teksty DRUGIE

FEMINIZM PO POLSKU

z treści:

Beth Holmgren
Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu
Halina Filipowicz
„Białe małżeństwo" i „Wierna rzeka"
Małgorzata Baranowska
Szymborska i Świrszczyńska
- dwa bieguny codzienności
Grażyna Borkowska
Co to jest literatura/poezja kobieca
Iwona Misiak
Wersy uwięzione w datach
Ewa Kraskowska
Sens „Przygody w nieznanym kraju"

3/4
(33/34) 1995

Redaguje Kolegium:
Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Michał Głowiński,
Czesław Hernas, Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

Numery 1-6 (1995) dofinansowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

teksty DRUGIE 3/4 1995
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Przeciw oczywistościom

Feminizm po polsku: czy w ogóle jest tu o czym mówić? — zapyta ktoś sceptyczny i niechętny wobec wszelkich „nowinek". To prawda, od jakiegoś czasu w Polsce doniośłej rozlegają się głosy tradycjonalistów, niż protestujących pań (które, o ironio, wydają pismo „Kobiety mają głos" — mają, ale jaki słaby...). Gleba jest kamienista, nie od dziś wiadomo, że wiele kobiet z pewną ulgą oddałoby część praw w zamian za trochę łatwiejsze życie. Właśnie! pokrzyknie sceptyk, więc czy nie lepiej od razu odesłać cały feminizm do lamusa, razem z innymi postępowymi utopiami naszej epoki? Przecież wiadomo już, jak one się kończą.

Drogi sceptyku! (Myślę, że mam tu prawo do pewnej poufałości wobec mojego adwersarza. Czym bowiem byłaby ta problematyka bez jej zaciętych nieprzyjaciół i ironistów, którzy sądzą, że nie warto nawet wysuwać argumentów, gdyż wszystko jest zupełnie oczywiste? To oni roztaczają elektryzującą aurę skandaliczności wobec tego, co wcale oczywiste nie jest.) Otóż, drogi sceptyku — nie doceniasz faktu, że jednak rozmawiamy o literaturze. A tu każda różnica przemienia się natychmiast w szansę, drogocenną szansę na odkrycie czegoś nowego. Nie protest o charakterze społecznym, ale szanse teorii, pogłębienie dyskusji i literacka atrakcyjność są przedmiotem naszej rozmowy.

Nowy temat, ujęcie, język — to są wyraźne obietnice feminizmu. Wyraźne, ale zupełnie niekonkretne, gdyż trudno hasłu „feminizm" przypisać jakąś jedną treść, metodę, czy zasadę. To raczej pytanie o kobietę — kobietę jako podmiot, kobietę w tekście, to inne „ja".

Pytać warto naprawdę wtedy, gdy odpowiedź jest skomplikowana. A tak jest w tym wypadku na pewno — gdyż wokół kobiet roi się od sprzeczności. Nie popełnię chyba błędu, jeśli stwierdzę, że feminizm jest owocem dwudziestego

wieku i dwuznacznej sytuacji kobiet klasy średniej. Oczywiście w ustroju, który ową klasę średnią nie tylko posiada, ale i na niej opiera swoją siłę.
Nie przypadkiem w Polsce feminizm bujnie rozwijał się w dwudziestoleciu międzywojennym. Opis tego zjawiska w literaturze i w kulturze tego okresu stanowi sporą lukę w dotychczasowych badaniach. Warto przyjrzeć się też bardzo licznym i zawziętym nieprzyjaciołom kobiet – na przykład prawie cała awangarda uważa je za coś w rodzaju „ludzkiego mięsa", co łączyć można z totalitarnymi ciągotami tego nurtu. W kręgach liberalnych nad sytuacją kobiety zastanawiano się wtedy z troską, a w licznych powieściach, pisanych nie tylko przez panie, badano uwarunkowania losu bohaterek. To była istotna część cywilizacyjnej zmiany, jaka następowała w niepodległej Polsce po przejściu przez szok I wojny. Szybko zauważono jednak, że sam temat, niezależnie od społecznej nośności, jest dla literatury szansą na odświeżenie języka i opisanie dotychczas niedostrzeganych lub bagatelizowanych obszarów rzeczywistości. Taka sytuacja powraca dziś – dla wielu autorek eksponowanie kobiecego punktu widzenia jest po prostu ich sposobem wyrazu, początkiem poszukiwań. Najbardziej udane debiuty ostatnich lat – Manueli Gretkowskiej, Izabeli Filipiak i Nataszy Goerke wiążą się z takim właśnie podejściem. Nie jest to jednak spójny nurt, występujący pod pewnymi hasłami. Różnice, jakie dzielą te autorki, są zarazem sygnałem, że feminizm nie jest kolejną ideologią, a właśnie pytaniem, na które padają różne – i wciąż niewystarczające – odpowiedzi.
Problem kobiecej podmiotowości jest trudny także z lingwistycznego punktu widzenia. Język w pewien sposób tłumi refleksję, przekazuje w sposób niezauważalny wartości. Zauważmy, że z rzeczownikiem „feministka" w trwały związek frazeologiczny łączy się określenie – wojująca. Jest to więc osoba o skrajnych poglądach. Również „antyfeminizm" jest jednak w języku polskim czymś pejoratywnym, jeśli w ten sposób określimy czyjeś poglądy, to jasne jest, że się z nimi nie utożsamiamy. Feminizm i antyfeminizm są więc w potocznej polszczyźnie parą w pewien sposób nacechowaną, spotykają się z naganą, być może nawet antyfeminizm z większą, gdyż zwykle kobiecie o skrajnych poglądach nie przypisuje się szkodliwości, raczej – śmieszność. Kobieta – walcząca, sama ta zbitka ma eksponować niemożliwość, sprzeczność z definicji. Najbardziej interesujące jest jednak to, że język nie przewiduje niczego w środku, a raczej „to w środku" traktuje jako nie potrzebującą własnego wyrazu normalność, automatycznie i arbitralnie utożsamianą z pozycją mówiącego. Tu jest martwy punkt, trudna do wychwycenia luka w obrazie. I jeśli zaczynamy pytać – czym jest normalność i co właściwie nasza kultura uznaje za neutralne, zawsze musimy przekroczyć pewien kod, przeciwstawić się dominującym wartościom.
A więc, drogi sceptyku, niewątpliwie masz rację. Jest to jednak racja dana z góry, racja dominująca, która nie potrzebuje formułowania i obrony poglą-

dów, wyposażona w sankcję niesłuszności i nieobiektywności, ciążącą na każdym, kto okaże się różny. W taki stopień słuszności wyposażony jest wszechwiedzący narrator powieści realistycznej, opowiadacz historii o postaciach, które wciąż popełniają pomyłki, bo nie potrafią przekroczyć własnej subiektywności. Tymczasem różnica (choć nie – opozycja) jest bardzo cenna, pozwala wychwycić migotliwy sens, zaobserwować pojawienie się nowego podmiotu.

Pytanie o kobietę w tekście zawsze narusza utarty kanon, bo mija się z pozycją neutralnej wszechwiedzy, nie jest zadane z pozycji „środkowej", dominującej. Dlatego czasem wygląda nawet na nadużycie, albo wydaje się, że pada zupełnie z marginesu. Zawsze jednak niepokoi – bo narusza oczywistość, tę sferę równowagi, która daje oparcie jednej racji, pozornie neutralnej. A jednak literatura zadawala je bardzo często, i to niezależnie od płci, a nawet poglądów piszącego. Zawsze przecież potrzebny był jej ruch, wrażenie kruchości racji, sporu. Racje bohaterów zawsze były różnorodne. Dlaczego miałaby się przed takim pytaniem bronić krytyka literacka?

Feminizm ze swojej natury jest peryferyjną pozycją omówienia. Toteż zawsze będzie w pewien sposób „niesłuszny" – jest to jednak niesłuszność bardzo cenna, mająca moc odsłaniania problemów, wykrywania słabych miejsc i to w miejscu oczywistości. Wystarczy dobrze zadać pytanie – a okazuje się, jak wiele niedomyślanych aspektów kryje na przykład problem cielesności, jeden z wątków przewijających się w różnych szkicach.

Nie ma – i być nie może – jednolitej metody feministycznej. Dla niektórych jest to po prostu okazja do uprawiania krytyki bardziej osobistej, uwzględniającej „ja", a przez to – zdolnej nawiązać intymny dialog z tekstem. Takie personalne nastawienie na razie u polskich autorek zaznacza się najsilniej – nie wymaga bowiem teoretycznych uzasadnień, jest łatwo zrozumiałe. Jeśli w takiej lekturze tekst zdradza jakieś tajemnice – daje też natychmiastową satysfakcję z udanego spotkania. Nie jest to strategia jedyna, a często, jak się wydaje, tymczasowe wyjście. Równie dobrze feminizm może posługiwać się elementami psychoanalizy czy socjologii, sięgać do różnych typów interpretacji i rozwijać własną koncepcję języka, co wymaga już rozbudowanego aparatu i podbudowania teoretycznego. Nietrudno zauważyć, że są to ujęcia sprzeczne ze sobą, czy może rozbieżne. Nie w metodzie leży siła i spoistość tego nurtu, ale w zdefiniowaniu „ja" jako kobiety.

Przywykło się uważać, że podmiot krytyki literackiej nie ma płci – jest jej pozbawiony dużo bardziej niż pisarz, poeta, eksponujący bardzo często subiektywność swojego widzenia i mający do tego prawo. Krytyka z natury rzeczy polega na formułowaniu sądów i ocen, co powinno wiązać się z zajmowaniem obiektywnej, a nie nacechowanej pozycji. Taka neutralność, czy naturalność jest jednak oczywistą fikcją, prowadzi po prostu do przejęcia bez refleksji dominującego punktu widzenia. „Obiektywność" to sfera „pośrodku", owa oczywis-

tość, która bardzo słabo jest zauważana. W ten sposób władza sądzenia pozostaje bezpieczna jako domena naszego sceptyka, który nie jest skłonny zauważyc, że mówi prozą.

Mowa jednak nigdy nie jest „tak naprawdę" neutralna. „Parler n'est jamais neutre..." — to tytuł książki Lucy Irigaray, jednej z bardzo ważnych postaci francuskiej krytyki feministycznej. Odsłonięcie tej prawdy — oto cały skandal. Powieść dość dawno zrezygnowała jednak z narratora wszechwiedzącego, uzasadniającego swój dominujący punkt widzenia neutralnością. Dlaczego miałaby się tego obawiać krytyka? Tym bardziej, że w ostatnich latach grozi jej nie tyle tradycjonalizm, co po prostu marazm, utrata wewnętrznego napięcia, które umożliwia dyskusję. Być może feminizm będzie w stanie zaproponować impuls, dzięki któremu debata może zacząć się u podstaw. Tak przynajmniej wyglądają marzenia i ambicje...

Feminizm ociera się o niemożliwość. To już jednak drugi numer tematyczny naszego pisma poświęcony feminizmowi. Jest o czym mówić, ten temat się nie wyczerpał, wręcz przeciwnie, analizy rozrosły się, nabrały gruntowności, zyskały mocne oparcie historyczne w dwudziestoleciu międzywojennym i nawiązały do bardzo bogatego dorobku zachodniego, choć tak wiele jest jeszcze do zrobienia. „Feminizm to doprawdy ciężka praca. Niczego nie może uznawać za oczywiste" — mówiła Toril Moi w wywiadzie udzielonym dla „Tekstów Drugich" półtora roku temu. Ta praca stała się pewną codziennością, przyjmowaną już bez wielkiego niepokoju — choć zapewne nie bez „naturalnego" sceptycyzmu.

Anna Nasiłowska

Szkice

Elżbieta Neyman

A ciało słowem się stało

Artykuł ten ofiarowuję prof. dr Marii Hirszowicz, skromnej Autorce doniosłych prac socjologicznych, z wdzięcznością z okazji jej 70-lecia.

> Jest oczywistym, że w towarzystwie kobiety nie myśli się o niczym. To wasze ciało, moje kochane, jest tym, co wypełnia tę pustkę skrytą rozkoszą [...] On, samiec, chce wrócić do siebie, chce wrócić tam, gdzie wy jeszcze się nie urodziłyście, w ten region czasu, gdzie jedynym snem, jaki pieścił, byłyście właśnie wy.
>
> Georges Perros[1]

W lirycznej scenie narodzin powołania literackiego Bruno Schulza nie ma matki. Poetycka inspiracja rodzi się w pokoju „wielkim jak świat"; w idyllicznej epoce możliwości: kolorów jeszcze nie uwięzionych przez formy, cudów, świąt; poczęta przez (Boga) ojca i jego (słowo) Księgę. W *Sanatorium pod Klepsydrą* spotykamy zaskakującą opowieść:

To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym, wielkim wówczas, jak świat, pokoju...
Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieszczotami matki,

---

[1] G. Perros *Papiers Collés*, Paris 1986, s. 154.

zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów, i byłbym może na zawsze zapomniał o Księdze, gdyby nie ta noc i ten sen.[2]

Nadejście matki eliminuje Księgę: obie są nie do pogodzenia. Bliskość fizyczna, pieszczoty są bowiem zaprzeczeniem „nieobjętości transcendentu", nie tylko wyprowadzają syna z Edenu, ale — co więcej — decydują o zapomnieniu przeczeń tego, co nieskończone.
I tylko nocny sen ratuje Księgę, której syn będzie odtąd gorączkowo poszukiwał. W samotności, całkowicie niezrozumiany przez rodziców — ojciec jest już z matką. Jako „dorosły" zdradził Księgę, nie traktując jej „poważnie", nadając jej miano „mitu". Dla syna staje się ona „postulatem", „zadaniem" wyznaczającym mu „wielkie posłannictwo", które pokrywa milczeniem... O powołaniu się nie mówi, powołanie się realizuje...
Metaforyczny opis własnych pradziejów Schulza służy jako wprowadzenie dlatego, że widzę w nim genialną parabolę koncepcji, do których będę się odwoływała: psychoanalitycznej teorii źródeł języka i twórczości literackiej (zwłaszcza teorii sublimacji) oraz etycznej idei powołania.
Na pierwszy rzut oka schulzowska genealogia powołania literackiego zdaje się genealogią *à rebours*. I to nie tylko ze względów chronologicznych: z wyjątkiem początków biblijnego Adama, od zarania półsieroty — to nie matka, a syn „potem przychodzi". Nadto pominięcie matki w opisie narodzin powołania literackiego zdaje się niesprawiedliwione z uwagi na jej doniosłą rolę w kształtowaniu przyszłego literata. Jeśli słowa są jego orężem, to czyż nie właśnie matce lub jej substytutowi je zawdzięcza? Czyż nie jest ona jego pierwszym, uprzywilejowanym rozmówcą?

W odróżnieniu od nieświadomych form symbolizmu język musi być wyuczony [...]. Niemowlę przeżyło pewne doświadczenie, a matka dostarcza mu słowo lub zdanie, które jest związane z tym doświadczeniem. [...] Małe dziecko może wówczas zinterioryzować słowo lub zdanie zawierające sens.[3]

To matka ofiarowuje cierpliwie i hojnie pierwsze słowa i dzięki powta-

---

[2] B. Schulz *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: *Proza*, Kraków 1964, s. 162–163.

[3] Por. H. Segal *Delire et Créativité. Essais de psychanalyse clinique et théorique*, ed. des Femmes, Paris 1987, s. 117 i 118. Paragraf, który następuje, stanowi bardzo skrótowe zreferowanie odkryć psychoanalitycznych tejże autorki oraz jej mistrzyni, Melanii Klein zawartych zwłaszcza w klasycznym tekście z 1929 r.: *Les situations d'angoisse de l'enfant et leur réflet dans une oeuvre d'art et dans l'élan créateur*, w: *Essais de psychanalyse*, Paris 1968.

rzalności — ich sens. To ona jest pierwszą w życiu muzą, do której skierowuje swoje słowa syn, powołany później do służby literaturze.
Wróćmy do omawianej sceny Schulza. Czy rzeczywiście matka jest w niej nieobecna? Czy ma rację A. Sandauer, gdy konstatuje w niej „brak tej, która jest wcieleniem wszelkiej materialności — kobiety"[4]? A może decyduje o tym płeć autorki tego tekstu, ale według niej matka jest tu obecna... jeszcze przed swoim „przyjściem"... Wszechobecna w równej mierze, co autor powieści, jej syn. Nie może tylko być dostrzegana czy opisywana — na wzór ojca — jako odrębna, zidentyfikowana postać. Wyidealizowana, błoga epoka, która miała miejsce „bardzo dawno" to poetycko odtworzona Epoka Sprzed Rozstania, krótki okres „halucynacyjnej satysfakcji pragnień" (Freud), gdy autor stanowi jeszcze jednię fizyczną i psychiczną z matką jako noworodek — gdy jeszcze był nią, gdy „ona" jeszcze była częścią składową narratorskiego „ja". Jej „pojawienie się" tak w jego wspomnieniu, jak i w relacjonowanej scenie koincyduje z pieszczotami odczuwanymi jako gratyfikacje przychodzące z zewnątrz. Przychodzące sporadycznie (nie są bowiem równie ciągłe, co zaspokojenie głodu czy pragnienia we wstępnej fazie życia) i, dzięki nieciągłości doznań oscylujących między satysfakcją a frustracją, pozwalające dziecku odróżnić własną tożsamość od matki. Jej „przyjście" jest tu po prostu uświadomieniem jej istnienia relacjonowanym z perspektywy niemowlęcia, jakim ongiś był narrator, skąd paradoksalny charakter zdania (aby mówić o matce, której „jeszcze nie było" trzeba ją uprzednio znać).
Przychodzimy na świat stopniowo, poprzez skomplikowany i bolesny cykl kolejnych rozstań z matką. Separacja psychiczna i umysłowa następuje znacznie później niż separacja ciał dokonana w trakcie porodu, odstawienia od piersi oraz przedłużających się okresów poza zasięgiem objęć matki — jej ciepła, jej zapachu, jej głosu — zapewniających poczucie bezpieczeństwa.
Pierwsze słowa rodzą się w bólu, jako ukoronowanie żmudnego procesu psychicznego związanego ze „stratą" matki, „żałobą" i „reperacją"[5] umożliwiającą jej przezwyciężenie. Warunkiem pojawienia się

---

[4] A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz *Proza*, s. 26.

[5] Koncepcje „straty", „żałoby", „reperacji" zostały wypracowane przez jednego z ojców psychoanalizy, Karola Abrahama, do którego nawiązywały autorki cytowane w przypisie 3. Zob. szczególnie *Rêve et Mythe*, t. 1: *Oeuvres Complètes*, Paris, Payot 1911.

słowa jest egzystencjalna pustka, przepaść dzieląca niemowlę od matki; wrogie zewnętrzne środowisko, jakie odkrywa w miarę akumulacji frustracji.

Odkrycie nieobecności, braku wtrąca niemowlę z halucynacyjnego raju do schizo-paranoidalnego piekła narzucającego pierwsze doświadczenie: manichejskiej dychotomii dobra i zła wyprzedzającej krystalizację „ja" i identyfikacje matki (owego pierwotnego „przedmiotu" psychoanalityków, pierwszego rozpoznanego przedmiotu środowiska zewnętrznego). Proces żałoby i trud reperacji prowadzą dziecko do czyśćca pozycji depresyjnej, w której kształtuje się jego podmiotowość: początki identyfikacji i projekcji umożliwiają powstanie pierwszych symboli. Na tym etapie naszego życia wszyscy jesteśmy wybitnymi twórcami, samotnie przezwyciężającymi (dzięki pierwszym wytworom umysłowym) chaos świata i ból. Ból rozumiany jako poczucie niemocy, pasywne odbieranie doświadczenia negatywnego, sprowadzające się do akumulacji agresji (jako że na tym etapie rozwoju stosunek do matki ma charakter destrukcyjny, pełen jest chęci odwetu za odczuwane opuszczenie) ustępuje cierpieniu, w którym owo doświadczenie jest nie tylko przyswajalne, ale podlega swoistemu, umysłowemu „opracowaniu". Symbole, które najpierw były traktowane jako sam przedmiot pierwotny zostają w pełni uformowane i jawią się jako substytuty; dyferencjacja i stan separacji od przedmiotu podlegają coraz większemu uświadomieniu; sam przedmiot zaczyna być ujmowany całościowo:

> Chłopiec uczepiony swojej matki z całą namiętnością erotyzmu dziecięcego, śledzący zazdrosnym spojrzeniem każdy jej krok, czuje się przez nią opuszczony, gdy tylko — choćby na chwilę — ta odwróci się od niego. Ogarniają go uczucia niepokoju, zazdrości wobec rywali oraz myśli wrogie wobec matki. Cała miłość, jaką będzie mu ona mogła świadczyć, nie mogłaby przeciwdziałać temu, że zostaje ona złą matką [...], ponieważ świadczyła w swoim czasie więcej miłości jego ojcu, niż jemu samemu.[6]

Na szczęście świat wewnętrzny odróżniany już na tym etapie od świata zewnętrznego, umożliwia introjekcję: odtworzenie przedmiotu stanowi pewną formę jego zatrzymania i tym samym pomaga przezwyciężyć ból, zmniejsza lęk powodowany przez antycypację straty.

---

[6] K. Abraham *Figure de la mère et image de la mort chez le peintre Segantini*, w: *La sublimation. Les sentiers de la création*, B. Grunberger i J. Chassegnet-Smirgel Tchou, Paris 1979, s. 122.

Równocześnie symbole umożliwiają przeniesienie agresji wywołanej przez stany niezaspokojenia z przedmiotu pierwotnego (matki) gdzie indziej — chroniąc tym samym ów przedmiot i rozwijając własny zasięg. Są one swoistym antidotum pierwotnego doświadczenia separacji; nie tyle jej zaprzeczeniem, co twórczym przezwyciężeniem. Wraz ze zwiększeniem się poczucia rzeczywistości odczuwane są właśnie jako twórczość.

Symbole, nabierając w stosunku do oznaczanego przedmiotu coraz większej autonomii, zaczynają być traktowane jako przedmiot, co umożliwia komunikację — tak z innymi, jak i wewnętrzną. Ta z kolei stanowi podstawę myśli werbalnej i słowa.

Ostateczne przezwyciężenie owego pierwotnego bólu następuje zatem dzięki symbolowi i słowu. Dokonuje się w ten sposób psychiczne i umysłowe oddalenie od „przedmiotu pierwotnego", którego brak był początkowo nie do przyjęcia:

> Tym, co umożliwia taki tryumf nad smutkiem, jest umiejętność identyfikacji „ja" tym razem już nie z przedmiotem straconym, a z instancją trzecią — ojcem, formą, schematem [...], ta identyfikacja [...] zapewnia wstąpienie podmiotu do świata znaków i twórczości.[7]

Ów dramat pierwszej straty wydaje się u niektórych ludzi wiecznie nierozwiązany, stale palący. Psychiatrzy odnajdują zdolność do „regresji" do tego właśnie doświadczenia (idzie tu może nie tyle o regresję, co o stan chroniczny od wczesnego dzieciństwa?) u psychotyków i innych przypadków krańcowych.[8] Wówczas, gdy głęboki traumatyzm związany z separacją od matki nie tyle zwycięża nad energią życiową, co powoduje stały wysiłek jego przezwyciężenia, nie mamy do czynienia z patologią. Fakty czysto psychologiczne wyrażają się nieraz w doświadczeniu duchowym stymulując twórczość i dając źródło geniuszowi. Twórczość artystyczna, a zwłaszcza twórczość literacka, zdają się właśnie swoistym przedłużeniem pierwotnego procesu emancypacji od matki, symboliczną sceną, na którą autor rzutuje — w sposób bardziej lub mniej zakamuflowany, bardziej lub mniej świadomy — owo pierwsze przeżycie.

Cowieczorny, dziecinny dramat Marcela uwieczniony w *Poszukiwaniu straconego czasu* jest jedynie powtórzeniem Dramatu u zarania

---

[7] Por. J. Kristeva *Le soleil noir. Depression et melancholie*, Paris 1989, s. 34.

[8] Por. D. W. Winnicott *Processus de maturation chez l'enfant*, Paris 1965, s. 54.

życia (dramatu rozstania z ciałem, jaźnią matki, dramatu zazdrości o ojca), transponowanym w fikcji literackiej.
O twórczości artystycznej decyduje nieraz przedwczesna śmierć matki, która powoduje, że opisany wyżej proces emancypacji zostaje brutalnie przerwany. Rzeczywista strata „przedmiotu pierwotnego", która następuje w momencie, w którym symbolizacja nie pozwoliła jeszcze dziecku przenieść z osoby matki agresji i tendencji destrukcyjnych na inny przedmiot, powoduje poczucie winy. Nawet dorosły już osobnik „odpowiada" za „przewinienie" swojej matki, niewystarczająco mu oddanej w dzieciństwie czy przedwcześnie zmarłej, wywierając na nią presję bądź symptomami swojej nerwicy (alkoholizm, narkomania, przestępczość i inne formy nieprzystosowania; nieraz choroby psychosomatyczne jak astma), bądź własną twórczością. W autobiograficznej powieści Stendhala opowieść („odwleczona") o miłości do matki i o jej stracie sąsiadują z opowiadaniem o zachwycie dziadka dla sposobu pisania dziecka i kupnie pierwszego podręcznika.

Wówczas jeszcze wcale nie podejrzewałem, jakie niszczące narzędzie właśnie mi kupowano. Tu rozpoczynają się moje nieszczęścia.
Ale odkładam od dawna niezbędną opowieść, jedną z dwóch lub trzech, które zadecydują może o tym, że wrzucę te Wspomnienia do ognia.
Moja matka, pani Henriette Gagnon, była kobietą czarującą i byłem zakochany w mojej matce. Spieszę dorzucić, że ją straciłem, gdy miałem siedem lat [...].
Chciałem obsypywać moją matkę pocałunkami i marzyłem, abyśmy nie byli ubrani. Kochała mnie namiętnie i często całowała, oddawałem jej pocałunki z takim ogniem, że często musiała odejść. Nienawidziłem mojego ojca, ilekroć przerywał nasze pocałunki.[9]

Dalej następuje niemal miłosny opis matki i informacja, że jej ulubioną lekturą była... *Boska Komedia* Dantego, czyli śpiew poety do niedostępnej kochanki...
O powołaniu literackim zdaje się decydować nie tyle niemożność pomyślnego zakończenia procesu żałoby (polegającego na interioryzacji straty) z powodu przedwczesnej śmierci matki, co głęboko symbiotyczna relacja jej i syna, przedłużająca się anormalnie.
Jakoż bliższa obserwacja konstelacji rodzinnych pewnych pisarzy, a zwłaszcza ich specyficznej relacji z matką, pozwala wnioskować o silnej stymulacji dokonującej się już we wczesnym dzieciństwie.

[9] Stendhal *Vie de Henry Brulard*, Paris 1991, s. 50–51.

Mamy tu na ogół do czynienia z matkami sfrustrowanymi jako kobiety w życiu uczuciowym: samotnie wychowującymi dziecko nieślubne lub wcześnie porzucone czy osierocone przez ojca (jak matka Leonarda da Vinci, Albertiego, Michała Anioła[10], Rimbauda[11], J. P. Sartre'a i Thomasa Bernhardta[12] czy Alberta Camusa); wiecznie skłóconymi z mężami (jak rodzice Rilkego czy Albee'go egzorcyzującego w swych sztukach sceny z ich życia małżeńskiego); pozostawionymi same sobie przez męża zajętego pracą twórczą czy karierą (ojciec Flauberta był słynnym lekarzem i politykiem, Prousta i Gide'a — profesorami wyższej uczelni, Schulza i Kafki — kupcami); znacznie młodszymi od mężów (matka Kierkegaarda, Goethego, Balzaca). Głód uczuciowy tych kobiet, nie zaspokajany przez ich dorosłych partnerów znajdował ujście w miłości do syna. Inną przyczynę patologicznego doń przywiązania stanowiły bądź trudności poczęcia, blokujące realizację pragnienia posiadania potomka, bądź śmierć poprzedniego dziecka ciążąca na nowonarodzonym (przypadek samego Z. Freuda, przyznającego się skądinąd do ciągot literackich, który niejako „zastąpił" w sercu matki zmarłego brata; przypadek R. Musila i R. M. Rilkego „zastępujących" zmarłe starsze siostry[13], a także Marlowe'a). Częstokroć najmłodszy syn cieszy się uprzywilejowaną pozycją w sercu matki, jak to miało na przykład miejsce w dzieciństwie Artura, który przez długi okres był jedynym potomkiem pani Rimbaud zwracającym się doń per „ty", czy w życiu Bruno Schulza. Jak pisze Ficowski:

> Matka, Henrietta z Kuhmerkerów, szczególną troskliwością otaczała swego chorowitego, najmłodszego syna. Ona to zaszczepiła w nim miłość do literatury pięknej [...] Ona dźwigała ciężar odpowiedzialności i trudów w związku z długotrwałą chorobą męża, a potem jako jedyna żywicielka rodziny.[14]

---

[10] Por. Z. Freud *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975.

[11] Por. W. Bonnefoy *Arthur Rimbaud*, Paris 1961.

[12] Por. autobiograficzne *Słowa* J. P. Sartre'a oraz cykl powieści autobiograficznych Thomasa Bernharda: *Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte, Ein Kind*, Salzburg–Wien 1975, 1976, 1978, 1981, 1982.

[13] Por. P. Jacottet *Rilke par lui-meme*, Paris 1970, s. 17, a także scena w powieści *Malte. Pamiętniki Malte–Lauridsa Brigge* (tłum. W. Hulewicz), Warszawa 1979, s. 99–100, w której Malte bawi się z matką udając „Zosię", stanowiąca jakby autobiograficzną reminiscencję.

[14] J. Ficowski *Epistolografia Bruno Schulza*, w: B. Schulz — *Proza*, s. 551. O matce B. Schulza wspomina także J. Ficowski w *Regionach Wielkiej Herezji*, Kraków 1967, s. 21, 23, 31, 35, 39.

Nadmierne „inwestowanie" w dziecko może według mnie płynąć nie tylko z braku zaspokojenia uczuciowego i frustracji matki, wskazywanych przez psychoanalityków, ale także z kulturowo-wyznaniowej roli. Inwazja pani Gide w życie syna jest dyktowana nie tyle szczególną uczuciowością, co ideami wychowawczymi i rygoryzmem wyznawanej religii: protestantyzmu. Należałoby też poświęcić specjalne studium roli „żydowskich matek" w kształtowaniu zainteresowań literackich synów (Kafki, Schulza, Prousta, Rotha...), może równie doniosłej, co przypisywana przez Marthe Robert rola Biblii w judaizmie oraz wywołany przez nią specyficzny dla Żydów stosunek do słowa pisanego. Pozytywną stroną matek tego typu jest niezwykle szybki rozwój dziecka. Symbiotyczny charakter ich relacji przejawia się w stałych i głębokich stymulacjach ze strony matki wpatrzonej i wsłuchanej w syna. Ekskluzywność i intensywność wzajemnej wymiany, przy równoczesnej idealizacji dziecka przez rozkochaną w nim matkę, wzmacniają jego motywację rozwoju, która przejawia się w silnym pragnieniu podobania się, sprostania jej oczekiwaniom, w tworzeniu... W rezultacie synowie odznaczają się na ogół wyższą inteligencją, bogatą wyobraźnią, szybko rozwijającą się werbalnością, a także aktywnością ruchową... Równocześnie zaufanie matki w możliwości syna, jej przekonanie, że jest on wyjątkowy i przeznaczony do specjalnych osiągnięć, rozbudzają w nim już we wczesnym wieku wysokie aspiracje i pewność siebie, a te z kolei stymulują nonkonformizm i tendencje twórcze. Freud wskazywał (a znał tę sytuację z autopsji, jako że był ulubionym przez matkę dzieckiem), że predylekcja matki dla określonego dziecka sprzyja rozwojowi tendencji zdobywczych, heroicznych — wpajając mu przekonanie o sukcesie, które nie opuszcza go w wieku dorosłym, decydującym częstokroć o jego urzeczywistnieniu.
Rezultaty wychowania tego typu dają się również prześledzić w rozwoju seksualnym dziecka — szczególnie w przypadku syna. Podobnie jak umysłowo, jest on również przedwcześnie rozbudzony erotycznie, stymulowany przez matkę. Brak lub słaba obecność ojca w domu tylko wzmacnia tendencje ekspansywne matki: z jednej strony prowadząc do jej nadmiernej inwestycji uczuciowej w syna jako jedynego obiektu miłości, z drugiej — nie naruszając pierwotnej symbiozy charakterystycznej dla wszystkich matek i noworodków. Ojciec, do którego należy wprowadzenie świata zewnętrznego do życia dziecka i dostarczenie mu modelu męskiego do naśladowania, nie odgrywa tu

swojej roli. W rezultacie syn jest jakby „zwolniony" z cierpień związanych z kompleksem Edypa, za to poddany zostaje „kompleksowi Jokasty" (częstokroć ciążącym swym brzemieniem na całej jego egzystencji), pozostając anormalnie długo w relacji symbiotycznej z matką:

Matka typu Jokasty poszukuje nieświadomie pociechy w miłości, jaką przynosi swemu dziecku. Zrozpaczona, przyciąga do siebie swojego młodego syna powodowana pewnymi potrzebami ludzkimi i biologicznymi, ale w tym samym czasie, wstrząśnięta siłą swoich uczuć dla dziecka i jego odpowiedzią, odpycha go. Ten traumatyzm spowodowany przez przemienność intymności i oddalenia, przyciągania i obrzydzenia, sprzyja wzrostowi winy młodego chłopca. Jego seksualność jest nadmiernie stymulowana — na tyle, że odczuwa on dla swojej matki głębokie pożądanie [...]. Jeśli ojciec istnieje, jego obecność budzi strach i oczekiwanie kary, co tylko wzmaga przesadzone poczucie winy dziecka.[15]

Matka małego, rozbudzonego erotycznie Stendhala usuwała się z jego pola widzenia w momentach nadmiernej czułości ze strony syna, by rychło usunąć się z jego życia na zawsze — zapewniając mu tym samym przestrzeń własną, okupioną bólem żałoby. Jokasty dłużej żyjące ranią egzystencję synów miłością unicestwiającą ich jako podmioty — jako jednostki posiadające własne pragnienia i poszukujące ich zaspokojenia w sposób najbardziej im samym odpowiadający. Przy bliższej analizie ich miłość okazuje się dla syna zabójcza — w sensie przenośnym, a nieraz dosłownym.

Jako że można kochać go beztrosko, w czasie tych kilku pierwszych sezonów, kochać go całym oddaniem, kochać nawet z niemal głodną zmysłowością, choćby nawet miało to prowadzić do myślenia po cichu: ponieważ właśnie teraz jest on tym, co dobre i prawdziwe, to już wkrótce, już jutro powinien umrzeć.[16]

Im bardziej syn Jokasty podrasta, im bardziej jego zmysły, pragnienia, zainteresowania odwracają się od matki, tym mniej jest przez nią akceptowany. Ambiwalencja postaw matki, oscylująca między przyciąganiem i odpychaniem zakochanego w niej synka, zanika. Odruchy serca, czułe gesty ustępują na ogół miejsca rygorystycznemu wychowaniu, sztywnej dyscyplinie. Z roli kochanki przeobraża się ona w wychowawcę. Jakby miłość — stanowiąca najgłębszą, nieograniczoną akceptację drugiego człowieka — stłumiona w tym przypadku

---

15 M. Besdine *Complexe de Jokaste, maternage et génie*, w tomie cyt. w przypisie 6, s. 183.

16 Y. Bonnefoy *La vérité de parole*, Paris 1988, s. 79.

przez kazirodztwo — musiała ustąpić miejsca przywiązaniu do litery prawa: idei dobra, obowiązku, odpowiedzialności; do litery prawa, które formuje, przeobraża. Tym samym ukochany syn, przyzwyczajony do otaczającego go uczucia, które daje, zaczyna doznawać presji uczucia, które oczekuje, domaga się, żąda...
Jak wspomniałam, tego typu matki są na ogół samotne, zatem muszą pełnić funkcję ojca. Tym niemniej kulturowy wymóg wychowania, socjalizacji dziecka zdaje się tu przede wszystkim kamuflażem niechęci wobec dorastającego, dojrzewającego do samodzielności syna, chęcią jego zatrzymania poprzez systematyczne zabijanie, już w zalążku, jego indywidualności. Trudno zapomnieć matkę A. Gide'a, otaczającą go stałą „niespokojną troską", interweniującą nawet w jego dorosłym życiu w jego rozkład czasu, wydatki, higienę i sposób ubierania się — zgodnie z jej gustem, oczywiście („Byłem niezwykle wrażliwy na punkcie ubrania i bardzo cierpiałem będąc stale ohydnie przyodziany jak czupiradło"). Kiedy wreszcie przyzwala mu na pierwszą samodzielną podróż — syn ma dwadzieścia lat — pani Gide pragnie przynajmniej decydować o jej kierunku, nalegając na Szwajcarię. Syn upiera się przy Bretanii, matka „w końcu zgodziła się, ale chciała przynajmniej podążać za mną. Zostało uzgodnione, że będziemy odnajdywać się coraz rzadziej, co dwa — trzy dni."[17] Rozliczne, pełne napomnień, listy pani Proust do 18-letniego syna na wakacjach w Ostendzie u przyjaciół mogłyby wyjść spod pióra matki Gide'a. Jak np. ten:

Nie wiem już, gdzie czytałam wzruszającą opowieść o matce sparaliżowanej i niewidomej, która tym niemniej spostrzega się, że jej córka jest zakochana, śledzi postępy, przestrzega itp. — ja, sparaliżowana przez oddalenie, otrzymująca mało wyjaśnień w twoich listach, które zbytnio omijają sprawy zasadnicze, czuję dobrze twój puls i twój styl jako zbyt przyspieszone i żądam absolutnie spokoju, diety, godzin samotności, odmowy uczestnictwa w wycieczkach...[18]

W przypadku tej matki sojusznikiem w zmaganiach z dojrzewającym, umykającym spoza zasięgu jej uczucia (kontroli!) synem okazały się nie tyle wartości religijne (jak to miało miejsce w przypadku dewocyjnych pań Rimbaud i Gide), co jego zdrowie. Ich korespondencja daje świadectwo specyficznych postaw pani Proust, która akceptowała sy-

17 A. Gide *Si le grain ne meurt*, cyt. za C. Martin *Gide*, Paris 1995, s. 15.
18 M. Proust *Correspondance générale*, t. 1, Paris 1976, s. 130–131.

na tylko wtedy, gdy był chory, a stawała się odpychająca, ilekroć oddalał się z domu — jakby samodzielność nigdy nie wychodziła mu na zdrowie i zawsze musiała być później okupiona przez chorobę, co zainteresowany podsumował brutalnie w jednym ze swoich listów: „Ale jakże przykro nie móc posiadać równocześnie uczucia i zdrowia"[19].

Matka Marcela woli go chorego od zdrowego. Matka Artura woli go martwego od żywego; opuszcza umierającego bez skrupułów, aby zająć się gospodarstwem. Jakby kochała „nie tego" syna, dorosłego mężczyznę naznaczonego przez własne, niezależne od niej doświadczenie twórczości poetyckiej, burzliwej miłości z Verlaine'em, emigracji, wzbogacania się, kalectwa... Śmierć syna pozwala jej całkowicie zredukować go do jego obrazu, na jaki od dawna już skazywała go jej miłość... Konkludując, że „pani Rimbaud okazuje się zarówno źródłem powołania poetyckiego, co przyczyną rewolty" syna, Yves Bonnefoy (s. 83) zbliża się do teorii psychologicznych. Ale również je wzbogaca wskazując na „religię obrazu" tej matki. Zgodnie z intuicjami swego poetyckiego brata, już młody Artur musiał dostrzec sprzeczność owego kultu obrazu ze słowami miłości, które matka doń adresowała, ale to z kolei mogło rozbudzić intuicję o związku alienacji i słowa, intuicję o enigmatyczności znaku, fascynację znakiem jako takim... W świetle tych rozważań ambiwalencja matek typu Jokasty, jeszcze głębsza niż ta, z jaką mamy do czynienia w każdym przypadku miłości, wywoływałaby u synów predylekcję do zainteresowań i działań w sferze znaków oraz rewoltę przeciw uczuciu redukującemu się do własnej wizji osoby kochanej, wizji zubożającej tę osobę o jej indywidualność i niezależny od tej miłości los. Echa unicestwiającej miłości matczynej tego typu znajdą się później w twórczości dorosłych synów... Od analizy tej blisko do Rilkego i jego poetyckiej wizji syna marnotrawnego — uciekającego od miłości bliskich, a po powrocie do domu rodzinnego błagającego o to, by nie być kochanym. W domu rodzinnym bowiem:

[...] w całości byłeś już tym, za kogo cię tu uważali; tym, któremu z maleńkiej jego przeszłości i z własnych swych życzeń od dawna już spreparowali określone życie; wspólną istotą, stojącą w dzień i w noc pod sugestią ich miłości, pośrodku między ich nadzieją a ich podejrzliwością, przed naganą ich lub pochwałą.[20]

---

19 M. Proust *Correspondance générale*, t. 3, s. 191.

20 R. M. Rilke *Malte*, s. 234.

Syn marnotrawny Gide'a daje za wygraną i wraca, by już nigdy nie wyrwać się z pęt więzi rodzinnych. Namawia do ucieczki młodszego brata: „Puść mnie! (...) Zostaję, aby pocieszyć naszą matkę. Beze mnie będziesz dzielniejszy. (...) Bądź silny, zapomnij o nas; zapomnij o mnie. Obyś nie powracał (...)."[21] Sam autor zachował się w młodości zgodnie z tymi życzeniami. Jeśli posiadanie własnych pożądań, pragnień oraz chęci ich aktywnej realizacji, własnego wytyczania własnej drogi — i to wbrew oporom otoczenia, a zwłaszcza matki — jest przejawem zdrowia (życia!), jego reakcja jawi nam się jako niezbędna samoobrona nastawiona na przeżycie. Pisał on do pani Gide:

Twoje rady są dla mnie nieznośne, jako że nie tyle usiłują mi oświetlić ścieżki, co zmienić samo prowadzenie się, a to nieraz sprzyja myśli, że rozumiesz „Życie" w sposób na tyle różny od mojego własnego, iż posłuszeństwo tym radom jest prawie zbyteczne, chyba że przez szacunek, tak dalece z góry wiem, że zanim je sobie sformułujesz, nie uwzględnisz rzeczy najważniejszej: racji i namiętności, które decydują o naszych działaniach.[22]

Rewolta udana. Krótko po otrzymaniu tego listu matka umiera, jakby posłuszna scenariuszowi miłości — walki na śmierć i życie, w której przypadła jej rola strony przegrywającej. Wygrana syna jest połowiczna: cień matki zakłóci jego życie osobiste, uniemożliwi normalną seksualność i harmonijne stosunki z ukochaną kobietą.
W innych przypadkach pępowina nie zostaje przecięta aż do śmierci jednego z protagonistów... Nietrudno znaleźć przykłady słynnych pisarzy niezdolnych do egzystencji poza domem rodzinnym, przylepionych do matki jak mały chłopiec scharakteryzowany przez K. Abrahama. Zakotwiczony w Croisset Gustaw Flaubert pisał do ukochanej w Paryżu:

Moje życie jest przycumowane do innej i będzie to trwać tak długo, jak ona. Morski wodorost potrząsany przez wiatr trzyma się skały jedynie dzięki żywotnemu włóknu. Kiedy się ono zerwie, gdzie pofrunie biedna, bezużyteczna roślina? Ale na razie niech żyje tam, gdzie Bóg chce, aby była, gdzie trzeba, by pozostawała.[23]

Czyż tych zdań nie mógłby napisać Franz Kafka duszący się w Pradze, tęskniący do narzeczonej i Berlina, Bruno Schulz egzystujący w Drohobyczu, wiecznie planujący przeniesienie się do Warszawy?

---

21 A. Gide *Le retour de l'enfant prodigue*, Paris 1978, s. 182.
22 Cyt. za C. Martin, s. 15.
23 G. Flaubert *List do Louise Colet*, w: *Correspondance*, t. 1, Paris 1973, s. 317.

Synowie Jokast mają nie tylko przedwcześnie rozbudzoną, ale także zaburzoną seksualność. Przewlekające się uzależnienie od matki prowadzi do związku sadomasochistycznego, w którym miłość przeplata się z nienawiścią, który nie może się skończyć, ale nie może też trwać. Z drugiej strony, o ile ojciec żyje, poczucie zagrożenia z jego strony prowokuje utajone marzenia o jego śmierci, co tylko wzmacnia konflikt wewnętrzny. Bywa, że rozwiązanie tej trudnej sytuacji psychicznej następuje dzięki identyfikacji z matką i porzuceniu cech męskich przez syna. Na ogół pierwsze doświadczenia ulegają wyparciu, ich dostrzegalnym rezultatem (częstokroć uświadomionym) jest masochistyczny aspekt osobowości torturowanej przez poczucie winy, poszukującej możliwości odpokutowania za grzechy oraz związany z nim ukryty lub aktywny homoseksualizm. (Jakoż według Z. Freuda w swoich fantazjach mężczyzna–masochista częstokroć przyjmuje rolę — pozycję kobiety[24]).

Dla niektórych artystów właśnie ów masochizm stanie się osobistym materiałem do eksploracji w ich twórczości: w swojej autobiograficznej powieści *Zwierzenia maski* Yukio Mishima wspomina o przeżywanym podnieceniu i identyfikacji ze św. Sebastianem z reprodukcji Guido Reni przedstawiającej jego męczeństwo[25], by później pozować fotografom jako model reprezentujący tego świętego i wreszcie popełnić samobójstwo w formie harakiri. Skromny Schulz z pasją przedstawi swoje masochistyczne tendencje w *Xiędze Bałwochwalczej*.[26]

Ci potomkowie Jokast, którym uda się wyrwać z ich objęć i którzy nie staną się aktywnymi homoseksualistami, zdolnymi do transferu miłości z matki wyłącznie na mężczyznę, nie potrafią nawiązać trwałego intymnego związku z kobietą. Nie tylko dlatego, że są nierozłączni z matką, i to do tego stopnia, że dla innej ukochanej zdaje się brakować w ich egzystencji miejsca... Także dlatego, że doświadczenie uczuciowe z matką rzutuje na ich wizję miłości. Jak owi synowie marnotrawni, obawiają się oni miłości jako relacji niebezpiecznej i zakazanej; zatrutej nieuchronnym podporządkowaniem, zagrożeniem ich

---

[24] Zob. Z. Freud *Un enfant est battu*, w: *Nevrose, psychose et perversion*, Paris 1973.

[25] Y. Mishima *Confession d'un masque*, Paris 1983, s. 43–44.

[26] Zob. na temat masochizmu Schulza: E. Kuryluk *Gąsienicowy powóz czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość*, w: *Bruno Schulz. In memoriam*, red. M. Kitowska–Łysiak, Lublin 1992.

indywidualności. Kochanka (lub — w przypadku homoseksualistów — kochanek) miałaby w ich oczach kontynuować rolę równie bliskiej, co destrukcyjnej, posesywnej matki.

I wtedy moje spojrzenie spoczęło na twarzy mojej matki. Trochę zbladła i pozostała po prostu w pozycji siedzącej, jakby nieobecna. Nasze spojrzenia skrzyżowały się i spuściła oczy. Zrozumiałem. Łzy zamgliły mi widzenie.
Cóż zrozumiałem wówczas, czy co zaczynałem rozumieć? Wątek lat późniejszych — „ów wyrzut sumienia jako preludium grzechu" [aluzja do homoseksualizmu — E.N.] pojawił się wówczas po raz pierwszy? [...] i równocześnie, zdałem sobie sprawę z mojej niemożności zaakceptowania miłości?[27]

W kontekście psychologicznym poczucia zagrożenia ze strony kobiet, zwłaszcza kochających, jedyną „możliwą" miłością synów Jokast jest miłość niemożliwa, czyli nieodwzajemniona. Ślub jawi się im jako pułapka, kobiety godne małżeństwa i oczekujące go jako uwieńczenia związku uczuciowego — przerażają. Mogą oni mieć kontakty seksualne jedynie nieosobiste, jak z prostytutkami lub kobietami, z którymi ślub wydaje się niemożliwy i z mężatkami, wdowami, obarczonymi dziećmi, kobietami znacznie starszymi, z klasy społecznej znacznie niższej, innej kultury itp. Dziwne, przeciągające się w nieskończoność narzeczeństwa „na odległość", ich zerwania bez zrozumiałych dla narzeczonych i świadków racji dają się wytłumaczyć tym, czego nie można wyznać: przedwczesnym wytryskiem lub całkowitą impotencją w stosunkach z kobietą kochaną. I tak, według Marthe Robert, Kleist i Kafka mogli posiąść tylko kobiety nie kochane, bowiem „miłość wykluczała w ich przypadku pożądanie".[28] Do tego samego problemu zdaje się sprowadzać owo tragiczne „nieporozumienie między duchem a ciałem", sygnalizowane w dzienniku przez Kierkegaarda, które miało według niego zadecydować o jego nieszczęściu i nieprzystosowaniu, ale także o sile duchowej:

Myśl racjonalna i moralność, która ją chroni [...] wpędziły Kierkegaarda w najokropniejszą spośród istniejących rzecz: w impotencję. I dane mu było poznać impotencję w jej formie najbardziej odrażającej, najbardziej wstydliwej, jaką może przyjąć na ziemi: kiedy tylko dotykał ukochanej kobiety, przeobrażała się ona w cień, w ducha.[29]

---

[27] Mishima *Confession d'un masque*, s. 25.
[28] M. Robert *L'impossible aveu*, w: *La Traversée Littéraire*, Paris 1994, s. 181.
[29] I. Szestow *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, Paris 1972, s. 320.

Może dlatego, że jego miłość do Louise Colet (zamężnej!!) była skonsumowana, Flaubert może wyznać swój pociąg do prostytutek i w liście do ukochanej redaguje ich prawdziwą apologię.
Tego typu nerwicom towarzyszą hipochondrie i „ucieczki w choroby"[30], a także różnego typu samoobrony. Kafka poszukiwał ich w wegetarianizmie, praktykach ascetycznych, przedłużonych głodówkach pozwalających mu przezwyciężyć niepokoje. Ale od wieków środowisko twórców oferuje ideologie racjonalizacji tych słabości — czy to będzie idea nieosiągalnej, wyidealizowanej ukochanej trubadurów, czy romantyczna wizja samotnego, nierozumianego artysty czy modernistyczna koncepcja *femme fatale* — ideologie stworzone i podsycane przez podobnych braci...
Z drugiej strony matka–Jokasta broni, świadomie lub nie, dominacji i wyłączności w życiu syna, uciekając się do własnych strategii, jak niedomagania zdrowia lub inne cierpienia — żałoba, uzależnienie finansowe itp., wymagając jego stałej obecności i uwagi albo wskazując na jego potrzebę „wsparcia" z jej strony — ze względu na jego choroby czy „nieudane" życie miłosne (np. „złe" wybory partnerek). Obserwowane z zewnątrz jej zachowanie ma wszelkie cechy reakcji kobiety zazdrosnej o inną:

Wczoraj moja matka była w moim pokoju, gdy robiłem toaletę [...]. Przynoszą mi twój list. Bierze go, ogląda pismo i mówi pół żartem, pół serio jakby zwracając się do dziecka: „Chciałabym bardzo zobaczyć, co jest w środku". Odpowiedziałem ze śmiechem dosyć głupawym, który chciałem uczynić komicznym, aby wybić jej z głowy wszelką hipotezę poważną. Nie mam pojęcia, czy coś podejrzewa.[31]

W innym liście Flaubert mówi wprost o zazdrości matki (s. 330).
Pani Flaubert nie ma powodu do niepokoju o to, że kochanka odbiera jej syna. Nieszczęśliwe rywalki Jokast, usiłujące za wszelką cenę zatrzymać ich wspólny obiekt miłości... Im bardziej odwzajemnia on uczucie, tym bardziej czuje się zagrożony, tym bardziej się oddala... Rychło okazuje się, że stanowią one jedynie niezbędny przystanek w niekończącej się ucieczce przed matką, że w ich twarzy odnajdzie właśnie jej twarz, w ich gestach — jej gesty, w ich miłości — tę samą pułapkę...

---

[30] O hipochondrii Rilkego pisała Lou Andréas-Salomé, w: *Rainer Maria Rilke*, Paryż 1989, s. 19, 47–50; o hipochondrii jako „pewnej formie zakochania w sobie" por. tej samej autorki, w: *L'amour du narcissisme. Textes psychanalytiques*, Paris 1980.
[31] Flaubert *Correspondance*, s. 338.

Wróćmy do sceny z *Sanatorium pod Klepsydrą*. Czy regresja do dzieciństwa jest tu całkowita? Czy obrazu nie zakłócają echa z późniejszej, dorosłej epoki życia? Czyje pieszczoty okazały się tak niebezpieczne dla zafascynowania Księgą — matki czy narzeczonej? Relacja Józefiny Szelińskiej o zerwanych zaręczynach z Schulzem, jakże prozaiczna w porównaniu z jego poetycką wizją, jest dla nas niezbędnym uzupełnieniem rozpoczętej genealogii jego powołania. Na równi z tą wizją jawi mi się jak parabola... Parabola ofiary ukochanej na ołtarzu Literatury.
Nieśmiały Bruno zalecał się do przyszłej narzeczonej czytając jej na głos Rilkego. Te lektury i spacery, zgodnie z jej słowami dawały kobiecie: „przedsmak cudowności, niepowtarzalnych przeżyć, które tak rzadko w życiu się trafiają. Był to sam abstrakt poezji". Ale już w owym preludium narzeczeństwa spotkanie zawiera zapowiedź rozminięcia:

Tylko gdy ja odczuwałam i odczuwam kontakt z przyrodą biologicznie — dla Bruna młody lasek brzozowy, sama nieporadność wzruszająca, służyła jako temat do snucia refleksji i gromadzenia obrazów, aby dojść do sedna zjawiska.[32]

I choć u jego boku Józefina trafia na szczyty, jednak — nawet po latach — określa ich „atmosferę" jako „trudną". Do jej wyjazdu z Drohobycza: „o narzeczeństwie nie było mowy". Dopiero rozłąka decyduje o zbliżeniu i „żarliwych listach" — jakby niemożliwe były nie pisane, a wypowiedziane słowa miłości — i o zaręczynach. Pierwsze nieporozumienia zbiegają się w czasie z decyzją wspólnego osiedlenia się w Warszawie. Kobieta przyjmuje na siebie ciężar materialnej egzystencji. Przyjmuje i akceptuje „straszliwie nudną", „zabójczą" pracę biurową. Ale narzeczony stale odkłada przyjazd. Do niej zatem należy bolesna decyzja zerwania. Ułatwiona przez jej „ciężką chorobę — ucieczkę", a także przekonanie o tym, że: „On miał swój świat twórczości, swoje wysokie regiony, ja nie miałam nic." (s. 151)

Kiedy wyjątkowy człowiek ubiega się o nadanie formy swojej egzystencji, nie oczekuje on zawodów, aby poczuć się zawiedzionym, przyziemność życia ludzkiego mu wystarcza, by je zdyskwalifikować z punktu widzenia jego wzniosłych wymogów wewnętrznych. Gdy zwykły los ludzki przystosowuje się po trochu do kompromisów, wyjątkowa jednostka posuwa się do podważania samego życia, albo czyniąc za to odpowiedzialnym jakieś uprzednie wydarzenie albo

32 B. Schulz *Księga listów*, opr. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 150/151.

nadając swojemu werdyktowi skondensowaną formę paraboli broniącej odczuwany problem przed zbyt naiwnym rozwiązaniem.[33]

Dodajmy: ów „odczuwany", nieraz nieuświadomiony problem staje się u twórców osią organizującą ich życie, nadającą mu sens poprzez ów „werdykt" i to do tego stopnia, iż problem staje się wręcz ważniejszy niż jego ewentualne rozwiązanie, staje się naczelną wartością. Najlepszym tu przykładem jest odmowa przez Rilkego poddania się psychoanalizie, choć wierzył w to, że pomogłaby mu przezwyciężyć permanentny niepokój i nękające go choroby o charakterze psychosomatycznym. Był bowiem świadomy, że jej stawką byłaby praca, czemu dał wyraz w liście do Lou Andréas–Salomé z 24 stycznia 1912 roku.[34] Jeśli twórczość stanowi kompensację braku, to okazuje się ona na tyle skuteczna, że „normalne" jego zaspokojenie prowadziłoby do jeszcze większej frustracji.

W omawianych tu przypadkach problemem wiecznie nierozwiązanym jest nabyta w dzieciństwie nerwica seksualna. To ona częstokroć decyduje o powołaniu literackim oraz utracie ukochanej kobiety.

Nieodzownym elementem powołania jest przekonanie o specyficznej misji, roli do spełnienia, które jawi się osobnikom jako rozkaz przychodzący z zewnątrz — jak to ma miejsce w przypadku Hamleta czy Kierkegaarda.[35] Nietrudno zauważyć, że owo przekonanie rodzi się u wielu pisarzy w kontekście właśnie żarliwej miłości i związanego z nią poczucia niemocy. I nie spada na nich jak wola ducha ojca, a raczej powoli kiełkuje, dojrzewa... Bowiem zanim ci mężczyźni nadadzą priorytet twórczości i opowiedzą się za ową „zorganizowaną samotnością poety", „owym tyglem, w którym roztrząsają się jego namiętności i projekty, sferą tego królestwa, którego z nikim nie może on dzielić bez zagrożenia dla swego dzieła lub siebie samego"[36], i to kosztem współżycia małżeńskiego i posiadania rodziny, muszą poczuć się wybrańcami Literatury. Dziwne to powołanie! Decyduje o nim sama realizacja, jakby je wyprzedzająca: aby czuć się powołanym do twórczości literackiej, trzeba uprzednio czegoś na tym polu dokonać: pisać, znaleźć uznanie, drukować... Bowiem — zgodnie z Maurice

---

33 L. Andréas-Salomé *Rainer...*, s. 17/18.

34 R. M. Rilke, L. Andréas-Salomé *Listy* przeł. W. Markowska, s. 367.

35 D. de Rougemont *Les mythes de l'amour*, Paris 1978.

36 B. Grasset *Aménagement de la solitude*, Paris 1947, s. 33.

Blanchot — aby pisać trzeba już uprzednio pisać i na tym właśnie polega istota pisarstwa.[37] Początki owego pisania — podobnie jak pierwsze wypowiedziane słowa — wymagają odbiorcy. Ukochane są uprzywilejowanymi adresatkami słowa poety, niezbędnym elementem twórczości, a przynajmniej debiutu.

Na ogół synowie Jokast nie są w stanie dokonać życiowego wyboru jednym, drastycznym cięciem już na samym początku kariery pisarskiej. Okres zakochania się, a później wahań w korespondencyjnych flirtach młodości (Flaubert, Stendhal, Apollinaire), przedłużających się zaręczyn (Kierkegaard, Kafka, Schulz, Pessoa), małżeństwa i stopniowego opuszczania żony (Rilke, Gide) nie przypadkowo stanowi epokę dojrzewania tak przekonania o misji literackiej, jak realizacji poważnych przedsięwzięć w tym zakresie. To dopiero losy następnych wybranek — jak Baladine Klossowskiej („Merline"), kobiety kochanej przez uznanego już poetę (Rilke) czy Mileny Jésénskiej — tłumaczki (zatem znanego już poza wspólnotą językową) Kafki — zdają się z góry przesądzone. Epilog miłosny Rilkego z Lou Salomé i z Clarą Westhoff (późniejszą żoną), Kafki z Felicją Bauer zadecydowały już o wybranej drodze, wyznaczając raz na zawsze ich stosunek do kobiet i twórczości.

Sfrustrowane ukochane synów Jokast... Oddalone ze sfery spojrzenia i fizycznego kontaktu... Czy rzeczywiście oni ich potrzebują? Jeśli powołani przez Literaturę potrzebują kobiety, to kobiety nieobecnej. Paradoksalnie, intymność Józefiny i Bruna pojawia się po jej odjeździe, prowadząc do zaręczyn. Jakby uprzednia bliskość fizyczna zakochanych uniemożliwiała nawet ewentualność narzeczeństwa... Właśnie oddalenie Felicji zdaje się decydować o jej atrakcyjności dla Franza, a nie jej uroda (opisy narzeczonego są niepochlebne bądź wręcz odrażające, jak choćby relacja o jej złotych zębach w liście do Grety Bloch z 16 maja 1914 r.)[38], inteligencja czy zainteresowanie jego osobą. Gdy później jej miejsce zajmie Greta Bloch, to zapewne dlatego, że w jej przypadku oddalenie fizyczne idzie w parze z tabu zbliżenia zagwarantowanym przez jej przyjaźń z narzeczoną i misją pośredniczki... Choć żyją oboje w Barcelonie, to niechęć (rzeczywista czy przez poetę wyimaginowana?) rodziny Ofelii do Fernando Pes-

[37] M. Blanchot *L'espace littéraire*, ed. Folio-Essais, Paris, s. 232.

[38] F. Kafka *Listy do Felicji i inne z lat 1912–1916*, t. 2, tłum. I. Krońska, s. 136.

soa, paradoksalnie umożliwia zbliżenie... Jeśli nie decydują o tym okoliczności zewnętrzne, to sami zainteresowani (niezainteresowani...) aktywnie wprowadzają do historii ich miłości przeszkody dla jej zaspokojenia w zbliżeniu. Bowiem to miłości potrzebują, a nie kobiety. Czyż miłość nie stanowi najsilniejszego bodźca ekspresji, zatem najwspanialszego źródła natchnienia? Zwłaszcza, gdy przyjmuje formę namiętności — owej miłości wiecznie niespożytej, wiecznie niezaspokojonej... De Rougemont nie wie, czy to namiętność rodzi się z separacji, czy odwrotnie.[39] Nieważne. Obie stają się dla poetów źródłem kontemplacji i słowa. Wspólnota literackiego natchnienia, podobieństwa metafor... Jeśli Kierkegaard przyrównuje w dzienniku swoje uczucia do drzazgi tkwiącej w żywym ciele, to Kafka dostrzega w nim sztylet stale poruszający się w otwartej ranie...
Słowa coraz bardziej wyszukane, coraz piękniejsze... Może na tym właśnie polega dramat miłości pisarzy, że słowa są ich domeną. A słowo stanowi skuteczne narzędzie uwodzenia.

[...]komu uda się być słuchaczem, nie jest daleko od bycia kochanym: mówiący samiec przemyca swoją relację za ciało. [...] Recytować to przeobrażać swojego słuchacza w przedmiot pożądania: kto słucha, pożąda wiedzy ujawnianej przez narratora. Jest więc jego dłużnikiem [...] Dar don Juana jest darem narracji. W tym sensie, płaszczyzna miłości należy do tego, kto pierwszy otworzył usta.[40]

Korespondencyjny upór Kafki zdobywa serce Felicji, nieśmiały Schulz zbliża się do przyszłej narzeczonej czytając na głos poezje Rilkego, aby rychło słać jej w kopertach już własne słowa... Flaubert z namiętnego kochanka przeobraża się w równie namiętnego epistolarza. Mieszkając w tym samym mieście — Barcelonie — co ukochana Ofelia, Pessoa zarzuca ją kartkami o telegraficznej zawartości. Rilke i Apollinaire zdają się wręcz żyć i kochać jedynie w listach...
Trudno przecenić funkcję listów — a zwłaszcza listów miłosnych — w kształtowaniu powołania literackiego. Pod wieloma względami stanowią one wielkie manewry przed autentyczną twórczością (jak w przypadku Flauberta, który przestaje pisać listy właśnie wtedy, gdy sprawdził się jako pisarz), bądź towarzyszące jej aż do końca (w przypadku Schulza, Rilkego, Apollinaire'a...). Ukochana, narzeczona —

39 Por. D. de Rougemot, s. 51.
40 C. Grivel *La place d'amour*, w: *Le récit amoureux*, red. D. Coste i M. Zeraffa, Seyssel 1984, s. 110.

adresatka ich słów pełni w tej fazie próbnej podstawową rolę. Przede wszystkim, jak każda inna kobieta, oczekuje słów potwierdzających jej wartość, zapewniających o miłości, zapowiadających rychłe zbliżenie... czyż w tych słowach osób kochanych nie doszukujemy się obietnicy? Miłość wymaga słów — ich dobór i brzmienie pozwalają kochankom wzajemnie się tropić. Wszak idzie tu o specyficzny typ „negocjacji" i „handlowania" — opartych na niepokoju, wątpliwościach oraz na „kontrakcie wzajemności": bądź respektowanym, bądź zrywanym.[41] Odpowiadając na to oczekiwanie ukochany pisze listy, które utwierdzają ufność wybranki i pogłębiają jej miłość. Miłość kobiety i oczekiwanie jej spełnienia kuszą poetę. Kuszą i oddalają, bowiem nerwica wnosi swoje veto — tym bardziej mnożąc przeszkody im większa nadzieja i presja kochającej kobiety. W nerwicowej szamotaninie syna Jokasty, którego przerażona jaźń broni się przed posłuszeństwem wobec uwiedzionego ciała, słowo staje się ważnym elementem samoobrony przy równoczesnym utrzymaniu miłosnych więzi: pozwala podtrzymać oddalenie i zapobiec stracie ukochanej.

W zasadzie korespondujemy, aby zbliżyć się do drugiego człowieka, aby komunikować się z nim, przynajmniej w to wierzymy. Ale być może wówczas doświadczamy zwłaszcza jego oddalenia. Bowiem w geście epistolarnym zawiera się podstawowa ambiwalencja, której wykorzystanie prowadzi do granic pisarstwa poetyckiego.[42]

Jest więc list narzędziem specyficznej gry z przestrzenią i czasem: ma przybliżyć oddalonych, umożliwiając natychmiastowy kontakt, a równocześnie „wygrywać" na czasie, jeśli idzie o spotkanie realne. Gra z góry przegrana: nawet ten list Felicji, który przyjdzie „w porę" (niezapomniane są niepokoje Franza związane z punktualnością nadchodzenia korespondencji) nie zdoła zlikwidować różnicy czasów nadawcy i adresata; odbierana informacja zawsze jest nieadekwatna do aktualności autora listu, wspólna teraźniejszość niemożliwa. Wspólny czas zostaje głównie ograniczony do wspomnień: pierwszy list Kafki do Felicji jest więc popisem pamięciowym, przywołuje każdy szczegół spotkania u Brodów. Podobnie Flaubert wskrzesza detalicznie w listach do Louise ich miłosne uniesienia. Jako że przyszłość jest niepewna i niepokojąca (z uwagi na oczekiwania kobiety), relacja

[11] P. Bruckner *Alain Finkielkraut — Le nouveau desordre amoureux*, Paris 1977, s. 133.
[12] V. Kaufmann *L'équivoque épistolaire*, Paris 1990, s. 8.

miłosna zredukowana do listów ma od początku charakter nostalgiczny — ważniejsze od tego, co jest lub będzie jest to, co było...
Okazuje się szybko, że list, który miał stanowić instrument zbliżenia, przeobraża się w instrument dystansu. Jak zauważa z żalem Fernando Pessoa pisząc do Ofelii:

Nie akceptuję idei pisania do ciebie, chciałbym do ciebie mówić, mieć cię zawsze u mego boku, aby nie było koniecznym wysyłanie listów. Listy są znakami separacji.[43]

Franz Kafka w liście do Mileny skarży się na pocztowe wampiry, z powodu których korespondencyjne pocałunki nie mogą dotrzeć do ukochanej i to mimo stałego ich pomnażania...
A Georges Perros w kontekście rozważań nad kobietami i twórczością konkluduje:

Niebezpieczna to rzecz, korespondencja. Pisze się czułe listy [...] do osób, których obecności nie zniosłoby się. Nie idzie tu bynajmniej o hipokryzję. Lubi się je bardzo, ale na odległość.[44]

Listy kreują intymność w nieobecności, redukują ukochaną adresatkę i samego autora do obrazu: do postaci opisywanych, domniemanych. Jakby synowie Jokast odtwarzali w swoich historiach miłosnych (nieświadomie brali w nich nawet odwet?) kult owej „religii obrazu" swoich matek, któremu one ich podporządkowywały nie licząc się z realnymi potrzebami synów... Cóż bowiem pozostaje z wiecznie nieobecnej narzeczonej, jeśli nie jej wizja? Jej zjawa? Cóż jej pozostaje z narzeczonego poza przesłanym — cenzurowanym przez niego samego — autoportretem? Między odrealnioną narzeczoną a fikcyjną postacią z przygotowywanej powieści dystans zdaje się mniejszy niż w porównaniu z narzeczoną z krwi i kości.
Równocześnie tworzone dzieło (poematy, powieści...) jakby żywiło się namiętnością do nieobecnej, wymarzonej kobiety (czyż nie określa jej Pessoa jako „idealne źródło snów", równocześnie przestrzegając, że „nigdy nie należy jej dotykać"?). Zakochanemu Franzowi pisanie listów miłosnych dodaje pisarskich skrzydeł — redaguje w „epoce Felicji" — *Wyrok*, *Przeobrażenie*, niektóre rozdziały *Ameryki*, wreszcie *Proces* — jako literackie echo zerwania... Co więcej — częstokroć tworzona fikcja żeruje na osobowości ukochanej i jej his-

[43] F. Pessoa *Lettres à la fiancée*, Rivages 1989, s. 35.
[44] G. Perros *Papiers Collés*, s. 112.

torii miłości z poetą, jakby kontynuując ów proces odrealniania zapoczątkowany przez listy. Dzięki bardziej lub mniej rozwiniętej autocenzurze autora realia jego kompleksu seksualnego (owej „wstydliwej" sprawy, do której wraca w swoich dziennikach Kierkegaard) i rozterki w kontaktach z kobietą ulegną większej lub mniejszej transformacji. Historię Reginy Olsen łatwo odnaleźć w dziełach literackich i filozoficznych ukochanego (zwłaszcza w *Powtórzeniu*). Trzeba natomiast prawdziwego detektywa w osobie Canetti'ego, by wytropić Felicję, Gretę i innych protagonistów w *Procesie* Kafki... Niezależnie od stopnia zniekształcenia ich osoby i historii, ukochane służą tu za specyficzny budulec dla powstającej prozy, budulec znikający w miarę tworzenia... Ta funkcja jednak nie wyczerpuje ich roli w kształtowaniu i we wczesnej realizacji powołania literackiego.
Epistolarne „wielkie manewry" przygotowują do wspomnianego zabiegu transformacji rzeczywistości w wizję literacką — ćwicząc wyobraźnię, psychologiczną intuicję (w listach w sposób świadomy usiłujemy „odpowiedzieć" na sygnały przekazywane przez innego człowieka i równocześnie antycypujemy jego „odpowiedzi" — nie tylko epistolarne), operowanie słowem. Są to zarazem ćwiczenia związane z własną osobowością, kontynuowane w twórczości, a polegające na tym, co D. Anzieu określa jako „odinwestowanie rzeczywistości" typowe dla marzycieli. Ukochana kobieta pełni tu częstokroć funkcję osoby zapewniającej „ubezpieczenie od ryzyka", analogiczne do tego, które gwarantuje w czasie seansu psychoanalityk. Bowiem „odinwestowując rzeczywistość" tak pisarz, jak i osobnik analizowany ulegają rozdwojeniu jaźni na podmiot poddający się regresji i podmiot świadomy, czuwający:

Owo wsparcie przynoszone przez przyjaciela (przyjaciółkę) daje twórcy niezbędne zaufanie do własnej wewnętrznej rzeczywistości psychicznej równoważąc jego uprzedni impuls podejrzliwości (prześladowczej bądź depresyjnej) wobec niej.[45]

Jeśli — zgodnie ze słowami F. Pessoa — „pisać" oznacza „zatracać się", to pozostająca na mocnym gruncie rzeczywistości ukochana gwarantuje możliwość odnalezienia się, zapewnia bezpieczeństwo specyficznym eksperymentom wchodzenia „w inną skórę" czy cofania się do przeszłości. Pisana w tym samym okresie, co poezje czy powie-

[45] D. Anzieu *Le corps de l'oeuvre*, Paris, s. 114.

ści, korespondencja z ukochaną osadza twórcę w rzeczywistości, nadaje ciągłość jego osobistej biografii.

Ukochana zapewnia poczucie bezpieczeństwa nie tylko jako intymny świadek przedsięwzięć literackich. Także jako pierwszy odbiorca dzieła — prototyp czytającej publiczności. Jak każdy mężczyzna, syn Jokasty usiłuje za wszelką cenę podobać się wybrance — tyle że stroi się nie w szaty, a w słowa. Czyż nie ma racji Rilke, gdy przy każdej okazji: korespondencyjnej, powieściowej (w *Maltem*) czy eseistycznej podkreśla, że „zawsze ukochana wysyła ukochanego wyżej, niż tego sam by oczekiwał".[46] Zakochana kobieta bezwiednie przejmuje funkcję ongiś pełnioną przez matkę (zapewniającą niemowlęciu komfort iluzji, że świat podporządkowuje się jego pragnieniom) — chroniąc przyszłego twórcę w pierwszej fazie artystycznego rozwoju przed szokiem konfrontacji z odbiorcami jego dzieła: bezlitosnymi krytykami i anonimowymi czytelnikami. Jej wiara w sukces ukochanego, jej pełna zrozumienia — lub przynajmniej życzliwa — lektura jego listów oraz pierwszych utworów wzmacnia przekonanie autora o własnej doniosłości i wartości wszczepione mu przez zaślepioną Jokastę... W tym kontekście brak krytycyzmu wobec początkującego pisarza, wynikający z uczuć młodych, naiwnych ukochanych ważniejszy jest od wykształcenia, gustu czy znajomości literatury... To miłość Reginy Olsen, Madeleine Pagès, Ofelii Queiroz, Felicji Bauer — rzeczywista czy wyimaginowana przez samego kochającego — stanowi katalizator jego twórczości. Nawet wtedy, gdy pracują one w urzędzie i mają do czynienia z językiem jakże odległym od tego, którym posługuje się zakochany. Ironiczne uwagi na temat niemożności zrozumienia przez Felicję Bauer zadedykowanego jej *Wyroku* polegają więc na niezrozumieniu owej roli...

Oczywiście jeszcze wyżej „wysyłają" ukochanego te kobiety, które z racji wieku, doświadczenia, pozycji społecznej (nieraz w świecie artystycznym, literackim) są odbiorcami zakochanymi i w dodatku kompetentnymi. Co więcej — inspiratorkami. Pozytywne przyjęcie przez nie słów debiutanta jakby usprawiedliwiało ową niezbędną iluzję, a równocześnie ich wyrobiony, krytyczny gust zmusza go do doskonalenia się. Louise Colet nie tylko podoba się Flaubertowi jako piękna kobieta, ale także imponuje mu swoim salonem literackim

[46] R. M. Rilke *Le Testament* (tłum. franc.), Paris 1977, s. 19.

oraz zaawansowaną, własną karierą pisarską. Lou Salomé, przyjaciółka Nietzschego i innych największych umysłów epoki z wiarą i miłością narzuca młodemu Rilkemu wysokie standardy, kieruje jego samokształceniem (np. wprowadzając do języka rosyjskiego, zabierając w podróż do Rosji...), żąda zmiany imienia, aby lepiej brzmiało jako imię pisarza. Korespondencja Schulza i Debory Vogel przypomina bardziej wymianę esejów niż wiadomości i zwierzeń. To do inteligentnej, wykształconej Mileny Jésénskiej pośle swe najpiękniejsze listy Kafka... Dziwne to listy... Listy, które zdają się być same w sobie celem, a nie środkiem zbliżenia, dialogiem. Listy jakby zrodzone z listów, listy rodzące listy... Listy — wielkie manewry literackie. Stają się one w coraz większej mierze ćwiczeniami stylu i inwencji poetyckiej, polem tak dalece zaawansowanych poszukiwań, że przestają być próbą, literaturą na niby... Stają się literaturą, opublikowanymi później bestsellerami...

Dzieje miłości epistolarzy w coraz większym stopniu redukują się do historii ich korespondencji. Jakby słowo poety nie umiało zejść na ziemię, jakby jego deklaracje miłosne — czy nawet słowo dane w okolicznościach zaręczyn czy ślubu — były dlań rękojmią oddalenia, zapewniały ucieczkę przed zaangażowaniem... Jakby urągały Austinowskiej koncepcji „działania przez słowo". Może dlatego marzą o ciszy: Flaubert w liście do Louise pragnie spaceru bez słów, Rilke nawiązując do bolesnej miłości z Merline pisze (anonimowo, do nieokreślonej adresatki) w *Testamencie*: „Ach, umówiliśmy się, że między nami będzie trwać cisza". I stwierdza, że ten pakt nie mógł być przestrzegany — kochankowie nie byli wystarczająco silni. Jako że cisza, milczenie może być udziałem tych, którzy są usatysfakcjonowani, zaspokojeni... Ukoronowaniem procesu uduchowienia (dematerializacji) zakochanych i wywłaszczenia ich z uczucia przez korespondencję, są listy poświęcone jedynie listom i towarzyszącym im rozterkom, „listy puste", na które żali się Franz Kafka w liście do Grety Bloch z 18 listopada 1913 roku. Jakby słowo wyzwalało się od autora i adresatki odmawiając im swojej służebnej roli i podporządkowując obojc swojej nieubłaganej logice: „Widzisz, piszę do ciebie, ale nie myślę o tobie" — powie szczerze i okrutnie Fernando Pessoa do Ofelii (s. 45), a Flaubert wyzna na temat swojej twórczości w liście do Louise: „Piszę dla mnie, dla mnie samego — tak jak palę czy śpię. Jest to funkcja prawie zwierzęca, tak jest ona osobista i intymna". (list z 16 sierpnia 1847)

Jakoż słowa adresowane do ukochanych kobiet — w formie listów czy pierwszych utworów pozwoliły odkryć ich autorom przyjemność zawartą w pisaniu. Powoli stało się ono potrzebą autonomiczną, porównywaną przez niektórych do samej potrzeby seksualnej — z jej równie natrętnym poczuciem braku, z jej aktem zaspokojenia prowadzącym do skrajnego uniesienia (natchnienie!), by później zakończyć się fazą depresyjną. I tak np. C. Grivel analizuje „orgazmiczną strukturę opowieści", a C. Millot, psychoanalityk twórczości literackiej konkluduje:

Że litera nadchodzi, by zająć „to właśnie miejsce, z którego pożądanie się wycofało", jest prawem ogólnym, gdyż nikt nie unika wyparcia i jego efektów powrotu. I, bez wątpienia, każdy czuje się napisany przez swoje sny i symptomy [...]. Pisarz jest synem swoich snów. Zapładnia siebie sam i wynajduje szyfr swojego pochodzenia.[47]

Bohater prozy F. Pessoa żyje w uzależnieniu analogicznym do narkomana:

Pisanie jest jak narkotyk, który wbudza moje obrzydzenie i który mimo wszystko zażywam, jest jak zboczenie, którym pogardzam i w którym żyję.[48]

Cytowany już Georges Perros konstatuje, że pisze się „poza obiegiem", jakby się miało pisać „w nieskończoność", a inni tylko przeszkadzają przerywając (s. 125). Przeszkadza zwłaszcza ukochana, zagrażając intymnemu królestwu słowa. Listy miłosne do Felicji Bauer staną się jednak wielkim wyliczaniem argumentów przeciwko zaręczynom i wspólnocie małżeńskiej. Inni zaś w listach do ukochanych broniąc autonomii swej przestrzeni pisarskiej (*l'espace de l'écriture* mawiają Francuzi...), sformułują swoje artystyczne credo. To na marginesie listów do Merline Rilke zredaguje swój *Testament*, już przez nas cytowany. Uwagi Flauberta na temat stylów literackich, własnego warsztatu pisarskiego, krytyków itp. zawarte w listach do Louise Colet, a wydane oddzielnie, objęły cały tom. Ukochana jawi się nie tylko jako akuszerka poszczególnych dzieł, ale także programu poetyckiego...
A ze słowami epistolarnymi do narzeczonej coraz bardziej konkurują inne słowa — słowa fikcji literackiej i poematu. W liście z 2/3 stycznia 1913 roku Franz zaklina Felicję, by nie była zazdrosna o jego powieść, bowiem tworzeni bohaterowie odmówiliby mu towarzystwa... Biedna

---

47 C. Millot *La vocation de l'écrivain*, seria „L'infini", Paris 1991, s. 7/8.

48 F. Pessoa *Le livre de l'intranquilité*, t. 2, Paris 1992, s. 98. Por. skrócona wersja polska: F. Pessoa *Księga niepokoju*, wybór, tłum. i posłowie J. Z. Kławe, Warszawa 1995.

Ofelia dowiaduje się od Fernando, że jego przyjaciel de Campos (pseudonim poety) nie zgadza się na ich spotkanie... One mają rację obawiając się przyszłości, ich zazdrość jest uzasadniona. Rychło już owi bohaterowie i — sympatyczny skądinąd — subtelny de Campos zażądają od narzeczonego zerwania i podyktują słowa ostatniego listu:

Mój los należy do innego Prawa, którego istnienia mała Ofelia nawet nie podejrzewa, i w coraz większym stopniu poddany jest on posłuszeństwu Mistrzom, którzy ani nie tolerują, ani nie przebaczają uchybienia mu. [Pessoa *Lettres*..., s. 83]

Bowiem oddalenie już nie wystarcza. Potrzebny jest paroksyzm zerwania, owo inne, istotne źródło natchnienia...
Tryumf osobistej ideologii Kierkegaarda, który na konstatację niejakiego Piotra: „Oto jesteś zgubiony", padającą w kontekście zerwanych zaręczyn, miał odpowiedzieć: „to pewne, że jeśli naprawdę stałem się kimś, to ten właśnie krok o tym zadecydował."[49] Tryumf przestróg tego uznanego wśród synów Jokasty autorytetu (wiemy, że czytali go z zapałem Flaubert, Rilke, Kafka), przestróg sformułowanych w *In vino veritas*:

Wielu stało się geniuszami dzięki młodej dziewczynie, bohaterami dzięki młodej dziewczynie, poetami lub świętymi dzięki młodej dziewczynie. Ale człowiek nie stał się geniuszem przez tę, którą zdobył, ponieważ uczyniła z niego tylko doradcę rządowego; nie stał się bohaterem przez tę, którą poślubił, ponieważ przez nią osiągnął jedynie stopień generała; nie stał się poetą przez towarzyszkę życia, ponieważ przez nią wyprodukował jeno dzieci; nie stał się świętym przez tę, która mu została przyznana [...] — jak każdy inny został geniuszem, bohaterem, poetą, przez tę, której nie zdobył.

Załóżmy więc *happy end*: został poetą, tworzył, uszczęśliwiał poematami (lub powieściami).
A kobieta? Ukochana? Oto jej ostatnia, na ogół narzucona, odgrywana rola: rola ofiary złożonej Literaturze. Cechą dzieła okazuje się nie destrukcja narcystycznego twórcy, ale ukochanej. Destrukcja symboliczna (zerwane zaręczyny, porzucenie małżonki) albo realna (samobójstwo Madeleine Gide, samobójstwo — opisane przez pisarza! — przyjaciółki Dubrowskiego).
Eurydyka umiera. Musi umrzeć. Orfeusz śpiewa. Opiewa śmierć Eurydyki. Jej ciało słowem się stało. Jego słowem.

---

[49] S. Kierkegaard *Journal 1934–1846*, Paris 1941, s. 224.

Grażyna Borkowska

Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca

Intuicje

Termin „literatura kobieca" zadomowił się w polskiej krytyce literackiej w drugiej połowie ubiegłego wieku. Posługiwali się nim, również dla opisu faktów historycznoliterackich, m. in. Piotr Chmielowski[1], Karol Irzykowski[2], z pewnymi zastrzeżeniami — Wilhelm Feldman[3].Wydaje się, że wymienieni autorzy używali tego terminu w znaczeniu najprostszym, odpowiadającym określeniu „literatura pisana przez kobiety". Nie ma tu jednak pełnej jasności. Chmielowski uhonorował bowiem w swym przeglądzie autorek pol-

---

[1] Zob. P. Chmielowski *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*, seria 1, Warszawa 1885.

[2] Zob. K. Irzykowski *Powieści Nałkowskiej*, „Nowa Reforma" 1910. Przedruk, w: *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1912, [postdatow. 1913]; przedruk współczesny, w: *Pisma* red. A. Lam: *Czyn i słowo* oraz *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, *Lemiesz i szpada przed sądem publicznym*, *Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, Kraków 1980.

[3] Feldman unikał określeń „substancjalnych" typu „literatura kobieca", często jednak wprowadzał kategorie grupowe oparte o kryterium płci: „poetki", „pióra kobiece". Omawiał je łącznie jako przedstawicielki pewnej wspólnoty, zob. W. Feldman *Współczesna literatura polska 1864–1918* (kilka wydań w różnych wersjach). Przedruk współczesny (ze wstępem T. Walas), Kraków 1985.

skich wieku XIX pisarki o wyrazistym stylu, niebanalnej biografii, niezwykłym charakterze, słowem takie, które wnosiły do literatury nowe wartości, nowe sposoby zachowań, nowe gesty językowe. Myślę tu przede wszystkim o Julii Woykowskiej i Narcyzie Żmichowskiej. Woykowska należała do najciekawszych postaci wielkopolskiego życia literackiego okresu międzypowstaniowego. Miała niebanalne poglądy pedagogiczne, które wyłożyła w książeczkach pisanych dla „grzecznego Tadzia i Marysi małej"; najwyraźniej nie godziła się z tradycyjnym podziałem ról społecznych i oczywistością ról przypisywanych kobietom. Także w odniesieniu do własnego życia ról tych przestrzegać nie chciała — żyła w konflikcie z opinią publiczną, potem w nędzy, na koniec w obłędzie.

Zainteresowanie dla Żmichowskiej, wyrażane przez cały zastęp znakomitych krytyków: Chmielowskiego, Świętochowskiego, a później przede wszystkim Boya-Żeleńskiego, znów dotyczyło osoby raczej mało konwencjonalnej. I utwory Żmichowskiej, „sylwiczne", jak powiada współczesna badaczka[4], były trudne do zinterpretowania, ponieważ rozsadzał je od środka żywioł narracji wielogatunkowej, nie podporządkowanej żadnemu wzorcowi opowiadania[5]. I ona sama spędzała sen z oczu ludziom, którzy dobrze wiedzieli, jak powinna zachować się panna uboga, nieurodziwa i bez posagu, do jakich celów powinna dążyć i aspirować.

Pisząc o różnych autorkach, bystry bądź co bądź Chmielowski, bystry i rzetelny mimo wszystkich niedoskonałości swojego warsztatu krytycznego, musiał przecież zauważyć różnicę pomiędzy np. Eleonorą Ziemięcką a Woykowską, czy pomiędzy Klementyną Tańską a Żmichowską. Widział tę różnicę i wyraźnie uprzywilejowywał ów nadddatek życiowego i literackiego ryzyka, jaki wiązał się z nazwiskiem Woykowskiej i Żmichowskiej. Na czym jednak ta różnica polegała, nigdy nie napisał.

Wyręczając go w tym zadaniu powiedzmy, że Klementyna z Tańskich Hoffmanowa pisała dla kobiet i o kobietach, nie angażując w swe

[4] O „sylwiczności" powieści Żmichowskiej pisze Ewa Owczarz, zob. tejże *Między retoryką a dowolnością: wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993.

[5] O inwencji powieściowej Żmichowskiej piszę w szkicu *Obrzeża pozytywizmu. Żmichowska*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur doby postyczniowej*, red. E. Paczoska i J. Sztachelska, Białystok 1994.

dzieło własnych doświadczeń i nie odkrywając własnej drogi życiowej. Wobec napisanych przez siebie książek zachowywała zawsze dystans, przeznaczając je dla czytelniczki zupełnie innej niż sama autorka. Ów dystans pomiędzy autorem i odbiorcą był w tym przypadku wyjątkowo duży i niezupełnie jasny. Dlaczego Hoffmanowa, osoba publiczna, pisarka i działaczka, nie poświęciła słowa uwagi innym kobietom zajętym działalnością pisarską, społeczną lub polityczną? Nie wiemy. Nie wiedziała tego i Żmichowska, a ów rozdźwięk pomiędzy „życiem" a „twórczością" uważała za hipokryzję, zdradę, asekuranctwo i podstęp.[6]

Jest w tym oburzeniu także element, powiedziałabym, zupełnie obiektywny. Otóż wydaje się, że w rozumieniu Żmichowskiej ów rozziew (między biografią a narracją) przesądzał o tym, że twórczość Hoffmanowej nie mogła być traktowana jako pisarstwo kobiece. Nie mogła, ponieważ nie spełniała podstawowych warunków. W sposób intuicyjny raczej niż wyrozumowany Żmichowska formułowała kategorię „literatury kobiecej". Mieściło się w niej nie wszystko to, co wyszło spod kobiecego pióra, lecz to, co kobiety napisały, nie tracąc z pola widzenia własnego losu, własnej egzystencji, własnej biografii; tego, co odnosiło się do nich samych, co odpowiadało na ważne dla nich pytania. Żmichowska w ogóle nie wyobrażała sobie, że można usiąść i pisać o sprawach pozostających w luźnym związku z naszym życiem. Nie znosiła ani fantazjowania ani prywatnych mitologii zbudowanych ponad porządkiem biografii. Miała o to pretensje do wielu pisarzy, włącznie z Mickiewiczem, a w stosunku do piszących kobiet była wyjątkowo twarda: skoro podjęły się wysiłku współuczestniczenia, to w pierwszym odruchu powinny ów wysiłek opisać.

Może się wydawać, że takie rozumienie literatury kobiecej ma wymiar głównie publicystyczny. I że pcha raczej ku aktywności dziennikarskiej lub ostatecznie naukowej, wykluczając zajęcia artystyczne. Żmichowska nie podzieliłaby tych zastrzeżeń. Pisała powieści, ponieważ wiedziała, że sprawy związane z nowym wizerunkiem kobiet nie poddają się łatwym rozstrzygnięciom, że wymagają przywołania różnych punktów widzenia, różnych racji i argumentów. Jednopłaszczyznowa przestrzeń utworu publicystycznego nie sprzyjała takim

[6] Oburzenie Żmichowskiej opisuję i tłumaczę w moim szkicu *Strategia pszczoły. Żmichowska wobec Hoffmanowej*, „Teksty Drugie" 1993 nr 4/5/6.

roztrząsaniom. Dlatego też Żmichowska przeniosła je na teren powieści, w dodatku powieści „sylwicznej", nastawionej na różnorodność i bogactwo, wielogłosowej, polemicznej, „otwartej". Warto dodać, że takiego wzorca powieściowego nie mogła znikąd wypożyczyć i zaadaptować do własnych potrzeb, musiała go wymyślić i natchnąć treścią.

To pierwsze, wypracowane przez Żmichowską rozumienie literatury kobiecej, ma charakter intuicyjny; opiera się raczej na wyczuciu kierunku działania niż na ścisłych definicjach i normach. Według Żmichowskiej twórczość kobieca to taki typ literatury, której fikcjonalność ograniczona jest przez biograficzno-egzystencjalne uwarunkowania podmiotu piszącego, przy czym strona semantyczna utworów kobiecych wcale nie ulega uproszczeniu, ponieważ jej istotę stanowi skomplikowany charakter więzi łączących autorkę z rzeczywistością przedstawianą i z wytworem własnych działań twórczych.

Wydaje się charakterystyczne i nieprzypadkowe, że ta wyabstrahowana z pism Żmichowskiej definicja tylko w bardzo ogólnej postaci pasuje do jej najwcześniejszego utworu powieściowego. Pierwotna wersja *Poganki* (1846) zadziwia niezwykłością opowiedzianej fabuły, która ma charakter niewymuszonego zmyślenia. Przygotowując po latach książkowe wydanie powieści autorka rozszerzyła je o *Wstępny obrazek* (1861), nadając historii Beniamina nieco inny status i znaczenie.

Beniamin tworzy wraz z innymi bohaterami grupę przyjaciół, a swą opowieść snuje podczas towarzyskiego spotkania przy kominku. Nie ulega wątpliwości, że pierwowzór towarzystwa kominkowego stanowiła grupa warszawskich Entuzjastów i Entuzjastek, z którą Żmichowska była związana w latach czterdziestych ubiegłego stulecia przyjaźnią i wspólnotą zainteresowań.

Czy jednak odwołanie się do przeszłości miało w przypadku późniejszej wersji *Poganki* powód tylko sentymentalny? Wydaje się, że „prolog" spełnia funkcje bardzo konkretne, ściśle podporządkowane dojrzałym intuicjom autorki. *Wstępny obrazek* jest rodzajem ramy modalnej, która osłabia i kwestionuje fikcyjność opowiedzianej historii. Żmichowska podkreśla z naciskiem, że nawet najbardziej fantastyczna opowieść odwołuje się do doświadczeń własnych autorki i jest głosem w dyskusji, która zajmowała ją swego czasu osobiście. Warto przy tym zauważyć, że kwestionowanie fikcjonalności nie oznacza de-

szyfracji użytych przez pisarkę pseudonimów i ujednoznacznienia opowieści. Przeciwnie, stało się ono źródłem wielu nowych pomysłów interpretacyjnych, które tworzą burzliwą historię recepcji.[7]
Ramę modalną, wyzwalającą szczególny rodzaj napięć pomiędzy „prawdą" a „zmyśleniem", biografią a twórczością, wprowadza Żmichowska z małymi wyjątkami do swych kolejnych powieści.

Poszukiwania

W międzywojniu pojawiają się nowe próby zdefiniowania literatury kobiecej. Wiążą się one z kilkoma wydarzeniami krytycznoliterackimi, takimi m. in. jak renesans Żmichowskiej, przypomnianej czytelnikom „Wiadomości Literackich" przez Boya–Żeleńskiego.[8] Dla naszych rozważań znaczenie zasadnicze ma dyskusja, toczona w tym samym roku 1928 na łamach „Wiadomości".
Hasłem wywoławczym był artykuł Ireny Krzywickiej *Jazgot kobiecy, czyli przerost stylu*[9], zarzucający autorom płci żeńskiej zbytnią drobiazgowość opisu (pisarki przypominają komorników, ironizowała Krzywicka, interesują się każdym sprzętem), przesadne upodobanie do stylu ozdobnego, nadużywanie metafor i innych chwytów ornamentacyjnych. Oto rezultat tych nieumiarkowanych zabiegów:

Owa mania porównań, metafor, zestawień, które zamazują zdrowy sens i zatapiają myśl, ma pretensje do superanalizy, do psychologicznego rozszczepiania włosa na czworo. W istocie zaś jest to robienie z włosa liny okrętowej i walenie nią ogłupiałego czytelnika po głowie.

Tok wywodu Krzywickiej dobrze współgrał ze stanowiskiem Irzykowskiego, który w serii artykułów zebranych potem w tomie *Walka o treść*, krytykował w polskiej literaturze skłonność do przesadnej, nieuzasadnionej względami artystycznymi metaforyzacji, brak dyscy-

---

[7] *Poganka* należy do najbardziej znanych i najczęściej odczytywanych powieści Żmichowskiej. Ciekawe hipotezy interpretacyjne zaprezentowali m. in. M. Mann *„Poganka" Narcyzy Żmichowskiej. Geneza, źródła artyzmu i idea utworu*, Warszawa 1916; Z. Wasilewski *Aspazja i Alcybiades. Z dziejów powieści warszawskiej*, Warszawa 1835; T. Boy-Żeleński *Żmichowska*, w: *Pisma*, t. 3. Warszawa 1956.

