

Instytut Filologii Polskiej

MARIAN RAWIŃSKI

*„Przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety”.  
Feministyczny teatr Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*

---

«La question de la femme vue à travers la question de l'amour».  
Le théâtre féministe de Pawlikowska-Jasnorzewska

Nowsza polonistyka wypracowała w odniesieniu do teatru Pawlikowskiej kanon formalnej przede wszystkim egzegezy. Ów teatr frapuje badaczy przede wszystkim jako świadectwo ekspansji żywiołu liryki w obręb tradycyjnych struktur dramatu, od strony zatem ujawniających się „[...] sygnałów poetyckości i reguł metaforyzacji tekstu”.<sup>1</sup> Zasługi wybitnej poetki oraz dramatopisarki bilansują się zapewne z tej perspektywy w sposób bardziej zrównoważony. Niemniej jednak jednostronność ujęcia jest symptomatyczna, odzwierciedla bowiem na swój sposób ogólniejsze zjawisko marginalizacji gatunku komedii obyczajowej w powojennych dekadach. A właśnie ten gatunek święci swój triumf w dwudziestoleciu. Dla szerszej widowni, żyjącej z konwencją realizmu, jest nie tylko uznanym rodzajem rozrywki, ale i „oknem na życie”, wedle chwytliwej metafory Boya, i w tym charakterze ustalił swój prymat „kanonicznej formy teatru”.<sup>2</sup> Godzi się zatem przypomnieć, iż na barwnym tle kultury literackiej okresu dramaty Pawlikowskiej uzyskały własny wyraz, i rangę liczącego się zjawiska, w tym samym przy-

---

<sup>1</sup> A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego*, Wrocław 1989, s. 86; por. też artykuły M. Józefackiej, *Krystalizacje dramatyczne (komedie Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej)*, „Roczniki Humanistyczne”, 1965, z. 1 i *Maskarada Phyllis*, „Dialog” 1965, nr 11.

<sup>2</sup> L. Fryde, *Obrona Farsy*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966, s. 192.

najmniej stopniu dzięki śmiałej obyczajowo problematyce, co oznakom wyrafinowania warsztatu komediopisarki.

Ich treścią — cytuję za Czachowskim — jest „przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety”.<sup>3</sup> Co oznacza, iż w obrębie problematyki miłosnej artykułują się tu w zasadniczo nowy sposób, poza instytucjonalnymi gwarancjami równości, dążenia emancypacyjne. Adwokatem we własnej sprawie jest kobieta niezależna, bez pruderii, której płciowość, podobnie jak w przypadku mężczyzny — i zgodnie z freudowskim paradygmatem — „[...]” wyznacza niedostatek istnienia a zarazem pragnienie istnienia [...]”<sup>4</sup> i w tym przynajmniej sensie konstytuuje istotę człowieczeństwa.

Intensywność uwikłania losu kobiety w erotykę czyni na pewno tę twórczość wyrazistym, ale i dość szczególnym przypadkiem w nurcie kobiecej literatury z „jej wielkiej epoki”<sup>5</sup>, za jaką uznaje się lata międzywojenne. Rysuje się tu, dość nieoczekiwanie, pewna analogia z pisarstwem Nałkowskiej, gdzie również erotyczna pasja jest uprzywilejowanym, w wielu zaś przypadkach wyłącznym pryzmatem widzenia kwestii kobiecej. Zestawiam celowo zjawiska na ograniczonej płaszczyźnie powinowactw. Formalnie podobny zabieg służy za każdym razem odmiennym celem: demitologizacji bądź żarliwej apologii miłości, za czym kryją się bardziej podstawowe u obydwu autorek różnice w rozumieniu tożsamości kobiety.

Erotyczne wątki, w jakie obfituje twórczość Nałkowskiej, z pewnością nie są mitogennymi historiami. Miłość z zasady nie staje się tu „innym stanem” duchowego zespolenia, ani szansą samospelnienia, nie buduje trwałej więzi personalnej partnerów — jakby na przekór dążeniom i uporczywym nostalgiiom większości bohaterek. Kwalifikowana konsekwentnie z ich punktu widzenia (co w swoim czasie przyjmowano jako rewelację) jest niemal bezwyjątkowo „nie dobrą miłością”, przynosi cierpienie zamiast radości, w gorszych zaś i częstych wypadkach rodzi zło, czyni kobietę ofiarą egoizmu partnera, skazuje ją na życie przegrane, chybione. Przykładem losu swoich postaci autorka wskazuje zarazem, iż za „nie dobrą miłością” kryje się określony ideał kobiety poddanej supremacji mężczyzny, zniewolonej biernymi cnotami uległości, posłuszeństwa. Znamienne, iż jeszcze w przedliterackim okresie, w młodzieńczym *Dzienniku*, stawia Nałkowska w bezprzykładnie ostry sposób, i po raz pierwszy w naszym piśmiennictwie, dylemat kobiety, której nie jest dane poznać pełni życia, jak mężczyźni, bowiem normy obyczajowe — w tym obyczaj erotyczny, z wpisaną weń podwójną moralnością — pozwa-

<sup>3</sup> K. Czachowski, *Obraz Współczesnej literatury polskiej 1894–1934*, t. III, *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa–Lwów 1936, s. 404.

<sup>4</sup> L. Beirnaert, *Rewolucja freudowska*, [w:] *Natura, kultura, pleć*, Kraków 1969, 184.

<sup>5</sup> M. Czerwiński, *Przemiany obyczaju*, Warszawa 1969, s. 11.

lają jej „być albo człowiekiem, albo kobietą”, w każdym przypadku za cenę duchowego kalectwa, zatrzymania „w rozwoju połowy swojej istoty”.<sup>6</sup>

Historie romansowe, poczynając od debiutanckich *Kobiet* po główne dzieła dwudziestolecia, na rozmaite sposoby ten alternatywny wybór egzemplifikują. Masochistyczna samoudręka męczennic miłości, w rodzaju Marty z *Kobiet* czy Agnieszki Blizbor, mówi na ogół sama za siebie. Nie bierze się z natury kobiecej (co utrzymywał Freud), a tym mniej z dewiacji charakteru, lecz z sytuacyjnych uwarunkowań, jest następstwem podziału ról w niepartnerskim związku, pułapką „kobiecości”. Pułapki tej zdołają się ustrzec nieliczne tylko postaci będące nosicielami świadomości feministycznej, i wykreowane po trosze w charakterze *porte parole* autorki. I tak Janka Dernowiczówna z *Kobiet* czy Narcyza promują człowieczeństwo w jedynie im dostępnej formie „fanatycznej miłości siebie”<sup>7</sup>, na sposób narcystyczny. Zwrócenie się ku sobie, absolutyzacja własnej jaźni, oznacza zarazem rezygnację z miłości do mężczyzny i z małżeństwa, a co za tym idzie wyobcowanie się wobec własnej cielesnej istoty. W danych bowiem warunkach ciało, natura jest dla nich losem kobiety: tym co zniewala, wymyka się spod kontroli i niebezpiecznie uzależnia od partnera.

Narcystyczny bunt przeciw patriarchy zapewne przynależy w jakiejś mierze do kultury modernizmu, o ile nosi znamiona fascynacji nietzscheańskim wolnym duchem, który gardzi małżeńskim szczęściem, jest samotnikiem z wyboru, z istoty niejako powołania do aktywnego życia w prawdzie i wolności.<sup>8</sup> Nie zmienia to jednak faktu, iż ten właśnie ascetyczny wzór promocji człowieczeństwa kobiety znajdzie żywszy rezonans w dwudziestoleciu, w nurcie radykalnego feminizmu reprezentowanym m.in. nazwiskami Ireny Krzywickiej i Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Przesłaniem swoich sztuk i powieści kierowanym do wspólnoty rodzajowej kobiet, jako „milczącej siły”, czynią wspomniane autorki postulat „walki z miłością”<sup>9</sup>, przezwyciężenia potrzeby głębszej więzi uczuciowej z mężczyzną, aby tym skuteczniej dorównać mu i upodobnić się doń w publicznej sferze działań, chociażby kosztem niwelacji różnic w obrębie płci psychologicznej i kulturowej: „Skoro się obrało męską drogę — rezonuje bohaterka głośniejszej *Sprawy Moniki* — trzeba i na te rzeczy [tj. na miłość — M.R.] patrzeć po męsku. Skoro się tręścią życia uczyniło pracę, musi ta praca być pierwszą i niepodzielną panią”.

<sup>6</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, Warszawa 1975, s. 24.

<sup>7</sup> Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 1976, s. 204.

<sup>8</sup> F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, Warszawa 1908, s. 344–345.

<sup>9</sup> Tak zatytułowała Krzywicka pierwszą część powieści *Kobieta szuka siebie*, część druga nosi nie mniej mówiący tytuł: *Zwycięska samotność*.

