

Teatralne prymicje czarownicy z Krakowa. Rozkwitający feminizm w wybranych dramatach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Różowe okulary

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska *alias* „Kossakówna” albo „Czarownica z Krakowa” (ochrzczona tak przez Juliana Tuwima) kojarzona jest głównie, za sprawą więzów krwi, z krakowską śmietanką towarzyską czasów dwudziestolecia czy tomikami „kobiecej” poezji — rzadziej ze sztukami teatralnymi. Właśnie tym „prymicjom teatralnym” wydanym w dwóch tomach w 1986 roku chciałabym się przyjrzeć — przyjrzeć w sposób specyficzny, próbując odczytać sygnały nie zawsze zauważane, czy też myśli nie raz nieodczytywane. Debiut sztuk teatralnych Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej skomplementowany raz został w środowisku krytyków jako „komedia napisana po męsku” (Treugutt 1986: 5) — po męsku, czyli dobrze. Czasami zastanawiano się nad „genealogią społeczną figur teatru Pawlikowskiej” (Treugutt 1986: 9), dochodzono jednak do wniosku, że postaci nie były projektowane jako jednoznaczny portret zbiorowy. Stanowiły raczej refleksje i rozpoznania, małe i ledwo czytelne wskazówki raczej, niż wielkie i jaskrawe drogowskazy wskazujące bezpośrednio i propagandowo na bieżącą politykę i nastroje społeczne. Pawlikowska-dramaturg nie była moralizatorką na tak wielką skalę jak chociażby Stanisław Wyspiański, pokazywała sedno sprawy delikatnie, dotykając jedynie pojedynczych nerwów społecznych, muskając je jedynie główką od szpilki, a nie bagnetem. Może uzasadniona wyda się paralela z Wyspiańskim, kiedy stwierdzę, że Pawlikowska trochę inaczej, łagodniej, delikatniej — ba, bardziej kobieco — intonuje sławetne i demiurgiczne: „A to Polska właśnie!”. W takim rozpoznaniu i na takim tle tym bardziej sensowne wyda się sięgnięcie Pawlikowskiej po dramat — ten bardziej bezpośredni i znaczący sposób komunikacji z odbiorcą, który nie zawsze ma predyspozycje i czas na to, żeby usiąść w wygodnym fotelu przy kominku i sięgnąć po tomik wierszy. By dotrzeć do większego grona odbiorców, należało zająć miejsce na mównicy, a jeśli to nie było możliwe, to chociaż schować się w budce suflera i stamtąd nadawać „na żywo”. Właśnie tak ujmowana Pawlikowska,

świadoma na d (d) a w a n i a czegoś do oglądania, a przede wszystkim świadoma tego, że proces ten ma swój drugi koniec — w praktyce bycia oglądanym, podsuwała widowni lustro weneckie, w którym ta mogła się przejrzeć przy zachowaniu względnego poczucia bezpieczeństwa i dystansu.

Pozostaje zastanowić się nad sposobem, w jaki to wszystko było serwowane. Szanujący się autor, właśnie — *on*, mężczyzna, nie musiał krygować się i zastanawiać zbytnio nad środkami, z których korzystał — z reguły wszystko było dozwolone; autorka jednakże musiała być sprytniejsza i posługiwać się fortelami oraz charakterystycznymi rekwizytami. Wydaje się, że narzędziem twórczym Pawlikowej mogły być różowe okulary — teraz, tym bardziej genderowo nacechowane, różowe — niewinne, dziewczynińskie, ale też niegodne „prawdziwego mężczyzny”. Bo przecież „patrzeć (na coś) przez różowe okulary — to być nastawionym (do czegoś) optymistycznie, widzieć tylko pozytywne strony (aspekty) (Bodek, Buława i Brzozowska 2005: 156) — zachowywać się jak stereotypowa, niewinna, nieświadoma i głupiotka kobieta¹. Ten koncept-rekwizyt w rękach samoświadomej autorki, mógł stać się niesamowitą bronią. Metaforycznie nakładany na czubek nosa niektórym bohaterkom (ale też bohaterom) dramatów stał się mechanizmem zakrywania i odkrywania rzeczywistości — parodiowania, odrealniania — a przez to wzmacniania efektu czegoś rzeczywistego i prawdziwego, kryjącego się gdzieś za małymi, nic nieznaczącymi szkiełkami.

