665

Jagoda Hernik Spalińska

RODZAJU ŻEŃSKIEGO

1.

Treści tych sztuk dzisiaj się nie pamięta. Wiadomo jednak, że w latach trzydziestych powstało kilkanaście utworów dramatycznych napisanych przez kobiety, kontestujących patriarchalny kształt rodziny, zakłamanie w życiu społecznym czy brak rzeczywistych praw obywatelskich dla wszystkich członków społeczeństwa. W dziedzinie dramaturgii była to jedyna polska odpowiedź na „Zeittheater", który w Niemczech specjalizował się w poruszaniu drastycznych zagadnień. Sztuki z niemieckiego „Zeittheater" wprowadzili do Polski Leon Schiller i Karol Adwentowicz, wystawiając *Cjankali* Wolfa (problem aborcji) i *Przestępców* Brucknera (sprawa patologii społecznych). Oni też obaj stali się w ten sposób głównymi akuszerami narodzin dramaturgii feministycznej w Polsce. Karol Adwentowicz wraz z Zofią Modrzewską i swoją żoną, aktorką Ireną Grywińską, najpierw zapowiedzieli ją w Łodzi a potem wypromowali już w Warszawie w Teatrze Kameralnym, zgodnie ze swym naczelnym hasłem: „Sztuka przeznaczona jest, że tak powiemy, aby pobudzać do myślenia umysły opieszałe"[1]. Zofia Modrzewska, uznawana za etatowego reżysera dramatów feministycznych, była aktorką, ale również dramatopisarką (*Błędne koło Krystyny)* i autorką adaptacji powieści Vicki Baum *Studentka*, granej w 1935 roku w Krakowie i Lwowie. Była też pierwszą żoną Leona Schillera. Obok Teatru Kameralnego Adwentowicza wiele sztuk wystawiały również Teatr Nowy i Ateneum, oba kierowane przez mężczyzn. Natomiast dwa teatry warszawskie organizowane przez kobiety albo wykorzystywały dramaturgię obcą, poruszając problemy aktualne (Solska) albo, mimo starań, dryfowały artystycznie (Malicka).

Sztuka, od której rozpoczęła się ekspansja dramaturgii kobiecej, czyli *Sprawa Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, wystawiona została w lutym 1932 roku w Instytucie Reduty na Kopernika, w reżyserii Modrzewskiej, ale pod artystyczną opieką Osterwy i z jego błogosławieństwem. Na pierwsze pokazy (sztuka szła w sumie około trzystu razy) zapraszano specjalną publiczność składającą się głównie z działaczek społecznych.

Polska niewątpliwie wyróżniała się w Europie szczególnie bogatą dramaturgią feministyczną. Podobnie było w beletrystyce. Dochodziło nawet do konfiskaty powieści napisanych przez kobiety ze względu na nieobyczajność. Cenzura

[1] Karol Adwentowicz *Wspominki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

do 158 str.

zatrzymywała utwory Marii Midowiczowej i Kazimiery Alberti, które poruszały zagadnienia seksu w nietradycyjny sposób, czyli nie dla ukazania „rozpaczliwej sytuacji, w jakiej znalazła się kobieta, oraz w celu potępienia mężczyzny"[2]. Tymczasem według ówczesnych pojęć seks w powieści miał prawo pojawić się tylko jako zło, a o kobiecie, opisującej sceny miłosne mówiono, że „zatraca szacunek dla samej siebie i za pomocą słowa drukowanego krzewi poglądy, które jej na pożytek nie wyjdą"[3]. Traktowanie twórczości kobiet w sposób szczególny pokutuje jeszcze w pół wieku później, gdy wybitny polski historyk teatru, wspominając o *Dziewczętach w mundurkach*, pisze: „reżyserka – Zofia Modrzewska, ale i dekoratorka – Zofia Węgierkowa, reprezentowały płeć tak bezlitośnie dotąd uciskaną"[4]. Zasadą bowiem stało się mówienie o literaturze feministycznej z przekąsem lub proste nazywanie jej pornografią. Radykalizm wypowiedzi kobiet budził protest męskich krytyków i publicystów, którzy coraz cięższymi słowami próbowali je zdyskredytować. Nowe utwory kobiet witano protekcjonalnymi ocenami. Czasem próbującymi zachować pozory merytorycznej analizy: sztuka ma „typowe wady i typowe zalety literatury feministycznej (o ile piszą ją kobiety): żarliwość i energia w propagandzie, płytkość w ujęciu"[5]. Ale przeważnie tym utworom towarzyszyły oburzone, a zarazem ironiczne stwierdzenia ogólne: „Tak się dziwnie dzieje we współczesnej literaturze polskiej, że liczne literatki albo uprawiają pornografię, albo roztrząsają zagadnienia sprawiedliwości, a raczej niesprawiedliwości społecznej"[6].

Można sobie zadać pytanie, co budziło tę wściekłość. Czym kobiety-dramatopisarki tak gorszyły.

