

NIESYTOŚĆ PRAGNIENIA

Mateusz Skucha

NIESYTOŚĆ PRAGNIENIA

W kręgu młodopolskiej liryki kobiet

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENT

prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel

NA OKŁADCE

Obraz *Girl on couch* (ok. 1915) autorstwa Agnes Goodsir

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego ze środków służących rozwojowi młodych naukowców oraz uczestników studiów doktoranckich

© Copyright by Mateusz Skucha & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2016

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-4078-2

ISBN 978-83-233-9390-0 (e-book)



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. P. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, 12-663-23-82, fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Wprowadzenie	7
Poetki Młodej Polski – od <i>fin de siècle</i> 'u do XXI wieku	13
Tekstualna androgynia. O <i>Bólu fatalnym</i> Marii Komornickiej	27
Męski artefakt i tajemniczy poeta	55
„Jako cień byłam i jak cień odchodzę”. Poetyckie maskarady Zofii Trzeszczkowskiej	71
Ostatnia Sybilla. Poetyckie kreacje Maryli Wolskiej	89
„Święte kurtyzany”. O dwóch cyklach poetyckich Kazimierzy Zawistowskiej	105
Drogowskazy duszy kobiecej. O <i>Pieśni Miłości</i> Bronisławy Ostrowskiej	129
„Sen kniei padłej”. O młodopolskich ujęciach macierzyństwa	145
Dwie matki. O żydowskich utworach Franciszki Arnsztajnowej	177
„Żołnierz i kapłanka”. O wojennych wierszach Franciszki Arnsztajnowej	207
Zakończenie	239
Nota edytorska	243
Bibliografia	245
Hunger for Desire. In the Circle of Polish Modernist Feminine Poetry	263
Soifs inassouvies. Autour de la lyrique des femmes de la Jeune Pologne	267
Skorowidz nazwisk	271

Wprowadzenie

Co się stało? Jakby w mieście
Gdy uderzy spiż na trwogę
Tak nieme tłumy niewieście
Przemówiły... gwarną rzeszą
Gdzieś się spieszą...

Wieku nasz! Ty zwan będziesz wielkim kobiet wiekiem.
Niewiasta się ozwała z żądaniem nieznanym:
Dotąd aniołem była lub szatanem,
Dzisiaj, chce zostać człowiekiem¹.

Tak w roku 1870 pisała Jadwiga Łuszczewska, znana jako Deotyma. Przedstawia ona sytuację budzącą powszechne zdumienie, przerażenie związane z jakąś niespodziewaną rewolucją. To tłum kobiet – dotąd niemy – przemówił we własnym imieniu, przemówił w literaturze, poezji, sztuce, w życiu społeczno-politycznym. Do tej pory bowiem za kobietę mówili mężczyźni. Ukazywali ją jako istotę boską (anioła), głosząc jej uwielbienie, lub też jako *femme fatale* zwodzącą mężczyzn na manowce (jak szatan). Teraz nastąpił przełom – kobiety zaczęły mówić samodzielnie, bez męskiej kurateli czy akceptacji. To już nie jest łagodna, delikatna, zawsze bierna i poddana mężczyźnie istota, lecz osoba władcza, chcąca aktywnie podjąć wysiłek zmian. Przecież ona żąda dla siebie praw, domaga się ich, a nie prosi. Ma świadomość, że one się jej bezwzględnie należą. Nie chce

¹ J. Łuszczewska, *Stanowisko kobiet*, [w:] S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2000, s. 27.

funkcjonować jako męski fantazmat, ale jako żywy człowiek, pragnie zaświadczać swoje własne – jakże odmienne od męskiego – doświadczenie i przeżywanie świata. Poza tym w wierszu zostaje odnotowana skala zjawiska – to już nie jeden przypadek, lecz liczne „tłumy niewieście”.

Czy prorocstwo Deotymy się sprawdziło? Czy rzeczywiście wiek XIX może być nazwany „wiekiem kobiet”? Sądzę, że tak, wówczas bowiem ich sytuacja społeczno-polityczna uległa zmianie. Dzięki aktywnym działaniom podejmowanym przez emancypantki i sufrażystki Polki uzyskały prawa edukacyjne i ekonomiczne, a na początku XX wieku również prawa polityczne i wyborcze². Ale stulecie to było także wiekiem artystek³ i pisarek. Oczywiście kobiety pisały już wcześniej⁴, jednak dopiero wtedy włączyły się w działalność artystyczną na niespotykaną dotąd skalę. Początkowo był to przede wszystkim obszar prozy i autorki takie jak Klementyna Hoffmanowa, Narcyza Żmichowska, Eliza Orzeszkowa, Gabriela Zapolska czy Maria Rodziewiczówna⁵. Z kolei na ostatnie dekady XIX wieku przypadają debiuty polskich poetek, na przykład Marii Bartusówny, Marii Ilnickiej, Jadwigi Łuszczewskiej. Niewątpliwie najważniejszą poetką tego okresu pozostaje Maria Konopnicka. Natomiast okres Młodej Polski to czas, kiedy mamy do czynienia z zupełnie nowym zjawiskiem, a mianowicie z poezją kobiet. Debiutowało wówczas wiele bardzo dobrych poetek, które z jednej strony nawiązywały do modernistycznych poetek, z drugiej – wniosły do poezji nowy, oryginalny, kobiecy ton. Jak zauważa Agata Zawiszewska:

Kobiety poetki (...) dopiero na przełomie wieków XIX i XX pojawiły się w życiu literackim tak licznie, że zostały uznane za nową, znaczącą grupę twórców, a produkt artystyczny, który zaproponowały czytelnikom, został uznany za osobne zjawisko socjologiczno-estetyczne określane mianem poezji kobiecej⁶.

² Na ten temat zob. liczne publikacje, np.: S. Walczewska, dz. cyt.; M. Bogucka, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005 oraz seria „Kobieta i...” red. A. Żarnowska i A. Szwarc.

³ Zob. np.: J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.

⁴ Zob. np.: *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998; J. Partyka, „Żona wywiczona”: *kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004.

⁵ Na ten temat zob. zwłaszcza: G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000; E. Kraskowska, *Narodziny pisarki dwudziestowiecznej*, [w:] *Polskie piśmarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.

⁶ A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014, s. 133.

Bohaterkami tej książki są właśnie poetki Młodej Polski, potraktowane zarówno łącznie (jako pewna formacja kulturowa), jak i oddzielnie (jako indywidualne zjawiska artystyczne). Wypada zacząć od przypomnienia dat życia oraz debiutów (w czasopismach i osobnych tomach) tych najważniejszych i najpopularniejszych poetek tego czasu:

- Zofia Trzeszczkowska (1847–1911) – debiut w czasopismach w 1891,
- Maria Grossek-Korycka (1864–1926) – 1900 (pierwszy tom *Poezje* – 1904),
- Franciszka Arnsztajnowa (1865–1942) – 1888 (*Poezje* – 1895),
- Kazimiera Zawistowska (1870–1902) – 1898 (tom pośmiertny *Poezje* – 1903),
- Marcelina Kulikowska (1872–1910) – 1895 (*Z cyklu: Dzisiejszym dniom* – 1906),
- Maryla Wolska (1873–1930) – 1893 (*Symfonia jesienna* – 1901),
- Maria Komornicka (1876–1949) – 1892 (początkowo opowiadania),
- Bronisława Ostrowska (1881–1928) – 1899 (*Opale* – 1902),
- Maria Czerkawska (1881–1973) – 1905 (*Poezje* – 1908).

Jak widać, większość debiutów poetek modernistycznych przypadło na ostatnią dekadę XIX wieku, natomiast ich pierwsze tomy poetyckie ukazywały się na początku nowego stulecia. Poza tym prawie wszystkie (oprócz Zawistowskiej, Trzeszczkowskiej i Kulikowskiej) publikowały nadal w dwudziestoleciu międzywojennym.

Mimo że poetki te nigdy nie występowały jako grupa, miały różne doświadczenia pokoleniowe i nie wypracowały wspólnej poetyki, można wskazać kilka podobieństw i obszarów, które je łączą. Przede wszystkim pozostawały one pod silnym wpływem poetyki młodopolskiej. Pisały utwory symboliczne, dekadencje, impresjonistyczne i ekspresjonistyczne, a nawet klasycyzujące (spod znaku Leopolda Staffa). Sięgały też po popularne na przełomie XIX i XX wieku tematy, takie jak miłość, natura, Bóg, przemijanie, radość życia. Większość z nich tworzyło także teksty dla dzieci i młodzieży. A te, które żyły w czasie pierwszej wojny światowej, pisały również wiersze wojenne, w duchu patriotycznym i tytejskim.

Książka ta wyrasta ze spotkania utworów poetek modernistycznych z krytyką feministyczną i genderową. Dlatego też w interpretacjach podążam tropami wyznaczanymi przez kolejne wiersze, to znaczy – jako przedmiot rozważań wybieram te tematy, które narzucają same teksty. Do problemów tych należą przede wszystkim: cielesność, performatywność płci, kobiecej autotematyzm, maskarady kobiecości i męskości, odzyskiwanie kobiecej tradycji i genealogii, macierzyństwo, zagadnienie związku płci i rasy oraz wojna w ujęciu kobiet.

Ponieważ każdy tekst i każdy temat domaga się przyjęcia odpowiedniej metodologii, lista badaczek i badaczy, po których teorie, koncepcje i interpretacje sięgałem, obejmuje wiele nazwisk. Z jednej strony są to pionierskie prace historyków literatury okresu Młodej Polski. Wymienić tu trzeba przede wszystkim rozprawy Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Wojciecha Gutowskiego, Mariana Stali, Anny Czabanowskiej-Wróbel, a także Gabrieli Matuszek, Ewy Paczoskiej, Jadwigi Zacharskiej, Anny Wydryckiej, Dariusza Trześniowskiego, Hanny Ratusznej, Barbary Olech i wielu innych. Z drugiej – głosy krytyczek i krytyków feministycznych i genderowych. Do tych najważniejszych zaliczam: Judith Butler (i jej teorię performatywności płci oraz uwagi na temat *queer*), Sandrę Gilbert i Susan Gubar (z ich znakomitymi odczytaniem poezji Emily Dickinson), Julię Kristevą (przede wszystkim jako autorkę książek o melancholii i wstręcie), Hélène Cixous i Luce Irigaray (koncepcja *écriture féminine* oraz *jouissance*), Germana Ritza (szczególnie jako autora dwóch cennych rozpraw – *Modernistyczna liryka kobieca* oraz *Młoda Polska a transgresja płciowa*), Elaine Showalter (i jej książka *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle* oraz teoria ginokrytyki i rewizjonistycznego ujęcia kanonu literackiego), Elisabeth Badinter i Adrienne Rich (z ich uwagami na temat macierzyństwa), Catherine Cucinellę (analizy cielesności kobiecej wpisanej w tekst zaprezentowane w jej *Poetics of the Body*), Nancy K. Miller i Krystynę Kłosińską (koncepcje kobiecego pisanie). Porzucam w tym miejscu próbę dokładniejszej charakterystyki wyżej wymienionych teorii i metodologicznych postaw⁷. Zresztą swego czasu zrobiła to już Krystyna Kłosińska w książce *Feministyczna krytyka literacka*, która pozostaje dla mnie bezcennym źródłem wiedzy. Nie mogę jednak nie wspomnieć o pracach innych polskich badaczek takich, jak Maria Janion, Grażyna Borkowska, Inga Iwasiów, Ewa Kraskowska, Agata Zawiszewska, Bożena Umińska, których rozprawy i ustalenia stanowiły dla mnie istotny kontekst interpretacyjny.

W związku z takim ukierunkowaniem toku rozważań oraz wobec monumentalnego w gruncie rzeczy dorobku młodopolskich poetek przyjąłem optykę wyznaczoną przez tak zwane *case studies* – wybieram zazwyczaj jedną poetkę, jeden problem lub temat, który rozpatruję na przykładzie jednego lub kilku wierszy. Jednakże traktuję to nie jako indywidualny, odosobniony przypadek, ale zjawisko reprezentatywne i charakterystyczne dla większej grupy tych poetek. Pozwala mi to uniknąć nużących powtórzeń i podobnie brzmiących wniosków. Tym samym rezygnuję również z wartościowania tej poezji. Oczywiście mam świadomość, że twórczość modernistycznych poetek jest wielowątkowa oraz wieloaspektowa i dlatego

⁷ Poszczególne koncepcje omawiam przy okazji interpretowania konkretnych tekstów. Wtedy też podaję dokładne wskazówki bibliograficzne.

nie da się powiedzieć wszystkiego o każdej z nich. Ale przeprowadzone tu interpretacje stanowią próbę monograficzną mającą rzucić nowe światło na młodopolską poezję kobiecą, w której pojawia się interesujący portret kobiety przełomu XIX i XX wieku.

Na książkę niniejszą składa się dziesięć rozdziałów, a każdy z nich jest poświęcony innemu tematowi i zazwyczaj innej poetce. Część pierwsza różni się od pozostałych, ma bowiem charakter bardziej sprawozdawczy niż interpretacyjny i jest pewnego rodzaju rekapitulacją zagadnień badawczych. Śledzę w niej obecność poetek młodopolskich w rozmaitych antologiach, syntezach historycznoliterackich oraz artykułach. Pozwala to zobaczyć nie tylko skalę zjawiska, lecz także proces zapominania i przypominania tych poetek oraz konstituowania się grupy najważniejszych i najpopularniejszych z nich. W kolejnym rozdziale, pod tytułem *Tekstualna androgynia*, zajmuję się kwestią modernistycznego kobiecego autotematyzmu. Na przykładzie wiersza Marii Komornickiej *Ból fatalny* – który traktuję jako tekst reprezentatywny dla szerszego zjawiska autotematyzmu w wydaniu kobiecym – opisuję konstruowanie kobiecego podmiotu lirycznego w liryce przełomu XIX i XX wieku. Mając na uwadze koncepcję *écriture féminine*, odpowiadam na pytanie, jak w ogóle możliwy jest tekst kobiecy. Rozdział ten kończy analiza wiersza Bronisławy Ostrowskiej, wpisującego się w kobiecy autotematyzm. Następna część poświęcona jest wątkom *queerowym* pojawiającym się w młodopolskiej poezji. Staram się w niej udowodnić przydatność teorii *queer* do interpretacji wybranych utworów tego czasu oraz pokazać, co może wyniknąć z zastosowania takiej metodologii. W rozdziale o twórczości Zofii Trzuszczkowskiej kontynuuję w zasadzie pewne wątki podjęte wcześniej – szczególnie dotyczące kobiecego (i męskiego) podmiotu lirycznego. Analizując jej wiersze, wykazuję, jak gra maskami autorstwa tekstu uruchamia interakcję między poziomami utworów, a tym samym nie tylko otwiera tekst na interpretacyjny pluralizm, ale także umożliwia przemycanie pewnych treści emancypacyjnych. W części dotyczącej Maryli Wolskiej również koncentruję się na młodopolskim kobiecym autotematyzmie, tym razem jednak interesuje mnie podjęta przez poetkę gra między figurą wieszczka a figurą wieszczki. Opisuję drogę, jaką przeszła Wolska, od skrywania do demonstrowania płci. Z kolei w rozdziałach poświęconych Kazimierze Zawistowskiej i Bronisławie Ostrowskiej badam, jak młodopolskie poetki próbowały (od)zyskiwać swoją kobiecą genealogię. Udowadniam, że przez reinterpretację określonych postaci historycznych i biblijnych poetki mówiły zarówno o swej przeszłości, jak i o sobie samych. W następnej części, zatytułowanej „*Sen kniei padłej*”, porównując cykle wierszy Bronisławy Ostrowskiej i Leopolda Staffa o macierzyństwie, wskazuję na różnice w kobiecym i męskim sposobie ukazywania tego tematu. Analizę poprzedzają dwie dłuższe uwagi wstępne: pierwsza

dotyczy macierzyństwa jako zjawiska społeczno-kulturowego, a druga „macierzyńskich” metafor, obrazowania i słownictwa obecnego w poezji Młodej Polski. Rozdział ten kończy interpretacja kilku wierszy Marceliny Kulikowskiej, w których autorka pokazuje różne aspekty bycia matką. W ostatnich dwóch częściach jest mowa o Franciszce Arnsztajnowej. Najpierw interpretuję jej wiersze żydowskie. Interesuje mnie, jak poetka uwikłana poniekąd w dwie tożsamości – płciową i rasową – próbowała je wyrażać w języku poezji. Poza tym na podstawie tych tekstów oraz biografii Arnsztajnowej koncentruję się na wątkach związanych z jednej strony z syjonizmem, z drugiej – z procesami asymilacyjnymi. W ostatniej części skupiam się na jej utworach wojennych, pochodzących z tomu *Archaniół jutra*. Poetka konsekwentnie realizowała założenia poezji tyrtejskiej, jednak okazuje się, że ów tyrteizm miał anihilować doświadczenie indywidualne, maskować tragedię kobiety – matki wysyłającej syna na wojnę. Dlatego też rozdział ten kończą rozważania na temat dwóch figur – Ojczyzny-Matki oraz Matki Polki.

