

Barbara Józefik

## „POSKROMIENIE ZŁOŚNICY” — PATRIARCHAT I WŁADZA W ZWIĄZKU, W RODZINIE, W KULTURZE

### „THE TAMING OF THE SHREW” — PATRIARCHY AND POWER IN A RELATIONSHIP, FAMILY, CULTURE

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Lekarski, Katedra Psychiatrii,  
Klinika Psychiatrii i Psychoterapii Dzieci i Młodzieży, Pracownia Psychologii i Psychoterapii Systemowej

**power**  
**patriarchate**  
**Shakespeare**

#### Streszczenie

*O czym traktuje sztuka Szekspira Poskromienie złoŃnicy? Czy jest tylko prostą do odczytania komedią? Co mówi współczesnym czytelnikom, widzom? Artykuł przedstawia refleksje sformułowane z perspektywy psychoterapeutki wrażliwej na kwestie wnoszone przez nurt feministyczny i studia genderowe. Autorka dzieli się swoim odczytaniem tekstu, zwracając uwagę na definiowanie pozycji kobiety i mężczyzny w kulturze patriarchalnej, wynikające z niej relacje władzy w relacjach intymnych, w rodzinie, w społeczeństwie, na trudności w osiągnięciu autonomii przez kobiety. Zatrzymuje się nad znaczeniem języka, narracji w definiowaniu tożsamości, w definiowaniu relacji, także tych przemocowych. Komentuje uwięzienie w stereotypowych opisach płci, które wydaje się znajdować odzwierciedlenie także w sposobie klasyfikowania i przeżywania emocjonalności kobiet i mężczyzn przez psychoterapeutów, psychiatrów i psychologów. Wreszcie rozważa możliwe hipotezy dotyczące dynamiki relacji w rodzinie głównych bohaterów sztuki Szekspira. Podjęte wątki dotyczą kwestii kluczowych na każdym poziomie: indywidualnym, relacyjnym i społecznym, co czyni ją wciąż aktualną.*

#### Summary

What is Shakespeare's „The Taming of the Shrew” about? Is it a simple and easy to read comedy? What does it tell modern readers and viewers? The article presents the reflections developed from the perspective of a psychotherapist sensitive to the issues raised by the feminist movement and gender studies. The author shares her interpretation of the play and draws the attention to the definition of a woman's role in a patriarchal culture, the resulting power dynamics in intimate relations, in family, in society, and to the difficulty in acquiring autonomy. She reflects on the meaning of the language, the meaning of narration in defining an identity, in defining relations, including those abusive ones. She comments on the confinement in stereotypical descriptions of the sexes which seems to be mirrored also in the classification and experiencing of the emotionality of women and men by psychotherapists, psychiatrists, and psychologist. Finally, she examines possible hypotheses related to the relationship dynamics in the family of the protagonist. All these considerations touch upon the key issues on every level: individual, relational, and social, making the play still truly relevant.

Maciej Pilecki w swoim tekście *Hamlet* [1], rozpoczynającym powstałą z inspiracji Szymona Chrzastowskiego serię artykułów nawiązujących do wybranych dzieł Szekspira, przytoczył postać ojca profesor Marii Orwid, który we wrześniu 1939 roku, gdy oddziały niemieckie wkraczały do Przemyśla, czytał sztukę Szekspira. „Co czytał mecenas Pfeffer?” — to pytanie nurtowało Macieja — „czy coś żartobliwego, może *Poskromienie złoŃnicy*?”. Nie znamy na nie odpowiedzi, nie wiemy, czy było to *Poskromienie złoŃnicy*, jedno z pierwszych dzieł Szekspira. To, co natomiast wydaje się nie budzić wątpliwości, gdy analizujemy sztukę, to jej pozornie żartobliwy charakter. Uzasadnienie tej tezy jest celem niniejszego tekstu.

Na początek przypomnienie treści utworu. Rzecz dzieje się w Padwie, gdzie bogaty mieszczanin Baptisto Minola, będący ojcem dwóch córek — starszej Katarzyny, opisywanej jako pełnej humorów złoŃnicy, i młodszej, pięknej, dobrze ułożonej Bianki — chce wydać je za mąż. Bianka ma wielu wielbicieli (wśród nich młodzi i bogaci Lutentio i Hortensjo oraz podstarzały kupiec Gremio) nie może jednak (gdyż tak postanowił ojciec) wyjść za mąż, dopóki starsza siostra nie znajdzie męża.

Czyni to sytuację patową. Katarzyna, z powodu ostrego języka, ma utrwaloną opinię złoŃnicy, stąd nie ma konkurentów do jej ręki. Intryga zawiązuje się w momencie, kiedy zdesperowani adoratorzy pięknej i słodkiej Bianki, widząc małe szanse na zakochanie się kogokolwiek w Katarzynie, postanawiają znaleźć kandydata gotowego podjąć wyzwanie, zachęcając go perspektywą pokaźnego posagu. Kandydatem takim okazuje się Petruccio z Werony, zainteresowany, czego nie ukrywa, materialną stroną małżeństwa.