[8] W roku 1928 i następnym Boy opublikował na łamach „Wiadomości Literackich" m. in. kilka artykułów na temat Żmichowskiej (Boy–Żeleński *Romans Gabrieli*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 49 [257] oraz tenże *Narcyza i Wanda*, „Wiadomości Literackie" 1929 nr 15 [276]. Weszły one później do szkicu pomieszczonego w 3 tomie *Pism* (patrz: przyp. 7).

[9] I. Krzywicka *Jazgot kobiecy, czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 42 [250].

pliny intelektualnej. W artykule *Metaphoritis i złota plomba*[10], wyraźnie, choć nie wprost nawiązującym do szkicu Krzywickiej, podtrzymał swą opinię na temat rodzimej twórczości. Odwołując się do licznych przykładów, niekoniecznie jednak z literatury kobiecej, pisał o zjawisku przesadnej estetyzacji, które nazwał „tatuowaniem naskórka". Irzykowski nie powiedział tego *expressis verbis*, ale wydaje się, że na grzechy piszących kobiet patrzył przez pryzmat całej spuścizny literackiej, nacechowanej wyraźnymi słabościami.
Wobec opinii Krzywickiej, a po części także Irzykowskiego, stanowisko polemiczne zajęły dwie autorki o nieporównywalnym warsztacie pisarskim — Maria Kuncewiczowa i Stanisława Przybyszewska. Kuncewiczowa przyjęła sformułowaną wyżej diagnozę, nie pogodziła się natomiast z zawartą w niej oceną. W artykule *Metaforyzm a męskie kasztele*[11] przyznawała, że „precjozyzm" jest formą artystycznego „wyżycia się" niektórych organizmów, w tym także organizmów kobiecych. Zjawisko metaforyzacji nie budziło jednak w autorce negatywnych skojarzeń estetycznych. Pisała z dystynkcją, na którą Krzywicka nie umiałaby się zdobyć:

Charakteryzowany wyżej sensualizm, przemawiający w literaturze językiem metafory, cechuje wiele utworów kobiecych. Zatem niechęć męska do czynnej kobiecości usiłuje nadać temu walorowi zabarwienie pewnej „Minderwartigkeit": powlec śmiesznością — unieszkodliwić. Odruch równie niepoważny jak obnoszenie męskich kapeluszy i światopoglądów przez „mocne" kobiety — nietakt w stosunku do ludzkości. Jest w interesie zarówno mężczyzn, jak kobiet pomnażanie, kultywacja każdej odrębności, przecież wspólnie czerpać będziemy z bogactwa. Skoro metaforyzm dał zaszczepić się tak łatwo na twórczość kobiecą — widocznie stanowi wyraz odpowiedni dla specjalnego materiału, jakim ona operuje.

Przybyszewska nie akceptowała tego sposobu myślenia. Według niej twórczość kobieca nie operowała żadnym „specjalnym materiałem", a jeśli pisarki posuwały się do wyraźnego i upodobniającego je nacechowania stylistycznego — to nie czyniły tego dobrowolnie. Metafora stanowiła „kobiecą twierdzę na lodzie", była swego rodzaju barwą ochronną, skrywającą samowiedzę autorską. Jeśli piszące kobiety ule-

[10] K. Irzykowski *Metaphoritis i złota plomba*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 52–53 [260–261]. Przedruk w: *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929. Przedruk współczesny *Pisma: Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976.
[11] M. Kuncewiczowa *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 44 [252].

gają metaforycznemu stylowi wypowiedzi, jeśli popadają w swego rodzaju manieryzm, to ze strachu przed odsłonięciem i surowością publicznego osądu — dodawała Przybyszewska.[12]
Dyskusja prowadzona na łamach „Wiadomości Literackich" dobrze pokazuje trudności z wyznaczeniem stylistycznych atrybutów twórczości kobiecej. Cztery wypowiedzi i cztery stanowiska! Krzywicka dostrzegała pewne nacechowanie i wartościowała je ujemnie, Kuncewiczowa to samo zjawisko oceniała pozytywnie. Irzykowski widział w utworach kobiecych te same ułomności stylistyczne i intelektualne, które odkrywał gdzie indziej. Przybyszewska nie przywiązywała do poziomu stylistycznego nadmiernej uwagi; w jej ujęciu styl był zjawiskiem historycznym i przejściowym.

Teorie

Podobne trudności ze zdefiniowaniem literatury kobiecej, stylu kobiecego, *écriture féminine*, ma współczesna krytyka feministyczna. Przeniesione na teren teorii literatury kryterium płci to z jednej strony zbyt mało, z drugiej — zbyt wiele. Mechaniczne utożsamienie terminu „literatura kobieca" z pojęciem „literatura pisana przez kobiety" oznacza pójście na łatwiznę, albo też implikuje bezwarunkowy determinizm biologiczny.
Aby tego uniknąć szuka się innych wyznaczników odrębności, a skoro te najoczywistsze — językowo-tematyczne — zawodzą jako rozwiązania uniwersalne (patrz: dyskusja na łamach „Wiadomości"), ratunek stanowią pozorne paradoksy. Julia Kristeva w książce poświęconej strukturze języka poetyckiego pisze o języku matriarchalnym.[13] Byłby to sposób mówienia wyzwolony spod logicznych reguł dyskursu „męskiego". W fazie pre-edypalnej słowo odzyskuje związek z ciałem mówiącego, z rytmem jego narządów głosu. Kto może przemówić językiem matriarchalnym? Dziecko, awangardowy poeta, wariat, odstępca, eksperymentator, a zatem niekoniecznie — kobieta. Zdaniem Kristevej poezja awangardowa, np. wiersze Chleb-

[12] Artykułu Przybyszewskiej *Kobieca twierdza na lodzie*, przygotowanego jako replika na szkic Kuncewiczowej, „Wiadomości Literackie" nie opublikowały. Rękopis znajduje się w Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Oddział w Poznaniu, zbiory oznaczone sygnaturą P. III. 52 a.
[13] J. Kristeva *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, 1974.

nikowa, stanowi powrót do wzorów języka matriarchalnego, wskrzeszającego słowo w jego cielesności i odzyskującego — tłumioną na co dzień — swobodę autoekspresji.
Inna badaczka, Lucy Irigaray, posługuje się paradoksem, ucinającym wszelką dyskusję.[14] Jej zdaniem, język kobiecy to język nie istniejący, niemożliwy, nie do wymówienia. O ile w klasycznej literaturze feministycznej, m. in. w tekście Kristevej, język kobiecy (matriarchalny) stanowi opozycję wobec języka męskiego (patriarchalnego), to w wywodzie Irigaray specyfiką języka kobiet jest to, że nie da się go pomyśleć jako członu jakiejkolwiek opozycji lub przeciwstawienia.
Warto pamiętać, że badacze z kręgu krytyki feministycznej dobrze zdają sobie sprawę z paradoksalności własnego przedmiotu badań. Metafora „białego atramentu" (użytego oczywiście do zapisania białej kartki papieru) dobrze oddaje nieoczywisty status wielu trudno definiowalnych, nieuchwytnych pojęciowo kategorii, takich jak: literatura kobieca, styl kobiecy, język kobiecy. Anglosaska badaczka, Mary Jacobus, mówiła wprost i bez zniechęcenia, o utopijności postulatów badawczych stawianych przez krytykę feministyczną, która stara się oswoić kategorie intuicyjnie wyczuwalne, ale trudne do precyzyjnego uchwycenia.[15]

Decyzje

Stoimy więc trochę bezradnie wobec zjawiska literatury/poezji kobiecej w przekonaniu, że definicje paradoksalnie nie zaspakajają wpisanej w każdą wypowiedź potrzeby jasności, a wypowiedzi jasne nie są do końca prawdziwe.
Spróbujmy jednak, i mimo wszystko, uporządkować tok myślenia.
Nie wszystkie utwory napisane damską ręką stanowią przykład literatury kobiecej. Płeć nie determinuje kształtu dzieła. Przyjmijmy, że o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy przedmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji. Definicja ta jest jasna w odniesieniu do poezji: jeśli podmiot liryczny wiersza, „ja" poetyckie, zaznaczy swą seksualność,

[14] Zob. L. Irigaray *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977.
[15] M. Jacobus *The Question of Language: Men of Maxims and „The Mill on the Floss"*, „Critical Inquiry", Winter 1981, vol. 8, no. 2.

choćby poprzez wybór określonej formy gramatycznej, wtedy możemy mówić w sposób zasadny o poezji kobiecej, jak też zastanawiać się nad jej literackimi funkcjami oraz sposobami wyrazu.[16]
Zauważmy, że w tym przypadku mówienie o kobiecej literaturze (poezji) nie powoduje nadużyć interpretacyjnych i nie pociąga za sobą zamknięcia omawianej twórczości w niechcianym getcie płci; to zaledwie uhonorowanie wyboru, dokonanego wcześniej na mocy decyzji autora. Choć oczywiście ocena owej decyzji i stopnia jej wpływu na proces rozumienia utworu — zależy już od nas.
(Cień wątpliwości pozostawia ta definicja w odniesieniu do prozy: wydaje się, że i w tym wypadku zachowuje ona swoje znaczenie, ale nie bez koniecznych dopowiedzeń. W wielu odmianach narracji wspomniane odsłonięcie może być ledwie zarysowane i wówczas kryterium samoidentyfikacyjne trzeba kojarzyć z innymi kategoriami, np. tematycznymi. Dlatego w dalszej części wywodu, dla uniknięcia wszelkich niejasności, będę mówiła o literaturze kobiecej widzianej wyłącznie, czy też przede wszystkim, poprzez pryzmat kobiecej poezji, która stwarza sytuację „czystą".)

Interpretacje

Odsłonięcie seksualności może dokonać się na różną skalę i w różny sposób. Można powiedzieć stanowczo i nieodwołalnie, jak Swirszczyńska: „jestem baba". Można poprzestać na delikatnym zaznaczeniu kiełkującego napięcia. Jak Marzanna Bogumiła Kielar w wierszu *Pokusa* (z tomu *Sacra conversazione*, 1992):

mgnienie zaledwie
tę zdumiona radość, kiedy wreszcie przyjeżdżasz
i wynosisz swoje rzeczy ze starego
sypiącego się combi, tę radość jak wodospad
to wszystko, co ma udział w jej trwaniu
łagodną pajęczynę światła pod kasztanami
rzucony ogryzek, i to, jak się zaciągasz, mrużysz oczy
i popiół spada ci na koszulę, i strzepujesz prędko

Krótkie i dojmujące odczucie własnej seksualności poprzedza inne doznania; jest punktem wyjścia — samowzbudzeniem, potencją, gotowością i oczekiwaniem. Kryje się w nim obietnica szczęścia.

[16] Wiele zawdzięczam pomysłom zawartym w pracy M. Homans *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordworth, Emily Bronte, and Emily Dickinson*, New Jersey 1980.

W wierszu innej autorki, Marii Bigoszewskiej, miłosne spełnienie nie przynosi nic poza pustką i zwątpieniem. „Niemniej pragnę" — mówi poetka (wiersz bez tytułu, z tomu *Ciało niepewne*, 1994). Uporczywe pragnienie, powracające wbrew logice zdarzeń i na przekór doświadczeniom, puste i tępe, staje się w poezji Bigoszewskiej jedynie sankcją pisania:

Nic, żadnej możliwości, nadziei, żadnej
łaski. Nitka spermy, mała
kropla krwi
Niepewne siebie ciało,
i wiedza. Tylko tyle.
[***, *tamże*]

Nie wiersze erotyczne, skupione na opisach miłości, określają istotę poezji kobiecej, i nie temat macierzyństwa, tak dla niej ważny, ani nawet biologiczny zegar czasu, tykający przy każdym wersie, ale właśnie ta decyzja, że piszę jako osoba seksualna, że piszę po to, by podtrzymać w sobie stan seksualnej gotowości, który realizuje się nie tylko poprzez miłość, ale także poprzez aktywność językową.
Dobrze wyczuwała cielesność wiersza i seksualność poezji Halina Poświatowska. Broniąc się przed zbędną intelektualizacją, lekko ironizując, pisała:

Stworzyć wiersz — kiedyś wystarczył wibrujący ból w tkankach i zasób słów nie większy od krzyku zwierzęcia. Teraz potrzebna jest koncepcja i racja, i eksploracje porównawcze w głębiny słowników. Są zabiegi chirurgiczne wokół słów, są słowa hybrydy, pół-słowa, ćwierć-słowa, i jest dwuznaczność liter spuchniętych od mądrości. I pragnienie moje — piskle słowicze milczy ogłupiałe od tych wszystkich partytur i instrumentów. I kiedy żądacie ode mnie znaczenia, czuję, jak gałąź podtrzymująca łamie się z trzaskiem pod ciężarem zrzuconego fortepianu.
[***, z tomu pośmiertnego *Jeszcze jedno wspomnienie*, 1968]

Wiersza nie ma, bo pragnienie przygasło, ugrzęzło pod stosem mądrych myśli i intelektualnych ciężarów. Kiedy się znów rozbudzi, poetka powie:

Lubię pisać wiersze. W wierszu jak na wiecu temperament wrze, krzyk rozsadza formę i uczucie wieje wielkim czerwonym sztandarem.
[***, *tamże*]

W tej udanej parafrazie poezji proletariackiej rewolucyjną siłę wiersza stanowi jego potencjał erotyczny. Poezja nie jest tu narzędziem

ideologii, ale wyrazem seksualnego napięcia, które jednocześnie rozładowuje i pobudza.
Jeszcze wyraźniej o wymienności działań artystycznych i zdarzeń egzystencjalnych, o bliskości literatury i erosa mówi poetka w innym utworze bez tytułu:

wczoraj pisałam wiersze
tak jak dzisiaj rozdaję pocałunki
[***, *Oda do rąk*, 1966]

Przekonujemy się, że te pośpiesznie rzucone myśli na temat pokrewieństwa pomiędzy napięciem erotycznym a napięciem twórczym nie są nieważne i przypadkowe; mechanizm seksualnego samopobudzenia zachęca przede wszystkim do pisania, daje poczucie niezależności, uwalnia od imperatywu współbycia z kimkolwiek, wprawia w stan radosnego podniecenia:

drzazga mojej wyobraźni
czasem zapala się od słowa
a czasem od zapachu soli
i czuję jak przede mną
przestępuje z nogi na nogę okręt
i ocean jest niezmierzony
bez żadnego brzegu
zamknięta w lupinie drewna
jestem cudownie wolna
nie kocham nikogo
i niczego
[***, *tamże*]

Seksualność pisania podobnie rozumie Anna Świrszczyńska. *Trzy poematy* w tomie poezji *Jestem baba* (1972) otwiera wierszem *Kobieta rozmawia ze swoim udem*:

To tylko dzięki twojej urodzie
mogę brać udział
[...]
w obrzędach miłości.
Otwierają się przede mną
w chwili miłosnej
dusze kochanków i mam ich w swej mocy.
[...]
czuję w dłoni
bijące serce ludzkie,

słucham słów,
które szepcze człowiekowi człowiek
w najszczerszej chwili życia.

Świrszczyńska nie ma wątpliwości: tylko dlatego, że jest mistrzynią gry miłosnej, sprawdza się również w poezji. Jej ciało (jej udo) jest instrumentem miłości i źródłem poetyckiego przeżycia. Daje siłę i poczucie cudownej przewagi. *Daimonion* Świrszczyńskiej to kobieta w pościeli — pewna swego, oddana, ale nie bez pamięci, zakochana nie w kochanku, ale w swej sile wzbudzania miłości.
Nabieram przekonania, że ta interpretacja nie jest tak zupełnie chybiona, gdy czytam *Epilog* — znany wiersz *Kobieta mówi o swoim życiu*:

Wiatr mnie pędzi po drogach,
wiatr, bóstwo odmiany
o dmuchających policzkach
Kocham ten wiatr,
cieszę się
odmianom

Chodzę po świecie
we dwoje albo sama
i mile mi są jednakowo
tęsknota i śmierć tęsknoty,
która nazywa się spełnieniem.

Czegoś jest we mnie za dużo.
Przelewam się przez brzegi
jak drożdże. Drożdże mają
swój własny rodzaj szczęścia.

Tu wszystko widać jak na dłoni. Kobiecość nie polega na dawaniu miłości, ani nawet na jej braniu, ale na odczuwaniu czystej (tj. bezprzedmiotowej) seksualności. Stąd bierze się poczucie nadmiaru: z pragnienia, które j e s z c z e (tęsknota) lub j u ż (śmierć tęsknoty, która nazywa się spełnieniem), nie ma swego obiektu. Z pragnienia, które jest miłością, choć nie kochamy, jak powiada Poświatowska, nikogo i niczego. Z czystego pożądania nieukierunkowanego na żaden przedmiot, nie wprzęgniętego w parę, prawdziwie wolnego.
Pamiętamy, że francuska badaczka, Lucy Irigaray, pisała, iż kobiecość wraz z jej językowym ekwiwalentem nie tworzy opozycji semantycz-

nych, ułatwiających rozumienie tworzących ją znaczeń. Wiersz Świrszczyńskiej pozwala obrazowo ująć ten paradoks. Odsłonięta w literaturze/poezji kobiecej seksualność ma charakter impulsu samowzbudzającego się, o niejasnej genezie, nie koniecznie wezwania do miłości. Erotyka to tylko jedna z form zagospodarowania kobiecego witalizmu. Świrszczyńska pozostawiła wyraźne ślady takiego rozumowania. W zbiorze *Jestem baba*, podzielonym na trzy „tradycyjne" cykle miłosne, klamrę stanowi prolog i epilog. Nie mówi się w nich o erotyce, ale o tym, co ją warunkuje — o seksualności.

Metafora drożdży

Problematyczną odrębność literatury/poezji kobiecej próbują oddać metafory. Dorzućmy jeszcze jedną: pączkujące drożdże. W wierszu Świrszczyńskiej symbolizują seksualność, nieograniczoną kreatywność, pewien naddatek energii, która szuka dla siebie ujścia.

W pracach anglosaskiej badaczki, Patricii Parker nie ma drożdży, są natomiast *fat ladies* — grube kobiety, pulchne damy jako motyw religijnej ikonografii i literatury okresu Odrodzenia.[17] W wykładni Ojców Kościoła, pisze Parker, symbolizują rozszerzanie (ale także i rozproszenie) wpływów religii chrześcijańskiej, w wykładni retorycznej ich nieposkromiony witalizm, gadatliwość, zachłanność, stanowią uzasadnienie dla nieuprawnionych odstępstw od klasycznej formy tekstu. Prokreatywność kobiet, postrzegana zdaniem Parker m. in. przez Szekspira i negatywnie scharakteryzowana w wielu jego sztukach, trwa również poza okresem ciąży, kiedy w naturalny sposób stają się one nosicielkami pewnego nadmiaru. Ruchliwość i ciekawość świata rozumiał Szekspir jako stałą cechę kobiecej natury. Mógł jej sprostać tylko za cenę rozmaitych zabiegów narracyjnych — amplifikacji, redundancji. Witalności naturalnej przeciwstawiał witalność tekstualną; rozrostowi ciała — bujność tekstu.

Tak było, zdaniem Patricii Parker, w Renesansie, kiedy kobiety mogły być tylko przedmiotem działań artystycznych, lepiej lub gorzej przedstawionym — obiektem opisu. Dzisiaj ów nadmiar energii zamieniają w teksty własne. Wydaje się, że wszędzie tam, gdzie możemy mówić o literaturze/poezji kobiecej, a więc tam, gdzie dochodzi do odsłonięcia kategorii płci, przyczyną i siłą sprawczą jest presja seksualności,

nieforemnej, rozlanej jak pączkujące drożdże. Jeśli akcentuje się płciowość podmiotu mówiącego, to po to, by podkreślić — jak w poetyce renesansowej — związek pomiędzy ciałem a tekstem, pomiędzy seksualnością a pisaniem, lub w wersji bardziej pruderyjnej — którą posługiwała się m. in. Żmichowska — między „biografią" a „twórczością".

Powiem więcej: wszędzie tam, gdzie akcentuje się płciowość podmiotu mówiącego, wszędzie tam, gdzie ujawnia się związek między ciałem a tekstem — mamy do czynienia z przypadkiem literatury/poezji kobiecej. Bez względu na biologiczną płeć faktycznego autora. Przed mężczyznami, którzy patrzą na swą twórczość poprzez kategorie seksualności, którzy wierzą — jak np. Żeromski w *Dziennikach* lub jak, być może, przy całym swoim mizogynizmie, Szekspir — w jakkolwiek rozumiany związek ciała i tekstu, w jednorodność gestów erotycznych i pisarskich, i w równowartość rozmaitej natury spełnień, świat literatury/poezji kobiecej stoi otworem.

Mam nadzieję, że zgłaszając ten pomysł, mieszczę się jeszcze w granicach feministycznego paradoksu.

Ewa Kraskowska

Sens *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej

Nieznany kraj

Tytuł powieści Anieli Gruszeckiej jest przewrotnie banalny. Nawiązuje do jednej z najbardziej konwencjonalnych poetyk tytułowania utworów literackich, a kryje się za nim całość nie mająca nic wspólnego z typem literatury, do jakiej odsyła. Odbiega również od praktyk tytułowania w obrębie prozy psychologicznej, do której książka Gruszeckiej się zalicza. Czego możemy oczekiwać po takim tytule? Najłatwiej o skojarzenia z literaturą dla dzieci lub młodzieży, literaturą podróżniczą, fantastyczną, czy wreszcie z najstarszą klasyką epiki, gdzie formuła „przygodowości" znajduje szerokie zastosowanie.

Przygodę można pojąć jako przygodę dopiero na tle innej całości o równie wyrazistym początku i końcu, to znaczy na tle życia. Życie i jego metafory, a nie przygoda, bywały kluczowymi słowami w tytułach powieści o zacięciu psychologicznym. *Całe życie Sabiny* Boguszewskiej, *Noce i dni* Dąbrowskiej, *Dokąd* i *Wędrówka Joanny* Szelburg-Zarembiny, *Żywot Mikołaja Srebrempisanego* Zegadłowicza, *Powszedni dzień* Gojawiczyńskiej. To pierwsze z brzegu przykłady. Sama Gruszecka wzbogaciła tę kolekcję tytułów pisząc w latach

siedemdziesiątych *Całe życie nad przyrodą mowy polskiej*, biograficzną książkę o dorobku naukowym swego męża, Kazimierza Nitscha.
Ale przecież życie to też przygoda; oglądane z odpowiedniej perspektywy, strukturalnie niewiele się od niego różni. Rozpoczyna się na mocy przypadku i wygasa samorzutnie. Jeśli Bachtin powiada, że:

„Nagle" i „właśnie wtedy" są najtrafniejszymi charakterystykami czasu przygodowego, który [...] zaczyna się i wchodzi w swoje prawa wtedy, kiedy normalny, pragmatycznie albo przyczynowo rozumiany tok zdarzeń załamuje się i pozwala na wtargnięcie czystej przypadkowości z jej swoistą logiką.[1]

— to taka definicja równie dobrze stosuje się do czasu każdego istnienia, które, gdyby przypadło na inny czas, żyłoby innym życiem, byłoby innym bytem. Także i nasz indywidualny czas życiowy trwa poza prawidłowościami porządku dziejowego i tylko z rzadka miewamy świadomość uczestniczenia w historii. Przygoda ma się zatem tak do życia, jak życie do dziejów.
Cóż z owej wieloznaczności „przygody" pozostaje po lekturze książki Gruszeckiej? Sama powieść, opublikowana w roku 1933, nie przynosi jednoznacznej interpretacji. Krytycy przyjęli ją bardzo dobrze, niekiedy nawet entuzjastycznie[2], ale odczytywali na różne sposoby. Karol Zawodziński na plan pierwszy wysuwa sprawę przyjaźni jako „najważniejszą i najobszerniej potraktowaną wśród wątków tematycznych powieści"[3], a Ignacy Fik kwituje problematykę utworu stwierdzeniem, że:

Bohaterka powieści szuka zbliżenia do innej kobiety, ale doznaje niepowodzenia. Nie pozostaje nic innego, jak zrezygnować z prób zdobycia cudzej duszy i wyżywać się w swej pracy i wyobraźni.[4]

Kazimierz Czachowski wskazuje wprawdzie śmiało „platońskie zagadnienie Erosa, w zasadniczym wątku powieściowym przedstawione

---

[1] M. Bachtin *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 287.
[2] L. Piwiński w „Wiadomościach Literackich" (1934 nr 15) wyrażał się o niej jako o dziele „wielkiego i niezwykłego talentu" i „może najwyższym wzniesieniu, jakie dotychczas osiągnięto w powieści polskiej". W roku 1934 *Przygoda w nieznanym kraju* została wyróżniona nagrodą literacką miasta Krakowa.
[3] K. W. Zawodziński *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*, Warszawa 1937, s. 43.
[4] I. Fik *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, w: *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 530.

na płaszczyźnie tęsknoty do doskonałej przyjaźni, czyli miłości duchowej między dwoma kobietami"[5], ale poza ową kwestię relacji międzyludzkiej dalej wyjrzeć już nie próbuje. Przy takiej lekturze przygodą stawało się spotkanie z drugą osobą, a ta osoba — tytułowym „nieznanym krajem".

Trzeba sprawiedliwie oddać, że wiele fragmentów powieści przemawia za podobną interpretacją. Życie głównej bohaterki, czterdziestoletniej, przedwcześnie owdowiałej Klary Lubomirskiej, zrazu jest przedstawiane w szarych odcieniach monotonnej powszedniości. Męczące kontakty z ludźmi, ograniczające swobodę twórczą skromne warunki materialne, mało komfortowa przestrzeń życiowa — to wszystko sprawia, że znajduje się ona, wyjąwszy krótkie przebłyski autentycznej kreatywności, w ciągłym stanie wewnętrznego niezadowolenia i irytacji. Powieść zaczyna się od „najazdów" narracyjnej kamery kolejno na dwoje rodzeństwa: najstarszego brata Zygmunta, doskonale odzianego pana „około pięćdziesiątki", który „w wybornej formie, swobodnie i umiejętnie, doskonale wyrobiony podróżny, pewny i godny" (s. 5) wysiada z pociągu na dworcu w Krakowie, bierze taksówkę i udaje się do mieszkania siostry. Tymczasem ona:

[...] osoba średniego wzrostu, o pewnych siebie ruchach, ciemno a krótko ubrana, spieszyła się od sklepu do sklepu pod mokrym parasolem po lśniących wodą, pełnych świateł i ciemności ulicach, kupując szynkę, ser, bułki i owoce; widząc, że się spóźni, że się już spóźniła, w przykrym poczuciu źle spełnionego obowiązku gościnności: oficjalnie, w zakupach, starając się o dobre przyjęcie brata, a wewnątrz, w mętnym i nie dającym się opanować podrażnieniu niezadowolona z jego przyjazdu, z tych jakichś znowu pretensji, czy czego, co się wynurzy. Tak czy inaczej strata czasu i skrępowanie; długie rozprawy, przymus słyszenia i mówienia o rzeczach rodzinno-przykrych, jak z nim zwykle. Wszystko to piętrzyło się w jej przewidywaniach coraz wyżej, a deszcz lał, kałuże chlupały [...], w związaniach licznych paczuszek coś się psuło, a rozpięty i oblatujący wodą parasol uniemożliwiał uwolnienie ręki i dokładne zaradzenie obsuwaniu się sznurków [s. 7. podkr. E.K].[6]

W początkowych rozdziałach Klara pokazywana jest stale w sytuacjach z różnymi osobami, które absorbują ją swoimi „sprawami": Zygmunt — kwestią sprzedaży domu po rodzicach i uwikłaniem w romans z Dolą Helmerową; młodszy brat Stanisław — losem książek w powierzonych jego opiece zbiorach bibliotecznych oraz losem

[5] K. Czachowski *Powieść Anieli Gruszeckiej*, „Czas" 1933 nr 274.

[6] Wszystkie cytaty wg: A. Gruszecka *Przygoda w nieznanym kraju*, Kraków 1957. (W nawiasie podaję numer strony.)

swych uczuć pozamałżeńskich; infantylna Dola — histeryczną niemożnością obcowania z ciałem dopiero co zmarłej matki i w ogóle z faktem śmierci; życzliwa, ale nieco natrętna panna Dobromilska — zaangażowaniem w ideę promowania twórczości kobiet. Wokół Klary nieustannie rozlega się męczące brzęczenie głosów ludzkich, a w niej — głos wewnętrznego „obserwatora". Obserwator ów niekiedy czyni wysiłek, by odnieść się do tego, co słyszą uszy Klary, ale nieporównanie częściej monologuje na temat tego, co Klara w i d z i i co pragnie przetworzyć w obraz. Ludzie zwyczajnie działają jej na nerwy, więc ucieka ona w świat podniet wzrokowych i bodźców estetycznych, które wprowadzają ją w stan twórczego napięcia.

W takim mniej więcej, niezbyt przyjemnym nastroju, spotęgowanym koniecznością upomnienia się o należność za projekty tkanin, wkracza bohaterka do salonu Godziemby–Nowickiej, właścicielki warsztatów kilimiarskich. Tu rozgrywa się scenka rodzajowa, w której Gruszecka karykaturalnie odmalowuje pretensjonalne zachowania różnego autoramentu „znawców" sztuki — nabywców i krytyków artystycznych, którzy wygłaszają bądź to banalne, bądź nadęte frazesy na temat oglądanych prac. Klara zżyma się w duchu, zwłaszcza że są wśród nich jej własne projekty, lecz postanawia „przetrzymać" klientów, bo nie może sobie pozwolić na to, by odejść nie odebrawszy honorarium. I wtedy ma miejsce zdarzenie, które nosi wszelkie cechy inicjacji przygody uczuciowej, miłosnego zauroczenia.

Uwagę Klary przyciąga zachowująca się powściągliwie — w odróżnieniu od innych gości i klientów — para, a raczej kobieta, dużo młodsza od swego towarzysza. Do tego momentu wszystkie postacie *Przygody* (oprócz głównej bohaterki) pokazywane były z mniej lub bardziej dobitną intencją satyryczną, wyrażaną przerysowaniem cech fizycznych i sposobu bycia, jak np. w przypadku panny Dobromilskiej czy Godziemby–Nowickiej, bądź — jak w charakterystyce Zygmunta — psychiki i sposobu myślenia. W opisie Julii Bielskiej zwracają uwagę przede wszystkim określenia, które oddają stonowanie jej osobowości i wyglądu:

Pani była młoda i smukła. Klara zauważyła parę razy niezwykłą lekkość i płynność jej ruchów. [...] Była zresztą tak ciemno ubrana, w tak nie narzucający się, sarniego koloru jakiś kostium, że niczym nie zatrzymywała oczu, póki się nie zaczęło jej obserwować. [...] Jednak z bliska i w świetle p. Bielska nie wyglądała tak bardzo młodo [...], jak się Klarze wydawała ze swoich ruchów. Sądząc po twarzy mizernej i zmęczonej, musiała mieć ze trzydzieści lat. [s. 78, 83]

To miłe wrażenie i kilka uwag Julii o kilimach wykonanych według projektów Klary wystarcza, by stykająca się na co dzień z brakiem zainteresowania dla swych „spraw" bohaterka gorąco zapragnęła zbliżyć się do nowo poznanej. Dalszy ciąg znajomości Julii i Klary przynosi jednak tej ostatniej rozczarowanie. Zaczyna sobie bowiem obiecywać po tej przyjaźni bardzo dużo: jakiś siostrzany związek dusz, wspólną przygodę w świecie sztuki, w którym będzie przewodnikiem i nauczycielem, a Julia — chłonącą wszystko w uniesieniu uczennicą. Jednak Bielska stawia opór tej zaborczości, nie przynosi Klarze niczego poza serdecznym wprawdzie i ujmującym, ale jednak konwencjonalnym zainteresowaniem. Wkrótce wyjaśnia się, że Julię obarcza uciążliwy obowiązek opieki nad ślepnącą szwagierką i teściową, która zdradza objawy starczej demencji. Klara długo nie jest w stanie pojąć, jak można dobrowolnie poświęcić się niedołężnym istotom, na dodatek zaledwie powinowatym ze strony męża, i odrzucić z takiego powodu wszystkie ofiarowane przez nią skarby duchowej bliskości. Głęboko zraniona w swym narcyzmie, przechodzi różne fazy: rozżalenia na Julię, buntu przeciw utrudniającym ich przyjaźń okolicznościom, chęci pomagania Julii w codziennych obowiązkach, wreszcie zrozumienia. Zrozumienie drugiego człowieka. Wniknięcie w jego odczuwanie, myślenie i motywy postępowania. To proste, zdawałoby się przeżycie, staje się dla Klary prawdziwym olśnieniem, wyzwala ją ze skorupy egocentryzmu i wyzwala w n i c j twórczą euforię. Przygoda z Julią okazuje się przygodą z sobą samą — nieznanym krajem, odblokowuje w Klarze jakieś stłumione pokłady emocjonalności i kreatywności.

P o w i e ś ć o o d k r y w a n i u s i e b i e, jaką jest książka Gruszeckiej, podobnie jak najsłynniejsze powieści kobiece dwudziestolecia międzywojennego, to znaczy *Cudzoziemka* Kuncewiczowej i *Całe życie Sabiny* Boguszewskiej, można scharakteryzować przez zestawienie z *Entwicklungsroman*, z reguły ukazującym bohatera płci męskiej.[7] *Entwicklungsroman* przedstawia zwykle historię chłopca, młodzieńca i wreszcie młodego mężczyzny, który po dramatach ado-

[7] W latach 70. i 80. powieść nazywana przez krytykę „the novel of self discovery" albo „the Coming Out Novel", stała się charakterystyczna dla lesbijskiego nurtu prozy kobiecej w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Pisze o tym m.in. Paulina Palmer w książce *Contemporary Lesbian Writing. Dreams, desire, difference* Philadelphia 1993, s. 41–45. „Progresywną" kompozycję *Entwicklungsroman* znajdujemy w tzw. „powieści dla dziewcząt".

lescencji dochodzi do punktu, w którym wprawdzie czytelnik musi się z nim rozstać, ale za to z przekonaniem, że oto Wilhelm, Tomasz czy Mikołaj stoją u progu nowego, dojrzałego życia. Jest to więc kompozycja, by tak rzec, progresywna. Bohaterka powieści kobiecej do najważniejszych refleksji o swym życiu dochodzi jako osoba z przeszłością, na ogół nieudaną (miejsce dramatu adolescencji zajmuje d o ś w i a d c z e n i e n e g a t y w n e, którego źródłem zwykle bywa płeć) i nierzadko bez przyszłości, co w przypadku Róży z powieści Kuncewiczowej i Sabiny z powieści Boguszewskiej jest ukazane szczególnie drastycznie, gdyż dokonują one swych obrachunków w godzinie śmierci. Na tym tle powieść Gruszeckiej ma wymowę zdecydowanie optymistyczną.

Kobieta lubi kobietę

W znanym, nie tłumaczonym dotąd na język polski eseju *A Room of One's Own* (1929), który stał się jednym z kanonicznych tekstów krytyki feministycznej, Virginia Woolf opowiada, jak natknęła się na powieść niejakiej Mary Carmichael, zbiegiem okoliczności zatytułowaną *Life's Adventure* (*Przygoda życia*). Początek lektury nie był zbyt obiecujący; coś w sposobie budowania i łączenia zdań, w nadmiernej ilości faktów zgromadzonych na początku utworu, zaniepokoiło wyrafinowaną czytelniczkę. Jednak już po chwili lektury — Virginia Woolf pisze:

[...] przewróciłam kartkę i przeczytałam... proszę wybaczyć, że tak znienacka przerywam, ale czy przypadkiem nie ma między nami jakiegoś mężczyzny? [...] Czy na pewno są tu wyłącznie kobiety? Jeśli tak, to mogę wam powiedzieć, że następne słowa, jakie przeczytałam, brzmiały: „Chloe lubiła Oliwię". Nie, nie, proszę nie wychodzić. Proszę się nie rumienić. Przyznajmy się same przed sobą, w zaciszu naszego własnego grona, że takie rzeczy czasem się zdarzają. Czasami kobiety naprawdę lubią inne kobiety.

A zatem przeczytałam, że „Chloe lubiła Oliwię". I olśniło mnie, jaką ogromną to oznacza zmianę. Niewykluczone, że Chloe lubiła Oliwię po raz pierwszy w dziejach literatury. Kleopatra nie lubiła Oktawii. Jakże innym dziełem byłby *Antoniusz i Kleopatra*, gdyby lubiła! [...] Ileż byłoby ciekawiej, gdyby relacja między tymi dwiema kobietami była trochę bardziej skomplikowana. Tyle możliwości zaprzepaszczonych! Wtedy spróbowałam sobie przypomnieć, czy w którejkolwiek z moich lektur pokazano dwie kobiety, które byłyby ze sobą zaprzyjaźnione. Oczywiście u Racine'a i w greckich tragediach występują zaufane służące. Od czasu do czasu zdarza się matka i córka. Ale prawie bez wyjątku są one pokazywane w relacji do mężczyzn. Czyż to nie dziwne, że przynajmniej do czasu Jane Austen wszystkie wielkie postaci kobiece w literaturze przedstawiane były nie tylko wyłącznie przez płeć przeciwną, ale również w relacjach do tejże

płci? A przecież te relacje wypełniają tylko niewielką część życia kobiety. I jakże mało może na ten temat powiedzieć mężczyzna, któremu własna płeć wkłada na nos ciemne lub różowe okulary.[8]

Powieść Gruszeckiej mówi między innymi o tym, że Klara lubiła Julię. A może nawet więcej niż lubiła? Przychodzi moment, kiedy bohaterkę nawiedza zainspirowane znajomością Freuda podejrzenie:

„A jeżeli" pomyślało cudze w Klarze „to moje odnoszenie się do niej ma w sobie coś nienormalnego, coś erotycznego?" Jakby piorun w nią uderzył: to wydało się tak potworne, że wszystko stanęło sparaliżowane. Przełknęła suchym gardłem. „Ach Boże, przecież to niemożliwe, niemożliwe!" broniło się coś rozpaczliwie wśród huku w głowie. „Dlaczego?" odpowiadał surowy obserwator wewnętrzny, sam jeszcze skamieniały od wstrząsu, ale na włos nie ustępujący przed lękiem czy grozą. Odwaga badania, zaprawiona od dzieciństwa na katolickiej dyscyplinie rachunku sumienia i spowiedzi, potem doostrzona na analizie freudowskiej; bezkompromisowa, nie cofająca się przed żadnym podejrzeniem, choćby jak strasznym. [s. 229]

Lesbijski trop zostaje w książce zresztą natychmiast zarzucony, jakby zasygnalizowano go tylko po to, żeby zaraz wykluczyć. Z wielu względów przytoczony *passus*, choć krótki, dla interpretacji utworu ma znaczenie szczególne — tak wiele przynosi bezpośrednich informacji o osobowości bohaterki. W chwilach krytycznych życia emocjonalnego Klara dokonuje autopsychoanalizy, w której szczególną rolę odgrywa wspomnienie matki. Kiedy na prośbę wystraszonej Doli zostaje w obcym mieszkaniu, by czuwać przy zwłokach pani Prozorowej, jest tak, jakby raz jeszcze czuwała przy zmarłej matce, a jej rozproszone zmęczeniem myśli i wrażenia naturalną koleją rzeczy krążą wokół straty najbliższych: „opuściła się w to nocne czuwanie przy zwłokach jak w znany sobie kraj (s. 44; — podkr. moje — E. K.).
Po tragicznej śmierci starszego z braci i po tym, jak Julia odmawia jej swej duchowej bliskości, Klara coraz bardziej popada w depresję, której sprzyja pora roku („Było rozpaczliwie szaro", s. 292), brzydota otoczenia („Wstrętna dziura całe miasto", tamże) i psychiczna brzydota ludzi („Zadeptują się nawzajem bezczelne egoizmy, brutalność, głupota", tamże). W dzień pogrąża się w bez-

[8] V. Woolf *A Room of One's Own*, Penguin Books 1995, s. 68–69. (Tłum. moje — E. K.)

czynności, nocami cierpi na bezsenność. Podczas jednej z takich nocy spędzanych na pograniczu jawy i sennego marzenia, śnią jej się matka i tragicznie zmarły brat w chwili jakiegoś odjazdu. Jest peron, wagon i brat z bandażem na piersi, tam gdzie trafiła go przypadkowo wystrzelona z własnego rewolweru kula. Klara rozpaczliwie błaga matkę, by mogła im towarzyszyć. Ta jednak łagodnie, perswadująco, odmawia... słowami Julii: „ja nic na to nie poradzę, że ty zostaniesz sama... ja nie mogę się podjąć tej roli" (s. 297).

Bohaterka z łatwością rozszyfrowuje sensy snu, a zwłaszcza związek, jaki rysuje się między matką, Julią i samotnością. Niedużo wiemy o dzieciństwie Klary, spędzonym z rodzicami i braćmi w domu na Zagrapiu; wiadomo tylko, że skomplikowana kwestia sprzedaży tego miejsca obchodzi ją znacznie boleśniej niż Zygmunta i Stanisława, zainteresowanych głównie aspektem finansowym transakcji. Z licznych sugestii i niedopowiedzeń wylania się obraz córki czułe przywiązanej do ojca i matki, pielęgnującej ich pamięć i silnie odczuwającej ich brak. Psychiatria dobrze zna przypadki, kiedy za taką sytuacją rodzinną kryją się zaburzenia okresu pokwitania — anoreksje, bulimie i inne nerwice, wynikłe z nadopiekuńczości matek wobec córek, a w konsekwencji — trudności w przystosowaniu się kobiet do dorosłego życia. Julia, która tak ważną rolę spełnia w rozładowaniu depresji bohaterki, w całej powieści właściwie ani razu nie jest sobą, a jedynie substytutem. Personą, którą w danej chwili chce w niej widzieć Klara: Matką, Córką–Adeptką, Siostrą–Powiernicą, albo Tą Inną, która jest Nie–Mną.

Klara z największym trudem przyjmuje do wiadomości fakt, że Julia ma jakieś własne życie i własne sprawy, przypuszczenie, że może być ona w ciąży, jest wstrząsem, który wyzwala taką oto falę skojarzeń:

Nastało w niej tak głuche milczenie, że w ogóle przestała pamiętać, że rozmawia, że trzeba słuchać, mówić. Jakieś zapadnięcie w głuszę działania się życia: jedzenia, trawienia, rodzenia; funkcjonowania tkanek, dyszenia ich, wchłaniania i wydzielania; jakiegoś ruszania się, zawijania i odwijania morskich, galaretowatych tworów; paczkowania, wysuwającego macki i wciągania się z powrotem (akwarium w Neapolu, a potem na targu poplątane mątwy z wylążącymi oczami i wnętrznościami). Morskie zielone mrok–światło trzymało się tego błonowatego rojowiska z natręctwem, które wymuszało wstręt (w zasadzie to nie było wstrętne) i dawało wszystkiemu

barwę głuchego musu, fatalizmu, który owłada przy patrzeniu na bytowanie niższych zwierząt. Z którymi we wszystkim podstawowym jedność stanowią wyższe — i jedność człowiek. [s. 223]

Oczywiście „obserwator wewnętrzny" niezwłocznie interweniuje i nakazuje Klarze zastanowić się, czy przypadkiem nie zwariowała. Jest to wszakże jedyny w powieści fragment do tego stopnia, by tak rzec, zsomatyzowany i nietrudno dostrzec w nim ślad traumy.
W powieściowym punkcie wyjścia świat Klary jest jak wielość ludzkich „zaciśniętych muszli" (s. 281), odbijających się w jakiejś przestrzeni wypełnionej formami, barwami i światłocieniem. Ostatecznie punktem dojścia na drodze samopoznania okazuje się bezinteresowne uszanowanie Innego, które jednocześnie pomaga ustalić podstawę wszelkiego poznania: relację między Mną a Światem Bytów Nie Będących Mną. Pozwolić, by Inny, Inna, Inne istnieli obok mnie, wyzbyć się nawyku wkleszczania Innych we własny system wartości — oto imperatywy, którymi Klara będzie się kierować. J a t o I n n i.

Kobiety bez mężczyzn

Jerzy Kwiatkowski dostrzegł w książce Gruszeckiej „pewien mizoandryzm (...): zjawisko nierzadkie w ówczesnej, gwałtownie feminizującej się literaturze".[9] Trzeba sprostować tę opinię; niechęć do mężczyzn jest w *Przygodzie* wyłącznie pochodną ogólnej postawy mizantropijnej, jaką cechuje Klarę. Skrzywiony, jednostronny stosunek do ludzi, to skutek depresji ogarniającej ją po śmierci najbliższych. „A tamci pojechali" (s. 46) — myśli z poczuciem krzywdy i opuszczenia o swoich zmarłych, kończąc czuwanie przy zwłokach pani Prozorowej.
To prawda, że mężczyźni — może z wyjątkiem młodszego brata — pokazywani są w powieści karykaturalnie: próżny i zadufany Zygmunt, kabotyńscy pseudoznawcy sztuki, obojętny wobec rodziny Bielski. Ale równie złośliwie sportretowano tu kobiety: niedojrzałą uczuciowo kokietkę Dolę, zdziwaczałą i śmieszną pannę Dobromilską, gruboskórną Godziembę–Nowicką, a przede wszystkim bezduszne żony obu braci. Wyrachowana Ada w godzinie śmierci męża–bankruta potrafi myśleć tylko o finansach, Nina zaś troszczy się wyłącznie o swoje zdrowie i ma irytująco „kobiecy" sposób prowa-

[9] J. Kwiatkowski *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 264.

dzenia istotnej rozmowy tak, aby stale rozmijać się z właściwym tematem. Jej „prawie nagła, choć dawno spodziewana" (s. 200) śmierć zaświadcza, że troska o zdrowie nie była tylko hipochondrią, ale nie łagodzi niekorzystnej charakterystyki.

Natomiast jest faktem, że wszystkie ważne postacie występujące w tym utworze przydzielone zostały albo do świata męskiego, albo do kobiecego, a między tymi światami istnieje bardzo problematyczna styczność. Już pierwsza rozmowa Klary z Zygmuntem o sprzedaży Zagrapia ilustruje brak możliwości porozumienia między siostrą i bratem: ona myśli i mówi o sentymentach i uczuciach, on o życiowym praktycyzmie, finansach i interesach, oboje zaś działają sobie na nerwy. Oto charakterystyczny fragment dialogu:

– Ty, jako kobieta, nie możesz widać zrozumieć tego, co...
– No więc mnie, jako kobiecie, tego nie mów.
– Logika istotnie kobieca. Ale zawsze przecież chciałaś być męskim umysłem.
– Chciałam? No, to dawno przestałam chcieć. [st. 10-11]

Zygmunt, który lubi pieniądze, zewnętrzne znamiona sukcesu, ryzykuje w interesach, odznacza się pragmatyzmem, ulega czarowi „małej, bezbronnej kobietki", ma skłonność do łatwej irytacji i uważa, że w każdej sytuacji należy zachowywać odpowiednie pozory, jest mężczyzną „klasycznym" — tak wiele zgromadził w sobie stereotypowych cech męskich. Kończy tragicznie — bankrutuje, zostaje wykorzystany, a potem odepchnięty przez Dolę, traci panowanie nad sytuacją i własnymi uczuciami, wreszcie umiera w kompromitujących okolicznościach. Historia jego romansu i nieudanego małżeństwa, wraz z paralelnie prowadzoną historią romansu i małżeństwa młodszego brata, stanowi właściwą osnowę fabularną *Przygody*, ramę kompozycyjną, na której „utkany" zostaje skomplikowany i subtelny wzór problemów psychologicznych, filozoficznych oraz artystycznych. Zdawać by się mogło, iż młodszy z braci, bardzo Klarze bliski, o pokrewnych humanistycznych zainteresowaniach, wrażliwszy uczuciowo i estetycznie, przekroczy barierę dzielącą kobiety i mężczyzn. Lecz i on reprezentuje pewien męski stereotyp, tyle że inny od poprzedniego: jest pochłoniętym pracą pasjonatem, niezaradnym w sprawach finansowych. Jego „sprawa" sercowa zapowiada się niedźle: wszystko wskazuje, że uczucie ulokował lepiej niż Zygmunt, a uciążliwa żona w stosownym czasie umiera. Ostatnia scena książki

to — symetrycznie do pierwszej — rozmowa Klary ze Stanisławem, który zwierza się siostrze z osobistej tragedii. Okazuje się bowiem, że na skutek komplikacji po urodzeniu dziecka z pierwszego małżeństwa — jego ukochana niezdolna jest do współżycia płciowego, co w odczuciu Stanisława wyklucza możliwość związku. Klara najpierw oburza się na tak typowo męskie uzależnienie bliskości między dwojgiem ludzi od spraw seksu, ale w końcu — i jest to pierwsze zwycięstwo jej uzdrowionej psychiki — przystaje na to, że brat może mieć w tej kwestii własny punkt widzenia i nie jej go sądzić.

Inni, migawkowo pokazani mężczyźni — krytycy Morowy i Pielech, artysta Brykczyński, Bielski — są ujęci jeszcze bardziej stereotypowo, od strony jednej czy dwóch negatywnych cech. Co ciekawe, wszyscy, z Zygmuntem na czele, wydają się uzależnieni od kobiet, „przeglądają się" w kobietach, sprawdzają na nich efekty swych słów, czynów i dzieł, popisują się przed nimi, przychodzą do nich ze swymi sukcesami i porażkami. Gdyby je wypędzić z ich świata — rozpadłby się i stracił rację bytu. Inaczej rzecz się ma z bohaterkami *Przygody w nieznanym kraju*. Te w większości sprawiają wrażenie samowystarczalnych i doskonale obywają się bez partnerów. Przypadek Klary jest tu najbardziej skrajny. Choć w sprawach sztuki i trzeźwego myślenia woli ona postrzegać siebie nie jako kobietę, lecz jako człowieka i demonstracyjnie nie zabiera głosu w kwestii — skądinąd z pasją roztrząsanej w dwudziestoleciu — różnic między twórczością męską i kobiecą, to przecież mężczyźni są dla niej obcy, dziwni, komiczni lub denerwujący. Nawet zmarłego męża wspomina przelotnie, co prawda bez niechęci, raczej ze smutkiem, jakby ów związek był dla niej jakąś niewykorzystaną szansą. Ale to nie jego śmierć, lecz śmierć rodziców ma na nią „paraliżujący wpływ" (s. 80).

Mąż Julii jest tylko mało istotnym do niej dodatkiem, tłem, które pozwala wydobyć specyfikę jej charakteru, wyglądu i zachowania. Żony obu braci traktują ich jako źródło utrzymania i prestiżu; panna Dobromilska wyżywa się feministycznie i „salonowo", panią Wyszoborską pochłania działalność charytatywna, a Godziembę-Nowicką — interesy. Jedynie Dola Helmerowa otacza się przysłowiowym „rojem mężczyzn", żeruje na ich słabościach i zaspokaja przy nich swoją próżność. Kiedy jednak jest naprawdę przestraszona i bezradna szuka siostrzanego wsparcia u Klary, a w końcu nawet matczynej opieki u surowej pani Wyszoborskiej.

Kobiety u Gruszeckiej, podobnie jak mężczyźni, ucieleśniają pewne płciowo-kulturowe stereotypy. Negatywne — kokietka, hipochondryczka, kobieta wyrachowana, stara panna, biznesmenka — i pozytywne, wyrażające się w takich cechach, jak wrażliwość na krzywdę, subtelność, intuicja, życzliwość, zainteresowanie dla innych (niekiedy przechodzące wprawdzie w plotkarską ciekawość). Ale przede wszystkim mamy tu portret Klary — artystki. Bo *Przygoda w nieznanym kraju* to — między innymi — kobiecy *Kunstlerroman*.

Gruszecka i Woolf

Klara jest malarką, a raczej bardzo pragnie nią zostać, póki co zajmuje się sztuką dekoracyjno-użytkową. W swoim stosunku do twórczości i do życia uderzająco przypomina Lily Briscoe, jedną z głównych postaci *Do latarni morskiej* Virginii Woolf.[10] Lily również wybiera życie bez mężczyzny (czy raczej życie bez mężczyzny staje się jej udziałem) i znajduje w tym warunek niezbędny do uprawiania swojej sztuki. I dla niej także źródłem inspiracji staje się przyjaźń z kobietą, tyle że — w odróżnieniu od Julii Bielskiej — zdumiewająca pani Ramsay jest dużo starsza i osobowościowo silniejsza. Co więcej, z osobą Lily związana jest w powieści Woolf feministyczna polemika z szeroko rozpowszechnionym poglądem na temat twórczych możliwości kobiet. Jego głosicielem jest tu antypatyczny i budzący politowanie Tansley ze swoją wieczną śpiewką: „Kobiety nie potrafią pisać, kobiety nie umieją malować". Echo jego poglądów odnajdujemy w głosach krytyków z salonu Godziemby–Nowickiej.
W swojej kanwie fabularnej utwór Virginii Woolf jest opowieścią o dwóch maksymalnie rozciągniętych w czasie zdarzeniach, o podróży łodzią do latarni morskiej i o tym, jak Lily Briscoe maluje pejzaż z postacią pani Ramsay. Ten drugi wątek pozwala pisarce, eksperymentującej z literackimi sposobami prezentowania świadomości, przedstawić stany psychiczne towarzyszące aktom twórczym.

Gdy pociągnęła pędzlem zdecydowanie i szybko, doznała dziwnego uczucia — jakby ją coś pchało do przodu, a jednocześnie nie pozwalało się ruszyć. Na białym płótnie pędzel zostawiał za sobą błyszczący, brązowy ślad. Pociągnęła po raz drugi — i trzeci. I tak na zmianę pauzując i błyskając kolorem, wprawiła się w taneczny, harmonijny ruch, w którym przerwy były jedną, a pociągnięcie pędzlem — drugą częścią rytmu; pracując szybko i lekko, pokryła płótno brązo-

[10] V. Woolf *Do latarni morskiej*, tłum. K. Klinger, Warszawa 1962, s. 234.

wymi, nerwowymi liniami, które wkrótce zamknęły pewną przestrzeń (czuła, jak ta przestrzeń olbrzymieje jej przed oczami). W dole, w załamaniu jednej fali, widziała już następną, wspinającą się nad nią coraz to wyżej i wyżej...

Tak u Woolf. A u Gruszeckiej:

Nie był to pejzaż związany z realnością pory dnia czy pogody, wywierały się w nim możliwości innego rzędu, wydobyte tu na jaw z doświadczeń o wiele pierwotniejszych, doznawanych jak ból, lęk czy radość, bezpośrednio. [...] Zanim została położona plama brązowa w pewnym stosunku względem ciemnoszmaragdowej, błękitnej, czarnofioletowej, wiadomy był wyraz ich sąsiadowania i jego rola w wyrazie całości. Wrażenie dyktowania z góry przez wiedzę, niedostępną dla aktów woli. [s. 180-181]

W *Przygodzie w nieznanym kraju* opisy wizji plastycznych Klary, jej gotowych lub właśnie powstających dzieł, emocji towarzyszących malowaniu, a także opisy doznań wzrokowych, zajmują wiele miejsca, stanowiąc pod względem stylistycznym i tematycznym *differentia specifica* tej powieści — do czego niebawem powrócę. Podobieństwo powieści Gruszeckiej do powieści Virginii Woolf nie jest zbiegiem okoliczności, ale świadectwem wpływu i inspiracji, nie ukrywanych zresztą przez polską autorkę.

Poszukując śladów „nowego" w powieści współczesnej[11], a nie znajdując ich w literaturze ojczystej, Gruszecka sięga po przykład „z przypadkowo przed paru tygodniami poznanej autorki" (1933, s. 71), którą jest właśnie Virginia Woolf. Przy okazji mamy możliwość zapoznania się z umiejętnościami translatorskimi naszej powieściopisarki, które są wcale niemałe, jak wolno sądzić na podstawie przetłumaczonych przez nią fragmentów *Do latarni morskiej*. Komentując wrażenia z tej lektury autorka artykułu wydobywa myśl dla niej samej najistotniejszą, że mianowicie „nowość" nie oznacza ani zmiany tematu, ani wynajdywania nowych charakterów, ani też opisywania nowych środowisk czy — „zawsze tych samych" — zdarzeń. „Nowością jest wyrażenie rzeczy, których się

[11] W artykule pt. *Stare i nowe w powieści współczesnej*, opublikowanym w „Przeglądzie Współczesnym" (1933 nr 132). Jest to jedna z trzech prac Gruszeckiej z zakresu teorii powieści; zbiorowo omówił je i bardzo wysoko ocenił Henryk Markiewicz w szkicu pt. *U początków nowoczesnej teorii powieści w Polsce (Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976). Pozostałe dwie ukazały się również w „Przeglądzie Współczesnym": *Opowieści* (1927 nr 57 i 58) oraz *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej* (1934 nr 141). W lokalizacji cytatów — wzorem Markiewicza — pierwszą cyfrą oznaczam numer czasopisma, drugą — stronę.

dotąd nie umiało wyrazić, bo się nie umiało s p o s t r z e c" (1933, 79).

Za najważniejsze w sposobie istnienia dzieła literackiego — własnego i cudzego — autorka *Przygody* uważa zdolność wzbudzania u odbiorcy konkretyzacji, pojmowanej w duchu ingardenowskim. Pisze o tym w artykule *O powieści*, będącym jedyną w swoim rodzaju apoteozą tego gatunku jako źródła przeżyć metafizycznych.

Najbardziej zasadnicze cechy tekstu, budziciela i organizatora wrażeń czytelnika [są to — przyp. E.K.]: możliwie wielka oszczędność pobudek użytych; możliwie bezpośrednie (własne) ich wyrażenie; sumowanie się ich, czyli tworzenie celowej całości. [...] Rola autora [...] zawsze sprowadzi się do tego samego: takiego użycia obrazów, przedstawienia postaci i zdarzeń, aby dać czytelnikom możność posłużenia się posiadanymi przez nich, ale nie będącymi w ich rozporządzeniu możliwościami wrażeń, uczuć, obserwacji, których by nie użyli, nie umieli wprawić ich w ruch, bez działania tekstu.

Czasem sięga do tych możliwości ludzkich i budzi je niespodziany obrót życia: wielka miłość, wielkie cierpienie, wielki wybuch energii, albo np. surogat tych istotnych, mocnych motorów czucia, podróż w nieznane kraje.

Wszelkie wrażenia zyskują wówczas niespodziewaną ostrość i świeżość wyrazu; odsłaniają się jakieś ogromne, nieprzeczuwane perspektywy poprzez rojenie się świata, jakieś sięganie rzeczy ostatecznych, najdalszych, najprostszych. Ale bywa to wszystko wyjątkową łaską losu. Zazwyczaj śpią nasze możliwości. [...] Mogłoby upłynąć całe nasze życie i nigdy byśmy nie doznali pewnych wstrząśnień pięknem, nie przeżyli pewnych wzruszeń, nie odebrali pewnych wrażeń, nie poczuli pewnych nawiązań między nami a światem, nie dojrzeli różnych wiązadeł dziania się rzeczy. Ale dostajemy powieść i przez jej zaklęcie otwierają się nam nasze nieużywane zasoby, nieznane możności, nieuświadomione spostrzeżenia. [1927, s. 44-46]

Lektura przeanalizowanego przez Gruszecką opisu nocy z początku drugiej części *Do latarni morskiej* upewnia, iż faktycznie przywiązuje ona szczególną uwagę do wyzwalanych przez dzieło w trakcie jego lektury procesów wyobraźniowego unaoczniania, przy czym za niecelne, niedobre, uważa takie przedstawienia artystyczne, w których naruszone zostają zasady spójności, konsekwencji i autentyczności, a w ich miejsce wprowadzony literacki stereotyp, na mocy konwencji służący do prezentacji doznań. Takich utworów, posługujących się skostniałym, automatyzującym odbiór frazesem, jest wedle rozpoznania Gruszeckiej, „ogromna większość". Ona sama będzie pisać *Przygodę* z zamiarem „wyrażenia rzeczy, których się dotychczas nie umiało wyrazić", co pozwala ją stawiać w rzędzie najpoważniejszych międzywojennych reformatorów formy powieściowej. Powieść ta jest wyjątkową pozycją w dorobku pisarki i w pewnym sensie czyni ją autorką jednej książki.

Gruszecka poza *Przygodą* — napisała jeszcze parę rzeczy z pogranicza literatury wysokoartystycznej i gatunków popularyzatorsko-dydaktycznych. Najbardziej znane były jej historyczne powieści dla młodzieży (*Król* i *W grodzie żaków*, obie z 1913 roku) oraz „sielanka wielkopolska" *Nad jeziorem* (1912), chwalona za umiejętną archaizację języka. Po 1945 roku napisała jeszcze sześciotomową *Powieść o kronice Galla* (1960–70) oraz książkę o Kazimierzu Nitschu. Poza tym zrecenzowała dla „Przeglądu Współczesnego" sporą liczbę utworów prozatorskich. Jej stosunek do powieści ma, by tak rzec, charakter warsztatowy, polega na sprawdzaniu w praktyce pewnych chwytów i założeń teoretycznych, o których sądzi, że są ważne dla przyszłości gatunku. *Przygoda w nieznanym kraju* jest więc również przygodą pisarską Gruszeckiej, jej najważniejszym literackim eksperymentem.

Tak zwana „percepcyjność"[12] *Przygody* została natychmiast przez krytykę zauważona i różnie oceniona. Obok bowiem fabuły i akcji psychologicznej jest to trzecia, i bodaj czy nie najwyrazistsza, warstwa książki. Głównym źródłem inspiracji są dla bohaterki widoki z natury — motywy roślinne, pejzażowe, architektoniczne — wykorzystywane nie dla ich związku z rzeczywistością, lecz jako formy, barwy, światłocienie oraz wzajemne między nimi relacje. Opisy postrzeżeniowych doznań Klary, jej gotowych prac i rodzenia się pomysłów plastycznych wypełniają, jak już wspomniałam, obszerne fragmenty utworu, co skłoniło Barbarę Sienkiewicz do sformułowania następującej tezy:

> Psychologizm tej powieści nie polega [...] — co sugerowało wielu krytyków — na zgłębianiu psychiki postaci po to, by odkryć w niej tłumione instynkty erotyczne, realizujące się w miłości „platonicznej", mieści się w sferze psychologii poznania i wiązanej z nią psychologii twórczości[13]. [podkr. — E.K.]

W cytowanej pracy, będącej najwnikliwszą dotychczas analizą techniki powieściowej Gruszeckiej, wypreparowany z utworu model sztuki i twórczości łączy, jak twierdzi autorka, postawę impresjonistyczną wobec świata z tendencją do symbolizowania. Postawę — zgoda,

---

[12] Do „percepcyjnego" nurtu prozy międzywojennej zalicza Gruszecką (obok Grabowskiego i Vogel) np. Ryszard Nycz w artykule *Tropy „ja"* („Teksty Drugie" 1994 nr 2, s. 16).

[13] B. Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia" w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 136.

jeśli rozumieć przez to „widzeniowy", a nie „wiedzeniowy" ogląd świata, lecz nie t e c h n i k ę, gdyż na podstawie opisu szkiców obrazów (smugi widma słonecznego, studium zarysów gór w mroku) można stwierdzić, że malarstwo Klary z impresjonizmem wiele wspólnego nie ma. Jej upodobanie do kolorów półchromatycznych, tak zwanych barw „ziemi", jest wręcz antyimpresjonistyczne, a sposób kładzenia farby zasadza się na kontraście, nie zaś na addytywnym mieszaniu barw za pomocą plamek. Kolorów używa ona nie po to, żeby pokazać, co ma przed oczyma, ale by wyrazić swoje wnętrze, co więcej, ma do nich stosunek metafizyczny:

[...] jest w nich coś wstrząsającego, jakieś rzeczy ostateczne, których się w nich dotyka nie wiedząc, że istnieją. [...] Cały patos życia, cały fatalizm, całe światy radości i rozkoszy dostaje się [...] w kolorach: nienazwane, nieuświadomione — tylko w wyrazie kilku plam barwnych. [s. 339]

Sienkiewicz kładzie tak duży nacisk na „malarsko-widzeniowy" aspekt powieści, że w jej interpretacji to sztuka staje się ostatecznie owym tytułowym „nieznanym krajem", co o tyle budzi moje wątpliwości, że przecież Klara czuje się w świecie wrażeń estetycznych jak ryba w wodzie i jest on dla niej ucieczką od poczucia obcości, które towarzyszy jej w świecie ludzi. Zgadzam się jednak, że opisywanie doznań wzrokowych i wizji plastycznych nie jest tu czczą ornamentyką, ale wyrazem filozofii bytu zbliżonej do tej, którą znamy z idei korespondencji sztuk, a najtrafniej może streszczonej przez pisarkę w owym sformułowaniu o „różnych wiązadłach dziania się rzeczy". Opisy stają się więc osobliwością książki, różnie ocenianą. Piwiński powiada, że kompozycje plastyczne Klary zostały „prześlicznie, z nadzwyczajną plastyką i znawstwem rzemiosła malarskiego opisane w powieści".[14] Zawodziński sceptyczniej stwierdza, że „emocjonalnego uzasadnienia malarstwa abstrakcyjnego, a w ostatecznym wyniku całej nowoczesnej plastyki podejmuje się autorka w refleksjach Klary — bez decydującego powodzenia".[15] Najszerzej o *Przygodzie* wypowiedział się na łamach „Przeglądu Współczesnego" Karol L. Koniński w recenzji o ogólnie pozytywnym wydźwięku, lecz „próbę oddania słowami malarstwa abstrakcyjnego o sensie symbolicznym" uznał koniec końców za chybioną. Autorce, jego zdaniem, brakuje „pod ręką"

[14] L. Piwiński „Wiadomości Literackie" 1934 nr 15
[15] K.W. Zawodziński *Blaski i nędze realizmu powieściowego*.

przedmiotów konkretnych, tak pomocnych przy unaocznianiu opisów, skutkiem czego „rzecz jest żmudna do czytania, a efekt w najlepszym razie anemiczny". Zarzucił też Gruszeckiej inne błędy w sztuce pisarskiej, a mianowicie:

[...] za dużo rzeczowników odsłownych, co stwarza nieznośną, mglistą abstrakcyjność stylu, za wiele dopełniaczów, skąd powstają tasiemce wyobrażeniowe, zupełnie niepochwytne dla imaginacji czytelnika. [...] Autorka wypatruje, podchwytuje i wsłuchuje się w sobie w sprawy bardzo subtelne i na pewno zajmujące, ale to, co daje czytelnikowi, to są zbyt często *disiecta membra*, a nie nowa forma, nowa całość, nowe życie, nowy obraz.[16]

Zgadzając się z Konińskim w szczegółach, nie zgadzam się w ocenie ogólnej. Jako osoba bardziej „werbalna", niż „wizualna" nie potrafię w pełni docenić malarsko-percepcyjnej sfery powieści Gruszeckiej i nie ona stanowi dla mnie o psychologizmie utworu. Decyduje o nim, w moim odczuciu, introspekcyjność.
Klara jest osobą introwertyczną i analitycznie do siebie nastawioną. Roztrząsa nie tylko motywy i psychologiczne podłoże zachowań cudzych i własnych, ale nieustannie podejmuje próby wyartykułowania — w „wewnętrznych" słowach — przebiegu rozmaitych stanów psychicznych, nagłych impulsów, przebłysków myśli, łańcuchów asocjacji, krótko mówiąc — całego tego kłębowiska, z którego wypływają na powierzchnię świadomości jakieś niejednorodne strzępy. Aby ukazać ową tak trudną do zwerbalizowania zdarzeniowość, Gruszecka bynajmniej nie ucieka się do techniki strumienia świadomości, jak to czynili mistrzowie psychologizmu awangardowego, ale do narracyjnego „myślenia o myśleniu". Stąd właśnie biorą się skrytykowane przez Konińskiego językowe udziwnienia, ów „nominalizm" stylu, owocujący takimi sformułowaniami, jak: „mienie się na ostrożności", „stadium mienienia się rzeczywistości i snu", „usiąście wydawało jej się znacznie lepsze niż wyjście", „jakieś wiedzenie z góry o zamierzonej całości", formy bezosobowe w rodzaju „myślało na drugim torze", i zwrotne: „kiedyś prześwietli się to pojęciowo, spreparuje na różne substraty pojęciowe". *Przygoda* miejscami przypomina pod względem językowym filozoficzny żargon Witkacego, bo też i jest powieścią o zacięciu filozoficznym. Styl nominalny i językowe innowacje przy-

[16] K. L. Koniński *„Przygoda w nieznanym kraju"*, „Przegląd Współczesny" 1934 nr 146, s. 424–435.

wodzą zaś na myśl *Duże litery* Adama Ciompy[17], też z roku 1933. Ciompie również idzie o wyzwolenie narracji powieściowej z umownych sposobów prezentowania doznań podmiotu i jego stanów psychicznych, lecz zasadniczym problemem jest dlań nieprzystawalność p e r c e p c j i i języka, jakim się ją wyraża, podczas gdy Gruszecka próbuje umniejszyć przepaść dzielącą m y ś l od języka. Trzeba dodać, że o ile *Duże litery* sięgają granic eksperymentu, poza którymi jest już tylko niekomunikatywność, to w *Przygodzie* zachowane są zdrowe proporcje między konwencją i innowacją.

W kontaktach ze światem zewnętrznym Klara zatrzymuje się na krawędzi poznania; zamiast drążyć istotę bytów woli przyjmować sposób, w jaki się przejawiają, to znaczy na przykład jako kontur, sylwetkę na tle, formę w sąsiedztwie innych form, kolor wobec innych kolorów, itp. Dotyczy to tak materii nieożywionej, jak i osób, i bez wątpienia ma związek z atematyzmem uprawianego przez bohaterkę malarstwa. Jest jednak także wyrazem blokady psychicznej, alienacji, głębokiej niechęci do włączenia się w wielonurtowy bieg życia. Drzemie w Klarze pamięć odczucia jakiejś k o r e s p o n d e n c j i b y t ó w, jedności istnień, tak oto wyrażona w języku narracji zdeterminowanej myśleniem bohaterki:

Przywrócenie możliwości czy poglądów na lad świata, kiedyś próbowanych w optymizmie dzieciństwa albo w snach zwolnionych z prawdopodobieństwa: o zupełnej otwartości, rozumieniu się i przenikaniu myśli z drugim stworzeniem — psem? koniem? — aż wybór utwierdza się w człowieku. Może przyjaźń? może miłość? — ale czas mija i pierwotna zupełność doznaje coraz doświadczeńszych i sceptycznicjszych ograniczeń. [s. 135]

Ten moment przywołania dawnej wiary w myślowe przenikanie się istnień ma miejsce w kluczowej scenie powieści. Po jeszcze jednej przykrej scenie ze starszym bratem Klara idzie o zmierzchu Plantami, rośnie w niej poczucie:

[...] niezmierzonej pustki w olbrzymim świecie, w której tlił się ściągnięty w siebie punkt obecności, znikoma, spławiona w ciemnościach iskra, przeciwstawiona wszystkiemu. [s. 131]

— i przypadkiem spotyka świeżo poznaną Julię Bielską. Spotkanie i rozmowa są banalne, a mimo to Klara ma pewność, że wyłącznie za

[17] Por. W. Bolecki *Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego w powieści „Duże litery" Adama Ciompy*, w: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.

sprawą tej młodej kobiety, tej i żadnej innej, padnie mur oddzielający ją od świata. Psychoanalityk powiedziałby, że mamy tu do czynienia z projekcją części osobowości bohaterki na osobę rzeczywistą. Jungista nazwałby tę część Animą. Więc nie zalety Julii, nie jej heroiczny a skromny altruizm wobec bliźnich sprawiają, że Klara wychodzi z kokona swojej depresji i zyskuje impuls do twórczości. Sprawia to coś, co Klara ma w sobie.

Niechęć do drążenia istoty rzeczy zewnętrznych rekompensuje bohaterka *Przygody* nieustanną introspekcją, głównym przedmiotem poznania jest dla niej własna świadomość i podświadomość. Tę ostatnią, jako entuzjastka Freuda, eksploruje przez analizę marzeń sennych. Tu Gruszecka poprzestaje na typowo freudowskim schemacie snu o matce i niedawno zmarłym bracie — rywalu i przeciwniku. Ściśle według recepty Freudowskiej rozwarstwiona jest też osobowość Klary: na jaźń, nad-jaźń i „to" (*id*), czyli przedpojęciową głębię, „nieujmowalny prymityw", istniejący doznawaniem kolorów. Ów podkreślany przez krytykę międzywojnia związek psychoanalityczny dziś może się wydać mało przekonujący i stereotypowy. Znacznie ciekawsze są osiągnięcia autorki, jeśli idzie o przedstawianie sposobów funkcjonowania świadomości.

Klara jest osobą skłonną do nieuwagi, roztargnienia, zatapiania się w myślach, nieobecności duchem itp. Często bywa pokazywana na pograniczu jawy i mrzonki, jak owej bezsennej nocy przy zwłokach pani Prozorowej. Gruszecka, podobnie jak Woolf, osiąga wielką wprawę w wynajdywaniu sformułowań oddających trudno uchwytne stany wewnętrzne:

Klara znajdowała się w stadium mienienia się rzeczywistości i snu. Ale wzrok, słuch i mowa, wszystko to właściwie spało, było cofnięte od codziennego użytku i jakby sparaliżowane od wewnątrz. Przestały dostarczać realnego materiału, jak za trzeźwa, a na miejsce jego wyskakiwały, nikły, przemieniały się jakieś kolorowe zjawy, mające wielką żywość plastyki i barwy, wielką chwiejność i tendencję do nieliczenia się z wymaganiami sensu. Ale na jakimś odciętym przez sen torze funkcjonowało jeszcze trzeźwe myślenie, formułując przytomne uwagi, rodzaj komentarza do krótkich próbujących się nawiązywać snów. [s. 39]

Spostrzegłszy, że panna Dobromilska mówi dalej, odnalazła się nagle jak na brzegu po wylądowaniu, już poza wysiłkiem, z rzeczą dokonaną, znowu w jej obecności i swoim poprzednim półsłuchaniu. [s. 66].

Raz spojrzawszy, widziała ich dalej machinalnie, myśląc o czymś innym. Jakaś tylko część jej

uwagi i nie ciągle, w roli zastępcy reszty, słyszała rozmowy i zbierała z nich jakieś nieprecyzyjne impresje. [s. 75]

Cytuję tylko trzy z mnogich przykładów. Po pierwszej scenie powieści, w której bezosobowe oko kamery pozwala nam obserwować Klarę i Zygmunta, zdążających z dwóch punktów miasta do mieszkania bohaterki, punkt widzenia narracji zlewa się na stałe z punktem widzenia Klary, podając — jak w wierszu — swoiste metrum, do którego szybko przywykamy. To sprawia, że nawet zacytowane fragmenty i wiele podobnych odbieramy, choć to psychologicznie mało prawdopodobne, jako rodzaj wewnętrznego rezonerstwa bohaterki. W momentach wyostrzonej autorefleksji ma ona, jak wiemy, nawyk komentowania ze zdroworozsądkowym krytycyzmem cudzych słów i własnych myśli, dlaczego by więc nie mogła komentować stanów półświadomych? Gruszecka tylko z rzadka zezwala wziąć udział w kształtowaniu narracji osobom innym niż Klara: młodszemu bratu Stanisławowi, którego oczyma patrzymy przez krótką chwilę na bohaterkę, co pozwala nam powziąć bliższe wyobrażenie o jej wyglądzie, Zygmuntowi na moment przed fatalnym postrzałem, jego żonie i pani Wyszoborskiej, biorącym udział w późniejszym zamieszaniu, a raz nawet postaci najzupełniej epizodycznej, służącej Klary:

Antoniowa prędko skoczyła do kuchni, odpasała fartuch, otarła usta ręką i poszła spytać, czy co nie trzeba. Ta pani przychodnia stała przy piecu i grzała se ręce na kaflach, a pani stała przy stole. Nie, nic nie trzeba. [s. 283]

„Głos" Antoniowej rozbrzmiewa tak nieoczekiwanie, że scena, która ma uwydatnić odludkowatość Klary (wizyta Julii jest sensacją dla służącej), sprawia w gruncie rzeczy wrażenie przypadkowej inkrustacji, podkreślającej językoznawcze zainteresowania autorki. Od czasu do czasu bowiem Gruszecka, zafascynowana pracami Kazimierza Nitscha, zdradza skłonność do wychwytywania niuansów gwarowych w mowie prostych ludzi, a raz nawet, pod pretekstem rozmowy Klary ze Stanisławem i jego przyjacielem bibliofilem, wplata do książki cały wykład na temat atrybucji anonimowych tekstów staropolskich metodą analizy statystycznej rymów. Poza tymi wyjątkami narracja *Przygody* jest jednorodnie personalna, a rozbudowana i pogłębiona introspekcja w wykonaniu Klary służy do przedstawienia swoistej f i l o z o f i i z n a n i a.

Na doniosłość tego tematu zwrócił uwagę Koniński pisząc, że kwestia „znania się" jest właściwym spoiwem książki, jej „arcymotywem". Ostatecznie jednak zinterpretował ją jak większość recenzentów, w ramach psychologii stosunków międzyludzkich.

Samotność człowieka, który poprzez grzęzicl ludzkich wypowiedzi przebrnąć chce ku pewnemu lądowi pod stopą, ku cudzej rzeczywistości, oto jest tragiczny temat tłumaczący tytuł powieści: serce sercu jest „nieznanym krajem" — ale serce ludzkie nie uspokoi się, dopóki nie dotknie drugiej rzeczywistości.[18]

Już w pierwszym epizodzie, kiedy Klara na ulicy niezgrabnie szamocze się z pakunkami, w odpowiedzi na przypadkowe spojrzenie „jakiejś obcej, na chwilę zainteresowanej jej kłopotem" (s. 7) — umysł jej produkuje taką oto refleksję:

„Gdyby to była znajoma, można by ją poprosić o potrzymanie rzeczy" — pomyślało w niej poza pośpiechem i niewygodą chwili, ale tak? cóż więcej nieraz wiemy o znajomej niż o tej, co przeszła? Imię i nazwisko? Szczególna instytucja, to „bycie znajomym" — nic się zresztą może o sobie nie wiedzieć, ale uprawnia do odezwania się, spytania: obustronne przyzwolenie na naruszenie osobności czy strefy izolującej... [s. 8]

Analiza odmiennych sposobów zachowywania się w analogicznych sytuacjach wobec „obcych" i wobec „znanych" co jakiś czas zajmuje uwagę Klary, na przykład, gdy obserwuje ona poirytowanego Zygmunta:

Obcy — i jaki zaraz obowiązek opanowania się wobec niego [...]. A wobec znanego? Czy [...] rozdrażnienie nie jest środkiem ekspresji wobec znajomego, bardziej niż reakcją wobec swojej przykrości? Trzeba by zobaczyć, jakby się wyrażało zdenerwowanie w pustelni. [s. 120]

Ale te wszystkie refleksje to tylko prolegomena do prawdziwej filozofii znania, którą otwiera przeżycie przez Klarę metafizycznego poczucia samotności we wszechświecie, spointowanego nieoczekiwanym spotkaniem z Julią na Plantach. Od tego momentu stosunek Klary do Julii „waży się na krawędzi dwóch znań" (s. 132). To znaczy, normalnej znajomości z drugą kobietą („podmiotem praw majątkowych, klientką interesów (...) córką, żoną, siostrą, panią domu, sekretarką towarzystwa" s. 188–189) i epifanicznego odczucia pokrewieństwa dusz, „czaru serca", zabarwionego wszakże mitygowaną stale przez „wew-

[18] K. L. Koniński *„Przygoda w nieznanym kraju"*, s. 425.

nętrznego obserwatora" zazdrością o innych, żądzą zagarnięcia Julii na wyłączną własność, zafascynowania jej światem swej sztuki.
Euforia Klary zderza się z powściągliwością Julii i z realiami życia; Julia wyjeżdża z Krakowa — nie ma czasu, ma inne obowiązki, nie chce się angażować. W gruncie rzeczy czytelnik *Przygody* musi powziąć mniemanie, że jest ona osobą zupełnie zwyczajną, jej uwagi na temat szkiców Klary bynajmniej nie są szczególnie przenikliwe. Dosyć późno dowiadujemy się, że Julia ma zainteresowania humanistyczne, napisała nawet jakąś pracę na temat historii kultury literackiej w Polsce, ale wkrótce okoliczności rodzinne skłoniły ją do rezygnacji z ambicji naukowych. Działa w Towarzystwie Przyjaciół Krakowa i na tej płaszczyźnie próbuje znaleźć z Klarą wspólne zainteresowania. Od innych postaci występujących w powieści odróżnia ją jakaś zasadnicza prostolinijność, naturalność w sposobie bycia i miła, choć skromna powierzchowność. Jakże spragnione ciepła musi być biedne serce Klary, jeśli zaledwie tyle wystarcza mu do obudzenia się z letargu!
Opór Julii wobec zaborczości Klary sprawia, że ich znajomość w końcu rozgrywa się nie w ascetycznym pokoju–pracowni artystki, nad powstającymi tu dziełami, ale w mieszkaniu Bielskich, w obecności zajętego swoimi sprawami i na ogół rozdrażnionego męża, ślepej szwagierki i uciążliwej teściowej. Pokora Julii w obliczu tego, co Klara postrzega jako rodzinne piekło, a co przecież jest tylko odmianą zwykłego losu, i to wcale nie najgorszego, bo zasobnego materialnie, otóż ta pokora w połączeniu z sympatią, jaką Julia budzi w bohaterce, wywołują w końcu przełom. Śledząc historię tej znajomości zaczynamy stopniowo rozumieć, że *Przygoda w nieznanym kraju* jest jeszcze jednym utworem o n i e n a s y c e n i u. Pod koniec powieści Klara adresuje do Julii taki oto monolog:

Otóż ten niezaspokojony brak... w dzieciństwie odpowiada się na to chwyceniem w rękę, w wieku dorosłym chęcią zrozumienia; w ogóle chęcią — można by myśleć, że opanowania, ale to chyba nie idzie w ostateczności o opanowanie [...]. Bo w gruncie to idzie chyba raczej o zjednoczenie się z tym nieosiągalnym. Ale tu — tu się trafia na przeszkodę: osobność, oddzielność dwu stron — mnie widza i przedmiotu dającego doznanie. I to się niczym nie da zredukować. Nigdy. Ani trzymanie w ręku, ani posiadanie na własność, ani obracanie, ani rozumowanie. Ani użycie tego na jakiś artyzm: zawsze zostaje reszta. Może przy artyzmie mniejsza niż przy czym innym — ale zostaje. Nigdy się nie dojdzie do samej rzeczy, do dna, nigdy. Może śmierć z tego uwalnia? To jest, kiedy się nad tym zastanowić, wariackie tłuczenie głową o mur, to ludzkie dążenie do wylamania się poza swoje granice. Jest jakieś „ja" i widzi coś poza sobą, czyli ogól-

nie mówiąc, widzi jakieś „nie-ja". I chce wiedzieć, poznać, czy jak — co jest poza nim.
Jak to brzmi prosto, kiedy się to mówi! A to jest chyba najtragiczniejsza sprawa ludzka. To piekielne zamknięcie, jak za szybą, jak pułapka. Nigdy się wydobyć z tej swojej skorupy — chyba może przez śmierć. [s. 342]

W swoim stosunku do Julii Klarze udaje się przezwyciężyć traktowanie jej jako „przedmiotu dającego doznanie" i ujrzeć ją jako istnienie, z którym można współ-czuć. Wszystko inne — na pierwszym miejscu sztuka, ale w dalszej kolejności także przeżycie erotyczne („ten brak, czy tęsknota, doczepiona do spraw płci, a sięgająca dalej (...). Zahaczenie o oczy, o rysy, o ciało, które nie są rzeczą istotną i które nigdy tego pragnienia nie nasycą" — s. 161–162), utrata bliskiej osoby czy wreszcie głęboki namysł nad samym życiem — jest tylko środkiem, drogą dojścia do tego stanu Jedynego, który pozwala uśpić choć na chwilę poczucie metafizycznego braku, tragiczności istnienia — i raczej żyć, aniżeli „być żytym".

Beth Holmgren

Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu

Pod koniec wieku (między 1890 a 1917 rokiem) w polskiej i rosyjskiej kulturze narodziła się literatura średnich lotów. Zjawisko to zostało wywołane przez gwałtowną urbanizację, uprzemysłowienie, rozwój i usprawnienie systemów komunikacji i transportu, znaczący wzrost liczby ludności umiejącej czytać oraz rozwój rynku wydawniczego — powszechnie dostępna prasa i przemysł wydawniczy doprowadziły do pojawienia się coraz większych zróżnicowań pośród pisarzy (powstają różne typy literatury: od ambitnej do masowej), tworzących dla nowych czytelników z różnych warstw społecznych i o różnych doświadczeniach literackich.[1] Mówienie o „narodzinach" literatury średnich lotów to przywoływanie odwiecznego sporu o to, co było pierwsze: kura czy jajko — literatura czy zapotrzebowanie rynku. Literatura średnich lotów wyłoniła się jednocześnie jako przyczyna powstania rynku literackiego i jako jego produkt. Gdziekolwiek się pojawiła i jakiekolwiek były tego przyczyny, zjawis-

[1] Bliższą analizę prasy codziennej w Polsce można znaleźć w książce Z. Kmiecika *Prasa warszawska w latach 1908–1918*, Warszawa 1981, oraz Z. Kmiecik, J. Myśliński i in. *Prasa Polska w latach 1864–1918*, Warszawa 1976.

ko to uważane jest za punkt zwrotny w kulturze, zwiastun komercjalizacji kultury.

Ocena ta odnosi się szczególnie do powieści pisanych przez kobiety i głównie dla kobiet. Według historyków literatury kobiecej na Zachodzie i w Stanach Zjednoczonych istniał silny związek pomiędzy coraz większą liczbą kobiet odnoszących sukcesy na polu literackim a tym, że literatura nie powstawała już jedynie pod patronatem możnych, ale stała się częścią przedsięwzięcia handlowego.[2] Coraz częstsze pojawianie się kobiet piszących dla zarobku, jak również kobiet czytających w czasie wolnym świadczy o wzrastającej dominacji mieszczaństwa i towarzyszącym jej schyłku odbiorcy arystokratycznego.[3] Powtarzając (a może przewidując) pogardę Nathaniela Hawthorne'a, dla „pismaka w spódnicy", pisarze i krytycy literaccy (w tym też kilka piszących kobiet) zaangażowani w system mecenatu, skłaniali się ku opinii, że kobiety są kiepskimi pisarkami i przekupnymi czytelniczkami; uważali je za zwykłych wytwórców i konsumentów produktu, zaspokajającego jedynie błahe pragnienia i niezbyt wyszukane gusty, zamiast doskonalić umysł. Nawet jeśli kobiety piszące na Zachodzie odniosły materialne korzyści z powodu rozwoju mieszczaństwa potępiano je jako symbole przeciętności.

Podobne ataki rozbrzmiewają w polskim i rosyjskim społeczeństwie końca wieku: krytycy biją na alarm przerażeni naglą popularnością literatury kobiecej.[4] Gdy recenzenci na Zachodzie zgłębiali tajemnicę

---

[2] Do pionierskich prac na ten temat należą: A. Douglas *The feminization of American Culture*, New York 1977; E. Showalter *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Bronte to Lessing*, Princeton 1977 oraz M. A. Jensen *Love's Sweet Return: The Harlequin Story*, Bowling Green, 1984, s. 21.

[3] Bliższą analizę związku pomiędzy kobietami wywodzącymi się z klasy średniej i produkcją można znaleźć w pracy N. Armstrong *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York and Oxford 1987.

[4] Następujące opracowania zapewniają rzetelną ogólną informację o sytuacji rosyjskich kobiet–pisarek: J. Brooks *When Russia Learned to Read*, Princeton 1985; L. McReynolds *The News Under Russia's Old Regime: The Development of a Mass-Circulation Press*, Princeton, 1991, L. Engelstein *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-siècle Russia*, Ithaca, 1992.

Sytuacja polskich kobiet–pisarek pod koniec XIX wieku zarysowana jest w artykule M. Czyszkowej–Peschler: *She is — A Nobody Without a Name: The Professional Situation of Polish Women-of-Letters in the Second Half of the Nineteenth Century*, zawartym w: *Women in Polish Society*, ed. R. Jaworski & B. Pietrow–Ennker, „East European Monographs", no. CCCXLIV, New York 1992.

popularności rodzimych powieści i literatury sensacyjnej kobiecego autorstwa z polowy XIX wieku, rosyjscy i polscy komentatorzy ganili autorki najlepiej sprzedających się powieści za brak talentu i szerzenie pornografii. W obu przypadkach gwałtowność tej reakcji spowodowana była zaskakująco wysoką liczbą sprzedanych egzemplarzy i olbrzymimi nakładami. W obu przypadkach ta popularność nie tylko zagrażała dochodom pisarzy wysokich lotów, ale podważała też autorytet krytyków i autorów; jednak gdy zachodni krytycy, przyzwyczajeni do wymogów rynku, byli bardziej zainteresowani finansowym przetrwaniem, krytycy słowiańscy rozpaczali raczej nad wprowadzaniem w błąd masowego czytelnika. W obu przypadkach bestsellery autorstwa kobiet odrzucano jako t o w a r — a to określenie brzmiało szczególnie pogardliwie w mniej skomercjalizowanej kulturze Rosji i Polski.[5]

Ale nawet jeśli reakcje prasowe są podobne oraz podobny jest kontekst, który ukształtował te teksty, widoczne są ważne i intrygujące różnice. Jeśli przyjrzymy się bliżej dwóm bestsellerom z tego okresu: sześciotomowej publikacji *Klucze do szczęścia* (1908–1913) rosyjskiej pisarki Anastazji Werbickiej i trochę mniej obszernej polskiej powieści *Trędowata* Heleny Mniszkówny — znajdziemy świetny materiał do porównań; oba te teksty mogą być zaliczone do romansu, najbardziej popularnego gatunku wśród kobiet piszących na kapitalistycznym Zachodzie. Wywodzi się on z powieści sentymentalnej drugiej połowy XVIII wieku i przepełniony jest przykładami mieszczańskich cnót i pragnień.

W klasycznym romansie bohaterka, zwykle niższego pochodzenia niż bohater, broni się przed jego zamachami na swą „cnotę", dopóki on nie uzna, że jedyną możliwością zdobycia jej jest małżeństwo. Oczywiście, od tej chwili on pragnie ją poślubić — oczarowany jej czystą dobrocią.

Rzeczywiście, podczas swej po-renesansowej ewolucji, w romansie znalazła odbicie sytuacja, w której bohaterka z klasy średniej uwodzi bogatego, hojnego adoratora z wyższej sfery, którego po pewnym

---

[5] Zob. np. pogardliwe komentarze Czukowskiego o „taśmowej produkcji fikcji" tak popularnych autorek jak A. Werbicka i L. Charska. *Werbitskaja. Kniga o sowremiennych pisatielach* (St. Petersburg 1914) i Lidia Charskaja *Sobranie soczinienij w szesti tomach*, t. 6, *Stati 1906–1968 godow*, (Moskwa), 150–162.

czasie udaje jej się „udomowić" — nakłonić do małżeństwa i życia rodzinnego. Podobnie jak wszystkie kobiety z klasy średniej, bohaterka poświęca się, aby się podporządkować i podporządkowuje się, aby jeszcze bardziej się poświęcić, przez cały czas ucząc kochanka szacunku do siebie (wyrażającego się obietnicą małżeństwa) należnego jej za takie postępowanie. Co więcej, jak głoszą współczesne feministki, powieść wzorowana na romansach wyraźnie zwodzi czytelniczki obietnicami ucieczki od codziennej harówki i wizją kobiety, której marzenia o troskliwym mężczyźnie „o niemalże kobiecej wrażliwości" zostają w pełni zrealizowane.[6] Nieprzypadkowo więc romans, pisany na zamówienie, sprzedawany w supermarketach i połykany przez miliony uzależnionych czytelniczek jest jednym z odnoszących największe sukcesy towarów.[7]

Chociaż romans był od zawsze zakorzeniony w hierarchii klasowej i kapitalistycznym etosie Zachodu, zarówno Werbicka, jak i Mniszek zdecydowały się na adaptację tego gatunku i przeniesienie go na grunt, na którym kapitalizm dopiero się rodził. To właśnie narodziny kapitalizmu umożliwiły im pisanie: Werbicka, córka szlachcica, pracowała jako guwernantka, nauczycielka, korektorka i dziennikarka zanim mogła zarobić na życie pisaniem, natomiast Mniszek — dwukrotnie owdowiała matka czterech córek, produkowała powieść za powieścią (*Trędowata* była pierwszą) w rodzinnej posiadłości. Adaptacja romansu udała się im częściowo dzięki nagromadzeniu kluczowych jego cech, takich jak: nieariystokratyczna bohaterka, bogaty kochanek z wyższych sfer, początkowo obcesowy później oddany, szczegółowe opisy przedmiotów, posiadłości i krajobrazów obmyśla-

---

[6] Zob. także: J. A. Radway *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill & London, 1991, s. 55, 61, 113 i T. Modleski *Loving whith a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden 1982, s. 58 Cytat zapożyczony jest przez Modleski od krytyka J. M. S. Tomkinsa.

[7] W celu zapoznania się z historią współczesnych przeobrażeń romansu zob. J. A. Radway i M. A. Jensen.

Por. też dodatki do książki C. Turston *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana & Chicago 1987, gdzie można znaleźć przedruki wskazówek edytorskich, udzielanych przez oficyny wydawnicze dobrze zapowiadającym się autorkom. Wskazówki dla „Harlequin American Romance" zalecają „by bohaterka była uosobieniem przeciętnej Amerykanki wywodzącej się z klasy średniej, tak by czytelniczka mogła łatwiej się z nią identyfikować"; bohater natomiast nie musi być bogaty, „powinien być mężczyzną odnoszącym sukcesy i pnącym się w górę" (s. 223).

nych tak, by uwieść czytelnika przepychem i wyimaginowanymi podróżami. Laura Engelstein analizując *Klucze do szczęścia* zwraca uwagę na nadobowiązkowy wątek podróży po Europie wpleciony w życie bohaterki, Manii Jelcowej — tancerki w stylu Duncan. W *Trędowatej* wiele miejsca poświęca się opisom wspaniałego otoczenia i wyszukanych rozrywek bogaczy, przekazując w ten sposób to, co jedna z komentatorek, Teresa Walas, nazwała „formą i porządkiem miłości"[8].

Tym, co przede wszystkim wyróżnia obydwa te teksty na tle ich własnych tradycji narodowych, jest ich — importowane z Zachodu — zainteresowanie romansem wraz z jego przerysowanymi opisami zalotów i przeżyć sensualnych. Werbicka, jako jedna z pierwszych, pisała w *Kluczach do szczęścia* i innych swoich powieściach o potrzebach seksualnych kobiet, chociaż był to temat ściśle zakazany w XIX-wiecznej literaturze rosyjskiej, przepełnionej krytyką zmysłowości i w ogóle zdominowanej przez mężczyzn. Chociaż powieść Mniszkówny sprawy te pomija, ona również odchodzi od tradycji narodowej już przez samą próbę napisania romansu w kraju, jak pisze Teresa Walas, którego literatura, inaczej niż na Zachodzie, „dźwigała ciężar służby narodowej i społecznej", a „wątek miłosny ograniczał się w niej do wątku emocjonalnego, wspierającego akcję". Tak jak Werbicka musiała przemycić seks, tak Mniszek musiała przemycić w pełni rozwiniętą historię miłosną.

