

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (10) 2011
doi:10.4467/2084395XWI.12.022.0544

Bożena Karwowska

The University
of British Columbia

Ciało i śmiech w *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej a polskie stereotypy genderowe

Badacze literatury umieszczają Gabrielę Zapolską, popularną niegdyś autorkę powieści i komedii teatralnych, wśród pisarzy drugorzędnych¹, a jednocześnie jej nazwisko przez ponad sto lat znane jest dobrze polskiej publiczności literackiej, która niemal automatycznie łączy Zapolską z co najmniej jednym tytułem, *Moralnością pani Dulskiej*. Tytułowa postać tej sztuki stała się niemal przysłowiowa, a jej nazwisko posłużyło do stworzenia nowego słowa, „dulszczyzna”, opisującego „kołtuńską” moralność i styl życia.

Ostatnie dziesięciolecie ubiegłego wieku przyniosło wzrost krytycznego zainteresowania Zapolską, a właściwie jej powieściami, szczególnie w kręgach feminizmu akademickiego². Wiąże się to z faktem, że była ona niezwykle baczna obserwatorką cielesnych aspektów życia kobiet, które znajdują się w centrum feministycznego zainteresowania. Wystarczy tu wspomnieć, że w swoich powieściach podejmowała tematy tak trudne, jak choroby weneryczne i prostytutka. A jednak nawet feministycznie motywowane zainteresowanie w znacznym stopniu oparte jest na założeniu, że będąc ostrą i inteligentną krytyczką życia społecznego, Zapolska pozostaje pisarką o ograniczonych (o ile nie miernych) osiągnięciach artystyczno-literackich³. W wywiadzie

¹ Por. Cz. Miłosz, *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983; J. Krzyżanowski, *A History of Polish Literature*, Warszawa 1978.

² Por. K. Kłosińska, *Ciało, Ubranie, Pożądanie*, Kraków 1999; J. Zacharska, *O czym kobiecie wiedzieć nie wypada* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 94–105; *Ciało, Pleć, Literatura*, red. M. Hornung i in., Warszawa 2001.

³ Por. T. Weiss, *Wstęp* [w:] G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*, Wrocław 1966. Wszystkie cytaty w tekście odnoszą się do tego wydania.

z roku 2011, poświęconym powrotowi do dramatu Zapolskiej, reżyserka przedstawienia, Agnieszka Glińska, odnosząc się do realizacji w teatrze łódzkim w końcu lat dziewięćdziesiątych, zauważyła:

Wtedy strasznie wierzyłam Zapolskiej. Ufałam jej. Czytałam z pietyzmem każde zdanie. Uważałam, że ma we wszystkim rację. Uwielbiam twórczość Zapolskiej, ale ona jest takim trochę... literackim oszołomem, uroczą wariatką, którą ponosi furia i niezgoda na krzywdę. Nie ma tej dramaturgicznej precyzji i przenikliwości, co na przykład Włodzimierz Perzyński, autor *Lekkomyślnej siostry i Szczęścia Frania*⁴.

Dodajmy też, że – prawdopodobnie z bardzo wielu powodów – poza zainteresowaniem polskiej krytyki pozostało jak dotąd wiele pytań związanych z komediopisarstwem kobiecym. Choćby z tego właśnie powodu warto przyrzeć się *Moralności pani Dulskiej* z punktu widzenia tożsamości genderowych i efektów komicznych wynikających z ich zamiany oraz stłumienia, tym bardziej że humor „tragikomedii” Zapolskiej bardzo wyraźnie jest nacechowany genderowo.

Nie chodzi jednak tylko o płeć autorki, choć jest ona dla tekstu sztuki nie bez znaczenia. Istotny okazuje się także warsztat krytyczny, służący do analizy – a także reżyserii i scenicznej realizacji – jej tekstu, niestety nadal zbyt często pomijający pytania genderowe⁵. Nawet obecnie *Moralność pani Dulskiej* odczytywana i pokazywana jest przede wszystkim jako uwspółcześniona „tragifarsa kołtuńska”, by przywołać tu choćby wstęp wspomnianej już Agnieszki Glińskiej do reżyserowanego przez nią w roku 2011 przedstawienia w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Glińska pisze:

Moralność pani Dulskiej obrosła w stereotypy i ogólniki rodem z lekturowych opracowań. Jest interpretowana z klucza, schematycznie i powierzchownie – oto kołtun nad kołtuny, królowa polskiego mieszczaństwa, hipokryzji i umysłowej ciasnoty, z panem Bogiem na sztandarze i wyświechtanymi hasłami na ustach.

Zauważa więc, że obowiązujące opracowania ograniczają potencjał teatralny tekstu, choć jednocześnie w centrum nadal stawia przysłowiową już „kołtuńskość”, nawet jeśli w uwspółcześnionej wersji.

Jest jakaś straszna Ona i jesteśmy my, którzy z lekkim obrzydzeniem, pogardą i niekłamana wyższością pokazujemy ją palcem. My niekołtuni, niemieszczanie, my ludzie wolni duchem, światli, mądrzy, myślący otwarcie, nieschematycznie i bez uprzedzeń. Gdzie my, gdzie Ona. Ot „dulszczyzna” – pryhamy z politowaniem.

⁴ http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,10649850,Co_pisze_Dulska_na_Facebooku_.html [24.03.2012].