Ta prosta historia rozgrywa się w ramach skomplikowanej figury teatru w teatrze, a nawet, jak pisze Freedman (1991) [za: 2] — teatru w teatrze, w teatrze. Prolog poprzedzający dramat wprowadza bowiem postać dziedzica, który na swoim dworze urządza przedstawienie, wykorzystując znalezione przy drodze, pijanego i nieprzytomnego prostego kotlarza imieniem Sly. Zostaje on przebrany za właściciela dworu, a po wybudzeniu z pijackiego upojenia upewniony, że to jest jego prawdziwy stan, a poprzednie lata, kiedy żył jak prosty człowiek były swoistym urojeniem. Sly przyjmuje nową tożsamość i jako dziedzic ogląda sztukę *Poskromienie złoŃnicy* graną we dworze jakoby jedynie dla niego. Taka konstrukcja sztuki pokazuje specyficzny jej kontekst, poruszanie się w przestrzeni przybranych tożsamości, stawia więc pytanie, co jest a co nie jest rzeczywistością. Sztuka wystawiana jest w dworskim teatrze domowym, jest więc teatrem w teatrze, ale jednocześnie jest grana dla rzeczywistej teatralnej widowni, co stanowi trzecie piętro iluzji. Taka konstrukcja prologu wzbogaca i nadaje nowe znaczenie tekstowi i tak wyjątkowo gęstemu w interpretacje.

### **Kobiecość w patriarchalnym dyskursie**

*Poskromienie złoŃnicy* może być uznane za sztandarowy tekst dotyczący problematyki feministycznej i genderowej ilustrujący, jak w patriarchalnej kulturze konstruowane są wzorce kobiecości, rola kobiet, oczekiwania wobec nich kierowane, relacje władzy pomiędzy obiema płaciami, w tym relacje władzy w małżeństwie. Osia sztuki jest bowiem napięcie dotyczące roli kobiecej, wynikające z typowego dla kultury patriarchalnej sposobu

jej definiowania. Zarysowany zostaje obraz kobiety ograniczonej do przestrzeni domowej, w której funkcjonuje jako córka zależna od woli ojca, a następnie jako żona zależna od woli męża. Dyskurs „udomowienia” i podporządkowania jest tak oczywisty, że Szekspir mógł na nim zbudować komedię poprzez wprowadzenie zbuntowanej, hardej Katarzyny kwestionującej oczywistość owego dyskursu i oczywistość podporządkowania. Widać to w poniższym dialogu, w którym ojciec jasno wyraża swoją wolę wydania za mąż Katarzyny jako warunek zamążpójścia młodszej córki, ukochanej Bianki, podczas gdy Katarzyna ten zamiśl ojca kwestionuje, wskazując na aspekt transakcji, w której ona jest towarem.

*BAPTYSTA*

*Proszę panowie nie nudźcie mnie dłużej*

*Znacie niezmiennie me postanowienie*

*Póty nie wydam za mąż córki młodszej*

*Póki dla starszej męża nie wynajdę*

*KATARZYNA*

*Mój ojczy, czy jest twoją myślą*

*Pójsć o mnie w targi z tymi ichmościami? [3, s. 25].*

I dalej:

*BAPTYSTA*

*No, jak tam córko? Jak zawsze uparta?*

*KATARZYNA*

*Zowiesz mnie córką? Nie można zaprzeczyć,*

*Ześ dał mi dowód ojcowskiej czulości,*

*Pragnąc mnie wydać za pół-wartogłowa,*

*Wariata, gbura, któremu się zdaje,*

*Ze można wszystko przekleństwem załatwić! [3, s. 69].*

Patrząc na czas i miejsce akcji polityka ojca nie dziwi, małżeństwa przez stulecia były aranżowane, znaczący posag był do czasów współczesnych istotnym atrybutem panny młodej, od kobiety oczekiwano, że będzie przykładną żoną i matką, co w istocie miało stanowić cel jej życia. Kobiety pozostawały pod silną presją społecznych oczekiwań, będąc często obiektem nie tylko przemocy psychicznej, ale i fizycznej. Virginia Woolf w swoim eseju *Własny pokój* [4] przytacza fragment *Historii Anglii* George’a Trevellyana, w którym autor opisuje pozycję kobiet w XV wieku: „bicie żon było powszechnie uznawane za prawo każdego mężczyzny i praktykowane bez żadnego wstydu zarówno na wyżynach, jak i na nizinach społecznych... Jeśli córka odmówiła wyjścia za dżentelmena, którego wybrali dla niej rodzice, ryzykowała, iż zostanie zamknięta, pobita, że będzie się nią ciskać po pokoju, a wszystko to bez najmniejszych protestów ze strony opinii publicznej. Małżeństwo nie było sprawą osobistych uczuć, lecz interesów rodzinnych” [za: 4, s. 170]. Z tej perspektywy należałoby docenić troskę ojca Katarzyny o aspekt uczuciowy związku córki, kiedy już wyłonił się kandydat i zainteresowany posagiem był gotów szybko finalizować ślub:

*PETRUCHIO*

*Spiszmy kontrakt, aby obie strony*

*Danych obietnic wiernie dotrzymały*  
 BAPTYSTA  
*Dopełnij najpierw pierwszego warunku*  
*Miłość jej zyskaj, bo to grunt wszystkiego* [3, s. 59].

Pokazuje to Baptystę jako człowieka, który nie chciałby stosować przymusu, dla którego być może ważne byłoby szczęście córki, chociaż ostatecznie w tej kwestii nie liczy się z jej zdaniem. Podobnie zresztą traktuje małżeństwo młodszej córki Bianki, kierując się wielkością majątku kandydata na męża („kto większe wiano mej córce zapewni, temu zaręczam mojej Bianki miłość” [3, s. 72]).

