

Joanna Kot

Northern Illinois University, Stany Zjednoczone

„NIEUZNIANIE” I ŻAŁOBA – DROGA DO PRZEMIANY. WOKÓŁ PARU DRAMATÓW DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

W swoich nowszych pracach, *Undoing Gender* oraz *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Judith Butler wraca do heglowskiego pojęcia „uznania”, podkreślając jeszcze mocniej aniżeli w poprzednich książkach, że „uznanie” jednostki zależy od społecznych i kulturalnych norm. Normy te są nie tylko zmienne, ale ponadto czasami wyłączają pewne kategorie ludzi, piętnując ich, jako „nieuznanych” i „podludzi” (*less than human*)¹. Butler uważa, iż poczucie etyki wymaga ustanowienia warunków życia obejmujących wszystkich, takich, które uczyniłyby życie „zdatne do życia” (*livable*) nawet dla „nieuznanych”².

Na bardziej egzystencjalnej płaszczyźnie Butler omawia rolę żałoby w stosunkach międzyludzkich. Píše, iż w momencie, kiedy „zaplątanie” (*enmeshment*) z „Innym” rozsypuje się, innymi słowy, kiedy podmiot traci „Innego” i przechodzi okres żałoby po rozerwaniu stosunków, uświadamia sobie, iż traci nie tylko tego „Innego”, ale także część własnej tożsamości³. „Inny” – czy to kobieta, czy mężczyzna – dostarcza bowiem nie tylko przyjaźni i miłości, ale także daje podmiotowi „its own sense of self” (poczucie własnego „ja”)⁴.

¹ J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London/New York, 2004, s. 33, oraz J. Butler, *Undoing Gender*, New York 2004, s. 2.

² J. Butler 2004b, s. 224-225.

³ J. Butler 2004a, s. 22.

⁴ M. Lloyd, *Judith Butler. From Norms to Politics*, Cambridge 2007, s. 142.

W zupełnie innym, społeczno-egzystencjalnym kontekście można wykorzystać kategorie „uznania” i „żałoby”, ażeby przeanalizować rozwój postaci w niektórych dramatach napisanych przez kobiety w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Niniejszy artykuł skupia się na czterech utworach, a mianowicie na: *Domu kobiet* Zofii Nałkowskiej, *Sprawie Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, „*Sprawiedliwości*” Marceliny Grabowskiej oraz *Głębi na Zimnej* Zofii Rylskiej. Wszystkie cztery dramaty ukazują sytuacje, w których normy społeczne międzywojnia ograniczają kobiety i zmieniają je w podmioty „nieuznane”. Jednocześnie sztuki te starają się przedstawić, jak można poprawić lub przynajmniej złagodzić sytuację poszczególnych kobiet.

Ciąg tych dramatów zapoczątkowała premiera *Domu kobiet* Zofii Nałkowskiej w 1930 roku⁵. Zarówno pojęcie „nieuznania”, jak i „żałoby”, pojawiają się w tym utworze, choć nie są bezpośrednio tak określone. Z rozmów bohaterek wynika, iż światem realnym rządzą mężczyźni. To ich wrodzone cechy racjonalizmu i logiki kształtują normy społeczne. Kobieta musi dostosować się nawet do ich wad i słabości, jak, na przykład, Julia do rozrzutności męża (s. 24, 25). W tym świecie nie ma miejsca, aby z natury emocjonalna kobieta mogła spełniać się i rozwijać; chyba, że czyni to po kryjomu, jak było z romansem Joanny. Jednak Nałkowska nie sugeruje kobietom, aby wywalczyły sobie miejsce w tym męskim świecie. Raczej, mimo pewnych zastrzeżeń, ceni sobie kobiecą odmiennosć i ustami Babki Celiny stwierdza, że to nieprawda, iż kobieta jest zbędna, gdy nie ma mężczyzny, gdyż nadal może być potrzebna innym kobietom: siostrom, córkom, wnuczkom (s. 28-29). Niestety, jedyne, co autorka może zaproponować kobietom na danym etapie, to wycofanie się z realnego świata do spokojnego schronienia, w którym nie ma mężczyzn. Taką właśnie bezpieczną przystanią jawi się dworek Babki. Zatem niezależność tych postaci jest wyjątkowa, gdyż większość kobiet nie ma takich możliwości.