Tego rodzaju człowieczeństwo ponadpłciowe, spod znaku androgyne, nie jest do przyjęcia dla Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, gdyż nie odpowiada mu żadna rzeczywistość antropologiczna ani przyrodnicza. Świat, dzieło przyrody, ma być właśnie „płci apoteozą” z woli poetki, i nosi w jej widzeniu wyraziste cechy nie tylko męskiej ręki, ale i twórczego współdziałania pierwiastka wiecznej kobiecości, „jakiejs bogini” dbałej o zalotne kształty stworzenia.<sup>10</sup> Konsekwentnie więc w przeżyciu miłości autorka *Róż dla Safony* upatruje szansę ludzkiej i kobiecej nade wszystko samorealizacji, czego potwierdzeniem, obok twórczości, jest także własna biografia „zalotnicy niebieskiej”, kobiety niepokornej i duchowo niepodległej, która żyje prawdziwie jedynie w aurze mitu miłosnego, oczekuje na wielkie uczucie, to znów pogrąży się w jego żywiole bądź w pełnym nostalgii rozpamiętywaniu chwil szczęścia, i daje ponadto — w listach do Jana Gwalberta Pawlikowskiego — ujmujący odwagą szczerości zapis epistolarny swoich nieumiarkowanych pasji kochanki. Książka biograficzna Magdaleny Samozwaniec pokazuje jak wiele szyfrów twórczości Sapho słowiańskiej kryje w sobie jej „życie”, brane w elementach znaczących, tj. w quasi-literackim, romansowym „wykroju”. Pisarstwo koresponduje tu osobiście z biografią, w przypadku zaś teatru korespondencja przybiera postać silniej stematyzowaną, by nie powiedzieć jaskrawszą. W opinii siostry poetki „[...] wszystko co działo się w życiu Lilki służyło jej do stwarzania nowych sytuacji dramatycznych i komediowych”.<sup>11</sup> I w rzeczy samej niejedna z tych sytuacji zdaje się odsłaniać przed wtajemniczonym zaszyfrowany wzór autobiograficzny.

#### W STRONĘ MAŁŻEŃSTWA KOCHANKÓW: EROTYCZNA AUTOEMANCYPACJA JAKO MOTYW KOMEDIOWY

W konfigurację programowo feministyczną dają się ująć utwory obyczajowo najśmielsze, stawiające w centrum uwagi, jako obiekt rewindykacji, prawo kobiety do miłości erotycznej i swobody życia uczuciowego, na równi z męskim partnerem. Wymienić tu trzeba w pierwszej kolejności takie tytuły jak *Szofer Archibald*, *Egipska pszenica* i *Zalotnicy niebiescy*. Ich rewizjonizm z pewnością nie do końca mieści się w horyzoncie oczekiwań epoki. Opinię międzywojenną porusza relatywnie mniej istotny, za to drażliwy w powszechnym odczuciu aspekt nowatorstwa, jakim jest objawienie kobiecej erotyki, tj. potrzeb natury, nie dość szczelnie osłanianych woalem sankcji idealistycznych. Dla nieszczęśliwie zamężnych bohaterek rewindykowanie praw serca

<sup>10</sup> Por. wiersz *Namiętna ziemia!* oraz *Szkicownik poetki* — fragment 1.

<sup>11</sup> M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, Kraków 1969, s. 369.

ma wszelako nade wszystko moralne i światopoglądowe implikacje: oznacza, iż w mężach uznają one „zdrajców stanu małżeńskiego” (w Kierkegaardowskim rozumieniu pojęcia)<sup>12</sup>, tj. ludzi niezdolnych do uczuć, i odrzucają w związku z tym patriarchalne warunki umowy, razem z tradycyjnymi atrybutami kobiecości. Miarę tego co oryginalne w omawianych sztukach stanowi zatem nie tyle odkrycie erotyki kobiecej co raczej sposób jej waloryzacji, atak na obyczaje i na związane z nią mitologie czy uprzedzenia antykobiece. Namiętna pasja, innymi słowy, ma źródło w dążeniach wyzwoleniczych romansowej heroiny, które w różnym stopniu i na rozmaite sposoby dochodzą do głosu, stosownie m.in. do użytkowanych konwencji. W każdym jednak wypadku miłość i emancypacja występują jako dwa współzależne i powiązane zjawiska, podobnie zresztą jak były nimi w historycznym czasie odkrycia idei *l'amour passion*, w jej nowoczesnym pojmowaniu.<sup>13</sup>

*Szofer Archibald* (wyst. 1924), dramatopisarski debiut Pawlikowskiej, nie jest na przekór swemu gatunkowi lekkiej komedii utworem błahym problemowo i pozbawionym wyrazistego przesłania. Zawodowym dostawcom rozrywki nie zawsze zabawnej i w dobrym guście (zrzeszonym w międzywojennym Związku Autorów Dramatycznych) poetka dała w swych prymicjach teatralnych — przytaczam opinię Lechonia — „lekcję tego, jak się mówi o tym o czym się nie mówi”, lekcję bliską w istocie Zapolskiej, gdy idzie o odwagę mitoburstwa. Przepisu na sukces adeptka teatru szuka co prawda w sprawdzonych wzorach sceniczności sztuki dobrze zbudowanej, w tradycjach Bulwaru, chociaż nie wyłącznie, ożywia też chwytty klasycznej komedii francuskiej. Sam pomysł białego małżeństwa i wysnuta zeń romansowa intryga nowożeńców, w stylu maskarady, *qui pro quo*, zabawna i przewrotna konfrontacja dwu egoizmów, wszystko to mogło bawić „miłą staroświeckością” (określenie Boya), asocjacjami choćby z teatrem próby uczuć Marivaux, część przynajmniej widowni Teatru Małego, skłonną aprobować obyczajowe treści sztuki.

U ideologów prawicy i powag moralnych o bardziej zachowawczej orientacji *Szofer* nie uzyskał takiej aprobaty. Nie mogła na nią liczyć bohaterka wcielająca scenicznie nowy typ kobiety wolnomyślniej, wyzwolonej z tych rygorów powinności, które w ramach instytucji małżeństwa strzegły jednostronnie przywilejów mężczyzny. Owe przywileje i obyczajowo-moralne anachronizmy od pierwszych replik stają w sztuce na cenzurowanym. Ustami

<sup>12</sup> S. Kierkegaard, *Estetyczna ważność małżeństwa* [w:] *Albo, albo*, t. II; o argumentach mężów „bez serca” przeciw miłości w małżeństwie s. 39–42.

<sup>13</sup> R. Nelli, *Miłość dworska*, [w:] *Natura, kultura, pleć*, *op. cit.*; „[...] emancypacja kobiety i stworzenie idei miłości — wedle tego badacza — były w średniowieczu współzależnymi i historycznie powiązаныmi ze sobą zjawiskami” (s. 118).

niepokornej Amy autorka neglizuje drwiną, sarkazmem patriarchalny ideał żony, która „powinna rozumieć, że między mężczyzną a kobietą jest zasadnicza różnica, że jemu wolno wszystko a jej bardzo mało, i że dla szczęścia mężczyzny trzeba się umieć poświęcić, bo ideałem mężczyzn jest zdradzać żonę, ale wierną żonę. Inaczej nie ma przyjemności”<sup>14</sup> (I, 1).

Bodaj jeszcze gorsze notowania aniżeli idealna żona ma jej partner w małżeństwie, „typowy mąż”, z jego pańską podwójną moralnością i nawykiem lekceważenia potrzeb uczuciowych kobiety, jej instrumentalnego traktowania. Również jego wizerunek podlega ustawicznej degradacji przez śmiech, mniej lub bardziej złośliwy, niekiedy otwarcie agresywny:

Ama: Mąż to jak macocha dla kobiety [...] Taki typowy „mąż” często do nikogo nie należy, bo nikt go nie chce i „wakuje”. Jest to posada do objęcia — i ucałowania — br. (otrząsa się). [II, 5]

Z pewnością humor, dowcip, a nie błaha intryga spaja konstrukcję tej komedii, i stanowi jej istotną treść. Jest to śmiech zróżnicowany w doborze literackich technik, takich jak ironia, sarkazm, kalamburowe nonsensy, aforyzmy, błyskotliwe powiedzonka — co razem wzięwszy przydaje replikom dialogu poetyckiej wręcz „gęstości” i siły wyrazu. Pod względem funkcjonalnym wydaje się on wszakże relatywnie jednorodny, prezentuje odmianę charakteryzowaną przez Freuda jako „dowcip wrogi, który służy agresji, satyrze lub obronie”, i spełnia o tyle swój zamysł, o ile zdoła ośmieszyć przeciwnika, omijając takim sposobem system ochronnych barier, zakazów, kulturowych tabu:

Obejście ograniczeń [w drodze ośmieszania — M.R.] otwiera źródła przyjemności, które już wydawały się niedostępne. [...] Toteż dowcip tendencyjny bywa ze szczególnym upodobaniem używany jako sposób ujawniania agresji lub krytyki kierowanej przeciw osobom wyżej postawionym i roszczącym sobie prawo do szczególnego autorytetu. Dowcip jest wówczas buntem przeciw takiemu autorytetowi, jest wyzwoleniem się spod jego nacisku.<sup>15</sup>

Zrozumiała jest więc idiosynkrazja autorytetów, tych szczególnie spod znaku narodowej demokracji, na „manię dowcipu”, „komediowość z lewej ręki” czy „kabaretową kulturę humoru” sztuk Pawlikowskiej o wyraźnie feministycznym przesłaniu<sup>16</sup>, i których dowcip, jak w omawianym przypadku,

<sup>14</sup> M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dramaty*, Warszawa 1986; dalsze cytaty w tekście według tegoż wydania.

