didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
DOI: 10.34762/ae1s-fh45
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/panie-szukaja-problemow

/ FEMINISTYCZNE ARCHIWUM

„Panie szukają problemów”

Próba rekonstrukcji dramatu „Dzieci nie chcą żyć” Marceliny Grabowskiej oraz jego inscenizacji i recepcji w ramach wytwarzania feministycznego archiwum

Marcelina Obarska | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

‘Ladies looking for problems.’ An attempt to reconstruct Marcelina Grabowska’s drama *Children Don’t Want to Live* and its staging and reception as part of the creating of a feminist archive

The paper is an attempt to reconstruct the content of the drama *Dzieci nie chcą żyć* (*Children Don’t Want to Live*) by Marcelina Grabowska as well as its staging and reception. Using the methodology from the field of philosophy of history (Benjamin), theory of performance (Rebecca Schneider) and anthropology of memory (Michel-Rolph Trouillot), the authoress analyses the collected archival material. She thus problematizes the notion of a silent archive and an archival gap. The archives concerning probably the first and only staging of Grabowska’s play (May 1938) and the sociopolitical reality turn out to be the subject of reflection upon the materiality of history and recurrence of time. The crisis of psychological support for children and adolescents of the 1930s comes into dialogue with the (re)current appearance of this issue that happened during the pandemic. The paper contributes to the feminist archive production as a consciously political and architectural gesture that supports non-hegemonic narratives of the history of Polish theatre.

Keywords: feminist archive; interwar period; historical materialism; silent archives; Polish drama

Jak kwiaty zwracają główki ku słońcu, tak siłą tajemnego heliotropizmu minione stara się zwrócić ku słońcu, które właśnie wschodzi na niebie historii.

Walter Benjamin, *O pojęciu historii*.

1.

Tajemność przeszłościowego tropizmu, o którym pisał Walter Benjamin w *O pojęciu historii* (1996) polega między innymi na nieprzewidywalności dyskursywnych ruchów tego, co minione. Moment wyłonienia się elementów przeszłości w polu teraźniejszości rysuje się jako zjawisko o niejasnym źródle, funkcjonujące w ramach dyspersyjnej czasowości. Wytwarzanie znikania idzie w parze z wytwarzaniem pozostałości (Schneider, 2020, s. 216), które w rozmaitych momentach, opornych względem prognoz, zwracają się ku „słońcu historii". To właśnie na wprawieniu historii w ruch, zdaniem Benjamina, polega zadanie materializmu historycznego (1996, s. 272). Minione daje o sobie znać w ramach nieustannych aktualizacji. Materializm historyczny Benjamina rozumiem jako postawę po pierwsze krytyczną wobec pojęć ciągłości i całości, po drugie jako koncentrującą się również na postaci historyczki i historyka – poszczególnych cielesnych bytów osadzonych w teraźniejszości, ale nieustannie spoglądających wstecz. W świetle myśli Benjamina poznawanie świata poprzez pisanie historii to próby zbierania śladów i szczątków bez nadziei na uzyskanie koherentnego obrazu. Z takim ujęciem teraźniejszości, jako materialnej rzeczywistości nieustannie aktualizującej się poprzez ruchy tego, co minione, łączy się proponowane przez Rebeccę Schneider postrzeganie czasu jako kompozycji synkopowanej, w ramach której wytwarzanie narracji tożsame jest z wytwarzaniem miejsc pustych, przeskoków, cyrkulacji. W końcowej części niniejszego tekstu

dowiodę również, że z koncepcją materializmu historycznego Benjamina dialoguje także podejście do archiwum prezentowane przez Michela-Rolpha Trouillota: w jego ujęciu przemilczenia w procesie pisania historii stanowią aktywny i sprawczy element, nie są zaś po prostu przezroczystym miejscem pomiędzy fragmentami tworzącymi archiwum. Ramę metodologiczną tego tekstu widzę zatem jako triadę łączącą filozofię historii, teorię performansu i antropologię pamięci.

Nagłówki z prasy codziennej wydawanej w Polsce w latach trzydziestych XX wieku brzmią tak, że można by je było wpisać w aktualny przekaz medialny dotyczący kryzysu wsparcia psychologicznego dzieci i młodzieży. Analiza prasy z lat trzydziestych wskazuje, że problem ten stał się najbardziej palący w ostatnich latach omawianej dekady. Już w 1935 roku pisano o biciu na alarm w kontekście fali samobójstw wśród dzieci w wieku szkolnym[1]. W roku 1938 kryzys wydawał się (wnioskując po częstotliwości występowania informacji na ten temat w prasie) wkraczać w najostrzejszą fazę. Artykuły i notki dotyczące tego tematu opatrywane były alarmującymi, niekiedy wyraźnie nacechowanymi emocjonalnie nagłówkami: „dzieciom w Polsce nie dzieje się dobrze”[2], „społeczeństwo powinno otoczyć opieką młodzież”[3], „opieka nad dzieckiem jest niedostateczna, wzrasta przestępczość, mnożą się samobójstwa młodocianych”[4], „źle się dzieje naszym dzieciom”[5]. Istotnym, jeśli nie kluczowym, tłem przekazu prasowego jest kryzys ekonomiczny zwany także „wielkim kryzysem” trwający w Polsce od 1929 roku co najmniej do połowy lat trzydziestych, który wpłynął na drastyczne pogorszenie sytuacji bytowej dzieci i młodzieży (Jamrożek, 2012).

Statystyki potwierdzają adekwatność przytoczonych powyżej komunikatów prasowych. W roku 1935 wyrokiem sądowym skazano ponad dwadzieścia sześć tysięcy nieletnich – o trzy tysiące więcej niż w roku poprzednim (2012)

– oraz odnotowano dwadzieścia jeden przypadków samobójstw dzieci między dziesiątym a czternastym rokiem życia[6]. Rok później przypadków tych było już dwadzieścia osiem[7]. Publikowane w prasie zestawienia dotyczące samobójstw młodzieży od piętnastego do dziewiętnastego roku życia wskazują także na drastyczny wzrost przypadków w tej grupie wiekowej – nawet kilkunastokrotny względem dzieci w wieku od dziesięciu do czternastu lat, sięgający ponad dwieście pięćdziesiąt prób zakończonych śmiercią[8]. Sytuacja ta doprowadziła w 1938 roku do zwołania zainicjowanego przez Stowarzyszenie Uczestników Walki o Szkołę Polską pierwszego Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka pod protektoratem prezydenta Ignacego Mościckiego[9]. Kongres pomyślany był jako pierwsze z szeregu cyklicznych krajowych spotkań, w trakcie których wspólną pracę nad projektem poprawy sytuacji dzieci i młodzieży w Polsce wykonywać mieli zarówno rodzice i pedagodzy, jak i lekarze, duchowni, pediatrzy, publicyści i działacze społeczni[10]. Uczestniczki i uczestnicy Kongresu obradowali w pięciu tematycznych komisjach (poświęconych relacji dziecka z dorosłym, zdrowiu dziecka, odpoczynkowi najmłodszych, relacjom w rodzinie oraz kondycji szkoły)[11]. Postulaty wypracowane w trakcie tego kilkudniowego spotkania nie doczekały się jednak pełnej realizacji (Jamrożek, 2012), a radykalnym zaburzeniem działań na rzecz poprawy losu dzieci w II Rzeczpospolitej okazał się, rzecz jasna, odległy o niespełna rok wybuch II wojny światowej.

