

Agata Janus

Uniwersytet Wrocławski

WIZJA NOWEJ KOBIETY W DRAMATURGII MARII MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKIEJ

Maria Morozowicz-Szczepkowska reprezentuje pokolenie twórców urodzonych jeszcze w wieku dziewiętnastym. Pierwsze kroki na scenie stawiała w czasie zaborów, a jej dorosłe życie zostało ukształtowane przez istotne dla Polski wydarzenia historyczne, takie jak rewolucja 1905 roku, pierwsza wojna światowa i odzyskanie przez nasz kraj niepodległości czy kolejna wielka wojna. Jeszcze przed zamachem w Sarajewie, po ślubie z malarzem Janem Szczepkowskim, porzuciła zawód aktorki i poświęciła się pisaniu. Dziś jest przywoływana rzadko, głównie w kontekście dramaturgii kobiecej i wówczas wymienia się ją obok Zofii Nałkowskiej czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Ze względu na skandal, jaki wywołało pojawienie się nagiego męskiego modela w sztuce *Typ A* (1934) oraz z powodu koncepcji zawartych w *Milczącej sile* (1933), porównuje się ją natomiast z bojowniczką o sprawy kobiet, Ireną Krzywicką¹. W większości syntez literackich jest jednak pomijana, bądź przywoływana zdawkowo i jedynie w kontekście literatury kobiecej. Wśród 37 dramatów autorki, do których udało mi się dotrzeć, tylko *Sprawa Moniki* została wydana (w 1933 roku, w drukarni Ferdynanda Hoesicka). Dwa lata później, u tego samego księgarza, opublikowano również romans Morozowicz-Szczepkowskiej *Twarz w lustrze*, a już po jej śmierci, w 1968 roku, wydrukowano książkę wspomnieniową *Z lotu ptaka*².

¹ Zob. R. Węgrzyniak, *Generacje i skandale*, „Notatnik Teatralny” 2003, nr 35, s. 12-16.

² M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968. M. Morozowicz-Szczepkowska, *Sprawa Moniki*, Warszawa 1933. M. Morozowicz-Szczepkowska, *Twarz*

Dramatopisarka urodziła się 8 grudnia 1885 roku jako trzecie dziecko aktora operetkowego Rufina Morozowicza i Walerii z Kotowiczów, jego drugiej żony. Morozowicz-Szczepkowska podkreślała w swoich wspomnieniach, że matka jako pierwsza uczyła ją kobiecej niezależności:

Nie przesadzę, gdy powiem, że matka moja bez szumnych haseł i nawet nieświadomie była jedną z prekursorok ruchu wyzwolenczego kobiet.³

Dramaty stanowią największą część dorobku pisarskiego Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Pisała je niemal przez całe życie, a najbardziej płodny okres jej literackiej aktywności przypada na czas dwudziestolecia międzywojennego. W dramaturgii, ale i całej twórczości, zdecydowanie najchętniej poruszała temat, który szeroko można nazwać kobiecym. W jej utworach występują bowiem zarówno kwestie równouprawnienia kobiet, jak i społecznych zachowań, które zostają im narzucone, a także niesprawiedliwych zarobków czy lekceważenia wykonywanej przez nie pracy. Poczytne miejsce w jej twórczości zajmuje projekt pozytywny, w którym przedstawiała *nową kobietę*.