Jednak Nałkowska skupia się na idei, iż właśnie to wycofanie daje kobietom szansę wewnętrznego rozwoju. W ciszy dworku, rozpamiętując, a jednocześnie przechodząc okres żałoby po utraconym mężczyźnie, kobieta ma szansę odnalezienia siebie, „swojego głosu”, mówiąc językiem Luce Irigaray⁶. Taką drogę przed laty przeszła już Babka Celina po śmierci syna. Na oczach widzów przechodzi ją wnuczka Joanna. Joanna nie tylko rozpacza z powodu śmierci męża Krzysztofa, ale jednocześnie boryka się z wyrzutami sumienia. Nie rozumiejąc

⁵ Premiera *Domu kobiet* odbyła się w roku 1930 w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Marii Przybyłko-Potockiej. Wszystkie cytaty z i odniesienia do tekstu wzięto z: Z. Nałkowska, *Utwory dramatyczne*, oprac. Z. Mycielska-Golik, Warszawa 1990.

⁶ L. Irigaray, *This Sex which is Not One*, przekł. C. Porter, Ithaca 1985, s. 135.

w trakcie małżeństwa, dlaczego czuła się nieszczęśliwa i dlaczego czegoś jej tak brakowało, uwikłała się w krótki romans z anonimowym mężczyzną. Dopiero w ciszy dworku, rozpamiętując przeszłość, słuchając Babki, a przede wszystkim po spotkaniu córki męża z nieślubnego związku, Joanna zaczyna ostrzej widzieć i przewartościowywać swoje małżeństwo. Rozsupłując kolejne etapy tego związku, inaczej ocenia zmarłego męża, inaczej ocenia siebie.

U Nałkowskiej jest to bolesna droga do poznania własnego „ja”, a zarazem do uchylecia tajemnicy istoty innego człowieka. Takim sposobem wycisza się choć na moment to bolesne uczucie przewijające się w wielu wariantach po przez całą sztukę, iż „pomiędzy człowiekiem i człowiekiem jest ciemność” (s. 77)⁷. Innymi słowy, społeczne „nieuznanie” zmusza kobiety do odejścia z realnego świata, jeżeli mogą sobie na to finansowo pozwolić. O poszerzeniu norm społecznych nie ma tu mowy. Zamiast tego, po wycofaniu się do przystani, kobiety mają szansę poprzez refleksję wywołaną żalobą nie tylko lepiej siebie zrozumieć, lecz także zacząć rozwijać i pogłębiać swoją osobowość. Mogą ponadto stworzyć społeczność kobiet, która ofiaruje im bliskość siostrzanych więzi oraz emocjonalne wsparcie.

Zupełnie inną postawę przyjmuje Maria Morozowicz-Szczepkowska w *Sprawie Moniki*⁸. I tu światem realnym rządzą prawa mężczyzn. Jednak Szczepkowska pokazuje, jak kobiety wdzierają się do tego męskiego świata, a nie wycofują się, jak u Nałkowskiej. Dwie główne postacie to Anna, ciesząca się zawodowym sukcesem architekt, i Monika, pełna empatii pediatra. Niestety proces wywalczania sobie „uznania” w męskim świecie idzie w parze z odrzuceniem kobiecości. Wynika to z przekonania autorki w tej sztuce, iż substancjalne cechy kobiece, takie jak impulsywność, emocjonalizm, cielesność, stanowią jedynie przeszkodę w zdobywaniu społecznego „uznania”. Szczepkowska opisuje Annę, jako „skupion[ą], spokojn[ą], szorstk[ą]” (s. 9). Jej mieszkanie przypomina celę klasztorną pozbawioną przedmiotów osobistych i kobiecych drobiazgów: „sucho, nowocześnie, surowo” (s. 9). Sama Anna świadomie i z pogardą odrzuca wszelkie atrybuty „kobietki”, takie jak „kredensik, spiżarenka, kuche-

⁷ Zob. A. Foltyniak, *Między „pisać Nałkowską” a Nałkowskiej „czytaniem siebie”. Narracyjna tożsamość podmiotu w „Dziennikach”*, Kraków 2004, s. 170-180; M. Marszałek, *„Życie i papier”. Autoportret Zofii Nałkowskiej. „Dzienniki” 1899-1954*, wstęp G. Ritz, t. 4, Polonica leguntur, Kraków 2004, s. 180; B. Smoleń, *Kobieta i egzystencja. Wokół „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 105-120.