Rekurencyjność czasu jako ruch tego, co minione, ku temu, co obecnie wytwarza historię, ujawnia się między innymi w afektach, apelach i retoryce dotyczącej spraw publicznych. Myśl Benjamina zachęca, by na powtórnie ożywający dyskurs kryzysu – w tym wypadku kryzysu wsparcia psychologicznego dzieci i młodzieży – patrzeć nie jako na powrót, ale jako na aktualizację tego, co minione. To zmienia postrzeganie historii: nie jest ona po prostu „stosem ruin” – według Benjamina ten stos piętrzy się, śladów

przybywa, a ujawniająca się w teraźniejszości przeszłość „rozsadza kontinuum historii" (1996, s. 422). Trwający od marca 2020 roku i oficjalnie zakończony w lipcu 2023 kryzys związany z epidemią koronawirusa obudził publiczną dyskusję na temat wsparcia psychologicznego i psychiatrycznego dzieci i młodzieży w Polsce. Przymusowa izolacja domowa, radykalne ograniczenie kontaktów z rówieśnikami i inne składowe globalnego kryzysu epidemicznego stanowiły jedną z przyczyn wzrostu liczby zachowań samobójczych wśród dzieci i młodzieży w Polsce (Ruszel i in., 2022)[12]. W 1938 roku pochodzącą z pola sztuki interwencją i reakcją na kryzys dotykający dzieci i młodzież był tekst o dosadnym tytule *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej, wyreżyserowany następnie przez Ziemowita Karpińskiego.

Celem niniejszego artykułu jest rekonstrukcja treści dramatu *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej, okoliczności jego wystawienia i recepcji i – w konsekwencji – wytworzenie kolejnego komponentu archiwum wpisującego się w nurt feministycznych badań nad teatrem. Ostatni z wymienionych celów traktuję – za Ewą Majewską – jako wypełnienie „metodologicznego i politycznego zadania włączenia się w budowanie herstorii" (2018, s. 35) i formę stawiania słabego oporu hegemonicznym porządkom wytwarzania i utrwalania historii w imię odsłaniania „szczelin, które mogą rozsadzić archiwum" (s. 46). Praktykę budowania archiwum traktuję właśnie jako gest o charakterze architektonicznym; jako świadomy i aktywny udział w tworzeniu nowych struktur wiedzy. Przegląd stanu badań pozwala stwierdzić, że dramat *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej nie był dotychczas przedmiotem szerszego omówienia naukowego. W tekstach specjalistycznych tytuł ten był jedynie wzmiankowany w kontekście feministycznej dramaturgii międzywojennej i teatru zaangażowanego na wzór niemieckiego nurtu *Zeittheater* (Adamiecka-Sitek, 2021; Hernik

Spalińska, 2006). Próbę rekonstrukcji dramatu i jego inscenizacji oraz odbioru krytycznego widzę właśnie jako praktykę odsłaniania archiwalnych szczelin.

2.

22 maja 1938 roku w ramach Warsztatu Teatralnego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera dramatu *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej w reżyserii Ziemowita Karpińskiego, ze scenografią Wacława Ujejskiego. Spektakl prezentowany w Teatrze Nowym – kameralnej scenie Teatru Narodowego – był zarazem pracą dyplomową Karpińskiego, adepta Wydziału Sztuki Reżyserskiej PIST, oraz pokazem inaugurujący działalność nowo powstałego stowarzyszenia Młody Teatr pod kierownictwem Tadeusza Boya-Żeleńskiego (scenograf spektaklu Wacław Ujejski również wieńczył tą pracą swoje studia na Wydziale Sztuki Reżyserskiej PIST). Założony 4 stycznia 1938 roku Młody Teatr miał nieść wsparcie młodym dramatopisarkom i dramatopisarzom i ratować ich utwory od „pleśnienia po sekretariatach teatralnych" (Podhorska-Okołów, 1938), rekomendując najciekawsze z nich do wystawienia (przede wszystkim na scenach warszawskich). Powołanie do życia stowarzyszenia postrzegać można jako rodzaj krytycznej interwencji w międzywojenny system produkcji teatralnej, w którym zyskanie widzialności jako młoda autorka czy autor dramatów było niezwykle trudne. Nadesłane do Młodego Teatru sztuki oceniał komitet lekturowy[13], który następnie przygotowywał rozsyłany do dyrekcji teatrów biuletyn polecający. Jednym z tekstów, które zyskały aprobatę, był dramat *Dzieci nie chcą żyć* Grabowskiej[14], prozaiczki, recenzentki, dramatopisarki i publicystki. Powstały w 1936 roku Warsztat Teatralny był przedsięwzięciem pozwalającym osobom kończącym studia

reżyserskie w PIST tworzyć i prezentować swoje pierwsze spektakle, przede wszystkim te o charakterze dyplomu. Rezultatem Warsztatu Teatralnego były dwadzieścia cztery przedstawienia. Prezentowane były one zazwyczaj w niedzielę w południe na kameralnej scenie Teatru Narodowego. W przypadku *Dzieci nie chcą żyć* sztuka nie tyle trafiła do PIST-u w ramach biuletynu polecającego, ile została zarekomendowana Ziemowitowi Karpińskiemu, który, szykując swoją pracę dyplomową, zgłosił się do Młodego Teatru w pierwszych miesiącach jego działalności z prośbą o polecenie tekstu młodej polskiej autorki lub autora, a utwór Grabowskiej zwrócił jego szczególną uwagę (Winklowa, 1998, s. 179). Analiza archiwów pozwala stwierdzić, że wystawienie z maja 1938 roku było jedyną inscenizacją *Dzieci nie chcą żyć* w historii polskiego teatru, był to także pierwszy i ostatni przypadek bezpośredniej współpracy Młodego Teatru i Warsztatu Teatralnego PIST (Wilski, 1971) oraz jedyny współczesny polski dramat zrealizowany w ramach Warsztatu.

3.

Tekst dramatu – inaczej niż w przypadku wystawionej cztery lata wcześniej *Sprawiedliwości*[15] tej samej autorki – nie zachował się do dziś. Jednak jego treść można dość dokładnie zrekonstruować, posiłkując się tekstami krytycznymi publikowanymi w prasie. Najbardziej przydatnym źródłem – bo najpełniej reasumującym fabułę dramatu Grabowskiej – okazuje się katolicki miesięcznik „Pro Christo: wiarą i czynem!”[16] i zawarty w nim artykuł o polemicznym tytule *Dzieci chcą żyć* (1938) autorstwa Tadeusza Dworaka[17]. Ujęte w tekście Dworaka streszczenie przytaczam ze świadomością jego usytuowania i selektywnego charakteru narracji, której walor polemiczny stanowi odrębne zagadnienie. Niemożliwy jest – na tym etapie badań – bezpośredni kontakt z tekstem dramatu, stąd rekonstrukcja jego treści i

kluczowych wątków jest efektem kolekcjonowania i układania niepewnych, podległych dystorsji śladów. Jednocześnie świadomość usytuowania nie pozwala mi prezentować streszczenia *Dzieci nie chcą żyć* bez wskazania źródła i wzmianki o politycznych poglądach autora – publikacja w „Pro Christo" jest przecież tekstem wspierającym jasno zdefiniowaną agendę.

