

# Kobieta odmieniona — pieniądz i zbrodnia

## Kilka uwag o dramacie L. Andriejewa

### *Pieczęć Kaina (Nie zabijaj)*

---

Jadwiga Gracla

Dramaturgia przełomu XIX i XX wieku zadziwia do dnia dzisiejszego swoją różnorodnością. Odnaleźć w niej można zarówno sztuki lekkie, jak i odzwierciedlające cały bagaż filozofii i idei epoki. Istnieją w niej obok siebie dramaty symbolistyczne, skomplikowane w swej formie i treści, wymagające drobiazgowej analizy, i dramaty realistyczne, tylko na pierwszy rzut oka mniej złożone. Funkcjonują obok siebie komedie i dramaty psychologiczne, tragedie i misteria. Spuścizna dramaturgiczna tego okresu przypominać może olbrzymi tygiel, w którym swobodnie mieszczą się najróżniejsze teksty. W wielkiej liczbie powstających w tym okresie sztuk znajdują swoje miejsce wszystkie kierunki literackie epoki — symbolizm, realizm, ekspresjonizm. Odnajdziemy tu również ślady neoromantyzmu czy też, na przeciwnym biegunie, dramaturgiczne próby futurystów. Co interesujące, swobodnie mieszają się one również w twórczości poszczególnych pisarzy.

Oczywiście, w tak wielkiej spuściźnie literackiej epoki bez trudu zauważyć można postacie kobiece, bez których trudno wyobrazić sobie funkcjonowanie większości utworów. Należy odnotować, iż częstokroć właśnie te postacie mogły stać się odzwierciedleniem idei epoki, jak miało to miejsce w przypadku dramatów Aleksandra Błoka *Nieznajoma*, *Pieśń losu*. W dramaturgii tego przedstawiciela rosyjskiego symbolizmu postacie kobiece odczytywać można jako uosobienie oczekiwanej przez modernistów Duszy Świata, nieziemskiej istoty oczekiwanej przez twórców skupionych wokół Sołowjowa. W dramatach lirycznych Aleksandra Błoka, do których należy obok *Nieznajomej* również *Buda jarmarczna*, odnaleźć można zarówno echa filozofii Sołowjowa, jak próby odejścia od niej. W przypadku przywołanych w tekście dramatów zauważalna jest zmiana w kształtowaniu obrazu Duszy Świata, która w początkowym okresie twórczości Błoka pojawiła się w postaci Przepięknej Pani — Nieznajomej, w etapach późniejszych zaś zastąpiła ją Faina.

W twórczości innego wielkiego dramaturga — Nikołaja Jewreinowa — postacie kobiece były z kolei wariacją znanych i zakorzenionych w historii typów, jak te z *commedia dell'arte*, czy też postaci mitologicznych<sup>1</sup>. Istnienie postaci mitologicznych lub przekształceń włoskiego oryginału w dramaturgii przełomu wieku stało się przecież praktycznie cechą charakterystyczną<sup>2</sup>.

Sztuki te stały się swoiście pojmovanym sztandarem epoki, egzemplifikacją dyskusji filozoficznych, zepchnęły przy okazji niejako na margines inne, mniej w swej formie skomplikowane i nowatorskie, ale nie znaczy to oczywiście, że mniej znaczące. Tym bardziej że nawet one domagały się teatru, podlegającego przemianom wyznaczonym przez kierunki Wielkiej Reformy.

Postaci przywołanych powyżej obrazów oczekiwanej Duszy Świata czy też przekształconych bohaterów *commedia dell'arte* nie odnajdziemy natomiast w twórczości Leonida Andriejewa, który do historii dramatu wszedł dzięki bodaj najbardziej znanemu i rozpoznawanemu dramatowi: *Życiu człowieka* — sztuce, wpisującej się w cały cykl utworów zapoczątkowanych przez średniowieczne misterium *Każdy*. Andriejew należy właśnie do grona tych pisarzy, którzy w swej spuściźnie literackiej — a przede wszystkim dramaturgicznej — pozostawili utwory należące do różnych kierunków, różne w formie i treści, różnorodne gatunkowo. Przywołany powyżej dramat *Życie człowieka* oraz sztuka, która posłużyła jako kanwa dla niniejszych uwag — *Pieczęć Kaina (Nie zabijaj)* są tej różnorodności najbardziej dobitnym przykładem.