⁵ Pojawiają się jednak także realizacje teatralne tekstu, traktujące *Moralność pani Dulskiej* jako „dramat rodziny”, jak choćby uwspółcześnione przedstawienie w Teatrze Współczesnym w Szczecinie w reżyserii Anny Augustynowicz (premiera 2 grudnia 2000 r.), choć nadal nie został jeszcze całkowicie przełamany tradycyjny standard, do którego odnoszę się w niniejszej pracy.

Choć reżyserka podkreśla „kobiece” terytorium domowe i kobiece tematy rodzinne, to są one nadal podawane w ramach relacji odnoszących się do kwestionowanej moralności, występują tylko jako jeden z wielu elementów, jedna z wielu możliwości interpretacyjnych oferowanych przez tekst.

A jednak sama Zapolska, opowiadając tę prostą domową historię, zdaje się nie być tak jednoznaczna w sądach. Podtytuł „tragifarsa kołtuńska” jest przewrotny. Każę zastanowić się przez chwilę, ile Dulskiej jest w każdym z nas. Czy najbardziej nie tępiły u innych tego, czego nie chcemy widzieć w sobie⁶

– zauważa reżyserka, dodając w wywiadzie, który przeprowadziła z nią Dorota Wyżyńska:

To pojemny materiał teatralny. Mamy w *Moralności pani Dulskiej* też kolejną wariację mojego ukochanego tematu – relacja: matka – syn, Dulska – Zbyszko. Od miłości do nienawiści. O uzależnieniu w miłości. I zahukane przez matkę dziewczynki, którym ona nie pozwala dorosnąć. Pranie brudów pod polskim dachem to norma, tworzenie jakiegoś fałszywego obrazu siebie, swojej rodziny dla świata, też. Co chatka, to zagadka. Niewiele się przez te sto lat zmieniło⁷.

W wypowiedziach reżyserki ujawnia się jednak przede wszystkim brak języka do opowiedzenia o kobiecych aspektach sztuki. Gliška bowiem zauważa, że „jaskrawość postaci u Zapolskiej, energia i pasja niesie nas w stronę – nie wiem – Almodóvara i jego patrzenia na świat kobiet”⁸, że *Moralność pani Dulskiej* to (także) opowieść o życiu kobiet i przyjmowanych przez nie rolach społecznych oraz zapis oglądania rzeczywistości poprzez optykę i wrażliwość kobiecą. Ten aspekt okazuje się jednak dość trudny do wyeksponowania przy użyciu tradycyjnego aparatu krytycznego nastawionego na pytania moralne, związane z warstwą intelektualną, a tym samym symbolicznie męską. Przypomnieć więc warto, że – jak widać to choćby w feministycznych ujęciach prozy Zapolskiej – zauważenie genderowego charakteru rozumu/nauki (poprzez symboliczne przyporządkowanie ich mężczyźnie) sprawiło, że nastąpił postmodernistyczny powrót do zainteresowania ciałem⁹. Użycie genderowego aparatu przy analizie tekstu Zapolskiej pozwala na uchwycenie tych aspektów jej komediopisarstwa, które umknęły tradycyjnej prezentacji *Moralności pani Dulskiej*. Tę funkcję spełnia pierwsza część prezentowanego tutaj eseju, w której starałam się pokazać możliwości interpretacyjne, jakie otwiera czytanie feministyczne. Część druga poświęcona jest scenicznym realizacjom sztuki, które przyjmując tradycyjny punkt widzenia, kładą nacisk

⁶ <http://www.wspolczesny.pl/teatr/rep/dul.html> [24.03.2012].

⁷ http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,10649850,Co_pisze_Dulska_na_Facebooku_.html [24.03.2012].

⁸ http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,10649850,Co_pisze_Dulska_na_Facebooku_.html [24.03.2012].

⁹ S. Brodribb, *Nothing Ma(t)ters: A Feminist Critique of Postmodernism*, Melbourne 1992, s. 15.

na „uniwersalność” przesłania moralnego, a tym samym pomijają otwartość i nowoczesność genderową tekstu, nadają mu wymowę patriarchalną, którą opisują w kategoriach feministycznych.

Tekst

Na pierwszy rzut oka tożsamości genderowe postaci *Moralności pani Dulskiej* nie wydają się mieć większego znaczenia. Tytułowa bohaterka, pani Dulska, nie ma reprezentować kobiet, ale być przede wszystkim ucieleśnieniem „bezpłciowej” mieszczańskiej (dokładniej – drobnomieszczańskiej) hipokryzji. Brak genderowego nacechowania problemu (czyli dulszczyzny), ucieleśnianego przez główną bohaterkę, podkreśla fakt, że jej syn, Zbyszko, widzi siebie jako wyznawcę i spadkobiercę wartości reprezentowanych przez matkę. Przy tym nie określa on swojego ojca, Felicjana, siostry Hesi czy kuzynki Juliasiewiczowej jako odróżniających się moralnie od jego matki.