Jednak sukces ich powieści nie zależał jedynie od poruszania zakazanych tematów. Obie pisarki musiały odpowiednio dostosować swoich bohaterów, akcje i morały biorąc pod uwagę brak (zarówno w Polsce jak i w Rosji) dominującej klasy mieszczańskiej wraz z jej poczuciem niezadowalającej pozycji społecznej. W związku z brakiem tradycji literackiej, wypływającej ze świadomości mieszczańskiej, Werbicka i Mniszek musiały czerpać pomysły z tradycji narodowych, aby ustalić ważne tematy i stworzyć wrażenie wiarygodnego kontekstu sytuacyj-

---

[8] T. Walas *Posłowie*, w: *Trędowata*, t. 1–2, WL, Kraków 1972, wszystkie cytaty na podstawie tego wydania.

Zob. także L. Engelstein. W doskonałym porównaniu Werbickiej z angielską autorką romansów Elinor Glyn, L. McReynolds twierdzi, że „obie były pionierkami w tym sensie, że pisały o seksie dla innych kobiet", chociaż Glyn doszła do tego ze „zdrowszej tradycji literatury kobiecej". Cytuję za nieopublikowanym rękopisem.

Dziękuję L. McReynolds za zgodę na zacytowanie fragmentu tego eseju.

nego. W rezultacie obie pisarki wykreowały odmienne wersje bohaterki — i dodając bohatera, oraz zmieniając kontekst sytuacyjny, zaproponowały nowy rodzaj towaru dla polskich i rosyjskich czytelniczek.

Rodowód społeczny bohaterki

Jak w większości romansów, rozwój akcji w *Kluczach do szczęścia* i *Trędowatej* zależy od natury i rozwoju osobowości bohaterki. Czytelnicy muszą mieć szansę identyfikacji z sympatyczną i atrakcyjną postacią, aby przeżywać zastępczo jej miłosne igraszki, podboje i wreszcie — spełnienie uczuć.[9] Czytelniczki zachodnich romansów miały taki udział zapewniony. Ich bohaterki, rzadko oszałamiająco urodziwe, były adorowane głównie za zalety charakteru, a nie wygląd czy majątek. Nieprzyzwyczajone do luksusu, były bystrymi uczennicami (a pośrednio i nauczycielkami) zachłannej konsumpcji, choć zachowały zalety mieszczańskiej skromności, dobroci i cnoty. Nagroda, jaką otrzymywały, łączyła zaspokojenie mieszczańskich potrzeb moralnych (założenie rodziny) z zadowoleniem materialnym artystokracji (luksusowy styl życia, związek z przystojnym, wrażliwym i doświadczonym mężczyzną).

Werbicka i Mniszek również zdecydowały się na wprowadzenie atrakcyjnej bohaterki, nie należącej do wyższych sfer, musiały jednak utrudnić jej dostęp do świata arystokracji, co wywołało intrygujące konsekwencje. Mania Jelcowa jest przykładem używania bogactwa nie wywodzącego się z kręgu dworu. Poznajemy jej rodzinę, środowisko i charakter, z czego wylania się niezwykle skomplikowany typ osobowości zbuntowanej i pełnej sprzeczności. Mania rodzi się w ubogiej rodzinie inteligenckiej i jako owoc nielegalnego związku jest jednocześnie potępiana i kochana. Przyrodni brat i siostra ukrywają przed nią chorobę umysłową matki (z pewnością Mania też ma do tego skłonności) i z miłością pobłażają jej ambicjom i kaprysom: wysyłają do ekskluzywnej szkoły z internatem w Szwajcarii, pozwalają na wakacje z bogatą przyjaciółką z rodziny ziemiańskiej i umożliwiają zrobienie kariery tancerki. Uderzająco (choć nie jednoznacznie) piękna, o namiętnej duszy i ciągle spragniona luksusu Mania chętnie wyko-

[9] Mówiąc o romansach Harlequina, Jensen zauważa: „Uwaga koncentruje się na bohaterce, której wygląd, osobowość, pochodzenie społeczno-ekonomiczne, myśli i emocje opisywane są ze szczegółami. Bohaterka jest tą osobą, z którą czytelniczki mają się identyfikować, bez względu na to jak bardzo ona i jej doświadczenia różnią się od nich samych i ich życia" (s. 83).

rzystuje poświęcenie rodzeństwa. Najwyraźniej służy jej piękne otoczenie i wszelkie przejawy dobrego gustu bogaczy.
Jednak uznanie, jakim darzy luksusowe przedmioty i luksusowe życie, jest pozbawione zachłanności. Jak wyjaśnia jej oddana nauczycielka, Frau Kestler, Mania gwałtownie przywiązuje się do rzeczy, jest zauroczona przedmiotami, jednak „nie mają one władania nad jej duszą". Mania po prostu zachowuje się „jak księżniczka", gdy pożycza piękną biżuterię i zapomina ją oddać. A ona sama potwierdza tę opinię nazywając się „cyganką" i „wstrętną egoistką".[10] Ta dwojaka cygańsko-książęca natura tłumaczy jej skłonność do poświęcenia i cierpienia, głębię, która zwiększa jej atrakcyjność i szanse. W decydującym momencie, opłakując swego zmarłego kochanka — Jana, poznaje przyszłego ukochanego i dobroczyńcę, żydowskiego potentata handlowego — Marka Steinbacha.
Jawi się nam więc Mania jako biedny bękart, rozpuszczona księżniczka, wariatka w początkowym stadium choroby i dziecko natury, altruistka i hedonistka. Taka sama dwoistość dominuje w jej seksualnym zachowaniu: wiecznie nienasycona, utrzymuje stosunki ze Steinbachem, nawet gdy goni za innymi romansami. Przed Nielidowem, mężczyzną, którego darzy największą miłością, odgrywa rolę prześladowanej dziewicy, mimo że zostaje przez niego zgwałcona i zachodzi z nim w ciążę.
Podobnie waha się między patriotyzmem i wybrednym kosmopolityzmem; przywiązana do krajobrazu rodzinnego i przejęta losem biedoty rosyjskiej, jest jednocześnie zafascynowana wspaniałościami i możliwościami, jakie oferuje Europa. Mania jawi się czytelnikom jako kobieta stojąca gdzieś „pomiędzy": dostatkiem i ciężką harówką, rozsądkiem i szaleństwem, swobodą seksualną i uległością, ciałem i duszą, ojczyzną i światem. Jest uosobieniem sprzeciwu wobec obowiązujących ról i konwencji, w które sama o mało nie wpada — ról matki i żony (zarówno Nielidow, jak i Steinbach oświadczają się jej), pełnej poświęcenia pielęgniarki (przykład jej rodzeństwa) i, co ciekawe, odnoszącej sukcesy artystki. Charakter Mani ukazuje więc czytelniczkom gamę różnorodnych zastępczych doświadczeń i eksperymentalne odgrywanie różnych ról. Rozległość jej poglądów, zagadkowość i poszukiwania filozoficzne pozwalają doszukać się w tej

[10] Wszystkie cytaty zaczerpnięte są z wydania *Kluczy do szczęścia*, Sankt-Petersburg 1993.

postaci znaczących podobieństw do znanych bohaterek rosyjskiej literatury narodowej. Mania mogła być postrzegana jako kolejne wcielenie wiecznie poszukującego, doświadczanego przez życie bohatera rosyjskiego, wywodzącego się z marginesu (*Człowiek z podziemia*) lub nie szlachty (raznoczynców), potępiającego społeczne konwencje, flirtującego z kulturą Zachodu i testującego różne odpowiedzi na „przeklęte pytania" życia.

Stefcia Rudecka, „Trędowata", bliższa jest mieszczańskiej bohaterce jeśli chodzi o pochodzenie i środowisko rodzinne, ale również ona wykazuje wyjątkową elastyczność. W polskiej hierarchii klasowej jej zamożna szlachecka rodzina plasuje się niżej niż magnaci, „pierwsze rody" ziemskie, a prostota i niezależny styl życia jej środowiska przypominają cnoty mieszczańskie, tak często chwalone w zachodnich romansach. Co więcej, powieść ta gdzieniegdzie krytykuje powszechne grzechy polskiej arystokracji: samolubstwo, zamknięcie we własnym kręgu, nieudolność i upodobanie do zachodnich towarów i mody, którym to cechom przeciwstawione są zalety Stefci. Jednak przykład Rudeckiej i krytyka głoszona w powieści mają w rzeczywistości przyczynić się do stworzenia l e p s z e j artystokracji, a nie zastąpienia jej nową burżuazją. „S z l a c h e t n o ś ć" pochodzenia, która świeciła słabym światełkiem w największym dziele polskiej kultury (rynkowej), w *Lalce* Bolesława Prusa, całkowicie oślepia w *Trędowatej*; z łatwością przyćmiewa dobroć, cnotę i mieszczańską uczuciowość. Portret Rudeckich, a szczególnie Stefci i jej ojca, nakreślony przez Mniszkównę ma dowieść, że byliby oni w stanie „zdać egzamin" na arystokratów, a Stefcia jest nawet doskonalsza od urodzonej arystokratki. Podczas gdy Mania żyje pomiędzy klasami i ponad konwencjami, Stefcia wyróżnia się mistrzowskim opanowaniem zachowań charakterystycznych dla najwyższego stanu wraz z jego najbardziej wyszukanymi konwencjami. Uważnie obserwowana przez ściśle przestrzegających konwencji klasowych arystokratów, Stefcia niezmiennie zadziwia ten „chór", celując w rozrywkach możnych: gra w tenisa, jeździ konno, tańczy na balach. Jej piękno, wdzięk, a nawet sposób ubierania się czynią z niej urodzoną, o ile nie dziedziczną arystokratkę, która wręcz przewyższa inne konkurentki.[11]

[11] Narrator prawie zawsze zwraca uwagę na gustowny i efektowny strój Stefci, gdy wkracza ona na scenę, po części po to, by udowodnić jej „równość" i spełnić oczekiwania czytelnika, przywiązującego dużą uwagę do mody.

Ale nawet jeśli Stefcia tak dobrze czuje się w luksusowym otoczeniu, to podobnie jak Mania, nie wykazuje ona chęci posiadania i władzy.[12] W przeciwieństwie do hrabiny Barskiej, swojej głównej rywalki i kontrastu, Stefcia nie planuje przebudowy wspaniałej posiadłości ukochanego — ordynata Michorowskiego. Dostojność Głębowicz, zwanych polskim Wersalem, zachwyca ją lub przeraża, w zależności od stopnia bogactwa.[13] Stefcia, otoczona przez arystokrację, najbardziej pragnie zachować poczucie swobody, którego doświadcza naprawdę tylko na łonie natury. Powieść rozpoczyna się opisem przyrody, będącej prawdziwym domem Stefci, to z niej wywodzi się piękno i wdzięk tej postaci; okiem narratora widzimy ją najpierw w pałacu, a później przenosimy się do jeszcze wspanialej urządzonego parku.

Na palcach przeszła parę pokoi bogato i gustownie urządzonych. W ogromnej sieni pałacowej zatrzymała się bezradnie, ujrzawszy ciężkie oszklone drzwi zamknięte na klucz.
Pomógł jej służący, który właśnie szedł po schodach ze szczotkami w ręku. Szeroko otworzył zaspane oczy na jej widok, ale uprzejmie pospieszył odkręcić zamek.
Po chwili wbiegła do parku.
Chodząc po żwirowych uliczkach, zrywała białe smukłe narcyzy. Liliowy bez o bujnych kiściach opadał z krzaków, rozkołysany, pachnący. [...]
Dziewczyna przychylała do ust białe czarki i piła te łzy ze swawolnym uśmiechem" [t. I, s, 6–7].

Fragment ten inicjuje wyjątkowo szczegółowe zainteresowanie „bogactwem" kwiatów wraz z motywem przewodnim prowadzącym do późniejszego porównania Stefci do chabru — kwiatu polskich łąk, i przeciwstawienia go szklarniowym kwiatom (tzn. sztucznym i importowanym) arystokratycznych piękności. Podobnie przedstawiana jest w innych opisach — naturalna i patriotycznie nastawiona arystokratka, nie upiększana obcymi wpływami i nie zepsuta przez przywileje i szczególną troskliwość. Wspólne pochodzenie, poczucie moralne i patriotyczne zachęcają czytelnika do wzorowania się na bohaterce, arystokratce z ducha.

---

[12] Jest tylko jeden fragment w powieści, w którym narrator przyznaje, że Stefcia trochę za bardzo przyzwyczaiła się do wygód arystokratycznego życia (II, s. 37).

[13] W pewnej chwili „splendor i wspaniałość" Głębowicz tak zachwycają Stefcię, że podziela los Wokulskiego: „Czuła się tak zdruzgotana jakby potężny zamek się na nią zwalił". (I, 394).

Miłość i pieniądze

Wątek romansowy zarysowuje kolejne etapy miłości bohaterki, koncentrując się na dramaturgii zalotów i tajemniczości kochanka. Jak zauważa Tania Modleski, zrozumienie bohatera stanowi jeden z głównych celów romansu, będącego być może odbiciem rzeczywistego problemu kobiet — trudności ze zrozumieniem mężczyzn, którym powierzają siebie i swój los.[14] Możemy również odczytać to jako część transakcji pomiędzy cielesnością i duchowością: podczas gdy bohater stale ocenia bohaterkę pod względem jej dopasowania do społeczeństwa, usiłuje posiąść ją fizycznie oraz zapewnić jej byt materialny, ona stara się odgadnąć jego (często głęboko ukryte) wewnętrzne przymioty — chce „uratować" jego duszę i nią zawładnąć. W zachodniokapitalistycznym kontekście ich związek przynosi ze sobą wzajemne wsparcie i posiadanie — symbolizuje zaczątek rodziny, komórki społecznej, w której panuje ład moralny i materialny dobrobyt.

Chociaż zarówno Werbicka, jak i Mniszkówna zachowują wyższą pozycję i początkową tajemniczość kochanka, każda z autorek kształtuje na swój sposób nie tylko bohaterki, ale i bohaterów, a ich odmienne cechy określają odmienny bieg zdarzeń miłosnych. Jak można się spodziewać, wątek miłosny Mani jest o wiele bardziej burzliwy. Poprzez ciekawe odwrócenie tradycyjnych w literaturze rosyjskiej relacji zachodzących między kobietą i mężczyzną, gdzie kobiety mają symbolizować różne aspekty psychiki bohatera, w *Kluczach do szczęścia* dwoistość charakteru Mani odzwierciedlają postacie jej dwóch najważniejszych kochanków, reakcyjnego szlachcica rosyjskiego — Nielidowa oraz radykalnego potentata żydowskiego i mecenasa sztuki — Steinbacha. Obaj mężczyźni robią na niej wrażenie dzięki interesującej powierzchowności i otoczce tajemniczości, jednak Mania nie podąża śladem tradycyjnych bohaterek romansów (początkowa wrogość; niemal uległość; prawdziwa miłość), i nie zakochuje się naprawdę w żadnym z nich. Związek z Nielidowem zapowiada znany

---

[14] „Zarówno w romansach Harlequina, jak i w powieściach gotyckich, bohaterki zajmują się ciągłym rozszyfrowywaniem motywów postępowania bohatera. Bohaterka Harlequina stara się odkryć tajemnicę męskiej zagadkowości, podczas gdy czytelnik może przechytrzyć bohaterkę i pierwszy znajduje «właściwe» wytłumaczenie dla zagadkowego postępowania i postawy mężczyzny" (Modleski, s. 34).

scenariusz zalotów rozpustnego szlachcica do dziewczyny z niższych warstw, co prawie niechybnie kończy się gwałtem i ciążą. Brutalność seksualna Nielidowa nie jest czymś chwilowym, ale jest zgodna z jego przekonaniami politycznymi i zachowaniem typowym dla jego klasy: żelazną ręką zarządza on niezbyt dobrze prosperującym majątkiem, wierzy w czystą rasę rosyjską (bez domieszek obcej krwi czy skaz fizycznych i umysłowych) i jest zdecydowany zdusić każdy bunt chłopski. Mania musi kochać Nielidowa pomimo jego okropnych grzechów. Zdaje sobie w pełni sprawę z jego charakteru, w najlepszym wypadku dwuznacznego: brutalny kochanek nigdy nie przemieni się bowiem w szlachetnego księcia. Historia Mani jeszcze bardziej odbiega od typowego modelu — buntuje się ona przeciw obowiązującym konwencjom zachowania cnoty przedmałżeńskiej i późniejszym rozkoszom małżeństwa. Odrzuca oświadczyny Nielidowa — jedyną próbę rekompensaty z jego strony i nie usiłuje go w żaden sposób obłaskawić ani oswoić.

Związek Mani ze Steinbachem jest swoistą wariacją na temat wątku romansowego. Początkowy lęk przed Steinbachem — przystojnym, oddzielonym od niej społecznym dystansem potentatem, zamienia się wkrótce w połączenie przyjaźni i miłości łączącej miłośników sztuki i wspólników w walce przeciw rządzonemu pieniędzmi światu. Mania jest kobietą, która opiera się uprzedmiotowieniu siebie jako żony i kochanki, by podążyć za swym powołaniem artystycznym. Steinbach jest bogatym Żydem, który finansuje nierentowne sprawy: sztukę i rewolucję. Chociaż Steinbach głęboko zakochuje się w Mani, jego poprzednie małżeństwo i jej okazjonalne napady antysemityzmu (Mania podziela niektóre z „uprzedzeń rasowych" Nielidowa) hamują rozwój namiętności. On nie może ofiarować jej swej ręki, a ona nie może ofiarować mu swego serca. Zamiast doprowadzić do końca swój romans, oboje zabierają się do interesów. Steinbach dba o ogólne wykształcenie Mani i jej karierę tancerki, natomiast Mania akceptuje jego zachęty i dobre rady (oraz akompaniament na fortepianie), ale nie przyjmuje proponowanych luksusów. Nawet obarczona utrzymaniem dziecka i niani upiera się przy płaceniu za siebie, okazując przy tym pogardę dla komercyjnych aspektów swej pracy. Takie szczegóły zostawia Steinbachowi i światowej nauczycielce tańca. A do swego wiernego opiekuna mówi: „Nie chcę myśleć o pieniądzach. Chcę

zarabiać dość na to, co jest najpotrzebniejsze. I chcę marzyć, marzyć! I pielęgnować marzenia jak kwiaty".
Co ciekawe, Steinbach odczytuje ich związek jako odwrócenie tradycyjnych ról. Mania jest mężem („panem"), zajętym swoją sztuką i innymi sprawami, podczas gdy on — pełna poświęcenia żona („sługa pańszczyźniana") zajmuje się drobnostkami życia codziennego i wiernie czeka na powrót męża. Wizja ta, wraz z narzuconymi modelami męża i żony, odwraca role przyjęte także przez zachodnie mieszczaństwo: ciężko pracujący mąż i znudzona, rozleniwiona żona zabawiająca się sztuką i romansem — tutaj żona uprzyjemnia czas, podczas gdy mąż jest zajęty. Rozpatrywana w świetle któregokolwiek z tych porównań teoria Steinbacha upewnia czytelnika o zamiłowaniu Mani do sztuki i jej równoczesnej pogardzie dla doczesnych dóbr i gratyfikacji. Rzeczywiście, czuje się ona nieswojo nawet w nowoczesnym, partnerskim związku z wyrozumiałym Steinbachem. Kiedy tylko pojawia się groźba materialnego sukcesu lub domowych pieleszy, zaczyna ją to drażnić i szuka gdzie indziej klucza do szczęścia, próbując różnych, często zawodnych środków znanych społeczeństwu rosyjskiemu po 1905 roku — sztuki, seksu, polityki.
Stefcia Rudecka również przyciąga ku sobie dwóch kochanków, jednak pojawiają się oni w jej życiu w różnych momentach, co jest kolejnym przejawem jej arystokratyzmu ducha. Pierwsza przygoda miłosna, poprzedzająca początek powieści, rzuca ją na pastwę niecnego szlachcica Edmunda Prątnickiego, który tylko z powodu jej zbyt skromnego posagu nie decyduje się na małżeństwo. Wstręt Stefci wobec Prątnickiego jest reakcją na jego zachłanność: nie może ona kochać mężczyzny, który tak ukochał pieniądze. W intrygującej wariacji wobec motywu bohaterki-guwernantki w romansie i w powieści gotyckiej, Stefcia wybiera posadę nauczycielki w rodzinie arystokratycznej, bynajmniej nie dlatego, że potrzebuje pieniędzy, ale by uciec jak najdalej od miejsca, w którym doznała takiego rozczarowania, by zapomnieć o bolesnym odkryciu małostkowości cechującej arystokratów i własnej łatwowierności. W konsekwencji, doświadczona — ale ciągle bez skazy — trafia do rodziny (w większości) dobrych arystokratów, gdzie jest rozpieszczana przez pana Macieja, uwielbiana przez swą podopieczną Łucję, a w końcu uwieńczona przez prawowitego następcę — Michorowskiego. W ten sposób Prątnicki, który

w hierarchii klasowej stoi niżej od tej magnackiej rodziny, z powodu Stefci traci swoją posadę rządcy.
Kiedy już ustalone zostały przesłanki, by Stefcia mogła spotkać przeznaczonego jej szlachetnego rodu narzeczonego, romans rozwija się według utartego schematu: bohater i bohaterka przekomarzają się, ku zdziwieniu bohaterki bohater zabawia się w uwodziciela, by w końcu w wyniku oporu i zalet duchowych bohaterki jego żądza zamieniła się w miłość. Jak już wspomniałam wcześniej, to, że Mniszkówna pozwala sobie na taki wątek odróżnia *Trędowatą* od innych polskich powieści, łącząc ją tym samym z tradycją zachodniego romansu. Z kolei tym, co odróżnia *Trędowatą* od romansów zachodnich, jest sposób, w jaki ukazani są kochankowie — jako patrioci w rozwijającej się, przemysłowej i umiarkowanie demokratycznej Polsce — krótko mówiąc, udane wprowadzenie romansu w obowiązujący światopogląd pozytywistyczny i tradycję literacką. Teresa Walas w swoim omówieniu powieści z łatwością wychwytuje pułapki tego pozytywizmu:

Powieść Mniszkówny mieściła się doskonale w ogólnym schemacie powieści pozytywistycznej i postpozytywistycznej, tej więc tradycji powieściowej, która nie będąc już w momencie powstania *Trędowatej* tradycją górującą była najszerzej przyswojona i potocznie uznana za wartościową. [...] Mezalians, tak istotny dla fabuły powieści Mniszkówny i tak nieobojętny dla jej odbioru, był jednym z podstawowych wątków tematycznych literatury polskiej od połowy XIX wieku. Szczególnie chętnie i często posługiwała się nim beletrystyka pozytywistyczna dla uzupełnienia przesądu klasowego i jego szkodliwości; udany mezalians bywał najczęściej symbolem zwycięstwa postępowych sił społecznych, a także znakiem unii wewnątrznarodowej, obrazem harmonii i zbawczego, wzajemnego przenikania się stanów.

Jednak w miejsce pozytywistycznych tendencji przeciwstawiających pasożytniczym arystokratom „postępowe siły społeczne" i jedność narodową, *Trędowata* usiłuje za wszelką cenę uratować honor arystokracji poprzez osoby dziedzica i szlachcianki. Michorowski wyposażony jest w cechy, które umożliwiają mu uratowanie własnego honoru bez niczyjej pomocy. To głównie on krytykuje własną sferę, wyszydzając jej samolubstwo i zamknięcie we własnym kręgu. Sam — energiczny, skuteczny i rozsądny filantropijny przemysłowiec — jest przykładem możliwości ocalenia tej klasy (i narodu). W narracji przynajmniej tyle samo miejsca poświęca się patriotyzmowi, pracowitości i dobroczynności Michorowskiego, co dowodzeniu duchowego arystokratyzmu Stefci. Być może najważniejsze jest to, że energiczny

bohater przełamuje uprzedzenia rodziny (i niewątpliwie swojej sfery), oświadczając się Stefci i zdobywając błogosławieństwo dla tego małżeństwa. Pokolenie wcześniej, pan Maciej, zaręczony z babcią Stefci, poddał się presji rodziny, zerwał zaręczyny i przypłacił to nieszczęśliwym życiem w zamian za dobrobyt i uznanie swojej klasy.
Tak więc powieść ukazuje Stefcię i Waldemara — polską pannę, która pod wieloma względami przewyższyła swoje arystokratyczne rywalki i arystokratę, który usiłował przywrócić ducha patriotycznego swojej klasie — parę wzorcową, symbolizującą polskie piękno i majestat połączone z wartościami niezbędnymi dla rozwijającego się kraju (industrializacja, filantropia). Opowieść zawiera litanię przykładów wspaniałych uczynków i dobroci Michorowskiego: odnowiona i wspaniale prowadzona posiadłość, udane przedsięwzięcia w dziedzinie rolnictwa i przemysłu, wzorowa troska o chorych i nędzarzy, sprawna i kochająca służba. Sprytnie umiejscowiając bohatera w obowiązującej wtedy skomercjonalizowanej kulturze, Mniszkówna prezentuje jego osiągnięcia i umiejętności podczas wystawy krajowej, gdzie ordynat Michorowski ze znajomością rzeczy objaśnia gościom poszczególne fragmenty ekspozycji i, ufny w możliwości polskiego przemysłu, zdobywa pierwszą nagrodę za swe wspaniałe stajnie.[15] Kiedy Stefcia zgadza się zostać panią na jego nagrodzonych włościach i wraz ze swym ojcem pochwala patriotyczne i pozytywistyczne zasady Michorowskiego, to tym samym szlachta wyraża uznanie dla ciężko pracującego, kochającego naród arystokraty. Chociaż Michorowski, podobnie jak Nielidow, łączy patriotyzm z antysemityzmem, ta jego wada przechodzi prawie niezauważona i zupełnie nie jest oceniana w powieści, przyćmiona powtarzającym się stwierdzeniem, że „lud" (tzn. p o l s c y chłopi) oczywiście kocha Michorowskiego i kłania się nisko przed wrodzoną szlachetnością Stefci.[16]

---

[15] W książce *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851–1914*, T. Richards argumentuje, że pierwsza taka wystawa, która miała miejsce w Londynie w 1851 roku „była odpowiedzialna za syntezę tego, co może być postrzegane jako sześć głównych zasad semiotyki prezentacji handlowych: ustalenie autonomicznej ikonografii dla wytworzonego przedmiotu; wykorzystanie obchodów ważnych wydarzeń w celu umiejscowienia przedmiotów w historii; wykorzystanie ideologii demokratycznej do promowania konsumpcyjnego modelu życia; przekształcenie stanu posiadania w język mówiący o statusie społecznym; ukazanie konsumenta; stworzenie mitu o zasobnym społeczeństwie" (58–59).

[16] Michorowski oświadcza, że tak odizolowałby Żydów w swojej posiadłości, by nie zrobili jemu i „ludowi" żadnej krzywdy (II, s. 321).

W *Trędowatej* „postępowe siły społeczne" pozostają bezpiecznie zamknięte w swojej twierdzy; Waldemar i Stefcia popierają radosny rozwój kapitalizmu w postaci oświeconego feudalizmu.
Zwraca uwagę, że ta silna, piękna i utalentowana para jest ciągle zależna od aprobaty rodziny. W przeciwieństwie do Mani–dziecka natury, która łamie konwencje i stara się uciec od wzorców rodzinnych (szaleństwa matki, pozbawione perspektyw życie zahukanego rodzeństwa), Stefcia i Waldemar są mocno konserwatywni w swym podporządkowaniu i poszanowaniu rodzinnych uczuć i obrządków. Ich romans częściowo wzmacnia wątek powieści dotyczący dominującej w kraju arystokracji — klasy, która określa się na podstawie dziedzictwa krwi i obyczaju. Nielidow — samotny arystokrata z *Kluczy do szczęścia* z pewnością żyje zgodnie z tymi przesłankami, jednak waga, jaką Stefcia przywiązuje do akceptacji rodziny, potwierdza jej wysoce sentymentalny pogląd na świat. Mimo śmiałej natury i ciętego języka, bohaterka nie może znieść myśli o przeciwstawieniu się rodzinie i życiu poza tym kręgiem szczęśliwości. Nie zechce poślubić Waldemara, dopóki ten nie uzyska błogosławieństwa babki; spora część powieści opisuje prowadzone negocjacje pomiędzy babką a wnukiem. Wydaje się, że Stefcia pragnie być nie tylko żoną, ale też wnuczką arystokratów. Chętnie przesiaduje u boku męża, gdy ten rozprawia o ważnych inicjatywach społecznych i znaczeniu przedsiębiorczości i u stóp dziadka, snującego opowieści o dawnej świetności Polski.[17] Dlatego też romans Stefci i Waldemara pobrzmiewa sentymentalnym patriotyzmem, częstym też w innych utworach końca wieku.

Nieszczęśliwe zakończenia

Podczas gdy zachodnie romanse i wywodzące się z nich romanse drugiej połowy XX wieku zwykle mają szczęśliwe zakończenia, romanse Werbickiej i Mniszkówny kończą się śmiercią bohaterki. Taki kataklizm zburzyłby konstrukcję mieszczańskiego romansu, ponieważ, zgodnie z jego ideologicznymi założeniami, wszystkie wątki mają doprowadzić do stworzenia dla bohaterki domu, bohaterowi zaś zapewnić zdobycie jej: on ma posiąść ją, a ona jego majątek. Powieści Mniszkówny i Werbickiej wykluczają taką możli-

[17] W powieści rzeczywiście znajdujemy scenę, w której Stefcia siedzi u stóp pana Macieja.

wość, a jednak obie okazały się szalenie popularne. Najwyraźniej ich czytelniczki, inaczej niż czytelniczki na Zachodzie, nie czuły się oszukane przez nieszczęśliwe zakończenie.[18] Chociaż nie mamy możliwości przeprowadzenia badań rynku ówczesnych odbiorców, wydaje się prawdopodobne, że śmierć bohaterki była w pełni zaakceptowanym, a może wręcz satysfakcjonującym rozwiązaniem w kulturze Polski i Rosji.[19]

W obu powieściach śmierć bohaterki poprzedza spełnienie marzeń i ostatecznie je uniemożliwia. Do tego sprowadza się sens nieszczęśliwego zakończenia. Jednak, parafrazując Tołstoja, każde nieszczęśliwe zakończenie jest nieszczęśliwe na swój sposób, i każda z nich zasługuje na uważną analizę. Choć oba zakończenia głoszą niemożność ustatkowania się bohaterki poprzez małżeństwo, dom i dobrobyt, to ich konkretna treść wskazuje nie tylko ważne przyczyny tej niemożności, ale i odmienną krytykę wartości s z c z ę ś l i w e g o zakończenia.

Śmierć Mani w *Kluczach* jest dobrowolna i następuje właśnie w chwili, gdy bohaterka osiąga pewną stabilizację. Po zrobieniu kariery, wyjściu za mąż za Steinbacha i powrocie do Rosji wydaje się, że osiągnęła pewną równowagę pomiędzy powołaniem i związkiem małżeńskim, samookreśleniem się i seksualnym spełnieniem, po to tylko, by powtórne zjawienie się Nielidowa zburzyło tę sytuację. Stara namiętność rozpala się i ogarnia ich oboje, podczas gdy zobowiązania, zazdrość Nielidowa i stała niechęć Mani do bycia tradycyjną żoną uniemożliwiają im założenie rodziny. Miłość bohaterki bardziej pociągająca ze względu na swą zakazaną i „poetycką" naturę, powo-

[18] Przeprowadzając ankietę wśród czytelników romansów Radway dowiedziała się, że znacząca większość czuła, iż „szczęśliwe zakończenie" jest „najważniejszym składnikiem dzieła" (s. 67). Jensen zauważa koszty, jakie romans Harlequina jest skłonny ponieść za cenę szczęśliwego zakończenia „Harlequiny stylizowane są na klasyczne opowieści o miłości, w których kochankowie są stale pobudzani za pomocą piętrzących się trudności, np. Tristan i Izolda, Orfeusz i Eurydyka, Romeo i Julia. Śmierć staje na drodze miłości w tych opowieściach. Jednak Harlequiny, podobnie jak większość współczesnej beletrystyki o ściśle określonych schematach, zawsze mają szczęśliwe zakończenia. Czasami wielkie romanse mimetyczne z przeszłości są adaptowane przez autorki Harlequina, które piszą od nowa zakończenia, rezygnując z niezbyt lubianych tragicznych finałów" (s. 76).

[19] Wiemy na przykład, że wiele rosyjskich niemych filmów różniło się od amerykańskich właśnie tym, że kończyły się śmiercią bohaterki. Teresa Walas zauważa też, że śmierć Stefci odpowiada tradycji folklorystycznej, zgodnie z którą opuszczamy ziemski padół, by znaleźć szczęście wieczne w niebie (s. 314–15).

duje, że dotychczasowe szczęście wydaje się naciągane i niewystarczające: przyziemne uciechy związane z karierą, macierzyństwo, „wolne" małżeństwo i bogate życie nie mogą konkurować z wielką namiętnością. Kiedy jej arystokratyczny kochanek popełnia samobójstwo z rozpaczy, nie mogąc pogodzić miłości do Mani z (własnymi) reakcyjnymi poglądami i konserwatywnymi zwyczajami, Mania może tylko pójść w jego ślady.

Samobójstwo Mani interpretowane było jako porażka „nowej kobiety", porzucającej otwierające się przed nią możliwości dla samowyniszczającej miłości; ostateczna uległość wobec Nielidowa zaprzecza zdecydowanie „pańskiej" męskości, przypisywanej jej przez Steinbacha.[20] Jednak samobójstwo Mani i Nielidowa sugeruje raczej że rozpacz jest jednaka dla obu płci, jako że ani kobieta, ani mężczyzna nie mogą znieść życia bez prawdziwej miłości. Rzeczywiście, popełniając samobójstwo po wypróbowaniu możliwości „nowej kobiety" — co dla męskich bohaterów sprowadza się do szukania okazji do przygód seksualnych, pościgu za karierą i życiem rodzinnym — Mania spełnia wszystkie wymagania, stawiane poważnemu męskiemu bohaterowi w literaturze rosyjskiej. Nie jest „biedną Lizą", która topi się po pierwszym zawodzie miłosnym, nie jest też Anną Kareniną, która żyje i umiera w krępującym gorsecie, w którym więziła kobietę tradycyjna fabuła. Ta bohaterka przechodzi kryzys przekonań, który ją uszlachetnia, a który był udziałem XIX-wiecznych bohaterów realistycznych, i rzeczywiście porwał inteligencję rosyjską początku XX wieku. W romansie Werbickiej głęboko doświadczona bohaterka niszczy i przezwycięża ciało, któremu tak pobłażała i nad którym tak doskonale umiała panować. Sama się unicestwia, nie mogąc znieść dłużej życia polegającego na używaniu i światowych rozrywkach.

Z kolei epitafium Stefci ukazuje ją jako niewinną ofiarę: „Zmarła przedwcześnie, zatruta nienawiścią pewnych ludzi ze strony narzeczonego" (t. II, s. 304). Michorowski, człowiek o żelaznej woli, zyskuje dla niej akceptację swojej najbliższej rodziny, ale ani on, ani jej równie zapobiegliwy ojciec nie mogą ustrzec jej przed wrogością innych arystokratów, do których należy odtrącona hrabianka Barska. Stefcia reaguje zupełnie inaczej niż buntownicza Mania na okazywa-

[20] Engelstein proponuje taką interpretację: „Wolność to dla niej zbyt dużo. Ona nie chce być mężczyzną" (s. 413).

ną wobec niej niechęć — anonimowe listy z ostrzeżeniami i pogróżkami przyczyniają się do jej śmierci. Te pogróżki wywołują śmiertelną chorobę i Stefcia w dzień swojego ślubu odchodzi z okrutnego, rozdartego konfliktami świata przy delikatnym akompaniamencie słowików. Jej sentymentalny pogląd na świat zostaje w ten sposób zburzony i zniszczony przez podziały w obrębie arystokracji, przez te czarne owce, które zagrażają społeczeństwu (symbolizowanemu przez Stefcię) i jego dalszym perspektywom (symbolizowanym przez jej małżeństwo). Wrogowie Stefci, nie potrafiąc docenić jej dobrego wpływu, określają zdrową, nieskazitelną bohaterkę mianem „trędowatej". Przez patologiczną klasowość niszczą sentymentalny patriotyzm i rodzimą harmonię.

Twierdzę też, że symboliczny moment śmierci Stefci zawiera głęboką ambiwalencję dotyczącą jej drogi — od arystokratki z ducha do pewnej siebie pani dworu, od wolnej jednostki do posesjonatki. Bohaterka jest „dosłownie" wstrząśnięta złymi przeczuciami, które ją nachodzą, gdy widzi klejnoty Michorowskich, ponieważ ten przepych, przeciwstawiony jej ulubionym kwiatom, krystalizuje w jej oczach mroczną atmosferę tego rodu.[21] Stefcia zapada na zapalenie opon mózgowych, gdy wdziewa strojną suknię ślubną, pierwszy (i ostatni) strój żony Waldemara. Zamiast przejść problematyczną przemianę w światową damę, Stefcia zostaje przekształcona (tak jak mogłaby życzyć sobie Bela) w dzieła sztuki, i w konsekwencji nie tylko unika pułapek życia małżeńskiego, ale też na zawsze „uduchawia" swego narzeczonego i jego wspaniałą posiadłość.

Pozbawiony narzeczonej z krwi i kości Michorowski zamawia jej podobizny — rzeźbę i portret — rzeźba zostaje postawiona na grobie, a portret zawieszony w galerii portretów rodziny Michorowskich. Stefci zapewnia się sentymentalne życie po śmierci, pozostaje na zawsze w formie dwóch pomników — jako trwały składnik pejzażu i jako postać należąca odtąd na wieczność do pierwszego rodu.

Zgodnie z tymi nieszczęśliwymi zakończeniami zarówno Mania, jak i Stefcia przestają być używającymi życia bohaterkami i zostają zmiażdżone przez okoliczności, które obie, jako nadwrażliwe istoty, przeżyły zbyt mocno. Sytuacja w Rosji i w Polsce nie pozwala im

---

[21] Gdy babka Waldemara pokazuje Stefci te klejnoty i opowiada ich smutne historie oczy Stefci „wypełniają się łzami a jej ciałem wstrząsają dreszcze".

dotrzeć do przystani, którą zachodnie bohaterki znajdują w swoim otoczeniu. Dobrobyt materialny, jaki obie mogłyby osiągnąć jako żony, nie gwarantuje im ani duchowego spełnienia, ani miłosnej wspólnoty, czego tak pragną. Ich śmierć świadczy raczej o narodowych dylematach, które muszą przyćmić powodzenie jednostki, a nawet całej klasy, osadzając ich historie w rodzinnej tradycji obsesyjnie związanej z charakterem i przeznaczeniem narodowym. W pewnym sensie szczęśliwe zakończenie nie złożyłoby należnej narodowi daniny. Jedynie Mania-samobójczyni, związana z despotycznym arystokratą, mogła stosownie wyrazić kryzys przekonań i dążeń cesarstwa rosyjskiego i jego trwałych korzeni feudalnych. Jedynie Stefcia w roli wykorzystanej niewinności mogła ucieleśnić idylliczną Polskę — na przemian uwielbianą i odrzucaną przez arystokrację. Z punktu widzenia tożsamości i akcji powieści naród jest siłą bardziej znaczącą niż klasa czy płeć (lub nawet wpływy zachodnie).

Dlatego też to, co czytelnicy otrzymali w *Kluczach do szczęścia* i w *Trędowatej* było jeszcze jednym łatwym pocieszeniem; rosyjskie i polskie czytelniczki, podobnie jak czytelniczki romansów na Zachodzie, mogły pogrążać się w przyjemnościach i rozkoszach, które były udziałem Mani i Stefci i ekscytować się szczegółowym opisem przeżyć erotycznych bohaterek. W obu powieściach spotykamy ten sam typ rozwijającej się na naszych oczach bohaterki, jaki nadal przemawia do czytelniczek na Zachodzie. Jednakże rosyjskie i polskie czytelniczki otrzymały w tych tragicznych romansach coś więcej: po pierwsze łatwo dostępne emocjonalne zaangażowanie w ważne kwestie, które uszlachetniały także prawdziwą literaturę i jej czytelników; po drugie — sposób rozładowania tłumionej frustracji i rozpaczy z powodu wspólnego im tragicznego kontekstu sytuacyjnego (Rosja — politycznie i ideologicznie zacofana oraz Polska — opętana i umęczona przez podziały klasowe). Przypisując bohaterkom romansów rolę głęboko poruszającej narodowej męczennicy, ani Werbickiej ani Mniszkównie nie udało się zawrzeć w swych powieściach głębszych znaczeń. Zamiast rozbudować złociste sny o mieszczańskiej szczęśliwości, ich otaczane miłością, zadbane i rozpieszczane bohaterki prowokacyjnie grały na uczuciach czytelniczek, bezlitośnie odcinając kupony od narodowego melodramatu.

Krystyna Kłosińska

Kobieta autorka

Ustawicznie spotykam się z zapytaniem:
skąd się to bierze? jakie to siedem duchów
nieczystych opętało te kobiety, że bez żadnej
racji ni potrzeby zagnajają nam
piśmiennictwo szpetnymi wymysłami,
histerią podrażnionego mózgu?
Ks. Karol Niedziałkowski

Pisanie kobiet

Położenie ówczesnych kobiet literatek nie było godnym zazdrości. Ostre i uprzedzone krytyki, złośliwe przycinki, napędzanie do kuchni, igły i pończochy połączone z przesadnymi obawami o losy rodziny i macierzyństwa, nareszcie plotki, intrygi i potwarze były codziennymi pociskami, którymi obrzucano te pionierki działalności kobiecej na polu literatury.[1]

W roku 1894 piszącemu te słowa Piotrowi Chmielowskiemu mogło się wydawać, że mówi o zamierzchłej przeszłości, a „pociski" zachowały jedynie wartość muzealnych eksponatów. Czyżby zatem w drugiej połowie XIX wieku nazwa: kobieta–autor przestała być przezwą i w ciągu półwiecza zabarwiona została jakimś nowym, nieoksymoronicznym, wydźwiękiem? Czy koniec wieku przy-

[1] P. Chmielowski *Literatura polska przed pół wiekiem*. [*Sprawozdanie A. O. z dwóch odczytów P. Ch....*], „Niwa" 1894 nr 6.

nosi jakieś radykalne zmiany w postawach krytyków wobec pisania kobiecego? Czy pisanie kobiet jest nadal zagadnieniem o „stawce politycznej", tak jak to miało miejsce w XVIII- i XIX-wiecznej Francji, o czym przekonuje Christine Planté w *La petite soeur de Balzac*[2]? Fantazmatyczny portret autorki w XIX w. ujawnia powszechną wtedy praktykę mówienia o pisarstwie kobiecym: natrętne wykraczanie poza literaturę i estetykę. Jakby pisanie było wyzwaniem, naruszeniem normy społecznej, zlekceważeniem nakazu, w końcu buntem, i właśnie dlatego wymagało uzasadnień. Szukanie takich uzasadnień, próby nazwania tego, co w owym pisaniu „kobiece", często usuwają w cień samo to pisanie.

Kobiety i przymus pisania

Według brzmienia wiekowego zwyczaju – ironizował Świętochowski – nauka ich to blichtr, talent – pretensjonalność, chęć działania to szaleństwo. Świat nie może sobie wyobrazić, ażeby z drobnych ustek niewieścich mogły wychodzić inne dźwięki, jak tylko pieszczota i pokora.[3]

W pisaniu kobiety „objawia się" pycha, lekceważenie narzuconej od wieków pokory. Wchodząc przez pisanie w przestrzeń publicznego mówienia–działania, kobieta wydobywa się z milczenia i ciszy. Zakłóca więc tradycyjny rozdział ról społecznych, poczucie ustalonej hierarchii, słowem relacje władzy.[4] Planté przypomina, że o kobietach mówiło się zawsze w związku z mężczyznami, jako o córkach, matkach, żonach, kochankach, i zawsze w kategoriach ról rodzinnych. Wie o tym dobrze pozytywista.

Świat – powiada Świętochowski – czci kapłanki ogniska domowego, przyklaskuje ofiarom zgniecionym brzemieniem poświęcenia i niewoli, szaleje za boginiami rozkoszy, świat uwielbia kobietę, ale nie chce widzieć n i c pod jej nadobnymi kształtami, oprócz abnegacji, czułości, rozpusty lub przewrotnej swawoli.[5]

Kobieta–autor pozostaje poza tymi relacjami i rolami, a więc także poza tożsamością swej płci, która „ulega" zachwianiu. Biorąc do ręki

---

[2] Ch. Planté *La petite soeur de Balzac*, Paris 1989.

[3] A. Świętochowski *Gabryella–Narcyza Żmichowska*, w: *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybrał S. Sandler, opr. M. Brykalska, Warszawa 1973, s. 85.

[4] Rzecz jasna w Foucaultowskim ujęciu kategorii „władzy", jako kontroli nad dyskursem. Por. M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris 1976. Rozdział: *Méthode*.

[5] A. Świętochowski *Gabryella–Narcyza Żmichowska*.

pióro zamienia pieszczoty na bolesne biczowanie, „drobne usteczka niewieście" przekształcają się w wyobraźni społecznej w ciemną pustkę, która wywołuje lęk. Trudno sobie wyobrazić, żeby bez oporu przyjęto nowy wizerunek kobiety, w której ręku pióro zastąpiło tkackie czółenko. Próbując ująć status kobiety piszącej sięga się po retorykę, zresztą tradycyjną, która lokuje taką kobietę na pograniczu normy i wyjątku.

Ten stary i stoczony przesądami świat zna tylko ideały matek i żon... i bachantek; jednostki nie nadające się do żadnej z tych trzech kategorii odtrąca na procent... wyrodków. Autorki! Kobiety z nauką! Z talentem!... Produkta figlów natury lub jej omyłek![6]

Pierwsza transgresja – pisze Françoise van Rossum-Guyon – która polega na podjęciu aktywności męskiej, prowadzi bardzo szybko do wszystkich inwersji i perwersji. Czyniąc siebie mężczyzną, kobieta-autor przekształca się w postać hybrydyczną, tzn. w hermafrodytę.[7]

Edmond de Goncourt wysuwa przypuszczenie, że dewiacja ciał niektórych piszących kobiet spowodowała, z perspektywy anatomii, zatarcie ich płciowej tożsamości.

Gdyby poddano autopsji kobiety z oryginalnym talentem, jak pani Sand, pani Viardot, znaleziono by u nich części genitalne zbliżone do męskich, owe clitoris podobne nieco do naszych członków.[8]

Naszego Adama Wiślickiego nic zajmuje co prawda ukształtowanie stref erogennych kobiety piszącej, ale z pewnością jej fizjonomika:

Wieszczki liczą stale szesnastą wiosnę, są chude szatynki, o długiej, czasem ospowatej twarzy, zadartym różowym nosku, jakby stworzonym do czułych roztkliwiań.[9]

Zdeklarowany mizogin Popławski, szkicując ideę kobiety-dziwoląga przechodzi do karykatury, kiedy zaczyna mówić o pisarce.

Tyle tam myśli, ile zmieścić się może w małej, ufryzowanej główce; serce słabo bije pod ciasnym gorsetem, a wszystko to wypowiedziane szczebiocącym szczebiotem, cedzonymi przez zasznurowane wargi półsłówkami.[10]

---

[6] Tamże.

[7] F. van Rossum-Guyon *Portrait d'auteur en Jeune Femme*, w: *Du feminin*, red. M. Calle, Québec 1992, s. 175.

[8] Cyt. za F. van Rossum-Guyon.

[9] A. Wiślicki *Groch na ścianę*, „Przegląd Tygodniowy" 1867 nr 49.

[10] J. Z. Popławski *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda" 1885 nr 35.

Natura i jej kaprysy („szczęnienie") i kultura końca wieku (gorset, fryzowana główka) dopełniają się wzajemnie w dziele tworzenia: głupiej, infantylnej kobiety z pokoju „dla lalek", o ptasim móżdżku i kalekiej mowie.
Zdeformowane ciało piszącej kobiety służy krytykom za metaforę, mówiąc o nim równocześnie oceniają „ciało" tekstu. Dla Goncourta twórcze talenty mają tylko kobiety obdarzone pewnym szczegółem anatomicznym, kobiety, powiedzmy, falliczne. Podobnie, choć szukając oznak płci wyżej pasa, polski krytyk potraktuje Orzeszkową, jako jedyną wśród piszących kobietę, która „ma głowę jakby męską".[11] Szpetne „wieszczki" Wiślickiego — ani kobiety, ani mężczyźni — istoty rodzju nijakiego, mogą być zaledwie imitatorkami tekstów cudzych. U Popławskiego płeć „piękna" uprawia sztukę w sposób mizerny, naśladowczy i nielojalny wobec wzorca, który bezmyślnie zniekształca.
Pisarstwo mężczyzn uznawane jest przez krytyków nie tylko za fakt oczywisty. Motywuje się ono teleologicznie i wolicjonalnie. Widać to wyraźnie, gdy mowa o pisarskich pierwocinach.

Cel moralizatorski był Prusowi ciągle przytomny, a przesada i karykatura [...] miała, zdaniem niewprawnego jeszcze pisarza, posłużyć do [...] owego celu. Raz zaś uznawszy przesadę i karykaturę za środek najlepszy [...] posługiwał się nim bardzo ochoczo.[12]

Inaczej brzmiała, prawda, że wiele lat wcześniejsza, opinia tego samego krytyka o nie mniej uporczywych poczynaniach młodej Orzeszkowej.

Myśl ta tak dalece leżała autorce na sercu, że nie zwracając uwagi na biednych czytelników, z okrucieństwem egoizmu, czyli miłości własnej, autorskiej, napisała o niej dwie grube powieści.[13]

Nic rządzi tu więc logika celów i środków. Chyba że autorka ma, jak dojrzała Orzeszkowa, „męską głowę".
Dlaczego kobiety porzucają tradycyjne role i biorą pióro do ręki? Po co piszą?

---

[11] T. J. Orlicz [Jeske-Choiński] *Powieści kobiece*, „Rola" 1896 nr 28.
[12] P. Chmielowski *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, opr. H. Markiewicz, Warszawa 1961, t. 2, s. 12.
[13] P. Chmielowski *Powieści pani Elizy Orzeszkowej*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 346.

Ileż razy patrzymy na to krwawe pasowanie się niewieściego umysłu z siłą przyrodzoną, która objawić się pragnie, z niemocą sztuczną, która ją obezwładnia? Ileż razy jesteśmy surowymi sędziami ducha, który w całym swoim rozwoju walczył o niepodległość istnienia, o możność wydobycia się na zewnątrz?[14]

Pisanie kobiece rodzi jakaś siła odśrodkowa, nie dająca się ujarzmić żywiołowość, energia, która nagle wybucha bez kontroli.
„Komety zniszczenia świecą wam nad głową — pisze Adam Wiślicki — a buchacie ogniem piekielnych cierpień, jak lawą wrzące piersi Wezuwiusza."[15] Za ową „wulkaniczną" metaforą tkwią przekonania wypowiadane fragmentami w recenzjach powieści kobiecych. Wedle nich kultura, ściągając z kobiety drugiej połowy XIX wieku „pieczęć niemoty", wyzwoliła nagromadzone, uśpione przez wieki i nie znajdujące dotąd ujścia, myśli, uczucia i pragnienia. Zgodnie z zasadą zachowania energii (wykorzystywaną często w epoce jako model dla eksplikacji wielorakich zjawisk[16]), jak wulkan, który wyrzuca lawę drzemiącą w nim przez lata, kobieta–autor wybucha dziedzictwem swych niemych poprzedniczek. Dziedzictwem milczenia?
Wydobywająca się z kobiecego wnętrza siła ma wszystkie znamiona odruchu, popędu, instynktu. Jej cel jest — zdaniem jednych — nieokreślony. Po prostu, podobnie jak zahamowany popęd, pragnie odreagować, wydobyć się na zewnątrz — blokowana grozi zniszczeniem i śmiercią. Motywacja pisania kobiecego sięga zatem (w przeciwieństwie do racjonalnych, kulturowych uzasadnień twórczości męskiej) do nieświadomości w dziedzinie popędów, pisaniu zaś nadaje charakter eruptywny. Świętochowski nie ulega sile popędów popędowości, próbuje jednak znaleźć motywację owej uległości w historii i kulturze, a także w projekcji indywidualnego rozwoju kobiety–autorki w przyszłość: popędowość owa miałaby zostać kiedyś ukulturowiona.
W licznych diagnozach kobiecego pisarstwa — zwłaszcza od końca XIX wieku — stawia się znak równości między owym „popędem do pióra", a dążeniem do „zadowolenia swych chuci".[17] „Dopiero no-

[14] A. Świętochowski *Gabryella–Narcyza Żmichowska.*
[15] A. Wiślicki *Groch na ścianę.*
[16] M. Serres *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris 1975.
[17] K. Niedzialkowski *Nic tędy droga Szanowne Panie. (Studium o emancypacji kobiet)*, „Rola" 1896 nr 11, s. 161.

wsza sztuka uznała popęd samca i samicy za jakowyś skarbiec Sezamu, skąd można czerpać bez braku klejnoty natchnień"[18] — pisał Antoni Mazanowski już u schyłku Młodej Polski. „I oto — dodawał — rzecz znamienna. W pierwszym rzędzie wcale licznej falangi artystów lubieży, w podskokach pędzi wysoko podkasane gronko kobiet–autorek."[19]

Akt pisania kojarzy się tu niemal z aktem płciowym, zaś proces pisania staje się zastępczym rozładowaniem nadmiaru libido. Ponieważ jednak zaspokojenie pożądania („chuci") dokonuje się bez udziału mężczyzny, kobieta pisząca wchodzi w jego rolę, a przynajmniej ją sobie uzurpuje. Ksiądz Niedzialkowski:

> Piszą tedy i gryzmolą, piszą i opisują, a napisawszy i opisawszy, zdają się mówić do zdumionej publiczności: aha, a co? Mówicie, że wstydliwość to cecha kobiety, a czytajcie jeno, jakieśmy wam tu paskudztwa nasmarowały. Mężczyzna się rumieni, a my nie, aha? Kto z was mężczyzn tak napisze?-[0]

Cały proces nabiera charakteru narcystycznego: samowystarczalna kobieta trzyma w ręce pióro–fallus. Stąd już tylko krok do uznania autorek za „wojsko starych panien, szlochających rzewnie dlatego, że pragnęły wyjść za mąż, a szczęście im nie posłużyło, zblazowanych mężatek, rwących się z nudów do pióra...".[21]

Metafora wulkaniczna nadaje kobiecemu pisaniu motywację popędową, a zatem pewien aktywizm. Burzy to tradycję, która kobiece łączyła z pasywnym, a męskie z aktywnym. Kobiece jest teraz aktywne i eruptywne, męskie pasywne i — by tak powiedzieć — absorpcyjne, w sensie nastawienia na przyswajanie wiedzy, nauki, spostrzeżeń. Krytycy nie nadają im statusu równego. Aktywizm nie nobilituje ani kobiety, ani jej pisania, podczas gdy kobieca chłonność stanowi uznany motyw twórczości męskiej. Dlaczego tak się dzieje?

Powszechnie znane jest i obiegowe w epoce teoretyzowanie Baudelaire'a na temat pisania męskiego. Wedle tegoż, prawdziwym artystą zostaje ten, kto posiadł zdolność przyswojenia sobie pierwiastków ko-

---

[18] A. Mazanowski *Współczesna galerya powieściopisarek polskich*, „Przegląd Powszechny" 1916, s. 315.

[19] Tamże, s. 317.

[20] K. Niedzialkowski *Nie tędy droga Szanowne Panie.*

[21] T. Jeske–Choiński *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki warszawskiej*, „Niwa" 1887 z. 298, s. 934.

biecych. „Artysta — interpretuje tę myśl Leo Bersani — zatraca swoją męską tożsamość w obscenicznej otwartości i wrażliwości na rzeczywistość zewnętrzną, co czyni z niego artystę, lecz także kobietę."[22] „Pasywność sama z siebie transformuje poetę w jakiś byt kobiecy"[23]; „zatrata męskości — dodaje Butor, neutralizując wagę pierwiastków kobiecych w wypowiedziach Baudelaire'a — nie może być zredukowana do zatraty woli."[24] Znajdujemy w tym miejscu odpowiedź na postawione pytanie. Męski aktywizm wzbogaca się przez kobiecą receptywność (która czyni z twórcy doskonałą Androgynę), bez naruszenia podstawy męskiej twórczości. Tworzy ją wola i wszystkie wynikające z wolicjonalności działania. Aktywizm (męski), któremu ulega kobieta, wyrzuca ją z bezpiecznych orbit, nakreślonych przez patriarchalną kulturę i wydaje na igraszkę sił tajemnych. Dzieje się tak dlatego, że aktywizm kobiecy jest nie-wolicjonalny (tak jak męski), ale popędowy. Są w nim nagromadzone pierwiastki, takie jak: „myśli", „uczucia", „marzenia" (A. Świętochowski), a także pierwiastki czysto cielesne, libidynalne (T. Jeske–Choiński, K. Niedziałkowski). Wzorcem dla tak ujętej kobiecej libidynalności byłoby eruptywne libido męskie. Sądząc po wypowiedziach krytyków, pisanie kobiece nie wynikałoby jednak z sublimowania libido. „Popęd do pióra" nie przeszedł przez długi proces wymiany pożądanego obiektu seksualnego na inny — odseksualizowany. Cechuje go jakaś bezpośredniość libidynalna, nieprzetransformowana — jakby „popęd do pióra" miał charakter seksualny. Aktywność kobiecą słuszniej będzie nazwać, śladem Sarah Kofman, „pseudoaktywnością, która byłaby tylko środkiem, aby trafić do pasywnego celu".[25]

„Talent podobny" — wyrokuje Jeske–Choiński, stawiając Ostoję obok Dygasińskiego. Jednak —

> Gdy ten jest uczonym, doktrynerem, ilustruje za pomocą beletrystyki teorie, które uważa za prawdziwe, komponuje z celem, z tendencją, [...] Ostoja p a t r z y i co spostrzeże, opisuje.[26]

Mężczyzna „komponuje z celem", zgodnie z wiedzą na temat przed-

---

22 L. Bersani *Baudelaire et Freud*, Paris 1981, s. 22.
23 Tamże.
24 Cyt. za L. Bersani *Baudelaire et Freud*, s. 20.
25 S. Kofman *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris 1983, s. 140.
26 T. Jeske–Choiński *Typy i ideały...*, s. 928.

miotu i znajomością technik artystycznych. Angażuje intelekt. Tworzy, przetwarzając surową materię percepcji. Kobieta „p a t r z y i co spostrzeże, opisuje". Aktywność patrzenia przekształca się w pasywność pisania. Kobieta–autorka ulega i poddaje się naporowi obrazów z zewnątrz. Staje się receptywna, gąbczasta: staje się lustrem, a jej wytwór lustrzanym odbiciem. Patrząc, dezintegruje swoje ja. Rozpuszcza je w tym, co zewnętrzne. Absorbuje, wchłania, ale nie tworzy. Skazana na bytowanie „przedmiotowe", nie może być artystą. Pisanie jej postrzega się bardziej jako czynność automatyczną („co spostrzeże, opisuje"), niż działanie intelektualne i wolicjonalne. Kobieta nie mówi — „coś przez nią gada".

Odwołanie się w tym miejscu do Sarah Kofman i jej „feministycznego" odczytania Freuda ma swoje racje: opis przejścia od „pseudo-aktywności" do pasywności kobiecej, przypomina interpretacje, uznające w twórczości kobiecej aktywny „rozpędnik" i pasywne pisanie. Krytykując u kobiet pasywność, Freud nie naruszał opozycji męski–żeński, dostrzegał w niej jednak nie tyle naturalną właściwość, co produkt kultury. Kobieta pasywna jest tworem nie nauki, a zbiorowej psychologii i ideologii zdeterminowanej przez społeczną organizację, która zgodnie ze swym interesem modeluje ją na bierną, bierność także wymuszając.

Można zatem powiedzieć, posługując się przedstawioną eksplikacją, że kobiecy „popęd do pióra" (idący od wewnątrz przymus pisania) jest przez społeczne i literackie instytucje transformowany w bierne, przedmiotowe pisanie o charakterze często naśladowczym. Z drugiej zaś strony, obrazując pisanie kobiece jako „plagę", „wylew", „zalew", krytyka być może chce widzieć je w bezwładzie, w bezruchu.

Tekst kobiecy

O twórczości kobiet pisze się w odniesieniu do uniwersalnego wzoru twórczości męskiej. Działa tu (odkryte przez dekonstrukcję) prawo, powszechne w praktyce interpretacyjnej, że opozycja binarna męski–żeński służy uznaniu jednej ze stron — męskiej — za ważniejszą i wartościowszą. Zarzuty postawione kiedyś przez Balzaca pani Sand będą pół wieku później powtarzane wobec całej literatury kobiecej.

Nikt inny tylko Balzac powiadał o pani G. Sand [...], że z wyjątkiem «stylu», brak jej zasadni-

czych przymiotów twórczych, a więc „siły pomysłu", „daru konstrukcyjnego", „zdolności dochodzenia prawdy" i „sztuki patosu". Ten przesadny nieco sąd wielkiego twórcy o jednym z najmniej wątpliwych geniuszów kobiecych przychodzi na myśl, gdy się rozważa twórczość naszych autorek współczesnych. [...] dodałbym tylko, że brak im również stylu.[27]

Kluczowe jest tu słówko: „brak". Definiowany przez „brak", tekst kobiecy zostaje utożsamiony z defektem, ułomnością, niekompletnością (kastracją?). Cechę kompletności, pełni, mają produkty męskie. Opis i wartościowanie dwóch typów literackiej twórczości, posługujące się słowem „brak" budzi od razu skojarzenia z Freudem i jego projekcją „bytu kobiecego". Kobietę (podobnie jak jej seks) definiuje u niego „brak" tego, co ma mężczyzna (byt pełny, doskonały, zarówno pod względem wyposażenia intelektualnego jak i fizjologii). „O seksualności kobiecej — pisze L. Irigaray — zawsze myślało się, wychodząc od parametrów męskich."[28] Etykieta „braku" okalecza każdy przedmiot, każdą istotę, której się ją przykleja. Funkcja słowa „brak" odsyła wprost do procesu, który S. Morawski nazwał „genderyzacją": „takim kulturowym uwarunkowaniem myśli estetycznej, które odpowiada potrzebom i wizji męskiego umysłu (...) kategorie dostosowywano do męskiego sposobu myślenia o świecie, zwłaszcza o wartościach i ich hierarchii".[29]

„Powieści Ostoi są to — wyrokuje Teodor Jeske-Choiński — w znacznej części strzępy, epizody, luźne, obok siebie zestawione spostrzeżenia... budulec, z którego można coś zrobić."[30] Fragmentaryczność i epizodyczność niszczy spójność powieści, za którą nie stoi, wywiedziona z filozofii, spójność świata. Nie da się uniknąć problemu punktu widzenia: Czy tekst kobiecy jest fragmentaryczny? Czy jego fragmentaryczność jest efektem zaszufladkowania przez krytyka. Braku kompetencji autorki dowodzi niezgodna z logiką przyczynowo-skutkową fabuła. Z perspektywy lektury nie-męskiej powszechnie zarzucana kobietom piszącym niekompetencja (sprzeciw wobec konwencji?) może manifestować kobiece „ja" — produkt patriarchalnej ideologii.

Z całą pewnością odrzucenie, wykluczenie wyobraźni kobiecej, sytuuje kobietę tak, że

---

27 W. Jabłonowski *Kobiety — poetki — Pieśni niepodległe*, „Dziennik Kijowski" 1906 nr 82.

28 L. Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977, s. 23

29 S. Morawski *O tak zwanej estetyce feministycznej*, w: *Czy jeszcze sztuka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*, Kraków 1994, s. 73.

30 T. Jeske-Choiński *Typy i ideały...*, s. 930.

doświadcza ona siebie jedynie fragmentarycznie, na słabo ustrukturowanych marginesach ideologii panującej, pośród wyrzutków i wykroczeń, na marginesach lustra, ustawionego przez „podmiot" (męski) po to, żeby się sam w nim odbijał, zdwajał. Zresztą owa męska spekula/ryza/cja zaleca „kobiecości" taką rolę, która tylko w bardzo niewielkim stopniu odpowiada pragnieniom kobiety, która chce być sobą nie tylko w tajemnicy, w ukryciu, z niepewnością i z poczuciem winy.[31]

Odwołując się do psychoanalitycznego warsztatu Lemoine-Luccioni[32] można powiedzieć, że tekst przedstawia się jako jedność (podobnie jak ciało), gdy czytelnik-krytyk (patrzący na ciało) utożsamia go z podmiotem. Jeśli takie utożsamienie nie zachodzi, tekst kobiecy, wytwór nie-podmiotu, widziany jest w postaci niespójnych kawałków, części, fragmentów.
Kobieta komponuje wbrew podstawowym regułom poetyki, przestawia hierarchię planów powieści, pisząc bawi się, nie zna bowiem wysoko cenionej przez męską estetykę sztuki „patosu" i „powagi". W powieściach Wilkońskiej:

[...] połowę wypełnia przerobiony na różne formy frazes [...] drugą połowę zajmuje akt picia kawy, kąpieli, spaceru itd. Są to nic więcej, jak tylko powieściowe f a t a ł a s z k i, które w zdolnych rękach mogłyby złożyć mozaikowe tło, w rękach kobiety stały się faktami pierwszego planu.[33]

„Zdolne ręce" nie są, oczywiście, rękami kobiety. Budulec, którym kobieta wypełnia swoje powieści, artysta zmieniłby w dzieło sztuki. Właściwe komponowanie owego „surowego budulca" przypisuje się Orzeszkowej, ale ona — zaznaczmy od razu — ma za sobą, dzielącą ją od „nieudolnego" pisania, długą drogę, której ślady pozostały w krytycznych recenzjach. Co ważniejsze, „dojrzała" Orzeszkowa nie tworzy po „kobiecemu", mimo że, jak wylicza w omówieniu *Pana Graby* Sienkiewicz, „ze smakiem mebluje pokoje", „z przepychem ubiera i czesze swoje bohaterki" i „lubuje się w akcesoriach".[34] Ten „zmysł tapicerski" jest poskromiony, nie wysuwa się nigdy w powieści na pierwszy plan, nie autorka konstruuje fabuły z kobiecej toalety. Budzi może nawet odcień zazdrości...

---

31 L. Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un*, s. 29.
32 E. Lemoine-Luccioni *Partage des femmes*, Paris 1976.
33 A. Świętochowski *„Za posagiem". Powieść P. Wilkońskiej*, w: *Wybór pism*, s. 120 (podkr. moje).
34 H. Sienkiewicz *„Pan Graba". Powieść Elizy Orzeszkowej*, w: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, Warszawa 1956, s. 167.

Posługując się sugestywnym konceptem: „powieściowe fatałaszki", Świętochowski ukrywa, odsłaniając zarazem (funkcja metafory) brak akceptacji dla obcego mu doświadczenia i obcego mu świata, w którym tak prozaiczne czynności, jak: „picie kawy, kąpiel i spacery" urastają do rangi historii. Wielka (męska) historia rozgrywa się gdzie indziej (nie na spacerach) i tworzy się ze „zdarzeń" innych niż te, które rejestruje powieść (dbałość o własne ciało). Można powiedzieć, że wykluczone z niej kobiety zapisują swoją małą historię: historię błahostek. W opowiadaniach owa mała historia układa się w powtarzalne cykle ze stałym repertuarem ról kobiecych, co ją zbliża do mitu. Mężczyźni zawsze byli — pisze A. Juranville — bohaterami mitów założycielskich. Boginie płodności uosabiały protagonistki kobiece. Można sądzić, podejmując sugestię zawartą w mitach, że mężczyzna od dawna był „wypełniony historycznie", podczas gdy kobieta była „pogrążona w piaszczystych meandrach prehistorii"[35] i nie wyszła z nich nigdy w zupełności.

Kobiety–autorki — pisze Władysław Jabłonowski — „są to pracowite prządki banalnej rzeczywistości".[36] Sygnałem do „odczytania na nowo" jest tu zarówno temat „banalnej rzeczywistości", jak i figura autorki utożsamionej z prządką. Dla kogo bowiem rzeczywistość w powieściach kobiecych przedstawia się jako banalna? Czy dla prządki? Czy dla krytyka? „Męska teoria", przez którą rozumie Showalter, „koncepcję twórczości, historię literatury oraz literackiej interpretacji, opartą na doświadczeniu męskim, choć potraktowanym jako doświadczenie uniwersalne"[37], wypowiada się tu w całej pełni. Krytyka wykreśla z pola swego zainteresowania to, co jako kobiece, jest inne, obce. I co, jako obce wzbudza niepokój, rodzi lęk, więc zostaje wykluczone, wyegzorcyzmowane za pomocą metafor. Właśnie owe metafory najlepiej „demaskują" krytyków, odsłaniając miejsca przemilczane.

Nie roszcząc sobie pretensji do wyczerpania ich bogactwa, można, szkicowo, wyodrębnić kilka grup takich metafor krytycznych, „zabudowujących" obszar kobiecego pisania. Kobiety–autorki to zatem „prządki banalnej rzeczywistości", „płaczki literackie" („legion pła-

---

35 A. Juranville *La femme et la mélancolie*, Paris 1993, s. 161.

36 W. Jabłonowski *Kobiety – poetki – Pieśni niepodległe.*

37 E. Showalter *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, tłum I. Kalinowska–Blackwood, „Teksty Drugie" 1993 nr 4/5/6, s. 120.

czek zawodzących na różne tony"[38]), a ich wytwory są „płodami grafomanii".

Wykładnia podobnych wypowiedzi jest prosta. Prządki nie przędą już nici, ale banalną rzeczywistość, lament płaczki, wpisany w pogrzebowy rytuał, przekształcił się w przebrzmiałą, literacką konwencję wyrażania uczuć, zamiast dzieci kobiety–autorki płodzą grafomanię. Przędzenie, lamentowanie, rodzenie wpisane były w porządek natury i kultury. Nadawano mu użyteczność i celowość. Co więcej, technikę tkania i przędzenia, czynność skądinąd dla kobiet „naturalną", można, według Freuda, uznać za ich, być może jedyne, odkrycie i jedyny wkład w rozwój cywilizacji. „Była nabożna i przędła" — zapisywano na nagrobkach kobiet w średniowieczu. Wymóg kultury, ale i natury (łożysko matki) narzucił kobiecie dbałość o pierwszą i ostatnią szatę człowieka: pieluszkę i pogrzebowy całun. Rodzi i grzebie, rodzi i opłakuje. Pisanie zostaje zatem ujęte jako sztuka obca kobietom, o ile ich istotę określa nie produkowanie, ale reprodukowanie. Krytyczne matafory, sformułowane niemal w trybie nakazu, podsuwają kobietom drogę powrotną do ról, powszechnie uznanych za „naturalne" i społecznie pożyteczne. Ról zarzuconych przez uleganie szkodliwemu, i dla zbiorowości i dla literatury, kobiecemu „pociągowi do pióra". Nakaz ów brzmi w ostrzeżeniu, że pisanie jest dla kobiet ryzykowne grozi dezaprobatą i utratą społecznego szacunku. Pisząc, narażają się na śmieszność.

Kobiece pisanie omawia się za pomocą języka pożyczonego z książki kucharskiej. Możemy więc przeczytać, że Hajota „ulepiła jakieś straszydło, papierowe monstrum"[39], a Ostoja w pisaniu „rwie się i rzuca na sposób gosposi, tracącej głowę wśród nawały gości".[40] Osąd krytyków brzmi jasno. Kompetencje kucharki, która zna receptury potraw i sposoby ich przyrządzania, przekształcają się w wady literatury, jeśli kobieta zechce zastąpić jedną sztukę drugą. Trzeba być piszącą kobietą, żeby nazwać pisanie „smażeniem konfitur" i żeby nie zabrzmiało to pejoratywnie. Dopiero Zapolska powie, że pani Daudet pisze „ot... jakby smażyła konfitury".[41]

---

[38] T. Jeske-Choiński *Typy i ideały...*, s. 919.

[39] Tamże, s. 931.

[40] J. T. Hodi [Tokarzewicz] *„Wychowanka" Ostoi*, „Prawda" 1895 nr 26.

[41] G. Zapolska *Publicystyka*, opr. J. Czachowska i E. Korzeniewska, cz. 2, Wrocław 1959, s. 314.

Z kolei stereotyp plotkarki karykaturalnie wyolbrzymia metafora, według której kobiety piszące „wypasają się na plotkach". „Pomijamy — pisze Świętochowski — wszystkie matki, żony i córki wypasające się na plotkach, nas obchodzi ta wada przeniesiona na pole literatury".[42] Zaszyfrowana w tym tropie kobieta–krowa, głupia krowa, dodajmy, poszerza pole synonimów: Nietzsche nazwał co prawda Goerge Sand „dojną krową o pięknym stylu", ale jednak podkreślił fakt, że styl miała. W metaforę literackiej „krowy" uwikłana jest nie tylko głupota krowy, ale także — jej mleczność. Dawanie mleka, karmienie, a zatem utrzymywanie przy życiu to funkcja krowy, ale i — metaforycznie — karmiącej kobiety. Głupota wzbudza śmiech, a karmienie? Mleko nie jest, wedle interpretacji Simone de Beauvoir, wartością cenioną przez mężczyznę. Przeciwstawia mu krew, która więcej dla niego waży. „Człowiek — pisze Beauvoir — wznosi się ponad zwierzę nie przez to, że daje życie, lecz że je ryzykuje; dlatego ludzkość wyżej stawia nie tę płeć, która rodzi, lecz tę, która zabija".[43] Z perspektywy, powiedzmy, kobiecej, uznającej równość bądź komplementarność mleka i krwi, znaczenia, których nośnikiem jest metafora „krowy", dramatyzują się. Kobieta plotkarka, „krowa" wnosi do literatury głupotę i zarazem karmi ją mlekiem. Głupie pisanie i mleczne pisanie ma, dla mężczyzny, taką samą wagę. „Pisać mlekiem", hasło i wyzwanie sformułowane przez Hélène Cixous, podpowiada współczesnym kobietom i sposób pisania (zgoda — enigmatyczny), i nową, bo nie-męską, hierarchię krwi i mleka. Cixous wybiera mleko. Kobieta pisząc — działa. Ks. Niedziałkowski w rozprawie na temat emancypacji kobiet dużo uwagi poświęcił kobiecie–autorce. Parę cytatów oddaje retorykę tej rozprawy, która balansuje pomiędzy językiem biblijnym a słownictwem reportażu ze składowiska śmieci. Obok określeń pisarstwa kobiecego, jako „potopu miernoty", „potopu niezdarności", „plew miernoty", pojawiają się niczym w wyliczance, nazwy czynności, które wykonują kobiety piszące: „zaśmiecają literaturę plewami miernoty", „zagnajają i zatruwają [ją] utworami rozwiązłymi".[44]

---

42 A. Świętochowski *Gabryella–Narcyza Żmichowska*.
43 S. de Beauvoir *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, Kraków 1972, t. 1, s. 113.
44 K. Niedziałkowski *Nie tędy droga Szanowne Panie*.

Czyż potrzeba aby koniecznie w poszukiwaniu pereł wszystkie śmietniska rozgrzebywać szeroko, a cuchnącymi ich miazgami zatruwać powietrze! [...]Nie ratują pani Szamoty napuszyste tytuły ustępów: Woda letejska, Atena czy Afrodyta [...] Baśń wschodnia [...] Boże miłosierny [...] ani Atena ani Afrodyta — tylko ladacznica, nie baśń wschodnia, tylko ściek.[45]

Kobiety zanieczyszczają literaturę, przekształcają ją w zbiornik odpadków (śmieci), a nawet odchodów („gnojowisko"). Literatura — jako ekskrementy? Cuchnący śmietnik, dzieło Messalin–feministek, przywołuje figurę kobiety–trucicielki, czarownicy, siedliska nieczystych mocy. Kobieta pisząca, wyzwolicielka namiętności i zmysłowości zabija jadem jak żmija. Opętana przez szatana? Histeryczka?
Kobieta „wylewa potoki słów zbytecznych", „płaczki literackie" nasączają powieści niekontrolowanym potokiem czułostkowości, „łzawią się". „Przebóg, wy jesteście kariatydami, schylonymi pod brzemieniem nieszczęścia, źródłami, sączącymi łzy milionów."[16] Zarejestrowane objawy: upływ łez, automatyczne, bezwolne „sączenie", „wylewanie się słów", można uznać za przykłady metafor „płynu ustrojowego"[47], metafor organicznych.
Pisanie kobiece, tekst kobiecy jest produktem męskich fantazmatów. Odbijają się na nim niczym na ekranie świadome i nieświadome projekcje i lęki. Metafory organiczne, które ujmują pisanie kobiece jako wyciekanie, wylewanie się i zarazem jako czynność oddzielania, wydzielania organicznych odpadków, można zinterpretować jako wyraz męskiego lęku przed utratą z całości ciała jego części i przed nacechowaniem tej całości „brakiem". Byłbyż to zatem ukryty i odsłonięty przez metafory męski lęk przed kastracją? Czy metafory „mówią" o swoich twórcach (krytykach) czy o opisywanym przedmiocie (pisaniu kobiet)? Kobiety nie boją się kastracji. „Kobieta — pisze Lemoine–Luccioni — lęka się zatem znacznie bardziej parcelacji niż kastracji. Naprawdę żyje ona pod znakiem opuszczenia przez: matkę, ojca, dzieci, męża, penisa, wszyscy ją porzucają".[48] Wydzielanie, upływy, utratą, terroryzują wyobraźnię kobiety. Są zarazem jej przeznaczeniem, jeśli zgodzić się na to, że kobieta jest „zawsze podzielona, wiecznie pozbawiona swojej połowy, narcystycznie rozdzielona na

[45] A. Mazanowski *Współczesna galeria powieściopisarek polskich*, s. 330.
[46] T. Jeske–Choiński *Typy i ideały*, s 918.
[47] E. Ravoux–Rallo, A. Roche *Corps, reste, texte*, w: *Une histoire des femmes est–elle possible?*, Paris1984, s. 93.
[48] E. Lemoine–Luccioni, *Partage des femmes*.

podmiot i przedmiot, sierota pod każdym względem. Słowem, strukturalna narcystka, której losem jest być podzieloną."[49] Dzielone na kawałki — kobieta nie może tworzyć. Aby być twórcą musiałaby być „całością".

Opis kobiety w *Partage des femmes* przedstawia zaskakującą zbieżność z obrazowaniem pisania kobiecego za pomocą metafor organicznych. (Nawiasem mówiąc, Lemoine-Luccioni, uczennica Lacana, w zgodzie z antyfeministyczną postawą mistrza, denuncjuje — jak pisze A. Jardine[50] — teorie feministyczne.) Współczesna psychoanaliza i stare XIX-wieczne metafory mówią to samo: kobieta nie tworzy. A jednak pisze. Trudno oprzeć się w tym miejscu mimowolnemu skojarzeniu owej, nietwórczej, a jednak piszącej wnętrzem swego ciała, kobiety z pająkiem. Jak pająk, wysnuwając ze swych wnętrzności nici, przędzie ona nie „przedstawiając", skazana na to, by reprodukować jedynie własne czynności[51].

Metafory organiczne można także, biorąc w nawias intencje krytyków, odczytać z perspektywy Hélène Cixous, przywłaszcza je ona sobie i nadaje im własne znaczenia. Jej kobieta pisze „białym atramentem" i — tworzy.

Predylekcja kobiet do pisania o erotyce i chorobie współgra z ich skłonnością do lamentacji. Szeherezada, ich starsza siostra, sztuką opowiadania pokonała śmierć. XIX-wieczne Szeherezady wywołują zniecierpliwienie i nudzą ; są więc skazywane na milczenie.

Setki kobiet roztkliwia się nad niedolą: Antków, Kubusiów, Jędrków, Maryń, Zoś, Jadwig itd., lubując się głównie w kalekach, idiotach, ulicznikach, obdartusach, nędzarzach; tym podobnych „bohaterach". Komu braknie nogi lub ręki, nosa albo piątej klepki w głowie, kto głodny, sponiewierany, niedołężny, głupi w końcu! ten może być pewnym, że się nim muza współczesna gorliwie zaopiekuje.[52]

Opowiadają jednak swoje historie i kieruje nimi to samo pragnienie, które powodowało narratorką *Baśni z tysiąca i jednej nocy*: „oddalić własną śmierć, ochronić własne ciało".[53]

Tytuły wystąpień krytycznych (*Utwory niewieście, Współczesna galeria*

---

[49] Tamże, s. 100.

[50] A. Jardine *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, Paris 1985, s. 201–203.

[51] K. Miller *Subject to change. Reading feminist writing*, New York 1988. Rozdział: *Arachnologies: The Woman, the Text, and the Reader.*

[52] T. Jeske-Choiński *Typy i ideały*, s. 931.

[53] E. Ravoux-Rallo, A. Roche *Corps, reste, texte*, s. 90.

powieściopisarek polskich, Powieści kobiece) każą myśleć o literaturze kobiecej jako odrębnej całości, której osobliwości można i trzeba opisać. Pojęcie „literatury kobiecej" jest jednak opisowe tylko z pozoru. Ma charakter wartościujący, a duży kwantyfikator służy uzasadnieniu i wyeksponowaniu oceny ujemnej. Tekst ma swoje „kobiece" właściwości, ale jako negatywne odwrócenie tekstu męskiego. Nietrudno z tego rewersu naszkicować cechy tekstu „kobiecego", a nawet figurę kobiecego ciała. Jeske-Choińskiego, na przykład, „zadziwia u kobiety": „suchość wyobraźni", rysunek pozbawiony „miękkich, okrągłych linii", „dykcja", która „razi ubóstwem ciepła".[54] Powszechna jest praktyka krytyków, którzy, by podkreślić pozytywne strony twórczości jakiejś pisarki, najpierw niewinnie określają jej pozycję wśród sióstr-autorek: „pierwszej z kobiet", „jedynej wśród kobiet", a następnie wiodą ją poza obszar literatury kobiecej. Orzeszkowej na przykład daje się niekwestionowane miejsce wśród piszących, ale za cenę wyrwania jej z kontekstu twórczości kobiecej i usytuowania bliżej obszaru męskiego („ma głowę jakby męską"[55]), bądź na jego pograniczu („mniej kobieca od innych autorek"[56]), co prowadzi, metaforycznie, rzecz jasna, do pozbawienia jej tożsamości płciowej. Kobieta „mniej kobieca w pisaniu od innych autorek", „z męską jakby głową" — twór hybrydyczny. Hermafrodyta? Kobieta pisząca po męsku, jak mężczyzna? Nie należy już więc do wspólnoty kobiet-autorek? Pisanie „kobiece", „mniej kobiece" i „nie-kobiece", tak można w skrócie ująć kolejne stopnie „rozwoju" kobiety autorki (może je przejść, bądź utkwić na pierwszym), które nakreśliła przed nią, jako zadanie, uniwersalna norma męskiej estetyki.

Ale kobieta zawsze staje, czy o tym wie czy nie, przed wyborem: wrócić w kulturę panującą, nie bez głębokiego stłumienia, powodującego niezdolność do wyższej twórczości. Albo pozostać autentyczną, czerpać ze swojej kobiecości i mieć do dyspozycji tylko kulturowy bezład pod-kultury, wyładowując wszystkie siły na opór wobec imperatywów wyższego ładu, bo logika kobiecej alienacji prowadzi do takiego wyładowywania, ażeby złupić ofiarę. Każde dzieło naprawdę kobiece nosi na sobie znaki owego złupienia, poświęcenia, szczęścia płynącego stąd, że jest się uwięzionym i pożeranym, owego masochizmu.[57]

---

[54] T. Jeske-Choiński *Typy i ideały*, s. 928.

[55] T. J. Orlicz [Jeske-Choiński] *Powieści kobiece*.

[56] H. Sienkiewicz *„Pan Graba". Powieść Elizy Orzeszkowej*.

[57] E. Boucquey *Choisir ou créer*, w: *Le langage des femmes*, Bruxelles 1992, s. 47.

Zapolska — autorka

Wykluczone z publicznego mówienia, ograniczone do wypowiadania się w ramach dozwolonej normy, kobiety znajdują dla siebie enklawy, gdzie leczą własną niemotę, gdzie wyzwala się ich mowa. Różne sprzęty i drobne przedmioty osobiste mogą być w ten sposób spożytkowane, pełniąc funkcję intymnych skarbców. Biurko przechowuje zatajone pamiętniki, dzienniki, sekretarzyk ze skrytkami — korespondencję. To, co mieści w szkatułkach i szkaplerzach, można uznać za alegoryzację podziemnego życia kobiety w kulturze, panującej niepodzielnie nad jej ciałem, uczuciami i myśleniem. Kobieta „wywłaszczona", także z „własnej" osoby, może posiadać na „własność", jako ślad oporu, tylko te, strzeżone tajemnice. Przekazuje je w testamencie — w prozie XIX wieku wątek często powtarzany — jako jedyne „własne" dziedzictwo swoim następczyniom (córce, siostrzenicy, wnuczce). Zwykle na pożółkłych, zetlałych skrawkach, stanowiących zawartość szkatułek, zapisana została jakaś tajemnica kobiecej rezygnacji, najczęściej ze szczerej, niekłamanej namiętności. Autorka nie tylko transmituje swe kobiece doświadczenie, czyniąc młodszą czytelniczkę wspólniczką tajemnicy, ale, co może ważniejsze, przekazując jej własne pisanie, inspiruje ją do podjęcia go na nowo. Kreuje ją na kobietę piszącą. W ten sposób pisanie kobiet krąży w kobiecym podziemiu. Nie jest autystyczne, kobieta nie pisze dla siebie samej: ma swój krąg odbiorców. Ową utajnioną komunikację regulują więzy krwi pomiędzy matką i córką. Te więzy zostały zerwane przez prawo patriarchatu, ale kobieta, uciekając się do podstępu niewolnika, ustanawia je na nowo i podtrzymuje — pisząc. Matrylinearne związki buduje właśnie — podkreślmy — pisanie kobiet. Kultura męska akceptowała tę działalność kobiet „w podziemiu", nie przewidując, że jej owocem stanie się wywrotowe, upublicznione pisarstwo kobiece.

Strategia Zapolskiej polega na otwieraniu kobiecych szkatułek i upublicznianiu zawartych tam sekretów oraz opatrywaniu ich komentarzem. „Wszystko wysypuje, jakby z bezdennej, potwornej torby".[58] Jej celem nie jest zaspokajanie ciekawości, sycenie się wyznaniami, jej głos własny nie zestraja się z głosami „kobiet na noszach".[59] „Czytel-

[58] B. Chrzanowski *Histeria w beletrystyce*, „Niwa" 1894 nr 3, s. 58.
[59] H. Cixous *Le sexe ou la tete*, w: *Le langage des femmes, s. 88.*

ników bynajmniej nie pragnie mieć za urnę, gdzie można wylewać łzy."[60] Już raczej działa jak psychoanalityk.

Ponieważ kobieta nie ma w istocie prawa do słowa, może mieć tylko „sekrety", „sekrety miłości", które robią z niej chorą: i to jest histeria. W kuracji chodzi o to, aby ów sekret pacjentki wyprowadzić z ukrycia i pokazać go jej.[61]

Wydaje się, że „kuracja" Zapolskiej miała polegać właśnie na „wyprowadzaniu z ukrycia" tajemnic chorej kobiety, które były zarazem tajemnicami chorego społeczeństwa. „Zapolska — mówi Chrzanowski — śmiało zdziera zasłonę, ukrywającą wulgarną, wstrętną i zatajoną stronę istnień człowieczych". „Nie jest to bynajmniej wdzięczna i przymilna wróżka, dobrotliwie prowadząca czytelników puszystymi kobiercami do krainy ułudnych obrazków" — pisze dalej i kreśli niespodziewany portret kobiety–autorki. „Autorka jak czarne i złowróżbne widmo, oprowadza nas po tej targowicy". Pióro Zapolskiej zmienia przeto szkatułkę w „bezdenną, potworną torbę", w puszkę Pandory.

Krytycy czytają powieści Zapolskiej, jakby były zapisane palimpsestowo, „jako dzieła, w których rysunek na powierzchni ukrywa, albo zaciemnia głębsze, mniej dostępne (i mniej społecznie akceptowalne) poziomy znaczenia".[62] Uwaga piszących skupia się jednak nie tyle na owej dwupoziomowości tekstu, co na działaniach autorki. W tym ujęciu „rysunek na powierzchni" ma charakter kamuflażu, zarazem mimowolnego i zamierzonego. Po prostu piszącą kobietę przenosi swoją strategię maskowania z życia do literatury. Mimikra pisarki ma swoje źródło w naturze. Stąd (zoologiczne) porównywanie Zapolskiej do „kameleona"[63], albo do „motyla Apollo", który „ludzi widza nie znającego tajemnicy barw zdradliwych".[64] Najczęściej, oczywiście, maskaradę powierzchni tekstu–palimpsestu zestawia się z ubraniem. Mówi się więc, że Zapolską cechuje „zdolność do przebierania się w szaty cudze", że nowym kierunkom artystycznym hołduje „podobnie jak hołduje modzie, tylko że nie ma tyle gustu w literaturze, ile

60 B. Chrzanowski *Histeria w beletrystyce*, s. 60 (stąd dalsze cytaty).
61 S. Kofman *L'énigme de la femme*, s. 50.
62 S. Gilbert, S. Gubar *The Madwoman in the Attic*, New Haven 1980, s. 73.
63 T. Jeske-Choiński *Szmat życia*, „Wiek" 1895 nr 240.
64 T. Jeske-Choiński *We krwi* „Wiek" 1893 nr 249.

w toaletach".[65] „Ubiegłego roku Zapolska była impresjonistką popstrzoną od góry do dołu różnymi plamami, obecnie zaś wystąpiła w porwanej, starganej sukni dekadentki".[66] Stąd już tylko krok do świata karnawału, do wielkiej maskarady.

Tę, zgubną dla kobiety i jej pisania funkcję maskarady, podkreślają wszyscy krytycy Zapolskiej. Gotowe, z zewnątrz przejmowane formy wypowiedzi, niby modne ubranie, makijaż i biżuteria, udaremniają próby zbudowania spójnego obrazu „ja" autorki, zacierają jej tożsamość. Zapolska — jak pisze Jeske-Choiński — „chce uchodzić za realistkę, naturalistkę, impresjonistkę, dekadentkę", ale „w swojej czysto kobiecej wrażliwości jest niby gąbką przesiąkającą płynem i kolorem, do którego ją włożono".[67] Szybko zmieniane kostiumy literackie, uznane za grę masek, prowokują do opisu tekstu w kategoriach imitacji, której rewersem jest stwierdzana nietożsamość podmiotu. Taki portret kobiety, która „z pewnością siebie rozdaje kokieteryjne uśmiechy i spojrzenia zagadnieniom i prądom sztuki, myśli czy życia społecznego"[68] zapisuje Brzozowski, powiadając, że Zapolska miała zamiast poglądów „flirty i pasje przekonaniowe". Jest „śmieszna", gdy pisaniem goni za modą, a „gdy z tragicznym gestem wypowiada oskarżenia, dytyramby, jest nudna".

„Rysunek na powierzchni" tekstu jest — wedle krytyki — imitacją i jako naśladowanie nie znajduje usprawiedliwienia. Przy czym obiektem ataku nie jest tu samo naśladowanie, ale ostentacja, z jaką zmienia się, niczym kostiumy, jego wzorce.

Tam, gdzie naśladujemy przenosimy na innych nie tylko wymóg energii twórczej, ale zarazem odpowiedzialność za nasze działanie: przeto naśladowanie wyzwala jednostkę z lęku przed wyborem i sprawia, że jawi się ona po prostu jako wytwór grupy, jako nagromadzenie treści społecznej.[69]

Wytykana Zapolskiej „kokieteria" stanowi mimowolną parodię naśladowania, właśnie przez nieustanny wybór nowej maski. To „męska" lektura maski (według toposu *larvatus prodeo*). „Istotnie —

---

[65] A. Rawicz *Janka* „Przegląd Polski" 1896, t. 121, s. 201.
[66] T. Jeske-Choiński *We krwi*.
[67] A. Rawicz *Janka*.
[68] S. Brzozowski *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków 1984, s. 118.
[69] G. Simmel *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*, tłum. L. Vieillard-Baron, Paris 1989, s. 167.

mówi Annc Juranville — przeznaczeniem mężczyzny, które tkwi u podstaw jego historii, jest ujawniać czym maska jest: zwykłą powierzchnią nałożoną na pustkę.[70]
Tymczasem „kobiece" odczytanie maski jest krańcowo różne:

Maskarada jest właśnie owym gestem konstruowania tożsamości kobiecej, dla której bycie zaczyna się od pozoru. Dla której liczy się wejście w świat pozorów, nie przez wzgląd na ubóstwo, z chęci wyludzenia lub dla fałszerstwa, ale demonstracyjnie i z podniesionym czołem. [s. 187]

Jeśli „rysunek na powierzchni" stanowi „ubranie" kobiecego tekstu, to jakie „ciało" (mniej dostępne poziomy znaczenia) się pod nim kryje?
Są na ogół dwie odpowiedzi na to pytanie, dotyczące — powtórzmy — głębszego poziomu tekstu kobiecego. Jedna polega na zdemaskowaniu „pożądliwego zwierzęcia ludzkiego", które dochodzi do głosu, podczas gdy Zapolska „triumfująco stroi się w niby to realistyczne efekta, które są raczej objawami zmysłów gorączkowo rozwiniętych".[71] Druga próbuje pod maskami znaleźć jakąś prawdę ludzką. Promotorem takiej lektury jest Stanisław Brzozowski.

Trzeba — pisze — panować nad nerwami, ażeby doszukać się pod kabotyńskim gestem, pod histerycznym rozkiclznaniem nerwów tej jedynej rzeczy, która daje i zapewnia Zapolskiej miejsce w literaturze — cierpienia, niepokoju pustki.[72]

W obu wypadkach warunkiem lektury jest określone wymodelowanie podmiotu owego, dobywanego na powierzchnię, głębokiego tekstu pisarki.
Dla demaskatorów Zapolska, właśnie jako kobieta, przewyższa wzory francuskie (Zola, naturalizm) „lubieżnością samicy oblizującej się po doznanej rozkoszy".[73] Zamiast, jak Orzeszkowa w *Marcie*, machać „sztandarem idei", „wywiesiła czerwoną spódnicę".[74] Z głębi tekstu wyłania się jego podmiot: nie kobieta, ale samica. Mówią chorobliwe zmysły, nadmiernie wybujały „temperament", czyste libido. To, co znajduje się pod „rysunkiem na powierzchni", jest rejestracją „głodu"

70 A. Juranville *La femme et la mélancolie*, s. 189.
71 A. Rawicz *Janka*.
72 S. Brzozowski *Współczesna powieść i krytyka*, s. 118.
73 T. Jeske-Choiński *Na schyłku wieku*, Warszawa 1894, s. 68.
74 J. Z. Popławski *Sztandar ze spódnicy*.

zmysłów, doznania pierwotnego, bodźca domagającego się natychmiastowego zaspokojenia.