Ja wam pokażę!

Stefan Treugutt, opisując sławetny mezalians z *Egipskiej pszenicy*, we wstępie do pierwszego tomu *Dramatów* konstatuje: „Nie zapominajmy, że było to pisane pół wieku temu” — szpilka wbita we wrażliwy system nerwowy dwudziestolecia wciąż mierzyła w 1986 roku. Ta odważna, ta przekłeta i bezczelna Pawlikowska pisze mezalianse, wybryki młodych ludzi, pisze życie i miłość i oddala się od sedna sprawy! W sztukach brak szacunku dla męża (czyt. patriarchy); świątobliwego macierzyństwa i monogamii; brak uniżonego zgadzania się z losem; brak klasycznych schematów, wyjaśnień i wyjść z sytuacji, do których doprowadziły same nieokielznane i niepotrzebne emocje:

Właśnie w odkryciu i publicznym objawieniu kochania się polegała śmiałość Pawlikowskiej. Jak przedtem Gabriela Zapolska po raz pierwszy jako autorka kobieta ukazała obyczajowe kulisy wzlotów serca, brudną podszewkę romanсового kostiumu, upomniała się o krzywdy kobiet, tak Pawlikowska, jedynakoż serio i w lekkich komediach, i w sztukach o poważniejszym ładunku dramatycznym objawiła kobiecą potrzebę miłości. Nie prawa do swobody uczuć, bo o tym wiele i głośno mówili ze sceny i społecznicy, i filantropi, i satyrycy, ale potrzebę, popęd, siłę instynktu.

(Treugutt 1986: 16)

¹ Uzasadnieniem zawartym w samym tekście dramatów może być chociażby stwierdzenie Amy, bohaterki sztuki *Szofier Archibald*: „Gdy sobie pomyślę, jak nic nie ciąży na moim życiu. Swoboda! Nadzieja! Jestem kobietą z przyszłością! Zamiast sukni białej, trumiennego symbolu, różowa [...]. Różowy tiul, różowy kapelusz, to co innego, to wróży różową przyszłość” (Pawlikowska-Jasnorzewska 1986: 32).

Intrygujące jest owo „objawianie” i „pokazywanie” świata — już w samym języku krytyka ustanawia Pawlikowską w pozycji kogoś w i d z ą c e g o więcej, bo właśnie, zdejmującego czasami różowe okulary, których nakaz noszenia szczególnie wśród młodych pań wymusiło społeczeństwo. Równie zajmujące w rozważaniach Treugutta wydaje się stwierdzenie, że „ekstrakt z Pawlikowskiej nazywałby się Play Love” (1986: 17) — sztuki miłosne/o miłości lub też „granie miłości”. „Zaskoczona i nieco zaambarasowana tą kameralną rewoltą obyczajową krytyka zaczęła mówić o t e a t r z e k o b i e c y m, o specyficznym kobiecym spojrzeniu na miłość i na mężczyznę²”. Ówczesnie degradowana czy trymowana sztuka kobiet była raczej sztuką bab — tych innych, dziwniejszych i może trochę wariackich. Pojawiają się komentarze nieco negatywne, jak: „egzaltacja uczuć, fizjologia namiętności, zmysłowa cielesność” (Treugutt 1986: 16); ale również te nad wyraz proste i precyzyjne: „istota zdolna do miłości — to człowiek wedle Pawlikowskiej” (Treugutt 1986: 12). Wybryki/świadome środki, którymi posługuje się Pawlikowska odsłaniają mechanizmy, niepokoje i coraz to bardziej degradującą się rzeczywistość: pokazanie sedna przez pokazanie jego braku. Umieszczenie miłości tam, gdzie być jej nie powinno — język przemilczeń, niedopowiedzeń, dyslokacji — język światów nieistniejących jako *język kobiet*.