Z tekstu Dworaka dowiadujemy się, że *Dzieci nie chcą żyć* to utwór – przez autora nazwany „melodramatycznym" – oparty na trzyczęściowej strukturze. Część pierwsza, zatytułowana *Konflikty*, osadza akcję dramatu w realiach szkoły. Bohaterką jest nastoletnia Marysia Kilianówna, która sprzeciwia się opresyjnemu i musztrującemu systemowi edukacji tłamszącemu indywidualność Problemem jest, jej zdaniem, między innymi to, że uczennice mają w szkole nadawane numery jak bezosobowe części instytucjonalnej machiny. Zwraca także uwagę na kwestię protekcji: obniżone czesne przypada uczennicy, której ojciec zasiada w zarządzie komitetu rodzicielskiego. W ostatniej scenie pierwszej części dramatu pojawia się postać Włodkówny – zdolnej absolwentki szkoły, której dyrekcja odmawia posady w placówce, oferując ją innej osobie, niewykazującej się podobnymi zdolnościami, ale cieszącej się protekcją. Gniew Kilianówny skłania ją do opuszczenia szkoły. Część druga dramatu nosi (najprawdopodobniej[18]) tytuł *Szukanie w ciemnościach* i przedstawia tło rodzinne buntującej się uczennicy – w trakcie rozmowy jej matki z wychowawczynią Wierzbicką ta ostatnia sugeruje, że Kilianówna jest nadmiernie eksponowana na „gorzką prawdę o życiu" (1938). Matka Marysi pracuje bowiem jako urzędniczka i jest ofiarą wyzysku, obawia się także zwolnienia i utraty dochodu. Jak pisze Dworak, Wierzbicka ostrzega matkę, że „dziecko przedwcześnie wtajemniczone w mechanizm krzywd społecznych może paść pod tym ciężarem" (1938). Na prośbę matki Marysia wraca do szkoły, gdzie zaprzyjaźnia się z uczennicą określoną jako „numer 3", również identyfikującą się jako ofiara opresyjnego

systemu szkolnego. Wspólnie idą na wagary. Trzecia, ostatnia część dramatu, nosząca tytuł *Ślepy tor*[19], odsłania kulisy pracy nauczycielek i nauczycieli: są oni przytłoczeni obowiązkami i rozżaleni z powodu niskich zarobków. Kondycja nauczycielek i nauczycieli wpływa na stan psychiczny dzieci i młodzieży, co skutkuje – między innymi – wyższym odsetkiem samobójstw wśród tej grupy wiekowej[20]. Tymczasem Marysia i „numer 3" pogrążają się w niepokoju i rozgoryczeniu – czarę przepełnia odnaleziona przez tę pierwszą notka prasowa o aresztowaniu Włodkówny za działalność komunistyczną. Dziewczynki decydują się odebrać sobie życie, wbiegając na nasyp kolejowy prosto pod koła pociągu.

4.

W artykule z serii *Nad czym pracują scenopisarze polscy?* opublikowanym w czasopiśmie „Teatr", Grabowska przyznaje, że do ujęcia w ramy dramatu realiów szkolno-rodzinnych skłoniły ją doniesienia prasowe o samobójstwach młodzieży (Grabowska, 1937) Autorka pisze także, że *Dzieci nie chcą żyć* to jej pierwszy utwór sceniczny, *Sprawiedliwość* zaś drugi (choć wystawiony cztery lata przed *Dziećmi…*). Można więc łatwo wysnuć wniosek, że utwór *Dzieci nie chcą żyć* przeleżał kilka lat w szufladzie, czekając na swoją szansę (w tym kontekście Młody Teatr wypełnił swoje zadanie bezbłędnie, dając widzialność tekstowi wcześniej niedostrzeżonemu). Kolejny wniosek może dotyczyć motywacji Grabowskiej do uruchomienia dramatycznej części swojej działalności pisarskiej: zwrócenie się ku tej formie stanowiło reakcję na prasowe doniesienia na temat sytuacji społecznej. Musiała uznać więc teatr (bo można założyć, że pisała ten tekst z myślą o jego realizacji scenicznej) za odpowiednie miejsce do podjęcia tematu łączącego kwestie obyczajowe, polityczno-społeczne i ekonomiczne. Jednocześnie Grabowska zaznacza, że jej sztuki „nie mają charakteru społecznego", lecz pomyślane są

jako „artystyczna ilustracja podchwyconej i utrwalonej w sztuce jednej z wielu rzeczywistości życia [sic!]” (1937). Podkreślanie artystycznego charakteru twórczości swojej dramatycznej sugerować może, że Grabowska uważała sytuowanie dramatów w nurcie społecznym za deprecjonujące czy osłabiające pozycję dzieła w sferze sztuki. Przytoczone w dalszej części artykułu recenzje inscenizacji *Dzieci nie chcą żyć* pokażą jednak, że krytyczki i krytycy postrzegali ten dramat właśnie jako tekst interwencyjny i zaangażowany politycznie, a jego artystyczne walory oceniali nisko, wskazując raczej na pretekstowe potraktowanie przez Grabowską medium dramatu w celu zamanifestowania przekonań dotyczących rzeczywistości społeczno-ekonomicznej.

5.

Streszczenie *Dzieci nie chcą żyć* opublikowane w „Pro Christo” pozwala określić Grabowską jako autorkę zaangażowaną w sferę polityczno-społeczno-ekonomiczną nawet bez znajomości jej wcześniejszych dokonań. Istotne jest jednak, że wspomniany już dramat *Sprawiedliwość*[21], najwyraźniej zapisany w jej biografii twórczej, przedstawia historię kobiety ukaranej więzieniem za dzieciobójstwo, która po zajściu w ciążę z synem naczelnika zakładu karnego dokonuje pod presją aborcji. Tekst ten można nazwać reportażem scenicznym (Poskuta-Włodek, 2015) wpisującym się w postrzeganie przedstawienia teatralnego jako metody obrazowania politycznego i laboratorium przekształceń społecznych, a teatru nie jako medium artystycznej ekspresji, ale rodzaju dyskursywnej agory i mechanizmu sensotwórczego (Krakowska, 2016, s. 9)[22]. W tekście *O zmianę polityki teatralnej* (1935), opublikowanym trzy lata przed wystawieniem *Dzieci nie chcą żyć*, Grabowska wykłada swoją wizję teatru – jako medium artystycznego wyrazu, ale także jako instytucji osadzonej w materialnej

rzeczywistości. Jej zdaniem ekonomia funkcjonowania teatru zasługuje na uwagę nie mniej niż kwestie twórcze, zaś dwa główne problemy współczesnego jej teatru to niska frekwencja i słaby poziom artystyczny. Przyczyn pierwszego z problemów upatruje w oderwaniu teatrów od spraw bliskich codzienności widzów („Słaba frekwencja dowodzi braku kontaktu między pracą teatru a życiem"). Grabowska świadomie posiłkuje się ekonomiczną leksyką, wskazując na „nieproduktywność włożonej pracy", będącą wynikiem „rozłamu między produkcją a konsumpcją", twierdzi zatem, że materialny dobrostan teatru zależy od umiejętności przyciągnięcia widowni poprzez proponowanie teatru bliskiego jej sprawom, problemom i doświadczeniom codzienności. Innymi słowy – teatr, aby działał, musi być teatrem zaangażowanym:

> Scena polska straciła kontakt z polską publicznością. Straciła jedyną możliwą wartość pociągającą, której nie odebrałoby jej kino: związek z polską rzeczywistością. […] Nie wystarczy dawać rzeczy poważne. Aby zainteresowały, muszą one też być aktualne, muszą być zwierciadłem naszego życia.

Postrzeganie teatru jako dyskursu, a przedstawienia jako metody komunikowania spraw publicznych i gestu dołączania do dyskusji o nich (gestu pochodzącego bardziej z pola retoryki niż sztuki) (Krakowska, 2016, s. 8) stawia badaczkę przed koniecznością osadzenia dramatu lub jego inscenizacji w szerszym kontekście społeczno-politycznym oraz poddania dzieła dramatycznego lub teatralnego analizie synchronicznej. Jeśli określam Grabowską jako twórczynię zaangażowaną, należy poszukać odpowiedzi na pytanie o to, co konkretnie było przedmiotem jej zaangażowania; jakie współczesne jej struktury budziły sublimowany w działalność

dramaturgiczną gniew i niezgodę.

6.

