kobiecych zarówno w życiu prywatnym, jak i artystycznym.

Czy zatem istnieją zasadnicze sprzeczności między dramatami z tak różnych okresów? Wydaje się, że w dużej mierze są to różnice raczej stopniowania nastrojów i poglądów, aniżeli ideologiczne. Po pierwsze, przy ogólnym pesymizmie tych dramatów, w szczególności dotyczącym sytuacji rodziny i roli kobiet, w obydwu grupach pojawiają się przebłyski nadziei lub pozytywnych elementów. Jednakże w dramatach pisanych po przełomie 1989 roku są one mniej liczne. W grupie sztuk z dwudziestolecia międzywojennego, pomimo defetyzmu widocznego w opisie aktualnej sytuacji rodziny i kobiet, przewija się wyraźna nuta optymizmu w spojrzeniu na przyszłość. W *Sprawie Moniki* główna bohaterka, utraciwszy rodzinę (męża), przelewa empatię na swoich pacjentów, stając się tym samym bardziej „wydłużoną”, czyli lepszą i silniejszą. W *Walącym się domu* dom-więzienie w końcu pęka i mieszkańcy-więźniowie rozjeżdżają się. Dramat sugeruje, iż przynajmniej część z nich ułoży sobie lepsze życie. W *Sprawiedliwości* na dyrektorze więzienia pozostaje „rysa”, jakaś lekka zmiana w patrzeniu na ludzi i własną rodzinę. *Dom kobiet* jest sztuką o najbardziej optymistycznym wydźwięku. Choć według reguł świata przedstawionego mężczyźni dominują w społeczeństwie, to jednak autorka widzi możliwość stworzenia innej, zastępczej rodziny, złożonej z kobiet i dającej tym kobietom nie tylko szczęście, ale i możliwość zdobycia własnego głosu. Ruta w *Egipskiej pszenicy* rozpoczyna nowe, niekonwencjonalne życie z ukochanym i ich wspólnym dzieckiem. *Baba-Dżyno* kończy się obaleniem kobiety-dyktatora i przetrwaniem, wbrew wszystkiemu, małżeństwa Petroniki.

W grupie współczesnych dramatów też pojawiają się iskierki nadziei, ale są o wiele słabsze. W utworze *Meeting* główna bohaterka umiera. W *Człowieku ze śmieci* kurtyna opada w momencie, gdy brat wykopuje ciało zmarłego Nestora do śmietnika. W *Obrażonych* ginie Postać/Ryszard. *Salon profesora Mefisto* kończy się *danse macabre* prowadzonym przez wieczną Faustę rozpaczliwie tęskniącą do śmierci. W dramatach Lachnit pojawiają się przebłyski dobroci, dbania o innych, chęci poprawienia losu cierpiących: Duży/Roman w *Obrażonych* chce zrezygnować ze swojego projektu architektonicznego, byleby uchronić nędzarzy przed wysiedleniem – i ostatecznie kupuje im dom; podobnie w dramacie *Złodziejki chleba* – matczyna miłość wyrывa dziecko z rąk brutalnego ojca i wywołuje pierwszy przejaw empatii w Kindze. Ostatecznie jednak te przebłyski nikt pod nawalą grozy, nędzy, przemocy. Żaden ze

współczesnych dramatów nie pozostawia widza ze słabą choćby nadzieją na przyszłość.

