

Dariusz Leśnikowski

Katedra Dramatu i Teatru
Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki

WIELOWYMIAROWY OBRAZ OPRESJI KOBIEŃ W ANGIELSKIM DRAMACIE I TEATRZE FEMINISTYCZNYM *DRUGIEJ FALI* NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH

Abstract. From the very beginning the English *second wave* feminist theatre strongly emphasized the need to manifest the scale of oppression women were subject to in a patriarchal society. In a group of texts and theatre performances – especially those influenced by the idea of radical feminism – there was a vast array of issues which included phenomena such as: physical violence, sexual harassment, rape, prostitution, pornography, mental oppression or enforced heterosexuality.

The point of reference for many literary and stage works was an assumption that the household space became an area of specific “colonizing” of women on many levels. Creations of some theatrical groups showed a picture of everyday life limited to the constantly repeated home rituals; other groups created a vision of the hell of domestic existence marked by physical and psychological violence.

In the artistic expression the extreme form of alienation was fetishisation of women – sexual objectification. The characters from texts and theatre performances fight this form of oppression, starting from the territory of domestic and family life, from the area of marital life, and in marriage – from the bed. The issues such as birth control, abortion and contraception also become important for them.

Rape is often a model form of violence against women in the creations of British feminist theatre. Dramatic texts (for example written by Sarah Daniels) correspond with the works by radical feminist writers who perceive male sexual violence as *spiritus movens* of male history, and they regard pornography as the most visible manifestation of male domination. The radical stance of playwrights and actresses is expressed in criticizing a very wide range of practices: from telling misogynist jokes to shooting and distributing pornographic films from a group of the so-called *snuff movies*.

It is worth noting that for English fringe theatre women’s specific experiences, including actresses’ personal experience, soon began to be a significant inspiration. However,

the problem-orientated performances of the feminist groups of the British *second wave* avoided shallow agitation and featured the ideological content expressed in a variety of interesting theatrical means.

Key words: British feminist drama, British feminist theatre, radical feminism, Sarah Daniels, Caryl Churchill.

Streszczenie. Angielski teatr feministyczny *drugiej fali* od początku bardzo silnie akcentował potrzebę manifestowania skali opresji, jakiej podlegają kobiety w społeczeństwie patriarchalnym. W grupie tekstów i przedstawień teatralnych – szczególnie tych, które pozostawały pod wpływem idei radykalnego feminizmu – panorama podnoszonych problemów była bardzo szeroka i obejmowała między innymi zjawiska, takie jak: przemoc fizyczna, molestowanie seksualne, gwałt, prostytutka, pornografia, dręczenie psychiczne czy przymusowy heteroseksualizm.

Punktem odniesienia dla wielu utworów literackich i scenicznych stało się założenie, że obszarem szczególnego „kolonizowania” kobiet na wielu płaszczyznach staje się przestrzeń gospodarstwa domowego. Kreacje niektórych grup teatralnych ukazywały obraz życia codziennego ograniczonego do nieustannie powtarzanych domowych rytuałów, inne zespoły kreśliły wizję piekła domowej egzystencji naznaczonej przemocą fizyczną i psychiczną.

Skrajną formę alienacji stanowiła w wypowiedziach artystycznych fetyszyzacja kobiet – uprzedmiotowienie seksualne. Bohaterki tekstów i spektakli teatralnych podejmują walkę z tą formą opresji, zaczynając od terytorium życia domowego, rodzinnego, od obszaru życia małżeńskiego, a w małżeństwie – od łóżka. Istotne stają się dla nich także takie zagadnienia, jak kontrola urodzeń, aborcja i antykoncepcja.

Modelową formą stosowania przemocy wobec kobiet w kreacjach brytyjskiego teatru feministycznego bywa gwałt. Teksty dramatyczne (choćby Sarah Daniels) korespondują z pracami radykalnych pisarek feministycznych, które postrzegają męską przemoc seksualną jako *spiritus movens* męskiej historii, a pornografię uważają za najjaskrawszy przejaw męskiej dominacji. Radykalne stanowisko dramatopisarek i aktorek wyraża się w poddaniu krytyce bardzo szerokiej listy praktyk: od opowiadania mizogynistycznych dowcipów, po kręcenie i kolportowanie filmów pornograficznych z grupy tzw. *snuff movies*.

Warto podkreślić, że dla angielskiego teatru marginesu bardzo wcześnie znaczącą inspirację zaczęły stanowić konkretne przeżycia kobiet, w tym osobiste doświadczenia aktorek. Problemowe spektakle grup feministycznych brytyjskiej *drugiej fali* unikały jednak płytkiej agitacji i wyrażały treści ideowe ubrane w różnorodne, interesujące środki teatralne.

Słowa kluczowe: brytyjski dramat feministyczny, brytyjski teatr feministyczny, feminizm radykalny, Sarah Daniels, Caryl Churchill.

W okresie ekspansji *drugiej fali* feminizmu, między końcem lat sześćdziesiątych a połową lat dziewięćdziesiątych XX w., powstało w Wielkiej Brytanii wiele tekstów dramatycznych napisanych z perspektywy feministycznej. Napisano je z zamiarem wystawiania ich na scenach eksperymentalnych, często na zamówienie i przy współpracy konkretnych grup teatralnych. Treści i postawy feministyczne były manifestowane także w spektaklach nieopartych na tekstach dramatycznych, wśród znaczeń kreowanych za pomocą różnorodnych środków ekspresji scenicznej, szczególnie w latach osiemdziesiątych, po odejściu przez większość teatrów od agitacyjnego, naturalistycznego modelu prezentacji.