Pisanie ma tu dosyć rozbudowaną metaforykę. Zapolska: „Z upodobaniem rozgarnia cuchnące gnojowisko i objaśnia bez zawstydzenia plugastwo, jakie zeń bije".[75] „Wyzuwszy się z niewieściego wstydu wystawia wstrętne obrazy występków, które po to, aby budzić odrazę nie potrzebują być na świeczniku powieści"[76]; „jej specjalnością grzebanie w śmietnikach"[77]; jest „zbieraczką społecznego śmiecia".[78] Tak „rozgarniając" i „objaśniając" odsłania pisarka to, co było zakryte, objęte „tajemnicą", zakazem mówienia i widzenia. „W swej obserwacji posiada jakby trzecie oko, którym widzi to, czego nie spostrzeże żaden śmiertelnik."[79] Jej postrzeganie grzeszy subiektywizmem, wykrzywia proporcje. A przecież, powiada krytyk, „nie może artysta wysuwać na pierwszy plan tego, co się w życiu starannie ukrywa".[80] W recenzjach rzadko opisuje się to, co przedstawione w utworach Zapolskiej, przykleja się za to wartościujące etykietki: „gnojowisko", „pomyje", „śmietnik", konotując świat odpadów, odchodów, ludzkich i zwierzęcych (strefą szczególnie uprzywilejowaną są domowe zwierzęta: świnie). Ponieważ tematyka „dołów" społecznych nasuwa nieuchronne skojarzenie z naturalizmem, zdemaskowanie Zapolskiej wymaga umieszczenia tego rzekomego „naturalizmu" w strefie „rysunku na powierzchni" tekstu.

Co więc się kryje pod „suknią" naturalizmu? Pisze Popławski:

[...] arystarchowie kurierkowi [...] nazwali p. Zapolską – naturalistką. Nie jestem wielbicielem naturalizmu, ale w danym wypadku stanąć muszę w jego obronie. P. Zapolska zmusza kilkakrotnie swoją bohaterkę do pokazywania kolan – rozumie się czerwonych i brudnych, do obnażania piersi – rozumie się jędrnych i białych, i do wystawiania bioder, nazywając wszystkie te części ciała właściwym mianem. Jest to jedyny punkt wspólny z naturalizmem.[81]

Zupełnie tak samo wygląda rozliczenie realizmu Zapolskiej.

Realizm tej cudacznej postaci polega na tym, że Malaszka prezentuje po kolei to kolana, to

---

75 A. Mazanowski *Współczesna galerya powieściopisarek polskich*, s. 318.
76 *Kaśka Kariatyda*, „Kronika Rodzinna" 1889, t. 45, s. 287.
77 J. Badeni *Przedpiekle*, „Przegląd Powszechny" 1895, t. 45, s. 287.
78 C. Jelenta *Zakapturzony idealizm*, w: *Studia i szkice filozoficzne*, Warszawa 1891, s. 358.
79 *Janka*, „Słowo" 1895 nr 135.
80 W. Zagórski *Kaśka Kariatyda*, „Wiek" 1887 nr 278.
81 J. Z. Popławski *Sztandar ze spódnicy* (stąd następny cytat).

biodra, to piersi, to wreszcie inne wdzięki, których wszakże śmiała autorka po imieniu nie nazywa.

Podstawową figurą lektury jest, biegnąca równolegle do pisania, seria synekdoch kobiecego ciała. Nagiego ciała. Pisanie — powiadają krytycy — jest, kryjącym się pod rozmaitymi maskami estetycznych -izmów, rozbieraniem kobiety, obnażaniem, swoistym striptizem. „Zaduch erotyczny odurza wprost czytelnika"[82], „z utworów Zapolskiej wieje zapach jakiś apteczny i odurzający, tak jak woń mirry, którą się okadzały kapłanki Astarty w czasie Thesmaphoriów i Adonid".[83] Ta pornograficzność Zapolskiej udziela się jej pisaniu, stając się jego zasadniczym rysem. Zapolska „opowiada żywo, z obfitym dodatkiem podmigiwania, półszeptów i domyślników, tak, że choć dużo już i trywialnie powiedziała, więcej i obleśniej odgadywać pozwala".[84] Język Zapolskiej przechodzi więc całą skalę „odsłaniania" tego, co zasłonięte. Od „domyślników", „półszeptów", „podmigiwań", do „pokazywania", „obnażania", „wystawiania", aż do... „nazywania po imieniu", „nazywania właściwym mianem", „trywialności". Nawet przychylną jej Orzeszkową razi „zbyteczna nagość słowa"[85]. „Nagość" jest więc biegunem do którego zdąża u Zapolskiej i przedstawiane i przedstawiające. Dlatego wszystkie oskarżenia skierowane pod adresem Zapolskiej krążą wokół kategorii „bezwstydu".
Być może synteza demaskatorskich lektur Zapolskiej zawiera się w tej — rzuconej *ad hoc* przez anonimowego kronikarza — formule jej pisarstwa: „praca autorska kobiety, której pióro, wyzuwszy się z wszelkiego poczucia niewieściego wstydu, używa papieru i czernidła drukarskiego na szerzenie zgorszenia i zepsucia".[86] Odsłaniając „lubieżną samicę", „pożądliwe zwierzę ludzkie", Zapolska narusza podstawowe tabu „niewieściego wstydu". W swojej teorii „kobiecości" (w wykładzie pod tym tytułem: *Die Weiblichkeit*, 1932) Freud omówił tę specyficzną kobiecą cnotę. W żartobliwym ujęciu Sarah Kofman:

wstyd byłby naturalną/konwencjonalną sztuczką kobiet, mającą na celu zamaskowanie naturalnego, arcy-naturalnego zdefektowania ich organów płciowych. Dzięki tej sztuczce mogą one

[82] B. Chrzanowski *Histeria w beletrystyce.*
[83] Publicola [W. Zagórski] *Histeria w naszej beletrystyce. Felieton patologiczny*, „Słowo" 1885 nr 147.
[84] A. Mazanowski *Współczesna galerya powieściopisarek polskich*, s. 318.
[85] E. Orzeszkowa *Listy zebrane*, t. 8, Wrocław 1976, s. 176.
[86] *Silva rerum*, „Kronika Rodzinna" 1889 nr 10, s. 319.

podniecać, czarować mężczyzn, którzy bez tego pouciekaliby ze strachu na widok owej cuchnącej szczeliny, zagrażającej im skalaniem, skazani na homoseksualizm. Wstyd kobiecy jest więc podstępem natury, pozwalającym na zachowanie rodzaju ludzkiego.[87]

Tymczasem — według drugiej, narcystycznej wykładni „kobiecości" u Freuda — cała ta historyjka o pochodzeniu wstydu może być projekcją „męskiej" zazdrości o libidynalną „samowystarczalność" kobiety, która milczy.

Demaskatorska lektura Zapolskiej natrafia na podobną sprzeczność w definiowaniu tego, co się kryje pod „rysunkiem na powierzchni" tekstu. Autorka owego tekstu jest — jak pisze Antoni Mazanowski — „w dosłownym znaczeniu pornografistką"[88], ale i czytelnik jest pornografem, o ile lektura „palimpsestowa" wydaje się niemożliwa bez jego interpretującego udziału. „Czytelnik — mówi dalej Mazanowski — po tej lekturze czuje się tak, jakby mu ktoś duszę błotem obryzgał. Trochę w tym uczuciu zawstydzenia, więcej niesmaku, a najwięcej chęci rychłego zapomnienia". Warto podkreślić tę charakterystyczną mieszaninę wstydu i niesmaku. Oba składniki „uczucia" towarzyszącego lekturze wywołują „chęć zapomnienia", czyli stłumienia. Jeżeli, jak podpowiada Freud, wstyd jest warunkiem pożądania, doznanie wstydu musi oznaczać nakładanie masek na „ostateczną" nagość „cuchnącej szczeliny", więc tworzenie za pomocą tekstu Zapolskiej przedmiotu pożądania. Do tego celu służą, „wycinanie" z tekstów Zapolskiej, synekdochy ciała kobiecego i cała strategia „odgadywania obleśniej" (to też formuła Mazanowskiego!). Oczywiście, odpowiedzialność za „kuszenie" ponosi „autorka", której przypisuje się konstrukcję tekstu-afrodyzjaku („zaduch erotyczny", „zapach odurzający"). Równocześnie zarzuca się „autorce" coś wprost przeciwnego: niszczenie pożądania, poprzez wywoływanie uczucia „niesmaku" (bogata synonimika „śmietnika", „zgnilizny", „kalu"), jakie płynie z bezwstydnego obnażania „tego, co się w życiu starannie ukrywa".

Inaczej przebiega lektura, odrzucająca tę dialektykę pożądania. Dla niej znamieniem tekstu ukrytego pod „rysunkiem na powierzchni" jest — krzyk.

Bronisław Chrzanowski[89] akcentuje u Zapolskiej „krzyk płynący z duszy rozdartej i trawionej gorączką", krzyk, który słychać poprzez „styl

---

87 S. Kofman *L'énigme de la femme.*

88 A. Mazanowski *Współczesna galerya powieściopisarek polskich*, s. 318 (stąd następny cytat).

89 B. Chrzanowski *Histeria w beletrystyce* (stąd dalsze cytaty).

o zacięciu złośliwym i kolącym", „żar polemiczny", w którym czuć „gorący wrzątek uczuć protestu i odrazy". Językiem obfitującym w pleonazmy, oksymorony i hiperbole Chrzanowski próbuje oddać tonację owego „krzyku" chorej duszy. Poprzez krzyk objawia się cielesność autorki, która stoi u źródła jej dzieła. „Dzieło Gabrieli Zapolskiej – pisze Savitri – powstało z wyostrzenia wzroku cielesnego."[90] Dlatego Zapolska nie mieści się w klasyfikacjach prądowych i gatunkowych. „Zapolska jest naturalistką z przyrodzenia, organicznie, ustrojowo. Taka jest jej soczewka i taki naskórek."
Maski literackie Zapolskiej są albo śmieszne, albo nudne, zbudowane z gestów: tragicznych i kabotyńskich. Nawet histeria jest tutaj – powiada Brzozowski – pozą i żeby jej nie ulec „trzeba panować nad nerwami".[91]

[...] gdy jednak w spazmatycznym uniesieniu wyrywają się jej słowa-jęki, słowa-szlochy, słowa krwi, goryczy, szlocha z nią razem często ból i nędza podeptanych ludzkich istnień, głód duszy, nie poszukiwanie wrażeń. Na jedną chwilę bywa to. Lecz chwila ta jest drogocenna. I prawdziwą rozkosz sprawia niekiedy widok szpieruty słów, wypalającej swoje piętno na upozowanych na czcigodność twarzach.

Pod pełnym póz „rysunkiem na powierzchni" ujawnia się substancja tekstu głębokiego, substancja głosowa, wokaliczność, której nośnikami są: spazm i jęk, krzyk i łkanie. Myślnik łączący słowo z jękiem („słowa–jęki", „słowa–szlochy") transponuje mowę słów na mowę ciała. Brzozowski przeciwstawia tę przed-składniową, przed-werbalną gestykulację, upozowanej, „hałaśliwej scenie" na powierzchni, która łudzi pozorem, ale tylko pozorem celowości swoich gestów. Lecz – powiada Brzozowski – „powieści jej nie prowadzą nigdzie".
Byłaby to próba uchwycenia „ziarnistości" głosu, foniczności języka, „pisma wokalnego". Chyba jesteśmy tu blisko tej interpretacji platońskiej *chory*, którą stworzyła Julia Kristeva.[92] *Chora*, „macierzyński zbiornik", to przedartykulacyjne uzewnętrznienie energii popędowej, naruszające spójność „semantyki" tekstu oddolnie, od strony tego, co Kristeva nazywa „semiotyką", a czego wyrazem (bo nie artykulacją, która jest domeną „semantyki") bywa melodyka, rym, rytm, powtórzenie.

---

90 A. Zahorska (Savitri) *Gabriela Zapolska*, „Bluszcz" 1922, nr 4, s. 30 (stąd dalsze cytaty).
91 S. Brzozowski *Współczesna powieść i krytyka*, (stąd dalsze cytaty).
92 J. Kristeva *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.

Styl Zapolskiej jest jak szczery k r z y k, nieklamane ł k a n i e, wyrywające się najniespodziewaniej poprzez narzuconą sztucznie, patetyczną, fałszywie grzmiącą d e k l a m a c j ę [podkr. moje].

Brzozowski precyzyjnie określa moment, w którym uobecniają się elementy pod-językowe. Słowa–jęki „wyrywają się" w „spazmatycznym uniesieniu", a zatem w stanach na granicy świadomości, nie przewidywane, nie zapowiadane, „wyrywające się najniespodziewaniej", momentalne. „Na jedną chwilę bywa to. Lecz chwila ta jest drogocenna". Dzięki niezwykłej intuicji używa Brzozowski Freudowskiego zaimka „to". Drogocenność chwili, kiedy „bywa to" polega na wyjawieniu, na zdobyczy poznawczej. Jak w tylekroć powtarzanej przez Lacana formule Freuda: *Wo es war, soll Ich werden.*
Głos autorki nie ma sygnatury płciowej, jednak Brzozowski podkreśla, że użyty został w sposób tylko kobiecie właściwy. „Krzyk" Zapolskiej, wychodzący z jej „dna cielesnego" wypowiada doznanie o naturze etycznej. Siłą pisarki jest jej postawa emocjonalna przesycona wzgardą, nienawiścią, wstrętem, szyderstwem i śmiechem.

O wielu społecznych i kulturalnych wmówieniach ma Zapolska słowa niweczącej wzgardy, piekącej ironii, na jakie zdobyć się może jedynie kobieta, która przejrzała w nich różne formy tylko, mające zamaskować wewnętrzną nicość męskiej próżności.

Tylko kobieta mogła zdemaskować ideologię patriarchalną, ściągnąć z niej maski, ujawnić jej konwencje. Ta myśl jest uporczywie przez Brzozowskiego powtarzana. „Widziała ona wszystkie kłamstwa współczesnego Polaka pod kątem widzenia dostępnym jedynie kobiecie." Jakiż to kąt widzenia? Dlaczego dostępny jedynie kobiecie? To, co dalej mówi krytyk o solidarności wyrzutków społecznych, do których przyłącza się kobieta, przesuwa problem autorstwa kobiecego poza krąg opozycji: krzyku i deklamacji, w stronę jakiejś „krzyczanej-deklamacji" podmiotu z marginesu (społecznego, językowego). Dlatego Brzozowski zgłasza dwuznaczną pretensję. „Mogła była napisać jedną jedyną, ale krwawą książkę. Dzisiaj elementy tej książki wyszukiwać potrzeba po różnych, nazbyt licznych jej pismach". Pretensja dwuznaczna, bo posługująca się argumentem o „nazbyt licznych pismach" wyjętym z krytyki pisarstwa kobiecego, którego Brzozowski przecież nie banalizuje. Przeciwnie, tylko kobiecie przyznaje „dostępność" widzenia „wszystkich kłamstw". Pretensja dwuznaczna po

drugie, dlatego że sprzeczna z definicją „pisania-krzyku", które dochodzi do głosu, według jego własnego superlatywu — „najniespodziewańiej". „Elementy tej książki wyszukiwać potrzeba po różnych (...) pismach" — to definicja pisania kobiecego jako palimpsestu. Brzozowski wypowiada ją tonem zarzutu, chciałby w miejsce palimpsestu, nie-tekstu, dwu-tekstu, widzieć: „jedną jedyną, krwawą książkę" — dzieło. Tymczasem pozostają chwile. „I prawdziwą rozkosz sprawia niekiedy widok szpieruty słów, wypalających swoje piętno na upozowanych na czcigodność twarzach." Utwory Zapolskiej są „jakimiś aktami zemsty"[93] — jak pisze Grzymała-Siedlecki. „Nie są to pretensje niemc, żale ciche, są to krzyki, nabrzmiałe urąganiem i pogardą"[94] — dodaje Bronisław Chrzanowski.

Powierzane szkatułkom „ciche żale" — Zapolska przekształca w „krzyki, nabrzmiałe urąganiem i pogardą". Ale miejsce w literaturze daje jej, według Brzozowskiego, nie krzyk, ale to, co on „wyraża" — cierpienie i „niepokój pustki". *Horror vacui*? To otwarcie pustki, „bezdennej potwornej torby" (według formuły Chrzanowskiego) jest ostatecznym efektem pisania kobiecego, którego „zamknięcie" w jednoznacznej interpretacji napotyka na nieprzezwyciężalną aporię. W diagnozie Brzozowskiego widać wyraźnie dążenie do wyznaczenia „kąta widzenia" dostępnego tylko kobiecie i rozpływanie się tego „widzenia" w formułach „ogólnoludzkiego". Tak kończą się próby nazwania w języku tego, co w pisaniu kobiecym poza język wychodzi. W końcu Brzozowski pozostaje przy formule indeksu, gestu wskazującego odrębność „kobiecego", odrębność „krzyku". „Na jedną chwilę bywa to."

---

[93] A. Grzymała-Siedlecki *Kobieta bez skazy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1913 nr 27, s. 528.

[94] B. Chrzanowski *Histeria w beletrystyce.*

Agnieszka Nogal

Antropologia płci Henryka Elzenberga

Poważny myśliciel a temat ulotny, obrazowany najczęściej w dziełach sztuki — kobieta, mężczyzna i miłość. Przyzwyczailiśmy się już do poetyckich zmagań z namiętnościami, rzadko natomiast stawały się one przedmiotem chłodnego filozoficznego dyskursu. A przecież miłość może nadać sens całemu życiu, zadecydować o określonym jego kierunku i tym samym, jako jeden z motywów decydujących o ludzkim postępowaniu, nie powinna być pomijana przez filozofów, zwłaszcza jeżeli pragną oni poznać i opisać człowieka. Henryk Elzenberg doceniał ogromną rolę miłości i płci. Pod tym względem stanowi on w polskiej tradycji filozoficznej wyjątek. Interesujący tym bardziej, że także najszerzej rozumiana myśl zachodnioeuropejska rzadko w sposób poważny zajmuje się problematyką kobiety, mężczyzny i miłosnego związku między nimi.

Ludzka odmienność, zróżnicowanie ze względu na płeć na ogół bywają pomijane wobec ogromu spraw bardziej z filozoficznego punktu widzenia doniosłych. Inny stosunek do kobiety i miłości miało zaledwie kilku myślicieli. Można wśród nich wymienić Platona z jego *Ucztą* i *Fedrą*, pisarzy doby Oświecenia, zwłaszcza Diderota[1] oraz Artura Schopenhauera[2]. Pomimo ogromnych różnic między stanowiskami

[1] D. Diderot *O kobietach*, Gdynia 1992.

[2] A. Schopenhauer *Psychologia Miłości*, Warszawa 1903.

wymienionych wyżej autorów łączy ich jedno przekonanie, dzielone z przedstawicielkami współczesnego ruchu feministycznego: wszyscy oni mianowicie, odmienność ludzi ze względu na płeć, uważają za problem ważny i godny dyskusji. Podobny ton można odnaleźć w wypowiedziach Henryka Elzenberga. Problematyka, najszerzej związana z dzisiejszym feminizmem, nie dominuje co prawda w jego pismach, jeżeli jednak już się pojawia, to jej ujęcie daleko wykracza poza banalny charakter sądów potocznych. Każda z dyskutowanych kwestii, podniesiona do rangi problemu filozoficznego, rozpatrywana w świetle założeń dotyczących natury ludzkiej, nabiera nieco innego, chciałoby się powiedzieć głębszego wymiaru. I stanowić może inspirację do nowych przemyśleń.

Henryk Elzenberg jest jedną z najbardziej cenionych postaci, nie tylko wśród filozofów, ale i w całej polskiej humanistyce XX wieku. Znane są zwłaszcza jego prace z zakresu etyki, estetyki oraz antropologii filozoficznej. W tej ostatniej dziedzinie zwracają uwagę oryginalne poglądy na naturę ludzką, jej genetyczną słabość i ułomność oraz na siły stale kierujące ludzkim postępowaniem.

W obszarze dociekań antropologicznych, obok najszerzej pojętej kondycji ludzkiej, Elzenberg podjął także problem płci. Rozpatrywana pod tym względem natura ludzka ukazuje swą dwoistość i zasadniczą odmienność postaci żeńskiej i męskiej. Poglądy Elzenberga na ten temat należą do stosunkowo mało znanych, zwłaszcza że tylko niektóre krótkie wypowiedzi można odnaleźć w *Kłopocie z Istnieniem*[3]. Kolejnym źródłem są wiersze z lat 1907–1953[4] oraz *Listy Henryka Elzenberga do Romany Gintyłłówny 1946–1967*[5], które ukazały się stosunkowo niedawno w „Twórczości" (1993).

Ponadto w zachowanej spuściźnie rękopiśmiennej Elzenberga znaleźć można pewne szersze wypowiedzi na ten temat[6]. Są one wczesne i pochodzą z lat 1910–1918. W teczce nr 44 (wcześniej nr 19) zwanej także *Księgą szkiców Archiwum Polskiej Akademii Nauk* znajdują się materiały rękopiśmienne pod wspólnym tytułem: *Kobieta i miłość. Erotica*[7]. Cały zbiór tworzą następujące teksty: najobszerniejszy po-

[3] H. Elzenberg *Kłopot z istnieniem*, Kraków 1963.

[4] H. Elzenberg *Wiersze*, „Życie i Myśl" 1970 nr 5.

[5] *Listy Henryka Elzenberga do Romany Gintyłłówny* (1946–1967), „Twórczość" 1993 nr 9.

[6] Odnalezienie odpowiednich materiałów archiwalnych zawdzięczam Janowi Zubelewiczowi.

[7] Ta i inne, cytowane tu na podstawie materiałów rękopiśmiennych, wypowiedzi Elzenberga pochodzą z *Archiwum PAN* w Warszawie, sygn. III/181, teczka 44.

chodzi z 3.XII.1912 i nosi tytuł *Miłość*. Wcześniejszym artykułem o podobnej problematyce jest *Miłość jako czynnik etyczny* (28.VI.1910). Teczka nr 44 zawiera ponadto *Psychologię kobiet* (25.IX.1912), oraz obszerniejszy rękopis, którego tytułu nie udało się ustalić i można tu przytoczyć jedynie główną jego tezę: „tylko to, co śmiertelne może być piękne", a także polemikę z Schopenhauerem: *Schopenhauer, Metaphysik der Geschlechtsliebe*. W *Księdze szkiców*, obok gotowych tekstów, znalazły się także liczne notatki z okresu 1911–1919 — czasem są to tylko drobne uwagi, kiedy indziej gotowe aforyzmy.

Teksty tworzące wspomniany zbiór *Kobieta i Miłość. Erotica* są bardzo zróżnicowane pod względem formy, od pospiesznie skreślonych złośliwostek po wnikliwe, krytyczne analizy. Pojawiają się tu jednak pewne stałe wątki, a z nich wyłania się stosunkowo spójny obraz natury ludzkiej, zróżnicowanej ze względu na płeć. Spróbujmy go zatem naszkicować, odnosząc się jednocześnie do poglądów głoszonych na ten temat obecnie. Nie należy przy tym zapominać, iż zapiski Elzenberga pochodzą z początku naszego wieku. Trzeba je zatem oceniać relatywnie — zgodnie z duchem epoki, w której powstały, bardzo jeszcze dalekiej od dzisiejszego feministycznego radykalizmu. Z filozoficznego punktu widzenia we współczesnym ruchu kobiecym istotny jest jego aspekt antropologiczny. Feminizm podkreśla to, że człowiek występuje w dwu postaciach: mężczyzny i kobiety. Odmiennie jednak wzajemny stosunek dwojga płci można interpretować. Przedstawmy założenia tkwiące wewnątrz różnych odłamów feminizmu.

Większość przedstawicielek ruchu kobiecego zdaje się przyjmować za swe naczelne założenie antropologiczne tezę o jednakowości natury ludzkiej kobiety i mężczyzny: natura ludzka kobiety i mężczyzny jest taka sama, wszelkie zaś różnice mają charakter biologiczny lub społeczny. Psychika człowieka–kobiety niczym nie różni się od psychiki człowieka–mężczyzny; oboje pragną i potrzebują tego samego, a obserwowane różnice społeczne są jedynie skutkiem pierwotnych odmienności biologicznych. Trzeba zatem odkłamać całą sferę płci, ukazać fałsz tkwiący u podstaw androcentrycznej kultury. Obwarowała ona bowiem społecznymi nakazami i zakazami dominację osobnika silniejszego jedynie fizycznie, zagarniając dla niego także obszary, w których muskulatura nie powinna odgrywać większej roli. W ramach tego stanowiska można domagać

się także społecznego wyrównania pierwotnej, biologicznej dysproporcji.

Inny odłam ruchu feministycznego odnosi się do sformułowanej właśnie tezy sceptycznie i wysuwa taką oto kontrtezę: natura ludzka w postaci kobiecej jest różna od jej postaci męskiej (nazwijmy ją „tezą o odmienności natur"). Twierdzenie to bywa formułowane w postaci umiarkowanej lub skrajnej. Wersja umiarkowana brzmi następująco: przy całej swej odmienności te dwie postaci natury ludzkiej — męska i żeńska są jednak antropologicznie równorzędne (nazwijmy ją tezą o równorzędności natur). Niekiedy jednak tezie o odmienności nadaje się postać skrajną, głosząc mianowicie, że natura ludzka w swej odmianie żeńskiej jest nie tylko równorzędna do odmiany męskiej, lecz jest od niej wyższa i lepsza (nazwijmy ją „tezą o wyższości"). Przybiera ona czasem postać nowej utopii, wiary w to, że świat zostanie zbawiony przez kobiety[8].

Zastanówmy się teraz w jakim stosunku poglądy Elzenberga pozostają do sformułowanych przez nas wyżej trzech, niezgodnych ze sobą wzajemnie tez, wysuwanych przez ruch feministyczny. Sądzimy, że pokrótce rzecz można ująć tak: Elzenberg odrzuca tezę o jednakowości i skłania się ku tezie o równorzędności. Niekiedy jednak pojawia się u niego także teza o wyższości, która jest podważana przez pewne wypowiedzi wręcz przeciwne, mianowicie wskazujące raczej na akceptację tradycyjnego poglądu o niższości natury kobiecej. Dominuje jednak przekonanie o równorzędności natur: bowiem według Elzenberga obie dusze — męska i żeńska są niekompletne, niedoskonałe — dopiero razem tworzą pełnię człowieczego bytu. I stąd wynika ich antropologiczna równorzędność, gdyż oba te pierwiastki w równym stopniu potrzebują się nawzajem.

Elzenberg w owej biegunowości natur dopatruje się przyczyn napięcia, jakie występuje między płciami, napięcia, którego przejawem jest miłość. W miłości bowiem widać siłę, z jaką natura męska pragnie

---

[8] Stanowisko takie reprezentuje na przykład głośny dziś na Zachodzie, nawiązujący do klasycznej eschatologii Fiodora Dostojewskiego, teolog Paul Ewdokimow:
„Zbawienie może przyjść wyłącznie dzięki świętości, ta zaś w obecnych warunkach życia szczególnie uzewnętrznia się w kobiecie (...). Piękno zbawi świat, ale nie byle jakie piękno, lecz to, które pochodzi od Ducha Świętego, piękno «kobiety odzianej w słońce»".
[P. Ewdokimow *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991, s. 242–243.]

przezwyciężyć swą niedoskonałość i szuka w kobiecej duszy tego, czego sama nie posiada. Podobnie kobieta — ona także dzięki miłości doskonali swą duszę. Magnetyczne ciążenie ku miłosnemu szczęściu jest ogromną siłą o nieprzewidywalnym działaniu. Dzięki miłości bowiem drugi człowiek zostaje wyniesiony, i to właśnie sam człowiek, nie zaś jego czyny, staje się nagle nadrzędną wartością. Osoba, która w żaden sposób na to nie zasłużyła („świadomego sądu o jej wartości się nie wydało"[9]) jawi się zakochanemu jako najwyższe dobro, godne każdej, nawet największej ofiary.

Samobójstwo z miłości — ta zdolność przeciwstawienia się instynktowi samozachowawczemu, świadczy o ogromnej sile namiętnej miłości. Człowiek potrafi poświęcić życie dla Prawdy, Ojczyzny, ukochanej osoby — i ten ostatni przypadek wydaje się najbardziej zrozumiały. Zastanówmy się jednak przez chwilę za Elzenbergiem, czy nagłe, bezrefleksyjne nadanie drugiemu człowiekowi najwyższej wartości, nadanie jej bez jakiejkolwiek wcześniejszej oceny — tak po prostu — za sam fakt istnienia, nie powinno nas zdumiewać?

Elzenberg rozpatruje przede wszystkim problem miłości. Wobec niej dopiero opisuje ducha płci. Wydziela w człowieku dwa poziomy: pierwszy — najbardziej pierwotny — to poziom człowieczeństwa; tu każdy, mężczyzna czy kobieta, jest taki sam i podlega tym samym ocenom. Człowieka można szanować, można nim także pogardzać. Każdy człowiek podlega prawu lub korzysta ze swych obywatelskich przywilejów. I właściwie nie ma tu żadnego problemu. Dopiero miłość ukazuje potęgę płci. Chciałoby się powiedzieć, że dla Elzenberga kobieta jest kobietą w oczach mężczyzny i odwrotnie, mężczyzna swoją męskość uzyskuje dzięki kobiecie. Elzenberga fascynuje bowiem w kobiecie cała jej odmienność, owa tajemnicza i ledwie uchwytna istota kobiecości, przejawiająca się w miłosnej relacji z mężczyzną. Można więc kochać kobietę, gardząc nią jednocześnie jako człowiekiem i nie ma tu żadnej sprzeczności. Odnosimy się jedynie do różnych sfer jej antropologicznej natury[10]. Kocha się jedynie kobietę, kogoś odmiennej płci duchowej, zaś z kimś, kogo nazywamy „człowiekiem" można się najwyżej przyjaźnić. Z tego też punktu widzenia Elzenberg usiłuje opisać kobietę. Zawsze oglądaną „męskim wzro-

[9] Por. H. Elzenberg *Archiwum...*, *Miłość*, 3. XII. 1912.

[10] Por. H. Elzenberg *Archiwum...*, *Schopenhauer, Metaphysik der Geschlechtsliebe*.

kiem", nie interesuje go bowiem „człowiek" w kobiecie, ale właśnie jej kobiecość.
Jeżeli jednak pragniemy ująć istotę obu płci przejawiającą się w ich wzajemnej miłosnej relacji, należałoby najpierw ustalić, w czym owa specyficzna relacja się przejawia, jak rozumie miłość sam Henryk Elzenberg. Bardzo interesująca pod tym względem jest polemika z Arturem Schopenhauerem, której osią są metafizyczne źródła miłości. Obaj: Schopenhauer i Elzenberg dostrzegają siłę uczucia, jakie rodzi się między kobietą a mężczyzną, siłę ogromną, irracjonalną i nierzadko decydującą o całym kierunku przyszłego życia zakochanych. Obydwaj usiłowali więc tę siłę racjonalnie okiełznać: Schopenhauer sprowadzał każdą miłość do miłości czysto zmysłowej, uwarunkowanej wolą gatunku[11] i działającej zgodnie z jego dobrem. Według niego zakochany człowiek, dążąc do spełnienia swego osobistego szczęścia, działa jednocześnie w interesie biologii, a właściwie omamiony wolą gatunkowego trwania powiela i płodzi życie, nawet jeżeli dzieje się to jego kosztem. Znany jest przecież ogrom poświęceń, do jakich zdolni są czasem zakochani. Narażają dobre imię, ryzykują majątek, są gotowi uczynić ofiarę ze swego zdrowia, a nawet życia, byle tylko połączyć się z ukochaną osobą. Dla Schopenhauera takie czyny będą jedynie przejawem gatunkowej woli, manifestującej poprzez zmysły swą potęgę.
Odmiennie problematykę tę ujmuje Henryk Elzenberg, choć podobnie jak Schopenhauer poważnie odnosi się do miłosnego związku kobiety z mężczyzną — także dla niego miłość jest ogromną, ponadracjonalną siłą, jednym z najsilniejszych doznań, którego ogromu nie sposób przecenić. Gdzie indziej jednak niż Schopenhauer dopatruje się źródła owej miłosnej mocy. Elzenberg nie zgadzał się bowiem na opisanie uczucia między kobietą i mężczyzną wyłącznie w odniesieniu do pożądania zmysłowego rozumianego jako jedyny jego powód; sądził, że istnieje druga równie ważna sfera miłości — sfera ducha. Pytanie: cóż takiego w duszy mężczyzny i kobiety pozwala kochać, jest typowe dla Elzenbergowskiej analizy. Podkreśla się w niej to, co w miłości ponadzmysłowe, to, co przekraczając zmysły sięga duszy i nie pozwala się już poprzez zmysły uchwycić. Jest to właśnie Elzenbergowska metafizyka miłości. Można bowiem zamknąć całą dyskusję

[11] Por. A. Schopenhauer *Psychologia miłości*, s. 8.

i zrzucić odpowiedzialność za małe i wielkie zakochania (jak to robi Schopenhauer) na zwodnicze, podlegające woli gatunku zmysły. Wtedy jednak człowiek gotów poświęcić życie dla miłości (a przecież takie przypadki nie są wcale rzadkie) jawi się nam jako ktoś szalony, ktoś kto pozwolił się omamić własnej biologii — pozostając jednak pod wpływem woli gatunku, działa wbrew niej; w imię miłości kończy życie miast je powielać.

Można wreszcie uznać, że miłość jest jedynie potrzebą psychiczną, doskonale opisywaną w kategoriach współczesnej psychologii. Na cóż tu „dusza", jej kobiece i męskie pierwiastki? Owszem, zdaniem Elzenberga człowiek pragnie bliskości, bezpieczeństwa, itd, itd. Potrzeby psychiczne można by mnożyć. Do ich zaspokojenia każdy dąży. Jednak nierzadko miłość wydaje się sprzeczna z pragnieniami i wręcz wroga wobec jednostki. Dla Elzenberga miłość jest czymś więcej. Owszem, zadowala zmysły, może także odpowiadać psychicznym potrzebom, ponadto jednak zawiera pierwiastek duchowy — tajemniczy wzajemny pociąg odmiennych płci ku sobie. Jest to skłonność pierwotna, zakorzeniona w samej istocie człowieczeństwa, istocie zawsze płciowej i zawsze różnej. W miłości przejawia się antropologiczna dwoistość, odmienność kobiety i mężczyzny. Każda bowiem natura — męska czy żeńska — jest niekompletna i żywiołowo dąży do zjednoczenia ze swym drugim biegunem, gdyż dopiero wtedy może doświadczać pełni człowieczeństwa.

Elzenberg bezustannie pragnie odnaleźć istotę takiego magnetycznego oddziaływania płci. Odziera więc miłość ze wszystkiego, co nie musi jej towarzyszyć; pozostaje pierwotny zachwyt dla wcielonej w danym człowieku kobiecości i męskości duchowej. Miłość więc dla Elzenberga byłaby także specyficzną relacją dwojga dusz — kobiecej i męskiej, które — obie niepełne — dopiero razem tworzą coś doskonalszego niż każda oddzielnie. Wtedy znika samotność, a druga osoba uzupełnia antropologiczny brak, wypełnia odczucie pustki. Ofiarowując ogromne szczęście — zyskuje dla duszy innej płci niesłychaną wartość. Aktu wyniesienia istoty ludzkiej na sam wierzchołek hierarchii wartości nie poprzedza żaden namysł, jest on pierwotny i nieprzewidywalny. Płynie z głębi duszy.

O tym natomiast, że zakochujemy się w tej, a nie innej osobie, decydowałyby właśnie wspomniane już wcześniej potrzeby psychiczne. Im Elzenberg poświęcił także wiele uwagi. Usiłował bowiem usystematy-

zować rodzaje miłości w zależności od tego, jakie potrzeby psychiczne dominują w każdym z nich. I tak – miłość władcza wymaga, aby osoba, u której dominuje pragnienie panowania, napotkała istotę uległą. Tu znów wyboru partnera nie poprzedza namysł. Można jednak do pewnego stopnia ingerować w tę sferę, niektóre potrzeby tłumić, inne pielęgnować i odpowiednio wzmacniać. Można w tych rozważaniach odnaleźć rys wspólny dla dociekań psychologicznych Elzenberga: człowiek, do pewnego stopnia, potrafi kształtować sam siebie. I poprzez urabianie własnej psychiki wpływa z kolei na świat. Trzeba jednak zaznaczyć, że w przypadku miłosnych decyzji, każdy ma raczej skromne możliwości, skazany od początku na miłość, może skłaniać się ku partnerom o określonych cechach charakteru, ostatecznie jednak siły, jakie nim kierują, nie podlegają ludzkiej władzy. Uczucie płynie z pierwotnej potrzeby duszy, z jej lęku przed samotnością oraz z dążenia do szczęścia. A takie moce łatwo wymykają się spod jakiejkolwiek kontroli.

Według Elzenberga, stan duszy kobiecej jest w sposób istotny różny od stanu duszy męskiej. Naturalnym stanem duszy kobiecej, do którego ona żywiołowo dąży, jest spokój[12], natomiast podobnie naturalnym stanem duszy mężczyzny jest wysiłek i związany z nim niepokój[13]. Te dwa stany duszy – spokojnego trwania i wysilonego niepokoju – są jednak komplementarne; nie wykluczają się wzajemnie, lecz uzupełniają, choć w jednej duszy nie mogą wystąpić jednocześnie. W tym właśnie dopatruje się Elzenberg najgłębszej istoty wzajemnego pociągu ku sobie obu płci. Każda z dwu dusz w duszy płci przeciwnej szuka tego, czego jej samej brakuje. Mężczyźnie potrzebny jest spokój i równowaga duszy kobiecej, kobiecie potrzebna jest właściwa duszy męskiej awanturniczość, która uwalnia spokój od nierozłącznie z nim związanego elementu jednostajności[14].

---

[12] Por. H. Elzenberg *Archiwum..., Ideał kobiety i mężczyzny*, 22. XII. 1911: „Idealny stan kobiety to stan spoczynku i zadowolenia bez dążeń".

[13] H. Elzenberg *Archiwum..., Miłość*, 3. XII. 1912:
„Normalny stan mężczyzny: wysiłek. Marzenie mężczyzny: chwila zwycięstwa po najwyższym napięciu wysiłku, „Bohaterstwo", działanie, walka, twórczość. Normalny stan kobiety: spokój. Marzenie kobiety: niezmącona błoga cisza spokoju. Trwanie w takim stanie jest zadowoleniem z siebie."

[14] H. Elzenberg *Archiwum..., Miłość*, 3. XII. 1912:
„Chociaż kobieta pragnie spokoju w głębi swojej, to jednak lubi, żeby jej po wierzchu wiatry przesuwały fale («nastrój» jest rzeczą ultra-kobiecą). To osiąga ona wiążąc swój los z losem męż-

Dwa odmienne duchowe pierwiastki — męski i kobiecy — są nierozerwalnie związane z postrzeganiem świata. Kobieta i mężczyzna różnią się w sposobie postrzegania świata. Mężczyzna postrzega świat przedmiotowo i czyni go stale przedmiotem swojej oceny. Przez „przedmiotowość" postrzegania Elzenberg rozumie tutaj tę okoliczność, że mężczyzna, dzięki swej naturze — czy chce, czy nie — widzi świat taki, jakim jest on w rzeczywistości i ocenia go niezależnie od stosunku, w jakim wobec niego pozostaje. Także i siebie postrzega jako jeden z wielu elementów świata, i w naturalny sposób czyni także i siebie przedmiotem oceny; jego osoba, ciągle porównywana z innymi, wypada raz lepiej, raz gorzej. Sam więc proces podmiotowego postrzegania siebie, rodzi rozdarcie między obrazem, jaki się narzuca mężczyźnie, a jego pragnieniami. Według Elzenberga mężczyzna nie potrafi się od takiego dysonansu uwolnić. Bezustannie bowiem porównuje, zestawia i odnosi do siebie elementy świata, a każda z tak spontanicznie konstruowanych hierarchii czyni męski świat bardziej przejrzystym i zrozumiałym. Jednocześnie jednak — poprzez naturalne zestawianie, porządkowanie, wpisywanie ładu w strukturę świata — mężczyzna sam w swoich własnych oczach staje się jednym z wielu składników rzeczywistości i zarazem przedmiotem bezustannej samooceny.

Równie przedmiotowo, jako po prostu jeden z elementów świata, postrzega mężczyzna i ocenia sam siebie, zarazem jednak nie jest mu obca właściwa wszelkiej duszy podmiotowość — czyli skłonność do przypisywania sobie w świecie pozycji wyróżnionej i odczuwania wszystkiego z tej właśnie pozycji. Mówiąc ściślej: przeciwne duszy męskiej jest to, by uznać że jest niczym. Żywiołowo więc i subiektywnie mężczyzna uważa się za osobę ważną. Zarazem jednak może być

---

czyzny. Mężczyzną, jako bezpośrednio w walce zaangażowanym, powodzenia i niepowodzenia wstrząsają do głębi — kobiecie jako angażowanej niebezpośrednio, dostarcza [...]* tyle poruszeń, ile jej ruchu właśnie potrzebuje. Mężczyźnie zaś jest miło widzieć złagodzone odbicie własnych przeżyć w duszy kobiety; to wpływa łagodząco (...). Mężczyzna rozfalowuje duszę kobiety, a kobieta koi duszę mężczyzny. Jedno u drugiego łagodzi to, co w jego normalnym stanie jest stroną ujemną; kobieta u mężczyzny łagodzi «boleść walki» (...) mężczyzna u kobiety łagodzi nudę i jednostajność spokoju. U k o j e n i e i p o b u d z e n i e.

[A więc z jednej strony z a s p o k a j a n i e zasadniczych instynktów, z drugiej — łagodzenie złych w y n i k ó w t y c h i n s t y n k t ó w.]"

* W ten sposób oznaczam słowa lub ich fragmenty, których nie udało się odczytać [A. N.].

tak, że dzięki swojemu równie żywiołowemu obiektywizmowi widzi on rzeczy takimi, jakimi są. Rodzi to w męskiej duszy rozdarcie. Istnieje szansa na walkę ze sprzecznością między dwoma obrazami: idealnym i realnym. Źródło bólu i cierpienia można usunąć. Wystarczy nieco skorygować idealny obraz własnej osoby i wtłoczyć go w obraz faktyczny. Wtedy znika rozterka i związany z nią niepokój. Istnieje także inna metoda, trudniejsza — walka i wysiłek, by przezwyciężyć rozdarcie, albo — używając terminologii współczesnego egzystencjalizmu — by zlikwidować rozdźwięk między własną istotą i własnym istnieniem; ciągłe zmaganie, by prawdziwy obraz własnej osoby zbliżyć do ideału. I tę drogę, drogę walki, zdaniem Elzenberga, powinien wybrać mężczyzna.

Zupełnie inny jest świat kobiety, inaczej oglądany; konstruowany autocentrycznie lub — jak mówi sam Elzenberg — „podmiotowo"[15]. Kobieta postrzega niejako perspektywicznie: rzeczy dla niej ważne i bliskie zdają się wielkie, choć z męskiego punktu widzenia byłyby to może drobiazgi, rzeczy dla niej osobiście nieważne i odległe zdają się bez znaczenia, choć z męskiego punktu widzenia byłyby istotne[16]. Świat postrzegany przez kobietę zawsze będzie światem dla niej, światem, który jest z nią w jakiś sposób powiązany. I tak, porządek wyłaniający się z kobiecego oglądu, nie przystaje do męskich struktur. Jest raczej systemem związków, zawsze uzależnionych od punktu widzenia, zrelatywizowanych, względnych wobec postrzegającej je kobiety.

Kobieta, będąc najważniejszym elementem, wokół którego koncentruje się cała rzeczywistość, sama siebie nie potrafi ocenić, ale ocenia świat właśnie z e w z g l ę d u na siebie. Jest cenna dla siebie poprzez sam fakt istnienia. Uwolniona od typowo męskich rozterek, jest

---

[15] Por. H. Elzenberg *Archiwum..., Ideał kobiety i mężczyzny*, 22. XII. 1911:
„Kobieta kocha każdą rzecz dla jakiegoś stosunku, jaki zachodzi między tą rzeczą a nią. A nie potrafi kochać rzeczy dla jej wewnętrznej wartości; dla jej piękności. To potrafi tylko mężczyzna: dlatego kulturę stworzyli mężczyźni, nie kobiety".

[16] Por. H. Elzenberg *Archiwum..., Psychologia kobiety*, 26. IX. 1912:
„Mężczyzna, choćby się najbardziej okłamywał, zawsze do pewnego stopnia widzi rzeczy jakimi są, bo jest obdarzony przedmiotowością sądu. (...) Kobieta po prostu nie jest zdolna widzieć rzeczy, jakimi są (ściślej mówiąc widzieć je i oceniać bezinteresownie), tylko zawsze podmiotowo, jak jej każe namiętność, instynkt, choroba, zły humor, żółtaczka, interes materialny, mucha w nosie itd, itd, itd."*

* Co wszystko razem wzięte u kobiety nazywa się „sercem" [przypis pochodzi od H. E.]

spokojem, nic musi przekształcać świata i staczać z nim walk, porusza się w rzeczywistości, jaka została jej dana. Właściwe męskiej duszy rozdarcie wewnętrzne jest jej obce. Nie ma bowiem w kobiecie konfliktu między żywiołowym subiektywizmem każdej duszy, a kolidującym z nim obiektywizmem widzenia świata i jego oceny[17]. Naturalnie subiektywne patrzenie na rzeczywistość rodzi zatem ów kobiecy duchowy błogostan.

Pierwotny dla natury kobiecej spokój, przejawia się na dwa radykalnie różne sposoby: jako postawa władcza lub jako postawa uległa. Elzenberg wprowadza tu specjalną terminologię. Kobietę, której spokój przejawia się w postaci władczej, nazywa „kobietą-królową", natomiast tę, u której przejawia się on w postaci uległej nazywa „kobietą-niewolnicą"[18]. Kobieta-królowa trwa w świadomości własnego piękna, samym tym trwaniem czyniąc otaczającą rzeczywistość sobie uległą. Kobieta-królowa jest samym pięknem[19] i budzi powszechny zachwyt. Inna jest kobieta-niewolnica. Ta zachowuje uległą postawę wobec otaczającego ją świata, podporządkowuje się, wtapia w zwykły bieg rzeczy, uwalniając się tym samym od wysiłku. Może tak trwać w oddaniu i poddaniu; zachowuje przy tym właściwy naturze kobiecej wewnętrzny spokój. Kobieta we wcieleniu niewolniczym dąży do zatracenia swej woli. Pozbywa się przez to niepokoju związanego z jakimkolwiek wyborem. Mężczyzna tylko „rozfalowuje powierzchownie" wodę jej duszy, pozostawiając w głębi niezmąconą ciszę[20]. Kobieta-niewolnica także budzi męski podziw. Tkwi w niej bowiem, podobnie jak w królowej, najbardziej tajemniczy pierwiastek kobiecości, ów dopełniający rozdarcie błogostan.

Oba typy — królewski i niewolniczy — pozostają zanurzone w wewnętrznym spokoju, który raczej nie inspiruje do twórczości. Nie pojawia się bowiem w ich myśleniu i odczuwaniu ów czynnik zakłócający,

---

[17] Tamże:
„Mężczyzna łamie się wewnętrznie, bo jest jednocześnie instynktem i przedmiotowością, kobieta nie łamie się, bo cała jest instynktem".

[18] Por. H. Elzenberg *Archiwum..., Ideał kobiety i mężczyzny*, 22. XII. 1911:
„Idealny stan kobiety, to stan spoczynku i zadowolenia bez dążeń, a raczej jedynym jej dążeniem może być narzucić siebie, albo poddać siebie, panować albo służyć. Kobieta tedy na swojej wyżynie będzie królową — albo i niewolnicą, co także ma swój wdzięk."

[19] Tamże:
„Mężczyzna tworzy piękno, kobieta jest tworem piękna".

[20] Por. H. Elzenberg *Archiwum..., Miłość*, 3. XII. 1912.

jakim jest obiektywne spojrzenie na siebie, niejako „od zewnątrz". Zamiast tego, głos serca dyktuje następny krok, który nigdy nie będzie podlegał ocenie, nie zostanie nazwany dobrym czy złym. Traktowany jest przez kobietę jako naturalny, jedynie możliwy. Elzenberg powiada:

Jest u kobiet, o ile tylko miałem możność je obserwować, jakaś dziwna niezdolność poczuwania się do winy. Mężczyzna, jeżeli popełni paskudztwo, zawsze sobie w mniejszym lub większym stopniu będzie zdawał sprawę: „popełniam paskudztwo" — kobieta nie. Kobieta ma zdumiewającą łatwość popełniania paskudztw z czystym sumieniem. Kobieta popełni zbrodnię i przed Bogiem, i ludźmi będzie jej się zdawało, że jest niewinna — źle się wyrażam: nie będzie się uważała za niewinną, bo na to trzeba dopuścić do siebie myśl, że mogłoby się być winnym — a właśnie ta myśl w kobiecie wcale nie powstanie.[21]

Nasuwa się tu wniosek, że różnica duchowa między mężczyzną i kobietą jest tak głęboka, że sięga sfery sumienia. Według Elzenberga sumienie kobiece działa inaczej i rządzi się innymi prawami moralnymi niż sumienie męskie. Kobieta, inaczej niż mężczyzna odnosi się do swoich własnych poczynań, i w o wiele mniejszym stopniu niż mężczyzna podlega wyrzutom sumienia. Nawet jeżeli w oczywisty sposób przekroczy powszechnie przyjęte normy postępowania, będzie to uważała jedynie za złamanie przepisu, nie zaś za wykroczenie przeciw wewnętrznemu zakazowi. Jej postępowanie nie jest bowiem, tak jak postępowanie męskie, oceniane obiektywnie — w świetle zewnętrznych zasad i norm — tylko zawsze niejako od wewnątrz. Brak postrzegania przedmiotowego, inna perspektywa — traktowanie odmiennie tego, co bliskie — daje o sobie znać nie tylko wtedy, gdy przedmiotem poznania i oceny jest świat, lecz także, gdy przedmiotem oceny jest ona sama. Tak więc kobieta zachowa się inaczej niż mężczyzna, dobrem okaże się dla niej to, co zgodne jest z jej subiektywno-perspektywicznym widzeniem świata, z jej sposobem patrzenia na świat, złem zaś to, co ten sposób widzenia świata burzy lub przynajmniej zakłóca. Dotykające ją i jej najbliższych zło okaże się istotniejsze od zła odległego, choćby tamto było nawet większe. Podobnie dobro — ważne dla niej i ze względu na nią — nazywane jest dobrem bez odwoływania się do powszechnie przyjętych zasad. Takie postrzeganie wartości nie ma prawdopodobnie żadnego bezpośredniego związku z liczbą popełnianych przez kobiety przestępstw, albowiem

21 Tamże.

związki sumienia, tak jak pojmuje je kobieta, ze sferą praktycznego działania i społecznego współżycia są zapewne niezwykle zawiłe i nie sposób się tu w nie zagłębiać.
Pomimo tego, że liczba zbrodni popełnionych przez kobiety nie jest większa od liczby zbrodni popełnianych przez mężczyzn, zdaniem Elzenberga, to właśnie mężczyźni, poprzez swą naturalną skłonność do postrzegania przedmiotowego, nazwali zło — złem. To oni, dzięki władzy sądzenia, której to głos oceniający własne postępowanie nazywamy głosem sumienia, stworzyli zobiektywizowane pojęcia przestępstwa, nakazu, zakazu i sankcji. Byli twórcami tego obszaru kultury, u którego podstawy tkwi ocena. Elzenberg powiada:

Stąd pochodzi, że nie tylko kulturę artystyczną i naukową, ale i sumienie ludzkości stworzyli mężczyźni. Mężczyźni w historii popełnili tyleż, albo i więcej zbrodni, co kobiety, ale mężczyźni swoje zbrodnie nazywali zbrodniami — oni prawdziwie obiektywne pojęcie zbrodni dopiero stworzyli — bo dla kobiety zbrodnią jest zawsze tylko to, co przeciw niej.[22]

Kobieta. Ona nie buduje żadnego porządku. Wiedziona instynktem porusza się po tym, co zostało jej dane — po rzeczywistości wolnej od schematów, rzeczywistości pierwotnej, irracjonalnej i w znacznej mierze uzależnionej od uczuć. Świat postrzegany przez kobietę jest zawsze uwikłany w relację do niej samej. Trudno mówić więc o obiektywnych zasadach, kiedy porównuje się problemy kobiecie bliskie i odległe. Według Elzenberga zawsze przychylniej spojrzy ona na to, z czym bezpośrednio jest związana, bez wahania inaczej zachowa się wobec tej samej, określonej przez mężczyzn normy, oceniając swe czyny w zależności od sytuacji, raz tak, raz inaczej — zawsze podmiotowo.
Kobieta różni się od mężczyzny nie tylko swoim stosunkiem do dobra, ale i do piękna. Jeżeli przykuwa jej uwagę jakaś rzecz, to znowu powodem nie bywa na ogół jej obiektywna wartość estetyczna, ale jakaś specyficzna relacja między tą rzeczą a oceniającą ją kobietą. Relacją tą może być, na przykład, bliskość uczuciowa przedmiotu. Oto, co na ten temat mówi sam Henryk Elzenberg:

Kobieta także sądzi każdą rzecz według stosunku, jaki zachodzi między tą rzeczą a nią, sądzi zawsze podmiotowo. Nie tylko zatem nie może ukochać piękności, ale jej nie może rozpoznać.

---

[22] Tamże.

A jeżeli przypadkiem co pięknego uzna za piękne, to wnet ze zdumieniem spostrzegamy [...], że to dla względów jakichś całkiem ubocznych.[23]

Z różnicy postrzegań wynika więc zasadnicza odmienność stosunku obu płci do świata kultury, rozumianego przez Elzenberga jako ogół zrealizowanych przez człowieka wartości — mężczyzna tworzy kulturę, kobieta się jej tylko, zazwyczaj zewnętrznie, poddaje. Nie tylko inaczej postrzega i ocenia, ale także inaczej reaguje na rzeczywistość. Człowiek wrzucony w chaos realnego świata, może wybrać dwa, zasadniczo odmienne, sposoby zachowania: może się do rzeczywistości dostosować lub też może usiłować ją zmienić. Myślenie przedmiotowe i wynikająca z niego, naturalna u mężczyzn, skłonność do ocen, rodzi konflikt między obrazem rzeczywistości i jej idealną wizją. Mężczyzna przekształca więc swój świat, porządkuje go i organizuje według koniecznych wymagań rozumu i dopiero taki — zrozumiały i stworzony — jest jego światem.[24]
Inną postawę wobec kultury przyjmuje kobieta. Postrzegając rzeczywistość podmiotowo nie cierpi z powodu rozdarcia między światem i jego idealnym obrazem. Przyjmuje rzeczywistość taką, jaka jej się jawi. Nie tworzy dobra i piękna. Jej aktywność przejawia się w zupełnie innej dziedzinie i koncentruje na tym wszystkim co bliskie, choćby z męskiego punktu widzenia były to rzeczy błahe i zupełnie nieistotne. W pismach Elzenberga, obok naturalnych skłonności duszy: jej metafizycznej ciszy oceanu, wskazuje się także jeszcze inny powód braku aktywności twórczej kobiety. Jest nim mianowicie męska zaborczość. To z jej powodu kobieta została odsunięta od „spraw poważnych i świętych". Elzenberg powiada:

Kobiet nie dopuszcza się do głosu w sprawach poważnych i świętych: mszczą się więc za to, lekceważąc je. Lekceważą z rozpaczy to, od czego je odtrącono. To się często daje zaobserwować. (Ale dlaczego zostają odtrącone? Bo są słabsze?). Mają dużo dobrej woli, ale mniejszą zdolność umysłowego opanowania tych przedmiotów i wytrwania na moralnych drogach. Więc zniecierpliwieni mężczyźni wolą to załatwiać między sobą. — Secundo: mężczyźni, ze względów erotycznych, wcale nie pragną, aby kobieta zbyt głęboko się przejmowała rzeczami poważnymi i świętymi. To jej ujmuje gracji (i powiewności).[25]

Trudno pogodzić tę wypowiedź Elzenberga z innymi zapiskami.

---

[23] H. Elzenberg *Archiwum..., Ideał kobiety i mężczyzny*, 22. XII. 1911.
[24] Por. H. Elzenberg *Kłopot z istnieniem*, Kraków 1963, s. 32.
[25] Por. H. Elzenberg *Archiwum..., Miłość*, 3. XII. 1912.

Wynikałoby z niej bowiem, że stosunek kobiet do świata kultury, a być może także podmiotowy sposób postrzegania świata, jest częściowo przynajmniej wtórny wobec męskiej zaborczej postawy. Męska niecierpliwość wpływa na reakcje kobiet. Przytoczony fragment wskazuje, iż także mniejsze zdolności umysłowe nie muszą wcale pochodzić z antropologicznej różnicy płci, lecz właśnie z męskiej postawy — doceniającej miłosny powab jedynie kobiet bardzo „kobiecych", to znaczy postrzegających świat podmiotowo i wypełnionych kuszącym mężczyzn spokojem. Jednakże, niezależnie od genezy takiego stanu, według Elzenberga kobieta jawi się mężczyźnie w opisanej wyżej postaci — otoczona majestatem spokoju, przyciągająca odmiennością swej duszy. Mężczyznę zaś, ta wewnętrzna cisza kobiecej natury przykuwa i uzależnia.

W konfrontacji z codziennością także przejawia się ta pierwotna różnica: inną postawę przyjmuje natura męska, inną zaś kobieca, a silnie powiązany z realnym światem pierwiastek kobiecy, zrównoważy skłonną do ucieczki w sferę idei abstrakcyjnych męskość. Również w ten sposób kobieta staje się dla mężczyzny tym, o czym była już mowa: niezbędnym uzupełnieniem, ogniwem pośredniczącym między nim a realiami życia.

Kobieta budzi w mężczyźnie uczucia skrajne — od pełnego admiracji podziwu do pogardy; sami przecież cenią kulturę i świat przedmiotowy, czyli taki, jakim on rzeczywiście jest. W ich oczach wielkie jest to, co naprawdę wielkie i wobec tego egocentryczne postrzeganie kobiece odbierane bywa jako coś spaczonego, gorszego od postrzegania przedmiotowego, które przecież kształtuje nową, lepiej uporządkowaną rzeczywistość. Jednocześnie jednak kobiecy spokój bardzo silnie działa na wyobraźnię mężczyzn — rozerwanych, niekompletnych, tworzących ów ład kultury jedynie po to, by wyzwolić się od bolesnego wewnętrznego rozdarcia. To kobieta uosabia stan duszy, do którego oni mogą jedynie dążyć. Na zawsze pozostaną niepełni, niezadowoleni z siebie i z przedmiotowego obrazu świata. Przepaści, jaka się otwiera między tak postrzeganą rzeczywistością, a jej idealną wizją nigdy nie da się pokonać. I tylko kobieta potrafi tę bolesną świadomość ukoić, tylko ona, promieniując spokojem, łagodzi trud męskiego istnienia.

Mężczyzna rozpaczliwie dąży do piękna, a tworząc je i mozolnie budując, dostrzega, że kobieta samym swoim istnieniem jest pięknem

i dostojnie trwa, roztaczając niedostępny mu blask. Jej duchowy spokój, psychiczna królewskość czy nawet niewolniczość oraz ta najbardziej zewnętrzna, choć przez to wcale nie mniej ważna, zmysłowość — piękno twarzy, sylwetki i gestu, magnetyzują mężczyznę, przykuwają i uzależniają.

Pozostaje się zastanowić, jak nakreślony przez Elzenberga obraz natury kobiecej ma się do formułowanych na wstępie pracy tez współczesnego ruchu feministycznego, zwłaszcza że sam Elzenberg wyraźnie odniósł się do problemu emancypacji kobiet. Wysunął mianowicie wobec niego jeden jedyny zarzut: propagowany przez emancypantki typ kobiecości mało pociąga mężczyzn i stąd gwałtowny sprzeciw wobec tego ruchu. Elzenberg powiada:

[...] typ kobiety, jakiego chcą feministki, ze względów psychicznych działa mniej erotycznie pobudzająco na mężczyznę i dlatego mężczyzna jest wrogiem typu feministycznego — wszystkie inne prawdy podawane przez mężczyzn są tylko argumentami taktycznymi, w tym jednym leży sedno rzeczy.-[6]

Uznając, że wszelkie podawane przez mężczyzn argumenty mają charakter wyłącznie taktyczny, a nie racjonalny, Elzenberg przyznaje tym samym milcząco słuszność żądaniom wysuwanym przez feministki początku XX w. — a przypomnijmy, domagały się one równouprawnienia, powołując się na tezę o równorzędności natur. Elzenberg, jak już wspomnieliśmy, tę tezę także uznawał. Twierdził, że pomimo całej odmienności, żaden biegun człowieczeństwa — męski czy żeński — nie może być traktowany jako gorszy. Oba bowiem uzupełniają się nawzajem, i dopiero razem tworzą pełnię człowieczego bytu.

Choć równorzędna mężczyźnie, kobieta jest jednak dla Elzenberga krańcowo odmiennym i zarazem dalekim biegunem człowieczeństwa. Świadczy o tym choćby fakt, że jawi się bądź pod postacią królowej, bądź niewolnicy. Tak więc, mimo uznania tezy o równorzędności płci, o bliskości kobiety i mężczyzny nie może być mowy. Opisując miłość jako wzajemny stosunek dwojga płci, Elzenberg bierze jednak pod uwagę coś, co można by nazwać „braterstwem dusz". Trudno jednak, na podstawie wcześniej dokonanych ustaleń antropologicznych, odnaleźć ów obszar, na którym takie bratnie porozumienie byłoby możliwe. Pojawia się w Elzenbergowskiej myśli pewien stały rys —

[26] H. Elzenberg *Archiwum...*, *Varia...*, 4. XI. 1915.

kobiecość zaczyna się tam, gdzie kończy się męskość. Brakuje zatem wspólnego człowieczeństwa, są tylko dwie komplementarne jego odmiany.

Może jednak rozważania Elzenberga na temat kobiety są jedynie najbardziej widocznym przejawem kosmicznych odległości między duszami ludzkimi w ogóle. Najpierw kimś zupełnie obcym i dalekim, „przybyszem z innej planety", okazała się kobieta. Oprócz niej, być może bardziej uwydatniającej irracjonalne pierwiastki duszy ludzkiej, zadziwił Elzenberga także mężczyzna, czyli „człowiek w ogóle":

[...] niepokoi mnie człowiek. Zagadnieniem stała się najpierw kobieta, ale tu zaintrygowany, rychło doszedłem do przeświadczenia, że człowieczeństwo samo w sobie już jest zagadką.[27]

Z wiekiem Elzenberg gorzkniał i coraz bardziej odsuwał się od ludzi. Formułował coraz to bardziej pesymistyczne twierdzenia dotyczące natury ludzkiej. Zwątpił w możliwość komunikacji, uznał, że człowiek jest z natury samotny; każdy ma własny świat, oddzielony od innych nieprzekraczalną barierą obcości.[28] Przy tak pesymistycznym spojrzeniu na człowieka, majestatyczny spokój kobiety zaczyna się nam przedstawiać w nowym świetle. Kobieta — cisza i pełnia istnienia — nie musi niczego udowadniać, staczać walk i tak skazanych na niepowodzenie. Dostojnie trwa w bezruchu. A jej spokój i doskonałość mogą tylko rozniecać męską wyobraźnię. Dla samego mężczyzny nie są osiągalne, on bowiem — kruchy i niepełny musi tworzyć, aby usprawiedliwić swoje człowieczeństwo[29]. Kobiecość nabiera więc dla Elzenberga charakteru mistycznej siły, źródła ukojenia, której nadano nazwę —kobieta.

Przytoczone poglądy Elzenberga są nasycone autocentryzmem, zabarwione jego sposobem patrzenia na świat, wszelkie notatki mają bardzo osobisty charakter. Kobieta jest w nich oglądana okiem męskim, a przy tym widziana jest bardzo konkretnie. Opisana więc została tylko o tyle, o ile wydaje się interesująca z takiej perspektywy. Nie znajdziemy tu dociekań, których celem byłoby ujawnienie zobiektywizowanej natury kobiecej. Próbując określić owo, z męskiego punktu widzenia, dziwne zjawisko — tajemnicę kobiecości, Elzenberg akcen-

[27] H. Elzenberg *Kłopot z istnieniem*, s. 91.
[28] Tamże, s. 298.
[29] Tamże, s. 366.

tuje odmienność natur, sposobu postrzegania świata, postawy wobec rzeczywistości. Jest rzeczą charakterystyczną, że przy całej wnikliwości swych uwag na temat kobiety, zupełnie zdaje się nie dostrzegać macierzyństwa i całego ogromu spraw z tym związanych. *Kłopot z istnieniem* zawiera, co prawda, notatkę o wpływie, jaki więź erotyczna może wywierać na dalsze życie. Czy jednak chodziło tu o rodzinę i dzieci — trudno powiedzieć. Niewątpliwie, ową społeczną konsekwencją uczucia między kobietą i mężczyzną staje się rodzina — Elzenberg jednak odsuwa od siebie ten fakt. A może tylko ogranicza swe zainteresowania do kobiety widzianej oczyma kochającego mężczyzny, kobiety uwikłanej w miłosną relację płci. Wtedy pominięcie macierzyństwa wydaje się usprawiedliwione.

Rozważania Elzenberga przedstawiają dość jednostronny obraz kobiety. I wszelkie uwagi, przy tym bardzo wnikliwe, rzadko wykraczają poza tak zakreślony widnokrąg. Trudno dziś powiedzieć, czy w swym założeniu zapiski te miały przybrać taki charakter, być może powstały jedynie na marginesie rozważań o miłości, a kobieta niejako pośrednio — poprzez miłosną podmiotowość — stała się również przedmiotem zadumy. W takim ujęciu, widziana zawsze poprzez miłość, byłaby dla mężczyzny wielką tajemnicą, magnetycznie pociągającą niewiadomą, która obezwładnia i ubezwłasnowolnia.

Typowo męska optyka filozoficzno-antropologicznych dociekań Elzenberga uwidocznia podstawowy dylemat wszelkich dyskusji na tematy związane z feminizmem. Jest on bowiem, jak każdy, jednocześnie sędzią i stroną. I być może ten argument, pozbawiony jakiejkolwiek siły, trafiałby w próżnię — przecież zawsze opis wymaga przyjęcia pewnej perspektywy. Jednak w tym wypadku często zaciera się różnica, zanika odrębność męskich odczuć i opisu samej natury kobiecej. Spróbujmy to wyjaśnić: mężczyzna odczuwa niepokój, a ów niepokój koi dopiero ukochana kobieta. Zbyt łatwo jednak z takiego opisu męskich przeżyć Elzenberg wnioskuje o naturalnym stanie kobiecej duszy. Ukochana osoba przynosi ukojenie, owszem, ale czy wobec tego sama musi być wypełniona spokojem?

Elzenbergowska analiza nie tylko fizyczno-zmysłowego, ale także psychicznego i duchowego wymiaru miłości, może zainspirować współczesne dyskusje na ten temat, głośno dziś podnoszony przez różnej rangi myślicieli i myślicielki. Także poglądy Elzenberga związane z problematyką feministyczną nie przebrzmiały, choć pochodzą

z początku tego stulecia — co krok napotykamy na uwagi ciekawe i głębokie. Narzucają one pewien merytoryczny ton każdemu, nawet polemicznemu, rozumowaniu, co jest cenne tym bardziej, że koniec wieku XX niesie na feministycznej fali przeważnie doraźnie uprawianą publicystykę. Warto więc zadać sobie, podobnie jak Elzenberg, pytania największej wagi. Nawet jeżeli trudno przyjąć przedstawione tutaj odpowiedzi, poczynając od przyjętego przez Elzenberga twierdzenia, iż mężczyzna zyskuje spokój i ukojenie w miłosnym związku z kobietą, gdyż ten spokój i ukojenie czerpie z kobiecej — spokojem wypełnionej — duszy. Poprzez opis atrybutów kobiecości, takich jak bezruch, niechęć do jakiegokolwiek wysiłku, wreszcie nietwórczość, aż po brak sumienia — to wszystko dziś wydaje się nazbyt arbitralne i dyskusyjne; skłania jednak do zadumy.

Roztrząsania i rozbiory

Feminizm i psychoanaliza — ucieczka od opozycji

Zachodni feminizm z pewnym trudem adaptuje się do intelektualnego klimatu panującego w Polsce i innych krajach dawnego „bloku". Powodów jest oczywiście wiele — inne dotyczą sfery życia społecznego, a inne — dziedziny krytyki literackiej. Tu jedną z najważniejszych przyczyn niepełnej recepcji feminizmu jest odmienny kontekst kulturowy. Myślę zwłaszcza o jednej, fundamentalnej różnicy — bardzo słabym u nas funkcjonowaniu psychoanalizy. Ogromna część dorobku myślowego krytyki feministycznej opiera się po prostu na dyskusji z tezami Freuda a także jego — nie doczytanych u nas — kontynuatorów. Brak solidnego fundamentu, jakim jest we Francji na przykład szeroko stosowana w praktyce terapeutycznej teoria Françoise Dolto, psychoanalityczki zajmującej się rozwojem dziecka. Na dodatek zazwyczaj nie chodzi o proste zanegowanie dorobku przedstawicieli tego kierunku, lecz wykorzystanie i reinterpretację, która wiele zawdzięcza formułom, z których treścią się nie zgadza, akceptując jedynie najogólniejsze zarysy. Książka brytyjskiej autorki Juliet Mitchell *Psychoanalisys and feminism* (1974)[1] podejmuje wprost dyskusję z tezami Freuda, Lacana i Lainga.

Postawienie problemu płci jest niewątpliwą zasługą psychoanalizy,

[1] Była to pierwsza na gruncie brytyjskim wyczerpująca krytyka psychoanalizy z punktu widzenia doświadczeń kobiecych, w tym samym czasie we Francji tezy Lacana poddały krytyce dawne słuchaczki studium psychoanalitycznego na uniwersytecie Paris-Vincennes.

która w seksualności widzi ukrywany i poddawany kulturowej presji mechanizm ludzkiego działania. Sięgnięcie przez feminizm po psychoanalizę jest niemal odruchem — trzeba bowiem zauważyć, że wśród różnych kierunków dwudziestowiecznego myślenia żaden nie wydobył na jaw i nie przyznał aż takiego znaczenia płci. W rezultacie nawet ostro krytykując psychoanalityczne widzenie tożsamości seksualnej i treści wiązane z kobiecością czy macierzyństwem nie neguje się struktury myślenia — tego, że podmiotowość ma wymiar płci. Są oczywiście i racje bardziej szczegółowe, wiążące się z językiem i literaturą. Maggie Humm, autorka wydanego u nas *Słownika teorii feminizmu*[2] w innej pracy stwierdza: „psychoanaliza i krytyka literacka są metodologicznie pokrewne a psychoanaliza oferuje feminizmowi bardzo pomocną hermeneutykę czy sposób interpretacji".[3]

Ważne jest przede wszystkim to, że psychoanaliza od swego powstania posługiwała się dziełami literackimi, czy szerzej — mitologią i sztuką, traktując je jako najpoważniejszy zapis doświadczenia o charakterze uniwersalnym, czy wręcz — rodzaj kolektywnej nieświadomości, powiązanej wprost z podświadomością jednostki lub zbiorowości etnicznej. Nawet interpretacja snów ma wiele wspólnego z procedurami przyjętymi w krytyce literackiej, polega bowiem na odczytaniu ukrytego znaczenia pewnej fabuły. Fantazje i marzenia, których artykulację tak często przynosi literatura, stają się przedmiotem dociekań i kluczem do treści wewnętrznego świata. W nowszej, Lacanowskiej wersji psychoanalizy świadectwem staje się mowa, sposób wypowiadania się, metafory czy przemilczenia.

Jeśli więc w tej sferze znaczeń głębokich i podstawowych dla psychiki jednostki i całej kultury odczytywano wciąż wyraźne potwierdzenia porządku przyznającego pierwszeństwo mężczyźnie i marginalizującego kobietę, stanowiło to oczywiste wyzwanie. U Lacana freudowska teza zazdrości o członek zostaje rozwinięta, libido jest według niego wyłącznie męskie, a nawet — bez względu na różnice anatomiczne — konstytuuje się wokół fallusa. Kobieta jest więc bytem niekompletnym. Tak twierdził zresztą już Arystoteles definiując ją negatywnie — przez brak określonych cech fizycznych i psychicznych. Lacan w istocie posuwa się jeszcze dalej — ona być może

---

[2] M. Humm *Słownik teorii humanizmu*, przeł. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993.

[3] M. Humm *Feminist Criticism, Woman as Contemporary Critics*, Lonon 1986, s. 55.

w ogóle nie istnieje „naprawdę" — gdyż konstruuje ją język, narzucając identyfikacje gramatyczne. Dziewczynka zdobywa tożsamość przez naukę mówienia, a nie przez biologię.

Klasyczna psychoanaliza wszystkie fabuły symboliczne interpretuje jako świadectwo takiego porządku, który nie dopuszcza do artykułowania się odmienności, gdyż z góry neguje możliwość czegokolwiek innego. Problem płci redukuje się więc do jednej tożsamości seksualnej oraz jej wersji „niekompletnej", ułomnej, naznaczonej poczuciem braku, jaki przypisuje się kobiecie.

W dyskusji z taką wizją jednostki ludzkiej i kultury problem interpretacji, zagadnienie czysto literaturoznawcze, wyłania się w samym centrum sporu. W ogóle krytyka dzieł literackich zaczyna pełnić szczególną rolę — jest miejscem odnajdywania kobiety w nowym porządku symbolicznym, odczytywanym w starych dziełach, powtarzając tryb rozumowania, nie zaś jego wynik. Orestcja, opowiedziana przez Luce Irigaray, to nie historia Agamemnona, ale raczej tragedia Klitaimestry. Jej mąż był przez lata nieobecny w domu — uczestniczył w wojnie o piękną Helenę i dla powodzenia tej wyprawy poświęcił życie córki, Ifigeni. Powrócił z kochanką, otoczony sławą. Ona w tym czasie związała się z kimś innym, myśląc, że zginął, a zabiła z powodu strachu, zazdrości i nienawiści za śmierć najstarszej córki. Dramat kończy wejście na scenę Eryni — a więc tryumf kobiet histerycznych, doprowadzonych do pasji i szaleństwa. Niekontrolowany wybuch wyzwolonych emocji jest nigdy nie odczytanym zamknięciem trylogii dramatycznej Ajschylosa. Ta interpretacja nie zmienia mitologicznych faktów, jedynie układa je inaczej, kwestionując porządek ojca–boga, stawiając w centrum matkę.[4] Z całą pewnością mit Edypa da się opowiedzieć jako tragedia Jokasty, jego matki, która może stać się centralną osobą dzięki interpretacji. W innym miejscu Irigaray podejmuje nową interpretację Platona — wciąż pokazując, że istniejący kanon ma charakter ideologiczny, jest narzucony i nie tylko nie ma charakteru obiektywnego, ale sam tekst dopuszcza inną możliwość. Dominująca interpretacja, zgodnie ze słowami Simone de Beauvoir, ciągle zmusza do przeciwstawiania podmiotu przedmiotom opowieści, przy czym kobieta, jako przedmiot posiadania, zalicza się do tej drugiej sfery.

Dlaczego jednak wciąż czyta się Greków? Oczywiście, pojawiają się

[4] L. Irigaray *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal-Ottawa 1981, s. 15. Książka powstała jako wynik seminarium: „Kobiety i szaleństwo".

nieśmiałe próby skonstruowania alternatywnej wersji tradycji. I tak u początków literatury francuskiej może stanąć Heloiza, autorka listów do Abelarda.[5] Nierzadka jest też totalna krytyka języka jako systemu preferującego patriarchalizm — prowadząca jednak moim zdaniem do paradoksu kłamcy: czyż bowiem posługując się językiem patriarchalnym można uciec jednocześnie przed jego prawami? Hélène Cixous i Mary Dale, teoretyczki należące z pewnością do radykalnego nurtu feministycznej krytyki, chciałyby widzieć język jako dynamiczny system, a nie źródło narzuconych stereotypów patriarchalnego myślenia.[6] Powracamy do Ajschylosa i Sofoklesa, Platona i Arystotelesa, trzeba bowiem sięgnąć bardzo głęboko, do podstaw kultury.

Nie ma jednak oddzielnych tradycji męskich i kobiecych — to wyjaśnienie pierwotne. Kobiecość, choć marginalizowana i tak dochodzi do głosu, wyraża się choćby w przemilczeniach, jest niewiadomą, obszarem, który literatura ukrywa, wpisując go w dominujący kod. Ujawnienie ukrytej obecności to znów sprawa interpretacji.

Można jednak sięgnąć głębiej, do reguł twórczości.

W porządku dzieła nie musi przecież obowiązywać porządek zgodny z płcią artysty. Kobiety przez długi czas usiłowały walczyć z marginalizacją, zacierając różnicę, starając się upodobnić swoje pisarstwo do najbardziej patriarchalnych wzorców. Rzadko więc u nich właśnie przejawia się złamanie porządku, wolą potwierdzać reguły — popadając dość łatwo w stereotyp. To cena, jaką płaci się za pewien rodzaj konformizmu. Sama istota pisarstwa polega natomiast na próbie przełamania kodu i ustanowieniu własnego, na ujawnieniu nieznanego i walki z ograniczeniami. Jeśli tak, to idąc jeszcze krok dalej trzeba przyznać rację Béatrice Didier, która stawia tezę o „latentnej biseksualności artysty"[7], która polega na zdolności do swoistej transgresji. Ta biseksualność niewiele ma wspólnego z homoseksualizmem. Podobną tezę o biseksualności stawia Hélène Cixous.[8]

---

[5] B. Didier *L'écriture-femme*, Paris 1981.

[6] Teza, że sposób wypowiadania się kobiet różni się od języka męskiego była wysuwana przez badaczy z kręgu psychoanalizy, a także socjologicznie naświetlana przez feminizm.

[7] B. Didier *L'écriture-femme*, s. 19.

[8] H. Cixous *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1993 nr 4–6, por. także: H. Cixous *La Missexualite*, w: *Entre l'Ecriture*, Paris 1986.

Znów literatura okazuje się obszarem w pewien sposób uprzywilejowanym, a w każdym razie wyłączonym spod praw bezwzględnej dominacji jednego porządku symbolicznego, którego cechą jest produkowanie opozycji. „Te opozycje są owocem spekulacji opartych o dualizm: bipolarności manichejskiej, binarności i zasady wykluczenia, przeciwstawności i identyczności; są tyglem, gdzie męskie przeciwstawia się żeńskiemu jak światło ciemności, czyste — brudnemu, niebo — piekłu..." — pisze Louky Bersianik.[9]

Feminizm walcząc z opozycjami musi kwestionować starą symbolikę i zapowiada pojawienie się nowej. Julia Kristeva analizowała sposób porozumiewania się między matką a dziećmi, dowodząc, że na tym wczesnym etapie symbolika dominacji jest jeszcze nieobecna, pojawia się ona w momencie, gdy dziecko włączane jest w struktury społeczne.[10] Poważnym źródłem symboliki patriarchalnej jest religia — najpoważniejszą próbą krytyki istniejącego kodu i stworzenia nowej symboliki są prace Mary Daly.[11]

Pisarstwo jest aktywnością, której nie da się do końca zdefiniować przez przeszłość literatury. Problem nowej symboliki jest zaledwie częścią nowej relacji między pisarstwem a kobiecością. Świadomie używam tu przy tym określenia „pisarstwo" jako odpowiednika *écriture féminine*, by uciec od słowa „literatura" — gdyż ta rozumiana jest zazwyczaj jako swego rodzaju instytucja, która w akceptowanych społecznie formach dokonuje swoistej petryfikacji stereotypów, przedstawiając tradycyjne role społeczne jako naturalne. Jeśli więc feministyczna krytyka literacka miałaby się ograniczać do zajmowania się biografiami pisarek, interpretowania ich dzieł i akcentowania ich roli na tle męskiego kanonu dominującego w historii literatury, to z tego punktu widzenia należałoby ocenić to jako niewystarczające, a nawet fałszywe postawienie problemu.

„Literatura kobieca" bywa smutnym dowodem zdominowania i pod-

---

[9] L. Bersianik *La Lanerne de d'Aristote, Essai sur la critique*, w: *La main tranchante du symbole, Textes et essais féministes*, Montréal 1990, s. 213-214.

[10] Korzystam w tym momencie z wywiadu udzielonego przez Kristevą Françoise van Rossum-Goyon, w: *A partir de Proloque, Questions a Julia Kristeva* „Revue des Sciences Humaines" Lille III, *Écriture, Féminité, Féminisme* 1977 nr 4, s. 496.

[11] Daly rozwijała krytykę religii chrześcijańskich z feministycznego punktu widzenia począwszy od *The Church and the Second Sex* (1968); najbardziej znaną jej pracą jest *Beyond God the Father, Toward a Philosophy of Women's Liberation*, Boston 1973.

rzędności, „pisarstwo" — zawiera przesłanki zmiany, nie mieści się w ramach przewidzianych z góry , co w systemie wartości, obowiązującym w ramach modernizmu jest już samo przez się pozytywnym wyróżnikiem, oznacza bowiem awangardowość, a w każdym razie wiąże z nowatorstwem. Według Cixous nowe pisarstwo kobiet poprzez rytm wyraża ciało. Sięga więc pierwotnego poziomu mowy, jej źródeł pozaświadomych, głównie związanych z libido.[12] To, co proponuje Cixous jako autorka esejów, dramatów i prozy, można oceniać różnie — jest to jednak na pewno oryginalne i nie ogranicza się do negacji, choć z początku swoje pisarstwo określa ona jako akt „kradzieży", zawładnięcia nie swoim. Relację, jaka powstaje w trakcie tworzenia tekstu między piszącą a przedmiotem, określa Cixous jako miłosną: „Pisanie: najpierw jestem dotknięta, pieszczona, zraniona, potem usiłuję odkryć sekret dotykania się, by się zapalić, by świętować i przekształcić w inną pieszczotę."[13].

Czym jest język kobiecy? Francuska dyskusja na ten temat była bogata. Luce Irigaray w książce *Ce sexe qui n'est pas un* opisywała język poprzez efektowne metafory. Na przykład francuskie niemę „e", nie wymawiany, ale obecny wykładnik żeńskości, uważa za odpowiednik sytuacji kobiety w dyskursie — strony obecnej ale niemej.[14] Polski czytelnik, mający inne doświadczenie językowe, niejednokrotnie może być zdumiony, gdy francuskie kategorie gramatyczne traktuje autorka jako „dowody w sprawie", uniwersalizując i absolutyzując opozycję dwóch (!) rodzajów gramatycznych. „Prawdopodobnie tylko we Francji pisarze mogą tak wyczerpująco odpowiedzieć na ankietę «Czy pisarstwo ma płeć?», rozpisaną przez «La Quinzaine Litteraire» w 1974 roku" — komentuje ten fragment dyskusji Maggie Humm.[15] Opinia francuska nie jest z pewnością jednolita, na przykład Julia Kristeva wypowiedziała się sceptycznie: „wydaje mi się, że publikacje kobiet w przeszłości i obecnie nie pozwalają stwierdzić, że istnieje pisarstwo kobiece"[16].

---

[12] Możliwość „pisania ciałem" dotyczy w równym stopniu pisarstwa mężczyzn, wymaga jednak odblokowania — por. *Śmiech Meduzy*.

[13] H. Cixous *La Venue a l'Ecriture*, w: *Entre l'Ecriture*, s. 55.

[14] L. Irigaray *Parler n'est jamais neutre*, Les editions de Minuit 1985 oraz: *Je, tu, nous*, Paris 1990.

[15] M. Humm *Language and Psychoanalysis*, w: *Feminist Criticism*..., s. 46.

[16] *A partir de Prologue*..., s. 496. Problem *écriture féminine* wywołał bardzo żywą dyskusję teoretyczną — nie sposób w tym miejscu podać pełnej bibliografii zagadnienia.

Z drugiej strony pewne pomysły teoretyczne mogą inspirować — i inspirują — pewną awangardową praktykę pisarską. *Écriture féminine* to hasło bardzo chwytliwe i początek pewnego rodzaju eksperymentów, które, moim zdaniem, stanowią jedyną żywą w tej chwili, pod koniec wieku, postać awangardy.

W angielskiej i amerykańskiej tradycji dominuje raczej tematyczny punkt widzenia. Dzięki istnieniu wydziałów *gender studies* powstaje ogromna ilość prac szczegółowych. Na tym tle teoretycznym poziomem z pewnością wyróżniają się prace Mary Daly, reprezentującej feministyczną filozofię. Podkreśla ona niemożliwość całkowicie „nowego" języka i pokazuje raczej ukrytą obecność elementów sprzecznych z patriarchalizmem, które wymagają jedynie wydobycia, odsłonięcia spod warstwy dominującej. Jednakże Daly, podobnie jak Cixous, dokonuje językowego eksperymentu łamiąc składnię, wprowadzając nowe słowa i i roz-łamując stare, by wydobyć inny akcent znaczeniowy, czy etymologię, jak w tytule jednej z jej podstawowych prac *Gyn\Ecology*.[17]

Problem istnienia pewnej warstwy pre-symbolicznej, głębszej niż ta, w której odnaleźć można symbolizacje męskiego porządku a związanej z matką i elementarną energią życiową, pozostaje hipotezą badawczą, do której w różny sposób usiłują podejść badaczki. Jej udowodnienie wymaga swoistej dekonstrukcji tego, co przedstawia się jako zwarty tekst o ustabilizowanych znaczeniach. Nie przypadkiem pojawia się tu termin „dekonstrukcja", związany oczywiście z Derridą i nie jest to jedyne miejsce, w którym badaczki reprezentujące feminizm zapożyczają się u tego filozofa, jak na przykład Hélène Cixous czy Gayatri Chakravorty Spivak. Derrida wydobywa i kwestionuje ten właśnie porządek szeregowania cech w ciągi opozycji, co w konsekwencji powoduje, że przeciwstawienie męskości i żeńskości traktowane jest jako część niezbywalnej matrycy, bez której znaczenia ulegają rozpadowi. Tymczasem właśnie to, co znajduje się pod tym arbitralnym porządkiem, mogłoby stać się podstawą nowej, wyzwolonej kultury kobiet.

W tym miejscu wypada wyjaśnić pewnego rodzaju nieporozumienie. I Kristeva, i Cixous sprzeciwiają się jednoznacznemu zaliczaniu ich

[17] M. Daly *Gyn\Ecology. The Metaetics od Radical Feminism*, Boston 1978, wprowadza tam pojęcie języka metapatriarchalnego.

prac do feminizmu. Nie wypływa to jednak z powodu oporu wobec tego nurtu, a z przekonania o zdolności do przekroczenia binarnej opozycji we własnej teorii, która ma wymiar feministyczny, ale z całą pewnością należy również do pewnych nurtów współczesnej refleksji humanistycznej. Sprawa wyzwolenia kobiety już od XIX wieku jest niejako soczewką skupiającą najbardziej drażliwe problemy ustroju społecznego czy teorii antropologicznych i przez to stała się pewnym probierzem pokazującym nierozwiązane sprzeczności. Krótko mówiąc chodzi o to, że „neutralna" pozycja mówienia utożsamiana była (często nieświadomie) z męskością, i jeśli krytyka Kristevej czy Cixous ma stanowić alternatywę, nie powinna dać się zepchnąć do roli jej zaprzeczenia.

Do specyficznej symboliki nurtu feministycznego zaliczyć można zapewne motyw Androgyne. Określenie natury ludzkiej jako androgynicznej pojawiło się już w *A Room of One's Own* Virginii Woolf i w *Le Deuxième Sexe* Simone de Beauvoir. Z wielu powodów jest to mit wygodny i pociągający, na przykład odróżnia się androgyniczność od Freudowskiej biseksualności, która pojmowana jest zbyt wąsko i pozostaje stanem anormalnym. Poza tym jeśli kwestionuje się *gender* — kulturowe schematy płci, narzucane od zewnątrz jednostce, to wizja pewnego kontinuum różnych tożsamości obejmujących sferę nieświadomą wyłania się jako wizja alternatywna wobec schematu opozycji obowiązujących w męskiej (Edypalnej) sferze symbolicznej. Luce Irigaray w *Speculum de l'autre femme* (1974), książce, która spowodowała jej wykluczenie z uniwersytetu, uznaje, że odwieczną i niezbywalną częścią tożsamości mężczyzny jest cielesność kobieca.[18] Dla literatury ma to kapitalne znaczenie — gdyż kobieta może przemówić wewnątrz męskiego tekstu.

Julia Kristeva widzi problem jeszcze inaczej, w każdym razie jego podstawowe, egzystencjalne dno wygląda dla niej tak: to co w pisaniu jest wyrazem „ja", ukształtowanym nie przez opozycję wobec drugiego, a przez relację wobec macierzyńskiej gleby, pozostaje nieokreślone pod względem płci, zanim nie otrzyma definicji pochodzącej z zewnątrz. Byt mówiący jest w istocie uwikłany w sieć relacji, pod-

---

[18] Poza *Speculum* korzystam z autokomentarza Irigaray *Ecrire en tant que femme* (rozmowa z A. Jardine) w jej książce: *Je, tu, nous*.

lega wewnętrznej dynamice jako „ani mężczyzna ani kobieta, nie starzec i nie dziecko, co sprawiło, że Freud myślał o sublimacji a chrześcijanie o aniołach i co nie przestaje stawiać przed nowoczesnym racjonalizmem kłopotliwego problemu tożsamości (między innymi seksualnej) prze-mienionej, od-rodzonej przez siłę gry znakowej..."[19]. Istnieją oczywiście pewne tematyczne wyróżniki praktyki pisarskiej kobiet — na przykład widzenie ciała jako złożonego z organów, czy problemy wynikające z relacji intersubiektywnych i miejsca w kulturze i społeczeństwie. A także, co jest według tej autorki rzeczą nową i niezwykle charakterystyczną — od pewnego czasu w pisarstwie kobiet można obserwować wyraźną pracę nad przeformułowaniem pojęcia miłości. „Zachodnia koncepcja miłości (miłość dworna lub miłość chrześcijańska, której patronuje związek Chrystusa i Dziewicy) zajmuje obecnie niezadowalające miejsce z punktu widzenia potrzeb i pragnień cielesnych kobiety: feminizm jest wynikiem kryzysu religii a dokładniej — kluczowego dla całej konstrukcji miejsca, jakim jest koncepcja miłości."[20]

W feministycznej krytyce literackiej nie chodzi tylko o równouprawnienie, choć tendencja „rewindykacyjna" jest z pewnością bardzo czytelna i wyraża się w przypominaniu niedocenianych postaci, osiągnięć i problemów. Krytyka feministyczna jest także szansą na przemyślenie od nowa, od podstaw, tożsamości podmiotu, na sformułowanie koncepcji podmiotu mówiącego, która uwzględniałaby nie tylko arbitralny system językowy, ale również sferę subiektywną, pożądania i nieświadomości indywidualnej (a może zarazem — uniwersalnej?). Toril Moi, opierając się na rozróżnieniach zaproponowanych przez Kristevą, dokonuje następującej systematyzacji różnych nurtów feminizmu. Feminizm liberalny upomina się o równość, celem staje się dostęp do porządku symbolicznego; feminizm radykalny odrzuca męską symbolikę i dąży do wytworzenia własnej w imię różnicy. Trzeci nurt odrzuca dychotomię między kobietą i mężczyzną.[21]

Jak to się ma do literatury polskiej? Teoretyczne wyrafinowanie wielu

---

[19] Kristeva *A partir...*, s. 496.

[20] Kristeva *A partir...*, s. 497; fragment ten odnosi się do jej książki *Histoires d'amour*, Denoel 1983.

[21] T. Moi *Sexual\Textual Politics. Feminist Literary Teory*, London and New York 1985 — tamże omówienie prac Cixous, Irigaray i Kristevej.

analiz trudno przenieść na nasz grunt, nie tylko kontekst psychoanalityczny, ale i dekonstrukcjonistyczne tło nie w pełni mają szansę przemówić do czytelnika przyzwyczajonego raczej do innej strawy. Jednakże pojawiający się dość często pogląd, że feminizm jest teoretycznie mało ciekawy i nietwórczy, należy do stereotypów, podobnie jak ten, że kobiety nie są zdolne do uprawiania teorii. A sama problematyka, ośmielam się twierdzić, pojawia się w literaturze polskiej od dawna, i to nie wyłącznie w tekstach pisanych przez kobiety. „Dziwna rzecz, jak wiele cech — zdawałoby się wrodzonych — zawdzięczamy kulturze. Kto by powiedział, że większość duchowych różnic między kobietą i mężczyzną wynika jedynie z umowy towarzyskiej czy wzajemnych złudzeń, które w końcu stają się rzeczywistością."[22] — zastanawiał się bohater niedawno wznowionej powieści Stanisława Rembeka *W polu*. Tak oto, podczas beznadziejnego odwrotu wojsk, porucznik Paprosiński wytłumaczył, cóż to jest *gender*, choć odpowiedniego słowa do tej pory bezskutecznie szukają tłumacze.

Anna Nasiłowska

Matki i ich władza w literaturze niemieckiej

Wydane w 1981 roku w Berlinie materiały z dyskusji na temat kobiet — ofiar i katów, zainicjowały szereg publikacji dotyczących udziału kobiet w kulturze zdominowanej przez mężczyzn. Po raz pierwszy w Nowym Ruchu Kobiecym[1] w Niemczech poruszono problem podwójnej roli kobiet wynikającą z pasywności, do której są wychowywane od najmłodszych lat. Godząc się na tradycyjną pozycję społeczną są współodpowiedzialne — jak twierdzą uczestniczki dyskusji[2] — za trwałość i powtarzalność struktur, często

---

[22] S. Rembek *W polu*, Warszawa 1993, s. 218.

[1] Nowy Ruch Kobiecy (Neue Frauenbewegung) istnieje na Zachodzie od roku 1968, kiedy to studenci wystąpili o demokratyzację życia publicznego oraz przeciwko sztywnym normom etycznym, nie uwzględniali jednak politycznego i społecznego położenia kobiet. W wyniku niezadowolenia z osiągnięć rewolty studenckiej zaczął się rozwijać intensywnie ruch kobiecy, który początkowo nawiązywał do tradycji ruchu przedwojennego.

[2] *Frauen–Opfer oder Täter?*, red. F. Haug „Argument Studienhefte" nr 46, Berlin 1981, s. 24

określanych jako struktury patriarchalne. Rola ofiary wiąże się z ich poświęceniem się wszędzie tam, gdzie wymagane są typowo kobiece umiejętności. Jako matki, żony, sanitariuszki, siostry zakonne, pielęgniarki umacniają tradycyjny podział ról według płci. Najbardziej ambiwalentna okazuje się rola matki, ponieważ poza etosem poświęcenia kobiecie przypisuje się także główną odpowiedzialność za wychowanie dzieci.

Macierzyństwo ze swojej natury, mimo że na przestrzeni wieków ulega przemianom[3], służy zachowawczym tendencjom choćby dlatego, że matka wypełniając swe opiekuńczo-wychowawcze zadania jest zależna od grupy społecznej, w której żyje, co nie pozostaje bez wpływu na jej potomstwo. Szczególną uwagę skupiono na relacji matki i córki. W różnorodnych tekstach zaczęła pojawiać się teza, że matka najbardziej przyczynia się do kontynuowania tradycji nierówności płci.