Dyskursywny charakter teatru jako części sfery publicznej ujawnia się z całą mocą między innymi w momentach interwencji cenzorskich. Po akceptacji tekstu przez władze PIST i odbyciu przez Karpińskiego konsultacji z autorką dotyczących skrótów do instytucji dotarła decyzja Komisariatu Rządu o zakazie wystawienia sztuki. W obronie tekstu i produkcji scenicznej wystąpił publicznie – bo na łamach „Kuriera Porannego" – sam Boy-Żeleński, jeden z akuszerów tego przedsięwzięcia. W notce *Czy nie za gorliwie?* (1938) przedstawiał zarówno argumenty odnoszące się do treści dramatu – stwierdzając, między innymi, że „przewrażliwienie, ciemność kolorytu to jedyna rzecz, jaką (z punktu widzenia cenzury!) można by zarzucić tej sztuce" – jak i wskazywał na szczególne okoliczności tej produkcji, będącej, jak inne spektakle Warsztatu Teatralnego, jednorazowym pokazem dla niewielkiego grona fachowców, pasjonatów teatru i bliskich Taki charakter świadczyć miał jego zdaniem o potencjalnie niewielkiej „sile rażenia" spektaklu na podstawie *Dzieci nie chcą żyć*, w związku z czym przedsięwzięte przez organ cenzorski środki Boy uznał za zbyt surowe[23]. Niespełna tydzień później w „Kurierze Porannym" Boy powrócił do tematu, tym razem przynosząc dobre dla realizatorów spektaklu wiadomości. W niewielkim tekście *Uchylenie zakazu przez cenzurę* (1975) donosi, że Komisariat Rządu cofnął swoją decyzję, a Karpiński może zabrać się do pracy.

7.

Ukazało się sześć recenzji prasowych *Dzieci nie chcą żyć* (spośród których udało mi się dotrzeć do pięciu), dwie cytowane wcześniej notki Boya-Żeleńskiego w „Kurierze Porannym”, dwie wzmianki w artykułach Karola Irzykowskiego ujętych w czwartym tomie jego *Pism teatralnych* (1995) oraz wzmianka w tekście Bohdana Korzeniewskiego o dwóch realizacjach sztuk André Birabeau. Dramat Grabowskiej i jego realizacja były także wzmiankowane w odczycie Irzykowskiego w ramach Kursów Wakacyjnych w Wiśle w lecie 1938 roku (1939).

W obliczu charakteru tej produkcji – wyreżyserowanej przez absolwenta *in spe*, będącej adaptacją pierwszego tekstu autorki, która wówczas była przede wszystkim recenzentką, publicystką z jedną powieścią i jednym wystawieniem swojego dramatu na koncie; przede wszystkim zaś produkcji prezentowanej tylko raz (i to dla niewielkiego grona) poza systemem repertuarowym – liczba recenzji spektaklu Karpińskiego oraz wzmianek prasowych i książkowych na jego temat może wydać się zaskakująca. Prawdopodobnie istnieją co najmniej dwie przyczyny, dla których *Dzieci nie chcą żyć*, mimo mocno „branżowego” charakteru zyskały taką recepcję: po pierwsze pokazy Warsztatu Teatralnego miały stałe grono widzek i widzów, a były to w przeważającej mierze osoby profesjonalnie związane z teatrem, po drugie – jak trafnie zauważył Boy w artykule *Uchylenie zakazu cenzury* – próba zatrzymania pokazu przez władzę skierowała na to przedsięwzięcie wzmożoną uwagę prasy.

Autorka biografii Boya-Żeleńskiego *Nad Wisłą i nad Sekwaną*, Barbara Winklowa, stwierdza w swojej książce, że pokaz *Dzieci nie chcą żyć* „według sprawozdań w prasie cieszył się dużym powodzeniem” (1998, s. 179).

Winklowa, dochodząc do takiego wniosku, musiała posiłkować się chyba jedynie wypowiedziami bohatera swojej książki, bo spektakl – choć doczekał się relatywnie wielu recenzji – został przyjęty mocno krytycznie, wśród pięciu wypowiedzi recenzenckich żadna nie ocenia tej realizacji jednoznacznie pozytywnie. Również wzmianki książkowe świadczą o negatywnym stosunku autorów do spektaklu. Przedmiotem krytyki w każdym przypadku jest przede wszystkim tekst. To właśnie jego dyskursywny, zaangażowany charakter stanowi dla recenzentów problem, jako że – ich zdaniem – w tym przypadku jaskrawej krytyce społecznej nie towarzyszą walory literacko-artystyczne.

Stefania Podhorska-Okołów – jedyna kobieta spośród osób, których recenzje dostępne są w archiwach – zastanawiała się na łamach „Bluszczu", dlaczego to właśnie tekst Grabowskiej został przez Młody Teatr zarekomendowany do wystawienia w ramach Warsztatu Teatralnego. Jej zdaniem być może „odezwała się tu żyłka reformatorska samego Boya, po zwietrzałym temacie «świadomego macierzyństwa» węszącego nową sensację społeczną: samobójstwa młodzieży szkolnej" (1938). Złośliwa uwaga autorki to zatem równocześnie oskarżenie Boya o koniunkturalne podejście do tematów społecznych i stawianie cech dyskursywnych ponad walorami literackimi. Zdaniem Podhorskiej-Okołów krytyka społeczno-instytucjonalna w ramach przedstawienia teatralnego ma rację bytu jedynie wtedy, kiedy teatr „nie przestanie być teatrem i to teatrem wysokiej próby" (1938), a wszelkie diagnozy społeczne wymienić należy na „brzęczącą walutę dramatu" (1938). Znacząca – w kontekście stanowiska wobec relacji między społeczeństwem i jednostką – jest refleksja recenzentki na temat przedstawionych w dramacie motywacji Marysi Kilianówny i jej koleżanki do decyzji o samobójstwie. Zdaniem Podhorskiej-Okołów decyzja ta została umotywowana „mizernie", z pominięciem całej, kluczowej dla okresu dojrzewania, „bogatej dziedziny budzących się instynktów erotycznych", w której Grabowska mogłaby

poszukać przyczyn, dla których bohaterki zdecydowały się na tak radykalny krok. Przesłanki bytowe, społeczne, instytucjonalne i polityczne były zatem w rozumieniu recenzentki zbyt słabe, by doprowadzić uczennice do samobójstwa. W recenzji dochodzi zatem do konfrontacji dwóch stanowisk: przekonania Grabowskiej o społecznym i systemowym tle kryzysów psychicznych oraz tezy Podhorskiej-Okołów o jednostkowych, emocjonalnych przeżyciach jako źródle załamań mentalnych. To kolejny punkt w procesie wytwarzania archiwum *Dzieci nie chcą żyć*, w którym to, co minione – w ramach synkopowanej czasowości, gdzie, jak pisze Schneider „spotykają się różne czasy" (2020, s. 77) – odbija się jako pozostałość w aktualnej, usytuowanej w realiach neoliberalnego kapitalizmu refleksji na temat dyskursu terapeutycznego oraz przyczyn zaburzeń i chorób psychicznych. W ramach tej refleksji krytyczki i krytycy kapitalizmu dostrzegają i poddają analizie systemowy charakter kryzysów mentalnych, jednocześnie traktując koncentrujący się na indywidualnych przypadkach dyskurs terapeutyczny jako narzędzie służące podtrzymywaniu szkodliwego systemu poprzez zaciemnianie prawdziwych źródeł problemów psychicznych (Fischer, 2009). Konfrontacja stanowisk Grabowskiej i Podhorskiej-Okołów przypomina współczesne napięcia między atomistyczną i kolektywną wizją społeczeństwa.