<sup>15</sup> Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, [w:] „Dialog” 1989, nr 1, s. 94.

<sup>16</sup> Autorami cytowanych opinii, wyjętych z recenzji sztuki *Dowód Osobisty*, są Zygmunt Wasilewski („Myśl Narodowa” 1936, nr 43) oraz Franciszek Grzymała-Siedlecki (*Z teatrów warszawskich 1926–1939*, Warszawa 1972, s. 250).

ma charakter buntowniczy, wyzwalający. Inna rzecz, iż prześmiewczej agresji *Szofera Archibalda* nie równoważy dostatecznie w postawie i zachowaniu bohaterki głębsza potrzeba uczuć, miłości, co istotnie różni wczesny utwór od późniejszych sztuk, gatunkowo niejednorodnych, takich jak *Egipska pszenica* czy *Zalotnicy niebiescy*. Każda z nich odwołuje się na swój sposób do konwencji realistycznego melodramatu, zachowując zarazem dość przejrzyste rygory komedii problemowej (sztuki z tezą).

*Egipska pszenica* (wyst. 1932) przedstawia rozpad małżeństwa w jego skostniałym instytucjonalnie i ze swej istoty konfliktotwórczym kształcie. Oznacza to, iż bohaterowie, Ruta i Wiktor Krzeptowscy, są w tej sztuce nosicielami postaw typowych, zresztą dobitnie zarysowanych, jakie wyznacza w rodzinie patriarchalnej podział ról, a niefortunne dzieje ich związku mają w dużej mierze znamiona historii egzemplarycznej. Kochająca Ruta przeżyła szczęśliwy dla obojga paroletni okres w cieniu męża, złożyła mu w ofierze talent tancerki, wyrzekła się osobistych aspiracji, z całym oddaniem kobiety, która darzy uczuciem wybranego człowieka i oczekuje wzajemności. Z tym oczekiwaniem klóci się najwyraźniej przyjęta w samoocenie miara rzeczy, różna dla obydwu płci: „[...] sława kobiet — to słowa Ruty — prowadzi do miłości, więc wybierając miłość skróciłam sobie drogę”. Bohaterka ulega poprzez ów wybór presji stereotypu „towarzyszki mężczyzny”, „istnienia dla innego”, jako wzoru kobiecości, by przekonać się niebawem jak moralnie kruche są jego fundamenty. Wiktor ze swej strony nie potrafi odwzajemnić „postawy małżeńskiej w namiętności”.<sup>17</sup>

Inżynier i społecznik, prowadzący na szeroką skalę interesy, Rutę traktuje z pedagogiczno-protekcjonalną wyższością opiekuna, który wie czego chce i czego powinna chcieć jego towarzyszka życia. Jest w istocie kreacją z pełnym wyposażeniem „charakteru wewnątrzsterownego”, w znaczeniu jakie przypisał temu pojęciu Dawid Riesman, odnosząc je do ludzi „starej” klasy średniej, z ich stałymi zasadami i postawą zorientowaną na osiąganie bogactwa, władzy, celów i wartości użytecznościowych.<sup>18</sup> Takie też cele przedkłada bohater ponad walory osobowo-uczuciowe związku. W pożyciu małżeńskim ceni „[...] higienę duszy i ciała, w najlepszym razie fizyczną uciechę [...]”, ale nie erotykę, namiętność, zmącającą „bezpieczną ciszę” domowego azyłu. Bezdzienna, jak dotychczas, Ruta nie jest dla Wiktora w dostatecznym stopniu „kobieca”, ocenia ją przez pryzmat swego ideału kobiety rodnej i dbającej o potomstwo, a przy tym bezgranicznie uległej woli męża. Do tego ideału

<sup>17</sup> Określenie Denisa de Rougemont z książki *Miłość a świat kultury zachodniej*, Warszawa 1968, s. 303.

<sup>18</sup> D. Riesman, *Samotny tłum*, Warszawa 1971, por. roz. I *Typy charakteru i społeczeństwa*.

Pawlikowska odnosi się z bezlitosną ironią i sarkazmem. Każe mu objawić się w charakterze wzniosłej fikcji, z której mąż czyni instrument moralnego szantażu: argumentem za koniecznością pełnienia powinności macierzyńskiej wymusza adopcję dziecka, mylnie biorąc je za owoc swego romansu ze służącą. Zrozumiałe, iż po takiej ekspozycji kierunek biegu wydarzeń jest z góry przesądzony. Wiktor ponosi klęskę jako charakter społeczny, i zarazem nosiciel zwyczajowo-patriarchalnej roli, a jego przegrana manifestuje się na dwa sposoby: w konwencji melodramatycznej oraz w stylu „szkoły norweskiej”, jak ją popularyzował George Bernard Shaw swoją *kwintesencją ibsenizmu* oraz praktyką dramatopisarską. Domeną melodramatu są losy bohaterki, która budzi się z duchowego letargu po dwudziestu latach, „młoda jak przedtem”, pod gorącym tchnieniem miłości o tyle młodszego wychowanka, rzekomego pasierba, i na domiar szczęścia okazuje się zdolna do macierzyństwa, owocuje niczym „egipska pszenica znaleziona w grobowcach”. Jest to obyczajowo najśmielsze rozwiązanie węzła intrygi w teatrze Pawlikowskiej, przy całej zresztą jaskrawej tendencyjności polemicznego chwytu. W grę wchodzi przy tym nie tylko literalny sens, na planie zdarzeń, ale i głębszy, symboliczny, cięża bowiem „oznacza wypełnienie łona, a niewypełnione łono można potraktować — w myśl wykładni psychoanalitycznej — jako symbol pustki uczuć”.<sup>19</sup> Tym bardziej druzgocący jest ów wyrok natury dla Wiktora, jego postawę fanatyka dzietności demaskuje i ośmiesza jako rodzaj uzurpacji moralnej, „[...] ogromne urojenie — mówiąc za Maxem Schelerem — że człowiek może zgodnie z wyborem i samowolnie »robić ludzi« (jak pudełka tekturowe i maszyny), brak szacunku dla ciągle nowego, niesłychanego cudu początku człowieka w narodzinach”.<sup>20</sup>

Demaskatorskim intencjom nie gorzej aniżeli melodramat służy styl ibsenizmu. Dochodzi on najefektowniej do głosu w scenie kulminacji dramatycznej jaką jest niewątpliwie końcowa dyskusja małżonków, konfrontująca w gwałtownym tonie nieuzgadnialne postawy i poglądy na stosunki między płciami w małżeństwie. Wiktor zachowuje tutaj swą tożsamość charakteru społecznego. Z zasad hierarchii ról i podwójnych standardów moralnych czyni szaniec obrony „podeptanej męskiej dumy”, „godności życia” i nawet roszczeń ojcostwa, których ewidentna bezpodstawność daje bohaterce wszelkie przewagi i umacnia ją na pozycjach kobiety wyzwolonej, wolnej nareszcie od uciążliwych familijno-patriarchalnych serwitutów.

Upokarzający dla Wiktora styl przegranej, fakt iż zostaje pokonany jego własnym orężem ideowym, najlepiej może charakteryzuje zamierzenia au-

<sup>19</sup> R. May, *Miłość i wola*, Warszawa 1978, s. 95.

<sup>20</sup> M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, Warszawa 1986, s. 203.



torki. Jest z pewnością przejawem feminizmu „nowej tożsamości kobiecej”, spajającej integralnie wolność człowieczeństwa z rolą matki, w kontekście przeżycia miłości. Na tę innowacyjność *Egipskiej pszenicy* jako manifestu feministycznego trafnie zwracał uwagę w dwudziestoleciu Kazimierz Czachowski:

*Egipska pszenica* ma dla nas dziś równie aktualne znaczenie, jaki ongiś, za czasów Młodej Polski, miało wystawienie *W sieci* Kisielewskiego. Czym dla pokolenia sprzed lat trzydziestu była szalona Julka, jako wołanie kobiety do życia pełną piersią, tym w naszych oczach będzie bohaterka *Egipskiej pszenicy*, która już nie woła lecz po prostu stwierdza swe prawo do kierowania swym życiem na równi z mężczyzną, więcej, bo zgodnie z wymaganiami i potrzebami własnej natury kobiecej”.<sup>21</sup>

Wyróżniona pozycja bohaterki dramatu i jej postawa buntowniczo-reformistyczna może się przejawiać w starciu przeciwników, w taktyce walki, i równie dobrze w grze miłosnej, która w *Zalotnikach niebieskich* osiąga wyższy niż gdzie indziej stopień komplikacji psychologicznej. Ale też sercowe perypetie sztuka osadza śmieiej w społeczno-obyczajowym konkrezie. Akcja toczy się w środowisku oficerów lotnictwa, na owe czasy dość jeszcze ekskluzywnym, znanym autorce (jako żonie lotnika) na tyle, by stworzyć galerię charakterystycznych, tchnących życiem postaci pilotów, „myśliwców”. Rys środowiskowej charakterystyki zjednał *Zalotnikom* wielką popularność, i pozytywny na ogół odbiór krytyczny, jako „pierwszej naszej sztuce lotniczej fachowo napisanej” (określenie Irzykowskiego).<sup>22</sup> Między innymi Janusz Meissner pisał z uznaniem z pozycji eksperta, iż komedia ukazuje „[...] kawał prawdziwego życia, oraz prawdziwych ludzi, nie załgane papierowe »ideale«”.<sup>23</sup> Przy całym jednak realizmie sztuka nie jest studium środowiskowym. Męskie postacie różnicowane są wedle jednego zasadniczo kryterium: stopnia dojrzałości duchowo-emocjonalnej, jak się on przejawia w traktowaniu partnerek związków uczuciowych. Lotnik i samolot mają wymiar tyleż dosłowny co przenośny, są *sui generis* rezonatorem, nadającym pożądany wydźwięk sprawom miłości, jedynie tu istotnym.