Przedmiot i formy pracy prezentowane przez zespoły feministyczne lub sympatyzujące z feminizmem zmieniały się, rozszerzał się obszar idei, do których się odwoływały, zgodnie ze zmianami, jakie zachodziły w obrębie całego ruchu. Od początku jednak niezależny teatr akcentował przede wszystkim potrzebę prezentowania skali opresji, jakiej podlegają kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, co łączyło różnorodne, często przeciwstawne sobie nurty w obrębie feminizmu (por. Brown, 1979, s. 88)¹.

Przestrzeń opresji skierowanej w stronę kobiet, a ukazywanej w kreacjach zespołów teatralnych okresu *drugiej fali* obejmuje różne obszary. Wśród dramatów i przedstawień teatralnych liczną grupę stanowią na przykład utwory malujące wstrząsający obraz „piekła domowej egzystencji”. Szczególnie te teatry, które realizowały wizję rzeczywistości zgodną z założeniami feminizmu radykalnego, pokazywały, że obszar gospodarstwa domowego „kolonizuje” kobietę na wielu płaszczyznach: w sferze produkcji, reprodukcji, seksualności i w sferze, którą można by nazwać sferą socjalizowania. W obrębie rodziny przejawia się rzeczywista dominacja mężczyzn nad kobietami, która jest wzmacniana przez instytucje społeczeństwa, w tym przez struktury ekonomiczne i seksistowski podział pracy.

Dość wcześnie zaatakowano w teatrze bezkrytyczną gloryfikację kobiecego szczęścia w roli gospodyni domowej², będącą częścią szerszego – ukształtowanego w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (a niektóre badaczki twierdzą, że nastąpiło to już nawet w latach dwudziestych) XX w. – zjawiska zwanego „mystyką kobiecości”³.

Fala fascynacji „udomowioną kobiecością” ogarnęła po drugiej wojnie światowej także Wielką Brytanię. Jej echa przywołuje Lou Wakefield w swej sztuce *Time Pieces* (napisanej we współpracy z Women’s Theatre Group) (Wakefield, 1984)⁴:

¹ Jest to równocześnie jeden ze środków służących w tym teatrze do rugowania ugruntowanego w tradycji kultury patriarchalnej negatywnego obrazu kobiety. Według Janet Brown funkcję tę spełniają: satyra na tradycyjne role seksualne, odwracanie ról seksualnych, prezentowanie postaci historycznych jako modeli ról i właśnie bezpośrednie ukazywanie kobiet w sytuacjach opresyjnych.

² Stanowisko takie nie jest oczywiście tożsame z postawą wywyższania kobiety prezentowaną później przez część radykalnych feministek.

³ Termin pochodzi z tytułu książki Betty Friedan (Friedan, 1963).

⁴ Cytaty pochodzą z tego wydania dramatu.

JOYCE: Istny raj!

[...]

Czego jeszcze kobieta mogłaby chcieć?

Szanowany mąż. Miłe mieszkanie, dzieci, które dorastają w czasie pokoju. Teraz jak zwariowana oszczędzam na jeden z tych nowych odkurzaczy⁵.

(Akt 2, sc. 2)

CHORUS: Jakam szczęśliwa! Odkurzac i nowy telewizor.

I mieszkanie z łazienką. Jakam szczęśliwa!

(Akt 2, sc. 5)

Spektakle pokazywały, że często kreowany i społecznie rozpowszechniony obraz domu – azylu, bezpiecznego schronienia dla kobiet uciekających przed niedogodnościami i skutkami pracy zawodowej jest fikcją. Celem propagandowych działań było ukrycie prawdy o istocie podziału pracy, gwarantującego trwałość społeczeństwa patriarchalnego.

W dramacie i teatrze uprzedmiotowienie kobiet w postaci przywiązania ich do domu i do prac gospodarczych dokonuje się często symbolicznie za sprawą sprzętów kuchennych. Kobiety zostają sprowadzone do roli maszyn wykonujących powtarzalne, żmudne czynności. Potwierdza to jedna z bohaterek utworu *Devil's Gateway* Sarah Daniels – Betty, która w scenie 1. tego dramatu stwierdza: „Czasami czuję się jak zmywarka na ludzkich nogach (Daniels, 1986)⁶.

Paradoksalnie, urządzenia i akcesoria kuchenne w dramatach feministycznych stają się równocześnie narzędziami odwetu dokonywanego na strażnikach patriarchy. Wojna między płciami przybiera groteskową formę walki z użyciem sprzętów kuchennych. Daphne, bohaterka innego dramatu Sarah Daniels – *Ripen Our Darkness*⁷, mści się symbolicznie na mężczyznach za śmierć przyjaciółki, która popełniła samobójstwo, trując się gazem.

DAPHNE: Wrywa dwa pokręta z piecyka i daje im [Jane i Annie – D. L.] po jednym.

Mówi do Anny:

Właśnie symbolicznie wykastrowałam morderców twojej matki, wrywając gałki z kuchenki, ha, ha!

(Sc. 13)

Tekst ten jest także humorystycznym odbiciem stosunku feministek do symboliki freudowskiej oraz do specyficznego „żargonu” psychoanalitycznego.

⁵ Wszystkie cytowane fragmenty tekstów dramatycznych w tłumaczeniu własnym – D. L.

⁶ Tu i dalej cytuję za tekstem pierwszego wydania utworu Sarah Daniels z roku 1986. Dramat wystawiony był po raz pierwszy w roku 1983 w Royal Court Theatre Upstairs.

