

ODSŁONY KOBIECYCH ŚWIATÓW

DOI: 10.31648/pl.10555

ANNA CYBULSKA

University of Warsaw

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9262-4758>

e-mail: a.cybulska8@uw.edu.pl

Do moich krytyków, czyli Maria Morozowicz-Szczepkowska odpowiada „panom recenzentom”. Dramaturgia kobieca międzywojnia w recenzjach teatralnych¹

To My Critics, or How Maria Morozowicz-Szczepkowska Responds to the “Gentlemen Reviewers”: Women’s Dramaturgy in the Interwar Period in Theatre Reviews

Słowa kluczowe: dwudziestolecie międzywojenne, krytyka teatralna, feministyczna dramaturgia, mizoginizm, cenzura obyczajowa

Keywords: interwar period, theatre criticism, feminist drama, misogyny, moral censorship

Abstract

Maria Morozowicz-Szczepkowska developed feminist dramaturgy in the interwar period. Her play *Type A* provoked a moral scandal. An analysis of theatre critics’ reviews reveals the extent of moral censorship, the level of misogyny, and the entrenchment in patriarchy.

W czerwcu 1934 roku do kin w Stanach Zjednoczonych trafiła *Doctor Monica* w reżyserii Williama Keighleya. Główną rolę zagrała gwiazda Hollywood Kay

¹ Publikacja powstała w ramach projektu HyPaTia. Kobieca Historia Polskiego Teatru. Kontynuacja (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki nr projektu NPRH9 H11 88 2021).

Francis. W napisach końcowych zaś jako scenarzystka pojawiła się Maria Morozowicz-Szczepkowska (1885–1968). Pierwowzór filmu, czyli dramat *Sprawa Moniki* (Morozowicz-Szczepkowska 1932) wystawiono najpierw w warszawskim Insytucie Reduty prowadzonym przez znanego w dwudziestoleciu reżysera Juliana Osterwę. Opowieść o uwikłanych w trójkąt miłosny kobietach, które wybierają siostrzeństwo ponad względy jednego, przeciętnego mężczyzny, przyniosła autorce prawdziwą sławę. Spektakl powszechnie chwalono, zaś Tadeusz Boy-Żeleński pisał w recenzji: „Sztuka interesująca o tyle, że wydobywa rozdarcie nowoczesnej kobiety” (Boy-Żeleński 1932: 10). Utwór grano z powodzeniem zarówno na polskich, jak i zagranicznych scenach, w tym, choć już z mniejszym sukcesem, na Broadwayu.

Wkrótce wytwórnia Warner Bros zainteresowała się dziełem Morozowicz-Szczepkowskiej. Ogromne wyróżnienie wiązało się jednak z dostosowaniem scenariusza do wymogów The Motion Picture Production. W praktyce oznaczało to ocenowanie ważnych dla feministycznej wymowy scen sztuki. W filmie zdecydowano wzmocnić melodramatyczną wymowę produkcji. Postawiono też nacisk na nierozzerwalność instytucji małżeństwa. Chociaż główną bohaterkę, ginekolożkę Monicę, mąż zdradzał z jej najlepszą przyjaciółką Mary, lekarka zdecydowała się zostać z małżonkiem dla dobra dziecka, które zostawiła im przed samobójczą śmiercią biologiczna matka.

Tymczasem w *Sprawie Moniki* otwarcie mówi się o zdradzie małżeńskiej, rozwodzie i aborcji (Łuksza 2017: 127–142). Wątki te musiały być znacznie ograniczone, a mimo to i tak po dwóch miesiącach film zdjęto z ekranów. Przyczyniły się do tego protesty katolickiej społeczności i oburzenie na dialogi dotyczące niebezpieczeństw, jakie poród niesie dla zdrowia i życia kobiety.

W międzyczasie w Polsce zagrano kolejne sztuki Morozowicz-Szczepkowskiej – antywojenną *Milczącą siłę* (Morozowicz-Szczepkowska 1933) i opiewającą nowoczesną emancypantkę *Nową kobietę* (Morozowicz-Szczepkowska 1934a). W listopadzie 1934 w Teatrze Ateneum premierę miała komedia *Typ A* (Morozowicz-Szczepkowska 1934b). O ile jednak poprzednie dramaty uderzały w poważne, doniosłe nuty, opowiadając o zdradzanych żonach czy zmaganiach na rynku pracy, o tyle tym razem pisarka zdecydowała się na farsę futurologiczną. Podobnie jak przy *Sprawie Moniki*, za reżyserię była odpowiedzialna Zofia Modrzewska, a większość obsady stanowiły kobiety. Na scenie pojawiły się niezależne finansowo, błyskotliwe bohaterki mające na utrzymaniu bezrobotnego młodzieńca. Spektakl, okrzyknięty przez znanych recenzentów wymysłami „wyuzdanej pensjonarki” (Boy-Żeleński 1966: 513), szybko zszedł z afisza, a kolejne sztuki dramatopisarki rzadko wystawiano. To, co zaszło po premierze *Typu A*, autorka po

