

DRAMATURGIA MARII MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKIEJ – PRÓBA PRZEDSTAWIENIA I SYSTEMATYZACJI

Agata Janus, agatamariajanus@gmail.com
Uniwersytet Wrocławski
Pl. Uniwersytecki 1, 50-137 Wrocław



STRESZCZENIE

Maria Morozowicz-Szczepkowska to rzadko wspomnianą dziś aktorką i dramatopisarką, której głównym obszarem zainteresowania była kwestia kobieca. Wrażliwa na niesprawiedliwość społeczną, występowała przeciwko rolom generowanym i wymaganym przez patriarchalny świat. W swoich utworach zawarła nie, tylko krytykę otoczenia, ale również pozytywny projekt zmiany, czyli wizję tzw. nowej kobiety. W tekście starano się przedstawić te zagadnienia na tle dokonań epoki, a podstawę referatu stanowiła monograficzna praca magisterska obroniona w 2013 r. na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego.

Słowa kluczowe: kobieca dramaturgia, dramat międzywojenny, sprawa kobiet, feminizm, nierówność społeczna

An attempt to describe Maria Morozowicz-Szczepkowska's dramaturgy

ABSTRACT

Maria Morozowicz-Szczepkowska was a Polish actress and a playwright who wrote mostly in the interwar period of 1918-1939. The main area of her concern consisted of women's issues. Being sensitive to social injustice, she courageously spoke out against the gender roles imposed by society. I also write about the controversial stage interpretations of Szczepkowska, particularly about the idea of the "new woman", and the then referred to proposals of the pre-war feminist movements. The paper is based on my monographic thesis defended in 2013 at the Faculty of Philology, University of Wrocław.

Key words: feminine drama, interwar drama, women's issues, feminism, social injustice

Maria Morozowicz-Szczepkowska reprezentuje pokolenie twórców urodzonych jeszcze w wieku dziewiętnastym. Pierwsze kroki na scenie stawiała w czasie zaborów, a jej dorosłe życie zostało ukształtowane przez istotne dla Polski wydarzenia historyczne, takie jak rewolucja 1905 r., pierwsza wojna światowa i odzyskanie przez nasz kraj niepodległości czy kolejna wielka wojna. Jeszcze przed zamachem w Sarajewie porzuciła zawód aktorki i poświęciła się pisaniu. Dziś jest przywoływana rzadko, głównie w kontekście dramaturgii kobiecej i wówczas wymienia się ją obok Zofii Nałkowskiej, czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Ze względu na skandal, jaki wywołało pojawienie się nagiego męskiego modelu w sztuce *Typ A*, oraz z powodu koncepcji zawartych w *Milczącej sile* porównuje się ją z feministyczną bojowniczką Ireną Krzywicką. W większości syntez literackich jest jednak pomijana, tym bardziej warto podjąć głębszą analizę jej twórczości, która wiele mówi zarówno o samej autorce, jak i o czasach, w których żyła.

Wśród dramatów opisywanych w niniejszej pracy, tylko *Sprawa Moniki* została wydana (w 1933 r.) nakładem Ferdynanda Hoesicka. Dwa lata później, u tego samego księgarza, opublikowano również romans Morozowicz-Szczepkowskiej *Twarz w lustrze*, a już po jej śmierci, w 1968 r., wydrukowano książkę wspomnieniową *Z lotu ptaka*. Wszystkie pozostałe utwory zgromadzone zostały w rodzinnym archiwum w Milanówku¹.

CAŁE ŻYCIE NA SCENIE

Autorka urodziła się 8.12.1885 r. jako trzecie dziecko aktora operetkowego Rufina Morozowicza i Walerii z Kotowiczów, jego drugiej żony. Oprócz opisów świata artystów, którzy pojawiali się w domu rodziców, w autobiografii *Z lotu*

¹ Dzięki uprzejmości wnuczki autorki – Ewy Mickiewicz – mogłam skorzystać z materiałów pozostawionych przez dramatopisarkę, na które składają się utwory, szkice, ale też listy, osobiste zapiski, kalendarze i korespondencja organizacji, w których działaniach uczestniczyła. Nieliczne ślady po autorce zostały również w prasie, gdzie sporadycznie (głównie w okresie międzywojennym) drukowała krótkie opowiadania i artykuły. Łącznie odnotowuję trzydzieści siedem tytułów dramatów, z czego czterech znamy jedynie tytuły. Nazwy jednego z przechowanych aktów nie udało się ustalić. Podobnie zagadką pozostaje czas powstania czterech utworów, a niejednokrotnie zmuszona jestem podawać przypuszczalny przedział czasowy. Na deskach teatralnych wystawiono dwanaście z tych tytułów, sceniczne realizacje nie są jednak przedmiotem referatu.

ptaka poświęca dużo miejsca rozważaniom o kolejnych pasjach swojego ojca². Przez jakiś czas trudnił się on bowiem wytwórstwem win, a potem założył wraz z żoną dobrze prosperującą firmę kosmetyczną. Wykonywał nawet sceniczne dekoracje. Rodzina często zmieniała miejsce zamieszkania, a sukcesy i porażki kolejnych przedsięwzięć ojca najlepiej oddają niepokój czasów, w których przyszło im żyć.