⁷ Jak wyżej (Daniels, 1986).

Sprzęty i przybory kuchenne stają się narzędziami męskiej władzy. Ponoszą więc symbolicznie karę za cierpienia i śmierć kobiet.

DAPHNE: Sukinsyny! Zera!
 [...] Mam zamiar ich udusić
 drutem do krojenia sera.
 I nie będę usatysfakcjonowana,
 dopóki nie zobaczę ich poodcinanych głów,
 podskakujących, w górę i w dół,
 w misce do zmywania naczyń.
 (Sc. 13)

Kobiety wymierzają sprawiedliwość bronią, która przez lata była skierowana w ich stronę. Używają jej także przeciwko uosobieniom instytucji utwierdzających seksistowski, patriarchalny porządek, w tym przeciw mediom. W *The Devil's Gateway* zbuntowana córka jednej z bohaterek odnosi się do kobiecych wizerunków prezentowanych w telewizji, rzucając w odbiornik wyciskarką do czosnku.

Zajęcia domowe to podstawowa i czasem jedyna praca kobiet, bohaterek wielu brytyjskich tekstów. Czynności wykonywane w domu stają się czymś w rodzaju życia zastępczego. Poczucie obowiązku mężczyźni będzie jedną z bohaterek *Ripen Our Darkness* nawet po samobójczej śmierci. Otruwszy się, Mary budzi się w surrealistycznie wykreowanym Niebie i wyraża zawstydzenie, że „już chyba od miesiąca nie czyściła kuchenki”, a jej włosy czuć gazem (Sc. 13).

W dramacie tym Sarah Daniels kreśli wizję domowego piekła naznaczoną przemocą fizyczną i psychiczną. W części dotyczącej rodziny Mary opresyjność sytuacji wynika z przyjęcia płciowego podziału ról i złożenia na karb kobiety zbyt dużego ciężaru obowiązków. Gwałt w rodzinie przybiera tu formę molestowania psychicznego oraz fizycznej agresji. W części opisującej życie innej bohaterki – Rene oraz jej córki, przemoc zostaje posunięta do granic wytrzymałości obu kobiet. Mamy tu do czynienia ze wszystkimi formami dręczenia człowieka. Codziennosc Rene i Susan to *inferno*, obraz w logiczny sposób przeciwstawiony budującej sekwencji, która prezentuje udane życie Anny i Julie w związku lesbijskim, oraz kontrpunkt dla przedostatniej sceny dramatu, przedstawiającej sfeminizowany obraz Nieba: Bóg jest w nim Starszą Kobietą, Trójca Święta to także niewiasty.

Obraz otwierający sceny z życia Rene stanowi modelowy wizerunek struktury rodziny patriarchalnej, jakby żywcem wyjęty z publicystyki feministycznej, podkreślającej zwyczajowy, opresyjny układ życia w rodzinie.

Scena 2:

Kuchnia w domu Rene. Alf pijany. Susan cicha, siedzi przy stole. Rene uwija się dokoła niespokojnie, odkurzając i polerując podniszczone meble. Jest znerwicowaną,

roztrzęsioną kobietą o wątłym, przestraszonym głosie, który wydaje się niemal przechodzić w histeryczny ton.

Dopełnienie powyższego obrazu stanowi tekst zamykający tę scenę. Rene odczytuje na głos list nadesłany przez czytelniczkę do kącika porad w jednym z magazynów.

Droga Mary Grant. Mój mąż przepija wszystkie moje pieniądze. Pracuję na dwóch etatach, aby miał wszystko i żeby nie potrzebował nas objąć [...]. Muszę spać w posikanej pościeli, bo mój mąż moczy się co noc. Dziecko mojej córki było poważnie upośledzone i właśnie zmarło. [...] Nachodzą mnie myśli, żeby się zabić. Nie odpowiadaj proszę, bo mąż bez żenady przegląda moją korespondencję⁸.

Wstrząsający obraz kobiecej egzystencji ograniczonej do codziennych domowych rytuałów nakreślił także w swoim – opartym na prawdziwej historii – spektaklu *Paper Walls* (1994) zespół The Scarlet Theatre Company⁹. Wizja życia codziennego sięga tu granic absurdu; w sportretowanej rzeczywistości gotowanie jajka albo wyjście po zakupy pod czujnym okiem mężczyzny (którego nie widzimy, pojawia się tylko jego dłoń w skórzanej rękawiczce wciągająca kobiety do wnętrza ich więzienia) staje się sprawą życia i śmierci. W tym przejmującym spektaklu do widzów dociera powoli, kryjąca się za uśmiechami kobiet, złowieszcza prawda o seksualnym wykorzystywaniu córek, o brutalności i wreszcie o morderstwie.

W latach osiemdziesiątych XX w. autorzy zwracający uwagę na rolę instytucji rodziny jako źródła opresji kobiet wyraźnie podkreślali materialne podstawy ich społecznej podległości. Według radykalnie nastawionych feministek praca domowa kobiet stanowiła jaskrawy przykład płciowego podziału pracy i przejaw ich ekonomicznego zniewolenia, a także uprzedmiotowienia¹⁰.

W małżeństwie mąż korzysta z rezultatów „darmowej” pracy żony, mężczyźni zawłaszczają efekty ich wysiłku w zamian za ich „utrzymanie”. W ten sposób prace domowe – paradoksalnie – służą utrzymaniu klasy mężczyzn¹¹.