Promuje owe sprawy, jak zazwyczaj, kobieta zamężna, której partner w małżeńskim pożyciu godzi cenzus lekarza z rolą „typowego męża”: represjonuje z rozmysłem namiętne uczucia, zniża miłość do popędu, do relacji seksualnej, co prawda już nie z pozycji fanatyka dietności, lecz uczzonego zadufka i megalomana, w przeświadczeniu, że „[...] najbardziej skomplikowane stany duszy (medycyna) umie sprowadzić do bardzo prostej fizjologicznej

<sup>21</sup> K. Czachowski, *O Egipskiej pszenicy*, „Czas” 1932, nr 230.

<sup>22</sup> K. Irzykowski, *Recenzje teatralne*, Warszawa 1965, s. 407.

<sup>23</sup> J. Meissner, *W sprawie „Zalotników niebieskich”*, „Skrzydłata Polska”, luty 1934, s. 54.

przyczyny [...]”, na grunt pojęć z zakresu zoologii, i ordynować w potrzebie — jak w przypadku rzekomo „ozięblej” bohaterki — kurację zoologiczną. Cynizm tej postawy obnaża źródła małżeńskiej dysharmonii. Oziębłość Noli nie ma w istocie „przyczyny fizjologicznej” lecz obyczajowo-moralną, jawi się w przebiegu zdarzeń jako obronna reakcja na agresję i uroszczenia męskiej mitologii erotycznej, przebranej w kostium „nauki”. Bez wątpienia o tematach tabu mówi się w sztuce „z godnością, ale bardzo szczerze”, (to opinia Boya)<sup>24</sup>, w sposób wcześniej nie praktykowany w dramatopisarstwie, co tylko nieliczni recenzenci poczytali autorce za zasługę. Małżeński układ spychający kobietę do służebnych funkcji, nieuchronnie rozpada się w toku miłosnej edukacji, w której współpartnerem Noli jest kapitan Jastramb, postać w niekonwencjonalnym typie mężczyzny o wielkiej wrażliwości uczuciowej, w jednej osobie kochanek i adwersarz.

Psychomachia zalotów jest starciem antagonistycznych postaw w przeżyciu miłości. Ścisłej biorąc ilustruje ona dwa odrębne rodzaje namiętności erotycznej, jak je przenikliwie charakteryzował Bertrand Russel, z pozycji skądinąd bliskich feministycznym rewindykacjom.

Namiętność seksualna mężczyzny jest przeważnie połączona z dążeniem do posiadania dominującego wpływu na kobietę — zwłaszcza namiętność, która jest silna i poważna. [...] W rezultacie kobiety czują, że muszą bronić swej indywidualności, mężczyźni zaś czują — często w sposób bardzo niejasny — że okiełznanie instynktu, którego się od nich wymaga, nie da się pogodzić z wigorem i inicjatywą życiową. Starcie się tych dwóch psychologii czyni wszelkie prawdziwe zespolenie duchowe niemożliwym [...].<sup>25</sup>

Właśnie tę nierówność, obyczajową niepełnoprawność miłosnych ideologii (bo w istocie „psychologia” jest tu wyuczona, kulturowo nabyta), charakter dyskryminacyjny jednej z nich, męskiej mianowicie, sztuka demaskuje jako potencjalnie groźną zaporę dla miłości. Adwersarz bohaterki, kapitan Jastramb (czytaj: jastrząb) wyodrębnia się z grona swoich kolegów jako człowiek ptak „wysokiego lotu”, nie tyle przez wzgląd na dyspozycje wzorowego lotnika, ile z uwagi na „silną i poważną namiętność kochanka”, który ofiaruje całego siebie, i w zamian żąda „całej duszy” ukochanej kobiety.

Ów swoisty maksymalizm obcy jest egzaltowanej afirmacji miłości samej w sobie, w romantycznym stylu. Dla miłości romantycznej oddalenie kochanków jest „prawie zawsze konstytutywne”<sup>26</sup>, gdy u Pawlikowskiej miłość „wzbija się — gdy może — do nieba, nie odrywając się od ziemi”<sup>27</sup>, jest niezmiernie bliskim zespoleniem duchowo-cieleśnym. Postawa bohatera kryje

<sup>24</sup> T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. XXV, s. 248.

<sup>25</sup> B. Russel, *Przebudowa społeczna*, Warszawa 1932, s. 170.

<sup>26</sup> M. Scheler, *op. cit.*, s. 188.

<sup>27</sup> T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. XXVI, s. 472.

wszakże i mniej szlachetne komponenty, z czym „zalotnik niebieski” zdradza się w momencie — jak mu się wydaje — bicia „rekordu wyżyny”, kiedy małodusznie rozgrzebuje przeszłość i docieka „prawdy”, której nie umie sprostać psychicznie. Nieuchronnie więc dochodzi do zderzenia sprzecznych kodeksów miłości:

Jastramb

Czy jesteś taka jak inne? Czy musiałaś upaść tak nisko?

Nola (trochę niecierpliwie)

Słuchaj nie doprowadzaj mnie do rozpacz, bo zapytam się o ciebie: A ty? [...] Słyszałam o twoich niezliczonych miłostkach!

Jastramb

To co innego! Co innego, bo ty nie cierpisz nad tym. A ja cierpię — widzisz — gdy pomyślę... [...]

Nola

Namiętność jest jedna dla wszystkich. Głód życia jest jeden dla wszystkich, i tylko pycha jest w was większa [I, 11].

Przedmiotem kontrowersji, i wielką stawką w grze miłosnej, jest miara oceny moralnego charakteru namiętności, różnicowana przez mężczyznę wedle kryterium płci. Bohaterka odrzuca tę podwójną miarę niejako w geście autoemancypacji, choć co prawda nie jest w tej obronie równopartnerstwa — wyprzedzającej obyczaj epoki — zdana wyłącznie na własne siły. W sukurs przychodzi jej niezawodny wielbiciel, postać w tym wyłącznie celu powołana do istnienia, rodem z melodramatu:

Herrub

Uważasz że dotknięcie mężczyzny shańbiło ją, ale twoje ją oczyści? [...] Więc tak, mój drogi, wyzwalał się, uniezależniał się!

Jastramb

Z poczucia honoru nigdy się nie wyzwolę [II, 6].

Edukacja sentymentalna przechodzi pomyślnie w swoim apogeu próbę owego „poczucia honoru”, niejako na dowód iż płciowość męska na równi z kobietą podlega ewolucji obyczajów. Oznacza to, iż w toku zalotów zazdrosny kochanek powściąga agresję i dążenie do dominacji nad partnerką, „uczłowiecza” albo raczej feminizuje namiętność erotyczną i takim sposobem dorasta miary wzorca „mężczyzny — dla — kobiety”, zresztą na przekór trywialnie „męskim” upodobaniom pospolitych zalotników, bez polotu i wyobraźni, w rodzaju choćby garnizonowego donżuana.