W charakterystyce postaci z dramatów Morozowicz-Szczepkowskiej na pierwszym miejscu warto wymienić kobiety, które doskonale zdają sobie sprawę z wymagań, jakie stawia im otoczenie, i są na tyle sprytnie, że pragną zawrzeć jak najbardziej intratne małżeństwo. Takie są na przykład Dugi z *Uśmiechu fortuny* (1925) oraz Juanita, bohaterka dramatu *Policzek* (1936). Młode, atrakcyjne i niezależne kobiety znają swoją wartość, a związek z mężczyzną traktują jak grę, w której chcą wywalczyć dla siebie wygraną. Są pragmatyczne i surowe, bo tego wymaga od nich męski świat. Podobna do nich staje się Zuzia z *Historii romantycznej* (napisanej w latach 20-tych), której niewinność została brutalnie zniszczona propozycją małżeństwa otrzymaną od hrabiego. Nie bez winy jest też malarz, w którym ona z kolei się zakochała. Obaj panowie mają względem niej konkretne oczekiwania, podobnie zresztą jak matka, która namawiała ją do poślubienia starszego arystokraty. Zuzia musiała bardzo szybko dojrzeć, a efektem tego zderzenia z brutalnymi realiami społecznych reguł była jej decyzja o opuszczeniu obu mężczyzn i odejściu. Jako kolejna bohaterka Morozowicz-Szczepkowskiej wybiera więc niezależność, by nie ulec zakłamaniu, w jakim pogrążony jest patriarchalnie zbudowany świat.

w lustrze. Romans, Warszawa 1935. Wszystkie inne utwory pozostały w maszynopisach i rękopisach, a miałam możliwość dotarcia do nich dzięki uprzejmości wnuczki mojej bohaterki.

³ ZLP, s. 71. Dramatopisarka zaznaczyła przy tym chęć zdobycia przez matkę finansowej niezależności od męża, którą postulowała w swojej książce *Wspólny pokój* Wirginia Woolf.

Najbardziej zmiennym przykładem świadomej bohaterki jest Paulina, tytułowa *nowa kobieta* z dramatu Morozowicz-Szczepkowskiej, którego pierwowzór powstał już w 1916. Wówczas autorka stworzyła sztukę *Fortepian*, jako *Nowa kobieta* nieco zmieniony dramat został wystawiony w Teatrze Nowym w Poznaniu, w 1934 roku. Przybycie Pauliny do polskich krewnych burzy całkowicie mieszczański ład panujący w ich domu. Co ciekawe, w tym utworze Morozowicz-Szczepkowska częściowo żartobliwie dystansuje się do swoich poglądów emancypacyjnych, konstruując postaci Lopci czy Zosi, które pod wpływem Pauliny również zaczynają głosić hasła feministyczne. Są one jednak umotywowane wyłącznie ich interesem, a nie prawdziwymi przekonaniem. Autorka dowodzi tym samym, że walka o prawa kobiet nie może odbywać się przez przybieranie zewnętrznych póz (jak ścięcie włosów czy skrócenie sukni przez Leopoldę), ale powinna być gruntowną przemianą mentalną.

Zaprzeczenie wizji *nowej kobiety* uosabia kandydatka na starą pannę, siostra Maniusia, Antonina Łabędzka, którą matka utrwała w przekonaniu o własnej doskonałości i zachęca do szukania idealnego wybranka serca. Ona i jej podobne bohaterki, których nie brak w utworach Morozowicz-Szczepkowskiej są ofiarami patriarchalnego ładu. Również matka wspomnianej bohaterki czy Brygida z *Uśmiechu fortuny* to typowe drobnomieszczańskie gospodynie, pełne przesądów, stereotypów i dbające o konwenanse, współczesne *panie Dulskie*, z którymi tak usilnie walczyła dramatopisarka. Stanowią kwintesencje tego, jaka nie powinna być (jej zdaniem) współczesna kobieta.