*Pieczęć Kaina (Nie zabijaj)* to sztuka o kobiecie, choć nie sugeruje tego tytuł. Pierwszy kontakt ze sztuką — czyli jej tytuł — wskazuje raczej na czyn, który ma jednoznaczne konotacje i pochodzenie. Kain i Abel to dwaj bracia z biblijnego Prologu. Kain stał się funkcjonującym w powszechnej świadomości symbolem bratobójcy, a jego czyn — symbolem niewytłumaczalnej zawiści. Tu czyn jednego z nich, oczywiście w znaczeniu szerszym, został przypisany kobiecie. Wydaje się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, że Andriejew wpisuje się w ten sposób w nurt Sudermana, który w swej twórczości, dodajmy, przeznaczonej dla niezależnego teatru niemieckiego, wielokrotnie przedstawiał właśnie postacie kobiece, wyzwolone z ciasnych więzów mieszczańskiej moralności, nieszczęśliwe kochanki, *famme fatale* czy też kobiety bohatersko walczące o swą godność, jednocześnie zaś przekraczające określone przez normy społeczne granice<sup>3</sup>. Wszystkie te utwory — przywołana

<sup>1</sup> Taka sytuacja występuje np. w *Wesołej śmierci* Jewreinowa.

<sup>2</sup> Mamy tu na uwadze dramaty, w których pojawiają się postacie antyczne lub przekształcone pierwowzory z *commedia dell'arte*. Wydaje się, że najbardziej spektakularnym przykładem jest tu *Ariadna na Naxos* Hugo von Hofmansthała.

<sup>3</sup> Mamy tu na uwadze takie dramaty, jak: *Koniec Sodomy*, *Magda*, *Niech żyje życie* czy *Bitwa motyli*.

sztuka Andriejewa i dramaty Sudermana — należą do nurtu dramatu realistycznego, odsłaniającego meandry i zakamarki ludzkiej duszy.

*Pieczęć Kaina (Nie zabijaj)* Andriejewa sytuuje się bezsprzecznie w grupie dramatów nazywanych realistycznymi. Próżno w nim bowiem szukać symboliki sztandarowego dzieła autora — *Życia człowieka*. Nie znaczy to jednak, że jest to sztuka pozbawiona elementów nowatorskich<sup>4</sup>. Jak mówi jej autor:

Zadaniem mojego dramatu — obok próby zatrzymania zobaczonych pięknych zjawisk życia jest być sztuką psychologiczną<sup>5</sup>.

*Pieczęć Kaina (Nie zabijaj)* ów aspekt psychologiczny eksponuje już samym swoim tytułem. Trudno pozbyć się tu konotacji biblijnych — czynu Kaina, morderstwa popełnionego z zazdrości — wzmocnionych podtytułem sztuki: *Nie zabijaj*. Tytułowa pieczęć Kaina to stygmat, a raczej coś na kształt średniowiecznego piętna, wypalanego na ciele przestępczyni, które już na zawsze miało przypominać otoczeniu o popełnionej przez nią zbrodni. Tym bardziej że sama sztuka nawiązuje do zdarzenia kryminalnego — zabójstwa człowieka. Ale tutaj nie ma moralizatorskiego tonu, nie ma również nachalnego wskazywania winnych. Wydaje się, że Andriejewa wcale nie interesuje zbrodnia — choć takie można odnieść wrażenie po pierwszym kontakcie z utworem. U podstaw sztuki nie leży bowiem zabójstwo, ale przemożna chęć zmiany, „senna świadomość” głównej bohaterki — Wasilisy Pietrowny — jej pragnienie należenia do innej, lepszej sfery (jest klucznicą). Wasilisa Pietrowna i przemiany, jakim ulega jej osobowość, stanowią prawdziwy temat sztuki. Motywem zbrodni nie jest więc — jak w przypadku Kaina — zazdrość, co oczywiście jest motywem zasługującym jedynie na potępienie. Wasylisę pcha do zbrodni zupełnie inny motyw — pragnienie zmiany, lepszego życia, nie tylko w sensie materialnym, chociaż namacalne świadectwo owej materialności — pieniądź — jest ciągle obecne w jej wypowiedziach. Pragnienie zmiany, choć na pierwszy rzut oka trudno je dostrzec, wyraża się już w pierwszej scenie sztuki, w dialogu, w którym jak refren pojawiają się słowa o pieniądzach:

Wasilisa Pietrowna: Chłodno. Myślę o wszystkim. Czy wiesz, Jakow, ile miałam pieniędzy, moich oszczędności?