Nowy wspaniały świat, czyli państwo w państwie i miłość z lamusa

Rozważania, do których doprowadzają „feministyczne” sugestie Pawlikowskiej, ciekawie wpisują się w koncept wydanej w Polsce *Teorii polityki płciowej* Kate Millet (1982: 58–111) w 1982 roku — czyli 37 lat po śmierci Pawlikowskiej, ale cztery lata przed opracowaniem *Dramatów* przez Stefana Treugutta. Szczególnie w przypadku „uświadomienia faktu, że w naszym porządku społecznym wrodzony priorytet nadaje mężczyznom władzę nad kobietami (...), a zasada dominacji płciowej stanowi wciąż ideologię nie tylko najbardziej rozpowszechnioną, ale również ucieleśniającą podstawowy model panowania” (Millet 1982: 60).

Ciekawy przykład umieszczenia rozważań gdzieś na granicy „starego” i „nowego” myślenia stanowi sztuka *Kochanek Sibilli Thompson*, gdzie zdekodowane zostaje „wygasanie romantycznego ognia” wśród społeczeństwa, czego sygnałem jest nieustająca „zabawa w dawne czasy” (Treugutt 1986: 13), to jest postępowanie zgodnie z porywami serca. Świat, w którym osadzeni zostają bohaterowie, to świat dziwnej futurologii, a może właśnie, zupełnie paradoksalnie i przewrotnie pokazuje czasy, które już nadeszły. Najciekawsze sublimacje znaczeń i zmiany światopoglądów zachodzą w postaciach decydujących się na „odmładzanie ektoplazmiczną metodą Schönbauera” [s. 146]³, której celem staje się perfekcyjnie młode ciało, a skutkiem ubocznym pozbawienie emocji. Bohaterka, dostaje „nowe” ciało, w którym przecież zamknięta zostaje jej „stara” dusza — dusza romantyczna, doceniająca nieistniejący już porządek świata. Praktykowany w ten sposób biologiczny wampiryzm⁴ (zastępowanie starych komórek nowymi) z niesamowitą klarownością i akuratnością odsyła nas do dzisiejszego stanu rzeczy — świata reżimów modowych i somatycznych.

² Treugutt 1986: 18, wyróżnienie moje — K.W. Oczywiście, *teatr kobiecy* należy umieścić w szerszym kontekście, w tym wypadku, stanowczo zakreślonym kilka lat wcześniej przez Gabrielę Zapolską w *Domie kobiet*. Należy pamiętać, że okres twórczości Pawlikowskiej przypada właśnie pomiędzy Zapolską a Nalkowską.

³ Pawlikowska-Jasnorzewska 1986 (z tego wydania pochodzą wszystkie przywoływanie przeze mnie cytaty z dramatów — oznaczone w nawiasie kwadratowym za cytatem).

⁴ Historia naszkicowana wiek temu przez Pawlikowską, może być didaskalią do całkiem współczesnego artykułu pt. *Wobec wizualnego kanibalizmu* (Kowalczyk 2005: 63–75).

Delikatna intuicja Pawlikowskiej wydaje się teatralnym prologiem do współczesnych rozważań nad cielesnością, afektywnością, a przede wszystkim nad pogonią za ciałem idealnym. Futurystyczne założenia Pawlikowskiej wydają się właśnie spełniać — by się przekonać wystarczy obejrzeć okładki magazynu modowego, by zorientować się w trendzie — nie tylko na ubrania i dodatki, ale twarz i ciało. Kiedy jeszcze dekadę temu możliwości chirurgii plastycznej wydawały się pionierskie i trudno dostępne, teraz powstają o nich programy telewizyjne, w których pacjentki przychodzą do lekarza ze zdjęciem Angeliny Jolie, mówiąc: „chcę tak wyglądać”.