Choć typowe męsko/kobiece opozycje i pozycje są przekraczane w tekście głównie właśnie dla podkreślenia uniwersalnego społecznego przesłania tragifarsy Zapolskiej, to jednak właśnie na nich oparła autorka (korzystająca przeciw z osiągnięć teatru francuskiego) komediową strukturę i komiczne elementy sztuki. Struktura komediowa wykorzystuje świetnie znany w literaturze światowej temat żony usiłującej sprawować władzę nad mężem¹⁰. Tego typu związek, a szczególnie kobiety starające się objąć w małżeństwie rolę przywódczą są w utworach literackich, a także w folklorze ośmieszane przy jednoczesnym podkreślaniu zdegradowania społecznego męża, który na taką dominację (czy zamianę ról) pozwala. Kultura tradycyjna w bardzo zdecydowany sposób definiuje i limituje postacie kobiece i męskie, przy czym transgresje nie są łatwo akceptowalne. Dominujące żony są często ośmieszane, dzięki czemu utwory literackie (i folklorystyczne) mogły wypełniać swoją rolę dydaktyczną. Z tego samego powodu mężowie przeważnie okazują się w końcu mądrzejsi i silniejsi od swoich żon, udaje im się nie tylko odzyskać dominującą rolę w rodzinie, lecz także ukarać żonę, prowadząc do jej społecznego ośmieszenia.

W przypadku *Moralności pani Dulskiej* ten dobrze znany motyw zyskał nowy wariant. Choć komizm pary, męża i żony, został oparty na zamianie ról genderowych, mąż jednak nie odzyskuje roli przypisanej mu przez patriarchalną tradycję. Ponadto nie ma na scenie dialogów typowych dla interakcji pomiędzy małżonkami, ponieważ mąż w całej nieomal sztuce pozostaje postacią pozbawioną głosu. W zamian prezentowane są dialogi pomiędzy matką

¹⁰ Por. J. Curlee, „One Said a Jealous Wife was Like”: *The Construction of Wives and Husbands in Seventeenth-Century English Jest* [w:] *Performing Gender and Comedy: Theories, Texts and Contexts*, red. S. Hengen, Willston, VT 1998, s. 35–47, oraz B. Marshal, *Long of Hair and Short of Wit: Women in Russian Satirical Anecdotes*, „Women and Earth”, vol. 2, nr 1 (December 1993), s. 28–30.

i synem oraz uwagi córki skierowane do ojca. Właśnie one budują słowny humor *Moralności pani Dulskiej*. I mąż, i żona zostają przechrzteni w dialogach przez swoich interlokutorów – dzieci – przeciwnej płci. Nie ma więc także oczekiwanego przesłania. Mąż nie zwycięża i nie „poskramia” żony, która nie zostaje ukarana i społecznie napiętnowana.

Skonstruowani jako warianty komicznego stereotypu oboje, pani i pan Dulski, przekraczają limity genderowe, jakie społeczeństwo ustanowiło dla postaci kobiecych i męskich. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że tekst Zapolskiej odwraca stereotypowe role tradycyjnie przypisane przedstawicielom obu płci/genderów poprzez przedstawianie męża jako pasywnego, podczas gdy żona jawi się jako postać aktywna. Przy tym jednak o ile kobiety w tej sztuce mieszczą się w ramach patriarchalnych (nawet jeśli głównie negatywnych) stereotypów genderowych, o tyle obaj mężczyźni zbliżają się bardzo do granicy tego, co uchodzi za akceptowalne w patriarchalnym modelu męskości. Zwróćmy uwagę, że ani Felicjan Dulski, ani Zbyszko nie mogą występować w roli „prawdziwego” mężczyzny, szczególnie w kontekście patriotycznie nastawionej kultury polskiej. Od społecznego odrzucenia ratuje ich tylko śmiech publiczności...

Dulski, uznawany za jedno z największych osiągnięć artystycznych Zapolskiej jako autorki teatralnej, choć fizycznie obecny w wielu scenach, wypowiada w sztuce tylko jedno zdanie: „A niech was wszyscy diabli”. Zauważmy tu, że podczas gdy odmawianie prawa głosu kobietom jest w literaturze zabiegiem powszechnym i dobrze już opisanym, Felicjan Dulski jako „niema” postać pozostaje raczej wyjątkiem pośród postaci męskich. Przy czym ważne jest tu podkreślenie, że nie jest on ośmieszany (czy atakowany) *ad hominem*, jako mężczyzna, ale wyłącznie dlatego, że jest poddającym się całkowicie władzy żony i pozbawionym własnego zdania mężem, kiepskim ojcem oraz fatalnym modelem do naśladowania dla dzieci. Nie jest on przy tym całkowicie pozbawiony cech symbolicznie męskich – to on pracuje poza domem, czyli w przestrzeni społecznej, zarabia i po pracy chodzi do kawiarni spotykać się z kolegami oraz palić cygaro (które dla jego córki Hesi stanowi symbol męskości). To właśnie do niego zwraca się żona (jako do głowy rodziny) i od niego oczekuje zdecydowanej reakcji podczas rodzinnego kryzysu. Przy tym, by przywołać tu obserwacje jego syna, stosunek Felicjana do życia (i rodziny) nie jest wynikiem niemęskiej miękkości i słabości, ale wygody, gdyż po prostu chowa się za plecami żony rozpychającej się łokciami i torującej przy okazji drogę również mężowi. I choć postać Felicjana Dulskiego daleka jest od ideału patriarchalnej męskości, jednocześnie ciągle przypomina, na czym owa społecznie konstruowana męskość polega. W rezultacie Zapolska prezentuje męża i ojca, którego „stłumiona” męskość wnosi do przedstawienia wiele efektów komicznych, zwłaszcza w scenach, gdzie pojawia się kontrast z „aktywnymi” postaciami, takimi jak Hesia czy sama Dulska.