Ważnym elementem w ostatecznym wydzźwięku społecznym tych dwu grup utworów jest ich konstrukcja. Jeżeli uwzględni się kontekst historyczno-kulturowy okresu dwudziestolecia międzywojennego, to znaczy repertuar teatralny oraz toczące się dyskusje wokół teatru i dramatu, dochodzi się do wniosku, iż dominującym rodzajem dramatu był – w tej lub innej formie – dramat realistyczny (zob. Popiel 1995, Marczak-Oborski 1972). Tego rodzaju dramat zakłada, że uwaga odbiorcy skupia się na fabule, że zindywidualizowane postaci jednocześnie odzwierciedlają ustalone role społeczne oraz że ostatecznie utwór zasugeruje jakieś rozwiązanie przedstawionego problemu. Przeważająca większość „dramatów kobiecych” okresu międzywojennego miała formę realistyczną z tendencją (w wielu wypadkach) do ukłonu w stronę naturalizmu w konstruowaniu postaci-typów. Analizując reakcję ówczesnych krytyków na „dramat kobiecy”, włączając recenzje najbardziej wrażliwych – jak Tadeusz Żeleński-Boy (zob. Żeleński 1965, 241–243; Żeleński 1966, 200–202; Żeleński 1968, 450–455; Żeleński 1969, 159–161; Żeleński 1970, 221–223; Żeleński 1975, 193–196), wyraźnie widać, iż oceniali oni te utwory przez pryzmat oczekiwań związanych z odbiorem dramatu realistycznego. Nawet w wypadku takich utworów jak *Dom kobiet* i *Głębia na Zimnej*, cechujących się onirycznym rytmem i mniejszą wagą fabuły, krytycy stosowali „konwencjonalne” odczytanie i skupiali swoją uwagę na postaciach⁵.

Wybór formy realistycznej wiąże się z faktem, iż jest ona emocjonalnie bliiska przeciętnemu widzowi. Bliskość ta ułatwia autorowi osiągnięcie celów dydaktycznych, takich jak krytyka problemów rodzinnych. Jednocześnie realizm jest formą kontrowersyjną w podejściu feministycznym. Często kwestionowano jego przydatność, gdyż sądzono, iż zbyt mocno wiąże się z ideologią patriarchalną, a jego ciężenie do „zamknięcia”, to znaczy do rozwiązania problemów, wydaje się prowadzić do wspierania społecznego *status quo*. Ostatecznie autorki dwudziestolecia przyjęły formę realistyczną, gdyż nie alienuje ona odbiorcy tak jak to robią formy bardziej eksperymentalne. Ponadto powstała ona właśnie po to, aby przedstawiać i komentować problemy społeczne. Poza tym pojawia się możliwość wykorzystania „pęknięć” istniejących w zachodnim dramacie i teatrze, sięgających wstecz aż do staro-

⁵ Na temat „konwencjonalnego” odczytywania dominujących gatunków danego okresu historycznego zob. m.in.: Belsey 1985, 45–64; Cranny-Francis 2003, 115–116.

żytnej Grecji – pęknięć, które autorki mogły wykorzystać, aby „zdemaskować konstrukcję i manipulację hierarchii władzy” (Schroeder 1996, 37)⁶.

Wracając do omawianych dramatów – widać, jak bardzo indywidualnie i różnorodnie autorki podchodziły do formy realistycznej i przedstawienia rodziny. W *Sprawie Moniki*, *Sprawiedliwości* i *Egipskiej pszenicy* uwagę odbiorcy przyciąga szokująca fabuła. Nowatorstwo *Milczącej siły* i *Domu kobiet* wypływa z wszechogarniającego skupienia się na emocjach i psychice kobiecej. Kwestia moralności i podwójnych norm społecznych przyciągała uwagę krytyków w *Sprawiedliwości*, *Walącym się domu* i *Głębi na Zimnej*.

Nawet wzięwszy pod uwagę jeden element, mianowicie funkcję przestrzeni – z jednym wyjątkiem akcja wszystkich tych utworów sytuuje się w domu – widać, że nie ogranicza ona wydźwięku danego dramatu. Na przykład w *Sprawie Moniki* i *Babie-Dziewo* dom jest miejscem pracy zawodowej, lecz pierwszy utwór popiera odrzucenie tradycyjnego małżeństwa i poświęcenie się pracy, a drugi maluje obraz skomplikowanych, lecz trwałych stosunków małżeńskich. Podobnie ogród wokół domu w *Egipskiej pszenicy* podkreśla pasywną romantyczną miłość, w *Głębi na Zimnej* staje się grzesznym ogniskiem cudzołóstwa i zakazanych schadzek, a w *Domu kobiet* przynosi radość i ukojenie mieszkankom majątku.