<sup>4</sup> Nie była jednak nigdy przedmiotem szczególnej uwagi badaczy. Inne jego dramaty doczekały się wielu opracowań, również na gruncie polskim. Zob.: H. Chałacińska-Wiertelak: *Dramaturgia Leonida Andriejewa 1906—1911. Interpretacje*. Poznań 1980; M. Cymborska-Leboda: *Dramaturgia Leonida Andriejewa*. Warszawa 1982; J. Kapuścik: *Leonid Andriejew: wymiar światopoglądowy twórczości*. Kraków 1989.

<sup>5</sup> Л. Андреев: *Драматические произведения*. Ленинград 1989, s. 512 [tłumaczenie własne — J.G.].

[...] W kasie oszczędności miałam trzysta pięćdziesiąt rubli, w ręce pięćdziesiąt albo czterdzieści, nie pamiętam dokładnie [...].<sup>6</sup>

Jeżeli jest to więc początek sztuki, można odnieść wrażenie, że to pieniądze, a nie bohaterka i jej pragnienie zmiany są najważniejsze w utworze. I rzeczywiście, chociaż w utworze pieniądz nie pojawia się zbyt często, stanie się refrenem brzmiącym w każdym akcie, co jednakże nie zmienia zasadniczego akcentu sztuki. Pieniądz nie istnieje jako wizualny znak teatralny, widziany i obecny na scenie. Nie będzie tu nawet, jak miało to miejsce w sztukach wcześniejszych, rekwizytem, przedmiotem. Będzie przywoływany (jak w cytowanym już fragmencie) słowami bohaterów, ich stanem, zachowaniem, spełnieniem. Dzięki temu, bo — jak się zdaje — taka jest jego rola, odśłoni się stan ducha bohaterki, jej rozumienie świata, jej pomysł na piękne życie. Podobna sytuacja zaistnieje w przypadku zbrodni, jedynie sugerowanej, jak gdyby będącej nierealnym wspomnieniem dawnego życia, które miało minąć bezpowrotnie. Dlatego też w tytule niniejszych uwag obok siebie zostały umieszczone dwa słowa — pieniądz i zbrodnia — jako właśnie niewidzialne acz nierozzerwalne więzy, których bohaterka, jak można przypuszczać, nie jest w stanie zerwać i w konsekwencji uwolnić się z ich cienia. Przyjrzyjmy się temu nieco uważniej.

Kiedy w pierwszej scenie dramatu w dialogu bohaterka wspomni o pieniądzach, zyskają one status formuły magicznej, przywołującej inne lepsze dni, dni minionego szczęścia. Są one łącznikiem między wspomnieniem a teraźniejszością, ich brak tłumaczy zmianę, jaka zaszła w mentalności i zachowaniu Wasilisy Pietrowny. Pieniądz nie zapewnia więc bogactwa, ale daje swoiście pojmowane szczęście — umożliwia bycie lepszym, innym niż się było. Wydaje się, że eksponowanie minionego faktu ich posiadania funkcjonuje podobnie jak przewracanie kartek albumu z młodości, jak wyciąganie z zapomnianej szuflady pożółkłej fotografii, na której czas odcisnął już swoje piętno. Piękno i dobro przeminęły wraz z posiadaniem pieniądza. W świecie, w którym żyje bohaterka, pieniądz jest warunkiem koniecznym. On gwarantuje bycie, on daje pozycję. Choć dla samej Wasilisy nie jest ważny. Ważne jest tylko to, co dzięki niemu zyskała. Ważne jest to, że mogła stać się lepsza, że przeszła upragnioną metamorfozę. Wypowiadane w tym kontekście przez bohaterkę słowa powodują, że przed oczami widza / odbiorcy pojawia się postać z minionych już dni — utrata pieniędzy zdegradowała ofiarę, a nie zbrodniarkę, w osobie Wasilisy dostrzec zaś można nieszczęśliwą, odartą z piękna i wdzięku, i okradzioną kobietę. Kiedy zabrakło tego, co było dla niej gwarantem piękna, dobroci, młodości, znów stała się inna, wyrzucona ze świata,

<sup>6</sup> Л. Андреев: *Каинова печать*. В: *Драматические произведения*. Ленинград 1989, s. 137. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania [tłumaczenie własne — J.G.]; w nawiasie podaje strony.

który był jej marzeniem, jak sama mówi: „nawet nie podejrzewała, że będzie piła wódkę ze stróżem”.