Niesamodzielność ekonomiczna kobiet bywa również powodem nacechowanego konformizmem trwania wielu z nich w związkach heteroseksualnych.

⁸ S. Daniels, *Ripen Our Darkness & The Devil's Gateway*, London 1986.

⁹ Scenariusz napisała, współpracująca ze Scarlet Theatre Company Cindy Oswin. Autor tego artykułu obejrzał spektakl w New Grove Theatre, jednej z wielu sal teatralnych utworzonych z inicjatywy właścicieli londyńskich pubów. Są to pomieszczenia mieszczące się nad lokalami, w ich piwnicach lub obok głównych pomieszczeń. W połowie lat dziewięćdziesiątych w samym Londynie było takich sal kilkadziesiąt (por. *McGillivray's Theatre Guide 1994, 1994*).

¹⁰ Zagadnienie to szeroko omawia A. Oakley (Oakley, 1982).

¹¹ Problem ten rozwija C. Delphy (Delphy, 1984).

Uniformizująca perspektywa ekonomicznej opresji kobiet jest niezależna od klasowej przynależności. W dramacie *Steaming*, napisanym przez Nell Dunn (Dunn, 1981)¹², okazuje się, że mimo różnego pochodzenia dwóch kobiet: Nancy i Josie, odmiennych warunków życia – ich sytuacja, zwłaszcza ekonomiczna, jest bardzo podobna i to czyni je równymi w obrębie wspólnoty kobiet.

NANCY: (odwraca się twarzą do JOSIE, mówi wolno i z namysłem)

Nie zostawiłam go chyba tylko dlatego,
że miałam piękny dom, śliczny ogród.
Nie umiałabym utrzymać siebie i dzieci.

[...]

Po prostu nie miałam pieniędzy!

JOSIE: Och... to zupełnie jak ja!

NANCY: Nigdy wcześniej sobie tego nie uświadamiałam...

(Wybuch śmiechem)

(Akt II, sc. 1)

Usilne instytucjonalizowanie związków heteroseksualnych, małżeństwo, rozszerzanie sfery prywatno-domowej i spychanie do niej kobiet to środki restrykcyjne mające zapewnić – wbrew oczywistym konfliktom – podporządkowanie się kobiety mężczyźnie i trwałość związku osób obu płci¹³.

Mimo deklarowanych różnic feministki wszystkich opcji wyrażają jednakowe stanowisko, że sprawowanie kontroli nad kobiecą seksualnością czy sposób organizowania procesu prokreacji przez mężczyzn stanowią jedne z podstawowych form społecznej opresji kobiet i są istotnymi czynnikami wykluczającymi kobiety – nieposiadające władzy nad własną płodnością – z czynnego udziału w życiu społecznym, politycznym i ekonomicznym. Shulamith Firestone, biorąc pod uwagę skalę i znaczenie zjawiska, użyła nawet określenia „system klas płciowych” (Firestone, 1971, s. 36).

W teorii feministycznej kobiece doświadczanie opresji w patriarchacie jest porównywane do procesu kolonizacji; także ciało kobiety w aspekcie seksualnym staje się przestrzenią skolonizowaną przez mężczyzn (Aston, 1995, s. 136–139). Wobec braku faktycznych zewnętrznych terytoriów kolonialnych w czasach współczesnych, lądem, który podbijają i kolonizują mężczyźni, staje się świat kobiety,

¹² Dramat N. Dunn miał premierę w Theatre Royal, Stratford, Londyn w 1981 r. Theatre Royal był siedzibą Theatre Workshop, eksperymentalnej, nastawionej na pracę zespołową grupy kierowanej w latach 1953–1979 przez Joan Littlewood. Premiera *Steaming* odbyła się za dyrekcji Clare Venables, która kontynuowała pracę w duchu założeń, jakie określiła dla Theatre Workshop Joan Littlewood.

¹³ Przykładem może być choćby atmosfera kreowana wokół pojęcia „nieślubnego dziecka” i stosunek instytucji patriarchy do tego zjawiska; służą one sankcjonowaniu macierzyństwa jako funkcji heteroseksualnego związku małżeńskiego.

a ona sama staje się „ostatnią kolonią”¹⁴. Jedna z najbardziej uznanych dramatopisarek brytyjskich – Caryl Churchill przywołuje podobne poglądy, przypominając równocześnie twierdzenie Jeana Geneta o istnieniu wewnętrznej kolonizacji i jej konsekwencji, którą jest rodzaj szczególnej „kolonialnej czy też kobiecej mentalności” (Churchill, 1985, s. 245).

Poglądy autorki ilustruje między innymi jedna ze scen dramatu *Vinegar Tom*, napisanego w roku 1976. Dwie przyjaciółki rozmawiają na temat związków z mężczyznami. Susan nie widzi nic złego w małżeństwie. Alice jest rzeczniczką wolności, sprzeciwia się obecnej w tradycyjnym małżeństwie „psychologii siły”:

ALICE: Nie chcę wychodzić za mąż.

Popatrz na siebie. Kto chciałby się
z tobą zamienić?

SUSAN: On mnie nie bije.

ALICE: Nie bije cię...

[...]

Troje dzieci, dwa czy trzy poronienia,
a ty się cieszysz, że cię nie bije.

(Sc. 5)

Podobnie jak żony, które porzucają mężów, albo jak kobiety negujące oczywistość paradygmatu heteroseksualności, lesbijki – Betty nie godzi się na małżeństwo i odrzuca tradycyjny podział ról płciowych. Jest to równoznaczne z przypisaniem jej etykiety osoby „chorej”. Ona sama traktuje związek, do którego jest przymuszana, jako rodzaj „uwięzienia”.