Właśnie konwenanse i towarzyskie układy wymagają bowiem od kobiety odpowiedniego zamążpójścia. W międzywojniu jeszcze nierzadko małżeństwa były zawierane na zasadzie kontraktu zainteresowanych rodzin, bez wiedzy i zgody młodych ludzi. Dramatopisarka zdaje się występować przeciw takim praktykom, czemu służyć mają nierzadkie odwołania do schematów i stereotypowych ról płciowych. By niejako usprawiedliwić te zabiegi, warto przytoczyć opinię Dobrochny Kałwy o pisarstwie międzywojennych feministek:

Posługiwanie się kliszami matki i gospodyni nie było zabiegiem stosowanym wyłącznie przez środowiska konserwatywne. Spotykamy się z nimi także w wypowiedziach najbardziej radykalnych działaczek feministycznych. Wydaje się, że zjawisko to wynikało ze sposobu myślenia o roli społecznej kobiety za pomocą kategorii „natury” kobiecej – zespołu cech, uznawanych za niezmiennie i zdeterminowane biologicznie, które miały być charakterystyczne dla każdej kobiety. (...) Ścisłe związki sfery prywatnej i sfery publicznej znajdowały odbicie w kreowanym w kobiecej prasie po-

zytywnym wizerunku kobiety aktywnej, która zawsze jawiła się jako idealna matka i pani domu.⁴

Na poparcie tej tezy wystarczy przywołać inną bohaterkę Morozowicz-Szczepkowskiej – Ewę z *Milczącej siły*. Jest ona pełną poświęcenia matką, profesjonalną redaktorką, dobrą obywatelką i działaczką kobiecą, która na każdym polu perfekcyjnie spełniała swoją służbę.

Osobnego omówienia wymagają trzy mocne postaci występujące w *Typie A*, owianym skandalem dramacie z 1934 roku, czyli malarka Iza, prostytutka Mania i uczona Hortensja. Pierwsza z nich reprezentuje świadome i pewne siebie kobiety, w typie Pauliny i Dugi. Brak skrupułów wobec mężczyzn i niechęć do wypełniania obowiązków społecznych zbliżały ją zdecydowanie do bohaterki *Uśmiechu fortuny*, pielęgniarki z *Walącego się domu*, czy Antosi ze *Sprawy Moniki*, która mimo tego, że była bardzo prosta, umiała sprytnie ułożyć sobie życie, nie dbając o dobro innych. Inaczej zarysowana jest postać badaczki Herminy, której wywody o konieczności dokonywania sztucznej selekcji i wyzbycia się uczuć brzmią fałszywie, ponieważ bez zastanowienia porzuca je, gdy na horyzoncie pojawia się mężczyzna idealny. Narkotyzowanie się ma stłumić uczucia, które się w niej pojawiają, one bowiem przeszkadzają w dokonywaniu sztucznej selekcji i uniemożliwiają sterowanie życiem, które zakłada jej utopijny projekt. Do tej reprezentacji kobiet należy dodać wrażliwą i szczerze kochającą Manię, która jest największą ofiarą przedstawionej w sztuce intrygi. Żadna z nich nie dorasta zatem do wizji nowej kobiety.

Oddzielnie również warto też wymienić bohaterki sztuki *Warszawa*, które zostały przedstawione jako dzielne i pełne poświęcenia mieszkanki stolicy⁵. Mimo różnic wieku i doświadczeń, panią i panny Kańskie, panią Janicką oraz Wandę łączy szczerą miłość do ojczyzny i odwaga. Pani Kańska jest typową matką-Polką, troszczącą się o swoje dzieci i wpajającą im wartości patriotyczne. Wie, że obrona ojczyzny jest koniecznością, ale też w rozmowie z panią Janicką oskarża mężczyzn o wywoływanie wojen, podobnie jak na kartach *Milczącej siły* czyni to Rut. Jej córki – Ewa i Ela – są świadomymi obywatelkami i pełnymi pasji kobietami, które mogłyby zostać nazwane nowoczesnymi, gdyby nie wyjątkowa sytuacja, w której się znalazły. Nie zawahały się jednak i śmiało poświęciły swoje osobiste szczęście dla obrony ukochanego kraju. Zupełnie inaczej wypada na ich tle pazerna Pani Pyzanek, która dba jedynie o własny los i przedstawiona jest w utworze ironicznie i żartobliwie.