Gdy w 1930 roku Teatr Polski w Warszawie wystawił *Dom kobiet* Nałkowskiej, Słonimski napisał: „Przeżycia erotyczne, każdy niemal stosunek z mężczyzną urasta w tych wspomnieniach do rozmiarów zarówno nieprzyzwoitych, jak mistycznych. Jest to ponury dom lalek seksualnych, wycofanych z obiegu, wyrzuconych na strych"[7]. Sztuka jednak nie gorszy ani nie bulwersuje, chociaż krytykowi „przychodzą do głowy myśli brutalne i miałoby się chwilami ochotę rozpędzić tę gromadę kobiet, upiornie zapatrzonych we fragmenty ciał mężczyzn dawno już pogrzebanych"[8]. Dlaczego więc tak nieprzyzwoitej wizji scenicznej nie powitał zdecydowany sprzeciw?

W tym czasie jeszcze wydawało się, że literatura kobieca wygląda właśnie tak, jak pisze ją Nałkowska. Przy okazji *Dnia jego powrotu* Słonimski opisywał w zadumie uczucia, które mu towarzyszą, gdy patrzy w „to «jądro ciemności» uczuć kobiecych". Dopóki literatura kobieca do tego „jądra" się ograniczała, mogła liczyć na wyrozumiałość, bo „właściwie od niedawna kobieta zaczęła się uczyć, zaczęła brać udział w zdobyczach cywilizacji męskiej. Sfinks, który przez stulecia był przedmiotem kultu, nauczył się mówić". Dopóki więc literatura kobieca niuansowała zagadnienia psychiki kobiecej, dopóty była niegroźna, a twórcy cywilizacji pochylali się nad nią z czułością i poczuciem wyższości.

Ale Nałkowska to nawet nie początek, to co najwyżej fałszywy alarm. Jej utwory nie miały podstawowej cechy literatury feministycznej, która analizuje nie kobiety, lecz właśnie mężczyzn. Dlatego dopiero odpowiedź na *Dom kobiet*, czyli *Sprawa Moniki* (1932) stała się początkiem tego nurtu. W sztuce występują trzy kobiety związane z jed-

[2] Walerian Charkiewicz *Druga fala emancypacji*, *Słowo* z 14 czerwca 1934.
[3] Tamże.
[4] Stanisław Marczak-Oborski *Teatr w Polsce 1918-1939*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
[5] Karol Irzykowski *Rocznik Literacki 1933*, Warszawa 1933.
[6] Walerian Charkiewicz *„Sprawiedliwość"*, *Słowo* z 18 września 1934.
[7] Antoni Słonimski *Dom kobiet*, w: *Gwałt na Melpomenie*, t.1, Czytelnik, Warszawa 1959.
[8] Tamże.

nym mężczyzną. Anna, architektka, jest jego dawną narzeczoną, Monika – lekarka – żoną, Antosia – służącą, która jest z nim w ciąży. Dramat zawiązuje się w momencie, gdy idealistycznie nastawiona żona, Monika, dowiaduje się o zdradzie męża. Na pytanie, gdzie ma szukać ratunku w tej sytuacji, słyszy odpowiedź, której Anna udzieliła sobie już wcześniej: „Ograniczyć rolę miłości. [...] Skoro się treścią życia uczyniło p r a c ę, musi ta praca być pierwszą i niepodzielną panią. Nie można być wolnym, nowoczesnym człowiekiem, a zarazem zostać samiczką, zawisłą od jednego uśmiechu, jednego kłamstwa, jednej zdrady mężczyzny...". I choć tak jak w *Domu kobiet* na scenie są tylko kobiety, jednak portret, który się wyłania z ich rozmów, jest portretem mężczyzny. Dlatego, gdy w swym następnym dramacie Szczepkowska kazała się kobietom zrzeszyć w jedną organizację obronną, krytycy mogli już wskazać wroga i spokojnie go wyszydzić, nazywając tym jednym znaczącym wszystko i nic słowem: feminizm.

2.

Maria Morozowicz-Szczepkowska miała wszelkie dane, by stworzyć polski dramat feministyczny. Pochodziła z rodziny artystów, dzięki czemu nie miała mieszczańskich przesądów i zahamowań, jak również, obeznana z teatrem i sama aktorka, miała to doświadczenie, które nadawało jej utworom nerw sceniczny. Gdy rozstała się ze sceną w 1913 roku i wyszła za mąż za artystę malarza, nie zmieniła przez to środowiska, lecz tylko zyskała względną niezależność. Poza tym, co niebagatelne, była ładną kobietą. Jak piszą autorzy *Słownika biograficznego teatru polskiego*, „Odznaczała się korzystnymi warunkami fizycznymi", powierzano jej „role młodych, zewnętrznie urodziwych postaci kobiecych", co wytrącało z ręki krytykom jej sztuk ulubiony argument, że feministyczne poglądy mają tylko kobiety nieatrakcyjne i ich słowa nie znaczą tego, co znaczą, więc nie warto się nad nimi zastanawiać.