Obok pozycji o charakterze eseistycznym i badawczym, jak np. zbiór prac *Frau und Macht* (*Kobieta i władza*) pod redakcją Barbary Schaeffer-Hegel z 1984, powstało na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat także wiele utworów literackich na ten temat. Mają one często formę wspomnień córek poszukujących źródeł swojej tożsamości. Krążą wokół pytań o odpowiedzialność za sytuację kobiet we współczesnym świecie i o ich odpowiedzialność za los, sposób odczuwania i reakcje. Charakterystyczny dla nich krytycyzm nie byłby możliwy, gdyby autorki pozostawały wierne poglądom idealizującym kobiecość albo uznającym macierzyństwo za sacrum.

Wiele z tych tekstów przypomina oskarżenia o emocjonalne upośledzenie. Należy do nich m. in. powieść *Die Züchtigung* (Tresura) Waltraud Mitgutsch z 1987 roku. Wydaje się, że jej narratorka wspomina swoją matkę bezrefleksyjnie, mimo że punktem wyjścia jest dla niej pytanie, dlaczego sama nie potrafi być dobrą matką. Od swojej córki dowiaduje się, że nie zapewnia jej ciepła i poczucia bezpieczeństwa. Nie może zrozumieć tego zarzutu, ponieważ usiłuje być kochającą matką w taki sposób, żeby w niczym nie przypominać własnej, która była wobec niej wroga i rygorystyczna. Wracając myślami do dzieciństwa, przypominając sobie jej zachowania,

---

[3] Por. E. Badinter *L'amour en plus*, Paryż 1980 (wyd. niemieckie *Die Mutterliebe*, Monachium 1984).

zapomina jednak swoich rodzicielskich błędach. Z zanurzenia w przeszłość powraca bezradna, z otwartymi na nowo ranami, jakie wówczas zadała jej matka wymuszając na niej posłuszeństwo cielesnymi karami. Odreagowuje w aktach przemocy i tresury bezradność wobec własnego losu. Oskarżając matkę o bezduszność, a siebie o bezradność zrywa ostatecznie z mitem macierzyństwa jako wartością pozytywną. W powieści Mitgutsch pojawia się na jego miejscu tylko negatywne uzależnienie albo niejasna tęsknota za ideałem.

Inne podejście do zagadnienia macierzyństwa w niemieckiej literaturze reprezentują takie utwory, w których córka podejmuje próbę zbliżenia się do matki, zrozumienia jej wrogości wobec siebie, ponieważ widzi w tym szansę akceptacji własnej kobiecości. Do nich należy między innymi stosunkowo wczesna, bo opublikowana w 1975 roku, książka Karin Struck *Die Mutter*. Autorka tworzy w niej bohaterkę, która obserwuje własną sytuację w najbliższym otoczeniu, a jednocześnie analizuje wrogość społeczeństwa wobec kobiet w ogóle – niechęć do kobiet w ciąży i do dzieci. Przedstawiając te dwa plany, indywidualny i ogólnospołeczny, Struck podchodzi do problematyki kobiecej w sposób przesadny. Książkę ratuje tylko to, że nie zawiera nowej utopii społecznej, w której byłyby rozwiązane wszystkie problemy macierzyństwa.

Poza tekstami o typowo rozrachunkowym albo programowym charakterze istnieje jeszcze cała gama utworów podejmujących próby psychologicznej analizy relacji między matką i córką. Przedstawiają one matki, których władzę trudno rozważać tylko w negatywnych kategoriach panowania, ponieważ nie są jednoznacznie złe, i obce jest im używanie przemocy fizycznej. One po prostu są, zawsze obecne, kochające, uważne, gotowe do poświęcenia. Ich relacje z córkami to splot przenikających się wzajemnie uzależnień emocjonalnych. Wraz z pojawieniem się takiego typu matki i jej ambiwalentnej roli w życiu córki zmienia się forma narracji, nabiera ona specyficznego fragmentarycznego charakteru. Do takich analizujących, przez to ciekawych utworów należą m. in. *Wycieczka z matką* Gabriele Wohmann z 1976 roku, *Die Klavierspielerin* (1983) Elfriede Jelinek i *Das Muschelessen* (1990) Brigit Vanderbeke.

Najbardziej bezpośrednio i tradycyjnie o władzy matki mówi Jeli-

nek. Matkę nazywa wręcz „inkwizytorem" i „plutonem egzekucyjnym". Takiej bezpośredniej oceny nie ma już u Vanderbeke. Tutaj władza matki nie jest nazywana wprost: odczytujemy ją poprzez zachowanie córki, jej język i w pozycję ojca w domu. W *Wycieczce z matką* przejawy władzy są jeszcze bardziej ukryte. Wydaje się, że matka prawie wcale jej nie sprawuje. To raczej córka domaga się uzależnienia. Dla wszystkich trzech tekstów wspólne jest takie ujęcie tematu, gdzie na pierwszy rzut oka na relację matka–dziecko[4] decydująco wpływa nieobecność ojca. W *Die Klavierspielerin* czytamy: „Po wielu ciężkich małżeńskich latach przyszła na świat Eryka (...). Ojciec zaraz przekazał jej pałeczkę i odszedł. Eryka przyszła, a on odszedł". W *Das Muschelessen* ojciec nie wraca z podróży służbowej, obecny jest tylko we wspomnieniach jako brutalna instancja. Natomiast w *Wycieczce z matką* ojciec nie żyje, pozostają po nim jedynie wspomnienia i tęsknota. Podczas lektury pojawia się pytanie, czy istniałby w ogóle problem zależności córki od matki, gdyby nie zabrakło ojca, jak u Jelinek, albo gdyby był inny, nie taki brutalny, jak u Vanderbeke, czy tak dominujący, jak u Wohmann. Poddając te teksty analizie próbuję wyszukać w nich ślady przypisania ojcom winy za sytuację emocjonalną córek. Ich brak świadczy, że zaliczyć je można do nowego nurtu dyskusji feministycznej, w której nie ma już mowy ani o kobietach w kategoriach szczególnej wyjątkowości, ani o indywidualnej winie matek i ojców, ale o kulturowych uwarunkowaniach obu tych ról.

Grzeczna dziewczynka

Die Klavierspielerin to jeden z najbardziej znanych tekstów austriackiej pisarki. Jego bohaterka, Eryka Kohut, ma około trzydziestu lat, mieszka razem z matką w Wiedniu. Ojciec zmarł po dłuższym pobycie w szpitalu dla nerwowo chorych. Eryka prowadzi bardzo monotonne życie, a jego rytm ustala matka. W wolnych od matczynej kontroli chwilach robi wszystko, o czym wie, że w oczach matki jest złe i niedozwolone. Odwiedza między innymi *peep-show*,

[4] Margrit Brückner mówi o niebezpieczeństwie dyskusji nad relacją matka–dziecko bez uwzględnienia osób trzecich, ponieważ taka diada nabiera cech, które są charakterystyczne dla relacji miłosnej o podłożu erotycznym. Por. *Frauen und Macht*, red. B. Schaeffer-Hegel, s. 139.

nawiązuje bliski kontakt ze swoim uczniem, Walterem Klemmerem, okaleczа się. Znajomość z Klemmerem mogłaby zapowiadać zwrot w jej życiu. Młody człowiek jednak zawodzi jako partner. Po kilku doświadczeniach z Klemmerem staje się znów „grzeczną dziewczynką". Dowiadujemy się o niestosownym zachowaniu matki wobec dorosłej córki:

Szybko jak spadające liście jesienne [Eryka – B. CH.] wpada przez drzwi, żeby niepostrzeżenie dotrzeć do swego pokoju. Tam jednak stoi już wielka mama i ustawia Erykę. Do raportu i pod ścianą, jak inkwizytor i pluton egzekucyjny w jednej osobie, uznana przez państwo i rodzinę za matkę. Matka bada, dlaczego Eryka przychodzi do domu dopiero teraz, tak późno? [...] Myślisz, że nie dowiem się, gdzie byłaś, Eryko. Dziecko powinno odpowiadać matce nie pytane, która mu jednak nie uwierzy, bo dziecko chętnie kłamie.[5]

Gdyby podobne zdania o „mamie" – wyłączając określenia „inkwizytor" i „pluton egzekucyjny" – znalazły się w książce dla dzieci i wyrażały matczyną troskę o małe dziecko, które późno wraca do domu, nie zrobiłyby na nas specjalnego wrażenia. Także w odniesieniu do starszej córki nie dziwiłyby szczególnie, gdyby ta troska ukazana była pozytywnie, i gdyby nie była powodem cierpień obu kobiet. Tutaj przedstawiona jest jednak ironicznie. Córka wraca do domu, a matka od razu przystępuje do ataku, uzurpując sobie prawo do kontroli. Fakt, że córka skrada się do własnego pokoju, dowodzi, że całkowicie poddaje się zasadom narzucanym przez matkę. Władza matki nie miałaby tej mocy, gdyby Eryka nie liczyła się na każdym kroku z jej oczekiwaniami. Świadczą o tym incydenty z Walterem Klemmerem, które Eryka przeżywa bez względu na przyzwolenie matki, czy na jego brak. Eryka nie tylko nie wyrywa się spod jej kontroli, ale nawet tego nie planuje. Ciągle jeszcze śpi w jednym łóżku z matką, marzy o mieszkaniu, w którym zamierza dalej z nią mieszkać, tylko wygodniej i bezkonfliktowo. Wydaje się, że ten ścisły związek wcale Ericе nie przeszkadza. Czytelnik nie powinien go jednak akceptować. Autorka zdaje się nie wierzyć w jego zmysł krytyczny, bo uzależnienie Eryki od matki wielokrotnie komentuje. W krótkich zdaniach, takich jak: „Dojrzewająca dziewczynka żyje w rezerwacie pod stałą ochroną" (s. 35), „Dziecko jest dla matki bóstwem. Wymaga ona od niego nieznacznej zapłaty: życia" (s. 28) albo „Ta śmie-

[5] B. Vanderbeke *Das Muschelessen*, Berlin 1993, s. 68.

szna" – mowa jest w dalszym ciągu o Eryce – „chorobliwie pokręcona, uczepiona ideałów, zidiociała, półobecna, żyjąca tylko duchem istota, zostanie przez tego mężczyznę przestawiona na inny biegun, na rzeczywistość" (s. 67), łatwo rozpoznać pasję, z jaką autorka formułuje przesadne określenia. Z tych zamkniętych, spointowanych zdań buduje w powieści jednoznacznie negatywny obraz kobiet. Sposób, w jaki to robi, wskazuje, że czytelnikowi nie wolno go kwestionować.

Zaskakuje fakt, że podobnie jednoznacznie nie ukazuje postaci Waltera Klemmera. Nawet w scenie bicia i gwałcenia Eryki, nie jest on tak negatywnie przedstawiony jak kobiety. I mimo że uzurpuje sobie prawo do karania Eryki za jej niemoralne pragnienia, pozostaje postacią jakby nietykalną. Narratorka opisuje, że z jednej strony ma on wrażenie przymusu takiego działania wyzwolonego przez listowne prośby Eryki, z drugiej zaś odczuwa szczególną przyjemność przy zadawaniu jej bólu.

W odniesieniu do kobiet brak zróżnicowanej analizy motywacji i mechanizmy władzy w ich wzajemnych relacjach nie dają się obserwować na podstawie samej akcji. Pojawiają się w zasadzie dopiero na drugim planie, w płaszczyźnie samej narracji, w jej stylu, który zdradza apodyktyczność zwróconą nie tylko przeciwko przedstawionym kobietom, ale także przeciwko czytelnikom. Nie dopuszcza pytań, nie pozostawia otwartych kwestii. Sama akcja rozwija się nie tyle wokół mechanizmów władzy matki, ile wokół jej następstw. Podczas lektury możemy jedynie śledzić deformacje Eryki. Nie wystarcza, że Eryka regularnie odwiedza *peep-show*, podgląda spółkujących ze sobą ludzi i listownie prosi o opisy sadystycznych praktyk seksualnych. Dowiadujemy się, że zadawanie sobie ran (głównie na wargach sromowych) to paraseksualne praktyki Eryki, które uprawia na przekór matce, podobnie jak kupuje sukienki, których nigdy nie nosi. We wszystkich aktach zadawania sobie bólu, matka jest jedynym punktem odniesienia. I chociaż zapraszając do siebie mężczyznę Eryka pozwala mu przekroczyć granice swojej intymności, nie zmienia to jej relacji z matką. Tym, czego pragnie najbardziej, jest uwolnienie się od niezdolności odczuwania. To pragnienie, bez względu na to, czy miałby to być ból, czy pożądanie, jest głównym motorem nocnych wędrówek po krzakach na Praterze, listów i okaleczeń.

Poszukiwanie silnych przeżyć prowadzi jednak tylko w stronę zmyślo-

nych fantazji, bo tak naprawdę bohaterka tęskni za ciepłem i pieszczotami. Nie jest tylko w stanie nazwać swoich pragnień. Nie zna bowiem potrzeb swojego ciała ani jego reakcji. I to jest najgorszym następstwem bezwzględnej kontroli, jaką od wczesnego dzieciństwa sprawuje nad nią matka. Zapanowała nad ciałem córki tak bardzo, że stało się ono zupełnie obce Eryce. Konsekwentnie kształciła w niej mechanizmy wyrzeczeń, aby dzięki radykalnej dyscyplinie wyrosła na sławną pianistkę. Tresura nie wystarczyła, by wychować geniuszkę, spowodowała tylko zupełne wyobcowanie wobec własnego ciała. Dlatego Eryka w swoim dorosłym życiu potrafi jedynie poddawać się subwersywnym siłom cielesnym, nie rozumiejąc tęsknot własnego ciała, ani nie znając dróg ich zaspakojania. I nic dziwnego, że stać ją na nieporadne domaganie się bliskości od matki: „Eryka ssie i gryzie duże ciało matki, jakby chciała ponownie w nią wniknąć i schować się w nim" (s. 235). I mimo że matka w tym napadzie miłości dostrzega tylko kryptoseksualny atak córki, godzi się w końcu na bliskość. Opis sceny kończy się zdaniem: „Obie kobiety zasypiają w ciasnym uścisku" (s. 237). Eryka nie potrafi rozbić więzienia, psychicznie pozostaje dzieckiem, które nie może obyć się bez matki. W obrazie bohaterki zawarta jest idea książki: Eryka to produkt matczynej władzy. Powód do zmiany może nadejść się tylko z zewnątrz: „Pod szklanym kloszem są zamknięte obie, Eryka i jej matka. Ten klosz da się podnieść tylko wtedy, jeśli ktoś z zewnątrz podniesie go za uchwyt" (s. 15). Ale męski wybawca nie potrafi tego zrobić i Eryka musi dalej żyć „bez czasu, bez wieku, jak insekt uwięziony w bursztynie".

Cichy bunt

W znakomitym debiucie Brigit Vanderbeke *Das Muschelessen* (*Muszelkowe danie*) mamy do czynienia z sytuacją odwrotną: w płaszczyźnie narracyjnej, w stylu opisu czytelne są konsekwencje władzy matki, zaś akcja przedstawia jej subtelne mechanizmy. Autorka podejmuje temat relacji matki i córki ściślej wiążąc ją z rolą ojca. Próbuje pokazać skomplikowane mechanizmy zachowań i reakcji emocjonalnych matki wobec niego i dwojga dzieci – starszej córki i młodszego syna.

Historię wieczoru, kiedy cała czteroosobowa rodzina ma świętować powrót ojca z podróży służbowej, opowiada córka. Jej zdania są

zaskakująco długie, konstruowane na zasadzie skojarzeń. Sprawiają wrażenie, jakby osoba opowiadająca obawiała się, że nie zdąży czy nie zdoła wszystkiego powiedzieć, albo jakby chciała wyrzucić z siebie coś, co ją męczy, ale czego nie jest w stanie wyartykułować. Jej stan neurotycznego napięcia zdaje się nie wynikać z przekazywanych treści (opis przygotowań do kolacji i czekania na ojca). Stanowi raczej cechę osoby opowiadającej. Wieczór przeciąga się — zamiast powitania pojawiają się wspomnienia, rozważania na temat ojca. Nieobecny zamienia się stopniowo w oskarżonego bez prawa do obrony. A kiedy matka się jej podejmuje, czyni to w sposób niejednoznaczny: tłumaczy jego zachowanie przede wszystkim słabościami i zmęczeniem. W ten sposób umacnia w dzieciach przekonanie, że ojciec nie jest zdolny do innych niż nieprawidłowych reakcji.

Podczas pierwszej lektury opowiadanie wygląda na generalny atak na ojca. Osierocony w dzieciństwie, wymyślił sobie ideał rodziny i chciał bezwzględnie ów ideał realizować w swoim małżeństwie: jego syn miał być odważny, silny i dobrze wykształcony, córka pełna ciepła i przymilna, żona zaś — praktyczna. W rzeczywistości wszyscy go rozczarowują. Syn jest lękliwy, córka uparta i oschła. Nie zadowalają go także szkolne osiągnięcia obojga dzieci, ponieważ w jego mniemaniu szkoły współczesne nie mają dobrego poziomu:

[...] życzyłbym sobie, żeby was w ogóle nie było na świecie, powiedział kiedyś i wyjaśnił, że głęboko żałuje, gdyż przez nieuwagę spłodził mnie, a potem planowo mojego brata, którego uważał za absolutną pomyłkę.[6]

Jego kontakt z dziećmi ogranicza się do karcenia i upominania, co nie przynosi zresztą większych efektów:

Mój ojciec często mi mówił, jak wy traktujecie swoją matkę, powinniście mieć do niej więcej respektu, mój ojciec na darmo próbował wpoić nam ten respekt, co nie udawało się i matce. Mówił: nie widzicie, jak ona się dla was szarpie, haruje cały dzień; jasne, że widzieliśmy to szarpanie się i harówkę, jak dźwigała ciężkie siatki i torby...

Z dalszej części zdania wynika, co jest powodem wychowawczych niepowodzeń ojca:

[...] wieczorem także, kiedy mój ojciec wracał do domu, ona dalej szarpała się i harowała i jak nie było piwa, szybko po nie biegła, też po papierosy: wszystko, o czym zapomniał mój ojciec

[6] E. Jelinek *Die Klavierlehrerin*, Frankfurt 1983.

w drodze do domu, kupowała jeszcze wieczorem, a mój ojciec dużo palił i moja matka musiała często biegać, a on nie mógł widzieć zmęczonej twarzy mojej matki, i wtedy ona się przestawiała, wtedy to była jej twarz na wieczór, którą malowała sobie w łazience szybko o pół do szóstej, zanim przyszedł ojciec, ale teraz trzymała się ta twarz tylko godzinę i musiała być wciąż poprawiana, i teraz już z nią biegała, a ja myślałam, że nie lubię, kiedy matka się tak ciągle przestawia. [s. 19]

Jedynie matce udaje się sprostać oczekiwaniom męża. Jednak tylko częściowo, ponieważ jest zbyt romantyczna i płaczliwa.
Dokładna lektura komentarzy, którymi córka przeplata swoje opowiadanie oraz zdań dotyczących przygotowywania muszelek, pozwala bliżej przyjrzeć się matce. Dowiadujemy się między innymi:

[...] mój ojciec był raczej za rzeczowością i rozsądkiem, i moja matka naturalnie uwzględniała rzeczowość i rozsądek i w ogóle przestawiała się zawsze na niego i nastawiała, kiedy wracał, a kiedy znów zaczynała mówić: „to co sobie wyobrażasz", zaraz wiedziałam, że już się przestawiła. [s. 16]

Matka nie tylko „się nastawiała" na ojca, ale także dopasowywała cały rozkład dnia do jego rytmu: kolacja była zawsze o szóstej, ponieważ pół godziny wcześniej wracał z pracy. Najpierw musiał w spokoju przeczytać gazetę, wypić „swoje piwo", dopiero potem wszyscy mogli zasiąść do wspólnego posiłku. Kiedy wyjeżdżał służbowo, matka nie przestrzegała już tego porządku dnia. Wszyscy mogli jeść to, na co mieli ochotę co i kiedy chcieli. Nie obowiązywała też szczególna dyscyplina.

[...] i to rozprzężenie bardziej mi się podobało, tylko że ojciec nic o tym nie chciał słyszeć i matka zawsze przestawiała się na niego. Teraz była już siódma, i ona już się przestawiła. [s. 17]

Ostentacyjnie dopasowując siebie i dom do wymagań męża matka gra w oczach swoich dzieci rolę ofiary. Za wszystko bierze winę na siebie, zdradza jednak swoim zachowaniem, że nie jest tylko pasywna, że świadomie i aktywnie kształtuje relacje między członkami swojej rodziny.

[...] kiedyś się to musi skończyć, uważam, że nie powinno być tak dłużej, a mój brat dodał, szczególnie znęcanie się nad ludźmi, i matka uciszyła nas mówiąc: „cii", bo bała się, że on mógłby nas usłyszeć, że on wie i słyszy wszystko, chociaż wiedzieliśmy, że to niemożliwe, ale rzeczywiście dość dużo wiedział, bo każdy każdego wydawał, a matka zawsze mówiła: musimy trzymać ze sobą. [s. 30]

Tu rysuje się granica, jaka powstaje między ojcem a dziećmi i matką.

Jest wynikiem swoistej taktyki, która przypomina konspirację nielegalnego podziemia przeciwko okrutnemu władcy. Całe opowiadanie córki świadczy o tym — choć nie bezpośrednio — że matka niedostrzeżenie, ale konsekwentnie, buduje front przeciw swojemu mężowi. Odnosi się wrażenie, że sprawuje władzę nie do końca świadomie. Nie zauważa nawet, że dokonuje zemsty na mężu i angażuje w nią dzieci. Próbuje je przekonać, by unikały konfliktów z ojcem, co w praktyce wiąże się z unikaniem jego samego. Jest to też jej własna strategia. Metoda wychowawcza zawodzi, gdyż dzieci nie potrafią omijać ojca tak konsekwentnie jak ona, wykorzystuje więc wobec nich swoje cierpienie: „robiłam źle. (...) Jestem załamana, rozdarta między ojcem a wami (s. 86)". Tym zdaniem, które córka pozostawia bez komentarza, matka nie tylko stara się u rodzeństwa wywołać współczucie, ale także przekonanie o współwinie za jej cierpienie. Nic innego nie wiąże ludzi tak silnie emocjonalnie jak poczucie winy wobec kochanej osoby. A taka właśnie relacja panuje między opowiadającą, jej bratem i ich matką.

Córka w ogóle nie krytykuje matki, czuje się raczej zobowiązana do wspierania jej. Jej związek z ojcem jest pozbawiony podobnego poczucia winy. Ojciec wywołuje w niej tylko lęk, którego nie odczuwa wobec matki. Matce nie bierze nawet za złe, że nie broni swoich dzieci przed niesprawiedliwymi karami. Kiedy są bici w gabinecie za większe i mniejsze przewinienia, pozostaje za drzwiami i nie próbuje wstawić się za nimi. Karane są za jej zgodą, ale żadne nie wini jej za zadawany im ból. Problem pośredniego uczestnictwa matki w autorytarnej władzy ojca wydaje się pozostawać zarówno poza świadomością głównej bohaterki, jak i samej pisarki, w każdym razie nic nie sygnalizuje go w tekście. Ani córka, ani syn nie dostrzegają, że kary wobec nich stosuje również i matka, pozostają one nieczytelne, ponieważ ich instrumentem nie są rozkazy i nakazy, ale groźba utraty miłości sygnalizowana w s z a n t a ż u c m o c j o n a l n y m, w których zasadniczą rolę gra uświadamiane dzieciom cierpienie. Również tego wieczoru mają być jego świadkami, dlatego matka zmusza ich do uczestniczenia w rytuale czekania, które okazuje się bezowocne. Rytuał ten celebruje przygotowując z pełnym poświęceniem muszle i sama go kończy wyrzucając je do kosza na śmieci.

W opowiadaniu Vanderbeke mamy do czynienia z tradycyjnym układem rodzinnym, w którym aktywność kobiety ogranicza się do sfery

prywatnej. Przez swoich bliskich jest traktowana tak, jakby nie pracowała poza domem. Chociaż jest nauczycielką, córka nie zauważa intensywniejszych kontaktów matki z kimś z jej zawodowego grona. Wiadomo, że wyszła za mąż wbrew woli rodziny, zatem i z nią niewiele ją łączy. Swoją uwagę koncentruje na dzieciach i mężu. A że ten często wyjeżdża, z córką i synem wiąże się coraz bardziej. Z nimi też odprawia rytuały, które kiedyś należały do intymnych zachowań małżonków. To między innymi przygotowywanie odświętnego dania muszelkowego. Emocjonalne oddalenie od męża i otoczenia sprawia, że w swoich relacjach z dziećmi matka szuka kompensacji potrzeb emocjonalnych. A że jest to tylko kompensacja, nie można traktować mechanizmów jej władzy w rodzinie jako władzy matriarchalnej. O matriarchacie możemy mówić i tak dopiero wtedy, gdy tworzy formy instytucjonalne, regulujące życie społeczne w sferze publicznej. W opowiadaniu Vanderbeke mamy do czynienia tylko z opisem relacji międzyludzkich w sferze prywatnej. Decyduje o nich matka, jednakże jest ona zorientowana na męża jako autorytarnego zwierzchnika. Jemu pozostawia funkcję sędziowską. Dopiero kiedy córka osiąga pełnoletniość i ojciec nie może już stosować wobec niej kar cielesnych, matka staje po jego stronie, upominając córkę:

[...] moja matka codziennie przychodziła do pokoju i mówiła, no idź już, przeproś, bo nie mogła wytrzymać, kiedy nie rozmawiano ze sobą. [s. 84]

„Przestawiając się" na męża matka daje dzieciom do zrozumienia, że robi to tylko ze względu na niego: przestaje na przykład grać na skrzypcach, chociaż wciąż marzy o grze i często płacze na wspomnienie instrumentu; godzi się na wstawienie do mieszkania szafy w nowoniemieckim stylu, chociaż bardzo jej nie lubi i stale narzeka na jej kształt i niepraktyczność; wysłuchuje opowiadań męża na temat jego pracy, chociaż chciałaby mówić o swojej; odbiera zamówione przez niego znaczki pocztowe, zawsze podkreślając swój negatywny do tego rodzaju zbieractwa stosunek; na jego życzenie słucha Verdiego i piecze cielęcinę w niedzielę, mówiąc dzieciom, że nie znosi tej muzyki i stania w kuchni w dzień wolny od pracy. Lubi natomiast swoje sam na sam z dziećmi podczas nieobecności męża: (...) „dzieci, czy to nie cudownie, tylko my we troje", co córka zaraz tłumaczy: „bo chyba przestawianie się było dla niej zbyt męczące" (s. 20).

Córka w swojej opowieści nie zastanawia się, dlaczego matka z jednej strony dopasowuje się do męża, z drugiej zaś robi to tak demonstracyjnie, okazując niechęć do owych zabiegów. W konsekwencji tej strategii dzieci coraz bardziej oddalają się od ojca, do czego otwarcie się przyznają podczas „wieczoru czekania":

[...] wyszło, że mój brat i ja woleliśmy, żeby nie przyszedł, albo najlepiej, żeby już w ogóle nie wracał, bo mamy dosyć udawania prawdziwej rodziny, jak on ją nazywał, w rzeczywistości mieliśmy wrażenie, że jeśli nie jesteśmy prawdziwą rodziną, to wszystko w tej rodzinie kręciło się wokół tego, żeby tak się zachowywać, jakbyśmy byli prawdziwą rodziną, taką, jak wyobrażał ją sobie mój ojciec, bo sam nie miał rodziny, więc nie wiedział, jak wygląda prawdziwa rodzina, za to rozwijał jak najdokładniejsze wyobrażenia, które mieliśmy zamieniać w rzeczywistość, kiedy on siedział w biurze, choć mieliśmy ochotę dziczeć, zamiast być prawdziwą rodziną [s. 23–24].

W cichej opozycji wobec męża matka uzyskuje nad dziećmi pełną kontrolę, nie stosując żadnej przemocy fizycznej. Z lęku przed utratą matczynej miłości syn i córka przetwarzają w niechęć do ojca wszystko, czego nie akceptują u matki. Córka nie znosi „d o p a s o w y w a n i a s i ę" matki do ojca. Dlatego sama nigdy tego nie robi. Mimo strachu przed nim obstaje przy swoich decyzjach, jest bardzo zasadnicza i nieposłuszna. W tej konstelacji układów rodzinnych córka staje się odwrotnością matki, zaś syn odwrotnością ojca. Śledząc przedstawione w opowiadaniu reakcje psychologiczne można odnieść błędne wrażenie, że rodzeństwo osiąga tu autonomię, ponieważ stać je na opór wobec ojcowskiej tyranii. Postawa ta nie ma jednak wiele wspólnego z suwerennością. Objawia się tylko w sytuacjach konfliktowych. W gestii ojca pozostaje prawo do oceny osiągnięć dzieci w nauce, mimo że to matka pracuje w szkole; prawo do oceny zgodności ich zachowań z płcią, bo tylko on stale podkreśla różnice, jakie powinny dzielić chłopców i dziewczynki:

[...] jego [brata – B.Ch.] ciągła przymilność wyprowadzała ojca z równowagi, przymilność, której brakowało mu u mnie, i dlatego mówiło się w naszej rodzinie, że z tego powodu nigdy nie znajdę męża, a o moim bracie, który jako dziecko chciał nosić sukienki, mówiono, że jest nienormalny, mój brat był dla ojca zawsze podejrzany, mówiła matka, bo miał jasne włosy, był różowy i zawsze się uśmiechał. [s. 73]

Ojcowskie oceny obciążają syna i córkę, chociaż dzieci nie mówią o tym bezpośrednio. Wskazuje na to przygniatająca atmosfera opowiadania, którą wywołuje nie tylko długość i chaotyczność zdań. Wpływa na nią także natręctwo wielu sformułowań, jak to o „p r z e -

stawianiu się" matki na ojca oraz motyw śmierci, otwierający i zamykający tekst. Córka słysząc (początek opowiadania) chrzęszczące w garnku muszle, nie może obronić się przed wrażeniem, że uczestniczy podczas przygotowywania posiłku w masowym mordzie. Zaś matka, wyrzucając nietknięte muszle (zakończenie) morduje symbolicznie ojca. Jest to ostatni akt jej zabiegów, chociaż wyglądać może tylko na reakcję wynikającą z rozczarowania. Ta scena łączy się z motywem śmierci, który pojawia się we fragmencie o skrzypcach. Matka rozbiła je, gdy wyciągała je z szafy w tajemnicy przed ojcem:

[...] potem usiadła na lodowatym łóżku w sypialni, patrzyła na skrzypce i ciągle płakała, potem włożyła je do futerału, takie wkładanie było zawsze prawdziwym pogrzebem, tym razem pochowała skrzypce w futerale w szafie w sypialni na zawsze, i wyszła całkiem zapłakana. [s. 28]

Trudno obronić się przed zestawieniem obu tych śmierci: „lodowate łóżko" i pogrzeb skrzypiec. W tym powiązaniu muszle zyskują dodatkowe symboliczne znaczenie. Nie są tylko odświętnym daniem. W początkowej fazie małżeństwa należały, jak już wspomniałam, do miłosnego rytuału. Powiązanie ich ze sferą erotyczną, zaznaczone w opowiadaniu wspomnieniem wspólnych żartów i zagadkowego przekomarzania się rodziców w łazience, wskazuje na ich tradycyjną symbolikę kobiecości. Wyrzucenie muszli pamiętnego wieczoru oznacza zatem nie tylko wykluczenie ojca z kręgu triady — matki i dzieci, ale i rezygnację matki ze swojej seksualności. Tak jak ucieleśniała się ona podczas wspólnego niegdyś przygotowywania muszelkowego dania, tak teraz wraz z zacieśnieniem związku z dziećmi, zostaje odrzucona.

Bezcielesność

W *Wycieczce z matką* Gabrieli Wohmann narratorka też jest córką. Jest zdecydowanie starsza i dojrzalsza od bohaterki Vanderbeke. Ma męża i dorosłego syna. O obu mężczyznach wiemy tylko, że istnieją. To sprawia, że znów mamy do czynienia z relacją matka–dziecko, bez szerszego kontekstu. Nie jest to obojętne dla charakterystyki głównej postaci. Córka jest pisarką, która nie może pogodzić się z niedawną śmiercią ojca i starością matki. Odwiedza ją często, ale wciąż ma wyrzuty sumienia, że poświęca jej za mało czasu. Za każdym razem, kiedy wyjeżdża, czuje, jak rośnie w niej wewnęt-

rzny obraz matki. Ten właśnie obraz stara się pokonać podczas pisania. Planuje stworzenie literackiego portretu matki. Nie chodzi jej o książkę o matce w ogóle. Chce przedstawić ją jedynie w roli wdowy. Zaraz na początku pisze: „Stworzenie portretu matki jako wdowy jest moją najwyższą ofiarą"[7], zaś na końcu wyznaje:

Drżę na myśl o tym, co będzie, kiedy przestanę pisać o matce. Nie chciałabym kończyć tej relacji. Nie chciałabym mieć spokoju, nie wysilać się już by zbierać obserwacje i zdania, boję się tego życia bez racji bytu, boję się, że wtedy będę poświęcać za mało uwagi mojej matce. [s. 102]

Nie wiadomo jeszcze, dlaczego pisanie ma być ratunkiem przed życiem „bez racji bytu" i o czyje życie chodzi — o życie narratorki, kiedy zakończy książkę o matce, czy o życie matki, która w oczach córki zyskuje rację bytu tylko ze względu na rolę wdowy? Tekst Wohmann składa się z fragmentów, które odzwierciedlają kłopoty bohaterki z całym przedsięwzięciem. Książkę o matce rozpoczyna ona wciąż od nowa. Zauważa, że zamazuje się tworzony przez nią obraz, ponieważ coraz więcej miejsca poświęca swoim problemom związanym z matką, niż jej samej. Stale wraca do wytyczonego celu, do stworzenia portretu matki jako wdowy, za czym kryje się głębokie życzenie, aby matka była osobą, która po śmierci męża honorowo gra swoją nową rolę, z dumą nosi smutek, a swoją samotność przyjmuje jako niezbłaganą konsekwencję przemijających lat. To wyobrażenie nie znajduje potwierdzenia w rzeczywistości. Matka jest słabą, starą kobietą, potrzebuje pomocy, ciągle dopasowuje się do planów swoich dzieci, żeby choć na chwilę wyrwać się samotności. Jednocześnie jest pełna energii, cieszą ją szczegóły, bawią zakupy, pierwsze samodzielne kroki bez wsparcia męża. Córka wspomina o tym niechętnie, dopatruje się w tych zachowaniach znamion starości, a nie prób osoby, która eksperymentuje ze swoją samotnością. Narratorka ma w zasadzie trudności zarówno ze słabościami matki, jak i z jej mocnymi stronami. Przygniata ją odpowiedzialność za starą kobietę, której nigdy nie znała inaczej niż tylko jako żonę dominującego ojca. Nie chce przyjąć roli opiekuńczej, ale nie dlatego, że szkoda jej czasu, albo że nie kocha matki, ale dlatego, że nie może znieść sytuacji, w której to ona jest silniejsza. I chociaż nie akceptuje w matce bezradnej staruszki, nie

[7] G. Wohmann *Wycieczka z matką*, Warszawa 1981, s. 5.

jest w stanie uznać w niej osoby z własną strategią życiową. Można odnieść wrażenie, że akceptuje jedynie taką aktywność matki, która koncentruje się na córce w roli dziecka. Czasami sama prowokuje matkę, żeby zaczęła protestować, narzekać. Tym zachowaniem próbuje wskrzesić zależność, którą znała z dzieciństwa. Mówi nawet bezpośrednio: „Najcudowniej jest jednak, kiedy pozwalam ci być dorosłą: daję ci sposobność i powód do krytyki mojej osoby" (s. 32). Dorosłość matki pojmuje zatem tylko w kontekście swojej niedojrzałości. Ten typ dorosłości zna przede wszystkim jako dominację kochającego ojca, który pozostawił po sobie lukę. Bohaterka chce ją koniecznie wypełnić autorytetem matki, a to się nie udaje.

Matka nie może zastąpić ojca nawet w jej wyobrażeniu, bo nigdy nie była w jej oczach samoistną osobowością. Roztapiała się ciągle w obowiązkach domowych i życiu dla innych. Córka wciąż czeka na chwile, w których matka zrobi coś wyłącznie dla siebie, żeby mogła dla niej zaistnieć tak jak istniała kiedyś — za życia ojca. Ale musiałoby to być coś, czym on ją rozpieszczał: dobre jedzenie, spacer nad jeziorem. Córka usiłuje odnaleźć w matce atrybuty władzy, którą w domu sprawował ojciec, by w jednej osobie połączyć obie rodzicielskie instancje: matkę i ojca jako gwarantów bezpieczeństwa.

Matka mówi „solennie obiecać", i w tym jest ona cała, moja matka, ta pozbawiona prywatności osoba z dawnych czasów, osoba nie podlegająca słabościom, osoba istniejąca dla dzieci, a ja, teraz jak dawniej, nie mam prawa być niepokojona przez kogoś takiego jak moja matka, ja mam „własne życie", i ktoś taki jak moja matka musi mówić „korzystaj z niego", i tylko w ten sposób, ukrywając swoją cielesność, bezcielesna, zachowa w moich oczach własną tożsamość. Jest jedną z najpiękniejszych baśni tego świata. Kiedy jej nie widzę, stanowi dla mnie znów urzeczywistnienie najbardziej kojącego marzenia. Jak gdyby mój ojciec nie umarł. Jak gdybym nie przeżyła tylu lat. [s. 82]

Ukryta cielesność, wręcz bezcielesność jest nierozłącznie związana z rolą idealnych rodziców. W innym miejscu czytamy:

W gruncie rzeczy moi rodzice nie są dla mnie realnymi istotami. W gruncie rzeczy, kochana mamo, doprawdy nie jesteś wcale cielesna, taka z krwi i kości. [s. 62]

W tej bezcielesności wydaje się tkwić tajemnica szczególnej władzy rodzicielskiej. Obserwujemy to w scenie spaceru, kiedy córka całkowicie wnika w odczucia matki:

A przecież tak bywa, tak bywało, że po prostu wszystko między nami jest dobrze. Spokojne odurzenie. Ja sama już dla siebie nie istnieję: wybieramy się na spacer do jakiejś letniskowej miej-

scowości [...]. Dobrowolnie rezygnuję z drzew. Tutaj matka odczuwa. Ja sama wyrzekam się moich wrażeń właśnie tak, dobrowolnie. Boję się niemal oddychać, tkliwie zakochana, opętana wręcz myślą o tym, żeby wszystko zostało tak jak teraz: ja jestem częścią składową poczucia szczęścia matki. Jestem jej wewnętrzną wibracją [...]. Szczęśliwa czuję, jak uchodzi ze mnie moje własne szczęście, szczęśliwie oddala się mój osobisty zachwyt: te zarośla tam stanowią fragment pola widzenia matki. [s. 71]

Jest to bardzo szczegółowy obraz uwewnętrznionej przez córkę bezcielesności matki, która teraz stapia się z nią w jedno, jak kiedyś matka z członkami całej rodziny. Widać, że córka jest niezdolna do istnienia poza matką. Objawia się to w swego rodzaju bezradności, kiedy bohaterka rozwija jakąś samodzielną aktywność. W takich chwilach czuje się skazana na samą siebie, na swoją cielesność, jakby była „natychmiast osierocona, bez rodzeństwa, bez męża" (s. 27). Wtedy porusza się niepewnie, ma wrażenie, że jest obserwowana, krytykowana, nieakceptowana. W tych odczuciach przypomina swoją matkę. Opis jej wizyty u fryzjera jest tu znamienny: matka skazując się na obsługę obcej osoby, lękliwie przeżywa swoją cielesność, boi się formułować własne życzenia co do swojego wyglądu. Obie kobiety oplata zatem jakaś niewidoczna, paraliżująca swobodne ruchy sieć, która ciągnie je do domu, do najbliższych. Tam, gdzie kiedyś wszyscy żyli szczęśliwie i bezpiecznie. Córka zdaje się sama zastanawiać nad tym problemem, dlatego broni się przed nadmiarem miłości w swoim życiu:

Z tchórzliwego braku miłości, z nagiego strachu przed miłością zabezpieczyłam się przed mimowolnymi uczuciami. Dla mnie już nic nie rozumie się samo przez się. Doświadczam swojego wieku dorosłego jak pełną winy nieudolność. Zachowuję się jak surowa, nieczuła opiekunka matki. [...] Każdą nową postawą, którą próbuję dopasować, zdradzam dzieciństwo. [...] Ci dawni rodzice! [...] Cóż za żal i cóż za pozbawiona radości bezmyślna nostalgia z tego powodu, że, na przykład, obecnego bezpieczeństwa nie zawdzięczam już tym niegdysiejszym ludziom z czasów mojego dzieciństwa! Stają się dla mnie tylko jedną więcej pamiątką. Teraźniejszość jest niefunkcjonalna. [s. 60]

Jak długo jednak teraźniejszość będzie „niefunkcjonalna", tak długo będzie ważna przeszłość. I tu chyba znaleźć można odpowiedź na wcześniej zadane pytanie o cel literackiego przedsięwzięcia córki. Jego obiektem jest matka, dzięki czemu zyskuje ono sens, jak wszystko, co się z nią w życiu córki wiąże. Jednocześnie córka usprawiedliwia pisaniem życie matki po śmierci ojca, narzucając jej wyłącznie rolę wdowy. W ten sposób dopełnia się symbioza, której córka nie potrafi

rozszerzyć o swoje emocjonalne związki z mężem, synem i swoją rolę matki.
Tekst Wohmann kończy opowiadanie o koniach, które kopią w śniegu, jakby chciały pod nim coś znaleźć, „ale to było z całą pewnością bezcelowe", bo pod śniegiem leżała tylko zamarznięta ziemia. W tym obrazie zamyka się cały bezowocny wysiłek córki, która nie znajdzie tego, czego szuka, a może jedynie reprodukować znane relacje: pisząc realizuje i pielęgnuje swoją zależność od matki.

Nie będzie zaskoczeniem, jeśli na podstawie przedstawionych utworów stwierdzimy, że związek z matką istnieje niezależnie od tego, czy jest dobry czy zły, i że zawsze wykształca struktury władzy. Nie warto zatem pytać, czy możliwe jest ich obalenie. Porównanie tych tekstów przekonuje, że w relacji matki i córki najważniejsze jest wzajemne uzależnienie emocjonalne oraz fakt, iż mimo bliskości, jaką ono wytwarza, pierwszoplanową rolę gra w niej kulturowa instytucja rodzicielstwa. Dowodzą tego opisy poświęcenia, a z tym zagadnieniem nierozerwalnie związana jest sprawa cielesności, a właściwie bezcielesności matki. Rezygnacja z emocjonalnych i zmysłowych potrzeb wydaje się kulturowo wymuszonym warunkiem bycia matką. Ma też decydujący wpływ na stosunek córek do własnego ciała, własnej kobiecości. Uwewnętrzniając matczyną postawę wobec zmysłowości i ciała w pewnym sensie same się samounicestwiają, bo zatracają swoją odrębność. Dlatego ich związek z matką jest tak silny. Z analizowanych tekstów wynika ponadto, że jest on cementowany przez ojca, bez względu na to, czy jest on kochający, brutalny czy wręcz nieobecny. Rodzice istnieją więc w świadomości dzieci jakby bezcieleśnie, reprezentując przede wszystkim instancję władzy. Tej władzy nie da się rozważać ani w kategoriach panowania, ani w ramach modelu ofiary i kata. Utwory Jelinek, Vanderbeke i Wohmann, w których nie ma jednoznacznych oskarżeń, wpisują się wyraźnie w dyskurs o władzy matki na poziomie struktur kulturowych, zachowując przy tym indywidualny wymiar doświadczeń przedstawianych postaci.

Bożena Chołuj

Róża i Barbara

Pisanie o kobietach jest przedsięwzięciem szczególnym — bywa pociągające, ale i niebezpieczne, co w dużej mierze zależy od płci autora. Trudno jednak uniknąć tego tematu zwłaszcza w wypadku literatury, dla której wzorcem pozostaje świat zamieszkiwany przez przedstawicieli obu płci. Czy jednak autor, który główną postacią swej prozy czyni kobietę — niezależnie od własnej płci — osiąga ten sam efekt?

Piszący o kobietach mężczyzna nie traci swych przywilejów, może nawet zyskuje nowe. Tworząc kobiecy portret akcentuje swą otwartość i wrażliwość, lecz podkreśla także własną wszechwiedzę. Podjęcie tego tematu stanowi dla niego wyzwanie równoznaczne z poddaniem się pokusie sprawdzenia swej psychologicznej intuicji i sprawności warsztatowej. Czy nie bywa czasem sposobem kompensacji zawiedzionych uczuć i oczekiwań żywionych względem kobiet? Albo utrwalaniem obowiązujących w danym czasie stereotypów i konwenansów? Dla mężczyzny — pisanie o kobietach to pisanie o innym, odmiennym i obcym, a przez to w jakiś sposób niewyrażalnym i nieuchwytnym. Uzasadnione zostają w ten sposób — i tak przesłonięte szacunkiem czy podziwem za sam wybór trudnego tematu — wszelkie niekonsekwencje i niedokładności w rysunku psychologicznym bohaterek. Literacka transgresja jest dla mężczyzny bezpieczna: chroniony przez swoją biologiczną płeć nie naraża się na utratę tożsamości. Co więcej — przez wskazanie tego, co różne — sprzyja jej budowaniu. Bo jeżeli pierwszym krokiem na drodze do męskości jest negacja, gest zaprzeczenia: nie jestem kobietą, dzieckiem, homoseksualistą[1], to może mężczyzna--autor, który przedmiotem opisu czyni kobietę, który ustanawia wyraźną granicę pomiędzy sobą–podmiotem i kobiecym ciałem, kobiecą psyche, powtarza tylko jeden z istotnych etapów osiągania męskiej tożsamości?

Przed wybierającą ten temat kobietą także otwiera się kilka możliwości, z których rzadko która autorka potrafi zaryzykować zepchnię-

[1] Zob. E. Badinter *XY tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, wstęp M. Janion, Warszawa 1993, s. 47-49.

cie do mało odwiedzanego getta nie-ważnych, nie-odczytanych i niezrozumianych. Kobiety najlepiej rozumieją sens odrzucenia. Wraz z nauką pisania i czytania zaszczepiono nam wiarę w możliwość porozumienia, pokazano sposób zaznaczania własnego istnienia, dano narzędzia komunikacji. Bardzo wcześnie jednak kobiety dowiadują się że najgorsze, co może je spotkać to samotność, że nie jest ona nigdy swobodnym wyborem, że zwykle kryje się za nią mężczyzna, który odszedł albo po prostu się nie pojawił.

Na piszącą o kobietach autorkę zastawiana bywa też inna pułapka. Pierwsze stawiane jej pytanie brzmi zwykle: o kim ona pisze? — i wywołuje prawie natychmiastową odpowiedź: o sobie. Doświadczenia i rysy bohaterek często nakładają się na jej własne. To, co utrwalone w piśmie, jako powiedziane publicznie, w wypadku kobiecej prozy zostaje przełożone na język prywatnego wyznania. Nie przypadkowo chyba na typowy dla generacji młodych pisarzy debiut spowiedniczy nie poważyła się żadna autorka.[2]

Czy sytuacja piszącej o kobietach kobiety jest wyjątkowa, różna od sytuacji innych autorów? Kobiety piszą głównie o kobietach — pomimo wszelkich ograniczeń, jakie pociąga za sobą i nakłada na nie wybór tego tematu. Rzeczywiście: nadzwyczaj rzadko zdarza się, żeby główną postacią kobiecej prozy był mężczyzna. A jeśli nawet już tak się dzieje, to nie uważa się, by pretendował on do wyrażenia jakiejś odwiecznej prawdy o męskości. Zupełnie odwrotnie bywa natomiast w wypadku kobiet — bohaterek utworów pisanych przez mężczyzn. Antygona i Fedra, Anna Karenina lub Pani Bovary reprezentują kobiece typy, spoza których słabo widoczne są intencje ich autorów.[3] Czy „solidnie skonstruowaną [kobiecą] postać literacką" — jak spostrzega Ewa Kraskowska — można uznać za element wyróżniający „kobiece" fabuły?[4] Uwaga autorki (dotycząca powieści powstałych w ostatnich latach) warta jest chyba sprawdzenia na materiale wcześniejszej literatury „kobiecej". Czy jest to jakaś stała właściwość „kobiecej" literatury? Czy literatura „kobieca" rządzi się innymi prawami niż literatura „w ogóle"? I w końcu — czy literatura „kobieca" to ta

---

[2] Zob. J. Kwiatkowski *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 240.

[3] Czy to nie zastanawiające, że stworzone przez mężczyzn kobiece postaci, które trwają przy swoich wyborach, tak często spotyka obłęd i śmierć?

[4] E. Kraskowska *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 273.

pisana przez kobiety, czy też ta, która mówi o kobietach? A może staje się nią dopiero wtedy, kiedy trafi do kobiecej publiczności?[5]

Kobiety piszą ... to tytuł, jaki Stefania Podhorska-Okołów nadała zbiorowi swych artykułów poświęconych twórczości (w większości współczesnych jej) polskich pisarek.[6]
Mimo że od czytania tej książki odstręcza dzisiaj jej patetyczny, graniczący miejscami ze śmieszną egzaltacją styl, to jednak zawiera ona cenną wskazówkę: zostały w niej omówione najpoczytniejsze utwory międzywojennych autorek, co pozwala wstępnie ocenić rozmiar i znaczenie tego nowego fenomenu. „Kto pamięta czasy przedwojenne wie, iż wtedy można było pióra niewieście policzyć na palcach jednej ręki. Obecnie zmieniło się to na korzyść płci nadobnej" — w szarmancki sposób pisał Eustachy Czekalski.[7] Jakkolwiek dawniejsi krytycy zauważali podobne zjawisko znacznie wcześniej, żeby przypomnieć uwagi Cecylii Walewskiej[8] lub Piotra Chmielowskiego, który zaznaczał, że „już w roku 1823 pewien Niemiec uskarżał się, iż pisma kobiece jak powódź zalewają literaturę"[9], to rzeczywiście grono uznanych w okresie międzywojnia polskich autorek powiększyło się znacznie. Obok pisarek debiutujących na początku stulecia, ale wciąż aktywnych w czasach powojennych (jak np. Zofia Nałkowska), popularnością cieszyły się powieści Dąbrowskiej, Kuncewiczowej, Krzywickiej, Gojawiczyńskiej, Boguszewskiej czy Szelburg, a także Melcer, Miłaszewskiej, Naglerowej oraz wielu innych, skutecznie próbujących sił w literaturze. Umowna cezura I wojny pozwala uświadomić sobie, jak bardzo zmieniła się sytuacja Polek: działalność poprzedniego pokolenia feministek spowodowała podniesienie poziomu szkolnictwa żeńskiego, a to pozwoliło kobietom na pełny dostęp do uniwersytetu i, co się z tym wiąże, zawodów akademickich, natomiast wywalczone przez nie równe prawa polityczne stały się potwierdzeniem ich pełnego udziału w życiu publicznym. Niemałą rolę odegrała też zmiana nastawienia do intelektualnych możliwości ko-

[5] Por. E. Kraskowska, tamże. Termin „literatura kobieca" wymaga chyba ponownej definicji.
[6] S. Podhorska-Okołów *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*, Warszawa 1938.
[7] E. Czekalski *Młode pióra niewieście*, „Antena" 1933 nr 11, s. 2.
[8] C. Walewska *Ruch kobiecy w Polsce*, Warszawa 1909.
[9] P. Chmielowski *Udział kobiet w twórczości literackiej*, w: *Kobieta współczesna*. Warszawa 1904, s. 72.

biet, choć w Polsce międzywojennej wciąż jeszcze można było znaleźć zwolenników modnych na przełomie wieków teorii, mówiących *O umysłowym i moralnym niedorozwoju kobiety*.[10] Jednakże przemiany obyczajowe i społeczne, jakie zaszły od początku stulecia sprawiły, że dokonania kobiet — także te literackie i artystyczne — stały się bardziej widoczne.

Zjawisko to jest zauważalne nie tylko w literaturze polskiej. W pochodzącym z roku 1929 eseju poświęconym anglojęzycznej beletrystyce kobiecej Virginia Woolf napisała, że po raz pierwszy kobiety mają odwagę i możliwość badania problemów własnej płci, a to pozwala im pisać o kobietach tak, jak nie pisano o nich nigdy wcześniej.[11] Tę sytuację wykorzystały także polskie pisarki, których „tłumny niemal napływ do literatury i publicystyki"[12] witano na przemian z niechęcią i radością. Skarżono się na „feminizację polskiej literatury" i przypominano, że „poezja zalana jest przez kobiety w pięćdziesięciu, zaś powieść w siedemdziesięciu pięciu procentach".[13] Zależnie od nastawienia wobec tego nowego zjawiska krytycy pisali o „zalewie kobiecości" i „zmierzchu cywilizacji męskiej" lub przeciwnie — o „humanizacji świata przez kobietę".[14]

Ocena twórczości kobiet, w której pobrzmiewa ton entuzjazmu, jest typowa raczej dla recenzentek i publicystek. Powstające w tym czasie „kobiece" powieści są najczęściej oceniane przez nie bardzo wysoko. Pisarstwo kobiece staje się ważnym elementem tworzonej przez międzywojenne feministki kobiecej kultury, a jako takie spotyka się z bardzo przychylnym przyjęciem. Nakłada to oczywiście na pisarki pewne obowiązki, ale — ku rozżaleniu niektórych publicystek — nie

---

[10] Tytuł niezwykle popularnej w pierwszym dziesiątku XX wieku książki neurologa i psychiatry niemieckiego P. J. Mobiusa, przetłumaczonej na polski i wydanej przez A. Drowicza dopiero w roku 1937. Jak trafnie spostrzega B. Czajecka: „Zdumiewa fakt nie tyle znacznej liczby wydań (większość ukazała się do roku 1918), co fakt przetłumaczenia tego rodzaju książki na j. polski pod koniec dwudziestolecia międzywojennego, kiedy osiągnięto już znaczne efekty w zakresie równouprawnienia kobiet" (B. Czajecka *„Z domu w szeroki świat..." Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890-1914*, Kraków 1990). Jawny mizoginizm (tak zresztą jak i feminizm) nie przywędrował do Polski z zachodu: z polskich prac o podobnej treści niezwykle popularne było np. „dzieło" ks. Karola Niedzialkowskiego (*Nie tędy droga Szanowne Panie. Studium o emancypacji kobiet*, Warszawa 1897).

[11] V. Woolf *Women & Fiction*, w: *Collected Essays by Virginia Woolf*, Londyn 1966, t. 2, s. 146.

[12] E. Czekalski *Młode pióra niewieście...*

[13] Jak podaje L. Fryde *O kobiecie w literaturze*, „Bluszcz" 1933 nr 23, s. 3.

[14] Tamże.

wywiązują się one z nich zbyt chętnie. Natalia Jastrzębska narzeka w roku 1935:

Autorki (cóż, okazuje się jednak, że trzeba rozróżniać płeć pisarzy) zajęły się przeważnie, a może trochę nawet za wiele sprawami erotycznymi kobiet. Ważne te sprawy są bezsprzecznie, ale nie zajmują znów tak całego życia, jak się to przedstawia w literaturze. Większa już bez porównania jest krzywda szarej kobiety, matki rodziny, a o tej mniej się jednak mówi.[15]

Bez względu na oczekiwania formułowane przez czytelniczki, pisarki podejmują „kobiecą" tematykę. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech kobiecego powieściopisarstwa jest uwaga, z jaką starają się one opisać kobiece doświadczanie świata. Opisać je w najdrobniejszych szczegółach, pozbawiając „bycie kobietą" romantycznego sztafażu. Na pierwszy ogień idzie fizjologia: pierwsze miesiączki, nie chciane ciąże i skrobanki, macierzyństwo pozbawione otoczki wielkiej tajemnicy, czy wreszcie kobieca starość — to tematy, które w pisanej przez kobiety prozie zajmują niemało miejsca. Co więcej, pierwodruki tych utworów pojawiają się na łamach ówczesnej prasy kobiecej, zaświadczając niewątpliwie o tym, iż powieści te adresowane są przede wszystkim do kobiecego audytorium. Czy potwierdzają także tezę, że między sobą kobiety rozmawiają inaczej? Kobiece utwory nieodmiennie wywołują gorączkowe dyskusje i spory dotyczące prawdziwości psychologicznej bohaterek. Najwięcej emocji wzbudzały naturalnie postaci kontrowersyjne, nie pogodzone ze zwyczajowo przyjętym kobiecym losem lub doświadczające uczuć odmiennych niż tradycyjnie przypisywane kobiecie.[16] Można by nawet przypuszczać, że umiejętność wzniecania namiętnych polemik jest ich wspólnym rysem — choć bardziej właściwe byłoby oczywiście przyporządkowanie tej cechy niegdysiejszym czytelniczkom tych powieści. Czy nie zastanawia jednak, że życiowa postawa Róży z *Cudzoziemki* Kuncewiczowej i dzisiaj stać się może przedmiotem wielogodzinnej dyskusji? Prowokuje do niej wyraziście narysowana bohaterka powieści, a nie jakaś szczególna właściwość kobiet–czytelniczek.

Literatura lat trzydziestych przyniosła trzy doskonałe studia psychiki kobiecej. Klara z *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej, tytułowa bohaterka *Całego życia Sabiny* Heleny Boguszewskiej i Róża

---

15 N. Jastrzębska *Czy jest szary człowiek?*, „Bluszcz" 1935 nr 17.

16 Burza, jaka rozpętała się po publikacji w „Bluszczu" *Przymierza z dzieckiem* Kuncewiczowej jest klasycznym tego przykładem.

z *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej są bohaterkami odnotowanymi w podręcznikach historii literatury. Nie znaczy to, że z całej galerii stworzonych w tamtych latach, kobiecych postaci przetrwały tylko te wymienione. Dodać niewątpliwie wypada postać Barbary Niechcicowej, której „wieczne zmartwienie" już wkrótce po publikacji *Nocy i dni* stało się przysłowiowym zwrotem.

Tom otwierający *Noce i dnie* Dąbrowska zatytułowała ostatecznie imionami pary głównych bohaterów swej epopei. O znaczeniu, jakie przywiązywała do tego właśnie tytułu świadczą dokonywane przez nią wielokrotne zmiany. Pierwotna wersja powieści została opublikowana jako *Domowe progi* — pisarka zrezygnowała jednak z tego tytułu, gdyż zawężał, jej zdaniem, temat powieści do toczącego się w dworku Niechciców życia rodzinnego. Podczas pracy nad dziełem na pierwszy plan wysunęła się postać Barbary, toteż Dąbrowska uznała, że tytułem lepiej oddającym treść będą *Kłopoty pani Barbary*. Wkrótce jednak zrezygnowała także i z niego, na rzecz wersji ostatecznej.[17]
Zdecydowały o tym zapewne względy kompozycyjne — jak napisała w swym późniejszym szkicu o *Nocach i dniach*, jednym z zasadniczych tematów powieści był dla niej wątek współżycia przedstawicieli dwu, całkowicie odmiennych, postaw życiowych.[18] Pierwszą, „współbrzmiącą z życiem", czynną i otwartą, bliższą zresztą samej Dąbrowskiej, reprezentować miał Bogumił, drugą, pełną niepokoju, „nie harmonizującą z życiem i zamkniętą — Barbara.[19] Dystans wobec głównej bohaterki tetralogii (podkreślony w autokomentarzu) pisarka zaznaczyła przede wszystkim w tekście powieści, nazywając ją zawsze „panią Barbarą".[20] Owa rezerwa widoczna jest także w — pozornie

---

[17] Pierwsza wersja *Bogumiła i Barbary* została opublikowana w „Kobiecie Współczesnej" już w roku 1928. W roku następnym poprawiona wersja pod tytułem *Kłopoty pani Barbary* ogłaszana była w „Gazecie Zachodniej" („Gazeta Zachodnia" 1929 nr 1-117). W połowie roku pisarka nadała powieści tytuł ostateczny. Zob. dokonane w oparciu o dziennik Dąbrowskiej ustalenia E. Korzeniewskiej (*Maria Dąbrowska. Kronika życia*, Warszawa 1971, s. 143–146, 152 i 157).

[18] M. Dąbrowska *Kilka myśli o Nocach i dniach*, prwdr. „Ateneum" 1938 nr 4-5; przedruk w: *Maria Dąbrowska*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1965.

[19] Tamże.

[20] Por. uwagę L. Frydego: „Narratorka nie wysuwa się na czoło, zachowuje ścisły dystans względem opowiadanych faktów; drobnym i symbolicznym przykładem dla tego dystansu jest stałe nazywanie głównej bohaterki, właściwego medium, poprzez które doświadczamy większej części opisywanych zdarzeń — „p a n i ą Barbarą". (L. Fryde *Noce i dnie*, w: *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 287.)

neutralnym — tytule pierwszego tomu: umieszczone obok siebie imiona męża i żony sugerują, co prawda, nierozerwalny związek tych postaci, jednak porządek, w jakim po sobie następują, odpowiada patrylinearnemu sposobowi mówienia o parze małżonków czy kochanków[21], który na pierwszym miejscu stawia mężczyznę, a kobietę usuwa w jego cień. Zdroworozsądkowa interpretacja tytułu nakazuje przypuszczać, że opisując małżeństwo zawarte w końcu XIX wieku pisarka wykorzystała po prostu ówczesny zwyczaj językowy, który konsekwentnie nakazywał kobietom symboliczną rezygnację z przedmałżeńskiej tożsamości, nawet przez — jak w przypadku matki Barbary, Adamowej Ostrzeńskiej — przyjęcie imienia swego męża. Jednak w perspektywie międzywojennej literatury kobiecej możliwa wydaje się interpretacja odmienna: w przeciwieństwie do innych autorek dwudziestolecia, otwarcie podejmujących temat kobiecej tożsamości, często zresztą wskazujących go w tytułach swoich książek[22], Dąbrowska jakby nie chciała się do niego przyznać. Tymczasem na przekór tytułowi i trochę jakby na przekór autorce, dzieje rodu Niechciców stają się historią Barbary, jej rodziny, znajomych i przyjaciół.

Nie uszło to uwadze pierwszych recenzentów: zwłaszcza w wypowiedziach dotyczących pierwszego tomu powieści zwracano uwagę na postać Barbary, a jej imienia i nazwiska używano często jako tytułu tych omówień.[23] Aniela Gruszecka uznała tom za „ustęp z powieści biograficznej o Barbarze", a w zamyśle postaci dostrzegała zasadniczą cechę konstrukcyjną powieściowej narracji:

[...] główną postacią jest Barbara: ona jest „przejrzystą" osobą książki, jej życia psychicznego jesteśmy świadkami od wewnątrz; wszystkich innych oglądamy od zewnątrz, w takim przybliżeniu i w takiej proporcji, w jakiej wchodzą w świat Barbary.[24]

---

21 Wystarczy przypomnieć *Tristana i Izoldę* czy *Romea i Julię*.

22 Zestawienie tytułów powieści pisanych przez kobiety wypada dość interesująco: bardzo często pojawia się w nich imię głównej bohaterki np. *Całe życie Sabiny, Aniclcia i życie* Boguszewskiej, *Ziemia Elżbiety* Gojawiczyńskiej, *Wędrówka Joanny* Szelburg lub inny rodzaj wskazania płci: *Kobieta zdobywa świat* Brzostowskiej, *Dziewczęta z Nowolipek* Gojawiczyńskiej, *Kobieta szuka siebie* Krzywickiej. Można by także przypominać tytuły autorek wcześniejszych.

23 Zob. np.: M. Czapska *Barbara Niechcicowa*, „Kobieta Współczesna" 1932 nr 3; A. Grzymała-Siedlecki *Pani Barbara Niechcicowa*, „Kurier Warszawski" 1932 nr 22; Z. Starowieyska-Morstinowa *Krystyna i Barbara*, „Dziennik Poznański" 1936 nr 249.

24 A. Gruszecka *„Noce i dnie" Marii Dąbrowskiej*, „Przegląd Współczesny" 1932 nr 118. Ciekawe, że Gruszecka zauważyła u Dąbrowskiej pomysł, który sama wykorzystywała pracując wówczas nad *Przygodą w nieznanym kraju* (prwdr. „Kobieta Współczesna" 1932); podobnie jak Dąbrowska, która skłonna była widzieć u Orzeszkowej cechy własnego pisarstwa w okresie powstawania *Nocy i dni* (*Orzeszkowa*, prwdr. „Pamiętnik Warszawski" 1929 z. 4).

Z tymi spostrzeżeniami trudno się nie zgodzić: dotyczą one tylko pierwszej części *Nocy i dni*, ale mogłyby przecież — choć z pewnymi zastrzeżeniami — odnosić się do całości cyklu. Narrator (narratorka?) poświęca Barbarze Niechcicowej najwięcej uwagi, a jej rysunek psychologiczny jest bezsprzecznie najwyraźniejszy.[25] W kontraście do milkliwego i małomównego Bogumiła (w którego głębokie życie wewnętrzne czytelniczka musi uwierzyć raczej na słowo honoru narratora lub za poręczeniem historyków literatury), Barbara mówi bardzo dużo o swoich przeżyciach, aktywnie uczestniczy w rozmowach, a także często sama je prowokuje. Nakreśleniu dokładnego portretu wewnętrznego tej postaci sprzyjają naturalne cechy jej charakteru, takie jak refleksyjność i skłonność do autoanalizy.[26] Motywy postępowania bohaterki są więc zawsze dokładnie opisywane, a zasada ta dotyczy w tym samym stopniu jej działań, co uczuć i myśli.

Przede wszystkim jednak świat przedstawiony w powieści jest światem Barbary, a jej status w tym świecie — wyjątkowy. Wszystkie ważniejsze postaci pojawiają się w powieści, wkraczając z reguły w „domowe progi" wyznaczające aktualną przestrzeń życiową Barbary lub jej krewnych. Rozdział numerowany jako pierwszy (po wstępnym, zawierającym krótkie genealogie Niechciców i Ostrzeńskich), informujący o małżeństwach Teresy i Daniela, a także o nieszczęśliwym uczuciu Barbary do Toliboskiego rozpoczyna się w domu jej matki, Adamowej Ostrzeńskiej. Także Bogumił Niechcic pojawia się na kartach powieści jako gość krewnych Barbary, Ładów. Wreszcie przeprowadzka do Serbinowa, która staje się punktem zwrotnym w życiu Niechciców, przesądza o skupieniu uwagi narratora, a w rezultacie także czytelnika na „stronie Barbary". Nawet Marcin Śniadowski, zanim odegra rolę przedstawiciela młodej inteligencji, za swoim pierwszym pobytem w Kalińcu zidentyfikowany zostaje jako „syn zapomnianych, ale dobrych znajomych rejenta Holszańskiego z czasów młodości".[27]

Skojarzenie *Nocy i dni* z sagą lub kroniką rodzinną[28] pozwala uchwy-

---

[25] „Wybujałość psychologiczną" Barbary za wadę konstrukcji powieści uznał np. E. Breiter (Noce i dnie, „Tygodnik Ilustrowany" 1932 nr 4).

[26] Por. R. Matuszewski *Posłowie*, w: M. Dąbrowska *Noce i dnie*, Warszawie 1979, t. 5, s. 458.

[27] M. Dąbrowska *Noce i dnie*, Warszawa 1979, t. 4, s. 143.

[28] O podobieństwie *Nocy i dni* do *Sagi rodu Forsyte'ów* Galsworthy'ego pisał W. Rzymowski (*Saga rodu Niechciców*, „Kurier Poranny" 1934 nr 287) oraz K. Zawodziński (*Maria Dąbrowska. Historyczno-literackie znaczenie jej twórczości*, „Przegląd Współczesny" 1933 nr 130, s. 225).

cić zasadę porządkującą materiał powieści: kluczowymi wydarzeniami są tu wydarzenia z życia rodziny, a historia przemian zachodzących w polskim społeczeństwie jest ważna o tyle, o ile oddziałuje na sprawy osobiste bohaterów. Prawdopodobnie zasada ta nie uległaby poważniejszej zmianie, gdyby zostały one opowiedziane z punktu widzenia głównej bohaterki powieści. Ciekawość Barbary budzą przede wszystkim dzieje jej najbliższych, ich historia prywatna, co nie wynika bynajmniej z jej ograniczonego światopoglądu. Wystarczy przypomnieć irytację towarzyszącą jej przy lekturze pamiętników Lucjana Ostrzeńskiego, by podejrzewać inny powód: „Abraham spłodził Izaaka. Izaak spłodził Jakuba — pomyślała rozczarowana. — Ale na co to komu? I gdzie jest pamiętnik jego życia (...)? Co mi po wiadomości, jak się nazywał nasz herb?"[29] Może więc perspektywę wybraną przez autorkę uznać za perspektywę „kobiecą"? Spojrzenie na historię skupione na prywatnych (i już przez to uważanych za mniejsze) problemach różni się od — podejmowanych zwykle przez mężczyzn — uniwersalistycznych prób opisania rzeczywistości.[30] Czy epicka opowieść o polskim społeczeństwie z przełomu wieków, które pokazane zostało właśnie przez pryzmat rodziny, pryzmat prywatności jest próbą uzupełnienia historii o jej kobiecą stronę?

Dodatkowy aspekt takiego zabiegu narracyjnego ujawnia się wraz ze skojarzeniem go z zasadą dychotomicznego podziału życia na dwie sfery: publiczną i prywatną. Druga z nich, jako pozbawiona charakteru historycznego, pozostawiana bywa kobietom. Prowadzi to do automatycznej identyfikacji kobiet z wypełnioną przez życie rodziny przestrzenią domową i równoczesnego uznania powodów ich podporządkowania mężczyznom: ponieważ kobiety symbolizują niezmienną naturę, a ich doświadczenia (związane z wychowywaniem potomstwa i chronieniem rodziny) są powtarzalne, ich status społeczny jest niższy niż ten, który przynależy reprezentującym sferę publiczną (czy też po prostu kulturę) mężczyznom. Okazuje się jednak, że relacja między obiema dziedzinami życia jest niezwykle silna: nie tylko to, co

---

[29] M. Dąbrowska *Noce i dnie*, t. 3, s. 258.

[30] Pierwszy nasuwający się tu przykład to tomy wspomnień Aleksandra Wata i jego żony Oli. Nawet pobieżne tylko zestawienie *Mojego wieku* i *Wszystkiego co najważniejsze* pozwala uchwycić wyraźną różnicę pomiędzy obydwoma sposobami „opowiadania historii".

publiczne oddziałuje na prywatne, ale dzieje się także odwrotnie.[31] Zaobserwować można to również na polskim przykładzie: rzeczywistość popowstaniowa spowodowała dowartościowanie rodziny jako miejsca, w którym pielęgnuje się i przekazuje narodową tradycję.[32] Wydawać by się mogło, że związane z tym zjawiskiem wzmocnienie własnej pozycji kobiety przyjmą z zadowoleniem. Dlaczego zatem rodziny opisane kobiecym piórem nie przypominają Mickiewiczowskiej sielanki? Ulegająca stopniowo całkowitemu rozbiciu rodzina Barbary nie jest wcale przykładem literacko odosobnionym, a krytyczne spojrzenie na nią nie charakteryzuje wyłącznie pokolenia międzywojennych pisarek: fałsz przenikający domowe stosunki tropiła już Orzeszkowa, ze znacznie większym zacięciem podejmowała ten temat Zapolska.[33]

Barbara Niechcicowa w zaskakujący sposób przypomina inną, a chyba równie kontrowersyjną, bohaterkę prozy kobiecej międzywojnia. Podobieństwo to ujawnia się przede wszystkim przy próbie charakterystyki obu postaci — dotyczy ich powieściowych losów, ale także wrażenia, jakie wywierają na czytelnikach. Na portretach sporządzonych przez literackich krytyków obie kobiety nie wypadają z reguły zbyt korzystnie. Obie to jędze i histeryczki, nieznośne baby, których rysy zostały wykrzywione przez wygórowane ambicje i złość. A jednak właśnie takie: drażliwe, dumne i wybuchowe, zmuszają do zwrócenia na nie szczególnej uwagi, prowokują do roztrząsania ich literackich biografii.

Nigdy nie spotkałam takiej kobiety, to potwór, mówią jedne. — Każda z nas ma coś z Barbary, każda ją w sobie przezwycięża, przyznają inne. — Co druga pani to Barbara, orzekła doświadczona służąca. I chyba ta miała rację...[34]

Przytoczone przez Marię Czapską fragmenty typowych opinii o bo-

---

[31] Por. np. C. Pateman *Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy*, w: *Feminism and Equality*, ed. A. Philips, New York 1987.

[32] Zob. np. *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX w.*, zbiór studiów, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 1992.

[33] Z dramatów i powieści Zapolskiej, poświęconych szczególnie problemom małżeństwa wymienić należy choćby: *Dziewiczy wieczór, Nieporozumienie, Z pamiętników młodej mężatki, czy O czym się nawet myśleć nie chce.*

[34] M. Czapska *Barbara Niechcicowa...*, s. 45.

haterce *Nocy i dni* mogłyby odnosić się również do Róży Żabczyńskiej, tytułowej *Cudzoziemki* z powieści Kuncewiczowej. Dla krytyków jednak to pokrewieństwo nie było zbyt widoczne i zauważono je chyba tylko dwa razy. Jeden z przedwojennych recenzentów gdy odkrył podobieństwo tych postaci, uznał książkę Kuncewiczowej za wtórną i nie wartą (choć poświęcił jej szkic) specjalnej uwagi.[35] Inaczej interpretowała zbieżności w rysunku psychologicznym obu bohaterek Stefania Podhorska-Okołów: było dla niej jasne, że Róża, „rodzona siostra Barbary Niechcicowej", to typowa reprezentantka kobiet swojej epoki; w powieściowej analizie tego typu upatrywała komentatorka zamiar odbrązowienia matron poprzedniego pokolenia[36]. Pogląd redaktorki „Bluszczu" z pewnością jest wart przemyślenia. Tym bardziej, że Kuncewiczowa nigdy nie przyznała się do czerpania inspiracji z tetralogii Dąbrowskiej; powody napisania *Cudzoziemki* widziała zupełnie gdzie indziej, a przecież nawet w fabularnych losach Barbary i Róży można znaleźć zbyt wiele zbieżności, by tłumaczyć je wyłącznie jako przypadkowe.

Pierwsze z nich ujawnią się już w życiorysie bohaterek. Obie urodzone około roku 1860 wydają się prawie rówieśniczkami.[37] Ich życie emocjonalne zdeterminowane zostało przez pierwsze zawiedzione uczucia. Zdradzone przez kochanków, przywdziewają żałobę i rezygnują z młodzieńczych planów, jakby wyrzekały się możliwości kierowania własnym losem. Choć zachowują się inaczej, ich postępowanie przypomina decyzje romantycznych bohaterów o „śmierci za życia". Ta chwila staje się dla obu momentem wyparcia się kobiecej uczuciowości, ale zarazem buntu przeciwko konwencjonalnemu losowi kobiety. „Barbarę Ostrzeńską ogarnął wkrótce potem jakby strach

---

35 R. Bogdanowicz *Pomniejszycielki gatunku*, „Kultura" 1936 nr 6.

36 S. Podhorska-Okołów *Kobiety piszą*, s. 212–213.

37 Datę urodzenia Barbary Niechcicowej ustalił K. W. Zawodziński na rok 1857 (zob. tenże, *Maria Dąbrowska. Historyczno-literackie znaczenie jej twórczości*, w: *Opowieści o powieści*, Kraków 1963); o wieku Róży Żabczyńskiej wnioskować jest trudniej ze względu na brak wyraźnie opisanych w powieści wydarzeń historycznych – wiadomo jednak, że Kuncewiczowa w *Cudzoziemce* wykorzystała swoje własne przeżycia (jak przyznaje np. w *Fantomach* i *Naturze*), to na tej podstawie można ustalić datę śmierci głównej bohaterki, która prawdopodobnie pokrywać się będzie z datą śmierci matki pisarki, a przypadła ona na rok 1931 (zob. *Fantomy*, Lublin 1989, s. 151). Z materiału fabularnego powieści wynika natomiast, że Róża umiera jako kobieta mniej więcej sześćdziesięcioletnia. Uzyskane w ten sposób dane pozwalają więc przypuszczać, że również ona urodziła się około roku 1860.

przed uczestnictwem w życiu. Odsunęła się zupełnie od świata, ubierała się czarno i surowo, a że nosiła krótkie włosy i wygląd miała nieco chłopięcy, zaczęto ją nazywać klerykiem".[38] „Panna Barbara, jak przedtem marzyła wciąż o dalszych studiach i o nie określonym bliżej odznaczeniu się w dziedzinie pracy umysłowej, a może literackiej, tak teraz straciła nagle wszelkie pod tym względem ambicje i postanowiła nauczyć się krawiectwa".[39] Róża natomiast „zrobiła się zarozumiała, nieprzystępna (...) postanowiła się zemścić. Na Polsce, gdzie ją nieszczęście spotkało, i na mężczyznach".[40] Historie obu bohaterek rozpoczynają się dopiero od miejsca, w którym zostały one odrzucone. Po rezygnacji z miłości obie decydują się jednak na zawarcie małżeństwa i założenie rodziny. Dla Barbary jest to decyzja dotycząca przede wszystkim jej statusu społecznego. W jednym z ostatnich listów wysłanych przed swym ślubem do siostry pisze:

Gdyby szło tylko o miłość [...] wiedziałabym, jakie mam słowo powiedzieć. „Nie" byłoby to słowo. Ale ślub, wesele, małżeństwo – z tym się łączy tyle różnych dodatkowych rzeczy, które człowieka bałamucą i nie dają mu rozpoznać swych uczuć. Przy tym zdaje mi się, że jeśli się teraz cofnę, to już nikt więcej nie będzie się chciał ze mną ożenić. A żyć samotnie z własnej woli – niekiedy mi się ta myśl podoba... Lecz gdy tylko się na to zdecyduję, wnet mi żal tego, czego się wyrzekam, i na odwrót, pragnę żyć tak jak wszyscy, wypełnić swe przeznaczenie, być żoną, matką, panią domu, wypróbować swe siły.[41]

Dla Róży małżeństwo jest natomiast jeszcze jednym sposobem zemsty na świecie i drugiej, wrogiej jej płci. Za wyborem takiej drogi życiowej kryje się chyba coś jeszcze: decydując się na założenie rodziny obie bohaterki zyskują jakby nową profesję. Bycie żoną oznacza dla nich przecież (a może nawet przede wszystkim) prowadzenie domu i wychowywanie dzieci, czemu oddają się z pasją równą tej, jaka towarzyszyła ich wcześniejszym ambicjom.
Szczególnie znamienny jest tu przypadek Róży, dla której małżeństwo stało się sposobem ucieczki przed niespełnionymi marzeniami o karierze wielkiej skrzypaczki. Nie pamięta się zwykle, dlaczego zmuszona była owe marzenia porzucić. Róża jako pierwsza adeptka warszawskiego konserwatorium nie doczekała się należytej uwagi i uczona była jak... kobieta. W osiągnięciu sukcesu artystycznego mia-

38 M. Dąbrowska *Noce i dnie*, t. 1, s. 19.
39 Tamże, s. 20.
40 M. Kuncewiczowa *Cudzoziemka*, Lublin 1989, s. 18.
41 M. Dąbrowska *Noce i dnie*, t. 1, s. 37.

ły jej pomóc nie techniczne umiejętności, a płeć. By się o tym przekonać wystarczy przypomnieć lekcję, jakiej udzielił jej pierwszy nauczyciel January Bądski:

Tak, tak, du sentiment, ma belle Rose!... Dwunastki, szesnastki, treliki, appogiatury, na tym rozumieją się specjaliści. Le public natomiast chętnie wybaczy wszelkie uchybienia — zwłaszcza tak pięknej młodocianej artystce — jeżeli utwór podany będzie z ogniem! Du cœur, avant tout. A na zakończenie — o, tak, oderwiesz pani ruchem pełnym pasji smyczek od strun i ramię zatrzymasz przez chwilę w górze. O, tak... I otrząśniesz loki z czoła... I uśmiech. Doskonale! Le public adore ça, ma belle Rosalie.[42]

Oba związki mają charakter mezaliansu lecz innego niż ten, który jest tradycyjnym motywem romansu. Fabuły w rodzaju *Trędowatej* Mniszkówny ograniczają życie heroin do znalezienia zasłużonej miłości, która jednak z powodu braku społecznej akceptacji nie może zamienić się w szczęśliwe małżeństwo. Bohaterki literatury tradycyjnie uważanej za kobiecą z pomocą miłości osiągają — nie dostępny im w inny sposób — awans społeczny. Jak zauważyła Gayle Rubin podobna zasada obowiązuje kobiety w rzeczywistości — zwykle oczekuje się, że poślubią one kogoś lepszego od nich samych: starszego, wyższego, bogatszego czy silniejszego[43], co z jednej strony pozwala im zyskać przywileje związane z poprawą ich statusu, z drugiej jednak uprawomocnia i utrzymuje hierarchiczną relację kobiecej subordynacji. W *Nocach i dniach* oraz *Cudzoziemce* także zostaje naruszone tabu przynależności klasowej. Dokonuje się to jednak w sposób zupełnie odmienny, ponieważ niemożliwe jest proste odwrócenie „rodzajowego" paradygmatu: to nie mężczyźni się deklasują[44], a kobiety. Mężowie Róży i Barbary są przeświadczeni, że nie zasługują na te niezwykłe kobiety, które — nie wiedzieć czemu — zgodziły się ich poślubić. Prosząc Barbarę o rękę Bogumił powie: „Tak, rzeczywiście, my nie jesteśmy dla siebie. Słusznie mnie pani odrzuca. Pani z jej wykształceniem, z jej urodą, z jej stanowiskiem w świecie zasługuje na lepszy los niż związanie życia z takim jak ja człowiekiem"[45]. W ostatniej rozmowie z Różą słowa jej męża brzmią prawie

---

[42] M. Kuncewiczowa *Cudzoziemka*, s. 116.

[43] Podaję za Carolyn G. Heilbrun *Writing a Woman's Life*, New York 1988, s. 81.

[44] O ile takie zjawisko jest w ogóle możliwe, to tylko w wypadku, gdy mężczyzna wchodzi w rolę tradycyjnie uznawaną za kobiecą, np. gdy zostaje utrzymankiem.

[4] M. Dąbrowska *Noce i dnie*, t. 1, s. 28.

jak echo: „My z tobą nie para, tak..."[46] Paradoksalnie jednak taka sytuacja okazuje się dla bohaterek korzystna: nie muszą one dostosowywać się do norm świata, w który weszły, mogą kreować zasady, według których postępują i w ten ograniczony sposób wpływać na bieg swojego życia.

Barbara i Róża są niezwykle silnie „wpisane w rodzinę". Nie tylko w tę, którą przez zawarcie małżeństwa same założyły, a która dla żadnej z nich nie stała się powodem życiowego szczęścia i spełnienia. Tymczasowa — w wypadku Barbary — i trwała — w przypadku Róży — małżeńska separacja jest jeszcze jednym ze sposobów podkreślenia ich izolacji. „Wpisanie w rodzinę" oznacza więc także pewnego rodzaju uwięzienie. Charakterystyczne, że Dąbrowska i Kuncewiczowa wyposażyły swoje bohaterki w zdumiewająco podobne matki: lekkomyślną Sophie (której miejsce dość szybko zajmuje zresztą surowa, ale odpowiedzialna ciotka Luiza) i zdziwaczałą na starość matkę Barbary spotyka ze strony otoczenia to samo lekceważenie, które sprawia, że czują się one zbędne i niepotrzebne. Takie właśnie, pozbawione wpływu na życie swych dorosłych córek, jakby nieobecne matki Carolyn G. Heilbrun uważa za typowe postaci kobiecej literatury. Potęgują one lub może zapowiadają osamotnienie głównych bohaterek, które — z reguły — nie mają żadnych bliskich przyjaciółek, chociaż czasami tę rolę spełnia wobec nich siostra.[47] Heilbrun buduje swą tezę w oparciu o losy bohaterek powieści George Eliot, Jane Austen i sióstr Brontë a więc autorek XIX wiecznych. Jednak przy lekturze *Nocy i dni* czy *Cudzoziemki* nasuwają się bardzo podobne uwagi. Mimo wielokrotnie ponawianych prób nawiązania głębszych przyjaźni Barbara nie znajdzie tak serdecznej przyjaciółki, jaką była dla niej jej siostra Teresa. Bardziej samotna wydaje się zmieniająca wciąż miejsce zamieszkania, nie nawiązująca żadnych bliższych przyjaźni Róża. Jednakże w obydwu przypadkach schemat zostaje przełamany, kiedy bohaterki same zaczynają być matkami dorosłych córek.

Macierzyństwo stanowi kolejny istotny moment w biografiach Barbary i Róży. Obowiązki z nim związane wchodzą w zakres „bycia żoną",

---

[46] M. Kuncewiczowa *Cudzoziemka*, s. 218.

[47] C. G. Heilbrun *Writing a Woman's Life*, s. 118.

ale ich przyjęcie ma dla obu bohaterek znacznie poważniejsze konsekwencje. Wydaje się, że określenie stosunku powieściowych matek do ich własnych dzieci jest stałym odruchem czytelników.[48] Niepełny obraz macierzyństwa Barbary Niechcicowej był jednym z poważniejszych zarzutów wobec konstrukcji tej postaci, wysuniętych przez Marię Czapską:

Brak nam [...] szczegółów o jej macierzyństwie, które przecież musiało wywrzeć wpływ znamienny na tak wrażliwą kobietę. Piotrusia, czarujące dziecko, poznajemy dopiero w wieku trzech czy czterech lat, tamte dzieci rodzą się całkiem „na boku", niepostrzeżenie. Nie ma w powieści tej codziennej matczynej czujności, bez której każdemu dziecku grozi zmarnienie, nie z tego okresu niemowlęctwa, kiedy noworodek nie jest jeszcze odrębną istotą, a tylko oderwaną od matki żywą częścią jej ciała, wcieleniem jej tęsknot i nieledwie przedmiotem niewyżytych miłosnych zapałów. Czy pani Barbara, oprócz Piotrusia, nie kochała swych dzieci, albo kochała je inaczej od ogółu kobiet?[49]

Miłość do swoich pierwszych dzieci obie bohaterki przeżywają w taki sposób, jakby miała wypełnić uczuciową pustkę, zastąpić im miłość do mężczyzny. Ich stosunek do tych dzieci jest jakby przełożeniem wzoru ich pierwszych miłosnych relacji z mężczyznami, co dla obu bohaterek jest tym łatwiejsze, że zostając po raz pierwszy matkami, zostają matkami synów. W obu wypadkach — trzeba dodać — synów wyjątkowych. Co dziwniejsze, właśnie owe nadzwyczajne dzieci opuszczą je tak, jak wcześniej zrobili to ich pierwsi kochankowie.
Nadzieje związane z byciem matką synów wyraźnie określa narrator *Cudzoziemki*: „Róża wygnana z kręgu miłosnego szczęścia, szukała porozumień z drugą płcią na drodze macierzyństwa: synowie mieli ją pogodzić z męskością".[50] Jednak dla Róży i ta zgoda jest wariantem zemsty na znienawidzonej przez nią płci: „Syn zniszczy nikczemną jawę, stworzy nadrzeczywistość, w której matki w słodyczy niewinnego porozumienia z synami otrzymują okup za to, że nie kochały ich ojców".[51] Równocześnie porozumienie to oznacza zaprzeczenie i wyrzeczenie się własnej płci, sytuację, w której nienawiść do mężczyzn zamienia się w nienawiść do kobiet:

---

[48] W żadnej ze znanych mi prac nie spotkałam się natomiast z próbą scharakteryzowania Bogumiła czy Adama poprzez ich sposób wypełnienia obowiązków rodzicielskich.
[49] M. Czapska *Barbara Niechcicowa...*, s. 47.
[50] M. Kuncewiczowa *Cudzoziemka*, s. 63.
[51] Tamże, s. 75.

Sama zraniona na wieki przez młodego chłopca, z zapałem dzieliła niechęć młodego Władysia do dziewczyn, nigdy nie próbowała rehabilitować bab w jego oczach, budzić polubownych, tkliwych odruchów, z całą drapieżnością jątrzyła własnym głodem ekspansji jego nikły instynkt podboju.[52]

Przypadek bohaterki *Cudzoziemki* zdaje się świadczyć o tym, że nie można myśleć o kobiecości w oderwaniu od męskości. Negacja jednej z tych kategorii pociąga za sobą unieważnienie drugiej. W świecie Róży większość działań nosi rodzajowe znamię, a jednak oznaczenia te jej samej nie dotyczą. Mimo wypełniania kobiecych powinności, nie przypomina ona kobiet, z którymi zostaje skonfrontowana na kartach powieści. Na ich tle Róża jest zbyt egoistyczna, zbyt niezależna, by mogła zostać uznana za jedną z nich. Sama świadomie nie pragnie tego zresztą, ale rola, którą przyjmuje — rola cudzoziemki — jest przecież w specyficzny sposób rolą kobiecą. Nazwać kogoś cudzoziemcem to nie tylko określić go jako innego i obcego, ale również jako kogoś przynależnego do innej wspólnoty [podlegającego prawom innym, niż te znane i ogólnie przyjęte]. Cudzoziemca — tak jak kobietę — określa się dopiero w relacji. Ciekawe, że pisząc *Cudzoziemkę* Kuncewiczowa nie uświadamiała sobie jeszcze nadrzędności tego typu dla własnej wyobraźni.[53] Figura ta pojawiła się jednak w jej pisarstwie bardzo wcześnie. Bodaj po raz pierwszy użyła jej, aby scharakteryzować postawę wobec życia właśnie kobiety. „Nałkowska — napisała — cieszy się i chlubi życiem, jak cudzoziemiec, rozmiłowany w obcym kraju, którego prawa jednak go nie obowiązują."[54]

Izabella Kaluta

Czy feministki mogą się stroić, czyli o semiotyce stroju kobiecego w literaturze

Kitty, zarumieniona, zdjęła tren z kolan Kriwina i czując lekki zawrót głowy obejrzała się szukając oczyma pani Karenin. Anna nie była w sukni lila, jak tego pragnęła Kitty, ale w czarnej, głęboko wyciętej aksamitnej toalecie, odsłaniającej jej jakby toczone ze starej kości słoniowej,

---

52 Tamże, s. 64.

53 Do tego tematu powróciła w *Fantomach*.

54 M. Kuncewiczowa *Niedyskrecje o niektórych pisarkach*, „Kobieta Współczesna" 1928 nr 32, s. 729.

rozkwitłe ramiona, pierś i okrągłe ręce o szczupłych, drobniutkich dłoniach. Cała suknia była obszyta wenecką gipiurą. Na głowie, na czarnych własnych — bez domieszek sztucznych — włosach miała maleńką girlandę z bratków i taką samą girlandę u czarnej wstążki paska, wśród białych koronek. Sama jej fryzura była jakby niedostrzegalna, rzucały się tylko w oczy i zdobiły ją owe kapryśne, króciutkie pierścienie kędzierzawych włosów, stale wymykających się na kark i na skronie. Na mocnej, toczonej szyi nosiła sznurek pereł.
[Lew Tołstoj — *Anna Karenina*]

Literatura jest rewią mody. Ten gigantyczny pokaz trwa od starożytności, gdy w *Metamorfozach albo Złotym Ośle* Apulejusza „Fotis sama, wdzięcznie odziana w lnianą tunikę, wysokuteńko ślicznie przepasaną rdzawą wstążeczką mieniącą się pod samymi czerwonymi jagodami piersi"[1] gotowała kiszkę, aż po postmodernistyczną *haute-couture* Pynchona:

Edypa weszła do łazienki, w której znajdowała się także ścienna garderoba, rozebrała się prędko i zaczęła wkładać na siebie wszystkie przywiezione przez siebie ubrania, jakie znalazła: sześć par majtek w odpowiednio dobranych kolorach, pas do pończoch, trzy pary nylonów, trzy staniki, dwie pary elastycznych spodni, cztery halki, czarną koszulkę, dwie letnie sukienki, pół tuzina kloszowych spódnic, trzy swetry, dwie bluzki, pikowaną narzutkę, niebieściuchny peniuar, stare fru-fru z orlonu. Następnie bransoletki, broszki, kolczyki, naszyjniki.[2]

Przez nieskończenie — w sensie dosłownym — długi wybieg dla modelek przesuwają się, połyskując jedwabiami, szeleszcząc taftą, powiewając tiulem i szyfonem, ubrane we wszystkie tkaniny, z których można w rzeczywistości i w fantazji uszyć suknię, bohaterki niezliczonych tekstów literackich, poematów, wierszy, powieści, dramatów, reportaży, pamiętników, biografii. Faktury tkanin, ich kolory i ornamentyka, fasony wszystkich części składowych kobiecej garderoby, wzory biżuterii i dodatków, funkcjonują jako struktury świata przedstawionego, ukryte w narracji, dialogach, didaskaliach, jak wycinki z żurnala mód, z którego krawiec, scenograf czy kostiumolog mógłby kopiować modele o wdzięcznych nazwach „Telimena" (suknia wizytowa z różowego jedwabiu, „materialna"), „Kuzynka Bietka" (skromny model ze słomkowym kapeluszem „budką"), „Odetta Swann" (toaleta balowa z białego atłasu, ozdobiona katlejami i toczek przybrany skrzydłem lofofora, choć dziś trudno zidentyfikować wygląd owego enigmatycznego skrzydła), czy „Salambo" (*clou* modelu stanowią sandały z papirusu, spięte u kostek złotym łańcuszkiem).

---

[1] Apulejusz z Madaury *Metamorfozy albo Złoty Osioł*, Wrocław 1953, s. 32.
[2] T. Pynchon *49 idzie pod młotek*, Bydgoszcz 1990, s. 28–29.

Kobiece stroje są piękne, nazwy tkanin brzmią często jak poezja — charmeusa, woal, velour-chiffon, markizeta, ale Balzac nie miał chyba ambicji rywalizowania z Worthem, Proust z Poiretem ani Sienkiewicz z Jerzym Antkowiakiem; opisy kobiecych strojów pojawiają się w literaturze z innego powodu i znaczą co innego, niż tylko barwne przerywniki w tekście.

Strój określa bohatera literackiego, jak kostium aktora na scenie, jest lapidarnym (stosunkowo!) sposobem pokazania, z kim mamy do czynienia. Najlepiej ilustruje to poetyka powieści kryminalnej, gdzie jest on typowym sposobem charakteryzowania postaci, które pojawiają się bez zbędnych słów na temat swej przeszłości, pochodzenia, statusu społecznego, preferowanych wartości estetycznych — czytelnik bowiem tego gatunku przede wszystkim oczekuje akcji, zmierzającej do rozwiązania zagadki. Postać więc pojawia się często na krótko, na jedną scenę, mającą znaczenie dla biegu fabuły.