To pani Dulska spełnia w rodzinie męskie role, gdyż właśnie ona podejmuje wszystkie decyzje i rozdziela (dosłownie) pieniądze. Jest wystarczająco

sprytna, by zdominować męża, co zresztą nie wydaje się niczym specjalnie zaskakującym czy też nowym, szczególnie jeśli chodzi o komedię. Nie zostało to także przedstawione negatywnie, jak nakazywałyby prawa tradycyjnego pokazywania stosunków pomiędzy małżonkami, gdyż tak naprawdę Aniela Dulska właściwie nie jest pokazana w roli żony. Zapolska konstruuje ją przede wszystkim jako postać matki, która to rola obejmuje również (potęgujące aspekt komiczny) jej stosunek do męża:

Juliasiewiczowa: Mam wzgląd na dzieci.

Dulska: Hesia, Mela – proszę wyjść! Felicjan, i ty zbieraj się także... (s. 90–91)

Komiczne sytuacje związane z Dulską to przede wszystkim sceny, gdy demonstrowuje ona swoją władzę nad mężem. Ale ośmieszana jako żona, w tym samym czasie objawia się przede wszystkim jako matka. Aby uzyskać władzę nad synem, posługuje się stereotypowymi obrazami macierzyństwa, zresztą udaje jej się to, choć nie bez pomocy atrakcyjnej i sprytniej Juliasiewiczowej. Akcja sztuki osnuta jest zresztą wokół procesu podporządkowywania sobie syna. Kierując jego zainteresowanie w stronę Hanki, służącej, udaje się Dulskiej na czas jakiś sprawić, by Zbyszko spędzał więcej czasu w domu, a mniej w kawiarniach i innych „podejranych” miejscach. Doprowadza to wszakże do ostrego konfliktu syna z matką, gdy decyduje się on – oczywiście na złość matce – ożenić ze służącą, która w rezultacie romansu zaszła z nim w ciążę. Choć Dulska nieźle posługiwała się argumentem macierzyństwa, okazał się on zbyt słaby i matka, aby odzyskać władzę nad synem, musiała uciec się do pomocy Juliasiewiczowej...

Matka i macierzyństwo – lub przynajmniej ich kulturowe stereotypy, którymi posłużyła się Zapolska – są wyraźnie ośmieszane w dialogach pomiędzy matką i synem, a później też z Tadrachową (matką chrzestną Hanki):

Dulska: Zbyszko, na tom cię mlekiem swym karmiła, żebyś nasze uczciwe i szanowane nazwisko po kawiarniach i spelunkach włóczył?

Zbyszko: Było mnie chować mączką Nestla – podobno doskonała. (s. 22)

Tadrachowa: (...) Wielmożna pani nie będzie twarda. Przecież dzieje się to i po hrabskich domach. (...)

Dulska: Idźcie no tylko do jadalni i czekajcie (...)

Tadrachowa: (...) A niech mamusia nie będzie twarda...

Dulska (do Juliasiewiczowej): Słyszałaś? ... mamusia? Jak to sobie prędko taka pani pozwala... Dusi mnie formalnie... (s. 121)

Zauważmy tu, że w odróżnieniu od postaci męskich, kobiece postacie Zapolskiej (a przynajmniej większość z nich) mają świadomość ciała i rozumieją, że role genderowe są performatywne (odgrywalne). Zgodnie ze słowami Hesi, kobiety i mężczyźni zachowują się inaczej, gdy tańczą:

Mela: Dlaczego mnie tak ściskasz?

Hesia: (tańcząc) Bo ja jestem mężczyzna.

Mela: Ale ja nie mogę oddychać.

Hesia: Właśnie – a jak za kobietę, to tak! O! (...) omdlewająco! Omdlewająco!
A potem w oczy... w oczy... (s. 63)

Rozumieją też one, że dzięki performatywności¹¹, kobiecość może być (jak w przypadku Dulskiej) oparta na roli aseksualnej matki, ale może też być odgrywana właśnie przez seksualność:

Zbyszko (do Juliasiewiczowej): Moja droga – raz chcesz, żeby ci uchybiać, i aż prosisz się o to, to znowu, żeby cię szanować. Wybierz już raz – matrona czy kokota. (s. 84)

Zamianie ról genderowych towarzyszy w *Moralności pani Dulskiej* zamiana przestrzeni genderowo nacechowanej. Świat zewnętrzny jest oczywiście przestrzenią głównie męską, ale dla kobiet stanowi on symbol wolności „emancypantek”, takich jak Juliasiewiczowa czy Hesia. Dla Anieli Dulskiej przestrzeń publiczna pozostaje terytorium, na którym można „się pokazać”, demonstrując innym własne standardy finansowe i moralne, aczkolwiek oznacza też niepotrzebne wydatki i plotki. Jej zdaniem, przestrzenią kobiety jest dom. Niemniej jednak obie przestrzenie, jakkolwiek tradycyjnie już określane jako nacechowane genderowo, w sztuce Zapolskiej wydają się równie mało interesujące. Istotność domu polega na tym, że stanowi on przestrzeń niedostępną dla postronnych – „Na to mamy cztery ściany i sufit, aby brudy swoje prać w domu i aby nikt o nich nie wiedział” (s. 36). Świat zewnętrzny – miejsce pracy Felicjana i Zbyszka – wcale nie jest szczególnie interesujący, nawet kawiarnie, które odwiedzają wieczorami, nie wydają się przestrzenią ekscytującą. I choć w podtekście wydaje się jasne, że przestrzeń publiczna, zewnętrzna, to miejsca, gdzie kwitnie życie bardziej interesujące i satysfakcjonujące, jednak w sztuce Zapolskiej przestrzeń ta jawi się właściwie jako ośmieszona i wykrzywiona wersja kulturowego stereotypu. Patriarchalny podział przestrzeni pozwala Anieli Dulskiej na sprawowanie niepodzielnej władzy w domu, a jej mężowi i synowi na prowadzenie życia, nad którym nie ma ona pełnej kontroli.