Po *Sprawie Moniki* Szczepkowska napisała *Milczącą siłę* (1933), której główną postacią (tak interpretowała to sama autorka) była tytułowa bohaterka ze *Sprawy Moniki*, ale już po przemyśleniu swych doświadczeń. Zresztą autorka uprzedza, że rzecz dzieje się w przyszłości. W przyszłości, gdy kobiety będą już mogły konkurować z mężczyznami zawodowo, gdy uzyskają na tyle rzeczywiste prawa obywatelskie, że będą mogły mieć wpływ na kierowanie losami zarówno swoimi, jak i świata. Ewa, główna bohaterka, stoi na czele dziesięciomilionowego ruchu kobiet, wydaje i redaguje bardzo wpływowe pismo, jak również kieruje trustem lnianym, który daje ruchowi siłę gospodarczą jako istotna konkurencja dla trustu bawełnianego, opanowanego przez mężczyzn. Do Ewy przychodzi przedstawiciel trustu bawełnianego z propozycją połączenia. Okazuje się jednak, że jest to jej były kochanek, z którym ta ma dziecko, o czym on nic nie wie. Ta wiadomość skłania przedstawiciela trustu bawełnianego, który mimo zaawansowanego wieku nie ustabilizował się jeszcze, do złożenia przeciwniczce oferty małżeńskiej. Obie propozycje połączenia, zarówno ta zawodowa, jak i osobista, zostają odrzucone. Trudno o łatwy morał z tej historii. Boy dopatrzył się konkluzji, że mężczyzna to „istota pod każdym względem zbyteczna"[9]. Boy próbował poważnie traktować utwory kobiet; czuł się do tego zobowiązany jako ten, który rozpętał największą aferę obyczajową dwudziestolecia międzywojennego, propagując świadome macierzyństwo i prawo do rozwodu. W wypadku *Milczącej siły* zastanawiał się nawet, jak ta cała historia ze zjazdem kobiet na ogólnoświatowy kongres ma się do hitleryzmu, bo „różne bywają «milczące siły»...".

9 Tadeusz Boy Żeleński *Milcząca siła*, *Ilustrowany Kurier Codzienny* nr 336/1933.

W 1934 roku miała swoją premierę w Ateneum komedia *Typ A* Morozowicz-Szczepkowskiej w reżyserii Zofii Modrzewskiej. Sztuka powtarza motyw ze *Sprawy Moniki*: trzy kobiety kontra jeden mężczyzna. Tym razem mężczyzna pojawia się przed oczami widzów, znaleziony na wpół zamarznięty w bramie domu, w którym trzy kobiety mieszkają. Zaniesiony do mieszkania jednej z nich, uczonej, z czasem przychodzi do siebie. Okazuje się bezrobotnym absolwentem studiów humanistycznych o czarnych włosach i harmonijnej budowie. Uczona, badająca możliwości rozwoju ludzkości przy minimalnym udziale mężczyzn, rozpoznaje w bezdomnym typ A, określony w jej badaniach jako typ idealny do działalności rozpłodowej. I chociaż hodowla miała przebiegać w pałacu specjalnie do tego celu wybudowanym, jak również dopiero w przyszłości, to jednak uczona decyduje się na wypróbowanie reproduktora. Równocześnie mężczyzna jest wykorzystywany przez drugą mieszkankę feralnego domu, której pozuje jako model Apollina. Pozuje zresztą nago, co tak też zostało przedstawione na scenie. Model zakochuje się w malarce, ale ta traktuje go cynicznie. Równocześnie typ A poznaje trzecią mieszkankę kamienicy, dziewczynę lekkich obyczajów, która dla odmiany zakochuje się w nim. Łączy go więc z każdą z tych kobiet jedna trzecia tej więzi, która czasem, jako całość, łączy mężczyznę tylko z jedną kobietą. W takiej sytuacji bezrobotny Apollin odchodzi, ryzykując ponowne zamarznięcie.

„Zewsząd bije odór nie do wytrzymania – napisał po tej premierze Kazimierz Wierzyński – trudno w takim powietrzu o czymkolwiek pomyśleć. Uciekajmy! [...] Miejsca «serio», pseudomądrości życiowe, a zwłaszcza uwagi trzeba by oczywiście wypalić witryolejem."[10] Te „uwagi" to chyba nawiązanie do sceny, o której pisze Boy, że towarzyszą jej „anatomiczne dowcipy młodych kobiet". Przy *Typie A* zresztą również Boy nie wytrzymał i napisał: „Podniecenie, upojenie wolnością płciową [...] zarazem niewybredny stosunek do tematu i dziecięce ubóstwo ducha [...], komedia robi wrażenie jakby została napisana przez wyuzdaną pensjonarkę". A nawet posunął się do garnizonowego dowcipu: „Autorka chciałaby przez tego «bezrobotnego» dać sztuce jakiś sens serio, zmacać jakąś «ranę społeczną», ale to absolutnie nie wychodzi, jeżeli się domacała, to absolutnie czego innego"[11]. Kończyc w *Kurierze Warszawskim* chyba też nawiązał do sceny malowania Apollina pisząc, że autorka „nie chce pamiętać, że pewne, bodaj najskromniejsze zasady estetyki muszą być na scenie zachowane"[12].