latach określała „istnym sabatem czarownicy” (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 285), który skłonił ją do napisania otwartego listu *Do moich krytyków*. Dopiero współczesne feministyczne odczytania kanonu teatralnego zaowocowały rozporządzeniem prac nad analizą twórczości Morozowicz-Szczepkowskiej². Co spowodowało ten teatralny ferment i w dalszej perspektywie wymazanie dramatu na długie lata z kanonu teatralnego?

Można by się spodziewać, że kontrowersje wzbudził wątek eugeniczny. Pisarka stworzyła bowiem sztukę, w której „zajmowała się teorią zapładniania naukowego, celowego [...]. Ot, taki «huxleyowski nowy, wspaniały świat». Podniet i uprawnień do podjęcia takiego tematu w tym czasie nie brakowało” (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 284). Autorka podkreślała, że pisanie tej freudowsko-einsteinowskiej komedii przypadło na epokę znaną z naukowości i wynalazczości. W XX wieku szczególnie zainteresowanie radykalnych feministek budziła perspektywa kontrolowania rozrodczości (Marzec 2010: 21). W rzeczywistości możliwość świadomego decydowania o macierzyństwie i wyborze partnerów nigdy nie stanowiła priorytetu naukowców zajmujących się eugeniką. W kobietach widzieli przede wszystkim reproduktorki, których powinnością jest bycie matką. Za swoje zadanie uznawali przede wszystkim oddzielanie zdrowych, silnych osobników od tych chorych i słabych.

Takim idealnym Mężczyzną, służącym za materiał rozplodowy w specjalnych klinikach do rozmnażania i wychowywania dzieci, miał być tytułowy bohater *Typu A*. Trójka współlokatorek żyjących w „domu kobiet”³ – naukowczyni Hortensja odpowiedzialna za projekt reprodukcyjny, malarka Iza i świadcząca usługi seksualne Mania – za perfekcyjnego dostarczyciela DNA uznają znalezionego przed ich domem bezdomnego i bezrobotnego Młodzieńca. Bohaterki najpierw się nim opiekują, a potem oferują mu pracę asystenta Hortensji i modela pozującego do obrazu Izy. Wszystkie trzy kobiety wpłatają się w romans z mężczyzną. Zmęczony uległością względem pań, bohater odchodzi w geście obrony męskiej dumy. Okazuje się jednak, że równie mocno ucierpiał wizerunek wyzwolonych współlokatorek: „umysł w słoiku”, czyli Hortensja, naturalnie zaszła w ciążę z Młodzieńcem (na końcu planuje aborcję), Iza nie miała skrupułów, by związać się z bogatym mecenasem tylko dla jego pieniędzy, a prostytutka Mania

² Autorka pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą twórczości Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Do tej pory zaś ukazało się kilka artykułów poświęconych dramatopisarce: Hernik-Spalińska 1996, Janus 2014, Poskuta-Włodek 2015, A. Łuksza 2016, 2017, 2018, Duniec 2017, Chałupnik, Łuksza (red.) 2018, Jaxa-Rożen, Jewtuch 2018, Pekaniec 2022.

³ Por. Z. Nałkowska, *Dom kobiet*, w: tejsze: *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1990.

to tak naprawdę naiwna dziewczyna spragniona miłości. Tym, co oburzyło recenzentów, nie były jednak wątki eugeniczne ani aborcyjne, ale przede wszystkim scena pozowania do obrazu nagiego mężczyzny.

Sztuce tworzonej przez kobiety nie pierwszy raz postawiono zarzuty o pornograficzność. Jedno z takich mizoginistycznych oskarżeń skończyło się rozprawą sądową, na której przeciwko polskim luminarzom pokroju Aleksandra Świętochowskiego stanęła młoda pisarka Gabriela Śnieżko-Zapolska. Choć oficjalnym powodem zatargu było posądzenie o plagiat powieści pod tytułem *Małazka*, artystka nie godziła się też na lawinę mizoginistycznych komentarzy (Janicka 2021: 507). Łatce skandalistki tworzącej ekshibicjonistycznie wynurzenia rodem z pamiętnika pensjonariuszki sprzeciwiała się też Maria Morozowicz-Szczepkowska. Dramatopisarka zauważała analogię pomiędzy swoją sytuacją a położeniem starszej o prawie 20 lat autorki:

Takiego skandalu, jaki wytworzył się dokoła *Typu A*, nie było bodaj od czasu Gabrieli Zapolskiej. Mogłabym z tej racji mieć niejaki tytuł do dumy, gdyby nie wielki niesmak, gdy przeglądam stosy wycinków recenzyjnych (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 287).