Kobieta poddana zostaje kuracji, która ma ją poskromić i w rezultacie zmusić do podjęcia decyzji o małżeństwie. Jej postawa, stanowiąca wyraz wewnętrznej wolności, traktowana jest jako przejaw histerii.

BETTY przywiązana do krzesła. DOKTOR zamierza upuścić jej krwi z ramienia.

BETTY: Dlaczego jestem przywiązana?

Bo będą puszczać mi krew.

Dlaczego będą puszczać mi krew?

Ponieważ krzyczałam. Dlaczego krzyczałam?

Bo byłam niedobra. Dlaczego byłam niedobra?

Bo byłam szczęśliwa.

DOKTOR: Upuszczenie krwi cię oczyści.

[...]

¹⁴ Pierwsze uwagi na ten temat, już w roku 1970, ogłosiła Kate Millett (Millett, 1971). Por. także Maria Mies, Veronika Bennholdt-Thomsen i Claudia Werlhof (Mies, Bennholdt-Thomsen, Werlhof, 1988). Podaję za M. Humm (Humm, 1993, s. 109).

Wkrótce będziesz na tyle zdrowa,
żeby wyjść za mąż.
(Sc. 6)

Betty zostanie wkrótce oskarżona o to, że jest wiedźmą. Zarzut uprawiania czarów wynika z jej niechęci do instytucji małżeństwa, co jest zachowaniem podejrzanym.

W sztukach reinterpretujących historię kobiety często ukazywane są jako uzdrowicielki, zielarki, ubogie istoty praktykujące medycynę ludową w celu zdobycia środków do niezależnego życia, jako istoty samotne lub te, które wolą towarzystwo innych kobiet i środowiska różne od zdominowanych przez mężczyzn i ich kulturę. W dramatach kobiety oskarżane o czarownictwo to zazwyczaj osoby, które żyją na obrzeżu społeczeństwa – samotne i niekonwencjonalne, jeśli chodzi o zachowanie (w tym seksualne)¹⁵.

Podkreślaliśmy już, że według feministek radykalnych męska dominacja opiera się na kontroli sprawowanej przez nich w małżeństwie nad ciałami oraz nad aktywnością seksualną i prokreacyjną kobiet. Dodatkowo wzmacnia opresję macierzyństwo, gdyż jest ono jednym z aspektów kobiecej seksualności, a ta jest wyznaczona przez pozycję kobiety w systemie patriarchalnym¹⁶. Istotnym elementem walki feminizmu o prawo do decydowania o sobie w sferze reprodukcji stały się zatem takie obszary, jak kontrola urodzeń, aborcja i antykoncepcja.

Florrie, jedna z bohaterek dramatu *Time Pieces* Lou Wakefield (Wakefield, 1984), skarży się na swój los:

FLORRIE: [...] Kiedy Bill był daleko
i walczył, a ja pracowałam przy amunicji,
nie mogłam się go doczekać.
Ale teraz to już trwa sześć lat i mam
tak dużo dzieci. I już nie chcę go więcej widzieć
przy sobie.
(Akt 1, sc. 7)

Kres męskiej kontroli mogłaby położyć pełna samodzielność kobiet oraz wolność w sferze seksualności i prokreacji. Uwolnienie kobiet mogłoby się zrealizować

¹⁵ Kobieta samotna – panna w środowisku feministek nie posiada nacechowania pejoratywnego, wręcz przeciwnie, jest tą, która – jak inne niezamężne kobiety – „przędzie”, wiążąc ze sobą sfery rzeczywistości do tej pory oddzielone, tworząc sferę kobiecej kultury. Podobnie samotna matka – jedna z form wyzwolenia kobiety, uczestnik budowy nowej tożsamości kobiecej.

¹⁶ Należy nadmienić, że według części feministek to właśnie wspólnota doznawania macierzyństwa (ale rozumiana inaczej niż w propagandzie instytucji patriarchy) pozwala jednoczyć się kobietom i pokonywać odczucie społecznej alienacji. Karmienie piersią, opieka nad dzieckiem to źródła kobiecej siły, działania pozytywne, leczące. Inne feministki podkreślają, że to nie samo macierzyństwo jest problemem, ale sposób, w jaki zostało zinstytucjonalizowane przez mężczyzn.

między innymi dzięki powszechnemu i nieskrępowanemu dostępowi do antykoncepcji¹⁷. Lou Wakefield porusza także i ten temat:

CISSY: [...] Chodź, napiszemy do Marie Stopes¹⁸
i dostaniesz kapturek.
FLORRIE: Nie. Słyszałam o tej kobiecie tyle
okropnych rzeczy. Bill [...] mówi,
że powinna siedzieć w domu
i gotować mężowi obiady.
(Akt 1, sc. 7)

Jedna z młodych bohaterek kreacji *My Mother Said I Never Should* Women's Theatre Group – Margaret jest zakochana i podekscytowana. Zdenerwowana nieaprobującą postawą matki, informuje ją, że razem z narzeczonym pragną żyć inaczej i „nie zamierzają mieć rodziny, dzieci i tego wszystkiego...” Wyjaśnia też, w jaki sposób unikną niechcianej ciąży: „Są takie rzeczy... Słyszałam o nich”. Matka – Doris sugeruje, że nie jest to tylko problem tych „rzeczy z gumy”, że Margaret może przegrać z Matką Naturą i z pragnieniem dotyku „małych rączek obejmujących jej szyję”.