Niemal cała rodzina ze strony ojca dramatisarce parała się aktorstwem, również dzieci z jego pierwszego małżeństwa były związane z teatrem. Maria Morozowiczówna od wczesnego dzieciństwa wiedziała, że jej przeznaczeniem jest scena. Ulubionym szkolnym przedmiotem aktorki była literatura, a najwspanialszym poetą – Juliusz Słowacki. Nauczycielka języka, urzeczona jej wypracowaniami, zaleciła pisać o wszystkim, co przychodzi jej do głowy, a dziewczynka (na którą koleżanki mówiły Mania) znana była w klasie jako poetka. Wiele czasu spędzała też na lekcjach tańca, śpiewu i muzyki, a na fortepianie ćwiczyła zwłaszcza kompozycje ulubionego Fryderyka Chopina.

Debiut teatralny późniejszej dramatisarce odbył się w salonie państwa Jeleńskich. Zaprezentowała tam komedię Józefa Korzeniowskiego *Pierwej mama*, grając w niej główną rolę. W tym czasie powstało Towarzystwo Miłośników Sceny, do którego młodą artystkę wprowadził jej stryj Stanisław Morozowicz. Pierwszą poważną, choć niewielką rolą była modelka, stojąca na podium malarskim w jednoaktówce Władysława Renarda *Mat*.

W tym też czasie Marian Gwalewicz zaangażował ją na sezon letni w sali teatralnej Filharmonii Warszawskiej. Po tym udanym kontrze aktorzy przenieśli się do Łodzi, tam autorka również grała dużo i często. Spragniona nowych ról pisała listy do teatrów z całego kraju, w odpowiedzi dostała propozycję z Wilna, gdzie na początek przypadła jej rola Danusi w *Krzyżakach*. Morozowiczówna przebywała tam w latach 1908-1909, a na bogaty wileński repertuar teatralny składały się zarówno dramaty klasyczne, jak i sztuki współczesne. Za radą ojca nie odrzucała żadnych propozycji, zagrała więc nawet w jednym z przedstawień *Niebieską Myszkę* – paryską prostytutkę. Pobyt w Wilnie był dla aktorki czasem wyjątkowej pracy i szlifowania aktorskich umiejętności, które w pełni rozwinęła pod okiem Ludwika Solskiego w Krakowie. Po latach opisuje także swoje stosunki ze znanymi krakowskimi aktorami, opowiada o ciekawych spotkaniach i lokalnej bohemie. Podczas jednego z nich w Jamie Michalika, w 1912 r., bohaterka wspomnień poznała Jana Szczepkowskiego i w taki sposób rozpoczęła się dla niej „największa przygoda życia – małżeństwo”³. Jej wybraniek należał wówczas do grona najwybitniejszych młodych polskich artystów i miał już na swoim koncie liczne rzeźby wykonane w Krakowie i okolicach.

Następny sezon aktorka spędziła w poznańskim Teatrze Miejskim, co uważała za rodzaj wygnania. Na rolę jednak nie mogła narzekać, już w wstępie dostała bowiem kilka dobrych propozycji, a w stolicy wielkopolski czekali na nią wileńscy przyjaciele. Wówczas miał miejsce jej debiut jako dramatisarce. Zaistniała sytuację sama określa jako sensację: aktorka na swój benefis wystawiła własną sztukę (pt. *Korepetytor*), zagrała w niej główną rolę i wyreżyserowała. Mimo ciepłego przyjęcia przez widzów i krytykę sztukę wystawiono tylko raz, co było normą na rynku teatralnym, zdominowanym przez sztuki zagraniczne.

W maju 1913 r. w krakowskim kościele Bernardynów odbył się jej ślub z J. Szczepkowskim, a podróż poślubną młodzi małżonkowie odbyli do Włoch. W trakcie pierwszej wojny światowej mieszkali w Krakowie, a pan Szczepkowski został zmobilizowany do austriackiego wojska i wysłany na front. Powrócił ranny i załamany psychicznie. W tym czasie urodziła się ich córka Hanna i dramatisarce poświęciła się wychowaniu jedynej córki. We wspomnieniach z patosem pisze o odradzającej się Polsce, o chęci odbudowy kraju i miłości do morza, która zaowocowała kupnem domu w Jastarni. Po wojnie jej mąż objął dyrekcję Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i odniósł ogromny sukces na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r., również ona zabrała się do pisania. Oprócz tego, po śmierci rodziców (w 1931 r.), dramatisarce zajęła się urzędowaniem domu w Milanówku. Na lata międzywojenne przypada też współpraca autorki z konsorcjum kinematograficznym, dla którego adaptowała popularne powieści i pisała scenariusze. W Milanówku zainicjowała utworzenie amatorskiego teatru i wystawiła swoją sztukę pt. *Nowa kobieta*.

W tym okresie zrealizowano najważniejsze i najgłośniejsze jej dzieła, a w październiku 1933 r. autorka uczestniczyła w kobiecej wyprawie do Włoch, zorganizowanej przez Kazimierę Muszałównę. Pierwsze dni wojny to dla Morozowicz-Szczepkowskiej pospieszne opuszczanie nadmorskiego pensjonatu i powrót do stolicy. Jej dorastająca córka zaangażowała się w działalność konspiracyjną, a pisarka poważnie zachorowała na żółtaczkę. Na krótko przez Powstaniem Warszawskim, w konkursie zorganizowanym przez Polskę Podziemną, otrzymała drugą nagrodę za sztukę *Wrzesień*.

