

Monika Świerkosz

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-1752-6768

**DRAMATOPISARKI W „REPUBLICIE BRACI”
Komu potrzebna jest (i jaka) kobieca historia polskiego teatru?**

**Women Playwrights in the “Republic of Brothers”:
Who Needs (and What Kind of) Women’s History of Polish Theatre?**

Abstrakt: Artykuł omawia efekty projektu feministycznej historii teatru HyPaTia w kontekście szerszego zjawiska, jakim jest uprawiana od lat siedemdziesiątych XX wieku historia kobiet. Autorka stawia pytania o rewindykacyjny charakter podjętego w projekcie dialogu z kanonem i konstruktorski gest (od)tworzenia kobiecej historii polskiego teatru. Poprzez figury „siostry Szekspira” i „sióstr Hypatii” zwrócona zostaje uwaga na specyficzne uwikłanie biografii i twórczości dramatopisarek w patriarchalną ramę (określaną jako „republika braci”), które problematyzuje rozumienie emancypacji jako uwalniania się od męskiej opresji czy ucieczki na marginesy.

Słowa kluczowe: historia kobiet, feministyczna historia teatru, dramatopisarki, kanon, herstoria

Abstract: This article discusses the results of the HyPaTia research project in the feminist history of the theatre, situating it in the wider context of the phenomenon of women’s history, as practiced since the 1970s. The author investigates the revisionist character of the project’s dialogue with the canon and the constructive gesture of (re)creation of a women’s history of Polish theatre. Through the figures of “Shakespeare’s sister” and “Hypatia’s sisters”, attention is drawn to the specific entanglement of the life and work of female playwrights in a patriarchal framework (referred to as the “republic of brothers”), problematizing the understanding of women’s empowerment as liberation from male oppression or escape into the margins. (*Transl. Z. Ziemann*)

Keywords: women’s history, feminist history of theatre, women playwrights, canon, herstory

(Nie)świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy, wybór i redakcja Joanna Krakowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018

Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu, pod redakcją Agaty Chałupnik i Agaty Łukszy, wybór Agata Adamiecka-Sitek, Agata Chałupnik, Krystyna Duniec, Ewelina Godlewska-Byliniak, Jagoda Hernik Spalińska, Joanna Krakowska, Katarzyna Kułakowska, Justyna Lipko-Konieczna, Agata Łuksza, Monika Żółkoś, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018

Agora. Statystyki, redakcja Joanna Krakowska, wstęp Kinga Dunin, zespół: Agata Adamiecka-Sitek, Agata Chałupnik, Krystyna Duniec, Ewelina Godlewska-Byliniak, Jagoda Hernik Spalińska, Joanna Krakowska, Katarzyna Kułakowska, Justyna Lipko-Konieczna, Agata Łuksza, Monika Żółkoś, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018

W 2015 roku członkinie kolektywu artystycznego Teraz Polisz mówiły:

Tak jak wszyscy członkowie środowiska teatralnego chcemy świętować 250-lecie teatru publicznego w Polsce. Ale jak celebrować wspólne święto, gdy przy jubileuszowym stole brakuje połowy teatralnej rodziny – naszych matek i babek?¹

Właśnie z potrzeby uzupełnienia tego symptomatycznego „braku” zrodził się wówczas ich popularyzatorski projekt teatralny *Dziwy polskie*, którego celem było przybliżenie twórczości polskich dramatopisarek poprzez szereg działań (platformę internetową, czytania sceniczne, panele dyskusyjne oraz warsztaty dla dzieci). Nie pierwszy raz metafora „nieobecności przy wspólnym stole” – która mieści w sobie poczucie niesprawiedliwości i zadziwienia rozmiarami kulturowej amnezji dotyczącej działań kobiet oraz potrzebę uznania ich wartości – służy do przeorientowania ram tradycyjnej, męskocentrycznej historii. W 1979 Judy Chicago w słynnej instalacji *Dinner Party* zaprosiła do stołu ustawionego na planie trójkąta wybitne, choć najczęściej zapomniane lub niedocenione kobiety: pisarki, poetki, artystki, władczynie, aktywistki. Brawurowe gesty sięgnięcia po nowotestamentowy motyw ostatniej wieczerzy, koncentrujący się na figurze Mistrza oraz wybranych przez niego uczniów-naśladowców, oraz wprowadzenia

¹ Zob. <https://www.terazpoliz.com.pl/dziwypolskie.html>. [dostęp: 13 IX 2020].

do sfery wizualnej żeńskich symboli (waginalne talerze wykonane przez artystkę) stanowiły przekorną formę celebrowania kobiecej wspólnoty. Tym silniej uwidaczniała ona zwyczajowo męski charakter rozmaitych wspólnot, które dały początek instytucjom kultury, państwa, nauki czy religii oraz towarzyszącym im rytuałom pamięci. Zainscenizowane przez Judy Chicago spotkanie kobiecych indywidualności: Safony, Hypatii, Sojourner Truth, Georgii O’Keeffe czy Eleonory Akwitańskiej miało być nie tylko głosem sprzeciwu artystki wobec ciągłego wydziedziczenia kobiet z historii, lecz także jej darem dla „babeł”, „matek” i „sióstr”. *Dziwy polskie* również pomyślane zostały jako swoisty prezent na dwustupięćdziesięciolecie istnienia polskiej sceny publicznej – symboliczny gest przywracający twórczyniom miejsce w rodzimej historii teatru.

Nie byłoby jednak tego prezentu, gdyby nie szerzej zakrojony i konsekwentnie zaplanowany projekt badawczy HyPaTia, który zainspirował żeński kolektyw Teraz Polisz. W 2015 roku, kiedy obchodziliśmy jubileusz sceny narodowej, grant realizowany w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w latach 2012–2018 był dokładnie na półmetku. Wiązał się z ogromem prac historycznych, archiwalnych, edytorskich podjętych na niespotykaną do tej pory skalę i przyniósł trzy tomy publikacji (antologię dramatu *Rodzaju żeńskiego*, zbiór wypowiedzi i rozmów *(Nie)świadomość teatru* oraz unikatowy zestaw danych statystycznych związanych z udziałem kobiet w życiu teatralnym – *Agora*). Publikacje te są nie tylko świadectwem pracy wykonanej przez zespół HyPaTii, ale również tej, która jest jeszcze do zrobienia: internetowa kronika, dokumentująca udział kobiet w wytwarzaniu historii polskiego teatru XX wieku jest wciąż uzupełniana i rozpisywana, pokazując potencjał rozpoczętych badań².

