

Tomasz Kaczmarek*

FRANCUSKI TEATR FEMINISTYCZNY NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Mężczyzna miał poglądy — kobieta nadal tylko widzimisię, odpowiednikiem jego silnej woli był jej babski upór, a jego przezorności — jej wyrachowanie, a w sytuacjach, w których mężczyznę zwano taktykiem, kobieta pozostawała intrygantką

Wisława Szymborska

Ach! Biedne kobiety, jakże są pogardzane!... A przecież o wiele więcej kobiet niż mężczyzn kocha Dobrego Boga i podczas Męki Naszego Pana kobiety miały więcej odwagi niż apostołowie, ponieważ nie ulękły się obelg żołnierzy i ośmieliły się otrzeć godne uwielbienia Oblicze Jezusa... Bez wątpienia właśnie dlatego pozwala On, by pogarda była ich udziałem na ziemi, ponieważ sam wybrał ją dla Siebie samego... W niebie na pewno będzie mógł pokazać, że Jego myśli nie są myślami ludzi, gdyż wtedy ostatnie będą pierwszymi.

Św. Teresa od Dzieciątka Jezus

Nie znam religii, która nie uważałaby kobiet za istoty ograniczone, nieczyste, pod każdym względem gorsze od mężczyzn. Pewnego dnia spoglądasz w dół i widzisz, że religie spętały ci nogi.

Leonora Carrington

Wstęp

Do niedawna jedynie garść osób wiedziało o istnieniu we Francji pod koniec XIX wieku swego rodzaju teatru feministycznego. Większość jest przekonana, że ów trend pojawił się dopiero po 1968² roku, kiedy nastąpiła

* Tomasz Kaczmarek — dr hab., prof. UŁ, Zakład Literatur Romańskich, Instytut Romanistyki, Uniwersytet Łódzki, ul Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

² M.-C. Pasquier, M.-C. Rouyer, M. Surel-Tupin, *Théâtre féministe*, w: *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. par M. Corvin, Paris 2001, s. 635.

prawdziwa rewolucja obyczajowa, która przyczyniła się do bardziej zdecydowanej emancypacji kobiet i mniejszości seksualnych, a jednak białogłowy próbowali już sto lat temu z okładem przebić się przez niewzruszoną, fallokratyczną cenzurę. Ponad wszelką wątpliwość teatr ten został skazany na prawie stuletnią banicję z powodów politycznych. Zarzucano mu dyletantyzm, nie mający nic wspólnego z prawdziwym kunsztem artystycznym, ale tak naprawdę obawiano się głosu pisarek otwarcie „flirtujących” z wywrotowcami, którzy zagrażali porządkowi kapitalistycznemu¹. Odkrycie na nowo twórczości dramatopisarzy związanych z ruchem anarchistycznym zmienia tę sytuację. W 1991 roku ukazuje się po raz pierwszy antologia teatru sprzeciwu społecznego (*Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*)², w której, obok takich pisarzy jak Georges Darien, Lucien Descaves, Octave Mirbeau czy Jean Grave — należących do głównego nurtu teatru sprzeciwu społecznego — pojawia się również nazwisko Very Starkoff, obrończyni praw kobiet i zwolenniczki ich równouprawnienia względem mężczyzn. Większym rozgłosem i popularnością cieszyła się, wydana dziesięć lat później, trzynomowa antologia³, w której odnajdziemy, oprócz przywołanej już pisarki pochodzenia rosyjskiego, dwie autorki sztuk wyrażających sprzeciw wobec przestarzałego porządku mieszczańskiego. Poza krytyką niesprawiedliwego ładu społecznego, zbuntowane obywatelki zwracają uwagę na nadwerżoną kondycję kobiet zdominowanych przez egoistyczny patriarchat. Są nimi Louise Michel i Nelly Roussel. Ich nazwisk na próżno by szukać w podręcznikach poświęconych literaturze czy teatrowi. Te trzy nieznane dotąd współczesnemu czytelnikowi kobiety doczekały się jednak uznania ze strony naukowców zwłaszcza dzięki publikacji wspomnianej wyżej antologii. Owa pozycja zainspirowała także innych badaczy do zgłębienia tej problematyki. Cecilia Beach, na przykład, obszernie pisze w swojej monografii o twórczości kobiet w ówczesnej Francji, poddając ją ciekawej analizie z perspektywy teorii *gender*⁴. Séverine Auffret wygłasza 19 listopada 2009 roku pasjonujący wykład w Théâtre du Rond-Point na temat teatru walczącego Very Starkoff⁵, a Philippe Ivernel publikuje

¹ Głos kobiet przyczynił się do powstania anarchizmu feministycznego, który postulował obok zdobycia przez kobiety zupełnej niezależności psychicznej, pełną wolność tak społeczną, jak seksualną obu płci.

² *Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*, wybór tekstów i redakcja J. Ebstein, J. Hughes, Ph. Ivernel, M. Surel-Tupin, Paris 1991.

³ *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880–1914*, textes réunis et présentés par J. Ebstein, Ph. Ivernel, M. Surel-Tupin et S. Thomas, Paris 2001.

⁴ C. Beach, *Staging Politics and Gender, French Women's Drama, 1880–1923*, New York 2005.

⁵ <http://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/le-theatre-de-combat-de-vera-starkoff>, [dostęp: 29 stycznia 2016].

swój artykuł o Louise Michel i jej romantyzmie rewolucyjnym na łamach czasopisma „Romantisme”⁶.

W Polsce nie ukazała się do dzisiaj chociażby wzmianka o dorobku literackim tych zaangażowanych społecznie kobiet⁷. Warto więc przybliżyć twórczość pisarek, które odegrały ważną rolę w walce o równe prawa kobiet i mężczyzn. Owe starania tak naprawdę zaczęły przybierać na sile dopiero począwszy od lat 1970. Niniejszy artykuł poświęcony jest dwóm z wyżej wymienionych autorek: Roussel i Starkoff, bowiem obie w swoich dramatach podejmowały bezpośrednio problematykę roli kobiety w społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn. Louise Michel, która w swoich utworach więcej uwagi przykładała do ogólnego zrywu biedoty przeciw znienawidzonej władzy, zasługuje na odrębne studium.