² Zob. m. in. M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968, s. 67-68. Książka ta jest głównym źródłem wiedzy na temat życia autorki i w największej mierze przyczyniła się do konstrukcji części biograficznej pracy. Dla jasności wyводу nie będę zatem każdorazowo odsyłać do poszczególnych jej części.

³ Tamże, s. 148.

Po odzyskaniu wolności wznawiano działalność teatrów i instytucji kultury, a dramatopisarka podjęła się zadania prowadzenia Teatru Objazdowego Problemy. Zaangażowała się też w prace reaktywowanego Związku Literatów Polskich w Warszawie oraz zasiadała w zarządzie Związku Autorów i Kompozytorów Sztuki. W 1947 r. wystawiono również jej sztukę *Geneva Paquis nr 10*. Dramat zainaugurował istnienie Teatru Kameralnego w Gdyni, a lokalna prasa rozpisywała się zarówno na temat samego przedstawienia, jak i losów młodego J. Słowackiego, o którym traktuje utwór. O okresie powojennym dramatopisarka wspominała raczej z goryczą, zdawała sobie bowiem sprawę z tego, że jej twórczość jest zapomniana, wydawcy nie byli zainteresowani drukowaniem jej prozy, a reżyserzy nie kwapili się, by realizować sztuki. Zmarła w Milanówku 9 IX 1968 r., nie doczekawszy się wydania autobiografii, której poświęciła ostatnie lata życia.

WRAŻLIWE PIÓRO

Morozowicz-Szczepkowskiej niejednokrotnie podkreślała swoje stanowisko w kwestiach społecznych pisząc, że jej twórczość to wyraz „potrzeby serca”, że zawsze pisała „na gorąco”, „wstrząśnięta czymś⁴. Poglądy dramatopisarki na kwestię kobiet mieszczą się w obrębie feminizmu tzw. pierwszej fali (sięgającego jeszcze osiemnastego wieku), którego główne problemy dotyczyły społecznej przestrzeni funkcjonowania kobiet. Opisując ten nurt Anna Burzyńska zaznaczyła, iż upłynął on przede wszystkim pod hasłem walki o równość kobiet i mężczyzn wobec prawa w życiu społecznym i politycznym⁵. Takie też poglądy można odczytać z twórczości dramatopisarki, która odważnie mówiła o dyskryminacji swojej płci.

Dwudziestolecie międzywojenne jest czasem najsilniejszego oddziaływania myśli feministycznych. Nie bez przyczyny wówczas bohaterka opublikowała i wystawiła na scenie *Maniusia* (1922), *Paszczę* (1923), *Drugą młodość* czy *Uśmiech fortuny* (oba utwory z roku 1925). Warto również dodać, że *Wspólny pokój* Virginii Woolf został wydany w 1928 r. (*Sprawa Moniki* w roku 1932), *Trzy gwine* zaś autorka ukończyła w 1938 r., podczas gdy *Milcząca siła*, sztuka podobnie sprzeciwiająca się wojnie jako wytworowi męskiej cywilizacji, miała swoją premierę w roku 1933, a więc pięć lat wcześniej. Mimo opóźnienia spowodowanego zaborami, wojną i koniecznością odzyskania niepodległości, Polki stosunkowo szybko przyswoiły idee sufrażystek i starały się wcielić je w życie, uwzględniając odmienne warunki społeczno-polityczne⁶.

Warto zauważyć, że Paulina Kuczalska-Reinschmitt, Cecylia Walewska czy Maria Turzyma zaczęły organizować się w związki i wydawać czasopisma oraz broszury w okresie dorastania Marii Morozowiczówny, co z pewnością znalazło odbicie w jej późniejszej twórczości. Najważniejsze zmiany w sytuacji kobiet zaszły jednak po odzyskaniu przez Polskę niepodległości oraz na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX w. W tym pierwszym okresie powstał dramat Szczepkowskiej *Kwiat szczęścia*, w którym przedstawia tragedię dziewczyny zmuszonej do małżeństwa (w 1923 r. napisała też *Paszczę*, sztukę o podobnej tematyce), na początku lat trzydziestych z kolei stworzyła swoje najbardziej znane dramaty: *Sprawę Moniki* (1932), *Milcząca siła* (1933) i *Typ A* (1934). Znamienne, że w 1932 r. w „Wiadomościach literackich” po raz pierwszy ukazał się dodatek *Życie Świadome*, w którym o problemach społecznych i obyczajowych pisali między innymi: Tadeusz Boy-Żeleński, Irena Krzywicka, Helena Boguszewska, Wanda Melcer czy Zofia Nałkowska. Rok później, w tym samym czasopiśmie, T. Boy-Żeleński ogłosił powstanie Ligi Reformy Obyczajów, wymieniając jej cele: „(...) krzewienie myśli humanitarnej i zasad etyki świeckiej, reformę wychowania, prawdziwe równouprawnienie kobiet, ochronę dziecka, dążenie do cywilnego ustawodawstwa małżeńskiego, prawo do macierzyństwa dla każdej kobiety, ochronę od chorób wenerycznych, zmianę stosunku do prostytucji w duchu abolicjonistycznym (zniesienie reglamentacji), zniesienie kary śmierci⁷. Wszystkie te postulaty odnaleźć można w twórczości Marii Morozowicz-Szczepkowskiej i choć poglądami oraz konkretnymi propozycjami zmian zbliżała się do planów I. Krzywickiej, jej twórczość najwyraźniej umieścić można w trzecim projekcie, który Aneta Górnicka-Boratyńska nazywa „modernistycznym”⁸. Jego przedstawicielką jest Z. Nałkowska, a przywołana badaczka podkreśla spójność jej wizji i odrębność wobec wcześniejszych dokonań emancypacyjnych⁹. Zgodnie z tym rozpoznaniem autorka *Granic* postulowała między innymi powstanie tzw. nowej kobiety, której model pojawił się już w innych krajach europejskich pod koniec XIX w. Tym nowym typem miała być kobieta samodzielna, wykształcona i niezależna, pisarka nie pomijała przy tym spraw erotycznych, a podkreślając, jak ważne jest seksualne wyzwolenie kobiet,