Feministki *drugiej fali* prezentowały bardzo różne stanowiska w kwestii aborcji, w większości uważały jednak, że prawo do kontrolowania swojej rozrodczości i swobodnego decydowania przez kobietę o przerywaniu ciąży jest niezbywalne i podstawowe. Fakt obrony prawa do aborcji na żądanie radykalne feministki postrzegały jednak jako taktyczny błąd, który umożliwia, poprzez likwidowanie „ryzyka”, nieograniczony dostęp do kobiecego seksu. Tym samym kobiety przyczyniają się do utrwalania *status quo*: kobieta-przedmiot, mężczyzna-podmiot.

Dylematy związane z tym problemem wyklada Claire Luckham w komentarzu do swojej sztuki *The Choice*:

Drogi Panie Embrion (taki był roboczy tytuł).
Kiedy byłam w ciąży, miałam robiony test genetyczny. Byłam w trzecim lub w czwartym miesiącu, a wyniki testu miały być znane za dwa tygodnie. Pierwszy test z jakichś powodów nie wyszedł, stąd będąc w czwartym miesiącu ciąży miałam się dopiero

¹⁷ Feministki liberalne, obawiając się, iż nieograniczone prawo do aborcji podważy instytucję tradycyjnej rodziny, uważały aborcję za ostateczność.

¹⁸ Marie Stopes (1880–1958) była szkocką autorką, działaczką na rzecz praw kobiet i pionierem w dziedzinie planowania rodziny. Stopes była też redaktorem naczelnym czasopisma „Birth Control News”, które udzielało rad w oparciu o wiedzę dotyczącą fizjologii i anatomii kobiety; była też entuzjastycznie nastawiona do kobiecych akcji protestacyjnych w kościołach, co wywołało sprzeciw zarówno ze strony kościoła anglikańskiego, jak i kościoła rzymsko-katolickiego. Jej „instruktażowy” podręcznik seksualny *Married Love, A New Contribution to the Solution of Sex Difficulties* (Stopes, 1918) był w równym stopniu znaczący, co kontrowersyjny.

dowiedzieć, czy wszystko jest w porządku, czy mam „zielone światło” – było OK i mogłam urodzić. Pomyślałam sobie wtedy, co by się stało, gdyby mi powiedziano, że jest coś nie tak z moim embrionem? Byłabym na prostej drodze do usunięcia ciąży. Ale w czwartym miesiącu? (Luckham, 1994, s. 113)¹⁹.

Wyjątkowo mocnym głosem zabrzmiały na tle innych utworów dramaty Andrei Dunbar²⁰. Jej wczesny tekst *The Arbor* opowiadał o dramatycznych losach piętnastoletniej uczennicy, która po zajściu w ciążę wysłana zostaje do specjalnej szkoły dla brzemiennych dziewcząt. Kolejny utwór Dunbar – *Rita, Sue and Bob Too* wywołał sensację ze względu na niewygodną prawdę o seksie dziecięcym, zjawisku powszechnym na Północy. Sztuka śledzi losy dwóch uczennic, które dorastają w komunalnej dzielnicy Bradford i podejmują romans z żonatym mężczyzną. Fakt, że sztuka była oparta na osobistych doświadczeniach autorki tylko dodawała wiarygodności opisywanym wydarzeniom. „Takie jest życie [...], to się zdarza – może nie w każdym środowisku, ale w moim z pewnością tak” – pisała Andrea Dunbar w jednym z wywiadów²¹.

Jest oczywiste, że najbardziej oddziaływały na wyobraźnię odbiorców te teksty i przedstawienia teatralne, w których – często w sposób drastyczny – prezentowano różnorodne motywy i sytuacje związane z bezpośrednimi przejawami przemocy wobec kobiet, takie jak ich fizyczne maltretowanie, dręczenie psychiczne, prostytutka, pornografia, molestowanie seksualne i wreszcie gwałt.

Zdaniem Susan Brownmiller seksualna przemoc wobec kobiet stanowi zjawisko społecznie i kulturowo tolerowane, a kultura gwałtu i ideologia gwałtu są, jej zdaniem, wytworem społeczeństwa (Brownmiller, 1975). Najlapidarniej wyraża to często cytowany slogan Robin Morgan: „Pornografia jest teorią, gwałt – praktyką” (Morgan, 1992, s. 88)²².

W pierwszej scenie dramatu *Masterpieces* Sarah Daniels mężczyźni opowiadają dowcipy, których głównym motywem jest gwałt zadawany kobiecie. Nie widząc w tym nic niestosownego i przyjmując pewne stwierdzenia bezdyskusyj-

¹⁹ Sztukę wystawiono po raz pierwszy w Salberg Studio w Salisbury w 1992 r.

²⁰ Teksty zmarłej w wieku 29 lat autorki wydane zostały w tomie pt. *Three Stage Plays: Rita, Sue and Bob Too, with The Arbor and Shirley* (Dunbar, 1988). *The Arbor* to sztuka z 1977 r. Po raz pierwszy została wydana przez Pluto Press, London w 1980 r. i tego samego roku wystawiona przez Royal Court Theatre w Londynie. Dramat *Rita, Sue and Bob Too* został wydany w roku 1982 przez Methuen, London–New York i także w 1982 r. wystawiony przez Royal Court Theatre. To Max Stafford-Clark zamówił *Rita, Sue and Bob Too* dla the Royal Court (teatr ten „odkrył” Dunbar dla sceny) w 1982 r.; 18 lat później, razem z grupą aktorów Out of Joint wrócił z tą sztuką do dzielnicy Bradford i Leeds, które Andrea знаła. Później Out of Joint wystawił jeszcze *Rita Sue and Bob Too* w Liverpool Everyman Theatre w październiku 2000 r.