Młodopolska poezja kobieca jest dla mnie lustrem, w którym przegląda się kobieta przełomu XIX i XX wieku. Odbija się w nim jej skomplikowana tożsamość, uwikłana w różne dyskursy – genderowe, poetyckie, narodowe, macierzyńskie, kulturowe, historyczne i rasowe. To kobieta pełna wątpliwości, obaw i lęków, lecz także nadziei i wiary w siebie oraz własne możliwości. Ale w lustrze tym przegląda się również mężczyzna, bo – jak pisał Charles Baudelaire –

Kocham was i żałuję, o siostry tułacze, (...)
Za niesytość pragnienia, za tęsknot rozpaczę
I za wielkich serc waszych miłosną potęgę⁸.

Niniejsza książka wyrasta ze spotkania poezji Młodej Polski z feministyczną krytyką literacką. W moim życiu spotkanie to było możliwe dzięki dwóm wspomniałym osobom. Moja wiedza o literaturze tego czasu i sposób, w jaki na ową literaturę patrzę, jest właśnie ich zasługą. Dlatego też *Niesytość pragnienia* dedykuję profesor Krystynie Kłosińskiej i profesorowi Marianowi Stali.

Dziękuję również pierwszym czytelnikom tej książki za cierpliwość, cenne rady i wszelką pomoc: profesor Annie Burzyńskiej, profesor Annie Czabanowskiej-Wróbel, doktor Annie Pekaniec, Mai Jarnuszkiewicz i Piotrowi Krasce.

⁸ Ch. Baudelaire, *Potępienie*, przeł. K. Zawistowska, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 189.

Poetki Młodej Polski – od *fin de siècle*'u do XXI wieku

Imię kobiet poetyzujących – legion, tyle ich bodaj, co pianistek domowych.

(Wilhelm Feldman, 1918)¹

Udział kobiet w ruchu Młodej Polski był tak znamieny, że niepodobna go pominąć.

(Tadeusz Żeleński, 1947)²

Twórca-literat otrzymał konkurenta na własnym polu: inwazja kobiet w dziedzinie literatury stała się szczególnie silna pod koniec XIX wieku.

(Maria Podraza-Kwiatkowska, 1968)³

Kobiety miały pokaźny udział w literaturze Młodej Polski. Była to pierwsza epoka, w której pióra kobiece okazały się tak liczne, wnoszące nowy ton, dotychczas w poezji nieobecny.

(Artur Hutnikiewicz, 1994)⁴

¹ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 2, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1985, s. 186.

² T. Żeleński, *Wstęp*, [w:] *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński, Wrocław 1947, s. 35.

³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] *też*, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 280.

⁴ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1999, s. 152.

Skala i artystyczna ranga lirycznych wypowiedzi kobiet na przełomie XIX i XX wieku jest zjawiskiem bez precedensu w historii polskiej literatury. Więcej nawet, trudno znaleźć by było sytuację analogiczną w którejkolwiek z literatur europejskich tamtego czasu.

(Dariusz Trzeźniowski, 2006)⁵

Kobiety poetki (...) dopiero na przełomie wieków XIX i XX pojawiły się w życiu literackim tak licznie, że zostały uznane za nową, znaczącą grupę twórców, a produkt artystyczny, który zaproponowały czytelnikom, został uznany za osobne zjawisko socjologiczno-estetyczne określane mianem poezji kobiecej.

(Agata Zawiszewska, 2014)⁶

Powyższe słowa jednoznacznie świadczą o tym, że na przełomie XIX i XX wieku w literaturze polskiej zaszło zjawisko całkiem nowe – młodopolska poezja kobiet. Po raz pierwszy poetki występowały tak licznie i na taką skalę, że można wręcz mówić o pewnej – specyficznej i wewnętrznie zróżnicowanej – kobiecej grupie poetyckiej. To, jak liczne były te głosy, potwierdza chociażby antologia przygotowana przez Pawła Hertza, nosząca tytuł *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. W 4. i 5. tomie⁷ – obejmującym poetów urodzonych po roku 1851 i debiutujących (w czasopismach lub wydawnictwach książkowych) do 1918 – autor wymienia aż 53 poetki⁸. Dla porównania w tych samych tomach pojawia się 290 nazwisk mężczyzn. Poetki stanowią zatem około 15 procent, co z jednej strony jest wynikiem niespotykanym dotychczas w historii literatury, ale z drugiej – wynik ten dotyczy nazwisk debiutantów i nie przekłada się na liczbę wydawanych tomów poetyckich. Wówczas bowiem ów procentowy rezultat znacznie by się obniżył.

W rozdziale tym śledzę, jak w rzeczywistości wyglądał udział kobiet poetek w aktywności literackiej końca XIX wieku, a następnie to, jak potoczyło się ich „życie pośmiertne”, czyli recepcja i funkcjonowanie w historii literatury. Ma on więc charakter bardziej ilościowy niż jakościowy, sprawozdawczy niż analityczny, i jest zaledwie szkicem, stwarzającym tło dla zaprezentowanych w dalszych częściach książki interpretacji. Przez analizę obecności młodopolskich poetek w wybranych antologiach i syntezach

⁵ D. Trzeźniowski, *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek*, „Etnolingwistyka” 2006, nr 18, s. 329.

⁶ A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestolecu międzywojennym*, Szczecin 2014, s. 133.

⁷ *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, t. 1–7, oprac. P. Hertz, Warszawa 1959–1975.

⁸ Dla przykładu: obok nazwisk znanych, jak choćby Komornicka, Wolska, Ostrowska, Zawistowska, Iłłakowiczówna, Kulikowska, Arnsztajnowa, Grossek-Korycka, Rabska, pojawiają się nazwiska zupełnie już dziś zapomniane (np.: Sochaczewska, Terpiłowska, Poznańska, Kłopotowska, Walicka i wiele innych).

okresu Młodej Polski postaram się odpowiedzieć na pytanie o stan współczesnej wiedzy o tych artystkach. Podkreślenia wymaga jeszcze fakt, że niniejszy rozdział ma być próbą opisanego „życia pośmiertnego” nie poszczególnych autorek, lecz całej formacji modernistycznych poetek – grupy, która nigdy nie występowała jako grupa, sytuacyjna bądź programowa. Nie biorę tu więc pod uwagę artykułów i publikacji książkowych dotyczących wybranej (jednej) poetki⁹.

Jedną z pierwszych antologii poezji drugiej połowy XIX wieku był *Album współczesnych poetów polskich 1863–1898* opracowany przez Jana Kasprowicza i wydany w roku 1899. Z 47 wymienionych nazwisk tylko 4 są nazwiskami kobiet (Bartusówna, Konopnicka, Szczęsna, Trzeszczkowska – pojawiająca się tu pod pseudonimem Adam M-ski) – co stanowi około 8 procent. Na marginesie warto w tym miejscu dodać, że za najpopularniejszą i najważniejszą poetkę przełomu wieków bezsprzecznie była uważana Maria Konopnicka, o czym świadczy chociażby liczba publikacji naukowych na jej temat powstałych w tym czasie¹⁰. Sytuacja w kolejnych antologiach ułożonych w modernizmie lub na początku dwudziestolecia międzywojennego przedstawia się następująco: *Wybór poezji „Młodej Polski”* Wilhelma Feldmana z roku 1903 – poeci: 35, poetki: 5, czyli około 12 procent¹¹; *Młoda Polska w pieśni. Wybór najcelniejszych poezji ostatniej doby* Czesława Jankowskiego również z 1903 – poeci: 47, poetki: 7, więc około 13 procent¹²; *Antologia współczesnych poetów polskich* (1908) Kazimierza Królińskiego – poeci: 89, poetki: 18 – około 17 procent¹³; *Kwiat współczesnej poezji polskiej* (1920) Leopolda Staffa – poeci: 38, poetki: 6 – około 14 procent¹⁴. Uogólniając, można więc uznać, że w tych najbardziej popular-

⁹ Książek będących monografiami twórczości wybranej poetki Młodej Polski jest w gruncie rzeczy niewiele. Chyba tylko Maria Komornicka doczekała się kilku większych omówień (wymieniam je w rozdziale dotyczącym Komornickiej). Poza tym ukazały się dwie monografie poezji Bronisławy Ostrowskiej (Anny Wydryckiej „...rymów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej i Barbary Olech Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*), jedna o Maryli Wolskiej (Stanisława Sierotwińskiego *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*) oraz jedna o Maryli Czerkawskiej (Hanny Ratusznej „*Trwam, jestem, czuję cudnej zgody sprzeczność*” – o twórczości Maryli Czerkawskiej). Istnieje natomiast spora grupa artykułów poświęconych młodopolskim poetkom (wymieniam je w bibliografii. Tam również podaję dokładny opis bibliograficzny wymienionych tu pozycji).

¹⁰ Na przykład zbiór *Hołd Maryi Konopnickiej*, Kraków 1902.

¹¹ Komornicka, Zawistowska, Wolska, Adam M-ski (Trzeszczkowska), Markowska.

¹² Deotyma, Konopnicka, Adam M-ski, Hajota, Wolska, Ostrowska, Dzierżkówna.

¹³ Czerkawska, Wolska, Deotyma, Kazecka, Komornicka, Konopnicka, Liliana, Marcinkowska, Markowska, Adam M-ski (identyfikowany jako Mańkowski!), Nałkowska, Neumannowa, Ostrowska, Pilecka, Pruszyńska, Stanisławska, Zaleska, Zawistowska.

¹⁴ Iłakowiczówna, Konopnicka, Ostrowska, Wolska, Zawistowska, Zaleska.

nych zbiorach poetyckich przełomu XIX i XX wieku poetki stanowiły około 13 procent uwzględnianych autorów, co – powiedzmy to raz jeszcze – jest wynikiem niespotykanym dotychczas w literaturze polskiej.

Pierwszą ważną antologią poezji młodopolskiej, prezentującą spojrzenie z dystansu i będącą jednocześnie próbą syntezy i tworzenia kanonu, był zbiór *Młoda Polska. Wybór poezyj* z roku 1939 opracowany przez Tadeusza Żeleńskiego w serii Biblioteki Narodowej. Autor *Wstępu* dostrzega doniosłą rolę – jak pisze – „elementu kobiecego” w liryce modernistycznej, umieszczając w wyborze wiersze Maryli Wolskiej, Marii Komornickiej, Kazimierzy Zawistowskiej, Bronisławy Ostrowskiej, Zofii Trzeszczkowskiej, Marii Grossek-Koryckiej oraz Zofii Nałkowskiej (liczba wymienionych autorek stanowi 15 procent liczby wszystkich prezentowanych tu poetów). Już na tym etapie można zaobserwować formowanie się pewnego rodzaju kanonu modernistycznej liryki kobiecej. Wymienione powyżej nazwiska – może bez Nałkowskiej – będą bowiem nieustannie powracać w opracowaniach historycznoliterackich, skazując tym samym inne poetki na zapomnienie. Doskonale poświadczony jest ten proces w serii *Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, gdzie została omówiona twórczość (i zamieszczony wybór wierszy) właśnie tych sześciu poetek¹⁵.

Oprócz tego powstało kilka antologii twórczości wyłącznie poetek Młodej Polski. W roku 1963 Jan Zygmunt Jakubowski zebrał i opracował wybór wierszy 15 poetek¹⁶. Obok tych sześciu najpopularniejszych autor zamieścił teksty Hanny Zahorskiej, Marii Markowskiej, Marii Czerkawskiej, Anny Neumanowej, Krystyny Zaleskiej, Sławy Pruszyńskiej, Wandy Stanisławskiej oraz Zofii Wojnarowskiej. Co interesujące, Jakubowski nie uwzględnia tu twórczości Marceliny Kulikowskiej ani Flory Hufnagel. Poza tym autor wstępu podkreśla, że najważniejszymi poetkami tego okresu były Ostrowska i Wolska, i to im poświęca najwięcej uwagi. Agata Zawiszevska w następujący sposób komentuje tę antologię:

Zdaniem Jakubowskiego, twórczość poetek młodopolskich należy do drugiego etapu „walki” o równouprawnienie kobiet w życiu i w literaturze. Pierwszym etapem był pozytywizm, kiedy udział poetek w kulturze narodowej (z Marią Konopnicką na czele) polegał na realizowaniu „tematów ogólnych (filozoficznych, narodowych, społecznych)”. W Młodej Polsce przeciwnie – twórczość kobiet cechuje „bunt przeciwko patosowi służby obywatelskiej, jaki cechował znaczną część twórczości autorki *Pana Balcera w Brazylii*” oraz „coraz śmielsze sięganie do ukazania odrębnych, właśnie niewieścich, doświadczeń, jakim

¹⁵ *Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1–4, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968–1977.

¹⁶ *Poetki Młodej Polski*, oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1963.

nadała znamiona rzetelnej poezji w dwudziestolecu największa poetka polska XX wieku (...) Maria Pawlikowska”. Dla Jakubowskiego dorobek poetek młodopolskich to po prostu ogniwo łączące przepojoną pierwiastkami ogólnoludzkimi twórczość Konopnickiej z czysto kobiecą liryką Pawlikowskiej – ogniwo jednakże skażone naśladownictwem dykcji Konopnickiej¹⁷.

W roku 2000 zespół pod redakcją Jadwigi Zacharskiej wydał zbiór (wraz z krytycznym opracowaniem) *Poetki przełomu XIX i XX wieku*¹⁸, w którym zostały uwzględnione również autorki pozytywistyczne (Maria Bartusówna, Józefa Bąkowska, Maria Ilnicka, Maria Konopnicka, Jadwiga Łuszczewska, Janina Pajzderska) oraz poetki niewymieniane przez Jakubowskiego (Flora Hufnagel, Kazimiera Iłakowiczówna, Marcelina Kulikowska, Maria Szpyrkówna) – w sumie 23 nazwiska. Zabrakło natomiast Neumanowej, Pruszyńskiej i Stanisławskiej. Z kolei w roku 2001 ukazała się miniaturowa antologia *Żywe ognie. Wiersze miłosne poetek Młodej Polski* ze wstępem Marii Szyszkowskiej¹⁹, gdzie w znacznej mierze powtórzone zostały poetki znane z wcześniejszych wyborów (wyjątek stanowi dodana Zofia Rościszewska) – ogółem 15 nazwisk.

Na marginesie wypada jeszcze wspomnieć o dwóch antologiach z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, opracowanych przez Ireneusza Sikorę: *Antologii liryki Młodej Polski*²⁰ oraz *Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*²¹. Obok utworów napisanych przez mężczyzn autor umieszcza tam również wiersze poetek (tych najpopularniejszych – m.in. Komornickiej, Zawistowskiej, Ostrowskiej, Wolskiej).

Biorąc zatem pod uwagę analizowane zbiory wierszy oraz odpowiednie opracowania i wydania krytyczne, można stwierdzić, że – poza wymienionymi antologiami – znanych jest w gruncie rzeczy pięć poetek młodopolskich (Zawistowska, Wolska, Ostrowska, Komornicka i Grossek-Korycka). Wszystkie doczekały się osobnych wydań i wyborów poezji²². Poza nimi –

¹⁷ A. Zawiszewska, dz. cyt., s. 144.

¹⁸ *Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, red. J. Zacharska, Białystok 2000.

¹⁹ *Żywe ognie. Wiersze miłosne poetek Młodej Polski*, oprac. A.K. Waśkiewicz, wstęp M. Szyszkowska, Warszawa 2001.

²⁰ *Antologia liryki Młodej Polski*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1990.

²¹ *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1993.

²² Mam tu na myśli ważną serię *Biblioteka Młodej Polski*. Zob.: M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996; K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982; B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999; M. Wolska, *Poezje wybrane*, oprac. K. Zabawa, Kraków 2002; M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, oprac. B. Olech, Kraków 2005. Zob. też: B. Ostrowska, *Biała godzina. Wybór poezji*, oprac. S. Lichański, Warszawa 1969; B. Ostrowska, *Utwory prozą*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1982; M. Grossek-Korycka, *Wybór*

by tak rzec: w drugim rzędzie – należy umieścić Arnsztajnową²³, Czerkawską²⁴, Kulikowską²⁵ oraz Trzeszczkowską²⁶. Trzeba przy tym podkreślić, że podstawą do takich uogólniających i wartościujących wniosków jest póki co analiza zawartości antologii epoki, osobnych wydań zbiorów wierszy oraz poszczególnych opracowań książkowych.

Nieco inaczej przedstawia się powyższa kwestia w rozmaitych syntezach literatury Młodej Polski. Tu bowiem w zasadzie od początku doceniano „element kobiecy”, akcentując jednocześnie ważną rolę ówczesnej poezji kobiet. Co prawda Piotr Chmielowski w *Najnowszych prądach w poezji naszej* (1901) ani słowem nie wspomina o poetkach, wynika to jednak z pewnych indywidualnych gustów literackich autora. Ale już rok później Wilhelm Feldman w znakomitej *Współczesnej literaturze polskiej* poświęcił poezji kobiecej odrębny rozdział (w Księdze Szóstej pod tytułem *Neoromantyzm*)²⁷. „Fala sztuki nowej musiała objąć i objęła też talenty kobiece. Pod tchnieniem rozbudzonej uczuciowości ożyła poezja w całym szeregu dusz, które zapragnęły (...) być sobą, szczerze wyśpiewać swoje ja...”²⁸ – pisze Feldman. I dalej, nieco ironicznie: „Imię kobiet poetyzujących – legion, tyle ich bodaj, co pianistek domowych; najczęściej jednak łatwo odgadnąć, który bóg lub półbóg bywa tu natchnieniem”²⁹. Do tych, na które warto zwrócić uwagę, krytyk zalicza – co już nie dziwi – Komornicką, Wolską, Zawistowską oraz Ostrowską. Analizuje też wybrane wiersze tych poetek. Hasłowo wylicza natomiast jeszcze Hufnagel, Nałkowską, Arnsztajnową, Czerkawską, Wojnarowską i Rabską³⁰. Jak słusznie zauważa Zawiszewska, Feldman „wskazał m.in. dominantę twórczości kobiecej, a mianowicie wpisany w nią wielowarstwowy konflikt: między człowieczeństwem a kobiecością, oryginalnością i konwencjonalnością, artystem

poezji, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2004; M. Wolska, *Poezje*, Warszawa 1965; M. Wolska, *Poezje*, oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1971; M. Wolska, *Wiersze wybrane*, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2003.