Zaskakujące jest dość szybkie zaakceptowanie przez Katarzynę propozycji małżeństwa, chociaż sekwencja, w której przeciwstawia się ona zalotom Petruchia, zapowiadałaby dłużej trwający opór. Zdziwienie budzi także jej narastający lęk, gdy narzeczony opóźnia swój przyjazd na ślub:

KATARZYNA  
*Ta hańba na mnie jedną tylko spada*  
*Ty mnie zmusiłeś mimo mego serca*  
*Rękę pustemu oddać wietrznikowi*  
*Który się spieszy, gdy szło o konkury*  
*Ale do ślubu już mu nie tak pilno [...]*  
*Ludzie palcami będą mnie wytykać,*  
*Wolać: Patrz! Żona wariata Petruchia.*  
*Gdyby przyjść tylko i pojąc ją raczył* [3, s. 82].

Ilustruje to moc dyskursu związanego z rolą żony. Gdy scenariusz zamążpójścia zostaje zagrożony, Katarzyna antycypuje odrzucenie społeczne, przeżywa wstyd, ośmieszenie. Opresja, w jakiej się znajduje, jest czytelna — nawet gdyby jej wcześniejsze zachowania rozumieć jako bunt, to i tak nie przynosi on rozwiązania, nie prowadzi do niezależności. Wygląda na to, że Katarzyna ostatecznie akceptuje swoją rolę jako żony, zgadza się na zdefiniowaną przez tę rolę przeszłość.

### Przyuczanie do roli żony

Kluczowym aspektem, który ma stanowić o komediowym charakterze sztuki, jest proces przyuczania Katarzyny do właściwego odgrywania roli posłusznej żony. Petruchio okazuje się sprytnym przeciwnikiem, unika bezpośredniej konfrontacji z Katarzyną, świadomy znaczenia języka odwołuje się do paradoksu, odwracając sens jej zachowań i wypowiedzi, a nawet więcej — konotując je pozytywnie. Dobrze ilustruje to fragment, gdy po sekwencji, w której Katarzyna, używając różnych argumentów, odrzuca starania Petruchia, on komentuje:

*Nigdy! Kobiety słodszej nie widziałem;*  
*Mówiono żeś zła, dzika, ponura,*  
*Dziś widzę, że to czarna była potwarz,*  
*Boś jest wesola, zabawna, uprzejma,*

*Powolna w mowie, wonna jak kwiat w maju,  
Niezdolna zmarszczyć czoła, krzywo patrzeć,  
Jak nadąsane panny ust przygryzać,  
Nie ma dla ciebie wdzięku sprzeciwianie* [3, s. 67].

Ta strategia, która początkowo może wydawać się szansą na wyzwolenie Katarzyny z utrwalonej w rodzinie i poza nią narracji złoŃnicy, w istocie mistyfikuje rzeczywistość, unieważnia Katarzynę, jej oczekiwania, próŃby, konfrontuje ją z brakiem wpływu, własną bezsilnością. Nie pojawia się tutaj bowiem możliwość budowania przez Katarzynę własnej autonarracji [5] i współtworzenia wspólnej [6]<sup>1</sup>.

Co więcej, strategia Petruchia jest jednoznacznie wkomponowana w dyskurs władzy. Poczucie władzy Petruchia nie jest przez niego ukrywane; przeciwnie, jest wypowiedziane wprost, niepozostawiając miejsca na wątpliwości, że zdanie Katarzyny ma dla niego jakiegokolwiek znaczenie:

*KATARZYNA* [prosząc Petruchia, aby uczestniczyli we własnym przyjęciu weselnym]:

*Zrób to na moje błaganie.*

*PETRUCHIO*

*Rad jestem bardzo, że prosisz bym został:*

*Lecz jak chcesz błagaj, chwili nie zostanę.*

[...]

*Lecz moja Kasia musi ze mną jechać.*

*Nie tup tak nóżką, ocząt nie wytrzeszczaj:*

*Umiem być panem tego co jest moje,*

*A żona moja, to własność moja.*

*Mój dom, me meble, spichlerz mój, me pole,*

*Koń mój i wół mój, mój osioł, me wszystko* [3, s. 92].

Katarzyna zostaje sprowadzona do przedmiotu, który Petruchio posiada: jako żona jest jego własnością, podobnie jak majątek i ruchomości. Początkowo Katarzyna próbuje walczyć o swoje zdanie, o swoją wolność, o swoje miejsce w związku:

*KATARZYNA*

*Sądzę, że wolno mi jest jeszcze mówić;*

*Słuchaj, co mówię: nie jestem już dzieckiem:*

[...]

*Język wypowie gniew mojego serca,*

*Albo mi serce od gniewu tu pęknie,*

*Wolę więc najpierw w słowach bez ogródki,*

*Ostatnich granic wolności dosięgnąć* [3, s. 120].

<sup>1</sup>) Ten fragment ilustrujący proces podporządkowania narracji kobiety narracji mężczyzny wydaje się wciąż aktualnym i widzianym przejawem kultury patriarchalnej. Warto w tym kontekście przytoczyć książkę Rebeci Solnit zatytułowaną „Mężczyźni objaśniają mi świat” [7].