Najbardziej zaskakująca wydawała się recenzja Tadeusza Boya-Żeleńskiego, którego twórczyni *Sprawy Moniki* wielokrotnie we wspomnieniach określała „prawdziwym przyjacielem kobiet”, znanym z krzewienia idei postępu w życiu obyczajowym i walki z pruderią (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 269). Doceniała też rolę, jaką odegrał w promowaniu rodzimej dramaturgii na polskich scenach. Jednak także autor *Piekła kobiet* z dużą dozą ironii i lekceważenia wypowiadał się o inscenizacji *Typu A* w „Kurjerze Porannym” – piśmie reprezentującym lewicową sanację:

Wyraziłem kiedyś przypuszczenie, że teatr kobiecy przyniesie nam niespodzianki, pokazując odmienną rzeczywistość oglądaną żeńskimi oczami. W sztuce *Typ A* rzeczywistość ta przedstawia się dość specyficznie: pokazano nam – i to z pewną ostentacją – gołego mężczyznę [...]. Jest w tej sztuce jakieś podniecenie, upojenie wolnością płciową, nie tyle przez kobietę wywalczoną, ile wygraną na loterii, zarazem jest tu tak niewybredny stosunek do tematu i tak dziecięce ubóstwo ducha, że to robi wrażenie, jakby było napisane przez wyuzdaną pensjonarkę [...]. Autorka chciałaby przez tego «bezrobotnego» dać sztuce jakiś sens serio, zmacać jakąś «ranę społeczną», ale to absolutnie nie wychodzi, jeżeli się domacała, to zupełnie czegoś innego (Boy-Żeleński 1966: 513).

Trudno nie zauważyć podobieństw między postępowym Żeleńskim a pozytywistą Świętochowskim. Obaj orędownicy w sprawie emancypacji nie stronili od mizoginistycznych wypowiedzi, gdy w grę wchodziło zganienie zbyt wyzwolonej

pisarki. W takich chwilach okazywało się, że tylko mężczyźni i zgadzające się z ich zdaniem kobiety mają prawo ustanawiać ramy wolności w obszarze obyczajowym. Za Świętochowskim można przywołać koncepcję kobiety-niewolnika, niegotowej na samodzielne decydowanie o sobie (Świętochowski 1877: 56). Wspieranie idei feministycznych w tym wypadku szło w parze z postawą protekcyjną i utrzymywaniem pozycji nieomylnego patriarchy, który wie lepiej, na co można pozwolić płci przeciwnej.

W tym kontekście mniej dziwi artykuł znanej pisarki i feministki Ireny Krzywickiej *Jazgot niewieści, czyli przerost stylu*. Autorka, chociaż w życiu społecznym żywo wspierała ruch świadomego planowania macierzyństwa, jako krytyczka literatury bywała bezlitosna dla kobiecej twórczości (główną adresatką polemiki była Maria Kuncewiczowa). Zarzucała koleżankom po piórze nadmierną patetyczność, histeryczność i minoderię. Oskarżała je, że zamiast pisać jak rozumni pisarze (w domyśle mężczyźni), one „jazgoczą, siurkają, siąkają, tyrbią i tłamszą” (Krzywicka 2010: 71). Można przypuszczać, że publicystka, przebywając raczej w męskim gronie redakcji „Wiadomości Literackich”, zinternalizowała ich mizoginistyczne standardy. Agata Araszkiewicz widzi jednak w Krzywickiej nie przeciwniczkę innych piszących kobiet, ale orędowniczkę prostego stylu, skupionego na różnicy perspektyw między płciami (Araszkiewicz 2014: 20). W takim ujęciu na uznanie dla wszelkich eksperymentów pisarek (tj. powieść o porodzie Marii Kuncewiczowej *Przymierze z dzieckiem* czy właśnie *Typ A*) było jeszcze za wcześnie. Zwłaszcza, że krąg recenzentów-autorytetów zdominowany przez mężczyzn raczej z zasady był uprzedzony do sztuki otwarcie poruszającej temat seksualności i cielesności, automatycznie wiążąc te zagadnienia z tym, co kobiece, a więc mniej wartościowe niż męskie piarstwo (Araszkiewicz 2014: 26).