Podobną ocenę spektaklu Karpińskiego i tekstu Grabowskiej wygłosił Zdzisław Broncel w „Kronice Polski i Świata", twierdząc ostro, w kontekście interwencji Boya u organu cenzorskiego, że „nie było o co walczyć" (1938). Dramat nazywa „nieporozumieniem zarówno treściowym, jak i formalnym", postrzegając go jako schematyczny, szablonowy i słaby literacko. W kontraście do deklarowanych postulatów Grabowskiej dotyczących zbliżania teatru do codzienności widzów, Broncel twierdzi, że jej sztuka nie znajduje odzwierciedlenia w rzeczywistości. We wszystkich recenzjach i artykułach

omawiających spektakl Karpińskiego powtarzają się w zasadzie te same opinie, tyle że wyrażone innymi słowami. Dla Romana Kołonieckiego, recenzenta „Pionu", spektakl Warsztatu Teatralnego również okazał się rozczarowaniem. Kołoniecki stwierdza przede wszystkim, że „omawianie tak zwanych bolączek społecznych nie daje jeszcze kredytu artystycznego" (1938). Autor rozprawia się z dramatem Grabowskiej nie przebierając w środkach: nazywa go między innymi „słabiutkim felietonem publicystycznym" z „ubożuchnym i nieudolnie zmontowanym sztafażem dramatycznym", dla którego widzi miejsce raczej w gazecie niż na scenie (1938). Łagodniejszym językiem posłużył się Jan Parandowski, który na łamach „Gazety Polskiej" uznał dramat Grabowskiej za poruszający wprawdzie istotne społecznie tematy, ale czyniący to w sposób naiwny i jednostronny (1938). Autor twierdzi także, że postawy sportretowanych uczennic są nierealistyczne, bowiem „normalne dziecko znajduje olbrzymią odporność we wrodzonym optymizmie, który wynika z funkcji zdrowego i świeżego organizmu". Jednocześnie Parandowski docenia inscenizację autorstwa Karpińskiego (którą określił jako „staranną i pełną umiaru"), prostotę scenografii Ujejskiego i rzemiosło młodego zespołu aktorskiego.

W odczycie *O współczesnej dramaturgii w Polsce* wygłoszonym w lecie 1938 roku w ramach Kursów Wakacyjnych Instytutu Sztuki w Wiśle i opublikowanym rok później w czasopiśmie „Ateneum" Karol Irzykowski stawia tezę, że dramat Grabowskiej to – obok dzieł Marii Morozowicz-Szczepkowskiej czy Leona Kruczkowskiego – przykład zainfekowania polskiej dramaturgii przez „doktrynę sowiecką", którą definiuje następująco:

> Doktryna sowiecka spłyciła nam dramat z dwóch przyczyn: 1) żądając krzykliwej, otwartej tendencji, tzw. jasnego oblicza, niszczy odcienie, subtelności, niedomówienia, niszczy tę starą tezę, że sens,

> idea dramatu ma wynikać sam przez się pośrednio z jego przesłanek, ma być sugerowany, a nie wykrzyczany. 2) Negując znaczenie jednostki, a wyolbrzymiając znaczenie kolektywu, odbiera dramatowi jego główny teren: stosunki i sytuacje między jednostkami (1939).

Był to zresztą kolejny przykład krytyki postawy twórczej Grabowskiej ze strony Irzykowskiego – w roku 1937 komentował premierę *Sprawiedliwości* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, pisząc: „Zawsze mnie bezbożny wewnętrzny śmiech nachodzi, gdy widzę jak ta lub owa autorka «porusza zagadnienie społeczne» Zaraz wyobrażam sobie to poruszanie plastycznie, coś jak wyrywanie kołków w płocie" (1965, s. 103). Irzykowski o wystawionym przez Karpińskiego tekście Grabowskiej wyrażał się nierzadko w tonie ironicznym, dobitnie udowadniając swój protekcjonalny stosunek do autorki i jej twórczości. Stwierdził także, między innymi, że *Dzieci nie chcą żyć* to dramat „oschły i programowy", w którym autorka „daje upust urazowi antybelferskiemu" i który należy do „literatury oskarżającej" (1965, s. 684). Jego zdaniem autorka ilustrowała w swojej dramaturgii pewne tezy na temat rzeczywistości społecznej, prezentując jasno zdefiniowany światopogląd, czym mogła „przekonać tylko tych, co są już z góry przekonani" (1939). Podobnie ironiczną, z tym że już jawnie szowinistyczną opinię na temat *Dzieci nie chcą żyć* ujął w swoim tekście Bohdan Korzeniewski. Autor do dramatu Grabowskiej odniósł się w ramach recenzji dwóch wystawień sztuk André Birabeau, w kontekście metod dramatycznego obrazowania problemów młodzieży. Metodę Grabowskiej i innych kobiecych autorek porównał Korzeniewski do „histerycznego krzyku":

> Krzykiem tym panie najchętniej szukające tu „problemów"

> pokrywały brak siły dramatycznej i często brak zdecydowanego stanowiska wobec krzywd i nieszczęść młodych. (Przykładem żałosne *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej w Warsztacie Teatralnym) (1966).

Znaczące, że zarówno Irzykowski, jak i Korzeniewski krytykę zaangażowanej dramaturgii adresują niemal jedynie do kobiet. Ten ostatni podtrzymuje zresztą swoją wypowiedzią obraz kobiety jako histeryczki, która przesadza, wyolbrzymia, szuka problemów, jednocześnie nie potrafiąc zapanować nad językiem (do czego odnosi się między innymi zarzut nieumiejętnego konstruowania dramatu). Kobiety być może były tu zresztą łatwym celem, bo – jak zauważają badaczki – w okresie międzywojennym z niewielkimi wyjątkami dramaty interwencyjne i zaangażowane tworzyły jedynie autorki (Michalczyk, 2021), kształtując socfeministyczny nurt dramaturgii (Hernik Spalińska, 2006). Socfeminizm jest pojęciem po raz pierwszy użytym na gruncie teatrologii przez Jagodę Hernik Spalińską i odnoszącym się do twórczości będącej, jej zdaniem, konstruowaną przez polskie dramatopisarki odpowiedzią na *Zeittheater*, „teatr społecznego niepokoju” (2006) i zarazem najbardziej postępowym przejawem ekspresji teatralnej międzywojnia.

Tadeusz Dworak, autor przywoływanego wcześniej artykułu *Dzieci chcą żyć* opublikowanego w „Pro Christo”, podobnie jak w przypadku innych cytowanych recenzji nie odnosi się do scenicznego kształtu przedstawienia, ale do samego tekstu, który służy mu za przyczynek do polemiki z „ostrą krytyką stosunków społecznych” (1938) wystosowaną przez autorkę. Krytyka ta, zdaniem Dworaka, wyrasta z poglądów charakterystycznych dla „marksistowskiego socjalizmu” i nosi znamiona „filokomunistycznej”. W dalszej części tekstu do czynienia mamy z próbą oceny stopnia podobieństwa opisanego przez Grabowską świata do pozatekstowej rzeczywistości. Autor

przyznaje, że „faktem jest bieda tzw. inteligencji zawodowej” i wyzysk pracodawców[24] wobec pracowników, zauważa także realność skutków wielkiego kryzysu lat trzydziestych, a zjawisko protekcji określa jako „gangrenę naszego życia”. Co znamienne, cytuje także Walentego Majdańskiego, prekursora ochrony życia poczętego w Polsce i zagorzałego przeciwnika aborcji, propagatora wielodzietnego modelu rodziny, autora takich tekstów jak *Polska kwitnąca dziećmi*:

> Albowiem by człowiek zwykły, nie bohater, mógł zawsze żyć po chrześcijańsku, musi być także zawsze niezależnym gospodarczo przynajmniej o tyle, by mógł sam dać sobie minimum żywności i odzieży. Warunek wzrasta, gdy człowiek jest rodzinny i potęguje się z przyjściem na świat każdego dziecka (Majdański, 1947, s. 10).