Ostatecznie przegrywa. Jest przewrotnie unieważniana; strategie Petruchia są przez niego konsekwentnie i świadomie stosowane. Odmawia jej jedzenia pod pretekstem troski o zdrowie, odrzuca zamówione przez nią wcześniej stroje, jako jego zdaniem niewystarczająco dla niej piękne. Dzieje się to przy bezsilnym sprzeciwie Katarzyny bezskutecznie domagającej się prawa do decydowania o sobie. Mimo że rozpoznaje grę, jaką wobec niej prowadzi jej mąż, nie znajduje sposobów na jej zakwestionowanie.

*Coraz jawniejsza złość jego, ma krzywda.  
Po co mnie pojął, aby mnie zagłodzić?*

[...]

*Z głodu umieram, a od bezsenności  
Kołowacuję; przekleństwem mnie budzi,  
Karmi krzykami, a co mnie oburza,  
Wszystko pod czulej miłości pozorem,  
Jakby snu chwila, chleba okruszyna  
Zaraz mnie miały razić apopleksją [s. 115].*

Nie budzi wątpliwości, że Katarzyna doświadcza przemocy psychicznej obejmującej różne obszary życia. Obserwujemy proces stawania się ofiarą, stopniowej adaptacji, poszukiwania strategii przetrwania w zaistniałej sytuacji. Ostatecznie wybiera całkowite podporządkowanie, nawet gdy zaprzecza ono zdrowemu rozsądkowi, co ilustruje poniższa rozmowa małżonków:

*PETRUCHIO  
To księżyc, mówię.  
KATARZYNA  
Wiem, że to jest księżyc.  
PETRUCHIO  
Kłamiesz, to słońce jest błogosławione.  
KATARZYNA  
A więc niech będzie Bóg błogosławiony  
Błogosławione, że świeci nam słońce.  
Lecz to nie słońce, gdy powiesz, że nie jest;  
Księżyc się zmienia tak jak twoje myśli;  
Tak zwać się będzie, jakie dasz mu imię,  
Dla Katarzyny będzie tym, czym zechcesz.*

[...]

*Proszę cię, jedźmy, gdy już tu jesteśmy,  
A niech to będzie, co chcesz: księżyc, słońce  
Nawet łojowa świeczka, jeżeli żądasz.  
Odtąd, przysięgam, zgodzę się na wszystko [3, s. 134].*

Jest to przełomowy moment ilustrujący znikanie Katarzyny, rezygnację z siebie, z własnego zdania, z własnej oceny rzeczywistości na rzecz kaprysu męża. Można powiedzieć,

że dokonaf się proces podporządkowania, co jeszcze bardziej podkreśla jedna z ostatnich scen sztuki: konkurs na najbardziej posłuszną żonę wygrywa Katarzyna, która dodatkowo wypowiada pochwałę zaistniałego stanu rzeczy.

Warto zatrzymać się na moment na tytule sztuki *Poskromienie złoŃnicy*. Użycie słowa poskromienie (ang. *taming*), opisującego proces tresury zwierząt, nie jest przypadkowe, rzeczywiście sztuka zawiera swoisty instruktaż tresury, jak uformować posłuszną żonę:

Precyzyjnie mówi o tym Petruccio:

*Zaczęłam moje rządy politycznie,  
I myślę, że je szczęśliwie zakończę [...]  
Nic dziś nie jadła i nic jeść nie będzie,  
I spać nie będzie, jak dzisiaj nie spała,  
Bo jak w potrawach znalazłem przywary,  
Tak je wynajdę i w posłaniu łóżka:  
Tu więc materac, tam rzucę poduszkę,  
W jednej kąt koldrę, w drugi prześcieradło:  
A naturalnie, harmider ten cały  
Jest troskliwości o nią tylko skutkiem:  
I koniec końców, nie przymruży oka.  
Jeśli przypadkiem znużona zadrzemie,  
Musi na moje obudzić się wrzaski.  
Tak się miłością zabijają żony,  
Tak ja szalony upór jej zwyciężę:  
O lepszym środku na złoŃnice wiecie?  
Raczie w gazetach rozgłosić po świecie [3, s. 107].*

Trudno w tym opisie nie widzieć pełnej poniżania, upokarzania i łamania charakteru tresury.

Stosowana przez Petruccio praktyka i występujące w odpowiedzi na nią zachowania Katarzyny mają wyraźnie performatywny charakter: obserwujemy proces tworzenia tożsamości posłusnej żony. Judith Butler [8], analizując proces kształtowania się płci kulturowej, postawiła tezę, że tożsamość podmiotu powstaje dzięki powtarzaniu, odgrywaniu zachowań uznanych za właściwe dla danej płci (*performance*), co współkonstruuje podmiot i jednocześnie jest jednym z podstawowych mechanizmów podtrzymujących obowiązujące dyskursy i reprodukcujących dany porządek społeczny.

### Kobieca złość

Nie przypadkiem Szekspir za najbardziej kontrowersyjne i nieakceptowalne cechy zachowania kobiecego uznał wyrażanie złości i niepodporządkowanie („Swarliwej córki! Najgorsze przezwisko ze wszystkich przezwisk dla młodej dziewczyny”) [3, s. 42]. Oczekiwanie uległości i posłuszeństwa kobiet, kluczowe dla patriarchyta, ma bardzo długą tradycję, stąd specyficzny stosunek do wyrażanych przez kobiety uczuć złości, frustracji czy wściekłości.

