

 <http://orcid.org/0000-0002-5757-4078>

Joanna Warońska

Uniwersytet
Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza
w Częstochowie

Kobiecość a płęć żeńska.
Komedio pisarki
dwudziestolecia
międywojennego wobec
dyskursu emancypacyjnego

Abstract

Femininity and the Female Gender: Female Comedy Writers of the Interwar Period in Relation to the Emancipation Discourse

The article presents an analysis of selected interwar comedies written by women – Marcelina Grabowska, Maria Morozowicz-Szczepkowska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and Magdalena Samozwaniec – and dealing with issues related to the emancipation discourse: motherhood, abortion, shaping a new female role model, and relationships in women’s groups. The heroines of those plays, increasingly liberated and self-aware, demanded the rights traditionally assigned to men, while trying to free themselves from widespread stereotypes.

The authors of the dramatic works used various comedic techniques and traditions: satirical, ludic, or Young Poland’s “black comedy.” Comedy influenced the construction of the depicted world and its individual elements as well as the linguistic forms. The amusing heroines became negative characters, going beyond the limits of femininity accepted by the society or postulated by the authors, and their awkwardness evoked compassion in the audience or revealed the malfunctioning of social institutions.

Słowa kluczowe: dyskurs emancypacyjny, komedia międzywojenna, wzorzec kobiety, grupy kobiece, kobiecość, komediowość, postać literacka

Keywords: emancipation discourse, interwar comedy, female role model, women's groups, femininity, comedy, literary character

Międzywojnie w Polsce to okres wzmożonej dyskusji na temat równouprawnienia kobiet, ich praw i obowiązków¹. Publicyści i literaci obu płci podejmują wówczas zagadnienia wciąż jeszcze marginalizowane albo tabuizowane, takie jak przyjemność seksualna kobiet, świadome macierzyństwo, regulacja urodzeń czy eugenika. W ten sposób upowszechniają w społeczeństwie nowe idee oraz próbują weryfikować zachowania wyznaczające poszczególne role społeczne przypisane płciom, jednocześnie ujawniając ich konwencjonalność. Na podstawie artykułów prasowych, ankiet (m.in. w 1932 roku redakcja „Kuriera Porannego” opublikowała cykl odpowiedzi na temat *Kobieta, która nadchodzi*) oraz utworów literackich można zrekonstruować ówczesną ewolucję wzorca „nowej kobiety”². Coraz bardziej wyzwolone i świadome siebie bohaterki, próbując uwolnić się od stereotypowych zachowań, traktują z przymrużeniem oka oferowane wówczas kulturowe modele: anielicy, matrony, matki Polki czy wampa.

Wskazany powyżej nurt dostrzegamy również w utworach scenicznych, zwłaszcza autorstwa dramatopisarek, które angażowały się w dyskusje na temat kobiecości i jej wyznaczników³. Bohaterki ich sztuk ucieleśniają typy postulowane albo krytykowane, należą do rozmaitych stanów oraz grup kobiecych, często antagonistycznych, krystalizujących się wokół: więzi rodzinnych (matki–córki), małżeńskich (teściowe–synowe), pokoleniowych, światopoglądowych czy wyznaczanych przez wspólne zainteresowania (to grupy koleżeńskie, a nawet przyjacielskie), wreszcie tworzonych ze względu na zamieszkiwaną przestrzeń. Warto od razu zaznaczyć, że nie wszystkie pokazane grupy działają na zasadach zrozumienia i współpracy. Ich członkinie stają się wówczas konkurentkami, rywalkami, a nawet wrogami.

W artykule przeanalizowałam wspólnoty i społeczności kobiece przedstawione: w scenicznym debiucie Marceliny Grabowskiej, *Sprawiedliwość*, który w 1934 roku w Teatrze na Pohulance w Wilnie wystawiono jako „po-

¹ Zob. m.in. *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015; J. Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010; E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

² Zob. m.in.: *Nowa kobieta – figury i figuracje*, red. I. Iwasiów, A. Krukowska, A. Zawiszewska, Szczecin 2017; E. Wróbel, *Juliusza Kadena-Bandrowskiego spektakl żywego słowa. Pisarza walka nie tylko o nową kobietę* [w:] *Czytanie Dwudziestolecia IV*, t. II, red. E. Wróbel, J. Warońska, Częstochowa 2016, s. 221–255.

³ Zob. m.in. M. Wiatrzyk-Iwaniec, *Dramatopisarstwo kobiet* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX...*, s. 161–178.

ważną komedię⁴, w sztuce Marii Morozowicz-Szczepkowskiej *Typ A* (Teatr Ateneum, 1934), opublikowanej niedawno w tomie *Rodzaju żeńskiego*⁵, we fragmencie utworu *W piekle Magdaleny Samozwaniec*, udostępnionym na łamach „Cyrulika Warszawskiego” (1928, nr 3), wreszcie w komediach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Wybrane przez mnie autorki współtworzyły międzywojenny nurt emancypacyjny w literaturze, nawet jeśli nie były zaliczane do jego radykalnych przedstawicieli. Reprezentowały przy tym różne odmiany dyskursu kobiecego, a po 1989 roku ich twórczość została poddana analizie uwzględniającej perspektywę feministyczną. Spośród wymienionych dramatopisarek najchętniej interpretowano dotychczas sztuki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, która swoją pozycję w literaturze międzywojennej i pamięci potomnych zyskała przede wszystkim jako poetka. Po II wojnie światowej jej utwory sceniczne drukowano w „Dialogu”, a w 1986 roku książkową edycję jej sztuk przygotowała Anna Bolecka. Jednym z chętniej podejmowanych przez badaczy tematów okazały się m.in. relacje panujące wśród kobiet – konfrontacja młodych żon z matkami, ciotkami i teściowymi.

Nieustannie wzrasta zainteresowanie twórczością Morozowicz-Szczepkowskiej, uchodzącej za reprezentantkę nurtu feministycznego w teatrze i zwolenniczkę emancypacji⁶. Poza najbardziej znaną sztuką, *Sprawą Moniki*,

⁴ Zob. W. Charkiewicz, *Teatr na Pohulance. „Sprawiedliwość”. Poważna komedia w 3 aktach z prologiem Marceliny Grabowskiej. Reżyseria M. Szpakiewicza i T. Łopalewskiego. Oprawa sceniczna W. Majkonika*, „Słowo” 1934, nr 255, s. 2. W tytule recenzji utwór określono jako trzyaktową sztukę z prologiem, co nie odpowiada wersji przedrukowanej w tomie *Rodzaju żeńskiego*, warto jednak zaznaczyć, że redaktorki antologii Agata Chałupnik i Agata Łuksza korzystały z maszynopisów zachowanych w Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie. Na osobną uwagę zasługuje stosunek Charkiewicza do polskich pisarek. W artykule *Druga fala emancypantek* (zob. „Słowo” 1934, nr 159, s. 2–3) dowodził on, że podczas gdy przedstawicielki pierwszej fali ruchu feministycznego wysunęły jako główne postulaty – prawo do nauki oraz uzyskanie pełni praw politycznych, druga fala skupiła się przede wszystkim na swobodach seksualnych.

⁵ Zob. *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Warszawa 2018.

⁶ A. Janus, *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, t. IV, s. 581–587; A. Łuksza, *Dla przypomnienia. Maria z Morozowiczów*, „Dialog” 2016, nr 12, s. 152–167; A. Łuksza, *„Sprawa [doktor] Moniki”. Medycyna, kobieta i emancypacja w perspektywie dramaturgii feministycznej międzywojnia* [w:] *Medycyna w teatrze*, red. M. Ganczar, K. Rutkowski, Kraków 2017, s. 127–142; A. Łuksza, „Pani prokurator”, czyli o resentymencie, „Dialog” 2018, nr 3, s. 47–57; H. Jaxa-Rożen, K. Jewtuch, *Mysł emancypacyjna we wspomnieniach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej* [w:] *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, red. R. Sioma, wstęp B. Czarnecka, Toruń 2018, s. 151–176. D. Poskuta-Włodek, *Zmowa kobiet? Inszenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 105, <https://doi.org/10.14746/pt.2015.23.7>.

wydaną w 1933 roku, coraz częściej omawiane są również inne jej utwory. Również dramaty Grabowskiej zostały wprowadzone do współczesnego dyskursu naukowego⁷, natomiast twórczość sceniczna *Samozwaniec* wciąż czeka na opracowanie i aktualną ocenę⁸.

Sposób przedstawienia bohaterek wybranych przez mnie utworów zachęca także do zastanowienia się nad stosunkiem autorek do zagadnienia emancypacji. Warto od razu zaznaczyć, że komediowość tych sztuk nie jest jednorodna. Tworzą ją konstrukcja świata przedstawionego i poszczególne elementy, ukształtowanie językowe, ale również gra z konwencją gatunku. Dramatopisarki odwołują się przy tym do modelu satyrycznego, ludycznego albo młodopolskiej „czarnej komedii”, reprezentowanej m.in. przez Jana Augusta Kisielewskiego, Tadeusza Rittnera czy Włodzimierza Perzyńskiego⁹. Utwory traktowane przez recenzentów przede wszystkim jako głos kobiet, niejednokrotnie zawierały krytykę zachowań przedstawicielek tej płci, co jednak nie oznaczało solidaryzowania się ze środowiskiem przeciwników reform społecznych. Postacie w tych utworach albo zostały ośmieszane, stając się karykaturalnymi wersjami obiegowych wzorców kobiecości, albo ukazywały złe funkcjonowanie rozmaitych instytucji, które w ten sposób ujawniały swoją komiczność. Pojawiająca się w podtytule omawianych utworów kategoria genologiczna czasami zdawała się na tyle kontrowersyjna, że wraz z upływem lat utwór stawał się „sztuką”.