Niektóre z postaci Zapolskiej przekraczają jednak przypisaną im genderowo przestrzeń, co wywołuje efekt komiczny. Najlepszym przykładem będzie tu scena pokazująca Felicjana Dulskiego spacerującego (dosłownie) w domu:

Dulska: Chodź! Czemu nie chodzisz? Jeszcze nie ma dwóch kilometrów. Ja tam rachuję.

Dulski *pokazuje na zegarek*

Dulska: Co mi zawracasz głowę zegarkiem! Ja mam najlepszy zegar w głowie. Nie chodź! Nie chodź. Dobrze – powiem doktorowi. Umyślnie ci każę w pokoju chodzić na Wysoki Zamek, a nie po ulicy, żeby mieć nad tobą oko, czy nie szachrujesz... a ty... zresztą twoja rzecz.

Hesia: Ojciec idzie na Wysoki Zamek?

¹¹ Por. J. Butler, *Gender Trouble*, New York, London 1999.

Dulski *kiwa głową*

Hesia: A jeszcze ma ojciec daleko?

Dulski *pokazuje pięć palców*

Hesia: pięćset?

Dulski *kiwa głową*

Hesia: To ojciec już koło Teatyńskiej (...) a niech ojciec prędko idzie, bo tunel rozbijają (...)

Dulska: Felicjan! Przestań chodzić – już jesteś na Wysokim Zamku. Jutro pójdziesz do Kaiserwaldu.

Zauważmy tu, że podczas gdy wychodzenie poza granice genderowej przestrzeni w przypadku kobiet generalnie łączono z „lekkimi obyczajami” (co zresztą mogło być kobiecie w określonych sytuacjach wybaczone), Felicjan Dulski staje się po prostu komiczną postacią pokazaną w komicznej sytuacji.

Rodzina Dulskich się nie śmieje, jej członkowie nawet rzadko się uśmiechają. To czytelnicy (i widzowie) śmieją się z nich od czasu do czasu. Z kogo i z czego się śmiejemy? Oczywiście, z Felicjana Dulskiego, w gruncie rzeczy jest on jedyną komiczną postacią tragikomedii Zapolskiej. Tylko on także pojawia się w komicznych sytuacjach. Humor tej postaci ma zdecydowanie charakter genderowy, nie śmielibyśmy się przecież z takich zachowań, gdyby był kobietą. Mela, jedna z córek, podobna jest pod wieloma względami do swego ojca i jest przy tym jedyną postacią kobiecą tej sztuki (przynajmniej w swojej klasie społecznej), która spełnia wymogi tradycyjnego ideału kobiecy. Naiwna, łatwowerna, ładna i chorowita (a więc słaba), Mela wydaje się postacią skonstruowaną zgodnie z wymogami „ideału kobiecości” specjalnie w tym celu, aby podkreślić dewiację rodziny Dulskich od „normy”. To, co stanowi o ideale kobiety, nie jest przecież akceptowalne w przypadku mężczyzny. Śmiejemy się też z dialogów – potencjalnie humorystyczne są zwłaszcza rozmowy matki z synem i córki z ojcem.

Realizacje sceniczne – kanon

Zapolska była komediopisarką świadomą istotności pozawerbalnych elementów w teatrze, zwłaszcza sposobu, w jaki tekst jest odgrywany na scenie. Jej sztuki zawierają więc szczegółowe instrukcje dotyczące dekoracji, kostiumów i gry aktorskiej. Nie oznacza to, rzecz jasna, że reżyserzy nie mogą wprowadzać w życie swoich własnych idei przy scenicznej realizacji *Moralności pani Dulskiej*. Szczególnie interesujący, z naszego punktu widzenia, wydaje się sposób traktowania zagadnień genderu i to, jak genderowa wrażliwość realizatora wpływa na komizm sztuki Zapolskiej. Porównajmy więc dwie (tradycyjne, a więc nieuwspółcześnione) realizacje sceniczne kołtuńskiej tragikomedii Zapolskiej – przygotowane przez znanych i cenionych reżyserów – obie wysoko ocenione przez krytykę i widzów. Obydwie inscenizacje zostały wypro-

dukowane przez Telewizję Polską – jedna jako część serialu reżyserowanego przez Andrzeja Wajdę, druga w Teatrze Telewizji w reżyserii Tomasza Zygadły, a zatem – zmieniając medium rozpowszechniania – oddziałują (również dzięki wspaniałym kreacjom aktorskim) na publiczność do dzisiaj. Realizacja Zygadły jest zresztą nadal najłatwiej dostępną (obok filmu *Dulscy* Jana Rybkowskiego z 1976 roku) wersją dramatu Zapolskiej, przede wszystkim dzięki zapisowi w ramach Złotej Setki Teatru Telewizji¹². Serial Wajdy *Z biegiem lat, z biegiem dni*, przypominany jest stosunkowo często w ramach najciekawszych osiągnięć filmowych Telewizji Polskiej, ale – co ważne – pojawia się również w tle projekcji wideo („Zapiekanki – Maciej Maleńczuk”) z eksperymentalnego przedstawienia w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie (premiera 18 kwietnia 2009 roku), w reżyserii Bartka Szydłowskiego¹³.