⁸ Premiera *Sprawy Moniki* odbyła się w roku 1932 w Teatrze Reduty w Warszawie w reżyserii Zofii Modrzewskiej. Wszystkie cytaty z i odniesienia do tekstu wzięto z: Marja Morozowicz-Szczepkowska, *Sprawa Moniki. Sztuka w 3-ch aktach*, Warszawa 1933.

neczka” (s. 16-17). Jednocześnie dla Moniki mieszkanie Anny stanowi tymczasową przystań poza realnym światem. Idea przystani nie jest tak mocno podkreślona jak w sztuce Nałkowskiej, jednak Monika otwarcie mówi o poczuciu bezpieczeństwa w mieszkaniu Anny:

W twoim zielonym świetle jest jakieś poczucie bezpieczeństwa,
zdaje się, że w twoim domu nie może spotkać nic złego. (s. 41, 43)

Ponadto przystań ma tu inny charakter. Szczepkowska nie podkreśla, tak jak to robi Nałkowska w *Domu kobiet*, upoetyzowanej codzienności domowej i piękna ogrodu dającego ukojenie. Raczej poczucie bezpieczeństwa skupia się na postaci „męskiej” Anny, która z jednej strony opiekuje się przyjaciółką, a z drugiej w jakimś sensie wypełnia rolę nietradycyjnego *pater familias*, zabezpieczającego rodzinny komfort.

I właśnie w tej przystani-mieszkaniu widzimy, jak działa żaloba. Pierwszą reakcją Moniki na wieść o zdradzie męża jest rozpacz: przeżywa ona niepohamowaną, emocjonalną reakcję, jakiej można by się spodziewać od niewykształconej służącej Antosi. Próbuje popełnić samobójstwo. Lecz żaloba daje tylko wstępny impuls do zmiany, nie jest aktywnym środkiem ewolucji postaci poprzez refleksję, jak było w sztuce Nałkowskiej. Dla Szczepkowskiej środkiem tym jest wykształcenie. Według autorki, tylko kobiety wykształcone mogą marzyć o pozycji w realnym świecie, gdyż to właśnie dzięki wykształceniu kobieta wyzbywa się swoich wrodzonych słabości, takich jak impulsywność czy emocjonalizm i robi się bardziej „męska”. W trakcie całej sztuki Anna zarzuca kobietom, iż „nie wiedzą” i „nie rozumieją”. Nie wiedzą, jak czerpać radość z życia (s. 45). Tracą godność, zatracając się w ukochanym mężczyźnie (s. 45, 62). Nie rozumieją, iż jedyną trwałą rzeczą w życiu są wyniki pracy (s. 21-22). Wielokrotnie pisarka łączy negatywność substancjalnych cech kobiecych z brakiem rozsądku. Stąd gdy Monika rozpacza po zdradzie męża, Anna opiekuje się nią, ale jednocześnie zarzuca Monice, iż ta ostatnia sprzeniewierza się „kapitałowi nauki” włożonemu w nią (s. 60). Anna podkreśla, że Monika zdradza siebie jako „pełnowartościowego człowieka” (s. 61). To poglądy Anny na wykształcenie i rozsądek determinują jej stosunek do służącej Antosi. Anna wykazuje mało zrozumienia dla losów dziewczyny i nazywa ją kobietą „w niezakłamanym formie” (s. 71), właściwie niegodną członkostwa w społeczności kobiet wykształconych.

Mimo wszystko, Monika musi przejść okres żaloby, aby zdecydować się na „wydłużenie” – to termin Anny na ewolucję, jaką sama już przeszła. Ewolucja ta włącza przezwyciężenie substancjalnych cech kobiecych, zdobycie wykształcenia i współzawodniczenie zawodowo z mężczyznami. Jednak Anna rozumie,

iż przyjaciółka musi przejść okres żałoby, tak, jak to ona sama kiedyś przecho-
dziła. Opiekując się Moniką, Anna spłaca dług wobec innej serdecznej osoby,
która kiedyś zajmowała się nią w czasie jej własnej żałoby (s. 63). W ostatniej
scenie Monika kończy z żałobą i szykuje się do powrotu do pracy, tym samym
zdobywając „uznanie” w męskim świecie.