Spółeczności kobiece w wybranych dramatach zostały zaprojektowane przez innych (zdają się wówczas wspólnotami przymusowymi) albo są skutkiem decyzji ich członkiń. Przykład pierwszy realizuje więzienie w *Sprawiedliwości* oraz urządzone na podobnych zasadach piekło pokazane przez *Samozwaniec*. Zakład penitencjarny w komedii poważnej autorstwa Grabowskiej działa w małym kresowym mieście i posiada wydzielony oddział dla kobiet. O sytuacji więźniów i więźniarek w międzywojniu informowały m.in. reportaże drukowane na łamach „Wiadomości Literackich”¹⁰, a współcześnie przypominała o tym Magdalena Teleszewska w rozprawie doktorskiej¹¹.

⁷ J. Kot, *Niezwykła bohaterka „dramatu kobiecego”, czyli o „Sprawiedliwości” Marceliny Grabowskiej* [w:] *Polonistyka bez granic*, t. I: *Wiedza literaturze i o kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2010, s. 438–445.

⁸ Twórczości scenicznej *Samozwaniec* poświęciłam fragment monografii *Komedia na miarę. Skamandrycy w teatrze*, Częstochowa 2019, s. 323–339.

⁹ Zob. D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski* [w:] *eadem, W kryształach i w płomieniu. Studia o dramacie i teatrze*, t. I, Wrocław 2006, s. 301–312.

¹⁰ Zob. M. Mironowicz, *Więzienie w Baranowiczach*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 4, s. 1.

¹¹ M. Teleszewska, *Wykonywanie kary pozbawienia wolności wobec kobiet*, rozprawa doktorska, Uniwersytet w Białymstoku 2018, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/7112/1/M_Teleszewska_Wykonywanie_kary_pozbawienia_wolnosci_wobec_kobiet.pdf [dostęp: 17.10.2019].

W sztuce Grabowskiej pojawiają się dozorczyńni oraz osadzone, a wśród nich Kobieta nr 14 oraz akuszerka, ostatecznie podejmująca się przeprowadzenia aborcji¹². Sposób przedstawienia tego środowiska zdaje się dość typowy i przypomina choćby reportaż Mikołaja Mironowicza. Autor charakteryzował wówczas więźniarki:

Kobiet jest stosunkowo mało, przeważnie same prostytutki, kilka służących karanych za kradzież, dwie pokątne akuszerki odsiadujące więzienie za niedozwolone zabiegi, i morderczyńni własnego dziecka, płodu wolnej miłości¹³.

W sztuce *Sprawiedliwość płęć* jest więc czynnikiem segregującym, ale w żaden sposób nie determinuje zachowania osadzonych. Trudno zresztą wyrokować o panujących między nimi relacjach. W dramacie pojawiają się jedynie informacje, że mimo starań głównej bohaterki kobiety rozpoznały jej stan i doniosły o ciąży dozorczyńni. Grabowska koncentruje swoją uwagę na Kobiecie nr 14, która realizuje dość typowy obraz dzieciobójczyni, ujawniając przy tym niewydolność ówczesnego systemu społecznego. Historia służącej nie odbiega od opowieści zapisanej przez Mironowicza. Uczucie właściciela warsztatu skończyło się wraz z informacją o poczętym dziecku, a wówczas dziewczyna postanawia pozbyć się „życiowej komplikacji”. Jest bowiem przekonana, że nie zapewni dziecku odpowiednich warunków. Jeśli jej pierwsza ciąża była konsekwencją miłości, naiwności oraz braku edukacji seksualnej, druga to raczej efekt nieuczciwej transakcji z synem naczelnika więzienia, gimnazjalistą Piotrem, chłopakiem cynicznym i zepsutym. Ten obiecuje jej przeciwieństwo podjęcie starań o przedterminowe zwolnienie. Początkowo kobieta nie ufa jego słowom, a zainteresowanie traktuje wyłącznie jako chęć zaspokojenia seksualnego: „A tak, rozumiem. To pan tak z lubienia. Polubił nagle. Zobaczył i polubił. I ja mam teraz wierzyć!”¹⁴.

W finale aktu I postanawia jednak zaryzykować, by odzyskać upragnioną wolność: „Dobrze. Wierzę... wierzę. Będę słuchała. (*nagle z krzykiem*) Boby pan chyba Boga w sercu nie miał!”¹⁵.

Przywołany przez Kobięć nr 14 Bóg istnieje jako wyższa instancja, choć trudno wyrokować o jej skuteczności. Tymczasem ciąża osadzonej w więzieniu od trzech lat grozi skandalem, który może skutkować wyciągnięciem konsekwencji wobec strażniczki i jej przełożonego. Z tego powodu służąca zostaje zmuszona do aborcji (wcześniej jest głodzona i zamknięta w ciemnicy,

¹² Temat aborcji pojawia się m.in. w *Miłości panińskiej* Marii Kuncewiczowej, zob. A.E. Banot, *Problem, który nie ma nazwy. Kwestia aborcji w „Miłości panińskiej” Marii Kuncewiczowej* [w:] *Czytanie Dwudziestolecia IV*, t. II, s. 169–180.

¹³ M. Mironowicz, *op.cit.*, s. 1.

¹⁴ M. Grabowska, *Sprawiedliwość. Poważna komedia w czterech aktach* [w:] *Rodzaju żeńskiego...*, s. 311.

¹⁵ *Ibidem*, s. 312.

co przyczynia się do rozwoju suchot), a zabieg przeprowadzi dość nieudolnie inna więźniarka. Finał jest więc dość charakterystyczny dla komedii poważnej (albo czarnej odmiany komedii). Zamiast szczęśliwego zakończenia, oczekiwanego w typowej komedii, otrzymujemy ironiczne spełnienie marzeń bohaterów. Tak jakby złośliwy los nieco z nich zakpił. Kobieta wychodzi przecież na wolność, ale powodem jest zły stan zdrowia. Naczelnik wycisza skandal, utrzymuje posadę, lecz dowiaduje się, że ojcem dziecka był jego syn. W ten sposób problem zawodowy przekształca się w sprawę osobistą, podważając kompetencje wychowawcze i autorytet ojcowski Naczelnika. To jednak sfera, która nie interesuje autorki. Dla niej ważny jest nie tyle dramat rodzinny mężczyzny, ile raczej ujawnienie niewydolności sądu i więzienia jako instytucji społecznych i ich opresyjności wobec służącej.

Spółeczeństwo w sztuce Grabowskiej jest zarządzane przez mężczyzn. To oni są ustawodawcami, sędziami, dyrektorami i lekarzami, podczas gdy kobieta staje się wyłącznie przedmiotem seksualnym (zarówno w małżeństwie, jak i poza nim). A ponieważ panowie nie poczuwają się do odpowiedzialności za los dziecka poczętego poza małżeństwem, dbając o swoje dobre imię i komfort życia, zdolność rodzenia po raz kolejny okazuje się niezawinioną winą kobiety. W tej sytuacji nawet aborcje dokonywane przez akuszerki wydają się pomocą wyświadczaną nieszczęśliwym.

Finałowa opowieść Naczelnika na temat załatwienia sprawy, a przede wszystkim próba usprawiedliwienia siebie, zachęcają, by zastanowić się nad karą wymierzoną Kobiecie nr 14, która podczas procesu mogła liczyć jedynie na adwokata z urzędu:

Czy to nie było dobre? Przez tego samego jegomościa [wpływowego kolegę, który pomógł Naczelnikowi wyciszyć sprawę – J.W.] załatwiło się sprawę dziewczyny. Myśli pan, że przeszedłem tak nad nią, załatwiwszy swoje? Nie, nie. Wystarał mi się o darowanie kary. Dziś dziewczyna wychodzi. I czy to nie najlepsze załatwienie? Co by komu przyszło z mojej hańby, z mojej męki? A tak: uratowany ja, rodzina, dziewczyna ma upragnioną wolność. *Czeka na słowo lekarza, chce go przekonać, lekarz milczy, zamyślony.*

Nie mówię przecież, gdyby chodziło o zbrodnię z natury, z rozmysłu. Ale przecież mnie wpłatały okoliczności. Własna słabość, ale przede wszystkim cudze przewinienie. Moje cierpienia, niepewność przez wiele dni, upokorzenia – były dostateczną karą. Już by mnie więzienie więcej nie odstraszyło od pójścia kiedykolwiek drogą wykrętów. Czy uwięzienie mnie i ukaranie nie byłoby najzupełniej bezcelowe, bezsensowne, okrutne? Niech pan tak całkiem obiektywnie i otwarcie, ale zarazem po ludzku osądzi: czy to nie było najodpowiedniejsze załatwienie sprawy?¹⁶

Utwór Grabowskiej to sztuka z tezą, na co w międzywojniu zwracała uwagę Stefania Podhorska-Okołów. Dostrzegając talent autorki, wytknęła jej „de-

¹⁶ *Ibidem*, s. 332.

magoczną przesadę”, rozmaite uproszczenia i niedopracowania¹⁷. Takiemu oskarżeniu systemu społecznego stworzonego i zarządzanego przez mężczyzn przeciwstawiali się natomiast niektórzy recenzenci. Dość powiedzieć, że Walery Charkiewicz na łamach „Słowa” odpowiedzialnością za czyn Piotra obarczył również jego matkę:

Ale oto główny winowajca, Piotr, mówi mimochodem do ojca, że przecież oni nigdy nie mieli rodziny, bo matka tylko się bawiła i wymagała od ojca pieniędzy. A więc u źródła zbrodni stała kobieta, więc grzech, który ona popełniła wobec swojej rodziny, złamał inną kobietę?... Dlaczego autorka dała tak ujemną sylwetkę nieobecnej na scenie p. naczelnikowej i nie wyciągnęła z tego żadnych artystycznych, a chociażby tylko i społecznych konsekwencji?¹⁸

Zastanawiając się nad komediowością utworu, warto zwrócić uwagę na kilka elementów. Po pierwsze, finał, będący grą z konwencją gatunku, kwestionuje tytułową sprawiedliwość. Okazuje się bowiem, że ludzie nie są równi wobec prawa, a o ich odpowiedzialności decyduje status społeczny oraz posiadanie wpływowych przyjaciół. Po drugie, komediowość okazuje się kategorią wartościującą, ponieważ zostanie zdemaskowana hipokryzja szanowanych obywateli. Po trzecie wreszcie, gorsza sytuacja, w połączeniu z dominacją mężczyzn w świecie przedstawionym, przekształca kobiety w bohaterki komediowe. Gatunek ten często pokazywał przecież ludzi niższego stanu, którzy występowali przeciwko uznanym normom z niewiedzy i braku odpowiedniego wychowania. Taka śmieszność często była skutkiem przyjętej perspektywy, brakiem empatii i niechęcią zrozumienia Innego.

Kobieta w komedii Grabowskiej nie została jednak ośmieszona, mimo że służące w sztukach międzywojennych często wprowadzały komizm. Według Joanny Kot sprzyjał temu fakt, że „[takie bohaterki – J.W.] rażą impulsywnością, emocjonalizmem, brakiem rozsądku i logiki; funkcjonują jako negatywny przykład tego, co kobieta powinna przewyciężyć w sobie – przede wszystkim przez wykształcenie, które uczy, jak myśleć i opanowywać impulsywność”¹⁹. W *Sprawiedliwości* walka toczy się dwutorowo: autorka chce zwrócić uwagę na niezasłużony los kobiety, która jest służącą²⁰. Wydarzenia z życia prostej,

¹⁷ S.P.O. [S. Podhorska-Okółów], „*Sprawiedliwość*”, sztuka w 4 aktach Marceliny Grabowskiej w *Teatrze Kameralnym*, „*Bluszcz*” 1935, nr 28, s. 845.

¹⁸ Zob. W. Charkiewicz, *Teatr na Pohulance*. „*Sprawiedliwość*”..., s. 2.

¹⁹ J. Kot, *op.cit.*, s. 439.

²⁰ Na temat służących zob. m.in. J. Warońska, *Granice kobiecości w międzywojniu. Kilka uwag o postaciach dramatów siostr Kossakówien* [w:] *Kobieta w oczach kobiet. Kobiecte (auto)narracje w perspektywie transkulturowej*, red. J. Frużyńska, Warszawa 2019, s. 32–34; J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018; E. Wróbel, „*Ta gorsza*” – czyli o kilku wierszach *Elżbiety Szemplińskiej*, „*Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*” 2018, nr 32, s. 95–111, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.32.5>; A. Zawiszewska,

niewykształconej, a nawet bezimiennej dziewczyny tym mocniej oskarżają ówczesny system społeczny. Mamy jednak wrażenie, że trzy lata spędzone w więzieniu pozwoliły Kobiecie nr 14 rozpoznać mechanizmy kształtujące rzeczywistość. Obecnie jest ona świadoma różnych rodzajów zniewolenia w społeczeństwie:

A czy ja to kiedy byłam całkiem wolna? Jak służyłam – to też mnie pilnowali, na ręce patrzyli, jedzenie wydzielali. A wychód raz na tydzień, przy niedzieli i też: musisz wracać na tę czy tę godzinę. A cały tydzień, przez cały dzień – nie wychodzić, chyba że za czymś i to nieraz nie sama. A potem: za długo byłaś, a gdzie? A czemu? Co to za wolność? Wszystko tam jedno²¹.

Wobec Naczelnika Kobieta nr 14 pozwala sobie jednak na ironię, by choć raz poczuć się panią sytuacji. Podobne pobudki kierują nią wówczas, gdy zastają, kim jest ojciec nienarodzonego dziecka. Tajemnica daje jej bowiem przewagę nad otoczeniem, nawet jeśli potęguje prześladowania. Inaczej niż bohaterowie tragiczni postać ta nie próbuje się buntować, ale pokornie przyjmuje, co przynosi jej życie. Co więcej, akceptacja macierzyństwa w więzieniu może być wywołana zarówno potrzebą zadośćuczynienia za zabójstwo pierwszego dziecka, jak i formą sprzeciwu wobec kondycji służącej.

Znacznie liczniejszą grupę kobiet pokazała Samozwaniec w opublikowanym fragmencie utworu *W piekle*. To życie po życiu w polskim „oddziale kobiecym” (piekło podzielone jest tu według narodowości i płci). Być może jest to swego rodzaju riposta na utwór Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Piekło polskie*, opublikowany dwa lata wcześniej również w „Cyruliku Warszawskim” (1926, nr 18). Późniejszy autor *Teatryku Zielona Gęś* w piekle umieścił najbardziej znanych międzywojennych polskich literatów, a wśród nich: Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Jana Lechonia, Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Anatola Sterna, Jana Nepomucena Millera, a z pisarek: Kazimierę Iłłakowiczównę, Irenę Tuwimównę, Reginę Reicherównę²² oraz „trzy Gracje, / trzy Marie: Kossak, Dąbrowska, Jehanne, / trzy panie polskie, trzy «białe akacje»”²³. Rok później metaforę tę wykorzysta Boy-Żeleński w cyklu felietonów *Piekło kobiet*, publikowanych między październikiem a grudniem 1929 roku na łamach „Kuriera Porannego”.

Slużąca czyta [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015, s. 487–519; P. Wójtowicz, *Slużąca w bramie. Przypadek Kaśki O.*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2014, t. 2, s. 183–190; J. Warońska, *Postać sługi w sztukach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Irydion” 2016, t. II, s. 67–87, <http://doi.org/10.16926/i.2016.02.05>.

²¹ M. Grabowska, *op.cit.*, s. 309.

²² To m.in. recenzentka „Wiadomości Literackich” i „Kobiety Współczesnej”.

²³ K.I. Gałczyński, *Piekło polskie*, „Cyrulik Warszawski” 1926, nr 18, s. 7.

Inaczej niż Gałczyński, Samozwaniec skupiła swoją uwagę na polskiej obyczajowości. Oto w gorącej i brudnej przestrzeni unosi się zapach smoły i siarki, a strażnikami są gorylowate diabły, reprezentujące różne kategorie: od Lucyfugego, przez Diabła-stróża, po Farfadeta (imię złośliwego skrzata z francuskiego folkloru) czy też Marka z przysłowia: „tłucze się jak Marek po piekle”.

Kobiety z różnych rejonów (m.in. ze Lwowa – co może jest aluzją do Dulskiej – i z Kresów) narzekają na niewygody i marzą o dobrym jedzeniu. Są tu mężatki, matrony, złośliwa Dewotka, Powieściopisarska niejasnego statusu, Osoba lekkiego prowadzenia oraz Zaczna i cicha paniusia. Poza Dewotką i Osobą lekkiego prowadzenia określenia pozostałych postaci nie są pejoratywne, co sprawia, że potępienie wielu z nich, m.in. Zacznej i cichej paniusi (choć to przecież określenie kobiety „mało inteligentnej i pretensjonalnej”), będzie wymagało szczególnego uzasadnienia.

Piekło to jaskinia z wrzącym jeziorem, a ciemne niebo rozświetlają błyskawice. Przestrzeń ta posiada swoje prawa i zakazy, a jednym z głównych jest konieczność egzystencji bez grzechu. Podobnie jak w sztuce Grabowskiej tutaj również zesłane do piekieł nie tworzą wspólnoty. Żyją obok siebie, dbając o to, by żadna nie doświadczyła jakiegokolwiek przyjemności. Pozostają wobec siebie konkurentkami oraz okrutnymi strażniczkami, gorszymi nawet od diabłów. Skazane na potępienie reprezentują zło kobiecej natury (warto zaznaczyć, że Samozwaniec chętnie pokazywała karykaturalne portrety pań także w pozostałych międzywojennych utworach scenicznych²⁴).