Warto w tym kontekście przywołać tekst Jane Ussher [9] *Diagnosing difficult women and pathologising femininity: Gender bias in psychiatric nosology*, w którym autorka

analizuje historię patologizowania kobiecości i kontrolowania „trudnych” kobiet poprzez odwoływanie się do kategorii psychiatrycznych<sup>2</sup>, w której to historii sztandarowym przykładem praktyki było diagnozowanie hysterii. Badaczka, odwołując się także do prac innych autorów, wskazuje, że współcześnie miejsce hysterii zajęła diagnoza osobowości typu borderline, znacząco częściej rozpoznawana u kobiet w porównaniu z mężczyznami. Becker [10, 11] określa ją jako sfeminizowaną diagnozę psychiatryczną ze względu na duże różnice w częstotliwości rozpoznania zaburzenia (na poziomie od 3:1 do 7:1). Wskazuje się na takie objawy, jak labilność emocjonalna, obniżony nastrój, impulsywność, niepewność, niestabilność obrazu siebie, które stereotypowo uznawane są za cechy kobiece. Tym, co istotnie różni oba zaburzenia (histerię i zaburzenia osobowości typu borderline) i co zarazem stanowi ważne kryterium diagnostyczne jest doświadczanie „intensywnego gniewu” [11]. Jimenez [13] zaznacza, że jakkolwiek obie kategorie diagnostyczne przyjmują stereotypy dotyczące płci w pozycjonowaniu określonych kobiet jako szalonych, to nastąpiło ważne przesunięcie w spostrzeganiu ich zachowań: „jeśli histeryczka była kobietą skrzywdzoną, to kobieta z osobowością borderline jest niebezpieczna” [13, s. 163]. Badaczka wskazuje, że podobne zachowania i emocje u kobiet są opisywane jako patologiczne, a u mężczyzn jako uzasadnione. Potwierdzają to badania Lisy Feldman Barrett i Elizy Bliss-Moreau [14], które pokazały, że smutek i złość mężczyzn były łączone z czynnikami sytuacyjnymi, podczas gdy smutek lub złość kobiet były związane z ich cechami i emocjonalnością. Dana Becker zwraca uwagę, że pacjentki wyrażające złość budzą najsilniejsze przeciwpromienieniowe reakcje u psychoterapeutów, a diagnoza zaburzenia osobowości typu borderline stanowi „najbardziej pejoratywną z etykiet osobowości” [11, s. 423]. Dzieje się tak, chociaż istnieje wiele badań wskazujących na traumatyczne doświadczenia tych kobiet związane z przemocą i wykorzystaniem seksualnym [15], uzasadniające przeżywanie przez nie silnych emocji, w tym gniewu.

Trudno się nie zgodzić, że proces diagnozowania odzwierciedla dyskursy kulturowe związane z tradycyjnym definiowaniem kobiecości/męskości, utrudniając rozumienie emocji kobiet wynikających z pozycji, jaką zajmują w społeczeństwie, w rodzinie, w intymnych związkach. Trudno też nie dostrzegać, że podzielenie stereotypów kulturowych wpisuje się w podtrzymywanie kulturowego *status quo*. Mimo rozwoju naukowego dyskursu medycznego, wciąż mocno ugruntowane jest spostrzeganie kobiety jako bliskiej naturze, zdeterminowanej funkcjami reprodukcyjnymi, działającej pod wpływem „hormonów i przez to pozbawionej samokontroli i racjonalności działania” [16, s. 178]. Buczkowski, odwołując się do prac Foucault, ujmuje to następująco: Koncepcja kobiety jako podmiotu będącego we władzy własnego ciała i potrzebującego medycznej opieki i podtrzymywania stabilności funkcjonowała jako idea wspierająca koncepcję autonomicznego, niepodlegającego wpływom biologii, przekształcającego impulsy cielesne w zrationalizowaną myśl, niezależnego i samodzielnego mężczyzny [16, s. 178]. Niedostrzeżenie, że zachowanie mężczyzn jest także wyznaczone działaniem hormonów, których nasilenie zmienia się w rytmie dobowym i w biegu życia, pozwalało na podtrzymywanie dychotomicznego

<sup>2</sup>) Problematyka ta w obszerny sposób jest przedstawiona przez Lisę Appignanesi w książce „Szalone, złe i smutne. Kobiety i psychiatry” [12].



rozdziálu pomiędzy obiema płciami i traktowanie męzczyzny jako przynaleźnego do kultury, w opozycji do kobiety, która reprezentowała naturę<sup>3</sup>.

*Poskromienie złoŃnicy* ubrane w historyczny kostium mo¿e wydawać się anachroniczne i nieaktualne, a przecie¿ prawie jeden do jeden opisuje sytuacjê kobiet w wielu kulturach. Mo¿na tutaj cho¿by przytoczyć dramatycznã pozycjê kobiet w Afganistanie pod rządami Talibów czy występujące w świecie mu¿ulmańskim tzw. zabójstwa honorowe młodych dziewcząt lub kobiet. Co bolesne, staje się tak¿e niespodziewanie aktualne w polskim kontekście, je¿eli za jeden z głównych wątków sztuki uznamy prawo kobiety do decydowania o sobie, do wolności wyboru. Wydarzenia społeczno-polityczne ostatniej jesieni, określone jako Strajk Kobiet, wywołane wprowadzeniem regulacji prawnych zakazujących aborcji w przypadku nieodwracalnego uszkodzenia płodu, wywołały ogromny gniew i wściekłość kobiet. Były one wyrażane na różne sposoby, tak¿e poprzez u¿ycie wulgarnych słów, w tym symbolicznego ju¿ „wy\*\*\*\*\*ć” [17]. Pojawiały się wówczas w przestrzeni publicznej, mediach pouczające komentarze o niestosownych, niekobiecych formach ekspresji, formach sprzecznych z „prawdziwã naturã kobiecości” [18].