Właśnie „nieuзнaniu” kobiety „w niezakłamanej formie” poświęcona jest
sztuka Grabowskiej „*Sprawiedliwość*”. Z tym, że wydźwięk tego utworu jest
zupełnie inny. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że Grabowska idzie
w ślady Szczepkowskiej i tych pisarek, które podkreślają substancjalne i nega-
tywne cechy kobiety niewykształconej. Stanowi ona wyrazisty przykład osoby
„nieuзнanej” albo raczej „uзнanej” za coś niższego. Grabowska pokazuje, jak
wieloletnia skrajna nędza i dyskryminacja ze strony społeczeństwa doprowa-
dziły Numer 14 do biernego poddania się losowi:

(...) ja tak się przyzwyczaiłam do tego, że za darmo nie mam nic,
że za wszystko drogo płacę. (s. 44)

Kobieta jest przekonana, iż czego by nie zrobiła, będzie ukarana za własne
– i cudze – grzechy. Poczucie własnej wartości zanikło w niej do tego stopnia,
iż bierze ona na siebie winę za to, co się stało w więzieniu – przynajmniej czę-
ściowo (s. 16). Ponadto wszystkie uczucia i myśli wybuchają z niej z wielką pa-
sją, bez zastanowienia się. W tekście pobocznym pełno jest uwag typu: „pełna
nadziei, której trudno uwierzyć”, „ożywia się”, „z żalem”, „nagle z krzykiem”,
„woła”, „płacze”, „milknie dławiona wzruszeniem”, „rzuca się ku lekarzowi, chce
go pocałować w rękę” (s. 3, 6, 8, 13, 16, 38, 40). Innymi słowy, impulsywność
i emocjonalizm jawią się tutaj jakby podstawowymi elementami substancjalnej
natury kobiecej. W przypadku Numeru 14 są to często sprzeczne uczucia, któ-
rych bohaterka nie potrafi pogodzić ze sobą i które miotają nią w różne strony:
rozpacz – nadzieja, wiara – niedowierzenie.

Oprócz tego, podobnie jak Antosia ze *Sprawy Moniki* czy służąca Karolina
z dramatu Marii Jasnorzewskiej *Egipska pszenica*, Numer 14 nakłada maskę, gdy
obcuje z kimś z klasy wyższej. Antosia pada na kolana i całuje rękę lekarki Mo-
niki, chociaż jednocześnie za jej plecami krytykuje zachowanie Moniki wobec

⁹ Premiera „*Sprawiedliwości*” odbyła się w roku 1934 w Teatrze Miejskim w Wilnie w reżyse-
rii Mieczysława Szpakiewicza. Jednak większość recenzji, które przetrwały, dotyczy wysta-
wienia z roku 1935 w Teatrze Kameralnym w Warszawie w reżyserii Karola Adwentowicza.
Wszystkie cytaty z i odniesienia do tekstu wzięto z: Marcelina Grabowska, „*Sprawiedliwość*”.
Poważna komedia w 4-ch aktach, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im.
J. Słowackiego, sygn. 451).

męża. Karolina grzecznie kłania się i uśmiecha, mimo że naprawdę oszukuje dawnego kochanka i podrzuca mu kukułcze pisklę. Tutaj Numer 14 w obecności dyrektora więzienia, jego syna lub lekarza nakłada maskę pokornej bezmyślności, przykrywając tym sposobem wrodzoną impulsywność i cierpienie, ale też coś więcej, do czego zaraz wrócimy. W tekście pobocznym dużo pojawia się uwag w rodzaju: „opuszcza głowę”, „miesza się [...] milczenie”, „patrzy na niego i milczy”, „Kobieta milczy”, „pokornie”, „milczy” (s. 3, 12, 13, 14, 14, 39). Mężczyźni traktują ją jako osobę ograniczoną, od której spodziewają się pokory i całkowitego posłuszeństwa.