²³ Zob.: F. Arnsztajnowa, *Wiersze*, oprac. R. Rosiak, Lublin 1969; F. Arnsztajnowa, *Wybór wierszy*, oprac. B. Wójcikowska, Lublin 2005.

²⁴ Zob.: M. Czerkawka, *Jałowcowe żniwa*, oprac. J. Kwiatkowski, Kraków 1972.

²⁵ Zob.: M. Kulikowska, *Poezje*, oprac. A. Wydrycka, Białystok 2001.

²⁶ Zob.: A. M-ski (Zofia Mańkowska), *Dzisiaj i na wieki. Poezje*, oprac. J. Garbiński, Warszawa–Mińsk 2004.

²⁷ Wypada zaznaczyć, że ostateczny kształt omawianej książki Feldman opracował w roku 1918. Od tego roku mamy więc do czynienia z próbą całościowego omówienia literatury Młodej Polski.

²⁸ W. Feldman, *Współczesna literatura polska...*, dz. cyt., s. 181.

²⁹ Tamże, s. 186.

³⁰ Pojawiają się jeszcze: Grossek-Korycka, Markowska, Zahorska (Savitri), Pajzderska, Trzeszczkowska, Kulikowska, Marcinkowska, Bartusówna, Ilnicka, Iłłakowiczówna, Theresita, Przedborska, Szpyrkówna, Szadurska.

i rzemiosłem, rozumem i uczuciem, «służbą» i «miłością»³¹. Badaczka tak podsumowuje jego prace:

Rozwiązania zastosowane przez Feldmana w jego *Wyborze i Współczesnej literaturze polskiej* ujawniają więc sprzeczne tendencje nowoczesności: antologia poetycka opatrzona jedynie lapidarnym wstępem redaktora pokazuje poetki modernistyczne jako pełnoprawne współtwórczynie epoki, reprezentantki różnych -izmów niezafiksowane na problematyce miłosnej; synteza literacka posługująca się wartościującym komentarzem wyłącza poetki z pejzażu literackiego epoki i czyni z nich grupę problematyzującą własną płęć i skupionych na erotyce naśladowczyń męskich mistrzów³².

Trudno nie zgodzić się z ustaleniami Zawiszewskiej. Niemniej książka Feldmana jest pierwszą historią literatury polskiej, w której tyle uwagi poświęcono poezji (i prozie) kobiecej. Można więc zaryzykować twierdzenie, że to właśnie od Feldmana mówienie (wspominanie) o roli kobiet w literaturze modernizmu stało się wymogiem, a pomijanie tego tematu – poważną ignorancją.

Na uwagę zasługuje również artykuł Władysława Jabłonowskiego *Kobiety-poetki*³³, w którym omówiona została twórczość Zawistowskiej, Komornickiej, Marcinkowskiej, Ostrowskiej i Pruszyńskiej. Inne poetki (m.in. Nałkowska) zostają tylko wymienione. Jest to pierwszy artykuł, którego tematem są młodopolskie poetki traktowane jako pewna grupa. Z kolei Józef Wiśniowski w pracy *Dzisiejsi. Wrażenia ze współczesnej liryki polskiej*³⁴, będącej pewnego rodzaju „przeglądem” poetów modernistycznych, stosunkowo wiele miejsca poświęca właśnie kobietom. Zaskakuje jedynie dobór nazwisk – obok Zawistowskiej, Komornickiej, Wolskiej, Ostrowskiej pojawiają się Arnsztajnowa, Trzuszczkowska, Szczęsna (czyli Bąkowska), Zaleska, Kalenkiewiczowa, Jankowska i Markowska. Autor nie uwzględnił natomiast Grossek-Koryckiej, Czerkawskiej, Kulikowskiej, Nałkowskiej – poetek, które przecież były wówczas znane. Oczywiście może budzić wątpliwości wartość historycznoliteracka tych dwóch prac, stanowią one jednak cenne źródło informacji o funkcjonowaniu poetek w świadomości czytelniczej pierwszej dekady XX wieku. Przez porównanie prac sprzed pierwszej wojny światowej z historiami literatury okresu pisanymi później (przede wszystkim po roku 1945) możemy zaobserwować, które pisarki – cenione przecież w chwili wydawania kolejnych tomów poetyckich – z czasem ulegały zapomnieniu.

³¹ A. Zawiszewska, dz. cyt., s. 136.

³² Tamże, s. 139.

³³ W. Jabłonowski, *Kobiety-poetki*, „Dziennik Kijowski” 1906, nr 82.

³⁴ J. Wiśniowski, *Dzisiejsi. Wrażenia ze współczesnej liryki polskiej*, Jasło 1903.

Większość nazwisk wymienionych wyżej poetek³⁵ pojawia się w *Polskiej literaturze współczesnej* Antoniego Potockiego – krytyka i historia literatury o znacznie większej świadomości i intuicji literackiej niż dwaj poprzedni. Generalnie Potocki docenia udział kobiet w poezji modernistycznej, jednakże mówi o nich tylko w kontekście epigonizmu. Owszem – twierdzi – te wiersze są dobre, ale dobre „jak na kobiety”, a nie w ogóle, w obrębie całej epoki. Zatem już punkt wyjścia jest deprecjonujący. Píše na przykład:

Opuszczając to gineceum poezji polskiej (...), mam jedną uwagę do zanotowania. Oto na ogół wśród kategorii zwanej *poetae minores* kobiety nasze mają jednak prawie zawsze coś do powiedzenia. Jest niemal zawsze pewien wdzięk, bodaj szczerego umiłowania, zachwycenia się wpływem, za którym poszły w swej poezji³⁶.

Stanowisko, jakie Potocki zajmował w kwestii poetek młodopolskich, było charakterystyczne przez wiele lat dla znacznej liczby historyków. Wspominali o piszących kobietach, ale nie cenili tej poezji. Dobrym przykładem takiej właśnie postawy jest Julian Krzyżanowski, który w *Neoromantyzmie polskim: 1890–1918*³⁷ wymienia 12 poetek młodopolskich, części z nich poświęca nawet kilka akapitów, na koniec jednak stwierdza: „W sumie legia poetek, nie wnosząc niczego przełomowego do poezji ówczesnej, nie zdobywając nawet w niej stanowisk, które w pokoleniu poprzednim zajęły w liryce Konopnicka, w powieści zaś Orzeszkowa, najwyższe szczyty osiągnęła tam, gdzie w postać po kobiecemu «wykończoną» haftu artystycznego zakłęła typowe upodobania epoki”³⁸.

Nie sposób nie wspomnieć tutaj także o znakomitym *Modernizmie polskim* Kazimierza Wyki (wydanie pierwsze w roku 1959). Zgodnie z podtytułem *Struktura i rozwój* autor nie zajmuje się konkretnymi poetkami, a raczej pewnymi zjawiskami i procesami zachodzącymi w obrębie literatury młodopolskiej. Z tego też może wynikać fakt totalnej nieobecności poetek w tej pracy³⁹.

Do pewnego momentu funkcjonowanie poetek w syntezach literatury Młodej Polski przedstawia się więc następująco: większość historyków dostrzega tę poezję, klasyfikuje ją jednak jako epigońską, pozbawioną jakich-

³⁵ Omawiane: Arnsztajnowa, Ilnicka, Komornicka, Markowska, Wolska, Ostrowska, Zawistowska, Trzeszczkowska, Marcinkowska; wymienione: Kulikowska, Nałkowska.

³⁶ A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912, s. 326.

³⁷ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski: 1890–1918*, Wrocław 1963.

³⁸ Tamże, s. 83–84.

³⁹ Wyjątek stanowią wzmiankowane jedynie: Komornicka, Grossek-Korycka i Ostrowska.

kolwiek nowatorskich cech, a przez to mniej wartościową w porównaniu z poezją mężczyzn. Dlatego można w przybliżeniu podać, że w omawianych publikacjach wspomina się średnio dziesięć modernistycznych poetek, z których tylko czterem (Komornickiej, Wolskiej, Ostrowskiej i Zawistowskiej) zostaje poświęcona większa uwaga (czyli kilka zdań omówienia twórczości danej poetki). Wiersze ich umieszczane są w trzech grupach tematycznych: natura (tu przede wszystkim utwory Ostrowskiej), wątki prasłowiańskie (u Wolskiej) oraz erotyki (u Zawistowskiej). Komornicka pozostaje niejako z boku, podkreśla się ewentualnie niezwykle mocno zaznaczone „ja” i indywidualizm jej poezji.

Sytuacja uległa diametralnej zmianie dzięki pionierskim pracom Marii Podraza-Kwiatkowskiej, która na nowo odczytała młodopolską lirykę kobiet. W roku 1968 ukazał się artykuł *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, jeden z pierwszych, który zwracał uwagę na problematykę płci obecną w modernistycznych tekstach. Podraza-Kwiatkowska stwierdza tam:

Twórca-literat otrzymał konkurenta na własnym polu: inwazja kobiet w dziedzinie literatury stała się szczególnie silna pod koniec XIX wieku. I – co zasługuje na podkreślenie – nowy konkurent stanowił niespodziankę. W okresie bowiem, w którym – jak by się mogło wydawać – kobiety winne były wnieść do literatury jeszcze głębszą uczuciowość, jeszcze bardziej wyrafinowaną i przeczuloną delikatność, jeszcze większą skłonność do tkliwego liryzmu – w tym okresie tworzą one poezję żywiołową, zdobywczą, poezję pełną pasji i namiętności⁴⁰.

Autorka stara się pokazać, jak mizoginistyczny charakter epoki z jednej strony, a emancypacyjne ruchy kobiet z drugiej wpłynęły na twórczość poetycką (w tym poezję kobiet). W celu egzemplifikacji stawianych tez Podraza-Kwiatkowska analizuje wiersze Komornickiej, Arnsztajnowej i Trzszczkowskiej. Drugą niezwykle znaczącą i wielokrotnie cytowaną pracą jest *Młodopolska femina. Garść uwag* z roku 1993. Artykuł stanowi jedynie zarysowanie problematyki kobiecej w modernistycznych tekstach. Pojawiają się – znane już – nazwiska Komornickiej, Ostrowskiej, Wolskiej, Zawistowskiej, Trzszczkowskiej, Czerkawskiej, Arnsztajnowej, Hufnagel, Grossek-Koryckiej i Zahorskiej. Autorka zwraca uwagę na „kobiece” tematy występujące w tej literaturze, ale – co ważniejsze – pisane z kobiecej perspektywy. O oryginalności tej poezji świadczy zatem fakt, że takie problemy jak macierzyństwo, miłość zmysłowa, ciało i cielesność, a także dekadentyzm zostają zaprezentowane w nowej, kobiecej wersji.

⁴⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne...*, dz. cyt., s. 280.

Wypada również wspomnieć książkę Agnieszki Baranowskiej *Kraj modernistycznego cierpienia* (1981), w której autorka przybliży życie i – w znaczenie mniejszym stopniu – twórczość Trzeszczkowskiej, Zawistowskiej, Komornickiej, Theresity, Łuskiny, Kulikowskiej i Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Baranowską bardziej interesują skomplikowane dzieje życia tych kobiet, dlatego też literatura schodzi u niej na dalszy plan. Niemniej jest to jedna z pierwszych publikacji książkowych, której bohaterkami są poetki przełomu XIX i XX wieku⁴¹.

Wzrost zainteresowania młodopolskimi poetkami wywołany esejami Podrazy-Kwiatkowskiej doskonale widać na przykładzie podręcznika *Młoda Polska* Artura Hutnikiewicza (1994). Oprócz tego, że autor stosunkowo wiele miejsca poświęca na opis twórczości Zawistowskiej, Wolskiej, Ostrowskiej, Trzeszczkowskiej i Grossek-Koryckiej⁴² (co interesujące, Komornicka nie pojawia się w omawianej książce jako poetka), to – w przeciwieństwie do Potockiego, Wyki, Krzyżanowskiego – zwraca też uwagę na doniosłą i nowatorską rolę tej poezji. Píše: „Kobiety miały pokaźny udział w literaturze Młodej Polski. Była to pierwsza epoka, w której pióra kobiece okazały się tak liczne, wnoszące nowy ton, dotychczas w poezji nieobecny”⁴³. Nie ma tu więc deprecjonujących zdań o epigonizmie i nadmiernej uczuciowości tej poezji.

Dzięki pracom Podrazy-Kwiatkowskiej oraz upowszechnieniu się krytyki feministycznej w Polsce po roku 1989 nastąpiło znaczne ożywienie w badaniach nad modernistyczną liryką kobiet, czego wyrazem są liczne publikacje. Najjaskrawszy tego przykład stanowią rozprawy Germana Ritza, który dokonał rewizji i rewindykacji młodopolskich wierszy kobiecych z punktu widzenia krytyki genderowej. Na szczególną uwagę zasługują dwa artykuły. Pierwszy to *Modernistyczna liryka kobieca*, zaczynający się od znaczących słów:

Nikt nie próbował do tej pory opisać galerii poetek Młodej Polski, choć przedsięwzięcie takie byłoby wyzwaniem co najmniej z dwóch względów. Refleksja nad głosem kobiecym wydobyłaby na światło dzienne jednoczesną ukrytą tożsamość płciową męskiej liryki i stworzyłaby historyczne zakotwiczenie dla mitoidalnej wyobraźni seksualnej tej epoki⁴⁴.

⁴¹ Baranowska píše też o Ludwiku Licińskim i Franciszku Mirandoli.

⁴² Dla porównania: poezji Zawistowskiej poświęca tyle samo miejsca, co poezji Micińskiego.

⁴³ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska...*, dz. cyt., s. 152.

⁴⁴ G. Ritz, *Modernistyczna liryka kobieca*, przeł. M. Łukasiewicz, „Twórczość” 2000, nr 1, s. 57.

Budzi zdumienie fakt, że dopiero po stu latach ktoś zdecydował się napisać pracę pod takim – jakże skądinąd oczywistym – tytułem, w której stara się opisać młodopolską lirykę kobiecą traktowaną jako całość, nie zapominając jednocześnie o indywidualności poszczególnych autorek. Ritz wyróżnia trzy strategie znamienne dla tej liryki. Pierwsza – „strategia uzurpacji męskiego autorstwa, przez przyjęcie męskiego pseudonimu (...), przez stylizację (...) i wreszcie przez transgresję płciową”⁴⁵ (w grupie tej umieszcza Trzuszczowską, Łuskinę i Komornicką). Druga – „strategia mowy kobiecej”⁴⁶ (u Ostrowskiej i Wolskiej). Trzecia – „strategia emancypacji”⁴⁷ (u Kulikowskiej i Grossek-Koryckiej). Kolejnym ważnym artykułem Ritza jest *Młoda Polska a transgresja płciowa*⁴⁸ (1998). W tekście tym analizuje on twórczość Trzuszczowskiej, Komornickiej i Łuskińskiej właśnie pod kątem strategii zmiany płci widocznej w tekstach poetyckich.