Warto podkreślić, że nie chodzi tu jedynie o stworzenie czegoś, co można by nazwać żeńskim suplementem do uniwersalnej historii dziejów czy nawet kompensacyjnym wypełnieniem „białych plam”. Joanna Krakowska wraz z zespołem (w składzie Agata Adamiecka-Sitek, Agata Chałupnik, Krystyna Duniec, Jagoda Hernik Spalińska, Ewelina Godlewska-Byliniak, Katarzyna Kułakowska, Justyna Lipko-Konieczna, Agata Łuksza i Monika Żółkoś) rozpoczęła wieloetapową pracę „odkrywania, odnajdywania, dokumentowania, gromadzenia, przywracania pamięci i upowszechniania wiedzy o kobietach tworzących historię polskiego teatru”³. Nie tylko zresztą dramatopisarek, co trzeba wyraźnie zaznaczyć, ale również aktorek, kierowniczek czy organizatorek życia teatralnego, które pisząc i działając, grając, reżyserując i zarządzając, umożliwiły rozwój i trwanie polskiemu życiu scenicznemu. Przywrócenie materialnego wymiaru różnym formom obecności kobiet w in-

² <http://www.hypatia.pl/> [dostęp: 22 IX 2020].

³ J. Krakowska, *Nieświadome, nieoznaczone, działające*, [w:] *(Nie)świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy*, wybór i red. eadem, Warszawa 2018, s. 7.

stytucjach kultury, w których ich praca była i jest tak często niewidoczna, wydaje mi się największym i najbardziej potrzebnym aspektem herstorycznych przedsięwzięć. Projekt HyPaTia świetnie pokazuje, że w herstorycznym zwrocie chodzi nie tyle o desperacką pogoń za zapomnianymi czy niedocenionymi kobiecymi indywidualnościami, ile raczej o odzyskiwanie złożonego obrazu przeszłości, w którym połowa ludzkości nie byłaby uparcie odsyłana za kurtynę dziejów. Nadal brakuje nam wiedzy na temat roli, skali i charakteru kobiecego zaangażowania w życie publiczne.

Autorki projektu zwracają uwagę także na drugi, być może bardziej rewolucyjny cel swoich działań, zmierzających nie tylko do „wypełnienia białych plam” w męskocentrycznej historii, ale przede wszystkim do „przeformułowania narracji – tak historyczno-sztucznej, jak historyczno-literackiej, historyczno-teatralnej czy historyczno-kulturowej”, a w konsekwencji do – jak to ujęła Gayle Austin – „wysadzenia kanonu”⁴. O jakie rebelianckie przesunięcie ramy tu chodzi? Przede wszystkim o sprobowanie oczywistych dla tradycyjnych badań historycznych kategorii: wielkości, arcydzieła, wpływu, ale też samego sposobu pojmowania związków między sztuką a życiem codziennym i osobistym, a także polityką czy społeczeństwem. Jak przekonująco pokazały badania nad kanonem z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, pozornie neutralne kryteria historyczno-literackiego wartościowania skrojone zostały na podstawie i na miarę męskich (ale też klasowo i rasowo sprofilowanych) sposobów uczestniczenia w kulturze⁵. Utrwalone w tradycji gatunkowe, stylistyczne, tematyczne, estetyczne i osobowościowe wzorce tworzenia i „dziedziczenia” tylko z pozoru są uniwersalne, skonstruowane zostały bowiem poprzez transhistoryczny dialog Mistrzów z Uczniami („ojców” z „synami”, jak przekonywał nas Harold Bloom), który przez wieki wykluczał „siostry” i „córki” z przestrzeni podmiotowego wypowiedzenia⁶. Co

⁴ A. Chałupnik, *Rodzaju żeńskiego. Wstęp*, [w:] *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. A. Chałupnik, A. Łuksza, Warszawa 2018, s. 11–12. Autorka powołuje się na klasyczną dla feministycznych studiów nad teatrem pracę G. Austin *Feminist theories for dramatic criticism* (1990). Ponadto inspiracją w projekcie były książki: T. C. Davies, *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture* (1991); S. E. Case, *Feminism and theatre* (1988). Z polskich źródeł należałoby wymienić przede wszystkim tekst J. Hernik Spalińskiej, *Rodzaju żeńskiego*, „Dialog” 1996 nr 3, od którego antologia wzięła swój tytuł.

⁵ Sposób uprawiania historii literatury, który kwestionuje istotność kategorii wielkości po to, by wydobyć procesualność, ciągłość rozwoju form literackich zaproponowała E. Showalter w *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* (1977). Zob. M. Świerkosz, *Genealogie tradycji kobiecej*, [w:] eadem, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014, s. 19–97.

⁶ Szczególnie ważna w kontekście kanonu jest polemika feministycznych historyczek literatury z Blomem i jego agonistyczną wizją tradycji literackiej jako serii morderczych pojedynków między metaforycznymi „synami” i „ojcami”. Zob.: H. Bloom, *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002; S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven – London 2000 [pierwodruk 1979].

nie oznacza, że kobiety nie były w tej przestrzeni obecne. Dlatego owemu „wysadzaniu kanonu” od początku towarzyszyły – i, jak pokazuje projekt HyPaTia, nadal towarzyszą – jednocześnie poszukiwania jakiejś alternatywnej wspólnoty, w której mogłaby się pojawić Mistrzynie i w której kobiety odzyskiwałyby prawo do opowiadania swojej historii.