I właśnie to jej „nieuznanie”, to bycie traktowanym jak istota niedorozwinięta zaostrza perspektywę bohaterki. Tragizm wypadków składających się na fabułę podkreśla zarówno groteskę, jak i słabość maski. W sytuacji, w której bohaterka zasługiwałaby na prawo do rozpacz, gniewu i łez, Numer 14 naciąga maskę potulności i milczenia wobec przedstawicieli klas wyższych, decydujących o jej losie. Jednak raz po raz maska opada, spychana na bok siłą tragicznych wypadków. W trakcie całego dramatu, po didaskaliach mówiących o pokorze i milczeniu, prawie zawsze następują inne didaskalia, które przeczą tym pokorno-milczącym: „spozrzega jego zmieszanie”, „zwolna, nieufnie”, „Kobieta wybuchą ironicznym śmiechem”, „z subtelną ironią” (s. 4, 4, 14, 37).

Te inne wskazówki w tekście pobocznym, połączone z bezpośrednimi wypowiedziami bohaterki, ujawniają, iż Numer 14 nie jest wyłącznie tą tępą i pokorną kobietą, jaką ci, którzy rozstrzygają o jej losie, chcieliby widzieć. Po pierwsze, kobieta jest obdarzona pewną dozą inteligencji. Jej wypowiedzi świadczą o tym, iż rozumie, że w społeczeństwie, w którym żyje, mężczyźni mogą robić, co chcą, ale że w jej wypadku nędza nigdy nie zostanie uznana za przyczynę łagodzącą odstępstwa od przyjętych zasad moralności. Z punktu widzenia Grabowskiej Numer 14 będzie zawsze sądzona według najsurowszych norm moralnych ustanowionych przez społeczeństwo. Co więcej, jeżeli raz przekroczy te normy, to będzie już zawsze traktowana jako coś gorszego, jako osoba wyzuta z najbardziej podstawowych ludzkich uczuć – w każdej okoliczności:

A jak dziecko zabiła, to już chyba całkiem na psy. Już nawet nie człowiek. Nawet nie ma nic do stracenia. (s. 6)

Ani Karolina z *Egipskiej pszenicy*, ani Antosia ze *Sprawy Moniki* nie rozumieją, iż nawet wtedy, gdy są opłacane, podlegają wyzyskowi i niesprawiedliwości.

Po drugie, Numer 14 zdaje sobie sprawę, iż dopóki zachowuje się potulnie, to mężczyźni rozmawiają z nią jak z niezbyt rozwiniętym dzieckiem, nad którym mogą się nawet od czasu do czasu litować i któremu są gotowi pomóc –

oczywiście w takich granicach, ażeby im samym nie było zbyt niewygodnie. Niech jednak tylko nie posłucha, nie wypełni żądania, natychmiast wybuchają gniewem. Więźniarka reaguje na tę sytuację – „subtelna ironia” – jak to z pewną przesadą w tekście pobocznym nazywa Grabowska. Nawet jeżeli nie zawsze jest ono „subtelne”, to poczucie ironii jest widoczne. Numer 14 pyta: po co jej grozić, jeżeli ona jest tylko „babą”, „może nawet nie człowiekiem” i „nie myśli” (s. 39)? I znów, jeżeli porównać z Antosią i Karoliną, to widać różnicę. Żadna z tych postaci nie jest obdarzona poczuciem ironii. Potrafią się wyrażać obraźliwe i ze złością, ale ironii w nich nie ma.

Najważniejszy moment w kreowaniu tej postaci stanowi decyzja więźniarki, ażeby nie zdradzić nazwiska tego, który ją uwiódł. Nie jest to tępe milczenie naciągniętej maski, lecz milczenie wywodzące się ze świadomego wyboru: „To niech już chodzi wolny. Z mojego milczenia i z mojej chęci” (s. 16). I tu myśli bohaterki łączą się z poczuciem żałoby po zabiciu własnego dziecka. Numer 14 pragnie zmasać winę zamordowania pierwszego dziecka, zatrzymując drugie. Pod wpływem zarówno ponizenia, jak i żałoby, kobieta uważa, iż w obecnej sytuacji społecznej, czego by nie powiedziała, będzie niezadowolona z wyniku. Chodzi tu a tę tytułową „sprawiedliwość” – w cudzysłowie. Jeżeli poda imię uwodziciela, a on nie zostanie ukarany – to ona będzie miała jeszcze większe poczucie krzywdy i żalu. Jednocześnie Numer 14 wyraźnie mówi, iż nie wydaje gwałciela przede wszystkim ze względu na dziecko:

Dziecko z samych kryminalników? Nie może być dobre.
Niech choć ojciec będzie wolny. (s. 16)

