

Anna Pekaniec

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-7516-1413

## Emancypacja – tak, ale jaka? *Mężczyzna* Gabrieli Zapolskiej i *Typ A* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – paralele i rozbieżności

Nie było pokolenia, dla którego twórczość Zapolskiej była odpowiednikiem, którego byłaby przedstawicielką, czy którego byłaby wyrazem.

Nie było też sfery społecznej, która by ją uznała całkowicie za własną.

(Czesława Wojeńska, *Może dziś*<sup>1</sup>)

Gabriela Zapolska napisała *Mężczyznę* (pierwotny tytuł to *Ahasver*) w roku 1901, Maria Morozowicz-Szczepkowska *Typ A* opublikowała w roku 1934 (domykając swoistą feministyczną dramatyczną trylogię zapoczątkowaną świetnie przyjętą *Sprawą Moniki* z 1932 roku; środkową część stanowiła *Milcząca siła* z 1933, odebrana mniej entuzjastycznie niż poprzednia<sup>2</sup>). Oba dramaty dzieli ponad trzydzieści lat. Gdy w 1902 wystawiano sztukę Zapolskiej<sup>3</sup>, Polki, w kraju nieistniejącym na mapie, dopiero od niecałej

1 Cyt. za: J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*, Warszawa 1981, s. 5.

2 „Między *Sprawą Moniki* i *Typem A* była jeszcze (rok 1933) premiera mojej sztuki *Milcząca siła*, także przygotowana przez Zofię [Modrzewską, premiera w Teatrze „Reduta” – A.P.], ze Stanisławą Wysocką w roli Matki. Postać ta miała uprzytomnić, że w kobietach tkwi olbrzymi potencjał sił, który może być użyty przeciw wojnie, gdyby taka zaistniała. Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że była to utopia, bo kobiety nigdy nie potrafią się zjednoczyć i przeciwstawić czemuś gromadnie (tego przeświadczenia nabrałam w ciągu życia)”. M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, Warszawa 1968, s. 288.

3 Jej recepcję przypomina Anna Kuligowska-Korzeniewska w artykule pt. *Ahaswer sercowy*, „Przestrzenie Teatru” 2018, nr 7-8. Badaczka zaznacza, że sztuka spotkała się ze

dekady mogły studiować i starały się o prawo do głosowania; w latach 30. XX wieku, gdy Szczepkowska pisała zaangażowane dramaty, w niepodległym kraju obywatelki od listopada 1918 głosowały studiowały i pracowały w coraz większej liczbie zawodów. Rozwój dyskursu emancypacyjnego był istotnym odniesieniem dla obu autorek – stanowi łącznik pomiędzy czasowo oddalonymi tekstami, a zawarta w nim krytyczność pozwala odpowiedzieć na pytanie o specyfikę projektów emancypacyjnych Zapolskiej i Morozowicz-Szczepkowskiej. Dystans czasowy między nimi jest niwelowany także przez kilka innych kwestii. Pierwszą z nich jest prymarna profesja ich autorek<sup>4</sup>. Obie były nie tylko pisarkami, ale także aktorkami (Zapolska siłą rzeczy krócej, ale na jej korzyść przemawia znajomość nie tylko scen polskich, ale i zagranicznych<sup>5</sup> – francuskich; Morozowicz-Szczepkowska profesję aktorską zamieniła na działalność literacką<sup>6</sup> i społeczno-kulturową<sup>7</sup>), dla których emancypacja była nie tylko teoretycznym konceptem,

sporym oddźwiękiem krytycznym, dobrze sprawdzała się na scenie, a Tomasz Weiss uznał *Mężczyznę* za jeden z najlepszych dramatów pisarki.

- 4 Włącza Zapolską w europejską dramaturgię naturalistyczną G. Matuszek w *Naturalistycznych dramatach* (Kraków 2001). Na wspólnej mapie dramatopisarstwa kobiet lokują ją np. I. Kiec w szkicu pt. *Między emancypacją i płcią mózgu. Polskie autorki wobec dramatycznej formy*, [w:] *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, pod red. E. Wiegandt, A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2003 oraz M. Wiatrzyk-Iwaniec, *Dramatopisarstwo kobiet* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, pod red. E. Kraskowskiej i B. Kaniewskiej, Poznań 2015. Zapolską traktuje jako wzorcową przedstawicielkę naturalistycznego nurtu dramaturgii (podążając tropem wyznaczonym przez Matuszek), chętnie nicując tradycyjnie ustawiane relacje damko-męskie, Szczepkowskiej natomiast przypisuje ewidentny radykalizm, nieskrywaną androfobię, zaznacza przyporządkowanie jej pisarstwa do „odcinka bojowego”, czyli zaangażowanego w sprawy społeczno-polityczne. Zob. tamże, s. 163–175. Z kolei D. Poskuta-Włodek w tekście *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego* („Przestrzenie Teorii” 2014, nr 23) rekonstruuje odbiór przedstawień dramatów obu autorek do 1939.
- 5 Zob. np. Z. Raszewski, *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z 2; J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*, Warszawa 1981; A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2015. Doświadczenie sceniczne przekładało się na formalną (a niekiedy i fabularną) stronę prozy tworzonej przez autorkę. Por. I. Gubernat, *Przedśione piekła. O powieściopisarstwie Gabrieli Zapolskiej*, Słupsk 1998; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.
- 6 „Czemu nie poszłam tym szlakiem twardo i nieugięcie? Czemu dałam się zwieść złudzeniom, że będąc pisarką sceniczną, będę czymś więcej niż autorką? Może zraziło mnie niedocenianie w owych czasach wysiłku aktora może po prostu złamała mi kręgosłup (i to dwukrotnie), wojna, ta apokaliptyczna bestia niszcząca wszystko na swojej drodze”. M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, dz. cyt., s. 130.
- 7 Co szczegółowo opisała we wspomnieniach. Odsyłam również do innych tekstów: A. Janus, *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4; H. Jaxa-Rożen, K. Jewtuch, *Mysł*

lecz również praktyką życiową, wybieraną z pełną świadomością konsekwencji – korzystnych i tych niekoniecznie pozytywnie waloryzowanych.

Obie miały sprecyzowane podejście do tzw. kwestii kobiecej. Zapolska – przewrotnie (co można potraktować jako cechę jej twórczości literackiej *sensu largo*), ironicznie kontestowała przejawy aktywności kobiet wykraczające poza te, które uznała za akceptowalne i konieczne, jednocześnie walczyła o prawo do samostanowienia<sup>8</sup>. Jedno jest pewne – oscylowała między świadomością nieodzowności bycia kobietą niezależną, decydującą o sobie, a równocześnie sprzeciwiała się całkowitemu zrównaniu społecznych ról kobiet i mężczyzn<sup>9</sup>. Jej rozumienie emancypacji bliskie było pozornie rewolucyjnym, a w rzeczywistości dość zachowawczym propozycjom Elizy Orzeszkowej<sup>10</sup>. Morozowicz-Szczepkowska dążenie kobiet do równouprawnienia aprobowała niemalże entuzjastycznie, domagając się – niczym Zofia Nałkowska – „Chcemy całego życia”<sup>11</sup>, przy czym niezwykle wyczulona była na walkę z wszelkim przymusem i przemocą wobec kobiet, dostrzegała także zagrożenia związane ze zbyt mało elastycznymi podziałami potencjalnych pól działań żeńskich i męskich. Kładła szczególny nacisk na kwestie związane z pracą – zarówno artystyczną, jak i naukową, domagała się, by kobiety mogły nie tylko zarabiać na własne utrzymanie,

*emancypacyjna we wspomnieniach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, [w:] *Kobiecte dwudziestolecie 1918–1939*, pod red. R. Siomy, ze wstępem B. Czarneckiej, Toruń 2018; J. Kot, *Rodzina w dramacie kobiecym: po przełomie 1989 roku, a w latach 30. XX wieku*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2; A. Pekaniec, *Piórem aktorki. Działalność literacka Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, [w:] *też*, *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Kraków 2020 (tam też dalsza bibliografia); J. Wrońska, *Kobiecość a płęć męska. Komedio pisarki dwudziestolecia międzywojennego wobec dyskursu emancypacyjnego*, „Wielogłos” 2020, nr 2.

- 8 Por. A. Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa 2004; M. Gawin, *Apostazja Gabrieli Zapolskiej. Przeciw równouprawnieniu*, [w:] *też*, *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1939)*, Warszawa 2015; A. Janicka, *Małżeństwo w projekcie emancypacyjnym Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, Warszawa 2004 i *taż*, *Sprawa Zapolskiej*, dz. cyt.
- 9 Przypominała o tej ambiwalencji Simone de Beauvoir, akcentującą agonizację istnienia kobiet, uzależnienia od biologii, konieczność wyboru między możliwościami będącymi w gruncie rzeczy męskimi projekcjami. Zob. J. Mizielińska, *Dekonstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Kraków 2004.
- 10 Por. A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin 2001.
- 11 Tekst wystąpienia młodej Zofii Rygier-Nałkowskiej przedrukowała A. Górnicka-Boratyńska w antologii pt. *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, wybór i oprac. A. Górnicka-Boratyńska, Warszawa 1999. Jest także dostępny w zbiorze esejów Nałkowskiej pt. *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957.

lecz również mieć realny wpływ na kształtowanie polityk ekonomicznych czy artystycznych. Agata Janus podsumowała całość jej twórczości następująco:

Wnikliwa analiza sztuk Morozowicz-Szczepkowskiej pozwala zaobserwować jej niezwykłą wrażliwość na aktualne kwestie społeczne i polityczne oraz idealistyczną chęć wprowadzania zmian, które postulowała do ostatniego utworu. Naczelnym i niezmiennym tematem w jej dramatach jest kwestia kobiet, a choć najbardziej radykalne emancypacyjne postulaty pojawiają się w sztukach z początku lat trzydziestych, nie zapomniała o nich również w utworach późniejszych, nawet tych historycznych (jak *Wrzesień*) czy biograficznych (np. *Warszawa Chopina*). Poza nielicznymi wyjątkami główni bohaterowie jej dramatów to również przedstawicielki płci pięknej, a mężczyźni zazwyczaj ukazani są w negatywnym świetle. Pod względem gatunkowym w prezentowanej twórczości komedie przeplatają się z dramatami czy utworami fantastycznymi, a sztuki krótsze – z dłuższymi. [...] Wydaje się, że należy je czytać w kontekście wybitnych dokonań epoki i przemian, które zachodziły w Polsce w wieku dwudziestym. Stanowią bowiem wspaniałe świadectwo czasów, w których żyła, występowała na scenie i pisała<sup>12</sup>.

Zestawiając ze sobą historię siostr Koreckich, Julki i Elki, wątek romansu jednej z nich z dziennikarzem Karolem i jego rozvodu z Niną, można wyraźniej dostrzec ambiwalencje projektu emancypacyjnego Zapolskiej, wyjątkowo silnie zanurzonego w kontekstach ekonomicznych, z dynamiczną komedią o malarce Izie, uczonej Hortensji, prostytutce Mańce i Młodzieńcu, pozującym pierwszej z wymienionych (istotny posmak skandalu<sup>13</sup> oraz specyficzna, ponieważ pozorna, ponadklasowość ujęć bohaterów Szczepkowskiej), unaocznia się podobieństwa i rozbieżności w tekstach obu pisarek-aktorek. Naszkicowana zostanie linia ewolucji podejścia do spraw związanych z emancypacją w tekstach obu rodzimych

12 A. Janus, *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – próba przedstawienia i systematyzacji*, dz. cyt., s. 586–587.

13 „Gdy zakaz patrzenia przez kobiety na nagie męskie ciała tak głęboko zakorzeniony w kulturze i postrzegany przez większość został złamany, wydawałoby się, że naturalną kolejną rzeczą powinno pojawić się wiele dzieł sztuki eksplorujących nowe obszary. Tak się jednak nie stało. Polskie artystki, poza nielicznymi wyjątkami, nie malowały i nie rzeźbiły nagich męskich ciał. [...] Tak zwane dobre obyczaje, nakaz wstydu, obowiązujące konwencje towarzyskie nie pozwalały kobietom śmiało korzystać z nowych możliwości. [...] W sztuce Marii Morozowicz-Szczepkowskiej *Typ A* młody człowiek nie chce się zgodzić na pozowanie nago młodej i pięknej malarce. Ostatecznie do tego dochodzi, bo musi spłacić artystce dług, odwzajemnić się za wcześniejszą pomoc”. J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 126–127.

dramatopisarek w pierwszych dekadach wieku XX. Autorkę *Moralności pani Dulskiej* Józef Rurawski nazywał „kronikarką życia codziennego”<sup>14</sup>, odważną, wnikliwą, niemającą obiekcji diagnostką i demaskatorką obłudy, podwójnych standardów. Śledząc zakłamanie mieszczańskich norm, dramatopisarka wykazywała się dużą wrażliwością będącą synonimem mocy obnażania niedoskonałości. Tak widział ją Stanisław Brzozowski (w roku 1906), z przekonaniem stwierdzając:

Siłą jej pozostanie wzgarda, nienawiść, pozostanie głębokie obrzydzenia dla życia, spazmatyczny krzyk bólu, śmiech szyderski i gorzki. [...] Styl Zapolskiej jest jak szczerzy krzyk, nieklamane łkanie, wyrwywające się najniespodziewaniej, poprzez narzuconą sztucznie, patetyczną i fałszywie brzmiącą deklamację<sup>15</sup>.

Impulsywność, dynamiczność, celność uwag, szybkie przechodzenie z jednej strony na drugą, częste bycie swoistą adwokatką diabła dość łatwo przebijają się przez niekiedy patetyczne, albo, przeciwnie, niezwykle surowe, gorzkie dialogi w *Mężczyźnie*. Wymienione cechy wzbogacone o sposób konstruowania postaci, dobór wiodącej tematyki już w latach 30. XX wieku dla krytyki literackiej stały się podstawą do zbudowania paralel między Szczepkowską a Zapolską, o czym wzmiankowała Marta Wiatrzyk-Iwaniec w rozprawie doktorskiej poświęconej figurze Nowej Kobiety:

W jednej z recenzji *Sprawy Moniki* zamieszczonej w „Nowym Kurierze” podkreślano powinowactwo z Zapolską: „Na pierwszy rzut oka najautentyczniejsza – zapolszczyzna. Ten sam zapęd feministyczny, ta sama bezwzględna opinia o mężczyźnie, nawet ten sam zwarty, zbity styl w obrazowaniu przeżyć, które rozgrywały się bardzo długo cichą tragedią w sercu przez niepoprawnego donżuana oszukiwanej kobiety” ([J. K.], „*Sprawa Moniki*”. *Sztuka w 3 aktach Marrii Morozowicz-Szczepkowskiej*, „Nowy Kurier” 1933, nr 65, s. 13)<sup>16</sup>.