Podczas gdy Zygadło reżyserował „pojedyńcza” sztukę teatralną, wersja Wajdy była częścią telewizyjnego serialu zatytułowanego *Z biegiem lat, z biegiem dni* – rozszerzonej telewizyjnej wersji jego znakomicie odebranej scenicznej produkcji w krakowskim Teatrze Starym w końcu lat siedemdziesiątych. Idea Wajdy polegała na przedstawieniu postaci kilku(nastu) lepiej lub mniej znanych tekstów (takich jak – między innymi – *Dom otwarty* Bałuckiego, *W sieci* i *Karykatury* Kisielewskiego czy Zapolskiej *Sezonowa miłość* i *Śmierć Felicjana Dulskiego*) jako członków tej samej rodziny, niejednokrotnie przy łączeniu różnych osób w jedno. Serial ten to właściwie historia dwóch sióstr, z których jedną jest Aniela Dulska. W rezultacie Wajda stworzył swego rodzaju sagę rodzinną, gatunek spopularyzowany w Polsce przez brytyjskie seriale telewizyjne, takie jak *Saga rodu Forsythe’ów* i *Rodzina Palliserów*, które zostały znakomicie przyjęte przez polską publiczność telewizyjną. W wersji Wajdy sztuka Zapolskiej utraciła więc swój „niezależny” (czy też zamknięty) charakter i stała się intertekstem, funkcjonującym w kontekście innych tekstów literackich, wpływających na prezentację motywacji zachowań postaci scenicznych. Aniela Dulska była tylko jedną z głównych bohaterek serialu – choć (co warto tu zauważyć) młodsze pokolenia reprezentują nieomal wyłącznie dzieci jej siostry, głównie dzięki ich artystycznym i politycznym zainteresowaniom, których zabrakło potomstwu państwa Dulskich.

Zauważmy od razu, że wersje obu reżyserów – Wajdy i Zygadły – zamiast wykorzystać komiczne możliwości tekstu, skupiają się na naturze samego związku pomiędzy małżonkami. Wynikać to może z kilku powodów. Motyw dominującej żony i zdominowanego męża nie jest – poza folklorem – popularnym tematem w literaturze polskiej, prawdopodobnie w związku z patriotycz-

¹² Przedstawienie opisane jest na okładce w sposób następujący: „Znakomita, pełna dynamizmu, prześmiewcza komedia Teatru Telewizji, z niezapomnianą kreacją Anny Seniuk w roli tytułowej bohaterki. Wzorowa na pozór pani domu – żona i matka – dba o dobry wizerunek rodziny. W rzeczywistości obłudna i bezwzględna, w imię »wyższych wartości« toleruje niegodziwość i tuszuje skandal. Zapolska demaskuje mieszczańską hipokryzję i ośmiesza tak zwanych porządných ludzi. Do potocznej polszczyzny wszedł termin »dulsczyzna« na określenie ciasnoty horyzontów i podwójnej moralności. Autorka »tragedii kołtuńskiej« wciąż brzmi aktualnie”.

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=Qr6pFe5y6Bg> [24.03.2012].

nymi zadaniami, jakie miała wypełniać. Role genderowe w kulturze polskiej zawierały w sobie również obowiązki patriotyczne – zarówno w przypadku kobiet, jak i mężczyzn. Przestrzegane były one szczególnie w okresie utraty niepodległości, a przypomnijmy tu, że tragikomedia Zapolskiej powstała (i jej akcja toczyła się) w takim właśnie okresie (zaborowym). I choć w Polsce – jak we wszystkich kulturach tradycyjnych – przestrzeń była wyraźnie nacechowana genderowo, dochodziły tu jeszcze elementy dodatkowe: świat zewnętrzny (przestrzeń publiczna i męska) był też terytorium wrogim narodowościowo, podczas gdy dom (przestrzeń prywatna i kobieca) stanowił przestrzeń polskiej narodowości, języka i kultury¹⁴. Zadaniem matki było bowiem wychowanie dzieci na Polaków (ojcowie mieli wychowywać synów na żołnierzy), a kobiety miały być nie tylko matkami, ale „Matkami-Polkami”¹⁵. Oczywiście, taka sytuacja w sposób istotny wpływała na kulturowe wartościowanie genderowych ról i przestrzeni. Obserwacja ta stanowić może otwarcie do zestawienia Dulskiej z Różą-Cudzoziemką Kuncewiczowej, które umożliwiłoby wyraźne określenie nie zawsze uświadamianego kontekstu odbioru zachowań Anieli Dulskiej. Istotną uwagą w odniesieniu do tego jest fakt, że tradycja patriotyczna literatury polskiej nie tylko marginalizowała komedie, ale w swojej romantycznej wersji wręcz kwestionowała, czy „Polakom wypada się śmiać”¹⁶. Usytuowanie (tylko jednak pozorne) opowieści poza tradycją patriotyczną (społeczną) ustanawia hierarchiczny związek pomiędzy publicznością i postaciami dramatu, uwypukla marginalizację Dulskich i otwiera prostą drogę do cyklicznego „zaskakiwania” widzów kolejnych scenicznych realizacji sztuki pytaniem o powszechność pozornie tylko marginalnego kołtuństwa.