⁴ D. Kałwa, *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej. Dylematy środowisk kobiecych*, Kraków 2001, s. 156-157.

⁵ Morozowicz-Szczepkowska pisała tę sztukę w czasie wojny, została ona ukończona w 1944 roku.

Do grona silnych kobiecych postaci z dramatów Morozowicz-Szczepkowskiej należy dodać (wspomnianą już) Ewę z *Milczącej siły* – szefową wielkiej korporacji i wizjonerkę, a przy tym wrażliwą matkę i pełną empatii przyjaciółkę, która chce poprawić sytuację wszystkich kobiet. Nieco inaczej zarysowana jest postać Moniki z najbardziej znanego dramatu autorki *Sprawa Moniki*. Ta młoda lekarka bardzo chciałaby być matką i kocha swojego męża, nie spodziewając się zupełnie jego zdrady. Decyduje się na chwilową separację z powodu jego problemów z alkoholem, jednak do czasu pojawienia się Antosi jest pełna nadziei, zarówno na jego zmianę, jak i powodzenie swojej operacji. W trudnych chwilach po odkryciu niewierności męża pomaga jej jednak przyjaciółka, która wskazuje nowe życiowe cele – pracę i poświęcenie dla innych. Anna, bo o niej mowa, jest zimna i oschła w relacjach z ludźmi. Jak okazuje się w trakcie rozwoju akcji, to pancerz, który przybrała, gdy zdradził ją ukochany⁶. Pod nim skrywa jednak głęboką przyjaźń do Moniki i chęć służby społeczeństwu. Realizuje się zawodowo, a jej praca jest pożyteczna. Dramatopisarka przemycza w sztuce sugestię, że po przemianie Monika ma stać się takim samym człowiekiem.

Analogiczna sytuacja siostrzanej przyjaźni, ratującej bohaterki przed psychicznym załamaniem, występuje też w powojennych *Powrotach* (1947), gdzie splatają się rozmaite scenariusze życia kobiet. I choć w finale sztuki ich drogi się rozejdą, niezwykle istotne będzie wsparcie, jakiego udzielały sobie mieszkając razem. Wśród bohaterek tego dramatu jest Irena – energiczna i zdeterminowana, by zapomnieć o wojnie i rozpocząć nowe życie. Przekonana, że ukochany ją zdradził i pozostał za granicą, załamuje się otrzymawszy wiadomość, że jej mąż do końca pozostał jej wierny i zginął w obozie. Zupełnie przeciwnie ułożył się los Ewy, która pozostała do końca wierna swojemu mężowi, a on przysłał jej z Anglii papiery rozwodowe. *Wierność Penelopy nie została nagrodzona*, jak sama komentuje swoje położenie. Spokojna i opanowana dotąd, również pograżyła się w rozpacz i straciła poczucie sensu dalszego życia. Głoszone przez nią początkowo hasła o równości kobiet i mężczyzn zostały później zastąpione zarzutami wobec tych ostatnich. Ewa zdecyduje się opuścić miasto, które kojarzy jej się ukochanym mężem i wyjechać na tzw. ziemię odzyskane, a Irena odnajdzie cel życia w wychowaniu (początkowo niechcianego) dziecka. Rozejdą się więc w różne strony i podejmą wyzwania, które będą miały wypełnić pustkę, jaka pozostała w ich sercach po najbliższych mężczyznach. Obie bohaterki pociesza wdowa Maria, która w Powstaniu Warszawskim straciła jedyne syna.

⁶ *Nota bene* pikanterii tej historii dodaje fakt, że ukochanym Anny był Jerzy – obecny mąż Moniki.

Jak twierdzi, pozostało jej tylko życie w tych gruzach, które są pomnikiem najdroższego dziecka, a jedyną kobietą, która w powojennym zamęciu odnalazła swoją miłość jest młoda śpiewaczka Wiga.