14 J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*, dz. cyt., s. 392.

15 S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstępem opatrzył J.Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 116. W podobnym tonie wypowiedziała się ponad ćwierć wieku później Stefania Podhorska-Okołów na łamach „Bluszczu” z 1932: „U Zapolskiej, natury emocjonalnej i wybuchowej, ewolucja instynktu sprawiedliwości poszła drogą krańcowo dynamiczną i na wskroś kobietą. Jej rewolucyjność jest organicznie związana z jej płcią. [...] wszystkim szablonom obłudy przeciwstawia Zapolska swoją prawdę, żywą, nagą, przerażającą w swej oczywistości. Nie apostołuje, jak Orzeszkowa, nie rozrzuca się nad niesprawiedliwość, jak Konopnicka. Oskarża i piętnuje, bez miłosierdzia, bez pardonu”. S. Podhorska-Okołów, *Zapolska wczoraj i dziś*. Cyt. za: A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej*, dz. cyt., s. 331.

16 M. Wiatrzyk-Iwaniec, *Fenomen Nowej Kobiety w polskiej literaturze, prasie kobiecej i publicystyce literackiej przed rokiem 1939 (z uwzględnieniem kontekstów angielskich)*, s. 196, przyp. nr 37 na tej stronie. Cytuję za nieopublikowaną wersją elektroniczną rozprawy

Wiele trafnych uwag o literackiej działalności Zapolskiej można odnaleźć w krytycznej publicystyce Ireny Krzywickiej, dowodzącej, że jej starsza koleżanka po piórze usiłowała „patrzeć samodzielnie i po swojemu”<sup>17</sup>. Mierząc się z niełatwą i krzywdzącą autorkę aurą cynizmu, spychającą na margines, mimo wyraźnej popularności, nazywała ją „pisarką wybitnie społeczną”<sup>18</sup>, dostrzegała w jej tekstach „rewolucyjną tendencyjność w walce o prawa kobiety”<sup>19</sup>, doceniała jej upór w punktowaniu wad, wskazywaniu nadużyć. Jednocześnie zauważała pęknięcia i niekonsekwencje w projekcie autorki *Ich czworga*:

Bo Zapolska była pisarką społeczną w nieprzepisowym wówczas, ale jasnym dziś sensie. Interesowały ją przede wszystkim sprawy obyczajowe: instytucja małżeństwa, prostytutka, dzieci nieślubne, wychowanie, choroby weneryczne. W tych wszystkich kwestiach, jak również w poważnym zainteresowaniu się sprawami seksualnymi była prekursorką. Dziś dopiero doceniono ich ważność, dziś usiłuje się jej rozstrzygnąć [pisała Krzywicka w 1932 roku – uzupełnia A.P.]. [...] Dla nas dzisiaj, w dobie tworzenia się nowej etyki seksualnej i nowych form życia, Zapolska wydaje się prekursorką, i... kołtunką. Nie tak łatwo wyzwolić się z panujących pojęć, a zwłaszcza z terminologii swojej epoki<sup>20</sup>.

Krzywicka ze świetnym krytycznym wyczuciem wydobywa ambiwalencje emancypacyjnego projektu Zapolskiej. Autorka *Pierwszej krwi*, skupiając się na nieporozumieniach i jaskrawych sprzecznościach widocznych w podejściu Zapolskiej do kwestii równouprawnienia kobiet, język epoki (właściwie dwóch – pozytywizmu i Młodej Polski) czyni odpowiedzialnym za problemy w wyrażaniu poglądów innych niż wtedy propagowane. Podejmowanie dyskusji z obiegowymi sądami nierzadko obracało się przeciwko samej dyskutującej, może dlatego, że nie posiadała odpowiedniego słownika finalnego i, jak liberalna ironistka Richarda Rorty’ego<sup>21</sup>, dopiero testowała różne możliwości.

doktorskiej napisanej pod kierunkiem Ewy Kraskowskiej (Poznań 2015). Figurę Nowej Kobiety charakteryzuje E. Showalter w *Anarchii płci. Gender i kulturze w czasach fin de siècle’u*, red. nauk. E. Kraskowska, E. Rajewska, tłum. zespół [Koło Edytorów „Trantiput”], Poznań 2021. Por. także: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, pod red. I. Iwasiów, A. Krukowskiej i A. Zawiszewskiej, Szczecin 2017.

17 I. Krzywicka, *Polska „Komedia ludzka”*, [w:] tejże, *Kontrola współczesności. Wybór międzywojennej publicystyki społecznej i literackiej z lat 1924–1939*, zebrał i wstępem opatrzyła A. Zawiszewska, Warszawa 2008, s. 203.

18 I. Krzywicka, *Zapolska*, [w:] tejże, *Kontrola współczesności*, dz. cyt., s. 199.

19 Tamże, s. 198.

20 Tamże, s. 199.

21 Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009.

Wewnętrzne sprzeczności feministycznego myślenia Zapolskiej najmocniej doszły do głosu w polemicznym szkicu (miejscami ocierającym się o pamflet) pt. *W sprawie emancypacji*, a następnie, po szeregu sprzeciwów ze strony czytelniczek „Kuriera” (na łamach którego dyskusyjny tekst został opublikowany) w dopowiedzeniu *Paniom emancypantkom odpowiedź*<sup>22</sup>. Impulsem do rozpoczęcia batalii była sprawa Karoliny Szulc, która ukończyła studia na Sorbonie, napisała pracę doktorską *Kobieta lekarz w XIX wieku*, wywołując radykalny sprzeciw Zapolskiej<sup>23</sup>, dowodzącej, że kobiety nie powinny wypierać mężczyzn z prymarnie przypisanych im zawodów. Wyznaczała im funkcje pomocnicze, towarzyszek ułatwiających codzienne życie, a przede wszystkim przypominała o podstawowym według niej obowiązku bycia matką<sup>24</sup>. Agata Chałupnik tak tłumaczyła jej tok rozumowania:

Jeżeli bowiem biologia wyznacza zadania społeczne kobiecie – Zapolska pokazuje, że w istocie w kulturze jej czasów społeczna powinność kobiety pozostaje z jej biologicznym powołaniem w konflikcie. Społeczeństwo i jego instytucje nie przygotowują kobiety do zadań matki. Macierzyństwo staje się zatem ważnym kluczem do zrozumienia jej twórczości. Myślenie Zapolskiej jest głęboko osadzone w historii dziewiętnastowiecznej myśli emancypacyjnej. Bo przecież poczynając od *Vindication of the Rights of Women* Mary Wollstonecraft – kobiety

22 Por. G. Zapolska, *W sprawie emancypacji (Szkic); Paniom emancypantkom... Odpowiedź*, [w:] tejsze, *Publicystyka*, cz. I, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, Wrocław 1958, s. 49–68.

23 „Nie filozofuj!... Nie kraj trupów!... Nie zatracaj swej godności niewieściej. – To czar! To twoja władza! To twoje królestwo! – Nie abdykuj! Korony dla biretu nie składaj... Nie wnoś zarazy w fałdach swej sukni i ręką przesiąkniętą wonią trupa nie gładź czoła swego dziecka. [...]”

Kochaj! Pracuj! Kształć się, ażebyś mogła siebie samą i dzieci swe zdrowo wychowywać; wiedz tyle z medycyny, ile każda matka wiedzieć powinna, nieś ulgę swoim najbliższym wiedzą nabytą – nie odmów pomocy cierpiącym – lecz, na Boga! Kobietą jesteś i kobietą musisz zostać do zgonu!...” G. Zapolska, *W sprawie emancypacji...*, dz. cyt., s. 59.

24 „Według mnie emancypacja nie polega na wydzieraniu mężczyznom przynależnych im zajęć, a właściwie na odbieraniu im «zysków», które te zajęcia przynoszą, lecz na kształceniu umysłu, serca, na rozwijaniu ciała dla wydawania na świat zdrowych i silnych dzieł, na zdobywaniu prac w warsztatach, biurach, słowem tam, gdzie inteligencja, siła fizyczna i smak wrodzony kobiecie wybornie zastosowane być mogą”. G. Zapolska, *Paniom emancypantkom... Odpowiedź*, dz. cyt., s. 61. W liście do Stefana Laurysiewicza emancypację nazwała „błagą i kompromitacją” – odnosząc się do swoich obserwacji z pobytu w Francji i znajomości z Marią Szeligą. Zob. G. Zapolska, *Listy*, t. 1, zebrała S. Linowska, red. M. Fik, E. Krasinski, Warszawa 1970, s. 296. Sylwetkę Szeligi przybliżyła Lena Magnone. Zob. też, *Maria Szeliga/Marya Chéliga: polska pisarka, francuska feministka?*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014, s. 275–286;

żądały dostępu do edukacji, żeby lepiej wywiązywać się z obowiązków, jakie na-  
kładała na nie natura<sup>25</sup>.

Opiekuńczość, troskliwość, praca niewymagająca intelektualnego zaangażowania miały zatrzymywać kobiety w przestrzeni prywatnej, publiczną aktywność zaś prezentowała Zapolska jako naganną<sup>26</sup>, jednocześnie sama nie stroniła od niej jako aktorka, autorka, dziennikarka. Magdalena Gawin zaproponowała, by potraktować pisarkę jako emancypacyjną tricksterkę – proponującą nowe rozwiązania, burzącą stare, niejednoznaczną zwolennicz-  
kę ograniczeń i równoczesnego ich przełamywania<sup>27</sup>, natomiast Anna Janicka nazwała ją „niedoktrynalną emancypantką”<sup>28</sup>, która – jak napisała Anna Zahorska w 1922 roku – „staje zawsze po stronie kobiety i jaskrawo, hała-  
śliwie nawet stawia przed oczy jej tragedię”<sup>29</sup>. Wtórował Zahorskiej Kornel Makuszyński, określając Zapolską mianem „fenomenu polskiego piśmien-  
nictwa” o „talencie ostrym jak stal”<sup>30</sup>, precyzyjnie piętnującej nadużycia:

W tropieniu jednak dróg i ścieżynek, którymi przemykają rozmaite ohydy, do-  
szła do mistrzowskiej wprawy. Przez etapy: zniecierpliwienia – oburzenia –  
pasji – wstrętu i kaznodziejskiej kłatwy, dotarła wreszcie do dojrzałej i naj-  
głębszej satyry, wojującej z kołtuństwem śmiechem, najdotkliwszym, jaki się  
kiedykolwiek w polskim teatrze rozlegał. Rodowód tego śmiechu jest tragicz-  
ny. Wielcy badacze serca dawno doszli do odkrycia prawdy, że czasem człowiek  
smutny śmieje się dlatego tylko, aby nie płakać<sup>31</sup>.

25 A. Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy*, dz. cyt., s. 53.

26 Por. tamże, s. 49–53; M. Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)*, s. 203–204. Gawin sugeruje, że feminizm jako taki Zapolskiej odpowiadał jako program zmian relacji między płciami, lecz niekoniecznie zgadzała się z jego elitaryzmem – postrzegała rodzimy feminizm z końca XIX i początku XX wieku jako klasistowski, szlachecko-inteligencki, a jej zależało na przekierowaniu uwagi np. na kobiety niezamożne, służące itp. Dostrzegała ogrom pracy czekający emancypantki, wątpiąc, czy powzięte przez nie cele są możliwe do zrealizowania. Zob. M. Gawin, *Spór...*, dz. cyt., s. 205–215.

27 Zob. M. Gawin, *Spór...*, dz. cyt., s. 217. Podsumowując rozważania o Zapolskiej, historyczka stwierdziła: „Paradoks postawy pisarki polegał na tym, że w swojej twórczości była bardziej egalitarna niż pierwsze su-  
frazystki, których horyzont wyobrażeń rzadko osiągał życia  
kobiet z ludu, a jednocześnie daleko bardziej od nich elitarna  
w życiu osobistym”. Tamże, s. 218.

28 A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej*, dz. cyt., s. 13.

29 A. Zahorska, *Gabryela Zapolska. Wspomnienie pozgonne*, „Bluszczy” 1922, nr 4, s. 80.

30 K. Makuszyński, *Zapolska*, [w:] tegoż, *Kartki z kalendarza*. Cyt. za: A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej*, dz. cyt., s. 317–318.

31 Tamże, s. 321.

Wysoki diapazon emocji, dosadność, zaangażowanie wynikały u Zapolskiej nie tylko z zacięcia publicystyczno-edukacyjnego, były także wyraźnym znakiem sprzeciwu wobec patriarchy jako takiego, ale już nie przeciwko poszczególnym jego elementom – np. kwestii pracy czy studiów kobiet. Stanie po stronie kobiet, piętnowanie męskich przywar, krytykowanie stereotypowości nawiązywanych relacji, niewielka wiara w możliwość istnienia szczęśliwych związków u Zapolskiej nie oznaczają automatycznego opowiadania się za feminizmem, a jedynie sięganie po niektóre z postulatów feministycznych. Rozdźwięki pomiędzy praktyką literacką, publicystyczną a doświadczeniem biograficznym czynią autorkę *Mężczyzny* tym ciekawszą – kolizje poglądów i punktów widzenia pojawią się nie tylko pomiędzy trzema wymienionymi płaszczyznami, ale i w ich obrębie. Maria Morozowicz-Szczepkowska była bardziej konsekwentna. Inklinaacje feministyczne, a przynajmniej feminizujące, widoczne są najlepiej w jej biografii i konsekwentnym realizowaniu zamierzeń. Zgadzam się z Hanną Jaxą-Rożen i Katarzyną Jewtuch, że proponowane przez nią rozwiązania nie były szczególnie odkrywcze, czerpały zarówno z konceptów wypracowanych przez Elżbę Orzeszkową, Zofię Nałkowską czy Irenę Krzywicką, ale tym, co czyni jej projekt emancypacyjny wyjątkowym, jest sposób prezentowania poglądów – dramaty/komedia w wersji tekstowej i scenicznej<sup>32</sup>. Wymieniane badaczki w syntetycznym ujęciu dowodzą:

Mysł emancypacyjna, jaka rysuje się we wspomnieniach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, to zrównanie kobiet i mężczyzn przez pracę i wykonywanie obowiązków, które dają niezależność finansową. Kobieta, którą chce widzieć autorka *Z lotu ptaka*, posiada już własny pokój, który postulowała Virginia Woolf, ale teraz musi umieć i mieć możliwość zarobienia na jego utrzymanie. Słowem, które najczęściej pojawia się w kontekście emancypacji we wspomnieniach pisarki, jest samodzielność, a jego rozumienie nie sprowadza się wyłącznie do wolności wyboru i decydowania o sobie, ale musi nieść ze sobą także niezależność finansową.