Równie intrygującymi dramatami, znów znajdującymi się gdzieś na skraju futurologicznych wizji⁵ i dokumentu są *Mrówki* oraz *Baba-Dżivo* — prowadząc analizę w zaproponowanym przeze mnie kluczu, chciałabym skupić się na tym pierwszym, bardziej chyba obrazowym dramacie. Świat przedstawiony to paralelne uniwersum, w którym mrowisko oddaje atmosferę i sposób zarządzania społeczeństwem przez scentralizowany aparat państwowy (dowodzony przez mrówki rodzaju żeńskiego). Właśnie tam młoda mrówka Illi, zdecydowana indywidualistka dostrzegająca bezwzględność reżimu, w którym się znalazła — namiętnie wierząc w swój emancypacyjny światopogląd, próbuje otworzyć oczy innym mrówkom, na domiar złego, oczywiście zakochuje się w mężczyźnie (trutniu). Związek romantyczny Illi i jej wybranka zostaje potępiony: „Prawom stało się zadość. Życie gatunku zapewnione. Truteń zrobił swoje, truteń może odejść. Tych darmozjadów trzymać i żywić byłoby nonsensem” [s. 408]. Sceny kolejnego aktu wyglądają jak zarys scenariusza *Seksmisji* Machulskiego⁶, w którym to również w warunkach centralnego zarządzania część kobiet próbuje wyeliminować szansę na współzycie i współlistnienie z mężczyznami, wybierając „bezpieczniejszą” partenogenezę, „a deneserów-mężczyzn chcąc po prostu wytłuc” [s. 413]. Pawlikowska opisuje również trymowanie młodych dziewcząt, które przeznaczone do pracy, pozbawione zostają skrzydełek. Tutaj znowu frazeologia języka polskiego wydaje się pomocna: *podcinanie skrzydeł* (Bodek, Buława i Brzozowska 2005: 213) jako odebranie komuś chęci (tutaj, zniechęcenie do wolnego życia i współzycia z ukochanym) oraz *obcinanie skrzydeł*, jako uniemożliwienie latania (tutaj, dosłownie, ucieczki). Finalnie Myrmekofil (postać spoza mrowiska), stojąc nad okaleczoną Illi, zwraca się do dowódczyń: „Jaka ona ładna. Nie obcinajcie jej tylko skrzydełek, to barbarzyński przesąd. Miejcie wzgląd na estetykę: czyż wszyscy muszą wyglądać tak szkaradnie jak wy? Po co?” [s. 412] — co wytłumaczyć można za pomocą skojarzenia z obrzędem oczepin: młoda kobieta oddana zostaje mężowi (władzy), czego symbolem jest odcięcie warkocza i nałożenie na głowę czepca. Symboliczna zmiana statusu idealnie wpisuje się w retorykę rządzącą mrowiskiem — gest odcięcia skrzydełek/warkocza to gest oddania dziewczyny społeczności: jej rolą będzie teraz reprodukcja i służenie mrowisku [s. 424].

⁵ W związku z futurologią (zagładą i mechanizacją) zainteresowania Pawlikowskiej pokrywały się z tymi pisanymi przez S.I. Witkiewicza. Warto przypomnieć, że autorzy napisali wspólnie sztukę „Koniec świata”, której tekst, niestety, nie zachował się (Treugutt 1986: 22).

⁶ Reż. J. Machulski, Polska, 1984.

