

SZYMON KOSTEK

„ZJADŁA DZIEWICA SZLACHCICA,
I TRZEBA SIĘ Z TYM ZGODZIĆ”¹

GENDEROWE KONTEKSTY ASZANTKI WŁODZIMIERZA PERZYŃSKIEGO



Twórczość Włodzimierza Perzyńskiego (1877–1930), polskiego powieściopisarza, komediopisarza, felietonisty i poety, którego życie przypadło na dwie epoki literacko-artystyczne, to znaczy na okres Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, nie wzbudza dzisiaj poważniejszej dyskusji i nie stanowi przedmiotu współczesnej refleksji krytycznej. Skonwencjonalizowane komediopisarstwo Perzyńskiego, zaliczanego przez Jana Lechonia do grona idealistów *à rebours*, „idealistów pesymistycznych”², jest zakorzenione w XIX-wiecznej tradycji dramatyczno-teatralnej³ i pozostaje ono właściwie *terra incognita*, terenem rozpoznanym jedynie w niewielkim stopniu. Perzyński znany był z tego, że zajmowało go „studiowanie życia na gorącym uczynku”⁴, obserwowanie tego, co codzienne i banalne, jak i analizowanie środowiska „ludzi skądinąd nieinteresujących”⁵. Z takich i podobnych praktyk i doświadczeń wyrastają jego najpopularniejsze utwory dramatyczne,

- 1 W. Perzyński, *Aszantka*, w: tegoż, *Wybór komedii*, oprac. L. Eustachiewicz, Wrocław 1980, s. 239
- 2 Por. J. Lechoń, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, oprac. S. Kaszyński, Warszawa 1981, s. 108.
- 3 Na przykład Lesław Eustachiewicz sytuuje dramaturgię Perzyńskiego w kontekście włoskiej i francuskiej dramaturgii bulwarowej i społecznej drugiej połowy XIX wieku (zob. tegoż, *Wstęp*, w: W. Perzyński, *Wybór komedii*, dz. cyt., s. LI–LIV).
- 4 Por. T. Trzeciński, *Ze wspomnień o Włodzimierzu Perzyńskim*, „Łódź Teatralna” 1946/1947, nr 5, s. 17.
- 5 A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1982, s. 12.

młodopolskie komedie *Lekkomyślna siostra* (wyst. 1904), *Aszantka* (wyst. 1906) i *Szczęście Frania* (wyst. 1909), będące wymownymi obrazami sił, jakimi społeczeństwo oddziałuje na człowieka. Zasadniczo dzięki tym utworom miał się umiejscowić Perzyński w jednym szeregu z Gabrielą Zapolską (1857–1921), Janem Augustem Kisielewskim (1876–1918) i Tadeuszem Rittnerem (1873–1921)⁶.

W recenzji przedstawienia *Aszantki*, która (to recenzja) została opublikowana na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1907 roku, można przeczytać, że

w „Aszantce” jest mniej syntetyzującej duszy autora (ta synteza wytwarza własny styl), niż w poprzednim utworze p. P. Brutalne, codzienne życie wdarło się do sztuki zbyt jaskrawo. Odpowiedzą mi na to: taki właśnie był cel – oddać tę brutalność życia w całej jego ohydnej grozie. [...] w „Aszantce” wzięto jeden tylko kącik tragizmów życia: miłość słabego człowieka do kobiety, która staje się zresztą kokotą przez tegoż słabego człowieka; on ją wyhodował na kokotę, choć niewątpliwie zadatki takie istniały w jej duszy zawsze. Otóż taka miłość mogłaby być głęboko tragiczną, gdybyśmy mieli do czynienia z miłością człowieka silnego, wyższego typu. Ale Łoński jest, jak rzekłem, słabym człowiekiem. Istnienie jego w sztuce ocala tylko jego szczerość i pewna wrodzona delikatność uczuć, szarpanych w ohydny sposób przez straszliwy cynizm życia. [...] Perzyński mógł zgrzeszyć przez temat, który wprowadza elementy przykre, brzydkie, trywialne na scenę, nie dając jednocześnie dość jasnych w barwie kontrastów. Ale Perzyński jest poetą i prawdziwym artystą, nie nadużył łatwych efektów, nie wpadł ani razu [...] w melodramat i potrafił nieraz w sposób lekki i nieznaczny, a silny [...] poruszać motywy głębokie.⁷

W *Aszantce* podejmuje Perzyński głównie problem kulturowej tożsamości płciowej w społeczeństwie patriarchalnym, porusza kwestię społeczno-kulturowych uwarunkowań płci, przedstawia patriarchalny system społeczny jako represyjny i demaskuje go, ale nie oznacza to, że intencje pisarza mają charakter prokobiecy czy feministyczny⁸. Porządek społeczny, któremu podlega świat przedstawiony *Aszantki*, jest represyjny nie tylko dla kobiet,

6 Zob. W. Kaczmarek, *Recepcja „Lekkomyślnej siostry” Włodzimierza Perzyńskiego (1904–1949)*, „Prace Polonistyczne” 1959, seria XV, s. 48; zob. także L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. XCII–XCV.

7 J.Kl., *Aszantka*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 17, s. 353.

8 Nie ulega wątpliwości, że *Aszantka* wymaga interpretacji w kontekście historyczno-kulturowym i historyczno-dramatycznym, tym bardziej że młodopolski „lęk przed feminizmem” (zob. A. Tytkowska, *Czar(ne) anioły. Fantazmaty mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice 2007, s. 50–53), który znajdował odzwierciedlenie w twórczości dramatycznej, jest istotnym tropem interpretacyjnym w przypadku takiego utworu, jak komedia Perzyńskiego, lecz jest to zagadnienie, któremu należy poświęcić odrębne studium.

ale i mężczyzn. W toku rozwoju fabuły wyłaniają się sprzeczności między społeczeństwem patriarchalnym⁹ i wpisanym weń określonym projektem relacji między płciami a faktycznym kształtem relacji międzypłciowych. Patriarchalny projekt powstający w konsekwencji działań Edmunda Łońskiego i barona Kręckiego staje się nieskuteczny, ponieważ Władka Lubarowska (tytułowa Aszantka) nie identyfikuje się z rolą – by się tak wyrazić – „kobiety seksualnie poddanej”, która jest jej podsuwana w ramach tego projektu. Tym samym, podczas lektury *Aszantki* kształtuje się obraz kobiety jako artefaktu¹⁰ i aktualizuje się mit Pigmaliona.