„SIOSTRY HYPATII”

Mimo tych wyraźnie antykanonicznych założeń, słusznie kwestionujących prymat wielkości, wybitności i jednostkowości w tworzeniu narracji historycznych, pomysłodawczyni projektu odwołały się do figury Hypatii, pełniącej – jak rozumiem – rolę symbolicznej matronki. Wybór ten wydaje mi się ciekawy i tylko na pozór oczywisty. W gruncie rzeczy bowiem otwiera dyskusję na różne interpretacje. O słynnej filozofce, matematyce i nauczycielce wiemy przecież niewiele, biograficzna legenda nadaje jej obecności w historii i kulturze nieco widmowy charakter⁷. Ta „męczennica nauki”, zapamiętana bardziej przez fakt okrutnej, upokarzającej śmierci niż ze względu na swoje pisma, które się nie zachowały, przedstawiana jest w kulturze jako uosobienie mądrości, czystości i wstrzemięźliwości. Tworzyła i wierzyła w utopijną wspólnotę poznających, w cywilizacyjną, jednoczącą moc wiedzy, ale – jeśli rację ma biografka uczonej – była również zwolenniczką neutralności światopoglądowej⁸. To zaś powodowało, że unikała otwartych sporów z władzą, wikłania się w konflikty polityczne, choć jak na ironię stała się ofiarą morderstwa z nienawiści, podszytego mizoginicznym myśleniem biskupa Cyryla i będącego elementem walki Kościoła o wpływy. We współczesnym feminizmie, mniej więcej od początków XX wieku jej biografia interpretowana jest jako symboliczna wręcz opowieść o patriarchalnej przemocy wobec mądrych kobiet, których intelektualny i obywatelski potencjał został brutalnie stłumiony⁹. A jednak trudno jednoznacznie stwierdzić, że Hypatia była „feministką” (oczywiście, z całą świadomością anachronizmu tkwiącego w tym domniemaniu). Czy była ona buntowniczką i rebeliantką, czy też uniwersalistką

⁷ To częsty problem pewnej fantazmatyczności kobiecych figur w kulturze, których historyczne biografie szczególnie łatwo (po Barthesowsku) przemieniane są za sprawą kultury w zbiorowe mity, wzniosłe alegorie i atrakcyjne reprezentacje. To rozpoznanie Marii Janion ze znanego eseju *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)* zainspirowało badaczki feministyczne do rozbiórki znaczeń, w które obfituje polski kanon i przywracania bardziej historycznego wymiaru kobiecym biografom, zob. ...*czterdzieści i cztery. Figury. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka et al., Warszawa 2016.

⁸ M. Dzielska, *Hypatia z Aleksandrii*, Kraków 2010.

⁹ Przemiany biografii Hypatii w kulturowy mit rekonstruuje C. Booth, *Hypatia: Mathematician, Philosopher, Myth*, London 2017. Nie bez powodu Hypatia stała się matronką najważniejszego filozoficznego czasopisma feministek.

i tradycjonalistką wierzącą w ponadpłciową, ponadreligijną i ponadpolityczną wspólnotę ludzi poszukujących wiedzy?

Zadając te pytania, nie szukam (prawdziwej) odpowiedzi, wskazuję raczej na skomplikowane czy może raczej podwójne umiejscowienie tej postaci w kulturowej i historycznej siatce znaczeń. Miejsce to ma potencjał polityczny i teoretyczny, pozwalający przekroczyć nużącą i w moim przekonaniu fałszywą opozycję patriarchalnych centrów historii i kobiecych obrzeży. Figura Hypatii – i z pewnością nie tylko ta – pokazuje bowiem dobitnie, że kulturowa historia kobiet, pozostając na marginesie, jednocześnie rozgrywała się (i nadal rozgrywa) najczęściej w samym sercu patriarchalnego świata, połączona z nim dziwnymi, trudnymi do rozplątania nićmi, niekiedy przez nie zupełnie przesłonięta, innym razem przez nie prześwietlająca. Dlatego w myśleniu o historii kobiet bardziej przekonuje mnie trzeciofalowy obraz marginesu wchłoniętego przez centrum (bell hooks)¹⁰ niż drugofalowe metafory kulturowych obszarów dzikości, bezdroży czy zaginionych kobiecych Atlantydy (Elaine Showalter) jako „ziemi bez mężczyzn” (Susan Gubar, Sandra M. Gilbert)¹¹.

Coraz bardziej upewniam się, że feministyczna praca historyczna dokonuje się nie przez docieranie do odległych, zaginionych kobiecych łądów, ale przez wydobywanie czy wyluskiwanie faktów z wnętrza narracji większościowej, męskocentrycznej, hegemonicznej. I oczywiście nie da się nigdy całkowicie oddzielić tej kobiecej opowieści od patriarchalnej ramy, także dlatego że Wielka Historia przechowała (na szczęście) jakieś ślady (choćby i zerwane, zamazane) kobiecej sprawczości. Potrzebujemy jednak odpowiedniej archeologii wiedzy, żeby odczytywać te zerwane tropy, wydobywać je, gromadzić i układać na nowo. Projekt HyPaTia jest pod tym względem przedsięwzięciem imponującym i potrzebnym.

Problem podwójnego usytuowania kobiecych biografii i działań wydaje mi się szczególnie ważny, bo nie pozwala – wbrew „ optymizmowi liberalnych kolonizatorek”, jak określiła pierwsze herstoryczki Inga Iwasiów¹² – postrzegać feministycznych badań nad przeszłością jako prostej kontrhistorii, budującej obraz utopijnej i wyłączonej poza ramy patriarchy wspólnoty kobiet. Jeśli przyjrzymy

¹⁰ bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013.

¹¹ Metafora zaginionej „kobiecej Atlantydy” pojawia się w książce E. Showalter, *A Literature of Their Own*, [in:] *Feminist Literary Theory. A Reader* (2nd edition), ed. M. Eagleton, Oxford 1996, p. 11. Metafora feministycznych dzikich „bezdroży” jako kulturowego obszaru kobiecej ekspresji pojawia się w nieco późniejszym, bo pochodzącym z 1981 tekście tej samej autorki, pomimo wyrażonego w nim przekonania o zasadniczym „rozdwojeniu” kobiet, żyjących zawsze na pograniczu świata męskiego i kobiecego, eadem, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993 nr 4–5–6, s. 115–146. Z kolei, topos „ziemi bez mężczyzn/ziemi niczyjej” wykorzystują autorki trzynomowej publikacji poświęconej odzyskiwaniu poczucia kobiecej tradycji literackiej przez dwudziestowieczne pisarki, S. M. Gilbert, S. Gubar, *No Man's Land: The Place of Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven – London 1998.