### Relacje rodzinne

*Poskromienie złoŃnicy* to tak¿e tekst o relacjach rodzinnych w specyficznej fazie cyklu życia rodzinnego i w rodzinie o specyficznej strukturze. Mamy bowiem ojca mieszkającego z dwiema dorosłymi córkami pozostającymi w ostrym konflikcie, a nawet z sytuacjã, w której Bianka wydaje się ofiarã Katarzyny.

Nie wiemy nic o żonie Baptysty, matce Katarzyny i Bianki. Prawdopodobnie zmarła. Kiedy? Nie wiemy. Wiedza ta byłaby bardzo wa¿na dla rozumienia dynamiki relacji pomiędzy siostrami i ich związku z ojcem. Je¿li zmarła, rodząc młodszã Biankê, a śmierć przy porodzie zdarzała się stosunkowo często w przeszłości, złość starszej córki do siostry, obwinienie jej o utratê matki, a tak¿e o emocjonalne opuszczenie przez ojca przeżywającego żalobê, byłyby zrozumiałe. Gdyby śmierć matki nastąpiła później, moglibyśmy pytać o proces chorowania, stawiać hipotezy o nierozwiązanej pozytywnie rywalizacji siostr o uczucia rodziców, pozycjê w rodzinie, relacjê z matkã i z ojcem. Nie ulega wãtpliwości, że Katarzyna jest zazdrosna o relacjê ojca z Biankã i ma poczucie odrzucenia:

*KATARZYNA*

*O, dobrze widzę, ścierpieć mnie nie mo¿esz.*

*Ona jest skarbem, dla niej szukasz mę¿a;*

*Ja na jej ślubie muszę boso tańczyć.*

*Przez miłość dla niej siać mi ka¿esz rutę.*

*Więc nie mów do mnie; siądę, płakać będę,*

*A¿ mi się zemsty sposobność nadarzy [3, s. 54].*

Gdy poznajemy siostry, przedmiotem sporu, wypowiedzianego nie wprost przez Katarzynê, wydaje się tak¿e zazdrość o powodzenie Bianki, o konkurentów do jej ręki:

<sup>3)</sup> To ciekawe, że stereotyp zakładający jako stałą cechê stabilność, logiczność, racjonalność męzczyzn utrzymuje się mimo obecnych w przestrzeni społecznej przykłałów ich impulsywnych działań.

KATARZYNA

*Powiedz mi zaraz, z wszystkich twoich gachów*

*Który najlepiej do myśli ci przypadł?*

*Mów tylko szczerze.*

BIANKA

*O, wierzaj mi siostrze,*

*Jeszcze na ziemi nie spotkałam męża*

*Co by mi droższy od innych się zdawał*

KATARZYNA

*Kłamiesz, pieszczotko. Czy to nie Hortensjo?*

BIANKA

*I on zazdrości twojej jest powodem?* [3, s. 53].

Wydaje się, że powodzenie młodszej siostry jest przeżywane przez Katarzynę w kontekście doświadczenia rodzinnego jako potwierdzenie gorszej pozycji, potwierdzenie odrzucenia.

Nie mając informacji o historii rodziny, pozostajemy w sferze fantazji, hipotez, pytań. Możemy się zastanawiać nad więzią Katarzyny z matką, nad ewentualnym przebiegiem procesu żałoby. Czy doświadczała bliskości, zrozumienia swoich uczuć, czy była wspierana? Zastanawia utrwalona narracja o Katarzynie jako trudnej, krnąbrnej, mającej ostry język. Jaka jest historia tej narracji? Czy opisy te pojawiły się w już dzieciństwie, czy później, kto je tworzył, w jakich okolicznościach, w odpowiedzi na jakie wydarzenia? Czy mamy do czynienia z wczesnymi projekcjami rodziców, osób z otoczenia, w efekcie których otrzymujemy dychotomiczne zróżnicowanie siostr: diabelską Katarzynę i anielską Biankę? Czy buńczuczność i nieznośność były sposobem Katarzyny na przyciąganie uwagi? Czy jej: chorującej matki, pogrążonego w żałobie ojca? Czy nieznośność to strategia na bycie w centrum czy też konieczność, aby być usłyszaną i uwzględnioną? Zostajemy bez tych odpowiedzi, nie budzi jednak wątpliwości, że sposób, w jaki Katarzyna jest spostrzegana i nazywana przez innych i jak sama się prezentuje, pokazuje, że „bycie złością” stało się jej opowieścią autobiograficzną, opowieścią dominującą, w której była uwięziona, ale którą zarazem podtrzymywała, podobnie zresztą jak jej otoczenie. Nie pozwalała ona na dostrzeżenie innych cech charakteru Katarzyny, jej potrzeb i planów. Zmiana zachowania, jaka dokonała się w niej na skutek przemocowych strategii jej męża, budząca uznanie mężczyzn i krytycyzm kobiet, w tym jej siostry Bianki, nie wynikała z jej własnego wyboru. W tym sensie nowa narracja pozostała w dalszym ciągu zniewoleniem niepozwalającym w pełni wyrazić doświadczeń Katarzyny.