Zobaczyłem czarno-szary sweter, skórzaną kurtkę, czarniejszą od atramentu, i parę spodni. [...] Zobaczyłem fale ciemnoblond włosów wyprostowujących się na wodzie jakby dla obliczonego efektu, a następnie skręcających się znowu. [...]
Ciężki naszyjnik z zielonych kamieni tkwił na tym, co było kiedyś szyją, wciśnięty w nią do połowy — duże surowe zielone kamienie, połączone czymś błyszczącym.
Bill Chess trzymał się poręczy, a kostki jego rąk stały się białe jak śnieg.
— Muriel! — zachrypiał.[3]

Powieść kryminalna równie często opisuje stroje na żywych ciałach kobiecych:

Szczupła i wysoka, miała na sobie szytą na miarę sukienkę z białego płótna, a na szyi — czarno-białą chustkę w kropki. Jej włosy były koloru jasnego złota, jak u księżniczki z bajki. W umieszczonym na czubku głowy maleńkim kapelusiku te jasnozłote włosy układały się jak ptak w gnieździe. Niebieskie oczy, o bardzo rzadkim, chabrowym odcieniu, ocieniały długie, może nawet trochę zbyt jasne rzęsy. Podeszła do stolika po przeciwnej stronie i zaczęła ściągać długie, białe rękawiczki. Stary kelner zaczął ustawiać jej stolik z takim przejęciem, jakby celebrował mszę. Usiadła, wsunęła rękawiczki pod pasek torby i podziękowała mu tak czarującym i łagodnym uśmiechem, że o mało nie rozpłynął się z wrażenia; powiedziała coś do niego bardzo cicho. Zgięty wpół, ruszył prawie biegiem. Wyglądał jak człowiek, któremu zlecono ważną misję.[4]

To, jak wiele mówi ten krótki opis o właścicielce maleńkiego kapelusika i szytej na miarę sukienki, wyjaśnia powody, dla których autorzy

[3] R. Chandler *Tajemnica jeziora*, Warszawa 1989, s. 50.
[4] R. Chandler *Długie pożegnanie*, Warszawa 1979, s. 98.

powieści kryminalnych często używają tego sposobu przekazywania informacji o postaci; poetyka opisu zdradza zresztą wyraźne wpływy policyjnego rysopisu lub techniki formułowania komunikatu o zaginięciu.

Innym gatunkiem powieści, immanentnie związanym z opisem stroju, jest powieść historyczna. Chcąc przekazać obraz minionych czasów, nie mogąc natomiast odwołać się do wiedzy wspólnej czytelnikowi i autorowi, pisarz buduje rzeczywistość z rekwizytów życia prywatnego, nasycając nimi narrację w większym stężeniu niż dzieje się to w innych typach powieści. Dotyczy to zarówno romansu historycznego dla młodzieży, takiego jak *Panienka z okienka* Deotymy, *Cudna mieszczka* Gomulickiego czy *Krysia bezimienna* Domańskiej, jak i biografii historycznej *(Kleopatra* Emila Ludwiga, *Szambelanowa z Walewic* Wasylewskiego) czy powieści Parnickiego. Ta ostatnia w zasadzie odchodzi od tradycyjnych konwencji fabularno-opisowych, a jednak w *Aecjuszu, ostatnim Rzymianinie* znajdujemy bardzo skrzętne opisy ubioru Pelagii i Paduzji, przy czym w tym drugim przypadku użyto takiej „poezji żurnala" jak „peplum barwy nieobranego migdała" i fantazyjnego opisu iluzyjnej ozdoby zwierzchniej szaty, która z daleka wydaje się rzędem serc, a z bliska — całującymi się gołąbkami.[5] Fantazja pisarza, wyczucie barw połączone z wiedzą na temat epoki, surowców używanych do produkcji ubiorów i charakterystycznych motywów zdobniczych, potrafi stworzyć takie olśniewające toalety, jak suknia starożytnej księżniczki kartagińskiej Salambo i Egipcjanki, żyjącej w czasach faraonów, heroin epok oddalonych w czasie od pierwszego czytelnika na tyle, by odtworzenie w wyobraźni tych szat miało znaczny walor poznawczy. Funkcje te spełnia ze szczególnym powodzeniem pewna odmiana współczesnej powieści dla młodych czytelniczek, wykorzystująca motyw podróży w czasie dzisiejszej dziewczyny, która za sprawą magicznej mocy zawartej najczęściej w jakimś bibelocie przenosi się w przeszłość. *Godzina pąsowej róży* Marii Krüger, *Małgosia contra Małgosia* Ewy Nowackiej, *Klawikord i róża* Haliny Poplawskiej pozwalają skonfrontować świadomość historyczną współczesnej czytelniczki w dziedzinie życia codziennego z faktami zawartymi w warstwie poznawczej utworu, co świetnie ilustruje scena z książki Marii Krüger, „klasyka gatunku",

[5] T. Parnicki *Aecjusz, ostatni Rzymianin*, Warszawa 1957, s. 142.

gdy nastolatka przeniesiona w *belle epoque* odkrywa przyczynę wyjątkowego dyskomfortu w okolicy talii:

— A czy nie można by... — zaczęła Anda i naraz dotknęła swego boku — co mnie, u licha, tak tu uwiera?
Ze zdumieniem przekonała się, że jest uwięziona w mocno zasznurowanym gorsecie, i że zamiast swojej ładnej różowej koszulki ma na sobie białą koszulę z grubego płótna, z krótkimi rękawami.
— A to heca! rany boskie! przecież ja mam na sobie gorset! Czy pani nie ma nożyczek albo scyzoryka, albo bodaj żyletki, żeby przeciąć te sznurowadła? Przecież ja się uduszę![6]

Od tego gorsetu, dalej zresztą opisanego bardziej szczegółowo, rozpoczyna się podróż w czasie. Gorset symbolizuje wszystkie ograniczenia i niewygody życia kobiety minionej epoki, które z perspektywy dwudziestego wieku dostrzega przedsiębiorcza bohaterka; gest wyrzucenia gorsetu przez okno jadącej karety to bardzo ładna metafora emancypacji.
Innym gatunkiem szczególnie czułym na barwy i fasony są biografie, zwłaszcza biografie sławnych kobiet. Opisując toalety, noszone przez rzeczywistą kobietę w sytuacjach, które miały rzeczywiście miejsce, biograf przybliża zarówno tę kobietę, jak i te sytuacje. Odtwarzając strój, w której brała ślub najwytworniejsza dama Francji czasów Drugiego Cesarstwa, Cesarzowa Eugenia, czy ten, w którym Misia Natanson pozowała Toulouse-Lautrecowi do słynnego plakatu „la Revue Blanche"[7], biograf stwarza czytelnikowi złudzenie uczestniczenia w życiu idoli. W niezwykle dziś popularnych książkach o gwiazdach ekranu, sceny i estrady — idolach naszych czasów — można obserwować eskalację opisu stroju w materię narracji: niezliczone toalety amerykańskiej królowej kiczu, Liz Taylor, zapełniają strony książek poświęconych jej życiu i filmom[8], suknie, które miała na sobie podczas kolejnych występów Liza Minelli opisuje jej biografka, nie zapominając podać nazwy domu mody, z którego pochodzą, by olśnić łasą szczegółów czytelniczkę.[9]
Tak, jak istnieją gatunki, w których opis stroju pełni funkcję ważnego elementu w hierarchii „części składowych" modelu do składania, ja-

[6] M. Krüger *Godzina pąsowej róży*, Warszawa 1962, s. 23.
[7] E. K. Kossak *W stronę Misi z Godebskich*, Warszawa 1978, s. 159.
[8] A. Walker *Elizabeth*, Warszawa 1993 i B. Maddox *Kto się boi Elizabeth Taylor? Mit naszych czasów*, Warszawa 1985.
[9] W. Leigh *Liza urodzona gwiazda*, Warszawa 1944.

kim jest utwór literacki, podobnie, śledząc historię literatury, zauważamy prądy, których poetyki normatywne mają wpisaną metodę dokumentalizmu, stwarzającą idealne podłoże dla opisu szczegółów życia codziennego. Takim prądem literackim był naturalizm, prawdziwa literacka kopalnia wiadomości o modzie końca dziewiętnastego wieku. *Rougon-Macquartowie* Zoli zawierają opisy bardzo fachowe z punktu widzenia techniki kroju, szycia i wykończenia. *Kuchenne schody*, *Nana*, *Brzuch Paryża*, *Pieniądz* opisują stroje szwaczek, panien z dobrych domów, kurtyzan i sprzedawczyń mięsa, kobiet z różnych warstw społeczeństwa francuskiego czasów Drugiego Cesarstwa, ale najpiękniejsze wśród nich są stroje żony bankiera, Renaty, w tomie *Zdobycz*. Każdy szczegół tych skomplikowanych i bogatych sukien spacerowych, balowych, negliżów opisany jest z pietyzmem posuniętym do przesady, jakby pisarz nie mógł się powstrzymać od ujawnienia każdego drobiazgu, nawet ze szkodą dla toku narracji. Widać to doskonale w scenie demonstracji niebiesko-popielatego kostiumu od Wortha (a był to podówczas najsłynniejszy z wielkich krawców): Zola nie zapomina nawet o guzikach („dwa rzędy wielkich guzów z kamieni imitujących szafiry, obrzeżone lazurową wypustką")[10]. Odpowiednikiem Zoli w polskiej literaturze jest Zapolska, dzięki której możemy poznać sposób ubierania się kamieniczniczki Dulskiej, jej lokatorki — kokocicy, dziewczyny służebnej Kaśki-Kariatydy i bogatej panny Muszki Orzelskiej. Szczególnie dwie powieści Zapolskiej, dziś prawie zapomniane, *Wodzirej* i *Rajski ptak*, folgują naturalistycznemu drobiazgowi w tej dziedzinie tak często, że ta metoda rozsadza ich kompozycję. W *Wodzireju*[11] odnajdujemy, wśród niezliczonych strojów miedzianowłosej Muszki, strój na bal kostiumowy, wzorowany na stroju Salambo z powieści Flauberta, dokładnie przeniesiony we wszystkich detalach, co pozwala przypuszczać, że Zapolska zwracała uwagę nie tylko na swój sposób ubierania (co potwierdzają relacje jej współczesnych), na sposób ubierania swoich bohaterek, ale wychwytywała opisy strojów podczas lektur.

Płeć piszącego nie ma znaczenia: stroje literackich bohaterek opisują zarówno kobiety, jak i mężczyźni. To temat narzuca im potrzebę takiego opisu: Jack London, autor powieści o traperach, poszukiwa-

[10] E. Zola *Zdobycz*, Warszawa 1956.

[11] G. Zapolska *Wodzirej. Powieść*, Warszawa 1908, s. 357.

czach złota, wilkach morskich, czyli o twardych mężczyznach w twardych warunkach, nie zajmuje się na ogół fasonem damskiego bucika czy kształtem kapelusza, jednak pisząc o kobietach w *Księżycowej dolinie* i *Maleńkiej pani wielkiego domu*, powieściach odmiany *soft* London potrafi ubrać bohaterki od stóp do głów i nie zapomina nawet o kolorze pończoch, dobranych do kostiumu kąpielowego (rzecz tyczy czasów, kiedy elementem stroju kąpielowego był jeszcze czepek i pantofelki).

Istnieje nawet utwór, w którym strój kobiecy pełni funkcję części składowej utopijnego świata ucisku kobiet. *Opowieść Podręcznej*[12] Margaret Atwood to wizja przyszłości, w której podział kobiet według funkcji, do jakich się je przeznacza, obrazuje kolor i krój ich ubioru-uniformu. Podręczne, Gospożony, Ciotki, Marty, Żony Komendantów — każda z tych klas ma przyporządkowaną barwę i strój. Podręczne — przeznaczone do funkcji rozrodczej, noszą czerwone stroje (kolor krwi, płynu życia), tak dopasowane, by sprzyjały bezpiecznemu noszeniu ciąży: pantofle na płaskim obcasie (ze względu na kręgosłup), długie sukienki skromnie zasłaniające ciało, wykonane z naturalnych włókien, zdrowa bawełniana bielizna. Białe skrzydła zasłaniają ich twarze, by spotykani na ulicy mężczyźni nie mogli ich zobaczyć: Podręczne nie mają osobistego życia, są administracyjnie przydzielane do domów dygnitarzy, w których nie ma dziecka; strój uniformizuje kobiety, których jedyną rolą jest rodzić dziecko na zamówienie. Strój, którego nie zdejmują nawet podczas urzędowo-rytualnego aktu zapładniania, ukrywa indywidualność, sprawia, że leżąca w łóżku kobieta staje się anonimowym narzędziem. Jest w powieście Atwood scena krótkotrwałej ucieczki ze świata purytan, sięgnięcia do zakazanego owocu indywidualizacji: wyprawa z Komendantem do miejsca, w którym kobiety są „tropikalnie kolorowe, ubrane w najrozmaitsze jaskrawe stroje", mają umalowane twarze, a na nogach buty na wysokich obcasach. To tajne miejsce spotkań kobiet i mężczyzn, pozorujące przeszłość, ale i tutaj nie ma miejsca na bycie prawdziwą osobą: wszystkie opisywane stroje przenoszą z przeszłości sytuacje, w których kobieta odgrywała rolę przedmiotu seksualnego, stąd większość kobiet ubrana jest w stroje... playboyowskich Królicz-

[12] M. Atwood *Opowieść Podręcznej*, Warszawa 1992.

ków, a więc w kolejny, wymyślony dla nich przez mężczyzn uniform. Wykorzystanie opisu stroju kobiecego ma tu wyraźnie nacechowany feministycznie charakter: mężczyzna ubiera kobietę według swoich pomysłów. Może Atwood chce ostrzec przed dyktatorami mody, w większości przecież mężczyznami, którzy od dyktatury estetycznej mogą dojść do manipulowania kobietą w innych dziedzinach, do zrobienia z niej „kobiety do zjedzenia"...
Nie opuszczajmy opisów strojów podczas lektury: ukrywają się w nich ważne treści poznawcze, estetyczne a nawet ideologiczne, a dopóki pisarze mówią „Tak, trzeba pisać, jak byli ubrani i co jedli. Ja zawsze to robię"[13] — będzie co czytać.

Małgorzata Gromadzińska

„Kobieta czytająca jak kobieta czytająca jak kobieta..."

Czy krytyka ma płeć? Albo inaczej: co oznacza stwierdzenie czytać jak kobieta? Czy ma to być lektura poprzez specyficzny typ doświadczenia, rozumienia świata? Czy taka, która odsłania ograniczenia męskiej krytyki pretendującej do uniwersalności? Lektura odrzucająca całkowicie założenia logocentrycznego dyskursu? A zatem taka, która nie tylko sytuuje się poza jego obrębem, ale zarazem zostaje wyposażona we własny zestaw narzędzi?
Jak wiadomo, nie ma jednej metody feministycznej. Należy raczej mówić o różnych feministycznych odczytaniach, czy o łączącym je feministycznym stylu odbioru wyznaczającym obszar rozległy i zróżnicowany, rozpościerający się między dekonstrukcją tekstu a ideologicznym manifestem. Co zresztą wcale nie oznacza, że obszar ten tworzy uporządkowane terytorium z jasno wytyczonymi szlakami. Nikt tego zresztą nie oczekuje. Ścieżki mogą się łączyć i krzyżować, ale — co ważne — coraz częściej ustawia się tu znaki i ostrzeżenia przed trasami prowadzącymi na bezdroża, czy w ślepe zaułki. Dylematy jednak oczywiście pozostają. Pierwsze z brzegu: jak uniknąć automatycznego niejako wpisania kobiecej lektury w przestrzeń dys-

[13] M. Iwaszkiewicz *Z moim ojcem o jedzeniu*, Warszawa 1995, s. 7.

kursu logocentrycznego, albo: na czym miałyby polegać krytyki feministycznej „łowy na kryteria"? Albo wreszcie: czy lektura kobiecа to lektura feministyczna?

Inga Iwasiów w swej książce *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*[1], manifestuje kobiecе, tj. właśnie równoznaczne z feministycznym, odczytanie. Feministyczne obcowanie z tekstem, skromnie w podtytule określone mianem „próby", już na pierwszych stronach poparte zostało mocną deklaracją, podsumowaną w trzech punktach:

> Metodologia feministyczna stosowana do interpretacji cyklu podolskiego będzie się więc przejawiać na trzy sposoby: jako rodzaj ekspansywnej podmiotowości, faworyzującej mnie-narratorkę; jako zabieg interpretacyjny, tropiący ślady opresji patriarchalnej w literaturze i sygnowanej przez nią antroposferze, jako ideologia, zmierzająca do przewartościowania świata na postmodernistyczny i kobiecy. [s. 23]

Lecz na tym nie koniec. Pozostając w zgodzie z duchem współczesnej krytyki feministycznej autorka już na wstępie określa własną interpretację mianem marginesowej, sytuując się z premedytacją na obrzeżach centrum. „Kobiecе rozważania" (s. 22) cechuje proliterackość[2], pluralizm i dekonstrukcjonistyczne rozszczepianie znaczeń, w tym także zakresu znaczeniowego używanych pojęć i kategorii. Proponowana w książce interpretacja z założenia niejako nie chce być ostateczna, co nie przeszkadza jej „dążyć do ideału" (s. 21), nie odrzuca męskich odczytań, choć z niektórymi zdecydowanie polemizuje, co z kolei nie przeszkadza jej sytuować się w miejscu „dopełniającej opozycji" (s. 13). A zatem autorka zakładając typową dla feminizmu niechęć do opresywnej, logocentrycznej metanarracji nie wyrzeka się apriorycznej ideologii — opierając się na zasadzie wolnego wyboru wybiera „eklektyzm metodologiczny" (s. 7). Identyfikując się niejednokrotnie z dekonstrukcjonistycznym czytaniem tekstu, a więc — zdawałoby się — uwalniając tekst od obsesji znaczeniowości nie rezygnuje jednak z drążenia jego głębi i poszukiwania tego, co w głębi tej ukryte. Głosi ponadto sensualne odczuwanie tekstu, „przyjemność tekstu" (jak pisze Iwasiów „The pleasure of the Text", choć należałoby raczej napisać: „Le Plaisir du Texte"), w opozycji do męskiej „pracy z tekstem" (s. 22). Można by się w tym miejscu spierać

[1] I. Iwasiów *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba feministyczna*, Szczecin 1994.

[2] Określenie S. Heatha *Modern Literary Theory*. „Critical Quarterly", 1989 nr 2.

i na przykład podkreślać fakt, że budowana tu opozycja jest sztuczna, skoro nie tylko sam termin ukuty został przez mężczyznę, ale w dodatku przez wielu jest wręcz lansowany jako własna praktyka lektury. Zarzuty wysuwane przez krytyków–mężczyzn, często posuwają się wzdłuż takiej właśnie linii: sprowadzają się bowiem do obnażania praktyk uzurpacyjnych krytyki feministycznej, polegających na aneksowaniu obszarów istniejących już wcześniej — tak chociażby wypominane bywa tejże krytyce wpisanie się w sposób myślenia znamienny dla dekonstrukcjonizmu. Tymczasem współczesny feminizm zakłada raczej wolny wybór i otwarcie niż rywalizującą opozycyjność. Także w książce Iwasiów takie właśnie opozycyjne konstrukcje należą raczej do rzadkości. Z kolei słynna Cullerowska (a więc znowu męska) formuła: *Kobieta czytająca jak kobieta czytająca jak kobieta...*[3], z którą autorka identyfikuje się bez zastrzeżeń, spotkała się z ostrą krytyką feministek właśnie, co oczywiście nie musi stanowić o jakichkolwiek ograniczeniach. Istotny wydaje się natomiast fakt następujący: otóż dla Cullera sprawą pierwszej wagi była kwestia nie tyle wczuwania się w tekst, ile świadomości przyjętej roli (kobiecej czytelniczki) i utożsamienia się z tą rolą, a zatem zasada: i dystansu, i identyfikacji.

Rzecz jednak nie w szczegółach. Ważniejsze wydają się konsekwencje przyjętych w książce założeń. Deklarowany eklektyzm metodologiczny polega tu nie tyle na wielości metod, ile na cząstkowym, fragmentarycznym ich uobecnieniu. Ale też fragment właśnie jest jednym ze słów–kluczy, które nie tylko otwierają podwoje badanego tekstu, lecz zarazem łączą podmiot, czy dokładniej: tę, która interpretuje z tym, co interpretuje. Kartezjański dualizm traci zatem swoją moc. Autorka rezygnując (zwłaszcza w I części swej książki) z władczej siły analitycznego metajęzyka wykorzystuje takie pojęcia, które zespalają badany tekst z jej własnym dyskursem. Dla przykładu: świat Kresów wyjaśnia poprzez kres, z kolei — choć zasada jest tu nieco inna — cykl wyjaśnia cyklem. Kresy czytane są poprzez cykl, cykl zaś poprzez fragment i wariant.

I co najważniejsze: owe terminy, słowa–klucze pojmowane są w duchu derridańskich nierozstrzygalników, kres określa przestrzeń i czas, a zatem oznacza zarazem koniec, zmierzch, i śmierć, ale jednocześnie

---

[3] J. Culler *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York 1982.

niesie w sobie pamięć kulturową, świat mitu, genetyczny początek, okazuje się więc także zapowiedzią świtu, życia, początku właśnie. Tym samym łączy się z cyklem, w którego znaczenie wpisana jest powtarzalność, niedomknięcie, otwartość, i przede wszystkim przemienność narodzin i śmierci.

Tak pojmowane rozszczepione znaczenia kresu i cyklu pozwalają — dodajmy — na identyfikację z badanym tekstem. Deklarowana pozycja „poza centrum" to inaczej margines, kres. Nic zatem dziwnego, że autorka już w pierwszych zdaniach określa swoją interpretację mianem kresowej. Z kolei identyfikacja cyklu z kobiecością — często tu podkreślana — znajdzie dopełnienie w końcowych zdaniach książki: „I moja narracja nie może doczekać się końcowej sygnatury. Zasadą pisania jest cykl — domena kobiety" (s. 129). Kres i cykl tworzą bowiem reguły organizacji i powieści Odojewskiego, i rozprawy Iwasiów (nb. kresowość łącząca początek z końcem, wyznaczająca związek między przedmiotem a podmiotem badań znalazła wyraz w kompozycji książki, w której najmocniejsze akcenty deklaracji umieszczone zostały na kresach właśnie: we *Wprowadzeniu* i w *Zakończeniu*).

Zasada identyfikacji najwyraźniej daje o sobie znać w I części zatytułowanej *Cykl i fragment*, części w głównej mierze poświęconej analizie sposobów narracji w twórczości Odojewskiego. Cykl i kres znajdują tu swoją jednoczącą wykładnię w pojęciu pryzmatu. Pryzmat bowiem — w myśl koncepcji autorki — nie tylko pozwala rozszczepiać znaczenia, znosić sprzeczności, trwać w nierozstrzygalności, ale przede wszystkim — a właściwie dzięki tym własnościom — służy jako termin określający reguły budowy narracji. Wersje podstawowe, archewersje, opowiedziane zostają w powieściach cyklu podolskiego fragmentarycznie, jako warianty i punkty widzenia, na zasadzie pryzmatycznego uobecniania się w tekście. Tak więc cykl ujawnia się w „pryzmacie fragmentu" (s. 56). Pryzmat służy zarazem podważeniu i rozszczepieniu początku i końca, powodując, że stają się one „ramą międzytekstową" (s. 66) cyklu. Opalizujące znaczeniami pojęcie pryzmatu kryje w sobie jeszcze jedną możliwość: pozwala mianowicie ująć wahania między opowieścią logocentryczną, męską a fragmentarycznymi splotami narracji kobiecej. Jak stwierdza Iwasiów w swoim metaforycznym i wieloznacznym języku: „W pryzmacie: logocentrycznym, uporządkowanym, męskim — a tak łatwo ulegającym pokusom,

co czynią z niego pulsującą, kobiecą, subiektywistyczną tkankę" (s. 66). Jak się okaże na dalszych stronach książki, taka odmiana narracji, nachylająca się w stronę androgynii, odgrywać będzie — w myśl interpretacji autorki — istotną dla całego cyklu podolskiego rolę. Przyznać w tym miejscu trzeba, że ideologia feministyczna zapowiadana we wstępie dochodzi w pełni do głosu dopiero w części III zatytułowanej *Cykl i osoby*, część II natomiast: *Cykl i miejsca* sama w sobie istotna, pełni jednak zarazem funkcję niejako przygotowawczą dla części trzeciej. Przede wszystkim — pozwala sięgnąć w głąb tekstowego świata Kresów, pozwala odsłonić stałą matrycę ukrytą pod złożami zapisów kultury, umożliwia dotarcie do symboliki archetypowej, do archetekstu, który powielany zostaje w każdej z historii cyklu. Wnikliwa, przekonująca i wielopłaszczyznowa analiza zakładanego przez kres związku między życiem a śmiercią, chaosu otwieranego przez tę ostatnią a łagodzonego przez obrzęd kulturowy, prowadzi w prostej linii do dramatu „mimetycznego pożądania" i tragedii „kryzysu ofiarniczego". Jak widać narzędzi dostarcza tu, między innymi, antropologia kulturowa, a źródłem inspiracji — co autorka sygnalizuje już we wstępie — okazują się koncepcje René Girarda. Figurami odzwierciedlającymi prawa i zależności mimetycznego pożądania, zwornikami między mitem a historią są — rzecz jasna — postacie cyklu podolskiego i zarazem bohaterowie — wspomnianej już — trzeciej części książki, części ukazującej zależności między regułą kulturowego naśladownictwa a systemem patriarchalnym. Otóż przestrzeń Kresów i czas wojny uaktywniają te mechanizmy systemu patriarchalnego, które piętnują kobietę znakiem ofiary. Co nie oznacza, że pozostałe reguły patriarchatu tracą wówczas swoją moc. Precyzyjnie określane przez autorkę i ukazywane w analizowanych tekstach prawa w czasie pokoju: incestu i lewiratu, w czasie wojny: zasada opieki nad własnymi i gwałtu na kobietach wroga, uderzają bezpośrednio w główną bohaterkę cyklu podolskiego — Katarzynę. Katarzyna — obiekt pożądania wszystkich niemal bez wyjątku bohaterów powieści — skupia w sobie reguły patriarchatu znamienne i dla wojny i dla pokoju. Reguły te obracają swe ostrze przeciwko niej, począwszy od postępku jej dziadka, który przekonał matkę do wyrzeczenia się nieślubnej córki, poprzez kolejne akty wymuszania związków mających zagwarantować przedłużenie rodu, aż po czyn Semena

Gawryluka — ofiarowującego ją hitlerowskim żołnierzom do domu publicznego.

System patriarchalny, przenikliwie uwidoczniony przez Iwasiów w kolejnych pokładach kulturowego palimpsestu powieści Odojewskiego, każe traktować kobietę jako towar wymienny, zdobywany lub ofiarowywany, pojmowany zatem w kategoriach posiadania, jako środek (naczynie) do przedłużenia trwania rodu, czy grupy i zarazem jako znak ofiary dającej oczyszczenie. Girardowska zasada mimetyzmu — co przekonująco udowadnia autorka — działa niczym nieuchronne uderzenie sztancy odciskającej się na losach każdej bez wyjątku postaci, czasem niezależnie od jej chęci czy skłonności. Postacie są zatem całkowicie zdeterminowane przez prawa nimi rządzące, zatrzaśnięte w pułapce i pozbawione możliwości niezależnego działania.

Proponowaną w książce interpretację można by posunąć jeszcze dalej. Otóż mimetyczne pożądanie połączone tu zostało z regułami systemu patriarchalnego, w efekcie więc naśladownictwo łączy głównie społeczność męską, dla której sprawą pierwszej wagi jest udowadnianie męskiej tożsamości. W świecie kobiet natomiast — co jak wiadomo poświadczają odmienne rytuały inicjacyjne — tożsamość tę gwarantuje sama natura.[4] Sięgając do archetekstu kulturowego, zapisu plemiennych rytuałów, wskazywać można na konsekwencję męskiej zazdrości („zazdrości o pierś"), której efektem okazują się właśnie wojny, nie tyle gwarantujące kobiecie opiekę, ile przede wszystkim wyłączające ją z męskiej społeczności.[5] W powieściach Odojewskiego postacie kobiece drugoplanowe zazwyczaj albo rodzą, albo oczekują dziecka, lub właśnie opiekują się noworodkiem, ronią lub opłakują utracone dzieci. Określane są przez poród i macierzyństwo. Jednocześnie właśnie tu, w powieściach cyklu podolskiego, mężczyźni zajęci walką nie są w stanie uchronić swych kobiet. Te natomiast, z walki wykluczone i tym samym bezbronne, właśnie w jej efekcie giną. Ochrona kobiety w celu zapewnienia trwałości danej grupy czy klanu okazuje się fikcją. Idąc dalej tropem feministycznej ideologii rzec by można, że wojna to męski odpowiednik macierzyństwa.[6]

---

[4] Por. B. Bettelheim *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, tłum. i wstęp D. Danek, Warszawa 1989.

[5] Na ten temat por. interesujące uwagi N. Huston *The Matrix of War: Mothers and Heroes*. „Poetics Today", 1985 nr 1–2.

[6] Por. N. Huston *The Matrix of War*.

Uproszczeniem byłoby — rzecz jasna — twierdzenie, że bohaterowie cyklu podolskiego wypełniają jedynie swoje z góry wiadome kulturowe powołania. Zagubione są bowiem i postacie kobiece i postacie męskie, po obydwu stronach można mówić o braku identyfikacji z narzuconą przez kod społeczny i sieć archetypów rolą. Co zresztą Iwasiów dostrzega i podkreśla, jednak w konkluzji stwierdza: „Kresowy świat ginie przez mężczyzn" (s. 125). W książce akcenty rozłożone są — jak widać — zdecydowanie: to kobieta „może uratować świat" (s. 129). W powieściach Odojewskiego czytanych z kobiecej perspektywy kobieta niesie w sobie cykliczną pełnię dawania życia. A zatem apoteoza kobiety w kobiecej lekturze. Choć dodać trzeba, apoteoza przekonująco uzasadniona.

Zagłada grozi światu ze strony mężczyzn — jak sama autorka stwierdza — jedynie przez mężczyzn opętanych zasadą mimetyzmu, doprowadzoną do najbardziej niebezpiecznej krawędzi, gdzie w efekcie skrajnej identyfikacji pojawia się Girardowski „upiorny sobowtór". Matryca kryzysu ofiarniczego wypełniona zostaje zatem w każdym calu. Wszystkie konsekwencje pożądliwego naśladownictwa opisane przez Girarda, łącznie z zagrożeniem monstrum, odnajduje Iwasiów w cyklu Odojewskiego. I tu, podobnie jak świadczyły o tym sygnały w poprzednich częściach książki, nadzieję, a nawet ocalenie daje androgynia, prajednia (w sensie Eliadowskim) osiągana jednak tylko poprzez powtarzalność opowieści, ale opowieści cyklicznej, fragmentarycznej, pryzmatycznej: „Narracja idealnie androgyniczna. Tym razem — ku ocaleniu" (s. 125) i nie sposób nie dodać: ku przestrodze. A zatem, apoteoza kobiety i apoteoza androgynii. Androgynia właśnie staje się ostatnio częstym motywem — pointą nie tylko tekstów feministycznych, ale także tekstów badających zagadnienia męskiej tożsamości.[7] Fascynacja androgynią wynika, jak się zdaje, i z niechęci do opozycyjnych stereotypów, i ze świadomości niebezpieczeństw, jakie niesie w sobie bycie „poza centrum", usytuowanie na obrzeżu. Niepokoje te towarzyszą feministycznej krytyce literackiej i — jak się zdaje — nieobce są także książce Iwasiów.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pozostają wspomniane na początku dylematy. Sympatia dla odczytania dekonstrukcjonistycznego,

[7] E. Badinter *XY tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, wstęp M. Janion, Warszawa 1993.

ujawniana w książce niejednokrotnie, idzie w parze z nieskrywaną, czy wręcz manifestowaną ideologią towarzyszącą odczytaniu tekstu. Deklarowany na wstępie metodologiczny eklektyzm łączy się więc nieuchronnie z napięciem, rozziewem między nie tylko różnymi, ale też wzajemnie wykluczającymi się sposobami lektury. Problem ten daje jednak o sobie znać na obszarze całej niemal krytyki feministycznej.[8]

Proponowana przez Iwasiów lektura zasługuje na uwagę zwłaszcza w dobie literaturoznawczego dylematu między sceptycyzmem a fascynacją tym co nowe, między zwątpieniem a otwarciem, dylematu dającego w efekcie rozprawy raczej informujące niż identyfikujące się z którymś z omawianych przez siebie sposobów interpretacji. W przypadku krytyki feministycznej sytuacja jest szczególnie trudna. Jak dobrze wiadomo, sceptycyzm zdecydowanie tu dominuje, tym bardziej więc docenić trzeba pierwszą książkę konsekwentnie i odważnie manifestującą feministyczną właśnie interpretację tekstu literackiego.

Anna Łebkowska

Próba niezupełnie feministyczna

Interpretacja twórczości Włodzimierza Odojewskiego, jaką proponuję, ma charakter suplementarny i apendyksowy. Jest m a r g i n a l n a, lokalna i w wieloznaczny sposób kresowa. [s. 7][1]

[...] czytam tekst jako kobieta, w naturalny więc sposób „decentruję" go i wybiegam na jego m a r g i n e s. [s. 22]

[...] moja narracja jest w końcu tylko dopiskiem na m a r g i n e s i e dzieła Włodzimierza Odojewskiego i na m a r g i n e s i e mojej lektury. [s. 24]

Jakakolwiek naturalna czy kulturowa opozycja jest wykładnikiem porządku, tworzy bowiem zamknięty i bezpieczny paradygmat początku i końca, wyraża wizję świata w miarę uporządkowanego i stałego. Osobliwością jednak (nie tylko) literatury jest

[8] O tego typu problemach, z którymi boryka się krytyka feministyczna, świadczą artykuły w książce *Feminism/Postmodernism*, ed. by L. J. Nicholson, New York 1990.

[1] I. Iwasiów *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba feministyczna*, Szczecin 1994. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście. Wszystkie podkreślenia pochodzą ode mnie.

to, że opozycja wprowadza dychotomię, uprawomocnia istnienie dwóch odrębnych układów, z których jeden — centralny (uprzywilejowany) — jest synonimem harmonii, jedności, początku, a drugi — marginalny — odpowiada dysonansowi, wielokształtności, kresowi. To, co centralne, zawsze zyskiwało aprobatę, nie podlegało weryfikacji, na stałe wpisywane było do kanonu, natomiast to, co marginalne, z trudem osiągało akceptację, rzadko stawało się przedmiotem polemik, nieczęsto wydawane i katalogowane, przeważnie ulegało zapomnieniu. Obecne burzenie tradycyjnego porządku — budowanie wspólnego „świata na opak" — następuje dzięki zmianie proporcji między centrum a peryferiami. Uwydatniona zostaje przestrzeń marginesu, środek natomiast ulega dezintegracji, bądź jest ekstrapolowany ku kresowi. Jeśli jednak centrum wydawało się wskazywać na początek, kres nie musi oznaczać końca, jest bowiem li tylko (aż!) symptomem kryzysu, którego, jak się okazuje, atrybutem jest właśnie decentralizacja. W literaturze zatem Wielkie Opowieści ustępują mininarracjom, krytyka literacka zbliża się do literatury, dekonstrukcji ulega opozycja filozofii i literatury, całą sztukę ogarnia wszechpanujący znak zmierzchu — suplement.

Atrakcyjność suplementu, posłowia, epilogu, marginesu — jako „post-gatunków", które z powodzeniem opanowały dyskurs literaturoznawczy (nie tylko feministyczny) — ujawnia się przede wszystkim na płaszczyźnie medialności tekstu. „Czytam", „czuję", „czynię", „decentruję", „piszę" jako „ja", świadomie przechodzę na margines, jestem obok, by być jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz. Nieustanny ruch — domena marginesu — odrzuca zatem jakikolwiek rygor metodologiczny, czytanie–pisanie jest jedynie nieskończoną grą językową, bezgranicznym ciągiem suplementów, w którym chwilowe–migotliwe „ja" ogarnia tekst. „Mój" tekst to spotkanie rozmaitych kodów dyskursu, to esencja tego, co w rzeczywistości najistotniejsze, a co na zawsze miało — właśnie na marginesie — zostać wykluczone. Pisanie na marginesie jest przecież niejako z założenia „pisaniem do szuflady": niegotowym, niespójnym, wciąż otwartym na gest pierwszego czytelnika. Stąd ruch, gra i eklektyzm.

Margines Iwasiów, jeśli — korzystając z „post-kontekstu" — można tak nazwać książkę o twórczości Włodzimierza Odojewskiego, to przede wszystkim miejsce różnorodnych gier słownych, które włączone do wywodów badaczki (jak np. tytułowe Kresy) stanowią o stra-

tegii postmodernistycznego dyskursu. Kresy, w zależności od perspektywy badawczej — rzeczywistych lub literackich odniesień — zapraszają wciąż do nowych odczytań, co więcej, proponowana przez autorkę „kobieca aksjologia" (przejawiająca się m. in. „migotliwym dyskursem, ruchem pojęć i wartości" s. 22), sprawia, że perspektywy te tracą swą równowagę i ostrość. Kresy literackie płynnie ustępują Kresom historycznym i geograficznym, mit Podola — krainy szczęścia i cieni — przypomina znów o losie pokolenia wykorzenionych, zmierzch Kresów jest w końcu zmierzchem świata.

Podróż jednak po Kresach, jaką proponuje Iwasiów, odbywa się w bibliotece, po której na zmianę (lub wspólnie) oprowadzają czytelnika: Derrida, Girard, Freud, Jung, Levi-Strauss, Bettelheim, Foucault. Celem wyprawy w głąb górotworu kresowego-tekstowego świata jest odszukanie prapoczątku antropologicznego, źródła, z którego „biją" kolejne teksty.

Niemożność odczytania przedinterpretacyjnego stadium tekstu rekompensuje Iwasiów analizą pierwszych arche-tekstów, arche-kresowego świata, w którym ów stan pre-historii, pre-zapisu jest szczególnie aktywny. Dlatego „próba" ta, skażona nieodkryciem pra-prawdy, która wszak tylko jako interpretacja interpretacji nosić będzie na sobie piętno niedopełnienia, rozgrywana jest na marginesie.

Pierwsza zatem warstwa tektoniki podolskiego-tekstowego świata, który odkrywa przed czytelnikiem autorka, oparta jest na „paradygmacie romantyczno-sienkiewiczowskim", a także na tradycji literackiej stworzonej m. in. przez Mickiewicza, Słowackiego, Malczewskiego, w której „przegląda się" cała kresowa literatura. Jako egzemplifikację tekstowości Kresów, Iwasiów raz jeszcze przypomina dyskusję, która toczyła się wokół prawdziwości stepu. Kresowy step został przecież stworzony właśnie przez wymienionych pisarzy, a „fałszywa pamięć", w jaką zostali wyposażeni bohaterowie cyklu podolskiego, projektowana jest literacką, nie geograficzną wizją Kresów. Autentyczność stepu, jak większość zresztą przyrody, należy zatem weryfikować w bibliotece, tam gdzie naprawdę rodzi się — wymarły — kresowy świat.

Step, jednocześnie jako „nasemantyzowana dekoracja", otwiera kolejną, głębszą warstwę, arche-sferę, w której jako archetyp oznacza wyobcowanie. Na poziomie antroposfery — prócz archetypu — Iwasiów odkrywa także fantazmaty i mity, które wraz z archetypem mają

swoje źródło w rytuale i obrzędzie. Bohaterowie cyklu podolskiego („przetworzonej wersji mitologii Kresów") postępują wedle gotowego scenariusza — wirtualnej kliszy niejednokrotnie emitowanej na Kresach. Wyrzuceni z raju, zawieszeni między „anielskością a diabelstwem" swej przestrzeni, wykonują odwieczny rytuał ofiarniczy (jedna z zapożyczonych przez Iwasiów też Girarda). Rytuał ten to przede wszystkim śmierć, rzeź, zabijanie znajomych, sąsiadów, krewnych, w którym obiektem szczególnej agresji jest uwięziona w swoim archetypowym kodzie kobieta. Dlatego staje się bierną ofiarą gwałtu — pośrednikiem między stronami odwiecznego konfliktu.

W ten sposób czytelnik dochodzi do kresu wyprawy Iwasiów, do odsłonięcia — na przekór dekonstrukcji — „tego-co-było-na-początku", do „ekspozycji archeologii cywilizacji", mitologii Kresów, słowem, pierwszego, zrodzonego z zazdrości, „mimetycznego przywłaszczenia". I choć dla Iwasiów początek jest tylko kolejną interpretacją, metaforą, pozwala on dzięki antropologicznemu współuczestnictwu w kulturze, zrozumieć (przeżyć) tekst Odojewskiego i wykreować własny margines.

Dlaczego Kresy? Od początku odtrącona przez centrum, ulokowana na marginesie, z dala od cywilizacyjnych przemian, kraina ta dzięki tajemnicy fantazmatu i szczególnemu nacechowaniu archetypicznością zachowała swoją „dziewiczość". Kresy — kraj mityczny — są „krainą wszędzie", której „kod wyjaśniający" znaleźć można w cyklu podolskim — wielokrotnie podkreśla Iwasiów.

Jeśli intertekstualne gry między tekstem a kulturą rozgrywane są w bibliotece, to autotekstualne zależności (kolejne zagadnienie poruszane przez autorkę) rozstrzygane są w prywatnej biblioteczce, tym razem Odojewskiego.

W tej części marginesu, niewątpliwie podejmując trop zaproponowany przez Tomasika, uruchamia autorka wzajemną grę odniesień fragmentu i cyklu, wnętrza i zewnętrza. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego — w myśl „strategii wielokrotnego mówienia"[2] — stanowi

[2] „Strategia wielokrotnego mówienia", którą zaproponował Tomasik dla oddania specyfiki tej prozy, odnosi się przede wszystkim do szczególnej techniki powtórzeń. Odojewski — według badacza — celowo i konsekwentnie powtarza pewne partie tekstu (niekiedy nawet dłuższe fragmenty), motywy, tematy, wątki, obrazy, sceny fabularne, cząstki kompozycyjne, postaci, figury stylistyczne itd., które to repetycje — umieszczone w kalendarium biograficznym autora — otwierają dodatkowo przed czytelnikiem szczególny poziom „meta". Szerzej na ten temat zob. W. Tomasik *Odojewski: literatura bliska wyczerpania*, „Teksty Drugie" 1991 nr 1/2, s. 138–140.

kombinację określonej liczby fragmentów (aneksów, brulionów, suplementów...?), które w kolejnych utworach (najczęściej zbiorach opowiadań) lokowane są w różnorakich konfiguracjach.[3]
„Próby interpretacji" (specjalność marginesu) opiera Iwasiów na różnorodnych usytuowaniach fragmentów w całości cyklu (jak i odwrotnie), badaniu definitywności, kanoniczności, a także odnalezienia i próby scharakteryzowania wersji archi-fragmentu (tej z biblioteczki). Iwasiów słucha, komentuje Odojewskiego i pisze-na-nowo. Zegarmistrzowska praca autorki podporządkowana jest określonej kombinatoryce lektury, dokładniej: lekturze równoległej, która wszak jest tylko metaforą, wymaga jednak niesłychanej precyzji i znajomości badanego tekstu. Tylko bowiem takie usytuowanie fragmentów (różnych jego wersji), fragmentów nie drukowanej jeszcze powieści należącej nie tylko do oficjalnej wersji cyklu, ale całej twórczości Odojewskiego[4], każdego autorskiego słowa — pozwala wskazać na strategię pisarską autora *Zasypie wszystko, zawieje...* — wariancyjność i cykliczność. Taki nienaturalnie uporządkowany paradygmat lektury stworzony został przez autorkę, by oddać kolejną cechę cyklu, tj. ruchomość struktury delimitacyjnej, którą słusznie zastępuje autorka zapożyczonym od Derridy pojęciem „ramy międzytekstowej". Nie ist-

---

[3] Do strategii tej przyznaje się niejako sam Odojewski, umieszczając przed opowiadaniem *Swoi i obcy (aneks do opowiadania „Jedźmy, wracajmy...")* bardzo ciekawy komentarz, którego najważniejszą część przytaczam w oryginale: „Historia ta, to b r u l i o n jednego z f r a g m e n t ó w mojego o p o w i a d a n i a [podkr. moje K.P.] *Jedźmy, wracajmy...*, w którym Ojciec z Synem w drugiej połowie lat sześćdziesiątych jadą na Wschód, na Kresy, w rodzinne strony Ojca. Wtedy jednak zrezygnowałem z tej historii, nie wtopiłem jej w całość. A myślę, iż rezygnacji tej nie to było przyczyną, że bohater w czasie pisania reszty wydoroślał mi o kilka lat, raczej doszedłem do przekonania, że historia ta przechyliłaby mi proporcję między występującymi w opowiadaniu narodowościami na korzyść jednej narodowości i w jakimś miejscu rozsadziłaby akcję, zresztą nie ważne [*sic!* — K.P.]. W każdym razie miała przepaść w jednej z teczek, gdzie przechowuję różne papierzyska z nadzieją, że się jeszcze może do czegoś kiedyś przydadzą; najczęściej nie przydają się na nic". Zob. „Kultura" 1993 nr 10, s. 27.

[4] Dla coraz większej liczby badaczy cykl podolski to nie tylko sygnowany przez autora zbiór utworów (*Zmierzch świata*; *Wyspa ocalenia*; *Zasypie wszystko, zawieje...*; *Odejść, zapomnieć, żyć...*), ale prawie cała, prócz dzieł bliskich poetyce socrealizmu i książek dla dzieci, twórczość Odojewskiego. Większość bowiem motywów, zdarzeń, obsesji — wedle strategii wielokrotnego mówienia — powtarza Odojewski w kolejnych książkach, co utrudnia zamknięcie cyklu, a wręcz odwrotnie — przez swoje otwarcie — „stare" fragmenty cyklu, dzięki nowym ich wersjom ulegają reinterpretacji (w lekturze równoległej — przesunięciu). Właśnie dlatego Odojewski coraz częściej bywa nazywany „pisarzem jednej fabuły". Zob. J. Jarzębski *Exodus (ewolucja obrazu Kresów po wojnie)*, w: *W Polsce, czyli wszędzie*, Warszawa 1992, s. 146.

nieje bowiem żaden uniwersalny wzór lektury, podobnie jak nie istnieje tradycyjna rama; cykl nie posiada swojego początku ani końca, jest wciąż otwartym i ruchomym konglomeratem, w którym Odojewski nieustannie przez „nad-pisywanie" umieszcza nowe elementy lub wyjmuje stare. Poszukiwania własnego wzoru lektury niechybnie wtrącają czytelnika w pułapkę, rozpoczynanie bowiem od jakiejkolwiek wersji lub jej części od razu prowadzi do redukcji sensów, jest czytaniem w izolacji, gdyż nic nie otwiera ani nie zamyka świata podolskiego (nawet w ideale lektury równoległej). Kontakt choćby z najwcześniejszym utworem cyklu w planie biograficznym Odojewskiego uświadamia, że fragment jest jedynie pochodną gotowej tekstowej wersji, która często już posiada swoje alternatywne rozwinięcie w innym wycinku tekstowych kresów.

Specyfikę tej strategii pisania można by określić, korzystając z nazwy zaproponowanej przez Bartoszyńskiego, jako „literaturę w ruchu"[5]. Autotekstualność, „funkcjonalny autotematyzm fabuły", komentowanie bądź ujawnianie przesłanek, które kierowały wyborem i konstrukcją materiału, autorefleksje dokonywanych korektur nieustannie wywołują autorsko-czytelniczą grę z tekstem.

Margines Iwasiów, jako suplement, jest tekstem do tekstu Włodzimierza Odojewskiego, tak jak moja próba jest tymczasem ostatnim dodatkiem do narracji autorki. Granica jednak między tekstem centralnym a jego dopisanym kresem, jeśli w ogóle można tu mówić o końcu lub początku, jest nikła i płynna. Skoro literatura Odojewskiego przez swoją wariancyjność i fragmentaryczność zbliża się do dyskursu naukowego, to narracja Iwasiów, dzięki emocjonalności, łączy się z tekstem cyklu podolskiego. Maksymalna identyfikacja z tekstem, połączenie „ja" Iwasiów z „ja" Odojewskiego (choć zapewne powinienem tu użyć nazwy zaproponowanej przez autorkę, tj. „hybrydy autor-narrator-bohater") nierzadko zbliża jej dyskurs do krytyki utożsamienia.[6] Kim jestem „ja", opisując, śledząc innych — wydaje się pytać nieustannie autorka. Dlatego jej interpretacja jest na wskroś zaangażowana, krańcowo subiektywna, osobista, kobieca. Iwasiów bowiem (ideał czytelniczki–badaczki) zmienia się w trakcie lektury

[5] Zob. K. Bartoszyński *Postmodernizm a „sprawa polska" — przypadek „Miazgi"*, „Teksty Drugie" 1993 nr 1, s. 44–46.

[6] G. Poulet *Une critique d'identification*, w: *Les chemins actuels de la critique*, Paris 1968.

zgodnie z rytmem zmian rządzących losami bohaterów i (szczególnie) bohaterek utworów Odojewskiego. „Przeczytajmy semantykę bólu i wykorzenienia poprzez semantykę utraty" (s. 72) — zaprasza Iwasiów, albo wcześniej — w szkicu o twórczości Kosińskiego: „Sondowałam ich [kobiet] ból, swój bunt, jego [Kłosińskiego] klęskę"[7]. Elementy transgresji i autoekspresji — nieodłączne składniki spowiedzi autorki — lokowane są na marginesie męskiego centrum, w którym, jak się wydaje, kreacja „ja" w roli autora własnego tekstu jest najsilniejsza. Trop mediacyjny jest tu zatem jasny i oczywisty. Kto mówi na marginesie? Odpowiedzi nie muszę chyba udzielać.
Kto natomiast mówi w tekście Odojewskiego? Wedle Iwasiów mówi wspomniana „hybryda autora-narratora-bohatera"; nie należy zatem, według autorki, badać medialnych przemian tekstu, gdyż poszczególne segmenty narracyjne stale ulegają zmianom: perspektywa opowiadania („zewnętrzna ustępuje wewnętrznej"), form gramatycznych („on" zmienia się w „ja") i wiarygodności podmiotu ściśle związanej z upsychicznieniem postaci (stąd „narracja pulsacyjna").
Rzeczywiście, wielogłosowość narracji cyklu podolskiego nie podlega chyba wątpliwościom, szczególnie zaś jeśli rozszerzyć hybrydę o wielość mówiących bohaterów, albowiem „multiplikacja punktów widzenia" jest, jak się wydaje, domeną tej narracji. Można zatem odnieść wrażenie, że tekst Odojewskiego stanowi amalgamat różnych przypadkowych głosów, których amplituda przesłania ich faktyczne źródło. Okazuje się, że owa multiplikacja ulega w cyklu znacznemu ograniczeniu, przede wszystkim narracja ograniczona jest do opowiadań prowadzonych jedynie z perspektywy „panów" (lud tej możliwości jest pozbawiony)[8]. Zatem, spośród ogromnej gamy osobowości, przy pewnym uogólnieniu — po wykluczeniu osób drugoplanowych i epizodycznych — pozostają jedynie te uprzywilejowane: Katarzyna, Paweł Woynowicz oraz Piotr Czerestwieński. Każdej postaci poświęcona została jedna część cyklu: Katarzynie — *Odejść, zapomnieć, żyć...*, Pawłowi — *Zasypie wszystko, zawieje...* (dodatkowo w tej powieści drugim medium jest Katarzyna), Piotrowi — *Wyspa ocalenia*. *Zmierzch świata* stanowi natomiast kompozycyjną klamrę,

[7] I. Iwasiów *We wspólnym piekle*, „Teksty Drugie" 1993 nr 4/5/6, s. 81.
[8] E. Wiegandt *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 107.

konspekt wciąż powstającego cyklu, w którym nie przeważa zdecydowanie żaden z punktów widzenia. Kolejne ograniczenie perspektywy mówienia wiąże się z analizą dychotomicznego podziału świata podolskiego na to, co „kobiece", i na to, co „męskie", albo ściślej: ukazaniu dominacji kultury patriarchalnej. Według Iwasiów Katarzyna, jak zresztą i inne kobiety — ofiary „represyjnej formy mitu patriarchalnego", jest bierna, nieruchoma, stanowi odbicie pewnego archetypu. Jej rola jako podmiotu jest przeto raczej ograniczona.
Zostają więc tylko dwie perspektywy: Pawła i Piotra. Trzeci rozdział książki Iwasiów i tę iluzję burzy. Mężczyźni bowiem uwikłani w swój mit (połączeni przez kobiety) stają się jednakimi monstrami (Piotr i Paweł nie akceptują bękarta Gawryluka i odrzucają go, ten jednak dąży do identyczności — pragnie tych samych kobiet, praw, ziemi; w konsekwencji upodobnia się do nich, uruchamia grę dwoistości sobowtóra i monstrum), zgubnie zbliżają się do siebie, by osiągnąć „przekleństwo spełnionej androgynii". Mężczyźni, przez których kresowy świat osiągnął swój zmierzch, symbolizują nierozerwalny związek, integralną pełnię Androgyna.
Tak oto dochodzi do unifikacji punktów widzenia, nie ma wielu bohaterów — jest tylko jeden przedstawiciel mitologii patriarchatu, z jego punktu widzenia prowadzona jest opowieść, to ten punkt widzenia obnażony zostaje przez Iwasiów.
Jaką funkcję pełni zatem w „hybrydzie" narrator? Jest tylko instrumentem, zasłoną, medium — jak się wydaje — większego „wielowarstwowego zaszyfrowanego magazynu kultury". Kto mówi? Czyżby kolejny nierozstrzygalnik prozy Odojewskiego?
Margines Iwasiów to jednak przede wszystkim uzupełnienie dziejów, które są jego-historią, o dzieje kobiece — jej-historię. Iwasiów („ja" jako „inna" — Katarzyna, Druga Julia, Irena) snuje opowieść o kobiecie — ofierze zniewolonej przez patriarchat — w sposób nader emocjonalny i bezpośredni. Używa przy tym — w myśl krytyki utożsamienia — tych środków narracyjnych i stylistycznych, których użył Odojewski, kreując swój świat. „O n i , m ę ż c z y ź n i kierują się kodeksem „męskich spraw", wykluczających udział kobiet, choć właśnie dla nich najdotkliwszych" (s. 114). Sformułowania „oni, mężczyźni" użyła Iwasiów z podobną Odojewskiemu manierą („ona, Katarzyna", „on, Piotr", jak i „on, Paweł" to jedne z bodaj najbardziej charakterystycznych figur natychmiast rozpoznawalnego

stylu autora *Zmierzchu świata*). „Oni, mężczyźni" lub ogólniej „on, mężczyzna", skazany na wykonywanie swego kresowego rytuału, gwałci, prześladuje, dręczy „ją, kobietę", nieustannie poddaje ją okrutnej patriarchalnej socjalizacji. Ślady tej opresji odnaleźć można w „zadyszanym" stylu autorki marginesu: „Jej życiorys [Katarzyny] to fuga, krzyk, co nie został przez żadnego mężczyznę dosłyszany" (s. 108) lub sentencjach: „Dom dla mężczyzn jest przystanią, dla kobiet naturalnym środowiskiem" i dalej: „wolność to posiadanie własnego gniazda, nie ucieczka przed zagnieżdżeniem" (s. 112). Kobiecość, jak wolno przypuszczać, osiąga swoją pełnię na marginesie, który w rytmie lektury interpoluje ku środkowi; nie ma marginesu bez centrum, i odwrotnie: to, co centralne, jest określane przez to, co marginalne. „To, co marginalne, stało się dla świadomości dwudziestowiecznej Europy najważniejsze...". (s. 128).

Krzysztof Pstrong

Portrety

I Faustyna umrze... o twórczości Krystyny Kofty

Czeka mnie zadanie trudne: mam pisać feministycznie o pisarce, która wydaje się feministyczna, a w wywiadach ucieka od takiej klasyfikacji. Muszę więc interpretować teksty trochę wbrew autorce. Ostatnia powieść i ostatni dramat Kofty[1], wyraźnie nawiązujące do feministycznego kodu, raczej komplikują niż wyjaśniają sytuację mnie–interpretatorki, zobowiązanej wybraną metodą do empatii. Co je inspirowało — moda, zapotrzebowanie, ogólny klimat, czy może wewnętrzny rytm tej twórczości, od początku jednak zaplątanej w kobiece *ego*? Skłaniam się oczywiście ku ostatniej możliwości, interesuje mnie proces dojrzewania kobiecego głosu, jego wibracje, ale także puste miejsca, przemilczenia i aluzje, fantazmatyczne powtórzenia wątków pozornie neutralnych, a współtworzących kobiecą wizję świata. Chcę wierzyć, że Krystyna Kofta dojrzewała do odwagi

---

[1] W szkicu odwołuję się do następujących utworów K. Kofty, dalej sygnowanych skrótem tytułu: *Wizjer* Warszawa 1978 (W); *Wióry*, Warszawa 1980 (R); *Człowiek, który nie umarł*, Warszawa 1990 (CKNU); *Ciało niczyje* Kraków 1988 (CN); *Pawilon małych drapieżców*, wyd. II. Warszawa 1993 (PMD); *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę*, Warszawa 1992 (JZU); *Chwała czarownicom*, Warszawa 1994 (CC); *Salon profesora Mefisto*, „Dialog" 1993 nr 6 (SPM).
Nie powołuję się na tekst sztuki *Pępowina* oraz scenariusze filmów *Femina* (reż. P. Szulkin); *Lubię nietoperze* (reż. G. Warchol) — zawarte w nich wątki mogłyby dostarczyć dalszych argumentów do mojej interpretacji.

mówienia o sobie-w-centrum, co stanowi stałą cechę jej prozy, a zarazem jeden z wyróżników twórczości feministycznej. Nie moda więc — przed laty fundująca frazę „nie jestem feministką, moje utwory nie mają nic wspólnego z nurtem kobiecym", a dziś coraz częściej frazy tej odwrócenie — ale konsekwencje wyciągnięte z wszystkiego, co napisane zostało do tej pory, kierują fabulacyjną aktywność pisarki ku mitologii kobiecości w dramacie *Salon profesora Mefisto* i powieści *Chwała czarownicom*.

Płeć determinuje pisanie, „ja" opiera się dominacji pióra, próbuje złamać nakazy konwencji i konwenansu. Samoświadoma twórczość Kofty może być tego doskonałym przykładem: od pierwszej powieści, poprzez opowiadania, aż do prozy najnowszej, centralnym jej tematem pozostaje proces tworzenia, sprzeciwiający się lękowi przed śmiercią i starością. Życiorys i twórczość bohaterek określone są wyraźnie przez ich płeć[2], porządek kreacji przechodzi niepostrzeżenie w porządek miłości, biologii, nowej mitologii wreszcie. Bohaterek, a raczej bohaterki, bo poszczególne utwory dopełniają się wzajemnie, w próbach głosu tej samej postaci, może w próbach głosu tej samej autorki. Udzielając wywiadu Andrzejowi Bernatowi Kofta powiedziała między innymi: „Moja bohaterka, myślę tu o bohaterce składanej, ze wszystkich książek, czuje się wolna. Ta problematyka wolności obecna jest w atmosferze czasu teraźniejszego i ma niewiele wspólnego z Ruchem Wyzwolenia Kobiet."[3] „Twórczość jest dla mnie najważniejszym atrybutem człowieczeństwa (...). Dla mnie twórczość jest także przezwyciężaniem lęku przed śmiercią[4]."

Wolność, twórczość, ciało... Konwencja, forma ulegają przesunięciu zgodnie z rytmem tej triady. Kofta doskonale panuje nad warsztatem,

---

[2] Recenzenci utworów Kofty zwracali zazwyczaj uwagę na tę problematykę, podkreślając jednocześnie jej kobiece rozstrzygnięcia: kontynuacje powieści psychologicznej zapoczątkowanej twórczością Z. Nałkowskiej, skupioną na problematyce „rodu Ewy" (W. Natanson *Nowa książka Krystyny Kofty*, „Nowe Książki" 1990 nr 12); atmosferę nerwowości, klęski życiowej związanej z degradacją psychiczną i fizyczną (K. Mętrak *Życie po życiu*, „Literatura" 1990 nr 11); połączenie problematyki miłości i śmierci (M. Łukaszewicz *Nowa powieść Krystyny Kofty*, „Nowe Książki" 1989 nr 8). Oprócz uwag dotyczących „kobiecej" problematyki tej twórczości i kobiecej wrażliwości ją organizującej, zwracano też uwagę na kobiece cechy stylu np. drobiazgowy opis.

[3] *Pisząc, czuję się wolna*. Z Krystyną Koftą rozmawia Andrzej Bernat, „Nowe Książki" 1989 nr 8, s. 4.

[4] Tamże, s. 3.

zna reguły techniki narracyjnej. Od pierwszej powieści *Wizjer*, poprzez *Wióry*, aż po imponującą dyscyplinę kompozycyjną powieści *Chwała czarownicom*, możemy uczyć się z tej prozy, niczym z podręcznika poetyki, reguł roztaczania horyzontu narracyjnego. Lecz, mówi Kofta w cytowanym już wywiadzie, najważniejsza jest prawda, szczerość, ona prowadzi rękę, jej podporządkowuje się metaświadomość pisarska. Szczerość zaś, powtórzmy raz jeszcze (nie ostatni) to ciało, przez nie można zyskać wolność, ono jest kluczem do zrozumienia siebie i świata. Ciało łamie regularną strukturę kompozycyjną — np. w powieści *Pawilon małych drapieżców*, gdzie symetria narracji podzielonej między opowiadanie o teraźniejszości i przeszłości bohaterki oraz tłumaczonej przez nią prozy, ustępuje amorficznej fabulacji, współgrającej z emocjami nawiązanego pod nieobecność męża romansu. Rację zawsze ma ciało, dostępne gatunki są z definicji męskie[5]; pomagają utwierdzać męską wizję świata. W obrębie tradycji, z jej wnętrza, mówić można feministycznie, jeśli ulegniemy pokusie szczerości. Kobieca szczerość kieruje się także przeciw gatunkom. Przykład Kofty jest szczególnie cenny, jej wybory gatunkowe nie wynikają przecież z braku rozeznania, nie są wadami — co sugerowali niekiedy recenzenci. Polonistyczne wykształcenie to tylko instytucjonalna gwarancja wiedzy, jej praktyczne zastosowanie widać w pierwszych utworach, poddanych surowej dyscyplinie formalnej. Jeśli więc kolejne utwory odbiegają od tejże dyscypliny to sądzić można, iż wybór był świadomy: pisanie kobiety zamieniło się z czasem w kobiece pisanie, ulegające rytmowi ciała, jak rytmowi temu podlega każda bohaterka Kofty. Pierwszym, nieśmiałym odciskiem tego ciała na piasku fabuł jest sycenie ich biografią, może własną, a może tylko powtarzalną. Biografia bohaterki pełni tu funkcję sygnatury, autorskiego podpisu, to ona pozwala czytać „tekst Kofty" jako całość.
Biografia postaci z *Wiórów*, *Ciała niczyjego*, ale też implikowana ideałem aktywnej partnerki w poradniku *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę*, zapisuje nową wrażliwość naszego wieku. Kobieta ostat-

[5] D. Buchbinder Contemporary Literary Theory and the Reading of Poetry w: Poetry and Gender, ed. by B.H. Milech, Melbourn 1991, s. 120–124, V.B. Leich Feminism Criticism. American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties, New York 1988, s. 307–331; M. Eagleton Gender and Genre, w: Re-reading the Short Story, ed. by C. Hanson, London 1989, s. 55–68.

niej dekady jest w nich osobą wyzwalającą się, bez względu na to, czy autorka wiąże ten fakt z hasłami Ruchu Wyzwolenia Kobiet. Emancypację bohaterki młodego pokolenia widać tym wyraźniej, gdy porównamy ją z konserwatywnym bezruchem bohaterek z pokolenia urodzonego przed wojną.

Twórczość Kofty zawiera kilka powracających mikrofabuł, w których domyślać się możemy biograficznych źródeł. Historia Henia Sonenberga opowiadana w *Wiórach* i wspominana w powieści *Chwała czarownicom*; losy hrabiego–śmieciarza, epizodycznie potraktowane w *Wiórach*, będące fabułą opowiadania *Gemma*; postać Wiktora i historia jego matki–prostytutki w opowiadaniu *Jaszczur*, związana z Wiktorem przemiana Bogny w *Pawilonie małych drapieżców;* wspomnienie grzechu przy Pierwszej Komunii — zjedzony wówczas owoc, o czym wspominają bohaterki *Pawilonu, Chwała czarownicom, Wiórów*; czy powrót do opowieści o starej kobiecie (to znów Faustyna) w opowiadaniu *Myślą, mową i uczynkiem*. Dzieciństwo, postaci rodziców, uczenie się świata podobne we wszystkich właściwie utworach. Przykłady można mnożyć, ich logikę wyjaśnia narratorka–pisarka powieści *Chwała czarownicom*:

Myśli i wyobrażenia wpychałam w cudze głowy i usta, a i tak wszyscy myśleli, że moje wymysły to prawda, że przeżyłam wszystkie opisane romanse, nawet miłość z kalekim debilem, nie było ucieczki od wymyślonych scen, które uchodziły za prawdę. Koniec z tym fałszem. ONA — JA, tym razem najważniejsza. Może czytelnicy właśnie dlatego pomyślą paradoksalnie, że to czysta fikcja, tak jak moja matka podejrzewała mnie o kłamstwo, gdy mówiłam prawdę, gdy zaś kłamałam, wierzyła święcie w to, co mówię. [CC, s. 137]

Wcześniej, zanim podejmie tę decyzję o ostentacyjnym zakwestionowaniu reguł fikcji literackiej, rekonstruując świadomość Bogusi–dziecka mówi:

Uważałam, że każda opowiedziana historia jest p r a w d z i w a, że samo opowiadanie stwarza historię, bez względu na to, czy naprawdę się wydarzyła, czy powstała w mojej głowie. [CC, s. 47]

Deklaracje ja–mówiącego potwierdzają renomę Kofty jako subtelnej graczki, żonglującej konwencjami literackimi: oto — mówi bohaterka–narratorka — czytasz mnie, Bognę Fox jako mnie, ja zaś jestem autorką poprzednich fabuł sygnowanych nazwiskiem ze strony tytułowej powieści. Tym razem nie ukrywam się za fikcją, aktywność

tekstu–życia określa mnie jako feministkę, kobiety zawsze pisały przede wszystkim o sobie, o swojej kondycji emocjonalnej. Kobiece pisarstwo od pisarstwa męskiego różniło się zespołem stłumień i przemilczeń, rodzajem wstydu przed odbiorcą, skłaniającym do eufemistycznego, zawoalowanego używania języka. Mój tekst był zawsze odważny, opisywał kobiecą seksualność i kobiecą psychikę bez pruderii i bez serwitutów przynależnych patriarchalnemu społeczeństwu. Płaciłam posądzeniem o perwersję, czytelnik odczuwał często niezdrowe emocje, zamiast doceniać mój indywidualizm. Dziś zrywam pakt konwencji, przyznaję się — to ja, pisanie jest wysnuwaniem–tekstu–z–siebie, mała Bogusia miała tę intuicję od początku, bo opowiadanie konstytuuje świat, nie ma granicy pomiędzy kreacją a „prawdą". Kreacja służy prawdzie, stwarza ją. Więc przewrotnie: może tym razem nie uwierzysz, zawsze przecież mówiłam prawdę o kobiecie i w tym sensie prawdę — o sobie. Zapraszam do tekstu–mnie.

Biografia kobiety jest przede wszystkim obrazem ciała[6], zapisem jego stanów, pragnień, wzlotów i upadków. Ciało kobiet Kofta rozpina między pięknem młodości i wiedźmowatością starości. Ciało jest albo Małgorzatą, albo Faustyną. Przyjrzyjmy się więc ciału Faustyny.

Fausta jest jedną z bohaterek debiutanckiej powieści Kofty. Ucieczka przed faustycznością (byciem tamtą Faustą) stanowi temat przewodni wszystkich następnych. Ale Fausta to tylko obiekt obserwowany przez tytułowy wizjer, główną bohaterką jest Senia, pełna lęków współlokatorka starzejącej się kobiety. Na ten aspekt powieści — o ile mi wiadomo — recenzenci nie zwracali raczej uwagi, widząc faustyczność Faustyny, pomijając zaś faustyczność Senii.[7] Tymczasem ta pierwsza starzeje się, umiera samotnie — ta druga dysponuje zhibernowaną młodością — unika zmarszczek, wiotczenia tkanki, przy-

---

[6] Zderzenie cielesności, „wysnuwania tekstu z siebie" i mitologii kobiecości przywodzi na myśl różne postawy feministyczne. Może to być twórczość E. Jong (motywy podróży w przestrzeni połączonej z eksploracją własnej seksualności), mogą to być powieści *fantasy* z elementami mitologii matriarchalnej, a można też dopatrywać się tu poglądów np. H. Cixous (por. np. H. Cixous *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska. Konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1993 nr 4/5/6.)

[7] Np. A. Bernat *Świat zamknięty niepokojem*, „Nowe Książki" 1978 nr 19. Ta wnikliwa recenzja opisuje zarówno rolę detalu w debiucie Kofty (ważny aspekt poetyki „kobiecości"), jak i symboliczne uosobienie lęków Senii w postaci Fausty.

rostu komórek tłuszczowych. Zgoda, jej wiek usprawiedliwia „bycie młodą", lecz w końcu nie a ż t a k młodą: studentka z pierwszych rozdziałów zostaje żoną, matką, kochanką, a jej uda pokrywa wciąż nienagannie naciągnięty aksamit. Dziwi to lekarza odbierającego poród:

— Dwadzieścia siedem? — pyta lekarz i sam sobie odpowiada. — Nigdy bym pani tyle nie dał — nawleka igłę, żeby na powrót zeszyć Senię — nie dałbym więcej niż dwadzieścia, nawet czysto fizjologicznie, skóra, narządy, i wszystko... [W, s. 123]

Senia rodzi dziecko w dniu, gdy jej kochanek — Jot El — kończy trzydzieści trzy lata. Męscy bohaterowie Kofty zdradzają często pokrewieństwo z Chrystusem, zakodowane (aż do powieści najnowszej) w szeregu aluzji: Jot El ma „uzdrawiające ręce" i wiek Jezusa, młodzi kochankowie Bogny nawet zewnętrznie przywodzą na myśl ikonografię przedstawiającą Boga–Syna. Mężczyźni ci uosabiają łagodność, czułość, zrozumienie, wierność — „lepszą" stronę męskiej natury. Senia porzuca Jot Ela dla małżeństwa zaaranżowanego przez Faustę, małżeństwa z chłodnym naukowcem, Wiktorem. Jot El, w przeszłości oswajający lęki dziewczyny wyglądającej przez wizjer niebezpieczeństwa, zaczajonego zła, a zbierającej życiową siłę podczas aktu miłosnego; Jot El w konfiguracji losu Senii wypełnia rolę magiczną, jest bez mała prorokiem miłości. Okazuje się też zarazem symbolicznym dzieckiem Senii, jak i ojcem jej dziecka. Wkraczając w symboliczny, trzydziesty trzeci rok życia „pojawia się" na sali porodowej, z trzewi swej kochanki, choć pozostaje zarazem wobec nowo narodzonego osobny. Senia „rodzi sobie" mężczyznę, wypełnia lukę powstałą po rezygnacji z miłości; w akcie narodzin tkwi kobieca siła kreacyjna, jej odpornościowy mechanizm skierowany przeciw śmierci.

Konfiguracja — słowo z zasłyszanej przypadkiem rozmowy — określa ściśle ideę powieści, postaci i motywy pojawiają się w podzielonych na rozdziały odcinkach, za każdym razem „konfigurowanych" wobec „opowiadanej" postaci. Te same reguły rządzą karcianymi zabawami Faustyny, co i realnym życiem bohaterów. Senia, w kontredansie męskich uścisków, zyskuje młodość, pozbywa się niepokoju, zdecydowana wreszcie podzielić swe emocje między ich trzech: męża, kochanka, syna.

Tymczasem Fausta, trochę wiedźma, trochę wróżka, umiera stopnio-

wo, wraz ze swym „zarastającym" (to słowo powtarza się wielokrotnie) mieszkaniem. Także ona miała w przeszłości męża i kochanka, co jednak nie oddaliło starości. Mentalność jej czasów odcinała kobiecie drogę do miłosnej pełni, starszy mąż, kochanek, oficerowie spotykani na rautach, wszyscy oni zdawali się gwarantami bezpieczeństwa, a przecież — wspomina Natka — orgazm przeżywała w samotności, wystarczyło tylko przypomnieć sobie, z jakim zapałem kochali jej duże ciało, jak zachwycał ich powstańczy krzyżyk uwięziony między olbrzymimi piersiami. Spod wspomnień o mężczyznach wydostaje się to najgłębiej ukryte, wspomnienie o „ojczulku". Przyzywany wielokrotnie, najwierniejszy z orszaku wielbicieli, w przedśmiertnych majakach pojawia się jako sprawca wszystkich erotycznych stłumień córki:

— Wyciągnij rękę — ojczulek trzyma trzcinkę wiklinową, czerwoną i giętką.
Faustyna wyciąga bezwiednie rękę. Trzcinka spada na nią ze świstem siedem razy, metodycznie, w odstępach równych co do sekundy.
Tworzy się siedem sinych pręg. Faustyna patrzy, jak wylaniają się stopniowo, najpierw czerwone, nabiegłe krwią, potem niebieszczeją i nabierają wyrazistości.
— Wiesz za co — mówi ojczulek uśmiechając się samymi ustami.
— Tak — dziewczynka pochyla się w pokorze nad jego ręką.
Siedzi na kolanach ojczulka. Ma na sobie białą, koronkową bluzkę, przez którą widać zarys wypukłych piersi. Granatowa spódniczka w zaprasowane faldy kryje rękę ojca.
Dziewczynka śmieje się, widocznie coś ją łaskocze... Czarne, gęste, kędzierzawe włosy zasłaniają jej twarz. Potrząsa głową i odrzuca je do tyłu. [W, s. 208]

Tamta dziewczynka zestarzała się, a towarzyszyło jej zawsze owo ambiwalentne wspomnienie miłości, pokory, bólu, rozkoszy. Próbowała zatrzymać czas, lecz jakże można dokonać tego, gdy zabraknie mężczyzny? Miłość konserwuje, odmładza — Senia wybrała miłość zwielokrotnioną i pokonała czas przejawiający się egzystencjalnymi lękami w pierwszym rozdziale powieści, materializowany pełnymi niepokoju rysunkami (pokonała tymczasem, bo czy na zawsze?); Faustyna łudzi się nadzieją mocy zawartej w karcianych wróżbach i słoiczkach z kremem. Nawet lustro, ten podstępny świadek kobiety, zwodzi Faustynę: raz rejestruje raczej projekcję jej duszy, niż obiektywną prawdę; kiedy indziej obnaża nędzę i ruinę twarzy. Lustro ma pamięć i świadomość (motyw szczególnie wyraźnie opisany w opowiadaniu *Lustro* z tomu *Człowiek, który nie umarł*) — lustro „przymila się" do Faustyny, w momentach jej euforii i poraża ją chłodnym odbiciem w chwilach depresji. Kobieta żyje w obliczu mężczyzn albo

w obliczu szklanej tafli. Jedzenie, wydalanie, kąpiele odchudzające, masaże, kremy — różne do pielęgnacji różnych sektorów ciała, szminka i puder, farba na włosach, gorset, koronki, lamówki, co dodają tyle uroku... Walczyć o młodość, powstrzymać śmierć:

W silnym świetle elektrycznym żółta twarz z wargami bez koloru, z upiętymi wysoko kruczoczarnymi włosami, kręcąca się na żółtej szyi, twarz powleczona maską zastygłego strachu, w której jedynie żywe pozostały oczy, ujęta w srebrne połyskliwe ramy lustra, była obrazem Salvadora Dali, groteskowym i pięknym, zwłaszcza w tym momencie, gdy z oczu udręczonej Fausty zaczęły płynąć wielkimi kroplami łzy. Rozmazywała je po policzkach, a ich ciepło rozpuszczało skorupę cienką i mocną jak cement.
Chcę być jeszcze raz młoda — pomyślała z mocą. — Muszę wycierpieć do końca. [W, s. 193]

Strój, makijaż są elementami gry erotycznej, uwodzenia, przyciągania. „W gruncie rzeczy chodzi o to, że ciało można 'zaakceptować', tylko gdy jest zadbane, wypielęgnowane. Ciało — przedmiot naturalny — budzi nienawiść, ciało — artefakt kulturowy godne jest uwielbienia."[8] Szminka to ostatnia powłoka przed-cielesna, ostatni bastion tajemnicy, za którym kochanka ukrywa (zarazem eksponuje) przed kochankiem instynkt. Daremne jest więc szminkowanie twarzy pozbawionej na zawsze wzroku mężczyzn: jedynymi świadkami metamorfoz Faustyny pozostają fotografie. Za mało, by powstrzymać czas. Łudzi się więc jeszcze, że omota sąsiada, emerytowanego wojskowego (sentyment do munduru przeniesiony z młodości?), gotowa nawet przystać na jego erotyczne ekstrawagancje. Na próżno, oplata ją pajęczyna śmierci, z rzadka rwana odgłosami świata zewnętrznego. W ostatnich sekwencjach życia wydaje się sobie odmłodzona po cierpieniach kuracji. Umierając, widzi siebie zespoloną z embrionem, którym była — może tym, którym będzie — widzi siebie–dziewczynkę, jak z marzeń o ojczulku. Do mieszkania martwej kobiety zmierza tymczasem Jot El pragnąc zobaczyć świątynię dawnej miłości. I on się spóźni. Stare kobiety umierają samotnie, opowiada Kofta z naturalistyczno-magicznym okrucieństwem. Jedyne, co można zrobić przeciw tej prawdzie, to uwolnić młodość z podobnych lęków. Zawsze Senia zmierza po nitce losu ku Faustynie.
Faustyną–wiedźmą są bohaterki opowiadań tworzących cykl *Stare wiedźmy*. Zwykle budzą lęk: stara kobieta częstująca przed kościo-

[8] F. Giroud, B. Lèvy *Kobiety i mężczyźni*, tłum. K. Szymanowska, Warszawa 1994, s. 167.

łem małego chłopca przeżutymi cukierkami, wdowy ubrane na czarno, uboga krewna zawiadująca po wojnie majątkiem dawnych dobroczyńców... Wiedźmy posiadają tajemną wiedzę, są naprawdę czarownicami w Micheletowskim sensie, tymi „znającymi", bogatymi doświadczeniem przeżytego i wycierpianego czasu. Skłonne namawiać do grzechu — jak Franciszka w opowiadaniu *Ego te absolvo* — żałują raczej czasu bezgrzesznego, straconego czasu rozkoszy, bo przecież w bezgrzeszności zanurzone są już po wieki.

Wtedy, przed trzydziestu laty, kiedy grzeszyła codziennie, wtedy żarliwie wierzyła w Boga. Teraz pogodzona z nim, żyjąc w czystości, była poganką i nie mogła się zmienić, bo wiedziała, że śmierć odpoczywa razem z nią na każdym półpiętrze. [CKNU, s. 33]

Franciszka umiera. Życie starych kobiet, w ich drodze do śmierci, zawęźla się, biegnie ścieżką codziennego spaceru kościół–dom–sklep, aż kończy się w coraz bardziej ograniczanej przestrzeni pokoju. Ostatnim świadkiem starości jest łóżko:

I łóżko, towarzyszące człowiekowi w narodzinach i śmierci, pierwszy i ostatni przedmiot cywilizacji, stanie się Franciszką, a Franciszka stanie się łóżkiem. Jak samobójczy kochankowie, przejdą razem wszystkie fazy rozkładu, od zarysów kształtów obojga, poprzez ich szkielety, przez zgęstniałą materię, aż do prochu i rdzy. Doświadczą samych siebie i milczącego przyzwolenia wszystkich przedmiotów, oglądających tę miłość na śmierć i życie. [CKNU, s. 38]

Bunt nie ma sensu. Madam Gri–Gri musi umrzeć, gdy jej uczniowie wykroczą przeciw dobrym manierom, znajdą miłość. Tu kończy się rola czarownicy–nauczycielki. Wieczna tancerka umiera w tańcu, w otwartej przestrzeni, zawsze wolna — „Ta biedna stara wariatka chyba umarła" (CKNU, s. 60). I nikt nie wie, jak była piękna, jak do końca młoda. Mądrość wiedźmy wydaje się ludziom szatańska — uczniowie madam Gri-Gri odwiedzają ją w tajemnicy przed rodzinami. Nikt nie rozumie wiedźmy, choć czasem korzysta z jej doświadczenia. Wiedźmą jest także młoda, brzydka kobieta. Cywilizacja współczesna uprzywilejowuje piękno i młodość, brzydotę otacza pogardą. Dlatego, podstępnie, czarownica roi o zniszczeniu świata, o powrocie do ery niewinności, gdy ziemia pachniała mułem i świeżo zmielonym pieprzem. Unicestwić świat z jego okrutnymi normami; urządzić świat na nowo. Morze, muł, zmielony pieprz — naturalne środowisko wielu postaci z prozy Kofty: tu czują się bezpieczne, wolne, zaspokojone.

Pogodnym sprzeciwem wobec norm jest decyzja wdów z tytułowego opowiadania cyklu: zrzucić żałobę, jeszcze raz urządzić piknik, zachować się „jak kobiety z Zachodu", noszące do późnego wieku kapelusze z kwiatami. Wykpić zaściankowe normy naszej części Europy, skazujące kobietę na przedsmak umierania w chwili, gdy owdowieje i zbrzydnie.
Wiedźmą, na swój sposób, jest zaborcza matka. Żyje z synem jak z mężem, zarasta jego egzystencję niczym kłącze. Sinalko z opowiadania *Pechowa środa* zabija matkę, która pragnęła wyłączności w jego życiu i osiągnęła ją, eliminując po kolei rywalki, stanowiąc zarazem niedościgły wzorzec partnerki. Zabija, nie z nienawiści przecież, może po to, by powstrzymać fizjologię czasu? Po wyjściu z więzienia mieszka z opiekunką sądową — prawie sobowtórem matki. Nie może więc uciec od projektu zaborczej wiedźmy. Przed takim partnerem ostrzega Kofta czytelniczki poradnika *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę*.
Temat faustyczny podejmuje Kofta po latach w dramacie *Salon profesora Mefisto*. Tu Fausta, w chwili śmierci Filipa, postanawia odmłodzić się za pomocą kosmetycznych metod profesora Mefisto. Prowadzi ją do niej (Mefisto jest kobietą) Małgorzata, niewinna pomocnica szatana. Czy jednak powrót do młodej powłoki cielesnej uszczęśliwi małżonkę Filipa, tak jak w *Wizjerze* pozbawioną erotycznego spełnienia? Mefisto ostrzega:

Czyli p e ł n e p r z y w r ó c e n i e. Za duże pieniądze to jest możliwe, ale mieć czego nie miałaś? My tutaj dbamy o zewnętrzną powłokę i dobre samopoczucie, chodź Małgorzato, zbliża się pora karmienia ptaszków. [...]
Nasza młodość wbrew naturze, to nasza diabelska komunia. [SPM, s. 15]

Odmłodzona Fausta próbuje miłości, męskich zajęć (żołnierki), psychoanalizy, feminizmu, nowej religii; towarzyszy jej stale niczym cień, stara Fausta, oraz Małgorzata — piękna posłanka szatana. Młodość okazuje się cierpieniem, nieśmiertelność nuży, nadzieje pozostają niespełnione. Kosmetyczne sztuczki, na jakie wystawia kobietę współczesny świat, to sztuczki zaiste diabelskie: łudzą nadzieją na wieczną młodość, a przynoszą wieczne niezaspokojenie, utrudniają pogodzenie z naturalnymi po sobie fazami życia.
Jeszcze kilka dziesiątków lat temu, w dramacie Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Mefisto zwyciężył: bohaterowie sztuki *Kochanek*

Sybilli Thomson[9] przechodzą również radykalną kurację odmładzającą, co pozwala im kochać ponownie; miłość daje nadzieję na powstrzymanie znaków śmierci. Kofta widzi to inaczej, bo inne też są realia współczesności. Nie ma cudu wiecznej młodości: gdyby był i tak nie moglibyśmy odnaleźć za jego pośrednictwem szczęścia. *Salon profesora Mefisto* kończy niesamowity taniec Fausty z ożywionym Filipem, symbol chwili przedkładanej nad wieczność, symbol witalności pogodzonej z ostateczną, jedyną (bo przeżytą) wersją życiorysu.
Feministyczne próby Faustyny, gdy odrzuci już wolną miłość nie znajdując w niej uczucia, zrezygnuje z roli męskiej; próby te zawierają wątki szczególnie interesujące: rozprawę z mitami psychoanalitycznymi, obraz gwałtu i scenę religijną w świątyni Nowej Wybawicielki. Wątki obecne wcześniej, choć podane w ostrożniejszej formie, zapowiadające koncepcję powieści *Chwała czarownicom*.
To Fausta. A Senia, Szprycha, Bogna? Dojrzewająca wraz z autorką do świadomości czarownicy, do Michelctowskiej wersji historii, jako opowieści o kobiecie spychanej na margines, palonej, torturowanej, odradzającej się dzięki naturalnej witalności i twórczemu dążeniu własnej świadomości. Senia to Bogna Fox. Fox (lis) to średniowieczne i ludowe wyobrażenie diabła. Diablica to kochanka szatana. Bogna jest w dodatku jego córką — lis zaprowadził jej przybranych rodziców do miejsca, gdzie leżała w lesie, porzucona przez matkę. Diabeł zresztą lubi związki kazirodcze, a Bogumiła bywała (i będzie) jego oblubienicą wielokrotnie.
Zanim została czarownicą, była dziewczynką, na przykład Szprychą z drugiej powieści, uznawanej za jeden z najbardziej udanych zapisów doświadczenia pokoleniowego epoki stalinizmu i roku 1956. Mieszkanką poznańskiej kamienicy, wrażliwą dziewczynką dojrzewającą gwałtownie pośród zabaw, ukradkowych spotkań z Pająkiem — najdojrzalszym uczestnikiem podwórkowej wspólnoty, przyjacielem Marycha, ofiary pacyfikacji tłumu. W finale powieści Szprycha rozmawia z ojcem:

— Czemu nie śpisz? — pyta ojciec.
— Jeżeli Marycha zabili, nigdy już nie będę spała — mówi Szprycha.
— Tylu ludzi umiera za nic — mówi jej ojciec — że umrzeć za coś to już jest dużo, jak mnie

[9] M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Dramaty*, zebrała i oprac. A. Bolecka, wstępem opatrzył S. Treugutt, Warszawa 1986, t. 1, s. 113–195.

szlag trafi, to co kto będzie miał z tego, rodzina zgryzotę i koszta pogrzebu. A umrzeć tak jak on, to znaczy, wiedzieć za co, takich śmierci nie zapomina się nigdy, nawet jeżeli się potem o nich nie pamięta. [R, s. 216]

Dialog ten odsłania jedno ze źródeł towarzyszącego Senii lęku przed śmiercią. W uniwersum historii spotykają się przemieszane doświadczenia różnych etapów życia: śmierć dotyczy w równej mierze starych, jak i młodych. W wywiadzie Kofta ujawniła biograficzny i pokoleniowy charakter tych lęków, wspominając rok 1956 i 1968: „Tłum rzucił się na milicjanta, zamknął się nad nim, a kiedy się rozstąpił — została tylko czapka".[10] W powieści każe przeżyć swój ówczesny lęk młodym bohaterom:

— No więc jak skończyło się przed Ubezpieczalnią, to poszliśmy jeszcze kawałek się przejść i zaszliśmy na Most Dworcowy, z góry widać było pełno ludzi i słychać taki wrzask, że się przestraszyłam, Pająk chciał mnie odciągnąć, ale nie zdążył i zobaczyłam, że szarpią... nie mogę, powiedz dalej...
— Chciałem ją odciągnąć, bo zobaczyłem, co się święci, ale było za późno, to wszystko trwało chyba parę sekund, może dłużej, nie wiem, i kiedy ten tłum się rozbiegł, na torach zostały strzępy munduru z przylepionymi kawałkami ciała, naprawdę, nie było nic, tylko te kawałki... [R s. 207]

Nie tylko historia kaleczy dzieci. Pierwsze doświadczenia erotyczne są na ogół brutalnym preludium życia. Dorośli nie dbają o delikatność dziecięcych uczuć, tylko pruderia spycha te fakty do podziemia wiedzy społecznej. Faustynę erotyczne zabawy ojca pozbawiły pełni odczuć w dorosłym życiu. Bohaterowie *Wiórów* podglądają przez okno cudzołożne spotkania sąsiadów:

— Podkłada jej pod dupę poduszkę — skomentował syczącym niepewnym szeptem najstarszy — i jakieś ręczniki.
— Świnie — powiedziała chuda blondynka z czerwonymi ustami. — Nie mogę na to patrzeć. [...]
— Nic nie widać, tylko jego golą dupę. [...]
— Już po wszystkim — powiedział najstarszy chłopak. [R, s. 7, 8]

Dzieci komentują swobodne obyczaje siostry jednego z chłopców, podglądają starszych; miłość kojarzy im się wyłącznie ze zwierzęcą kopulacją.
Bogna w *Pawilonie małych drapieżców* i Bogna w *Chwała czarownicom* jest świadkiem miłości rodziców, z którymi dzieli sypialnię.

[10] *Pisząc czuję się wolna*, s. 2.

Pomieszane wrażenie zduszonej przemocy i szczęścia to jej pierwsza wiedza o seksie. Może być jeszcze gorzej. Na przykład tak: „Ta ręka złapała za klamkę poprzez jej dłoń. Była wstrętna, owłosiona, lepka. Oddech na jej szyi gorący, śmierdzący wódką, był oddechem pijanego psa." (PMD, s. 157); „Gdy zrobił jej niespodziankę, zaczęła się dusić: otworzyła oczy i nic nie widziała, przyciskał jej głowę do swoich spodni, czuła metalową klamrę na czole, a potem dusiła się, aż wreszcie, kiedy się od niej odsunął, zwymiotowała" (CC, s. 50); „Tej nocy, na piasku, na którym leżały muszle ciche jak upływający czas, nie wierząc w moją niewinność, bez ceremonii, rozerwał moją dziewiczą błonę definitywnie, raz na zawsze, na amen. Krwawiłam tak bardzo, że zawinął mnie w nieskazitelną do tej pory białą marynarkę i zaniósł w nocy do szpitala." (PMD, s. 23)

Inicjacja naznaczona bywa męską przemocą. Nawet jeśli następuje w odpowiednim czasie, z przyzwoleniem dziewczyny — np. w opowiadaniu *Madam Gri-Gri*, gdzie młoda kobieta jest tylko substytutem tej naprawdę pożądanej. Dobra wola bohaterów bywa wystawiana na okrutną próbę przeznaczenia: wracający po latach do rodzinnego miasteczka Więzień z opowiadania *Nie, nie* defloruje nieświadomie własną córkę. Kobiety Kofty, w dorosłym życiu, próbują wyzwolić się od upiorów przemocy zaznanej w dzieciństwie, kolekcjonując mężczyzn. Teraz one wybierają samca, bez mała obiekt, sprzeciwiając się stereotypowi męskiej ekspansji i kobiecej bierności. Akt seksualny staje się dla nich — z jednej strony — aktem wolności, z drugiej jest (o czym była mowa wcześniej) próbą okiełznania czasu i śmierci. Dosłowny taniec Erosa i Tanathosa najpełniej widać w powieści *Ciało niczyje*, ale i w *Pawilonie małych drapieżców* pragnienie miłosne rodzi się w obliczu śmierci matki, jako rezultat spacerów po cmentarzu — tym rzeczywistym i tym mentalnym. Próby miłosne są także wtajemniczeniami metafizycznymi, równoległymi wobec wzoru Sade'a, Gide'a, Bataille'a. Perwersja pomaga eksplorować filozofię świata, doświadczać stanów transgresyjnej pełni. Przyznanie tego prawa kobiecie — wcześniej obiektowi dla męskiej potrzeby „doświadczania dna", przełamuje społeczne tabu oraz stereotyp bierności i masochizmu.

Kobiety Kofty żyją w trójkątach erotycznych lub w jeszcze bardziej skomplikowanych konfiguracjach. Nie jest im obce doświadczenie lesbijskie, przyjaciółki z dzieciństwa i wczesnej młodości są często

aktorkami pierwszych prób. Nie przywiązuje się do tego na ogół wagi w dorosłym życiu:

Nie pamiętała o nich wychodząc za mąż za Jacka, nigdy mu o tym nie mówiła, takie tam nieistotne bzdury, we wszystkich żeńskich szkołach klasztornych i w internatach to samo. [...] Byłoby lepiej, gdyby nie było tego, co było, chociaż pewnie miały swój sens te ćwiczenia z orgazmu. [PMD, s. 104]

Wątek lesbianizmu wyjaśnia się w ostatniej powieści. Historia świata, dowodzi Bogna Fox, jest historią męskiego kłamstwa:

Kobieta jest najdoskonalszym tworem boskim. Została stworzona na końcu i prosta logika wskazuje na to, że ostatnie boskie dzieło może być tylko lepsze od poprzedniego [...]. Bóg widział brak charakteru Adama, więc konstruując Lilit dodał jej wyrazistości. Dlatego od początku buntowała się i nie chciała leżeć na plecach, przygnieciona ciężarem mężczyzny. Lilit była pierwszą feministką. [CC, s. 138–139]

Mężczyźni zadbali o to, by wymazać wiedzę o roli kobiety w historii. A kobieta od początku była tą, która chciała wiedzieć. I miała swojego Boga... Szatana. „DIABEŁ OD POCZĄTKU BYŁ NAJLEPSZYM PRZYJACIELEM KOBIETY." (CC, s. 140) To zdanie napisze Bogna pod koniec pierwszej części powieści, zanim guz mózgu zaatakuje ją ostatecznie. Skończy tym samym swe „dni stworzenia", jakimi były poszczególne rozdziały, pisanej między atakami bólu głowy, książki. Pisząc je, Bogna postanawia mówić kobiecym głosem, odtwarza role innych dziewczynek, kobiet w swoim życiu, sugeruje, że poczucie wspólnoty feministycznej musi wiązać się z utraconą wspólnotą pierwotną, z pomijaną w patriarchalnym świecie, a przecież niewątpliwą rolą kobiety w historii.
I Jezus musiał mieć swoje apostołki — myśli—pisze Bogna. Tyle książek, tyle opowieści pomija udział kobiet w tym świecie. Odkłamywanie świata to opowiedzenie własnej historii, nowa kreacja — wiemy już, dlaczego kobiety Kofty tak usilnie, od pierwszego utworu, zajmowały się twórczością.
W majakach szpitalnych mózg Bogny wyświetla film z prehistorii. Faktycznie, los piszącej „stworzenie świata" kobiety to łańcuch wcieleń. Każda przyjaźń z dziewczynką — a można w tej przyjaźni, w obronie zagrożonej siostry dopuścić się nawet zbrodni — każda przyjaźń jest repliką spotkania z przeszłości. Duchowa wspólnota, także pociąg fizyczny do kobiet, także szczególne upodobanie do

miejsc — Bogna świetnie czuje się nad morzem — są śladem przeszłych wcieleń. Obecne wcielenie jest siódme. Czy ta liczba wróży śmierć? Czy łańcuch się dopełnił?
Pominięty przez ludzkość wzór cywilizacji kobiecej mógłby być zbawienny. Kobiety od początku były lepsze:

Nie mordowały, nie uczestniczyły w wyścigu pychy. [...] Być może właśnie takie zajęcia niewiele mające wspólnego z torturowaniem, przypiekaniem ogniem, siłowaniem się i wreszcie zabijaniem, pozwoliły kobietom przejść przez cywilizacje z czystymi rękami, nie ubabranymi krwią i ze stosunkowo czystą psychiką. [CC, s. 202, 203]

Męskie wcielenia to ciągła degradacja, przejście — w następstwie popełnionych czynów — w byt niższy. Kobieta zachowuje ciągłość, przechowuje tradycję pierwotnej łagodności. Mężczyźni z czasem zepchnęli na margines znaczenie kobiet, a najdramatyczniejszą kartę owej marginalizacji stanowi historia czarownicy. Kunni z Bambergu była pierwszą czarownicą w przypisanym bohaterce łańcuchu wcieleń. Czy byłam nią naprawdę? — pyta odzyskując świadomość. Do zawodu pisarza należy umiejętność odnajdywania się w różnych, czasem niesamowitych, dekoracjach. Lektury, wiedza, wrażliwość, wszystko może stać się źródłem imaginacyjnych wycieczek w przeszłość. Lecz, konstatuje Bogna, niektórych, głęboko symbolicznych scen pooperacyjnych majaków nie mogłam po prostu wyczytać. Jestem czarownicą. Opowiedziany wcześniej życiorys potwierdza to zresztą: nadprzyrodzone zdolności, ale także talent w czynieniu zła... zawsze w imię wspólnoty kobiecej, dla obronienia słabszych, skrzywdzonych, taka powtórka dawnych zdarzeń, których nie notują ani antropologowie, ani Ewangelie, ani kroniki.
Epilog powieści jest zaskakujący. Siódme wcielenie nie kończy ziemskiej wędrówki Bogusi Fox. Mała diablica, potem pisarka kreująca świat od nowa, stymulowana bólami głowy, mająca niekoherentne — ale powiązane z wcześniej świadomie prowadzonymi wątkami — wizje, potem urastające do pełnych, osobnych opowieści; mała diablica odzyskuje zdrowie i wcale nie diabeł jej w tym pomaga, a Jezus. Jezus kobiet — ten prawdziwy, pełen miłości, później przeinaczony dla potrzeb męskiego porządku.
Powieść *Chwała czarownicom* wyjaśnia, dopowiada, uzupełnia wątki obecne w całej twórczości Krystyny Kofty. Mitologia feministyczna jest naturalną konsekwencją nieskrępowanych zainteresowań kobie-

cością, ciałem, erotyką. Kobiecy świat zaczyna się od przełamywania lęków wyniesionych z dzieciństwa. Wolność osiąga się słuchając podszeptów ciała. Mężczyzna nie może dominować nad kobietą, także mężczyzna jako prawodawca gustu literackiego. Odwaga w podążaniu za cielesnością prowadzi do afirmacji pożądania i spełnienia. I tu pojawia się pytanie, dlaczego tak trudno o owo spełnienie? Stąd zaś tylko krok do historii czarownicy. I dalej — do nowej (raczej „przypomnianej") mitologii.