Vera Starkoff: teatr walki

Vera Starkoff jest dość tajemniczą postacią, o której życiu wiemy niewiele. Niemniej, dzięki Cecylii Beach, która niestrudzenie badała różne dokumenty archiwalne policji, docierając również do kartotek parafialnych, możemy odtworzyć kilka faktów z jej biografii. Nawet jeśli wydawać się mogą one powierzchowne i fragmentaryczne, to z tych strzępów można stworzyć pewien wizerunek pisarki, swego rodzaju portret roboczy prawdziwej rewolucjonistki. Przyszła na świat jako Tauba Efron w średnio zamożnej rodzinie żydowskiej 1 kwietnia 1867 roku w Wilnie, który w owym czasie znajdował się pod zaborem rosyjskim. Jej ojciec Ilia Efron posiadał wydawnictwo w Sankt Petersburgu — mała Tauba rozczytywała się więc w literaturze od wczesnych lat życia. W 1884 roku, jak wiele innych rosyjskich młodych kobiet pochodzących z klasy średniej, przyszła pisarka anarchistyczna udaje się do Szwajcarii, by tam kontynuować swoją edukację. W 1889 roku, po kilku latach studiów filologicznych, Starkoff przenosi się do Paryża. W tym okresie cała jej rodzina będzie wciąż pod baczным okiem carskiej policji, bowiem Ochrana „czuwa” nad Rosjanką od pierwszych dni, kiedy zaczęła sympatyzować z ruchami rewolucyjnymi — policja francuska także będzie zainteresowana jej „podejrzaną” działalnością. Nie dziwi więc, iż Vera Starkoff w 1917 roku uczestniczy w ceremonii na cześć wyzwolenia narodu rosyjskiego

⁶ Ph. Ivernel, *Romantisme révolutionnaire et Réalisme paroxystique. Théâtre de Louise Michel*, numer specjalny pod tytułem: *Rejet et renaissance du romantisme à la fin du XIX^e siècle*, „Romantisme” 2006, n° 132.

⁷ Wyjątkiem są sztuki Starkoff i Roussel, które zostały przełożone na język polski i ukazały się w trzech antologiach w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego: *Anarchia i francuski teatr sprzeciwu społeczno 1880–1914* (2014); *Francuski teatr społeczny na przełomie XIX i XX wieku. Twarze i maski kultury mieszczańskiej* (2016); *Francuski teatr społeczny na przełomie XIX i XX wieku. Bunt wykluczonych* (2018).

spod tyranii caratu odziana na biało, przez co jawnie wyrażała swoje poparcie dla rewolucjonistów. Pozostanie w stolicy Francji aż do śmierci w 1923 roku.

Paryż pod koniec XIX wieku był ziemią obiecaną dla licznych uchodźców rosyjskich, zbuntowanych Polaków i uciekających przed krwawymi pogromami Żydów. Rosjanie skupiali się przede wszystkim w piątej dzielnicy miasta (V arrondissement), tam także dotarła autorka *Ruchu literackiego w Rosji*. To właśnie we Francji Tauba przybiera pseudonim Starkoff, co pod koniec XIX wieku było czymś naturalnym, zwłaszcza dla literatów, zbuntowanych przeciwko kapitalistycznemu systemowi. Podczas pobytu na obczyźnie, Vera nie zapomina o swoim kraju i wydaje w 1899 roku poczytną rozprawę *Syberia*, tłumaczy Lwa Tołstoja, Aleksandra Puszkina i Nikołaja Czernyszewskiego, poświęcając temu pierwszemu esej *Prawdziwy Tołstoj*, (*Le Vrai Tolstoï* — 1911), w którym wychwala swojego pobratymcę zwłaszcza za to, że gani on wszelaki przejaw przemocy władzy wobec bezbronного człowieka. Podziwia autora *Wojny i pokoju*, który pomimo nieukrywanego przywiązania do chrześcijańskich wartości, występował przeciwko Cerkwi, fałszującej nauki Chrystusa⁸ i feudalnemu systemowi społecznemu panującemu w rosyjskim imperium. Rewolucyjne hasła Tołstoja bliskie były pisarce, która swoim piórem pragnęła również zdemaskować istniejący porządek legitymizowany przez niesprawiedliwe prawa. To, co najbardziej przerażało Starkoff, to bezduszny mechanizm państwa, który niszczył jednostki, ukrywając przy tym odpowiedzialnych za wyrządzane niegodziwości.

Państwo jest przemysłnie skonstruowanym aparatem przemocy, w którym odpowiedzialność za zbrodnię rozkłada się między prawodawcę, policjanta, sędziego i kata, tak że w rezultacie nikt nie jest za nią odpowiedzialny. Nikt nie czuje, że zabija, bo kto inny tworzy prawo, kto inny je stosuje, a jeszcze kto inny ogłupia absurdalną dyscypliną funkcjonariuszy systemu⁹.

Starkoff odrzuca wszelaką przemoc, militarizm i dogmaty kościelne jako te, które od wieków skutecznie dławią najmniejszy przejaw usamodzielniania się człowieka. Postanawia więc podjąć walkę z nieludzkim systemem: najskuteczniejszą bronią było jej bezpardonowe pióro. Na początku pisze płomienne artykuły, w których obnaża prawdziwe oblicze moźnych tego świata, zwracając szczególną uwagę na kwestię zniewolenia kobiet. Często zabierała głos w obronie matek, którym państwo odbierało opiekę nad dziećmi. Pragnęła dotrzeć do jak najszerzej liczby odbiorców, lecz wielu było niepiśmiennych. Decyduje się więc na wygłaszanie wykładów, które komponuje przede wszystkim dla proletariatu, rozmyśla też o sztuce dramatycznej podejmującej ważne problemy egzystencji ludzkiej.

⁸ E. Liebling, *Hrabia Lew Tołstoj*, Lwów 1911, s. 19.

⁹ P. Laskowski, *Szkice z dziejów anarchizmu*, Warszawa 2007, s. 433–434.

Pisarka współpracuje z uniwersytetami ludowymi (*Universités Populaires*), których była jedną z aktywnych współzałożycielek i gorliwie wspiera idee Teatru Ludowego (*Théâtre du Peuple*) odrzucającego prymitywną rozrywkę na rzecz krzewienia „postępowych ideałów”¹⁰. Uniwersytety ludowe staną się, w co głęboko wierzyła, platformą wymiany myśli między intelektualistami i zwykłymi zjadaczami chleba. Podczas mityngów występują towarzysze walki o sprawiedliwość społeczną oraz wystawia się sztuki mające stanowić ilustrację do ich rewolucyjnych postulatów, wszak teatr od zarania dziejów był najlepszą tubą lansującą wolnościowe hasła. To właśnie z myślą o takim spotkaniu z robotnikami Starkoff pisze swój pierwszy dramat o znaczącym tytule *Wolna miłość* (1902).