4 Te cytaty pochodzą z osobistych notatek bohaterki, dlatego nie mogę podać adresu bibliograficznego. Najważniejsze uwagi dramatopisarki o swojej pracy dołączyłam do monograficznej pracy magisterskiej, obronionej w 2013 r. na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego.

5 A. Burzyńska, *Feminizm, Gender i Queer*, [w:] Tejze, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 389-474.

6 Zob. m. in. A. Górnicka-Boratyńska, *Chcemy całego świata. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870-1939*, Warszawa 1999, s. 6-24.

7 Cytat zamieszczony w tabeli, opracowanej przez Iwonę Kurz. Zob. A. Górnicka-Boratyńska, *Stajmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, Izabelin 2001, s. 272.

8 Tamże, s. 7.

9 Tamże, s. 146-192.

doceniała również swoją kobiecość i nie starała się przypodobać mężczyznom, afirmując to, co pozornie słabe i kruche. Inaczej niż Szczepkowska, zapatrywała się natomiast na zagadnienie wojny, podkreślając jej niezmienną i nieodłączną od życia. Zdecydowanie sprzeciwiała się temu autorka *Milczącej siły*, która zarzucała mężczyznom, że konflikty zbrojne mają na celu jedynie ich bogacenie się, a w walce panowie chcą dać upust swoim prymitywnym instynktom¹⁰.

Przy omawianiu *Sprawy Moniki* wspomina się o inspiracji, czy raczej punkcie (negatywnego) odniesienia, jakim był dla twórczyni tej sztuki *Dom kobiet* Z. Nałkowskiej. Komentując go była aktorka sprzeciwiała się wizerunkom bohatererek występujących na scenie, wytykała słabość ich charakterów i podległość mężczyznom¹¹. Dlatego w swoim dramacie z 1932 r. wykreowała postać Anny, która uniezależniła się od przedstawicieli płci przeciwnej, jest świadoma, odważnie patrzy w przyszłość, starając się jak najlepiej wypełniać swoje obowiązki i żyć w zgodzie ze sobą. W przeciwieństwie do bohatererek *Domu kobiet* Anna nie rozpamiętuje przeszłości, mimo to widz może odnieść wrażenie, że również została ukształtowana przez mężczyznę, wszak jej odmiana zaszła po zdradzie kochanka. Morozowicz-Szczepkowskiej nie udaje się wobec tego całkowicie uniknąć błędów, które wytykała „koleżance po piórze”.

Do autorki powojennych *Medalionów* zbliżała ją też niechęć do instytucjonalnego pojmowania małżeństwa. A. Górnicka-Boratyńska zauważa, iż o ile jeszcze Eliza Orzeszkowa nie podważa zasadności małżeństwa jako formalnego związku kobiety i mężczyzny, u Z. Nałkowskiej można już dostrzec tę tendencję¹². Również w ustach bohatererek omawianych dramatów dają się słyszeć skargi na tradycyjnie pojmowane małżeństwo i głosy podważające jego zasadność. Monice, Karolinie czy Ewie kontrakt zawarty z małżonkiem przyniósł jedynie ból i rozczarowanie. Iza z *Typu A* wykorzystuje natomiast ten tradycyjny układ, by zdobywać kolejnych bogatych mecenasów. Choć w powojennych sztukach zauważyć można wyraźne osłabienie tych antyrodzinnych tendencji, w żadnej z nich nie zawarła wyrażonej pochwały stanu małżeńskiego.

Postaci z jej dramatów przemawiają więc jak doświadczone, mądre feministki, patriotki i emancypantki. Zapewne Morozowicz-Szczepkowskiej znane były zarówno teksty pozytywistek, jak i sobie współczesnych działaczek, dlatego w dialogach jej sztuk można niejednokrotnie odnaleźć podobne hasła i postulaty. Również w swojej książce wspomnieniowej autorka *Sprawy Moniki* wypowiada się o kobietach, a oceniając dwudziestolecie międzywojenne pisze wręcz o „erupcji talentów kobiecych w każdej dziedzinie twórczości”¹³.