Ta negatywna, kolejna metamorfoza, bagaż przeżyć i nieszczęść, jakie ze sobą nosi, nie spowodowały jednak w niej takich spustoszeń, które doprowadziłyby do całkowitej degradacji jej osobowości. Wasilisa Pietrowna nie pała żądzą posiadania, której całkowicie podporządkowana byłaby jej świadomość. Nie to jest bowiem dla niej najważniejsze. I tu chyba dostrzec należy największą różnicę w sposobie przedstawiania stosunku bohaterki do pieniądza. W tekście dramatu próżno szukać zapewnień typu: zrobię dla pieniędzy wszystko, czy też zachowań świadczących o nieokiełznanym pragnieniu ich posiadania. Nie ma skąpstwa, nie ma lichwy, nie ma wreszcie kradzieży, choć u podstaw sztuki była wszak inna zbrodnia. Ale ona jest przeszłością. Wymazaną ze świadomości. I co ważniejsze — niepowodującą w niej zmian negatywnych.

Dopiero ostatnia scena rzuca nowe światło na sylwetkę bohaterki, która przyznaje się do zabójstwa swojego pryncypała. Dzieje się to jednak na końcu sztuki, jak gdyby tylko po to, by przestrzec przed kainowym czynem, przypomnieć biblijny zakaz: nie zabijaj, przypomnieć o nieuchronności kary za popełniony czyn, wskazać na stygmatyzujący jego aspekt. Ciągłe jednak znacznie wyraźniej niż on brzmią jej słowa z pierwszego aktu, a przede wszystkim istnieje jej obraz z aktów poprzedzających przyznanie się. Obraz ten, który nie ulega zatarciu, niezwykle pozytywny, przedstawia Wasilisę w innym, wymarzonym przez nią świecie, szczęśliwą i pomagającą innym. Zatarciu uległ nawet niesławny epizod romansu z mężczyzną, który ją oszukał. Wszystko, co w jakiś sposób mogłoby osłabić pozytywny jej wizerunek, oddala się. Znowu jest dobra, potrzebna i pomocna. Jest to widoczne już w jej wyglądzie, opisanym w akcie drugim, kiedy to dowiadujemy się, że:

[Rzecz dzieje się w] bardzo eleganckim apartamencie w drogim moskiewskim hotelu, dwa pokoje, salon z meblami pokrytymi szarym jedwabiem i sypialnia oddzielona szeroką zasłoną. Pali się światło. Wasilisa Pietrowna ubrana w czarną, drogą pozbawioną wszelkich ozdób suknię, która przypomina nieco żałobę. Upudrowana, bardzo młodzieńcza, nawet piękna.

(s. 160)

Dla Wasilisy tak właśnie zaczyna spełniać się jej sen o szczęściu, jej metamorfoza, która sprawia, że przeszłość przestaje, przynajmniej na krótki czas, istnieć. Z pozoru jest to tylko zmiana materialna. Bohaterce udaje się wydostać z tłamszącego, wstrętnego jej środowiska i wyrwać się do lepszego świata, który był jej marzeniem. W opisie jej postaci pojawiają się słowa: „upudrowana, młodzieńcza, nawet piękna”. Zupełnie odmieniona. Młodzieńcza twarz, która zapewne wyrażać ma również niewinność młodości, pierwszego etapu świadomego życia. Na przeciwnym biegunie znajduje się dopiero in-

formacja, dzięki czemu zmiana tak była możliwa. Przyznanie się Wasilisy jest rozwiązaniem kryminalnej zagadki, tajemnicy zniknięcia Kułabuchowa. I gdyby pominąć akty mieszczące się między zniknięciem pryncypała Wasilisy i jej przyznaniem się do winy, tekst ten mógłby być właśnie komedią kryminalną. Nie jest nią jednak. Nie jest nawet komedią, ale dramatem. Pominiecie aktów pośrednich jest niedopuszczalne, tym bardziej że to, co wydarzyło się między tymi dwoma zdarzeniami, rzuca światło na psychikę bohaterki, pozwala uznać sztukę za psychologiczną.