Na początku XX wieku problem wolnej miłości był szeroko dyskutowany, nie dziwi więc, że i pisarka zabrała głos w tej sprawie. Jako walcząca feministka autorka *Bolszewizmu*, przypuszcza główny atak na instytucję małżeństwa, które było tworem ustroju burżuazyjnego i jako takie symbolizowało uwięzienie jednostek skazanych na dożgonną monogamię¹¹. Pisarka nawoływała do wyzwolenia kobiet spod jarzma mężczyzn, co trzeba przede wszystkim rozumieć jako odrzucenie mieszczańskich norm zmuszających młodych do podpisania swoistej umowy handlowej, o odrzuceniu której w kapitalistycznym porządku nie mogło być mowy. Jej zdaniem, na przykład lepiej jest dla kobiety samotnie wychowywać potomstwo niż tkwić w niewoli burżuazyjnej hipokryzji. Wszak kobieta jest samodzielna i może stanowić o samej sobie. Starkoff żąda otwarcie prawa do wolnej miłości, ale to bynajmniej nie oznacza gloryfikacji seksualnej rozwiązłości. Chodzi jej o to, by mąż i żona byli partnerami równymi sobie, by żadna ze stron nie traktowała drugiej osoby jako swojej własności usankcjonowanej do grobowej deski w obliczu Boga czy urzędnika stanu cywilnego. Autorka wierzy, że takie partnerstwo jest możliwe, o ile odrzuci się tradycyjne myślenie o rodzinie, które niejako zmusza mężczyznę do bycia tyranem, a kobietę do odgrywania roli niewolnicy. I jak przystało na sztukę dydaktyczną, przedstawia w niej małżeństwo robotnicze, które żyje w pełnej harmonii, bowiem małżonkowie szanują się nawzajem i dzielą sprawiedliwie między sobą obowiązki domowe.

¹⁰ V. Starkoff, *Lettre*, „Revue d'art dramatique” 1906, vol. XVI, s. 12.

¹¹ Starkoff przedstawia w swojej sztuce własne poglądy na temat „wolnej miłości”, która była obszernie dyskutowana w kręgach nie tylko anarchistycznych. Pisarka podzielała przekonania Madeleine Vernet, według której „instytucja małżeństwa” była prawdziwym więzieniem dla jednostek, bowiem nie odpowiadała prawdziwym potrzebom miłości. Nie należało więc mylić miłości z małżeństwem. Ta pierwsza kieruje się prawem naturalnym, nie zna zakazów ani nakazu monogamii. Kobieta powinna być wyzwolona seksualnie podobnie jak mężczyzna, podczas gdy związek sakramentalny skazuje oboje na „dozgonne” współżycie w imię nienaturalnych, często merkantylnych regulacji.

Cały dramat, niczym teatr w teatrze, przedstawia przygotowania do wygłoszenia prelekcji przez mówcę na temat wolnej miłości w jednym z uniwersytetów ludowych — nigdy nie dowiemy się jednak o tym, co prelegent miał do powiedzenia, ponieważ akcja sztuki kończy się zanim zabierze on głos na trybunie. Starkoff wypełnia scenę licznymi postaciami o różnych poglądach i przekonaniach: konferansjer, zagorzały socjalista, czy proletariusz, zacierzewaniony mizogin, a wśród nich rodziny robotników, które przyszły posłuchać wykładu — Rosjanka pragnęła w ten sposób wiernie odtworzyć atmosferę zebrań, w których panował pluralizm myśli. Nie ma w tym dramacie akcji w klasycznym rozumieniu tego słowa, bowiem pisarka wydaje się rejestrować jedynie zasłyszane w trakcie spotkania rozmowy — sami uczestnicy spektaklu mogli nawet być zdziwieni, że właśnie obejrzeliby sztukę.

Wielbicielka Ibsena dokonuje niemniej wyboru tych zasłyszanych dialogów, które pozwolą jej przedstawić własne racje dotyczące kondycji kobiet. Główną postacią jest przede wszystkim Blanche, hafciarka wychowująca samotnie dziecko, która bezsprzecznie odgrywa rolę *porte-parole* pisarki. W kluczowej scenie piątej, kiedy opuszczona przez mężczyznę kobieta rozmawia z konferansjerem, Starkoff atakuje niesprawiedliwe prawo dotyczące nieślubnych dzieci (zwyczajowo uchodzące w społeczeństwie za „bękarty”), bowiem według tego prawa matka może być pozbawiona opieki nad swoim potomstwem na rzecz biologicznego ojca. Pomimo otwartości umysłu i pewnej sympatii dla emancypacji towarzyszek niedoli, Ruinet, mówca przygotowujący się do wygłoszenia wykładu, stwierdza, że w wolnej miłości to mężczyzna jest zawsze ofiarą, bowiem kobieta, zgodnie ze swą naturą, jest bardziej skłonna do zdrady. Blanche rzecz jasna nie podziela przekonań prelegenta i aby wykazać, jak bardzo jej rozmówca się myli, opowiada historię własnego życia, która przyczyni się do zmiany jego poglądów dotyczących rzekomej monogamii mężczyzn. Otóż jej ojciec, bogaty bankier, porzuca swoich bliskich dla młodej aktorki. Jego zachowanie okaże się brzemiennie w skutkach dla pozostawionej samej sobie rodziny. Mamie bohaterki trudno będzie wychować samotnie córkę, ale uczyni wszystko, co w jej mocy, by ta zdobyła odpowiednią edukację stroniąc od mieszczańskich zwyczajów. Przedwcześnie umierając, przestrzega jeszcze swoje dziecko, by uważała na mężczyzn. Młodości jednak trudno jest niekiedy korzystać z rad starszych. Blanche poznaje świeżo upieczonego prawnika, który uwodzi ją pięknymi słowami i romantycznymi spotkaniami na łonie natury. W wyniku tych młodzieńczych uniesień dziewczyna zachodzi w ciążę. Pewnego dnia odwiedza ją starsza pani, która prosi ją, by zostawiła jej syna, zaręczonego z inną kobietą od dwóch lat. Na początku poniżona robotnica odczuwa potrzebę zemsty, ale kiedy udaje się do „legalnie” wybranej żony, rezygnuje ze swych wcześniejszych planów. Rozumie, że to małżeństwo miało połączyć dwie fortuny, a młoda żona tylko by cierpiała z powodu niewierności męża. Blanche pragnie zachować swoją córkę, którą mogłaby stracić, wszak prawo do opieki nad dzieckiem miał prawnie jedynie mężczyzna, a nie rodzicielka. Ruinet jest poruszony do żywego historią biednej hafciarki, iż płonie chęcią pomszczenia niesprawiedliwego losu Blanche,

tym bardziej, iż wiarołomny kochanek przychodzi na spotkania w uniwersytecie ludowym: pragnie zdobyć głosy, aby zostać wybranym na posła. Kobieta jednak prosi prelegenta w imię łączącej ich przyjaźni, by ten nie wymierzał sprawiedliwości, bo tylko zaszkodziłby jej, a przede wszystkim jej córce. Zupełnie osłupiały, mężczyzna nie rozumie pobudek kobiety, a ta mu w prosty sposób wyjaśnia, że jest szczęśliwa z własną córką, że miłość do niej jest najważniejszą rzeczą na świecie. Nie oczekuje zdemaskowania nieuczciwego kochanka, bowiem jest przekonana, iż robotnicy, którzy uczestniczą w uniwersytetach robotniczych, są na tyle świadomi, że nie dadzą wiary jego fałszywym obietnicom — w taki oto upraszczający sposób Starkoff antycypuje propagandowy teatr *agit-prop*. I jak przystało na sztukę z tezą, która ma czegoś ludzi nauczyć, końcowe sceny ukazują byłego kochanka jako bankruta wyzutego z jakichkolwiek skrupułów, pozbawionego wszelakich wartości. Zebrani nie chcą go nawet słuchać, zagłuszają go, a on sam nie wie, co ma powiedzieć swoim potencjalnym wyborcom. Zdaniem Blanche, to właśnie podczas tego spotkania z proletariuszami została tak naprawdę pomszczona, a Ruinet pozostaje pod wielkim wrażeniem mądrości kobiety i wydaje się, że zmienił swój pogląd na wolną miłość. Uznaje Blanche jako pełnoprawną osobę i wyznaje jej szczerą miłość.