Warto zauważyć, że większość kobiet ukazanych w sztukach Szczepkowskiej to przedstawicielki mieszczaństwa (bardzo często głównymi postaciami są artystki), rzadziej pojawiają się arystokratki, kilka kobiet reprezentuje ziemiaństwo, są również służące i proste kobiety zajmujące się domem. Ten przekrój społeczny nie tylko odzwierciedla pochodzenie dramatopisarki, ale jest charakterystyczny dla czasów, w których ta autorka żyła i pisała, a tworzyła głównie sztuki aktualne i dotykała tematów sobie bliskich.

Poglądy Morozowicz-Szczepkowskiej na sprawę kobiet mieszczą się w obrębie feminizmu tzw. pierwszej fali, którego główne problemy dotyczyły społecznej przestrzeni funkcjonowania kobiet. Upłynął on przede wszystkim pod hasłem walki o równość kobiet i mężczyzn wobec prawa oraz w życiu społecznym i politycznym⁷. Nie dziwi zatem, że takie właśnie postawy można odnaleźć w twórczości Morozowicz-Szczepkowskiej, która odważnie mówiła o dyskryminacji swojej płci.

Okres szczególnej mobilizacji angielskich i amerykańskich sufrażystek przypada na lata 1890–1920, Polki jednak mogły przyłączyć się do tych działań dopiero po 1918 roku. Dwudziestolecie międzywojenne jest więc czasem najsilniejszego oddziaływania myśli feministycznych i nie bez przyczyny wówczas Morozowicz-Szczepkowska opublikowała i wystawiła na scenie między innymi *Maniusia* (1922), *Paszczę* (1923), *Drugą młodość czy Uśmiech fortuny* (oba utwory z roku 1925). Warto również dodać, że *Wspólny pokój* Virginii Woolf został wydany w 1928 roku (*Sprawa Moniki* w roku 1932), *Trzy gwinee* zaś autorka ukończyła w 1938 roku, podczas gdy *Milcząca siła*, sztuka podobnie sprzeciwiająca się wojnie jako wytworowi męskiej cywilizacji, miała swoją premierę w roku 1933, a więc pięć lat wcześniej.

Sytuując Morozowicz-Szczepkowską na tle innych autorek dwudziestolecia międzywojennego, warto odwołać się do książki Anety Górnickiej-Boratyńskiej, która ocenia ten okres jako czas ich szczególnej aktywności i wyróżnia cztery powstałe wówczas projekty emancypacji: Elizy Orzeszkowej, polskich sufrażystek, Zofii Nałkowskiej i Ireny Krzywickiej⁸. Wszystkie z nich można odnaleźć w twórczości Marii Morozowicz-Szczepkowskiej i choć poglądami

⁷ Więcej na ten temat zob. A. Burzyńska, *Feminizm, gender i queer*, [w:] tejsze, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, s. 389-474.

⁸ A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin 2001, s. 7-9, 146-192.

oraz konkretnymi propozycjami zmian dramatopisarka zbliżała się do planów Ireny Krzywickiej, to jej twórczość najwyraźniej umieścić można w trzecim projekcie wyróżnionym przez badaczkę, a nazwanym *modernistycznym*⁹. Jego przedstawicielką jest Zofia Nałkowska, a Boratyńska podkreśla spójność jej wizji i odrębność wobec wcześniejszych dokonań emancypacyjnych. Zgodnie z tym rozpoznaniem autorka *Granicy* postulowała między innymi powstanie *nowej kobiety*, której model pojawił się już w innych krajach europejskich pod koniec XIX wieku. Tym nowym typem miała być kobieta samodzielna, wykształcona, niezależna od tradycyjnych ról i wzorców. Nałkowska nie pomijała przy tym spraw erotycznych, a podkreślając, jak ważne jest seksualne wyzwolenie kobiet, pisała otwarcie o ich potrzebach i żądach. Doceniała również swoją kobiecość i nie starała się przypodobać mężczyznom, afirmując to, co pozornie słabe i kruche¹⁰. Ewa z *Milczącej siły* Morozowicz-Szczepkowskiej chciała, by takie właśnie były jej współpracownicy – świadome, niezależne oraz kobiece.