Z raczej oczywistych powodów Wajdzie łatwiej było wzbogacić kontekst informacjami na temat małżonków. Widzowie spotykają ich w poprzednim odcinku serialu (opartym na *Domu otwartym* Blizińskiego) jeszcze przed ślubem, kiedy Aniela mieszka z wujem (obdarzonym patriotyczną przeszłością), starszą siostrą i jej mężem, zaś szwagier nieomal zmusza ją do małżeństwa ze swoim kolegą z pracy, Felicjanem Dulskim. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż nie jest ona w Dulskim zakochana, a różnice charakterów nie zapowiadają dobrego współżycia tej pary. Felicjan jest osobą cichą i zgodną, dającą się łatwo wykorzystywać kolegom w pracy. Później, gdy Aniela i Felicjan są już rodzicami małego Zbyszka, Felicjan zostaje pokazany wprawdzie jako oddany mąż i ojciec kochający swoją rodzinę, ale niebędący w stanie uszczęśliwić swej energicznej żony. Wajda prezentuje Felicjana Dulskiego jako porządnego człowieka o dobrych zamiarach i marzeniach, który ma jednak słaby charakter i łatwo ulega wpływom innych. Te właśnie cechy, wiele lat później,

¹⁴ Por. M. Fidelis, „Participation in the Creative Work of the Nation”: *Polish Women Intellectuals in the Cultural Construction of Female Gender Roles, 1864–1890*, „Journal of Women’s History” 13.1 (2001), s. 108–125.

¹⁵ Por. hasło *Kobieta Polka* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykówna, Wrocław 1991, s. 414–417.

¹⁶ Por. Hasło *Komizm* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 417–419.

gdy rozgrywa się akcja *Moralności pani Dulskiej*, posłużą za wytłumaczenie, dlaczego spędza tyle czasu w kawiarniach z kolegami. Przestrzeń publiczna, w której przebywa Felicjan, w porównaniu z wartkim życiem artystyczno-literackim epoki (a szczególnie młodopolskiej młodzieży) wygląda nieomal żałośnie. Praca, w której spędza wiele godzin dziennie, jest nudna, a biuro (pokazane w serialu z satyrycznym portretem Franciszka Józefa patrzącego na swych podwładnych) zostaje po prostu ośmieszona.

Jeśli chodzi o Anielę, jej małżeństwo z Felicjanem oznacza koniec – jakże dla młodej dziewczyny w patriarchacie naturalnych – marzeń o miłości (choć jako młoda matka przeżyje prawie romans ze znanym aktorem) i stopniowo, w wyniku rezygnacji i braku szczęścia, staje się osobą zgorzkniałą, którą obchodzą tylko pieniądze i opinia otoczenia. W rezultacie więc publiczność ogląda nie parę komiczną, ale dwoje nieszczęśliwych ludzi.

Wersja Zygadły (nagrana dla Telewizji Polskiej w roku 1990) zamiast elementów kontekstualnych, wnosi natomiast do realizacji scenicznej cielesność postaci. Pani Dulska jawi się jako osoba seksualna (w jednej ze scen ociera się o piec w sposób sugerujący masturbację) i to właśnie brak satysfakcji seksualnej może stanowić wytłumaczenie przynajmniej niektórych zachowań oraz decyzji postaci tytułowej przedstawienia. W wersji Zygadły członkowie rodziny Dulskich mają częste kontakty fizyczne (cielesne), większość z nich ma zresztą charakter komiczny. Fizyczna interakcja pomiędzy matką i synem niemal graniczy z kazirodztwem, gdy Pani Dulska traktuje dorosłego Zbyszka jak małe dziecko; dwie siostry, Hesja i Mela, dotykają się w sposób sugerujący związek homoseksualny; Hesja stara się uwieść brata; Juliasiewiczowa przy pomocy ciała „odmawia” Zbyszka od zamiaru poślubienia Hanki. To ostatnie postępowanie wydaje się zresztą standardem w scenicznych produkcjach *Moralności pani Dulskiej*, choć w tekście sztuki Juliasiewiczowa posługuje się przede wszystkim werbalnie argumentami finansowymi, za pomocą których udaje jej się po prostu przestraszyć Zbyszka, kiedy to uświadamia mu zależność od matki.

Wersja Zygadły prezentuje Felicjana Dulskiego jako żyjącego we własnym świecie dzieciinniałego mężczyznę, którego ulubioną rozrywką domową jest zabawa papierowymi żołnierzami, a nakryciem głowy – zrobiona z papieru napoleońska czapka. W odróżnieniu od tekstu sztuki i wersji Wajdy (a także innych „tradycyjnych” wystawień) Felicjan Dulski Zygadły mówi dość często, ale tak cicho, że publiczność go nie słyszy. Inne postacie przedstawienia albo również nie słyszą, albo po prostu nie zwracają na niego (i na to, co ma on do powiedzenia) uwagi. Dodatkowymi środkami komunikacji Dulskiego stają się wyolbrzymiona gestykulacja i mimika, które tylko podkreślają komizm postaci męskiej. I choć jest on (Dulski) wyraźnie zainteresowany seksualnie Hanką, Aniela Dulska nie budzi w nim żadnych reakcji erotyczno-seksualnych. Scena „łózkowa” w wykonaniu państwa Dulskich sprowadza się do wzdychającej i poprawiającej czepek Anieli oraz Felicjana przyglądającego się z rozmarzeniem papierowym żołnierzom stojącym na nocnym stoliku.