Analiza działań językowych Łońskiego i Kręckiego, dzięki którym dokonuje się genderowa socjalizacja Władki, może odsyłać do dramaturgii Henryka Ibsena jako kontekstu analityczno-interpretacyjnego, dlatego że to właśnie Ibsen czynił tematem swych utworów nierówność między płciami i proces ustalania hierarchii między mężczyzną a kobietą za pośrednictwem wypowiedzi językowych (por. *Dom lalki* i inne dramaty społeczne norweskiego dramaturga). W *Domu lalki* – przypomnę – Torwald Helmer przyjmuje protekcyjny ton w relacjach z Norą, kwestionuje podmiotowość żony, umieszcza ją na podrzędnej i zależnej pozycji w stosunku do pozycji własnej. Infantyлізуje Norę, kiedy zwraca się do niej „mój skowronku”, „moja wiewióreczko”, „mój czyżyku”, a tym samym narzuca jej określoną, zideologizowaną rolę (funkcję). Takie działania rozpoznaje się jako przejaw „seksizmu życzliwego”¹¹. Wypowiedzi Helmera mają charakter deprecjonujący i dyskryminujący, czego sam nie zauważa. Warto tutaj podkreślić, że jego postępowanie jest zgodne z obowiązującymi normami społeczno-obyczajowymi, dzięki czemu w szerszym planie urażliwia Ibsen na ide-

9 Termin „patriarchalny” pojmuję ogólnie, przyjmując definicję zaproponowaną przez Susan U. Philips: „termin «patriarchalny» odnosi się do takich ideologii, które bądź zakładają, bądź potwierdzają to, że mężczyźni powinni zajmować pozycję dominującą wobec kobiet, mieć nad nimi władzę i określać zakres ich aktywności” (S.U. Philips, *The Power of Gender Ideologies in Discourse*, w: *The Handbook of Language and Gender*, ed. by J. Holmes i M. Meyerhoff, Oxford 2003, s. 254 [tłum. – Sz.K.]).

10 Na temat kobiety jako artefaktu zob. A. Jakubowska, *Kopciuszek-Galatea – kobieta jako dzieło sztuki*, w: *Siostry i ich Kopciuszek*, pod red. E. Graczyk i M. Graban-Pomirskiej, Gdynia 2002, s. 292.

11 Na temat seksizmu zob. J.E. Phelan, D.T. Sanchez, T.L. Broccoli, *The Danger in Sexism: The Links Among Fear of Crime, Benevolent Sexism, and Well-being*, „Sex Roles” 2010, vol. 62, nr 1/2, s. 35–44. Autorki artykułu odwołują się do dwóch skorelowanych form uprzedzenia do płci żeńskiej: „seksizmu wrogiego” (deprecjacja kobiety) i „seksizmu życzliwego” (idealizacja kobiety) (*hostile and benevolent sexism*) (por. tamże, s. 36).

ologiczny wymiar gier językowych, a także uwypuszcza mechanizmy, jakim podlega społeczeństwo patriarchalne¹².

Aszantka – tak jak *Dom lalki* – ukazuje manipulacyjne działanie języka, jego aktywny wpływ na jednostkę. Język jest poręcznym narzędziem władzy i represji w procesie socjalizowania „dzikiej” dziewczyny. Proces socjalizacji ma uczynić z Władki niejako konstrukt męskich motywacji i ambicji seksualnych. Zadaniem Lubartowskiej jest identyfikacja z rolą „kobiety seksualnie poddanej”. Naturalnie, na poziomie świata przedstawionego słowa wypowiadane przez Łońskiego i Kręckiego służą zakrywaniu metod konstruowania zhierarchizowanych relacji międzypłciowych, a nie ich odsłanianiu, nie dochodzi tutaj do ich demaskacji. Łoński – tak jak Helmer – nie ma świadomości dyskryminujących strategii, które uruchamia, wchodząc w interakcje z dziewczyną, dlatego zdrada Władki, która zostaje ujawniona w akcie drugim, jest dla protagonisty – tak jak bunt Nory dla Helmera – działaniem i zdarzeniem nieprawdopodobnym¹³.

A zatem w *Aszantce* – jak zauważa Gabriela Matuszek – podejmuje Perzyński problem „seksualnego wykorzystywania «dzikich» (nieokrzesanych i [...] naiwnych) praczek, szwaczek czy sklepowych i przysposabiania ich do roli prostytutki-utrzymanki”¹⁴. Proces uprzedmiotowienia dziewczyny realizowany przez mężczyzn w celu zaspokojenia ich potrzeb seksualnych stanowi konsekwencję społecznej, ekonomicznej i edukacyjnej podrzędności Władki.

12 Zob. H. Ibsen, *Dom lalki (Nora). Dramat w trzech aktach*, przeł. J. Frühling, Warszawa 1985 (początkowa wymiana replik między małżonkami w pierwszym akcie). Natomiast Dagmara Krzyżaniak przywołuje sądy feministycznie zorientowanej socjolingwistyki i odnotowuje, że „lingwistyczne zachwiania równowagi pomiędzy kobietami i mężczyznami wskazują na rzeczywiste nierówności istniejące w życiu codziennym” (D. Krzyżaniak, *Przemoc słowna w „The Birthday Party” Harolda Pintera*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, pod red. G. Borkowskiej i L. Sikorskiej, Warszawa 2000, s. 55; zob. także L. Mugglestone, *Shaw, Subjective Inequality, and the Social Meanings of Language in Pygmalion*, „The Review of English Studies” 1993, nr 175, s. 375).

13 Pierwsi odbiorcy *Aszantki* widzieli w zdradzie Władki decyzję, którą trudno zrozumieć, co relacjonuje Tadeusz Boy-Żeleński: „«Patrzcie – tak niegdyś komentowano *Aszantkę* – na tę dziewczynę, którą natura zawsze ściąga w błoto! Ten człowiek [Łoński – przyp. Sz.K.] wydobyl ją z nędzy, wywiózł za granicę, otoczył cudami natury i sztuki, ubrał ją w jedwabie, obsypał podarkami, a ona, niewdzięczna, bluzga mu w oczy nienawiścią, przekłada nad niego zwykłego kelnera. Daremnie się silić – zawsze pozostanie dzikuską, aszantką, tak jak Murzyn zostanie czarny, choćby go nie wiem jak szorować mydłem». Wszystkim tym trudno nam się dziś przejąć” (tegoż, *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*, pod red. H. Markiewicza, Warszawa 1968, s. 267–268).