Wyemancypowana kobieta to zdaniem Marii Morozowicz-Szczepkowskiej taka, która jest wykształcona, niezależna, doskonale wie, co chce w życiu osiągnąć, i dąży do wyznaczonych celów. Nie ma specjalnego znaczenia, czy kobieta swoje życie poświęca w imię wyższych celów (np. walcząc o niepodległość ojczyzny), budowie własnej kariery (w przypadku wybitnych artystek), czy też zajmowaniu się rodziną i gospodarstwem domowym (jak Hanna Tetmajerowa)<sup>33</sup>.

32 Por. H. Jaxa-Rożen, K. Jewtuch, *Mysł emancypacyjna we wspomnieniach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, dz. cyt., s. 175.

33 Tamże, s. 175–176.

Aktorka-dramatopisarka najwyżej ceni sprawczość, możliwość dokonywania wyborów, jednocześnie nie stroni od niuansowania lub wskazywania momentów trudnych, wymagających wzniesienia się ponad partykularne dążenia, i dostrzeżenia, że jest częścią większej całości.

Zarówno Szczepkowska, jak i Zapolska postulowały zwiększenie udziału kobiet na rynku pracy, konieczność solidnej edukacji, ale to młodsza z twórczyń studia kobiet traktowała jak oczywistość – jej bohaterki często są lekarkami, architektkami (jak w *Sprawie Moniki*), wiedzą, że ich profesje dają realną możliwość wpływania na rzeczywistość zastaną oraz projektowanie rozwiązań, które mogłyby zmienić ją w przyszłości, np. rugując nierówności między płciami, wprowadzając rozwiązania niekiedy wręcz rodem z fantastyki naukowej. Nowatorskość, a przynajmniej odwaga były znakiem rozpoznawczym Szczepkowskiej, silniej niż Zapolska zorientowanej nie tyle na katalogowanie nadużyć, ile na proponowanie alternatywnych rozwiązań. Nie inaczej było z rozpatrywanym tu tekstem:

Dzieje się to w roku 1934. Napisałam sztukę w epoce freudowsko-eisensteinowskiej, a więc chlubiącej się naukowością i wynalazczością, bardzo zabawną i oryginalną, nie pozbawioną gorzkich myśli i, jak zawsze u mnie, tęsknoty do... sprawiedliwości w stosunkach międzyludzkich. Sztuka ta, którą nazwałam Typ A, zajmowała się teorią zapładniania naukowego, celowego, dążącego do stworzenia doskonalszego, niż jest obecny, typu człowieka. Ot, taki huxleyowski „nowy, wspaniały świat”. Podniet i uprawnień do podjęcia takiego tematu w tym okresie mi nie brakowało<sup>34</sup>.

- 34 M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka...*, dz. cyt., s. 284. Szczepkowska porusza problematykę bliską koncepcjom postulującym ścisłą kontrolę dietności (nierzadko zbliżającym się od eugeniki) czy rozmaite techniki zarządzania kobiecą seksualnością. Natali Stegmann wyjaśniała, dlaczego bywały one podejmowane przez działaczki czy artystki feministyczne, lekarki: „To, że eugeniczne postulaty znalazły żywy oddźwięk akurat u kobiet-uczonych i radykalnych feministek, tłumaczyć należy niezwykle silnym nastawieniem na «obiektywny» charakter argumentacji. W pełnej zgodzie z tradycją pozytywistycznego zaufania do nauki i nowoczesnej wiary w postęp ustanowione tu zostały mechanizmy pozwalające na odseparowanie się od pierwotnie zakładanej przez ruch kobiecy równości wszystkich ludzi. Feministki w debacie nad obyczajnością same przyznały sobie, z jednej strony, rolę szafarek zdrowia narodu, z drugiej zaś – przyjmując konwencjonalny punkt widzenia – odseparowały się pod względem «jakościowym» do należących do niższych warstw «niemoralnych» kobiet. [...] Likwidacja społecznych bolączek zakładała teraz także wprowadzenie regulacji i kontroli zachowań seksualnych i reprodukcyjnych obu płci”. N. Stegmann, *Paradygmaty nauk przyrodniczych, ruch kobiecy i kategoria „sex” w ustaleniu ról płciowych w polskich ruchu na rzecz moralności w przededniu pierwszej wojny światowej*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Biswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 48. Lucyna Marzec wskazywała, że eugenika jako zorientowana na kwestie macierzyństwa czy rozrodu mogła być interesująca dla emancypantek i feministek, niemniej, przy bliższym przyjrzeniu się jej, prowadziła do segregacji: „Jednak

Starania o wystawienie dramatu zostały podjęte szybko, Szczepkowska rękopis przekazała Zofii Modrzewskiej<sup>35</sup>, która – po kilkumiesięcznym milczeniu dyrekcji Teatru Polskiego – przystąpiła do prób wraz z wybranym zespołem w Ateneum. Niespodziewanie skontaktował się z dramaturgiską Adolf Szyfman, deklarujący gotowość zagrania sztuki, do czego jednak nie doszło, ze względu na daleko zaawansowane prace grupy aktorskiej pod przewodnictwem Modrzewskiej. Autorka po latach wspomina:

[...] sztuka wypadła źle. Po premierze rozpoczął się istny sabat czarownic. Przedmiotem napaści stał się nie tyle sam tekst sztuki, naprawdę dowcipny i zabawny, ile rozebrany na scenie przez malarkę mężczyzn, pozujący jej jako model. Scena przezabawna i dość pikantna, w dramaturgii niewyzyskana<sup>36</sup>.

Na fotosach z przedstawienia widać, że odważny tekst nie przełożył się na aż tak odważne przedstawienie, niemniej krytyczny odzew (niekoniecznie związany np. z jakością gry wybranych do ról głównych: Heleny Gruszeckiej (Hortensji), Hanny Parysiewicz (Izy), Ewy Elżbiety Kryńskiej (Mańki), Władysława Surzyńskiego (Parysa)<sup>37</sup>) był tak poruszający dla

eugenicznym ideologom nie zależało na wsparciu emancypantek, a te dość szybko się przekonały, że podwójna moralność, którą pragną zniwelować, jest powielana w strategiach i pomysłach eugeników. Nie mogło im bowiem zależeć na tym, by wyemancypowana kobieta samodzielnie decydowała, kto będzie jej seksualnym partnerem, by kontrolowała swoją płodność, a macierzyństwo traktowała jako wybór, a nie powinność; by wyższe wykształcenie i finansowa niezależność pozwoliły jej na większą asertywność, samostanowienie o sobie. Antykoncepcja nie leżała w interesie eugeniki, a wolność seksualną kobiet nazywano w tym kontekście niezdrowym promiskuityzmem, niestandardowe zaś prowadzenie domu i wychowanie dzieci niezgodne z tradycyjnymi wzorcami mogło się skończyć dla kobiety przymusową sterylizacją". L. Marzec, *Miłość, macierzyństwo i eugenika*, „Czas Kultury” 2010, nr 6, s. 23. Zob. też: M. Gawin, *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego (1880–1952)*, Warszawa 2003; *Eugenika – biopolityka – państwo*, pod red. M. Gawin, K. Uzarczyk, Warszawa 2010.

35 Reżyserka uważana była ze jedną z najważniejszych adaptatorek sztuk z feministyczną wymową, co nie zmienia faktu, że ona sama niekiedy odcinała się od takiej identyfikacji, wywołując pewną konsternację. Zob. D. Poskuta-Włodek, *Wróg mężczyzny w Krakowie. Polska dramaturgia kobieca w teatrze krakowskim okresu międzywojennego*, [w:] *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek i D. Buchwald, Warszawa 2006, s. 68–70. W rozmowie z 1933 stwierdziła natomiast: „Nie występuję bynajmniej wrogo przeciwko mężczyźnie [...], ale chcę, by mężczyzna w życiu kobiety znaczył dokładnie tyle, ile kobieta w życiu mężczyzny”. M. Kanfer, *Hallo! Wróg mężczyzny w Krakowie! Rozmowa z p. Zofią Modrzewską*, „Nowy Dziennik” 1933, 11 marca, b. s. Cyt. za: D. Poskuta-Włodek, *Wróg mężczyzny w Krakowie*, dz. cyt., s. 68.

36 M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka...*, dz. cyt., s. 285.

37 Premiera miała miejsce 20 listopada 1934 roku. Zob. <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26558/typ-a> [dostęp: 02.08.2021].

Szczepkowskiej, że napisała długą kontrkrytykę, polemiczną odezwę do tych, którzy nie dostrzegli jej intencji i trywializowali wymowę sztuki; nie została przedrukowana w żadnym z międzywojennych czasopism, pisarka zamieściła ją w całości w książce wspomnieniowej. Można ową odpowiedź potraktować jako swoisty manifest poglądów teatralno-feministycznych. Zaznaczyła brak zrozumienia przez krytykujących samego tekstu. Nie dostrzeżono, zdaniem pisarki, odkrywczości i specyficznej świeżości proponowanych przez nią rozwiązań naukowych, ponadto skupiono się głównie na kwestii pobocznej, istotnej, lecz nie na tyle, by wokół niej skoncentrować odbiór całej sztuki. Autorka sięgająca po formułę dramatyczną<sup>38</sup>, w której kobieta proponująca na scenie rozebranie się mężczyźnie, patrząc na niego jak na obiekt, oburzyła dyskutujących. Szczepkowska precyzyjnie wytknęła im hipokryzję<sup>39</sup>, przypominając o wielowiekowym instrumentalnym traktowaniu kobiecej nagości. Dalej atak na stworzoną przez siebie komedię odniosła do sytuacji literatury kobiet w latach 30. XX wieku w kraju w ogóle:

Ataki na piszące kobiety przybrały w roku 1934 charakter mody. [...] Słowem, takiego skandalu, jaki wytworzył się dookoła *Typu A*, nie było bodaj od czasu Gabrieli Zapolskiej. Mogłabym z tej racji mieć niejaki tytuł do dumy, gdyby nie wielki niesmak, gdy przeglądałam stopy wycinków recenzyjnych. Mogłabym nimi zapełnić tom<sup>40</sup>.

Zarzucając nieprzyjaznym krytykom zaściankowość, podwójną moralność, specyficzne podejście do kwestii związanych ze wstydem, pokazywaniem męskiej nagości, ignorowanie problematyki ekonomiczno-społecznego warunkowania postrzegania męskości, namawiała: „Nie chowajmy głowy pod skrzydełka, patrzmy odważnie za pisarzem w rzeczywistość, nawet wtedy, gdy się urodził – kobietą”<sup>41</sup>. Odwaga i mówienie wprost o niełatwych sprawach były znakiem rozpoznawczym Szczepkowskiej (ale i Zapolskiej). Wypracowana na scenie ekspresyjność, umiejętność perswadowania, budowanie wyrazistych (niekiedy do przerysowania) postaci nadawały jej pisarstwu wyraźny tendencyjny charakter. Owa tendencyjność rozumiana powinna być jako niemalże pozytywistyczna z ducha, wzmocniona

38 Tradycyjnie w dyskursie dramatycznym to mężczyzna predystynowany jest do jego kreowania; on patrzy, czyli – ma władzę. Zob. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków 2002, s. 330.

39 M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka...*, dz. cyt., s. 287.

40 Tamże.

41 Tamże, s. 288.

o świadomość feministyczną aktorki-autorki, żywo zainteresowanej równouprawnieniem kobiet, nie tylko dla nich samych, ale także tym, by mogły ramię w ramię z mężczyznami pracować nad usuwaniem niedogodności:

Świat będzie takim, jakim stworzymy go my, ludzie – mężczyźni i kobiety, dwie różne płcie, jeden gatunek. Więc niech pisząca „płeć męska” nie grozi tak hałaśliwie drugiej płci, kiedy i ona zabiera się do zdzierania masek z naszych załganych, ropnych odcinków „wiecznie zielonego drzewa życia” (Goethe). W żywe jego pędy może spróbujemy wspólnie zaszczerpić lepszą rzeczywistość. Chyba że „panowie uprą się”, abyśmy dalej byli obywatelami pierwszej i drugiej klasy. A jeżeli samo „drzewo życia” powie coś innego?...<sup>42</sup>

Trzydzieści lat później, w roku 1966, Szczepkowska dopisała do odezwy kilka gorzkich zdań odnoszących się do traum wojennych i holokaustowych. Krytyka dotknęła ją tak mocno<sup>43</sup>, ponieważ całkowicie spłycała wymowę komedii zaplanowanej jako interwencyjna i w pewnej mierze publicystyczna, co trafnie wypunktowała Joanna Wrońska:

Tymczasem sztuka okazuje się nie tylko przykładem swego rodzaju „komedii odbioru” (trudno rozstrzygnąć, czy był to efekt przewidziany, choć na pewno wpłynął na usunięcie utworu z literackiego obiegu na długie lata), ale również krytyką eugeniki, satyrą na szczególnie typ wyzwolonych kobiet oraz projektowane przez nie społeczeństwo. Przede wszystkim jednak w komedii zostały skonfrontowane przekonania bohaterów na temat roli społecznej obu płci<sup>44</sup>.

Autorka potraktowała wybrany przez siebie rodzaj literacki oraz scenę jako praktykę komunikacyjną; ponadto przypominała, że od antycznych początków teatr jest przestrzenią dyskusji o tym, co prywatne i publiczne, o konstruowanych tożsamościach, polityce, ekonomii, rodzinie itp. przy czym zawsze mniej lub bardziej bezpośrednio tematyzuje kwestie genderowe<sup>45</sup>. Wpisują się one w grę aktorów i aktorek, reżyserię, scenografię, łączą się w skomplikowany amalgamat – każdorazowo odnoszący się także

42 Tamże.

43 Nieprzychylnie odnosili się do *Typu A* np. T. Żeleński-Boy czy A. Słomski. Zob. D. Poskuta-Włodek, *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie Teorii” 2015, s. 111–112; J. Wrońska, *Kobiecość a płeć męska. Komediopisarki dwudziestolecia międzywojennego wobec dyskursu emancypacyjnego*, „Wielogłos” 2020, nr 2, s. 105.