Nieco naiwnie uważa, że dziecko nie powinno mieć obojga rodziców w więzieniu; naiwnie, gdyż skoro nikt nie zna imienia ojca, to nie będzie on w stanie pomóc. Ponadto Piotr, rzeczywisty ojciec, nie jest osobą, która zajęłaby się swoim nieślubnym dzieckiem. Ostatecznie Numer 14 dochodzi do wniosku, że przy obecnym stanie sprawiedliwości społecznej jedyną dostępną dla niej formą sprawowania kontroli nad własną sytuacją – będzie milczenie. Jej samej nie pomoże to milczenie, a wręcz zaszkodzi; ale jest to jedyny sposób na to, ażeby nie współpracować z wadliwą sprawiedliwością, jaka ją otacza. Porównując Numer 14 z postawą Antosia ze *Sprawy Moniki*, zauważa się wyższość moralną więźniarki. Antosia jest wyzbyta z wszelkiego poczucia moralności i uważa, iż może „bawić się w gry”, to znaczy próbować oszukiwać i wykorzystywać tych, którzy są niemoralni wobec niej. Natomiast cierpienie spowodowane „nieuznaniem” w połączeniu z żalobą po zabitym dziecku rozwijają w Numerze 14-stym kręgosłup moralny.

W swojej sztuce *Głębia na Zimnej* Rylska przedstawia zupełnie inny rodzaj „nieuznania”¹⁰. Autorka śledzi rozwój bohaterki Niki od końca okresu dzieciństwa do progu dojrzałości. Ogólnie pisarka pokazuje jak każdy podmiot – kobiety czy mężczy – przesuwają się z wiekiem od uczciwości i otwartości do skonwencjonalizowania i obłudy. Jednocześnie podmiot przesuwają się od „nieuznania” do „uznania” – dla niektórych. Zarówno patriarcha rodziny Kercz, jak i jego żona, nigdy nie rozmawiają poważnie z córką i ignorują jej emocjonalne potrzeby. Na przykład, gdy zrozpaczona Nika próbuje poważnie rozmówić się z ojcem na temat jego romansu, Kercz poniża i opanowuje ją poprzez połączenie wzgardliwej żartobliwości ze zmysłową/lubieżną sugestywnością jej atrakcyjności. Podobnie pogardliwie traktują rodzice brata Nika, małego Antosia. Rylska rysuje społeczeństwo, w którym dzieci są „nieuznane”: dorośli nie szanują ich i ignorują ich emocjonalne potrzeby. Wraz z rozwojem dziecka i przejściem do stanu dorosłego społeczeństwo uznaje przede wszystkim mężczyzn. Kobiety i ich potrzeby nadal pozostają „nieuznane”. Kerczowa cierpi z powodu romansu męża. Jednak poddając się normom obyczajowym, które pozwalają mężczyznom na tego rodzaju zachowanie, milczy i nakłada maskę sztucznej uprzejmości połączonej ze sztywną godnością. Ponadto żąda milczenia od córki:

- (...) uśmiechnęła się z mdłą i konwencjonalną, bezbarwną czułościową uprzejmością. (s. 11)
- (*Po chwili wyniosłość*) To ciebie nie obchodzi. (s. 28)
- To bardzo niestosowne pytanie. (s. 30)

Jednocześnie Rylska podkreśla, iż dorastanie oznacza także skonwencjonalizowanie i skostnienie. To „nieuznane” dzieci są niesubstancjalne i twórczo nieukształtowane. Nastolatka Nika oscyluje pomiędzy dziecinnością a rozkwitającą kobiecością podlotka. Nie zawsze wszystko rozumie, ale wyczuwa emocjonalne stany innych. W jednej chwili potrafi z dziecinną powagą tłumaczyć, iż głośno wstawanie to „konieczna reakcja mięśni zmęczonych bezruchem” (s. 2). W następnej może zalotnie usiąść naprzeciw rozkochanego w niej Aleksandra Kłoska (s. 2). Kiedy indziej nie zrozumie „natarczywej sugestywności” Kłoska i stwierdzi ze śmiechem: „Ma pan taką minę jak kot na puszczy pod parasolem podczas gradobicia” (s. 26). Ponadto pozostaje obdarzona bogatą

¹⁰ Premiera *Głębia na Zimnej* odbyła się w roku 1938, pod imieniem syna autorki Zygmunta, w Teatrze Kameralnym w reżyserii Karola Adwentowicza. Wszystkie cytaty z i odniesienia do tekstu wzięto z: Zofia Rylska, *Głębia na Zimnej. Sztuka w 7-miu obrazach*, Kraków (Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego, sygn. 1164).

wyobraźnią, poetycko dostrzegając zarówno życiodajność, jak i śmierć w otaczającym ją pejzażu (s. 20, 23-24).