Dworak posiłkuje się tym cytatem, by wesprzeć swoje stanowisko, w ramach którego kwestie bytowe uznaje za kluczowe o tyle, o ile służą jako podstawa do wykształcenia się moralności chrześcijańskiej i kultywowania modelu wielodzietnej rodziny. Zgadza się więc z poglądem Grabowskiej dotyczącym wagi materialnego wymiaru egzystencji, ale dla niego zaspokojenie potrzeb bytowych nie stanowi celu samego w sobie, lecz jest bazą dla wzniesienia życia według dogmatów chrześcijaństwa i z poczuciem patriotycznego obowiązku. Sposób wykreowania przez Grabowską postaci krytykuje ze względu na to, że „nie wykazują zupełnie narodowego instynktu, nie myślą wcale o ojczyźnie, nie zamierzają odegrać żadnej roli obywatelskiej, a co najprzedziwniejsze, nie posiadają żadnych uczuć religijnych”. Zarzut wobec autorki dotyczący tego, że przedstawia jednostronną, zdeterminowaną materialnie perspektywę można by zatem zmodyfikować, odwrócić i skierować jego ostrze ku samemu Dworakowi, który z silnie usytuowanej,

katolicko-nacjonalistycznej pozycji domaga się uwzględnienia najistotniejszych jego zdaniem cech w portretach bohaterek *Dzieci nie chcą żyć*, nie wyobrażając sobie, że narodowy instynkt i uczucia religijne mogą nie być częścią tożsamości nastolatek, a przynajmniej nie pierwszoplanową. To właśnie pozbawienie młodzieży ideałów jest zdaniem autora bezpośrednią przyczyną pogarszającej się kondycji psychicznej będącej pokłosiem poczucia bezsensu życia. Odpowiedzialnością za kryzys obarcza przede wszystkim nie tych, którzy kształtują ustrój społeczno-gospodarczy i odpowiadają za kształt instytucji, ale tych, którzy „nie chcą czy nie umieją związać ucznia z Bogiem" oraz „nie potrafią wyrobić w chłopcu i dziewczynie siły charakteru i przygotować ich do służenia swą pracą ojczyźnie".

Przytoczone recenzje i wzmianki łączy kilka elementów. Po pierwsze są zgodne w negatywnym stosunku do tekstu Grabowskiej i krytyce przedkładania walorów dyskursywnych i krytyczno-społecznych ponad artystyczno-literackie. Po drugie poświęcone są w zasadzie jedynie treści, konstrukcji i wymowie dramatu, nie zaś spektaklowi Karpińskiego. W kontekście sposobu, w jaki tekst *Dzieci nie chcą żyć* zaistniał na scenie, z tekstów krytycznych możemy wyabstrahować kilka oszczędnych informacji: plastykę cechowała niemal ascetyczna prostota (Parandowski, 1938), część scenografii stanowiła makieta nasypu kolejowego dająca złudzenie perspektywiczne (Kołoniecki, 1938) oraz kotary (Podhorska-Okołów, 1938). Na podstawie tych tekstów zrekonstruować możemy także obsadę przedstawienia (a przynajmniej sporą jej część)[25]. Choć autorka i autorzy krytykują zaangażowanie społeczne jako dominantę dramatu Grabowskiej i – szerzej – traktowanie teatru jako medium dyskursu publicznego i miejsce interwencji, w swoich tekstach niemal zupełnie ignorują kwestie inscenizacji, plastyki, oprawy muzycznej (jeżeli taka istniała), światła czy (poza Parandowskim) gry aktorskiej. Są to teksty, które można byłoby napisać bez

oglądania spektaklu, zadowalając się przeczytaniem dramatu.

8.

Obecnie bezpośredniego dostępu do dramatu Grabowskiej nie ma. W kontekście Benjaminowskiego rozumienia materializmu historycznego brak źródła w postaci rękopisu dramatu (ewentualnie jego adaptacji) nie uniemożliwia pracy z archiwum ani nie osłabia procesu wytwarzania nowego repozytorium. Otwiera natomiast na doświadczanie historii w procesie poszukiwań, w niewielkich euforiach badawczych, kiedy trop okazuje się prowadzić do ważnego śladu. W tym sensie rekonstrukcja jest pracą afektywną, zacieśniającą relację badaczki z przedmiotem badań. Proces poszukiwania przez feministyczną archiwistkę szczelin, które mogą rozsadzić archiwum, jest procesem o cechach pracy kuratorki: usytuowanego doboru treści tworzących nowy fragment mapy, dalszą część atlasu. (Posiłkuję się metaforyką geograficzną właśnie ze względu na kwestię usytuowania i uwikłania: wypowiedź – archiwistyczna, kuratorska, teoretyczna – pochodzi zawsze z jakiegoś miejsca i kształtowana jest przez to, co z tego miejsca widać). Takie dzielenie zmysłowości (w rozumieniu Jacques'a Rancière'a), które ujawnia zjawiska i osoby spychane na margines hegemonicznego porządku historii teatru, ma etyczny wymiar, jako że nadaje widzialność i rangę (Majewska, 2018), przywraca proporcje, dowartościowuje to, co pozornie poboczne, nieistotne, nikłe.

Początkowo metodologiczna rama tego artykułu miała być inna. Rozpoznając wstępnie przedmiot badań, stwierdziłam, że mam do czynienia przede wszystkim z luką w archiwach i to problem ich milczenia stanowić będzie teoretyczną dominantę tekstu. Poprzez pojęcie archiwalnej luki rozumiem

nie tylko brak tekstu dramatu Grabowskiej, ale również brak szerszego opracowania tego przypadku – zarówno tekstu, jak i inscenizacji oraz recepcji krytycznej. W toku badań zmienił się nie tylko rozmiar materiału archiwalnego, który udało mi się zebrać, ale i samo postrzeganie przeze mnie „archiwalnej ciszy" czy braku w kontekście wytwarzania wiedzy na temat przeszłości. Im bardziej archiwum tekstu *Dzieci nie chcą żyć*, jego inscenizacji i recepcji się poszerzało, tym wyraźniej przesuwałam się od teoretycznego opracowywania braku ku metodom analizy historycznej i analizy dyskursu. Jednocześnie zaczęłam rozumieć pojęcie ciszy w archiwum w sposób, jaki proponował Michel-Rolph Trouillot w *Silencing the Past: Power and the Production of History*, kluczowej pozycji dla studiów postkolonialnych, odnoszącej się do praktyk uciszania narracji o rewolucji haitańskiej. Autor stwierdza, że każda narracja historyczna niesie w sobie zbiór cisz (*silences*), które wkraczają w proces produkowania wiedzy historycznej na czterech kluczowych etapach: tworzenia źródeł, tworzenia archiwów, tworzenia narracji i wreszcie tworzenia historii (Trouillot, 1995, s. 33). W świetle takiego myślenia nie sposób zatem uznać, że niektóre archiwa są milczące, a inne nie. Niewątpliwie jednak „nie wszystkie cisze są równe" (tamże), a ich analiza i dekonstrukcja wymaga różnych podejść, optyk i narzędzi. Koncepcje Trouillota przytaczam nie z myślą o tworzeniu analogii między rewolucją haitańską a polskim teatrem międzywojennym, ale w ramach metodologii ujawniającej przenikanie się idei i ich nieoczywiste alianse. Metodologia ta – inspirowana myślą Benjamina – kieruje się ku przechwytywaniu koncepcji i umieszczaniu ich w nowych kontekstach na zasadzie tropienia śladów. Korzystam tym samym z propozycji metodologicznej wypracowanej na drodze analizy innego zjawiska, ale otwierającej na nowe spojrzenie na kontekst archiwów i relacji władzy ujawniających się w ramach ich tworzenia. Dzięki lekturze Trouillota

archiwalna cisza stała się więc dla mnie figurą na kształt natrętnego aktora (*agent*), który zawsze znajdzie sposób, by zostać częścią procesu produkcji wiedzy na temat przeszłości. Lukę w archiwum i narracji historycznej traktuję nie jako niemy element w strukturze wiedzy, ale jako element znaczący i sprawczy, a zarazem nieodzowny w kontekście materializmu historycznego. Znikanie czy luka to byty sobowtóralne względem pozostałości, śladu. Każda archiwalna resztka współistnieje z własnym milczącym refleksem.