Jednym z krytyków szczególnie wartościujących twórczość ze względu na płeć, był Antoni Słonimski, autor felietonów teatralnych zebranych w tomie o budzącym dziś konsternację tytule *Gwałt na Melpomenie*. Nie bez zjadliwości uznał, że „strona filozoficzna utworu p. Morozowicz-Szczepkowskiej przysłonięta jest tajemniczą i nieprzeniknioną mgłą” (Słonimski 1982: 284). Następnie poeta zdradził się ze swoją pogardą dla twórczości kobiet:

Kobieta napisała, kobieta wyreżyserowała i kobieta zrobiła dekoracje. Wszystko jest rodzaju żeńskiego [...]. Brakuje tylko sensu, bo sens jest rodzaju męskiego, brakuje dowcipu, bo to rodzaj męski, jest natomiast nuda rodzaju żeńskiego (Słonimski 1982: 284).

Chociaż recenzent deklarował znudzenie przede wszystkim płytkością utworu, to jednak najwięcej miejsca w swojej recenzji poświęcił na komentarz bulwersującej publiczność sceny z nagim mężczyzną:

Przywykliśmy w teatrze do oglądania kobiecych nóg [dessous], ale tu, oczywiście, wszystko jest odwrotnie, więc rozkoszujemy się widokiem fruwających po scenie męskich portek i bardzo rosy młodzieniec pokazuje nam swe niezbyt zarośnięte piersi. Słusznie. Kobiety także powinny mieć w teatrze zdrową porcję stawy erotycznej [...]. Gdy młody człowiek ma się rozebrać, aby pozować do obrazu, wytwor-na malarka uspokaja go, że „tam” się nie będzie patrzyła, bo już dosyć się tego w życiu napatrzyła. Zresztą obiecuje mu kupić liść figowy z aksamitu, żeby go „nie drapało”. Po tym dowcipie miało się ochotę drapnąć z teatru (Słomski 1982: 284).

Wypowiedź pisarza paradoksalnie dobrze oddaje atmosferę epoki – z jednej strony mężczyźni spędzają noce w kabaretach, z drugiej od kobiet wciąż wymaga się nieskalanej moralności, a otwarte mówienie o ich seksualności wyśmiewa się, nadając im łatkę samiczek.

Jedną z nielicznych merytorycznych recenzji w przeglądowym „Roczniku Literackim” zamieścił pisarz i krytyk Karol Irzykowski. Oddał sprawiedliwość autorce, uznając *Typ A* za sztukę „w gruncie rzeczy niezłą” (Irzykowski 1965a: 55). Pochwalił kreację bohatera, który na końcu porzuca swoje „wybawicielki”. Recenzent docenił też rezygnację z „nieznośnego dydaktyzmu feministycznego” (tamże). Nie zauważył jednak jednego z głównych tematów utworu, czyli wyśmiania obyczajowego konserwatyzmu. Pokazanie nagiego mężczyzny potraktował jako niepotrzebny skandal, który przyćmiewał inne walory dzieła. Wprost nazwał też autorkę feministką dążącą do „równouprawnienia” w obszarze obecności męskiej nagości na scenie. Wciąż jednak temat żigolactwa jawił mu się jako zbyt błahy, by zajmować się nim w teatrze.

Odmiennego zdania w kwestii wagi zagadnień poruszanych na scenie była sama autorka *Typu A*. Morozowicz-Szczepkowska sprzeciwiła się znowie „panów recenzentów”, którzy „się umówili, że kobiecie [...] spraw drażliwych poruszać nie wolno” (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 287). Znakiem tego protestu był napisany przez pisarkę list otwarty *Do moich krytyków*, nazwany przez historyczkę teatru dwudziestolecia międzywojennego, Krystynę Duniec, „manifestem feministycznym” (Duniec 2017: 338). Dramatopisarka wprost mówiła o obrażonej męskiej dumie jako głównym powodem do obelg i znieważnień dominujących w recenzjach jej sztuk:

Obrazili się za zlekceważenie swojej płci, nie godności męskiej, ta w sztuce wychodzi bez szwanku, nie poczucia honoru, tradycji, człowieczeństwa, lecz po prostu, zwyczajnie, panującej nam miłościwie płci męskiej! Tabu! (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 286)

Śmiało wytykała krytykom, że najbardziej rozwścieczyło ich to, że „rozebrała chłopaka ze śmiechem”, bez cienia niewieściego rumieńca i drżenia (tamże).