Choć scena ta grzeszy nieco nadmiernym dydaktyzmem i dość cikliwym zakończeniem, to trzeba jednak pamiętać, że pisarka chciała zjednać prostych ludzi do swoich przekonań i że tylko w ten sposób mogła wyrazić swą wiarę w możliwość partnerstwa między kobietą i mężczyzną, którego bynajmniej nie gwarantował związek sakramentalny. Starkoff z pewnością podpisałaby się pod słowami bodaj najbardziej znanej anarchistki Emmy Goldman, dla której małżeństwo było zwykłą farsą nie mającą nic wspólnego ze szczerą miłością:

Ślub jest przede wszystkim ekonomiczną umową, polisą ubezpieczeniową. Różni się od zwykłego ubezpieczenia na życie tylko tym, że jest czymś bardziej wiążącym i wymagającym, a korzyści z niego są znacznie mniejsze, niżby na to wskazywała waga inwestycji. Polisę ubezpieczeniową spłaca się pieniędzmi i w każdej chwili można zrezygnować z dalszych wpłat. Jeśli jednak pakietem ubezpieczeniowym kobiety jest egzystencja jej męża, to żona zmuszona jest płacić swoim dobrym imieniem, prywatnością, szacunkiem do siebie i całym swoim życiem — „dopóki śmierć ich nie rozłączy”. Ponadto owo małżeńskie ubezpieczenie skazuje kobietę na bycie do końca życia zależną od męża, sprawia, że staje się życiowym pasożytem, kimś całkowicie bezużytecznym zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym. Mężczyzna też musi spłacać swój haracz, jednak małżeństwo ogranicza go w mniejszym stopniu, ponieważ on ma większą autonomię w społeczeństwie. Mężczyzna odczuwa ciężar małżeństwa raczej w wymiarze ekonomicznym¹².

¹² E. Goldman, *Anarchizm i inne eseje*, przekład i redakcja J. Dolińska, A. Grzybowski, P. Laskowski, M. Łagodziński, G. Łazarkiewicz, S. Matuszewski, Poznań 2015, s. 189–190.

W sztuce *Jedynе wyjście* (1904), która cieszyła się większą popularnością niż poprzednia (została nawet przetłumaczona na język włoski), Starkoff wydaje się otwarcie inspirować twórczością Ibsena, który deklarował się wiele razy jako zwolennik emancypacji kobiet. Autorka z pewnością go nie naśladuje, bowiem jej postacie, w konfrontacji z bohaterami Norwega, wydają się jednowymiarowe, nie odnajdują własnej autentyczności poprzez lęk, cierpienia i refleksje, lecz tylko powierzchownie oddają się bolesnej czasami retrospekcji.

Dramat jest historią młodej kobiety, Łucji, która w dość szybkim tempie przechodzi duchową przemianę: z niezbyt okrzeseanej mieszczeni staje się pełnowartościowym obywatel. Oto urodzona w mieszczańskim rodzinie dziewczyna dochodzi do wieku, kiedy tradycja nakazuje jej zamążpójście. W pierwszym akcie Starkoff umieszcza akcję dramatu właśnie w burżuazyjnym domu, gdzie wszystko, łącznie z wystrojem, stwarza atmosferę fałszu i duszności, wszędzie wyczuwa się stęchliznę. Łucja źle się czuje w tym entourage'u pełnym przepychu i bezguścia. Terroryzowana jest przez ojca (podobnie jak brat), który uważa się za głowę rodziny i żywi przekonanie, że wszyscy jej członkowie powinni się podporządkować jego absolutnej władzy. W tej rodzinie nie ma miłości, dzieci powinny być posłusznymi odczłowieczonymi robotami, które mogą nawet szczerze nienawidzić swego protoplasty, byle nie sprzeciwiały się jego dyrektywom. Matka, zacierzwiona bigotka, jest uległa wobec woli swego męża i pana, szczyci się nawet swoją wręcz służalnością, wszak postępuje zgodnie z tym, czego wymagają od kobiet mężczyźni Kościoła, a oni nie mogą się przecież mylić¹³. Ojciec nie jest zadowolony, że Łucja pobiera lekcje u prywatnego nauczyciela, pana Rocha, który swą wiedzą otwiera dziewczynie oczy na sprawy społeczne. Do tej pory żyła w bogactwie nie troszcząc się o nic, ale czuła, że jej życie jest puste i pod wpływem nauk korepetytora postanawia zmienić swoje życie: pragnie, by wreszcie nabrało sensu. Tak więc Łucja staje przed wyborem niczym Ibsenowska Nora, może uciec ze złotej klatki poślubiając, miłego skądinąd, pana o znamienym imieniu Toudoux (*doux* — słodki, spokojny), ale nie byłaby to prawdziwa ucieczka, tylko przejście z jednej klatki do drugiej, i klatka ta, choćby była ze złota, zawsze pozostanie więzieniem. Mogła też opuścić dom rodzinny i zacząć pracować na własny rachunek, co byłoby, jej zdaniem, najlepszym rozwiązaniem, bowiem czułaby się osobą przydatną społeczeństwu, a w konsekwencji, spełnioną. Choć nie była przyzwyczajona do pracy, nowe życie nie przerażało jej, wręcz przeciwnie, wiedziała, że wybierając tę nową drogę będzie jeśli nie szczęśliwa, to na pewno bardziej radosna niż w więzieniu, jakim było dla niej życie z rodzicami. Pod koniec pierwszego aktu, ojciec wyrzuca nauczyciela, co tylko przyspieszy decyzję córki o defin-

¹³ V. Starkoff, *L'Issue*, w: *Au temps de l'anarchie...*, s. 329.

tywnym opuszczeniu piekła domowego, a co za tym idzie, porzucenia raz na zawsze swojego mieszczańskiego życia.