Kofta jest też autorką żartobliwego podręcznika *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę*. W odmiennej niż pozostałe utwory konwencji zapisuje ów poradnik stan świadomości wyjątkowej, jeśli zderzyć go z polską mentalnością. Już tytuł szokuje — mamy do wyboru zdobyć, utrzymać lub porzucić, co implikuje powtarzanie tych operacji wielokrotnie. Model miłości i obyczajowości prezentowany przez Koftę przystaje do modelu wyznawanego przez bohaterki jej utworów literackich. Piękna, zdecydowana na wszystko, świadoma swego ciała kobieta — oto ideał naszych czasów. Współczesna czarownica, uodporniona na męskie sztuczki, świetnie stosująca własne. Wolność i tym razem — wbrew cytowanym wcześniej słowom autorki — to nie wolność w ogóle, to wolność kobiety we współczesnym świecie, zmienionym przecież także dzięki ruchom feministycznym.

Bogna Fox wraca do domu, podejmuje swoją powieść. Jej dojrzałe ciało kończy wędrówkę do nowej świadomości przy biurku i komputerze z pierwszym zdaniem nowej powieści. W rodzinie, u boku męża i syna, oszczędzanych zawsze, nawet podczas przypadających na pełnię księżyca ataków „samiczej chuci", jakie miewała w przeszłości. Lecz z czasem Bogna dotrze do miejsca Faustyny. Czy wtedy, ponownie, sprzeda duszę diabłu? Czy zapragnie powrotu do młodości? Nadzieją będzie dla niej, zapewne, wiedza o wędrówce kobiecej duszy, o wspólnocie pierwiastka żeńskiego poprzez wszystkie epoki. Wolność, twórczość, spełnienie. A potem — i Faustyna umrze. Lecz nie całkiem, nie definitywnie. Czeka już na nią kolejne, kobiece ciało. Jak embrion, ku któremu umierając zmierzała Natka z debiutanckiej powieści Krystyny Kofty.

Inga Iwasiów

W poszukiwaniu starszych sióstr
Wanda Melcer — próba portretu

Popatrzcie państwo, jak przygarbiła się, rzec można, w lęk zgięta i dość wysoka jednak jej postać, jak wychudła i malutka stała się twarz jej okryta zgrubiałą i ciemną skórą, jak zżółkły i pomiędzy sterczące kości policzków głęboko wpadły jej wargi, jak splowiały oczy jej, czarne znać i wielkie niegdyś, i jak nad splowiałymi jej źrenicami drga i mruży się żółta, z rzęs obrana, zmarszczona powieka. A na czole jej niskim, ciemnym, ileż zmarszczek. Nie ma tam nic prócz zmarszczek [...]. Lubię starą Chaitę, a ilekroć patrzę na nią, zdaje mi się zawsze, iż pomiędzy nią a mną istnieje jedna, wielka i nierozerwalna wspólność. Siostra to więc moja...[1]

Uwagi wstępne — wyznanie osobiste

Odkąd odkryłam, iż bycie kobietą jest dla mnie najciemniejszym, najbardziej niezrozumiałym i trudnym problemem, szukanie odpowiedzi na pytania, związane z zagadnieniem żeńskości, poprzez najszerzej pojęte — lekturę i interpretację, stały się dla mnie sposobem życia.

Kobiecość i jej różne artykulacje, literatura kobieca, feminizm, to z punktu widzenia ogólnie przyjętej, zapisanej w podręcznikach i wykładanej w szkołach, hierarchii kultury literackiej, obszar peryferyjny, marginesowy, inny. Odkrycie w sobie takiego zainteresowania, przyniosło mi uczucie obcości, izolacji i samotności. Właśnie z osobistego poczucia osamotnienia, ale także z potrzeby znalezienia harmonii pomiędzy humanistyczną aktywnością a własnym życiem, narodził się pomysł poszukiwania starszych sióstr, konstruowania na przekór historycznoliterackiemu milczeniu, bądź schematycznemu zdefiniowaniu, sylwetek kobiet, które pragnęły przemiany świata, aby stał się również dla nich znośny do zamieszkania, które często wbrew wszystkim i wszystkiemu manifestowały swoją odwagę, dotykając każdego tabu, które walczyły z tym, co kulturowo i społecznie je określało, uświadamiając innym, że aby granice przekroczyć — trzeba je dostrzec i opisać. Wanda Melcer była właśnie taką osobą.

---

[1] E. Orzeszkowa *Daj kwiatek...*, w: *O Żydach i kwestii żydowskiej* (*Pisma* t. IX. *Wydanie zbiorowe zupełne ze wstępem A. Drogoszewskiego*, Warszawa 1913, s. 131–132.)

De domo Melcer

Polski Słownik Biograficzny przy nazwisku Melcer odsyła czytelnika: „patrz Sztekkerowa Wanda". Patrzę, ale tom z nazwiskami na „sz" jeszcze nie stoi na półkach bibliotecznych. Przeglądam różne historie literatury, w tym również przedwojenne, i choć nie znajduję tam wyczerpującego biogramu pisarki, powoli konstruuję obraz atmosfery lat międzywojennych, a więc czasów jej aktywności. Ignacy Fik wspomniał o niej obok Krzywickiej w rozdziale *Kobieta i miłość* w kontekście „buntowniczej bojowości feministek, atmosfery zupełnego amoralizmu, zupełnej swobody w odtwarzaniu procesów fizjologiczno-seksualnych"[2]. Bunt, bojowość, feminizm, amoralizm — oto pierwszy krąg pojęć, wśród których widzę swą bohaterkę. „Poza tym kobiety stwierdzają, że uczucia macierzyńskie nie są wrodzone i że natrafiają one niekiedy na duży opór u kobiet."[3] A więc jeszcze — odwaga, chęć przekroczenia tabu i próba polemiki z obezwładniającą definicją natury, która w formie prymitywnego determinizmu biologicznego konstytuowała (i w pewnym stopniu czyni to nadal) potoczny sposób myślenia o świecie.

Próbuję skonstruować życiorys swej bohaterki, ufając, że nieobca jej była kategoria szczerości, a więc — że jej teksty były z niej samej. Szukam inspiracji w rozmaitych historiach literatury oraz podręcznikach, ale bezskutecznie, gdyż Wanda Melcer pojawia się tam co najwyżej w niewielu znaczących wzmiankach.[4] Nie dręczy mnie co prawda stresujące poczucie niepewności, typowe dla studenta, który nie zdołał skompletować odpowiedniej bibliografii, bo takiej w tym wypadku skonstruować się nie da, ale milczenie historii literatury, zapomnienie, jakiego doświadczyła pisarka zmarła niedawno, bo w 1972 roku, nie ułatwia nawiązania więzi. Mam świadomość potrzeby zbudowania innego języka, odpowiedniego dla tego typu krytyki, ale w zbyt wielkim stopniu uwewnętrznilam przekonanie o samodzielności i samowystarczalności dzieła literackiego, aby uwolnić się

---

[2] I. Fik *20 lat literatury polskiej*, Kraków 1939, s. 156 i dalej.

[3] Tamże, s. 156 i dalej.

[4] W. Melcer podobnie jak Krzywicka nie figuruje w *Przewodniku Encyklopedycznym. Literatura Polska*. Zob. J. Kwiatkowski: *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 209–210, por. także Z. Ziątek *Autotematyzm rozpoznań społecznych*, w: *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka i S. Żółkiewski, Warszawa 1993.

od nieadekwatnych dla moich celów zamkniętych i nieosobowych formuł ogólnie przyjętego języka krytycznego. Nauczyłam się traktowania tekstów jako struktur, postawy chirurga, który widzi ciało, a nie człowieka na stole operacyjnym, a takie podejście raczej utrudnia mi poszukiwania własnego sposobu ekspresji. Obawiam się, iż struktura, którą posłużę się w tym tekście może być całkiem obca świadomości podmiotu mojej historii. Myślę o pewnej formie współpracy, z tamtym już nieżyjącym człowiekiem i jego światem. Jak pisała Wanda Melcer? Piórem? A może jako osoba nowoczesna, czasem prawie Młodziakowa, od razu na maszynie albo, będąc zamożną z domu, zatrudniała sekretarkę, której dyktowała? Jej obecność i aktywność były także fizyczne i również taką pragnęłabym ją zobaczyć. Pisząc ten artykuł chciałabym zbudować rodzaj porozumienia tekstowo-osobowego.

Oto więc zarys życiorysu, sucha kompilacja kilku not biograficznych, które udało mi się znaleźć: Wanda Melcer (*primo voto* Rutkowska, *secundo voto* Sztekkerowa) urodziła się w Helsinkach 31 marca 1896 roku. Córka Henryka Melcera — pianisty i kompozytora i Heleny ze Szczawińskich wychowała się w Wiedniu, gdzie jej ojciec był profesorem konserwatorium. Jej brat również był muzykiem. Do Warszawy rodzice powrócili, gdy miała 12 lat. Tu ukończyła szkołę średnią. Zadebiutowała w roku 1912 wierszami z cyklu *W Szwajcarii* w czasopiśmie „Sfinks". Studiowała filozofię na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem Kotarbińskiego, a także malarstwo i rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych. Jako siostrzenica Jadwigi Szczawińskiej (żony Władysława Dawida)[5], wcześnie zetknęła się z redakcją „Głosu". W 1924 założyła wraz z Zofią Nałkowską i Xawerym Glinką Związek Literatów Polskich, którego pierwszym prezesem został Stefan Żeromski. W tym samym roku wyjechała do Turcji, jako sekretarz Polskiej Wystawy Przemysłowej w Konstantynopolu. Z inspiracji tą podróżą powstały utwory — *Sułtan i niewolnica* (1925), *Narzeczona z Angory* (1928), *Turcja dzisiejsza* (1925).

[5] Temu środowisku, a przede wszystkim analizie małżeństwa i przyczyn samobójstwa twórczyni słynnego Uniwersytetu Latającego Jadwigi Szczawińskiej-Dawidowej Wanda Melcer poświęciła powieść *Morele Madzi* (Warszawa 1948). O Janie Władysławie Dawidzie napisała także wspomnienie: *Wuj Władzio*. („Kwartalnik Pedagogiczny" 1960 nr 3). Por. — A. Menewel *Etos lewicy*, Warszawa 1990, s. 96, 177, 230, 267.

W 1926 roku jeździła do Brazylii i Argentyny z odczytami o Polsce. Od 1927 roku współpracowała z „Wiadomościami Literackimi", publikując tam swe bulwersujące cykle reportaży: *Kochanek zamordowanych dziewcząt* (1934), *Czarny ląd — Warszawa* (1936), była także sekretarzem Boyowskiej „Ligi Reformy Obyczajów". Otrzymała nagrody literackie „Lektora"[6] *(Miasto zwierząt,* 1924) i „Rady Książki" (*Morele Madzi*, powst. ok. 1939, wyd. 1948)[7]. Bardzo lubiła podróże, podobno kochała zwierzęta — należała do Towarzystwa Przyjaciół nad Zwierzętami, choć jednocześnie z dużym upodobaniem nosiła futra. Okupację spędziła w Warszawie. Działała w grupach dywersyjno-sabotażowych Armii Krajowej[8] i współpracowała z konspiracyjnym pismem „Głos Demokracji". W 1946 podjęła pracę w miesięczniku „Morze". Nadal pisała powieści, niestety dużo słabsze od przedwojennych — między innymi *Kontury życia* (1964), *Wrzesień kobiety* (1965), *Zazdrosną* (1967). Podróże do Chin i Korei nie stały się dla niej inspiracją reportaży, za to wyprawy na ziemie odzyskane[9] i do ZSRR[10], owszem, wszystkie reportaże stamtąd miały charakter propagandowy. Do śmierci (1972) mieszkała w Warszawie. Miała dwoje dzieci — bliźnięta — Eryka i Elżbietę Sztekkerów. Była działaczką Ligi Kobiet.[11]

Pomyśleć, że w kilkunastu suchych zdaniach można zamknąć czyjeś prawie osiemdziesięcioletnie, bardzo aktywne życie. Taki życiorys nie mówi nic, tworzy jedynie maskę, za którą ukrywa się czyjś sens, czyjaś idea, czyjeś doznania i wydarzenia w gruncie rzeczy niepoznawalne dla nikogo. Kiedy wiedza ukazuje nam swoją bezradność, do łask powraca wyobraźnia. Może na bazie tych wyrwanych z kontekstu, nie

---

[6] Konkurs im. Gabrieli Zapolskiej zorganizowany przez wydawnictwo „Lektor". W jury zasiedli m. in. K. Irzykowski, J. Jedlicz i Z. Kisielewski.

[7] Powieść ta, powstała i nagrodzona przed wojną, dostępna jest dziś tylko w wydaniu z 1948 roku. To wydanie zawiera komentarz autorki, w którym usprawiedliwia ona brak dokładnej bibliografii, jaką, jak zrozumiałam, zawierało pierwsze wydanie. Nie wiem, czy zdołało ono trafić do księgarń, może powieść nagrodzono na podstawie maszynopisu bądź egzemplarzy sygnalnych.

[8] Zob. informacje o autorce w: W. Melcer *Kontury życia*, Warszawa 1964, *Wrzesień kobiety*, Łódź 1965 i *Zazdrosna*, Warszawa 1967.

[9] W. Melcer *Wyprawa na odzyskane ziemie*, Warszawa 1947.

[10] W. Melcer *Sześć tygodni w ZSRR*, Warszawa 1947.

[11] Tę informację przytaczam za: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, Warszawa 1964, tom 2.

pasujących do siebie odłamków, uda się skonstruować obraz, który da wrażenie skomplikowania i gęstości, właściwych realnemu człowieczeństwu.

Primo voto Rutkowska, *secundo voto* Sztekkerowa

Wanda Melcer różnie podpisywała swoje utwory — początkowo jako Melcer-Rutkowska, później jako Sztekkerowa, by po wojnie wrócić do swego panieńskiego nazwiska. Jej pierwszy mąż — Szczęsny-Rutkowski był malarzem, publicystą, współzałożycielem Towarzystwa Kultury i Sztuki Słowiańskiej, redaktorem miesięcznika „Dom-Osiedle-Mieszkanie", w 1927 roku odbył podróż dookoła świata, a od 1932 roku pracował na stanowisku Prezesa Instytutu Propagandy Sztuki.[12] Ich małżeństwo rozpadło się przed rokiem 1928. Szczęsny-Rutkowski zginął w czasie wojny, dokładnej daty nie sposób już określić. Drugi mąż Wandy — Teodor Sztekker był postacią dobrze znaną w przedwojennej Warszawie. Jeden z najsłynniejszych ówczesnych atletów — dwukrotny mistrz świata, trzykrotny mistrz Polski, najczęściej występował w Warszawie w cyrku braci Staniewskich. Wandę Melcer poznał prawdopodobnie w lecie 1925 roku. Ciekawa musiała to być para — atleta i warszawska intelektualistka. Jednak się rozstali, około roku 1932, a Sztekker zmarł dwa lata później. Wanda Melcer dość często pojawia się w *Dziennikach* Zofii Nałkowskiej, co ciekawe na ogół w towarzystwie swego drugiego męża i problemów miłosnych.[13] W styczniu 1929 roku Nałkowska notowała — „Po południu przyszła Hela z panią Wojeńską, która o mnie pisała i mówiłyśmy o Sztekkerze, pięknym atlecie, za którego wyszła Wanda z Melcerów. Czy dobrze jest mieć takiego męża, czym jest to świetne zwierzę ludzkie".[14] Określenie „zwierzę ludzkie" pojawia się także, gdy Nałkowska pisze o przyjęciu, na które Sztekkerowie zostali zaproszeni — „to wspaniałe zwierzę ludzkie siedziało na

---

12 Por. Z. Nałkowska *Dzienniki*, Warszawa 1980, t. 3, s. 275–276.

13 Oczywiście, że nie jest to jedyny kontekst, w jakim pojawia się w *Dziennikach* Wanda Melcer. Nałkowska wspomina o niej również przy okazji Brześcia. Wanda Melcer podpisała jeden z listów otwartych w tej sprawie (*List otwarty do posłanek BBWR*, „Kobieta Współczesna" 1931 nr 1 wraz z Marią Kuncewiczową, Marią Dąbrowską, Janiną Mortkowicz, Ewą Szelburg-Zarembiną, Heleną Boguszewską, Marią Czapską.

14 Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. III, Warszawa 1980, s. 374 i 409.

mojej antycznej kanapie, nic robiąc nikomu nic złego, a mogąc wiele".[15] W *Dziennikach* pojawia się jeszcze kilka takich zapisków, ostatni w Wigilię 1935 roku — „Wieczorem — nagle, bez zaproszenia ani telefonu — zjawia się Wanda Melcer. Mówi się o jej domu i dzieciach, pięknych bliźniętach, które zostały jej po odeszłym, powtórnie ożenionym i wreszcie umarłym Sztekkerze".[16]
Małżeństwo ze Sztekkerem, skądinąd, jak się domyślam, ulubiony temat plotek tzw. towarzystwa, z jakichś przyczyn nie układa się dobrze. Piękne, ludzkie zwierzę, obiekt pożądania znudzonych żon wspomina w swojej książce *W potrójnym nelsonie* z 1928 roku — „znalazłem już wtedy kobietę, z którą, chociaż wniosła w moje życie więcej zmartwień, niż radości, nie mam zamiaru się rozstawać".[17] W tym samym roku Nałkowska nazywa go „nieznośnym towarzyszem życia", a po Sylwestrze 1929 spędzonym właśnie u Sztekkerów pisze — „wszystkie obecne kobiety męczyły się z jakichś względów swoimi mężczyznami, zwłaszcza Wanda".[18] Za każdą taką wzmianką kryje się tajemnica, nie odkryję już jakiego rodzaju zmartwienia wniosła w życie atlety pisarka, ani z jakich przyczyn on ją tak męczył, nie mogę pokonać bezwzględnego zamknięcia tekstów. Zdobyłam jedynie pewność, na podstawie notatek zarówno Sztekkera, jak i Nałkowskiej, iż Wanda Melcer w 1928 roku jest żoną słynnego atlety.

Poniedziałek u państwa Melcerów

W tym samym jednak roku w „Świecie Kobiety" ukazuje się rozmowa przeprowadzona na „poniedziałku" u pp. Melcerów, gdzie dziennikarka „zagadnęła przemiłą gospodynię p. Wandę Melcer–Rutkowską"[19]. „Poniedziałek" ów odbywa się w mieszkaniu mieszczącym się w „pamiętającym XVI stulecie gmachu konserwatorium",[20] a więc — jak się domyślam — należącym do rodziców pisarki. W każdym razie żadnego „wspaniałego ludzkiego zwierza" na tym przyjęciu nie ma. Może jeszcze nie byli formalnym małżeństwem,

---

15 Tamże, s. 414.
16 Z. Nałkowska *Dzienniki 1930–39*, t. IV, Warszawa 1988 s. 78.
17 Cyt. za H. Kirchner przypisy do: Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. III, s. 276–277.
18 Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. IV, cz. 1, s. 39.
19 *Wieczór u Wandy Melcer–Rutkowskiej*, z pisarką rozmawia I. Jabłonowska, „Świat Kobiety" nr 22/1928, s. 468.
20 Tamże.

może ukrywali swój związek, a może dziennikarka nie chciała bulwersować pruderyjnych czytelniczek. Tamta noc była chłodna, niebo — rozgwieżdżone, rozmowę „przerwały tony charlestona oraz krzyk papugi zieloniutkiej przywiezionej przez p. Melcer–Rutkowską z Brazylii". Wszystko zamarło na 468 stronie rozpadającego się już rocznika kobiecego czasopisma, pomiędzy artykułem o grafice Noakowskiego, poradą o ściegach hafciarskich i wzorach sukien prosto z Paryża. Dziennikarka, mówiąc o *Narzeczonej z Angory* wyraziła zdziwienie, iż Autorka posiada — „tyle wiadomości czysto handlowych i skąd orientuje się tak świetnie w labiryncie operacyj *businessu*? *Narzeczona* — to przecież bardzo oryginalny i rzadki w życiu typ kobiety, obrotnej *selfmadewomen*.
— W Konstantynopolu [odpowiada Melcer] byłam szereg miesięcy urzędniczką zorganizowanej tam wówczas wystawy polskiej, a potem pracowałam w Angorze jako urzędniczka turecka..." Czy znała turecki?

Wysportowana czy tęga?

Pisarka na tym wieczorze nie chce tańczyć, gdyż czuje się niezwykle zmęczona po forsownych ćwiczeniach w sportowym klubie „Grażyna", którego jest prezesem. Więc w 1928 roku uprawia lekkoatletykę i nie wyobraża sobie życia bez sportów. Jest nowoczesna — „tą nowoczesnością tchnie zresztą cała jej postać: wygładzona, krótko ścięta czuprynka, krótka, bardzo modna suknia".[21] A w 1927 Rutkowską widzą — „zawsze tęgą, wspaniałą, odzianą w futro pantery".[22] Jaka więc była — wysportowana czy przy kości, ubrana sportowo, czy bogato? W rocznikach czasopism szukałam jej zdjęć. W „Kobiecie Współczesnej" i „Wiadomościach Literackich" znalazłam jedno — młoda dziewczyna, o ciemnych, ufryzowanych włosach, zwrócona półprofilem do obiektywu, w sukni, prawie bez pleców, zalotnie się uśmiecha. Na innych zdjęciach — jest wysoka, potężnie zbudowana, raczej tęga, rzeczywiście w futrze, ale z wyblakłej odbitki nie da się rozpoznać, czy to na pewno pantery, zawsze w dumnej, wyprostowanej postawie. Jaka była ta bardzo modna suknia — czy „z aksamitu ciemnofiołkowego wykończona siwym fut-

[21] Tamże.
[22] Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. III, s. 273.

rem", czy też „z jedwabiu czarnego, a rękawy z piór o metalicznym odcieniu", a może zrobiono ją z lamy albo z „meteoru deseniowego"? A może to po prostu „suknia z białego tiulu", o której pisała, iż podczas tańca „czerwone ptaki, klejone z piórek jaskółki, zrywały mi się do ramion".[23] Czy używała „depildry" — zapewne rewelacyjnego środka, który „usuwa włosy przez zwykłe potarcie, wymarzony do rzęs i brwi", a futro z pantery kupiła w „W Kamczatce" przy ulicy Marszałkowskiej 137, gdzie po sezonie „po cenach, które zadziwiają kupujących" można nabyć — „karakuły, źrebaki, jenoty, łapki, piżmowce, foki, popielice, brzuszki, koty syberyjskie".[24] Więc może i pantery?

Nielubiana

W „Wiadomościach Literackich" nazwiska Wandy Melcer i Ireny Krzywickiej przez lata sąsiadowały ze sobą na jednej kolumnie. Często pisały na te same tematy, w równej mierze były zaangażowane w Boyowską Ligę Reformy Obyczajów. Mimo to — co zdumiewające — w *Wyznaniach gorszycielki* Krzywicka właściwie o niej nie wspomina, choć wymienia wiele osób o wiele bardziej epizodycznych. Nawet, pisząc o przedwojennej społeczności żydowskiej polemicznie wobec tez *Czarnego lądu*, nie przywołuje jej nazwiska, ani tytułu tego — bardzo głośnego wtedy — cyklu reportaży. Dopiero we wspomnieniach, dotyczących już okresu wojny znajduję taki oto fragment:

Pewnego dnia zjawiła się u mnie Wanda Melcer, co mnie dość przeraziło. Nie wiedziałam, czy nie podała się za volksdeutschkę ze swoim nazwiskiem (niesłusznie ją zresztą o to oskarżałam). Zachowywała się dość bezceremonialnie. Pamiętam, leżał na stole placek, który Marynia upiekła specjalnie dla dzieci. Wanda przyszła z psem i zaczęła go karmić wielkimi kawałami. [...] Potem zresztą zaczęła przychodzić do mnie często, co nie było mi specjalnie miłe, bo nie przepadałam za nią. Kiedyś zaprosiła mnie do siebie. Zobaczyłam w jej willi, położonej niedaleko, po drugiej stronie Puławskiej, całe masy różnego rodzaju sreber, porcelany, jakiejś biżuterii. Dziwne rzeczy były zgromadzone w jednym pokoju. Gdy zapytałam, co to znaczy, powiedziała, że płacą jej w ten sposób lokatorzy. Jak się potem dowiedziałam, to byli Żydzi.[25]

Wanda Melcer jako prawdziwy czarny charakter. Krzywicka nie cofa

[23] W. Melcer *Na pewno książka kobiety*, Warszawa 1920.

[24] Treści ogłoszeń reklamowych oraz opisy sukien pochodzą z czasopism „Kobieta w Świecie i w Domu" oraz „Świat Kobiety".

[25] I. Krzywicka *Wyznania gorszycielki*, Warszawa 1992, s. 367.

się przed postawieniem jej bardzo poważnych zarzutów, mając jednocześnie świadomość, iż całkowicie mija się z prawdą. Wcale nie ukrywa przy tym, że zwyczajnie Wandy Melcer nie lubi.
Co się więc naprawdę wydarzyło między tymi dwiema kobietami? Czy przyczyną nienawiści Krzywickiej była rywalizacja o sławę, czy — o mężczyznę? Dlaczego w części przedwojennej w ogóle nie wspomina o Melcerównie? Może, myśląc o tym konflikcie, sama nie miała czystego sumienia, a może powodowała nią bezinteresowna złość. Kobiety wszak niezwykle rzadko uczą się solidarności.

Pełna poświęcenia

We wspomnieniach Haliny Marii Dąbrowolskiej o Karolu Irzykowskim, koleżanki Melcer z „Wiadomości Literackich" i „Kobiety Współczesnej", znalazłam fragment diametralnie różny w swej wymowie od cytowanych już opinii Krzywickiej. Październik 1944 roku — „ludzie wypędzeni z Warszawy (...) z plecakami uciekali z miejsca na miejsce, chcąc zatrzeć swoje ślady. (...) Wanda Melcer przybiegała boso, po kilkanaście kilometrów, ażeby zdobyć dla dzieci trochę ubrania i jedzenia".[26]
Doświadczenie wojny, jako temat literacki, pojawia się w twórczości pisarki stosunkowo późno, bo dopiero we *Wrześniu kobiety* — chyba najlepszej z jej powojennych powieści — wydanej w roku 1965. Poetykę i styl narracji tej powieści zapowiada już jednak, opublikowany w 1933 roku na tytułowej kolumnie „Wiadomości Literackich", artykuł o bezsilności współczesnych jej form idei pacyfizmu, wobec grozy wojny — „potwornej zmowy szalonego świata". Napisała go po kursie obrony przeciwgazowej.

Gaz dla laika jest jak duch na seansie: nie ma przed nim obrony. [...] Wchodzi bezpieczny do domu, w którego progu jest uwiązany zły pies, pies już potem nie będzie zły, tylko będzie leżał spokojnie. Szpaler wiosennego, kwitnącego bzu, który tak wydatnie i uprzejmie bronił naszego domu przed wiatrem, teraz nie będzie już niczego bronił, i nawet nie będzie szpaleru: zostaną po nim puste gałęzie, zaplecione na krzyż, jak palce w rozpaczy i żadnej wiosny nie odkwitną.[27]

Nikomu nie będzie dane uciec, każdy element świata zostanie skażony — „oto znajome kamienie, bruk, który był mu życzliwy, mury, któ-

---

[26] H. M. Dąbrowolska *O Karolu Irzykowskim*, Łódź–Wrocław 1949, s. 95.
[27] W. Melcer *Gaz!*, „Wiadomości Literackie" 1939 nr 51.

re chroniły rodzinę od dziwactw atmosfery (...). Wstrzymuję oddech, każde odetchnienie jest śmiertelne".[28] Wojna — niezrozumiała i bezcelowa jest szaleństwem, czyniącym z każdego człowieka Hioba — nie pojmującego swego nieskończonego cierpienia. Świat ulega makabrycznej przemianie, wszystko, co oswojone, staje się obce i groźne. Nawet własne ciało i jego codzienne potrzeby sprzymierzają się z wrogiem:

[...] ociekam krwią i ropą, mam brudną bieliznę, pończochy przemokłe od ropy, moje łóżko to barłóg nie do nazwania. Ropa przeciska przez wszystkie bandaże, ciało moje śmierdzi, jest ciągle mokre i oślizłe, jestem cała jednym wielkim wrzodem. Ciało to już nie jest to, co jadło i kochało.[29]

Wrzesień kobiety to zapis bardzo osobistego doświadczenia zagubionego w uniwersalnym koszmarze, pozbawiony wszelkich pretensji do uniwersalności, diagnoz moralnych, etycznych ocen postaw bohaterów. Pierwszoosobowa narracja podkreśla prywatność wizji. Narratorką i bohaterką zarazem jest kobieta, która pragnie tylko jednego — przeżyć i ocalić swoje dzieci. Specyficznie kobiece doświadczenia odgrywają w tkance świata przedstawionego znaczącą rolę, budują wspólnotę pomiędzy autorką, narratorką i czytelniczką. Bohaterka spędza lato z mężem — oceanografem na wymarzonych wakacjach we Francji. Gdy wybucha wojna, ona wraca do dzieci, mają się spotkać za kilka dni, nie zobaczą się już nigdy. Po powrocie do Warszawy, musi z dwoma małymi synami uciekać, odbywa bezcelową wędrówkę po kraju, doświadczając strachu, głodu i chorób. W końcu wraca do domu — splądrowanego i zniszczonego, aby utrzymać dzieci przy życiu trochę kradnie i trochę handluje, tęskni za mężem, pragnie go, jak najbardziej cieleśnie. Ciało — wyraźnie kobiece ciało — odgrywa tu wielką rolę: „gdzież okrutniejsza, gdzież bardziej kleista pamięć, niż pamięć ciała? (...) Przywykła do pieszczot męża, pragnęłam kochanka".[30] Można nie czytać, nie pracować, próbować nie myśleć, ciało jednak nie poddaje się żadnym nakazom, żyje własnym życiem. Jednym z najbardziej wstrząsających fragmentów tej powieści jest opis menstruacji, która, ze względu na warunki, w jakich znajduje się bohaterka, przeradza się w doznanie prawie traumatyczne:

---

[28] Tamże.
[29] W. Melcer *Wrzesień kobiety*, Łódź 1965, s. 67.
[30] Tamże, s. 27.

Śpię z chłopcami na materacyku, w nieustannym szumie i zgiełku, wśród mężczyzn przechodzących ciągle przez pokój, bez wody i tamponów. Wypraszam od nauczycielki jakieś łachmany, które drę na mniejsze, ociekam krwią, nie mam gdzie się umyć, nie mam gdzie przeprać bielizny [...]. A tu ze mnie krew uchodzi, brzuch boli i głowa boli, w ustach piasek.[31]

Macierzyństwo jest również, w głębokim tego słowa rozumieniu, stanem zrodzonym z ciała. Dla bohaterki *Września kobiety* nie jest ono radością ani racją istnienia. Oznacza raczej udrękę odpowiedzialności. Bohaterka nie waha się powiedzieć: „nie lubię swoich dzieci (...) chłopcy są nieznośni, biegają nieustannie i krzyczą".[32] Jednak i dla niej ciało z ciała jest jednym, pomimo wszystko więc w sytuacji wielkiego zagrożenia mówi: „to koniec. Zabiją mi dziecko. Żadna myśl dotycząca mnie samej nie przechodzi mi przez głowę, skoro zabiją mi dziecko, zabiją i mnie, to zrozumiałe".[33]

W imię postępu — w przytułku i wśród prostytutek

Z „Wiadomościami Literackimi" Wanda Melcer związana jest prawie od chwili ich powstania może dzięki prestiżowej nagrodzie za *Miasto zwierząt* w 1923, a może dzięki wielkiej aktywności, jaką wykazała, tworząc Związek Zawodowy Literatów Polskich.[34] Na początku jednak, mniej więcej do lat 30. — ukazuje się bardzo niewiele jej tekstów. Dopiero cykl reportaży[35], wydrukowany na pierwszych kolumnach — *Kochanek zamordowanych dziewcząt*[36] wyraźnie zmienia jej pozycję w hierarchii redakcyjnej. Pisane z dużym zaangażowaniem i wielkim talentem obserwacji, mają pokazać „inną Warszawę" — nędzy, głodu i występku. Ich lektura dzisiaj —

---

31 Tamże, s. 27.

32 Tamże, s. 27.

33 Tamże, s. 187.

34 Te wydarzenia wspomina w artykule *Jak powstał Związek Zawodowy Literatów Polskich*, „Kultura" 1970 nr 19, patrz także: W. Melcer *Kolor przeszłości*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965. Wybory do Zarządu odbyły się 14 maja 1920 roku w salach Rady Miejskiej przy placu Teatralnym. Pierwszym prezesem został Stefan Żeromski, do zarządu wybrano między innymi również — Zofię Nałkowską, Ksawerego Glinkę, Andrzeja Struga, Władysława Reymonta, Karola Irzykowskiego.

35 O rozwoju tego gatunku i jego największych indywidualnościach por. Z. Ziątek *Narodziny współczesnego reportażu*, w: *Literatura polska 1918–1975*, Warszawa 1993.

36 Pod takim tytułem reportaże te zostały wydane w formie książkowej. Z tego wydania (Warszawa 1934) pochodzą wszystkie cytaty.

przypomina podglądanie przez dziurkę od klucza świata, którego piękno i brzydota umarły w jednej chwili. Równie ciekawy, jak sam obraz, jest sposób jego prezentacji, czyli pryzmaty pojęć i wartości, służące autorce do jego interpretacji i wartościowania poszczególnych zjawisk. Wanda Melcer nie próbuje zachować nawet pozorów obiektywizmu, jej obserwacji w żadnym wypadku nie można nazwać chłodną. Trudno zresztą od niej tego wymagać, reportaże zostały wszak napisane po to, by ujawnić to, co ukryte, by wstrząsającym opisem miasta, niejako podziemnego, jednym uświadomić jego istnienie, drugich zaś, którzy panujący porządek uważali za najlepszy z możliwych, poruszyć do żywego. Wszystkich przekonać o konieczności udziału w wielkim dziele Reformy. Warszawa Wandy Melcer to miasto skazanych na ciemność i występek. Udając bezdomną, nocuje w przytułku, w którym „między dwoma wielkimi łóżkami stoją dwie kołyski, śpiąca matka uwiązany ma do ręki sznur i rytmicznie szarpie przez sen swoje brudne i chore dzieci. Tam obok prostytutka przyszła do bezrobotnego blacharza"[37]; gdzie ludzie mówią gwarą złodziejską, oglądają pornograficzne rysunki „wykonane grubą, kolorową kredką i farbowane ordynarnie na niebiesko i na czerwono"; gdzie „brzuchate, licznego potomstwa oczekujące kobiety zatarasowały wszystkie przejścia"; skąd mężczyźni rano pójdą do „Cyrku na Dzikiej, skąd będą robić wypady, żeby mordować i kraść". W reportażu *Miasto w mroku* o drugiej w nocy głodne i zziębnięte dziewczęta czekają bezskutecznie na klientów przed restauracjami wśród smakowitych zapachów gorącego jedzenia. Właśnie świat prostytutek jest główną przestrzenią tych reportaży. Melcer wędruje od najlepszych i najbardziej eleganckich domów publicznych, do nędznych suteren i piwnic. „Po tamtej stronie życia" dzieje się bardzo wiele i tak źle, że woła o pomstę do nieba, choć nie do tej instancji autorka ma zamiar w sprawie przemiany tego świata apelować. W Warszawie drzemie piekło — ludzkiej biedy i cierpienia:

[...] wchodzimy do suteryny, gdzie za jedyny pokarm przez dzień mają kluski na wodzie, które właśnie gotują. Jedna izba tak zastawiona, że trudno się w niej obrócić. Na szerokim łóżku leży chora dziewczyna. [...] Jak to, więc ona chora jeszcze przyjmuje gości? Tak, tylko co jeden wyszedł. Zwleka się z łóżka, tragiczna wymalowana śmierć, podnosi jedwabne szmaty i pokazuje wielki, czarny siniec na biodrze [...]. Ale my idziemy jeszcze niżej, jeszcze o wiele niżej. Tu już

[37] Tamże, s. 51.

panuje wieczysty mrok, tutaj jest izba bez okna, dwie stare kobiety, i wielki zły pies z rasy wilków. [...] i duży kot, czarny, wychudły i wąsaty. Wszystko to żyje z dziewczyny małej, chudej i najeżonej w kusem palcie, w bawełnianych, podartych na piętach pończochach, w granatowym berecie na grzywce i na kosych wodnistych oczach.[38]

Wanda Melcer nie formułuje łatwych oskarżeń, szuka winy w społeczeństwie, czyli także w sobie — „to wspaniałe rezultaty naszej hodowli człowieka" — pisze[39]. Aktywnie działa na rzecz zmiany ustawy przeciwwenerycznej, która zniosłaby system książeczek, czyli sanitarną reglamentację i kontrolę prostytutek, wtedy zniknęłyby „z powierzchni Warszawy okratowane wozy, które uwoziły do aresztów i więzień kobiety, nie mogące się wykazać odpowiednią ilością wizyt lekarskich — a ciężar i odpowiedzialność za udzielenie choroby i jej skutki społeczne rozłożony zostanie równomiernie na dwie połowy ludzkości".[40]
W podobnym duchu występuje przeciwko karze śmierci, jako członek tej społeczności czuje się odpowiedzialna za wszystkie wzory, jakie ją współtworzą:

[...] odpowiadamy przecież nie tylko za nędzę tego człowieka. Odpowiadamy za skąpstwo jego wrażeń, za jego pijaństwo, za jego cztery myśli, które razem meblują mu głowę, za jego trzy uczucia, za pomocą których urządza sobie życie rodzinne i erotyczne, za jego tajemne instynkty, które pozwoliły mu zabijać. Mogliśmy nie pozwolić na to, żeby tak wyglądał i tak postępował [...]. A kiedy już to wszystko pomyślał, poczuł i zrobił, posłaliśmy go na szubienicę, kazaliśmy mu umierać przez szesnaście minut, zemściliśmy się. Kara śmierci wydaje się nam najłatwiejszym zmazaniem naszej głupoty i przestępstw.[41]

Wierzy w możliwość wielkiej przemiany społecznej, pragnie aktywnie uczestniczyć w dziele reformy mentalności, edukacji i systemu prawnego.
W latach 30. tworzy się znaczący obóz na rzecz reform. Wraz z „Wiadomościami Literackimi" zaczyna ukazywać się dodatek „Życie Świadome" — „poświęcony sprawom reformy obyczajowej". Wtedy Krzywicka pisze bulwersujące reportaże sądowe, wydaje najsłynniejsze swe powieści — *Pierwsza krew*, *Kobieta szuka siebie*. Wtedy w „Kobiecie Współczesnej" ukazuje się ogłoszenie: „Kobieta współ-

38 Tamże, s. 70–71.
39 Tamże, s. 80.
40 Tamże, s. 184.
41 Tamże, s. 199.

czesna powinna wiedzieć o tych, które walczyły o równe prawo dla niej. Już ukazała się w druku książka C. Walewskiej *W walce o równe prawa. Nasze bojownice.* Dalej następuje lista nazwisk „najbardziej zasłużonych działaczek z walki o równouprawnienie" dziś całkowicie zapomnianych. Wtedy też w księgarniach pojawia się „Almanach Spraw Kobiecych" – ciekawy wybór tekstów ówczesnych emancypantek, reformatorek i feministek. Zawiera przegląd organizacji kobiecych, dane na temat uczestnictwa kobiet w kulturze i życiu publicznym. Wreszcie w kwietniu 1933 roku z inicjatywy Boya powstaje Liga Reformy Obyczajów. W artykule programowym Boy do celów Ligi zalicza między innymi:

[...] krzewienie myśli humanitarnej i zasad etyki świeckiej, reformę wychowania, prawdziwe równouprawnienie kobiety, ochronę dziecka, dążenie do cywilnego ustawodawstwa małżeńskiego, prawo do macierzyństwa dla każdej kobiety, ochronę przed niepożądanym macierzyństwem, ochronę od chorób wenerycznych, zmianę stosunku do prostytucji w duchu abolicjonistycznym (zniesienie reglamentacji), zniesienie kary śmierci.[42]

Zainteresowanych przyłączeniem się do Ligi, bądź wsparciem jej działalności, codziennie przyjmowała w sekretariacie, który początkowo mieścił się przy ulicy Tamka 41, a potem przy Królewskiej 16, właśnie Wanda Melcer – sekretarz Ligi Reformy Obyczajów, która pragnęła uczynić wszystko, by każda kobieta i każdy mężczyzna stali się świadomymi i aktywnymi obywatelami, poczuwającymi się do współodczuwania z innymi i współodpowiedzialności za innych.

Przeciw ciemnocie i zabobonowi – w chederze i mykwie

Kolejną przestrzenią „ciemnoty i zabobonu", który Wanda Melcer penetrowała, była warszawska dzielnica żydowska. *Czarny ląd – Warszawa* to cykl reportaży, w którym autorka wędruje po okolicach ulicy Gęsiej i rekonstruuje życie członka tradycyjnej społeczności żydowskiej od narodzin i obrzezania, przez edukację, a więc szkoły religijne, małżeństwo, aż do śmierci i związanych z nią ceremonii pogrzebowych. Opisuje ten świat, jak łatwo można się

[42] T. Boy-Żeleński *Liga Reformy Obyczajów*, w: „Wiadomości Literackie" 1933 nr 17. Pod postulatami tymi podpisali się – Boy-Żeleński, Helena Boguszewska, Irena Krzywicka, Wanda Melcer, Maria Morska, Anna Nałkowska, dr Zygmunt Redliński, dr H. Rubinraut, Wincenty Rzymowski, Wacław Syruczek, Józef Wasowski, Zofia Żeleńska.

domyślić, w sposób, który dziś nazwalibyśmy tendencyjnym. Metoda czytania i interpretowania struktur tradycyjnej kultury żydowskiej jest tu bowiem w pełni jawna, autorka konstruuje opis z punktu widzenia wyznawanych wartości: absolutnie obce, co w pełni zrozumiałe, jest jej pojęcie relatywizmu kulturowego. Od opowieści Singera i *Austerii* Stryjkowskiego dzieli ją prawdziwa przepaść. Jak niezwykle trafnie zauważył recenzent w „Wiadomościach Literackich", Melcer penetruje ten świat, w imię pewnego programu, którego głównym celem „jest wyprowadzenie Żydów z getta".[43] Program ten obejmował nie tylko uczynienie z nich pełnoprawnych obywateli państwa polskiego, ale również, a może przede wszystkim, przewartościowania w obrębie samego wnętrza ich kultury. Wanda Melcer w imię higieny, zdrowia psychicznego i fizycznego, swobodnego rozwoju każdej jednostki i postępu oraz zgodnie z asymilatorską tendencją, panującą w redakcji „Wiadomości Literackich", postulowała między innymi:

zniesienie rytuału obrzezania i związanych z nim praktyk felczerskich, zmianę systemu wychowawczego zbudowanego na chederze i nauczaniu Talmudu, przeobrażenie życia rodzinnego na podstawie zrównania kobiety z mężczyzną i usunięcia jawnych krzywd wynikających z przemożnej władzy rabinów, zniesienie mykwy jako rozsadnika brudu i chorób, zaprzestanie handlu ziemią cmentarną, zaniechanie uboju rytualnego.[44]

Reportaże Wandy Melcer wywołały burzliwą dyskusję, były ostro atakowane przez tradycyjne i syjonistyczne środowiska żydowskie[45], wychwalane przez grupy zwolenników asymilacji, zaktywizowały też antysemitów i pośrednio zainspirowały dyskusję *Pisarze polscy o kwestii żydowskiej*.[46] Wanda Melcer na ataki adwersarzy, odpowiada dopiero we wstępie do pełnego wydania swych reportaży[47].
Czarny ląd — Warszawa jest jednym z niewielu tekstów, bardzo kry-

---

[43] *Sprawy żydowskie*, „Wiadomości Literackie" 1936 nr 9.
[44] Tamże.
[45] Por. wstęp do W. Melcer *Czarny ląd — Warszawa*, Warszawa 1936, a także A. Słonimski *Kronika tygodniowa*, w: „Wiadomości Literackie" 1936 oraz z tegoż roku: „Nasz Przegląd", „Nowy Dziennik", „Chwila".
[46] Wzięli w niej udział między innymi: Aleksander Świętochowski, Emil Zegadłowicz, Ksawery Pruszyński, Andrzej Stawar, patrz: „Wiadomości Literackie" 1937 rok — Nr 16, 19, 20, 21, 22, 25, 28, 40.
[47] Pisze, iż wszystko co robi, czyni, by „posunąć naprzód ten wóz z kamieniami, którym jest życie człowieka. (...) Mogę tylko powiedzieć — kontynuuje — że takie jest moje zdanie, że uważam je za słuszne i że podzielam je całą siłą mego przekonania, choćby wbrew i przeciw wszystkim" (W. Melcer *Czarny ląd — Warszawa*, Warszawa 1936, s. 19.)

tycznie opisującem zamknięty świat tradycyjnej społeczności żydowskiej, ale bez wrogości. Konsekwentnie wyznawane poglądy autorki dają się odczytać właściwie z każdego zdania. Dla Wandy Melcer celem nie było bowiem stworzenie bezstronnego fresku antropologicznego. Pisząc o obrzezaniu nazywa je „barbarzyńskim obrządkiem"[48], wizyta w chederze napełnia ją prawdziwym przygnębieniem[49]. Wanda Melcer przychodzi z zewnątrz, nie chce przyjąć ani zrozumieć wewnętrznych kategorii opisywanej przez nią kultury, pisze więc o dzikusach (stąd „czarny ląd") mieszkających o dziwo w Warszawie — mieście, które winno stać się metropolią higieny, etyki świeckiej, światłości i postępu. Lektura tego tekstu to dziwne doświadczenie. Prawie bolesne jest bowiem zderzenie sposobu widzenia świata zapisanym w *Czarnym lądzie* ze współczesnym podejściem antropologicznym, łączącym się jeszcze w naszej świadomości z literackimi idealizacjami świata, który uległ zagładzie i nigdy już nie wróci. Tekst ten ma więc walor niejako historyczny, jako dokument — dziś tak głęboko nam obcej — świadomości pewnej formacji kulturalnej, która odeszła, razem ze światem, który piętnowała.

Doświadczona ciałem

Ciało młode, którym się handluje, chore i gnijące, stare, pomarszczone, zniewolone, pobite z czarnym sińcem na biodrze, okaleczone, ciało, które je i które kocha, a przede wszystkim ciało kobiety — jego doświadczenia i próby ich zapisu — oto prawdziwe tematy twórczości Wandy Melcer. W gruncie rzeczy głównym jej postulatem i istotą działalności w Lidze Reformy Obyczajów jest przemiana stosunku do ciała. W „Wiadomościach Literackich" realizuje się ten cel poprzez jawne, pełne i bezpruderyjne artykułowanie jego doznań.

Trudno sobie z ciałem poradzić, w gruncie rzeczy cieszy się ono dużą autonomią i tak łatwo się nam nie poddaje, nie jest uległe, przeszkadza, bywa, że żyje własnym życiem, żąda, wymaga, cierpi, boli, przekształca się. Kobieta zaś doświadcza ciała w szczególny sposób — poprzez ciążę i poród.

---

[48] Tamże, s. 23.
[49] Tamże, s. 53.

Żywe próbuje rozedrzeć ciało rozsadza je od środka
To ja jestem opasującym ciałem
Bramą światła [...]
To ja jestem jego śliską drogą
Krwawą drogą świata[50]

— pisze Brach-Czaina; poprzez obrazy realnego, fizycznego porodu konstruując wizję porodu egzystencjalnego, czyli aktu ostatecznego potwierdzenia wiary w sens i wartość istnienia. W pewnym sensie podobnie dzieje się w *Swastyce i dziecku* Wandy Melcer, opowieści–sprawozdaniu z ciąży i doświadczeń porodu młodej kobiety w faszystowskich Niemczech. O ile obraz elementów świata symbolizowanych przez swastykę jest w tej powieści raczej pretensjonalny, to zapis doświadczeń macierzyństwa zaskakuje bogactwem i odwagą. Wanda Melcer pragnie jak najpełniej i najdokładniej wyartykułować to specyficznie kobiece doświadczenie, które niezwykle rzadko stawało się pełnowartościowym tematem literackim, otoczone bądź misterium tajemnicy, a więc milczenia, bądź społeczno-kulturowym tabu. Wanda Melcer doświadczenie tego aspektu kobiecości uważa za godne wielostronicowych, epickich opisów. Bohaterka cierpi podczas ciąży — najpierw nękają ją mdłości, potem doznaje silnych bólów, aż wreszcie, gdy te dolegliwości ustępują, staje się ogromnie ociężała i zmęczona, a deformacja sylwetki i wielki brzuch uniemożliwiają jej wykonanie najprostszych czynności — nie może się schylić, założyć butów, podnieść zgubionego przedmiotu. Joanna odczuwa dogłębną samotność, jakby została zamknięta przez swoje doświadczenie. Mąż ją opuścił dla innej kobiety, ale już wcześniej, z powodu jej stanu, odczuwał do niej wstręt. Idąc ulicą Joanna zastanawia się: „gdzie to się podziały wszystkie ciężarne kobiety z całego świata (...). Naprawdę, mogłoby się wydawać, że od początku świata Joanna była pierwszą kobietą, która zaszła w ciążę i że to właśnie było widowisko świetne i nowe dla każdego, co je chciał oglądać".[51] W końcu przychodzi poród, jego wszystkie etapy opisywane są z wielką dokładnością, choć w gruncie rzeczy koncentrują się na doznaniu oczekiwania i walki z bólem: pierwsze bóle, bolesne badania, kolejne bóle, spacery od łóżka do okna, walka z bólem, kolejne badania, decyzja o cesar-

[50] J. Brach-Czaina *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 60.
[51] Tamże, s. 45.

skim cięciu, znowu bólc, zmiana decyzji o operacji, dialogi o bólu prowadzone z pielęgniarkami i lekarzami, strach przed bólem.

Lekarka nie wzięła wazeliny, tylko obmyła ręce spirytusem i Joanna czuła jej szorstkie ręce w głębi swego ciała, jak szukały, szukały, szukały. Boli — mówiła — boli, już dosyć, dosyć — ale to jeszcze nie było to, to bardzo bolało, ale leżało w programie rzeczy przewidzianych, rzeczy do zniesienia.[52]

Dogłębnie przeżywa strach przed tym, że ból przekroczy granice jej wyobrażenia i wytrzymałości, niejako przekroczy nią samą — „że będzie się zachowywać, jak jeszcze nigdy w życiu, że właściwie wcale nie wie, jak się zachowa, i że ten obłęd przerażenia i krzyku, to będzie ze wszystkiego najgorsze".[53] W *Przymierzu z dzieckiem* Maria Kuncewiczowa konstruuje obraz porodu — pozornie bardzo podobny. U Kuncewiczowej jednak w poetyce opisu dominuje metaforyka walki: rodząca i rodzące się nie są podmiotami, lecz przedmiotami we władaniu bezwzględnego prawa.[54] U Melcer poród staje się bramą przemiany do innego życia, a tym samym — nadaje sens istnieniu.
Twórczość Wandy Melcer jest w sumie tekstem jednolitym, poetyką reportaży zbliża się do stylu powieści, a to, co fikcyjne stara się urealnić, nasycając cielesnością, a więc konkretem. Nie ma tematów niegodnych literatury, wszystko, co staje się doświadczeniem człowieka, uzyskuje najwyższą możliwą na tym świecie godność. Życie toczy się wszędzie, zawsze tak samo konkretne, cielesne i cudowne zarazem. W *Świętej kucharce* szczególnie ważnym przedmiotem opisu staje się kuchnia — miejsce życia bohaterki — Rozalii. Czynności gotowania nabierają tu wymiaru na wpół magicznego. Rozalia jest świętą, artystką i szamanem zarazem. Na kuchennych schodach dzieje się tak samo wielkie życie, jak w salonie — i jest ono równie godne literatury.

---

[52] Tamże, s. 81.
[53] Tamże, s. 80.
[54] Por. M. Kuncewiczowa *Przymierze z dzieckiem*, Warszawa, brak daty wydania, przed 1939, Wydawnictwo J. Mortkowicza, s. 15. „Kiedy, zdyszana na śmierć, zaszczuta do plugawego obłędu, potworna i ślepa ze strachu, chciała spłynąć z łoża tortur na kształt strumienia, bo bez pamięci pada w przepaść — wychynęły z brzasku żelazne paszczęki, kleszcze złowrogie i opasłe butle jodyny... Tłuszcza oprawców przywarowała w ciszy, by na dane hasło dziesiątkiem zębów szarpnąć łono i rozedrzeć je na dymiące ochłapy..."

Powojenna, pogubiona, produkcyjna

Wojna stanowi niestety znaczącą cezurę w twórczości Wandy Melcer. W nowym ustroju i porządku, obiecującym sprawiedliwość społeczną, realne równouprawnienie kobiety, możliwości awansu, równy dostęp do edukacji i opieki medycznej, nie napisała ona żadnej dobrej powieści, z wyjątkiem może *Września kobiety*. Świat przedstawiony *Konturów życia* i *Zazdrosnej* wyraźnie trąci zafałszowaniem, najprawdopodobniej dlatego, że narracja prezentuje czas nowego porządku właściwie bezkrytycznie. Co się stało z wielkimi zdolnościami, jeśli nie talentem i niezwykłą aktywnością Wandy Melcer? Czy literatura zaangażowana zawsze musi skończyć się tendencyjną? Czy też może spojrzenie na owo zaangażowanie jest zależne od wiedzy pozatekstowej? Obrazy najszerzej pojętej równości i sprawiedliwości zupełnie inaczej znaczą w państwie demokratycznym i wolnorynkowym, a inaczej — w zideologizowanym i autorytarnym. Wanda Melcer po wojnie nie zmienia w gruncie rzeczy ani stylu, ani tematyki twórczości. W kolejnych powieściach kontynuuje rozpoczęte w dwudziestoleciu tematy, nadal koncentruje się na kobiecie, jej specyficznym doświadczeniu i rozpaczliwych próbach przekroczenia zdeterminowanego kulturowo i biologicznie losu; jej zainteresowanie ludźmi w pewnym sensie upośledzonymi ekonomicznie, społecznie i kulturowo konkretyzuje się w bohaterze–robotniku i jego środowisku.

Zazdrosna, w której węzłem fabuły jest zamiana tradycyjnych ról kulturowych — męskiej i żeńskiej, właściwie mogłaby powstać jeszcze przed wojną. Jej analiza nie nastręczałaby mi wówczas specjalnych problemów. Możliwe więc, że tę samą powieść uznalibyśmy za interesującą, o ile wydana by została z datą 1938 roku, a za okropną, moralnie i społecznie szkodliwą w 1948 roku? Oto smutny aspekt historyczności nawet najpiękniejszych, najbardziej humanitarnych idei. Apoteozowanie pracy w fabryce, pochwała systemu opieki nad dziećmi — przyfabrycznych żłobków, ukazywanie wspaniałości zdobyczy socjalizmu w postaci fabrycznej biblioteki oraz wizja godnego życia w jasnym i przyjemnym hotelu robotniczym zafałszowuje, a przez to niszczy, wszystkie elementy tej powieści. Obraz ten bowiem jest całkowicie sprzeczny z moją wiedzą, a do intencji autorki tym razem nie mam żadnego dostępu. W *Konturach życia* jednak coś z przedwo-

jennego talentu udaje się pisarce ocalić. Język narracji odpowiada mowie bohaterów, a świadomość postaci narratora, pozornie wpisującego się w tradycję behawioryzmu, jest świadomością bohaterki i tym samym, pomimo narracji trzecioosobowej, świat przedstawiony widzimy jej oczami. Tematem powieści jest związek małżeński, opierający się na zależności psychicznej żony od męża. Powieść przedstawia drogę do samoświadomości i wyzwolenia się od mężczyzny. Natalia w tym związku jest ofiarą, Antoni — oprawcą. Wartością tej powieści pozostaje realistyczny opis doświadczenia prześladowanej kobiety. Oto scena pobicia i gwałtu:

Podszedł do niej bliżej i trzasnął między łopatki. [...] Antoni obrócił Natalię do siebie i uderzył w głowę, nie mogła nie krzyknąć. Zakrył jej usta jedną ręką, drugą bił dalej. Krzyczała jednak. [...] Wiedziała, że teraz będzie całować. [...] Cuchnął wódką, papierosami. [...] Przewrócił ją na wiklinowe łóżeczko Irenki, sam waląc się na nie całym ciężarem. Nie, nie, zaczęła się gwałtownie bronić, nie była przecież zabezpieczona i zaraz będzie następne dziecko. [...] Ale ta obrona nie wystarczyła, podniecił się tylko jeszcze bardziej.[55]

Powieść kończy happyend, w dodatku, niestety, w stylu socrealistycznym: bohaterka otrzymuje rozwód i zdaje egzamin na brygadzistkę. Wanda Melcer nie widzi rzeczywistości, czy nie chce jej dostrzec? Musi zamknąć w ten sposób tę powieść, czy uważa, że w latach 60. tak właśnie kończą się historie kobiet prześladowanych przez mężów? Fałszuje więc świat świadomie czy nieświadomie? Naprawdę wierzy, że dokonała się właściwa przemiana, że Reforma, o którą walczyła przed wojną stała się realnością? A może nie do końca rozumie (z racji wieku? z lęku przed świadomością przegranego życia?) dlaczego to, co prawdziwe i piękne w 1938 roku, staje się fałszywe i brzydkie dziesięć lat później?

Potraktujmy więc Wandę Melcer jako pisarkę dwudziestolecia międzywojennego. Z pewnością jej twórczość ma przede wszystkim wielki walor poznawczo-historyczny. Dziś, jeśli czytelnik nie zada sobie przy lekturze trudu wejścia w jej intencje, wyda mu się niezrozumiała, a momentami — śmieszna. Dzieje się tak dlatego, że Wanda Melcer w pełni świadomie zastąpiła to, co uniwersalne, konkretem i zaangażowaniem w sprawy danej chwili i określonego miejsca. Należy jej się jednak szacunek i uwaga — choćby za umiłowanie wszystkich w tam-

55 W. Melcer *Kontury życia*, Warszawa 1964, s. 27.

tej kulturze dyskryminowanych i prześladowanych — biednych, cierpiących i nieludzko wykorzystywanych służących, ludzi, którzy nie mieli nadziei ani szansy na lepsze życie. Idąc śladami jej myśli, przyglądając się uważnie jej zaangażowanej aktywności, czytając wiersze, powieści i reportaże, na krótką chwilę zobaczyłam dwudziestolecie — z jego naiwną wiarą w dobro i możliwości człowieka, odwagą i lekkomyślnością, wielką energią uwikłaną w dzieło przemiany. Mikrofilmy, jedyna forma, w jakiej dostępne są „Wiadomości Literackie" w większości bibliotek, pozwalają sprawnie przeglądać strony. Coraz szybciej więc migają zielone papugi, Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami i futro z pantery, walka o realne równouprawnienie kobiet, pragnienie przełamania wszelkich tabu, poprawa losu prostytutek, wyprowadzenie Żydów z malenkiej ziemi egipskiej mikroświata Nalewek i Gęsiej, małej wyspy nie z tej ziemi, rozpaczliwe wołanie o pacyfizm, apel o założenie klubu dla małych uliczników... Żaden podręcznik nie pokaże lepiej tej epoki wielkiej, niespełnionej energii. Taśma z 1939 roku jest dużo krótsza, ostatni numer „Wiadomości Literackich" ukazał się z datą 3 września. Nic nie zostało skończone ani rozstrzygnięte, dyskusje przerwano dosłownie wpół zdania. I nikomu nie dane było do nich powrócić.

Świadomość porażki

Przystępując do przekładu swoich prywatnych pytań na poszukiwania naukowe, nie do końca świadomie rozpoczęłam proces, który dziś nazwałabym poszukiwaniem starszych sióstr. Budowanie takiej więzi siostrzanej zakłada nie tylko pojawienie się dwóch podmiotów, istniejących dla siebie w pewnej szczególnej płaszczyźnie, którą określić by można mianem wspólnoty, w tym wypadku — konstruowanej na podstawie płci, jej doświadczeń i artykulacji oraz związanych z nią sposobów uczestnictwa w świecie. Konieczny jest także szczególny rodzaj porozumienia, a więc — gdy mówimy o historii literatury — języka i krytyki literackiej. Dlatego też poszukuję takiego stylu, który pozwoliłby nawiązać żywy kontakt pomiędzy realnymi podmiotami — współuczestniczącymi w nieustannie stającej się kulturze. Niestety jednak, mam wrażenie, iż nie sposób uwolnić się od dystansu. Wciąż znajduję się na zewnątrz i nie umiem przejść do wewnątrz. Aby pisać w ten sposób o literaturze,

w dodatku czasem nie najlepszej, musiałabym pozbyć się własnej świadomości. Kategoryzacje, które stosuję są zawsze zewnętrzne, struktury — konieczne dla zaistnienia jakiegokolwiek ładu — pochodzą ode mnie. Teksty w swej istocie pozostają bezwzględnie zamknięte. Nie dają poznać żywego człowieka, nie pozwalają zbudować relacji.

Aneta Górnicka-Boratyńska

Wersy uwięzione w datach. O wierszach rosyjskiej Safony, Sofii Parnok (1885–1933)

Rozpoznanie głosu Sofii Parnok, który sama określiła jako cichy i słaby, wiąże się z tym, że sięgamy po jej życiorys i przerzucamy kilkadziesiąt stron wierszy zebranych, opatrzonych komentarzem Sofii Poliakowej. Pisanie w takiej kolejności: życie, potem poezja wynika z tego, że Parnok nie ukrywała swoich uczuć do kobiet, które stanowiły siłę jej utworów. Niestety nie zachowały się dzienniki ani powieść pisana we wczesnych latach dwudziestych, przypuszczam, że dostarczyłyby więcej informacji potrzebnych do podjęcia rozmowy o jej twórczości. Sofia Poliakowa i Maryna Cwietajewa. Pierwsza z nich poświęciła wiele lat pracy krytyka, żeby wydać wiersze Sofii Parnok, druga najlepiej naszkicowała portret kobiety, z którą była związana ponad osiemnaście miesięcy, przez cały ten czas pisząc cykl poetycki pod tytułem *Przyjaciółka*. To ciągle jednak za mało i dlatego śmiało można napisać, że biografię Sofii Parnok zamykają dwie daty, a życie pomiędzy nimi nie jest bliżej znane.
Poetka urodziła się 30 lipca 1885 roku w Taganrogu na południu Rosji w rodzinie żydowskiego aptekarza, jej prawdziwe nazwisko brzmiało Parnoch i nie zmieniła go ze względu na pochodzenie, ale jak pisała w liście do przyszłego męża *bukwu H nienawiżu*. Pierwsze nauki Sofia Jakowlewna pobierała w domu u niemieckich guwernantek, dalszą wiedzę zdobywała już w gimnazjum, później wyjechała za granicę i studiowała w konserwatorium w Genewie. Po krótkim pobycie w Szwajcarii wróciła do Moskwy, zapisała się na wydział prawniczy, potem filologiczny. Mało znaczącym epizodem w jej życiu było

małżeństwo z poetą Władimirem Wolkensteinem; dzięki niemu uniezależniła się finansowo od ojca. Jednak małżeństwo to nie było udane, po dwóch latach nastąpił rozwód, którego powodem była przyjaźń Sofii z przyjaciółką z gimnazjum, Nadieżdą Poliakową. W tym czasie Parnok była już znana w kręgach literackich Moskwy; dużo pisała, przede wszystkim wiersze, a także libretta i opowiadania dla dzieci, sporo tłumaczyła z literatury francuskiej, nie przeczuwając, że jesień 1914 roku przyniesie jej nowe uczucie i pozna w salonie Nadieżdy Krandijewskiej, a może w domu Adelajdy Gertsyk, młodszą o siedem lat poetkę Marynę Cwietajewą. Zapisem tamtych wydarzeń są wiersze Cwietajewej, *Przyjaciółka* i kilka utworów Sofii Parnok. Pierwszy z siedemnastu wierszy Maryny Cwietajewej został napisany około 16 października 1914. Poetka zapamiętała i opisała Sofię Parnok od pierwszej chwili ich spotkania. Dowiadujemy się więc, że Sofia Jakowlewna miała na sobie tego dnia, wełnianą kamizelkę robioną na drutach z okrągłym, dużym kołnierzem, a w mieszkaniu unosił się zapach modnych wówczas perfum „White Rose".

Czy mogę nie pamiętać
ten zapach White Rose i herbaty
i sewrskie figurki nad kominkiem.
[...] Pamiętam jak weszłaś,
twarz bez śladu makijażu,
jak wstałaś, kładąc palec na ustach,
lekko pochyliwszy głowę

Wysokie czoło
pod hełmem rudych włosów
ktoś powiedział żartem: Poznajcie się Panowie.

Czytelnik będzie teraz zapewne ciekawy jak Sofia Parnok zapamiętała Marynę Cwietajewą, kobietę z krótko przyciętymi włosami, w rudej sukience, której podała na przywitanie rękę. Ta chwila została również zatrzymana w wierszu

Wyciągnęłaś do mnie rękę
i dotknęłaś mojej.
Miękko w dłoni spoczął kamień lodu.

Spotkanie to nie uszło uwagi zebranych w salonie osób. Zdenerwowane kobiety, słysząc uszczypliwe uwagi usiadły w fotelach — Parnok wyciągnęła papierosy, Cwietajewa podała jej ogień:

Wyciągnęłaś papierosa,
podeszłam z zapałką,
nie wiedząc co zrobię,
jeśli popatrzysz mi w oczy.

Pamiętam — nad błękitną wazą — zabrzęczały kieliszki.
„Bądź moim Orestesem!"
— powiedziałam i podałam ci różę.

Od tamtego dnia poetki nie rozstawały się, kłócąc się i godząc na przemian. Tłem konfliktu były domniemane kochanki Sofii Parnok i mąż Maryny Cwietajewej, Siergiej Efron. Aby uspokoić zazdrosną przyjaciółkę, Cwietajewa deklarowała w listach: „Siergiejożę kocham jak rodzonego brata, nigdy od niego nie odejdę... Sonia kocha mnie bardzo i ja ją kocham — to jest na wieczność i nie mogę od niej odejść". Pomijając macierzyństwo Maryny Cwietajewej, kiedy spotkała Sonię Parnok, jej seksualność nie była rozbudzona. Dramatem ich związku była konfrontacja niedojrzałej osobowości Cwietajewej z dojrzałą seksualnością Parnok, która wyzwoliła w niej pożądanie. Sofia Parnok za zgodą Maryny napisała wiersz, którego adresatem był Siergiej Efron:

To nie młodość zwolniła z niej zaklęcie,
dziwiąc się płomieniom czułych ust.
Ani nie ty. Byłeś pierwszy, ale nie ciebie
wspomni zazdrość innych — lecz mnie.

W wielu opracowaniach na temat tego związku widzi się Cwietajewą jako ofiarę uwiedzenia przez starszą przyjaciółkę i być może do takiego sądu ośmiela sama poetka, przedstawiając Sofię Parnok jako pożeraczkę kobiecych serc, *femme fatale*, „ciemną Panią", „tragiczną bohaterkę":

Widzę w tobie wszystkie bohaterki
tragedii Szekspira,
ciebie, młodą, tragiczną postać
nikt nie uratował.
Tak wytrwale powtarzasz
miłosny recytatyw.
Żelazna obrączka na palcu
— wymowna!
Kocham cię! Jak chmura gradowa
nad tobą grzech!
Za to że jesteś złośliwa i ostra

i od wszystkich lepsza
[...] za twoje natchnione uwodzenia
i ciemny los
[...] za ten wyjątkowy wdzięk
– że ty nie on.

Jeśli jednak przyjrzeć się uważnie wersom, na pierwszym planie pojawia się portret samej Maryny Cwietajewej, opisującej siebie jako chłopca, kochanka, kogoś, kto nie jest ani kobietą ani mężczyzną; czasem jest rycerzem, który walczy o względy damy swojego serca. Sofia Parnok nazywała ją „chłopcem", a w zakończeniu szóstego wiersza cyklu *Przyjaciołka*, czytamy:

Wodziłam w sennym geście
po twoich szczupłych palcach.
Drażniłaś się ze mną, nazywając chłopcem
i podobałam ci się taka...

Na potwierdzenie prawdziwości swych sądów biografowie wymieniają późniejsze związki Maryny Cwietajewej z kobietami. Zawsze grała w nich taką samą rolę pazia.
Trudno powiedzieć, co zakończyło tę przyjaźń, prawdopodobnie zazdrość Maryny o aktorkę Ludmiłę Erarską. Cwietajewa do końca życia pamiętała o zdradzie Sofii Parnok i nigdy jej nie wybaczyła. W liście do Michała Kuzmina wspominała:

To było tak, dopiero co przyjechałam [z Petersburga, przy. I. M.]. Byłam wtedy z kobietą, [S. P.] Boże, jak ja płakałam – zresztą nieważne. W każdym razie krótko – ona chciała, abym pojechała na ten wieczór poetycki, ja nie chciałam za nic... Sama nie mogła, bolała ją głowa... a mnie nigdy nie boli głowa. – Sonia – nie pojadę!... Żal mi cię... Tam będzie dużo ludzi – rozerwiesz się. – Nie, nie jadę... Jedź, jedź... Było to w lutym 1916, nastąpiło częściowo z powodu tego wieczoru, częściowo z powodu Mandelsztama, który nie dokończył rozmowy ze mną i przyjechał do Moskwy... Kiedy po dwóch dniach przyszłam do niej po spotkaniu z Mandelsztamem (pierwsza przepustka od lat) – to zobaczyłam, że na łóżku siedziała inna: bardzo duża, gruba, czarna [Ludmiła Erarska].

Tę zdradę poetka nazwie wiele lat później „pierwszą, wielką katastrofą".
Maryna Cwietajewa po rozstaniu z przyjaciółką zamknęła wszystko w ciszy, także cykl wierszy, który pierwotnie nosił podtytuł *Pomyłka*; wiele lat później zrezygnowała z niego. Romans z Parnok nie był tylko jedynym powodem, dla którego podejmowała tematy saficzne w swojej twórczości; w 1932 roku, w Paryżu będzie próbowała zna-

leźć się w literackim kółku Natalie Clifford Barney, a gdy to się nie uda, napisze *List do Amazonki*; mimo że adresowany do Barney porusza znowu echa dawnego związku

Płacząca wierzba! Wierzba pełna łez! Wierzba, ciało i dusza kobiety! Pochylenie wierzby pełne łez. Szare włosy na twarzy tak, że nic nie widać. Szare włosy sięgające twarzy ziemi. Woda, powietrze, góry i drzewa są po to, abyśmy mogli zrozumieć ludzką duszę... Kiedy widzę wierzbę w rozpaczy, rozumiem Safonę.

Inaczej tamte wydarzenia widziała Sonia Parnok, w wierszu poświęconym Marynie Baranowicz, po latach wspominała jej imienniczkę, Cwietajewą. Widać w tym utworze, że autorka odsunęła od siebie winę z powodu rozstania i ze swej strony zdobywa się na gest przebaczenia. Parnok napisała te wersy trzynaście lat po burzliwym rozstaniu, lecz na jej stoliku zawsze stało zdjęcie Maryny Cwietajewej.

Młoda, długonoga. Z niezwykle
zgrabnym, uskrzydlonym ciałem!
Jak niezręcznie niesiesz
duszę ciężką od tęsknoty!
[...]
Pamiętam mrok podobnych jasnych oczu
i jak przy tobie głosy cichły,
kiedy nieprzytomna od wierszy
zarażałaś nas wszystkich.

Tak bardzo ją przypominasz!
różowość i złocistość,
perłowość delikatnej twarzy,
podobne bicie ciepła.

Ten sam chłód i przebiegłość,
podstępy... Ale jej wybaczyłam!
Kocham ciebie i przez ciebie,
Maryno, cień imienniczki twojej.

Po ostatecznej rozmowie z Cwietajewą Sofia Parnok wyjechała na Krym w towarzystwie Ludmiły Erarskiej. Prawdopodobnie Maryna odwiedziła ją tam dwa razy, ale uczucie nie mogło wrócić. Pobyt na Krymie wydawał się rajem i Parnok mogła odpocząć. Zachowało się zdjęcie: siedząca w fotelu Sofia, uchwycona w połowie sylwetki, patrzy w stronę obiektywu. Obok, wsparta o kolumnę stoi Ludmiła Erarska. Przed kobietami otwiera się widok na ogród, lecz niewiele szczegółów zostało utrwalonych, tak więc raj jako tło nie przybrał

konkretnego kształtu. Wyjazd na Krym był cezurą w życiu i twórczości Sofii Parnok. Po burzliwych, krótkotrwałych związkach z kobietami, które wieńczyła także niespokojna miłość do Maryny Cwietajewej, w losie Parnok nastąpiła zasadnicza zmiana — uspokojenie. Być może w jakimś stopniu na tę odmianę wpłynęli nowi ludzie, którzy ją otaczali i nowy krajobraz.
Czarnomorski pejzaż Sudaku poetka nazwała ojczyzną swojej duszy i — co się z tym wiąże — pisała o orientalnej przyrodzie, dusznej wieczornej ciszy, w której słychać nie milknący śpiew cykad. W jej wyobraźni Krym stał się zwierciadłem ziemskiego ogrodu — wyobrażeniem raju.

Ziemia zarosła chciwym słonorośleм
Karczowałam ogród, wyciągałam korzenie
i poplątaną winorośl —
chropowata ziemia, w strupach i sucha
jak wargi chorej z wysoką gorączką...
Zdartą podeszwą buta wciskałam łopatę
w ziemię, ogniem paliły ręce —
słońce uderzało żelazem w czaszkę,
ja ją kilofem i raz i dwa ten upór przełamię!
A tu zabawnie groch się okręca,
wspinają się twarde kolby kukurydzy,
jak Gorgona rozpuszcza węże — dynia.
Ach, żaden przebiśnieg, żaden krokus
nie pachnie wiosną tak mocno
jak pierwszy zerwany ogórek!
Lśnił w słońcu ostry kilof, a gdy spadał
odskakiwały skruszone bryły,
powiało morzem, lodowatą, wąską strugą
płynął i wysychał pot —
i nigdy chęć posiadania i rządzenia
taką obfitością nie wypalała mnie pychą...

Zacytowany wiersz, *Ogród*, rozpoczyna nowy sposób jej pisania; przedtem utwory miały budowę stroficzną, były zrytmizowane, okolone rymami, tutaj metryczne i syntaktyczne nieregularności powodują, że wiersz pulsuje. W jego połowie, jak w połowie pracy, następuje wytchnienie, prostowanie pleców i obrzękłych rąk. Plewienie to nie tyle praca, co mordercze zmagania, w wyniku których jednak oczyszczony fragment pola nie zostaje zawłaszczony; natura żyje własnym życiem, w które nie ma sensu wchodzić. Jeśli wniknąć w drugą warstwę utworu, gdzie obraz ogrodu podsuwa wyobraźni obraz kobiety, to

pełen monotonii wysiłek kończy się rezygnacją. Autorka wybiera między zdobywaniem a przyzwoleniem, niczego nie narzucając. We wczesnej twórczości stosowała ścisłą miarę metrum, którą potem rozluźniła, w tamtym czasie jej ulubionymi formami były sonety, trioletty i ronda. Późniejsze wiersze, takie jak *Ogród*, budowała skromnymi środkami wyrazu, abstrakcyjne pojęcia rzadko materializowały się w metaforze. Nowe wiersze były czyste i swobodniejsze. Do *Ogrodu* można dodać jedno porównanie, nie burząc jego przejrzystości: wiosna jest w nim tak agresywna jak środek gorącego lata. Ale wyjazd z Krymu, po kilkuletnim pobycie, prawdopodobnie gwałtownie obniżył tę temperaturę, a także przyspieszył kolejne zmiany w życiu.

Zimą 1922 roku powróciła poetka do Moskwy, ale już bez Ludmiły Erarskiej. W księgarniach leżały dwa tomy jej poezji wydane u Jewdokii Nikitiny. Planowała także opublikować trzeci zbiór w Gosizdacie, lecz w wyniku interwencji cenzury, z książki zaczęły znikać wyrazy, a nawet całe zdania. W jednym wierszu musi zamienić słowo „buntować", i zastanawia się, czy pasowałoby „kochać". Znowu zaczęła bywać w salonach literackich, ale trzeba pamiętać, że nazwa „salony" odnosi się teraz do mieszkań, w których już dawno meble i „sewrskie figurki" zostały wymienione na cukier i mąkę. Czytając tam wiersze, Sofia Parnok szukała potwierdzenia siły poetyckiej, bo myślała o swoich utworach jak o nieużytecznych, zbędnych dobrach. W tym czasie poznała Olgę Zuberbiller, profesorkę matematyki, z którą spędziła ostatnie lata. Zamieszkały razem na przedmieściu Moskwy. Były zupełnym przeciwieństwem: niespokojna, ironiczna, ciągle chorująca na tuberkulozę Sofia znalazła, jak się wydaje, spokój przy Oldze Zuberbiller. Żyły bardzo skromnie, ich marzeniem był przenośny pojemnik z kurkiem na wodę, który można postawić na samowarze.

W drugiej połowie lat dwudziestych Sofia Parnok założyła wydawnictwo poetów „Węzeł" i prowadziła je do chwili zamknięcia oficyny przez władze w roku 1928. W liście do Maksymiliana Wołoszyna pisała: „Jest nas wszystkich około trzydziestu osób, nasz kapitał to sześćset rubli. Kupiliśmy papier na przyszłe piętnaście tomików... Książki będą wychodziły w liczbie 700 egzemplarzy (100 od razu wyłączam: 60 cenzurze, 15 autorom, 25 redakcjom)". Nie wiemy, co zdążyła wydać. Po zamknięciu wydawnictwa załamała się psychicznie i odsunęła od ludzi. Nie dostawała nic do tłumaczenia, zaczęło jej

brakować pieniędzy, była wtedy na utrzymaniu Zuberbillera. W tym trudnym roku, wyszedł czwarty tom jej poezji *Półgłosem*, po którym umilkła na dwa lata i pozostała w osamotnieniu już do końca. Zbiór *Półgłosem* ukazał się w niewielkim nakładzie, który ograniczał i tak mały krąg odbiorców. Były w nim liczne zmiany cenzorskie. W tych wierszach dusza i ciało zaczęły pojawiać się w rozłączeniu.

Nie dziewięć miesięcy,
czterdzieści lat nosiłam,
czterdzieści lat ciężarna,
czterdzieści lat prosiłam,
wyblagałam, donosiłam duszę.

W książce panuje cisza, a nieobecność dźwięków to pauza między słowami, chwila zawieszenia głosu. Niekiedy ważniejszy jest czas przed wypowiedzeniem:

nie słowo, a to co przed nim,
milczenie każdej minuty
męczy nas, dręczy tym samym pragnieniem.

Ale przerwa wzmacnia następne zdanie. Cisza w tej poezji łączy się z szeptem, który wprowadza w atmosferę intymności, kiedy zdania są wypowiadane bardzo ostrożnie. W tych wierszach częściej występuje bezdźwięczny dialog niż krzyk, ale umiała Parnok zmieniać tonacje w swojej gamie. W cyklu *Nieużyteczne dobro*, napisanym na rok przed śmiercią, czytamy:

Nie ma drogi odwrotu!
Krzyk rozpaczy i tęsknoty.
Biegam po kwadratach szachownicy.

Na jeden wchodzę,
te inne – nie moje.
Moja radość skąpa
i mnie rozpołowi –
żeby mnie wpół mierzyć,
żeby mi wpół wierzyć
żeby mówić półgłosem,
żeby nie być sobą.
[...nie ma drogi]

Świat wygląda jak pole szachownicy albo jak olbrzymia siatka, szeregi

pól nie zachodzą na siebie — ciągną się równolegle. Przestrzeń podzielona jest na czarno-białe kwadraty, tworząc schemat koszmarnego snu. Nie rządzi tu ruch, a przyspieszenie i tylko jedno z pól wydaje się bezpiecznym schronieniem. Podziały rozpoławiają także podmiot, więc następuje ucieczka z własnego „ja". Mówienie i pisanie wiąże się z przedstawianiem siebie komuś innemu, a sądzenie znów dzieli wpół. W takim razie co kryje się poza brzegami wykrojonych fragmentów? Obca, wroga przestrzeń. Krawędzie i zrośnięcia są rodzajem przejścia, być może rozdrożem lub sposobem wchodzenia w sen. Pojawia się Hermes, skrzydlaty posłaniec, zostaje zapisane wyjście ze świata zredukowanego do figur i posunięć. W innym tomie, *Muzyka*, znajdujemy cykl *Sny* — w nim podobny motyw wędrówki:

Gdzieś idę.
Czuję jakbym
na nogach miała
dziwne skrzydlate buty.
Jasno na łące
i odświętna świeżość.
Powietrze przyciąga
i ziemia nie trzyma.
Każdy kwiat patrzy.
Liście
przeszywają wzrokiem.

Wszystko we śnie dzieje się poza krawędzią ciała — zmienia się ciężkość głowy, rąk, nóg. Podróż kończy się nad krystalicznie czystym jeziorem:

O brzeg bije woda. Czy to ty wołasz
w mokrych uderzeniach?

Patrzenie w wodę jest przywoływaniem kogoś z dalека, wiersze oddają poczucie oddzielenia, w którym najbardziej wyraźne bywa milczenie. Jak napisała Sofia Poliakowa w utworach każdego poety panuje inny klimat: u Bloka wieje wiatr, u Pasternaka pada deszcz, u Mandelsztama skrzypi śnieg, a w poezji Parnok panuje cisza. Gdy rozszerzymy doznania na wzrokowe, to uzyska kolor niebiesko-siny, jak wieczór. Natomiast czas, w przeciwieństwie do milczenia, kojarzył się poetce z szybkością. „Każdy z nas ma swój skrzydlaty czas/ i w każ-

dym skryty zalążek tworzenia." W jej poezji continuum czasowe ulegało załamaniu i przyspieszeniu, co pomagało nawiązać kontakt z poprzedniczkami, lecz wpływało na zamknięcie się przed teraźniejszością. Wiedziała, że dla każdej piszącej ważne jest najpierw odnalezienie własnej tradycji. Poświęciła wiele wierszy Safonie, a jeden z najwcześniejszych utworów rosyjskiej poetce z ubiegłego wieku Karolinie Pawłowej. W 1914 roku Briusow odkrył na nowo twórczość Pawłowej, która stała się ważnym wydarzeniem zarówno dla Sofii Parnok, jak i Maryny Cwietajewej. Odnalezienie swojego głosu w poezji jest nietrudne dla kogoś, kto ma talent, ale sprawić, żeby zabrzmiał głośno wymaga odwrócenia porządku świata.
Zakorzenienie się w tradycji, którą kobiety stworzyły dla siebie, daje poczucie pewności, trudno pisać i żyć z zamkniętymi oczyma. Prawdopodobnie dlatego Pawłowa nazywała kobiety, dla których pisała „niemymi siostrami swojej duszy" oraz „Psyche bez skrzydeł". Poniższy wiersz Parnok wiąże się z gestem i pragnieniem włączenia się w dawny krąg Karoliny Pawłowej.

I znów pola żeglują — nie widzisz tego, nie widzisz!
I wzrusza dmuchawiec puszysty.
Kropla rosy spada — nie widzisz tego, nie widzisz!
I drży pofałdowany liść.

Telefoniczne druty śpiewają — nie słyszysz tego, nie słyszysz
Jak śpiewają nad polami pszenicy i jak
tętent kopyt dudni — nie słyszysz tego, nie słyszysz!
Późny wystrzał budzi brzozowy las.

Czy lipiec to, czy luty — nie pamiętasz tego, nie pamiętasz:
dla ciebie wiek nie dłuższy od dnia.
Tak pamiętliwa dawniej — nie pamiętasz teraz, nie pamiętasz
ani wieczoru ani wiatru ani mnie.
[Dla Karoliny Pawłowej]

Kolejny wiersz, *Fragment*, to opis odnajdywania równowagi między poezją a czasem.

I nagle zdarzy się — jak? Nie wiesz tego,
choć starasz się uparcie siebie przekonać,
lecz bezpowrotnie oziębia się pamięć
o starszych braciach i ojcach naszych.
Imiona ich powtarzasz ciągle na nowo,
żeby wskrzesić wygasłe przywiązanie.

Sąsiedzi często nie żyją w zgodzie,
zbyt blisko są i widać tylko grzechy.
Czyż nie dlatego od ojca bliższy pradziad?
Czy nie dlatego wiersze przodka czytamy
nabożnie i z bijącym sercem?
Tak nie czytał nigdy syn, choć z krwi tej samej...
Milczenie – to jedyny mój powiernik.
Jeśliś mnie kochał mój synu lub mój rówieśniku,
to już dawno odkochałeś się na pewno.
Jako współczesna żyłam w teraźniejszości bez praw,
a Pawłowa stała się prababką sławną...

W tomie *Muzyka*, wydanym na dwa lata przed ostatnim zbiorem, pojawiła się zapowiedź zamknięcia się na współczesność. Muza nazywana jest tam „głuchoniemą" albo „nierozmowną":

Życie moje! Pajda czarnego chleba.
I bezskuteczne są wysiłki moje!
Oto ja z ciałem bezcielesnym, Muzą głuchoniemą.

Maryna Cwietajewa napisała, że nie czuje duszy wewnątrz siebie, u Sofii Parnok znikająca ściana ciała powoduje wyzwolenie duszy i jej złączenie z Muzą, tutaj – z milczeniem. Na rok przed śmiercią odnalazła szarą Muzę swojej poezji, Ninę Wiedieniewą. W tym czasie już prawie nie opuszczała łóżka, czując się z dnia na dzień gorzej. Najprawdopodobniej ta nowa obecność zastąpiła Marynę Cwietajewą, bo o ile przedtem nie pisała dużo, parę wierszy na kilka miesięcy, to w roku 1932 powstały dwa duże cykle *Wielka Niedźwiedzica* i *Nieużyteczne dobro*. Zapisała w nich dramat miłości, na którą zaczęło brakować czasu, próbując zmieścić największą skalę odczuć w obrębie wersów. Jeszcze w okresie krymskim, w wierszu dedykowanym Erarskiej wyznaczyła ją spadkobierczynią wszystkich swoich doświadczeń, później częścią własnej świadomości obdarzyła Ninę Wiedieniewą, co miało umożliwić ponowne rozgoszczenie się w świecie. W ostatnich utworach wybrała miłość przeciwko milczeniu i śmierci, co było małą przerwą przed ostatecznym zanurzeniem się w próżnię ciszy. Jej twórczość powstawała z miłości do bytu, w tym szczególnym wypadku do kobiety. Kochanie nazywała „grzesznym rajem" i miejsce to było raczej cielesne, choć nie ujęła mu duchowości. Widziała swój raj na Ziemi. Jej liczne przyjaźnie i związki wynikały z niepokoju, o którym przedtem pisała George Sand, że odnajdywanie tej właściwej osoby,

wywołuje obecność innych, którzy są w końcu tylko stopniami w poszukiwaniach. Sofia Parnok nigdy nie zostawała dłużej w jednym miejscu, bliższe jej było prawo spadania ciał niż warunki w jakich zachowywana jest równowaga. Serce zmieniało się w miarę przepływu uczuć; ten czuły organ porównywała do dzwonka u drzwi pobudzanego do ruchu szarpnięciami. Życie nie wypadło we właściwym czasie, napisała, więc dlatego jest biegiem — na przełaj i na przekór. Kończy się skokiem w śmierć jak w nowe uczucie. W jednym z wierszy opisuje moment czytania, który wyzwala chęć przeniesienia fikcji do rzeczywistości. Romans z początku ulega spowolnieniu, słowa przystają, za to końcowe życzenie jest szybkie i autorka, wykorzystując podwójne znaczenie „romansu", pyta, czy mógłby rozpoczynać się od połowy. A kiedy w jej świecie pojawiła się Nina Wiedieniewa, zanotowała:

Czy dobra jesteś, czy zła,
nie wiem. Jak suche drzewo sucha —
dlaczego cię biorę i zamykam
w gwiazdozbiorze wiersza?...
(...czy dobra jesteś)

Moja kochana! Mój demonie!
Jesteś taka koścista, że wybacz,
ale gdyby kanibal chciał cię zjeść
na śniadanie, połamałby zęby.
(...moja kochana)

To strefa telefonu,
obszar zawrotu głowy,
strefa niepojętych rzeczy
gdzie rządzą niezwykłe prawa
przyciągania, wabienia
i odpychania ciał.

Zapytałabym fizyka —
niech naukowo wyjaśni
niezwykły ten fenomen:
co za niezwykła siła
niezmiennie, złowrogo
w tym kącie mnie dopada...
(...to strefa telefonu)

Nina Wiedieniewa była fizykiem krystalografem, wybitnym naukowcem moskiewskiego Instytutu Badawczego. Sofia Parnok poznała ją

w Kaszynie, a po przyjeździe do Moskwy wysłała list: „Nie zwracam jeszcze błękitnej filiżanki, niech pobędzie u mnie, to namacalny dowód, że mój wyjazd nie był snem". W wierszach poświęconych Wiedieniewej powracają określenia: szara róża, szara Muza, szara Ewa. Poetka zwróciła uwagę na śpiew czterech liter „e" w nazwisku Wiedieniewej, nie każdej literze odpowiada kolor, ale akurat zdarza się tak, że „e" jest szare. Grecy wywodzili nazwę róży od czasownika „rozlewać", co wiązało się ze sposobem ulatniania się woni, szybkie ubywanie substancji zapachowej wpływało na krótki los kwiatu. Parnok pisała o innej, grudniowej róży i zamarznięty kwiat stawał się metaforą kobiety oraz zastygłego czasu, którego krystaliczna forma leżała w śniegu. Zimna róża przypomina opisany w innej części cyklu gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy i oba przedstawienia nowej kochanki są chłodne, odległe. Czerń, szarość wywołują przygnębienie, ten kto ogląda różę i siedem gwiazd Niedźwiedzicy, kto tworzy tekst, ten zbliża się do ziemskiej wieczności. Te dwie opowieści tłumaczą powstawanie uczucia, które formuje się jak światło i nabiera wyrazistości w oddaleniu. Gwiazda i promień są oddzielone jak niebo i ziemia, promień niesie całą wiedzę o gwieździe. Zagęszczony blask i rozrzedzony czas kojarzą się poetce z rajem: „Byłam z tobą na krawędzi świata /z tobą wędrowałam po raju" — czytamy końcowy dystych. Wskazuje na krawędź dzielącą dwie wieczności: kosmiczny bezruch i ziemskie następstwo godzin. Tęsknota, jaką emanuje róża ma swoją przyczynę pewnie w tym, że gwiazd jest siedem, a zmysłów pięć, więc dosięga nas promień, lecz gwiazda pozostaje daleko. „Srebro mrozu /w twoich płatkach. /Szara różo, tobie ten wiersz"; srebrzysty kolor, siwe włosy sugerują zastygnięcie i nieśmiertelność. Funkcja przedostatniej strofy: „no cóż, umrzesz, /umrzesz teraz, /moja duszo, /moje utrapienie, moje objawienie" nie jest zupełnie jasna. Czy dusza należy do autorki, czy może ten sens znów jest związany z różą? Od pewnej chwili czas nabrał przyspieszenia i już nad nim nie panowała.

Koniec lata 1933 roku planowała spędzić w podmoskiewskiej wsi Karinskoje, gdzie w dzień po przyjeździe umarła. Jej choroba była powolnym traceniem oddechu, kiedy już nie mogła mówić, podawała zapisane kartki Ninie Wiedieniewej, która spędziła z nią ostatnie godziny na letnisku. 28 sierpnia ciało Sofii Parnok zostało przewiezione do Moskwy, na bulwar Nikitski. Na nabożeństwie żałobnym zebrało się małe grono pisarzy. Została pochowana na niemieckim cmentarzu

w Lefortowie, pośród członków rodziny Olgi Zuberbiller. Lefortowo jest teraz znane raczej z dużego więzienia niż jako miejsce spoczynku poetki. O tym jaką silną była osobowością i jaki miała wpływ na życie innych, świadczy fakt, że przez wiele lat po jej śmierci Nina Wiedieniewa, Ludmiła Erarska, Olga Zuberbiller spotykały się w jej mieszkaniu, by wspominać zmarłą przyjaciółkę. Nic zniknęła z ich rozmów, była jakby pomostem, który je łączył z minioną epoką, z „ciemną miłością". Kiedy spojrzymy na zachowane fotografie poetki, na które patrzyły także te trzy kobiety, to nie oprzemy się uczuciu, że Rosja w tamtym czasie była epoką fragmentów, na co miały wpływ rewolucje i wojny, i stąd oczywiście wynikał ten niepełny obraz, więc dlatego możemy oglądać tylko części, domyślając się treści zagubionych powieści, dzienników, archiwów. W tamtym jedynie okresie mógł powstać typ portretu, w którym dominuje szarość oraz zmęczenie. Zdjęcia poetki przedstawiają zazwyczaj połowę postaci na tle ciemnej ściany albo kotary. Światła jest niewiele, tyle że wystarczy, aby wywołać twarz i ręce. Na wypukłym czole, wokół upartych ust układają się cienie. Nie widać kolorów, więc rudozłote włosy są jasnoszare, a szary pozostaje w oczach. Takie kolory, tylko intensywniejsze odnajdujemy w wierszach, głos ich autorki, choć cichy, pozostał wyraźny.