14 G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 379.

Lubartowska rekrutuje się z niższych warstw społecznych, zaś sytuacja ekonomiczna i edukacyjna ich członków z reguły nie jest łatwa, co oznacza, że wykazują się oni mniejszymi kompetencjami językowymi, możliwościami intelektualnymi i zdolnościami krytycznymi w porównaniu z reprezentantami warstw wyższych. Basil Bernstein podkreśla, że „orientacja mowy [...] jest bardziej związana z [...] położeniem klasowym niż z [...] IQ”¹⁵. Warto dopowiedzieć, że jedną z najbardziej znanych sztuk w historii dramatu europejskiego, podejmujących problem wpływu języka na status społeczny jednostek, jest *Pigmalion* Bernarda Shawa, powstały w 1912 roku¹⁶. Władka – tak jak Eliza Doolittle – stanowi materiał, który nader łatwo poddaje się modelowaniu, dostosowywaniu do określonych wzorców społeczno-obyczajowych. Zarazem heroina Perzyńskiego występuje jako jednostka podatna na ataki rasistowskie i seksistowskie (opowieść o plemieniu Aszanti)¹⁷. W komedii następuje więc – jak pisze Eustachiewicz – „zderzenie dwóch światów, z których jeden jest cywilizacyjnie prymitywny, a drugi wyrafinowany”¹⁸.

Wypowiedzi Łońskiego i Kręckiego w pierwszym akcie ukazują kobietę jako przedmiot wymiany. Stosunek między Łońskim a Kręckim opiera się na celach ekonomicznych, determinuje go własność i korzyść materialna. Baron podtrzymuje znajomość ze szlachcicem tylko ze względu na wysoki poziom jego majątku. Władka z kolei funkcjonuje jako element umieszczony w polu relacji pomiędzy mężczyznami, żeby tę relację umocnić. Następuje wymiana towarów cementująca instrumentalną relację zależności. Kręcki dostarcza Łońskiemu kobiet w zamian za protekcję finansową.

ŁOŃSKI: Gdzieżeś ty ją, baronku, wynalazł.

KRĘCKI: Przypadkiem. Wszystkie genialne odkrycia są dziełem przypadku.

ŁOŃSKI: Ale gdzie?

KRĘCKI: Na ulicy. [...] Ja tak jak Cezar. Spozrzegłem, podszedłem, poznałem.

ŁOŃSKI: I przyprowadziłeś.

KRĘCKI: I przyprowadziłem. W tym właśnie moja wyższość nad Cezarem. [...]

15 B. Bernstein, *Kody rozwinięte i ograniczone. Przegląd koncepcji z lat 1958–1985*, w: tegoż, *Odtwarzanie kultury*, wybór i oprac. A. Piotrowski, przeł. i wstępem opatrzyli Z. Boksański i A. Piotrowski, Warszawa 1990, s. 285.

16 Por. R. Weintraub, *Bernard Shaw's Henry Higgins: A Classic Aspergen*, „English Literature in Transition. 1880–1920” 2006, vol. 49, nr 4, s. 389.

17 Na ten temat na przykładzie sytuacji kobiet afroamerykańskich zob. V.M. Keith, K.D. Lincoln, R.J. Taylor, J.S. Jackson, *Discriminatory Experiences and Depressive Symptoms among African American Women: Do Skin Tone and Mastery Matter?*, „Sex Roles” 2010, vol. 62, nr 1/2, s. 48.

18 L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. LXVIII.

Pomyśl, jak to się ubierze, przeprowadzi przez fryzjera, jak się da temu trochę towarzyskiej oglądy... Przecież teraz to kompletnie dzikie stworzenie... Aszantka!

ŁOŃSKI (*śmieje się*): Aszantka! Wiesz co, nazwijmy ją tak.

KRĘCKI: Proszę cię... Widziałem, że ciebie już te, jakby to powiedzieć, wykończone kokoty nudzą. A uważam sobie za punkt honoru, żeby człowiek, który jest moim przyjacielem, nie nudził się nigdy. [...] I pomyślałem: niech sobie sam nową stworzy... Bo bez tego jakżeż: dobry szlachcic bez kokotki obejść się nie może.¹⁹

Spotkanie Łońskiego i Kręckiego z Władką następuje wieczorem, co nie jest bez znaczenia. Mężczyźni sypiają w dzień, zaś noc jest porą polowań. Prezentują siebie jako łowców i zdobywców. Są zespołem osobników drapieżnych: Kręcki – jak twierdzi – zdobył Władkę niczym Juliusz Cezar. A więc kobieta zostaje tutaj sprowadzona do poziomu „zwierzyny łownej”. Gdy przekracza progi mieszkania Łońskiego, staje się zdobyczą, którą stopniowo dostosowuje się do obowiązujących standardów i relacji między płciami. Przed wyjściem na spotkanie z Bratkowskim Łoński zamyka Władkę w mieszkaniu, na swoim terytorium, odseparowując ją od świata zewnętrznego i czyniąc z niej własność prywatną. W akcie pierwszym Łoński i Kręcki konstruuja przestrzeń zgodnie z regułami męskiej nadrzędności i w niej umieszczają dziewczynę. Co prawda Władka znajduje się w jej centrum, bo koncentruje na sobie uwagę, ale mamy przecież do czynienia z przestrzenią androcentryczną. Dyrektywy są formułowane przez mężczyzn zrównujących kobietę z obiektem obserwacji i przedmiotem pożądania.