W odróżnieniu od pierwszego, akt drugi rozgrywa się w domu nauczyciela, w którym spotykają się również członkowie uniwersytetu ludowego na tajnych kompletach. W przeciwieństwie do mieszczańskiego wystroju, Starkoff podkreśla prostotę robotniczego wnętrza, w którym dojrzeć można od razu znaczącą liczbę książek. W kołtuńskim domostwie nie były one nawet zauważalne, bowiem kobietom książki do niczego nie były potrzebne, jakby powiedział znienawidzony *pater familias* „mącą jedynie kobietom w głowach”¹⁴. Ostatnia część dramatu skupia się na rozmowie między Rochem i Łucją. Mężczyzna wzruszony jest gestem młodej kobiety, tym bardziej, że podkochuje się w niej od dłuższego czasu. Pomimo nieukrywanego szczęścia, nie jest do końca przekonany, czy akt niewiasty, choć godny pochwały, nie był jedynie młodzieńczym wybrykiem i czy po głębszym namyśle Łucja nie zapragnie powrócić na łono swej mieszczańskiej rodziny. Czyżby i on podzielał przekonanie, iż kobiety kierują się jedynie emocjami, a nie rozumem? Publiczność żeńska mogła być tym faktem zdumiona tym bardziej, że nauczyciel prosi, właściwie żąda od kobiety, by ta poddała się próbie, po której mężczyzna mógłby przekonać się o jej szczerych zamiarach. Podobnie jak w pierwszej sztuce, także i w tej kobieta wyjaśnia prawdziwe pobudki swojego działania. To właśnie ona, która jest inkarnacją wszystkich kobiet przekonanych o swojej wartości, poucza mężczyznę, jak on ją niegdyś, iż jest istotą rozumną, świadomą praw i obowiązków w prawdziwym partnerskim pożyciu. O tym, że i tym razem kobiecie udało się otworzyć oczy mężczyźnie, potwierdzają jego wieńczące sztukę słowa przepełnione patosem ekspresjonistycznym:

Mężczyzna nikczemnie przypisywał sobie prawo do posiadania prawdy. Odebrał kobiecie to wszystko, co stanowi o istocie życia w ogóle: myśl i wolność! Zrobił zeń trupa, a wspólne życie z umarłą strąca ich oboje niechybnie w otchłanie grobu! Trzeba więc, aby mężczyzna podniósł swą towarzyszkę z ziemi, na którą została ciśnięta, dopiero wtedy będzie mógł iść wyprostowany¹⁵.

Czegokolwiek by nie powiedzieć, pisarce nie udało się do końca stworzyć drugiej Nory Helmer. Niemniej, podobnie jak Norweg, próbowała wprowadzić dyskusję do teatru, pragnęła uczynić widzów partnerami osób dramatu. Poddała krytyce skamieniałą XIX-wieczną konwencję i modele fabularne na rzecz poszukiwania prawdy. Popularność, jaką cieszył się utwór Starkoff, pozwala stwierdzić, że autorce udało się poruszyć serca szerokiej publiczności.

¹⁴ *Ibidem*, s. 325.

¹⁵ *Ibidem*, s. 325, przeł. T. Kaczmarek.

Nelly Roussel: teatr buntu

Nelly Roussel (1878–1922) jest ważną postacią w życiu francuskich feministek¹⁶ na początku XX wieku, bowiem od zarania swojej kariery pisarskiej walczy o równouprawnienie między kobietami i mężczyznami¹⁷. Była wolnomyslicielką, wolnomularką, która już w 1902 roku opowiedziała się za wprowadzeniem kontroli narodzin i, jako propagatorka antykoncepcji, żądała, aby państwo zapewniło wychowanie seksualne zwłaszcza młodym dziewczętom¹⁸. Wraz z Madeleine Pelletier¹⁹ należała do pierwszych kobiet w Europie, które wyrażały pogląd, że kobieta sama powinna decydować o tym, czy chce zostać matką czy nie²⁰, dlatego też dopuszczała aborcję jako jej święte prawo do samostanowienia. Kobieta zbyt wiele razy była poświęcona na ołtarzu religii, prawa i patriarchalnego społeczeństwa²¹, sprowadzając ją do podrzędnej roli. Wychowana w wierze katolickiej, pisarka szybko oddali się od religii, którą będzie postrzegała jako jedną z potężnych sił od zarania ciemiejącą kobiety i zakładającą na ludzkość „kaganiec wątpliwej moralności”. Roussel nie krytykuje jedynie religii katolickiej, wszak każda religia jest wielkim zagrożeniem dla wolności jednostki. Niemniej oskarża przede wszystkim całe judeochrześcijańskie dziedzictwo, które uczyniło z kobiety na przestrzeni wieków niewolnicę pozbawioną podstawowych praw. To właśnie Roussel, która była wybitnym mówcą i często improwizowała swoje wystąpienia niczym *one-(wo)man show* — nakłaniała kobiety do wypowiedzenia posłuszeństwa ludziom Kościoła. A ci zdecydowanie sprzeciwiali się emancypacji kobiet, bowiem widzieli w tym przejaw rzekomo niszczącego podstawy ładu społecznego samostanowienia niewiast. Występowała niestrudzenie przez dwadzieścia lat jeżdżąc z wykładami nie tylko po Francji, ale i po całej Europie, gdzie zawsze witana była przez rozentuzjuszowane tłumy. „Wyrwać kobiety z rąk Kościoła katolickiego”²² — taki był głów-

¹⁶ J. Humbert, *Nelly Roussel*, „Pensée libre” 1980, n° 43.

¹⁷ N. Roussel, *Féminisme*, „Le Libéraire” 1904.

¹⁸ Y. Knibiehler, *L'éducation sexuelle des filles au XX^e siècle*, [online], dostępny w Internecie: <https://journals.openedition.org/clio/436> [dostęp: 23 maja 2018].

¹⁹ Madeleine Pelletier (1874–1939) była wojującą feministką, jako pierwsza kobieta we Francji otrzymała dyplom z psychiatrii. Oskarżana o dokonywanie aborcji została skazana na więzienie. Po jego opuszczeniu posądzano ją o chorobę psychiczną, w wyniku czego została zamknięta „z urzędu” w szpitalu psychiatrycznym, z którego już nie wyszła.

²⁰ A. Epstein, *Anne Cova, Féminismes et néo-malthusianismes sous la III^e République : „La liberté de la maternité”*, „Clio” 2012, n° 2.

²¹ E. Accampo, *Blessed Motherhood, Bitter Fruit: Nelly Roussel and the Politics of Female Pain in Third Republic France*, Baltimore 2006.

²² F. Rochefort, *Contrecarrer ou interroger les religions*, w: *Le siècle des féminismes*, pod red. E. Gubin, C. Jacques, F. Rochefort, B. Studer, F. Thébaud, M. Zancarini-Fournel, Paris 2004, s. 349.

ny cel, który przyświecał jej w działalności dziennikarskiej (napisała ponad 200 artykułów) i oratorskiej. Polemiczne zacięcie odnajdziemy również w jej twórczości dramatycznej, która, choć ogranicza się jedynie do trzech utworów, odbiła się szerokim echem wśród mas spragnionych laickiej dobrej nowiny.

Podobnie jak Starkoff, Roussel pochodziła z rodziny mieszczańskiej i od wczesnych lat życia fascynowała się teatrem. Widziała w nim, jak wielu rewolucjonistów epoki, w której przyszło jej żyć, najbardziej odpowiedni środek propagowania niewygodnych dla władzy idei. Dziadek przyszłej feministki posiadał bardzo bogatą bibliotekę i mała Nelly często przebywała w niej całymi dniami. W swoim pamiętniku zapisała, że największą radość sprawiał jej teatr, a najbardziej brzydziła się uprzedzeniami i ograniczonymi umysłami, które były przeszkodami na drodze postępu. Ulubionym pisarzami byli Pierre Corneille i Victor Hugo²³.