Może najważniejszym wspólnym elementem realistycznych dramatów z dwudziestolecia jest wykorzystanie „pęknięć” formy do wprowadzenia napięcia, które komplikuje obraz, podkreśla trudność rozwiązania problemów społecznych. Na przykład w *Sprawie Moniki* i *Egipskiej pszenicy* fabuła zderza się z patriarchalną ideologią: szokujące postępowanie wyzwolonych kobiet zostaje może nie „ukrócone”, a „osłabione” przez silną wiarę w duchową wyższość podmiotu męskiego. *Dom kobiet*, *Milcząca siła* i *Walący się dom* cechuje napięcie pomiędzy światem przedstawionym a tym pozascenicznym, o którym ciągle się mówi. Mimo iż na scenie pojawiają się niezależne kobiety żyjące spokojnie bez mężczyzn, których substancjalna podmiotowość oceniana jest pozytywnie, z ich rozmów wynika, że realnym światem żądzą prawa mężczyzn obdarzonych praktycznym rozumem. W *Walącym się domu* podwójny standard moralny utrudnia wyzwolenie kobiety pracującej zawodowo, a w *Głębi na Zimnej* utrudnia dojrzewanie nastolatki zmuszonej do pogodzenia się z tą dwoistością. Poetyckie obrazy i oniryczne piękno w *Głębi na Zimnej* i *Domu kobiet* kolidują z brutalnym, nieuczciwym postępowaniem mężczyzn. W najbardziej eksperymentalnym dramacie,

⁶ Oryg.: *expose the construction and manipulation of power hierarchies*. Na temat „pęknięć” (*fissures*) zob. Solomon 1997.

Babie-Dziwo, Jasnorzewska nie alienuje całkowicie odbiorcy. „Złowrogi krąg stale się rozszerzający” groteski przeplata się z realistyczno-lirycznymi lub komediowymi scenami, w których rozwija się małżeństwo Petroniki i Normana (Józefacka 1966, 90–91). Ponadto groteskowa dyktatorka Valida zostaje obarczona realnym tragizmem wrodzonej brzydoty. Innymi słowy, autorka twórczo wykorzystuje napięcie pomiędzy formą eksperymentalną a emocjonalną bliskością realizmu, żeby pokazać różnego rodzaju układy rodzinne i stosunki społeczne panujące w reżimie dyktatorskim.

W historyczno-kulturowym kontekście odbioru teatru i dramatu, oczekiwania przeciętnego odbiorcy, a nawet wielu krytyków, po przełomie 1989 roku nie zmieniły się tak bardzo, jak można by przypuszczać. Pomimo pojawienia się wszelkiego rodzaju antyrealistycznych nurtów od teatru absurdu przez teatr okrucieństwa, turpizm, aż do teatru Kantora lub Grotowskiego, założenia formy realistycznej, silnie podtrzymywane przez kulturę masową i popularną, nadal kształtują oczekiwania odbiorcy, a tym samym odczuwaną przez niego emocjonalną więź ze światem przedstawionym. Lub mówiąc nieco ogólniej: „[a]by sztuka teatralna była nośnikiem sensu – a nie wrażeń, przeżyć, emocji, doznań, epifanii – musimy postrzegać ją jako rozwijającą się opowieść, jako narrację. I to postrzeganie nie jest bynajmniej (...) jakimś naddatkiem, z którego można zrezygnować” (Cabianka 2004, 36). Jednak, gdy spojrzeć na dramaty współczesne, w tym utwory pisane przez kobiety, to przeważająca ich większość unika „mimetycznego odwzorowania rzeczywistości” (Cabianka 2004, 37). Dominuje groteska, „odindywidualizowanie postaci, (...) porwana, epizodyczna struktura, antykonwersacyjność, gorączkowy język, przeplatanie monologów telegraficzną wymianą komunikatów” (Cabianka 2004, 37). Mimo bogactwa i wirtuozerii stylistycznej, brak głębi. „Eksperymentalna” forma wcale nie idzie w parze z odwagą w omawianiu problemów rodziny i seksualności. Na deskach teatrów dominują sztuki pozostające w paradygmacie heteroseksualnym, a wylamanie się bohaterów z norm społecznych jest w ten lub inny sposób „karane” (Grossman 2005, 111–112). Waler poznawczy nie wystarcza, żeby zniwelować „podejście publicystyczne” (SzczaWińska 2005, 159), które nie potrafi podsunąć rozwiązań, i nie „wypełnia (...) podstawowego żądania, jakie stawia się sztuce: nie zmienia (...) swego odbiorcy” (Cabianka 2004, 38). Oczywiście, nie dotyczy to wszystkich utworów. Na przykład *Meeting* jest przede wszystkim realistycznym dramatem z pewnymi dodatkami groteskowymi. Ponadto niektórzy krytycy dopatrują się zmian w dramaturgii po 2000 roku (zob. SzczaWińska 2005, 160).