„Kobieta napisała, kobieta wyreżyserowała i kobieta zrobiła dekoracje. Wszystko jest rodzaju żeńskiego – zżymał się Antoni Słonimski – Podnosi się «ta kurtyna» i na «tej scenie» rozpoczyna się «ta akcja», «tej komedii». Brakuje tylko sensu, bo sens jest rodzaju męskiego, brakuje dowcipu, bo to też rodzaj męski, jest natomiast nuda rodzaju żeńskiego."[13] Nie dość krytyki niemerytorycznej, konkluzja też jest godna przedstawiciela postępu: „Być może trzeba być kobietą, aby zrozumieć, po co ta sztuka została napisana". Z tych krytyk, których podstawowym budulcem jest fakt, że autorka jest kobietą, wyłamuje się recenzent *Robotnika* patrzący na rzecz całą z punktu widzenia walki nie płci, ale klas. Narzeka, że „zamarznięcie z głodu nie ma żadnego podłoża społecznego czy gospodarczego"[14]. Tym razem jednak nawet u Millera potwierdziła się zasada, że recenzenci najbardziej się odkrywają, pisząc o sztukach poruszających sprawy

[10] Kazimierz Wierzyński *Typ A*, *Gazeta Polska* nr 324/1934.

[11] Tadeusz Boy Żeleński *Typ A*, *Kurier Poranny* nr 325/1934.

[12] Tadeusz Kończyc *Z teatru Ateneum. Typ A*, *Kurier Warszawski* nr 321/1934.

[13] Słonimski, op. cit.

[14] Jan Nepomucen Miller *Z teatrów warszawskich. Typ A*, *Robotnik* nr 433/1934.

płciowe. Jan Nepomucen Miller pisze, że mężczyzna „odchodzi, jak przyszedł – obcy i nieznany".

Po tej premierze ukazało się tak wiele negatywnych, ale głównie obraźliwych krytyk, że Morozowicz-Szczepkowska zdecydowała się na napisanie listu, którego nie przyjęła do druku redakcja żadnej gazety. W liście tym pisała o krytykach, których „znakomita większość – obraziła się. Nie tyle krytycy, ile m ę ż c z y ź n i. Obrazili się ze zlekceważenia swojej płci, nie godności męskiej, ta w sztuce wychodzi bez szwanku, nie poczucia honoru, tradycji człowieczeństwa, lecz po prostu, zwyczajnie, panującej nam miłościwie p ł c i m ę s k i e j T a b u!! Zdaniem tych panów, rzecz to niebywała i niedozwolona, aby kobieta ośmieliła się śmiać z męskości, rozebrać na scenie mężczyznę. [...] Bo gdybyż to uczyniła po kobiecemu, z drżeniem, z rumieńcem «na licu», z poczuciem wielkości chwili, a swojej niższości, ale nie, autorka popełniła zbrodnię, rozebrała chłopaka ze śmiechem!". Przy okazji Szczepkowska napisała też, że krytycy, pisząc o domach publicznych z męskim personelem jako jej marzeniu, zapominają, że Warszawa zna takie przypadki, i to w dużych ilościach, nawet w „towarzyskich sferach miasta". Ale: „Trudno, panowie się umówili, że kobiecie tych spraw drażliwych poruszać nie wolno. Niestety, mimo że na te właśnie sprawy mają monopol, nie korzystają z nich w literaturze, tkwiąc w temacie trójkątów i łóżek. Kobieta ma być przepisowo skromna i nie powinna widzieć"[15].