¹² I. Iwasiów, *Gender dla średniozaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004, s. 32.

się wykorzystywanej przez pomysłodawczynię HyPaTii i najbardziej inspirującej dla zwrotu herstorycznego metafory „siostry Szekspira” Virginii Woolf¹³, która rozpała nadzieje odnalezienia w archiwach śladów genialnych, ale zapomnianych twórczyń, to musimy dostrzec w niej znak wspomnianego wyżej uwikłania. Już sama konstrukcja tej metafory sugeruje ścisły, a przy tym hierarchiczny związek między kobiecym a męskim dziedzictwem. W końcu odnosimy w niej kobietę do mężczyzny – jak przystało na logikę patriarchalnej tradycji – nie odwrotnie. I jak pisała w *Drugiej płci* Simone de Beauvoir jest to nie tylko nieprzypadkowe, ale i nieodwracalne – nie określamy przecież Choromańskiego „bratem Nałkowskiej” ani Sartre’a „Beauvoir w spódnicy”. Brzmi to jak dowcip, ale skrywa w sobie fundamentalną dla patriarchy zależność między (pozornie) uniwersalną podmiotowością mężczyzny i skonstruowaną zawsze jako subiektywna, odmienna i wtórna tożsamością kobiety¹⁴. Dlatego wszystko, czego dokonały pisarki, malarki, polityczki, filozofki, odnosimy wciąż do męskich wzorców, ocen, wartości, tradycji, mimo że w przeszłości na tej podstawie kobieca działalność była tak często dyskredytowana jako wtórna, słaba, nieuniwersalna czy nieprawdziwa.

Musimy pamiętać, że posługiwanie się metaforą „siostry Szekspira” jest podwójnie problematyczne. Po pierwsze dlatego, że odzwierciedla ten, jakby nie było, patriarchalny układ, w którym to, co męskie, stanowi punkt odniesienia. Po drugie, dlatego że w istocie za jej pomocą Woolf wskazywała raczej na strukturalne ograniczenia niż emancypacyjne szczeliny¹⁵. Metafora ta powinna raz na zawsze pozabawić nas złudzeń, co do wielkości dorobku kobiet i możliwości odzyskania zaginionej Atlantydy kobiecej sztuki. Nie ma co szukać „wielkich artystek”, bo ich po prostu nie mogło być. Nieliczne zaś, którym się udało, musiały przejść drogę tak różną od pozostałych kobiet i niektórych mężczyzn, że można je rozpatrywać wyłącznie na prawach wyjątku, jeśli nie ekscesu. Czy da się natomiast z takich biografii ukuć opowieść o kobiecej wspólnotności?

W badaniach herstorycznych wszystko jest do przemyślenia: i kontrhistoryczność, i wspólnotowość, i emancypacyjność. Autorki projektu HyPaTia na szczęście to właśnie robią, stawiając sobie istotne również dla mnie pytanie: „Jak jako feministyczne badaczki, czytelniczki czy praktyczki mamy się bowiem odnaleźć wobec owej patriarchalnej i patrylinearnej tradycji, która tak długo wyklucza-

¹³ Zob. V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Warszawa 2019, s. 174–177.

¹⁴ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2009, s. 13.

¹⁵ „Jedno wszak wydało mi się w tym wszystkim prawdziwe, kiedy jeszcze raz zastanowiłam się nad wymyśloną przez siebie opowieścią o siostrze Szekspira – to mianowicie, że każda kobieta, która w szesnastym wieku przyszlaby na świat obdarzona wielkim talentem, z pewnością oszalałaby, zastrzeżiłaby się lub dokonała swych dni w jakiejś chatce z dała od woski, jako pół wiedźma, pół czarownica, otoczona lękiem i szyderstwem”, V. Woolf, op. cit., s. 177.

ła kobiety?”¹⁶. Przypominają również – za znanym tekstem Lindy Nochlin – że samo pytanie „dlaczego nie było wielkich artystek?” jest źle postawione. Sugeruje bowiem bezdyskusyjne (by nie powiedzieć bezkrytyczne) uznanie kryteriów historycznych ocen za obiektywne, niezmiennie, wyłączone z pola polityki, płci, klasy, narodu i całej masy innych kulturowych czynników, które składają się na określone wzorce prestiżu, wielkości, wzniosłości przyjmowane w danym miejscu i czasie. Sama Woolf – patrząca na przeszłość jak najbardziej materialnie – prześlepiła to, do jakiego stopnia jej poszukiwania śladów kobiecej twórczości w przeszłości sformatowane zostały przez białe, europocentryczne spojrzenie. Określony sposób rozumienia sztuki – jako czegoś zapisanego, utrwalonego w pewnych formach (list, powieść, obraz, rzeźba) – nie pozwolił jej dostrzec czy docenić bardzo różnych przejawów artyzmu w zwykłej codzienności: w piosenkach śpiewanych dzieciom i na polach, tańcu, sztuce kulinarnej, krawiectwie, sztuce uprawiania ogrodów, o czym słusznie przypominała czarnoskóra kobieciarka Alice Walker¹⁷. W tym przeoczeniu i polemice między *Własnym pokojem* a *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek* widzę jednak coś niezwykle konstruktywnego – a mianowicie okazję, by podyskutować o wadze uwikłań feministycznej wiedzy i kobiecej sztuki w różne porządki władzy, a także o potrzebie ciągłego poszerzania horyzontu w patrzeniu na kulturę i historię.