Domagała się także równości, czyli zakończenia podziału na obywateli pierwszej i drugiej klasy, oraz postulowała wspólne działania obu płci, by w pędy życia „zaszczepić nową rzeczywistość” (tamże: 288). Co ważne, wykazywała silne poczucie siostrzeństwa, solidaryzując się z innymi pisarkami i wprost oskarżając mężczyzn o niczym nieuzasadnione „ataki na piszące kobiety” (tamże: 287).

Prześlągnięte niesmacznym erotyzmem recenzje Morozowicz-Szczepkowska określała jako „smutne wypociny bez krzty dowcipu”. Niebezpiecznym narzędziem w ręku wpływowych recenzentów poza ich autorytetem był bowiem humor. Umożliwiał deprecjonowanie sztuk pisanych przez kobiety, a jednocześnie umacniał pozycję ich samych, tworząc tzw. wspólnotę śmiechu (Żygulski 1985) pomiędzy recenzentami i czytelnikami. Oceny poważnych krytyków używających sformułowań: takich jak „obmacywanie rany społecznej”, „nóżki pań” i sprowadzające autorkę do „niewyżytej panny”, trudno zakwalifikować jako racjonalne argumenty. Piszące kobiety mogły więc krzawić tylko te poglądy, które zyskają akceptację krytyków. Niestety, jak pisała Duniec, *clou* farsy Morozowicz-Szczepkowskiej, czyli „idea kobiecej, nie męskiej, seksualnej przyjemności była nie do przyjęcia” (Duniec 2017: 338).

Jednym z efektów niechęci międzywojennej krytyki, głównie reprezentowanej przez mężczyzn, było ukucie terminów „literatury menstruacyjnej” i militarnej metafory „najazdu kobiet na literaturę” (Boy-Żeleński 1996: 559). W teatrze międzywojennym mówiło się z kolei o dramaturgii kobiecej (Poskuta-Włodek 2006: 51) w kontekście sztuk pisanych przez kobiety i skupiających się na ich perspektywie. Karol Irzykowski na opisanie twórczości feministycznej używa sformułowania „bardzo ruchliwej grupy” (zalicza do niej m.in. Morozowicz-Szczepkowską) i jednocześnie przestrzega inne pisarki przed dołączeniem do tego ugrupowania „ekshibicjonistek i hucpistek” (Irzykowski 1965b: 409). Niechęć krytyków do kobiecej dramaturgii, czy wręcz zmowa „panów recenzentów”, bardzo często sprowadzała się do obrony urażonej męskiej dumy i oceny dzieł jedynie w kryteriach ich skandaliczności. Pojęcie patriarchatu zaproponowane przez Eve Kosofsky Sedgwick – definiowane jako „relacje między mężczyznami oparte na podstawie materialnej, które, chociaż mają charakter hierarchiczny, ustalają lub tworzą między mężczyznami współzależność i solidarność, umożliwiające im dominację nad kobietami” (Kosofsky Sedgwick 2005: 178) – wydaje się dosyć dobrze oddawać realia, z jakimi musiały się mierzyć ówczesne twórczynie. Zwłaszcza dramaturżki znajdowały się w trudnej sytuacji ze względu na uzależnienie od sieci powiązań między dyrektorami teatrów a krytykami. Takie kwestie ekonomiczno-insytucjonalne żywo zajmowały Morozowicz-Szczepkowską, która zarówno w swoim liście, jak i innych dramatach (*Boa dusiciel*, *Sztuka niezidentyfikowana*)

oskarżała mężczyzn o monopol w wyznaczaniu dopuszczalnych tematów w literaturze.

Ponadto mężczyźni coraz częściej wspominali o poczuciu dyskryminacji swojej płci wskutek tego, co Boy nazywał „żeńską polityką” (Rawiński 1993: 375). O ile byli w stanie zaakceptować kobiecą wersję historii, trudniej przychodziło im mierzenie się z wytykaniem uprzywilejowania oraz oskarżeniami o zdrady i przedmiotowe traktowanie kobiet. Mechanizm reprezentacji również był zwodniczy. W związku z tym, że społeczne zapotrzebowanie na naturalistyczną, kobiecą perspektywę w polskim teatrze wypełniała już Zapolska, kolejnym autorom trudno było się przebić, zwłaszcza gdy wejścia na rynek strzegła grupa powszechnie znanych i cenionych strażników moralności. Kobięta dramaturgia w dwudziestolecie to z jednej strony mocna pozycja znanej z powieści Zofii Nałkowskiej oddającej głos wykorzystywanym kobietom (*Dom kobiet*) czy poetki opiewającej miłość, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (*Egipska pszenica*), z drugiej ograniczona przestrzeń dla debiutantek (Poskuta-Włodek 2015: 105–120) – zwłaszcza podobnych do Morozowicz-Szczepkowskiej i głoszących „apel do kobiet, aby miały ambicję stać się pełnowartościowymi ludźmi, nie tylko zakochanymi samieczkami” (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 277) – a których teksty rzadko miały więcej niż kilka wystawień.