44 J. Wrońska, *Kobiecość a płeć męska*, dz. cyt., s. 105.

45 Zob. I. Iwaszów, *Teatr, dramat, gender – wyznaczniki przestrzeni komunikacyjnej*, [w:] *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek i D. Buchwald, Warszawa 2006, s. 13.

do dramatu jako tekstu<sup>46</sup>, którego, z krytycznofeministycznej perspektywy (za Teresą de Lauretis), jednym z zadań jest uwypuklanie restrykcji, opisywanie barier<sup>47</sup>, co jest tożsame z próbami ich przekraczania lub przynajmniej wskazywania punktów dyskusyjnych. Taką funkcję pełni dramat feministyczny opisany przez Janet Brown. Jego autorka obligatoryjnie musi w pełni identyfikować się z feminizmem, koniecznie podnosi tematykę związaną z szeroko pojętą „kwestią kobiecą”. Innymi słowy – głównym tematem dramatu feministycznego jest „walka kobiety” o samodzielność i autonomiczność oznaczające przełamywanie opresji męskocentrycznego społeczeństwa<sup>48</sup>. Zarówno *Mężczyzna*, jak i *Typ A* spełniają wymienione warunki brzegowe – Zapolska z nieszablonowym podejściem do feminizmu nie porzuca nigdy starań o zmianę postrzegania kobiet, Szczepkowska – jasno deklaruująca akces do feministycznego dyskursu – dostrzega punkty zapalne, projektuje potencjalne rozwiązania. Co interesujące, obie pisarki, choć skupiają się na bohaterkach, akcje dramatyczną dynamizują dzięki bohaterom – mężczyźni, choć mniej zaradni, mniej przebojowi, realnie wpływają na losy i (wzajemne) relacje kobiet.

*Mężczyzna* Zapolskiej to sztuka wyjątkowa, choćby ze względu na kryjącą się w tytule swoistą zmyłkę, pierwotny *Ahasver* został zmieniony na prośbę Tadeusza Pawlikowskiego, w momencie powstania tekstu będącego dyrektorem lwowskiego teatru, gdzie sztuka była wystawiana pod nowym tytułem. Podobnie było w Krakowie, poza nimi np. w stolicy zachowano pierwszą wersję<sup>49</sup>. Krakowska premiera odbyła się 18 stycznia 1902 roku, zagrali w niej Stanisława Wysocka (Julka), Maria Przybyłko (Elka), Władysław Ordonówna (Nina), Włodzimierz Sobiesław (Karol); 25 stycznia we Lwowie Julkę zagrała Irena Solska, Karola Ludwik Solski, Elkę Gabriela Morska, Ninę Antonina Ogińska<sup>50</sup>. To kobiety – siostry Koreckie i Nina, (była) żona Karola – są głównymi bohaterkami, niemniej jego (nie)obecność i (nie)decyzyjność wpływa na losy całej trójki. Wyjaśniając powody napisania dramatu, Zapolska tłumaczyła:

46 Tamże, s. 13–14.

47 W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać...*, s. 377–379.

48 Por. tamże, s. 374–375.

49 Zob. J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*, dz. cyt., s. 309.

50 Zob. <https://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/40467/mezczyzna> [dostęp: 05.08.2021]. Po II wojnie światowej sztukę wystawiano w Warszawie, Katowicach, Białymstoku, Wrocławiu, Lublinie, przygotowano realizację dla Teatru Telewizji i teatru radiowego (wersję z roku 1977 reżyserował Andrzej Łapicki, zagrał Karola, Ninę Magdalena Zawadzka, Julkę Marta Lipińska, Elkę Halina Rawicka). Zob. tamże.

Przychodziło mi na myśl wziąć pierwszy lepszy konflikt życiowy, przeciętnych, ubogich ludzi – ot zwyczajnych, nie bogatych w zbytne komplikacje natur i pozwolić im ułożyć się w akcję samym w miarę pisania. W ten sposób powstał ów *Ahasver*, który wywołał nadzwyczaj sprzeczne sądy [...] Ten tytuł wydał mi się odpowiedni dla określenia pewnego rodzaju mężczyzn, a nawet kobiet, którzy wiecznie błędzą za jakimś ideałem miłosnym i nigdy go osiągnąć nie mogą, przynajmniej w swoim własnym pokoju. I jest to wędrówka fatalna, ciągła, bez możliwości wyjścia z zaczarowanego koła<sup>51</sup>.

Słowa i czyny Karola, dość impulsywne, niekiedy wyraźnie zachowawcze, nierzadko też wyrachowane, mające go zdeprecjonować, gdyż wynikały z niskich – popędowych – pobudek, nie tylko wiele mówią o nim samym, ale też wpływają na aktywności bohaterów. W sztuce główną zaletą są wyjątkowo intensywne wymiany zdań pomiędzy postaciami, retorycznie świetnie przemyślane, wartkie. Są nie tylko nośnikami cech charakterologicznych, umożliwiają odtworzenie poglądów bohaterów, jak i przemycanych w ten sposób poglądów Zapolskiej. Rurawski, doceniając tekst sztuki jako taki, zauważył:

Akcja tego trzyaktowego dramatu rozwiązana jest z dużym mistrzostwem scenicznym. Wszystkie rozmowy toczą się w tych samych, z lekka tylko przemeblowanych dekoracjach. Jedynym właściwym sposobem charakterystyki różnych postaw wobec świata, wzajemnych sympatii i antypatii osób, są znakomite dialogi<sup>52</sup>.

Nierzadko postrzeganie siostr Koreckich, Julki (nie Julii) i Elki (nigdy Elżbiety), Niny i Karola zmienia się kilkakrotnie w jednej scenie. Bohaterowie przeważnie pojawiają się w duetach spolaryzowanych, dzięki czemu ich konfrontacje są bardziej wyraziste. Anna Janicka, analizując prozę Zapolskiej, kontrast czyni zasadą konstrukcyjną, którą wzmacnia tak częste u autorki *Przedpiekła* szukanie śladów poglądów przeciwnych do deklarowanych<sup>53</sup>. Podobną właściwość wskazała Irena Gubernat przypominająca, że pisarka często zestawiała postacie na zasadzie krzywdzący (rzadziej: wyrządzający krzywdę) – krzywdzona, kłamiący – okłamywana, porzucający – porzucana itp.<sup>54</sup> Myślę, że identyczna prawidłowość możliwa jest do

51 G. Zapolska, *Autor o swojej sztuce* [w:] *Publicystyka*, cz. 3, s. 239–240. Cyt. za. J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*, dz. cyt., s. 308.

52 J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*, dz. cyt., s. 309.

53 Por. A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej*, dz. cyt., s. 39.

54 I. Gubernat, *Przedsione piekła*, dz. cyt., s. 94–95.

uchwycenia w *Mężczyźnie*<sup>55</sup>. Relacje na linii kobieta – mężczyzna przeważnie przedstawiane są jako swego rodzaju walka, szacowanie zakresu wolności, jaki może w niej wypracować kobieta, uwikłana w reguły patriarchalnego społeczeństwa. Niekiedy próbuje je łamać i dostosowywać do swoich potrzeb (Julka), niekiedy poddaje się im mimo pozorów samodzielności (Elka), niekiedy wypracowuje sobie w nim przestrzeń, w której realizuje wyuczone, a więc też i znane, zadania, nie proponując nowych rozwiązań. Nie jest jednak tak, że żadna z tych postaci nie wyłamuje się z narzuconych identyfikacji. Trafność rozwiązań dramatycznych Zapolskiej polega na tym, że bohaterki zmieniają fronty, prezentując postawy nieraz skrajnie odmienne od wyjściowych. Autorka tworzy nie tyle indywidualności, ile typy – w ten sam sposób postępuje Szczepkowska, choć druga z wymienionych dba o to, by zmiany w ich zachowaniach nie były tak zaskakujące. Zapolska sympatie i antypatie bohaterów przekształca szybko – w kilku słowach z didaskaliów czy frazie z wypowiedzi poszczególnych postaci. Tak zaznacza ważne kwestie, otwiera kolejne dyskusje, lecz ich nie finalizuje. Zadaje szereg pytań i udziela szeregu niewiążących ostatecznie ale odpowiedzi. Szczepkowska jest bardziej uporządkowana, jej komedia to projekt zamknięty (o czym świadczy klamrowa budowa tekstu), wyraziście nakreślone sylwetki dopiero w finale zyskują nowe cechy, które modyfikują wyjściowe, ale też rozsadzają przestrzeń dramatu, wychodząc poza nią. U Zapolskiej finał skoncentrowany jest wokół Julki i Elki, dowartościowane zostaje siostrzeństwo, a obie stoją w tym samym pokoju, w którym czytelniczki/czytelnicy zastają je w pierwszym akcie.

Sztukę otwiera rozmowa Julki i Karola, ona siedzi przy piecu, on przychodzi w zaśnieżonym ubraniu. Wita starszą Korecką, mówiąc do niej „siostrzyczko”. Szybko wychodzą na jaw różnice usposobień – ona jest zasadnicza – „Musisz się z tym pogodzić, że i ja – kobieta mam swoje zdanie” (M, s. 294), pragmatyczna, ale umie spojrzeć na świat od lirycznej strony (mokre szyby przyrównuje do brylantów), on nastawiony jest dość sceptycznie, narzeka na własne zatrudnienie (jest dziennikarzem), uznając je za bezproduktywne. Nazywa Julkę feministką (feminizm – jak wynika z dalszej wymiany zdań – jest dla niego równoznaczny z niechęcią do zamążpójścia). Wzajemna wymiana retorycznych ciosów trwa – ona jest rzeczowa, on sięga po emocjonalne i szablonowe argumenty: „Ty w ogóle nie

55 Cytaty z utworu lokowane będą za pomocą skrótu M z podaniem odpowiedniej strony. G. Zapolska, *Mężczyzna*, [w:] tejsze, *Utwory dramatyczne. Dzieła wybrane*, wybór i red. J. Skórnicki i T. Weiss, t. XIV, Kraków 1958.

potrafisz nikogo ani kochać, ani nienawidzić. Za mało masz temperamentu, Julko – za mało temperamentu” (M, s. 296); zarzuca jej zbytne przywiązanie do wyznawanych poglądów i wyciszanie zmysłów. Julka nakreśliła swoisty model antropologiczny, oparte na tym, by człowiek (niezależnie od płci) stanowił jedność, czyli uczucia, pracę, zaangażowanie polityczne opierał na tych samych zasadach, przy czym najniżej powinien cenić zmysły, Karol sądzi inaczej, co spotyka się z krytyką ze strony Julki (z dużą dozą prawdopodobieństwa będącej porte-parole Zapolskiej): „[...] zważ, iż najpierw budzą się w nas... zmysły. Te więc, według twojej teorii wychowują serce, a serce zmysłami przepojone – rozum” (M, s. 300). Dla niej kluczowy jest rozum, dla niego uczucia – na tym konflikcie zostaje oparta fabuła sztuki. Karol próbuje wytracić z Julką z równowagi, wtedy pojawia się Elka, z którą żonaty dziennikarz ma romans, a przyszedł, by oświadczyć, że otrzymanie rozwodu znów zostaje odroczone. Tłumaczy młodszej Korneckiej powody odejścia od żony – pięknej jak Primavera z obrazu Botticellego znanego też pod tytułem *Alegoria wiosny*. *Nota bene* – szybko tym mianem obdarzy kochankę<sup>56</sup>, zamykając ją w fantazmacie. Zapolska wyeksponowała wąskotorowość myślenia bohatera i jego tendencję do posługiwania się szablonami, pomijającymi idiomatyczność danej osoby. Czując się zwiedzionym przez Ninę, zwrócił się ku Elce:

Ależ ty jesteś inną, ty jesteś moją najdroższą i najpiękniejszą dziewczynką. Ty właśnie pociągnęłaś mnie ku sobie swoją skromniuchną biedotą, bo ja wiedziałem, jakie serduszko spotkałem w ten zimowy wieczór... pamiętasz? co? Zjawiłaś mi się jak biały posążek. Śnieg cię opadł całą – [...] byłaś jak markiza jaka albo jak aniołek. (M, s. 307)

Karol myśli kliszami, ubranymi w patetyczną retorykę; co można zaobserwować, gdy tłumaczy Elce, dlaczego ją wybrał, albo gdy próbuje przekonać Julkę do siebie:

Wasz dom cichy i ciepły – przedstawia mi się jako oaza, do której śpieszę. [...] Chciałbym tu mieć swój *home*, swoje gniazdo... Tu jak lampa oliwna płonie s e r c e kobiece... [...] Zrozum Elko... serce kobiece. Ja tego tylko chcę od ciebie – nic więcej! Tylko to, co serce dać może. Spokój, cisza, kąt domowy. Tam, o! tam! U niej ja nie miałem kąta... Wszystko było za nowe, za ładne, wszystko poustawiane modnie, z zimno było wieczne – zimno moralne i fizyczne albo znów nerwy! Nerwy! A ja cóż? cóż... jestem mężczyzną, muszę mieć koło siebie w domu atmosferę ciepłą... Ja byłem tam gościem, niczym więcej, tylko

gościem. Lekceważono mnie i moją pracę, i mój umysł, i wszystko... Więc co dziwnego, żem przyszedł? co? (M, s. 308)

Ty dla mnie jesteś tak piękną, tak czystą, tak niedoścignioną, że jedynie słowem moim chciałem cię zakłąć w statucę, przed którą mógłbym otworzyć duszę swoją. (M, s. 388)

Powyższa autoprezentacja Karola uwidacznia skłonność do egzaltacji i skupienie na sobie – kobieta (jakakolwiek) potrzebna mu, by stworzyć miejsce, w którym poczuje się doceniony. W jego planie brakuje miejsca dla drugiej osoby, stanowi ona bowiem środek do celu, a nie cel sam w sobie. Manipulując uczuciami Elki, dziennikarz zamieszka siostrami, choć żona (tymczasowo) odmawia mu rozwodu. Co ważne, na wieść o sprzeciwie Niny dziennikarz wygłasza kwestię, wyjaśniającą pierwotny tytuł sztuki:

Nawet jakiejś nadziei, że wreszcie przestanę być tym bezdomnym, tym, który z zazdrością patrzy na lampy płonące nad stołami o wieczornej porze w cichych, dobrze zamkniętych wnętrzach mieszkań. Tułacz poranny, wieczorny, Ahaswer sercowy i wszystko to, co stanowi potrzebę serca, zakazane... [...] Bo tak chce świat! [...] Gościem tu wiecznie będę! gościem – niczym więcej! (M, s. 327)

Przywołując postać Żyda Wiecznego Tułacza, który po tym, jak obraził Chrystusa w drodze na Golgotę, otrzymał karę-obietnicę, że zaczeka na ziemi, ciągle wędrując, na powrót Jezusa<sup>57</sup>, Zapolska nie tylko intensyfikuje negatywne postrzeganie Karola, sygnalizuje także potencjalną stałość jego zachowania – zmieniają się okoliczności, osoby, a mechanika jego postępowania jest stale taka sama, bazuje na dbaniu o siebie samego oraz instrumentalnym traktowaniu kobiet. Zapolska w II i III akcie dopełnia ową charakterystykę – widzimy Karola coraz oschlej traktującego Elkę (będącą z nim w ciąży), jawnie flirtującego z Julką, odmawiającego ożenku z młodszą Korecką, gdy dostanie rozwód. Karol deklaruje, że zakochał się w Julce, a gdy ona go odrzuca, ten grozi, że jednak ożeni się z Elką, by móc być bliżej tej, która nie tylko nie odwzajemnia jego uczuć, ale nim gardzi, ze względu na jego przywiązanie do konkretnego modelu postępowania

57 W innych wersjach był to szewc, który nie pozwolił Jezusowi odpocząć na ławie w drodze na Golgotę. Por. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 13; J. Sumbor, *Ahasver – Żyd Wieczny Tułacz* [w:] *U źródeł fantazy. Postaci i motywy z literatury niemieckiej w relacjach interkulturowych*, pod red. E. Kamińskiej i E. Hendryk, Szczecin 2013.