Jak już wspomnieliśmy, bohaterka nie eksplikuje swojej chęci posiadania — bo nie samo posiadanie jest tu ważne. Mówi raczej często o chęci powrotu do stanu sprzed wydarzeń, które ją zdegradowały. Eksponuje to przede wszystkim właśnie w rozmowie aktu pierwszego. Chce powrotu do czasów, kiedy była dobra, mądra, piękna, kiedy jej życie miało sens i urodę. Nagle, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, dokonuje się przemiana. Wasilisa znajduje odpowiedniego kandydata na męża, wychodzi za mąż przy stosownej do tego wydarzenia opowieści, opiekuje się biedną dziewczyną. Wszystko to stało się bez konkretnej, eksplicytnie wyrażonej w tekście, przyczyny. Rzeczony opis zastąpiły urywane zdania czy też scena, w której Jasza bierze winę na siebie. Wydaje się więc, że konstrukcja tego aktu przypomina antyczny chwyt: *deus ex machina*. Oczywiście, odbiorca dowie się, dlaczego wydarzenie takie miało miejsce. Jednak tekst przyczyny nie eksponuje. Przyczyna nie jest tak ważna, jak jej skutek. Wasilisa jest bogata. I jednocześnie staje się piękna. Zmiana ta jest również widoczna w jej rysach. Z zaniedbanej, podpitej kobiety przeradza się w piękną, elegancką damę. Ta zmiana wyglądu, jednoznacznie eksponowana przez tekst didaskaliów, stanowi niezwykle ważny element sztuki. Ale to nie koniec przeobrażeń. Posiadanie pieniędzy (choć nie jest to powiedziane wprost, lecz zakamuflowane w podtekście sztuki) powoduje całkowitą zmianę osobowości. Bohaterka rodzi się na nowo lub też, co chyba bardziej właściwe w kontekście poczynionych uwag, powraca do stanu sprzed swojego upadku, do stanu niewinności, nieskażenia, nieskalania. Wchodzi do świata, do którego zawsze chciała należeć i który wydaje się jej środowiskiem naturalnym.

Motorem sprawczym wszystkich tych zmian jest pieniądź, chociaż już sama bohaterka o nim nie mówi. Wiadomo, że jest bogata. Świadczy o tym wystrój domu, w którym zamieszkała, liczba służby czy organizacja jej wesela. Przeszła daleką drogę od klucznicy do właścicielki. Ale pieniądze, które zyskała, mogą być postrzegane również jako swego rodzaju fałszywy bóg, mściwy i podstępny, który słysząc modlitwę, spełnia prośbę, ale jednocześnie w jakiś sposób wkrótce zażąda zapłaty. W tym przypadku modlitwą okazuje się ta formuła magiczna, która przywołana została na początku niniejszych uwag: „nie wiesz, ile miałam pieniędzy”. Bohaterka bowiem, jak się okazuje na końcu, błędnie uważa pieniądź za cudowne antidotum na wszelkie nie-

szczęścia, jakie ją trapią. Jest on więc czymś w rodzaju mieszanki wody la-tejskiej, dającej wieczne zapomnienie i ukojenie (tu zapomnienie o przeszłym życiu i swoich uczynkach) z bajkową wodą żywą, wskrzeszającą umarłych (tu zmarłych duchem, Wasilisa budzi się do nowego życia). Jednocześnie jednak pieniądź pozostaje dla niej właśnie stygmatem, czymś, co ją piętnuje, ową tytułową pieczęcią Kaina. Przewrotnie staje się również przestrożą przed naruszeniem prawa boskiego, przed przekroczeniem zakazu „nie zabijaj!”. Bo nawet w nowym, innym, lepszym życiu stygmat, jaki pozostawia, nie pozwala na całkowite zapomnienie zdarzeń przeszłych.

Przeszłość powróci do bohaterki. Koło się zamknie, zbrodnia zostanie potępiona. Niemniej jednak zanim się to stanie, na scenie zaistnieje silna kobieta, która chciała i potrafiła się zmienić. Dlaczego jej los okazał się właśnie taki? Czy jej metamorfoza nie mogła być prawdziwa i ostateczna? Tak jak tego chciała. Zapewne nie, wykluczał to początek i sposób, dzięki której się dokonała.