Innym badaczem, który poświęcił modernistycznym twórczyniom osobny artykuł, jest Dariusz Trześniowski. W szkicu *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek* wymienia on następujące autorki: Komornicką, Wolską, Ostrowską, Zawistowską, ale też Trzuszczowską i Hufnagel. Wzmiankuje również o Grossek-Koryckiej, Kulikowskiej i Zahorskiej. Traktuje więc te poetki jako przynależne do pewnej grupy, połączone wspólnym doświadczeniem, odnotowywanym przez nie w tekstach poetyckich. Badacz wymienia pięć rodzajów głównych doświadczeń kobiecych: ciała, świata, macierzyństwa, upływu czasu oraz śmierci. Swoje rozważania kończy następującą konstatacją:

Wychowane przez młodopolską atmosferę poetki potrafiły poszerzyć skalę tematyczną liryki polskiej. Zapisywały emocje wcześniej nieobecne w literaturze, rozluźniły jej moralny gorset. Utrwały portret kobiety początku czasów nowoczesnych, dopominającej się w bardzo jeszcze „męskocentrycznym” świecie o swoje prawa – do niezależnych wyborów miłosnych, do odkrywania własnego ciała, do określania własnej tożsamości (...), innego przeżywania świata, religii, upływającego czasu, wreszcie śmierci. Kobiety-autorki pełnym literackim głosem wypowiedziały swoją odmienność, zapowiadając teksty zrewoltowanych pisarek XX wieku (...). I, trzeba mocno podkreślić, skala tego zjawiska

⁴⁵ Tamże, s. 57.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Artykuł ten ukazał się w *Nowej świadomości płci w modernizmie* (tom pod red. G. Ritza, Ch. Binswanger i C. Scheide, Kraków 2000) pod tytułem *Transgresja płciowa jako forma krytyki spod znaku gender i transformacja dyskursu* (przeł. M. Łukasiewicz). Następnie został przedrukowany pod tytułem *Młoda Polska a transgresja płciowa* w zbiorze szkiców G. Ritza *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002.

pozostaje czymś wyjątkowym na tle literatury europejskiej. Nigdzie indziej literacki głos kobiet nie zabrzmiał tak wyraziście, ich twórczość nie zajęła tak rozległego i artystycznie doniosłego miejsca na mapie kultury⁴⁹.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o kilku – feministycznych z ducha – publikacjach. Po pierwsze – o pionierskim przewodniku *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*⁵⁰, w którym Grażyna Borkowska pokrótce omawia twórczość Wolskiej, Zawistowskiej, Ostrowskiej i Komornickiej. Wymienia też Grossek-Korycką, Trzeszczkowską, Kulikowską i Iwanowską (Theresitę). Po drugie – o książce Anny Legeżyńskiej *Od kochanki do psalmistki...*⁵¹, w której – w rozdziale pod tytułem *Kochanki* – autorka interpretuje wybrane wiersze Zawistowskiej, Komornickiej, Grossek-Koryckiej, Ostrowskiej i Wolskiej. Niemniej Legeżyńska sytuuje te utwory jedynie w kręgu młodopolskich mitów miłości, a twórczość modernistycznych poetów ogranicza do erotyków. Po trzecie – o ważnej i wzmiankowanej już pracy Agaty Zawiszeńskiej *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą*, w której badaczka, koncentrując się na poezji kobiet z dwudziestolecia międzywojennego, mocno osadza ją w Młodej Polsce, wymieniając w zasadzie wszystkie modernistyczne poetki.

Zaskakuje natomiast konstatacja Agnieszki Kwiatkowskiej, autorki artykułu *Między tradycją a nowoczesnością. O polskiej liryce kobiet w XX wieku*, zamieszczonego w publikacji *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy* pod redakcją Ewy Kraskowskiej i Bogumiły Kaniewskiej⁵²:

Poezja kobiet początku XX wieku w dużym stopniu wpisuje się w ogólne tendencje młodopolskiej liryki, przenikniętej pesymistycznymi nastrojami i epatującej szczególnym sposobem obrazowania, ukształtowanym w oparciu o hasła impresjonizmu czy ekspresjonizmu. Założenia epoki doskonale realizowały m.in. Bronisława Ostrowska i Maria Czerkawska, przełamując niekiedy młodopolski spleen przekonaniem o ocalającej integracji człowieka z przyrodą⁵³.

Ujęcie to jest dość upraszczające, bo młodopolska twórczość poetek była o wiele bardziej skomplikowana i zróżnicowana. Poza tym dziwi i zastanawia dobór nazwisk, Kwiatkowska wymienia bowiem tylko trzy autorki:

⁴⁹ D. Trzeźniowski, *Doświadczenie kobiecości...*, dz. cyt., s. 347.

⁵⁰ G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza...*, dz. cyt.

⁵¹ A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.

⁵² *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.

⁵³ A. Kwiatkowska, *Między tradycją a nowoczesnością. O polskiej liryce kobiet w XX wieku*, [w:] *Polskie pisarstwo kobiet...*, dz. cyt., s. 135.

Ostrowską, Czerkawską i Komornicką⁵⁴. Nie wspomina nawet o Wolskiej, Grossek-Koryckiej, Rabskiej czy Arnsztajnowej – poetkach, które tworzyły jeszcze w międzywojniu. Z kolei Ewa Kraskowska w tekście *Narodziny pisarki dwudziestowiecznej* z tego samego tomu omawia twórczość Komornickiej i Kulikowskiej, a przy okazji książki Baranowskiej *Kraj modernistycznego cierpienia* wzmiankuje o Trzeszczkowskiej, Zawistowskiej i Iwanowskiej (Theresicie).

Biorąc więc pod uwagę omówione w tym rozdziale wybrane syntezы okresu Młodej Polski oraz poszczególne artykuły, można ulokować modernistyczne poetki w trzech grupach: najpopularniejsze (Komornicka, Zawistowska, Ostrowska, Wolska, Grossek-Korycka), mniej popularne, choć nadal wspominane i publikowane (Czerkawska, Arnsztajnowa, Trzeszczkowska, Kulikowska) i prawie zapomniane (Iwanowska-Theresita i Zahorska-Savitri⁵⁵). Pozostałe, mimo że pojawiają się w antologiach, nie budzą zainteresowania badaczy. Ponadto w pisaniu o tych poetkach da się wyróżnić dwie strategie: ekskluzywną oraz inkluzywną. W przypadku pierwszej uwzględnia się kryterium płci i tworzy się osobne antologie, artykuły i książki poświęcone albo wybranej poetce, albo poetkom młodopolskim traktowanym jako pewna grupa. W drugiej strategii pomija się natomiast kwestię płci i włącza wybrane poetki do zbiorów liryków Młodej Polski lub publikacji na temat rozmaitych zjawisk poetyckich tego czasu⁵⁶. Oczywiście obie te strategie mają zarówno mocne, jak i słabe strony, niemniej obie jednoznacznie udowadniają, że modernistyczne poetki odegrały bardzo ważną rolę w literaturze przełomu XIX i XX wieku – bez względu na to, czy weźmie się pod uwagę kryterium płci, czy nie. Poetki te z jednej bowiem strony mówiły własnym, kobiecym głosem, z drugiej – przyczyniały się do rozwijania różnych zjawisk literackich, tendencji, prądów i poetyk minionego *fin de siècle*'u.

⁵⁴ Pojawia się jeszcze Wolska, ale tylko jako matka Beaty Obertyńskiej.

⁵⁵ Na temat Anny Zahorskiej zob.: A. Wydrycka, *Metanoia Anny Zahorskiej*, [w:] tejże, *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012.

⁵⁶ Tak postępuje wielu historyków literatury, na przykład: Maria Podraza-Kwiatkowska, Marian Stala, Wojciech Gutowski czy Anna Czabanowska-Wróbel.

Tekstualna androgynia. O *Bólu fatalnym* Marii Komornickiej

Przemiana

Maria Komornicka jest bez wątpienia młodopolską poetką budzącą największe zainteresowanie¹. Co więcej, nie tyle poezja, ile jej życie stało się przedmiotem analiz teoretycznych i literackich inspiracji². Dla znakomitej większości historyków literatury fakt przemiany Marii Komornickiej w Piotra Własta Odmieńca stanowi istotną cezurę, rozbijając na dwa okresy nie tylko życie, ale przede wszystkim twórczość poetki/poety³. Z jednej strony mówi się o znakomitym talencie poetyckim autorki *Biesów*, zaprzepaszczonym po roku 1907 w wyniku choroby psychicznej (tak postępuje Stanisław Pigoń, komentując utwory zawarte w *Xiędze poezji idyllicznej*: „Z rzadka tylko zalegał tam płomyk dawnego talentu. Na ogół: smutne świadectwo

¹ Interesującego przeglądu prac na temat Komornickiej dokonała Ewa Paczoska w dwóch artykułach: *Komornicka – odmiany i właściwości lektury* („Res Publica Nowa” 1999, nr 1/2) oraz *Gdzie jest Komornicka?* (w: *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011). W bibliografii umieszczam większość rozpraw na ten temat.

² Np.: dramat Tadeusza Różewicza *Białe małżeństwo*, *Księga Em* Izabeli Filipiak, a także Bartosza Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej *Komornicka. Biografia pozorna*.

³ Choć np. Maria Janion wnioskuje: „Twórczość Marii Komornickiej warto traktować jako konsekwentną całość; ujawnia się wtedy pewne jej rysy, które wskazują na to, że nie ma w niej jakiegos przełomu dowodzącego obłądu, przeskoku, zerwania ciągłości, katastrofy nieoczekiwanej a naglej” (M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?!*, [w:] *też, Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 294).

ruiny”⁴. Maria Podraza-Kwiatkowska w znakomitym i prekursorskim eseju *Tragiczna wolność (O Marii Komornickiej)* z roku 1965 również nie wspomina o tekstach powstałych – jak głosi karta tytułowa *Xięgi...* – między rokiem 1917 a 1927⁵). Z drugiej strony podkreśla się właśnie rolę twórczości po przemianie, nie deprecjonując – rzecz jasna – tej sprzed roku 1907, szczególnie *Biesów* (tak czyni Maria Janion w szkicu z roku 1979 *Gdzie jest Lemańska?!*, w którym *Xięgę...* nazywa *Anty-Biesami*, oraz w rozprawie z roku 1996 *Maria Komornicka, in memoriam*⁶). Tropem tym podążają późniejsi badacze: Maria Dernałowicz, która w tekście *Piotr Odmieniec Włast* (1973)⁷ opublikowała kilka wierszy z *Xięgi...*, oraz: Jerzy Sosnowski⁸, Edward Boniecki⁹, Krystyna Kralkowska-Gątkowska¹⁰, German Ritz¹¹, Katarzyna Zdanowicz¹², Izabela Filipiak¹³, Brigitta Helbig-Mischewski¹⁴, Karolina Krasuska¹⁵ i inni.

Nie czas i miejsce, by referować skomplikowane dzieje życia poetki¹⁶. Niemniej, mając na uwadze zagadnienie performatywności płci, warto wspomnieć o samej przemianie Komornickiej w – ...? No właśnie, w kogo? Uproszczeniem byłoby powiedzieć, że w mężczyznę, dążyła ona bowiem raczej do zaprzeczenia swej płciowości, do stania się istotą apłciową,

⁴ S. Pigoń, *Materiały dotyczące biografii i twórczości Marii Komornickiej*, „Archiwum Literackie” 1964. Cyt. za: M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?!*, dz. cyt., s. 186.

⁵ Choć już w wyborze poezji Komornickiej przygotowanym przez Podrazę-Kwiatkowską w 1996 roku znalazło się sporo wierszy z *Xięgi...* W całości została ona wydana dopiero w 2011 roku (zob.: Maria Komornicka / Piotr Odmieniec Włast, *Xięga poezji idyllicznej i rzeczy francuskie*, oprac. B. Stelingowska, Warszawa 2011).

⁶ M. Janion, *Maria Komornicka, in memoriam*, [w:] teże, *Kobiety i duch inności...*, dz. cyt.

⁷ M. Dernałowicz, *Piotr Odmieniec Włast*, „Twórczość” 1973, nr 3.

⁸ J. Sosnowski, *Cierpienie, zdziecinienie, zbawienie. O Marii Komornickiej*, „Twórczość” 1990, nr 5.

⁹ E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998.

¹⁰ K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002.

¹¹ G. Ritz, *Maria Komornicka: zagrożenie autorstwa a kategoria „gender”*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.

¹² K.E. Zdanowicz, *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie*, Katowice 2004.

¹³ I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006. Na temat tej książki zob.: M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014, s. 129–149.

¹⁴ B. Helbig-Mischewski, *Strączona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, przeł. K. Długosz, B. Helbig-Mischewski, K. Pukański, Kraków 2010.

¹⁵ K. Krasuska, *Płeć i naród. Trans/lokacje: Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schüler, Mina Loy*, Warszawa 2011.

¹⁶ Czynią to wspominani wyżej autorzy.

bezpłciową¹⁷. Podraza-Kwiatkowska powiada: „Autorce *Szkieł* nie chodziło (...) ani o zabawę, ani o (...) homoseksualizm. To raczej (...) androgyniczne pragnienie uzyskania bezpłciowości (...)”¹⁸. Owa przemiana w mężczyznę (bądź co bądź przybrała męskie imię, zaczęła nosić męskie stroje) to zatem w gruncie rzeczy chęć przemiany w człowieka w ogóle. Nasuwają się tu słowa Zofii Nałkowskiej: „Mężczyzna może poznać pełnię życia, bo w nim żyje jednocześnie mężczyzna i człowiek. Dla kobiety zostaje tylko ułamek życia – musi być albo człowiekiem, albo kobietą. Nigdy nie jest tworem doskonałym”¹⁹. Stając więc przed wyborem: kobieta albo człowiek, kobieta – chcąc być człowiekiem i w pełni uczestniczyć w życiu – musiała zaprzeczyć swej kobiecości, zrzec się jej. Dlatego w przypadku Komornickiej nie należy mówić o prostym transgenderyzmie (z kobiecości w męskość). Stąd też wynikają kolejne „przewcielenia”: od androgyne do anioła (jako najdoskonalszej postaci androgyne), a następnie do dziecka (jako postaci bezpłciowej)²⁰.

Z kolei German Ritz ujmuje przemianę Komornickiej w kategoriach tranwestytyzmu pojętego jako wyraz transgresji:

W liryce Komornickiej po 1907 r. tranwestytyzm jest główną formą transgresji seksualnej i wyraża się przede wszystkim w koncepcji języka. Zmienia się stosunek do niego. Jako forma pozytywna tranwestytyzm przejawia się w absolutnym (metafizycznym) nowym ustanowieniu Ja, natomiast w relatywnym ustanowieniu Ja tranwestytyzm wobec ojca ma funkcję dekonstruktywną, a wobec matki uzyskuje status realności, w obu przypadkach jednak nie może stworzyć nowej tożsamości²¹.

¹⁷ Sprawa ta jest problematyczna i podzieliła badaczy na dwa obozy: tych, którzy mówią o transseksualizmie, potrzebie posiadania męskiej płci, o chorobie (np.: A. Baranowska, K. Kralkowska-Gątkowska, G. Ritz, A. Oszacki, K. Tomasik), oraz tych, którzy podkreślają chęć wyzwolenia się od płci w ogóle (np.: M. Podraza-Kwiatkowska, M. Janion, Z. Majchrowski, J. Sosnowski, R. Zimand, E. Boniecki, I. Filipiak, K. Zdanowicz). Prace powyższych autorów i autorek wymieniam w bibliografii – M.S.

¹⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało...*”, [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 11. Interesującą recenzję tego tomu pt. *Powrót Marii Komornickiej* zaprezentowała Anna Czabanowska-Wróbel („Dekada Literacka” 1997, nr 2/3). Zob. też.: M. Krasowski, *Kłopoty z osobowością*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 11; E. Ihnatowicz, *Komornicka i Włast*, „Nowe Książki” 1997, nr 8.

¹⁹ Z. Nałkowska, *Dzienniki I 1899–1905*, Warszawa 1975, s. 24.

²⁰ Kwestię dziecka bada Jerzy Sosnowski w szkicu *Cierpienie, zdziecinienie, zbawienie* (dz. cyt.). Szerzej piszą o tym również: M. Podraza-Kwiatkowska w cytowanym tekście (szczególnie s. 11–14) oraz A. Czabanowska-Wróbel w książce *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 227–229.

²¹ G. Ritz, *Maria Komornicka...*, dz. cyt., s. 50–51.

Można powiedzieć, że przemiana (choroba?, kryzys nerwowy?) przebiegała z grubsza w dwóch etapach. Pierwszy atak nastąpił w Paryżu w roku 1903: „w ataku szału Maria chlusnęła wodą w twarz kustoszowi [Biblioteki Polskiej], który mówił o Władysławie Mickiewiczu «pan Mickiewicz» zamiast, jak chciała Komornicka: «Adamowy syn». Nie był to jedyny objaw choroby”²². Drugi i ostatni atak nastąpił w poznańskim hotelu „Bazar” w noc lipcową roku 1907. Wówczas dokonana się ostateczna transgresja: Komornicka orzekła, że „okres jej kobiecości się skończył”, zażądała męskich ubrań i przybrała imię Piotr Włast. Wtedy też spaliła swoje kobiece suknie i włożyła męski strój, który nosiła aż do śmierci. Moment ten wymaga komentarza, to znowu nie jest bowiem prosta zamiana konwencji płciowych. Jak zauważa Eugénie Lemoine-Luccioni:

Zdaje mi się, że ubranie jest powołane przede wszystkim do tego. Mówi tam, gdzie ciało nie mówi. Ale ani sztuka, ani ubranie nie są prostymi formami mowy. Mowa zaczyna się od żądania i to zapewne milczącego, nie tylko dlatego, że jest ono niesłyszalne, ale dlatego, że zdarza mu się przybierać postać symptomu, właśnie po to, aby się nie wypowiedzieć. Mową radykalną jest więc mowa popędu. Ciało nabiera sensu, w istocie mówi, znaczy, poddane organizacji popędowej, mieszającej do każdej potrzeby jakieś żądanie i otwierającej w ten sposób przystęp pożądaniu. Popędem zainteresowanym ubranie jest popęd wzrokowy²³.