W poznańskim Teatrze Nowym w 1934 roku wystawiono kolejną sztukę Szczepkowskiej *Nowa kobieta*, której bohaterka, Paulina, pewna siebie, atrakcyjna i wyzwolona, próbuje wnieść trochę twórczego fermentu do zakłamanej i zaspanej rodzinki. Paulina spośród wszystkich bohaterek Morozowicz-Szczepkowskiej chyba najwyraźniej stanowi jej alter ego. Jak pisze jeden z recenzentów, Paulina jest „nafaszerowana feminizmem pani Szczepkowskiej aż po czubek starannie zaondulowanej fryzury"[16]. Ale łączy je więcej, na przykład kontrakt w Hollywood (w 1934 roku powstał tam film *Dr Monica* według *Sprawy Moniki*). Jak również to, że Paulinie nie udaje się uzdrowić kołtuńskiej rodzinki, która zapewne funkcjonuje w tej sztuce jako metafora społeczeństwa. Obrońca tradycyjnych wartości, Turski z *Głosu* poznańskiego, tygodnika radykalno-prawicowego, napisał: „Trzy godziny typowo babskiego ględzenia, hałasu, rejwachu. [...] na prapremierze pewna kategoria widzów oklaskiwała *Nową kobietę* bardzo żywo. Ludzie zaś, ziewając, melancholijnie wzruszali ramionami"[17]. Tyle „ludzie" na temat *Nowej kobiety*. Ale „ludzie" mieli też ciekawe uwagi o innych sztukach, na przykład przy okazji *Pana z towarzystwa* Hasenclevera. „Te wszystkie lesbijki, nimfomanki, masochistki, ta oślizgła czereda uringów, nekrofilów, sadystów, ta cała banda zboczeńców, wałęsających się po dzisiejszej literaturze, ta międzynarodówka alfonsów i prostytutek, ten cały promiskuityzm – to nasze narzeczone, żony, siostry? To my wszyscy wreszcie? Wiek wyzwolonej kobiety i wiek dziecka. Tak zowią nasze stulecie. [...] Oto parę pytań, które – mimowoli – nasunęła «komedia» Hasenclevera, tłumaczona bezkarnie na język polski, przez pewną literacką sutenerkę, dotychczas jeszcze na wolności."[18] Sztukę Hasenclevera tłumaczyła, jak łatwo się domyślić z opisu, Irena Krzywicka. Ale za to Turski czule i z sympatią pisze o Kiedrzyńskim, czołowym twórcy błahych komedyjek, bo: „co też nasi krajowi scenarzyści i re ż y d serzy powiedzą na to, że w komedii Kiedrzyńskiego jest krajanka, Polka, w wieku lat 18 i

[15] Maria Morozowicz-Szczepkowska *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

[16] Stefan M. Werner *Nowa kobieta*, *Kurier Poranny* nr 10/1934.

[17] Turski *Nowa kobieta*, *Głos* (Poznań) nr 6-7/1934.

[18] Turski *Międzynarodówka alfonsów*, tamże.

dziewica? Że żona, która chce odejść od męża, nie zdradziła go poprzednio i nie jest właścicielką tajemnego domu rozpusty, gdzie się wioluje niemowlęta?".

W 1937 roku Teatr Nowy w Warszawie wystawił *Walący się dom* Morozowicz-Szczepkowskiej, sztukę z kręgów zubożałego ziemiaństwa, która została przywitana protekcjonalną uwagą, że „sprawia niespodziankę męskością w ujęciu tematu"[19]. Dramat ten był już daleki od dawnych, namiętnych wystąpień pisarki. Jednak model rodziny pozostał tam nie zmieniony. Stary tyran rodzinny, zubożały hrabia Rakuski wraz z synem nie dopuszczają do małżeństw córek hrabiego, które wybrały sobie niewłaściwe partie. Tymczasem młody Rakuski dla siebie nie widzi żadnych przeszkód w ożenieniu się z posażną parweniuszką. I chociaż Szczepkowską chwalono, że „dała rzecz interesującą, odbiegającą od jej dotychczasowych feministycznych rewindykacji"[20], to jednak stosowanie tej samej miary dla mężczyzn i kobiet pozostało do dziś jednym z podstawowych postulatów feministycznych.

Najwięcej sztuk feministycznych wyszło spod pióra Morozowicz-Szczepkowskiej, ale również inne autorki, nawet te uznane i cenione w innych rodzajach literatury, jak Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, mają na koncie utwory dramatyczne utrzymane w tym samym duchu. W *Egipskiej pszenicy* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, wystawionej w Teatrze Nowym w Warszawie w roku 1934, kobieta oceniana jest tylko pod kątem zdolności powicia potomka, dziedzica rodu. Gdy nie spełnia tego warunku, zostaje w brutalny sposób poniżona i zlekceważona. Z kolei Pola Gojawiczyńska napisała sztukę *Współczesne* (wystawioną w Teatrze Kameralnym w 1937 roku), która, jak pisał Boy „podźwiękuje pobudką feministycznej ofensywy"[21]. Natomiast w roku 1935 Teatr Nowy wystawił dramat Janiny Morawskiej, literatki i publicystki, *Łańcuch,* i był to jeden z mniej udanych utworów tej fali. Boy napisał: „sztuka p. Morawskiej barwi się wyraźnie [...] dość naiwnymi i bardzo stronniczymi rekryminacjami feministycznymi przeciw jaszczurczemu rodowi mężczyzn, łajdaków, którzy, jak wiadomo, nie robią absolutnie nic innego, tylko wracają o czwartej rano od innych kobiet. Jak do takich nie strzelać!". Sztuka mówi bowiem o niewiernym mężu zamordowanym przez demoniczną służącą za to, że krzywdzi jej panią. Jego pech polegał na tym, że tak samo postępował ojciec jego żony i, niestety, mąż owej służącej. Sztukę reżyserowała Stanisława Wysocka, która dała jej „wagę i dźwięk spiżu", a służąca „chodziła z tacą po scenie jak Posąg Komandora i pytała swojej pani: «Ile mam podać kieliszków?» – głosem takim, że u publiczności dreszcz tajał w uśmiechu jak lody w gorącym cieście"[22].