Porte-parole

Najważniejsze intuicje Pawlikowskiej rozpisane zostały moim zdaniem w dramacie *Skarb w płomieniach*, który zestawia ze sobą dwie heroiny — Mirę i Kinię — pierwsza stale patrzy przez różowe okulary, a druga nosi raczej binokle — racjonalne szkiełka, które pozwalają jej rozsądnie oceniać rzeczywistość. Mira, jako młoda dama polująca na męża, będąca nieustannie pod opieką swojej matki, to postać naiwna, infantylna i głupiutka — mająca bardzo głęboko rozwinięte poczucie wyższości oraz tego, że wszystko się jej w życiu należy. Charakterystyka Kini to naprzeciwległy biegun — jest właścicielką kocich oczu, które „w zwyczaju mają zagłębienie w oczy rozmówcy głęboko i serdecznie” [s. 278]; co więcej, podczas wojny była pielęgniarką [s. 291] a w rozmowach towarzyskich okazjonalnie cytuje Nietzschego [s. 282]. Pomędzy bohaterkami umieszczony zostaje Feliks — „zwierzę cyrkowe”, które „dostało się w służbę kobiet” [s. 292]. I właśnie ze zderzenia (bardzo ciekawie poprowadzonych perypetii) tych trzech postaci zwycięsko wychodzi tylko jedna z kobiet. Kiedy Mira adorowana jest przez innych mężczyzn, dowiaduje się, że: „sama jest zresztą bajką!” [s. 286] — sprowadzona zostaje do fantazyjnej, ale mało realnej postaci, co pozwala na opisanie Kini jako rzeczywistości (w opozycji do bajki). Kinia okazuje się być kobietą z krwi i kości, która, jak się okazuje, również odczuwa emocje i daje się ponieść żądom, ale jest w stanie spojrzeć na nie z dystansem i z odpowiedniej perspektywy, tak by ograniczyć szkodliwość wybuchów ekscytacji i uczuć. Zna swoje stanowisko i jest bardzo samoświadoma, kiedy w rozmowie z Feliksem wyklada swój światopogląd i staje się równouprawnionym partnerem do rozmowy, a nie zwykłą kokietką czy porcelanową różową laleczką. „Pani nie jest feministką!” [s. 280] wykrzykuje w końcu do niej Feliks, a ona, świadoma tego, że *feministka* już wtedy była bardzo wypranym i wyświechtanym określeniem, zgadza się. Bo nie „wychowanie sobie męża” stanowi o feminizmie, ale raczej pełnoprawne partnerstwo w polityce, ekonomii, uczuciach i życiu, czyli w tym wszystkim, co bohaterki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej wykradają zmaskulinizowanemu dwudziestoleciu.

Gdyby z morza postaci i postaw kobiecych z dramatów Pawlikowskiej wylowić tę, która mogłaby, niczym pryzmat, skupić w sobie definicję feministki — stanęłaby przed nami właśnie Kinia — pewna siebie i swojej kobiecości, gotowa na poświęcenia (a raczej racjonalne wypracowane kompromisy), czasami oczywiście poddająca się sile naglej miłości i pożądania — mająca nad nimi jednak względną kontrolę, wyemancypowana i czytana oraz zaangażowana społecznie. Nie wydaje mi się zbyt daleko idącą nadinterpretacją stwierdzenie, że może to właśnie Kinia jest najbardziej wyraźnym wcieleniem założeń samej autorki, może to właśnie Kinia jest zaprojektowanym *porte-parole* samej Pawlikowskiej.

Prześledzenie i przypomnienie całej biografii autorki nie będzie w tym miejscu możliwe, ale o moich intuicjach poświadczyć mogą pewne znane fakty: edukację odebrała w domu — domu, jak wiemy, należącym do znamienitego roku Kossaków, co samo w sobie zapewnia już znaczące podłoże poglądów, znajomości i dzieł, które tworzyła i z którymi miała do czynienia. Debiutowała tomikami wierszy w towarzystwie wyśmienitych Skamandrów, pisała również znane już nam sztuki teatralne i przyjaźniła się z samym Witkacym (por. Treugutt 1986: 13) — i właśnie na tym ostatnim fakcie chciałabym się na chwilę skupić. Sytuacja, w której autorka-kobieta zyskuje na tyle uznania Witkacego, żeby stać się współautorką pomyślanego wspólnie dramatu, wydaje się jednoznacznym usytuowaniem jej na podium myślących niezależnie, samoświadomych, „równych” mężczyznom autorek.