Postaci z jej dramatów Morozowicz-Szczepkowskiej przemawiają niejednokrotnie jak doświadczone, mądre feministki, patriotki i emancypantki w typie tych, o których pisze Górnicka-Boratyńska w antologii tekstów feministycznych z owych czasów. Autorce znane były zapewne teksty pozytywistek, jak i sobie współczesnych działaczek, dlatego w dialogach jej sztuk można odnaleźć niemal identyczne hasła i postulaty. W swojej książce wspomnieniowej dramatopisarka opisuje też działalność Stowarzyszenia Kobiet i Klubu Kobiet, w których organizowane były dyskusje na aktualne tematy naukowe, społeczne, kulturalne i artystyczne¹¹.

Morozowicz-Szczepkowska nigdy nie broniła się przed określeniem swojego pisarstwa jako kobiecego i nie chciała przybierać maski czy męskiej toż-

⁹ Co ważne, Morozowicz-Szczepkowska nie odcinała się radykalnie od dążeń emancypantek, których poglądy autorka wymienionego opracowania zawarła w pierwszym projekcie. Szeroko pojęta wolność kobiet, uzyskanie przez nie pełni praw i dowartościowanie, choć najwyraźniej artykułowane były w pierwszych dramatach pisarki (*Winda* z 1913 roku, *Fortepian* z 1916, *Kwiat szczęścia* z 1920), nigdy nie zostały przez nią porzucone czy zanegowane. Por. tamże, s. 25.

¹⁰ Więcej o kobiecości u Nałkowskiej zob. A. Kochańczyk, *Kobiecość jako Forma – przypadek Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. nauk. E. Łoch, Lublin 2001, s. 204. Warto dodać, że o ile w tym punkcie poglądy obu dramatopisarek zbliżają się do siebie, to Nałkowska zupełnie inaczej zapatrywała się na zagadnienie wojny. Autorka *Granicy* podkreślała jej niezmienną i nieodłączną od życia, czemu zdecydowanie sprzeciwiała się Morozowicz-Szczepkowska, zarzucając mężczyznom, że konflikty zbrojne służą im jedynie do bogacenia się, a w walce panowie chcą dać upust swoim prymitywnym instynktom.

¹¹ ZLP, s. 269.

samości, jak uczyniła to na przykład Maria Komornicka. Omawiane w pracy dramaty przedstawiają damską uczuciowość i psychikę, czyli przede wszystkim żeńską tematykę, co według Germana Ritza pozwalało uzyskać pisarkom łatwiejszy dostęp do zdominowanego przez mężczyzn życia literackiego¹². Tadeusz Marczak-Oborski wymienia ponadto utwory Szczepkowskiej obok prozy Kuncewiczowej i Gojawczyńskiej, dodając, iż wspólne jest dla nich łączenie pasji do analizy psychologicznej bohaterek z żywą obserwacją obyczajową i żarliwym stosunkiem do problematyki społecznej¹³.