Bohaterki nie rozumieją, dlaczego tu trafiły. Opowiadają więc o swoim cnotliwym życiu, co spotyka się z reakcjami strażników diabelskich, reprezentujących w tej przestrzeni boską sprawiedliwość i uznaną moralność. Samozwaniec eksponuje więc ambiwalentność cnót przypisywanych dobrej żonie i matce, takich jak oszczędność, przestrzeganie reguł kościelnych, zaszczerpienie w dzieciach posłuszeństwa, pracowitości czy pobożności. Dość wsłuchać się w tyradę II Matrony:

Byłam dobrą matką i żoną
 Każde z dzieci zmuszałam do pracy jak woła
 Mąż miał zawsze obiad około dwunastej
 (w piątek nie znalazłeś w potrawach omasty)
 A gdy miał ochotę na jakąś pokusę

²⁴ Zob. J. Warońska, *Komedia na miarę...*, s. 325–339. O twórczości Samozwaniec zob. też: M. Büthner-Zawadzka, *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, Warszawa 2014, s. 519–552; E. Paczoska, *Na strychu i po kątach. Pisarki międzywojenne w cieniu PRL (rekonesans)* [w:] *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. H. Gosk, Warszawa 2008, s. 198–220; A. Wojciechowska, *Magdaleny z Kossaków Samozwaniec widzenie świata*, Warszawa–Poznań 2000.

to mu nie dałam nawet patrzeć na sukienki kuse
 Potępiałam flirty, nie zdradzałam męża
 Myślałam, że cnota zwycięża...²⁵

Już wypowiedane przez kobietę słowa kwestionują jej cnotliwość, ale ostatecznie zdemaskuje ją codzienny towarzysz, czyli Diabeł-stróż. W oszczędności ujawni skąpstwo, które bezpośrednio przyczyniło się do śmierci męża – ten nie dojadł, a gdy zachorował, ona nie wezwała doktora. Ostatecznie II Matrona okaże się nie tylko ciemnięzycielką dzieci i męża, ale także jego cichą zabójczynią.

Kolejne matrony, czyli „starsze kobiety zachowujące się statecznie i dostojnie”, uzupełniają katalog grzechów przypisanych przez Samozwaniec płci pięknej. Plotkowały, zaszczepiały w dzieciach stereotypy, nienawidziły zwierząt (I Matrona wyrzuciła wiewiórkę, bo zbyt dużo jadła, znęcała się nad kakanami i molami), zazdrościły innym szczęścia i być może z tego powodu nie tolerowały gestów wyrażających miłość. Mamy zresztą wrażenie, że bohaterki są zbyt oschłe albo wyrachowane, by móc pokochać. Kolejnym ciężkim grzechem okazuje się smutek i brak afirmacji życia, tak bliskie acedii²⁶, przypominanej u progu Dwudziestolecia choćby w *Żywych kamieniach* Wacława Berenta. Diabeł wypomina matronie:

Kto robił dobrze tylko z obowiązku
 A każdą miłość chciał zniszczyć w związku,
 i podświadomie pękał z zazdrości
 gdy się dwoje ust jak dwa serca łączyły w miłości.
 Kto swym smutkiem zatruwał wszystkich naokoło
 A smutek to ciężki grzech, tak – jeden z głównych²⁷.

Pojawienie się Lucyfugego (unikającego światła; przeciwieństwo Lucyfera – niosącego światło) eksponuje jeszcze jedną słabość płci żeńskiej. To próżność i chęć spodobania się mężczyźnie, w tym przypadku – diabłu. Gdy jednak ten wybiera rozwiązłą Mężatkę, która była przyczyną samobójstwa męża, rozżalona I Matrona dzwoni do Nieba, by donieść na niemoralne zachowanie pary, a przy tym złożyć reklamację na warunki panujące w piekle:

Haallo – proszę Niebo centrala
 Tak tu Piekło, lecz wygląda jak balowa sala

²⁵ M. Samozwaniec, *W piekle* [fragment], „Cyrulik Warszawski” 1928, nr 3, s. 6; w cytatach zachowano oryginalną ortografię i interpunkcję.

²⁶ Zob. M.S. Kostyra, *Acedia jako rozpacz człowieka pozbawionego dumy*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2015, t. 60, s. 49–77.

²⁷ M. Samozwaniec, *op.cit.*, s. 6.

Wszystko tańczy, flirtuje
siarki się wcale nie czuje.
Nie dosyć smoły, za mało gorąca
Woda w kotłach wcale nie jest wrząca.
Wszyscy siedzą za ledwie jak w łaźni
Nie widzę obiecanej kaźni.
Co raz to się całuje jakaś para
To ma być kara?
Prosimy żeby przysłać tu komisję z Nieba
Bo porządek zaraz zrobić trzeba
Inaczej pošlemy radiogram na Marsa
Że całe Piekło to farsa [...] ²⁸.

Warto zaznaczyć, że nieco wcześniej I Matrona skarżyła się na upał i marzyła o polskich mrozach, teraz jednak okazuje się strażniczką obowiązujących w piekle reguł. Już przedtem chciała zadzwonić ze skargą, gdy Histeryczka próbowała pocałować Diabła-stróża. W ten sposób Samozwaniec zdaje się podzielać przekonanie, że najgorszym wrogiem kobiety jest inna kobieta. Jednocześnie nieco modernizuje katalog grzechów współczesnej matrony polskiej, zastanawiając się również nad cienką granicą między cnotą a występkiem.

Jak wspomniałam, na uwagę zasługuje Zacna i cicha paniusia. Żona lekko-
ducha, znalazła się tu z powodu nadmiernej płodności, ale może również
nieumiejętności sprzeciwienia się mężowi. Tym samym autorka próbowała
określić, co to znaczy być człowiekiem godnym szacunku i zaufania, oraz za-
stanawiała się, czy niekonfliktowość i spolegliwość (bo z tym chyba będziemy
kojarzyć kobiecą „cichość” albo „grzeczność”) należy propagować. W utwo-
rze po raz kolejny głos zabiera Diabeł-stróż, by zweryfikować opowieść boha-
terki o jej niemal heroicznym macierzyństwie:

Lecz miałaś za to dziesięcioro dzieci
Jak ryby w ciała uwięzione sieci
muszą teraz życia znosić niedolę
Tak! prawda w oczy kole.
Nie myślałaś o tem, że z ojca pijaka
będzie idiota wrzeszczeć w powijakach
lub brzydka „bida” na okrągłych nogach ²⁹.

To właśnie płodność kobiet, a nie ich zmysłowość czy nadmierna seksu-
alność, okazuje się jednym z głównych grzechów. Tym samym Samozwaniec
przystępuje do rodzącej się właśnie idei świadomego macierzyństwa. Był to

²⁸ *Ibidem*, s. 7.

²⁹ *Ibidem*.

przecież czas, gdy Boy-Żeleński rozpoczął batalię na temat prawa małżeńskiego („Kurier Poranny” 1928) i – wraz z Ireną Krzywicką – regulacji urodzeń³⁰. Stawiane przez diabła zarzuty będą również odpowiadać idei wiersza *Prawo nieurodzonych* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, który, opublikowany cztery lata później w dodatku „Wiadomości Literackich” *Życie świadome*, jest odczytywany jako akceptacja poetki dla haseł środowiska liberalnego³¹. Co więcej, Diabeł-stróż odpowiedzialnością za życie dzieci i ich przyszłe czyny obarcza matki, nazywając je „płodnymi babsztylami”. Po kilku latach podobnego argumentu użyje Walery Charkiewicz w recenzji sztuki *Sprawiedliwość* Grabowskiej.

Samozwaniec nie próbuje zdiagnozować przyczyn zachowania pokazanych kobiet. Zamiast tego pojawia się żart – „Bo jak u kobiety zło i grzech zwycięża / To zawsze wina męża”³² oraz ironiczna uwaga na temat Gehenny, wypowiedziana przez Powieściopisarkę, której utwory przyczyniły się do samobójstwa wielu kobiet (być może jest to aluzja do utworu Heleny Mniszkówny pod takim tytułem o losach nieszczęśliwej Anny Tarłówny, wydanego w 1914 roku). To wpisywałyoby się w prowadzoną przez Samozwaniec kampanię przeciwko romansom Mniszkówny, by wspomnieć choćby powieść córki Wojciecha Kosaka *Na ustach grzechu* (1922). Nie można jednak uznać, że upowszechniane przez takie utwory wzorce kobiecości były główną przyczyną wskazywanych zjawisk społecznych, choć mogła je potęgować bierność czytelniczek. Samozwaniec postępuje inaczej. Atakuje, drażni, zmusza do dyskusji i sprzeciwu.

Piekło przedstawione przez młodszą siostrę Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej każe zastanowić się nie tylko nad warunkami życia kobiet w międzywojniu, ale przede wszystkim nad preferowanym przez autorkę wzorem osobowym płci żeńskiej. Jej uwagi nie dotyczą tylko ówczesnej kobiety, ponieważ w utworze brakuje jakichkolwiek informacji na tematy aktualne. Bohaterki koncentrują swoją uwagę niemal wyłącznie na mężczyznach. Są żonami, matkami, kochankami, a jednocześnie wciąż chcą pozostać atrakcyjnym towarem, jeśli nawet nie na rynku matrymonialnym, to na pewno na targowisku próżności i seksualności. Chcą być ładniejsze i atrakcyjniejsze od pozostałych. Szpiegują się nawzajem, a odrzucone przez mężczyznę próbują się zemścić. To przyczyna niemal wszystkich pokazanych słabości i przywar, które Samozwaniec piętnuje.

W komediach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej spotykamy natomiast wiele „domów kobiet”, by posłużyć się określeniem Nałkowskiej z 1930 roku

³⁰ Zob. np. A. Zawiszewska, *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2010.

³¹ Zob. M. Marcinkowska-Gawin, „Boyownicy i boyowniczi”. *Środowisko „Wiadomości Literackich” wobec problemu regulacji urodzeń* [w:] *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1997, s. 137.

³² M. Samozwaniec, *op.cit.*, s. 7.