Z dzieł tu omawianych najbardziej groteskowe są utwory Ewy Lachnit *Obrażeni*, *Człowiek ze śmieci* i *Złodziejki chleba*. Groteska w tych dramatach nie jest tylko naddatkiem albo techniką stosowaną od czasu do czasu, lecz raczej wszechogarniającym światopoglądem, który zagarnia wszystkie poziomy kompozycji od miejsca akcji, poprzez fabułę, konstrukcję postaci po stylizację językową. W wypadku *Człowieka ze śmieci* i *Obrażonych* groteskowy wydźwięk wzmocniony jest przez miejsce akcji dramatów. Wydarzenia toczą się w jakimś postapokaliptycznym świecie brudu, nędzy i grozy. Na przykład w *Człowieku ze śmieci*, według didaskaliów, walka o życie odbywa się na „drodze. Zamiast drzew kije stoją, mają po dwa, trzy listki. W dali czarne hałdy i brudne niebo” (Lachnit 1997, 45). W *Złodziejkach chleba* miejsce akcji to przede wszystkim dwa mieszkania w bloku. Jednak realizm tych miejsc zostaje mocno podważony przez to, iż mieszkania tracą swoją funkcję przestrzeni prywatnej i stają się przestrzenią przejściową, przez którą przewijają się ciągle różni ludzie – niekoniecznie lokatorzy tych mieszkań; obecność Małego – niemego dziecka, które dla Teresy jest główną motywacją wszelkiego działania – przypomina lyse dziecko z dramatu Wróbel (Wróbel 1999). W końcu spiętrzenie niekończących się, silnie dramatycznych wydarzeń zaburza realne poczucie czasu.

Autorki dramatów z tej grupy opisują w didaskaliach pejzaż wyimaginowany, mało liczący się z technicznymi możliwościami sceny – jak w *Człowieku ze śmieci*: sklep rodziców zamienia się w śmietnik, z którego brat wykopuje ciało dopiero co zmarłego Nestora. Podobnie dzieje się w bardziej kameralnych pomieszczeniach. W sypialni Fausty z *Salonu profesora Mefisto* pojawiają się młoda i stara Fausta jednocześnie, choć tylko jedna z nich jest widoczna dla mężczyzny w łóżku. Później ta sama sypialnia magicznie przeistacza się w gabinet psychoanalityka. Nieco inaczej zostaje podważony realizm świata przedstawionego w utworze *Co dzieje się z modlitwami niegrzecznych dzieci?* Z jednej strony normalna komunikacja zanika, zastąpiona przeplatającymi się ze sobą absurdalnymi monologami, z drugiej cicha, lecz nieustępliwa obecność na scenie groteskowego dziecka bez włosów zakłóca logikę świata realnego. Jeszcze inną metodę stosuje Amejko w utworze *Dwadziećka*, gdzie sceny z przeszłości „przedstawione (są) jako pół przeźroczysty obraz przenikający normalną rzeczywistość, w której żyje rodzina Chłopca” (Amejko 1996, 37).

Najbardziej realistyczne są dramaty *Prostak* i *Meeting*, ale i tu pojawiają się elementy groteski. W tym pierwszym utworze prawdziwe realia życia małomiasteczkowego wczesnych lat 90. zostają zakłócone przez pojawienie się

postaci nazwanej „On”, która przejmując władzę w sposób daleki od realizmu. Ponadto zachowanie się bohaterów graniczy z parodią. W sztuce *Meeting* realizm historycznie poprawnego świata końca XIX wieku ociera się o groteskę poprzez scenę striptizu Marii oraz nadzwyczajne postęпки i wypowiedzi Toulouse-Lautreca.