Udziałem Noli jest nadzwyczajny status bohaterki nieetykalnej dla przeciwników, dzięki wstawiennictwu wielbicieli zawsze gotowych bronić dobrego imienia ubóstwianej kobiety. Podobnie ma się rzecz z Rutą Krzeptowską, nad której losem czuwa egzotyczny, pełen uroku i delikatności wielbiciel,

jakby stworzony do kochania: „Typ oczywiście wschodni — czytany w didaskaliach — oczy pięknej kobiety. Erotyczna poezja, której absolutny brak przykro daje się odczuwać w Wiktorze, rozkwita w nim z orientalnym przezychem” (I, 3). Tak zdecydowanej przewagi po stronie heroiny romansowej nie tłumaczą w pełni ideowe racje feminizmu. Można ją chyba uznać — w duchu Freudowskiej hermeneutyki — za symptomatyczny rys konstrukcji postaci o charakterze swoiście sobowtórowym. Przypomnę, iż Zygmunta Freud interpretował jako specyficzny przypadek bohatera literatury popularnej, w tym sensie, iż „zdradziecka właściwość nietykalności”, i liczne prerogatywy jakimi się cieszy, pozwalają w nim „bez wysiłku rozpoznać Jego Wysokość Ja”<sup>28</sup> — część psychiki, która najpełniej ujawnia się w marzeniach na jawie, korygujących rzeczywistość, i w podobnych im fantazjach pisarza. Jakoż znajomość biografii „zalotnicy niebieskiej” w pełni taką intymizującą propozycję czytania sankcjonuje, odsłania czynną w omawianych sztukach zasadę „sprawdzenia sobą”: mówienia również od siebie, w swoim imieniu, o sprawach głęboko i dramatycznie przeżytych. Oczywiście zasada taka nie rozstrzyga sama przez się o wartości artystycznej. Stopień „egocentryczności” utworów (termin Freuda) wiąże się z konwencją, z techniką literacką która, w lepszym razie, pomaga „odkryć pełne znaczenie swego tworzywa tematycznego”<sup>29</sup>, ale też przenosi często ponad odkrywczość funkcje kompensacyjne, jak w przypadku melodramatu, z właściwą mu koncepcją dobra i zła oraz czarno-białym podziałem postaci. Egocentryzm melodramatu obciąża obydwa utwory, choć może w nierównym stopniu. Idealizowanie bohaterki wydaje się zabiegiem bardziej subtelnym w *Zalotnikach*, pisanych — jeśli wierzyć siostrze autorki — „pod wpływem dramatycznych wyznań, do jakich zmuszał [Lilkę] zazdrosny mąż”<sup>30</sup>, gdzie jednakże dość szczęśliwie „wszystko wysnuwa się z materiału”.<sup>31</sup>

Wątek miłosny w połączeniu z tematyką lotniczą zyskuje dodatkowe konotacje metaforyczne, istotnie wzbogacające sensy szeregu fabularnego. Poetycki rezonans jest tu efektem krzyżowania się zakresów znaczeniowych dwu motywów i pojęć: „lotu” oraz „zalotów” — nie tylko w warstwie słownej (kalamburowy tytuł, ptasia onomastyka), ale i w samym przebiegu akcji, w całym ciągu dialogowych replik. I dopiero w tym przenośnym, poetyckim wymiarze romansowe perypetie nabierają pełni znaczeń duchowej inicjacji,

<sup>28</sup> Z. Freud, *Poeta i fantazjowanie*, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 254.

<sup>29</sup> M. Schorer, *Technika jako odkrywczość*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, Kraków 1976, t. I, s. 282.

<sup>30</sup> M. Samozwaniec, *op. cit.*, s. 369.

<sup>31</sup> T. Żeleński (Boy), *op. cit.*, t. XXV, s. 245.

która „za-lotników” uskrzydla do wysokiego lotu, „ponad mgły przyziemne” (I, 8).

Autorka przenosi tutaj na grunt teatru doświadczenia własnej liryki, gdzie motyw lotu ma niezmiennie erotyczne konotacje i stanowi rodzaj uprzywilejowanej figury poetyckiej (np. w wierszach *Najpiękniejszy sen, Kobieta-Ikar*). Z czego bynajmniej nie wynika, wbrew niektórym sugestiom interpretacyjnym, iż rzeczywistość obyczajowo-psychologiczna *Zalotników* „[...] staje się jedynie pretekstem do skonstruowania akcji poetyckiej”.<sup>32</sup> Macierzysty kontekst kultury wysuwał na pierwszy plan tę rzeczywistość, jak o tym świadczy wszczęta wokół sztuki batalia polemiczna. W opinii samych lotników, a przynajmniej części środowiska, lansowany wzór miłości był probierzem takiego stosunku do kobiety, który miał uchybiać „odrębnościom typowej duszy lotnika”, i nie licował ze „szczytnym powołaniem” ludzi tej profesji.<sup>33</sup>

Nowatorstwo Pawlikowskiej jest w istocie bardziej natury treściowej aniżeli formalnej, w przypadku sztuk omawianej konfiguracji, i od tej strony dają się one rozważać na płaszczyźnie powinowactw z programem Shawa ibsenisty, w tym zakresie w jakim uznawał on za jeden z głównych celów dramatopisarza demaskowanie obiegowych wmówień społecznych i stereotypów, w rodzaju „męskiego mężczyzny” czy „prawdziwie kobiecej miłości”.

#### KOCHANKOWIE I MATRONY (MITOBURCZA KOMEDIOGROTESKA)

Ideał kobiety poddanej supremacji mężczyzny Pawlikowska odziera z osłon wzniosłych fikcji. Odsłania jego wiecznie bijące źródła w męskiej mitologii erotycznej, ale również — co może ciekawsze — w kołtuńskich uzurpacjach i okrucieństwie matron, matek rodu. Postać marony usytuowana jest na poczesnym miejscu w wielu sztukach, w charakterze przeciwnika miłości. Z istoty bowiem swojego typu matrona oręduje instytucji macierzyństwa w patriarchalnym, opresyjnym kształcie<sup>34</sup>, ale w jakiejś też mierze przypisana jest do roli, którą modernizm, za Schopenhauerem, rezerwował dla miłości samej, sprowadzonej, w ujęciu demaskatorskim, naturalistycznym, na poziom celu gatunkowego, instynktu prokreacji. U Pawlikowskiej, dla odmiany, miłość nie jest „wielkim złudzeniem”, ani też nie zagraża „opiekuńczym

<sup>32</sup> M. Józefacka, *Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 94.

<sup>33</sup> J. Rz.: *W odpowiedzi p. kpt. Meissnerowi*, „Skrzydłata Polska”, luty 1934, s. 56.

<sup>34</sup> M. Pawlikowska, *Okrucieństwo matron*, „Wiadomości literackie” 1932, nr 39.

geniuszom jednostki”<sup>35</sup>, raczej osłania indywiduum, ustanawia kruchy azył więzi personalnej, i stąd brak dla niej zrozumienia ze strony leciwych ciotek, matek rodu i babek, sprawujących — w służbie idei dzietności — dokuczliwy nadzór nad kochankami.

Szkicuję tu najbardziej ogólny schemat konfliktu postaw i ról, choć co prawda rzadko wypełnia się on oryginalną treścią. We wczesnej fazie scenopisarstwa konflikt ten zaledwie zaznacza się w tle akcji, i raczej ubarwia ją na konwencjonalny sposób. I tak w osobach zrzednych ciotek z *Szofera Archibalda* czy starszej pani Krzeptowskiej, sprzymierzonej z Wiktorem w poniżaniu synowej, Pawlikowska wskrzesza typ matrony preceptorki romansowej heroiny, nieco już zużyty teatralnie, obarczony zadaniem dyskredytowania erotyki, i pośrednio zmiany znaczenia idei miłości, w duchu mieszczańskiego *bon sens*.

W sztukach późniejszego okresu, takich jak *Dowód osobisty*, *Mrówki* czy *Baba-Dziwo*, postać matrony urasta do rangi protagonisty, zyskując przy tym nowe, artystycznie śmielsze, bardziej ekspresyjne artykulacje. Wszystkie one prezentują dość jednorodny w swej genezie typ: prześmiewczy, wtórnie jakby zmitologizowany wizerunek macierzyństwa, w postaci mitu Teściowej. Wiekowa tradycja literatury naznaczyła ten wtórny mit osobliwie mizoginicznym piętnem, ma on szyfrować — w myśl wykładni Simone de Beauvoir — szyderczy i pełen lęku dystans mężczyzny do macierzyństwa w ogóle, które roztopia jednostkowość kobiety w gatunku:

Uniwersalność losu kobiecego szyderczo zaprzecza odrębności żony, zależność od przeszłości i od ciała — autonomii ducha. To szyderstwo mężczyzna obiektywizuje w groteskowej postaci teściowej. W śmiechu mężczyzny brzmi tak wiele wrogości, ponieważ wie on, że los żony jest losem każdej ludzkiej istoty: a więc również jego własnym.<sup>36</sup>

Pawlikowska w znamienity sposób przewartościowuje wysłużony stereotyp. Wysztydza w postaci „Baby-Dziwo” nie „macierzyństwo w ogóle”, lecz jego instytucjonalne formy, opresyjne wobec kobiet, i wrogie namiętności erotycznej jako doświadczeniu, poprzez które heroina tego teatru utwierdza się w indywidualnym losie, w człowieczeństwie. Konfrontacja matron i kochanków ma więc nieuchronnie konfliktowy charakter.

*Dowód osobisty* (wyst. 1936) należy do najdowcipniejszych, ale i najgwałtowniej demaskatorskich sztuk Pawlikowskiej. Wszelako nie arystokracja stanowi tu obiekt satyry, wbrew przyjętym opiniom krytycznym. Zebrzydowieccy, jak ich prezentuje komediogroteska, to nie tyle parantele czy

<sup>35</sup> Por. A. Schopenhauer, *Psychologia miłości*, Warszawa 1903, s. 42, 53.