Ubranie mówi. Mówiło o Komornickiej nawet wtedy, gdy ona nie chciała mówić. Przecież gdyby nie była ubrana jak kobieta, nie zostałaby potraktowana jak kobieta: nie odprowadzono by jej na policję i nie poddano upokarzającym (i traumatycznym w konsekwencji) lekarskim oględzinom, kiedy wybiegła sama – bez męskiego towarzystwa – na miasto w środku nocy²⁴. Podobne przykłady można mnożyć – chociażby pobyt Komornickiej w Cambridge – dyskryminację kobiet odczuła tam szczególnie dotkliwie, co opisała w *Raju młodzieży*. Strój kobiecy naznaczał kobietę. Czynił ją podległą patriarchalnym regułom. Ubranie męskie to strój człowieka w ogóle – strój patrzącego, pożądającego podmiotu. Ubranie kobiecie zaś to strój „tej, na którą się patrzy”, „tej, której się pożąda”, i w końcu „tej, która jest obiektem poddanym władzy męskiej, władzy męskich spojrzeń”. Aby wyzwolić się spod jarzma tej władzy, aby stać się podmiotem mogącym

²² M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało*”, dz. cyt., s. 7–8.

²³ E. Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris 1983, s. 29. Cyt. za: K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 252–253.

²⁴ Informacja za: M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało*”, dz. cyt., s. 12.

aktywnie uczestniczyć w życiu społeczno-kulturowym, trzeba zakwestionować kobietę w sobie, uwolnić się od męskich spojrzeń. Temu właśnie miało służyć – na planie symbolicznym – spalenie przez Komornicką jej kobiecych strojów.

Drugim symbolicznym aktem było przybranie imienia Piotr Włast. Nie jest to ani pseudonim literacki (choć jako taki pojawiał się w twórczości Komornickiej przed 1907 rokiem – tak podpisywała swoje recenzje drukowane w „Chimerze”), ani prosty fakt transgenderowy. Imię działa podobnie jak strój. Judith Butler zauważa: „(...) użycie języka jest samo w sobie możliwe najpierw dzięki nazwaniu po imieniu. Posiadanie imienia sprawia, że ktoś, raczej bez pytania o zgodę, zostaje usytuowany w ramach dyskursu. (...) [„Ja”] nie jest [zatem] mną, a jedynie tym, co inni ze mną zrobili”²⁵. Imię jest więc czymś, co pozwala zaistnieć jednostce w przestrzeni społeczno-kulturowego dyskursu jako upłciowiony (i ucieleśniony) podmiot, z całkowitym pominięciem decyzyjności tej jednostki. Wiąże się to z hierarchią społeczną, według której mężczyźni jako działające podmioty rządzą światem i kobietami jako biernymi obiektami męskiej władzy i męskiego pożądania. I znów (tak jak w przypadku stroju), aby stać się człowiekiem w ogóle, podmiotem aktywnie partycypującym w dyskursie społeczno-kulturowym, należy zakwestionować w sobie kobietę. Komornicka zrobiła to przez przybranie męskiego imienia.

Co więcej, poetka dążyła do odzyskania genealogii i własnej historii, do wytworzenia intymnej, prywatnej mitologii. Kobieta jest pozbawiana przeszłości – szczególnie jasno uwydatnia się to w przyjęciu nazwiska męża podczas ślubu, przez co żona niejako zrzuca się swojego rodu na rzecz rodu męża, który to ród nigdy nie będzie jej rodem. Kobieta funkcjonuje jedynie jako córka (ojca), żona (męża), matka (synów); a w innym szeregu: dziewica (nie miała mężczyzny), kochanka (ma mężczyznę), prostytutka (ma wielu mężczyzn). Zawsze jest więc definiowana w odniesieniu do mężczyzn. Chcąc przerwać ten łańcuch wymiany kobiety (jako towaru²⁶) między mężczyznami, kobieta musi – znowu – zdeprecjonować w sobie kobietę. Komornicka już to zrobiła. Znaczące jest natomiast, że przybrała imię potomka nie ojca, lecz matki, dzięki czemu podkreśliła rolę jej rodu, rolę kobiecej genealogii. Poza tym Piotr Włast – protoplasta rodu – był postacią nietuzinkową. Jak głosi historia, „jako pokutę za liczne grzechy kazano [mu] wybudować siedem kościołów, on zaś, unosząc się honorem, wybu-

²⁵ J. Butler, *Gender Is Burning: Dylematy przywłaszczenia i subwersji*, przeł. I. Kurz, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10), s. 144.

²⁶ Zob.: L. Irigaray, *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).

dował ich siedemdziesiąt siedem”²⁷. Znowż zatem, jeřli rozwaŹać tę kwestię na planie symbolicznym – Komornicka przybrała imię nie tylko wielkiego załoŹyciela rodu (matki), lecz takŹe kogoř, kto się zmienić (zmienił swe postępowanie, odbył pokutę) i po tej przemianie zostawił monumentalny ślad (siedemdziesiąt siedem kořciółów). Możemy jedynie stawiać hipotezy, czy ten aspekt w biografii Piotra Własta był dla Komornickiej istotny²⁸. Biorąc jednak pod uwagę, jak ogromną rolę w jej Źyciu odegrały i twórczość, i przemiana, sądzę, Źe sprawa ta godna jest zastanowienia. Maria Janion podkreśla jeszcze, Źe

chodziło o to, by RÓD uczynić sposobem transcendencji i dojřcia do prawdy (...), aby z RODU uczynić dla siebie egzystencję prawdziwą, niewyalienowaną, dającą jednostce możliwość swobodnego rozwoju. Odepchnęła od siebie społeczną rolę kobiety – córki, siostry, Źony – i wytworzyła RÓD jako miejsce swego egzystencjalnego spełnienia²⁹.

Sam zaś Piotr Włast Odmieniec (Maria Komornicka) „był w gruncie rzeczy istotą aseksualną. Męskie odmiany gramatyczne sygnalizowały ową ogólną człowieczość”³⁰; był „świadomością oderwaną od ciała”³¹. Autorka *Biesów* zmieniła swój wygląd, przybrała nowe imię, wytworzyła własną genealogię – wszystko po to, by móc w pełni uczestniczyć w Źyciu społeczno-kulturowym jako człowiek (jako mężczyzna). Cała przemiana – co starałem się wyŹej udowodnić – przebiegała niejako na dwóch planach: na planie „cielesno-formalnym” (zmiana stroju, nowe imię, takŹe obcięcie włosów, później usunięcie zębów) oraz na planie symbolicznym (zmiana stroju na męski jako symbol jedynej możliwości prawdziwego wejřcia w kulturę, nowe imię jako sposób odŹyskania przeszłości i intymnej mitologii). Jak trafnie podsumowała Janion:

Przejęcie w męskie ciało jest przede wszystkim przejřciem w męską kulturę, w której Komornicka chciała zajmować – naleŹne jej, jak sądziła – najwyŹsze stanowisko. Zmienia więc nie tylko swą kondycję fizyczną (przede wszystkim wygląd i ubiór), ale – co najwaŹniejsze – całość symboliczną³².

²⁷ K. Zdanowicz, dz. cyt., s. 48.

²⁸ Edward Boniecki podaje szczegóły historyczne dotyczące Piotra Włostowica – legendarnego palatyna króla Bolesława Krzywoustego – oraz wymienia Źródła, z których Komornicka czerpała wiadomości na temat przodka. (Zob.: E. Boniecki, dz. cyt., s. 56–59). Poza tym Boniecki wiąŹe fakt przemiany z wiarą Komornickiej w metempsychozę i z fascynacją dziełem genezyjskim Słowackiego.

²⁹ M. Janion, „Gdzie jest Lemańska?!”, dz. cyt., s. 230–231.

³⁰ TamŹe, s. 230.

³¹ E. Boniecki, dz. cyt., s. 77.

³² M. Janion, *Maria Komornicka, in memoriam*, dz. cyt., s. 250.

W takim razie – jeśli Komornickiej nie chodziło o przemianę w mężczyznę, lecz o zrzeczenie się kobiecości, zaprzeczenie płciowości, rezygnację z niej – należy zadać pytanie, czy to w ogóle było (jest) możliwe; czy możliwy jest apłciowy, bezcielesny podmiot. Judith Butler uważa, że nie istnieje podmiot pozbawiony płci – płeć kulturowa (gender) jest warunkiem wyłonienia się podmiotu i jego funkcjonowania w społeczno-kulturowym dyskursie³³. Dlatego też Maria Komornicka jest jedną z najtragiczniejszych postaci naszej kultury: chcąc zaistnieć w świecie jako pełnoprawny (pełnowartościowy?) podmiot, musiała się zrzec swojej kobiecości, ale nie na rzecz męskości, lecz właśnie apłciowości. Nie jest to możliwe i w związku z tym zaczęła funkcjonować jako mężczyzna. Jednakże jako mężczyzna nie czuła się dobrze (mimo że w męskim stroju i z męskim imieniem wytrwała aż do śmierci), dlatego podejmowała próby definiowania się i kreowania jako androgyne, anioł i dziecko. Chciała po prostu być traktowana jak człowiek w ogóle.

Owa niemożność stania się bezpłciowym podmiotem oraz – w konsekwencji – dramatyczne ścieranie się pierwiastka męskiego i kobiecego widoczne są najbardziej w okresie pomiędzy jednym a drugim atakiem (1903 i 1907). Z tego punktu widzenia szczególnie ważne są wiersze Komornickiej, które ukazały się w „Chimerze” w roku 1905. Za przykład wyjątkowo dobrze ilustrujący naszkicowane wyżej problemy można uznać wiersz *Ból fatalny*, który łączy się dodatkowo z zagadnieniem autotematyzmu w twórczości młodopolskich poetek.

Ból fatalny

Ból fatalny ukazał się w tomie IX „Chimery” z roku 1905, w cyklu „Ze szlaków ducha. Nowe cykle”, obok takich wierszy, jak: *Z chłodów*, *Pokusa*, *Z odmętu*, *Żal*, *Duma*, *Na rozdrożu*, *Pełnia*, *Pragnienie*, *Cienie*, *Prośba* i innych. Janion stwierdza, że „Konstelacja wierszy z «Chimery» z roku 1905 uderza

³³ Np. Joanna Mizielińska tak podsumowuje ten wątek myśli Butler: „Płeć kulturowa jest warunkiem wyłonienia się jednostki ludzkiej, podmiotu w ogóle, gdyż nie ma podmiotu, który nie zostałby przypisany do jednej z dwu kategorii już w momencie narodzin. Podmiot jest więc produktem norm dyskursu, z których jedną z najważniejszych, choć nie jedyną, stanowi płeć. Stąd pojęcie płci kulturowej jako atrybutu jednostki prowadzi nas do rozważań Butler na temat konstruowania podmiotowości ludzkiej. (...) Podmiot staje się w ogóle zdolny do życia, rozpoznany jako jednostka społeczna, dzięki performatywnemu powtarzaniu norm społecznych, realizacji ideałów kulturowo określonej «kobiecości» bądź «męskości»” (J. Mizielińska, *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Gdańsk 2004, s. 196, 199).

pewną wspólną tonacją. Są to wiersze pożegnania, oczekiwania przemiany, czy już dokonywającego się przeistoczenia³⁴. W utworach tych podmiot liryczny rzeczywiście znajduje się w przełomowej sytuacji, na granicy, „na rozdrożu”, pragnie odrodzenia, wyzwolenia się z „pierwotnej formy”. Pojawiają się motywy przełamywania, pokonywania dotychczasowego zlodowacenia, oczekiwania płomieni (*Z chłodów*), obsesja bólu i cierpienia (*Prośba*), fantazmaty przemiany (*Pragnienie*³⁵): nurek zanurzający się w otchłani wodnej, ziarno znikające w otchłani ziemi, mgła rozplływająca się w otchłaniach niebios, ruda roztopiająca się w stopie metali. Janion określiła dwie ostatnie strofy tego wiersza jako „najpiękniej w poezji polskiej wypowiedziane pragnienia totalnego przemienienia”³⁶. Wersy te postraktować można jako poetycki wstęp do *Bólu fatalnego*:

Pragnę z pamięci świata tak doszczętnie
Wymrzeć, by z nazwy nie zostało śladu –
By mnie nie poznał nikt po dawnym piętnie,
Gdy ląd pozdrowię z floty mej pokładu.
Chcę uciec, zniknąć, zginąć – jak nurek, ruda, mgła, ziarno;
Przeistoczenia szukać w morzu, w ogniu, w chmurach, w ziemi,
Przeistoczony wrócić w głusz mego domu cmentarną,
Z twarzy osłupionych czar ustami zdjąć budzącemi – –³⁷

Obok przemiany naczelnym motywem pojawiającym się w cyklu „Ze szlaków ducha” jest otchłań (np. *Z odmętów*) – jedno ze słów kluczy epoki³⁸. Co prawda jeszcze z rzadka, ale zaczyna też występować motyw lotu, który stanie się głównym obrazem *Xięgi poezji idyllicznej*³⁹. Pod tym względem wiersze z roku 1905 mogą zostać uznane za zapowiedź przyszłych utworów,

³⁴ Tamże, s. 295.

³⁵ Na temat tego wiersza zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, *O powrotach poetów na ziemię (wokół wiersza Marii Komornickiej Pragnienie)*, [w:] tejże, *Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011; B. Helbig-Mischewski, *Wymrzeć doszczętnie*, [w:] tejże, *Strącona bogini...*, dz. cyt.

³⁶ M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?!*, dz. cyt., s. 226.

³⁷ M. Komornicka, *Pragnienie*, [w:] tejże, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, dz. cyt., s. 296–297.

³⁸ Zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985. O roli otchłani i – przede wszystkim – pustki w *Biesach* pisze Brygitta Helbig-Mischewski w szkicu *Dlaczego wyją „wewnętrzne demony”?* *Metaforyka próżni egzystencjalnej w Biesach Marii Komornickiej* (w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002).

³⁹ Sprawę tę opisuje M. Janion: „Jeden z dominujących fantazmatów mitologii prywatnej Piotra Odmieńca Własta to fantazmat wniebowstąpienia, rozwijający się w bezustannych zmaganiach między Ciałem a Lotem” (M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?!*, dz. cyt., s. 234).

szczególnie tych zawartych w *Xiędze*... Inaczej rzecz przedstawia się w perspektywie poetyckiego obrazowania. Dominuje tu ekspresjonizm krzyku: ostre środki wyrazu, „bezforemne rozwichrzenia (bardzo długie zdania przerywane pauzami)”, „erupcja obrazów”⁴⁰.

Zarówno kształtem poetyckim, jak i motywami oraz obrazowaniem *Ból fatalny* nie odbiega znacznie od innych wierszy z cyklu. Pojawiają się tu przede wszystkim otchłań i lot, ale też płomienie i zlodowacenie, przemiana, męka fizyczna i cierpienie. Wyróżnia go natomiast temat: zagadnienie autotematyzmu, tworzenia, twórczości i twórczych ograniczeń. O wierszu tym wzmiankuje kilku badaczy. Podraza-Kwiatkowska zauważa, że zarysowuje się tutaj koncepcja poety „jako obłożonej klątwą ofiary, męczennika”, a wszystko to w fizjologicznym obrazowaniu umęczonego, krwawiącego ciała⁴¹. Natomiast Mateusz Antoniuk, omawiając wiersz w kategoriach młodopolskiej świadomości mowy i milczenia, stwierdza:

Wiersz *Ból fatalny* wydaje się być skróconym, lapidarnym zapisem egzystencjalnego dramatu. Zapisem uczynionym na poziomie zwerbalizowanego autokomentarza, ale i wrytym w samej strukturze tekstu, w jego niespokojnej, poszarpanej, poddanej ciśnieniu emocji – formie. Poemat, czytany jako wnikliwa diagnoza własnej twórczości i własnego człowieczeństwa, jest lekturą wstrząsającą (...). Dno pesymizmu odsłania się wówczas, gdy pojawia się możliwość spojrzenia na zrodzoną z siebie twórczość jako na coś – obcego⁴².

Z kolei Brigitta Helbig-Mischewski pisze:

Twórczość jawi się w nim jako konsekwencja grzechu pierworodnego, jako przekleństwo. Podmiot liryczny, poetka, jest wprawdzie gramatycznie kobiecy, utożsamia się jednak z Adamem jako „ojcem w grzechu”. Tworzenie to proces niesłyszany dramatyczny i intymny, wieczna męka, przede wszystkim jednak coś, czego źródłem jest brak. (...) Tworzenie jest tu produktem ubocznym nieudanej próby mistycznego złączenia z Bogiem. (...) Troska o własną duszę i o odczytanie sensu świata są więc w tej koncepcji przeciwieństwem twórczości⁴³.

Interesującą interpretację tego utworu przedstawił również German Ritz, który podsumowuje go następująco:

⁴⁰ Wymienia to M. Podraza-Kwiatkowska we wspomnianym już *Wstępie* (M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało*”, dz. cyt., s. 23).

⁴¹ Tamże, s. 23.

⁴² M. Antoniuk, „*Kultura małomówna*” Stanisława Lacka. *W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński), Kraków 2007, s. 111–112.

⁴³ B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini...*, dz. cyt., s. 416–418.

Ja rozszczepia się (schizofrenicznie) i traci spójność, co nie pozostaje bez wpływu na interesujące nas tutaj nowe Ja twórcze. Mimo swej pierwotnej fallicznej konstytucji dąży przede wszystkim do chaosu, do nie-formy i nie-języka. (...) Dominuje dekonstrukcja, ogarniająca to, co kształtujące, i to, co kształtowane. (...) Język poetycki z konieczności okazuje się niewystarczający⁴⁴.