W świecie przedstawionym komedii Perzyńskiego – tak jak w *Domu lalki* – ujawniają się ślady męskiej władzy i męskiego dyskursu. W utworach polskiego pisarza i dramaturga norweskiego działania postaci zostają zdominowane przez płęć oraz jej funkcję/znaczenie w społeczeństwie. W akcie pierwszym *Aszantki* mężczyźni podporządkowują sobie dziewczynę przy pomocy wypowiedzi językowych. Po pierwsze – nadają jej imię „Aszantka”, co zmienia jej tożsamość, sankcjonuje inny sposób funkcjonowania. „Aszantka” to Władka „oswojona”, Władka-dzika dziewczyna, istota nieokiełznana, którą udało się wprowadzić do patriarchalnego systemu społecznego. A więc Władka to niezsocjalizowana dziewczyna z niższych warstw społecznych, natomiast Aszantka to wytwór męskiej władzy, preferencji reprezentantów płci męskiej i ich celów. W ten sposób Łoński i Kręcki podkreślają siłę męskiego imperatywu kreacji, stwórczą moc daną przedstawicielom płci męskiej i sytuują się w jednym szeregu na przykład z Higginsem z *Pigmaliona* Shawa.

19 W. Perzyński, *Aszantka*, dz. cyt., s. 166–168.

Po drugie – Łoński i baron działają na zasadzie społecznych autorytetów i prawodawców. Pouczają dziewczynę, udzielają dyrektyw, wskazują na to, co jest prawidłowe, a co niepożądane („trzeba dobrze wymawiać”, „bądź grzeczna”, „powtórz jeszcze raz”), a także stosują wobec niej „przemoc pośrednią”: zwracają się do Władki – tak jak Helmer do Nory – w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Bohaterów Perzyńskiego – tak jak Elizę i Higginsa – oddziela znaczna przepaść lingwistyczna. Oznacza to, że Lubartowską należy ponownie poddać socjalizacji²⁰. Jeśli odwołać się do teoretycznej propozycji Basila Bernsteina, to można przyjąć, że reifikacja dziewczyny dokonuje się w trakcie redukcji procesu socjalizacyjnego do kontekstu „regulującego” i kontekstu „instrukcyjnego”²¹. W *Aszantce* kobieta to tyle, co dziecko albo przedmiot. Łoński i Kręcki uruchamiają proces indywidualizacji kobiety, który jest uzależniony od androcentrycznych reguł.

Jednak kluczowy etap socjalizacji Władki to opowieść o plemienu Aszanti i należących do niego kobietach, ubezwłasnowolnianych przez mężczyznę białej rasy. Łoński prezentuje Władce pewną normę społeczną, typ usankcjonowanego stosunku między płciami oraz ideał kobiety, który dziewczyna musi rozpoznać jako konieczny i neutralny, a także przyjąć zadanie jego realizacji. Kształtuje przed nią obraz „kobiety seksualnie poddanej” w taki sposób, żeby uruchomić mechanizm identyfikacji. Zadaniem Lubartowskiej jest odczytać przedstawianą rolę (funkcję) jako rolę (funkcję) dla niej najważniejszą. Ma nastąpić odtworzenie zideologizowanego wzorca pod pozorem dobrowolności.

20 Zagadnienie socjalizacji w *Pigmalionie* Shawa omówione w: L. Mugglestone, dz. cyt., s. 373–385.

21 W rozprawie Basila Bernsteina – o ile mi wiadomo, niedostępnej w polskim przekładzie – czytamy:

Proces socjalizacyjny [...] jest zdeterminowany przez zespół skorelowanych kontekstów [*a critical set of interrelated contexts*]. Na potrzeby analityczne można wyodrębnić cztery takie konteksty:

1. „Kontekst regulujący” – dotyczy związków o charakterze autorytarnym, w których dziecko uświadamia sobie zasady porządku moralnego i ich uwarunkowania.
2. „Kontekst instrukcyjny” – tutaj dziecko zapoznaje się z obiektywną naturą przedmiotów i jednostek, a także nabywa rozmaitych umiejętności.
3. „Kontekst imaginatywny” (bądź „innowatywny”), gdzie dziecko jest zachęcane do eksperymentów oraz budowania własnego świata od podstaw [*re-create*] przy pomocy własnych słów i na własną rękę.
4. „Kontekst interpersonalny” – tutaj dziecko uświadamia sobie zarówno własne stany emocjonalne, jak i stany emocjonalne innych jednostek.

(B. Bernstein, *Social Class, Language and Socialization*, w: *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, ed. by L. Burke, T. Crowley, A. Girvin, London & New York 2000, s. 453 [tłum. – Sz.K.].)

ŁOŃSKI: Aszantka jesteś.

KRĘCKI: Z Wybrzeża Kości Słoniowej. [...]

ŁOŃSKI: [...] Aszantka to jest takie dzikie stworzenie, które mieszka bardzo... bardzo daleko, nad brzegiem wielkiego morza...

WŁADKA (*śmieje się*): Ja mieszkam nad Wisłą.

ŁOŃSKI: Widzisz... bo ty jesteś warszawska Aszantka. [...]

KRĘCKI: Mało co bielsza, ale dużo dziksza. [...]

ŁOŃSKI: [...] Potem przychodzi biały człowiek i bierze Aszantkę do niewoli.

WŁADKA: Ja bym się nie dała.

ŁOŃSKI: A jakby ci się podobał.

WŁADKA: Jakby mi się podobał... A co to trzeba robić w tej niewoli?

ŁOŃSKI: Otóż uważasz, była sobie raz jedna taka Aszantka, która mieszkała nad Wisłą i chodziła do magazynu. Co dzień raniutko musiała się zrywać z łóżka i pędzić na drugi koniec miasta po deszczu, po błocie, po śniegu, a potem szyć, szyć, szyć. Aż ją z tego szycia głowa bolała. [...] No i raz przyszedł biały człowiek i wziął ją do niewoli. I wywiózł do takiego kraju, gdzie nie ma ani deszczu, ani błota, ani śniegu, tylko wciąż jest ciepło, świeci słońce, tak jak u nas w czerwcu albo w lipcu. I tam Aszantka mieszkała sobie razem z nim w marmurowym pałacyku, w ogrodzie pełnym pachnących kwiatów i miała dużo ślicznych sukien, i pereł i brylantów, i miała na zawołanie dużo służby, i nic nie robiła po całych dniach, tylko się bawiła, śmiała, tańczyła...

WŁADKA (*patrzy na niego, po chwili*): To ja bym chciała, żeby on mnie wziął do niewoli.