Często to rodziny wielopokoleniowe (*Skarb w płomieniach*, *Dowód osobisty*), gdzie matki i babki przyjmują rolę opiekunek i przewodniczek, albo grupy rówieśnicze (*Popielaty welon*). W większości sztuk młodej mężatce towarzyszy teściowa i ewentualnie babka męża. To one, a także ciotki³³ i służące wprowadzają do utworu komizm. Nieco podejrzliwy czytelnik dostrzeże samotność tych postaci. Przyczyny ich sytuacji osobistej nie są przecież jasne. Nie mamy nawet informacji, czy są one wdowami, rozwódkami czy pozostają w separacji, a może ich mężowie albo kochankowie po prostu nie znaleźli się w orbicie zainteresowania podmiotu dramatycznego³⁴.

Kreacje bohaterek w sztukach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej skłaniają do pytania o istotę kobiecości oraz dozwolone dla nich zachowania. Starsze są zwolenniczkami tradycyjnego porządku. Stają się nawet swego rodzaju superego społecznym, przedkładając nad dobro indywidualne dobro gatunku. Z tego powodu nieustannie przypominają młodym kobietom o konieczności posiadania potomstwa i podporządkowania macierzyństwu swojego życia. To wywołuje wrażenie dość komicznego „bzika potomstwa”, choć młodzi (a przede wszystkim kobiety, zwłaszcza nieco bardziej wyemancypowane) mogą to uznać za działania niemal opresyjne³⁵.

Zupełnie inaczej zachowują się matki oraz babki panien, a nawet młodych wdów (*Nagroda literacka*, *Powrót mamy* czy *Skarb w płomieniach*). Bywają wówczas nadmiernie wyrozumiałe, pobłażliwe, a nawet bezpodstawnie zaszczipiają w swoich podopiecznych poczucie wyjątkowości (Matka Mury w *Skarbie w płomieniach*). Oczywiście, opiekunki młodych przywołują rozmaite wzorce kobiece, zapisane w literaturze pięknej, które czasami jawnie odstają od międzywojennego dyskursu emancypacyjnego (Babka w *Nagrodzie literackiej* przypomina fragment *Pieśni o ziemi naszej* Wincentego Pola). Wydaje się więc, że nastawienie starszych kobiet zależy od osobistej i społecznej sytuacji podopiecznych, choć niemal zawsze małżeństwo uchodzi za najbardziej pożądany scenariusz życiowy, bez względu na wykształcenie oraz predyspozycje panien. Przekonanie, że szczęściem kobiety jest miłość oraz małżeństwo, w sztukach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, zwłaszcza nieco późniejszych, zdaje się podzielać także młode pokolenie. Jeśli *Szofer Archi-*

³³ O kreacjach starszych kobiet zob. m.in. M. Rawiński, „Przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety”. *Feministyczny teatr Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 1999, t. 17, s. 205–209.

³⁴ Mężczyźni w sztukach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej przypominają nieco Felicjana Dulskiego, próbując zejść z oczu aktywnym małżonkom; zob. J. Warońska, *Komedia na miarę...*, s. 356.

³⁵ M. Żółkoś, *Piekło matek. O dramatach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „DIALOG” 2018, nr 3, s. 34–46.

bald był komedią małżeńską, ale i komedią z małżeństwa (ślub został zawarty głównie z powodu testamentu wuja), to komedie lat trzydziestych pokazują trwałość rodzin mimo drobnych przeszkód (*Powrót mamy*).

W komediach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zachowania budzące śmiech mogą pojawiać się u wszystkich kobiet bez względu na ich wiek. Co więcej, taka charakterystyka nie zawsze oznacza potępienie, a może nawet wzbudzać sympatię odbiorcy. Podczas gdy teściowe i służące mają komiczny wygląd, a ich sposób bycia odbiega od przyjętej w Dwudziestoleciu normy, śmieszność bohaterek pozytywnych wynika z ich nieporadności czy nawet gotowości poświęcenia się za innych. Komiczną jest więc bohaterka nie dość kobieca (Mura ze *Skarbu w płomieniach*, Valida Vrana z *Baby-Dziwa*), ale również postać zbyt kobieca, zwłaszcza jeśli jej profesja wymagałaby powściągnięcia niektórych cech (Boy-Żeleński dostrzegł komizm Anaktorii w *Popielatym welonie*; lekarka miłości pozostaje samotna, nie znalazłszy szczęścia u boku mężczyzny, a następnie poddaje się urokowi Tytusa³⁶).

Pawlikowska-Jasnorzewska patrzy więc z przymrużeniem oka na dziewczęco zajadły feminizm³⁷ (Bea w *Powrocie mamy*), ponieważ traktuje go jako jeden z etapów kształtowania tożsamości, akceptuje nieudane próby poszukiwania szczęścia, a nawet pomyłki w doborze partnerów (Taida w *Nagrodzie literackiej*). Niektórzy krytycy byli mniej wyrozumiali dla bohaterek³⁸. Konstruując postulowany model kobiety, autorka korzysta z kontrastu (oschła i niedojrzała Mura w *Skarbie w płomieniach* zostanie przeciwstawiona uroczej Kinii, która ostatecznie wyzwoli Feliksa spod uroku jego prześladowczyni), stosuje gry intertekstualne, odwołując się do wzorców kobiecości upowszechnionych przez literaturę.

Kolejną komedią feministyczną, już choćby z powodu liczebnej przewagi kobiet, jest *Typ A* Morozowicz-Szczepkowskiej. Wystawienie sztuki w 1934 roku, a dokładnie pojawienie się na scenie niemal nagiego mężczyzny, wywo-

³⁶ T. Boy-Żeleński, *I na fizyków deszcz pada*, „Kurier Poranny” 1939, nr 103, s. 3.

³⁷ Zob. J. Warońska, *Granice kobiecości w międzywojniu...*, s. 38–40. Analizy sztuk Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z wykorzystaniem perspektywy feministycznej prowadziła przede wszystkim Inga Iwasiów, zob. *eadem*, *Kobiecość za zasłoną. O dramaturgii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [w:] *Nowa świadomość w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 153–165; *Oblicza „Ja” – o świadomości bohaterek dramatów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 137–148.

³⁸ Zob. J. Warońska, *Czego to oglądać nie chcieliście, panowie? O „Nagrodzie literackiej”, komedii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Ruch Literacki” 2018, z. 3, s. 254–257, <https://doi.10.24425/122704>.

łało skandal obyczajowy. Na taką dość wybiórczą reakcję krytyki (głównie męskiej) autorka odpowiedziała po latach, przytaczając fragment listu reżyserki spektaklu, Zofii Modrzewskiej:

[...] obrazili się [...] nie tyle krytycy, co mężczyźni. Obrazili się za zlekceważenie swojej płci, nie godności męskiej, ta w sztuce wychodzi bez szwanku, nie poczucia humoru, tradycji człowieczeństwa, lecz, po prostu, zwyczajnie, panującej nam miłościwie płci męskiej! Tabu! Zdaniem tych panów, rzecz to niebywała i niedozwolona, aby kobieta ośmieliła się śmiać z męskości, rozebrać na scenie mężczyznę. Całe wieki rozbierano tylko kobietę, aby ją poklepać, okiem znawcy „towar” obejrzeć i ze śmiechem lub łezką rozczulenia do... alko wy wprowadzić. Ale rozebrać na scenie mężczyznę?! Kobieta rozbierająca mężczyznę?! Tego jeszcze nie było!³⁹

Nagość męska, choć motywowana w tekście sytuacją poszukiwania modelu Apolla, być może wynikała z postawy ludycznej Morozowicz-Szczepkowskiej albo chęci odwrócenia sytuacji znanej z życia. To jednak ta scena zadecydowała o tym, że międzywojenni recenzenci odmówili utworowi jakichkolwiek walorów artystycznych. Dość przytoczyć fragment artykułu Słonimskiego, wypowiadającego się przeciwko tej sztuce:

Wszystko jest rodzaju żeńskiego. Podnosi się „ta kurtyna” i na „tej scenie” rozpoczyna się „ta akcja” „tej komedii”. Brakuje tylko sensu, bo sens jest rodzaju męskiego, brakuje dowcipu, bo to też rodzaj męski, jest natomiast nuda rodzaju żeńskiego. Trudno powtórzyć bełkot, więc streszczenie aktu pierwszego jest prawie niemożliwe⁴⁰.

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 eugeniki⁴¹, satyrą na szczególny typ wyzwolonych kobiet oraz projektowane przez nie społeczeństwo. Przed wszystkim jednak w komedii zostały skonfrontowane przekonania bohaterów na temat roli społecznej obu płci.

³⁹ M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968, s. 285; zob. D. Poskuta-Włodek, *op.cit.*, s. 113.

⁴⁰ as. [A. Słonimski], „Kwiecista droga”, „Igraszki muzyczne”, „Typ A”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 49, s. 7.

⁴¹ Na temat ówczesnych poglądów eugenicznych zob. np. M. Turda, *Eugenika negatywna w Europie przed 1933 r.* [w:] *Eugenika – biopolityka – państwo. Z historii europejskich ruchów eugenicznych w pierwszej połowie XX w.*, red. M. Gawin, K. Uzarczyk, przekł. tekstów K. Uzarczyk, Warszawa 2010, s. 29–48; L. Marzec, *Miłość, macierzyństwo i eugenika*, „Czas Kultury” 2010, nr 6, s. 20–27.