Przywołane sceniczne realizacje Wajdy i Zygadły dość wyraźnie starają się wyjaśnić dewiację tożsamości genderowych pani i pana Dulskich, utwierdzając przy tym społeczne oczekiwania konstrukcji genderowych odnośnie do kobiet i mężczyzn. Wyjaśnienie powodów, dla których każde z małżonków zachowuje się w sposób odbiegający od genderowej normy sprawia, że komiczny efekt małżeńskiej pary nie tylko podlega zmianie, ale po prostu ginie. Przy tym w wersji Zygadły elementy komiczne stają się elementem ośmieszenia kobiecości – jak choćby zachowań młodych dziewcząt, na przykładzie Meli i Hesi, czy menopauzalnych kobiet – w przypadku Dulskiej. Efekty wizualne i kontekst realizacji scenicznych zmieniają więc funkcje humoru i elementów komicznych z podważania tożsamości genderowych (w tekście sztuki) na afirmację obowiązujących struktur socjokulturowych.

Trudno podawać w wątpliwość fakt, że Zapolska nieźle orientowała się w społecznych oczekiwaniach genderowych, tym bardziej że w wielu swoich powieściach (a także niektórych komediach) krytykowała społeczne stereotypy i role kobiet oraz obnażała społeczne niesprawiedliwości. Nie ulega też wątpliwości, że zagadnienia społeczno-kulturowej pozycji kobiet nie są głównym tematem *Moralności pani Dulskiej*. Pojawiają się w sztuce głównie dla podkreślenia uniwersalności problemu „dulszczyny”, pokazując, że nie jest on związany wyłącznie z jedną płcią. Zamiana ról genderowych małżonków staje się tylko jednym z wielu nietypowych aspektów oraz zachowań rodziny Dulskich i odgrywa jedynie pomocniczą rolę w sztuce, której głównym przesłaniem jest pokazanie, jak drobnomieszczańska (dokładniej kołtuńska) moralność wpływa na, a właściwie zniekształca możliwości odróżnienia dobra od zła. Ukazanie „ponadpłciowości” problemu możliwe było tylko dzięki umiejętnemu wykorzystaniu elementów komicznych, co zresztą, jak wynika z tekstu, udało się Zapolskiej znakomicie. Jeśli chodzi o zagadnienia genderowe, to można znaleźć je częściej w didaskaliach niż w tekście głównym sztuki.

Zauważmy jednak, że tradycyjne stanowisko krytyczne postrzega obie postacie męskie (ojca i syna) jako bezwolne kukiełki animowane rękami (a raczej ciałami) kobiet, zatem nie ciąży na nich odpowiedzialność za moralny upadek rodziny. W tekście (pisanym) Juliasiewiczowej udaje się odwieść Zbyszka od poślubienia Hanki dzięki argumentom finansowym, na scenie pomaga jej w tym również ciało. Felicjana Dulskiego publiczność widzi zazwyczaj jako zdominowanego męża, który jakkolwiek nie jest w stanie zmienić swoich najbliższych, nie dzieli jednak rodzinnych (przede wszystkim swojej żony) wartości moralnych, gdyż w jedynym wypowiedzianym zdaniu przeklina całą rodzinę. W tekście natomiast to właśnie Aniela Dulska odwołuje się do męża, prosząc, by przeklął syna i jego narzeczoną, podczas gdy Zbyszko prosi o błogosławieństwo ojca dla jego związku z Hanką. Felicjan Dulski wybiera przekleństwo.

Publiczność widzi na scenie „patriarchalnie ulepszone” wersje postaci Zapolskiej, tak też prezentuje je krytyka literacka i teatralna pomijająca zagadnienie genderu. Ujęcie feministyczne jest więc szansą na zobaczenie w pozornie dobrze już znanym tekście nowych elementów i aspektów. Daje

także możliwość krytycznej autorefleksji nad sposobami mediowania tekstu i konsekwencjami, jakie oznacza dla tak zwanej społeczności znawców wybór metodologii i języka opisu. W przypadku feminizmu i właściwych mu kategorii warto przypomnieć, że – jak zauważa Susan Bordo – ruchy grup mniejszościowych miały na celu „nie tylko zwrócenie uwagi na wartość marginalizowanych kultur, niesłyszalnych głosów, zagłuszonych narracji, ale także ujawnienie perspektywności i stronniczości oficjalnych sprawozdań”¹⁷.

Słowa kluczowe: śmiech, komedia, pisarstwo kobiece, *gender*, dulszczyzna

***BODY AND LAUGHTER IN GABRIELA ZAPOLSKA'S
MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ /THE MORALITY
OF MRS. DULSKA/ AND POLISH GENDER STEREOTYPES***
SUMMARY

Gabriela Zapolska's play *Moralność pani Dulskiej* (1906, *The Morality of Mrs. Dulska*) is undoubtedly one of her best works and one of the best comedies written in Polish. Its interest lies in the way in which the author satirizes moral philistinism by reversing gender roles in a middle class family. The presentation shows how gender related issues are used in the play to underscore the point that philistine morality is not gender specific, and it analyzes the way in which comic effects are achieved against conventional stereotypes. It then compares the text of the play with two more recent performances, both TV films (one by Andrzej Wajda, and the other by Tomasz Zygadło), in which Zapolska's originality becomes re-conventionalized in accordance with patriarchal stereotypes. In both instances patriarchal gender expectations are reintroduced and reinforced, but with the loss of the humour of the play in Wajda's production, and a shift to the more traditional, anti-feminine comedy in Zygadło's version.

¹⁷ S. Bordo, *Feminism, Postmodernism and gender-Scepticism* [w:] *Feminism/Postmodernism*, red. L. Nicholson, London 1990, s. 137.