<sup>36</sup> S. de Beauvoir, *Druga pleć*, Kraków 1972, t. I, s. 262.

snobizm urodzenia, „arystokratyczny rasizm”<sup>37</sup>, ile raczej instytucja wielkiej rodziny, z jej obyczajowo spetryfikowanym patriarchalizmem, wspartym na autorytecie matron niczym na potężnym filarze. Satyra sztuki uderza w ów filar, dyskredytuje uroszczenia swoiście instrumentalizujące małżeństwo, i z istoty swojej antykobiece, co dobrze unaocznia przypadek bohaterki. Malwa doświadcza losu młodej kobiety podstępnie usidlonej w splocie interesów wielkorodzinnych. Interesów nie tylko prestiżowych, skoro Jan Błazej jest dziedzicem bez patrymonium, i „węzeł małżeński” stanowi dlań całkiem prozaiczne źródło utrzymania, rodzaj posady czy synekury. *Dowód* nie jest jednak sztuką z tezą (przy silnych feministycznych akcentach). Oręż śmiechu współtworzy integralny świat poetycko-groteskowy, niejako ponad treściami obyczajowymi. Prawa tego świata ujawnia podział postaci wedle reguł fantastycznej taksonomii: na ludzi-kwiaty, szlachetniejszą odmianę istnień, oraz ludzi-plązy. Wokół jednych i drugich dramat rozsnuwa sieć asocjacji przyrodniczych. Daje tu o sobie znać przyrodniczość wyobraźni poetki, która zdominowała wielorako jej lirykę późniejszego okresu, także w aspekcie osobliwej poetyckiej antropologii. Sugestię kwietnej tożsamości, w przypadku Malwy, tworzą kolejno: imię, szyfrujące poetycki rodowód „fiolkowo i różanomialnej piękności”, barwy kostiumu („lila, fiolkowy, różowolila”), i nie na ostatnim miejscu repliki dialogu, subtelnie ironiczne i wielofunkcyjne, harmonizowane z treścią zdarzeń:

Zyta

Tak ci pięknie w tym kolorze „mauve”! Rzeczywiście przypominasz malwę, [...] (poetycznie) ... ten piękny prosty kwiat zacisza wiejskiego. Ale twoja skomplikowana dusza to raczej jakaś niesamowita, powyginana orszidea! [II, 6]

Zachowując atrybuty osoby Malwa zdaje się ponadto istnieć na podobieństwo „dusz różanych” (z wiersza poetki pod tym tytułem), z których „jedne kobietami, A te co nie zdołały, Zakwitają różami”.

Dwoistością istnienia na tej samej zasadzie obdarzony zostaje partner heroiny. Ze swą prostotą i tężyzną górala doktor ma uosabiać „samo życie”, „siłę przyrody” (o czym mówią didaskalia), wciela potencje życiorodne natury, albo też — bardziej filozoficznie, po schopenhauerowsku — „wołę gorącą” (w znaczeniu dyspozycji do namiętnych uczuć); jest w istocie „najgorętszym tonem” i „męczącym słońcem” dla żony Aldy, ceniącej nie uczuciową więź, lecz wymierne profity zawodowej mężatki. Najgorętsza dyspozycja woli spełnia się tedy w momencie krystalizacji miłości, i zostaje usankcjonowana poetycko przez kwietny symbol solarny (zgodnie z kodem liryki autorki *Słonecznika*):

<sup>37</sup> K. Irzykowski, *Recenzje teatralne*, cyt. wyd., s. 483.

Doktor

Inaczej patrzę na wszystko... Ciekawa to rzecz taki stan! (idzie i patrzy w żółte kwiaty) Pyszne te słoneczniki! [...] (rozmarzony) w tej chwili — rozumiem to, że gdzieś wśród Drogi Mlecznej, na małej planecie Ziemi wśród grozy elementów sprzecznych i okrutnych rozkwita słonecznik: patrz, jaki do słońca podobny! [I, 13]

Na użytek ludzi-płazów taksonomia rezerwuje estetykę groteski, co uwiadacznia jaskrawo, w przypadku męża Malwy, tytułowy „dowód osobisty”: anatomiczny defekt Zebrzydowieckich dziedziczony w postaci błon na palcach męskich potomków. Ów znak tożsamości ostał się w rodzinie za jedyne dziedzictwo, i jako atawizm, „pamiątka po ewolucji”, koresponduje z zachowaniem Jana Błażeja, rasowego degenerata, który poza urokiem zmysłów nie zna żywszych uczuć, nie uznaje miłości, a pod zimnym flegmatycznym usposobieniem i żabią mimiką („nadyma się, oczy mu nabrzmiwiają”) skrywa naturę jakiegoś wodnika czy amfibii, istoty ziemnowodnej.

Dziwaczna biologia, i zresztą cała poetycko-groteskowa systematyka dynamizuje intrygę, stanowi jej samonapędzający się mechanizm. Małżeńskie więzy ulegają nieuchronnie rozbiciu jako sprzeczne z naturą, i w odczuciu kochanków pozbawione sankcji zakazu miłości. Toteż urodziwa żona „płaza” nie tylko okupi grzech „erotobójstwa”, ale i naprawi błąd przeciw życiu rodząc zdrowe, nie obciążone dziedzicznie dziecko. Co z kolei babka i teściowa odbierają jako niewybaczalny despekt. I tak macierzyństwo Malwy staje w centrum uwagi jako kwestia sporna moralnie, roztrząsana na forum „rady familijnej” — stosownie do wielkorodzinnych zwyczajów<sup>38</sup> — z obydwoma matronami na wyróżnionej pozycji strażniczek rodu, patriarchalnych autorytetów. Z tą pozycją wszakże przezabawnie kontrastuje *emploi*, „fasada osobista”, jak powiedziałby Goffman<sup>39</sup>: dziwaczny język prowincjuszek, rekwizyty zniedołężnienia, bijąca w oczy parafiańszczyzna i głupota, wszystko to zdradza status niskich kreacji, rodem z farsy czy prześmiewczej burleski. Takim też prześmiewczym trybem konfrontowane są racje stron konfliktu, wedle dobrze sprawdzonej reguły komizmu, która orzeka — przypomnę za Bergsonem — iż „[...] komiczny jest każdy wypadek który zwraca uwagę na stronę fizyczną osoby, podczas gdy w grę wchodzi jej strona duchowa”.<sup>40</sup> Znamiona podobnej inkongruencji ma w sztuce motyw dziecka z nieprawego łoża,

<sup>38</sup> Por. poniższą uwagę M. Czerwińskiego (*Przemiany obyczaju, op. cit.*, s. 32): „Jeszcze za naszych dziadków autorytet rodziców w sytuacjach krytycznych odwoływał się do »rady familijnej« do patriarchów rodu, do zbiorowej powagi starszych krewnych. Bunt przeciw tradycyjnym normom postępowania był przede wszystkim wyzwaniem rzuconym opinii wielkiej rodziny, zanim stawał się skandalem społecznym”.

<sup>39</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981, rozdział *Fasada*.

<sup>40</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, Kraków 1977, s. 72.



i odbita w tym pryzmacie postawa matron. Zawęzła ona jakby dwie strony czy dwa aspekty macierzyństwa pojmowanego instytucjonalnie, opartego na zasadzie legalności potomstwa. Ta zasada jest dla Zyty i pryncypialnej babki Teodory czyns poza dyskusją, argumentem przeciw winowajczyni. W tym charakterze sankcjonuje ją język inkryminacji, retoryka „apostolstwa” żon, trwałości „węzła małżeńskiego” i „świętej misi kobiet”, apelu do prawdy i do cnót „świętych” antenatek rodziny, kobiet dobrej rasy. I oto cała budująca retoryka zawisa w próżni, traci moralny grunt, a energia rewindykacyjna chybia zamierzenia, w świetle faktu iż pogwałcona legalność potomstwa przejawia się na sposób groteskowo trywialny, jako „brak [u dziecka] pewnej cechy związanej z nazwiskiem”, żabich łap mianowicie. W podstępny niejako sposób, operując na styku groteski i hiperboli, komizm pozbawia matrony ich oręża, i zmienia płaszczyznę sporu. Nie jest nią realna krzywda męża z naturą „płaza” — wiarołomstwo Malwy dotyka go w najmniejszym stopniu — lecz tradycja rodzinno-rodowa i płynące z niej dla kobiety normy nakazu. Groteskowy znak Zebrzydowskich jest w jakiejś mierze jej symbolem, znakiem w literalnym sensie: to „taka legitymacja” (wedle Zyty), i niewylegitymowanie się młodej matki oznacza z jej strony odmowę posłuszeństwa wobec obyczajów familii. Ten rodzaj apostazji, „nieobyczajności” nade wszystko bulwersuje i jednoczy członków klanu:

Teodora (podnosi się z wolna, w całej swej wspaniałości)

Uf! A więc przestępstwo! Pięknie, pięknie.

Malwa

Przestępstwo? Ale gdzież tam! Właściwy porządek rzeczy, wbrew kłamstwom i przesądom! [...]

Jan Błażej

Ona mówi nieprzytomnie. Nie wiercie jej.

Zyta

I mnie się tak zdaje, to obłąd [III, 6].