Ciesząca się powodzeniem sztuka *Dom kobiet* Nałkowskiej, w której występowały wyłącznie kobiety, reprezentowała najbardziej aprobowany przez krytyków model kobiecej dramaturgii. Jednak dla Morozowicz-Szczepkowskiej dom pełen pań wzdychających za nieobecnymi mężczyznami przypominał „galerię kwękających bab” (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 277). Zaradne, samodzielne finansowo bohaterki *Typu A* należą już do pokolenia Nowych Kobiet, które otwarcie mówią o swoich potrzebach seksualnych i nie boją się ich spełniać. Stąd oskarżenia w recenzjach o pogrywanie losem mężczyzny i traktowanie go przedmiotowo. Niewątpliwie dramatopisarka świadomie korzystała z *female gaze*⁴, ale jej głównym celem, bardziej niż równouprawnienie w dostarczaniu widowni spektaklu przyjemności, było obnażenie jej hipokryzji w kwestiach obyczajowych.

Powszechnie używanym sposobem dyskusji z obowiązującymi normami społecznymi na polu literackim, stosowanym w dwudziestolecie międzywojennym przez feministyczne Dramatopisarki, stało się operowanie chwytami komediowymi. Jak zauważyła Anna Krajewska, pojęcie komedii przestało oznaczać

⁴ *Female gaze* – termin z teorii feministycznej oznaczający kobiecy sposób przedstawiania kobiet w kulturze. Pojęcie ukułe przez badaczki feministyczne odnosi się do eseju Laury Mulvey o *male gaze*, czyli męskim spojrzeniu uprzedmiotawiającym kobiety w kinie XX wieku. Zob. Mulvey 2010.

jedynie gatunek. O wiele częściej za tą kategorią kryła się sposobność do literackiej prowokacji czy zapowiedź parodii (Krajewska 1989: 224). Natomiast Joanna Warońska, pisząc o funkcji komedii w kobiecej dramaturgii dwudziestolecia, zwracała przede wszystkim uwagę na wykorzystanie śmiechu, który zachęcał do „dyskusji nad miejscem i rolą kobiety w społeczeństwie: czy powinna przyjąć cechy męskie, czy raczej ograniczyć swoją aktywność życiową wyłącznie do miłości”. Zaletą takiej strategii była możliwość układania partnerskich relacji i prowadzenie rzeczowej dyskusji bez względu od przynależności do danej grupy feministek (Warońska 2020: 112).

Niewątpliwie Morozowicz-Szczepkowska ceniła swoje dzieło wysoko i miała pretensje, że „panowie krytycy nie dostrzegli nic godnego uwagi w tej świeżej i zabawnej komedii” (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 285). We wspomnieniach opowiadała o Zofii Modrzewskiej zwijającej się ze śmiechu przy czytaniu dramatu i podkreślała, że jedną z nielicznych pozytywnych recenzji napisała naczelna sprzyjającego feministkom „Bluszczu”, Stefania Podhorska-Okołów. Dziennikarka nie tylko uznała *Typ A* za „niewątpliwie dobrą groteskę”, lecz także zgadzała się z autorką, dopatrując się powodu wykluczenia sztuki wyłącznie w tym, że „świat męski poczuł się dotknięty boleśnie tem lekceważeniem męskiego ciała” (Podhorska-Okołów 1934: online).

