

Wstęp

W 1950 roku Wojciech Fangor namalował obraz *Postaci*. Przedstawia on trzy osoby. Po lewej stronie stoi kobieta o czarnych, krótko obciętych włosach, w białej zwiewnej sukience, ma czerwone usta, smukłą talię i ciemne okulary na nosie. Patrzy wprost na widza, choć jej oczy pozostają niewidoczne. Obok niej stoi para robotników. Dwa, niczym wykute w kamieniu, ciała o zwalistych kształtach i ogromnych dłoniach. Ona ma blond włosy, jasną, nietkniętą makijażem twarz i niebieski kombinezon. Stoi wsparta na łopacie. On obejmuje ją silnym ramieniem w geście panowania i akceptacji. Obydwoje patrzą wprost na kochankę, być może z dezaprobatą, być może z fascynacją.

Ewa Franus proponuje, by potraktować dwie kobiece postaci jako „dwa wcielenia kobiecości przechodzące kolejne etapy cielesnego i duchowego przeobrażenia”¹. Burżuazyjna elegantka skupiona na swojej cielesności, promieniująca niebezpiecznym erotyzmem ma, za sprawą stojącego w środku obrazu mężczyzny, zmienić się w odartą z wszelkiej sztuczności kobietę nowych czasów. Jednak produkt tej przemiany przestaje już przypominać kobietę i staje się mało atrakcyjnym, androgynicznym ciałem, które sprawia wrażenie jeszcze bardziej sztucznego

¹ Ewa Franus, *Narieczona Frankensteina*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10, s. 236.

i skonstruowanego. Kokietka ubrana jest w zwiewną, białą sukienkę, którą w geście naznaczenia Fangor ozdobił angielskimi napisami, kovertami, nazwami zagranicznych miast. Pojawiają się tam Wallstreet, Coca-Cola, London, New York. Ciemne okulary gwiazdy zasłaniają jej pół twarzy.

Tym sprytnym, acz dość powierzchownym sposobem, malarz wskazał widzom, że mają przed sobą wizerunek kogoś obcego, wroga ludu, przedstawiciela zwalczanego w 1950 roku kosmopolityzmu. Pod uwodzącą powierzchownością dziewczyny kryje się zdradliwa żmija, pod kuszącym wyglądem powabnej zewnętrzności czyha Wróg. To dodane zapewne już po namalowaniu całej postaci semantyczne uściślenie nie wyjaśnia socrealistycznej zagadki tego dzieła. Nie rozwiązuje napięcia, nie znosi drażniącej ambiwalencji, jaką obraz Fangora w widzu wzbudza. [...] Siejący niepotrzebne wątpliwości niepokój nie opuści widza nawet wówczas, gdy zda on sobie w końcu sprawę, że słuszną rację na obrazie reprezentuje stalowa para po prawej stronie kompozycji. Ta alegoria Nowego Porządku nie równoważy bynajmniej kruchej parodii Wroga. Przeciwnie, swoją niezdarnością pograża obraz jeszcze bardziej w ambiwalencji. Innymi słowy: wróg i przyjaciel, marnotrawiąca czas kobieta i pracująca klasa robotnicza nie zespala się w dialektycznej jedności przeciwieństw, nie rozwiązują napięcia w tym schemacie socrealistycznej retoryki, pozostając czarno-białymi biegunami rzeczywistości, w której sympatie i antypatie wystawione zostają na próbę życia².

Według autorki malarz poniósł ideologiczną klęskę, ponieważ jako pole, na którym ma się dokonać socrealistyczna transformacja, wybrał ciało kobiety.

I tak to Fangor wpadł w pułapkę, jaką z jednej strony zgotowały na niego tradycyjne kody piktoralnego reprezentowania kobiecości, z drugiej, nowe wzorce socjalistycznego realizmu, które w pojęciu kobiecości i płci natrafiały na swój punkt krytyczny. A ponadto, te dwa porządki obrazowania kobiety ustawione obok siebie mogły się tylko zbijać i osłabiać, lub, co stało się udziałem obrazu Fangora, skutecznie dekonstruować. Wojciech Fangor znalazł się innymi słowy w potrzasku kobiecości³.

² Tamże.

³ Tamże.