Roussel rozpoczyna swoją karierę dramaturgiczną krótkim tekstem *Poprzez rewoltę* (1903), który bardziej przypomina oratorium niż klasyczny dramat. Bohaterami są alegoryczne postacie: biblijna Ewa²⁴, która symbolizuje wszystkie umęczone przez mężczyzn kobiety, Rewolta, która nawołuje bohaterkę do buntu, Społeczeństwo i Kościół, dwie siły wrogie kobietom żądające od nich bezwarunkowego poddaństwa — te odrażające widma przypominają do złudzenia postacie z teatru Jeana Geneta. Sztuka Roussel jest rodzajem fresku symbolicznego (w podtytule autorka precyzuje zresztą, iż chodzi o „scenę symboliczną”), w którym, niczym w moralitecie średniowiecznym *à rebours*, pisarka ukazuje zniewolenie kobiety przez władzę kościelną i republikańską dzierzoną niepodzielnie przez mężczyzn. Akcja rozpoczyna się od lamentacji Ewy, która ubrana jest jak niewolnica i skuta kajdanami. Klęcząc pośrodku sceny, ubolewa nad swoim marnym losem, choć nic nie uczyniła, by sobie na niego zasłużyć. Po lewej stronie siedzi na tronie Kościół (w sztuce rolę tę gra kobieta, bowiem w języku francuskim słowo „kościół” jest rodzaju żeńskiego, podobnie jak „społeczeństwo”), przypomina on raczej ducha niż prawdziwą postać. Ma na sobie długie i czarne welony, trzyma w ręce ogromną Ewangelię, otoczony jest kwiatami i świecami. Na ścianie widnieją dużych rozmiarów przerażający krucyfiksy. Tuż za nobliwym Kościołem stoją dzieci z kadzielnicami, dalej widać orszak różnych funkcjonariuszy kościelnych ekstrawagancko odzianych, kardynałów, biskupów, zwykłych księży, a także siostr zakonnych. Po przeciwnej stronie usytuowane jest Społeczeństwo ubrane niczym Republika w trójkolorową flagę francuską z czerwoną czapką frygijską na głowie. Za nim stoją magistraci, oficerowie, prefekci, deputowani, merowie i zwykli policjanci.

²³ M. Surel-Tupin, w: *Au temps de l'anarchie...*, s. 343.

²⁴ Nie przypadkiem Roussel wybiera to imię dla swojej bohaterki, ponieważ ma nawiązywać do różnych religijnych tradycji, według których po spożyciu zakazanego owocu, Bóg miał dać bezwzględna władzę mężczyźnie nad kobietą.

Ewa zwraca się najpierw do Kościoła, by ten dodał trochę otuchy w jej ciężkim losie, ale w odpowiedzi usłyszy, że taki jest żywot kobiety, która powinna myśleć o życiu wiecznym, a nie o przyjemnościach doczesnych. Dowiaduje się też, że musi cierpieć, ponieważ kobieta jest istotą „nieczystą i przekłętą”²⁵. Ewa nie otrzyma też wsparcia od Społeczeństwa, które uważa, że kobieta nie powinna żalić się, ponieważ wolność, równość i braterstwo nie dla niej są zarezerwowane, a jej obowiązkiem względem ojczyzny jest rodzenie jak największej liczby obywateli²⁶. Gdy Ewę opuszcza wszelka nadzieja, wtedy nadchodzi zza kulis Rewolta, jej wejściu na scenę towarzyszy muzyka Międzynarodówki. Rewolta oskarża Kościół i Społeczeństwo o przewiny wobec kobiet, co oczywiście bardzo im się nie podoba. Rewolta zrywa kajdany kobiecie, a Ewa podnosi się z klęczków i w iście ekspresjonistycznej ekstazie wykrzykuje — nie szczędząc gorzkich słów opracom, że od tej pory będzie walczyła o prawa dla kobiet. Tak Roussel odrzuca tradycję, według której postrzegano Ewę jako ucieleśniającą grzech i wszelakie złe skłonności. Nie jest wyuzdaną kobietą działającą na rzecz Szatana, jest pramatką ludzkości, stawiającą czoła wrogom wolności.

W swojej drugiej sztuce o dość wymownym tytule *Dlaczego one chodzą do kościoła* (prawdopodobnie 1911), Roussel, niczym w klasycznej sztuce z tezą, podejmuje problematykę religijności kobiet, które w lwiej części gromadnie uczestniczą w nabożeństwach. Stawiając to pytanie dochodzi szybko do konkluzji, że nie zawsze silna wiara pcha kobiety w ramiona kleru. Akcja tej jednoaktówki rozgrywa się w domu wolnomyśliciela, który, pomimo swoich rewolucyjnych poglądów, uważa swoją żonę za istotę mu podległą. Jest ona dla niego kucharką, sprzątaczką, pielęgniarką i czasami kochanką. Nigdy jej nie traktuje jako równej mu partnerki, co wydaje się logiczne, zważywszy na fakt, iż, jego zdaniem, kobiety nie powinny się zajmować polityką: nic przecież by nie zrozumiały z tych poważnych i skomplikowanych spraw. A żona tego pseudo-wolterianina najzwyczajniej nudzi się sama w domu, podczas gdy jej mąż uczestniczy w zgromadzeniach, na których wielu (on sam również) wykrzykuje górnolotne wolnościowe hasła. Roussel kreśli karykaturę mężczyzny, który walczy o wolność człowieka, odmawiając tej wolności kobiecie; zresztą pisarka wielokrotnie zwracała uwagę na mizoginiczne podejście jej kolegów we wspólnej walce do kwestii kondycji kobiet²⁷. Osamotniona żona szukać będzie rozrywki i jedyną, którą ma do dyspozycji, to

²⁵ N. Roussel, *Poprzez rewoltę*, w: *Au temps de l'anarchie...*, s. 356.

²⁶ *Ibidem*, s. 357.