Krytyka obu płci, zwłaszcza tej uważanej za silniejszą, zawarta w publicystycznym i interwencyjnym w zamiarze (Pekaniec 2022: 223) dramacie Morozowicz-Szczepkowskiej, klóciła się ze społecznym oczekiwaniem jednoznacznego przesłania moralnego – takiego, jakie krytycy znali z powszechnie cenionej *Sprawy Moniki*. Tymczasem recenzenci spłycili znaczenie sztuki, a przejaw nieskrępowanej wolności i eksplozji kreatywności, zaszufladkowali jako feministyczną błąhostkę, która może budzić śmiech tylko siostr monsturalnej Meduzy. Komedie płci, „ostentacyjnie odwracając genderowy scenariusz” (Adamiecka-Sitek 2018: 22), okazała się zbyt rewolucyjna jak na realia powoli modernizującego się życia społecznego dwudziestolecia. Jednocześnie, jak twierdziła Agata Adamiecka-Sitek w przedmowie do pierwszego, współczesnego wydania *Typu A*, „radikalna parodia i ostentacyjny zły smak do dziś pozostają jedną z najsilniejszych broni w niekończącej się kampanii rozbijania republiki braci” (Adamiecka-Sitek 2018: 23). Posługiwanie się takim językiem naraża twórczynię na utratę dobrego imienia, co widać na przykładzie polemik wokół *Typu A* – dyskusja między recenzentami a autorką szybko przeszła z pola sztuki na walkę na argumenty *ad personam* i oskarżenia o niemoralność. O ile jednak za krytykami stały redakcje czasopism, o tyle osamotniona Morozowicz-Szczepkowska prawdopodobnie była postrzegana jako jedna z wielu sfrustrowanych literatek, która nie

może się pogodzić z porażką swojej sztuki. Na odmowę opublikowania jej listu *Do moich krytyków* można zatem patrzeć jak na próbę zmiany roli z biernej dramatopisarki, która może wypowiadać się tylko na scenie, na publicystkę gotową na podjęcie polemiki ze swoimi krytykami. Podobnego manewru, tyle że z powodzeniem, dokonała Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, komentując przyjęcie jej dramatu *Egipska pszenica* w krakowskim teatrze (Pawlikowska-Jasnorzewska 1932). Jednak tekst wydany na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” mieści się w ramach formy objaśnień autorskich do sztuki i tylko niewielkie ustępy mają charakter dyskusyjny. Natomiast metakrytyczna i jednocześnie bardzo osobista polemika Morozowicz-Szczepkowskiej bezpośrednio wymierzona w krytyków i niekryjąca wzburzenia przypomina raczej intymny wpis o doznanej krzywdzie. Taka konwencja mocno odbiegała od publicystycznego tonu ówczesnych czasopism i wykraczała poza porządek ustalonej hierarchii obiegu teatralnego.

Jeśliby zatem spojrzeć na sztukę o niezależnych, wyzwolonych seksualnie bohaterkach i słabym, niezaradnym mężczyźnie jak na papierek lakmusowy badający poziom swobody, jaką cieszą się w danym społeczeństwie kobiety i o czym pozwala się im mówić, *Typ A*, pionierska międzywojenna wersja *Seksmisji*, wyraźnie pokazuje zasięg oddziaływania cenzury obyczajowej. Konsekwencje łatwo zauważyć – listu *Do moich krytyków* nie przyjęto do druku, przez kolejne cztery lata autorka właściwie nie miała możliwości pokazywania swoich sztuk na scenie, od czego wyjątkiem był jedynie *Walący się dom* (1937), kwestię emancypacji traktujący drugoplanowo. W ten sposób pomimo ogromnego międzynarodowego sukcesu *Sprawy Moniki* i początkowego zainteresowania twórczością Morozowicz-Szczepkowskiej, dorobek dramatopisarki, tak jak wielu jej koleżanek po piórze, okazał się zbyt subwersywny i osobny, aby zmieścić się w ówczesnym kanonie literackim i teatralnym.

Bibliografia

Źródła

- Morozowicz-Szczepkowska Maria (1932), *Sprawa Moniki*, reż. Z. Modrzewska, Instytut Reduty, prem. 27 lutego 1932.
- Morozowicz-Szczepkowska Maria (1933), *Milcząca siła*, reż. Zofia Modrzewska, Instytut Reduty w Warszawie, prem. 23 listopada 1933.
- Morozowicz-Szczepkowska Maria (1934a), *Nowa kobieta*, reż. Mieczysław Rudkowski, Teatr Nowy im. Heleny Modrzejewskiej w Poznaniu, prem. 28 kwietnia 1934.
- Morozowicz-Szczepkowska Maria (1934b), *Typ A*, reż. Zofia Modrzewska, Teatr Ateum w Warszawie, prem. 20 listopada 1934.

Morozowicz-Szczepkowska Maria (2018), *Typ A*, w: *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.

Morozowicz-Szczepkowska Maria (1968), *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Opracowania

Adamiecka-Sitek Agata (2018), *Emancypacja*, w: *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.

Araszkiewicz Agata (2014), *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Duniec Krystyna (2017), „*Sprawa Moniki*”, czyli *własny pokój*, w: tejże, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, Warszawa.

Hernik-Spalińska Jagoda (1996), *Rodzaju żeńskiego*, „Dialog” nr 3.