Na wybór gatunku zwróciła uwagę Podhorska-Okołów na łamach „Bluszczu”, przeczytawszy ze zdziwieniem artykuły swoich kolegów⁴²:

A tymczasem *Typ A* jest niewątpliwie dobrą groteską, lepszą od wielu swojskich i obcych farsideł, wystawianych na naszych scenach i z pobłażliwą dobrocią klepanych po ramieniu przez recenzentów⁴³.

Recenzentka dostrzegła w utworze motyw świata na opak, ponieważ tym razem to mężczyzna będzie realizować typ mitologicznej Galatei. Zastanowiła się również nad intencją autorki. Rozpoczęła więc artykuł od retorycznych pytań, skupiając się na tym, czy konstrukcja świata przedstawionego, a przede wszystkim satyra skierowana przeciwko Hortensji i Izie, próbujących stłumić cechy wynikające z płci, jest rozrachunkiem z głoszonymi wcześniej ideami emancypacji:

Po dramatycznej *Sprawie Moniki*, po programowej *Milczącej sile* Szczepkowska dała nurka w groteskę. Czy ten skok był objawem naturalnej reakcji, odprężeniem nerwów po długotrwałym nastawieniu na baczność przed postulatami społeczno-obyczajowymi? A może autorka uległa rewizjonistycznej pokusie. Uwiodła ją przekorna chęć przenicowania sytuacji, spojrzenia na kompleks zagadnień z ukosa, pod kątem satyry i parodii? [...]

Na jednej i na drugiej [Hortensji i Izie, bohaterkach komedii – J.W.] zemści się ich własna spaczona kobiecość, zamaskowana i przytłumiona naukowością u jednej, kabotyzmem u drugiej. Ani jedna, ani druga nie umie zdobyć się na prawdziwe, bezpośrednie uczucie. Chwytają upragnionego mężczyznę w potrzask materialnej zależności i mózgowych argumentów. Szczerą, naprawdę ofiarną i bezinteresowną miłością zapłonęła do niego tylko biedna prostytutka⁴⁴.

„Spaczona kobiecość” nie oznacza tu jednak postulatu ograniczenia przedstawicielki płci żeńskiej do bycia seksualnym spełnieniem mężczyzny. Chodzi raczej o sposób budowania relacji.

Akcja sztuki rozgrywa się w kamienicy, zamieszkałej przez trzy kobiety, które zaopiekowały się niedoszłym samobójcą, a następnie oczekują od niego wdzięczności za uratowanie życia. Malarka Iza o nieokreślonym wieku jest kobietą samodzielną. To literacka kontynuacja Szalonej Julki Kisielewskiego, która w Dwudziestoleciu nie musi już cenzurować swoich pomysłów. Jej

⁴² Wydaje się, że temat ten sygnalizowany przy analizach recepcji wielu sztuk napisanych przez kobiety w Dwudziestoleciu zasługuje na osobne opracowanie; zob. J. Kot, *op.cit.*, s. 442; J. Warońska, *Czego to oglądać nie chcieliście, panowie?...*, s. 243–245.

⁴³ S.P.O. [S. Podhorska-Okołów], „*Typ A*” *Marii Morozowicz-Szczepkowskiej w Ateneum*, „Bluszczy” 1934, nr 49, s. 1539.

⁴⁴ *Ibidem*.

emancypacja nie przekłada się jednak na życie osobiste. Iza marzy o życiu u boku mężczyzny w legalnym związku, dlatego aktualnie poszukuje czwartego męża⁴⁵, nawet jeśli rozważa posiadanie kochanka. Towarzyszą jej: Hortensja – 25-letnia reformatorka społeczeństwa, wykształcona dziewczyna o włosach blond, uznana przez Izę za genialną, oraz 18-letnia prostytutka Mańka. Słonimski w swojej recenzji nie darował żadnej z nich:

Autorka przedstawia nam trzy kobiety. Jedna to uczona, ale bardzo źle uczona kobieta, bajdurząca o naukowym punkcie widzenia, druga, to dziewczyna uliczna, a trzecia, to wytworna malarka, która poluje na małżeństwo z bogatym hrabią. Ale hrabia nie raczy się oświadczyć, nie raczy zaproponować małżeństwa, a tylko raczy zaproponować wyjazd za granicę. Nie wiemy, czy po wyjeździe hrabia dopiąłby swego (a raczej, mówiąc wytwornym stylem tej komedii, odpiąłby swego), gdyż kobiety w tej sztuce mają wiele ironii i przekąsu w traktowaniu mężczyzn⁴⁶.

W tej komedii najwięcej uwagi warto poświęcić Hortensji. Zdaje się ona ideolożką przyszłości, o czym świadczy przygotowana przez nią broszura *Człowiek jutra*. Przyjmując metodę naukową, bohaterka wskazała sposoby zmodernizowania świata, a warto wspomnieć, że nauka stała się wówczas jednym z teatralnych tematów, by wymienić komedie Brunona Winawera czy Antoniego Cwojdziańskiego.

W swojej pracy Hortensja skupiła się głównie na akcji prokreacji, podejmując ówczesne projekty eugeniczne (idee te są bliskie również Malwie w *Dowodzie osobistym* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej). Poczęcie dziecka będzie się odbywać w świątyni piękna, składającej się z kilku pomieszczeń. Kobiety i mężczyźni muszą być zdrowi, a kobiety dodatkowo powinny być dziewicami do 25 roku życia. Naukowieczi zadbała też o higienę życia intymnego. Uważa, że oczekiwanie na bliskość cielesną podniesie temperaturę relacji. Spółkowanie miałoby więc odbywać się dopiero po 30 dniach od poznania, dwa razy w tygodniu. Po zapłodnieniu kobieta zostanie przeniesiona do „matkarni”, czyli przestrzeni pozbawionej trosk. Temu pomieszczeniu Hortensja poświęca wiele uwagi:

Tu jest matkarnia. Są cztery wydziały: 1. Rodzieniec: tu idealne matki wydają na świat wydarzone dzieci; 2. Osesnik: jak sama nazwa wskazuje wylęgarnia osesków do roku; 3. Dwulatnik: tu się ucą wymawiać pierwsze słowa, stawiać pierw-

⁴⁵ Iza stwierdza: „Uważam, że to jedyna sytuacja dla kobiety, mieć opiekuna, przyjaciela”, zob. M. Morozowicz-Szczepkowska, *Typ A. Komedia w trzech aktach* [w:] *Rodzaju żeńskiego...*, s. 121; „Mężczyzna, kiedy się żeni, daje kobiecie dowody miłości, wszystko ryzykuje i wszystko oddaje. Jestem trzy razy rozwiedziona i marzę o tym, żeby wyjść piątą i szósty raz! To bardzo wygodne”, zob. *ibidem*, s. 121.

⁴⁶ as. [A. Słonimski], *op.cit.*, s. 7.

sze kroki: 4. A w tym pawilonie, nazwanym Powtórnik, kobieta, jeśli chce, może się poddać po odpowiednich masażach, naświetlaniach, wibracjach, ponownemu doświadczeniu macierzyństwa. Ale już nie z typem A, lecz z typem B⁴⁷.

Ostatnie zdanie przypomina o tytułowej klasyfikacji mężczyzn, przeprowadzonej na podstawie ich wyglądu i budowy: typ A – to ideał pod względem wyglądu i charakteru: „Jasny włos, biała cera, doskonale rozwinięte, długie mięśnie, cienka, dobrze zarysowana szczęka, nos prosty z małym garbkiem, o ruchomych, cienkich nozdrzach, wargi cienkie jak obrysowane cyrklem, czoło wysokie i szlachetne, wzrost wysoki. Usposobienie pogodne, charakter silny, zdecydowany, dumny, odważny, wytrwały, choć subtelny w uczuciach”⁴⁸, opis ten uzupełnia Iza słowami: „piękna dumna głowa, szerokie bary, długie nogi”⁴⁹; typ B – „przysadzisty, mięsień krótki, głowa spłaszczona [...], kości twarzy wydatne, kończyny krótkie. Brutal – zwycięzca życia”⁵⁰; typ C – brzydki, krzyżówka rasy czarnej i osobnika „chudego, rudego, posępnego, leniwego”⁵¹.

Pomysł pozornie wyzwolonej z płci Hortensji zdaje się eliminować miłość, koncentrując się niemal wyłącznie na dobru ludzkiej rasy. Kobiety będą mogły żyć w zaprojektowanym dla nich rajku pod warunkiem jednak, że macierzyństwo stanie się głównym celem ich życia. Regulatorem relacji międzyludzkich okazuje się zastrzyk, pozwalający zapanować nad emocjami, nerwami, czyli tym wszystkim, co uznano za słabości. W ten sposób człowiek zostaje przekształcony w przewidywalnego osobnika. Kobieta eksperymentuje na sobie, o czym z dumą mówi malarce:

Dzięki zastrzykom wyjałowiona jestem z zapaszku kobietki, a stałam się mędrcom! Chemia! Zastąpi etykę i religię. Zamiast męczyć się z ludźmi, wychowywać, umoralniać, poprawiać, daje się zastrzyk. Zastrzyk. Poprawia głuptasa, uspokaja weredyka, z gwałtownika robi filozofa, ze średniaka mędrca⁵².

Pojawienie się mężczyzny w kamienicy przekształca kobiety w rywalki. Nawet Hortensja nie pozostanie obojętna. Być może autorka bawi się motywem sądu Parysa, przy czym Młodzieniec nie ma tu wiele do powiedzenia. Każda z kobiet realizuje przecież inny typ: Hortensja to uosobiony rozum,

⁴⁷ M. Morozowicz-Szczepkowska, *Typ A. Komedia w trzech aktach*, s. 118.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 116.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 118.