Najciekawszym elementem, tak jak w sztuce Grabowskiej, wydaje się przekonanie autorki, iż to „nieuznane” podmioty, tym razem dzieci, są obdarzone poczuciem moralności. Nika potępia zachowanie ojca prowadzącego romans z guwernantką (s. 30). Oburza się na matkę dopatrującą się niemoralności w najniewinniejszych spotkaniach Niki z nauczycielem:

Wy starzy tylko w ogóle po to jesteście aby nam młodym przywozić na myśl rzeczy, które same nigdy do nas nie przyszły. (s. 29)

Natomiast dorośli milczą i udają, iż nic nie widzą. Sztuka kończy się w momencie, gdy Nika zdaje sobie sprawę, iż wkroczyła w nowy etap rozwoju. Tak naprawdę nie jest jeszcze zupełnie dorosła i nie zawsze wyłapuje wszystkie niuanse zachowania dorosłych. Jednocześnie „dorosła” na tyle, iż częściowo pogodziła się z dwulicowością i skonwencjonalizowaniem dorosłych. Nie protestuje już przeciwko zachowaniu ojca. Jednak ostatni gest bohaterki podaje pewną, niłą, co prawda, nadzieję na przyszłość: Nika umawia się z nauczycielem na spotkanie w ogrodzie, wbrew przyjętym normom obyczajowym. Koniec utworu jest na tyle „otwarty”, iż można go interpretować wielorako i ostatecznie będzie on zależał od interpretacji realizacji scenicznej. Z jednej strony może to być ostatni akt buntu nastolatki. Z drugiej, może to też być świadoma decyzja bohaterki – pójdzie inną drogą aniżeli potulna matka. Ta druga interpretacja wydaje się uzasadniona wcześniejszymi wypowiedziami Niki typu: „Żyjemy przecież w XX wieku” i dlatego powinniśmy zaakceptować zmiany (s. 17).

Pozostaje pytanie, czy Rylska sugeruje, iż w przyszłości obyczajowe normy społeczne zaczną pękać i zmieniać się?

Głębia na Zimnej jest jedynym z tych czterech utworów, w którym pojęcie „nieuznania” nie łączy się bezpośrednio z żałobą. Rozwojowa funkcja żałoby zostaje tu przypisana postaci starego rybaka Łuki. Rybak przed laty w pasji zabił brata. Od tego czasu żyje w stanie żałoby i pokuty, z poczuciem, iż Bóg odwrócił się od niego i nie wysłuchuje jego modlitw. I właśnie ten stan żałoby uczulił go na emocje i nastroje innych ludzi. Znając Nikę od dzieciństwa, rozumie najmniejsze zmiany jej nastroju, dzięki czemu domyśla się jej zamiarów. Ta wrażliwość pozwala mu zapobiec planowanemu morderstwu. Według słów Łuki, człowiek znajdujący się poza bożą łaską jest jak człowiek w godzinie kłania, gdy myśli, zmysły i emocje są szczególnie wyczulone (s. 69). W pewnym sensie żałoba – połączona z pokutą – uchroniła Łukę przed skonwencjonalizowaniem i zanikiem wrażliwości, jakiemu podlegają dorośli. Jednocześnie obraz

jest bardziej skomplikowany, gdyż rybak żyje w zakłamaniu, nie zdradzając nikomu swojego czynu.