Ogólnie rzecz biorąc, o ile w okresie dwudziestolecia międzywojennego dominował realizm w „dramacie kobiecym”, o tyle w utworach autorstwa kobiet po roku 1989 prym wiodzie groteska. Obejmuje ona miejsce akcji, fabułę i charakterystykę postaci, w których ciągle podkreśla się jeden dziwny lub zatrważający element. Tworzy ją także realistyczny, lecz wulgarny język oraz epizodyczność zamiast ciągłości narracyjnej. W rezultacie takiego spiętrzenia groteski wydzźwięk współczesnych utworów jest o wiele bardziej pesymistyczny – aby nie powiedzieć zatrważający – niż dramatów z okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Zbliżając się do końca rozważań, można stwierdzić, iż – uwzględniając zmiany w przyjętych normach obyczajowych dotyczących stosunków rodzinnych oraz stosunków między kobietą a mężczyzną – obie grupy „dramatów kobiecych” malują obraz rodziny w stanie kryzysu. Jedną z wyraźnie zauważalnych różnic pomiędzy nimi jest to, iż utwory z dwudziestolecia międzywojennego wykazują tendencję do silnego dydaktyzmu. Anna ze *Sprawy Moniki* wygłasza długie monologi na temat tego, że „pionem moralnym jest poczucie własnej wartości. Gubi go i depce kobieta zatracając się w mężczyźnie” (Morozowicz-Szczepkowska 1933, 45). Barski w *Walącym się domu* strofuje siostrzeńca i stwierdza, iż stracił prawo do własnego majątku: „Wy, którzy się tej ziemi wyzbywacie, którzy życie ze sprzedazy tej ziemi, jakież wy macie do niej prawo?” (Morozowicz-Szczepkowska, sygn. 2256.37, 37). Babka Celina z *Domu kobiet* powtarza jakby w uproszczeniu filozofię życia samej autorki: „pomiędzy człowiekiem i człowiekiem jest ciemność” (Nalkowska 1990, 77). Nawet prosta Nr 14 z utworu *Sprawiedliwość* na swój sposób potępia podwójną moralność społeczną: „A powiem, i pan naczelnik nie wsadzi go (mężczyzny, który ją uwiódł – JK) do kryminalu, niby, że to on – toby mnie zapiekło, że to sprawiedliwość dla różnych różna” (Grabowska, sygn. 451, 16). Tendencja ta pasuje do realistycznej formy zakładającej rozwiązanie przedstawionego dylematu.

Tego rodzaju dydaktyzm nie pojawia się natomiast w nowszej grupie dramatów. Zdarzają się niekiedy krótkie sentencje uogólniające. Na przykład Toulouse-Lautrec w sztuce *Meeting* żartobliwie stwierdza: „Trzeba umieć znosić samego siebie, to cała sztuka. A tech-ni-ka znoszenia samego siebie

zabija. Tyle trzeba w sobie zabić, żeby przeżyć!” (Bojarska 1992, 16). Podobnie Nestor w *Członniku ze śmieci* mówi do brata: „Jesteś moim bratem, chyba możesz się podzielić? (...) Nawet takie dranie jak Johnsony, Marmieladowy, Browny dzieliły się. Bo jak człowiek się podzieli, to od razu lepszy się robi. I na świecie jaśniej” (Lachnit 1996, 47). Całkowicie jednak brak długich dydaktycznych monologów, jakie przewijają się przez utwory sprzed kilkudziesięciu lat. Kwestie postaci prawie zawsze skupiają się na działaniu i odczuciu indywidualnym, na *tu i teraz*. Brak dydaktyzmu pasuje do ogólnej kompozycji tych sztuk, drobiazgowo przedstawiających pewne środowiska i problemy, ale nieuogólniających i niedających rozwiązań tych problemów.