Rekapitulacja: język

Zastanawiać może zwrócenie się Pawlikowskiej w stronę dramatu, kiedy w środowisku głównie znana była z tomików poezji — niech to pytanie końcowe, ale wcale nie najmniej ważne, stanie się domknięciem wywodu i potwierdzeniem wysnutych przez mnie hipotez. Dramat, jako rodzaj literacki, zakłada w swojej strukturalnej formie rygorystyczny podział na akty, monologi lub dialogi, perypetie, punkty kulminacyjne i finały: wszystko, wydawać by się mogło, powinno być idealnie dopracowane i policzone — dając efekt zwięzłości i wyrazistości — zupełnie jak poezja. W wykonaniu Pawlikowskiej dramaty nie wydają się tak dalekimi kuzynami poezji — języki czasami płynnie łączą się strukturalnie i semantycznie: jak dla przykładu w scenie 4. aktu I dramatu *Bracia Syjamscy*, Flora mówi zapatrzo- na w góry: „Ależ nieżywe na pozór, są tylko w letargu, czasem wstrząsną się, z piersi zrzu- cą stopy piargów i przeciągną się we śnie. Wówczas jak garść liści spadają z nich najlepsi, najpierw turyści” [s. 202]⁷. Melodyjność i tematyka krótkiej wypowiedzi brzmią jak jeden z licznych „małych” wierszy Pawlikowskiej. Chwila poetyckiego uniesienia w języku po- ezji zostaje szybko ściągnięta na ziemię przez samą kobietę — jej krótka puenta na końcu zdania wyraca ulotność objawienia, sprowadzając je do ironicznego żartu.

Przenikanie się dwóch języków symbolizuje dużo bardziej skomplikowany dialog, do którego dochodzi w świecie dwudziestolecia: dialog pomiędzy męskim i kobiecym. „Mę- ski” — strukturalny, logiczny, ścisły i analityczny język dramatu, łączy się z „kobiecym” — delikatnym, swobodnym, poetyckim. Pawlikowska w dramatach wydaje się wynajdywać kompromis pomiędzy dwoma dyskursami i językami, które do tej pory nie mogły lub nie chciały się porozumiewać. Wpisując treści poetyckie (głównie temat miłości) w strukturę dramatu tworzy język, w którym „kobiece” wypowiedziane zostaje w „męskim”. Ciekawe podsumowanie wątku może stanowić znaczeniowa gra słowna, szczególnie uchwytna w języku angielskim: *woman* oraz *man* — gdzie człon *man* (znajdujący się *woman* — będą- cy integralną częścią) oznacza równocześnie rzeczownik *mężczyzna*, jak i *człowiek*. W ten sposób kobieta odnajduje w sobie cząstkę męskiego świata oraz staje się pełnoprawnym podmiotem — człowiekiem. Pawlikowska podejmując tropy miłości, patriarchy i femi- nizmu wydaje się strzelać w dziesiątkę. Tym bardziej jej sokole oko warte jest docenienia, ponieważ celowała z dalekiego dystansu czasu, miejsca oraz plci (sic!).

KLAUDIA WĘGRZYN

Studentka II stopnia kulturoznawstwa (specjalizacja: teksty kultury) na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się kulturą wizualną, fotografią, filmem, teatrem, autobiografią i autokreacją. Publikowała artykuły w czasopismach naukowych (np. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”) oraz monografiach pokonferencyjnych.

Kontakt: kludjawe@gmail.com

⁷ Podobnie ustrukturyzowany język poetycki znaleźć można np. w tomach *Poezje zebrane* 1997.

Bibliografia

- Bodek Bernadeta, Bulawa Monika, Brzozowska Renata (2005), *Podręczny słownik frazeologiczny*, Zielona Sowa, Kraków.
- Janion Maria (2007), *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, W.A.B, Warszawa.
- Kowalczyk Izabela (2005), *Wobec wizualnego kanibalizmu* [w:] *Przestrzenie fotograficzne. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Łódź.
- Krasoń Katarzyna (2013), *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu*, Universitas, Kraków.
- Millet Kate (1982), *Teoria polityki płciowej* [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. T. Hołówka, Czytelnik, Warszawa.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1986), *Dramaty, t. I*, oprac. A. Bolecka, Czytelnik, Warszawa.
- Poezje zebrane* (1997), red. A. Madyda, K. Ćwikliński, I. Chmielewska, Algo, Toruń.
- Radkiewicz Małgorzata, *Femme fatale* [w:] *Słownik filmu* (2005), red. R. Syski, Zielona Sowa, Kraków.
- Treugutt Stefan (1986), *Zamawianie pięknej choroby* [wstęp do:] Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Dramaty, t. I*, Czytelnik, Warszawa.