Ty będziesz dalej odbywał swoją wieczną wędrówkę, ciągle spragniony, ciągle za inną dążący. Jest was tysiące takich Ahaswerów miłosnych. Chodźcie ciągle w błędnym kole, wyciągacie ręce i objacie rozpaczliwe głowy i ściany więzienia, które sami zamknęliście na kłódki. Stworzyliście sobie świat pożądań, intryg, przygód miłosnych i tym kupczycie w nim, szalejecie sądząc, że poza tymi bólami nic już nie istnieje. A miłosne wasze przygody, to przygody Guliwera w krainie Liliputów w porównaniu z tragedią walk społecznych, w porównaniu z majestatem śmierci... Ale wy będziecie wiecznymi Ahaswerami, głuchymi i ciemnymi na wszystko, co nie jest wspólne z waszymi egoistycznymi, erotycznymi aferami. (M, s. 390)

Nie tylko Karol jest Ahaswerem – w podobny sposób Julka ocenia postępowanie Niny: „to Ahaswer także – który szuka, wiecznie szuka...” (M, s. 399). Według Zapolskiej osoby o takim typie osobowości kierują się poczuciem stałego braku zaspokojenia, chwilowy spokój odnajdywany w relacji szybko wypierany jest przez nudę, narastające niezadowolenie – tak właśnie postrzegamy Karola. Nina została przez niego zdradzona i postępuje jak „standardowa” kobieta ze swojej klasy, wyuczona do bycia żoną. Przyciągająca spojrzenia pojawia się w mieszkaniu Koreckich jako ich wizualna przeciwniczka, broni siebie jako żony: „Ja mam prawo do Karola, prawo, które mi nadało moje z nim małżeństwo, i od niego nie ustąpię” (M, s. 319)<sup>58</sup>. Julka opanowaniem i stanowczością wytrąca ją z równowagi, prowokuje do wyznań, mówiąc: „ja umiem wejść w pani położenie i rozumiem stan twoich nerwów”, i dodając, że de facto rozwód jest już faktem: „Ale w rzeczywistości z chwilą, gdy mąż pani odszedł do niej, duchowo i fizycznie przestałaś być żoną jego. I wtedy to mąż pani spotkał moją siostrę i zaczął bywać w naszym domu” (M, s. 319). Nina przyznaje, że długo tolerowała romans męża, licząc, iż jest tylko chwilowym zauroczeniem. Julia każdą z jej uwag przejmując, nicuje i odbija, prowokując ją do emocjonalnego wybuchu, uświadamiającego fakt rozpadu małżeństwa.

Nina dość niespodziewanie wraca w drugim akcie – nadal piękna (po jej stroju – letnim – widać upływ czasu w sztuce), choć wyglądająca na zmęczoną. Spotyka się w mieszkaniu siostr z Karolem – to jedyna wymiana zdań między nimi w całej sztuce – jest osłabiona po chorobie (załamanie nerwowe), prosi go, by wyszedł, bo nie z nim chce rozmawiać, lecz z Elką. Godzi się na rozwód ze względu na ciężą kochanki męża: „[...] Niech pani nie myśli, że głównie dla pani ja to robię, ale ja to robię dla pani dziecka. Ponieważ ono musi mieć nazwisko – bo to już tak jest przyjęte... Dziećmi

58 Zdenierwowana podtrzymywać będzie swoje zdanie dwukrotnie. Zob. M, s. 320–322.

bez nazwiska to poniewierają” (M, s. 369). Nietrudno dostrzec w tym echa osobistych doświadczeń Zapolskiej (romans z Marianem Gawalewiczem), a fraza „bo to już tak jest przyjęte” stanowi swoistą maksymę, która kieruje się Nina. W dialogu między obiema kobietami sporo jest nieporadnego, ale jednak zrozumienia. Żona Karola kieruje się współczuciem, nie ukrywa jednak własnego, specyficznego egoizmu:

Ale pani będzie matką jego dziecka – więc ja od razu zrozumiałam, że to coś tak wielkiego, coś, co jego musi bardzo do pani przywiązywać, i powiedziałam sobie... że to skończone... i że niech pani będzie lepiej jego żoną. Chciałam pani sama powiedzieć, że ja się godzę, bo przeze mnie bardzo się pani martwiła, więc chciałam, żeby się pani przeze mnie bardzo ucieszyła. Ja muszę pani powiedzieć, że jak sobie wyobrażałam macierzyństwo jako coś bardzo wielkiego i myślałam, że gdy będę mieć dziecko, to już nie będę myśleć o strojach, ani nic, tylko będę... stroić już moje dziecko. (M, s. 370).

Nina to postać dość dynamiczna – zmienia się z aktu na akt, reaguje na okoliczności, dopasowuje się do nich, a nawet czerpie korzyści. W finale sztuki przychodzi na prośbę starszej Koreckiej, radosna, upewnia je, że rozwód już blisko: „[...] to moje zbawienie” (M, s. 397). Od poprzedniej rozmowy upłynęły dwa miesiące, a ona jest zaręczona z kimś majątnym i dobrze sytuowanym. Przemawia do Julki i Elki w tonie niemalże przyjacielskim. Pierwsza przyjmuje nowiny spokojnie, druga z niedowierzaniem, nie umie wywikłać się z romantycznych uroszczeń, niepewna zasadności podejmowanych decyzji.

Zapolska od samego początku dramatu pokazuje Elkę jako osobę serdeczną, delikatną, niekoniecznie umiejącą przewidzieć konsekwencje działań – ona uruchomiła ciąg wizyt Niny, pisząc do niej list<sup>59</sup>. Mieszka z siostrą, pracuje, jest więc kobietą w pewnej mierze niezależną. Ale zarówno przez Julkę, jak i Karola traktowana jest jak dziecko. On nazywa ją „dziewczynką” (M, s. 307), przyciągającą ze względu na skromność: „[...] tyś mi stworzona właśnie na ciche, dobre, kochane dziecko”; ona mówi: „Siostra moje jest jeszcze dzieckiem trwożliwym i nie umiejącym dać sobie rady wobec tragedii, w którą ją los postawił” (M, s. 317); „Mówisz jak dziecko. Słowo «obowiązek» istnieje głównie dla kobiet w stosunku do mężczyzn. A przy tym... Karol nie ma względem ciebie obowiązku popartego prawem.

59 „Napisałam jej, że się kochamy, że jesteśmy bardzo nieszczęśliwi, że on nigdy do niej i tak nie wróci i że lepiej niech ona zezna już w konsystorzu, jak potrzeba. Bardzo ją nie prosiłam, bo mam przecież ambicję, ale dobrze napisałam. Moje przyjaciółki z agencji powiedziały, że bardzo dobrze napisane” (M, s. 314).

Jest tylko moralne zobowiązanie, a to już zależy zupełnie od tego, jaki ty dasz obrót jego uczuciom do ciebie” (M, s. 347). Wyraźnie widać tu rozdźwięk między imputowaną jej dziecięcością, a uruchamianą w momentach szczególnie trudnych dorosłością, o której wie niewiele; nauczona, że dziecięcość przydaje jej wdzięku, nie rozumie, gdy dziennikarz domaga się od niej, aby była „kobietą-człowiekiem” (M, s. 359).

Elka – kobieta-dziecko, niesamodzielna, wymagająca wsparcia czy instruowania – przejmując tę zewnętrzną identyfikację: „Ja jestem prostą, serdeczną dziewczyną i kieruję się sercem. Tak Karol mówi i za to mnie kocha” (M, s. 315). Kiedy Karol zamieszka z Koreckimi, Elka szybko dostrzega rozbieżność deklaracji i codzienności. Czuje się osamotniona, nie wie, jak ma rozmawiać z ukochanym, by nie wywoływać jego irytacji, nie lepiej wyglądają relacje z siostrą oznajmającą: „[...] znajduję, że masz to, na coś zasłużyła” (M, s. 332) sprawiającą wrażenie, że opowiada się po stronie Karola, m.in. pisząc za niego artykuły. Młodsza Korecka jest teraz w stu procentach (także finansowo) zależna od osób, które nią w jakiejś mierze gardzą lub namawiają do rezygnacji z własnych uczuć czy dążeń: „[...] dlaczego nie starasz się stłumić egoizmu, zaprzecić się swego «ja» zupełnie” (M, s. 348).

Gdy Karol wycofuje się z ich związku, a Elka traci niemowlę (niemniej doświadcza macierzyństwa, tak istotnego do Zapolskiej – „A potem mama nieboszczka myślała, że ja będę ładna i że łatwo wyjdę za mąż, mówiła zawsze, że ja jestem stworzona na żonę i na matkę dzieci” (M, s. 310)), przestaje być kobietą-dzieckiem. Metamorfoza zostaje zapisana już w didaskaliach otwierających akt trzeci. Jest wyraźnie osłabiona i zmęczona, ale „Wypiękniała i wyszlachetniała. Całe jej obejście także nabrało cechy więcej szlachetnej” (M, s. 373). Lepiej układają się jej relacje z Julką. Elka jest w żałobie – po dziecku, nieudanym związku<sup>60</sup> i dawnej samej sobie. Zmieniła się po doznanych stratach – zyskała uznanie starszej siostry. Jedynie przez chwilę dochodzi do głosu dobrze jej znana logika serca, gdy po niespodziewanej wizycie Karola rozmawia z siostrą, zastanawiając się, czy powinna wyjść z niego, skoro ponowił swoją prośbę. Dyskusja zamienia się dość rozpaczliwe błaganie o zgodę. Wtedy Julka uświadamia jej prawdziwe motywacje dziennikarza (chce być bliżej Julki, którą rzekomo kocha<sup>61</sup>, o czym

60 „Pan teraz jest dla mnie jak widmo spoza grobu... Pan wie – jak duch. Tamten był inny. Pani mi jesteś zupełnie obcy” (M, s. 385).

61 „Każde twoje słowo, każdy twój postępek, każdy ruch niemal był nacechowany jakąś wyższością, myślą, czymś, co mnie powoli do ciebie przykuło. Masz mnie za bardzo poziomego, przeciętnego człowieka. A przecież widzisz, że tak nie było. Twój duch,

już wspominałam), ponadto przeprasza ją za dotychczasową oschłość i obcesowość. W końcu ich układ przestaje być metaforycznie macierzyńsko-córczany, a zamienia się w siostrzeństwo. Julka dostrzega w Elce kobietę, nie dziecko ani dziewczynę:

Ty spłaciłaś swą dań jako kobieta, spełniłaś swe przeznaczenie. – Przeszłaś całą tragedię miłości i nad grobem dałaś życie – życiu. – Lecz teraz z tragedii tej wyjdiesz odrodzona moralnie. Zmysły twe przeszły katorgę, serce twe łkaniem swoim obudzi twój umysł. – I każda z nas poniesie przed sobą jak lampę ofiar-  
ną<sup>62</sup> to, na co ją stać. Ty serce Twoje, skrwawione i zbolełe. (M, s. 407)

Siostrzeństwo oznacza tu wspólnotę cierpienia<sup>63</sup>, etykę troski i dobrowolne wyrzeczenie się idei (choćby ulotnego) szczęścia. Symbioza rozumu (Julki) i serca (Elki) przekłada się na realizację ideału kobiety-człowieka, który Zapolska konstruuje w sposób pełen wewnętrznych sprzeczności, oznaczających przede wszystkim konieczność wyrzeczeń – pozornie niedostrzegalnych lub przeciwnie – wyrazistych, każdorazowo w projekcie emancypacyjnym dramatopisarki obligatoryjnych. Zapolska w *Mężczyźnie* wskazuje kobietom dwie drogi – ascetycznej kobiety pracującej lub żony (zależnej finansowo od męża czy posagu). Drugą z nich podąża Nina, nie pasuje do schematu łatwowierna Elka, pierwszą kroczy Julka. Z trójki bohatererek ona jest najsilniejsza, najwięcej pracuje, jest też najmniej jednoznaczna. Gdyby stworzyć rejestr jej uwag dotyczących powinności kobiet, rozumienia kobiecości czy feminizmu, byłyby on niejednolity, wyraźnie kontradycyjny. Julka raz przemawia jak emancypantka, by po chwili występować z tezami konserwatywnymi, wspierającymi patriariat. Bywa sojuszniczką, a za moment zamienia się w adwokatkę diabła. Przekonana o słuszności własnych wyborów, wierzy w społeczną wartość swojej pracy i jednostkowych działań dla społeczeństwa, z którego osiągnieć i prerogatyw, jak sama twierdzi, korzysta codziennie, zatem: „Należy więc, ażebym i ja dała nawzajem moją pracę i mój trud” (M, s. 352). Zdeklarowana

twój rozum oddziaływał na mój duch, na mój umysł. Ty byłaś od wszystkich kobiet różna. Ty byłaś... inna!...” (M, s. 388).