⁵¹ *Ibidem*, s. 119.

⁵² *Ibidem*, s. 118–119.

pobawiony chemicznie emocji, wrażliwa Iza okazuje się hipokrytką – marzy o mężu i kochanku, Mańka zna przede wszystkim płatną miłość, ale teraz doświadcza prawdziwego, a może nawet pierwszego uczucia.

Każda z kobiet próbuje wykorzystać Młodzienca do realizacji swoich marzeń i potrzeb. Hortensja robi z niego sekretarza, zatrudnia go do przepisania broszury w pięciu egzemplarzach. Będzie pracował pięć godzin dziennie za 200 złotych i utrzymanie. Stanie się również uczestnikiem jej eksperymentu. Dziewczyna chciałaby jednak, żeby pocałunek był „ślubem dla czystych dziewic”. Niby jest uświadomiona, ale jej nowoczesność zdaje się dramatyczną rezygnacją z życia. Zdaniem Izy Młodzieniec to doskonały model Apolla, będzie więc pozował jej do obrazu. Mańka niczego wprawdzie nie oczekuje, a on odwdzięcza się jej zainteresowaniem i sprawia wrażenie zakochanego:

MŁODZIENIEC

Pani bezinteresowność jest wzruszająca. (*pauza*) Ale wie pani, że to chyba najgorsza sytuacja. Bo tamto po prostu stanęło na platformie umowy handlowej. A z panią?? Hm... z panią to będzie trudniej...

MAŃKA

(*mówi z trudem*) Ja... nic... nie chcę.

MŁODZIENIEC

Właśnie w tym sęk. (*wziął jej ręce*) Jakie ciepłe rączki. Czemu pani drży, tu jest przecież gorąco! (*objął ją ramieniem*) Jakie pani ma ładnie wykrojone usta...

Mańka głęboko wzruszona osuwa się w jego ramiona.

MŁODZIENIEC

(*całuje ją w usta*) ...jakie gorące...⁵³

Finał weryfikuje wszystkie pomysły na kobiecość, ujawniając ich komizm. Mańka jest częścią systemu patriarchalnego, więc mężczyzna staje się wobec niej zdobywcą i uwodzicielem. Gdy ona drży, on obejmuje ją ramieniem, komplementuje kształt ust i wreszcie całuje. Mańka ofiarowuje mu zaoszczędzone pieniądze, a jednocześnie ujawnia swoje przywiązanie i zazdrość. Szuka go w pokojach rywalek, podsłuchuje, zostawia list z wyrzutami. Natomiast Hortensja ostatecznie dochodzi do przekonania, że Młodzieniec nie jest typem A („Słaby, lekkomyślny, zmysłowy, bez charakteru...”⁵⁴), nazywa go bezwstydnym i wyrzuca jego rzeczy na korytarz, decyduje się również na aborcję (we wcześniejszej wersji tekstu zwraca się do Doktor Anny z prośbą o „skrobankę”: „Skrobanka. Będę na miejscu o dziewiątej trzydzieści! Muszę skrobać: konsekwentnie, logicznie, naukowo!”⁵⁵, w ostatecznej – używa bardziej neutralnego słowa „zabieg”). Decyzja o usunięciu dziecka, ujawniająca

⁵³ *Ibidem*, s. 136.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 143.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 146.

przecież duże emocje, nie tylko podważa zasadność projektu, ale też kwestionuje jej obojętność wobec mężczyzn. Z kolei Iza jest rozczarowana zachowaniem księcia, więc Młodzieniec mógłby chwilowo stać się jej kochankiem. Dla uratowanego nieszczęśnika to właśnie ona jest kwintesencją kobiecości, kurtyzaną i wampiryzującą: „...Bo pani jest sto, tysiąc razy kobietą! W mężczyźni się pani przegląda, mężczyznę oddycha, dla mężczyzny żyje!”⁵⁶.

Odejście mężczyzny ostatecznie przekonuje Izę, że to prawdziwy typ A. Ma on w sobie coś z bohatera *Złodzieja idealnego* Iwaszkiewicza. Zarzuca malarce, podobnie jak Józef Laryssie, że koncentruje się niemal wyłącznie na używaniu świata, kolekcjonując przy tym mężczyzn jak znaczki:

IZA

Gentelman nie odmawia kobiecie!

MŁODZIENIEC

Nareszcie pokazałaś prawdziwe oblicze! I ty, piękna moja, mówisz o sobie, jestem wolna. Nie! Wolna byłabyś wówczas, gdybyś rzucić mogła wszystkie łańki, kryształeczki, wygodki i poszła przed siebie na niepewne, na bezjutrze, na przycię. Ale czymże byłabyś ty, piękna Izo, bez luksusu, którym oddychasz?⁵⁷

Niedoszły samobójca jest prawdopodobnie ofiarą ówczesnego kryzysu gospodarczego. Ukończył dwa semestry filologii, mieszka jako sublokator z czterema rodzinami. Stracił korepetycje, a potem kolejne posady: w handlu, w rzeźni, a nawet pracę zmiataacza ulic. To właśnie on wypowiada uwagi na temat sposobu ukształtowania i funkcjonowania społeczeństwa, choć jego przekonania są dość tradycyjne. Według niego mężczyźni muszą walczyć o swoją pozycję, więc społeczeństwo jawi mu się jako stado „zorganizowanych wilków”, podczas gdy kobiety są utrzymywane w zamian za gotowość rodzenia dzieci: „Wy macie wszystko zorganizowane. Wy wszystko możecie. Pilnują was pieniądze i armaty. Możecie żyć spokojnie i płodzić pokolenia spokojnie o ich los”⁵⁸.

Słowa te wypowiedziane do Hortensji, wpisują się w dyskusję na temat społeczeństwa i znajdują potwierdzenie w projektowanej przez bohaterkę matkarni. Po kilku tygodniach Młodzieniec wraca raz jeszcze do tego wątku. Rezygnując z gościnności kobiet, która okazała się jednak jakąś formą zniewolenia (myśli nawet o założeniu Ligi Ochrony Mężczyzn), wyznaje Izie, jakie zasady powinna, jego zdaniem, wyznawać wspólnota:

Gdybym miał wybierać, kto ma być reżyserem tragifarsy zwanej życiem, wybrałbym zawsze kobiety. Wy macie coś z żarliwości neofitek. Wasz świat, mimo

⁵⁶ *Ibidem*, s. 144.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 146.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 128.

wszystko, lepszy jest od nas zorganizowanych wilków!... Jestem nieprzejednanym wrogiem mężczyzn. Ich reżimowi zawsze się wymknę i nigdy nie ulegnę⁵⁹.

Owa „żarliwość neofitek”, na którą powołuje się Młodzieniec, przypomina nieco finałowy monolog Księżnej z *Szewców* Witkacego, przekonującej przecież, że schizoidki zastępują pykniczejących mężczyzn⁶⁰.

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”⁶¹. Powiela przy tym biografię pewnej damy, która dzięki zamożnemu wielbicielowi zmieniła swoje życie.

Na pewno warto zastanowić się nad stosunkiem Morozowicz-Szczepkowskiej do przedstawionych postaci. Wydaje się, że swego rodzaju autocenzurę czy nawet przemoc sceniczną dostrzeżemy już na poziomie projektowania dekoracji. Na scenie zobaczymy przecież fragmenty wyłącznie dwóch mieszkań: malarki (wielkie łóżce i sztalugi) oraz uczoney (pracownia wypełniona książkami, embrionami w słojach oraz stukotem maszyny do pisania). Nie dowiemy się natomiast, jak mieszka Mańka, co od samego początku pokazuje odmienność kobiety w przedstawionym świecie.

* * *

Wybrane komedie międzywojenne przedstawiają różne społeczności kobiece – przymusowe, przypadkowe albo spontaniczne, oparte na pokrewieństwie, więziach społecznych albo emocjonalnych, wreszcie miejscu przebywania. Rzadko jednak przedstawicielki tych grup potrafią stworzyć inne relacje niż te znane ze społeczeństwa patriarchalnego, nawet jeśli próbują je nieco zmodernizować. Istotą społeczeństwa zorganizowanego przez mężczyzn jest rywalizacja i chęć ustrukturyzowania grupy według czynnika lepszy–gorszy, ale również przekonanie, że najbardziej pożądanym dobrem jest mężczyzna. Według wielu kobiet to przecież mąż powinien zapewnić wygodne i bezpieczne życie, nawet jeśli obok tego marzenia pojawia się myśl o emancypacji. Mężczyzna okazuje się przyczyną konfliktów i to z jego powodu pokazane bohaterki rzadko potrafią solidaryzować się z przedstawicielkami swojej płci.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 144–145.

⁶⁰ Zob. S.I. Witkiewicz, *Szewcy. Naukowa sztuka ze śpiewkami w trzech aktach* [w:] *idem, Wybór dramatów*, wyb., wstęp J. Błoński, oprac. i przypisy M. Kwaśny, Wrocław etc. 1974, s. 453.

⁶¹ M. Morozowicz-Szczepkowska, *Typ A. Komedia w trzech aktach*, s. 131.