ŁOŃSKI: To ja cię wezmę...²²

Łoński i Kręcki zachęcają Władkę również do zrealizowania tego, co identyfikuje się jako kobiecość. Prowokują ją do odtworzenia określonego modelu kobiety i nakłaniają do uczestnictwa w seksualnej maskaradzie. Na skutek gry lustrzanych odbić Władka ma wyjaskrawić swój wygląd, nabrać znamion i funkcji fetyszu seksualnego. Mężczyźni chcą, żeby przed lustrem odegrała typowy rytuał manifestacji kobiecej płciowości. Zadaniem dziewczyny jest ukształtować własną tożsamość w odbiciach obowiązujących norm, dostosować się do konwencji oraz zacząć funkcjonować symbolicznie i realnie jako obiekt seksualny. Oznacza to, że Lubartowska funkcjonuje przede wszystkim jako ciało. Wartość jej ciała jest nadrzędna, co automatycznie redukuje jej podmiotowość. Bowiem w przestrzeni androcentrycznej ciało dziewczyny to ciało należące nie tyle do niej, ile do mężczyzn, którzy tę przestrzeń warunkują, określają i uprawomocniają.

Ważne jest to, że w *Aszantce* podkreślona zostaje – zgodnie z patriarchalną tradycją – analogiczność kobiety i natury. Mężczyzna to ten, który

22 W. Perzyński, dz. cyt., s. 170–173.

odzwierciedla kulturę, harmonię, ład i nadaje formę temu, co bezkształtne, okiełznuje „dziką” kobietę, ujarzamia ją²³. Kobieta wchodzi w porządek społeczno-kulturowy dzięki mężczyźnie, przez co sytuuje się on na pozycji uprzywilejowanej²⁴.

Mówiąc wprost, w przestrzeni androcentrycznej dysponentem władzy jest mężczyzna, który przedstawia się jako zdobywca i protekcyjny mentor, gwarant stabilnego bytu i zaspokojenia potrzeb jednostek obu płci. W relacjach międzypłciowych operuje opozycją „pan-niewolni(k)(ca)”, upowszechnia określony ideał kobiecy, dokonując manipulacji ideologicznej. Drugi i trzeci akt komedii demaskują jednak reifikujące zabiegi socjalizacyjne na kobiecie. Reguła androcentryzmu zostaje podważona i przełamana, a męski autorytet ulega osłabieniu i rozpadowi.

Gabriela Matuszek zaznacza, że:

Reprezentuje [*Aszantka* – przyp. Sz.K.] interesującą (polską!) wersję naturalistycznego „wampiryzmu”, któremu Strindberg nadał najbardziej wyrazistą sygnaturę.

23 Problem stereotypowego utożsamiania kobiety i natury często występuje w krytyce feministycznej i *gender studies*. Marzenna Jakubczak, która opisuje zagadnienie ekologicznej świadomości współczesnego człowieka i założenia tzw. ekofeminizmu, stwierdza, że „w latach 80. wyjaśnienie genezy i skutków oraz weryfikacja zasadności utożsamiania kobiety z naturą stały się tematem bardzo popularnym po obu stronach Atlantyku. [...] patriarchalna dominacja nad kobietą i «nieoswojonym» środowiskiem naturalnym wynika z założenia, iż mężczyźni, jako twórcy kultury, mają prawo podporządkować sobie naturę będącą domeną kobiet [...]”. Relacja kobieta-natura jest konstytuowana już na poziome [...] języka. Określenia, którymi w dyskursie patriarchalnym opisywana jest kobieta oraz przyroda, zdradzają utajone wartościowanie i automatycznie etykietują oba człony relacji jako [...] gorsze [...] nietwórcze i uległe względem ich przeciwieństw – mężczyzny i kultury [...] symboliczne uwarunkowania skojarzenia kobiety z naturą obejmują sferę religii, teologii, ale również sztuki i literatury [...] na plan pierwszy wysuwają się polityczne reperkusje wynikające z uświęconego tradycją związku kobiety z naturą” (M. Jakubczak, *Relacja kobieta-natura w debacie ekofeministycznej*, w: *Gender: konteksty*, pod red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 31, 32, 35–36, 38).

Natomiast Susan U. Philips, która przywołuje pracę Sherry Ortner (i głosy jej krytyków) zatytułowaną *Is Female to Male as Nature is to Culture?*, dopowiada: „w swej lévi-straussowskiej, strukturalistycznej analizie Ortner dowodzi, że we wszystkich kulturach postrzega się kobiety jako bliższe naturze [...] ze względu na ich możliwość biologicznego reprodukowania gatunku, z kolei mężczyźni określa się w związkach z kulturą. Kulturę [...] ceni się najwyżej jako argument przemawiający za odróżnieniem gatunku ludzkiego od świata zwierząt. A to ma uprawomocnić twierdzenia o wyższości mężczyźni nad kobietami” (S.U. Philips, dz. cyt., s. 255).

24 Zob. wzmianki na temat mężczyźni jako twórcy kultury i kobiety jako elementu natury w: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 102.

U Strindberga [...] kobieta jest wampirem, który żeruje na życiu mężczyzny, wysysa jego siły w walce o przetrwanie i dominację. Autor *Wierzyieli* pokazywał rozmaite warianty psychicznego wampiryzmu, obnażając sadomasochistyczne relacje łączące mężczyznę i kobietę, Perzyński skupia się na seksualno-ekonomicznym aspekcie tych związków. Munio najpierw „pożera” Aszantkę, ale potem zostanie przez nią „pożarty” [...]. Czytając *Aszantkę* przez strindbergowską optykę można by powiedzieć, że jest to sztuka o zemście kobiet na „rasistowskiej” płci męskiej. W opowiadacie Munia o białym człowieku, który bierze aszantkę (aluzja do murzyńskiego plemienia Aszanti) do niewoli, seksizm (poniżanie kobiety) i rasizm (wyższość białej rasy) niemal „klasycznie” łączą się ze sobą.²⁵

Akt drugi opiera się na wątkach, tematach lub rozwiązaniach fabularnych znamienych – można sądzić – dla dramaturgii Augusta Strindberga, jak również umożliwia wprowadzenie odwołań do twórczości Stanisława Przybyszewskiego, w której zrodził się „mit miłości [...] nieszczęśliwej i unieszczęśliwiającej, zrządzonej przez panerotyczny żywioł, nazwany [...] chucią”²⁶. Wojciech Gutowski ukonkretnia: „wizję Chuci Przybyszewskiego można uznać za najwyrazistszy przykład mitologizacji erotyki naturalistycznej i schopenhauerowskiej filozofii miłości. [...] Twórczość autora *Śniegu* [...] nie pozostała bez wpływu na wrażliwość erotyczną epoki”²⁷.