Oto wiersz, który będzie przedmiotem dalszych rozważań:

Adamie! ojciec w grzechu! grzech twój cierpię!
Grzech i klątwa mnie twa w otchłań ściąga!
Darmo duszę swoją chwytam w ręce –
Darmo ją chcę wdusić w trumnę piersi –
Jak drapieżny ptak pierś mi rozrywa
Swych pazurów groźbą i popłochem –
Z rąk mi pierzcha – przez ramiona spływa
Jak olbrzymia, pasożytna grzywa –
Jak niewyczerpana nigdy łez kaskada –
I bez chwili ciszy pada w bezmiar –
I ostatnie fale z żył mych toczy,
By spadały wiecznie w otchłań szlochem –
I wciąż nowe bije mi do serca –

I zanurza je w tej krwi ofiarnej –
By je wyżąć w szale rąk jak szmatę –
By nie znało chwili odetchnienia –
Jednej chwili ciszy! – Wieczna męka!
Ból tworzenia cierpię – Ojciec w grzechu!
Ach, i nigdy bólu nie wyczerpię!

Konieczności bicz nieubłagany
Gna mnie z trudu w trud zapału furią –
Zachwyt jedni płodzi ból rozpadu –
Wnętrzną moc skupienia wnet na zewnątrz
Jak wezbrana ława się rozprasza –
Duch nie może zawrzeć w sobie cudu –
Wre pod wodospadem płytka czasza –
Pryska skier miliardem w otchłań pustą
I zostawia suche dno mym ustom.

Zachwycone światłem rwą się skrzydła –
Pierś wezbrana dymi żądzą lotu –
Lecę – ziemia kłębem mgły w głąb znikła –
Złota brama świeci w chmurach nieba.
Ach! i nagle trzask się rozległ głuchy –

Straszny mrok zawrotu padł na oczy – – –
– To w odwieczne uderzyłam siłą!
To krew bucha z mózgu w spiekle usta!
Płynie krew z otwartej znowu rany –
Toczy się wieczysta krwi kaskada –
Miecz tworzenia rozdarł świeżą bliznę –
Krew się toczy – w czarną otchłań spada –
Pękła pierś wezbrana – pryska czasza –
Skier miliardem, szydem piekiel dzwoni –
O boleści! klątwo! grzechu! – – Tworzę!

Jak za kulą w morze rwie się skazaniec,
Spadam w chaos, w wir – uderzam w skałę –
Wrywam się jak granat w nią – wybucham –
Piorunowym lotem gardzi niebo –
Między prochy wraca piorun nieba!
Bije w łono ziemi – i wytapia
Kryształ mętny – – ludzkich tworzeń słowo!

Cichą mgłą wymknęłam się od mętów
I do słońca płynę wciąż lotniejsza –
Pod ognistym wzrokiem jego twarzy
W purpurowy płomień rozwichrzona.
– Nagle – jakby między niebios stropem
Gorejącym a dymiącą ziemią
Rozsunięto lodu płynną taflę,
By nie spłonął świat od ognia słońca –
Nagle na mój wzbity dym – na duszy
Mej kadzidło wniebowzięte – spada
Mróz – mgłę ścina w grad – w dół spycha – zwała –
I spadam – spadam – spadam – spadam –
Ja obłok niemy – gradem słów!

Tworzeniem zmiera mi dzień każdy,
W proch lecą szczyble do wieczności –
Słońce gra w niebie – huczy morze –
Gna wiatrem niwa zbóż pachnąca –
Bezcenne księgi leżą w pyle –
Księga mej duszy – księga świata –
Czas dzień za dniem pożera – spala –
W śmierć toczy się me krótkie życie –
A ja szalona, ja nieszczęsna,
Wyjąc swą wiekuistą raną
Grzęznę w rozpuszcie twórczej męki –
W otchłani czarnej, złej – wzbronionej –

Wiję się – walczę – błagam – zgrzytam –
Dławię słów węże – słuch zamykam –
Nie chcę! Przeklinam! – Sił już nie mam.
– Ach, na to tylko już me siły
Idą, by walczyć z własnym Losem,
Wyczerpać do dna mękę działu,
Której nic nigdy nie wyczerpie!

*

Moc niezbadana, sroga, niema,
Drga ciężkim nad mą głową sądem:
„Wszystko dać musisz! – co do włókna
Spłacisz, coś wziął, nim zdjęta kłatwa!
Skra wiedzy ci nie będzie dana,
Aż w płomień dawnej nie roznecisz,
Nie wtłoczysz w ziemię twórczą męką,
Nie wtopisz w słowa ogniem bólu!
Darmo nic! Skrzydłem twym ciężary!
Okupem ciężkim, jak ładowny
Wielbłąd, pod górę – o Wiel-błądzie! –
Wspinać się będziesz. – Lot nie dany
Adama synom. – Syzyfową
Pracę nieść będziesz głaz na głazy –
Aż w niebo dźwigniesz Górę Śmierci!
Aż przedrze się przez strefy lodu
Twych całopalnych mąk Golgota,
Kędy się w grad mgła ścina płocha
I ptaka lot uderza w sidła –
Lecz niewzruszone stoją Głazy!
Wtedy zawistne niegdyś chmury
Przed ziemi cię zasłonią okiem –
Otoczą góry pierś – a z szczytu,
Kędy nie sięga ptak ni tuman,
Ognisty zstąpi wóz zachwytu
I duch twój wolny porwie w słońce”⁴⁵.

Wiersz wyraźnie dzieli się na dwie części. Podział ten jest klarowny nie tylko ze względu na wyodrębnienie graficzne, ale także – albo przede wszystkim – z powodu zmieniającej się perspektywy adresata. Ty lirycznym pierwszej części jest Adam, zaś w drugiej przytoczone zostają słowa sądu „Mocy niezbadanej, srogiej, niemej (!)”. Adresatem staje się więc podmiot liryczny

⁴⁵ M. Komornicka, *Ból fatalny*, [w:] tejże, *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, dz. cyt., s. 287–291.

części pierwszej. Jeśli tematem utworu jest twórczość (jej uwarunkowania), rodzi się pytanie, dlaczego Adam jest tym, do którego podmiot liryczny kieruje swoje słowa. Adam to pierwszy człowiek, symboliczny początek ludzkości. Dlatego nazywany jest ojcem – podmiot liryczny odwołuje się do tradycji, do swej (męskiej) genealogii. Wytwarza swoją historię. Jest zarówno kimś tu i teraz, jak i kimś z przeszłością, z rodowodem. Adam jest także figurą człowieka w ogóle. Zanim pojawiła się Ewa, pozbawiony był międzypłciowej relacyjności, był sam dla siebie, więc płeć nie odgrywała żadnej roli. Postać ta bywa traktowana jako pierwotna jednia, androgyne, która dopiero uległa rozszczepieniu na mężczyznę i kobietę⁴⁶. Jeszcze inaczej można powiedzieć, że Adam to mężczyzna, który rodzi kobietę, z jego ciała wyłania się ciało kobiety. Innymi słowy: reprezentuje mężczyznę, który stwarza (dla siebie) fantazmaty kobiet. W takim ujęciu postać Adama odsyła do pojmowania kobiety jako tej, która jest tylko męskim fantazmatem, emanacją myśli, marzeń, wyobrażeń mężczyzny⁴⁷. Kwestię fantazmatu można – korzystając z ważnych konstatacji Krystyny Kłosińskiej – powiązać z twórczością kobiet. Badaczka stwierdza: „Pisanie kobiece, tekst kobiecy jest produktem męskich fantazmatów. Odbijają się na nim niczym na ekranie świadome i nieświadome projekcje i lęki”⁴⁸. Przez zwrot do Adama jako adresata wiersza od razu zostaje wprowadzone zagadnienie twórczości, tworzenia, ale takiego tworzenia, które jest jednocześnie powiązane z płcią, z relacjami między płciami, a także – w pewnym sensie – z problemem tekstu kobiecego.

Co więcej, Adam jest „ojcem w grzechu”, podmiot liryczny cierpi „Adamowy grzech”, ten grzech i klątwa „ściąga go w otchłań”. Grzechem jest właśnie twórczość, tworzenie w materii słowa (pojawia się w pewnym momencie: „ludzkich tworzeń słowo!”, „spadam (...) gradem słów!”, „dławie słów węże”). Wyraz „grzech” konotuje aktywność tego, kto go popełnia. Grzech jest wytworem zrodzonym z wnętrza podmiotu dzięki aktywności, działaniu. Twórczość więc – umieszczona tu w kręgu pejoratywnych implikacji związanych z popełnianiem grzechu, działaniem niezgodnym z nakazami – zostaje skojarzona z aktywizmem i kreacjonizmem podmiotu. Zaraz potem pojawia się jednak „klątwa”, zakładająca z kolei postawę

⁴⁶ Kwestię tę znakomicie referuje Mircea Eliade w eseju *Mefistofeles i androgyn, czyli tajemnica Całości* [w:] tegoż, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999. W myśl filozofii feministycznej zagadnienie androgynii prezentuje np. René Nelli w szkicu *Kobiece ciało a świat wyobraźni. O androgynie* (przeł. H. Lubicz-Trawkowska, „Gnosis” 1993, nr 6). Zob. też: K. Mrówka, *Androgyn. Rzecz o ontologii płci*, Szczecin 2005. O funkcjonowaniu mitu androgyne w literaturze Młodej Polski zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne...*, dz. cyt.

⁴⁷ Więcej o takich fantazmatach zob.: K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004.

⁴⁸ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie...*, dz. cyt., s. 22–23.

pasywną. Kłątwa jest czymś z zewnątrz, czymś narzuconym, bez brania pod uwagę jakiegokolwiek aktywności człowieka, który zostaje nią obciążony. Twórczość powiązana z kławą byłaby czymś zewnętrznym, przekleństwem, na które podmiot liryczny został skazany. Grzech jest zależny od człowieka (opiera się na jego zdolności wyboru i wolnej woli), kłątwa jest zaś niezależna od osoby (np. ktoś rzuca na kogoś kławę). Grzech może w tym przypadku oznaczać twórczość wypływającą „z wnętrza” podmiotu, kładącą nacisk na kreacjonizm, podczas gdy kłątwa symbolizowałaby twórczość pochodzącą niejako „z zewnątrz”, opartą na *mimesis*. Na planie symbolicznym mamy więc zarysowane dwa bieguny, między którymi rozciąga się pojmowanie aktu twórczego: kreacja i imitacja. Nie przesądza to jednak o zdecydowanie pejoratywnej i pesymistycznej wizji twórczości naszkicowanej w pierwszych wersach tekstu.

Tworzenie wiąże się tutaj z cierpieniem oraz bólem: „Wieczna męka! Ból tworzenia cierpię (...) / Ach, i nigdy bólu nie wyczerpię!”, „A ja szalona, ja nieszczęsna, / Wyjął swą wiekuiłą raną / Grzęzną w rozpuszcie twórczej męki”. Trzeba przyznać, że jest to tekst niezwykle somatyczny. Cieleśność owa stanowi jedną z dominant obrazowych wiersza. Przecież akt twórczy powoduje ból fizyczny, cierpienie ciała. Dlatego „ptak drapieżny pierś (...) rozrywa”. Ptak, najpopularniejszy symbol związany z poezją, stanowi *com-parandum* duszy artysty – duszy twórczej. Ale to nie łagodny łabędź ani też niezdarny albatros, lecz drapieżny ptak, zadający ból ciału tworzącego. Rozrywa pierś, która w tym przypadku jest metonimicznie utożsamiana z ciałem w ogóle. Ciało jest ograniczeniem, czymś, od czego dusza chce się uwolnić. Ona pragnie się odcieleśnić, dusza twórcy nie może bowiem być zniewalana przez ciało. Należy podkreślić, że w *Bólu fatalnym* pojawia się wiele obrazów krwi, ran, cierpienia fizycznego: „ostatnie fale z żył mych toczy”, „wciąż nowe bije mi do serca – I zanurza je w tej krwi ofiarnej”, „krew bucha z mózgu w spiekle usta! Płynie krew z otwartej znowu rany – Toczy się wieczysta krwi kaskada”, „świeża blizna”, „pękła pierś wezbrana – pryska czasza” i tym podobne. Kłosińska uznaje ból, ranę, bliznę za sygnaturę kobiecego pisania⁴⁹. Pisz: „Kultura patriarchalna dozwoliła kobiecie i na-

⁴⁹ Tamże, s. 77. Sygnaturę rozumiem w znaczeniu, jaki nadał temu słowu Jacques Derrida: „Sygnatura jest nie tylko słowem lub imieniem własnym [złożonym] na końcu tekstu, lecz całościową operacją, tekstem jako całością, całością aktywnej operacji, która pozostawia ślad lub jakąś pozostałość” (J. Derrida, *The Ear of the Other*. Cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 286). O strategii lektury wrażliwej na kobiecą sygnaturę tekstu pisze także Nancy K. Miller: „Nadczytanie zakłada zarazem skupienie się na tych momentach narracji, które same stanowią przedstawienie pisania, dałyby się uznać za figurę twórczości artystki płci żeńskiej. W rachubę mogłyby tu wchodzić sceny podobne do historii Arachne, które jawnie tematyzują warunki tworzenia tekstu w klasycznym układzie płéć biologiczna/płéć kulturowa (sex/gender), jaki panuje

uczyła ją werbalizować ból fizyczny. Materialność jego objawów motywuje niejako transformację tego, co fizyczne, w materialność słowa⁵⁰. Nie tyle więc samo skojarzenie twórczości z bólem, ile opisanie aktu twórczego za pomocą fizjologicznych metafor może odsyłać nasze rozumienie wiersza Komornickiej do pojmowania go jako tekstu kobiecego, tekstu, w którym „kobiety” podmiot liryczny zostawił swoją sygnaturę. Poza tym – podążając nadal tropem Kłosińskiej – „metafory organiczne (...) ujmują pisanie kobiecie jako wyciekanie, wylewanie się i zarazem jako czynność oddzielania, wydzielania organicznych odpadków”⁵¹. Można nawet pokusić się o twierdzenie, że ciało – cierpiące i krwawiące – stanowi naddatek tekstu.

Dodajmy: naddatek wiązany często właśnie z tekstem kobiecym⁵². Jak pisze jedna z badaczek: „Kategoria nadmiaru jako źródła i zasady kobiecej twórczości pojawia się w tak wielu wypowiedziach, że wypada uznać ją za fundament (...) definicji *écriture féminine*”⁵³. Nie pora, by referować miejsce ciała w filozofii feministycznej⁵⁴. Warto natomiast przypomnieć, że w klasycznych opozycjach, według których – już od Platona – organizowane jest nasze myślenie o świecie, po jednej stronie pojawiają się: kobieta – ciało – natura, a po drugiej (tej lepszej, waloryzowanej pozytywnie): mężczyzna – dusza – kultura. Kobieta zawsze więc była tą, która znajduje się bliżej natury, bliżej swojego ciała. Z tego wynika, że tekst kobiecy to tekst cielesny, somatyczny, a „cielesne” obrazowanie i metaforyka są charakterystyczne dla pisarstwa kobiet. Jako przykład chciałbym przypomnieć niektóre postulaty Héléne Cixous, która konstruuje nowy projekt kobiecej twórczości, opierający się na akcie językowo-cielesnym: „Kobieta powinna pisać poprzez doświadczenie ciała”⁵⁵, „Pisz siebie: twoje ciało musi stać

w kulturze zachodniej, albo też bardziej zaszyfrowane przedstawienia sygnatury kobiecej”. (N.K. Miller, *Subject to Change*, New York 1988, s. 84. Cyt. za: K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie...*, dz. cyt., s. 59).

⁵⁰ Tamże, s. 42.

⁵¹ Tamże, s. 23.

⁵² Na ten temat zob.: K. Kłosińska, *Pisać na marginesie, czytać na marginesie*, [w:] tejże, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010 (zwłaszcza rozdział *Tekst, który się „przelewa”*).

⁵³ U. Śmietana, *Od écriture féminine do „sodatekstu”*. *Ciało w dyskursie feministycznym*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3), s. 162. Na temat *écriture féminine* zob.: K. Kłosińska, *Rok 1974. Écriture féminine*, [w:] tejże, *Feministyczna krytyka literacka*, dz. cyt.

⁵⁴ Odsyłam do książki Ewy Hyży o feminizmie korporalnym (*Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003). Znakomitym przykładem wykorzystującym z kolei dokonania filozofii feministycznej dotyczącej ciała w praktyce interpretacyjnej może być książka Agaty Jakubowskiej *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (Kraków 2004).

⁵⁵ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 179.

się słyszalne”⁵⁶, „przez pisanie kobieta znowu zaistnieje ciałem”⁵⁷. Kobieta pisze dzięki swojemu ciału i poprzez nie. Stanowi ono fundament całej jej twórczości, organizuje poetykę tekstu. Z niego czerpie inspiracje.

Dlaczego zatem w *Bólu fatalnym* ciało, doświadczanie ciała pokazane jest tak negatywnie? Dlaczego jest więzieniem duszy, źródłem cierpienia? Uogólniając, z jednej strony można powiedzieć, że sytuacja opisywana w wierszu – chęć wyzwolenia się duszy z ciała – pozostaje w zgodzie z tendencjami epoki⁵⁸. Z drugiej – ciało stanowiło podstawę tożsamości kobiecej w liryce polskiej XX wieku⁵⁹. Skąd więc ta niechęć do ciała? Maria Podraza-Kwiatkowska wiąże to ze słowem, z faktem, że zawsze „trzeba (...) tworzyć w ludzkim materiale”⁶⁰. Z kolei Mateusz Antoniuk nazywa ten problem „tragizmem ontologicznym, polegającym na antagonizmie esencji i formy”⁶¹. Wydaje mi się, że problem leży znacznie głębiej, choć będę podążać tropem wyznaczonym przez Podrazę-Kwiatkowską: dlaczego słowo uniemożliwia lot ku górze?