²¹ „Yorkshire Post” 1986. Źródło cytatu: <http://www.abebooks.com/search/isbn/0413757005> [dostęp: 4.10.2017].

²² Esej, napisany w roku 1974, został opublikowany po raz pierwszy w 1980 (Lederet, 1980).

nie, potwierdzają swymi opowieściami mit o tym, że ofiary przemocy chcą być gwałcone, że sprawia im to przyjemność, że same prowokują mężczyzn, a nawet wyszukują dla siebie partnerów – sadystów.

Według Jennifer, jednej z kobiet uczestniczących w spotkaniu, te „mizogynistyczne” dowcipy to elementy specyficznej mikro kultury, której ktoś pozwolił „wzrosnąć – jak paprociom – na damskiej podpasce”.

Zgodnie z założeniami teorii wiktymizacji nawet istnienie możliwości doznania przemocy już czyni z kobiet ofiary²³:

Postrzegać siebie jako ofiarę w seksistowskim społeczeństwie znaczy to samo, co widzieć, że mało jest miejsc, gdzie mogę się schronić, że mogę zostać zaatakowana w dowolnym miejscu, w dowolnym czasie, praktycznie przez każdego. [...] Feministka staje się podejrzliwa i stale ma się na baczności. Jej sposób spostrzegania rzeczy, a zwłaszcza bezpośredniego komunikowania się z innymi ludźmi, nacechowany jest – rzekłabym – stałą czujnością.

– pisała Sandra Lee Bartky (Bartky, 1981, s. 23, za: Ślęczka 1999, s. 208–209).

W *Masterpieces* doświadcza tego jedna z uczestniczek wspomnianego spotkania – Rowena, wracająca późnym wieczorem do domu. Jest pracownikiem socjalnym i regularnie odwiedza ludzi potrzebujących pomocy.

Dziesiąta wieczorem. ROWENA idzie do domu
po zakończeniu ostatniej wizyty. Za nią idzie MĘŻCZYŻNA.
(Sytuacja jest całkiem niewinna. Nie ma żadnego zagrożenia.)
MĘŻCZYŻNA i ROWENA na chwilę się zatrzymują, po czym idą dalej.
ROWENA (głos z boku): Dobrze, że nie założyłam
spódniczki. Tak wyglądam całkiem przyzwoicie.
[...]
Nie idź za szybko, bo to będzie śmieszne. Nie zwalniam,
bo to będzie wyglądać na zaproszenie.
Nie możesz sprawiać wrażenia zdenerwowanej.
Dlaczego on do licha nie przechodzi przez ulicę?
(Sc. 5)

Scena niewątpliwie antycypuje dramatyczne zakończenie sztuki. Rowena boi się mężczyzny idącego za nią ulicą, mimo że sytuacja wygląda na „niewinną” i „nie ma żadnego zagrożenia”. W podobnej sytuacji na stacji kolejki podziemnej Rowena nie zareaguje już tylko strachem i oddaleniem się. W odruchu obronnym wepchnie mężczyznę pod pociąg.

²³ Stąd często stosowany termin *victim feminism* na określenie późnej fazy feminizmu radykalnego.

Masterpieces Sarah Daniels to sztuka uważana przez krytyków za istotny wkład do feministycznej debaty na temat – przede wszystkim – pornografii. Sztuka koresponduje z pracami radykalnych pisarek feministycznych (szczególnie amerykańskich), które postrzegają męską przemoc seksualną jako *spiritus movens* męskiej historii, a pornografię uważają za najjaskrawszy przejaw męskiej dominacji. Radykalne stanowisko Daniels wyraża się w poddaniu krytyce bardzo szerokiej listy praktyk: od opowiadania mizogynistycznych dowcipów, przez oglądanie magazynów erotycznych, po kręcenie i kolportowanie filmów pornograficznych z grupy tzw. *snuff movies*²⁴. Pisarka demaskuje sposoby uprzedmiotawiania kobiet, strategie doprowadzające do wyobcowania ich ciał w systemie społecznej i kulturowej reprezentacji.

Związek między oglądaniem pornografii a skutkiem w postaci gwałtu rzeczywiście w dramacie wystąpi i zakończy się tragicznie dla Roweny, ale – paradoksalnie – nie będzie ona ofiarą ataku, lecz zabójczynią; w momencie najwyższych emocji i prawdopodobnego (czy jedynie wymyślanego) zagrożenia pozbawi życia męczyznę, wypychając go pod wagony kolejki podziemnej.

Według Sue-Ellen Case w *Masterpieces*:

Przedmiotowy status kobiety w systemie [patriarchalnym – D. L.] popycha kobietę do użycia przemocy przeciwko swojemu prześladowcy. [...] [Zabójstwo – D. L.] odzwierciedla gwałtowność kobiet w bitwie, jaką muszą podjąć, aby uwolnić swe własne ciała spod wpływu scopophobicznego²⁵ męskiego spojrzenia i poglądów, które zamieniają je w cel seksualnej agresji (Case, 1991, s. 241).

Czyn Roweny traktować możemy jako przykład niezgody kobiety na opresyjną rzeczywistość i równocześnie jako element filozofii realizowanej przez cały ruch feministyczny w Wielkiej Brytanii, w tym feministyczny teatr.