62 *Nota bene* podobne słowa wypowiada Karol. Zob. M, s. 308. Zarówno siostra, jak i wiarołomny kochanek imputują Elce rys ofiarniczy.

63 Wątek ten przypomina także o naturalistycznych antecedenjach jej pisarstwa: „Zapolska bliska jest przeświadczeniom Zoli, kiedy wierzy, że pokazanie cierpienia na scenie jest pierwszym krokiem do wyleczenia społecznych ran [...]. Brutalny i «cyniczny» naturalizm francuski polska autorka próbuje nieco oswoić i narzuca mu umoralniającą i dydaktyczną funkcję. I ten gest obłąkawiania naturalizmu okaże się jej swoistą polską sygnaturą”. G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty...*, dz. cyt., s. 294.

feministka, socjalistka<sup>64</sup>, działaczka jest przeciwniczką małżeństwa, oznaczającego według niej hołdowanie podwójnej moralności oraz hipokryzję. Wycisza emocje i namiętności, mówiąc: „[...] wolę moją zimną krew rybnią” (M, s. 296). Zoologiczne porównanie podkreśla jej chłodny intelektualizm: „Dlatego ja w uczuciach moich rządę się rozumem” (M, s. 300). Spierając się z Karolem, próbującym wzbudzić jej sympatię, nie pochwalając jego związku z siostrą, jednocześnie rozumie racje Niny i odpiiera jej krytykę formowaną przez Karola: „Ja bronię tylko kobiety przed zarzutami mężczyzny. Mówię ogólnie” (M, s. 309). W pierwszym i drugim akcie silnie podkreślana jest jej oschłość, a nawet bezwzględność wobec Elki. Zakochaną siostrę postrzega jako działającą na oślep, wieszczy jej kłopoty. A jednocześnie to ona konfrontuje się z Niną, tłumaczy, dlaczego małżeństwo z dziennikarzem nie miało szans na powodzenie. Stara się wyjaśnić motywacje Elki, nie powstrzymuje jej jednak przed popełnianiem kolejnych błędów – jest przy tym niezwykle opanowana, na swój sposób wyniosła.

Julka wielokrotnie wygłasza stwierdzenia, które bez ryzyka błędu można potraktować jako zapis poglądów samej Zapolskiej: „To, co dajemy światu przez łzy, wzbudza zwykle śmiech... Zechcesz kogoś rozrzewnić, śmiejąc się tworząc” (M, s. 323). Maksyma o wymiarze egzystencjalnym odnosi się także do wyboru gatunku literackiego i wzajemnego rozgrywania bohaterów sztuki. Opiera się na zaskoczeniu – widocznym w drugim i trzecim akcie. Julka wspiera Karola, pracuje za niego, instruuje go, jak ma postępować z Elką (namawia, by choć markował życzliwość wobec niej, de facto sugerując, by ją oszukiwał<sup>65</sup>), której tłumaczy, jak powinna się zachowywać, by nie zrazić kapryśnego redaktora. Przypomina siostrze o jej niekomfortowym położeniu – ciężarnej panny, tłumaczy, że prawdziwie kochająca kobieta nigdy nie chce być ciężarem dla kochanego mężczyzny. Jednocześnie sama stara się sytuować niejako poza swoją płcią: „Przed wszystkim, biorąc rzeczy utartą drogą, to jest we mnie mało kobiecości... tej waszej

64 „[...] jest za dużo biednych kobiet na świecie, a za mało dla nich pracy” (M, s. 374). Zob. M. Śliwa, *Wzorzec-osobowy kobiety-socjalistki w Polsce*, [w:] *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i w XX wieku*, zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, t. II, cz. 1, Warszawa 1995. Śliwa, przypominając o ścieraniu się dwóch tendencji: tradycjonalistycznej, zachowawczej oraz postępowej, optującej za coraz większą ilością praw dla kobiet, do tej drugiej przypisał socjalistki. Według badacza socjalistki orędownywały za równouprawnieniem kobiet w rodzinie (gdzie traktowano je jak darmowe opiekunki), ale i poza nią, co miało przywrócić im godność i stopniowo pozwolić na rewindykację ich praw. Por. tamże, s. 170–174.

65 „Ja krótko ci powiem to, co ci mam powiedzieć [...]. Jeśli i tej kobiety już nie kochasz, miej na tyle siły, ażebyś jej tego nie dał uczuć... Czy mnie zrozumiałeś?” (M, s. 355).

kobiecości. Po wtóre – ja czuję się głównie człowiekiem, skoro analizuję wartość moją, i dlatego nadaję sobie chętnie miano człowieka” (M, s. 338). Uciekając od męskich fantazmatów kobiecości, nie proponuje w ich miejsce nic radykalnie nowego. Jest zasadnicza, punktuje zarówno Karola, jak i Elkę. A kiedy w przyspieszonej akcji dramatu pod koniec trzeciego aktu dziennikarz wyznaje jej miłość, jest oburzona, choć reaguje spokojnie<sup>66</sup>, wygłasza znamienne stwierdzenie:

Wrogiem każdej kobiety, nieprzyjacielem jej nieubłagany jest każda inna kobieta. Ta, która posiada serce, nie działa na nerwy, ta, która działa na nerwy, nie pobudza zmysłów, a pobudzająca zmysły pokonaną jest przez kobietę bardziej uduchowioną. I tak wiecznie, wiecznie... błędne koło! błędne koło! (M, s. 389)

Powyższy cytat – odnoszący się do metodyki miłosnych podbojów męskich Ahasverów – swoistą winą za rozpad związków obarcza kobiety, tym atrakcyjniejsze, im bardziej od siebie się różniące. Zapolska czyni z bohaterki srogą sędzinę, odbierającą kobietom możliwość podejmowania decyzji, a z mężczyzn zdejmującą odpowiedzialność – skoro są jedynie kompulsywnymi<sup>67</sup> poszukiwaczami coraz to innych wrażeń. Jednocześnie sojusz Julki i Elki – porozumienie dwóch kobiet, powstałe w wyniku cierpień i wyrzeczeń – zostaje przez dramatopisarkę przedstawiony jako więź wartościowa i silna. Agata Adamiecka-Sitek opisuje ją następująco:

Na pytanie, jak renegocjować kontrakt płci, Zapolska odpowiada zatem radykalnie: odrzucić i zwrócić się ku nieprzebranym zasobom troski i empatii, jakie zgromadziły kobiety obciążone odpowiedzialnością za życie, całą pracą afektywną i pracą opieki, od której zależy przetrwanie społeczeństwa. Konieczne jednak wypada zaznaczyć, że kobieca wspólnota, którą projektuje pisarka, ma swoją niezwykle wysoką scenę, a jest nią – ujmując rzecz najprościej – wyrzeczenie się pragnienia i odcięcie się od seksualności. Erotyczna energia zostaje u Zapolskiej przekierowana w szczególną, narcystyczną rozkosz cierpienia i poświęcenia. Nie przypadkiem ten rodzaj przymierza kobiet jest tu więc związkiem rodzonych sióstr [...]<sup>68</sup>.

Wyraźnie widać niezbornosć emancypacyjnego dyskursu Zapolskiej. Siostrzeństwo umieszcza obok swego rodzaju mizoginii, potrzebną i dającą

66 „Szału twego ja się nie boję! Sądzę jednak, że zechcesz swe miłosne komplikacje, które stanowią alfę i omegę twego życia, załatwiać inaczej i uszanujesz spokój mej siostry, która przez twoje pomyłki miłosne jest chorą i długo nią jeszcze będzie” (M, s. 392).

67 A. Adamiecka-Sitek, *Emancypacja*, [w:] *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu*, pod red. A. Chałupnik i A. Łukszy, wybór A. Adamiecka-Sitek i in., Warszawa 2018, s. 20.

68 Zob. tamże, s. 21.

niezależność pracę kobiet konfrontuje z małżeństwem jako pełnym skupieniem się na rodzinie. Solidarność kobiet, ich współdziałanie jest możliwe pod warunkiem odcięcia się od seksualności. Emancypantki Zapolskiej są zapracowanymi ascetkami, zdającymi sobie sprawę, że patriarchalna rzeczywistość jest trudna do zmodyfikowania. Okopują się na swoich pozycjach – chwilowo obserwując i działając w przestrzeni, którą uznają za bezpieczną i wystarczającą. Potwierdzona zostaje teza o zachowawczości projektu Zapolskiej z *Mężczyzny* przypominającego projekt Elizy Orzeszkowej, w podobnym stopniu uwalniający kobiety, jak i zakreślający wyraźne granice owej wolności. W odróżnieniu od Orzeszkowej autorka *Kaśki Kariatydy* nie wierzy w możliwość porozumienia czy negocjacji. Walka lub rezygnacja (oznaczająca pogodzenie się z niekomfortowym położeniem) – przed taką alternatywą stają bohaterki Zapolskiej, nie tyle podważające sens emancypacji jako takiej, co stawiającej wiele pytań, testującej rozmaite rozwiązania i udzielającej dość pesymistycznych odpowiedzi. Autorka nie stroni od wskazywania opresyjności konwenansów czy stereotypów, przy czym nie proponuje ich radykalnych przekształceń<sup>69</sup>. Emancypacyjny projekt Zapolskiej oscyluje pomiędzy esencjalistycznym postrzeganiem kobiecości, entuzjastycznym optowaniem za pracą kobiet (ale znacznie mniej entuzjastycznym wskazywaniem zawodów, w jakich według niej powinna realizować się potencjalna pracownica) a przekonaniem o konieczności wyrzeczeń, skupieniu się na działalności dla innych z pominięciem samej siebie.

Maria Morozowicz-Szczepkowska *Typ A* zaplanowała jako komediową parafutureskę, niemniej ów techniczny aspekt nie przesłonił jej realistycznego tła i wrażliwości autorki, silnie atakującej rozwarstwienie społeczne, nierówności ekonomiczne. Trzy akty<sup>70</sup> nie są tak klarownie skonstruowane jak u młodopolskiej poprzedniczki, gdyż rozpisane są nieco chaotycznie, toną w szczegółach. Są znacznie bardziej dynamiczne, najważniejsze postacie szybko zyskują wyjściowe charakterystyki. Sztuka pozornie jest obyczajowym obrazkiem rozpisany na cztery główne głosy – trzy kobiety i mężczyzna (drugoplanowe postacie są tylko katalizatorami akcji); należy czytać ją uważnie, u Szczepkowskiej znaczące są najdrobniejsze elementy w didaskaliach czy frazy.

69 Por. G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, dz. cyt., s. 373–374.

70 W dalszej części tekstu będę cytować ją za następującym wydaniem (skrót literowy T z podaniem strony): M. Morozowicz-Szczepkowska, *Typ A*, [w:] *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu*, dz. cyt.

Akcja usytuowana została w kamienicy (najprawdopodobniej warszawskiej) – z oświetlonej światłem elektrycznym klatki schodowej widać pracownię malarską nieco rozedrganej emocjonalnie, ale bystrej i uważnej Izy, pracownię uczoney, chłodnej, uporządkowanej, kategorycznej Hortensji („pani doktor” – zapewne medycyny); w tle usytuowany jest niewielki pokój wynajmowany przez prostytutkę Manię<sup>71</sup>, łączącą prostolinijność z gorzką wiedzą o życiu. Młodzieniec – bezdomny były student – dołącza do nich pod koniec pierwszego aktu, dozorca znajduje go nieprzytomnego w bramie. Tu ujawniają się pierwsze powinowactwa ze sztuką Zapolskiej. Komedia Szczepkowskiej także skoncentrowana jest wokół zamieszania, jakie w życiu bohaterek wywołuje pojawienie się mężczyzny – choć w porównaniu z Karolem jest on mniej ekspansywny, stopniowo uniezależnia się, zyskuje samoświadomość, chce zmian wykraczających poza życie erotyczne – Karol zaś koncentruje się jedynie na nim. Bohaterki skonstruowane przez pisarkę-aktorkę są wyraziste – i znów: to raczej typy niż indywidualności. Dla obu autorek istotne są kwestie związane z feminizmem, ale i macierzyństwem. U Zapolskiej – uwznioślającym, u Szczepkowskiej domagającym się korekt, które miałyby uczynić je przywilejem. Obie są zwolenniczkami pracy kobiet, obie bezbłędnie posługują się ironią, przy czym Morozowicz, choć ceni etykę wyrzeczeń, nie domaga się od swoich bohaterek rezygnacji z pożądania; przeciwnie, zmysłowość jest dla nich czymś oczywistym, choć różnie rozumianym. Każda z bohaterek ma swoje ambicje – realizuje je w miarę możliwości i umiejętności. Pojawienie się nieznanego indukuje szereg działań, zaburzających w miarę skonkretyzowane plany. Kim był tajemniczy Młodzieniec? Wracając do zdrowia w mieszkaniu Hortensji<sup>72</sup>, opowiadał o sobie:

[...] i ja wydzieriałem mojej ciężko pracującej rodzinie ostatnie grosze na naukę. Skończyłem dwa semestry filologii. Z korepetycji wyrzucili: kryzys. Z uczelni też: brak opłat. Byłem subiektem w handlu zbożem, byłem pomocnikiem rzeźnika, zamiatałem ulicę. Mieszkała pani w barakach, jako sublokator

71 Zob. A. Urbanik-Kopeć, *Chodzić i uśmiechać się wolno każdemu. Praca seksualna w XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2021.