Wykorzystując w studiach kobiecych metaforę „siostry Szekspira”, musimy mieć świadomość podwójnego usytuowania wszystkiego, co robią kobiety – wobec męskiego kanonu i wobec ich własnej historii. Nie usuniemy zupełnie tego zadłużenia w patriarchacie, uwikłania w jego historię, o czym przypomina Woolf, powołując do życia fantazmatyczną Judith – bliźniaczkę genialnego dramatopisarza. Nie dajmy sobie jednak wmówić, że ta opresyjna rama jest jedyną, w jakiej możemy umieszczać opowieści o kobiecej przeszłości. „Siostra Szekspira” to chyba jedna z najpłodniejszych fikcji, jakie znam. Okazała się nie tylko możliwa do pomyślenia, ale pozwoliła odzyskać wiele rzeczywistych, zapomnianych postaci. W tym kontekście szczególnie trafny wydaje mi się wybór Hypatii jako symbolicznej matronki tego projektu. Ta na poły historyczna, na poły legendarna figura, ze względu na malowniczość, ale pełną wyrw i niejasności biografię oraz brak materialnego dziedzictwa, mieści w sobie ogromny potencjał fikcjonalizacji i rekonfiguracji. Pomysłodawczynie projektu nie wykorzystują go wprawdzie do „wymyślenia” kobiecej historii teatru (jako historii alternatywnej), lecz proponują nam opowieść komponowaną z wydobytych z przeszłości głosów. Nie jest to jednak opowieść o kobiecej dywersji rozumianej jako ucieczka z systemu,

¹⁶ A. Chałupnik, op. cit., s. 13.

¹⁷ A. Walker, *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek*, przeł. M. Mazurek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 375–387.

ale o próbach subwersji w ramach systemu dążącego do homogenizacji naszego doświadczenia.

„W REPUBLICIE BRACI” – EMANCYPACYJNE SZCZELINY

Zrozumienie specyfiki podwójnego umiejscowienia kobiet w swoich kulturach, określanych – za Carole Pateman – jako nowożytne „republiki braci”, w których „równi w prawach bracia podzielili się scentralizowaną niegdyś «władzą ojca», ale utrzymali zasadniczą nierówność płciową”¹⁸, jest ważnym aspektem poszukiwania odpowiedzi na pytania o kobiecą emancypację oraz różne jej strategie i przejawy. „Siostry” jako zmarginalizowane, ale jednak obecne członkinie wymagowanej wspólnoty, powiązane z „braćmi” wieloma złożonymi sieciami relacji, musiały używać różnych języków i różnych dróg upodmiotowienia – nie zawsze przez otwarty feministyczny bunt, częściej przez próbę przechwycenia większościowej narracji i przeorientowanie jej tak, by objęła kadrem doświadczenia ich samych oraz wszystkich innych: słabszych, niereprezentowanych, ominiętych.

Widać to najlepiej w szczególnie ważnym dla projektu tomie *Rodzaju żeńskiego*, który – jak ciekawie zauważa Krakowska – pełni funkcję radykalnego „rozszerzenia horyzontu”¹⁹ polskiego dramaturgii kobiet, jego tematów, form, zainteresowań. W tomie tym próbuje się nie tyle zrekonstruować historię kobiecego dramaturgii w XX wieku, ile skonstruować z fragmentów pewien wariant opowieści o świecie widzianym z kobiecej perspektywy.

Co składa się zatem na przedstawioną w HyPaTii historię „rodzaju żeńskiego”? Składają się na nią konstelacje tekstów koncentrujących się wokół sygnalizowanych tytułami rozdziałów zagadnień takich jak: „emancypacja”, „rewolucja” (1905 roku i październikowa), „milczenie” (głównie związane z doświadczeniem ciała i przemocy, w tym seksualnej), „Zagłada” oraz najbardziej enigmatycznie brzmiące „rewizje”. Ogniwami tej nieciągłej narracji są zatem zarówno wydarzenia w sensie historycznym, jak i symboliczne gesty, które kobiety wykonują w „republikach braci” – gesty przemilczania i rewidowania. Wprawdzie problematyka zapowiadana tytułami rozdziałów jest poniekąd znana, a nawet oczywista w kontekście feministycznego charakteru projektu, jednak w uważnej lekturze odsłania wiele nieoczywistości. Nie jest bowiem tak, jak deklarowały w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych feministyczne krytyczki Héléne Cixous w *Śmiechu Meduzy* czy Nancy K. Miller w *Arachnologiach*, że w kulturze patriarchalnej ko-

¹⁸ C. Pateman, *Kontrakt płci*, przeł. J. Mikos, Warszawa 2014, cyt. za: A. Adamiecka-Sitek, *Emancypacja*, [w:] *Rodzaju żeńskiego*, op. cit., s. 20.

¹⁹ J. Krakowska, op. cit., s. 8.

biece spojrzenie i język mają zawsze charakter wywrotowy²⁰. I nie chodzi mi tu o figurę „kobiet fallicznych” i „strażniczek patriarchy”, które w dyskursie drugiej fali tłumaczyły fakt, że nie wszystkie kobiety identyfikują się z feministyczną polityką tożsamości. Kwestia uwikłania w patriarchy, ale i możliwości kobiecego upodmiotowienia w androcentrycznym polu komunikacji wymagają innego spojrzenia, wychodzącego poza opozycję oporu i kolaboracji, buntu i asymilacji, różnicy i równości. Przekonuje mnie twierdzenie Ingi Iwasiów: „Kobieta musi dokonywać zabiegów takich jak «zezowanie», żeby odnaleźć swoje ślady w lustrze męskonormatywnej kultury”²¹.

Pomysłodawczynie projektu HyPaTia podkreślają silnie rewizjonistyczny, antykanoniczny i subwersywny potencjał tkwiący w odzyskiwaniu kobiecego głosu w historii teatru. I zasadniczo się z nimi zgadzam, co nie oznacza jednak, że nie dostrzegam zróżnicowanych strategii upodmiotowienia w tekstach dramatopisarek, które ani nie wpisują się w wyobrażenia o feministycznym oporze, ani też nie wskazują na jakąś radykalną osobność kobiecego doświadczenia.