W *Aszantce* pozostaje Perzyński w kręgu problemowym zróżnicowania płciowego i wykorzystuje motyw międzyplciowej walki o dominację²⁸. Nie trudno dostrzec, że Władka manifestuje sprzeciw wobec uprzedmiotawiających i dyskryminujących działań Łońskiego, który usiłuje zatrzymać ją w roli „kobiety seksualnie poddanej”. Władza Łońskiego, gwarantowana mu w ramach systemu patriarchalnego, jak również podejmowane przez niego próby regulowania życia innej jednostki, prowadzą do tego, że Władka utrzymuje kontakty seksualne z innymi mężczyznami, przez co – można przyjąć – dokonuje na szlachcicu symbolicznie rozumianej kastracji, kwestionując ustalony przez niego porządek. Punkt zwrotny w relacjach między bohate-

25 G. Matuszek, dz. cyt., s. 379–380.

26 A. Tytkowska, dz. cyt., s. 95.

27 W. Gutowski, dz. cyt., s. 28.

28 W trakcie rozwoju wydarzeń *Aszantki* Łoński i Władka zostają zaprezentowani w rozmaitych konfiguracjach, ale zasadniczo obowiązuje reguła opozycji binarnych, przeciwstawnych właściwości i postaw. Pod względem społecznym, ekonomicznym i seksualnym w pierwszym akcie dominuje Łoński, natomiast w akcie trzecim – Władka. W komedii Perzyńskiego układ relacji między płciami wygląda następująco: dominujący/zdominowana (akt pierwszy) i dominująca/zdominowany (akt trzeci), biedna/zamożny (akt pierwszy) i bankrut/majątna (akt trzeci), szlachcic/robotnica (akt pierwszy) i zbędny alfons/samowystarczalna kurtyzana (akt trzeci), a także podmiot/przedmiot, miłość/nienawiść i miłość/obojętność itd.

rami następuje w momencie, w którym Władka informuje Łońskiego o zdradzie i jej przyczynach, co kończy się bezskutecznymi strzałami do dziewczyny²⁹.

Tadeusz Boy-Żeleński interpretuje tę scenę następująco:

Ta Władka nie jest żadnym demonem [...], ale prostą dziewczyną, wykołejoną i zamęczoną przez tego jaśnie pana, który – nawet dla niej – jest (jako kochanek) za ordynarny, za nudny i za głupi. [...] Jej poryw miłosny do kelnera Franka jest w swoim oddaniu i lekkomyślności raczej sympatyczny i zupełnie zrozumiały [...]. Zauważmy przy tym, że ona wcale nie zrujnowała swego „dziedzica” – ta leniwa i apatyczna dziewczyna nawet na zbytek jest obojętna. To raczej on silił się z niej zrobić narzędzie do trwonienia pieniędzy. Zmęczona jego tyranią i głupią zazdrością, dziewczyna mówi Łońskiemu: „Daj mi pokój! Nie pojedę dalej z tobą. Nie kocham cię.” Kiedy mu tego jeszcze mało, mówi: „Kocham Franka. Wracam do niego.” Jeszcze Łońskiemu nie wystarcza. Wreszcie mówi mu: „Zawsze cię zdradzałam. Byłeś zawsze śmiesznym dudkiem.” Wtedy nieprzytomny Łoński wyjmuje rewolwer (dziedzice zawsze chodzą z rewolwerami) i strzela do niej pięć razy, ale chybia.³⁰



Aszantka to sztuka problematyzująca miłość zmysłową i prowokująca do rozważań o tym, do czego miłość ta może prowadzić. W tym wypadku relacja miłosna ogranicza się wyłącznie do aspektu zmysłowego miłości, co odbiera Łońskiemu umiejętność decydowania i wyboru. Bo poza pożądanym obiektem traci bohater jakiegokolwiek punkty odniesienia. Rollo May sugeruje, że miłość zmysłowa uniemożliwia jednostkom racjonalne działanie i zamiast pracować na rzecz życia, może je zakwestionować³¹. Pożądanie

29 Władka i Munio Łoński są typowymi postaciami z dramatu młodopolskiego (modernistycznego). Oznacza to, że *Aszantkę* można zakwalifikować do zbioru młodopolskich przedstawień, obrazów i wizji kobiet jako istot (zjawisk) „mrocznych i paradoksalnych”, analizowanych przez Annę Tytkowską na przykładzie twórczości dramaturgicznej Stanisława Przybyszewskiego, Jerzego Żuławskiego, Tadeusza Micińskiego i Juliusza Germana.

„Modernizm przyniósł reedycję mitologii kobiety demonicznej – pięknej pięknem cielesnym, wyzwolonej spod dyktatu obyczajów, aktywnej, ekspansywnej, a nawet agresywnej, sprzymierzonej z naturą w aktach zniewalania mężczyzn, skazywania ich na dramatyczne (nieradko także tragiczne) konflikty z uznawanym systemem wartości. Owe konflikty były nie do uniknięcia w polskiej kulturze chrześcijańskiej i patriarchalnej, wciąż przypominającej uznawanymi i praktykowanymi wartościami, że natura jest zepsuta, seks sam w sobie jest złem, kobieta zmysłowa jest krzewicielką zepsucia i zła” (A. Tytkowska, dz. cyt., s. 13–14).

30 T. Żeleński-Boy, dz. cyt., s. 268–269.

31 „Niezależnie od tego, jak bardzo seks został zbanalizowany w naszym społeczeństwie, nadal jest on siłą, która utrwała gatunek, jest źródłem przejmującego lęku,

seksualne pochłania Łońskiego, na skutek czego jego stosunek do otoczenia jest uwarunkowany siłą pożądania skierowanego na Władkę. W konsekwencji tego, to co dzieje się wokół Łońskiego (majątek, dziedzictwo, rodzina, hazard, romanse), przestaje mieć znaczenie. Miłość zmysłowa sprawia, że świat szlachcica przestaje istnieć, a ten, który miał się ukształtować, przeistoczył się w swoje przeciwieństwo. Im bardziej szlachcic chce utrzymać relację z Władką (wyraża też lęk przed utratą obiektu pożądania), tym szybciej relacja ta ulega rozpadowi. Przy czym z perspektywy Łońskiego relacja miłosa to próba uniknięcia nie tylko tych zobowiązań, które określa jego sytuacja społeczno-ekonomiczna, ale i tych, które wyznacza sama ta relacja. Bo przecież wyjazd do Florencji w drugim akcie nie zapewnia bohaterom otwarcia się na siebie, wręcz przeciwnie – buduje między nimi nieprzekraczalną barierę.