²⁴ Nazwa *snuff movies* pochodzi od tytułu pierwszego filmu tego typu pt. *Snuff* wyprodukowanego w Stanach Zjednoczonych. W filmie tym bohaterka jest maltretowana, okaleczana i wreszcie zabijana przed kamerą (*snuff* [sl.] – znaczy: ‘zabić’, ‘umrzeć’, ‘odwalić kitę’). Film miał premierę ekranową w 1976 r. po kilku tygodniach przedpremierowego rozgłosu, reklamy, która sugerowała, że morderstwo sfilmowane przez kamerę jest autentyczne. W 1982 r. oryginalny film pt. *Snuff* pojawił się w Wlk. Brytanii. Wobec protestów kół feministycznych, przede wszystkim organizacji Women Against Violence Against Women, film ten wkrótce wycofano z sieci wypożyczalni, ale w obiegu istniało już kilkaset kopii tego filmu. Mimo restrykcji niektóre sklepy nadal reklamowały i sprzedawały ten film. *Snuff movies* zwane są również „filmami ostatniego tchnienia”. Zarówno prawdziwość, jak również samo istnienie filmów *snuff* nigdy nie zostały w pełni potwierdzone, zaś informacje na ich temat ograniczają się głównie do tzw. miejskich legend.

²⁵ *Scopophilia* [dosłownie: ‘zamiłowanie do patrzenia’]. Termin odnosi się w przeważającej mierze do tzw. „męskiego spojrzenia” typowego dla kina hollywoodzkiego, które uprzedmiotawia kobiety, sprowadzając je do roli obiektów, na które się patrzy (a nie podmiotów z ich indywidualnością i osobnym, znaczącym głosem, przy pomocy którego mogłyby wyrazić siebie). Termin używany w feministycznej krytyce filmowej pozostaje pod silnym wpływem obu nurtów, Freudowskiej i Lacanowskiej, psychoanalizy. Do zjawiska tego odnosi się także pojęcie *gaze*.

Po okresie prezentacji wielowymiarowej opresji, jakiej podlegały kobiety w tym kraju, nastąpił kolejny etap – manifestowania buntu, sprzeciwu kierowanego wobec nieprzyjaznych realiów. Miał on przybliżyć zrealizowanie ostatecznego celu, jakim byłoby zbudowanie świata nacechowanego kobietocentrycznie, nasyconego wartościami kultury kobiecej. W angielskim dramacie i teatrze okresu *drugiej fali* odnajdziemy zatem także – obok prezentacji kobiet w opresji – zarówno interesujące świadectwa podejmowanej walki, jak i artystyczne wizje nadchodzącej przyszłości.

Bibliografia

- Aston E. (1995), *An Introduction to Feminism and Theatre*. Routledge, London–New York.
- Bartky S. L. (1981), *Toward a Phenomenology of Feminist Consciousness*, [w:] M. Vetterling-Braggin, F.A. Elliston, J. English (red.), *Feminism and Philosophy*, Littlefield, Adams Totowa, New Jersey.
- Brown J. (1979), *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis*, Methuen, New Jersey–London.
- Brownmiller S. (1975), *Against our Will: Men, Women and Rape*, Simon & Schuster, New York.
- Case S. E. (1991), *The Power of Sex: English Plays by Women, 1958–1988*, „New Theatre Quarterly”, no. 27, vol. 7, August, s. 238–245.
- Churchill C. (1985), *Plays: One*, Methuen, London.
- Daniels S. (1986), *Ripen Our Darkness & The Devil's Gateway*, Methuen, London.
- Delphy C. (1984), *Close to Home: A Materialist Analysis of Women's Oppression*, University of Massachusetts Press, Amherst.
- Dunbar A. (1988), *Three Stage Plays: Rita, Sue and Bob Too, with The Arbor and Shirley*, Methuen, London–New York.
- Dunn N. (1981), *Steaming*, Amber Lane Press, Oxford.
- Firestone S. (1971), *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*, Bantam Books, London.
- Friedan B. (1963), *The Feminine Mystique*, W. W. Morton, New York.
- Humm M. (1993), *Słownik teorii feminizmu*, Semper, Warszawa.
- Lederet L. (red.) (1980), *Take Back the Night: Women on Pornography*, William Morrow, New York.
- Luckham C. (1994), *The Choice*, [w:] A. Castledine (red.), *Plays by Women: Volume Ten*, Methuen, London.
- Mc Gillivray's Theatre Guide 1994 (Formerly The British Alternative Theatre Directory)*, Rebecca Books, Brecon.
- Mies M., Bennholdt-Thomsen V., Werlhof C. (1988), *Women, the Last Colony*, Zed Books, London.
- Millett K. (1971), *Sexual Politics*, Doubleday, London.
- Morgan R. (1992), *The Word of a Woman, Feminist Dispatches 1968–1992*, Norton, New York.

- Oakley A. (1982), *Subject Women*, Fontana, London.
- Stopes M. (1918), *Married Love, A New Contribution to the Solution of Sex Difficulties*, Putnam's, London.
- Ślęczka K. (1999), *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Wydawnictwo Książnica, Katowice.
- Wakefield L. and the Women's Theatre Group (1984), *Time Pieces*, [w:] M. Wandor (red.), *Plays by Women: Volume Three*, Methuen, London–New York, s. 125–161.
- „Yorkshire Post” (1986), <http://www.abebooks.com/search/isbn/0413757005> [dostęp: 4.10.2017].