Sytuację lotu przedstawiono w dwóch strofoidach, czwartej i szóstej. W czwartej dusza, zachwycona światłem (iluminacją, oświeceniem, natchnieniem, objawieniem), uskrzydłona wzlatuje do nieba. Ziemia znika pod stopami. Pojawia się wizja „złotej bramy” w „chmurach nieba”. Brama może oznaczać transgresję, zmianę, przemianę, dostęp do długo poszukiwanej prawdy, tajemnicy. Ponieważ brama jest złota, transgresja będzie się wiązała z przejściem na wyższy stopień rozwoju, świadomości, wtajemniczenia. Przemiana jest bowiem oczekiwana, „wypracowywana”, okupiona walką duszy z ciałem i cierpieniem – także fizycznym. Wtedy jednak, gdy zarysowuje się wizja transgresji, podmiot liryczny zostaje zatrzymany przez „odwieczne sidła”. Te „odwieczne sidła” to właśnie ciało, zapewne ciało kobiety (pierwszy raz zostaje użyty w tekście czasownik w rodzaju żeńskim: „uderzyłam”). Za koncepcją, że mowa tu o ciele, przemawia fakt nagromadzenia w dalszych wersach somatycznych (krwawych) obrazów. „Morze krwi” spowodowane jest „mieczem tworzenia”, który „rozdarł świeżą bliznę”. Miecz – atrybut wojowników, rycerzy – kojarzy się z męczyzną, z przestrzenią opanowaną przez mężczyzn. „Miecz tworzenia” symbolizuje zatem twórczość męską – taką, której reguły wyznaczają mężczyźni i która

⁵⁶ Tamże, s. 173.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Zob.: M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

⁵⁹ Zob.: A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2.

⁶⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało*”, dz. cyt., s. 23.

⁶¹ M. Antoniuk, dz. cyt., s. 110.

zarazem jest dostępna jedynie im. Zwróćmy uwagę, że ów „miecz tworzenia” jest w pewnym sensie „siłą napędową” tej części tekstu. To on „rozdarł świeżą bliznę”, spowodował krwawienie i rany, ale też... tworzenie: „O boleści! klątw! grzechu! – – Tworzę!” Podmiot liryczny zaczął tworzyć, osiągnął to, czego pragnął, dlaczego więc twórczość nadal waloryzowana jest pejoratywnie? Właśnie dlatego, że aktywność tworzenia spowodował „miecz tworzenia”.

Wniosek z tego może być następujący: tworzenie jest dostępne jedynie mężczyznom. Nie istnieje kobieca twórczość, ponieważ nie istnieje kobiecy język. Kobieta nie jest w stanie wyrazić swojego „zachwytu” w materii słowa, bo nie posiada swojego języka. Do dyspozycji ma tylko język męski, fallogocentryczny. Aby zrozumieć ten problem, należy się odwołać do psychoanalizy Jacques’a Lacana – badacza niezwykle popularnego i ważnego dla koncepcji *écriture féminine*. Według niego ciało odgrywa kluczową rolę w procesie wyłaniania się podmiotu. Podmiot jest w ciele i jest ciałem jednocześnie. Opisując ten proces, Lacan wyodrębnił trzy etapy: realny, wyobrazeniowy i symboliczny. W tym ostatnim pojawia się język. Agata Jakubowska referuje tę kwestię w następujący sposób: „Wejście w porządek symboliczny związane jest z pojawieniem się trzeciego [obok dziecka i Matki – M.S.] elementu – Innego, Ojca. (...) Oznacza to, że w momencie wkroczenia w porządek symboliczny, kiedy dziecko zajmuje pozycję podmiotu, staje się od razu podmiotem określonym płciowo”⁶². Etap symboliczny, w którym wyłania się podmiot oraz pojawia się język, jest zatem równocześnie związany z płcią, z różnicą seksualną, ponieważ samo wejście w ten porządek możliwe jest wyłącznie dzięki Ojcu. Dlatego „z punktu widzenia *écriture féminine* język kultury Zachodu jest fallogocentryczny. Ów fallogocentryzm, widoczny w literaturze, sztuce, filozofii, opiera się na teoretycznym związku logos / fallus / męskość”⁶³. Z tego powodu u podstaw *écriture féminine* leży postulat, by kobiecie doświadczanie świata wyrażać za pomocą kobiecego – nowego i dotąd nieznanego – języka. Inaczej bowiem kobiety będą nadal opowiadały świat, posługując się męskimi (patriarchalnymi i opresyjnymi) kategoriami. Chodzi o oddanie w języku kobiecego *jouissance*⁶⁴. Ale *jouissance*, rozproszone na cele, ma charakter wyobra-

⁶² A. Jakubowska, dz. cyt., s. 25. Na ten temat zob. zwłaszcza: P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”*. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie, Kraków 2006.

⁶³ J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001, s. 174.

⁶⁴ To termin wywodzący się z psychoanalizy Lacana i oznaczający – najogólniej mówiąc – „totalną, wszechogarniającą radość – seksualną, duchową, fizyczną i umysłową. *Jouissance* istnieje w obszarze niepoddanym ścisłym normom języka (...)” (M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, przeł. J. Mikos, B. Umińska, Warszawa 1993, s. 97).

żeniowy (sprzed porządku symbolicznego), a jako takie jest niejęzykowe. Pojawia się zatem pytanie, jak wyobrażeniowe, niejęzykowe, kobiece *jouissance* może być dostępne w symbolicznym, fallicznym języku. I wokół tego paradoksu zbudowane jest *écriture féminine*⁶⁵.

Dlatego podmiot liryczny *Bólu fatalnego* zostaje zraniony przez „miecz tworzenia”. Tylko tak – poprzez okaleczenie ciała, rany i blizny – może zaistnieć w języku. Mówiąc metaforycznie: w języku jest miejsce na blizny wojenne, ale nie ma na blizny poporodowe; jest miejsce na krew po przecięciu mieczem, ale nie ma na krew menstruacyjną. Podmiot wiersza sprawia wrażenie, jakby posiadał tę wiedzę, z tego powodu chce uwolnić się od ciała (ciała kobiecego). Nie jest to jednak możliwe, bo ciało jest niezbędne do wyłonienia się podmiotu (Lacan); bo dzięki materialności ciała podmiot zaczyna istnieć w przestrzeni dyskursu (Bulter); bo jesteśmy „duszoćciałami” (Kristeva)⁶⁶.

Kiedy więc podmiot liryczny zdał sobie sprawę, że nie może się uwolnić od ciała, gdy lot – powstrzymany „odwiecznymi siłami” – skończył się upadkiem i w końcu: kiedy dostępny jest jedynie „miecz tworzenia” (czyli – najkrócej – możliwość zaistnienia w języku ma tylko podmiot męski), paradoksalnie, następuje akt twórczy. Ale – podkreślmy raz jeszcze – to tworzenie jest waloryzowane zdecydowanie negatywnie. Pejoratywnej prezentacji aktu twórczego służy w wierszu obraz otchłani. Zaraz po wykrzyknieniu „Tworzę!” pojawia się sugestywne porównanie do skazańca, którego kula u nogi ciągnie w morski wir.

Zresztą podobny schemat występuje w strofoidzie szóstej, w której opisano metamorfozy podmiotu lirycznego⁶⁷. Przemieniony w parę, w mgłę

⁶⁵ Rzecz jasna, kwestia ta jest o wiele bardziej skomplikowana. Chyba najlepiej wyjaśnia to Krystyna Kłosińska, która stwierdza: „W swej istocie *écriture féminine* jest zdarzeniem, ruchem, działaniem, czymś, czego nie da się zatrzymać, wyhamować. «Ruch» ma oddawać ową dynamikę sprzeciwu, zapisaną w «istocie» *écriture*, sprzeciwu wobec wszelkich zjawisk stabilności, uśpienia, zakorzenienia. I ten aspekt pisania kobiecego ma niezwykle wagę” (K. Kłosińska, *Rok 1974...*, dz. cyt, s. 406).

⁶⁶ Podobnie pisze Ellyn Kaschak w *Nowej psychologii kobiety*: „Perspektywa kobieca jest często niewidoczna nie tylko dlatego, że nie została dotychczas wyrażona, lecz dlatego, że jest niewyraźna w naszym języku” (E. Kaschak, *Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, przeł. J. Węgrodzka, Gdańsk 1996, s. 15).

⁶⁷ Wojciech Gutowski w klasycznym już esej o młodopolskim micie Androgyne uznaje poetyckie obrazy chmur, płomieni, promieni, oddechów, dźwięków za tekstualne figury Androgyne właśnie (W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 224–225). Trzeba jednak dodać, że Gutowski lokuje mit Androgyne w kręgu młodopolskich mitów miłości – eksponuje zatem rozmaite warianty dążenia dwóch bytów do odzyskania pierwotnej jedni. W niniejszym szkicu natomiast koncepcja pierwotnej jedni umiejscawiana jest w obszarze zagadnień związanych z biseksualnością podmiotu oraz z problemem negocjacji płci zapisanej w tekstach.

„wymknął się od mętów” (twórczości – ?) i teraz właśnie jako mgła wznosi się do słońca: „do słońca płynę wciąż lotniejsza – / Pod ognistym wzrokiem jego twarzy / W purpurowy płomień rozwichrzona”. Jednak lot zostaje ponownie przerwany: para wodna zamarza („mróz – mgłę ścina w grad”) i jako grad gwałtownie spada na ziemię. Obraz lotu (znany ze strofoidy czwartej) zostaje więc uzupełniony o opozycję: ogień–lód. Ów lód⁶⁸, zamarzanie oznacza ograniczenie ruchów, zniewolenie. Lód symbolizuje również martwość uczuciową, brak emocji, obojętność i odręczenie. Może on być tutaj tym, czym w *Biesach* było „więzienie z odwróconych pleców” – klatką, na którą podmiot liryczny jest skazany, w której musi funkcjonować, od której nie może się uwolnić⁶⁹. Uważa się też, że lód to warstwa oddzielająca świadomość od nieświadomości. Symbolizuje zatem niemożność poznania tajemnicy, prawdy o świecie i o sobie, a więc – niemożność transgresji. Podmiot liryczny nie zdołał dokonać przemiany, nie osiągnął wiedzy, choć była tak blisko (w strofoidzie szóstej to wizja zbliżania się do słońca, w czwartej zaś – obraz złotej bramy).

Finałem nieudanego lotu jest znowu (podobnie jak w strofoidzie czwartej) tworzenie (waloryzowane negatywnie i powiązane semantycznie z motywem otchłani): „I spadam – spadam – spadam – spadam – / Ja obłok niemy – gradem słów!”. Z całą pewnością obraz otchłani (określanej też jako: „beźmiar”, „chaos”, „wir”, „odmęty”) odgrywa w *Bólu fatalnym* istotną rolę. Otchłań konotowana jest tu negatywnie (na przykład: „Grzęznę w (...) otchłani czarnej, złej – wzbronionej”). Wiąże się z brakiem, obrazem antynomicznym w stosunku do pełni, do naddatku ciała, ciała wyciekającego. Obie te metafory odsyłają do skojarzeń z tekstem kobiecym. Jak pisze Kłosińska: „Kluczowe jest tu słówko: «brak». Definiowany przez «brak», tekst kobiecy zostaje utożsamiony z defektem, ułomnością, niekompletnością

⁶⁸ Jeśli spojrzeć na to z perspektywy biografii – podczas choroby (przemiany) Komornicka miała obsesję lodu. Np. w trakcie ataku w Paryżu w roku 1903 wydawało się jej, że zalewa ją lodowata woda.

⁶⁹ Pisała o tym Maria Podraza-Kwiatkowska w pracy *Tragiczna wolność. O Marii Komornickiej* (w: tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi...*, dz. cyt.). Kwestię wykluczenia badała też Katarzyna Zdanowicz w książce *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie* (dz. cyt.). Stwierdziła, że „(...) zjawisko wykluczenia pojawiło się zarówno w życiu Marii (czyli przed przemianą), jak i w życiu Piotra (czyli po przemianie). Oba akty swoistego odrzucenia i izolacji, których doświadczyła autorka *Biesów*, były jak najbardziej rzeczywiste, z tym że wykluczenie Piotra Odmieńca Własta (...) wydaje się nam bardziej spektakularne, dosłowne, łatwiejsze do zauważenia i nazwania, skonkretyzowane i jednoznaczne” (K. Zdanowicz, dz. cyt., s. 34). Autorka opisuje zjawisko wykluczenia w dwóch etapach: „przed transgresją (sztuka jako wykluczenie, płeć jako wykluczenie) i po transgresji (choroba jako wykluczenie, androgyniczność jako wykluczenie)” (tamże, s. 34).

(kastacją?). Cechę kompletności, pełni, mają wytwory męskie⁷⁰. „Otchłani” (skojarzona z brakiem) może zatem stanowić kolejną – obok ciała – sygnaturę tekstu kobiecego. Szczególnie tekstu Komornickiej, bo – jak zauważa Podraza-Kwiatkowska – „twórczość jest według niej uświadomieniem i nazwaniem tego, czego nam b r a k (...)”. U źródeł zatem twórczości artystycznej leży jakiś b r a k⁷¹. Tym bardziej że obraz otchłani pojawia się w tekście wielokrotnie i w różnych wariantach. Poza tym „otchłani” to świat transcendencji, symbol tego, co niepoznawalne, ale też symbol samotności, wyobcowania człowieka w świecie⁷². Obraz otchłani – tak ważny w wierszu Komornickiej – uzupełnia więc ideę twórczości i twórcy o wątek samotności, wyobcowania, a także o motyw transcendencji, przekraczania granic poznania oraz – przede wszystkim – granic własnej cielesności, ograniczeń, jakie stawia przed duszą upłciowione ciało (dodajmy: ciało kobiety).

W gruncie rzeczy mamy w *Bólu fatalnym* dwie „otchłanie” – tę zwerbalizowaną, obraz wyrażony za pomocą słów, oraz otchłani tekstu, pustkę tekstu. Zwróćmy uwagę, jak wiele tu przemilczeń, zdań urywanych, pauz. Oczywiście wiąże się to z ekspresjonizmem krzyku, ale sprawia również, że „otchłani” staje się figurą tekstu. Może odsyłać właśnie do niemożności wyrażenia pewnych doświadczeń (szczególnie cielesnych). Paradoksalnie, milczenie tekstu mówi tam, gdzie tekst nie mówi. W momencie, w którym kobiecy podmiot chce wyrazić siebie, swoje doświadczenie świata i ciała, swoje *jouissance*, *de facto* staje przed wyborem: albo wpasuje się w męskie reguły, bo tylko tak może zaistnieć w przestrzeni dyskursu, albo zamilknie.

O pierwszym sposobie była już mowa: raniący ciało „miecz tworzenia” sprawia, że podmiot zaczyna tworzyć. Nie zdołał uwolnić się od ciała, a tym samym stać się pozbawionym płci podmiotem, człowiekiem w ogóle. Nie może też tworzyć jako kobieta (niemożność oddania kobiecego *jouissance* w fallogocentrycznym języku). Musi więc stać się mężczyzną. Dlatego pojawia się motyw transgresji. Píše o tym German Ritz w szkicu *Młoda Polska a transgresja płciowa*:

Odmienny głos kobiecy kształtuje się głównie na gruncie dyskursu męskiego, jest wobec niego wtórny pod względem myślowym, językowym i obrazowym. Toteż problem wszystkich form literatury kobiecej na przełomie wieków będzie przede wszystkim polegał na przejściu od mówienia o kobiecie do mówienia jako kobieta⁷³.

⁷⁰ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie...*, dz. cyt., s. 16.

⁷¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Tragiczna wolność...*, dz. cyt., s. 249 (podkr. moje – M.S.).

⁷² Zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłani – pełnia...*, dz. cyt.

⁷³ G. Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa*, dz. cyt., s. 111–112.

Natomiast Jacek Kochanowski zauważa:

Kultura (...) zbudowana jest w obrębie męskiej obecności, wyraża męską obecność i jest jej podporządkowana. Jeśli cokolwiek w tej kulturze jest, to jest poniekąd męskim „byciem”. (...) „Jest” to ruch wewnątrz symbolicznego porządku męskości. Kobiecość także „jest” poprzez męskość, jest wypowiedzana z perspektywy męskiej. Sama w sobie jest niewypowiadalna, nieoznaczająca, bezsensowna. W gruncie rzeczy „nie jest”, nie ma jej⁷⁴.

Kobieta nie może zaistnieć w języku jako kobieta, ze swą kobiecością, bo język jest przestrzenią symboliczną dostępną jedynie mężczyznom. Dlatego „wpisanie się w pozycję «męskiego» podmiotu, oprócz dostępu do języka, pola dyskursu, hierarchii i dziedzictwa, daje też prawo do wyrażania fantazji definiowanych jako męskie”⁷⁵. Z tego powodu podmiot liryczny *Bólu fatalnego* – po nieudanym locie i zranieniu mieczem – tworzy, ale tworzenie to określane jest jako grzech i klątwa, a zatem jako coś zdecydowanie negatywnego.