Pisząc ten artykuł, za cel postawiłam sobie próbę rekonstrukcji treści dramatu *Dzieci nie chcą żyć* Grabowskiej, jego wystawienia i recepcji. W kontekście tej próby proponowane przez Trouillota rozumienie archiwalnych cisz jako zróżnicowanych i wieloźródłowych łączy się z kategorią feministycznego archiwum. Inherentny wobec produkcji wiedzy historycznej charakter niejednakowych archiwalnych cisz świadczy także o nierównym charakterze kontroli (1995, s. 53), jaką podmioty historii posiadają względem całego kilkuetapowego działania zwieńczonego stworzeniem historii jako instytucjonalnej reprezentacji przeszłości. W przypadku przedmiotu niniejszych badań kontrola ta osłabiana byłaby w podobnej mierze przez tło instytucjonalne (jednorazowy pokaz w ramach szkolnego „inkubatora" dla przyszłych absolwentów), jak i usytuowanie genderowe. Pojawia się bowiem pytanie o przyczyny, dla których międzywojenny nurt socfeministyczny – którego część stanowi twórczość Grabowskiej – jest w głównonurtowej teatralnej historiografii zagadnieniem pobocznym, a z polską interpretacją *Zeittheater* kojarzy się głównie postać Leona Schillera. Koncepcja feministycznego archiwum zawiera redefinicję tego, co jest w pisaniu historii ważne; redefinicję przesuwającą koncentrację badawczą ku temu, co funkcjonowało dotychczas na peryferiach dyskursu historyczno-teatralnego ze względu na pozycję niewspierającą (czy wręcz zagrażającą) wobec

hegemonicznego, arcydzielnego porządku spektakularności. (Mam na myśli między innymi fakt, że w kontekście na przykład kwestii reprezentacji aborcji w polskim teatrze międzywojennym przywołuje się zwykle bazujący na tekście Friedriecha Wolfa spektakl *Cjankali* Leona Schillera z 1930 roku, rzadziej zaś późniejsze realizacje *Sprawiedliwości* z lat 30.). Trouillot posługuje się także pojęciem dwóch rodzajów historyczności: pierwszy dotyczyłby materialności procesu socjohistorycznego (jako zbioru faktów i namacalnych dokumentów), drugi zaś sposobu, w jaki historia lokuje się w narracjach na przygotowanym przez ową materialność gruncie (1995, s. 13). Pracę badawczą wykonaną w ramach pisania tego artykułu traktuję jako ruch poprzedzający heliotropizm tego, co minione. To ruch upominający się o to, co minione i pozwalający wyłonić się nowej materialności procesu socjohistorycznego. Ta zaś staje się podbudową sceny, na której pojawić się może nowy komponent historii teatru.

Wzór cytowania:

Obarska, Marcelina, *„Panie szukają problemów". Próba rekonstrukcji dramatu „Dzieci nie chcą żyć" Marceliny Grabowskiej oraz jego inscenizacji i recepcji w ramach wytwarzania feministycznego archiwum*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, DOI: 10.34762/ae1s-fh45.

Autor/ka

Marcelina Obarska

Marcelina Obarska (m.obarska3@student.uw.edu.pl) – absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim i gender studies w Instytucie Badań Literackich PAN. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą reprezentacjom aborcji w polskim teatrze po 1918 roku. Autorka tekstów z zakresu teorii i historii sztuk performatywnych. ORCID: 0000-0003-4996-273X.

Przypisy

1. *Co uczyniono, aby powstrzymać falę samobójstw dzieci szkolnych*, „Robotnik: organ Polskiej Partii Socjalistycznej", 1935 nr 156.
2. Z. Dr., *W Polsce dzieciom nie dzieje się dobrze!*, „Dzień Dobry", 1938 nr 211.
3. X. Y., *Czwarta część dzieci w wieku do 14 lat umiera w Polsce*, „Mały Dziennik", 1938 nr 219.
4. R.t., *Opieka nad dzieckiem jest niedostateczna*, „Głos Poranny", 1938 nr 214.
5. *Źle się dzieje naszym dzieciom*, „Dobry Wieczór! Kurjer Czerwony: ilustrowane pismo codzienne", 1938 nr 214.
6. K.R., *W ucieczce od życia*, „Nowy Dziennik", 1936 nr 216.
7. Z. Dr., *W Polsce dzieciom nie dzieje się dobrze!*, „Dzień Dobry", 1938 nr 211.
8. K.R., *W ucieczce od życia*, „Nowy Dziennik", 1936 nr 216.
9. Kongres odbywał się w dniach 2-4 października w Warszawie. Należy podkreślić, że nie było to pierwszy tego typu zjazd w historii polskiej pedagogiki – okres międzywojenny był bowiem czasem intensywnego rozwoju myśli pedagogicznej, kongresy organizowano już w latach dwudziestych.
10. *Pierwszy Ogólnopolski Kongres Dziecka: Warszawa 2, 3, 4 października 1938 roku: cel i charakter Kongresu, program i rozkład prac*, Warszawa 1938, s. 4.
11. Tamże.
12. „Od początku stycznia do końca grudnia ubiegłego roku (2021) 1496 dzieci i nastolatków w wieku 7-18 lat próbowało popełnić samobójstwo – wynika z danych przekazanych przez Komendę Główną Policji. To ponad 650 prób więcej niż przez cały 2020 rok. W porównaniu do roku 2020 widzimy 77% wzrost zachowań samobójczych wśród młodzieży". Ruszel i in., 2022, s. 357-365.
13. W jego skład wchodzili: Tadeusz Breza (sekretarz towarzystwa), Jerzy Hulewicz, Jan Lorentowicz, Zofia Nałkowska, Arnold Szyfman, Kazimierz Wierzyński i Tadeusz Boy-Żeleński, „Kamena. Miesięcznik literacki" 1938 nr 5 (45), s. 102 (czwarta strona okładki).
14. Marcelina Grabowska – ur. 24 grudnia 1912 we Lwowie, magistra historii i doktora filologii polskiej (oba kierunki ukończyła na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Lwowskiego). Jako prozaiczka debiutowała w 1934 roku powieścią *Żółty dom*, w tym samym roku na scenie teatru pojawił się po raz pierwszy jej dramat – *Sprawiedliwość* (premiera 15 września 1934 w Teatrze na Pohulance w Wilnie). W czasie okupacji brała udział w działalności konspiracyjnej, była m.in. sekretarzem Związku Syndykalistów Polskich i współpracowała przy tworzeniu podziemnych pism. Była uczestniczką powstania warszawskiego, w trakcie którego została ranna. Po wojnie kontynuowała działalność publicystyczną i literacką. Wstąpiła do Polskiej Partii Robotniczej (od 1948 roku PZPR). Zmarła 13 maja 1986 roku w Warszawie.
15. Dramat opublikowany został w tomie *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów* pod redakcją Agaty Chałupnik i Agaty Łukszy (Wydawnictwo Instytutu Teatralnego, Warszawa 2018).
16. Miesięcznik wydawany był wówczas przez Zgromadzenie Księży Marianów pod redakcją księdza Jerzego Pawskiego, zwolennika katolickiego ustroju totalnego (totalitaryzmu opartego na religii katolickiej).
17. Tadeusz Dworak jako katolicki autor i zwolennik „nowoczesnego nacjonalizmu" publikował między innymi w tygodniku „Myśl Narodowa", w „Dzienniku Wileńskim" i w serii Biblioteczka Akcji Katolickiej. (O „nowoczesnym nacjonalizmie" pisał Dworak w