W twórczości dramatycznej Marii Morozowicz-Szczepkowskiej można dostrzec znamiennej ewolucję. O ile bowiem o jej najbardziej znanych sztukach Marian Rawiński napisał, iż są wyrazem „narcystycznego buntu przeciwko patriarchalizmowi oraz ascetycznym wzorem promocji człowieczeństwa kobiet” i umieścił w nurcie radykalnym (obok Ireny Krzywickiej), o tyle trudno mówić o owej walce z miłością w jej sztukach późniejszych (i rzadziej komentowanych). W *Powrotach* z 1947 roku wybór samotności nie jest *de facto* wyborem Ewy, ale koniecznością, a „przezwycięzenie potrzeby głębszej więzi uczuciowej”, które rozpoznaje Rawiński, wynika z sytuacji, w jakiej postawił ją mężczyzna, którego kochała, nie jest zaś jej świadomym wyborem¹⁴. Już w *Sprawie Moniki*, którą autor artykułu przytacza na poparcie swej tezy, postulaty o potrzebie uczynienia pracy treścią swojego życia padają z ust Anny, a nie głównej bohaterki. Ta ostatnia bowiem wciąż jest zrozpaczona i to przyjaciółka, która przeżyła swój zawód miłosny, odpowiada jej, co powinna zrobić. W jeszcze później napisanym utworze – *Przypadku* z 1963 roku – postulaty te zostały całkowicie zarzucone, praca nie przeszkadza bowiem Joannie w nawiązaniu romansu z przystojnym producentem Janem, a zarysowane w dramacie tło romansowe zostało oparte na konwencji spotkania *kobiety po przejściach i mężczyzny z przeszłością*.

Pisząc o związkach dramaturgii Marii Morozowicz-Szczepkowskiej z problemami i dyskusjami epoki, warto jeszcze raz odwołać się do pracy Dobrochny

¹² Na poparcie tej tezy badacz przytacza przykłady Zofii Nałkowskiej oraz Maryli Wolskiej. Zob. G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do modernizmu*, tł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 27.

¹³ S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965*, dz. cyt., s. 104–105.

¹⁴ M. Rawiński, „Przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety”. *Feministyczny teatr Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. nauk. E. Łoch, Lublin 2001, s. 207. Nie powinno też dziwić, że opracowanie to dotyczy literatury modernistycznej, w takiej stylistyce bowiem utrzymane są utwory Morozowicz-Szczepkowskiej. Co więcej, nierzadko jest to stylistyka modernistyczna w rozumieniu wąskim, czyli młodopolska.

Kałwy, która bada zjawisko kobiet aktywnych w Polsce międzywojennej. Jakkolwiek literatura piękna stanowi tylko kontekst dla jej badań socjologicznych i historycznych to rozważając dylematy środowisk kobiecych opisuje sprawy poruszane również przez moją bohaterkę. Kałwa wprowadza w swojej pracy między innymi pojęcie *kobiety aktywnej*, czyli realizującej się zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej. Ta wizja była bliska poglądom dramatopisarki, ucieleśniła ją we wspomnianych postaciach Ewy z *Milczącej siły* czy Anny ze *Sprawy Moniki*. Również to, co historyczka pisze o poglądach nowoczesnych pań, znajduje odzwierciedlenie w postawie i twórczości dramatopisarki, gdyż kobiety w międzywojniu nie chciały bezkrytycznie odwzorowywać męskich form zachowań i wyrzekać się swojej kobiecości, doskonale zdając sobie sprawę z konsekwencji różnic biologicznych obu płci. Działające wówczas środowiska feministyczne kładły także duży nacisk na aktywizację zawodową kobiet oraz opiekę nad matką z dzieckiem.

Wydaje mi się, że warto dziś przypomnieć postać Morozowicz-Szczepkowskiej i należy ją czytać jako autorkę, której głównym polem zainteresowania była kwestia kobieca. W swoich dramatach starała się bowiem przeciwstawić uciskowi kobiet i patriarchalizmowi, który (jak twierdziła) czyni je bezwolnymi i poddanymi męskiej supremacji. W takim kontekście postać Morozowicz-Szczepkowskiej przywołuje w jednym z artykułów o kobiecej dramaturgii lat trzydziestych Jagoda Hernik-Spalińska. Badaczka określa ową dekadę za moment narodzin dramaturgii feministycznej w Polsce i przypisuje Morozowicz-Szczepkowskiej niebagatelna rolę w tym nowo powstającym zjawisku. Autorka *Sprawy Moniki* jest, według Hernik-Spalińskiej, prekursorką tego nurtu, a wystawienie wymienionej sztuki w 1932 roku określa jako „początek kobiecej ekspansji w dziedzinie dramaturgii”¹⁵. Co ciekawe, oceniając sztukę z perspektywy lat autorka artykułu *Rodzaju żeńskiego* zauważa nowatorstwo dramatopisarki, przeciwstawiając ją Zofii Nałkowskiej, której *Dom kobiet* nazywa wręcz „fałszywym alarmem” dla sprawy kobiet¹⁶.