O popularności dramatu decyduje częstotliwość wystawień, większość zaś tych sztuk „rodzaju żeńskiego", z wyjątkiem *Sprawy Moniki*, miała tylko prapremiery.

Najbliższa powtórzenia sukcesu *Sprawy Moniki* była *„Sprawiedliwość"* Marceliny Grabowskiej. Sztuka, będąca debiutem scenicznym autorki, miała swoją prapremierę w Wilnie (1935), ale już następne wystawienie w Warszawie. Był to jeden z niewielu tego typu wypadków w Wilnie, bo przeważnie bywało odwrotnie. Ten utwór może najbardziej z omawianych tu sztuk nosił cechy „Zeittheater". Wielu krytyków zarzucało mu publicystyczność. Równocześnie jednak wysoko go oceniono. Po premierze warszawskej Boy napisał, że wprawdzie sztuka „działa na widza

---

19 Tadeusz Boy Żeleński *Kiedyż się zwali?!*, w: *Murzyn zrobił swoje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

20 Tamże.

21 Tadeusz Boy Żeleński *Oczko puściło*, tamże.

22 Tadeusz Boy Żeleński *Morawska „Łańcuch"*, w: *Perfumy i krew*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

raczej materiałem życiowym niż jego przetworzeniem. Ale co najważniejsze – działa; demonstruje na zdarzeniu być może autentycznym, a w każdym razie w swojej logice faktów wielce prawdopodobnym, jak zbrodniczym paradoksem może się stać w naszym ustroju wszystko, zwłaszcza to, co się ociera o kwestie tak zwanej moralności płciowej"[23].

Akcja rozgrywa się w więzieniu dla kobiet na Kresach. Bohaterką jest więźniarka numer czternaście. Odsiaduje ona pięć lat za dzieciobójstwo, którego dopuściła się w depresji, porzucona przez mężczyznę. W więzieniu sprawuje się dobrze, ale ulega osiemnastoletniemu synowi naczelnika, w zamian za obietnicę skrócenia kary. Gdy okazuje się, że zaszła w ciążę, naczelnik więzienia, posuwając się do aktów sadyzmu, bezskutecznie próbuje się od niej dowiedzieć, kto jest ojcem dziecka. Naczelnikowi w związku z ciążą więźniarki grozi wyrzucenie z pracy, co oznacza nędzę dla niego i licznej rodziny. W końcu syn, sprawca nieszczęścia, podsuwa ojcu myśl, by kobietę zmusić do aborcji. Tak też się dzieje mimo sprzeciwów więźniarki, która chce urodzeniem dziecka zadośćuczynić wcześniejszej zbrodni. Zabiegu dokonuje inna więźniarka, odsiadująca wyrok właśnie za nielegalne zabiegi. Po niefachowym usunięciu ciąży kobieta choruje. Lekarz, przebłagany przez naczelnika, diagnozuje gruźlicę. Gdy na skutek donosu przybywa prokurator, naczelnikowi udaje się znów zatuszować sprawę: wypuszcza więźniarkę na wolność pod pozorem choroby płucnej. Do końca naczelnik nie dowiaduje się, kto był sprawcą ciąży.

Tytuł sztuki – *„Sprawiedliwość"* – umieszczony był w cudzysłowie, co, jak podkreślano, „nasuwa obawy demagogii, zwłaszcza, że sztuka wyszła spod pióra kobiecego"[24]. Irzykowski napisał: „Zawsze mnie bezbożny, wewnętrzny śmiech nachodzi, gdy widzę, jak ta lub owa autorka «porusza ważne» zagadnienia społeczne" i wysnuwał wniosek, że utwór nie tyle jest krytyką sprawiedliwości, co sprawiedliwości męskiej. Zastanawiał się też nad stopniem winy naczelnika, bo „przecież Amor gdy dopuści, to i z kija wypuści"[25]. Po tym wytwornym dowcipie Irzykowski pobłażliwie dodawał, że „sztuka jest niezła", lepsza od swej reputacji, nie epatuje fizjologicznymi opisami, dialog ma wyrafinowany, zwłaszcza jak na utwór debiutancki, ciekawe jest powtórzenie motywu dzieciobójstwa, raz dobrowolnego, potem niezawinionego. Najbardziej zaś krytyka zachwycił „efekt zakonspirowanej krzywdy", którym kończy się utwór. Zastanawia więc po co, wobec tylu zalet utworu, Irzykowski napisał ten ironiczny wstęp. Z kolei Grzymała-Siedlecki na początku swej recenzji daje popis logicznego myślenia: „*«Sprawiedliwość»* napisała kobieta więc, dramat jest feministyczny". Dalej, bardziej zgodnie z prawdą, ale nadal demagogicznie, pisze, że feminizm wziął styl swej argumentacji z frazeologii „walki klas określając stosunki męsko-żeńskie jako «wyzysk»". Przedstawia też w skrócie cechy dramatów z nurtu, do którego należy sztuka o więźniarce: „dowiadujemy się, że mężczyzna 1) uwiódł, czyli skrzywdził ją, to jest pierwszy zarzut, 2) przestał ją krzywdzić, to jest zarzut następny"[26]. Konkluzja tych rozważań? – „słucha się z zainteresowaniem tego debiutu dramatopisarskiego i nie odchodzi ochota nad nim rozmyślać".