### Gry tożsamością

Na sztukę Szekspira można także spojrzeć z perspektywy problematyki tożsamości, bowiem wyjątkowo często jej bohaterowie podają się za kogoś innego, niż w rzeczywistości są lub są za kogoś innego uznawani. Przebieranie się za inną osobę stanowi m.in. istotny aspekt męskich strategii mających na celu zdobycie celu, jakim tutaj jest małżeństwo z Bianką. Wprowadza ono nieporozumienia i napięcia konieczne w komedii, ilustruje za-

razem w skarykaturowany sposób kulturowy wzorzec zalotów, społecznie ograniczone możliwości poznawania się młodych osób, w istocie dotyka możliwości swobodnego wyboru partnera.

W *Poskromieniu złoŃnicy* strategie te są skuteczne, intryga zostaje nagrodzona, Lucentio, jeden z konkurentów, szczęśliwie dla siebie zdobywa Biankę. Podejmuje wysiłek naprawy relacji rodzinnych, wyjaśniając motywy swojego działania i prosząc o przebaczenie:

*Wszystkie te cuda dziełem są miłości.  
Miłość dla Bianki w Trania mnie zmieniła,  
A Tranio w mieście rolę mą odgrywał,  
Aż mi na koniec udało się przybić  
Do łubej szczęścia mego przystani.  
Co Tranio robił, robił na mój rozkaz,  
I przez wzgląd na mnie, ojcze, wszystko przebacz [3, s. 147].*

Podawanie się za kogoś innego przybiera także formę specyficznej zmiany ról, oto bowiem pan przebiera się za sługę, a sługa za pana. Ten zabieg pozwala naruszyć sztywną, niezmienną stratyfikację społeczną. Już w samym prologu pijany kotlarz Sly zostaje przebrany za właściciela dworu, dzięki czemu doświadcza przez moment innego, komfortowego i wcześniej niedostępnego mu życia, by następnie z powrotem zostać wrzuconym w koleiny własnego losu. Wszystko to dla momentu okrutnej zabawy właściciela posiadłości:

*PAN  
O, brudne bydle! Jak wieprz w błocie leży.  
O, śmierci, jakże obraz twój jest szpetny!  
Pijak ten dobrą stręczę mi zabawę.  
Kiedy w wygodne poniesiem go łóżko,  
Gdy go owiniem w wonne prześcieradła [3, s. 9].*

Co jest celem tej zabawy? Doświadczenie władzy? Możliwość przegładania się w życiu innego jak w lustrze? Odsunięcie lęku przed upadkiem, chorobą i śmiercią? Ten aspekt gry w przebieranie się, w której wszystko jest możliwe, pokazuje jednocześnie nieprzekraczalne bariery, konfrontuje z tym, co z perspektywy społecznej i kulturowej jest nieosiągalne i niemożliwe do rzeczywistej zmiany.

### Uwagi końcowe

Pojawia się pytanie, czy Szekspir w *Poskromieniu złoŃnicy* afirmuje społeczno-kulturowe podporządkowanie kobiety mężczyźnie i patriarchalny porządek jako jedyny sposób umożliwiający harmonijne współistnienie obu płci („miłość, pokój w domu, powaga męża, żony posłuszeństwo, a słowem wszystko co błogie i słodkie” [3] s. 158) i w tym kontekście pokazuje proces przyuczania do roli żony jako nabywanie właściwej tożsamości, poprzez wyzwolenie z roli nieakceptowanej i ośmieszanej złoŃnicy? Kwestia ta budzi gorące dyskusje, a jej rozstrzygnięcie wyznacza formy realizacji teatralnych. Nie przypadkiem Anna Świrszczyńska [19] w wierszu *Szekspir: Poskromienie złoŃnicy* komentując oglądany spektakl, napisała:

*Renesansowy aktor  
wywijając batem  
goni po scenie dziewczynę,  
która zbuntowała się  
przeciwko losowi  
dziewczyny.  
Mężczyźni dwudziestego wieku  
biją brawo.*

W sporach o intencje autora i interpretację sztuki często pojawia się opcja sugerująca krytyczny stosunek Szekspira do dominującej w jego czasach kultury, wskazująca, że proces poskramiania Katarzyny pokazany w tak ironicznej, groteskowej formie, obnażający opresję kobiet ma w istocie potencjał subwersyjny: poprzez pokazanie relacji władzy pomiędzy płciami, obnaża przemoc i tym samym dekonstruuje pokazywany społeczny układ i kobiecość definiowaną w kategoriach podporządkowania [2]. W tym sensie sztuka stanowiłaby przykład przedfeministycznego potępienia patriarchalnej dominacji i argument na rzecz współczesnej kobiecej wolności. Poglądy takie odnajdujemy np. u Conalla Morrisona, dyrektora Royal Shakespeare Company, który pisze: „szokuje mnie, że niektórzy ludzie postrzegają tę sztukę jako mizoginistyczną. Uważam, że to opowieść moralna. Myślę, że mówi — «nie bądź taki» i «nie rób tego», «ci mężczyźni są nie do przyjęcia». [...] Traktują kobiety, jakby były psami wyścigowymi lub końmi. Do tego są one zredukowane. [...] Chodzi tylko o pieniądze i poziom władzy. [...] Jest to tak ewidentnie odpychające, że ani przez chwilę nie wierzę, że Szekspir to opowiada. I nie wierzę, że miały jakąś aberrację mizoginistyczną. To oczywiście satyra na męskie zachowanie i przestroga. [...] Nie tak postrzega on kobiety i związki, to pokazują pozostałe sztuki. On bada mizoginię, bada ją, ożywia ją i oczywiście potępia” [20].