72 Chciała zaopiekować się nim Mania, ale Hortensja sprzeciwiła się: „Zmarznięty musi dłuższy czas pozostawać w prawie zimnej temperaturze! Proszę go przenieść do mojej kuchenki, tam jest chłodno i nikt nie mieszka” (T, s. 125). Ukryta jest tu cenna informacja o bohaterce – nie zajmuje się sama domem, nie ma też gospodyni, skupia się na pracy naukowej; pusta i zimna kuchnia sygnalizuje odejście od tradycyjnych podziałów: kobieta – dom, mężczyzna – praca, lecz także wskazuje, że Hortensja nie może pozwolić sobie na gospodynię, której trzeba płacić, albo nie chce korzystać z pomocy, stawiając na samodzielność.

przydzielony do izby zamieszkaanej przez cztery rodziny z dziećmi? Wy macie wszystko zorganizowane. Wy wszystko możecie. Pilnują was pieniądze i armaty. Możecie żyć spokojnie i płodzić pokolenia spokojni o ich los. (T, s. 128)

Kwestie ekonomiczne przyczyniły się do jego zgoła niefortunnego położenia – mężczyzna dodaje, że jest przydatny społecznie tylko jako potencjalny żołnierz:

Może przyjść taki czas, że będziecie pisać po brukach ulic: idź na front! Wówczas zorganizowana władza wyciągnie po mnie ręce, jak po skarb, i będzie mnie pieczołowicie karmić, stroić. A gdy wyślą nas na miejsce przeznaczenia, powie do resztek połamanych gnatów: Nasi bohaterowie! Tak, tak. Jak się jest bezrobotnym, to się dużo i szkodliwie myśli (T, s. 128)

Jego czarnowidztwo próbuje przełamać Hortensja, mówiąc, że jest idealnym kandydatem do bycia tytułowym typem A, który „musi wyładować nadmiar energii w czynie” (T, s. 129), a ona stworzy mu do tego idealne warunki. Sceptyczny Młodzieniec nie zdąży przemyśleć propozycji doktorki. Gdy Iza postanowi go zatrudnić jako modela, ma jej pozować nago, by mogła namalować Apolla. Malarka nie rozumie jego radykalnego sprzeciwu ani uwag o domniemanej nieprzyzwoitości propozycji, przypominając mu, że wraz z sąsiadkami doglądała go w chorobie, myjąc, karmiąc. Pozowanie traktuje jako rekompensatę za opiekę, cielesność mężczyzny ma dla niej czysto estetyczne znaczenie: „Každy ma skórę, kości, ręce, nogi brzuch” (T, s. 134). Jest profesjonalistką, nagi model jest dla niej po prostu jednym z elementów warsztatu: „Proszę stanąć w pozie. Nie, bardziej na lewo i po prostu, bez groteski. Tak. A teraz poważnie, na serio. Już się pan otrząsał, jutro będzie się pan czuł jak ryba w wodzie” (T, s. 135). Z dzisiejszego punktu widzenia trudno dopatrzeć się w tym wątku przyczyn oburzenia, jakie wywołał w latach XX. Sprzeciw wzbudziła męska nagość na scenie, przejście patriarchalnej władzy spojrzenia przez kobietę. Szczepkowska i krytycy skupili się na interakcji artystki i odratowanego młodego mężczyzny, pominęli dwie pozostałe bohaterki – prostytutkę i uczoną.

Były student zostaje więc modelem Izy (malarka płaci mu za każdą godzinę pozowania, mówiąc, że nie chce go w żadnej mierze wyzyskiwać – i odsyła go do sąsiadki), sekretarzem Hortensji (przepisuje jej rozprawy), pomaga obu w drobnych obowiązkach domowych – stale podkreśla, że spłaca dług, jaki zaciągnął, gdy de facto uratowały mu życie. Tylko Mania niczego od niego nie chce i nie wymaga w zamian za pomoc. Z napisanego do Młodzieńca listu wynika, że jest w nim zakochana i spotykają się potajemnie,

a w końcu dziewczyna otwarcie proponuje mu wspólne życie, ma zgromadzone oszczędności, które mogą być ich wyjściowym kapitałem do wspólnego życia. On odmawia, ale na pożegnanie chce jej ofiarować czek – wypisany za pozwanie przez Izę – czym sprawia Mani wielką przykrość. Wyrzuty sumienia zagłusza Hortensja, mówiąc, że nie powinien żałować prostytutki – po raz kolejny demonstrując nieskrywaną pogardę i niechęć wobec niej. Siostrzeństwo jako idea feministyczna, czy choćby emancypacyjna, nie stanowi dla wszystkich bohaterek wartości na tyle silnej, aby mogło przekroczyć granice klas społecznych, funkcjonuje (w dość ograniczonym zakresie, ale jednak – przeważnie jako wsparcie duchowe czy praktyczne – pomoc w trudnych kwestiach) tylko wśród inteligentek – Hortensji, Izy i znanej tylko z telefonicznych rozmów Anny, koleżanki po fachu Hortensji.

Mańka jest najmłodszą z bohaterek, ma osiemnaście lat, i paradoksalnie najbardziej zdeterminowaną. Marzy o niezależności finansowej i emocjonalnej oraz możliwości bycia niezależną od mężczyzn, choćby, jak sama mówi, na starość. Prostytucję traktuje jako pracę przynoszącą jej konkretne korzyści materialne, jest oszczędna i gospodarna, stara się zachować jak najwięcej autonomii, na ogół prezentuje pogodne usposobienie. Pozując Izie, opowiada o sobie – nie zawsze pracowała jako kurtyzana, jako nastolatka była zatrudniona w fabryce:

Włókienniczej, w Łodzi. Pełny nos, gardło i oczy od tego pyłu. Nic tylko mgła. Dwa złote dziennie i majster każde z nas... Każde jedno. Nie chciała to won! Pracować za kilka złotych dziennie i dawać draniowi za darmo, to ja wolę tak – robię, to co chcę. (T, s. 122)

Wyzysk i przemoc seksualna nie złamały jej, choć pozbawiły złudzeń. Dziewczyna jest nieufna, gdyż inna być nie może, jeśli chce przetrwać. Nawiązuje nic porozumienia z Izą, która jej nie ocenia, choć zadaje dość intymne pytania. Nie traktuje jej jednak z góry, chce ją poznać. Odrzucona przez Młodzieńca Mania wraca na ulicę (Szczepkowska okala sztukę kłamrą – w pierwszym akcie to ją mija (w towarzystwie klienta) Iza idąca do Hortensji), nadal przekonana o słuszności swoich decyzji, choć bardziej cyniczna po miłosnym rozczarowaniu. Mańkę można potraktować jako odpowiedniczkę Niny z *Mężczyzny* – obie są skoncentrowane na realizowaniu roli społecznej, w jakiej zostały ulokowane przez patriariat. Nie wychodzą poza przyjęte (także przez siebie) schematy, dlatego że niekoniecznie wiedzą, jak mogłyby to zrobić, nie mają takiego kapitału społecznego, który dawałby ku temu podstawy. Każda z nich jednak podejmuje decyzje uznawane przez siebie za optymalne.

Podobnie postępuje Iza, malarka skoncentrowana na sztuce rozumianej jako tworzenie i źródło zarobku. Trudno dostrzec konsekwencję w jej impulsywnych, dynamicznych (auto)charakterystykach. To ona jest pierwszą z postaci wypowiadających się na scenie – rozmawia z kimś przez telefon, wahając się, czy iść na bal. Dowiadujemy się, że jest rozwódką, nie zawsze dostaje na czas „apanaże” od byłego męża (niewykluczone, że właściciela majątku ziemskiego), nie ma pieniędzy na ogrzewanie, sporo rzeczy bierze na kredyt, miewa myśli samobójcze, patrzy na życie przez pryzmat artystyczny, przekładając to, co widzi, na to, co mogłaby namalować i w ten sposób wypowiedzieć się krytycznie na temat rzeczywistości, w której żyje. Kluczową kwestią dla Izy jest bezpieczeństwo finansowe: „Skandal! Żeby młoda, zdolna, do diabła!, nawet sławna kobieta, nie mogła utrzymać się ze swojej sztuki! Wołam o przemianę społeczną! Powinien być przymus kupowania dzieł sztuki, jak jest przymus kupowania pożyczek państwowych!” (T, s. 115). Praca kobiet według Izy powinna pozwolić jej nie tylko przeżyć, ale przede wszystkim godnie żyć. Jednocześnie malarka przyznaje, że chciałaby znów wyjść za mąż (po raz czwarty): „Uważam, że to jedyna sytuacja dla kobiety, mieć opiekuna, przyjaciela” (T, s. 121). Małżeństwo ma jej zapewnić bezpieczeństwo, nie musi być trwałe, byle dawało ekonomiczne i emocjonalne wsparcie. Nie było, jak u Zapolskiej, zagrożeniem dla podmiotowości kobiety<sup>73</sup> ani też nie było utożsamiane z ograniczeniami.

Podkreślić trzeba, że Iza rzadko kogoś ocenia, częściej zadaje pytania, próbuje zrozumieć (szczególnie dobrze uwidocznia się to w jej podejściu do Manii), a nawet jeśli coś lub ktoś nie zyskuje jej aprobaty, bezpośrednią krytykę zastępuje ironią. *Nota bene* – ironia<sup>74</sup> jest przez Morozowicz-Szczepkowską znacznie częściej stosowanym chwytem w sztuce niż u Zapolskiej. Szczepkowska korzysta z niej, aby podkreślić kwestie dyskusyjne, ewentualnie by ukazać dany problem w krzywym zwierciadle, a przez to zaakcentować jego wagę. Podkreśla więc perswazyjność tekstu oraz rozbraja potencjalną skandaliczność niektórych rozwiązań fabularnych. A jednym z nich jest z pewnością słynna scena z pozowaniem. Z asystującą Manią malarka stylizuje Młodzieńca na Apolla, tłumaczy mu, jakie ma wobec niego oczekiwania, podchodzi do zadania profesjonalnie, traktuje go jak obiekt estetyczny: „Pan jest dla mnie tylko modelem!” (T, s. 133). Złoszczą

73 Por. A. Janicka, *Małżeństwo w projekcie emancypacyjnym Gabrieli Zapolskiej*, dz. cyt., s. 304–306.

74 Zob. np.: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002; P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków–Wrocław 1984; Z. Mitosek, *Co z tą ironią*, Gdańsk 2013.

ją skrupuły pozującego, który czuje się ubezwłasnowolniony<sup>75</sup>: „Uratowały mi życie, a teraz robią ze mnie wyrobnika” (T, s. 135). Kiedy obraz jest gotowy Młodzieniec nadal przebywa u Izy, sprząta, naprawia, pełni funkcję gospodyni – a następnie zostaje odesłany do Hortensji. Malarka zajęta jest pracą, sprzedaje obrazy, planuje kolejne działania, intensywnie szuka kolejnego męża. Nie zwraca uwagi na dotychczasowego podopiecznego do momentu, gdy proponuje mu wspólny wyjazd za granicę – ma zostać jej impresariem i partnerem – ustalenia są zawiłe, dynamiczne, coraz bardziej odsłaniają motywacje Izy po prostu zakochanej w Młodzieńcu. Nie będzie szczęśliwego zakończenia, mężczyzna wytyka jej materializm i przywiązanie do wygód, brak spontaniczności, na co ona odpowiada:

Co ty wiesz o mojej studenckiej nędzy. Nie znasz mojej malarskiej biedy. Dziś są pieniądze, jutro głód. Mój gościniec to moja pracownia. Tylko ty musisz wędrować gościńcem, ja mogę zostać tu w pracowni. Ty bronisz swojej wolności w życiu, ja w sztuce. Bo sztuka jest szczytem życia. (T, s. 146).

Kontrast życia i sztuki zamyka dyskusję i możliwość porozumienia. Iza nie szuka kompromisu, lecz opowiada o swoim pojmowaniu tego, co dla niej ważne. Zarysowana w powyższym cytacie nomadyczność<sup>76</sup> akcentuje rolę wolności i możliwości kształtowania własnej egzystencji, wysoko sytuuje poczucie maksymalnej sprawczości – także wtedy, gdy się jest w relacji z mężczyzną<sup>77</sup>. Emancypacyjność poglądów malarki polega także na ich elastyczności, specyficznej refleksyjności, sugerowaniu rozwiązań, a nie ich narzucaniu, potencjalnych szybkich modyfikacjach oraz pielęgnowaniu autonomii, polegającym również na umiejętności rezygnacji, gdy bilans zysków i strat byłby dla niej niekorzystny.

Ciekawa ludzi, energiczna Iza (wiek nieokreślony) jest przeciwieństwem Hortensji, dwudziestopięcioletniej wizjonerki, która patrzy na wszystko „z naukowego punktu widzenia” (T, s. 115). Frazę powtarza jak mantrę, podtrzymując iluzję obiektywizmu, podchodzenia do rzeczywistości/osób jako do obiektu badań. Dodatkowo refreniczne zapewnianie o profesjonalnym komentowaniu czy odnoszeniu się do konkretnych kwestii maskuje źle przez nią ocenianą emocjonalność. Brak emocji ma przekładać się na większą efektywność pracy oraz pomóc w realizacji jej niemalże rewolucyjnych

75 Por. T, s. 135.

76 Por. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.

77 Por. H. Jaxa-Rożen, K. Jewtuch, *Mysł emancypacyjna...*, dz. cyt., s. 175.

planów. Obmyśla bowiem „[...] wielkie, epokowe dzieło odrodzenia ludzkości” (T, s. 128), według niej będącej dopiero w fazie niemowlęcej: „W stosunku do bilionów lat trwającego rozwoju Ziemi, my, twory ludzkie, jesteśmy dopiero u progu pierwszej formacji! Trzeba wierzyć! Ale my stworzymy człowieka doskonałego” (T, s. 128). Przekonana o słuszności postulatów nie ma wątpliwości, że przyczynią się do znaczącego wzrostu komfortu życia. Maksymalnie skoncentrowana na zadaniu bywa wyniosła, mało tolerancyjna. Chcąc walczyć ze stereotypami, sięga po stereotypy oraz rozwiązania nastawione na efektywność, wydajność i kontrolę. Całość proponowanych zmian Hortensja (nazywająca siebie „wizjonerką” (T, s. 117)) spisała i zatytułowała *Człowiek jutra*, rzekomo już wyraziło nią zainteresowanie kilkunastu europejskich i amerykańskich naukowców. Założenia projektu streściła Izie (z jednej strony zafascynowanej, z drugiej dość sceptycznej, dostrzegającej utopijność rozwiązań): Hortensja chce wprowadzić rozbudowaną kontrolę urodzeń, macierzyństwa i doboru osób, które będą mogły mieć potomstwo – jak najbliższe ideału, którym jest tytułowy typ A<sup>78</sup>, nie tylko doskonały estetycznie, ale i etycznie oraz pod względem stanu zdrowia. Ów modelowy człowiek ma być nie tylko efektem eksperymentów, ale także tylko on powinien być ojcem wzorcowych potomków i potomkiń – będą się rodzić w specjalnym ośrodku. Przyszłe matki i przyszli ojcowie udawaliby się tam na półtora roku (ale tylko ci między 20–25 rokiem życia), byliby poddawani szczegółowym badaniom, następnie w ciągu miesiąca powinno dojść do zapłodnienia<sup>79</sup>. Ciężarne następnie przenoszone byłyby do tzw. matkarni podzielonej na cztery strefy – od oczekiwania na poród po uczenie dzieci pierwszych kroków. Następnie – jeśli kobieta wyrazi taką wolę – może zająć w ciążę powtórnie (tym razem z typem B<sup>80</sup>), jeśli nie – dostanie solidną pensję i może odejść. Dzieci, które zostaną przyporządkowane do typu A, staną się „własnością zakładu” (T, s. 118), będą wychowywane na doskonałych ludzi, czyli niepoddających się emocjom, zdyscyplinowanych i skoncentrowanych na działaniu. Są to także ideały Hortensji – deklarującej, że za pomocą odpowiednich substancji chemicznych wycisza w sobie

78 „Typ A: „Jasny włos, biała cera, doskonale rozwinięte, długie, mięsiste, cienka, dobrze zarysowana szczęka, nos prosty z małym garbkiem, o ruchomych, cienkich nozdrzach, wargi cienkie, jak obrysowane cyrkiem, czoło wysokie i szlachetne, wzrost wysoki. Usposobienie pogodne, charakter silny, zdecydowany. Dumny, odważny, wytrwały, choć subtelny w uczuciach” (T, s. 116).