W omawianych dramatach można dostrzec znamiennej ewolucji. O ile bowiem o najbardziej znanych sztukach Morozowicz-Szczepkowskiej Marian Rawiński napisał, iż są wyrazem „narcystycznego buntu przeciwko patriarchalizmowi oraz ascetycznym wzorem promocji człowieczeństwa kobiet” i umieścił w nurcie radykalnym (obok I. Krzywickiej)¹⁴, o tyle trudno mówić o owej walce z miłością w jej sztukach późniejszych i rzadziej komentowanych. Już w *Sprawie Moniki*, którą autor artykułu przytacza na poparcie swej tezy, postulaty o potrzebie uczynienia pracy treścią swojego życia padają z ust Anny, a nie głównej bohaterki. Ta ostatnia bowiem wciąż jest zrozpaczona i to przyjaciółka, która przeżyła swój zawód miłośny, podpowiada jej, co powinna zrobić. W jeszcze późniejszym utworze – *Przypadku* z 1963 r. – postulaty te zostały całkowicie zarzucone. Praca nie przeszkadza bohaterce sztuki – Joannie w nawiązaniu romansu z przystojnym producentem Janem, a zarysowane melodramatyczne tło zostało oparte na konwencji spotkania „kobiety po przejściach i mężczyzny z przeszłością”.

Ponadto, czytając utwory Morozowicz-Szczepkowskiej można dostrzec, że wszelkie opisywane przez nią aspekty życia dotyczą przede wszystkim kobiet zamieszkujących miasta. Przemiany w mentalności zachodziły o wiele wolniej na wsiach, choć i tam pierwsza wojna wymogła na wielu kobietach samodzielne prowadzenie gospodarstw, a to pociągnęło za sobą stopniowe zmiany relacji damsko-męskich.

NIE TYLKO SPRAWA KOBIET

Po przedstawieniu biografii i poglądów bohaterki niezbędne wydaje się dokonanie systematycznej prezentacji jej utworów. Jak wspomniano, pierwszym dojrzałym utworem pisarki jest dramat *Kabotyni*. Akcja sztuki rozgrywa się w środowisku artystów, a grupa przyjaciół głównej bohaterki nosi cechy wileńskiej bohemy. W podobnych realiach osadzone

10 Poglądy te wielokrotnie wyrażała nie tylko ustami swoich bohaterów (najczęściej bohatererek), ale również we wspomnieniach *Z lotu ptaka*.

11 Rzeczywiście czytając utwór Z. Nałkowskiej można dostrzec, że każda z bohatererek żyje w cieniu dawnej relacji z ukochanym, a jeśli odrywają się od spraw swoich uczuć, to tylko po to, by obserwować inną parę (Ewę i bogatego kochanka, przed którym ucieka). Stąd protest Szczepkowskiej, która nie chciała, by kobietę utożsamiano jedynie z jej miłością i dlatego tak silnie w swoich dramatach podkreślała znaczenie pracy i poświęcenia dla innych. Zob. Z. Nałkowska, *Dom kobiet*, Warszawa 1938.

12 A. Górnicka-Boratyńska, *Stajmy się sobą...*, dz. cyt., s. 79.

13 M. Morozowicz-Szczepkowska, dz. cyt., s. 267-268.

14 M. Rawiński, „Przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety”. *Feministyczny teatr Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] E. Loch (red.), *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, Lublin 2001, s. 207.

jest *Zwycięstwo* - dzieło datowane również na 1913 r. i choć w późniejszych latach dramatopisarka niejednokrotnie jeszcze umieściła w swoich utworach artystów (począwszy od *Pryzmatu* i *Maniusia* z lat dwudziestych, a skończywszy na *Przy-padku* z lat sześćdziesiątych), nigdy już nie zdecydowała się na tak wnikliwe sportretowanie tego środowiska¹⁵.

Główną bohaterką *Kabotynów* jest zdradzona przez kochanka Hanka, która nie widzi sensu życia i chce popełnić samobójstwo. Przed podobnym dylematem stanie Monika ze *Sprawy Moniki*, utworu z 1932 r. W obu przypadkach kobiety uratują ich najbliższe przyjaciółki, a zarówno Hania, jak i Monika zwrócą się w stronę pracy (pierwsza jako aktorka, druga – lekarka), by zapomnieć o fatalnej miłości. Co ciekawe taki schemat powtórzy się w większości dramatów Morozowicz-Szczepkowskiej, a odwrotna sytuacja, czyli pojawienie się nieszczęśliwego kochanka, występuje jedynie w *Zwycięstwie* (1913 r.).