Podsumowując, przyjrawszy się bliżej tym utworom poprzez pryzmat „nieuznania” i „żałoby”, zauważa się lepiej ich specyfikę. We wszystkich czterech sztukach wypowiedzi i czyny postaci powiązane z tymi pojęciami ukazują społeczną atmosferę Polski międzywojnia, która określała, ograniczała i wpływała na życie kobiet. W trzech utworach żałoba albo uświadamia postaciom ich status „nieuznania”, albo, jeżeli są już jego świadome, pogłębia ich zrozumienie tego statusu. W porównaniu z dziewiętnastowiecznymi utworami sytuacja kobiet w pewnym sensie maluje się gorzej. Jak głęboko antyfeministyczny nie byłby obraz Matki-Polki, to jednak stawiał kobietę na piedestale i przydawał jej szczytną rolę wychowawczyni młodych obywateli¹¹. Natomiast wszystkie dramaty międzywojnia ukazują świat, którym rządzą mężczyźni, w którym substancjalne cechy kobiety nie są przydatne ani szanowane. Ponadto, poza słabą nadzieją w *Głębi na Zimnej*, utwory te raczej nie zapowiadają zmian norm społecznych.

Jednocześnie sztuki te unikają pełnego defetyzmu i zastoju, jaki cechuje dramaty pisane przez kobiety w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku¹². W każdym wypadku „nieuznanie” i „żałoba” prowadzą do zmiany na poziomie jednostki, przy czym są to wizje przemiany bardzo różnorodne. Nie zawsze jest to rozwój, który można by nazwać feministycznym. Jednak zawsze rozwój albo ułatwia życie kobietom w świecie realnym, albo czyni je mniej substancjalnymi, bogatszymi postaciami.

W *Domu kobiet* wycofanie się ze świata, połączone z refleksją wywołaną żałobą po utracie bliskiego mężczyzny, pozwala bohaterkom znaleźć „własny głos”, lepiej zrozumieć siebie, jak i innych, tych utraconych. Trochę podobnie dzieje się w *Sprawiedliwości*. Pod wpływem tragicznych przeżyć, włączając żałobę po zabitym dziecku, Numer 14 zmienia się z wyłącznie poniżonej, tępej kobiety z warstw niższych w postać o pewnej dozie inteligencji i, co ważniejsze, będącej nosicielką wartości moralnych. W *Sprawie Moniki* przeciwnie, żałoba daje tylko wstępny impuls do zdobycia wykształcenia, dzięki którym

¹¹ Na temat mitu „Matki-Polki” i jego anty-feministycznego wydzwięku zob. S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999, s. 41-46 i 53-56 oraz H. Filipowicz, *Przeciw literaturze kobiecej*, [w:] *Ciało a tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 222-234.

¹² Na temat sztuk pisanych przez kobiety po roku 1989 zob. E. Grossman, *Who's Afraid of Gender and Sexuality? Plays by Women*, „Contemporary Theatre Review” R. 15: 2005, z. 1, s. 105-116. Chodzi tu o takie pisarki, jak Anna Strońska, Lidia Amejko, Anna Bojarska, Krystyna Kofta lub Ewa Lachnit.

kobiety wyswabdzają się z substancjalnych cech kobiecych, ocenianych w tym dramacie jako zdecydowanie negatywne przez Szczepkowską. Dzięki tej defeminizacji kobiety mogą lepiej funkcjonować w świecie mężczyzn, wręcz współzawodniczyć z nimi zawodowo. Najbardziej pesymistyczne są zmiany w *Głębi na Zimnej*. Dorastanie prowadzi do skonwencjonalizowania, zakłamania, zaniku twórczości i wrażliwości, zarówno podmiotu żeńskiego, jak i męskiego. Pozostaje tylko wątpliwa nadzieja ostatniego gestu Niki – jej wyjścia do ogrodu na schadzkę, gestu, który można interpretować różnorako.

Przeanalizowanie, jaką rolę w tych dramatach pełnią „nieuznanie” i „żałoba”, poszerza definicje Judith Butler oraz pokazuje różnorodność możliwych interpretacji tych pojęć. Ponadto uwypukla także przejściowy charakter międzywojnia. Z jednej strony, wszystkie te pisarki w dużej mierze przyjmują patriarchalne normy społeczne oraz substancjalne cechy męskie jako nieuniknione, a nawet czasem, jak w *Sprawie Moniki*, jako pozytywne. Z drugiej strony, tak samo jak autorki końca dwudziestego wieku, Nałkowska, Szczepkowska, Grabowska i Rylska widzą kryzys rodziny oraz brak równouprawnienia kobiet. I na bardzo różne sposoby – feministyczne i tradycyjne – pokazują, jak można poprawić lub przynajmniej złagodzić sytuację indywidualnych kobiet.