Należy jednak odnotować w tym momencie pewną prawidłowość, jak się wydaje, znamioną dla dramaturgii tego okresu. Połączenie kobiety i pieniądza, czy też szerzej rzecz ujmując — wpływu pieniądza na życie człowieka jest dość rozpowszechnione w dramatach spod znaku realizmu. Przykład takiej sztuki odnajdziemy w dramaturgii niemieckiej, u Hermana Sudermanna, w jego sztuce pod dość zaskakującym tytułem (jak na sztukę realistyczną) *Bitwa motyli*. Jej bohaterki, wdowa i jej córki, toczą właśnie taką walkę. O miłość, szczęście, byt. Na przeszkodzie szczęściu i miłości stają dwie rzeczy — pieniądze (ich brak) i apodyktyczna wola rodziców, która łamie szczęście młodej kobiety Rozi. W poszukiwaniu szczęścia zabrnęła za daleko, znalazła miłość, ale nie mogła stać się szczęśliwa. Motyl przegrał bitwę, ale nie wojnę. Wdowa, matka Rozi, toczy walkę o byt, dla niej pieniądze są jedynie środkiem do zachowania określonego poziomu egzystencji, nie zaś celem samym w sobie. Podobnie jak władza, jaką posiada nad swoimi córkami. Nie wykorzystuje jej dla zaspokojenia własnych kaprysów, jak czyni to mężczyzna, bezwzględnie niszczący szczęście Rozi i swojego syna.

Kobieta — bohaterka przywołanych dramatów — uważa pieniądź za gwarant szczęścia, a nie gwarant władzy, jak ma to miejsce w przypadku mężczyzny ze sztuki *Bitwa motyli*. Wydaje się jednak, że jednocześnie nie jest świadoma konsekwencji, jakie niosą ze sobą jej postęпки. Wasilisa Pietrowna, jak średniowieczna postać napiętnowana szkarłatną literą, nigdy nie zdoła jej zatrzeć. Dla otoczenia motyw nie jest ważny, liczy się czyn.

Przemiana dokonana na skutek przekroczenia normy moralnej nie jest trwałą. I nic tego nie zmienia, bo naruszenie normy staje się niewymazanym stygmatem. Wydaje się więc, że Andriejew skonstruował bohaterkę, która chwilowo odmieniona ma jednak przewrotnie przypominać, iż pieniądź i zbrodnia, bez względu na to, jaki motyw jej przyświecał, zostanie potępiona, pozostawi

ślad na całe życie. A zdobyty dzięki zbrodni pieniądz ma moc odmiany jedynie krótkotrwałej. To fałszywy bóg, którego moc nad bohaterkami przywołanych dramatów jest ciągle silna, obecna i niezmiennie niebezpieczna.

Ядвига Грацля

**PEREMENA ŽENŠCINY. DENŹGI I PRESTUPLENIE  
NEŠKOLKO ZAMEČANIJ O DRAME L. ANDREJEVA  
KAINOVA PEČATŹ (NE UBIJŹ)**

Резюме

Następująca статья подвергает анализу изменения в представлении образа героини драмы Андреева *Каинова печать (Не убий)*. Изменения эти, по мнению автора статьи, к которым она стремится, являются для Василисы ценностью и целью жизни. Деньги, в ее случае, не являются важными. Она, как и другие героини драматургии начала XX века, пользуется ними, но не обожает их. Можно считать, что для них существенно то, что нематериальное и душевное.

Главные слова: женщина, деньги, драма, перемена, убийство

Jadwiga Gracla

**A CHANGED WOMAN — MONEY AND CRIME  
FEW REMARKS ON L. ADREYEV'S PLAY  
STAMP OF CAIN (THOU SHALT NOT KILL)**

Summary

The article presents a transformation of the Adreyev's play main character, which is achieved thanks to a crime and money. In the paper's author's opinion, what is the most important in the drama is nonetheless a motive of the crime, i.e. the female character's striving towards self-transformation. Both the crime and money, here treated as of marginal significance, are not her *raison d'être*. The character wants to change herself, in which she is similar to many other female protagonists of the 20th-century theatrical plays. According to the author of the article, those characters prefer spiritual values over the material, even though in most cases it unfortunately they end up being punished for what they had never aimed at.

Key words: woman, Money, drama, change, murder