Ostatecznie różnica w wydźwięku tych dwu grup sprowadza się do stopnia ofiarowanej odbiorcy nadziei. Ta nadzieja wiąże się z przeblyskami pozytywnymi, które pojawiają się w obydwu grupach, ale są o wiele słabsze w dramatach z okresu po 1989 roku. A mocniej odczuwany pesymizm i zatrważający nastrój tych najnowszych utworów związany jest przede wszystkim z wyborem formy. Dominująca w dramatach z dwudziestolecia międzywojennego forma realistyczna zakładała emocjonalny kontakt z odbiorcą, a tym samym poczucie, iż świat przedstawiony jest odbiciem świata realnego; przewiduje też rozwiązanie omawianych problemów. Stąd też płynnie mniejsza lub większa doza optymizmu, nawet jeśli jest to dawka minimalna – jak ta płynąca z buntu nastolatki w *Głębi na Zimnej*. Groteskowa forma dominująca w dramatach powstałych po 1989 roku wywołuje u odbiorcy przede wszystkim poczucie alienacji, a nie bliskości emocjonalnej, gdyż świat przedstawiony nie odzwierciedla świata realnego, nawet jeżeli pewne jego elementy są realistyczne. Ponadto forma ta nie zakłada podsunęcia rozwiązań, a więc nie sugeruje możliwości poprawy w przyszłości.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na dwa dramaty, które w jakimś stopniu wylamują się z najbardziej ogólnych tendencji swojego okresu. Chodzi tu o *Babę-Dziwo* i *Meeting*. Przeważająca większość „dramatów kobiecych” okresu dwudziestolecia międzywojennego łamała tabu tematyczne konstruując szokującą fabułę. Jednocześnie wydźwięk fabuły osłabiała kreacja podmiotów przeważnie substancjonalnych, czasami nawet podtrzymujących odwieczny dualizm ciało/rozum, gdzie rozum łączono z płcią męską i oceniano jako lepszy. Natomiast Jasnorzewska w swoim ostatnim dramacie, łącząc groteskę z realizmem, dała bogaty obraz małżeństwa, niesubstancjonalny i różnorodny podmiot kobiecy oraz parodię systemu totalitarnego.

Jakby odwrotny dylemat pojawia się w „dramatach kobiecych” pisanych po przełomie 1989 roku. Stawianie wyłącznie na groteskę i wirtuozerię języ-

kową, bez ciągu narracyjnego, nie sprzyja ani głębi myślowej, ani kreacji ciekawych postaci, które odbiorca zapamięta. Bojarska w dramacie *Meeting*, wybierając formę realistyczną z naddatkiem elementów groteskowych, stworzyła utwór pełen „rzadkiej śmiałości i pasji” (Grossman 2005, 111)⁷. Z jednej strony w postaci Marii pokazała kłęskę kobiety starającej się wyrwać z ograniczeń narzuconych przez normy obyczajowe, z drugiej – wprowadzając inne bohaterki kobiece przedstawiła intrygi i wysiłki kobiet działających w obrębie tych norm i chcących zdobyć męża. Porównanie dramatów pisanych po 1989 roku i tych z międzywojnia unaocznia historyczną ciągłość nierozwiązanych dotychczas problemów rodziny. Jednocześnie pokazuje, iż od strony formalnej połączenie elementów tradycyjnych z nowatorskimi najlepiej może służyć efektywności dramatycznej.

Literatura

- Amejko L., 1996, *Dwadziestka*, „Dialog”, nr 5–6.
- Belsey C., 1985, *Constructing the Subject: Deconstructing the Text*, in: Newton J., Roesenfelt D., edit., *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, New York.
- Bojarska A., 1992, *Meeting*, „Dialog”, nr 8.
- Cabianka M., 2004, *Delfiny i spodoustę*, „Dialog”, nr 2–3.
- Cranny-Francis A., Kirby J., Waring W., Stavropoulos P., 2003, *Gender Studies. Terms and Debates*, New York.
- Czubaj M., 1997, *Z pustego w próżne*, „Dialog”, nr 10.
- Filipowicz H., 2001, *Taboo Topics in Polish and Polish/Jewish Cultural Studies*, „The Journal of the International Institute”, nr 1.
- Górnicka-Boratyńska A., red., 1999, *Chcemy całego życia: antologia tekstów feministycznych*, Warszawa.
- (Grabowska, sygn. 452) Grabowska M., b.r., *Sprawiedliwość. Poważna komedia w 4-cb aktach*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 451).
- Grossman E., 2005, *Who's Afraid of Gender and Sexuality? Plays by Women*, „Contemporary Theatre Review”, nr 1.
- Irigaray L., 1985, *This Sex which is Not One*, trans. Porter C., Ithaca.
- Józefacka M., 1966, *Maskarada Pylłii, czyli o komediach Pawlikowskiej*, „Dialog”, nr 1.
- Kałwa D., 2002, *Przełomy polityczne z perspektywy gender: kilka refleksji historycznych*, w: Radkiewicz M., red., *Gender – kultura – społeczeństwo*. Kraków.
- Kofta K., 1993, *Salon profesora Mefisto*, „Dialog” 38, nr 6: 34.
- Lachnit E., 1996, *Człowiek ze śmieci*, „Dialog”, nr 5–6.
- Lachnit E., 1997, *Obrażeni*, „Dialog” nr 10.