Komizm wybranych sztuk pełnił przede wszystkim funkcję wychowawczą, a autorki budowały za jego pomocą postulowany model kobiety i dyskutowały nad sposobem funkcjonowania społeczeństwa. Najbardziej antymaskulinistycznym z omawianych utworów jest *Sprawiedliwość* Grabowskiej, pozostałe autorki pokazały kobiety samodzielne, a nawet pozwoliły odbiorcom zapomnieć o społecznej hegemonii mężczyzn. Paradoksalnie z uprzedmiotowieniem mężczyzny spotykamy się zarówno w zachowaniu Kobiety nr 14, jak i Mańki (*Typ A*). Okazuje się bowiem, że seks odarty z uczuć dla obu płci bywa towarem i walutą.

Ale wybór gatunku komediowego mógł również komplikować relacje między autorką a bohaterkami scenicznymi. Ich groteskowe, satyryczne czy karykaturalne obrazy prowadziły do pytań o stosunek dramatopisarek do emancypacji kobiet i feminizmu. Jeśli w ten sposób kreowały wyłącznie przeciwniczki ideowe – przedstawicielki starszego pokolenia, jednostki nieuświadomione albo popierające system patriarchalny – to jeszcze było zrozumiałe. Jeśli natomiast zaczynały śmiać się z bojowniczek o nowy kształt społeczeństwa, wielu odbiorców ogłaszało je przeciwniczkami zmian. Tymczasem wydaje się, że komediopisarki, wykorzystując śmiech, zachęcały do dyskusji nad miejscem i rolą kobiety w społeczeństwie: czy powinna przyjąć cechy męskie, czy raczej ograniczyć swoją aktywność życiową wyłącznie do miłości. Przynależność do grupy kobiecej, a nawet solidaryzowanie się z ogólnymi założeniami feminizmu i emancypacji dla wybranych komediopisarek nie oznaczały bowiem walki płci, postulatu hegemonii kobiecej, ale raczej ułożenie tych relacji na zasadach partnerstwa.

Bibliografia

- as. [A. Słonimski], „*Kwiecista droga*”, „*Igraszki muzyczne*”, „*Typ A*”, „*Wiadomości Literackie*” 1934, nr 49, s. 7.
- Banot A.E., *Problem, który nie ma nazwy. Kwestia aborcji w „Miłości panińskiej” Marii Kuncewiczowej* [w:] *Czytanie Dwudziestolecia IV*, t. II, red. E. Wróbel, J. Warońska, Częstochowa 2016, s. 169–180.
- Boy-Żeleński T., *I na fizyków deszcz pada*, „*Kurier Poranny*” 1939, nr 103, s. 3.
- Büthner-Zawadzka M., *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, Warszawa 2014.
- Charkiewicz W., *Druga fala emancypantek*, „*Słowo*” 1934, nr 159, s. 2–3.
- Charkiewicz W., *Teatr na Pohulance. „Sprawiedliwość”*. Poważna komedia w 3 aktach z prologiem Marceliny Grabowskiej. Reżyseria M. Szpakiewicz i T. Łopalewskiego. Oprawa sceniczna W. Majkonika, „*Słowo*” (Wilno) 1934, nr 255, s. 2.
- Gałczyński K.I., *Pieśń polskie*, „*Cyruлик Warszawski*” 1926, nr 18, s. 6–7.

- Grabowska M., *Sprawiedliwość. Poważna komedia w czterech aktach* [w:] *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Warszawa 2018, s. 307–336.
- Iwasiów I., *Kobiecość za zasłoną. O dramaturgii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [w:] *Nowa świadomość w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 153–165.
- Iwasiów I., *Oblicza „Ja” – o świadomości bohaterki dramatów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 137–148.
- Janus A., *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, t. IV, s. 581–587.
- Jaxa-Rożen H., Jewtuch K., *Myśl emancypacyjna we wspomnieniach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej* [w:] *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, red. R. Sioma, wstęp B. Czarnicka, Toruń 2018, s. 151–176.
- Kostyra M.S., *Acedia jako rozpacz człowieka pozbawionego dumy*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2015, t. 60, s. 49–77.
- Kot J., *Niezwykła bohaterka „dramatu kobiecego”, czyli o „Sprawiedliwości” Marceliny Grabowskiej* [w:] *Polonistyka bez granic*, t. I: *Wiedza literaturze i o kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2010, s. 438–445.
- Krajewska J., *„Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w dwudziestolecium międzywojennym*, Poznań 2010.
- Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.
- Kuciel-Frydryszak J., *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018.
- Łuksza A., *„Pani prokurator”, czyli o resentymencie*, „Dialog” 2018, nr 3, s. 47–57.
- Łuksza A., *Dla przypomnienia. Maria z Morozowiczów*, „Dialog” 2016, nr 12, s. 152–167.
- Łuksza A., *„Sprawa [doktor] Moniki”. Medycyna, kobieta i emancypacja w perspektywie dramaturgii feministycznej międzywojnia* [w:] *Medycyna w teatrze*, red. M. Ganczar, K. Rutkowski, Kraków 2017, s. 117–142.
- Marcinkowska-Gawin M., *„Boyownicy i boyowniczkki”. Środowisko „Wiadomości Literackich” wobec problemu regulacji urodzeń* [w:] *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 1997, s. 133–147.
- Marzec L., *Miłość, macierzyństwo i eugenika*, „Czas Kultury” 2010, nr 6, s. 20–27.
- Mironowicz M., *Więzienie w Baranowiczach*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 4, s. 1.
- Morozowicz-Szczepkowska M., *Typ A. Komedia w trzech aktach* [w:] *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Warszawa 2018, s. 113–147.
- Morozowicz-Szczepkowska M., *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968.

- Nowa kobieta – figury i figuracje*, red. I. Iwasiów, A. Krukowska, A. Zawiszewska, Szczecin 2017.
- Paczoska E., *Na strychu i po kątach. Pisarki międzywojenne w cieniu PRL (rekonesans)* [w:] *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. H. Gosk, Warszawa 2008, s. 198–220.
- Podhorska-Okołów S., „Typ A”, „Bluszcz” 1934, nr 49.
- Polskie piśmarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.
- Poskuta-Włodek D., *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 105–120, <https://doi.org/10.14746/pt.2015.23.7>.
- Ratajczakowa D., *Komedia w epoce Młodej Polski* [w:] *eadem, W kryształach i w płomieniu. Studia o dramacie i teatrze*, t. I, Wrocław 2006, s. 301–312.
- Rawiński M., „Przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety”. *Feministyczny teatr Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 1999, t. 17, s. 193–215.
- Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Warszawa 2018.
- Samozwaniec M., *W piekle* [fragment], „Cyrulik Warszawski” 1928, nr 3, s. 6–7.
- S.P.O. [S. Podhorska-Okołów], „Sprawiedliwość”, *sztuka w 4 aktach Marceliny Grabowskiej w teatrze Kameralnym*, „Bluszcz” 1935, nr 28, s. 845.
- Teleszewska M., *Wykonywanie kary pozbawienia wolności wobec kobiet*, rozprawa doktorska, Uniwersytet w Białymstoku, 2018, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/7112/1/M_Teleszewska_Wykonywanie_kary_pozbawienia_wolnosci_wobec_kobiet.pdf [dostęp: 17.10.2019].
- Turda M., *Eugenika negatywna w Europie przed 1933 r.* [w:] *Eugenika – biopolitka – państwo. Z historii europejskich ruchów eugenicznych w pierwszej połowie XX w.*, red. M. Gawin, K. Uzarczyk, przekł. tekstów K. Uzarczyk, Warszawa 2010, s. 29–48.
- Warońska J., *Czego to oglądać nie chcieliście, panowie? O „Nagrodzie literackiej”, komedii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Ruch Literacki” 2018, z. 3, s. 241–260, <https://doi.org/10.24425/122704>.
- Warońska J., *Granice kobiecości w międzywojniu. Kilka uwag o postaciach dramatów siostr Kossakówien* [w:] *Kobieta w oczach kobiet. Kobiety (auto)narracje w perspektywie transkulturowej*, red. J. Frużyńska, Warszawa 2019, s. 27–43.
- Warońska J., *Komedia na miarę. Skamandrycy w teatrze*, Częstochowa 2019.
- Warońska J., *Postać sługi w sztukach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Irydion” 2016, t. II, s. 67–87, <http://doi.org/10.16926/i.2016.02.05>.
- Wiatrzyk-Iwaniec M., *Dramatopisarstwo kobiet* [w:] *Polskie piśmarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015, s. 161–178.
- Witkiewicz S.I., *Szewcy. Naukowa sztuka ze śpiewkami w trzech aktach* [w:] *idem, Wybór dramatów*, wyb., wstęp J. Błoński, oprac. i przypisy M. Kwaśny, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.

- Wojciechowska A., *Magdaleny z Kossaków Samozwaniec widzenie świata*, Warszawa–Poznań 2000.
- Wójtowicz P., *Służąca w bramie. Przypadek Kaśki O.*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2014, t. 2, s. 183–190.
- Wróbel E., *Juliusza Kadena-Bandrowskiego spektakl żywego słowa. Pisarza walka nie tylko o nową kobietę* [w:] *Czytanie Dwudziestolecia IV*, t. II, red. E. Wróbel, J. Warońska, Częstochowa 2016, s. 221–255.
- Wróbel E., „*Ta gorsza*” – czyli o kilku wierszach Elżbiety Szemplińskiej, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 32, s. 95–111, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.32.5>.
- Zawiszewska A., *Służąca czyta* [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015, s. 487–519.
- Zawiszewska A., *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2010.
- Żółkoś M., *Piekło matek. O dramatach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Dialog” 2018, nr 3, s. 34–46.