Argumentem za tą tezą jest m.in. opisana wcześniej konstrukcja sztuki: teatr w teatrze w teatrze. Freedman [za: 2] sugeruje, że Szekspir w ten sposób bierze w nawias rzeczywistość sceniczną, co wydaje się kwestionować utożsamienie się autora z poglądami bohaterów sztuki. Przyjmując ten punkt widzenia moglibyśmy uznać, że kwestionuje on dosłowność odczytania na rzecz krytycznego oglądu przedstawianej w spektaklu rzeczywistości, interpretacji podważających prezentowany porządek społeczny, pozycję kobiet w intymnym związku, w rodzinie, w kulturze. Czy jednak opowiedzenie się za tą optymistyczną interpretacją nie oznaczałoby myślenia życzeniowego, wzmocnionego poczuciem zawstydzenia czy poczuciem winy? Epilog jest jednoznaczny, pozbawia nas złudzeń, w tym końcowym fragmencie wracamy bowiem znów do naszego kotlarza Sly, który po opuszczeniu dworu, zainspirowany spektaklem, głosi pochwałę tresury i gotowość jej praktykowania wobec swojej żony. Tym gestem autora przemocowe relacje zostają symbolicznie podtrzymane. Szekspir, mimo swojego dramatycznego geniuszu, nie przekroczył ram swoich czasów.

Czytając *Poskromienie złośnicy* współcześnie widzimy i czujemy karykaturalność przedstawionych wydarzeń. Chociaż oddaliśmy się od myślenia o relacji kobieta mężczyzna w kategoriach władzy, posłuszeństwa, przemocy, mamy jednocześnie bolesną świadomość, że wciąż jesteśmy w trakcie procesu, który wymaga pogłębionej refleksji i zmian w przestrzeni społeczno-kulturowej.

### Piśmiennictwo

1. Pilecki M. Hamlet. *Psychoter.* 2021, 3(198): 65–79, DOI: 10.12740/PT/142506
2. Adamiecka-Sitek A. (De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złośnicy” Krzysztofa Warlikowskiego. *Dialog* 2006; 10.
3. Shakespeare W. *Poskromienie złośnicy* (1594). Tłum. Ulrich L. Warszawa: Wydawnictwo CM; 2020.
4. Woolf V. *Własny pokój*. Warszawa: Osnova; 2019
5. White M, Epston D. *Narrative means to therapeutic ends*. New York: Norton; 1990.
6. Chrzastowski Sz. Konflikty w parze w perspektywie narracyjnej terapii więzi. *Psychoter.* 2020; (3): 31–44. DOI: 10.12740/PT/127513.
7. Solnit R. *Mężczyźni objaśniają mi świat*. Kraków: Karakter 2007.
8. Butler Judith J. *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.
9. Ussher J. M. Diagnosing difficult women and pathologizing femininity: Gender bias in psychiatric nosology. *Feminism and Psychology* 2013; 23(1): 63–69. DOI: 10.1177/0959353512467968 2013 23: 63.
10. Becker D. *Through the looking glass: women and borderline personality disorder*. Boulder, Colorado: Westview Press; 1997.
11. Becker D. When she was bad: Borderline personality disorder in a posttraumatic age. *Am. J. Orthopsych.* 2000; 70(4): 422–432.
12. Appignanesi L. *Szalone, złe i smutne. Kobiety i psychiatry*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy; 2021.
13. Jimenez MA. Gender and psychiatry: Psychiatric conceptions of mental disorders in women. *Affilia* 1997; 12(2): 154–175.
14. Barrett LF, Bliss-Moreau E, She’s emotional. He’s having a bad day: attributional explanations for emotion stereotypes. *Emotion* 2009; 9(5): 649–658.
15. Usseher JM. *The madness of women: myth and experience*. London: Routledge; 2011.
16. Buczkowski A. *Spółeczne tworzenie ciała. Płęć kulturowa i płęć biologiczna*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2005.
17. Niekrewicz A. <https://gazetalubuska.pl/strajk-kobiet-wulgaryzmy-podczas-protestow-nas-ra-za-czy-stracily-swoje-znaczenie-jezykoznawca-nam-odpowiada/ar/c6-15274786>, dostęp 25. 4. 2021.
18. Piasecki K. <https://twitter.com/KonradPiasecki/status/1321175070388195330>, dostęp 25. 4. 2021.
19. Świrszczyńska A. *Jestem baba*. Kraków: Wydawnictwo Literackie; 1973.
20. Morrison C. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Taming\\_of\\_the\\_Shrew](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Taming_of_the_Shrew). Dostęp: dostęp 25. 4. 2021.

Adres: barbara.jozefik@uj.edu.pl