Przeplatające się w bloku *Emancypacja* głosy trzech bardzo różnych dramatopisarek, Gabrieli Zapolskiej, Anieli Kallas i Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, układają się w inną opowieść o emancypacji, która wymyka się znanym hasłom równości, „stania się sobą” i „żądania pełni życia”. W dramacie *Mężczyzna Zapolska* pisze o zniewalającej kobiecie od środka sile romantycznej miłości i ekonomii oraz konieczności wyrzeczenia się własnej seksualności jako warunku samostanowienia. Z kolei Aniela Kallas w *Poza dobrem i złem* dobitnie zaznacza, że emancypacja – mimo szczerych chęci liberalnie nastawionych kobiet – pozostaje bardzo elitarnym projektem, sprzężonym z klasowym kapitałem i to nie tylko symbolicznym. Zaś Morozowicz-Szczepkowska w swojej farsie *Typ A* w ironicznym świetle pokazuje wpływ rozmaitych utopii nowoczesności i postępu, które wcale nie rozbrajają męskiej władzy nad – wydawać by się mogło – dominującym w sztuce kobiecym spojrzeniem.

Rewolucyjne dramaty Ewy Szelburg-Zarembiny (*Sygnaty*), Anny Zahorskiej (*Pani Słoneczna*) i Antoniny Sokolicz (*Pięść*) pokazują, że zarówno specyficznie kobiece doświadczenia opresji, jak i realizowane przez kobiety modele politycznego aktywizmu włączane były w szersze, ponadpłciowe strategie działania socjalistek. Z kolei bohaterki sztuk Marceliny Grabowskiej (*Sprawiedliwość*), Ireny Krzywickiej (*Życie mimo wszystko*) i Krystyny Uniechowskiej (miniatura *Płyty*) zmagają się z (nie)możliwością przepracowania, również w sensie artystycznym,

²⁰ Zob.: H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993 nr 4–5–6, s. 147–166; N. K. Miller, *Arachnologie: Kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 487–513.

²¹ I. Iwasiów, *Granice. Polityczność prozy kobiet i dyskursu kobiecego po 1989 roku*, Szczecin 2013, s. 51.

scenicznym, doświadczenia przemocy, zwłaszcza związanej z płcią. O ile autorka *Pierwszej krwi* wydaje się wierzyć w możliwość przezwyciężenia traumy gwałtu, o tyle dwie pozostałe pisarki projektują zakończenia ironiczne lub wręcz tragiczne. Kobieca opowieść o Zagładzie widziana z perspektywy dramatów Stefanii Zahorskiej (*Smocza 13*) i Idy Kamińskiej (*Zasytać bunkry*) to raczej uniwersalna historia o katastrofie, życiu po niej, możliwości pojednania, ryzyku zemsty niż feministyczny manifest pacyfizmu.

Wszystkie dramaty pokazują wyraźnie włączanie się kobiet w historyczny krwiobieg epoki. Kobieca twórczość, mimo iż podąża również własnymi tematycznymi i formalnymi drogami, jest częścią szerszej kulturowej narracji, kobiece doświadczenie historyczne natomiast okazuje się nierozzerwalnie splecione z doświadczeniem klasowym, rasowym, narodowym (sic!). Akcentowanie płciowej sygnatury dzieł kobiet czy nawet opresji, jaką unaocniają zamieszczone w antologii przykłady (śladem Arachne i jej gobelinu), niekoniecznie czyni z nich dzieła rewizyjne, feministyczne i wywrotowe. Lub może należałoby zapytać: jak wywrotowe i wobec czego rewizyjne?

Największy kłopot w lekturze antologii *Rodzaju żeńskiego* sprawił mi blok *Rewizje* przedstawiający dwa utwory: utrzymany nieco w duchu *Penelopiady* Margaret Atwood dramat *Kucharki* Nory Szczepańskiej, pokazujący sceny z wielkich kanonicznych tekstów (*Antygony*, *Hamleta* i *Czekając na Godota*) z perspektywy kuchni i znajdujących się w niej kobiet, oraz odwołujący się do motywu *Alicji w Krainie Czarów* dramat Marii Kuncewiczowej *Dziękuję za różę*. Ta ostatnia sztuka – w moim odbiorze bardzo mieszczańska i tradycjonalistyczna w sposobie pokazywania kobiecości – opowiada historię nieszczęśliwego małżeństwa kobiety, która mimo prób upodmiotowienia w relacjach miłosnych z mężczyznami, nie może przestać być małą Alicją. „Chcesz czy nie chcesz, chcesz czy nie chcesz, pójdziesz z nami w tan”²² – mówią groteskowe stwory w zakończeniu, co mnie nie dziwi, bo Barbara, protagonistka tej sztuki, nie bardzo wie, czego w ogóle chce i po co miałaby się emancypować.

Innymi słowy, choć dostrzegam rewizyjny potencjał projektu HyPaTia, to chyba gdzie indziej widziałabym jego krytyczną siłę: nie tyle w podkreślanu buntowniczej osobności czy płciowej odmienności kobiecej perspektywy, ile w pokazywaniu przekornej i rzeczywiście często przemilczanej przez historyków obecności kobiet wszędzie tam, gdzie toczy się wielka i mała historia. Może to tylko kwestia przesuwania akcentów – zwłaszcza że Joanna Krakowska w podobny sposób pisze o antologii jako „rozszerzeniu horyzontu” – jednak przywoływany często w projekcie postulat „wywrotowości” i radykalności nie zawsze znajduje odzwierciedlenie w czytelnym odbiorze, co – jak starałam się zaznaczyć – wcale nie musi oznaczać wyciszenia emancypacyjnego charakteru odzyskiwanej tu narracji.

²² M. Kuncewiczowa, *Dziękuję za różę*, [w:] *Rodzaju żeńskiego*, op. cit., s. 504.