Wojciech Gutowski wnosi istotny kontekst historycznokulturowy:

Miłość romantyczną określa się trafnie jako „pragnienie całkowicie wchłonięte przez wyobraźnię”. Uczucie nie zależy już od instynktów. Kochanek nie dąży do posiadania przedmiotu swych pragnień, lecz kreuje go wyobraźniowo, rozwijając twórcze potencje. [...] Natomiast w schopenhauerowskiej koncepcji miłości wyobraźnia została całkowicie pochłonięta przez seks i podporządkowana zachowaniom instynktownym. Miłość romantyczna intensyfikuje podmiotowość, jest impulsem wolności. Namiętna, nie zrealizowana tęsknota pozwala odrzucić konwenanse i uwalnia kochanków od biologicznych automatyzmów. Dla Schopenhauera i jego uczniów miłosne idealizacje to mamidła przygotowane przez instynkt seksualny.³²

A dalej:

W świecie rządzonym przez chuć ludzką miłość jest doświadczeniem paradoksalnym i tragicznym przeżyciem ekstazy, które wyzwala jednostkę z obyczajowych konwenansów, spod władzy „biednego mózgu”, ale również niszczącym, ponieważ dezintegruje osobowość, pogrąża w szaleństwie, czyni ją bezwolnym przedmiotem kosmicznego Fatum.³³

Wiadomo, że miłość zmysłowa powoduje ambiwalentny stosunek do obiektu pożądania. To zresztą jej paradoks. Silne pożądanie obiektu immanentnie łączy się choćby z lękiem o odwzajemnienie takiego pożądania. W wypadku Łońskiego występuje dodatkowa komplikacja. Z jednej strony –

a jednocześnie najgłębszej rozkoszy. W swej daimonicznej formie może zepchnąć człowieka w otchłań rozpacz, a kiedy złączy się z erosem, może wydzwignąć go z upadku w sferę największego uniesienia” (R. May, *Miłość i wola*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Poznań 1998, s. 33).

32 W. Gutowski, dz. cyt., s. 26.

33 Tamże, s. 27.

Władka to przedmiot pożądania, z drugiej strony – to przedmiot awersji wynikającej z tego, że dziewczyna rekrutuje się z niższych warstw społecznych (bo wyjazd do Florencji to przede wszystkim próba uniknięcia skandalu). Mimo ambiwalentnego stosunku Łoński nie rezygnuje z Władki jako obiektu pożądania. A ponadto stale ponawia próby jej kontrolowania, co skutkuje zdradą.

Ujawnienie zdrady sprawia, że Łoński redefiniuje swoją tożsamość. Dochodzi do zmiany w postrzeganiu samego siebie, dziewczyny i relacji. Siła przeistacza się w słabość, samoświadomość staje się przyczyną regresu³⁴. W akcie drugim miłość zmysłowa uniemożliwia Łońskiemu działania, a w akcie trzecim stają się one niemożliwe w wyniku symbolicznej kastracji dokonanej przez Władkę. W przypadku Łońskiego uświadomienie sobie tej sytuacji jest równoważne naznaczeniu relacji śmiercią. Co to znaczy? Nie chodzi tu o próbę uśmiercenia dziewczyny, którą Łoński podejmuje w akcie drugim, ale o skierowanie wypadków ku jego samobójczej śmierci. Relacja, jaka ukształtowała się między bohaterami, obojgu przyniosła „rozpad wewnętrzny”. Bo od chwili ujawnienia zdrady Łoński wyraża jedynie graniczną niemoc. Samobójstwo jest rezultatem tej niemocy, a przede wszystkim jest konsekwencją niemożności unicestwienia relacji, która dezintegruje. Pamiętamy, że

u Schopenhauera i jego kontynuatorów [...] miłość potwierdza ontologiczne wyobcowanie, nie wzbogaca osobowości, niszczy indywidualność. [...] Erotyzm poniża jednostkę, jest przeżyciem pozornie czarującym, w istocie wulgarnym i w dodatku nieuniknionym, bo określonym przez biologiczny determinizm.³⁵

Władka zaś w wyniku doświadczeń przestaje dostrzegać siły kreacyjne w relacji miłosnej, odbiera jej sens, jeżeli jako obiekt miłości wybiera martwy przedmiot – lalkę i przyjmuje funkcję prostytutki.

Istotne uogólnienie na temat „wizji koszmaru miłości” w twórczości Przybyszewskiego, które uzupełnia interpretację tego problemu w *Aszantce*, formułuje Anna Tytkowska.

Katakлизм miłości przedstawia Przybyszewski jako szczególnie okrutny i dotkliwy w skutkach, bo skrywający swą niszczycielskość pod ułudą szczęścia, ujawniający prawdziwe oblicze w chwili, gdy nie ma już odwrotu ani ratunku. W koncepcji miłości wyłaniającej się z dramaturgii Przybyszewskiego w ogóle nie ma przed nią ucieczki,

34 Dodam, że – jak relacjonuje Eustachiewicz – „[Adam – przyp. Sz.K.] Grzymała-Siedlecki w Łońskim widzi transpozycję artystyczną przeżyć samego pisarza” (L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. LXXI).

35 W. Gutowski, dz. cyt., s. 25.

jest ona żywiołem zawłaszczającym jednostkę z gatunkową koniecznością, niczym śmierć. Jest jakby jakimś odwiecznym przekleństwem, przechodzącym z pokolenia na pokolenie. [...] Stanowi siłę obcą, nieludzką, nieodpartą [...].³⁶

Przypadek relacji Łońskiego i Władki w drugim i trzecim akcie umożliwia wprowadzenie kontekstu mitologiczno-przyrodniczego, o czym nadmienia już Gabriela Matuszek, pisząc o wzajemnym pochłanianiu się płci³⁷. Ale to też sprawia, że bohaterowie przekraczają własną osobność i stają się nierozdzielni. Jeśli najpierw Łoński pochłania Władkę, potem Aszantka inkorporuje szlachcica, to oboje muszą istnieć – symbolicznie – jako jedna istota, oboje są w sobie nawzajem. Z tego względu kłopotem interpretacyjnym jest płacz Władki, którym dziewczyna „wybucha” na wieść o samobójczej śmierci Łońskiego.