opublikowanym w maju 1937 roku w „Dzienniku Wileńskim” artykule z okazji dwudziestej piątej rocznicy śmierci Bolesława Prusa, w którym skoncentrował się przede wszystkim na antysemickich wątkach w twórczości pisarza, wykorzystując je do wygłoszenia własnych nacjonalistycznych poglądów).
18. Najprawdopodobniej, ponieważ Dworak nie określa tego precyzyjnie. W przeciwieństwie do poprzedniej części, w przypadku kolejnej nie używa frazy „nosi tytuł” ani wielkiej litery, co może sugerować, że to rodzaj syntetycznego określenia własnego („Rozpoczyna się część II: *szukanie w ciemnościach*”).
19. Podobnie jak w przypadku części drugiej, Dworak nie określa jasno, że pisana małymi literami fraza „ślepy tor” to rzeczywisty tytuł trzeciego komponentu dramatu, ale można tak przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa.
20. Dworak prowadzi narrację w sposób pozwalający przypuszczać, że uwagi na temat kondycji psychicznej dzieci i młodzieży oraz statystyki samobójstw pojawiają się w rozmowie otwierającej trzecią część dramatu (a nie są interpretacyjnymi uwagami autora).
21. Prapremiera *Sprawiedliwości* odbyła się w 1934 roku w wileńskim Teatrze na Pohulance. Spektakl wyreżyserował Mieczysław Szpakiewicz. Dramat zaistniał także pod tytułem *Kobieta nr 14* premiera w 1937 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie).
22. Rozumienie teatru jako dyskursu uzupełnił Grzegorz Niziołek w artykule *Bezwstyd. Gejowski performans Jana Peszka* zamieszczonym w książce *Teatr brzydkich uczuć* pod redakcją Moniki Kwaśniewskiej i Katarzyny Waligóry (Kraków 2021). Autor proponuje korektę definicji teatru jako dyskursu, dodając – za Michelem Foucaultem – że może być on (dyskurs) także „zagrożeniem dla spektaklu, sposobem ustanowienia nad nim władzy” i zauważając istnienie rzeczywistości pozadyskursywnej. Niziołek – w kontekście omawianego performansu Jana Peszka w *Trans-Atlantyku* Gombrowicza w reżyserii Mikołaja Grabowskiego z 1981 roku – koncentruje się na afektywnym wymiarze teatralnego zdarzenia, „rozsadzającego spójność spektaklu”. Niziołek, 2021, s. 58.
23. Jednocześnie Boy, z nie do końca jasnego powodu, stwierdził, że utwór Grabowskiej „nie miałby szans w normalnym repertuarze”, wzięcie go na, nomen omen, warsztat było więc jedyną szansą, by tekst w ogóle zaistniał.
24. Środowiska propracownicze trafnie zauważają, że osoby, które nazywamy pracodawcami, są w strukturze społecznej pracobiorcami – pozyskują pracę innych i żyją z niej.
25. W spektaklu wystąpili: Irena Borowska, Stanisława Kawińska, Jerzy Michał Kordowski, Lucyna Kownacka, Jadwiga Kuryluk, Wanda Leśmian, Zofia Małynicz, Janina Pollakówna, Stanisława Stępień, Irena Tomaszewska, Zofia Wierzejska, Helena Zahorska i Maria Zarębińska.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Homosocial Relations and Feminist Transgressions: Theatre and Patriarchy*, przeł. P. Vickers, [w:] *A History of Polish Theatre*, red. K. Fazan, M. Kobiałka, B. Lease, Cambridge 2021.

Benjamin, Walter, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Benjamin, Walter, *Eduard Fuchs – zbieracz i historyk*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Broncel, Zdzisław, *Dzieci nie chcą żyć: sztuka – recenzja teatralna*, „Kronika Polski i Świata: ilustrowane pismo tygodniowe" 1938 nr 20.

Dworak, Tadeusz, *Dzieci chcą żyć*, „Pro Christo: wiarą i czynem!", 1938 nr 11.

Fischer, Mark, *Capitalist Realism*, John Hunt Publishing, London 2009.

Grabowska, Marcelina, *Nad czym pracują scenopisarze polscy?*, „Teatr: wydawnictwo Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej w Polsce", 1937 nr 5.

Grabowska, Marcelina, *O zmianę polityki teatralnej*, „Pion: tygodnik literacko-społeczny" 1935 nr 18.

Hernik Spalińska, Jagoda, *Socfeminizm w teatrze polskim*, [w:] *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2006.

Irzykowski, Karol, *Pisma teatralne. Tom 4: 1934-1939*, oprac. J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

Irzykowski, Karol, *O współczesnej dramaturgii w Polsce*, „Ateneum" 1939 nr 3.

Irzykowski, Karol, *Recenzje teatralne. Wybór*, Warszawa 1965, cyt. za: Krystyna Duniec, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017.

Jamrożek, Wiesław, *Ogólnopolski Kongres Dziecka z 1938 roku – niedoceniane wydarzenie pedagogiczne Drugiej Rzeczypospolitej*, „Przegląd Pedagogiczny" 2012 nr 1.

Kołoniecki, Roman, „Pion" 1938 nr 22 (243).

Korzeniewski, Bohdan, *Spory o teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.

Krakowska, Joanna, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016.

Majdański, Walenty, *Polska kwitnąca dziećmi*, Wydawnictwo Klasztoru Niepokalanów, Paprotnia 1947.

Majewska, Ewa, *Feministyczne archiwum – słaby opór, deheroizacja i codzienność w działaniu*, [w:] *Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2018.

Michalczyk, Barbara, *Sprawy polsko-niemieckie wokół „Sprawy Jakubowskiego" Eleonory*

Kalkowskiej, [w:] *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie*, red. M. Gołaczyńska, J. Kowal, P. Rudzki, Universitas, Kraków 2021.

Niziołek, Grzegorz, *Bezwstyd. Gejowski performans Jana Peszka*, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

Parandowski, Jan, *Warsztat teatralny*, „Gazeta Polska" 1938 nr 141.

Poskuta-Włodek, Diana, *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie Teorii" 2015 nr 23.

Ruszel, Kinga; Dubel, Robert; Czekaj, Aleksandra; Namroży, Natalia; Dubel, Julia; Piecewicz-Szczęsna Halina, *Wpływ pandemii Covid-19 na zamachy samobójcze wśród dzieci i młodzieży – porównanie statystyk z lat 2013-2021. Profilaktyka zachowań suicydalnych wśród dzieci i młodzieży,* „Journal of Education, Health and Sport" 2022 nr 12, s. 357-365.

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

S. P. O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Z teatrów. Dzieci nie chcą żyć*, „Bluszcz" 1938 nr 24.

Trouillot, Michel-Rolph, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston 1995.

Wilski, Zbigniew, *Warsztat Teatralny Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej 1936-1939*, „Pamiętnik Teatralny" 1971 z. 3-4.

Winklowa, Barbara, *Nad Wisłą i nad Sekwaną. Biografia Tadeusza Boya-Żeleńskiego*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1998.

Żeleński-Boy, Tadeusz, *Czy nie za gorliwie?*, „Kurier Poranny", 23.04.1938.

Żeleński-Boy, Tadeusz, *Uchylenie zakazu przez cenzurę*, [w:] tenże, *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*, PIW, Warszawa 1975.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/panie-szukaja-problemow*