Jeszcze w trakcie pobytu Morozowicz-Szczepkowskiej w Krakowie, przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości, powstały tak różne utwory jak: jednoaktowa farsa *Winda* (1913 r.), alegoryczna *Droga żywota* (1916 r.), czy *Fortepian* – utwór napisany w trakcie pierwszej wojny światowej, przerobiony w latach trzydziestych i wystawiony jako *Nouva kobieta*. Pod koniec drugiej dekady dwudziestego wieku dramatopisarka stworzyła też *Kwiat szczęścia* – sztukę z elementami fantastycznymi, w której po raz pierwszy tak otwarcie wystąpiła przeciwko społecznym konwenansom, jakim poddawane są wkraczające w dorosłość dziewczyny. Niestety nie zachował się jej utwór *Korepetytor* (z 1914 r.), natomiast wspomniane już *Kwiat szczęścia* i *Droga żywota* świadczą o zainteresowaniach dramatem symbolicznym. Komentując w swoich notatkach ostatnią z wymienionych sztuk autorka napisała wręcz, iż wyróżnia się „posmakiem mistycyzmu”, łącząc ją z powstałym dziesięć lat później *Pryzmatem*. Do tych dwóch dzieł należałoby dodać jeszcze *Paszczę* -, dramat symboliczny w ośmiu skrótach scenicznych z 1923 r. Jego bohaterką również jest kobieta poddana zaborczemu mężowi, która marząc o miłości i połączeniu z ukochanym szaleje, i błąka się po mieście. Schematyzm prezentowanych zachowań uwypukla brak imion poszczególnych postaci oraz konwencjonalność ich postaw, dialogów i gestów. Alegoryczni bohaterowie pojawiają się również w przywołanym już *Pryzmacie*.

W międzyczasie autorka stworzyła też lekką i zabawną komedię pod tytułem *Manius*, nie zapomniała przy tym jednak o kwestiach emancypacyjnych, które pojawiają się w dialogach bohaterów, a krytyce poddana jest zwłaszcza postać zaborczej matki muzyka, pani Łabędzkiej i jej córki, usiłującej znaleźć bogatego męża. To komedia charakterów i satyra społeczna, a jej celem jest ośmieszenie negatywnych cech postaci.

Dwa utwory z 1925 r. – *Uśmiech fortuny* i *Druha młodość* świadczą natomiast o żywym zainteresowaniu życiem politycznym w niepodległej Polsce. Pod pozorem komedii autorka obnaża niepatriotyczne postawy rodzimej inteligencji i brak dbałości o losy państwa. Morozowicz-Szczepkowska najgłośniej krytykuje polityków, którzy zamiast budować silne państwo zajmują się kłótniami, a interesują ich jedynie własne zyski. W tych latach dramatopisarka zajmowała się głównie pisaniem scenariuszy filmowych, a wśród nielicznych powstałych wówczas utworów dramatycznych wyróżnić należy *Historię romantyczną (o wiernej i niewiernej Zuzi)*. Na pewno przed 1932 r. powstał także utwór *Zawieja*, który obrazuje starania Polaków o odzyskanie niepodległości i upamiętnia heroizm kobiet-emisariuszek. Oceniając po latach swoją twórczość sama zaznaczyła, że najtrudniej było jej pisać o tych, których kochała i podziwiała, dlatego nigdy nie wyszedł spod jej pióra żaden utwór o Józefie Piłsudskim¹⁶.

Początek lat trzydziestych to okres największych scenicznych sukcesów Morozowicz-Szczepkowskiej – wówczas napisała i wystawiła *Sprawę Moniki*, *Milczącą siłę* oraz *Typ A*, w których poruszyła kwestie kobiecej niezależności, okrucieństwa wojen oraz poddała krytyce pomysł odgórnie regulowanej rozrodczości. Zwłaszcza ostatni z wymienionych dramatów wywołał ogromny skandal i protesty (głównie męskiej części) publiczności oraz krytyków. Cały czas dramatopisarkę zajmowały aktualne tematy społeczne, które podnosiła wówczas w sposób najbardziej radykalny, w stylu I. Krzywickiej.

W 1935 r. powstała również satyra na ziemiaństwo – *Walący się dom* – wystawiana chętnie po wojnie (pod tytułem *Rodzina Rakuskich*). W 1947 r. doceniono zwłaszcza poprawność polityczną utworu, komentując zawarte w nim uwagi o degeneracji ziemiaństwa oraz ucisku chłopów. Krytyka podchwyciła i odpowiednio zinterpretowała te elementy sztuki, które nie były tak silnie eksponowane w latach trzydziestych¹⁷. Choć w dramacie występują córki Rakuskiego oraz pielęgniarka, której rola jest niemała, *Walący się dom* stanowi wyjątek na tle reszty twórczości dramatopisarki, ponieważ sprawa kobiet nie jest w nim postawiona na pierwszym miejscu.

15 Po poślubieniu J. Szczepkowskiego (w maju 1913 r.) Maria zdecydowanie zamknęła ten rozdział swojego życia, przestała występować na scenie i nie uczestniczyła już aktywnie w środowisku aktorskim.

16 To również informacja odnaleziona w osobistych notatkach artystki.

17 Zob. m. in. T. Kudliński, *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 37, s. 6.

Bilans to dzieło, którego główna bohaterka podobna jest do pierwszoplanowej postaci z romansu *Twarzy w lustrze*, a zarówno dramat, jak i proza datowane są na 1935 r. Karolina z *Bilansu* popełnia jednak błędy, przed którymi udało się ustrzec Joannie i dopiero po latach rozpoczyna życie na własny rachunek. Przed wojną autorka stworzyła jeszcze utwór *Policzek*, który również jest głosem oskarżającym mężczyzn i patriarchalnie skonstruowany świat. Takie poglądy reprezentuje malarz Paolo, dla którego karą za instrumentalne traktowanie kobiet będzie tytułowy cios wymierzony przez córkę.