79 Zob. T, s. 116–118.

80 „Typ B: przysadzisty, mięsiste krótkie, głowa spłaszczona... [...] kości twarzy wydane, kończyny krótkie. Brutal – zwycięzca życia” (T, s. 118).

pierwiastek kobiecy, by móc być mędrce. Nietrudno zauważyć, że plany uczonej są połączeniem koncepcji feministycznych i eugenicznych (o czym już wspominałam) – chodzi o kontrolę urodzeń, zniesienie przymusu bycia matką, a jeśli kobieta zdecyduje się urodzić dziecko, macierzyństwo nie powinno jej ograniczać, nie musi wychowywać dziecka, kwestię tę może rozwiązać powołanie osobnej instytucji. Inaczej niż Zapolska, Szczepkowska traktuje macierzyństwo jako epizod w życiu kobiety, stanowiący wartość o tyle, o ile przyczynia się do rozwoju społeczeństwa wrażliwego na sztukę, ceniącego wartość pracy i stawiającego na doskonalenie jednostek. W *Mężczyźnie* macierzyństwo uszlachetnia, stanowi o wartości kobiety, której zaplecze społeczno-kulturowe powinny służyć pełnym wsparciem<sup>81</sup>, jest powołaniem, w *Typie A* traktowane jest zadaniowo. Poruszając kwestię rodzicielstwa kobiet, Szczepkowska włączyła się do ważkiej w dwudziestolecu 1918–1939 społecznej dysputy:

Od tego, jak kobieta będzie wypełniała swoje funkcje matki, w myśl koncepcji populacyjnych popularnych w całej Europie zależała liczebność i jakość przyszłych pokoleń. Stąd akcje uświadamiające znaczenie higieny i zasad żywienia dziecka, prawa do urlopu położnic w okresie okołoporodowym, zyskiwały wymiar działalności społecznej. Podobnie rzecz miała się z ideą świadomego macierzyństwa, która w świetle publicznej dyskusji przełomu lat 20. i 30. – odwoływała się do ogólnospołecznych konsekwencji upowszechniania antykoncepcji. Postulat kontrolowania płodności przez kobiety polaryzował społeczeństwo polskie (podobnie jak niemieckie czy angielskie) podzielone na zwolenników i przeciwników „emancypacji fizjologicznej”, by użyć określenia z encykliki Piusa XI<sup>82</sup>.

Bohaterka w każdym z trzech aktów sztuki charakteryzowana jest wyłącznie przez maksymalną koncentrację na powziętym celu. Szczepkowska niekiedy pozwala „wypaść jej z formy” (jeśli można sięgnąć po gombrowiczowską formułę), ukazując ją np. jak entuzjastkę, wręcz pasjonatkę:

Życie ludzkie to cud. Forma bytu, niepowtarzalna. Nieoczekiwane wrażenia, ciągle zagadki, które nie wiedzieć, gdzie zaprowadzą, nie czuje pan tego cudownego wzruszenia, że znów jest nowy dzień i nowe możliwości? Ja siedziałam pięć lat nad swoją pracą, a teraz znów nowe... (T, s. 127)

Uporządkowane i podporządkowane działalności naukowej życie Hortensji komplikuje się jednak, gdy orientuje się, że w pewnej mierze zależy

81 Por. A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej*, dz. cyt., s. 161–162.

82 D. Kałwa, *Kobieta w Polsce międzywojennej*, Kraków 2001, s. 53–54.

jej na Młodzieńcu, którego przekonała do udziału we wstępnych eksperymentach. Zachodzi w nim w ciążę (znów „z naukowego punktu widzenia” (T, s. 146), jednak kiedy okazuje się, że Młodzieniec potajemnie spotykał się Manią, odrzuca go (tłumacząc to pomyłką naukową, nie był domniemanym typem A), sympatia zamienia się pogardą, do głosu dochodzą tłumione emocje<sup>83</sup>. Bohaterka w badawczym zaciętrzewieniu, szukaniu niesystemowych rozwiązań momentami bywa groteskowa, jest przerysowana. Obok konsekwencji i naukowego zapału kieruje się nieszablonowo rozumianym altruizmem; bezinteresowność dotyczy jej fantastycznych planów, ale też uświadamiania innym (w tym przypadku Izie i Młodzieńcowi – brak imienia podkreśla jego „typowość”) przełomowości, wręcz nieodzowności proponowanych przez nią rozwiązań.

Omawiając twórczość komediopisarek z dwudziestolecia międzywojennego, Joanna Wrońska zauważyła:

W pokazanej przez Morozowicz-Szczepkowską „kamienicy kobiet”, a może raczej klatce schodowej zamieszkałej przez kobiety, panują takie same prawa jak w międzywojennym społeczeństwie. Bohaterki ratują mężczyznę, ale tylko do tego ogranicza się ich empatia. Przykładu postawy siostrzanej może dostarczyć jedynie Iza, która chce przemienić Mańkę w warszawską gejszę, perwersyjną modelkę, by ta mogła lepiej zarabiać, zmienić pracę, a nawet zostać „wzorową, szanowaną obywatelką”<sup>84</sup>.

Kamienica, w której rezydują bohaterki, może być widziana jako miniaturowa wersja rzeczywistości polskiego dużego miasta z lat 30 XX. wieku. Siostrzeństwo nie jest jednak traktowane tak wąsko (o czym już wspomniałam), a uratowanie Młodzieńca nie jest li tylko dowodem na altruizm bohaterek, ale także miejscami komicznym odwróceniem schematu romantycznego: słaba kobieta uratowana przez mężczyznę. Przekształcenie jest podwójne ze względu na zmiany genderowych wektorów oraz oryginalne ukształtowanie wątku romansowego. Krystyna Duniec włączyła Szczepkowską do grupy międzywojennych pisarek-rewolucjonistek (Krzywickiej,

83 *Nota bene* projektowane przez Hortensję społeczeństwo, w którym emocje mają być tonowane i traktowane jako przeszkoda w efektywnym działaniu, przypomina to z filmu Kurta Wimmera pt. *Equilibrium* (2002, w Polsce wyświetlany od 2003). W państwie Libria, po III wojnie światowej, wyeliminowano odczuwanie, pożądanie, miłość jako elementy konfliktogenne. Odczuwanie traktowano jako zbrodnie – karane śmiercią przez spalenie, a obywatele i obywatelki codziennie wstrzykiwali sobie prozium – środek wyłączający uczucia (podobnie działa ten stosowany przez bohaterkę ze sztuki Szczepkowskiej).

84 J. Wrońska, *Kobiecość a płęć męska...*, dz. cyt., s. 111.

Marii Kuncewiczowej czy Poli Gojawiczyńskiej), wskazując na jej afirmowane podejście do seksu jako przyjemności kobiet (Iza), próby sportretowania „nowych kobiet” w rodzimej wersji<sup>85</sup>.

Gabriela Zapolska i Maria Morozowicz-Szczepkowska w skonstruowanych z dużą pieczołowitością sztukach rozważały zakres możliwości renegegowania kontraktu płci obowiązującego w dekadach, w których żyły. Nie mam najmniejszych wątpliwości, że dla obu emancypacja jako praktyka życiowa, idea społeczna, motyw literacki była istotna, stanowiła wysokowydajne narzędzie krytyczne. Pisarki akcentowały odmienność kobiet i mężczyzn, równych wobec prawa, ale już niekoniecznie przekonane były do ich identycznych aktywności zawodowych. Obie raczej uwypuklały kwestie sporne czy kontrowersyjne. Ich demaskacje jedynie pośrednio wskazywały zmiany, natomiast z pewnością były trafnymi diagnozami.

#### BIBLIOGRAFIA

Adamiecka-Sitek A., *Emancypacja*, [w:] *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu*, pod red. A. Chałupnik i A. Łukszy, wybór A. Adamiecka-Sitek i in., Warszawa 2018.

Baluch W., Sugiera M., Zając J., *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków 2002.

Brzozowski S., *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstępem opatrz. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1971.

Chałupnik A., *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska. O kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa 2004.

Duniec K., *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017.

Gawin M., *Apostazja Gabrieli Zapolskiej. Przeciw równouprawnieniu*, [w:] tejże, *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)*, Warszawa 2015.

Gubernat I., *Przedśionek piekła. O powieściopisarstwie Gabrieli Zapolskiej*, Słupsk 1998.

Iwasiów I., *Teatr, dramat, gender – wyznaczniki przestrzeni komunikacyjnej*, [w:] *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek i D. Buchwald, Warszawa 2006.

Janicka A., *Małżeństwo w projekcie emancypacyjnym Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2004.

85 Por. K. Duniec, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 372–375.

Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2015.

Janus A., *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4.

Jaxa-Rožen H., Jewtuch K., *Myśl emancypacyjna we wspomnieniach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, [w:] *Kobięcie dwudziestolecie 1918–1939*, pod red. R. Siomy, ze wstępem B. Czarneckiej, Toruń 2018.

Kałwa D., *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej*, Kraków 2001.

Krzywicka I., *Polska „Komedia ludzka”*, [w:] *też*, *Kontrola współczesności. Wybór międzywojennej publicystyki społecznej i literackiej z lat 1924–1939*, zebr. i wstępem opatrzyła A. Zawiszewska, Warszawa 2008.

Kuligowska-Korzeniewska A., *Ahaswer sercowy*, „Przestrzenie Teatru” 2018, nr 7–8.

Marzec L., *Miłość, macierzyństwo i eugenika*, „Czas Kultury” 2010, nr 6.

Matuszek G., *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001.

Morozowicz-Szczepkowska M., *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968.

Morozowicz-Szczepkowska M., *Typ A*, [w:] *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu*, pod red. A. Chałupnik i A. Łukszy, wybór A. Adamiecka-Sitek i in., Warszawa 2018.

Poskuta-Włodek D., *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23.

Rurawski J., *Gabriela Zapolska*, Warszawa 1981.

Showalter E., *Anarchia płci. Gender i kultura w czasach fin de siècle’u*, red. nauk. E. Kraskowska, E. Rajewska, tłum. zespół [Koło Edytorów UAM „Trantiputl”], Poznań 2021.

Sosnowska J., *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.

Stegmann N., *Paradygmaty nauk przyrodniczych, ruch kobiecy i kategoria „sex” w ustaleniu ról płciowych w polskich ruchu na rzecz moralności w przededniu pierwszej wojny światowej*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Biswanger, C. Scheide, Kraków 2000.

Śliwa M., *Wzorzec-osobowy kobiety-socjalistki w Polsce*, [w:] *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i w XX wieku*, zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarcza, t. II, cz. 1, Warszawa 1995.

Wiatrzyk-Iwaniec M., *Dramatopisarstwo kobiet*, [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, pod red. E. Kraskowskiej i B. Kaniewskiej, Poznań 2015.

Wiatrzyk-Iwaniec M., *Fenomen Nowej Kobiety w polskiej literaturze, prasie kobiecej i publicystyce literackiej przed rokiem 1939 (z uwzględnieniem kontekstów angielskich)* (niepublikowana praca doktorska z roku 2015).

Wrońska J., *Kobiecość a płęć męska. Komedio pisarki dwudziestolecia międzywojennego wobec dyskursu emancypacyjnego*, „Wielogłos” 2020, nr 2.

Zapolska G., *Mężczyzna*, [w:] tejże, *Utwory dramatyczne. Dzieła wybrane*, wybór i red. J. Skórnicki i T. Weiss, t. XIV, Kraków 1958.

Zapolska G., *W sprawie emancypacji (Szkic); Paniom emancypantkom... Odpowiedź*, [w:] tejże, *Publicystyka*, cz. I, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, Wrocław 1958.

SŁOWA KLUCZOWE: dramat, kobieta, Zapolska, Morozowicz-Szczepkowska, emancypacja

## EMANCIPATION – YES, BUT WHAT KIND OF EMANCIPATION? A MAN BY GABRIELA ZAPOLSKA AND TYPE A BY MARIA MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA – PARALLELS AND DIVERGENCES

### *Summary*

This paper presents a comparative analysis of two plays, “A Man” by Gabriela Zapolska and “Type A” by Maria Morozowicz-Szczepkowska, profiled in order to characterize and then juxtapose their approaches to the issue of emancipation. The texts are nearly three decades apart, the two writers, who also had stage experience, present their understandings of emancipation in dynamic, well-constructed plays. They didn’t skip critical reflection about women’s rights and duties. Zapolska, living as a model emancipist, was ambivalent about demanding equal rights for women and men, suggesting that women should calm their emotions and particularistic aspirations in order to focus on the ethics of social concern, while Szczepkowska postulates women’s independence and financial autonomy to a much greater extent than her older predecessor. Both also address the topic of motherhood, significant for Zapolska, less important for Szczepkowska. Asking questions about the shape of emancipation, both authors gave answers that were clear, multidimensional and inclined to discuss their potential effectiveness in a male-centric world.

KEYWORDS: drama, woman, Zapolska, Morozowicz-Szczepkowska, emancipation