KRĘCKI (*wbiega pospiesznie na scenę, w kapeluszu i w palcie*): Aszantka, wiesz, co się stało?

WŁADKA: No?

KRĘCKI: Łoński w łeb sobie palnął.

WŁADKA: Jezus Maria! (*Zakrywa twarz rękami, na krzyk jej wbiegają do pokoju pani Lubartowska i Gosposia*).

KRĘCKI: W tej chwili pogotowie odwiozło go do szpitala... Ale kiepsko z nim... (*Chwila posępnej ciszy, Władka siedzi przy stoliku, naraz zaczyna płakać*).

VIOLA: Uspokój się... Przecież ty temu nie winna... Pani Lubartowska, niech pani wody przyniesie. [...]

PANI LUBARTOWSKA (*podaje Władce szklankę wody*): Napij się Władziu...

VIOLA (*do Kręckiego*): Ja zawsze przypuszczałam, że on tak skończy. Jemu to z oczu patrzyło.

KRĘCKI: Narwany był... Ale szkoda chłopca... Tyle lat go znałem. [...]

VIOLA: Biedna Aszantka... Miałyśmy dziś razem na kolację jechać...

(*Długa pauza. Pani Lubartowska szepcze coś po cichu z Gosposią. Władka siedzi przy stoliku z twarzą ukrytą w dłoniach*).

KRĘCKI (*podchodzi do okna*): Wypogodziło się... (*Nikt mu nie odpowiada, siada na krześle, zapala papierosa*).

VIOLA (*po chwili do Władki*): Władka uspokój się... oczy cię rozbolą.

WŁADKA (*zrywa się z krzesła, do Kręckiego z wściekłością*): Nie mogłeś mi tego jutro powiedzieć! On zawsze z czymś takim musi przyleźć. Idiota!³⁸

36 A. Tytkowska, dz. cyt., s. 98.

37 Zob. G. Matuszek, dz. cyt., s. 379–380.

38 W. Perzyński, dz. cyt., s. 259–261.

Boy-Żeleński interpretuje to tak: „weźmy na przykład rys, jakim się kończy sztuka, ów rys nieczułości Władki na śmierć (obojętnego jej zawsze Łońskiego. Pobeczwała, i już! – i myśli o swojej zepsutej kolacyjce”³⁹. Można myśleć, że jest przeciwnie – jeżeli w wyniku inkorporacji Władka znalazła się w Łońskim, to szlachcic, zabijając siebie, zabija zarazem dziewczynę. Bogdan Wojciszke przypomina, że „wraz z upływem czasu i wspólnego życia bliski związek z innym człowiekiem staje się nieodłączną częścią nas samych, naszej własnej tożsamości”⁴⁰. Gwałtowny płacz Władki w finale to konieczna reakcja na stratę, zerwanie mocnej więzi. Samobójstwo Łońskiego unieważnia we Władce to, co ukształtowało ją jako Aszantkę. Szlachcic likwiduje samego siebie jako jej konstytutywną część, bo samozniszczenie to zarazem zniszczenie samego siebie w innym.



Młodzieńcze komedie Perzyńskiego, *Aszantka* i *Szczęście Frania*, ukazują – zgodnie z młodopolskimi tendencjami – dezintegrujący aspekt doświadczenia miłości, ponieważ jest ona skierowana na inną jednostkę rozpoznawaną jako przedmiot (namiętność seksualna i „element tragiczny w miłości”⁴¹), natomiast dramaty późniejsze, jak *Polityka* (wyst. 1919) i *Uśmiech losu* (wyst. 1926), które powstały w epoce dwudziestolecia międzywojennego, prezentują już miłość dojrzałą, będącą doświadczeniem o właściwościach integrujących. Pomędzy tymi utworami można umieścić *Lekarza miłości* (wyst. 1927) jako komedię, która podejmuje zagadnienia idealizacji i deprecjacji obiektu miłości, jak również utożsamia stan zakochania ze stanem chorobowym. Łatwo dostrzec, że w swych dramatach przedstawia Perzyński, „którego nazywano sceptykiem albo cynikiem”⁴² i „na pozór zimnym zoologiem natury ludzkiej”⁴³, nie tyle typy relacji miłosnych, ile składniki związku miłosnego jako takiego, umożliwiając swoim analitykom i interpretatorom wprowadzanie na szeroką skalę perspektywy antropologii miłości, zaś same komedie polskiego autora stają się cennym źródłem wiedzy o tym aspekcie egzystencji człowieka.

39 T. Żeleński-Boy, dz. cyt., s. 269.

40 B. Wojciszke, *Psychologia miłości. Intymność. Namiętność. Zaangażowanie*, Gdańsk 2000, s. 202 [w publikacji zdanie zapisane kursywą].

41 R. May, dz. cyt., s. 113–115.

42 J. Lechoń, dz. cyt., s. 110.

43 Tamże, s. 107.



ABSTRACT

“THE MAIDEN ATE THE GENTLEMAN, AND YOU HAVE TO ACCEPT IT”:
WŁODZIMIERZ PERZYŃSKI’S *ASZANTKA* IN THE GENDER-STUDIES CONTEXT

The article is an attempt to analyse and interpret Włodzimierz Perzyński’s comedy play *Aszantka* in the gender studies context/perspective. Perzyński (1877–1930) was a Polish novelist, comedy writer, columnist and poet. The patterns and consequences of gender socialisation, sexual discrimination of women in the society and erotic love are the article’s main objects (problems) of analysis. Erotic love is obviously understood as an experience involving individuals of both sexes, which is generally arisen by desire. In *Aszantka*, the dramatist raises the questions of love which is presented as a disintegrating phenomenon, so here it is not the richest pleasure of human life. The article tries to show that the works of Perzyński, who lived and wrote in the ‘Young Poland’ period and the interwar years, visualise specific human behaviours and provide a valuable source of knowledge about varied experiences of love or love relationships.

KEYWORDS

Włodzimierz Perzyński, *Aszantka*, Polish comedy plays, realistic social dramaturgy, socialisation, duel of sexes