Kolejne dramaty Morozowicz-Szczepkowskiej powstały już po roku 1945, a jedynie *Wrzesień* został napisany jeszcze w trakcie działań wojennych. Choć w tym (wyjątkowo rozbudowanym) utworze niejednokrotnie pojawiają się wątki kobiece, głównym tematem jest jednak obrona stolicy podczas kampanii wrześniowej, bohaterstwo mieszkańców Warszawy i żołnierzy, a także tragizm i beznadziejność sytuacji, w jakiej znaleźli się Polacy wobec ataku dwóch potężnych wrogów. Dramat ten idealizuje obrońców ojczyzny i przedstawia ich bez skazy, a tym, co sytuuje *Wrzesień* na styku dramatów przed i powojennych jest obecność ostatniej, nieco irracjonalnej sceny. Pani Kańska (najprawdopodobniej cudem ocalała) oszalała po stracie bliskich, rozmawia z ich duchami i próbuje zatrzymać żołnierzy idących do niewoli. Takie fantastyczne motywy, charakterystyczne dla dramatów z dwudziestolecia międzywojennego, nie pojawiają się już w późniejszej twórczości dramatopisarki.

W 1947 r. powstała *Ballada*, z podtytułem *Obrazek z życia Chopina w jednym akcie*, a także *Boa dusiciel* – również komedia, ale w trzech aktach. W tym samym roku miała też miejsce premiera dramatu opartego na życiorysie J. Słowackiego, czyli *Genewa Paquis nr 10*, w której Szczepkowska przedstawiła szwajcarski epizod z życia wieszczki i starała się opisać historię nieszczęśliwej miłości Eglantine Pattey do romantycznego poety. Mimo historycznej tematyki w utworze nie zabrakło również wątków emancypacyjnych, choć nie odgrywają one roli pierwszoplanowej.

Jeszcze w tym samym roku odbyła się także premiera *Powrotów*, w których nakreślone zostały tragiczne losy Polek i konieczność tytułowego powrotu do normalności po 1945 r. Bohaterki sztuki są dojrzałe niż ich przedwojenne odpowiedniczki, dlatego poglądy, które głoszą, nie są już tak radykalne, jak przedstawiane w *Milczącej sile*. Wanda, Irena oraz Wiga potrzebują mężczyzn i nie wstydzą się tego, mówiąc jednocześnie o konieczności dowartościowania własnej roli w społeczeństwie. Nowy ład ma pomóc im w uzyskaniu dla siebie tych praw.

Warszawa Chopina oddaje fascynację autorki biografią genialnego kompozytora i koresponduje z napisanym rok wcześniej utworem *Ballada*, a także *Jane Stearling* (data powstania nie jest znana) oraz *Wigilią warszawską* z 1962 r. W każdej ze sztuk, różniących się zarówno pod względem charakteru, jak i długości, F. Chopin przedstawiony jest w sposób wyidealizowany – jako wybitny muzyk i nieskalany człowiek (wrażliwy przyjaciel, ukochany syn), który już we wczesnej młodości objawił się jako geniusz.

Oddech ziemi Morozowicz-Szczepkowska napisała jeszcze w latach pięćdziesiątych, a akcja sztuki rozgrywa się, tak jak w sztuce *Pani Prokurator*, w 1952 r. i traktuje o zbiegach ze zniewolonego kraju. Obie sztuki są wyrazem niezadowolenia z warunków społeczno-politycznych, jakie zapanowały w Polsce. Drugi wymieniony utwór, *Pani Prokurator*, ma oddać klimat powojennych wyborów i sporów, porusza także wątek równouprawnienia kobiet przewijający się w całej twórczości dramatopisarki, a jego główną bohaterką jest tytułowa stalinowska prokurator, wierna komunistycznemu systemowi.

W roku 1963 powstał jeszcze *Przypadek* – dynamiczny i niedługi dramat osnuty wokół wypadku z udziałem kobiety i mężczyzny. Dzięki zbiegowi okoliczności hollywoodzki producent proponuje polskiej scenarzystce angaż, a losy kobiety w wielu miejscach zbliżają się do biografii twórczyni. Oprócz wątku filmowego w sztuce kolejny raz powraca temat kobiecy – córka głównej bohaterki, podobnie jest Monika z utworu międzywojennego, uwikłana jest w toksyczny związek z alkoholiczkiem, a w dialogach pada wiele słów na temat powinności matki, roli kobiety i realizacji jej twórczych pasji.

Nieznane są daty powstania *Jane Stearling* (dramatu osnutego wokół biografii tytułowej bohaterki, wielbicielki i uczennicy F. Chopina) oraz *Przygody* (której bohaterem jest dekadentcki arystokrata, w stylu huysmanowskiego des Esseintes'a). Ponadto w zbiorach autorki zachował się utwór nieopatrzonej tytułem, prawdopodobnie również nieukończony. Protagonistką jest Niunia – ofiara zdrady męża i społecznych konwenansów. W opracowaniach i wspomnieniach pojawiają się jeszcze tytuły dwóch utworów, które nie przetrwały i nieznana jest nawet data ich powstania, a są to: *Pani Minister* i *Prawo do życia*.