Potencjał satyryczny ujawnia jednak nie w tym stopniu opisana sytuacja co jej finalna replika, przygotowana na zasadzie komediowej antytezy, z Janem Błażejem dla odmiany w roli wiarołomnego męża i ojca najmłodszej latorośli Zebrzydowieckich — z nieprawego łoża. Scena wygrana jest nadzwyczaj kunsztownie jako efekt teatralny, środkami sytuacyjnego humoru, przede wszystkim jednak daje upust — wedle słów Irzykowskiego — „wścieklej pasji satyrycznej”.<sup>41</sup> Jakoż ceną adopcji ostatniego z rodu jest ruina ładu moralnego wielkiej rodziny. Sztuka obnaża jego fasadowość, hipokryzję, cały ów konserwatywny i parafiański „familiocentryzm”, instrumentalizujący

<sup>41</sup> K. Irzykowski, *op. cit.*, s. 483.

wieź małżeńską, wszystko to za sprawą „jadowitej i natchnionej karykatury” matron, „dwo pań Dulskich w hrabiowskim domu Zebrzydowieckich”.<sup>42</sup>

Oręż satyry służy pośrednio i w tej sztuce gloryfikacji wzruszeń miłosnych. Miłość wyraźniej niż w tylu innych dramatach godzi racje człowieczeństwa kobiety z racjami natury. Kochankowie, z uwagi choćby na swą bujną witalność istot „kosmomorficznych” (ludzi-kwiatów) mogą czuć się jej prawymi dziećmi, co bynajmniej nie jest regułą u Pawlikowskiej. Trzeba tu przypomnieć znany fakt przesunięcia dominant jej poezji w drugiej połowie Dwudziestolecia, kiedy to osobliwy, mistyczny naturalizm — „naturalizm przyrodniczy i hinduski”<sup>43</sup> — podsuwa wyobraźni pisarki obraz okrutnej, bo obojętnej na potrzeby serca Matki Natury:

Urodziłaś Miłość, jak matka,  
piękna matka o piersi dziewczęcej...  
A dziś — tylko śmierci jej życzysz,  
[...]  
o zła matko! Zbrodniarko rzadka

[*Uwodzicielka*]

Tego rodzaju personifikacja pozostała, co prawda, głównie domeną twórczości poetyckiej.<sup>44</sup> Wszelako zmienne, janusowe oblicze Matki Natury uwiadacznia się mniej lub bardziej w konflikcie matron i kochanków, i poniekąd wymusza innowacyjność sztuk, jak to egzemplikują *Mrówki* i *Baba-Dziwo*.

W pierwszym z tych utworów bajkowo-alegoryczny chwyt zaciekawia znacznie bardziej szczegółami realizacji scenicznej aniżeli przez sam pomysł — równie stary jak literatura — przebierania ludzkich postaw w owadzi kostium. Przed polską autorką, na progu Dwudziestolecia, ów pomysł odświeżyli z powodzeniem dla teatru bracia Karol i Józef Čapkové w quasi-moralitetowej fantazji *Z życia owadów*, gdzie zresztą mrówkom przypadła w udziale najsilniej inkryminowana rola nosicieli idei taylorizmu oraz imperialnych podbojów. Z nieco innych powodów, i na oryginalny sposób, dramat Pawlikowskiej potwierdzi abominację wiekowej tradycji literatury do społeczności mrówek.<sup>45</sup> Symptomatycznym rysem tej sztuki, nieobojętnym dla jej wymowy, jest dwudzielność kompozycji, rozpisująca konflikt matron

<sup>42</sup> K. Wierzyński, *Dowód osobisty*, „Gazeta Polska” 1936, w. 277.

<sup>43</sup> A. Sandauer, *Pawlikowska na tle prądów kulturalnych epoki*, [w:] *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, t. I, s. 162.

<sup>44</sup> Por. J. Kwiatkowski, *Wstęp* do: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław, 1980, s. LXIX–LXXV.

<sup>45</sup> „Od bajek Ezopa [...] do utworów Jana de La Fontaine’a, mrówka spośród owadów była najczęstszym przedmiotem obmowy”, cyt. wg M. Maeterlinck: *Życie mrówek*, Warszawa 1992, s. 30.

i kochanków (a w szerszym aspekcie macierzyństwa i miłości) na role owadzie i ludzkie, i na dwa paralelne przebiegi zdarzeń. Nie jest to w ścisłym znaczeniu paralelizm akcji, lecz określonej sytuacji: dla bohaterów złej, zło-wieszczej, gdyż mieści w sobie zacyzn destrukcji uczuć miłosnych, i stwarza takim sposobem źródło napięcia dla obydwu kreowanych światów — w du-  
chu rygorów jednoaktówki.

W świecie mrówczym, gdzie „miłość graniczy zawsze ze śmiercią” (wedle słów Maeterlincka przyrodoznawcy)<sup>46</sup>, tego rodzaju napięcie stwarza czas zaślubin, sytuacja przygotowań do lotu weselnego, i w jej ramy wpisany wartościujący podział postaci na odrębne jakby gatunki istot. Aksjologia znana z większości sztuk stawia tym razem w opozycji posiadaczy skrzydeł, sposobiących się do lotu wybrańców, zalotników, i pospolity ogół mrówek robotnic, pozbawionych płci. Skrzydłom nie po raz pierwszy u autorki pisana jest funkcja ważkiego rekwizytu i symbolu, podstawy konstrukcji metaforycznych znaczeń. Ich nośnikiem, nie umniejszając wagi scenografii (autorstwa Karola Frycza w przedstawieniu krakowskim), jest tu sam język przede wszystkim: bogaty w tropy rytuał gry uwodzicielskiej. W jej toku atrybut piciowości obrasta w konotacje, już jako znak duchowej dystynkcji miłośników i miłośnic, istot we władzy erosa, uskrzydłonych wyobraźnią, marzeniem, pasją życia, i które przynależą mniej do społeczeństwa mrówek, bardziej do „świata powietrza i światła”<sup>47</sup>, w uniwersalnym wymiarze symboliki lotu i skrzydeł. Co nie zmienia faktu, iż cały ten świat utkany z marzenia i poezji tchnie głęboką i zamierzoną ironią, przez kontrast do rzeczywistości mrowiska, do mrocznych kondygnacji piwnic, gdzie ascetyczne i po żołniersku surowe życie toczy się pod dyktando wszechwładnych matron. Nadzorują one — to jedna z ich ról — „moralność mrowiska”, która tylko werbalnie, z nazwy, wyraża interes zbiorowości. Obyczajowy rygoryzm, odraza do spraw erotyki, jej mściwe poniżanie i represjonowanie, wszystko to stanowi aż nadto czytelny symptom moralności z resentymentu, moralności masy, robotnic, chorych z zawiści o dar skrzydeł elitarnej kasty. Resentyment przeradza się też w czynny odwet jaki po locie weselnym będzie towarzyszył żądaniom „powrotu do moralności”. Jakoż w drugiej, równorzędnej funkcji matrony wcielają jakby jedno z janusowych oblicz Natury, zabójczynie miłości, okrutnej istoty, z licznych wierszy poetki. Sama formuła alegorii sprzyja dyskretnym nawiązaniom do tych szczególnie poetyckich personifikacji „Matki Natury”, w których daje o sobie znać nieskrywana niechęć do macierzyństwa. Okrucieństwo mrówczej władczynie stanowi więc po części

<sup>46</sup> *Ibid.*, s. 42.

<sup>47</sup> M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 190.

obiektywny atrybut rzeczownika praw gatunku (jeśli nie ucieleśnionej Natury), i dobrze wpisuje się w ramy sytuacji przed katastrofą.

Wyrazem przewag „złej matki” jest jej udział w intrydze romansowej, w uwodzicielskiej grze głównej bohaterki, w charakterze deprawatorki języka. W rezultacie osobowa ze swej istoty intymność wyznaj grzęźnię w zasadzkach „słów pospolitych”, clichés, podsuwanych zęcnie nowicjuszom, i na tym poziomie ulega depersonalizacji:

Xax:

Znam na pamięć wasz styl odwieczny, powtarzacie się co roku. [...]

Sydis:

Jeśli słowa są pospolite, przejdźmy do pocałunków. Te są zawsze nowe, nigdy się nie powtórzą, jak i my sami nigdy się nie powtórzymy [I, 11].

Wywłaszczenie kochanków z języka czyni ich w istocie zakładnikami sił libido, poprzez które — jak w znanym scenariuszu metafizyki miłości Schopenhauera — „geniusz gatunku prowadzi stałą walkę z opiekuńczymi geniuszami jednostki, wiecznie łamiąc szczęście osobiste”<sup>48</sup>, we własnym ponadjednostkowym interesie.

Schopenhauerowski scenariusz nie pozwala żywić wątpliwości co do wyniku konfrontacji. Ale też nie wynik jest tu istotny, nie on w każdym razie rzutuje na wymowę alegorii, lecz sam sposób, ironiczny styl spuentowania konfliktu w zaskakującej antytezie Wielkiego Finału. Oto brzemienna i pozbawiona skrzydeł miłośnica, „ofiara systemu”, przechodzi nagłą przemianę w sytuacji zagrożenia mrowiska: odnajduje w sobie powołanie i tożsamość matki oraz nowej władczyni, personifikującej geniusz gatunku. Żart ironiczny, na tym poziomie uogólniania, dotyka tezy dramatu, uwieloznaczenia satyrę, stępuje jej ostrze, odejmując takim sposobem alegorii natręctwo dydaktyzmu.