W tym miejscu zaznaczę jednak jeszcze jedną wątpliwość. Od początku miałam świadomość, że projekt HyPaTia jest projektem tyleż historycznym i rekonstruktorskim, ile tożsamościowym i narracyjnym. Jego autorki przyznają, że kluczem doboru tekstów do antologii (w pierwszej selekcji było ich kilkadziesiąt, do tomu weszło trzynaście) pozostała ich aktualność rozumiana całkiem dosłownie – jako współbrzmienie z toczącymi się od kilku lat w polskim życiu publicznym politycznymi sporami o prawa reprodukcyjne, przemoc domową czy historię. Nie razi mnie to – wręcz przeciwnie – unaocznia rzecz często przemilczaną przez historyków, a mianowicie to, do jakiego stopnia historiografie przekształcają się w polityki pamięci pod wpływem bieżących problemów z tożsamością. Projekt HyPaTia pokazuje coś, co w studiach kobiecych szybko stało się elementem metakrytycznych dyskusji: patrzenie w przeszłość, poszukiwanie kobiecych korzeni, linii i genealogii jest zawsze gestem konstruktorskim. Kwestia stopnia jego uzależnienia od wymogów historycznej rekonstrukcji bywała już przedmiotem metodologicznych sporów, dzięki którym uświadomiono sobie, że odkrywanie kobiecej historii „jest gestem terażniejszości wobec przeszłości w imię przyszłości”²³.

Chciałabym się jednak dowiedzieć, jak autorki rozumiały emancypację, dokonując wyboru dramatów, i dlaczego takie, a nie inne strategie tekstowe uznały za ważne, reprezentatywne czy potrzebne. Dlaczego temat Zagłady stał się tak istotną częścią tej kolażowej konstrukcji, a inne elementy narodowej historii z niej zniknęły? Wiemy już dzisiaj, że choćby historycznie zmienna kategoria narodu miała ogromny i ambiwalentny wpływ na profilowanie głosu Polek, zwłaszcza w kontekście odzyskiwanej niepodległości, dwóch wojen, narastającego militarizmu i nacjonalizmu czy PRL-u. Nie chcę być źle zrozumiana. Nie chodzi mi o stworzenie listy „brakujących” komponentów tej historii czy dążenie do skonstruowania jakiejś opowieści totalnej, ale o lepsze uzasadnienie tego, co w antologii się znalazło. Być może jest to kwestia interpretacyjnej otwartości projektu? Być może pewnej niechęci do porządkowania materiału ponad miarę i domykania interpretacyjnych ścieżek? Jeśli tak, byłaby to jednak pewna niekonsekwencja: skoro bowiem w świadomy sposób konstruujemy historię kobiet i robimy to w relacji z naszą terażniejszością, gesty kadrujące, konstruktorskie i ideologiczne są jak najbardziej na miejscu, byleby zostały objaśnione.

Celowo zwracam uwagę na problem wciąż podgrzewanego i odgrzewanego napięcia między obiektywną nauką a zideologizowanymi rewizjami kanonu i historii. W ramach paradygmatu nowej humanistyki – a jego częścią są również studia kobiece – w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku przedyskutowano ten

²³ S. Stanford Friedman, *Making History: Reflections on Feminism, Narrative and Desire*, [in:] *The Postmodern History Reader*, ed. K. Jenkins, London 1997, p. 233.

problem, demaskując jego myślowe podstawy, w ramach których wielkie, znormatywizowane, uprzywilejowane, hegemoniczne narracje zawsze chcą widzieć siebie w neutralnym, obiektywnym centrum i dlatego określają jako ideologiczne wszelkie roszczenia formułowane przez grupy mniejszościowe czy zmarginalizowane, próbujące spluralizować i rozszczełnić perspektywę. Jednak w polskich badaniach historycznych czy historycznoliterackich mit naukowej obiektywności wciąż znajduje swoich obrońców²⁴. W ramach akademickich debat nadal trzeba bronić stanowiska, że to nie stronniczość jest zagrożeniem dla badań, ale fikcja bezstronności, że naukowy pluralizm nie jest sztucznym wymogiem politycznej poprawności, lecz wyrazem badawczej otwartości oraz rzetelności w dążeniu do poszerzania naszych horyzontów poznawczych. Projekt HyPaTia powinien stać się okazją do przemyślenia, w jakim miejscu znajduje się polska humanistyka, pod warunkiem jednak, że nie będzie on dyskutowany wyłącznie w gronie badaczek feministycznych, lecz również bardziej tradycyjnie zorientowanych historyków i historyczek teatru. W relatywnie słabym przenikaniu do akademickiego mainstreamu wiedzy feministycznej (czy szerzej nowohumanistycznej), włącznie z całym bogactwem toczących się od lat na tym polu metodologicznych sporów o narzędzia i cele badania, upatruję największy problem polskiej humanistyki, która często upraszcza naukowy wymiar herstorii, sprowadzając je wyłącznie do narzędzia popularyzacji historii o zapomnianych kobietach.

PRZESUNIĘCIA

Nieuczciwością recenzenką byłoby więc zredukowanie wartości projektu HyPaTia wyłącznie do aspektu tożsamościowego. Poznawczy wymiar zebranego i opracowanego materiału pozostaje tu nie do przecenienia. Nie ogranicza się on jedynie do kwestii źródeł, choć jestem przekonana, że pierwodruki i przedruki wielu nieobecnych w świadomości badawczej lub nieinscenizowanych tekstów kobiet oraz zgromadzone dane statystyczne stanowić będą niezwykle ważny dla historyków i historyczek teatru przedmiot dalszych analiz i interpretacji. Również na wielu innych polach można dostrzec ciekawe przesunięcia problematyzujące naszą dotychczasową wiedzę na temat przemian i różnorodności praktyk

²⁴ „Nowa humanistyka” w Stanach Zjednoczonych to dziedzina wiedzy, w której skład wchodzi: interdyscyplinarne studia kulturowe, postkolonialne, etniczne, *gender studies*, *queer studies*, *gay and lesbian studies*, *disabled studies*, *animal studies*, *thing studies*. Są to głównie studia krytyczne, ale wychodzące poza opozycję zideologizowanego „centrum” i zbuntowanych, „niewinnych” obrzeży. Ich zwrot w stronę dyskursów mniejszościowych polega na metakrytycznym wykorzystaniu narzędzi ideologicznych w duchu „etyki troski”. Rewindykacyjne cele nie zwalniają jednak z obowiązku rzetelności i uczciwości naukowej. Por. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.

artystycznych (form, gatunków, estetyk) i procesów społecznych. Zamieszczone w antologii dramaty rewolucyjne pokazują wielość języków i tradycji zaangażowania – zarówno postromantyczne, jak i antyromantyczne korzenie socjalistycznej wyobraźni, szukającej adekwatnej formy na wyrażenie ducha dziejowej zmiany. Dla Antoniny Sokolicz to nowy dokumentaryzm, dla Anny Zahorskiej – mesjanistyczny i nieco sentymentalny utopizm, zaś dla Ewy Szelburg-Zarembiny – nowoczesna baśń-moralitet, przypominająca romantyczną balladę *à rebours*. *Sygnały* – w swojej złożonej formie płynnie łączącej różne poetyki i poszukującej możliwości wypracowania inkluzywnego języka uwzględniającego doświadczenie proletariackie i chłopskie – mogą stać się bardzo ciekawym przyczynkiem do dyskusji o kobiecej awangardzie i zaangażowaniu.