²⁷ O ile Michaił Bakunin uważał, że kobieta powinna być wyzwolona podobnie jak mężczyzna, o tyle Pierre-Joseph Proudhon pragnął zachować dla kobiety jej tradycyjną funkcję matki. Można też tu wspomnieć, że Marks niezbyt był przychylny wszelkim przejawom ruchów feministycznych, bowiem ich postulaty rzekomo nie wpisywały się w walkę klasową.

uczestnictwo we mszy świętej i nie dlatego, że nagle zaczęła wierzyć — daleka była od podobnych uniesień, pragnęła jedynie wyjść po prostu do ludzi, kupić sobie jakiś drobiazg na odpuszcie, „zjeść wyśmienite bułeczki maślane” i odetchnąć od szarzyzny egzystencji. Mąż kategorycznie zabrania żonie udania się w pobliże kościoła, bo to mogłoby nadszarpnąć jego reputację wroga mieszczańskiego porządku społecznego. Lecz gdy niewiasta zostanie opuszczona przez małżonka, nie zawaha się ona sprzeciwić jego woli i wybrać się z sąsiadką, również ateistką, na popołudniowe nieszpory. To była jedyna jej uciecha. Tam mogła choć na chwilę odetchnąć od bolączek mozolnego i szarego życia. Roussel na łamach „Wolnej Myśli Międzynarodowej” odpowiada na pytanie zadane w tytule swej sztuki:

One tam chodzą, ponieważ wszystko — edukacja, jaką otrzymały, obyczaje, instytucje — czynią z tego ich obowiązek, a zwłaszcza potrzebę. To potrzeba zapelnienia pustki życiowej, którą odczuwają, ich rozczarowania, ich smutki, ich tęsknota za rozrywką, albo, przeciwnie — za spokojem i zapomnieniem, ich mgliste a niezaspokojone pragnienie piękna, wzniosłości, ideału, wszystko to razem prowadzi je do stóp ołtarzy i zgina im kolana. Dziwną lecz logiczną kolejną rzeczy, religijność kobiet, będąca skutkiem dyskryminacji społecznej, jakiej doznają, jest równocześnie jej przyczyną²⁸.

Akcja trzeciego dramatu *Grzech Ewy* (1913) rozgrywa się w raju. Scena przedstawia pełną pięknej roślinności idylliczną krainę, w której każdym wymiarze panuje harmonia. Pisarka ośmiesza nieco dziecinne wyobrażenia o miejscu pobytu duszy ludzkiej po śmierci ciała, jakim mamiono ludzkość od tysiącleci. Adam i Ewa wylegują się na trawie, mężczyzna jest bardzo pogodny, korzysta z pięknej pogody, odpoczywa, wygląda na szczęśliwego, kobieta zaś jest przygnębiona, bliżej nieokreślona melancholia nie pozwala jej zachwycać się ustawicznym błogostanem. Adam nie może zrozumieć, dlaczego jego towarzyszka nie cieszy się ciszą, spokojem i beztróską, która królowała w Edenie: „nie mogę sobie wyobrazić szczęścia większego od tego, które dał nam Nasz Pan”²⁹. A jednak Ewa odczuwa nudę; kiedyś ten piękny krajobraz ją radował, a teraz wszystko się stało dla niej takie monotonne, wciąż to błękitne niebo, wciąż te same noce, nawet potulne zwierzęta o maślanych oczach już jej nie zachwycają. Nic już ją nie interesuje, ponieważ wszystko stało się przewidywalne i dlatego ta kraina szczęśliwości wydaje się jej okrutną torturą. W związku z tym pierwsza kobieta pragnie posiąść kwiat wiedzy, kwiat zabroniony surowo³⁰ przez Boga i przez to bardziej dla niej tajemniczy. Na próżno mężczyzna napomina ją, że bluźni, że przecież Stwórca wszystko słyszy, ale ona kpi sobie z tego, nie rozumie, skąd taki absurdalny na-

²⁸ N. Roussel, nota w: „La Libre Pensée internationale” 1911, przeł. J. Rażny.

²⁹ N. Roussel, *Grzech Ewy*, w: *Au temps de l'anarchie...*, s. 379.

³⁰ Pisarka nawiązuje do Błękitnego Kwiatu Novalisa, symbolu poznania i oświecenia.

kaz Przedwiecznego. Bez względu na konsekwencje swojego czynu, Ewa zrywa kwiat, w pewnym uniesieniu doznaje nowych uczuć, których dotąd nie знаła: „ale mnie on upaja... mam wrażenie, że wszystko wokół mnie otwiera się.... ja wznoszę się... i wszystko się ode mnie oddala, wszystko się rozszerza.... ja wznoszę się... i widzę cudowne rzeczy, które są nieco przerażające, niemniej pociągają mnie”³¹. Nowa Ewa, która odrzuca dziecinny lęk przed karą boską na rzecz poznania bezkresów ludzkiej egzystencji, nie obawia się konfrontacji z Aniołem straszącym bolesną karą (kobieta miała bardziej cierpieć, bowiem to ona sprzeniewierzyła się zakazom Stworzyciela). Pierwsza „grzesznica” nic sobie z tego nie robi. Ona nie chce żyć w fałszywym świecie, w którym nie ma prawdziwych uczuć, namiętności, smutku i radości, niczym wąż pragnie zrzucić z siebie skórę dziecka i stać się prawdziwą kobietą. Wysłannik Boga oskarża kobietę o śmiertelny grzech pychy i wygania ją z raju, choć tak naprawdę to ona opuszcza z własnej woli ten baśniowy, ale i arcybanalny *entourage*. Ewa, głucha na napominania i przestrogi, stawia dzielnie czoła Aniołowi pozbawionego jednakże w jej oczach anielskich atrybutów, wykrzykując do męża, że nie zostali potępieni, wręcz przeciwnie, dopiero od tej chwili będą naprawdę żyć: „chodź, chodź ze mną! My jeszcze nie żyliśmy; dopiero teraz będziemy żyć”³². Tak, jak w pierwszym dramacie Ewa jawi się jako pierwsza zbuntowana matka, tak i tutaj kobieta staje się inkarnacją ludzkości, która pragnie wejść w okres dorosłości.

Zakończenie

W październiku 1901 roku „Przegląd Sztuki Dramatycznej” (*La Revue d'art dramatique*) poświęca nowym tendencjom dramaturgicznym we Francji specjalny numer pod tytułem *Feminizm w teatrze*. Jane Misme pisze przy tej okazji o kobietach w sztuce dramatycznej końca XIX wieku, w której obok ordynarnych kokot, przykładowych i spineglowych żon czy oddanych córek pojawiają się też bohaterki wyzwolone z jarzma męskiego świata. O ile Misme zwraca uwagę na konieczność reform społecznych, o tyle Thilda Harlor mówi o sztuce walecznej, która drogą rewolucji powinna zmienić niesprawiedliwy ład społeczny. Wielu dramatopisarzy, takich jak Eugène Brieux czy Paul Hervieu również nie jest obojętnych na kwestię emancypacji kobiet i szczerze je wspiera piórem. Ten pierwszy atakuje obłudę i potępia małżeństwa bez miłości, autor *Przebudzenia* zaś krytykuje system patriarchalny³³. Niemniej to same kobiety pisarki wyrażają w swych utworach iście rewolucyjne postulaty. Zainspirowana Tolstojem, Zolą a także Ibsenem, Starkoff w swoich

³¹ N. Roussel, *Grzech Ewy...*, s. 381.

³² *Ibidem*, s. 383.