Sofia Parnok nie stworzyła wybitnej, głośnej poezji, lecz jeśli przetrwała do naszych czasów i skoro powstają o niej książki, to znaczy, że jej wiersze znalazły swojego czytelnika. Była pierwszą kobietą w Rosji czasów terroru, z odwagą i siłą pozwalającą sobie pisać (i czasem drukować) to, co chciała. W literaturze będzie pewnie przywoływana na marginesach szkiców o Marynie Cwietajewej, trzeba jednak pamiętać, że nie byłoby uczciwie pisać o *Poemacie góry* i *Poemacie końca* Cwietajewej nie wspominając o Sofii Parnok, która, podobnie jak uczucie do Konstantina Rodziewicza, była ich bohaterką. Warto może przywołać jeszcze jedno „zdjęcie" zatrzymane przez Ariadnę Efron; Maryna czytała wiersze Soni, a Sonia Marynie, wspominała Ariadna, która w tym czasie siedziała na krześle i czekała cierpliwie aż skończą, wtedy w nagrodę pokazywały jej małpę, którą Parnok trzymała na łańcuszku w drugim pokoju. Sofia była niewysoka, wtedy jeszcze nie ubierała się w męskie garnitury, chodziła w białych płóciennych koszulach i tureckich szarawarach, ale tylko w czarnomorskim Koktieblu, gdzie kobiety chroniły się latem przed zazdrosnym Efronem. Nie ma wątpliwości, że planowały wspólną przyszłość; jak wiadomo tak się nie stało. Maryna

Cwietajewa powiesiła się w Jełabudze osiem lat po śmierci dawnej przyjaciółki. Kiedy umierała, była prawie w tym samym wieku co Sofia i także odeszła w ostatnich dniach sierpnia. Czy był to zbieg okoliczności, przypadek, może przeznaczenie?
Poezja jest wszystkim, co zostało po Sofii Parnok. Nie zbierała swoich wierszy, wiele ważnych dla jej twórczości utworów nie zostało włączonych w zbiory, pozostając w posiadaniu tych, którym autorka je darowała. Później dzięki tym ludziom zaistniały w tomach i uzupełnieniach. Nie zostawiła archiwum i zaginęła większość papierów. Dwóm książkom Sofii Poliakowej zawdzięczamy, że jej wiersze i życie nie zapadły w całkowite zapomnienie. Jeśli te utwory rosyjskiej poetki są jakby promieniem docierającym na ziemię i słowa utrwalały ulotny stan światła, to wersy, skoro chcą zaistnieć, muszą wrócić do punktu wyjścia. Miejsce powrotu było dla Sofii Parnok tożsame z uczuciami. Zawsze sądziła, że tekst wymaga najbliższego związku z drugim człowiekiem i czeka na odpowiedź, a jeśli ta nie nadchodzi, to oznacza, że poezji nic nie wypełnia. Jej szczerość w pisaniu daje od razu pojęcie o tonie głosu oraz określa jego niewspółbrzmienie z epoką. Szukała więc dialogu z głosami przeszłości, chcąc tam odnaleźć prawdziwy kontakt z kobietami, z którymi mogła rozmawiać. Prawdziwa rozmowa oznacza tu niekłamany związek pomiędzy wyborem życia i twórczością. Traktowała swoje wiersze jak los. Jej poezja była samotnym przechodzeniem przez opuszczony dom, gdzie każde drzwi odgradzały ją od ludzi. Więcej miała tego, czego się wyrzekła niż spokoju. Gdyby czuła inaczej, nie napisałaby:

Bez laski i bez torby pielgrzyma
trudno poecie rozpocząć ostatnią podróż,
ale ja zostawiłam wszystko i zaczynam bez niczego.
Idę do zwykłego domu, do swojej ziemi,
– gdzie kiedyś rozpoznawano mój cichy głos.
Przychodzę oglądać wszystkie rzeczy jeszcze raz,
więc wchodzę do dawnego pokoju
i otwieram okno na oścież.
Horyzont pali się tak samo,
zachodzi purpurowe słońce.
Już nauczyłam się,
że gwałtowna śmierć nie jest dla mnie.

Iwona Misiak
październik 1993 – listopad 1994

Głosy

Białe małżeństwo i *Wierna rzeka* (rekonesans feministyczny)

Mimo coraz liczniejszych publikacji z kręgu krytyki feministycznej, nadal popularny jest stereotyp, który utożsamia feminizm z feminocentryzmem. Płeć autorki traktuje się jako ideowy identyfikator, zakładając, że pewne typy literackiego i krytycznego dyskursu „z natury" są feministyczne. Wystarczyło na przykład, że w ankiecie „Kultury" Maria Danilewicz Zielińska wymieniła nazwiska kilku pisarek, aby autor sondażu uznał jej wypowiedź za manifestację postawy feministycznej.[1] Zaś znany krytyk, przeczytawszy w *Kabarecie metafizycznym* Gretkowskiej o kobiecie obdarzonej dwiema łechtaczkami, czym prędzej powieść tę zaliczył do prozy feministycznej.[2] Nie dziwię się więc Gretkowskiej, kiedy z całą nie pozbawioną przekory ostentacją odżegnuje się od feminizmu: „Jestem kobietą. Nie mam jednak nic wspólnego z żadnym feminizmem. Feminizm jest ograniczeniem".[3] Co więcej, można niekiedy odnieść wrażenie, że feminizm p o w i n i e n być ograniczeniem. Powinien zostać obwarowany rygorami, które strzegłyby feministycznych dyrektyw i kryte-

[1] B. Czaykowski *Komentarz do ankiety [Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni]*, „Kultura" 1993 nr 7–8, s. 42. Nie słyszałam natomiast, by ktoś mówił o maskulinizmie, gdy krytyk rekomenduje wyłącznie pisarzy.

[2] J. Kornhauser *Barbarzyńcy i wypełniacze*, „Tygodnik Powszechny" 1995 nr 3, s. 13.

[3] *Piszę ciałem* [rozmowa A. Górnickiej-Boratyńskiej z Manuelą Gretkowską], „Polityka" 1994 nr 48 (dodatek „Kultura"), s. V.

riów przed szmuglerami metodologicznymi. Wszak dyskurs antyfeministyczny, rzec by można, da się rozpoznać gołym okiem, bez żadnych specjalnych narzędzi z literaturoznawczego instrumentarium. Gorzej z dyskursem feministycznym. Jak go zidentyfikować i opisać? Czy teksty faworyzujące kobiecy punkt widzenia są gwarancją feminizmu? Czy opisy kobiecej anatomii i seksualności w twórczości kobiet uznać można za feministyczną legitymację? Czy literacka kreacja kobiet mądrych i samodzielnych, poparta eksponowaniem ich osiągnięć, świadczy o feministyczności danego utworu? Jak analizować techniki portretowania postaci kobiecych lub tropić patriarchalne stereotypy w literaturze, by nie sprzeniewierzyć się feministycznemu dyskursowi? Niekiedy pod adresem krytyki feministycznej kieruje się wręcz zarzut, że nie wypracowała jasnych i precyzyjnych kryteriów. Słyszałam takie opinie po ukazaniu się wcześniejszego numeru feministycznego „Tekstów Drugich".

Dla niektórych badaczek odpowiedź na postawione przed chwilą pytania nie ulega żadnych wątpliwości. Tłumaczka wspomnień Nadieżdy Durowej na język angielski wskazuje wprost czytelnikom, za co powinniśmy cenić tę amazonkę, która w carskiej kawalerii dosłużyła się stopnia oficera.[4] Dzięki tej eksplikacji bez trudu można ułożyć listę kryteriów, jakie spełniać powinna proza feministyczna. Durowa, jak podkreśla Mary Fleming Zirin, nie godziła się na dominację mężczyzn. Wymknęła się z pułapki ogniska domowego. Zerwała ze stereotypami żony, matki i kochanki. Realizowała wartości tradycyjnie przypisywane mężczyznom: niezależność, odwaga, męstwo. A zarazem, choć udało się jej wedrzeć do bastionu męskości, nie ignorowała ani nie lekceważyła kobiet. „W przeciwieństwie do mężczyzn, autorów wspomnień wojennych — Durowa dostrzega i opisuje kobiety" — z aprobatą stwierdza Zirin.[5] Jej kobiecość przejawia się — ciągnie dalej Zirin — również w trosce o innych. Pewnym cieniem na postaci Durowej kładzie się jej niejednoznaczna ocena kultury patriarchalnej. Owszem, zbuntowała się przeciwko skonwencjonalizowanej roli kobiety, co nie oznacza jednak, że patriarchalny porządek potępia. Bywa, że występuje w roli jego apologety. Zirin szybko jednak roz-

[4] Zob. M. F. Zirin *Translator's Introduction: Nadezhda Durova, Russia's Cavalry Maiden*, w: N. Durova *The Cavalry Maiden: Journals of a Russian Officer in the Napoleonic Wars*, tłum. M. F. Zirin, Bloomington 1988, s. IX–XXXVII.

[5] Tamże, s. XVI.

grzesza Durową z tej niekonsekwencji, gdyż w ogólnym bilansie pozytywy przeważają nad negatywami.
Dychotomiczne schematy myślowe i normatywne wzorce zachowań, jakie znaleźć można w przytoczonym szkicu Mary Fleming Zirin, pojawiają się jednak coraz rzadziej w krytyce feministycznej. Coraz mniej jest chętnych do petryfikowania czegoś, co jest żywą i otwartą orientacją badawczą. Warto przypomnieć słowa Toril Moi:

Feminizm to doprawdy ciężka praca. Niczego nie może uznawać za oczywiste. Nie jest jakimś systemem sztywnych przekonań, które pouczają nas, co mamy myśleć w każdej sytuacji. Feminizm raczej każe nam widzieć nas same jako produkt wewnętrznie sprzecznej tradycji. [...] Żądanie ujednolicenia podstaw teoretycznych feminizmu byłoby równoznaczne z lekceważeniem historycznych i społecznych różnic między kobietami. Dlatego uważam, że nie należy dążyć do jednolitej teorii feministycznej. Na czym zresztą miałaby ona polegać? Czy miałby to być jakiś zbiór przepisów określających raz na zawsze, jakie jest prawidłowe stanowisko feministyczne w każdej kwestii?[6]

Zamiast więc całą uwagę skupić na poszukiwaniu jednoznacznych i niepodważalnych kryteriów, przyjmuję inne postępowanie. Wbrew dość powszechnemu kojarzeniu feminizmu w literaturze wyłącznie z twórczością kobiet, chcę przyjrzeć się dwóm utworom, które wyszły spod męskiego pióra — *Białemu małżeństwu* i *Wiernej rzece* — oraz ich recepcji krytycznej. Nie tylko bowiem Żmichowska, Komornicka czy Nałkowska, ale także Różewicz i Żeromski, podobnie jak Witkacy, Gombrowicz czy Miłosz czekają na nowe — feministyczne — odczytanie. Zaczynają mówić coś innego, gdy spojrzeć na nich oczami czytelnika Kate Millett, Toril Moi, Elaine Showalter, Mary Jacobus. Wypada od razu dodać, że wiele zawdzięczam moim dociekliwym studentkom, które do badań nad literaturą polską wprowadzają nowe (bądź odnowione) kwestie, nowe kręgi problemowe, nie stosowane przedtem pojęcia i kategoryzacje. Wyodrębniając zagadnienia wcześniej nie dostrzegane lub po prostu nie docenianе przez historię literatury, wskazują miejsca jeszcze puste badawczo i sugerują kierunki dalszych poszukiwań.
Różewiczowską Biankę krytyka niemal natychmiast wyróżniła laurem feministycznej heroiny. To prawda, że harce erotyczne w *Białym małżeństwie* wywołały swego czasu sporo konsternacji. Ten swoisty wa-

[6] *Feminizm jest polityczny* [rozmowa M. Walickiej-Hueckel z Toril Moi], „Teksty Drugie" 1993 nr 4–6, s. 105–107.

riant dramatu dworkowego szokował jednych śmiałym obrazem i nietaktownym słowem, innych — niepruderyjną treścią. Tę odczytywano zresztą rozmaicie: jako Wedekindowskie przebudzenie płci, jako traktat o tragicznych antynomiach kultury i natury. Po tej stronie Atlantyku *Białe małżeństwo* odnosiło na scenach studenckich sukcesy jako sztuka z gruntu feministyczna. Czyż nie mówi bowiem o wyzwaniu rzuconym porządkowi patriarchalnemu? Jedna z badaczek amerykańskich uznała nawet *Białe małżeństwo* za pierwszą polską tragedię feministyczną.[7] W Polsce słowa Bianki zamykające sztukę interpretowano raczej zgodnie z emancypacyjnym hasłem, że kobieta też człowiek. Monografista Różewicza stwierdzał wprost, że *Białe małżeństwo* to „sztuka o wyzwoleniu kobiety".[8] Ale że emancypacja kobiet i feminizm są w potocznym dyskursie utożsamiane, także polscy krytycy skłonni byli traktować kwestie Bianki jako feministyczne w gruncie rzeczy deklaracje. W sukurs takim interpretacjom przychodziła niejako praktyka sceniczna. Dwie najgłośniejsze inscenizacje sztuki — prapremierowa w warszawskim Teatrze Małym w styczniu 1975 roku (w reżyserii Tadeusza Minca) i późniejsza o pół roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (reżyseria Kazimierza Brauna) uzupełniały scenę końcową o okaleczenia cielesne, które raz na zawsze miały uwolnić Biankę z pułapki kobiecej biologii i otworzyć jej drogę ku pełnemu człowieczeństwu.

A zarazem te teatralne uzupełnienia, banalizując tekst Różewicza, niechcący ujawniały wewnętrzne pęknięcia „feministycznej" lekcji *Białego małżeństwa*. Eksponowały bowiem degradację ciała, a więc indywidualnej tożsamości. Nie sposób wszak nie zauważyć, że Bianka musi odrzucić swoją kobiecość, aby stać się człowiekiem na równi z mężczyzną.[9] Świadomość własnej odrębności biologicznej, a także patriarchalnych konstrukcji „kobiecości" i „męskości" jest dla Bianki balastem, którego musi się pozbyć, by móc powiedzieć do Beniamina:

---

[7] Zob. R. Blair *„A White Marriage". Różewicz's Feminist Drama*, „Slavic and East European Arts" 1985 nr 1, s. 13–21.

[8] T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 17.

[9] Podobnym tropem podąża Zbigniew Majchrowski, lecz wpada bezwiednie w patriarchalne pułapki. Zob. Z. Majchrowski *„Białe małżeństwo" i Eros tragiczny*, w: *Odmieńcy*, wybór, oprac. i red. M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 428–492. U podstaw argumentacji Majchrowskiego leży utożsamienie biologicznej kategorii płci (ang. *sex*) z płcią pojmowaną jako konstrukcja społeczna i kulturowa (ang. *gender*). Natomiast dla feminizmu rozróżnienie tych kategorii jest, jak wiadomo, sprawą zasadniczą.

„Jestem (...) twoim bratem..."[10] Wybiera człowieczeństwo kosztem kobiecości, która — jak sądzi Bianka zgodnie z uwewnętrznionym przez siebie patriarchalnym systemem wartości — jest ograniczeniem. Trudno więc uznać Biankę za uosobienie feministycznego buntu przeciw patriarchalnemu porządkowi. Mówić można co najwyżej o jej „emancypacji" na warunkach narzuconych przez kulturę patriarchalną. Kultura ta sankcjonuje albo kobiecość skodyfikowaną według z góry przyjętych norm, albo kobiecość odkobiecconą i zanegowaną.
Z Salomeą Brynicką historia literatury obeszła się po macoszemu. Każdy maturzysta wie, że *Wierna rzeka* to „klechda domowa", lecz badacze więcej uwagi poświęcali historycznym realiom powieści niż jej bohaterce. W szkicach i rozprawach o *Wiernej rzece* obowiązuje niezmiennie ta sama hierarchia, w której miejsce naczelne zajmuje problematyka historyczna, ideowa, społeczna. Zaś domowość, prywatność, intymność nie zasługuje na miano problematyki, musi więc w najlepszym razie zadowolić się taksonomiczną etykietką „wątku spraw osobistych". Wystarczy spojrzeć na układ wstępu, który poprzedza edycję powieści w serii Biblioteki Narodowej: I. Wprowadzenie; II. Geneza i źródła powieści; III. Kompozycja i problematyka *Wiernej rzeki*; IV. Powstanie styczniowe w *Wiernej rzece*; V. Wątek spraw osobistych; VI. Kształt artystyczny *Wiernej rzeki*; VII. Przyjęcie powieści.[11] Przywołuję to właśnie opracowanie, gdyż na tle dotychczasowej literatury przedmiotu — jak z uznaniem zauważył recenzent „Pamiętnika Literackiego" — wyróżnia się ono „wszechstronną interpretacją «wątku spraw osobistych»".[12] To prawda, że autor wstępu zaznacza: „Sprawy publiczne i sprawy osobiste bohaterów są w tej opowieści splątane i nierozdzielnie połączone".[13] Pozostaje jednak wierny tradycyjnej hierarchii spraw bardziej i mniej ważnych. Obszar prywatności lokuje na marginesie „problematyki" i poświęca mu zaledwie cztery strony druku.

---

[10] Pomijam tu kwestię znaczących różnic w publikowanych wariantach *Białego małżeństwa*. Piszę o tym obszerniej w książce *A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*, New York 1991.

[11] Zob. Z. J. Adamczyk *Wstęp*, w: Stefan Żeromski *Wierna rzeka. Klechda domowa*, Wrocław 1978, s. III—LXXIV.

[12] Recenzja Władysława Słodkowskiego z przywołanego powyżej wydania *Wiernej rzeki*, „Pamiętnik Literacki" 1980 nr 2, s. 386.

[13] Z. J. Adamczyk *Wstęp*, s. V.

Możliwe jest, co oczywiste, czytanie *Wiernej rzeki* w różnych porządkach interpretacyjnych. Znamienny jest jednak upór, z jakim badacze traktują tematykę historyczną powieści jako pierwszoplanową. Lecz prymat historyczności nad prywatnością nie jest tu tak oczywisty, jak mogłoby się wydawać. A gdyby tak odwrócić ustalony porządek i potraktować *Wierną rzekę* jako powieść nie o powstaniu, lecz o prywatności uwikłanej wbrew sobie w historię i zmuszonej do uczestniczenia w kręgu spraw publicznych? Postacią centralną — a nie zaledwie przedmiotem historii — staje się wówczas Salomea Brynicka.

Bodaj pierwszy próbę zmiany optyki podjął Jan Błoński.[14] Wybitny krytyk składa hołd Salomei — „powstańczej Antygonie". A zarazem, podobnie jak inni badacze, przyjmuje, że odjazd Odrowąża pozbawia życie Salomei sensu i celu:

> Panna Brynicka jest [...] postacią wstrząsającą. Najpierw — mocą miłości — przeciwstawia się niejako swoim patriotycznym i moralnym obowiązkom. [...] Później wszakże ulega, poddaje się porządkowi, bierze jakby na siebie i rozpacz powstania, i nieszczęście miłości. [...] Godzi się [...] na własne poniżenie... Niszcząc siebie do końca, znajduje najwyższą pociechę. [...] Salomea wybiera w końcu — przeciwko sobie.

Po ojcowsku biada więc krytyk nad przyszłością Brynickiej: „boję się myśleć o starości tej kobiety." „Salomea nie ma nic". Bardzo to typowe dla męskocentrycznej krytyki. Kobieta porzucona przez mężczyznę — „nie ma nic". Jej życie staje się puste i pozbawione sensu, bo przestała je wypełniać obecność mężczyzny. Co więcej, uwadze Błońskiego — podobnie jak innych komentatorów — umknął jakoś fakt, że Salomea jest w ciąży. Cytuję z rozdziału XVI powieści: „Chciała otworzyć usta i powiedzieć, że przecie i ona ma już płód w łonie, lecz to zewnętrzne słowo cofnęło się we wstyd i znikło na dnie serca." Nie wykluczam jednak, że ciążę Salomei Błoński zauważył, lecz ukrył ją pod słowem „poniżenie". Czyż bowiem panna z dzieckiem mogła liczyć na inny los?

Na ojcowskie zatroskanie badacza odpowiedzieć by można, że Salomea bynajmniej nie niszczy siebie w swoistym masochistycznym zapamiętaniu. Można by nawet rzec, że Salomea ma wszystko, bo ma zostać matką. Nie podważając uznanych wartości, jak małżeństwo

---

[14] J. Błoński *Dlaczego kocham?... Dlaczego szydzę?... Salomea Brynicka*, „Życie Literackie" 1960 nr 27, s. 3.

i rodzina, można przecież uznać za wartościowe inne sposoby życia — np. samotne macierzyństwo. Można by tę konstatację wesprzeć tradycyjną symboliką związaną z narodzinami i macierzyństwem. Można by dorzucić symbole z repertuaru polskiej religii patriotyzmu i potraktować postać Salomei jako kolejną aktualizację wzoru Matki Polki. Nie sposób w tym miejscu nie zauważyć, że nic nie wiadomo o stanie cywilnym Mickiewiczowskiej Matki Polki.

Ale można pójść innym tropem. W końcowych scenach powieści Salomea ma wszystko, bo ma siebie. Mówiąc dokładniej: ma świadomość własnej tożsamości. Owszem, o przemianie, jaka dokonuje się w Salomei, pisano już wielokrotnie. Ale jej proces indywiduacji interpretowano jako element wzbogacający charakterystykę postaci i komplikujący jej powieściową egzystencję. Nie zaś jako wyzwanie wobec kulturowych konstrukcji płci, jako swoisty egzorcyzm uwewnętrznionych przez Salomeę konwencji i stereotypów patriarchalnych.

Nic więc dziwnego, że kolejne wybory Salomei przedstawiano jako wybory ze względu na coś albo na kogoś. Eksponowano ofiarę Salomei — jej poświęcenie własnego szczęścia w imię patriotycznych ideałów. Bo przecież miała szansę, by Odrowąża przy sobie zatrzymać. Mogła była mu wyjawić, jakie są zamiary jego matki. Zaś o wcześniejszym wyborze Salomei Zdzisław Jerzy Adamczyk tak pisał: „musi wybierać między miłością do Odrowąża, a lojalnością i wiernością wobec przykazań ojca, tułającego się gdzieś po świecie w oddziale powstańczym. Wybierając Odrowąża, zdradzała ojca".[15] Błoński ujmuje to dobitniej: „Buntuje się przeciw ojcu, który reprezentuje ojczyznę i Boga."[16]

Na tym sprawa się nie wyczerpuje. Ta celna uwaga Błońskiego wymaga dopełnienia i nieco innej jeszcze interpretacji. Jak wiadomo, „owej nocy niezapomnianej", którą Salomea spędziła z Odrowążem, umierał z ran jej ojciec–powstaniec. To szokujące zagęszczenie chronologii jest tak ostentacyjne, że prowokuje do podjęcia wyzwania. Najprościej byłoby rzec, że Salomea zrywa z bogoojczyźnianymi obowiązkami panny dworkowej, że w imię ludzkiego prawa do prywatności i intymności buntuje się przeciw zniewoleniu przez historię.

---

[15] Z. J. Adamczyk *Wstęp*, s. LII.

[16] J. Błoński *Dlaczego kocham?... Dlaczego szydzę?... Salomea Brynicka*, s. 3.

Salomea nie zapiera się własnej cielesności, ale sfera erotyki pozbawiona zostaje roli gratyfikacji za patriotyczne czyny. Mówiąc inaczej, noc spędzona z Odrowążem jest zwieńczeniem procesu zerwania Salomei z polską religią patriotyzmu.

Ale alternatywa, przed którą stoi Salomea, to także narzucona przez patriarchalną kulturę konieczność wyboru między człowieczeństwem a ograniczającą ją kobiecością. Salomea odkrywa — i wybiera — nie tyle Odrowąża, co samą siebie. Także własną seksualność. Tak rozumiem rozdział XI. A wybierając siebie i podejmując walkę o własną tożsamość, zdradza nie tylko ojca, ale i Ojca, który reprezentuje porządek patriarchalny. Jesteśmy więc świadkami emancypacji Salomei wobec patriarchalnych autorytetów. Logicznym dopełnieniem tej p o d w ó j n e j emancypacji jest zarówno pozbycie się przez Salomeę patriotycznej relikwii — kuli z rany męczennika za świętą sprawę wolności, jak odrzucenie Odrowążowej zapłaty za erotyczną posługę.

Jest już chyba sprawą oczywistą, że nie chodzi mi bynajmniej o to, by zredukować tematykę powstańczą do roli tła dla „wątku spraw osobistych", lecz o gruntowną zmianę optyki. Wszak dzięki powstaniu Salomea może uwolnić się od ojca, od krewnych, od prostych determinacji własnej biografii. Powstanie to jej szansa, by zaistnieć w nowy sposób. W świecie rządzonym przez mężczyzn Salomea podejmuje wyzwanie, by wydobyć własną indywidualność, która dotychczas podporządkowana była kulturowym konwencjom i stereotypom. Realizuje wewnętrzną przestrzeń wolności, a nie tylko patriotyczny przymus obowiązujący dworkową pannę. Jej zachowanie jest zaprzeczeniem gloryfikowanej cnoty podporządkowania jednostki zbiorowości. Mimo wszystkie różnice, dzielące *Wierną rzekę* od *Białego małżeństwa*, dylemat zarówno Salomei, jak Bianki można ująć zadając pytanie, które w innym kontekście postawiła Anna Sobolewska: „Co znaczy (...) być kobietą, która nie chce się zgodzić na ograniczenie własnego człowieczeństwa?"[17] Pytanie to nadal należy do kwestii drażliwych.

A co na mój feministyczny rekonesans powiedziałby autor *Wiernej rzeki*? Zapewne z dużym powodzeniem można by w odpowiedzi przytoczyć relację Iłłakowiczówny, która poznała pisarza w tym samym czasie, kiedy *Wierna rzeka* ukazała się po raz pierwszy drukiem.

---

[17] A. Sobolewska *Kobieta albo człowiek*, „Nowa Res Publica" 1994 nr 1, s. 44.

Żeromski okazał młodej osobie zainteresowanie, sądząc, że ma przed sobą krewną I. K. Iłłakowicza, autora przychylnie przez krytykę przyjętego tomu poetyckiego, *Ikarowe loty*. Niepatrznie Iłłakowiczówna wyprowadziła Żeromskiego z błędu. Skutek był natychmiastowy:

Twarz wielkiego człowieka chmurniała, kamieniała, oczy traciły powoli zaciekawienie i życzliwość.
— Mój Boże — powiedział bezbarwnie — więc I. K. Iłłakowicz jest kobietą!...
Powiedział, odwrócił się i już więcej nie spojrzał w moją stronę.[18]

Halina Filipowicz

Szymborska i Świrszczyńska — dwa bieguny codzienności

Dlaczego miałoby się zestawiać tak niezmiernie różne poetki, jak Wisława Szymborska i Anna Świrszczyńska?
Otóż ich poezja reprezentuje skrajne bieguny zjawiska bardzo dla literatury powojennej ważnego, jeśli nie najważniejszego. Mowa tu o odkrywaniu codzienności, rozszerzaniu jej granic w poezji. Z perspektywy czasu widać, że właśnie na tym terenie poezja polska odniosła największe tryumfy.
Codzienność — co to jest? W tym problem, że z pewnego punktu widzenia można ją rozumieć jako całość świata, w której znajdują dziś miejsce sfery kiedyś uważane za całkowicie codzienności obce (na przykład mistyka).
Zarówno Szymborska, jak Świrszczyńska zrobiły wszystko, by wyrazić bardzo silne i różnorodne uczucia w języku całkowicie pozbawionym wzniosłości i zupełnie codziennym. Ciekawe, że uczyniły to w tak odmienny sposób.
Szymborska cały czas dąży do wyrażenia myśli filozoficznej i osobistego przeżycia głosem przyciszonym, ciągle też gra z językiem codziennym posługując się całym, własnym systemem ironicznych odniesień do tradycji. Jest sobą — poetką, kobietą, osobą myślącą, przeżywającą radość i cierpienie bez żadnej ostentacji. Głos „człowieka ogólne-

[18] K. Iłłakowiczówna *Trazymeński zając. Księga dygresji*, Kraków 1968, s. 89.

go" w jej poezji to w sposób „naturalny" akurat głos poetki, kobiety, czyli Szymborskiej po prostu.
Przyjętą w języku, zarówno literackim, jak i potocznym, formą mniej nacechowaną jest forma męska. Używa się jej często, kiedy chce się przedstawić prawdy ogólne, nawet jeśli osobą je przedstawiającą jest kobieta.
Wpadnięcie w sidła tego stereotypu językowego może się przydarzyć nawet komuś, kto skądinąd wychodzi z założenia, iż kobieta ma swój całkiem osobny głos i nim tylko powinna się wypowiadać, i kto stale o to właśnie walczy. Przydarzyło się to, na przykład, Świrszczyńskiej w artykule *Izba tortur, czyli moja teoria poezji* („Kultura" 1973 nr 8). Przedstawia tam poetka własną teorię i w pewnej chwili czytamy zdanie: „Czego poeta nie powiedziałby żonie ani matce, mówi czytelnikowi".
Tego rodzaju przeniesienia, nawet umownego, swojego sądu ogólnego na mężczyznę nie znajdzie się u Szymborskiej, chyba że będzie chciała, by w jej poezji przemówił mężczyzna. Jeśli ma do przekazania jakąś prawdę wyższą, posłuży się na przykład Kasandrą. Nie dlatego, by symbol Kasandry nie miał należeć do całej ludzkości, mężczyzn i kobiet, ale dlatego, że rola wieszczki–kobiety, obecna w naszej kulturze od setek lat, w sposób niezauważalny przylega świetnie do tego, co poetka chce powiedzieć. Nie czuje się ona zobowiązana szukać proroka–mężczyzny, by prawda stała się jeszcze ogólniejsza.
Dla Szymborskiej, której wiersze nie są przecież pozbawione na przykład wyrażonych przez kobietę uczuć miłości do mężczyzny, człowiek — mężczyzna czy kobieta — najpierw jest istotą ludzką. Chwilami wydaje się, że poezja Szymborskiej przybywa z czasów przyszłych, kiedy walka o miejsce kobiety, tym samym o miejsce także człowieka — mężczyzny i kobiety — nie będzie potrzebna. Najpełniej chyba to wyraża wiersz *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy* (t. *Wszelki wypadek*, 1972). Oto fragmenty:

Straciłam kilka bogiń w drodze z południa na północ,
a także wielu bogów w drodze ze wschodu na zachód.
Zgasło mi raz na zawsze parę gwiazd, rozstąp się niebo.

[...]
Wyskakiwałam ze skóry, trwoniłam kręgi i nogi,
odchodziłam od zmysłów bardzo dużo razy.
Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,

machnęłam na to płetwą, wzruszyłam gałęziami.
Podniosło się, przepadło, na cztery wiatry rozwiało.
Sama się sobie dziwię, jak mało ze mnie zostało:
pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju,
która tylko parasol zgubiła wczoraj w tramwaju.

Oczywiście są to zdania wypowiadane przez kobietę. Ale ta „pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju" zyskuje tu taki stopień ogólności, że raczej głową nie można ręczyć, kim jest, była już przecież w procesie ewolucji czymś jakby rybą, czymś jakby drzewem.
Nie trzeba zbyt przeinterpretowywać tego wiersza. Proszę tylko zwrócić uwagę na mistrzowski i niejednoznaczny sposób posługiwania się przez poetkę językiem. W każdym razie osoba tu przedstawiona nie została w żaden sposób dookreślona, zwłaszcza że naprawdę wiemy o niej tyle, iż ciągle jest w stanie przeobrażania się. Kto inny byłby w stanie w tak liryczny, niespodziewany i pozbawiony patosu sposób przedstawić wielki łańcuch ewolucji?
To minimalizowanie, mówienie ściszonym głosem, ucodziennienie i wykorzystanie tradycji kultury i języka do najmniejszej cząsteczki włącznie cechuje całość twórczości Szymborskiej.
Weźmy *Balladę* (*Sól*, 1962), która mówi o zawiedzionym wielkim uczuciu. Balladę, odnoszącą się wyraźnie do często używanego wyrażenia „umrzeć z miłości". Oto fragmenty:

To ballada o zabitej,
która nagle z krzesła wstała.

Ułożona w dobrej wierze,
napisana na papierze.

Przy nie zasłoniętym oknie,
w świetle lampy rzecz się miała.

Każdy, kto chciał, widzieć mógł.

[...]

Wszystkie po zabójcy ślady
pali w piecu. Aż do szczętu

fotografii, do imentu
sznurowadła z dna szuflady.

Ona nie jest uduszona.
Ona nie jest zastrzelona.
Niewidoczną śmierć poniosła.

Niewidoczna śmierć — to tutaj śmierć wewnętrzna, stan uczuć, a nie wydarzenie od zawsze przynależne gatunkowi literackiemu zwanemu balladą. A przecież wielka miłość, zdrada, śmierć, palenie „do szczętu" i „do imentu" stanowią typowe wątki balladowe. Tyle że kto by w dawnej balladzie palił sznurowadła? Należało raczej palić zamki. Kto by zwracał uwagę na zwykłe krzesło? Ważne były raczej ruiny, tajemnicze jeziora, zatopione kościoły. Kto by żył dalej drobiazgami, jak bohaterka tej ballady? Raczej oboje pochłonęłaby ziemia, woda, może ogień. Bo przecież ballada mówiła kiedyś o świecie cudowności. Szymborska użyła elementów ballady do całkowitego jej przenicowania i przemienienia w wydarzenie codzienności. Ale nawet posługując się ironią, zwykłym językiem i pospolitymi sprzętami nie wyeliminowała wielkich uczuć. Okazała tylko właściwy jej dystans wobec nadmiernej ekspresji i wobec sztampowego ich wyrażania.
Szymborska, używając środków niezmiernie prostych, ciągle komplikuje swój filozoficzny wizerunek świata. Swirszczyńska poszła w kierunku, chciałoby się powiedzieć, odwrotnym. Aby dotrzeć do uczuć pierwotnych, podstawowych i koniecznych dla człowieka, postanowiła odrzucić jak najwięcej komplikacji, uczucia całkowicie obnażyć, uprościć wizerunek świata, w razie możności zrywając z metaforą, z aluzją, z odniesieniem do tradycji.
Powiedzmy od razu, że stworzyła ona zupełnie nowy w polskiej poezji obraz kobiety, także kobiety wobec historii, wobec wojny, powstania warszawskiego. Dzisiaj, z perspektywy twórczości zamkniętej i z perspektywy jej wejścia do historii poezji, Swirszczyńska niewiele budzi emocji. Prawdę mówiąc, wydaje się to co najmniej dziwne i dowodzi raczej, że dzisiejsi czytelnicy poezji jeszcze za mało ją czytają. Od czasu do czasu jakaś poetka zostaje okrzyknięta „poetką feministyczną", szuka się tej tendencji wśród młodych poetek, jeśli nawet te tendencje są, to niezwykle im jeszcze daleko do śmiałości i odkrywczości Swirszczyńskiej. Zaledwie nieśmiało uchylają dawno otwarte drzwi.
Przede wszystkim od razu zakładają, że to będzie tak nadzwyczajnie, jak odezwie się kobieta, przez źle urządzone społeczeństwo pozbawiona możliwości wypowiedzi. Żeby nie wiem jak słuszna była ta teza,

w poezji nie wystarcza być mężczyzną, dzieckiem, kobietą czy aniołem, by wypowiadać się jako mężczyzna, dziecko, kobieta, anioł. Jeśli coś ma być opozycyjne wobec świata zastanego, trzeba tę opozycyjność wyrazić językiem literatury. Nigdy rola kobiety nie była sama w sobie rewolucyjna. Kobiety stanowią mniej więcej połowę kilkumiliardowej ludności Ziemi, podobnie jest z mężczyznami, i z tego absolutnie nic dla poezji nie wynika.

Wbrew ogólnemu mniemaniu, w literaturze trzeba ciężko zapracować na to, co ludzie potem biorą wyłącznie za olśnienie. I z tego właśnie zdawała sobie sprawę Świrszczyńska. We *Wstępie* do *Poezji wybranych* (1973) pisała:

Każdy wiersz ma właściwie prawo żądać nowej poetyki, stworzonej jednorazowo na wyrażenie jego jednorazowej treści. Styl to wróg poety, a największą jego zaletą jest nieistnienie. Można by powiedzieć w paradoksalnym skrócie, że piszący ma dwa zadania. Pierwsze — tworzyć własny styl. Drugie — niszczyć własny styl. To drugie jest trudniejsze i wymaga więcej czasu.

Wszyscy wiedzą, że podobnymi deklaracjami i programami poetyckimi można by nie jedno piekło wybrukować. Tyle tylko, że w przypadku Świrszczyńskiej jest to program spełniony. I to jak! Nie osiągnęła osobnej poetyki do każdego wiersza i może lepiej, że tak się stało. Stworzyła jednak własny styl, by go po latach całkowicie zniszczyć i zacząć od nowa.

Trzeba przypomnieć, że Świrszczyńska urodziła się w roku 1909, *Wiersze i proza* — jej debiut książkowy — ukazały się w roku 1936. Już wtedy styl tej poetki wydawał się ukształtowany. Uprawiała prozę poetycką, gatunek rzadki w literaturze. Jej wiersze odznaczały się skłonnością do ironicznej groteski, którą często wzmacniała stylizacja staropolska. Poezję tę charakteryzowało bogate obrazowanie, dynamizm, dialogiczność i żywe poczucie humoru.

Nawet postacie alegoryczne nie mogły się w wierszach Świrszczyńskiej zachowywać statycznie. Na przykład Victoria z wiersza *Victoria* (z t. *Wiersze i proza*) wtargnąwszy w „porządek bitwy" irytuje sztab. Podbiega do feldmarszałka. Wyprowadza go spośród zdziwionych generałów, „wśród westchnień konających". Następnie doprowadza go do sentymentalnego domku z zielonymi okiennicami. Tutaj dopiero rozpoczyna działanie przewidziane w przyjętej od dawna konwencji dla „osoby alegorycznej" o imieniu Victoria. Łamie przy tym wszelkie konwencje:

Victoria odsunęła kwiecistą firankę
i zanosząc się od uroczystego śmiechu
ruchem niewątpliwie ładnym i kobiecym
na twardą czaszkę wcisnęła mu wieniec...

Poczucie humoru i walka z konwencjami nigdy Świrszczyńskiej nie opuściły, ale przecież dowcip wiersza *Victoria* wydaje się tak daleki od humoru na przykład tomu *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978), jakby te utwory miały po prostu różnych autorów. Rozciąga się między nimi czterdzieści lat, ale nie zawsze upływający czas w twórczości jednego pisarza przynosi styl tak nowy.

Świrszczyńska ani na chwilę nie przestała zmieniać swego warsztatu i w czasie wojny dwa jej utwory zyskały nagrody w konspiracyjnych konkursach literackich: dramat *Orfeusz* i poemat *Rok 1941*. Być może właśnie wtedy się to wszystko zaczęło. Otóż Świrszczyńska od czasów wojny i powstania warszawskiego, pisząc bez przerwy kolejne wiersze i wydając kolejne tomy, ma poczucie, że dotychczasowy kształt jej języka poetyckiego, a także w ogóle język literacki ciągle nie oddaje zmiany świata, tej wielkiej przemiany świadomości i wielkiego cierpienia, jakie było udziałem tak wielu ludzi.

Wreszcie znajduje język w tomie *Budowałam barykadę* wydanym w roku 1974 i ten tom okazał się prawdziwym szokiem dla publiczności czytającej. Nie ma tu żadnych porównań, metafor ani upiększeń. Miłosz w *Świadectwie poezji* wskazuje na odkrywczość tego tomu, porównując go z twórczością Białoszewskiego. Zwraca uwagę jak dużo czasu było trzeba, by wstrząsające, a przy tym elementarne doświadczenia wojny mogły się wyrazić w poezji tak prostej i bezpośredniej.

Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że rewolucja poetycka Świrszczyńskiej zaczęła się już od wcześniejszego o dwa lata tomu *Jestem baba* — 1972. Oba tomy, to znaczy *Jestem baba* i *Budowałam barykadę*, wywołały istną burzę i zarazem odnowiły myślenie o poezji polskiej. Jeden bez drugiego nie mógłby powstać. Bez szoku historii Świrszczyńska być może zupełnie inaczej albo wcale nie szukałaby języka dla cierpienia, radości, także cierpienia i radości ciała. Bez wytworzenia jasnego i całkowicie własnego poglądu na „babstwo" i „kobiecość" nie stworzyłaby może tak przekonujących obrazów z powstania.

Wielu te dwa przełomowe tomy Świrszczyńskiej doprowadziły do

prawdziwego szału, jak powinno się stać z dziełem nowatorskim. Drażniło, że Matka Polka, której ideał sama poetka spełniała będąc uczestniczką powstania warszawskiego i matką, zaczęła wyrażać swe cierpienie i swoje szczęście zbyt dosadnie, zbyt fizjologicznie, za bardzo z punktu widzenia kobiety właśnie. Jej poezja nawet w zetknięciu z historią stała się odkryciem ciała. W prywatności i intymności opisu posunęła się Świrszczyńska niezwykle, jak na tradycję polską, daleko. Tomik *Szczęśliwa jak psi ogon*, który ukazał się w roku 1978, jeszcze tylko opinię publiczną umocnił w jej podziale na zwolenników i przeciwników poetki.

Ciało żyjące, czujące, cierpiące, kochające, czułe odbija się w jej poezji w głębokiej świadomości każdego doznania (*Moje ciało musuje*, z t. *Jestem baba*):

Urodziłam się po raz drugi,
szczęście świata
znów przyszło do mnie.
Moje ciało musuje,
myślę ciałem, które musuje,

Jeśli zechcę,
uniosę się w powietrze.

Można powiedzieć, że w *Budowałam barykadę* pojawia się tradycyjny punkt widzenia kobiety polskiej. Buduje barykadę, gdy jest naprawdę do tego zmuszona. Nie ma nic z legendarnych kobiet-wojowników. Niezależnie od wieku rzeczywistego w razie zbrojnej potrzeby staje się matką, sanitariuszką, zajmuje się ciałami żołnierzy, widzi je poszarpane w perspektywie własnego z nimi związku matczynego właśnie (*Dwudziestu moich synów*).

Ten punkt widzenia wyrażony jednak został w nowym zupełnie języku, gdzie pozornie zobiektywizowana relacja miesza się z drastycznością, jaką zawiera nawet sam wybór bohaterów czy ról. Są to na przykład: posługaczka przy umierającym świecie — wiersz *Nosiłam baseny*; kobieta marząca o tym, by mężczyzna wrócił do jej łona nie dlatego, że jest jakąś egzotyczną modliszką, ale po to by go ocalić — wiersz *Mój mężczyzna*; współtowarzyszka trupów, przepraszająca za to, że żyje — wiersz *Spałam z trupami*; kobieta zakopująca ciało wroga — wiersz *Zakopuję ciało wroga*.

Najbardziej niespodziewany punkt widzenia przedstawia poetka

w wierszu *Czternastoletnia sanitariuszka myśli zasypiając*. W tej bezpardonowej rzeczywistości pełnej cielesnego cierpienia i obnażonych uczuć, zrywu do walki i dojmującego poczucia klęski, pewna dziewczynka chciałaby się poświęcić za ludzkość, także za Niemców, ale oto myśli tak:

I żeby ludzie wcale nie wiedzieli,
że ja umieram za nich,
żeby nie było im smutno.

Nieznajomość ambicji zostania bohaterem lub zbawcą zostaje tu użyta jako cecha dziecinnej naiwności, a w istocie pozwala opisać niezmiernie skomplikowaną sytuację uczuciową takiego dziecka w czasie powstania.

Trzeba wziąć pod uwagę, że swą jednoosobową rewolucję zrobiła Świrszczyńska po sześćdziesiątce, co jest dodatkową cechą wyróżniającą tę zmianę stylu. Znane są przypadki wspaniałej późnej twórczości, ale wypadków zniszczenia własnego stylu, by się odrodzić i dokonać odkrycia poetyckiego w tym wieku, raczej się nie spotyka. W każdym razie jak dotąd nie widać, żeby poezja po Świrszczyńskiej wyciągnęła z jej dzieła jakiekolwiek wnioski. Jej poezja pozostaje awangardą poezji roli kobiety czy poezji feministycznej, jak kto chce ją nazwać. Pozostaje awangardą poezji codziennej. Kobieta w poezji Świrszczyńskiej to każda kobieta. Nawet w sytuacji niezwykłej, jak wojna, kobieta podejmuje swą zwykłą rolę: matki, opiekunki, siostry, sąsiadki. A że macierzyństwo jako los jest tragiczne, bo rodzi się również do śmierci, to sprawa wynikająca z natury świata. Świrszczyńska nigdy nie szukała niezwykłości w byciu kobietą, oprócz niezwykłości szczęścia i cierpienia. Natomiast uważała za naprawdę niezwykłe, że tyle codziennych drobnych i wielkich uczuć pozostaje niewyrażonych i usiłowała je wyrażać. Aby w poezji zaszło coś nowego, musi się ona zwrócić przeciw sobie samej. Bo w sztuce to sprawa formy. Zarówno Szymborska — w sposób ewolucyjny, jak i Świrszczyńska — w sposób rewolucyjny odkrywają własną, niepowtarzalną formę. Dzięki nim zarysowały się dwa bieguny odmienności.*

Małgorzata Baranowska

* Jest to skrócona wersja szkicu przeznaczonego do książki *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej* pod. red. Aliny Brodzkiej. Tekst ten został wygłoszony na sesji zorganizowanej przez IBL i SPP w maju 1995 roku.

Ciało jako ciało obce

Ułomki z poszukiwań ciała w twórczości Różewicza

Czym bywa ciało w twórczości Różewicza? Jak powiadają, duch Kazimierza Wyki „somatyzmem dotrumiennym" — terminem wykowskiej różewiczologii — rysuje wąską jak profil staruszki zgodę między zainteresowaniami feministek i funeralistów. Ciało, czyli płeć? Tak i nie. Głowa, a szczególnie twarz komplikują obraz sytuacji. Jednakże poemat *Regio* zdaje się rozwiewać wątpliwości w puencie konterfektem striptizerki „z twarzą między nogami".

Ciało staje się obszarem kłamliwej gry. Tak dzieje się w twórczości Różewicza (nie w jej świecie przedstawionym) wbrew prozie poetyckiej *Mgła*:

> Kobieta, która idzie obok, mówi: Wszystko jest tutaj nieprawdziwe, nawet przyroda [...]. Za wielu zasłonami ukryte było jej ciało; ciało — jedyna prawdziwa rzecz w tym mieście. [...] W mieście tym nawet kłamstwo nie jest prawdziwym kłamstwem. Kłamstwo zamienia się w prawdę, a ludzie mają opuszczone oczy. Między prawdą i kłamstwem zapanowała tu zgoda. [...] Wino w tym mieście ma smak wina, kwiaty są kwiatami, nasienie wytryska z mężczyzn we wnętrzu kobiet. Trójkąty i koła zachowały swoje kształty. [N s. 358][1]

Jednak zdania wypowiadane w mieście kłamstwa należą do kłamstwa. Polityyyyyyyka. Ex-partyzant AK — Różewicz napisał w poemacie *Równina* datowanym w 1954 r., zakończonym wezwaniem: „Wyciągamy do was ramiona/ wychodzimy wam na spotkanie/ Nie ma w nas podstępu i nienawiści/ nie schodźcie pod ziemię/ przyjaciele" (N, s. 179), w tym to utworze właśnie: „O ciało ludzkie/ najpiękniejszy prochu" (N, s. 175). Arcypodejrzliwy interpretator uznałby, że poeta, by przyprawić swych niegdysiejszych towarzyszy broni o przepiękne sproszkowanie w grobie po zachwycaniu oprawców akowską urodą, namawia potencjalne ofiary do oddania się w ręce sprawiedliwości ludowej. Przytomna życzliwość i akademicki sceptycyzm skłaniają do innego wniosku. Sądzę, że ciało bywa w poezji watą słowną. Tam, gdzie nie bardzo wiadomo, co powiedzieć, gdy plączę się twarz z maską i kręgosłupem, banał o cielesnej miazdze wypełnia puste miejsce.

---

[1] N — T. Różewicz *Niepokój*, Wrocław 1980; NA — tenże, *Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Warszawa 1989; S — tenże, *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972.

Gotyk 1954 z pokaleczonym ludzką pazernością niebem–ciałem Boga, czy też chrystianizacja okupacyjnej martyrologii: „A nasze drzewo/ w nocy zaskrzypiało/ I zwisło na nim/ pogardzone ciało" (N, s. 182) wskazują na ewentualność uświęcenia ciała. Jest ona tak subtelna jak przemycające się samoistnie do tej twórczości chwile wiary w Ukrzyżowanego. Nasuwa się tu konkluzja książki *Bóg nam nie jest nic dłużny* Kołakowskiego: nie zna się ostatecznej prawdy o własnej wierze.

Głębiej ukryty, i wstyd budzący, problem uobecniony w Różewiczowskich wyobrażeniach ciała polega na igraszkach z plebejskością. „Ja" jest i nie jest plebejuszem. Manifestuje bowiem swoją plebejskość i czuje się nią upokorzony, lecz siłą faktu jest „poetą", a ponadto — wojażującym koneserem sztuki. Istota plebejskości jest mentalna. Osoba uważna, zainteresowana światem, nie wątpiąca o sensowności własnego stanowiska sytuuje się po przeciwnej stronie ludzkiej hierarchii niż człek ciężki, uśpiony, redukujący zainteresowania, usprawiedliwiający swą ciasnotę agresją wobec rozpytujących o wszystko i ruchliwych dzieci bądź wobec jajogłowych „darmozjadów".

„Ja" Różewicza identyfikuje się deklaratywnie z udręczonym przez niezgrabne przedmioty prostakiem z PRL-u, lecz przejawia także nieprymitywne inklinacje. Nie należy ani do arystokracji, ani do dzielnej szlachty, ani do żadnego narodu wybranego. Pochodzi znikąd. A najważniejszą z jego podróży — skoro włoską unieważnia paseizmem — jest tułaczka między warstwami społecznymi lub środowiskami. Główna postać w *Wyszedł z domu*, Henryk nadmienia: „Zmiana nazwisk jest modna, ale mieści w sobie wiele tchórzostwa, próżności, głupoty... czymże jest człowiek bez nazwiska, z nazwiskiem zmienionym, jest człowiekiem bez twarzy, bez przeszłości, bez przodków..." (S, s. 262). W *Grupie Laokoona* wypadający z inteligenckiej formy Dziadek skonstatował: „Wiatr, a nawet wiatry dziejów dmą (...) i te wiatry zmywają nam z głów nasze pióropusze" (S, s. 95).

Być znikąd — to zarazem prostota oczyszczonego człowieczeństwa, ale i bezbronność jednostki w zatomizowanym nie jednym terrorem społeczeństwie. Okrojona rodzina małej stabilizacji żyje miarkowanymi obawami. Na niechęć do pamięci, będącej pamięcią cierpienia, krzywdy, poniżenia, hańby, zbrodni czy odrażającej małości nakłada się repulsja wobec wspomnienia tandety. Proza Różewicza, np. *Moja córeczka*, niczym rozbita butelka przy szosie odzwierciedla marność

kulturalnych możliwości minionych dziesięcioleci w Polsce. Staromodne rzeczy i zwapniałe więzi podlegają skarlałej, groteskowej kontestacji. Oto w sztuce *Spaghetti i miecz* do polskiej patriotki Wandy światowy sybaryta Garofano powiedział przez rodzące dwuznaczny neologizm „ch": „Żyj chwilą, ciesz się... czy ten tren przeszłości ciągle musi ci się plątać pomiędzy nogami i chamować twoje naturalne popędy?" (S, s. 183). Ład „miecza", polskiej romantycznej, szlachetnej i szlacheckiej tradycji groziłby jego wiernym dziedzicom chamieniem w dwudziestowiecznej zasobniejszej części Europy?

Niemniej nie widzę u Różewicza niepohamowanej uległości w stosunku do oczekiwań krytyki literackiej samoetykietującej się jako wolna od obskurantyzmu. Myślę, że zgodnie z doświadczeniem swego pokolenia, którego formalna dorosłość przypadła na upupienie komunizmem, poniżenie i strach przedstawia Różewicz jako ważniejsze od przyjemności życia.

Miłość do popiołów sarkastycznie ujmuje beckettowską gorycz: „na początku było słowo/ na końcu ciało" (NA, s. 181). Kulminację alienacji-zwierzęcości-cielesności uobecnia wiersz *Ciało*: „To ślepe zwierzę nie chce wstać z ciepłej pościeli/ Pokryte/ warstwą tłuszczu próbuje znów zaryć się w sen/ Czarnym ryjem/ drąży jamę w zimnym świetle październikowego ranka (N, s. 280).

„Eros był powszechnie uważany za narzędzie polityczne" — zapewnia Ryszard Legutko w swych *Refleksjach o kontrkulturze* (w: *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte*, Kraków 1994, s. 191). Różewicz, który podejmował motywy „zbuntowanej" moderny i kontrkultury, łączy w swoim dorobku wątki urzeczowienia ciała w lunaparku z doświadczeniem — upieram się — koegzystencji z terrorem. Zgoda: inny był okres okupacji hitlerowskiej czy stalinowskiej, inna władza Bieruta niż Gomułki czy Gierka, lecz ewentualność terroru stanowiła ostatnią instancję politycznej argumentacji w Polsce od 1 IX 1939 r. do 4 VI 1989 r. Dlatego ciało jest u krajowego wieszcza ciałem obcym: dysponować nim mogą potencjalni oprawcy albo wodzireje, lecz trudno czuć się właścicielem swego ciała, tego przedmiotu możliwych tortur, podstawowego czynnika zniewolenia i poniżenia. By skontaminować perspektywę Picassa z Ewangelią: tu ciało jest belką we własnym oku.

Dorota Heck

Przechadzki

Ona czy on?
(Rozważania nad kategorią rodzaju w kontekście przekładów poezji z języka szwedzkiego)

Język szwedzki dysponuje dwoma rodzajami gramatycznymi oznaczanymi przy pomocy rodzajników (*en* — utrum, *ett* — neutrum) przyporządkowanych rzeczownikowi. Przymiotnik przyjmuje niekiedy końcówkę męskoosobową; czasownik końcówek rodzajowych nie zna. W konsekwencji kategoria rodzaju jest w szwedzkim mocno zatarta. Pewną rekompensatą są zaimki 3 osoby liczby pojedynczej (*han-hon-den-det* = on-ona-[ono w utrum i neutrum]); 3 osoba liczby mnogiej zna już tylko jeden zaimek (*de*), zaś polskie komplikacje męskoosobowości i niemęskoosobowości nie są na północ od Helu znane. Zwróćmy jednak uwagę na pewne napięcie między dwurodzajowością rzeczownika, a czwórrodzajowością zaimka w 3 osobie liczby pojedynczej. Z jednej bowiem strony panuje w obecnej szwedczyźnie rodzajowy podział dychotomiczny, gdzie szczególnie wyrazista jest kategoria neutrum, z drugiej — zaimki 3 osoby liczby pojedynczej wymuszają dawną kwalifikację trójrodzajową, gdzie odpowiednik polskiego rodzaju nijakiego (ono) ma dwie odmianki: w utrum i neutrum. A wymuszają, gdyż szwedzki jest językiem pozycyjnym i podmiot, wyrażany głównie za pomocą rzeczownika i zaimka, na swoim (stałym) miejscu stać musi.

Póki użytkownik szwedczyzny sobie mówi, nic — podobnie jak użytkownika dowolnego innego języka — nie jest w stanie wytrącić go z błogostanu. Kiedy jednak umieszcza swój język w polu wątpliwości i podejrzeń, na przykład przy zetknięciu z językiem obcym, sprawa zaczyna być ciekawa. Dam przykład, zresztą nie mój, tylko Andersa Bodegarda, wielkiego tłumacza literatury polskiej. Otóż przetłumaczył on wiersz Wisławy Szymborskiej *Nienawiść*. Polszczyzna, dość pochopna w feminizacji pojęć, obdarzyła tę ohydną przypadłość rodzajem żeńskim; po szwedzku jest to neutrum (*ett hat*). Nie byłoby większego problemu, gdyby nie to, że Szymborska tytułową nienawiść, właśnie dzięki rodzajowi, łatwo z kategorii gramatycznej przedzierzgającego się w kategorię biologiczną, i jako taką unaoczniającego się — antropomorfizuje. Bodegard musiał zatem przejść z kategorii rodzaju gramatycznego na kategorię rodzaju biologicznego obecną (jako rodzaj archaicznego wyczucia) we wspomnianej już 3 osobie liczby pojedynczej i w zachowujących jeszcze do dziś taką archeologię językową, dialektach. Zapytał tedy kilkunastu świadomych użytkowników szwedczyzny (byłem przy tym), czy według nich nienawiść to o n czy o n a? Nieszczęśnicy próbowali się bronić, że dla nich nienawiść to po prostu o n o i to w neutrum, ale to nic pomogło. Przyparci do muru wydukali, że jeśli już, to raczej o n, i tak w tłumaczeniu zostało, co zresztą odbiło się w jakimś sensie korzystnie, gdyż w pewnym momencie nienawiść u Szymborskiej „ma bystre oczy snajpera", co po szwedzku jest oczywistą atrybucją, a nie — jak po polsku — ukrytym porównaniem. (Pomijam tu, jako możliwość czysto teoretyczną, umieszczenie kobiety w roli snajpera, charakteryzujące ikonografię i mitologię ruchów lewackich w Europie Zachodniej lat sześćdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem ich wizji Viet Kongu.)

Problem, który omawiam, nie ogranicza się, rzecz jasna, tylko do języka szwedzkiego, tutaj jednak zawężę pole obserwacji do przykładów szwedzkich, większy nacisk kładąc na samo zagadnienie niż na ewentualne rozwiązania, których zresztą często nie znam.

Kto to mówi?

Jednym z kanonicznych tekstów szwedzkiego (i fińskiego) romantyzmu jest wiersz Johana Ludviga Runeberga (1804–1877) *Den enda stunden* (*Jedyna chwila*).

Allena var jag,
han kom allena;
förbi min bana
hans bana ledde,
han dröjde icke,
men tänkte dröja,
han talte icke,
men ögat talte. –
Du obekante,
du välbekante!
En dag försvinner,
ett år förflyter,
den ena minnet
det andra jagar;
den korta stunden
blev hos mig evigt
den bittra stunden,
den ljuva stunden.

Samotny (-a) byłem (-am),
samotny przyszedł;
mimo mej drogi
droga mu wiodła
nie zwlekał wcale,
lecz myślał zwlekać,
nie mówił wcale,
mówiło oko. –
O nieznajomy,
o dobrze znany!
Dzień jeden pierzcha,
rok jeden mija,
jedno wspomnienie
za drugim goni;
ta krótka chwila
wieczną się stała,
ta gorzka chwila,
ta błoga chwila.

Wiersz pisany jest konsekwentnie dwustopowym jambem hiperkatalektycznym w klauzuli i jest, jak w tłumaczeniu, bezrymowy. Zasadniczym problemem jest pierwszy wers: kto to mówi? Odpowiedź na to pytanie, uchylona w oryginale (brak determinanty rodzajowej na poziomie gramatycznym) musi w polszczyźnie paść tyle niezwłocznie, co apodyktycznie. Oczywiście, najpierw trzeba całość wiersza zinterpretować. Jawi się tutaj kilka realnych możliwości.

1) Jest to erotyk = mówi o n a (romantyczne wyznanie miłości homoseksualnej w całej ostentacji wydaje się wykluczone);

2) Jest to pieśń–wyznanie miłosne stylizowane na ludowe (Runeberg pisywał takie wiersze, właśnie bezrymowe) = mówi o n a, zgodnie z wzorcami folklorystycznymi;

3) Jest to wyznanie „odautorskie" = mówi o n, a wiersz opiewa, dość w romantyzmie częstą, bliskość duchową i przyjaźń dwóch młodzieńców romantycznych;

4) Jest to wyznanie „odautorskie" = mówi o n, a wiersz opiewa jakości metafizyczne i (lub) religijne (istnieją takie interpretacje w literaturze przedmiotu). Przy takiej interpretacji w zasadzie jest obojętne, czy to mówi on czy ona; obowiązuje jednak, jak się zdaje, zasada lekturowa przypisania podmiotowi mowiącemu roli *porte parole* autora (tu: mężczyzny).

Ponieważ nie drukowałem dotąd tłumaczenia tego wiersza, jest mi dany luksus teoretyzowania; skłaniałbym się raczej do możliwości 1 i 2, czyli że to mówi o n a. Bez względu jednak na odpowiedź, decyzja tłumacza jest drastyczną ingerencją w tkankę wiersza: jest apodyktycznym wyborem pewnych wiązek interpretacji i odrzuceniem, lub przynajmniej znacznym ograniczeniem możliwości innych. To, co w szwedczyźnie jest przywoływane z wtórnych systemów modelujących, w polszczyźnie rozstrzyga się w znacznej mierze już na poziomie języka naturalnego.

Pogoń za rodzajem żeńskim

Jeden z najsłynniejszych wierszy innego romantyka, Johana Erika Stagneliusa (1793–1823), nosi tytuł *Till Förruttnelsen* i ma swój bliski odpowiednik polski: *Do rozkładu* (ewentualnie gnicia). Tłumacz nie musi sprawdzać tym razem rodzaju gramatycznego tego rzeczownika, bowiem w wierszu ów „rozkład" podlega antropomorfizacji: jest narzeczoną, czy oblubienicą (z wyraźnym przywołaniem *Pieśni nad pieśniami*: *Surge, propera, amica mea, et veni!*), która wzywana jest do przygotowania izby i łoża, gdzie kochanek spędzi (i spędza na wieczność w toku wiersza) nader zmysłową noc poślubną. Wyrazistość rodzaju gramatycznego w polszczyźnie powoduje, że tłumacz nie może nie narażając się na śmieszność lub bez nadmiernej retoryzacji (też w końcu przechodzącej w śmieszność) pozwolić sobie na wybryk:

Rozkładzie [gnicie], pośpieszaj, narzeczono [panno młoda, oblubienico] kochana,
leże nam słać pustelnicze!

Nie, tytułowy rzeczownik musi być w polszczyźnie rodzaju żeńskiego! To polowanie na rodzaj żeński przeżyłem osobiście. W moim tłumaczeniu wiersz nosi tytuł *Do zgnilizny*, zaś dwa pierwsze wersy brzmią:

Zgnilizno, pośpieszaj, narzeczono droga,
leże nam słać pustelnicze!

Decorum rodzajowe ocaliłem, ale nie bez kosztów. „Zgnilizna" cierpi na swoistą statyczność, ma mniejsze od „rozkładu" możliwości wciągnięcia kochanka w wieczną i przeraźliwą grę miłosną. Poza tym ciąży ku konotacjom moralnym (zgnilizna moralna), podczas gdy

w wierszu chodzi o nacechowany erotycznie i odczuwany jako ulga i szansa na ostateczne i wieczne osiągnięcie harmonii rozkład c i a ł a, co u gnostyka, jakim był Stagnelius, nie może dziwić.

Kłopoty z biografią.

Karin Boye (1900–1941) należy do najpopularniejszych, zwłaszcza wśród młodych czytelników, poetek (poetów?) szwedzkich. Uprawiała dość tradycyjną lirykę (co u współtłumaczki — z Erikiem Mestertonem — *Ziemi jałowej* Eliota nieco dziwi), w tym lirykę miłosną. Zająłem się tłumaczeniem jej poezji z dwóch powodów: w jej dorobku znaleźć można wiersze znakomite, co zawsze prowokuje tłumacza, i jest jak wspomniałem, poetką bardzo popularną, więc warto zapoznać czytelnika polskiego z tym fenomenem.

W erotykach Boye, tradycyjnych w ujęciu, dominuje *Du–Lyrik* w imperfectum. Oto przykład z wydanego po samobójczej śmierci autorki tomu *Siedem grzechów głównych*:

TILL DIG	DO CIEBIE
Du min förtvivlan och min kraft,	Tyś jest ma rozpacz i ma siła,
du tog allt eget liv jag haft,	zabrałeś [-aś] to, czym dątąd żyłam,
och därför att du krävde allt	chciałeś [-aś] wszystkiego i bezzrotnie,
gav du tillbaka tusenfalt.	więc mi oddałeś [-aś] tysiąckrotnie.

No właśnie. Trzeba zadecydować, czy owo „Ty" jest mężczyzną, czy kobietą. Inercja gatunkowa erotyku podpowiadu tu mężczyznę, i tak zapewne większość szwedzkich czytelników wiersz ten i jemu podobne czyta. Pojawia się jednak pewna komplikacja. Karin Boye miała skłonności lesbijskie. Jest to komplikacja biograficzna, zatem pozatekstowa, ale — po pierwsze, w tej postaci gatunkowej erotyku, jaki Boye uprawiała, szwedczyzna nie pozwala na rodzajowe sygnały tekstowe, a tłumacz polski musi rodzaj gramatyczny w czasie przeszłym wybrać. Po drugie — współczesna Boye polska poezja zawiera precedensy liryki miłosnej, lub skłaniającej do takiej interpretacji, gdzie „Ty" jest tej samej płci, co podmiot wypowiadający (Iwaszkiewicz *Lato 1932*), zatem utrzymanie homoseksualnego nacechowania tekstów nie stanowiłoby być może w polszczyźnie czegoś nadzwyczajnie drastycznego, zwłaszcza wobec dość tradycyjnych ujęć poetki. Zmiana

czasu wypowiedzi na teraźniejszy wydaje się i ryzykowna, i powoduje daleko idące ingerencje interpretacyjne, poza tym wymusza natychmiastowe cięcia po przymiotnikach i innych częściach mowy nacechowanych rodzajowo, zatem musiałbym Boye zawangardyzować. Ciąć po czasownikach? Tego nawet awangarda nie postulowała! Tłumacz musi zatem wybrać...

Argument biograficzny... Hm. Uniwersum tekstowe rozszerza się zezwalając na wprowadzenie całego chaosu rzeczywistości. Chwytam więc za słuchawkę, dzwonię do literaturoznawców i literaturojadów szwedzkich, i pytam, jak oni w tym aspekcie czytają wiersze Boye. Wszyscy podkreślają brak wskaźników tekstowych uwierzytelniających „skandalizującą" ich interpretację, wskazują na to, że biografia Boye w tym aspekcie nie jest powszechnie znana wśród czytelników. Erik Mesterton, który poetkę znał, rysuje jej sylwetkę jako osoby niezwykle skromnej, nieśmiałej, która zapewne nie zdecydowałaby się na skandal obyczajowo-literacki, poza tym przypomina jej długotrwały związek z mężczyzną... jaki? A któż to może wiedzieć... i czy powinien? Czuję, że zbliżam się do idiotyzmu biografizmu: ustalać od erotyku do erotyku w jakim związku i z kim była wtedy poetka — to nieludzkie, niewykonalne i bezsensowne. A jednak w przypadku erotyków hipoteza biograficzna stanowi istotny element lektury: w języku szwedzkim odpowiedź na tę hipotezę właściwie nie pada, a jeśli pada, to mieści się w całości w kompetencji czytelniczej. Po polsku odpowiedź paść musi. I to dobitna.

Udaremnienie przekładu

Gunnar Ekelöf (1907–1968) pracował pod koniec życia nad cyklem poetyckim o roboczym tytule *Partytura*. Cykl pozostał nie wykończony, lecz pierwsza jego część z lat 1965–1967 zachowała się w kształcie prawie gotowym. Kończy się ona apostrofą do śmierci (23, ostatni jej fragment):

O Död	O Śmierci
Du som blivit mitt livs mening	Która stałaś się sensem mego życia
du som är mitt livs mening	Która jesteś sensem mego życia
visa ditt ansikte för mig	ukaż mi swoją twarz
utan att jag som en arkeolog	żebym nie musiał jak archeolog
behöver gräva min egen grav	kopać własnego grobu
Visa mig ditt ansikte	Ukaż mi swoją twarz

och att det är en kvinnas	i że jest twarzą kobiety
som smaler mot mig	która się do mnie uśmiecha
och tar mig i famn	i bierze mnie w objęcia

Ten wiersz, mimo że powyżej zamieściłem jego tłumaczenie, jest nieprzetłumaczalny. I decyduje o tym kategoria rodzaju. Śmierć w języku i w ikonografii szwedzkiej, mocno zakorzenionej w świadomości kulturowej (podobnie jak w języku niemieckim), jest rodzaju męskiego i przedstawiana jest jako mężczyzna. Na przykład w *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana. Kiedy Bodegard tłumacząc *O śmierci bez przesady* Szymborskiej zmienia płeć tytułowej bohaterki wiersza, pozostaje to w zasadzie bez konsekwencji dla odczytania utworu, a nawet nieco tekstowi pomaga (śmierć–kobieta w oryginale mniej się kompromituje, gdy nie zna się na górnictwie, czy uprawie roli niż jej szwedzki odpowiednik — mężczyzna, za to nieznajomość arkanów pieczenia ciasta stawia z kolei tę polską śmierć w niekorzystnym świetle). W przypadku Ekelöfa mamy do czynienie z drastycznym złamaniem nawyku kulturowego, świetnie przygotowanym dzięki retardacji w ujawnieniu szokującej (Szweda) płci Śmierci. Ostatni wers czyni to złamanie jeszcze drastyczniejszym: Śmierć–kobieta staje się kobietą–kochanką, zapewne w intertekstualnym nawiązaniu do Stagneliusa. Z intertekstem nie ma w tłumaczniu problemu, natomiast oś strukturalna utworu zostaje zniszczona już w pierwszym wersie tłumaczenia: *O Död* ewokuje w odbiorze szwedzkim obraz mężczyzny, i taki obraz utrzymany jest przez poetę do wersu ósmego, kiedy to następuje szokująca zmiana rodzaju–płci; polskie *O Śmierci* ewokuje obraz kobiety i stwierdzenie w wersie ósmym, że ma ona twarz kobiety jest banalne, płaskie i emocjonalnie obojętne. Zastosowanie męskich synonimów śmierci niewiele tu pomaga (np. zgon), gdyż osią wiersza jest istotne zaprzeczenie nawykom kultury. Niestety, polska Kostucha z nieodłączną kosą w ręku jest w ikonografii i języku szwedzkim Kosiarzem (*Liemannen*). W tym wypadku ta wspólna kosa ucina głowę wierszowi, i nic na to nie poradzę.

Leonard Neuger

Wydawnictwo Przedświt poleca Państwu książkę

Krzysztofa Mętraka

Krytyka — twórczość przeklęta

(Wyboru esejów oraz felietonów literackich dokonał Lech Budrecki)

Krzysztof Mętrak (1945–1993) – felietonista, poeta, wybitny krytyk literacki i filmowy. Debiutował w 1962 roku na łamach „Życia Literackiego". Autor trzech książek (*Autografy na ekranie*, *Po seansie*, *Legendy nie umierają*) oraz setek różnorodnych tekstów pomieszczonych m. in. w „Kulturze", „Literaturze", „Polityce", „Filmie", „Expressie Wieczornym", „Piłce Nożnej".

[...] za felietonistę uważał nie tego, „kto na łamach prasy krótko a subiektywnie przedstawi swe opinie", lecz tego, „kto umie zakręcić zdaniem". A więc tego, kto „musi być... biegły w rzemiośle", kto winien być „pisarsko niewymuszenie luźny i efektowny". Nie wiem, czy w tym miejscu Mętrak miał rację. Nie wiem, czy zawsze tak właśnie skłonni jesteśmy określać felietonistę. Ale takim właśnie felietonistą był autor tych określeń. W istocie przecież mówił o sobie. I tu się nie mylił. Jego felietony w rzeczy samej były „niewymuszenie luźne i efektowne". Ponadto odznaczały się językiem rzeczowym, wolnym od patetyczności, nadęcia i drażniącej egzaltacji. Nade wszystko jednak kryły w sobie zawsze intelektualny pomysł czasem mniej rozbudowany czasem bardziej, lecz z reguły wymagający zastanowienia, choć przesłonięty pozorami nieodpartej oczywistości. Bo Krzysztof Mętrak był nie tylko felietonistą pisarsko sprawnym. W jego tekstach żyły idee. I to wydaje mi się ich najważniejszą zaletą. I to przesądza o miejscu, jakie zajmie w dziejach polskiego piśmiennictwa.

(ze *wstępu Lecha Budreckiego*)

Zamówienia prosimy kierować na adres: Wydawnictwo Przedświt, Al. Ujazdowskie 16 m. 49, 00-478 Warszawa, tel. 6216764.
Cena egzemplarza 10 zł (plus koszty wysyłki), 384 str..

Prezentacje

Kobiety
Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą

Elaine Bouquey: *Pojawianie się w twórczości kobiet specyficznych cech pozwala na postawienie pytania o to, w jaki sposób „kobiecość" może wyrażać się w dziełach.*

Julia Kristeva: Wydaje mi się, że w dwojaki sposób można odszyfrować to, co uważamy za „kobiece". Po pierwsze „kobieca tożsamość" może być rozumiana jako pewna forma w ramach racjonalizowania stosunków ekonomicznych: rozumiem przez to, że emancypując kobiety wyzwala się kobiece zdolności, co jest korzystne dla ekonomii, można kontrolować przyrost demograficzny, można adaptować do nowych wymagań stare struktury rodzinne, a w konsekwencji też i archaiczną moralność. Gdyby tak się nie stało to archaizmy ideologiczne mogłby zaostrzyć społeczne konflikty i powodować wybuchy, których konsekwencje nie koniecznie musiałyby być lewicowe. Pewnym przykładem „kobiecej sytuacji", nieodłącznej wobec pewnej formy ekonomii i związanej z jej autoregulacją, jest uchwalenie przez francuskie Zgromadzenie Narodowe prawa do aborcji: jest to likwidacja zapóźnień golistowskich, a być może też religijnych, zgodna z procesem modernizacji podjętym przez technokratów i liberałów,

popieranym przez żądania klas nieuprzywilejowanych. Świadczy to o tym, że podejmując tego rodzaju problemy jak tożsamość kobieca, dotyka się innej osi przekształceń i spójności społeczeństwa, osi którą nie jest świadomość klasowa, lecz stosunki reprodukcji i, wraz z nimi, coś co możemy nazwać nieświadomością.

Istnieje też jednak inny aspekt „kobiecej tożsamości": pomijając szczególne cechy biologiczne i fizjologiczne, tożsamość kobiecą można ująć jako pewien efekt symboliczny, dotyczący wzoru, zgodnie z którym podmiot przeżywa siebie w odniesieniu do więzi społecznej, władzy i mowy. W tej dziedzinie, której dotyczyć będą moje rozważania, problem kobiety może być analizowany jako: po pierwsze to, co mogę nazwać „efektem kobiety", a po drugie jako „funkcja macierzyńska".

„Efekt kobiety" w naszych monoteistycznych i kapitalistycznych społeczeństwach to szczególny stosunek do władzy i równocześnie do mowy, czyli do władzy sprawowanej poprzez język, jak kto woli. Ten szczególny stosunek polega nie na posiadaniu, lecz na byciu swego rodzaju niemą podporą, robotnicą za kulisami, rodzajem ukrytej pośredniczki. Ten sposób funkcjonowania językowego (ale także społecznego) w odniesieniu do mowy nazwałam semiotyką. Słyszy ją się w rytmach, intonacjach i w echolaliach dziecięcych, ale także w wypowiedziach, które nie tyle „coś" oznaczają, ile dają przyjemność, w praktykach nazywanych estetycznymi. Powrócę jeszcze do sprawy manifestacji czysto językowych. Chciałabym jednak zasygnalizować przede wszystkim aspekt społeczny, umożliwiający pojawienie się „efektu kobiety" jako tej, która nie posiada władzy ani systemu językowego, ale jest ich milczącą podporą — urabiającą je i przekraczającą.

To zjawisko można wskazać też w społeczeństwach nazywanych prymitywnymi, na przykład kobiety są tam przedmiotem wymiany konstytuującej władzę, są w jej sprawowaniu niezbędne, choć nie biorą w niej udziału. Albo inny przykład: przyporządkowanie kobiety do nazwiska i władzy ojca — w rodzinie partylinearnej i patriarchalnej, nawet wtedy gdy kobieta jest podstawową podporą bytu tej rodziny, nie wysuwa się jej na pierwszy plan. Wchodzimy tu w dialektykę pana i niewolnika, a „efekt kobiety" wpisuje w rolę niewolnika. W tym położeniu kobieta może zachować pewną potencjalną świadomość, potencjalną wiedzę o strukturze i konsekwencjach władzy społecznej:

niewolnik wie o tym więcej niż pan. W konsekwencji „efekt kobiety" stanowi czasami ukryty aspekt, i to najbardziej podstawowy, nie tylko władzy świeckiej, ale także religijnej: Bóg nie istnieje bez tej podpory, jaką stanowi miłosne podporządkowanie, korzystne dla obu partnerów. Można też powiedzieć, że ten „efekt kobiety" może również realizować mężczyzna — odnajdujemy go w męskim homoseksualizmie, który Freud postrzega u podstaw wszelkich grup społecznych takich jak armia, wojsko etc.

Przed wykluczoną z władzy i mowy, ale w owej sytuacji podporządkowania mają we władaniu ich niewidzialną, ukrytą sprężynę, rysują się dwa przeznaczenia. Kobiecość może stać się swego rodzaju negatywnością, kontestacją, która przez nieustanne nękanie doprowadza władzę do skrajności. To klasyczna rola histeryczki, która potrafi objawiać się również jako symptom rewolucyjny w sensie pozytywnym, objaw strukturujący. Albo też, wybierając inne przeznaczenie, może przyjąć wobec władzy postawę rewindykacyjną, prowadzącą aż do utożsamienia się z nią by zająć jej miejsce. Można zapytać, czy pewne rewindykacyjne żądania feministek nie kończą się taką identyfikacją, czy utopią przeciw-władzy, która uprawia nieużytki władzy oficjalnej — marzeniem o ziemi obiecanej harmonijnego społeczeństwa, stworzonego przez same kobiety, które stałoby się ostatnim słowem w zagadce społeczeństwa pozbawionego sprzeczności. Tę fantazmatyczną więź wytwarzałaby archaiczna matka o atrybutach ojcowskich. Wiadomo, że w pewnych formach socjalizmu społeczeństwa utopijne miałyby opierać się o taki wzorzec, więź zapewniałaby im jakaś istota seksualnie obojętna, ale ostatecznie wyposażona w atrybuty ojcowskie. Tak więc tradycja utopijna lewicy jest w stanie zaakceptować prawa kobiet, byle tylko nie spowodowało to ukazania się tej płci jako i n n e j, jako nośnika sprzeczności, niemożliwości, jako tego, co jątrzy sprzeczności społeczne. W końcu te próby rozpoznania „specyfiki" lub „kreatywności" kobiecej stanowią *de facto* przystosowanie tej specyfiki i kreatywności do oczekiwań przyjętych w społeczeństwach paternalistycznych czy monoteistycznych. Nie rozpoznają one specyfiki kobiecej: one ją kasują, wyciszają, żeby odtąd już o niej nie mówić. Ruch kobiet mógłby mieć przeciwną rację bytu, o ile stałby się „wieczną ironią wobec wspólnoty" (Hegel), permanentną kontestacją wobec tego, co zasiedziałe, raz na zawsze urzą-

dzone — humorem, śmiechem, samokrytyką, w tym samokrytyką feminizmu.

E. B.: *Zatem na kobietę czyhają dwa niebezpieczeństwa, tak samo zresztą jak na mężczyznę, który znalazłby się w tej samej sytuacji podporządkowania. Z jednej strony regresja do stanu preedypalnego, do archaicznej matki, złudzenie, że dojdzie się do społeczeństwa idyllicznego, bez sprzeczności. Z drugiej strony — utożsamienie z władzą falliczną, którą kobieta chce posiadać lub dzielić, utożsamienie implikujące porzucenie roli nośnika sprzeczności, roli „innej" płci.*
[...]
Jak uniknąć tych niebezpieczeństw, jak tworzyć?

J. K.: Któż to wie? Mogę powiedzieć przynajmniej słuchając, wsłuchując się w siebie, że chodzi o to, by nie tłumić tego archaicznego związku z matką, tej fazy (lub tego typu symbolizacji), którą nazywam „semiotyką", przeciwnie, dać jej właściwy wyraz, właściwą artykulację: ale również nie odcinać jej od pewnej realizacji „symbolicznej", bardziej intelektualnej, która ją poznaje, która przywodzi ją do świadomości. Faktycznie, wszelka działalność twórcza, jeśli chce pani posługiwać się tym terminem, zakłada dopełnianie się immanencji libido i procesu symbolicznego, ich zdialektyzowanie, ich, jeśli pani woli, zharmonizowanie. Dokonanie innowacji nie jest nigdy powtórzeniem mowy ojcowskiej, ani regresją do archaicznej matki. Innowacja zakłada, że podmiot, w danym wypadku kobieta, może wziąć na swoją odpowiedzialność całe swoje archaiczne wyposażenie libidinalne (nieświadome i związane z *ego*) i umieścić je w artykulacji symbolicznej. Nie ma nowej teorii, bez względu na to, o jaką dziedzinę by chodziło — językoznawstwo, literaturę, chemię, fizykę, która nie byłaby, jeśli naprawdę jest nowa, jakimś powtórzeniem — coraz bardziej kompletnym, *libido* w symbolice. O ile mistrzostwo zakodowane jest w naszych społeczeństwach jako wyłącznie męskie, tak samo jak logika, składnia, i — jeżeli — z drugiej strony rytmy, glosolalie, to wszystko, co preedypalne jest po stronie matki, a w konsekwencji kobiety, to wobec tego można powiedzieć, że wszelka twórczość

odwołuje się nie do różnicy, ale raczej do różnicowania seksualnego między tymi dwoma biegunami.

E. B.: *Zatem wszelka twórczość, zarówno mężczyzn, jak i kobiet. I we wszystkich dziedzinach.*

J. K.: Z pewnością to, co nazywa się „sztuką" czyni bardziej oczywistym owo wtargnięcie lub ową immanencję semiotyki w symbolice. „Sztuka" przekształca język w rytmy, a „anomalie" w figury stylistyczne; jest ona „incestem" w mowie; uzależnieniem od ciała matki, związkiem z fazą preedypalną. Jest to wkroczenie „muzyki w litery", według słów Mallarmé'go. Odnajdujemy to zjawisko w postaci szczególnie zaakcentowanej w sztuce współczesnej od końca XIX wieku. Jest to proces bardzo bliski jakiejś schizofrenizacji, ale sztuka współczesna zyskuje powodzenie tam, gdzie schizofrenik osiada na mieliźnie usiłując wyzwolić się z jarzma logicznego, spod prawa, aby powrócić do ciała matki i pogrążyć się wyłącznie w jego rytmach i w jego glosolaliach, ponieważ sztuka ustanawia, wynajduje nową wypowiedź, nowe uniwersum, przeformułowuje. Porównaj Artauda, kalambury Joyce'a, surrealistów, współczesne teksty Tel Quelu.

E.B.: *A jeśli to właśnie kobieta realizuje takie spotkanie z matką, aby je wypowiedzieć?*

J. K.: Mówiłam na początku, że „tożsamość kobieca" to z jednej strony „efekt kobiety", a z drugiej „funkcja macierzyńska". Funkcja macierzyńska jest związana z procesem preedypalnym i przez to samo z realizacją estetyczną. Fazę preedypalną charakteryzują zaspokojenia pierwotne: oralne, analne, nierozróżnianie między potrzebą, żądaniem i pożądaniem, ciało pokawałkowane, jeszcze nie utożsamione jako własne ciało, bowiem tożsamość *ego* i *superego* zależy już od mowy i od ojca. Uspołecznienie jednostki wymaga więc stłumienia lub sublimacji tego pierwotnego stosunku do matki: zakaz kazirodztwa, o którym wiadomo, że konstytuuje porządek społeczny równocześnie z porządkiem mowy, jest faktycznie zakazaniem matki i chłopcu, i dziewczynce. Ale mężczyzna odnajdzie *ersatz* matki w partnerce seksualnej, podczas gdy kobieta będzie na zawsze wygnana z tego archaicznego obszaru, ponieważ jej partnerem seksualnym jest, zgodnie

z normą, mężczyzna. Dla kobiety heteroseksualnej matka jest rywalką. Co tłumaczy równoczesną miłość i nienawiść, w większości przypadków bardzo głęboko stłumioną, która może być potężnym motorem symbolizacji, może dawać derywacje psychotyczne histerii, ale może się też prezentować w bardziej zmediatyzowanej i bardziej produktywnej formie sublimacji, w formie realizacji estetycznej.

E. B.: *A gdyby to ojciec pieścił dziecko, troszczył się o nie od wczesnego dzieciństwa, karmił je butelką od pierwszego dnia, to czy sama ta kwestia nie uległaby gruntownemu przesunięciu?*

J. K.: Myślę, istotnie, że to ustawiłoby inaczej tę kwestię. Odniosłam wrażenie, że na przykład w Chinach, gdzie przepaść między płciami zaznacza się słabiej, to rozdarcie nie jest odczuwane tak boleśnie przez dziecko.
W naszych społeczeństwach ewentualny homoseksualizm kobiecy lub utożsamienie z męskością mogą przyjść z pomocą kobiecie — na zawsze wygnanej ze swojego macierzyńskiego terytorium, które należy utracić, by stać się heteroseksualistką. Są to dwie podpory, jakie *libido* kobiece przydaje sobie, by zaspokoić tę frustrację, lecz okazują się słabymi podporami, nie równoważącymi zasadniczej utraty. Właśnie to, być może, dawałoby się nazwać kastracją u kobiety. A co wtedy, gdy kobieta, zmagająca się, jak każda istota mówiąca, z „kastracją", zrealizuje to spotkanie z matką, które — jeśli zostanie sformułowane — może ją poprowadzić do zmiany kodów symbolicznych społeczeństwa, czyli do wynalezienia pewnej mowy? Wydaje mi się, że dla kobiet te „realizacje" — te fetysze, dzieło, artykuły w prasie, pochwały, nie mają takiej wagi jak dla mężczyzn, i stanowią dla nich mniejszą gratyfikację. Virginia Woolf była, być może, bardzo zainteresowana, a nawet zaniepokojona przyjęciem, jakie mogło zyskać jej dzieło, ale to przyjęcie nie mogło zawierać w sobie takiego stopnia narcystycznej gratyfikacji, która mogłaby usunąć trwały lęk popychający ku rozkładowi języka, ku niszczeniu własnej tożsamości, aż do szaleństwa, aż do samobójstwa. Proust miał swą matkę lub panią Strauss za podporę pewnego gratyfikującego obrazu: narzeczona Kafki, czy panna Weave dla Joyce'a stanowiły macierzyńskie wsparcie pozwalające mężczyźnie maszerować do przodu. Ale w przypadku kobiety, wówczas gdy w niwecz obraca się obraz ojca, to ukazujący się obraz matki lub

jej substytutów może się wydać śmiechu wart i nie wytrzymać miary. Niebezpieczeństwo psychozy wydaje mi się więc większe w jej przypadku, w naszym przypadku. Pragnienie śmierci objawia się najczęściej jako pragnienie usunięcia *ego*.
Ale trzeba wyraźnie zaznaczyć, że kobiety, które piszą, charakteryzują się nie tylko pewnym powrotem w stronę matki, ale również organizacją tego zanurzenia się w formie malarstwa, muzyki, słowa. Kiedy się pisze, nie chodzi wtedy o upodobanie do szaleństwa, do regresji, ani o zwykłą nostalgię za archaiczną matką. We wszelkiej praktyce liczy się najpierw walka, sprzeciw wobec dzieła zrealizowanego i natychmiast rozpoczynanego od nowa. Żeby spełnić dzieło, trzeba oczywiście pewnego poziomu stłumienia, które już zapowiada ryzyko i niebezpieczeństwo, ale nie jest to tylko ryzyko: sprzeczność między procesem symbolicznym i popędowym przyzywaniem ze strony archaicznej matki jest zawsze obecna, i to ta właśnie sprzeczność stanowi tygiel, w którym tworzy się nowe.

E. B.: *Najtrudniejsze doświadczenie dla kobiety?*

J. K.: Z jednej strony, odkąd wyanalizowałyśmy stłumienie czyniące z nas córki ojca, żony i matki, jesteśmy powołane do doświadczeń granicznych z powodu tego szczególnego związku z matką, intensywnej miłości i nienawiści; równocześnie jesteśmy bardzo ułomne, ponieważ utożsamienie z przedmiotami–fetyszami, takimi jak książka czy rozgłos, jest żałosną podporą wobec zerwania tego związku i wobec tej podstawowej frustracji.

E. B.: *I stąd dzieło odmienne? Może bardziej gwałtowne?*

J. K.: Kobiety mogą nas jeszcze wiele nauczyć, jeśli chodzi o nienawiść podporządkowaną miłości, w której chrześcijaństwo widzi pożywkę dla wszelkiej produkcji.
Zostawiając te sprawy na boku, myślę coraz częściej, że należałoby wystrzegać się seksualizowania wytworów kulturowych: że coś miałoby być kobiece, a coś męskie. Wydaje mi się, że mamy tu do czynienia z innym problemem: dać kobietom warunki ekonomiczne i libidinalne pozwalające analizować i udialektyczniać ucisk społeczny oraz stłumienie seksualne, tak aby każda z nich mogła realizować swoją

osobowość, swoje zróżnicowanie, w tym, co ma jednostkowego, co zostało stworzone przez przypadek i przez konieczność wywodzącą się z natury, z rodziny, ze społeczeństwa. W czyim interesie jest domaganie się od kobiet, aby pisały jak (wszystkie) kobiety? Nawet gdyby istniała jakaś ogólna kondycja kobieca, to powinna być tylko szczeblem pozwalającym każdej z nich wypowiedzieć własną jednostkowość. I owo powiedzenie nie jest bardziej „męskie" niż „kobiece", nie uogólnia się, jest specyficzne i nieporównywalne; i jedynie jako takie jest innowacją, ewentualnym wkładem w światłą i świadomą swych przymusów cywilizację, wolną od nowych totalitaryzmów.*

* Wywiad ukazał się po raz pierwszy w „Cahier du Grif" nr 7, Bruksela 1975, tłumaczenie opiera się na przedruku: Julia Kristeva *Unes femmes*, Propos recueillis par Elaine Bouquey, w: *Le langage des femmes*, Bruxelles 1992, s. 57–66.

Treść

Anna Nasiłowska Przeciw oczywistościom 1

Szkice

Elżbieta Neyman A ciało słowem się stało 5

Grażyna Borkowska Metafora drożdży.
Co to jest literatura/poezja kobieca 31

Ewa Kraskowska Sens *Przygody w nieznanym kraju*
Anieli Gruszeckiej 45

Beth Holmgren Sedno sprawy,
czyli unarodowienie romansu 68

Krystyna Kłosińska Kobieta autorka 87

Agnieszka Nogal Antropologia płci Henryka Elzenberga .. 113

Roztrząsania

Anna Nasiłowska Feminizm i psychoanaliza
– ucieczka od opozycji 132

Bożena Choluj Matki i ich władza
w literaturze niemieckiej 141

Izabella Kaluta Róża i Barbara 158

Małgorzata Gromadzińska Czy feministki mogą się stroić,
czyli o semiotyce stroju kobiecego
w literaturze 173

Anna Łebkowska Kobieta czytająca
jak kobieta czytająca jak kobieta... 180

Krzysztof Pstrong Próba niezupełnie feministyczna 187

Portrety

Inga Iwasiów I Faustyna umrze...
o twórczości Krystyny Kofty 196

Aneta Górnicka-Boratyńska W poszukiwaniu starszych sióstr 212

Iwona Misiak Wersy uwięzione w datach.
O wierszach rosyjskiej Safony,
Sofii Parnok (1885–1933) 233

Głosy

Halina Filipowicz — *Białe małżeństwo* i *Wierna rzeka* (rekonesans feministyczny) 248

Małgorzata Baranowska — Szymborska i Świrszczyńska — dwa bieguny codzienności 256

Dorota Heck — Ciało jako ciało obce 264

Przechadzki

Leonard Neuger — Ona czy on? (Rozważania nad kategorią rodzaju w kontekście przekładów poezji z języka szwedzkiego) 267

Prezentacje

Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą 275

Warunki prenumeraty na rok 1995:
Roczna prenumerata krajowa: **200 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **400 000 zł** (pocztą zwykłą)
- inne kraje świata: **42 USD** (pocztą lotniczą).

Cena pojedynczego egzemplarza - **7 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres Redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz w księgarniach:

Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	„Liber" Księgarnia Uniwersytecka, Krakowskie Przedmieście 24
	Księgarnia „Odeon", ul.Hoża 19
Białystok	Księgarnia „Akcent", ul. Rynek Kościuszki 17
Bydgoszcz	Księgarnia „Bestseller", ul. Jezuicka 8/10
Katowice	Księgarnia Wolnego Słowa, ul. 3 Maja 31
	Księgarnia „Libella", ul. Francuska 12
Kraków	Księgarnia „Znak", ul. Sławkowska 1
	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna 19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Opole	Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12
Poznań	Księgarnia „Bestseller", ul. Wrocławska 16
Rzeszów	Księgarnia Akademicka „Libra", ul. Towarnickiego 3
Szczecin	Księgarnia „Scriptum", ul. Mazurska 26
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
	Księgarnia Arhat, ul. Szczytnicka 50/52
	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, pl. Nankiera 15
Wiedeń	Polnische Buchhandlung - Księgarnia Polska, 1070 Wien, Burggasse 22

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, ul. Nowolipie 9/11, Warszawa, tel. 635 96 95. Bieżące numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129.

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972 -1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Wydanie numeru na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN - Wydawnictwo Przedświt, Warszawa, Al. Ujazdowskie 16/49, tel. 621-67-64.
Druk: TEBO ul. Kompanii „Kordian" AK 28, Warszawa, tel. 667-79-21

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Edward Balcerzan
Poezja polska XX wieku -
nieoczekiwane zmiany miejsc
Grażyna Borkowska
Pędy, rytmy. Jeszcze o Białoszewskim
Stefan Chwin
Jan Błoński i Witold Gombrowicz
Jacek Łukasiewicz
Czytanie Stali
Lucylla Pszczołowska
Badania nad wierszem
Chone Shmeruk
„Księga słów Pana" Jakuba Franka - nowe spojrzenie
Janusz Sławiński
Miejsce interpretacji
Wojciech Tomasik
Kolej w literaturze polskiej
Gianni Vattimo
Hermeneutyka - nowa koinè
Elżbieta Wolicka
Filozofia a nauka o literaturze
Od postmodernistycznej narracji do
postmodernistycznego doświadczenia
Ewy Domańskiej rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem

ISSN 0867-0633