Irzykowski Karol (1965b), *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska: Żołnierzy niebiescy*, w: tegoż, *Recenzje teatralne. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Irzykowski Karol (1965a), „*Typ A*” *Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, w: tegoż, *Recenzje teatralne. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Janicka Anna (2021), *Debiut i skandal: casus Zapolskiej (z romantykami w tle)*, w: *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszcza: 1818–2018*, red. nauk. Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski, Polska Akademia Umiejętności, Kraków.

Janus Agata (2014), *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, t. IV.

Jaxa-Rożen Hanna, Jewtuch Katarzyna (2018), *Myśl emancypacyjna we wspomnieniach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, w: *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, red. Radosław Sioma, wstęp Barbara Czarnecka, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.

Kosofsky Sedgwick Eve (2005), *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna”, nr 9–10.

Krajewska Anna (1989), *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaści i nowatorzy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław.

Krzywicka Irena (2010), *Jazgot niewieści, czyli przerost stylu*, w: Joanna Krajewska, „*Jazgot niewieści*” i „*męskie kasztele*”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Polemika krytycznoliteracka w Polsce*, pod red. Sylwii Panek, t. 3, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.

Łuksza Agata (2016), *Dla przypomnienia. Maria z Morozowiczów*, „Dialog” nr 12.

Łuksza Agata (2018), „*Pani prokurator*”, czyli o *resentymencie*, „Dialog” nr 3.

Łuksza Agata (2017), „*Sprawa [doktor] Moniki*”. *Medycyna, kobieta i emancypacja w perspektywie dramaturgii feministycznej międzywojnia*, w: *Medycyna w teatrze*, red. Maciej Ganczar, Krzysztof Rutkowski, Homini, Kraków.

Marzec Lucyna (2010), *Miłość, macierzyństwo i eugenika*, „Czas Kultury”, nr 6.

Mulvey Laura (2010), *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, pod red. Kamili Kuc i Lary Thompson, Korporacja Ha!art, Kraków – Warszawa.

- Nałkowska Zofia (1990), *Dom kobiet*, w: tejeż, *Utwory dramatyczne. Dom kobiet. Dzień jego powrotu*. Renata Śluczańska, Czytelnik, Warszawa.
- Pawlikowska-Jasnorzevska Maria (1932), *O „Egipskiej pszenicy” przez autorkę*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, z dn. 20 października.
- Pekaniec Anna (2022), *Emancypacja – tak, ale jaka?: „Mężczyzna” Gabrieli Zapolskiej i „Typ A” Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – paralele i rozbieżności*, w: *Zapolska międzynarodowa*, red. Anna Janicka, Piotr Biłos, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków – Białystok.
- Poskuta-Włodek Diana (2006), *Wróg mężczyzny w Krakowie. Polska dramaturgia kobieca w teatrze krakowskim okresu międzywojennego*, w: *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.
- Poskuta-Włodek Diana (2015), *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie Teorii”, nr 23.
- Rawiński Marian (1993), *Dramaturgia polska 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Rodzaju żeńskiego. *Antologia dramatów* (2018), red. Agata Chałupnik, Agata Łuksza, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Słonimski Antoni (1982), *Teatr Ateneum: Typ A*, z dn. 2 grudnia 1934, w: tegoż, *Gwałt na Melpomenie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Żeleński-Boy Tadeusz (1932), *Pokaz w Instytucie Reduty*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, nr 66, z dn. 6 marca, dodatek „Życie Stolicy”.
- Żeleński-Boy Tadeusz (1966), *Typ A Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, w: tegoż, *Pisma*, t. 25, red. Henryk Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Żeleński-Boy Tadeusz (1996), *Kobiety piszą...*, w: tegoż, *Pisma*, t. 24, red. Henryk Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Żygulski Kazimierz (1985), *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Warońska Joanna (2020), *Kobiecość a płeć żeńska. Komediopisarki dwudziestolecia międzywojennego wobec dyskursu emancypacyjnego*, „Wielogłos” nr 2 (44).

Źródła internetowe

- Podhorska-Okółów Stefania (1934), *„Typ A” Marji Morozowicz-Szczepkowskiej w Ate-neum*, „Bluszcz” nr 49, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/246931/typ-a-marji-morozowicz-szczepkowskiej-w-ateneum> [dostęp: 31.08.2024].
- Świętochowski Aleksander (1877), *Dumania pesymisty*, Lublana, <https://polona.pl/item-view/747b1711-b3a8-4493-904a-8966c0933cbd?page=6> [dostęp: 31.08.2024].