Obraz nie wzbudził zainteresowania na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 roku, na której przyznano ponad sto nagród i wyróżnień. Dziś jednak jest jednym z najbardziej znanych dzieł epoki socrealizmu. Być może właśnie dlatego, że tym, co głęboko naruszało i rozbijało ideologiczną konstrukcję systemu, tym, co stawiało największy opór propagandzie, były proponowane w jej ramach modele kobiecości. Zachodnia kokietka i robotnica wyznaczały dwa bieguny socrealistycznej retoryki, czyniąc niezwykle problematycznymi kategorie erotyzmu, zmysłowości, seksu, a w końcu i samej płci.

Jednocześnie jednak w teatrze epoki PRL-u pojawił się i zdobył na pewien czas dominującą pozycję zupełnie inny kobiecy paradygmat, wymykający się ówczesnym stereotypom. Trzy wielkie aktorki tego czasu, Irena Eichlerówna, Nina Andrycz i Elżbieta Barszczewska, traktowane jako wcielenia kobiecości: zmysłowej, władczej, pomnikowej, lirycznej, tragicznej, ofiarnej, pięknej, koturnowej i prawdziwie wielkiej, nazywano królowymi. Wszystkie trzy zbudowały swoją karierę, grając w tak zwanym królewskim repertuarze. Ich Marie Stuart, Kleopatry, Elżbiety przeszły do legendy. Jednak każda z nich, używając królewskiej figury, tworzyła inny model kobiecości; nasycala królową odmienną treścią. W zależności od politycznego zaangażowania, artystycznej postawy i wypracowanego, na ogół jeszcze przed wojną, *emploi* zajęły różne miejsca w historii polskiego teatru. Każda jednak została w pewnym sensie Królową PRL-u, która to figura stała się narzędziem kształtowania niemieszczących się (choć czasem połączonych) w oficjalnym dyskursie modeli kobiecości.

W *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego można znaleźć następującą definicję pojęcia „Królowa”: „Monarchini; żona króla; matka, samica zdolna do rozrodu (u mrówek, termitów, pszczoł, trzmieli); hetman, figura w szachach (biała i czarna a. czerwona)”⁴. Już samo to krótkie hasło wskazuje na złożoność królewskiej figury, w której fizjologia (zdolność do rozrodu) miesza się z władzą (monarchini); podporządkowanie (żona króla) przenika się z autono-

⁴ Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 1095.

mią (matka u mrówek, termitów, pszczół, trzmieli). W końcu jedyną płaszczyzną uzgodnienia tych różnorodnych znaczeń pozostaje pleć – także zresztą niepewna i podważona w pojęciu monarchini, która przecież z definicji jest istotą sprzeczną: kobietą fundującą i legitymizującą patriarchalny porządek władzy. Figura królowej rodzi się na granicy między zbiorowością i indywidualnością, cielesnością i zmysłowością, męskim i żeńskim. Jak to więc możliwe, że tak złożony i źródłowo sprzeczny konstrukt stał się jednym z najpopularniejszych teatralnych paradygmatów kobiecych czasów PRL-u? Gdzie między robotnicą a kokietką znalazło się miejsce dla Królowej? Jakie modele kobiecości kryły się pod strojnymi sukniami, sztuczną biżuterią, diademami i koronami? Jaki był ich polityczny wydźwięk? Z jakiej tradycji czerpały i do jakich wzorców odwoływały się królewskie postaci? Jaki model teatru oznaczały? Celem tej książki jest próba znalezienia odpowiedzi na te pytania.

W czasach kultu masy i zbiorowości, monstualnych robotnic i zachodnich kokietek, królowa była żywym i społecznie pożądanym wcieleniem kobiecości. Stwarzała alternatywę dla obowiązujących wzorców osobowych, przywoływała wspomnienia przeszłości, była obrazem dawnej świetności. Pozwalała ocalić piękno, urodę, poezję – nawet w ich najbardziej banalnym wymiarze. Należała do innego świata: oddalonego w czasie, przestrzeni lub plasującego się na szczycie nowej hierarchii społecznej, jednak była dostępna, zrozumiała, w pewnym sensie należała do kultury masowej. Była synonimem gwiazdy, ale często opisywano ją jako „kobietę zwyczajną”, „taką jak my”. Była melodramatyczna i tragiczna zarazem. W zależności od aktorki i roli, przywdziewając koronę, mogła okazać się zarówno piękna, lalkowa i przyjemna, jak i wywrotowa, niebezpieczna i wielka.

Za nieocenioną pomoc i wsparcie w pracy nad tą książką dziękuję mojemu promotorowi – profesorowi Wojciechowi Dudzikowi. Dziękuję też moim Rodzicom i mężowi, bez których nigdy nie powstałabym ostatniej kropki.