³³ L. Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887–1918*, Warszawa 1993, s. 49–50.

sztukach dydaktycznych zachęca do dyskusji na palące tematy, ale i wskazuje drogę, jaką mogą wybrać kobiety w swej walce o równe prawa. Nie napomina, jedynie sugeruje różne rozwiązania problemów społecznych. Czytelnik, a przede wszystkim widz sam rozstrzygnie we własnym sumieniu, co ma uczynić. Z tego punktu widzenia Rosjanka wydaje się umiarkowaną rzeczniczką praw kobiet w porównaniu ze swą koleżanką po fachu, która dzięki swojemu nieprzejednaniu, jawi się niczym rewolucjonistka. W rzeczy samej, Nelly Roussel idzie znacznie dalej, bowiem ośmiesza odwieczne świętości reprezentowane przez Kościół, prawo i państwo, które nie tylko zniewalają kobietę, ale każdą jednostkę ludzką. Źródło wszelakich nieprawości na świecie postrzega w tych „millenijnych wartościach”, które są od wieków swoistym wytrychem usprawiedliwiającym istnienie zła. Atakuje więc bez pardonowo „tradycję”, która pozostaje na usługach możnowładców hołdujących swoim prawom do dominacji nad bardziej słabymi i bardziej „grzesznymi”. Choć pochodziła z rodziny mieszczańskiej, to odrzuca kategorycznie mieszczańskie nakazy. W swych alegorycznych sztukach najlepiej ukazuje, jak począwszy od czasów biblijnych płeć piękna była kojarzona z pozbawionymi wartości grzesznikami. Buntuje się przeciwko wszystkim zmurszałym idolom wierząc, że nadejdzie dzień, w którym wszyscy będą sobie równi. Pod koniec XIX wieku we francuskim teatrze wrze. Kobiety przeszły do ataku, czego dowodem niech będą chociażby te słowa pani adwokat Odette Valbrègue, która na kongresie kobiet miała stwierdzić :

Przeciwnicy feminizmu, a zwłaszcza konowały, którzy zwą się medykami twierdzą, że uwarunkowania fizjologiczne kobiet, ich okresowe niedyspozycje, stawiają je wśród istot ograniczonych intelektualnie... W przeciwieństwie do ich przekonań, niech mi będzie wolno zapytać was, czy to właśnie nie mężczyzna z powodu jego fizjologii nie jest aby gorszym gatunkiem względem kobiet? Weźmy na przykład mężczyznę lub młodzieńca, który od najwcześniejszych lat pała żądzami seksualnymi [...] nawet starzec, przy pomocy różnych afrodyzjaków, niezłomnie pragnie sobie przypomnieć jego niegdysiejsze podniety [...] czyż to nie stawia mężczyznę — a nie kobiety — z punktu widzenia fizjologii jako kogoś gorszego?³⁴

Bibliografia

- Accampo E., *Blessed Motherhood, Bitter Fruit: Nelly Roussel and the Politics of Female Pain in Third Republic France*, Baltimore 2006.
Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880–1914, choix et éditions des textes par J. Ebstein, Ph. Ivernel, M. Surel-Tupin, S. Thomas, Paris 2001.
Beach C., *Staging Politics and Gender, French Women's Drama, 1880–1923*, New York 2005.

³⁴ O. Valbrègue, w: *Congrès national des droits civils et du suffrage des femmes*, éd. par O. Deflou, Paris 1911, s. 180, przeł. T. Kaczmarek.

- Epstein A., Anne Cova, *Féminismes et néo-malthusianismes sous la III^e République : „La liberté de la maternité”*, „Clio” 2012, n° 2.
- Eustachiewicz L., *Dramat europejski w latach 1887–1918*, Warszawa 1993.
- Goldman E., *Anarchizm i inne eseje*, przekład i redakcja J. Dolińska, A. Grzybowski, P. Laskowski, M. Łagodziński, G. Łazarkiewicz, S. Matuszewski, Poznań 2015.
- Humbert J., Nelly Roussel, „Pensée libre” 1980, n° 45.
- Ivernel Ph., *Romantisme révolutionnaire et Réalisme paroxystique. Théâtre de Louise Michel*, numer specjalny pod tytułem: *Rejet et renaissance du romantisme à la fin du XIX^e siècle*, „Romantisme” 2006, n° 132.
- Kaczmarek T. (red.), *Francuski teatr społeczny z przełomu XIX i XX wieku. Bunt wykluczonych*, Łódź 2018.
- Kaczmarek T., *Buntowniczy teatr Nelly Roussel, czyli Kościół i społeczeństwo okiem kobiety*, „Przegląd Dziennikarski Paweł Rogaliński” luty 2017.
- Kaczmarek T. (red.), *Anarchia i francuski teatr sprzeciwu społecznego 1880–1914*, Łódź 2014.
- Kaczmarek T. (red.), *Francuski teatr społeczny z przełomu XIX i XX wieku. Twarze i maski kultury mieszczańskiej*, Łódź 2016.
- Knibiehler Y., *L'éducation sexuelle des filles au xx^e siècle*, [online], dostępny w Internecie: <https://journals.openedition.org/cli/436> [dostęp: 23 maja 2018].
- Laskowski P., *Szkice z dziejów anarchizmu*, Warszawa 2007.
- Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*, textes réunis et présentés par J. Ebstein, J. Hughes, Ph. Ivernel. M. Surel-Tupin, Paris 1991.
- Liebling E., *Hrabia Lew Tołstoj*, Lwów 1911.
- Pasquier M.C., Rouyer M.C., Surel-Tupin M., *Théâtre féministe*, w: *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. par M. Corvin, Larousse 2001.
- Rocheffort F., „Contrecarrer ou interroger les religions”, w: *Le siècle des féminismes*, éd. par E. Gubin, C. Jacques, F. Rocheffort, B. Studer, F. Thébaud, M. Zancarini-Fournel, Paris 2004.
- Roussel N., *Féminisme*, „Le Libéraire” 1904.
- Roussel N., nota w: „La Libre Pensée international” 1911.
- Starkoff V., *Lettre*, „Revue d'art dramatique” 1906.
- Valabrègue O., Valabrègue w: *Congrès national des droits civils et du suffrage des femmes*, éd. par O. Deflou, Paris 1911.

Tomasz Kaczmarek

The French feminist theater at the turn of 19th and 20th centuries

(summary)

Until recently not many people recognized the feminist theater movement existing in the end of the 19th century. For almost a century it was condemned to oblivion for above all political reasons. Most scholars were focused on anarchist authors while in this the artic-

le works of the two feminine authors are analyzed, these include: Vera Starkoff and Nelly Roussel. Starkoff, the Russian Jew, was inspired by Tolstoy, Zola and Ibsen, and wrote the didactic dramas in which she discussed gender inequality between men and women at that time. She in her works seems to be more moderate than Russell who is more uncompromising in her works. Russell ridicules canonic values represented by the Roman-Catholic Church enslaving not only women but each individual's thinking.

Keywords: Vera Starkoff, Nelly Roussel, feminist theater, anarchy, didactic drama

Słowa kluczowe: Vera Starkoff, Nelly Roussel, teatr feministyczny, anarchia, dramat dydaktyczny

Tłum. Ziemowit Kukulski