PAPIEREK LAKMUSOWY

Wnikliwa analiza sztuk Morozowicz-Szczepkowskiej pozwala zaobserwować jej niezwykłą wrażliwość na aktualne kwestie społeczne i polityczne oraz idealistyczną chęć wprowadzania zmian, które postulowała do ostatniego utworu. Naczelnym i niezmiennym tematem w jej dramatach jest kwestia kobiet, a choć najbardziej radykalne emancypacyjne

postulaty pojawiają się w sztukach z początku lat trzydziestych, nie zapomniana o nich również w utworach późniejszych, nawet tych historycznych (jak *Wrzesień*) czy biograficznych (np. *Warszawa Chopina*). Poza nielicznymi wyjątkami główni bohaterowie jej dramatów to również przedstawicielki płci pięknej, a mężczyźni zazwyczaj ukazani są w negatywnym świetle. Pod względem gatunkowym w prezentowanej twórczości komedie przeplatają się z dramatami czy utworami fantastycznymi, a sztuki krótsze – z dłuższymi. Dramaty symboliczne oraz postaci alegoryczne nie pojawiają się jednak po drugiej wojnie światowej, fascynacja nimi odbija się głównie w kilku utworach z lat dwudziestych. Lata pięćdziesiąte przynoszą natomiast także dwa utwory, w których pisarka rozlicza się z systemem komunistycznym oraz portretuje trudy przepracowania wojennej traumy.

Zapewne nie wszystkie omówione sztuki Marii Morozowicz-Szczepkowskiej nadają się do druku lub wystawienia, warto jednak odnotować je ze względu na ujawnioną w nich wrażliwość na kwestie społeczne, odwagę w podejmowaniu spraw kobiet i swoistą bezkompromisowość, która cechowała autorkę. Wydaje się, że należy je czytać w kontekście wybitnych dokonań epoki i przemian, które zachodziły w Polsce w wieku dwudziestym. Stanowią bowiem wspaniałe świadectwo czasów, w których żyła, występowała na scenie i pisała.

BIBLIOGRAFIA

Teksty źródłowe

- [1] Morozowicz-Szczepkowska M., *Sprawa Moniki*, Warszawa 1933.
- [2] Morozowicz-Szczepkowska M., *Twarz w lustrze. Romans*, Warszawa 1935.
- [3] Morozowicz-Szczepkowska M., *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968.
- Książki/czasopisma**
- [4] Burzyńska A., *Feminizm, Gender i Queer*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 389-474.
- [5] Godlewska J., *Sprawa Morozowicz-Szczepkowskiej*, „Scena” 1984, nr 12.
- [6] Górnicka-Boratyńska A., *Chcemy całego świata. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870-1939*, Warszawa 1999.
- [7] Górnicka-Boratyńska A., *Stajmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, Izabelin 2001.
- [8] Hemik-Spalińska J., *Rodzaju żeńskiego*, „Dialog” 1996, nr 3.
- [9] Jelonek-Lisowska A., *Feministyczna znaczy pornograficzna*, „Wysokie obcasy” 2011, nr 39 (642).
- [10] Kałwa D., *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej. Dylematy środowisk kobiecych*, Kraków 2001.
- [11] Kochańczyk A., *Kobiecność jako Forma – przypadek Zofii Nałkowskiej*, [w:] E. Łoch (red.), *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, Lublin 2001.
- [12] Kozikowski E., *Łódź i pióro*, Łódź 1972.
- [13] Kozikowski E., *Z żalobnej karty: Maria Morozowicz-Szczepkowska*, „Teatr” 1969, nr 1.
- [14] Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.
- [15] Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
- [16] Maciejewska M., *Teatr Polski w Poznaniu w latach 1912-1914*, [w:] J. Maciejewski (red.), *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwajkowskiemu*, Wrocław 1966.
- [17] Marczak-Oborski S., *Bibliografia dramatu polskiego 1939-1964, Indeksy*, T. III, Warszawa 1972.
- [18] Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918-1965*, [w:] T. Sivert (red.), *Dzieje teatru polskiego*, T. V, Warszawa 1985.
- [19] Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915*, T. V, Kraków 1985.
- [20] Nałkowska Z., *Dom kobiet*, Warszawa 1938.
- [21] Pekańec A., *Piórem aktorki. Działalność literacka Marii Morozowicz-Szczepkowskiej*, [w:] E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, K. Cierzan, P. Biczowska (red.), *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939*, Kraków 2011.
- [22] Rawiński M., *„Przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety”. Feministyczny teatr Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] E. Łoch (red.), *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, Lublin 2001.
- [23] Ritz R., *Nic w labiryncie pożądania. Gender i płć w literaturze polskiej od romantyzmu do modernizmu*, Warszawa 2002.
- [24] Simon L., *Bibliografia dramatu polskiego 1765-1964*, Warszawa 1972.
- [25] Korzeniewska E. (red.), *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, T. II, Warszawa 1964.
- [26] Węgrzyniak R., *Generacje i skandale*, „Notatnik Teatralny” 2003, nr 35.
- [27] Zawadzka J., *Morozowicz-Szczepkowska Maria*, [w:] J. Czachowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, T. V, Warszawa 1997.