Po wileńskiej prapremierze *„Sprawiedliwości"* jeden z tamtejszych strażników obyczajów, który wsławił się oskarżeniem dyrektora Teatru Miejskiego, Jerzego Ronarda Bujańskiego o bluźnierstwo, recenzję swoją rozpoczął

[23] Tadeusz Boy Żeleński *Grabowska „Sprawiedliwość"*, tamże.

[24] Wacław Syruczek *Teatr. „Sprawiedliwość"*, *Tygodnik Ilustrowany* nr 27/1935.

[25] Karol Irzykowski *Teatr. „Sprawiedliwość"*, *Pion* nr 28/1935.

[26] Adam Grzymała-Siedlecki *Z teatru. „Sprawiedliwość"*, *Kurier Warszawski* nr 172/1935.

od uwag ogólnych: „trzeba lojalnie stwierdzić, że w dziedzinie pornografii pisarki polskie wykazują wiele pomysłowości i całkowitą oryginalność, czego niestety nie docenia cenzura, która raz po raz konfiskuje niewieście pornograficzne arcydzieła"[27]. Dalej tekst utrzymany był w tym samym stylu, aż do uwagi (również nie odnoszącej się bezpośrednio do sztuki Grabowskiej), że „kobieta-pisarka imponuje szczerością i odwagą, którą dotychczas wykazywali tylko bezimienni autorzy krótkich, a dosadnych aforyzmów, skreślonych na płotach i w pewnych ubikacjach". Na koniec znawca literatury i dramatu w krótkich słowach łajał autorkę za niedociągnięcia, oceniał aktorów i wystawienie, po czym stwierdzał, że w sumie mu się podobało.

Komentarz do przytoczonych tu krytyk zaczerpnę z myśli cytowanego już Turskiego, które, choć odnoszą się do kobiet, dziwnie dobrze określają cechę recenzji ze *„Sprawiedliwości"* pisanych przez mężczyzn: „Logika do góry nogami, ta niewieścia logika o której powiedziano, że jest jak zegarek. Albo się spóźnia, albo nie funkcjonuje wcale"[28].

Z szablonu recenzenckiego znów wyłamał się postępowy Jan Nepomucen Miller. Zarzucił sztuce tylko brak „podmalowania tła społecznego zdarzeń", jak również, że „Nie widać w autorce apostołki idei społecznej, walczącej z całym systemem ucisku i wyzysku, raczej filantropkę, ujmującą się za dorywczą, indywidualną krzywdą"[29]. Ale też wyraził Teatrowi Kameralnemu wdzięczność za wprowadzenie na scenę „nowego, obiecującego pisarza". Jedyny też nie wspomniał ani słowem o feminizmie. Wierzyński zaś znowu miał popsuty wieczór, bo „Pani Grywińska [...] musiała ukryć swój wdzięk w ponurym kitlu więziennym"[30].

Grabowska po sukcesie *„Sprawiedliwości"* napisała jeszcze kilka sztuk, z których premiery doczekała się tylko jedna: *Dzieci nie chcą żyć*. W 1937 roku wystawiono ją w Teatrze Nowym w ramach Warsztatu Teatralnego, czyli dyplomowych przedstawień studentów reżyserii. Utwór, znany środowisku dzięki działalności Stowarzyszenia „Młody Teatr", które założył Boy, wybrał na swój dyplom Ziemowit Karpiński. Sztuka jednak została zatrzymana przez cenzurę Komisariatu Rządu na miasto Warszawę. Po interwencjach Boya sztukę uwolniono. Głównym problemem dramatu są stosunki panujące w szkolnictwie, doprowadzające młodych ludzi do samobójstw, a także korupcja nauczycieli przez bogatych i wpływowych rodziców, brak możliwości zatrudnienia po ukończeniu szkoły, zwłaszcza w wypadku osób o radykalnych poglądach społecznych, nawet jeśli ukończyły szkołę z wyróżnieniem. Sztuka ogólnie nie przypadła do gustu, a Stefania Podhorska-Okołów zarzuciła jej brak wątku erotycznego, ponieważ jak wiadomo, jest to główne zainteresowanie ludzi w wieku szkolnym[31].

Grabowska była typową przedstawicielką feministycznej dramaturgii, wyczuloną na problemy społeczne (napisała też sztukę dziejącą się wśród młodych rekrutów) i podkreślającą rolę kobiety w społeczeństwie, nie tylko polskim. W swym zbiorze opowiadań z Afryki pisała o kobietach egipskich, które jako pierwsze słowo po urodzeniu słyszą „maalesz", czyli wyrazy współczucia. Autorka swoim zainteresowaniom została wierna do końca, oba nurty połączyła w książce o marcu 1968. Bohaterkę tej książki recenzent z *Życia Literackiego* określił mianem „modliszki upolitycznionej"[32]. Sformułowanie to wydaje się jakby specjalnie ukute na

[27] Charkiewicz *„Sprawiedliwość"* op. cit.