Środkowy, drugi akt jest swego rodzaju ilustracją, czy uzupełnieniem do przypowieści alegorycznej, włącza się w jej tok na prawach intermedium. Zmiana estetyki na realistyczną oznacza, iż konflikt przemieszcza się w środowisko tradycyjnej rodziny, na swój macierzysty grunt obyczajowy. Przy tak wyraźnej autonomii istnieje też uchwytny paralelizm w typie sytuacji dramatycznej, która formalnie przypomina tę z alegorii: jest zła w punkcie wyjścia, źle rokuje dwojgu młodym małżonkom, gdyż mieści w sobie czyn destrukcji miłosnej więzi. Logikę owej sytuacji tym razem uruchamia czysty przypadek, inaczej aniżeli w mrówczym świecie, i o tyle mniej fortunnie. Przypadkiem spodziewane macierzyństwo Giny ujawnia się nie w porę, w przededniu naukowej wyprawy Kajetana, co obojgu zagraża rozłąką i stawia ich w położeniu bez godziwej alternatywy. Dylemat: dziecko lub

<sup>48</sup> A. Schopenhauer, *op. cit.*, s. 53.

małżeństwo kochanków (za cenę pozbycia się „kłopotu”) z pewnością nie jest najzręczniejszym postawionym i nie ma za sobą przekonujących uzasadnień. Niemniej jednak sztuka osadza go dobrze w realiach życia wielkiej rodziny, z jej właściwą hierarchią nadrzędności interesu grupy nad jednostkową egzystencją kobiety. Scena sądu rodzinnego, ośrodkowa dla intermedium, obnaża perswazyjne i rytualne procedury wymuszania uległości na kobiecie, i w efekcie jej przemiany — u boku matki i teściowej, i poniekąd też z ich wyroku — z indywidualnej istoty w ogniwo gatunku. Tak w każdym razie doświadcza działania owych procedur bohaterka, w czym antycypuje odmianę losu mroźniejszej heroiny.

Zagrozenia wolności jednostki i wolności kobiety nade wszystko, jej człowieczeństwa realizowanego poprzez miłość, to wspólny temat *Mrówek* oraz komediogroteski *Baba-Dziwo* (wyst. 1938 przez krakowski Teatr im. Słowackiego). W roku prapremiery sztuki recenzenci niebezzasadnie akcentowali jej walory aktualności i „odwagi w doborze tematu”. Istotnie zmianę formy wymusza niejako polityczna ostrość satyry, o wymowie jednoznacznie antyfaszystowskiej, antytotalitarnej. Władczyni mrowiska przybiera tym razem postać dyktatorki państwa Prawii, wyniesionej do władzy dzięki „rewolucji” i „partii”, przez totalitarny przewrót. Totalitaryzm jest tu zjawiskiem *sui generis* politycznym, co uwidacznia się poprzez styl rządzenia: w bałwochwalstwie rytuałów czci „matki ludu” i w osobliwościach socjotechniki oraz języka mediów, gazety i radia, zmienionych na propagandowe tuby.

Mitotwórczy kult Validy nie tylko wprawia w ruch maszynę opresji, ale i obezwładnia duchowo, znieprawia sumienia, jest „trucizną działającą na duszę”, jak to wykazuje sugestywnie przypadek jednej z postaci sztuki. Osobliwy rozpad osobowości Normana, jego metamorfoza eksliberała i wroga tyranii w przykładowego konformistę, ma tu walor wzorca, gdy idzie o system motywacji w jakim totalitaryzm wikła wielu przyzwoitych skądinąd ludzi. Obok strachu i zewnętrznego przymusu udział w tym procesie ma również podziw dla siły i uznanie, częściowe przynajmniej, zwycięskich racji, co narzuca wewnętrzny także przymus lojalności, chęć poddania się prawodawczej woli dyktatorki.

Inna już rzecz, iż Valida Vrana nie tyle urzeczywistnia zasadę wrodzostwa (bystro podpatrzoną w ruchach faszystowskich), co ją ośmiesza, karykaturuje swoim typem groteskowej hybrydy, odmienia: w jednej osobie wodza i psychopaty, półżołnierza i półbabsztyla. Tak pomyślana postać jest w sztuce śmiałym chwytem literackim, „gestem śmiechu”, obarczonym nader ważną funkcją. Włącza on mianowicie w kontekst problematyki totalitaryzmu i faszystowskiego motywu matrony, i związane z nim u Pawlikowskiej konotacje. Władczyni Prawii nie przypadkiem honorowana jest tytułami „Jej Macierzyńskiej

Wysokości” i „Matki Narodu”. Mocny punkt oparcia dla jej inwencji reformatorskich stanowi troska o rozrodczość, o rodzinę jako „komórkę państwa”, i zdeklarowany antyfeminizm, przypisujący jednostronnie kobietę do zadań macierzyństwa. Pod tym względem państwo Validy nasuwa nieodparte skojarzenia z Trzecią Rzeszą. Tu i tam rewolucja zarówno w „kwestii kobiecej” i w pomysłach na życie rodzinne pozostaje ultrakonserwatywna, choć nie do końca w tym konserwatywnie konsekwentna. Stąd aluzyjność satyry, przejrzysta chociażby w metodach pracy „Syndykatu spraw rodzinnych” (odpowiednik nazistowskiego Towarzystwa Rodziny Niemieckiej), i w rozlicznych sposobach wymuszania progenitury na rzecz państwa. Najbardziej drakoński z nich kładzie kres „błędnej dotychczasowej moralności, mieszczańskim fanaberiom”, narzucając pannom Prawii urzędowych kochanków i obowiązek służby prokreacyjnej. Ów „dopust Validy”, choć zakrawa na czystą fantazję, narusza społeczne tabu nie bardziej może drastycznie aniżeli niektóre praktyki nazistów, w rodzaju instytucji Lebensbornu (z repopulatorami czystej rasy dla niemieckich dziewczyn), i wizjonersko antycypuje sławny rozkaz prokreacyjny Himmlera z lat wojny, legalizujący kontakty przyszłych matek z żołnierzami „bez oglądania się na mieszczańskie prawa i obyczaje”.<sup>49</sup> Całość działań dyktatorki na rzecz „zaludnienia kraju” jest w istocie przesmiewczą repliką osławionej Geburtenschlacht, „kampanii rozrodczej”, zaktowiczanej przez ideologów nazizmu — instytucjonalnie i propagandowo — w racjach wielkiej polityki. Przypadek Validy nie ze wszystkim jednak wpisuje się w niemiecki kontekst. Komediogroteska podsuwa jej i z naciskiem eksponuje motywację Freudowską, która zło polityki, w tak morderczym nasileniu, tłumaczy resentymentem brzydkiej kobiety, w kategoriach zatem ekonomii libido: jako przetworzoną w nienawiść energię „zduszonych, zdegradowanych instynktów” (III, 9). To przesunięcie akcentów satyry w kierunku psychopatologii dyktatury, i finalna samolikwidacja reżimu przez ośmieszenie, znamionują zdroworozsądkowy punkt widzenia oraz optymizm właściwy liberalnej opinii w latach trzydziestych, ufnej — wbrew porażającym realiom — w prawa człowieka i w postęp, w przewagę rozumu nad obskurantyzmem i głupotą. Świadectwem tych przewag ma być w sztuce Petronika Gondor, żona konformisty Normana, którą Pawlikowska wyposaża w wymowny nadmiar zalet kobiety pięknej i mądrej, wybitnej uczonej, przy tym niezależnej duchowo, odważnie orędującej feminizmowi w sytuacji zniewolenia współrodaczek. Jej właśnie, jako rezonerowi i *porte parole* autorki, pisana jest komediowa rola likwidatora reżimu Prawii.

<sup>49</sup> Cyt. wg R. Grundberger, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, Warszawa 1987, t. II, s. 87.

## RÉSUMÉ

L'auteur de l'article distingue dans toute l'œuvre dramatique de Pawlikowska-Jasnorzewska un groupe de pièces théâtrales qu'il analyse de façon détaillée. Il s'agit des pièces qui conçoivent d'une nouvelle manière la trame comique de l'amour, pièces qui sont conformes au féminisme «de la nouvelle identité féminine», attitude propre à leur auteur. Ainsi, l'amour et l'émancipation de la femme sont présentés comme deux phénomènes, strictement interdépendants et unis. Conformément à cette hypothèse, l'interprétation tient compte du double aspect de l'innovation: à côté de la technique littéraire raffinée de cet auteur de comédies, c'est également l'audace morale à revendiquer les droits des femmes, en tant que partenaires égaux, à l'amour érotique. Le centre d'intérêt de l'étude de ces oeuvres, c'est une remise en question des modèles patriarcaux de la vie du couple et de l'érotisme féminin, ainsi que — dans les comédies grotesques *Mrówki* [*Les Fourmis*], *Dowód osobisty* [*Carte d'identité*] et *Baba-Dziwo* [*Bonne femme — on ne sait quoi*] — la destruction des mythes de l'institution, hostile à la femme; de la matrone d'une famille nombreuse.









---

WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU MARIi CURIE-SKŁODOWSKIEJ  
Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin  
POLSKA

---