Zebrane materiały z jednej strony każą się zastanowić nad przyjętymi w historii literatury przekonaniem, jakoby właściwą domeną dramatopisarstwa kobiet była sfera obyczajowa i historyczna, zaś preferowanymi stylistykami były realizm i postmłodopolski ekspresjonizm z wyłączeniem dykcji awangardowych²⁵. Po lekturze antologii *Rodzaju żeńskiego* nie jestem przekonana, czy ograniczanie tematyki tej twórczości do ważnego, ale nie jedyne go problemu sprawy kobiecej i kobiecej podmiotowości²⁶ nie jest interpretacyjnym zawężeniem, prowadzącym paradoksalnie do odhistorycznienia kobiecego pisarstwa i wyrwania go ze złożonego polityczno-kulturowego kontekstu. Z drugiej strony, zebrane w tomie utwory objaśniają czy raczej doświetlają podnoszony przez badaczki i badaczy problem z niejednoznacznym stosunkiem samych pisarek do utopii kobiecej wspólnoty, zwracając uwagę na znaczenie ich krytycznej świadomości w opisie istniejących i możliwych porządków społecznych²⁷.

Co ciekawe, w projekcie HyPaTia wątek klasowy w nieoczywisty sposób przenika się, koliduje i zderza z wątkiem genderowym, poszerzając ramy myślenia o procesach emancypacyjnych. To nie tylko przekorne, rubaszne kucharki z zamykającego zbiór dramatu Nory Szczepańskiej, które parząc ziółka Kreonowi i piorąc bieliznę Hamleta, pozostają podmiotami historii. To również pojawia-

²⁵ M. Wiatrzyk-Iwaniec, *Dramatopisarstwo kobiet*, [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy, gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015, s. 161–178.

²⁶ Por. J. Kot, *Niezwykła bohaterka „dramatu kobiecego”, czyli o „Sprawiedliwości” Marceliny Grabowskiej*, [w:] *Polonistyka bez granic*, t. 1, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2011.

²⁷ Na ambiwalentny obraz kobiecych wspólnot w twórczości komediopisarek międzywojennych zwraca uwagę Joanna Warońska w tekście *Kobiecność a pleć żeńska. Komediopisarki dwudziestolecia międzywojennego wobec dyskursu emancypacyjnego*, „Wielogłos” [w druku]. Dziękuję autorce za możliwość skorzystania z nieopublikowanej jeszcze wersji tekstu. Ten ironiczny dystans w sposobie ukazywania relacji między kobietami jest dla mnie oznaką nie tyle zachowawczości samych pisarek, które nie wierząc w feministyczną rewolucję, „wyśmiewają” możliwość stworzenia innego świata, ile przyjęcia przez nie krytycznej perspektywy sprzeciwiającej się podziałowi na męskie i kobiece bez odniesienia do innych niepięciowych różnic kulturowych i społecznych.

jące się na pierwszym i drugim planie tych kobiecych sztuk wiejskie dziewczyny przymierające głodem, zbuntowane, rozpolitykowane robotnice, pyskate, ale najczęściej traktowane protekcyjnie służące, prostytutki mieszkające obok tak dobrze znanych z literatury międzywojennej Nowych Kobiet, matki, których nie stać na usunięcie ciąży, osadzone w więzieniach za dzieciobójstwo, i chłopki w wyszabrowanych futrach, marzące o awansie społecznym i własnym sklepie galanteryjnym w nowym bezklasowym społeczeństwie. Czy i do jakiego stopnia możemy je również nazwać emancypantkami? A jeśli nie – jak pokazała w książce o robotnicach Alicja Urbanik-Kopeć²⁸ – to z jakich powodów? I jak przeorientować dyskursywne ramy, by również te kobiety – mimo podwójnego w tym przypadku wykluczenia – mogły stać się podmiotami (emancypacyjnymi) historii?

Co zaskakujące, ale przekonujące, w kategoriach upodmiotowienia pisze Joanna Krakowska o tomie zbierającym wypowiedzi praktyczek teatru – aktorek, reżyserek, dyrektorek, nauczycielek i organizatorek życia teatralnego. Ich głos był dotąd niesłyszalny w obszarze metarefleksji teatralnej, nie przystawał bowiem do „wyobrażenia o współczesnej myśli teatralnej jako domenie mężczyzn – i ich manifestów, projektów, programów, wyznań wiary, deklaracji, utopii i teorii”²⁹. Wypowiedzi kobiet utrwalone w ankietach, wywiadach czy wspomnieniach nie były więc czytane jako wypowiedzi metateatralne, składające się na „świadomość” polskiego teatru. Zmiana perspektywy, jaką proponują pomysłodawczynie projektu HyPaTia, pozwala doczytać kobiecie dziedzictwo intelektualne, łącząc je z praktyką sceniczną i konkretnymi biografiami. Jestem przekonana, że potrzebujemy tej zmiany, mimo że nasza feministyczna (czy szerzej kulturowa) świadomość stawia wciąż wiele metodologicznych wyzwań, kwestionujących dotychczasowe sposoby odzyskiwania kobiecego głosu w historii. Potrzebujemy „siostr Hypatii” po to, by przestać snuć wyłącznie fantazje o zapomnianych, niezrealizowanych „siostrach Szekspira”, by przemieścić wiedzę o kobietach z symbolicznych obrzeży do centrum.

²⁸ A. Urbanik-Kopeć, *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa 2018.

²⁹ J. Krakowska, op. cit., s. 8.