[28] Turski *Nowa kobieta*, op. cit.

[29] Jan Nepomucen Miller *Z teatrów warszawskich. „Sprawiedliwość"*, *Robotnik* nr 198/1935.

[30] Kazimierz Wierzyński *Trzy premiery*, *Gazeta Polska* nr 181/1935.

[31] Stefania Podhorska-Okołów *Z teatrów. Dzieci nie chcą żyć*, *Bluszcz* nr 24/1938.

[32] Witold Nawrocki *Polityka i obyczaje*, *Życie Literackie* nr 47/1978.

określenie autorek sztuk feministycznych sprzed wojny. Mężczyzn wyprowadzał z równowagi obraz kobiety wyłaniający się z tych sztuk, bo, jak powiedziała Morozowicz-Szczepkowska „kontur jej duchowej sylwetki wydaje się za twardy i niezrozumiały, choć kształtował się przecież na oczach wszystkich"[33].

3.

Dlaczego ta dramaturgia spotykała się z tak bardzo nieprzychylną reakcją? Czy była gorsza niż inne utwory, powstałe w tym czasie? Czy poruszała mniej ważne zagadnienia? Czy rzeczywiście była zgorszeniem maluczkich? Czy była niebezpieczna dla morale narodu polskiego?

Gorsza nie była, chociaż nie była wybitna. Jej przeciętny poziom nie był wysoki, jednak utworów Kiedrzyńskiego, Grzymały-Siedleckiego, Łopalewskiego też nikt się nie odważy dziś zagrać. Co do wagi zagadnień, to na pewno sztuki tych autorów nie dorównywały utworom kobiecym. Jeśli chodzi o nieobyczajność, to – biorąc pod uwagę epokę, zarzut nie był całkiem nieuzasadniony. Kobiety pisały często o sprawach społecznych i, nazwijmy to, intymnych, czyniąc to mocniej i bardziej otwarcie niż mężczyźni. Społeczeństwu polskiemu lat dwudziestych i trzydziestych, słabo uświadomionemu, tradycyjnemu, często wręcz zacofanemu, ta dramaturgia mogła wydawać się nieprzyzwoita. Wiadomo też, że rozpowszechniony i obowiązujący model matki-Polki, za którym tak płakał Turski, był wygodny dla męskiej części społeczeństwa. A dyskusja nad prawdziwością tego modelu pokazywała nie kobiety i ich zepsucie, ale raczej zakłamanie panujących stosunków, ukształtowanych jednak męską ręką. Na tę prawdę zgodzić się było jeszcze trudniej. Stąd protekcjonalny ton i coraz cięższe inwektywy.

Sposobów na zdyskredytowanie utworu literackiego jest wiele. Jak pisał Irzykowski, *Sprawa Moniki*, mimo powodzenia, zaliczona została do tej klasy literackiej, „od której oficjalna literatura odgradza się trzaśnięciem drzwiami"[34]. Po drugie, można rzecz wyśmiać, jak na przykład Boy, który problemy kobiece w utworze Gojawiczyńskiej streścił: „Dolo kobieca! Oczko puściło w ostatniej parze pończoch [...] Przyjdź, och przyjdź wybawco, przybądź skądkolwiek!"[35]. Albo zdemaskować: „Cała jej harda, samodzielna, zdobywcza postawa życiowa jest sztuczna, jest bezwiednym udawaniem"[36]. Można groźbą: „Ciekawe jest to, że kobieta wyzwoliła tylko brzuch, a raczej pewną jego okolicę. I że miejsce przy «ognisku domowym» zamieniła na łóżko. Droga niedaleka wprawdzie, ale łatwa. Bo nie wzwyż, a w dół"[37]. A można i proroctwem: „W ostatnich czasach objaw to znamienny i dość częsty, że największym wyuzdaniem słowa odznaczają się właśnie kobiety-autorki. Zjawisko niemiłe i krótkotrwałe. Nie pozostanie po nim śladu"[38].

Rozważania te powinna zakończyć uwaga: i jak zwykle szydercy nie mieli racji. Ale, niestety, mieli. Presja psychiczna i nagonka były tak silne, że dramaturgia ta zamarła, nie rozwinęła się. I rzeczywiście treści tych sztuk dziś już nikt nie pamięta.

---

[33] *Monika i Ewa. Rozmowa z Marią Morozowicz-Szczepkowską, Ilustrowany Kurier Codzienny* nr 361/1933.

[34] Irzykowski *Rocznik...*, op. cit.
[35] Zeleński *Oczko puściło*, op. cit.
[36] Tamże.
[37] Turski *Międzynarodówka*, op. cit.
[38] Kończyc op. cit.