Autorką najnowszego komentarza dotyczącego twórczości Morozowicz-Szczepkowskiej jest Anna Pekańec, której artykuł zamieszczony w książce dotyczącej kobiet piszących w dwudziestoleciu międzywojennym¹⁷. Literatu-

¹⁵ Tamże, s. 150.

¹⁶ Tamże, s. 151. Jest to znaczące, ponieważ zupełnie inaczej oceniali Morozowicz-Szczepkowską jej współcześni, dla których zestawienie z Nałkowską zawsze wiązało się z wykazaniem słabości warsztatu i wtórności autorki *Sprawy Moniki*.

¹⁷ A. Pekańec, *Piórem aktorki. Działalność literacka Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, [w:] *Dwudziestolecie mnie znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. E. Graczyk, M.

roznawczyni omawiając szczegółowo *Sprawę Moniki* odnosi ją do feministycznych nurtów owych czasów:

Wyraźnie widać androgyniczność wyłaniającego się modelu kobiecości, dość bliską postulatom *Drugiej płci* Simone de Beauvoir, wydanej piętnaście lat później. Łatwo też usłyszeć w sztuce Szczepkowskiej echa też Virginii Woolf – własny pokój okaże się nieodzowny. Konstruowana „Nowa kobieta” (którą jest Anna, a którą staje się Monika) pozostawia za sobą uwikłania w relacje z mężczyznami oparte na władzy, skłaniając się ku niezależności, ewentualnie ku partnerstwu intelektów.

Przegląd postaci występujących we wszystkich dramatach Morozowicz-Szczepkowskiej potwierdza tezę Anny Pekańec, choć należy wyraźnie zaznaczyć, że wszystkie wykreowane przez dramatopisarkę bohaterki, które przeszły ową pozytywną zmianę, dojrzały i usamodzielniały się, czynią to po miłosnym rozczarowaniu. To więc mężczyzna jest zawsze motorem zmian konstytuujących owe *nowe kobiety*. Zauważył to już Tadeusz Boy-Żeleński, który krytykując z tego powodu *Milczącą siłę* ironizował:

Nowa kobieta, kobieta pracująca, twórcza, której mózg zwycięsko nieraz rywalizuje z mężczyzną, ale której serce „nie przeuczyło się” jeszcze, nie przefasonowało, zostało po dawnemu kobiece... Wielki architekt, znakomity malarz, w których tłucze się rozpaczliwie niepokieszona kochanka, niewyżyta matka... Tak, to jest prawda życia.¹⁸

Trudno nie zgodzić się z jego zdaniem, bowiem wizja *nowej kobiety* Morozowicz-Szczepkowskiej nie może być zadowolająca, jeśli u jej podstaw leży męska zdrada, a *nowe kobiety* stwarzają rozczarowanie w miłości i przerobienie tej tragedii, przekłucie jej w utylitarną społecznie pracę i kobiecą przyjaźń.

Graban-Pomirska, K. Cierzan, P. Biczowska, Kraków 2011, s. 39-50. To najbardziej szczegółowy i najnowszy komentarz twórczości Morozowicz-Szczepkowskiej, jego autorka opiera się jednak jedynie na dwóch wydanych w międzywojniu książkach.

¹⁸ T. Boy-Żeleński, *Morozowicz-Szczepkowska „Milcząca siła”*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXV – *Re-flektorem w serce, romanse cieniów*, Warszawa 1968, s. 223-226.