⁷ Oryg.: *rare audacity and passion*.

- Lachnit E., 2000, *Złodziejki chleba*, „Dialog”, nr 7.
- Marczak-Oborski S., red., 1972, *Bibliografia dramatu polskiego*, t. 2, Warszawa.
- (Morozowicz-Szczepkowska, sygn. 3228) Morozowicz-Szczepkowska M., b.r., *Milcząca siła*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 3238).
- (Morozowicz-Szczepkowska, sygn. 2256.37) Morozowicz-Szczepkowska M., b.r., *Walący się dom*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 2256.37).
- Morozowicz-Szczepkowska M., 1933. *Sprawa Moniki. Sztuka w 3-oh aktach*. Warszawa.
- Nalkowska Z., 1990, *Utwory dramatyczne*, Warszawa.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., 1986, *Dramaty*, Bolecka A., red., t. 1–2, Warszawa.
- Popiel J., 1995, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków.
- (Rylska, sygn. 1164) Rylska Z., b.r., *Głębia na Zimnej. Sztuka w 7-miu obrazach*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 1164).
- Schroeder P., 1996, *The Feminist Possibilities of Dramatic Realism*, Cranbury NJ.
- Solomon A., 1997, *Re-Dressing the Canon. Essays on Theater and Gender*, London – New York.
- Strońska A., 1992, *Prostak*, „Dialog”, nr 9.
- Szczawińska W., 2005, *Dramaturgia ponad diagnozami*, „Dialog”, nr 9.
- Wróbel A., 1999, *Co się dzieje z modlitwami niegrzeszących dzieci*, „Dialog”, nr 4.
- Żeleński T. (Boy), 1965, *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziesiąty i dziesiąty*, red. H. Markiewicz, t. 23, Warszawa.
- Żeleński T. (Boy), 1970, *Murzyn zrobił... wrażen teatralnych seria siedemnasta*, red. H. Markiewicz, t. 27, Warszawa.
- Żeleński, T. (Boy), 1966, *Okno na życie. Ludzie i bydłatka*, red. H. Markiewicz, t. 24, Warszawa.
- Żeleński, T. (Boy), 1969, *Perfumy i krem. Krótkie spiećie. Wrażenia teatralne*, red. H. Markiewicz, t. 26, Warszawa.
- Żeleński, T. (Boy), 1968, *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*, red. H. Markiewicz, t. 25, Warszawa.
- Żeleński, T. (Boy), 1975, *1001 Noc teatru. Wrażenia teatralne: seria osiemnasta*, red. H. Markiewicz, t. 28, Warszawa.

Family in 'Women's' Drama after 1989 and in the Thirties

The article compares two groups of 'women's' drama, one written during the inter-war period, the other after the changes of 1989. On the one hand, the analysis presents the image of family emerging in these two groups of plays from a feminist perspective. On the other hand, the article raises the question of their form, since it so strongly influences the reception of these works. A comparison of plays written after 1989 with those created during the inter-war period demonstrates the historical continuity of family issues that have not been solved till present day. Concurrently, in terms of form, it shows that combining traditional elements with innovative ones leads to the greatest dramatic effectiveness.

Key words: women's drama, feminist discourse, family model