Jeśli zaś chodzi o drugi z wymienionych wyżej sposobów (milczenie⁷⁶, przemilczanie, otchłań jako figura tekstu): dokonanie takiego wyboru (skazanie swojego tekstu na milczenie) jest znaczące, ponieważ tekst wystawia się wtedy na interpretację. Mówi tam, gdzie podmiot liryczny nie mógł (lub nie chciał) mówić. Komornicka stosuje obie figury. Pokazuje dramatyczny konflikt wywołany chęcią zaistnienia w tekście, stworzenia kobiecego podmiotu lirycznego (stąd kobiece sygnatury tekstu: nadmiar ciała, wyciekanie krwi, otchłań), a jednocześnie – niemożnością realizacji tego zamiaru, czyli zaistnienia kobiecego podmiotu lirycznego w fallogocentrycznym języku (stąd: ciało jest okaleczone przez „miecz tworzenia”; krew pochodzi z blizn; pojawia się chęć oderwania się od ciała). Dlatego sądzę, że w *Bólu fatalnym* mamy do czynienia z dwoma podmiotami lirycznymi: powierzchniowym, zewnętrznym oraz głębinowym, wewnętrznym. Powierzchniowy, będący niejako „na zewnątrz” tekstu, to ów „podmiot kobieco-męski”: kobieta, która stała się mężczyzną, męskim podmiotem. Mimo że w tekście pojawiają się formalne wykładniki kobiecości (widoczne na przykład w żeńskich formach gramatycznych), nie zmienia to faktu, że podmiot liryczny nie jest kobiecy. Obserwujemy bowiem proces wyzwiania się od kobiecości (symbolizowany między innymi przez lot, przez chęć uwolnienia się

⁷⁴ J. Kochanowski, *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii postpłciowości*, [w:] *Gender: konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 113.

⁷⁵ I. Filipiak, W. + M. = M. W., [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 124.

⁷⁶ O roli milczenia zob. np.: M. Popiel, *Monolog i milczenie. Glosa do estetyki modernizmu*, [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

od ciała), konieczny, bo – paradoksalnie – tylko będąc mężczyzną, można zaistnieć w tekście jako kobieta; tylko z perspektywy mężczyzny w języku może pojawić się kobieta. Problem ten przejawia się najwyraźniej w miejscach, gdzie użyto żeńskich form gramatycznych: „uderzyłam”, „wymknęłam się”, „płynę (...) lotniejsza, (...) rozwichrzona”, a szczególnie w wersji: „A ja szalona, ja nieszczęsna”. We fragmencie tym najmocniej wyeksponowane zostaje *ja* liryczne, *ja* kobiece. Ale jednocześnie status – by tak rzec – epistemologiczny tego podmiotu zostaje podany w wątpliwość: jest on szalony, niespełna rozumu, nieszczęsny, zrozpaczony. Nastąpił więc pewien konflikt, jakieś zdarzenie, które spowodowało pomieszanie zmysłów, rozpacz. Jedynie w obszarze spekulacji pozostanie, co było tym wydarzeniem. W świetle całego tekstu możemy się domyślać, że jest to związane na przykład z zaburzeniami tożsamości: jest szalona, bo tworzy jako mężczyzna, choć jest kobietą. Za taką koncepcją może przemawiać także następujący fragment: „Ach, na to tylko już me siły / Idą, by walczyć z własnym Losem”. Co jest jej Losem? Kobiecość. Fakt bycia kobietą powoduje tytułowy „ból fatalny”, odwieczne przekleństwo losu. Chcąc tworzyć – powtórzmy raz jeszcze – musi zanegować w sobie tę kobiecość. Na to tylko idą jej siły. W tym momencie ujawnia się ów „podmiot kobieco-męski”, transgresyjny w całej złożoności. Zwłaszcza że w drugiej części, w której jest mowa o pracy ducha, „moc niezbadana, sroga, niema” zwraca się do podmiotu lirycznego jak do mężczyzny: nazywa go „synem Adama”, mówi: „Spłacisz, coś wziął”. A zatem dochodzimy do paradoksu: aby dostąpić tajemnicy (symbolizowanej tu przez słońce), duch – przez ból, cierpienie, wysiłek, pracę – musi wyzwolić się z ciała. Ale ciała męskiego. Ciało kobiece zostało już przecież zanegowane. Podmiot liryczny stał się mężczyzną – twórcą. „Miecz tworzenia” zniszczył ciało kobiece, kobieta bowiem nie może się nim posługiwać.

Jednakże w tekście występuje też podmiot ukryty, głębinowy. Można go zobaczyć tam, gdzie tekst – mówiąc metaforycznie – występuje z brzegów (ciało jako nadmiar) oraz tam, gdzie tekst milczy (otchłań jako figura tekstu)⁷⁷. Kiedy kobieta chce wyrazić siebie, robi to albo przez ciało, albo przez milczenie. Tylko tak może zaistnieć w przestrzeni tekstu. Stąd dwukrotnie pojawia się metafora „spiekłych ust” (w innym wariantcie: „suche dno mych ust”). Właśnie wtedy, gdy podmiot liryczny chce wypowiedzieć swoje prawdziwe *ja*, *ja* kobiety, i gdy chce to zrobić jako (i jak) kobieta, wówczas usta zasychają, są niezdolne do wypowiedzenia czegokolwiek. Pozostaje jedynie milczenie. Tym głębinowym, ukrytym (i cierpiącym na-

⁷⁷ Ponownie odsyłam w tym miejscu do tekstu Kłosińskiej *Pisać na marginesie, czytać na marginesie* (dz. cyt.).

prawdę) podmiotem *Bólu fatalnego* jest zatem kobieta z „wyschniętymi ustami” – ona chce mówić, ale nie może, w dostępnym sobie systemie języka nie znajduje słów.

Tekst androgyniczny

W dotychczasowej interpretacji pomijałem jeden fragment. Budził on we mnie i sprzeciw, i wątpliwości, i wiele pytań. A przecież jest ważny, bo pokazuje, co stanowi impuls tworzenia, czym dla podmiotu lirycznego jest *jouissance*. Zacytujmy:

Zachwyt jedni płodzi ból rozpadu –
Wewnętrzna moc skupienia wnet na zewnątrz
Jak wezbrana lawa się rozprasza –
Duch nie może zawrzeć w sobie cudu –
Wre pod wodospadem płytka czasza –
Pryska skier miliardem w otchłń pustą
I zostawia suche dno mym ustom.

Mateusz Antoniuk – chyba jednak upraszczająco – tak komentuje ten fragment:

Ten sugestywny opis aktu twórczego mówi bardzo wiele o cierpieniu. Komornicka przeprowadza anatomię bólu tworzenia. Boli świadomość, że dzieło, jako wyraz emocji i myśli, jest chaosem. Kreator osiąga stan wewnętrznego skupienia, doświadcza poczucia jedności, integralności swojej osoby – ale tylko do pewnego, wyraźnie wskazanego momentu. (...) Dezintegracja nieuchronnie towarzyszy fazie ekspresji. (...) Wiersz Komornickiej mówi o człowieku rozpoznającym swoją aktywność twórczą jako zatracanie jedności, rozpraszanie siły, nadmierne mnożenie myśli i emocji. (...) Twórczość jest marnowaniem siebie⁷⁸.

To skandalon⁷⁹ *Bólu fatalnego*: tekst – rzeczywiście – zaczyna się marszczyć, zatrzymuje lekturę, wywołuje zgrzyt interpretacyjny. Pojawia się większość z omówionych wcześniej obrazów: ciało i metafora „suchych ust”, wyciekanie (lawa), otchłń, transgresja („wewnętrzna moc skupienia

⁷⁸ M. Antoniuk, dz. cyt., s. 108–109.

⁷⁹ Zob.: N. Schor, *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York 1985. „Schor wskazując na «skandalon» w tekście, definiuje go jako miejsce, które marszcząc gładką powierzchnię tekstu, zatrzymując lekturę, wywołuje zgrzyt interpretacyjny”. Za: K. Kłosińska, *Fantazmaty...*, dz. cyt., s. 59. Więcej na ten temat zob.: K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, dz. cyt.

wnet na zewnątrz”). Ale rodzą się pytania: jaki „zachwyty”? dlaczego „jedni”? „ból rozpadu” czego? Impulsem do tworzenia staje się „zachwyty”, którego źródłem jest „jednia”. Pierwotna jednia to zatem siła sprawcza *jouissance*. Dlatego też adresatem tekstu jest Adam, kojarzony – co wcześniej omówiłem – właśnie z jednią. Oczywiście jednia niekoniecznie wiąże się tu z androgyne, z jednią płci, choć w świetle całego tekstu taka koncepcja wydaje mi się najbardziej prawdopodobna. Ritz powiada: „U Komornickiej interesujące jest, że nigdy nie stara się pomijać płciowego punktu wyjścia swej transgresji, a przeciwnie, uwydatnia go”⁸⁰. Może to być również jednia ze światem, jednia duszy i ciała. Niemniej wykazana została momentalność, ulotność tej jedni. Zachwyty wywołuje jej rozpad, rozdzielenie. Fragment ten jest zdecydowanie podporządkowany transgresyjności i metamorfozom. Zachwyty pierwotną jednią, zdeponowany we wnętrzu podmiotu, powoduje jego rozpad w chwili uzewnętrzniania. Nieosiągalne staje się pokazanie (zapisanie) owego zachwyty, ponieważ jest on dostępny tylko jedni, która nie ma swojej reprezentacji na zewnątrz, w słowie. *Jouissance* powstaje zatem na styku (w wyniku styku) duszy i ciała. Wówczas rodzi się zachwyty, który okazuje się źródłem twórczości. Jednak w momencie aktu twórczego, ukazanego w tekście jako obraz erupcji lawy, energii twórczej długo drżemiaczej we wnętrzu podmiotu, następuje podział, rozpad pierwotnej jedni, znika impuls zachwyty, pozostają jedynie suche usta (niemożność wypowiedzi) i otchłań (milczenie tekstu).

Ból fatalny to tekst androgyniczny. Nie oznacza to, że został napisany przez androgyne. Tożsamość podmiotu lirycznego jest tu – co starałem się udowodnić wyżej – sprawą problematyczną. Mamy do czynienia z dwoma podmiotami: „kobieco-męskim” oraz (ukrytym) „kobięcym”. W ten sposób tekst staje się dynamiczną przestrzenią dramatycznych negocjacji, ścierania się tego, co męskie (szczególnie fallogocentryczny język) i tego, co kobiece (próba wyrażenia niewyraźnego kobiecego doświadczania świata), semantycznego i semiotycznego, duchowego i cielesnego, *zoé* i *bios*. W tym też sensie można mówić o jedni: to tekst jest pierwotną jednią, androgyne, aby bowiem mógł stać się faktem, kobięcy podmiot liryczny musi zaprzeczyć, rzec się swojej kobiecości na rzecz męskości. A ponieważ ciało jest niezbędne do wyłonienia się tego podmiotu, rzeczenie owo nigdy nie będzie do końca możliwe – lot zawsze kończyć się będzie upadkiem w „otchłań milczenia”, a zachwyty skazany będzie na „spiekło usta”. Dlatego podmiot może być albo „męski”, albo „kobieco-męski” – nigdy „kobięcy”, bo tylko mężczyzna ma swoją reprezentację w języku. Tekst kobięcy jest więc zawsze androgyniczny – będzie łączył pierwiastki męskie i żeńskie. Spod

płaszczyny tekstu, w naddatkach i przemilczeniach, będzie się wyłaniała kobieta ze swoją *jouissance*, ze swoim ciałem.

Nieco inaczej androgyniczny wymiar wiersza ujmuje German Ritz, który stwierdza:

Toczona w dyskursie opozycji płci autotematyczna rozmowa z sobą kończy się klęską. Obserwowana przy tym przemiana tworzenia zdefiniowana zdefiniowanego po męsku w tworzenie kobiece – zasada androgyniczna – nie daje żadnego wyjścia z uwięzienia Ja. Rozwiązanie może być tylko wyobrażone jako utopia z zewnątrz. (...) Na końcu Ja w utopijnej autoprojekcji na zewnątrz wyrzeka się swej podmiotowości. Zostaje porwane. (...) na poziomie definicji poetyckiej Komornicka nie może wyzwolić się z uwikłania w płciowość. Androgyniczne wahanie między tożsamością kobiecą a męską nie prowadzi do transgresji, ale – przeciwnie – musi na zewnątrz projektować utopię, która ostatecznie restytuuje dawną tożsamość płciową⁸¹.

Oczywiście można czytać *Ból fatalny* w kontekście biograficznym. Jak pisze Ritz: „Zmiana płci (...) stanowi coś więcej niż tylko motyw – staje się podstawową figurą tekstu”⁸². Ale da się go również odczytać, mając na względzie sytuację kobiety piszącej, konstrukcję kobiecego podmiotu lirycznego, który okazał się niemożliwy do zaistnienia. Komornicką, autorkę *Bólu fatalnego*, traktuję jako figurę zrodzoną przez tekst, symbol młodopolskiej poetki, która – aby zaistnieć w poetyckim dyskursie – musiała przyjąć męską tożsamość. Natomiast sam *Ból fatalny* to utwór o tym, w jaki sposób kobiecy zachwyt światem, kobiece doświadczenie jedni (twórczej duszy i upłciowionego ciała), kobiece *jouissance* wyrazić w symbolicznym, fallogocentrycznym języku. Komornicka reprezentuje zupełnie nowe, niespotykane dotychczas spojrzenie na akt twórczy – spojrzenie upłciwione.

Sądzę, że nie będzie nadużyciem teza, iż wnioski płynące z powyższej analizy można rozciągnąć na sytuację młodopolskich poetek w ogóle. Kralkowska-Gątkowska zauważa, że: „Komornicka paradoksalnie przyczyniła się (...) do oświetlenia nowego w jej czasach problemu – sytuacji twórczej kobiety w kulturze. Jest (...) to kształtująca się na oczach czytelnika «świadomość androgyniczna» pisarki”⁸³. Ta „świadomość androgyniczna” – czyli właśnie świadomość niemożności bycia poetką *sensu stricto*, niemożności skonstruowania kobiecego podmiotu zdolnego wyrazić kobiece *jouissance* – w przypadku innych młodopolskich poetek bywała niekiedy „nieświadomością” – nie zdawały sobie sprawy z istnienia takiego problemu, choć (nieświadomie) z nim walczyły. Komornickiej udało się to zwerbalizować (cho-

⁸¹ G. Ritz, *Maria Komornicka...*, dz. cyt., s. 44.

⁸² G. Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa...*, dz. cyt., s. 115.

⁸³ K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy...*, dz. cyt., s. 231.

ciażby w *Bólu fatalnym*), uczynić z tego wizualny znak (przemiana). Inne poetki uciekały się do bardziej subtelnych – i jednocześnie mniej widocznych – metod: przede wszystkim wybór męskiego pseudonimu⁸⁴, ale też męskie formy gramatyczne⁸⁵, patrzenie na siebie jako na męski fantazmat (np. związek kobiety i natury), wybieranie przestrzeni i tematów twórczych nieopanowanych przez mężczyzn (np. macierzyństwo) oraz przemilczanie pewnych tematów (przy ewentualnym „sygnalizowaniu milczenia”)⁸⁶. Na ostentacyjne wyznanie „Jestem baba” trzeba będzie poczekać do Anny Świrszczyńskiej, choć na gruncie prozy w pierwszych latach XX wieku zrobiła to Zofia Nałkowska. Póki co młodopolskie poetki skazane są na wybór: kobieta albo człowiek. Aby tworzyć, muszą stać się człowiekiem, a tym samym zaniegować swoją kobiecość. Człowiekiem, czyli mężczyzną, bo tylko on ma dostęp do języka, posiada swoją reprezentację w (fallogocentrycznym przecież) języku. W ten sposób każdy tekst młodopolskiej poetki jest androgyniczny, łączyć bowiem musi pierwiastki męskie i żeńskie, staje się więc płaszczyzną negocjacji dwóch podmiotów: męskiego i (niewyraźnego) kobiecego. Owa negocjacja nie zawsze jest widoczna w utworach poetyckich, wydaje mi się jednak, że zawsze się tam znajduje. Należy jej szukać właśnie w miejscach, gdzie tekst milczy, gdzie podmiot liryczny nie może mówić, bo ma „spiekle usta”, gdzie zamiast dyskursu pojawia się ciało.

Suplement: O jednym wierszu Bronisławy Ostrowskiej

Na dowód tego, że Komornicka nie była osamotniona w mówieniu o twórczości kobiecej jako niemożności wyrażenia prawdziwego, kobiecego doświadczenia, chciałbym wspomnieć o wierszu Bronisławy Ostrowskiej wydrukowanym w „Chimerze” w roku 1901 pod tytułem *Wcielenie*. Jak stwierdza Anna Wydrycka, w tekście pojawia się problem

⁸⁴ Np.: nierozpoznany za życia Adam M-ski to Zofia Trzeszczkowska, D.mol, Tomasz Raróg, Iwo Płomieńczyk to Maryla Wolska, Savitri to Anna Zahorska, Hajota to Janina Pajzderska, Wojciech Chelmski to Bronisława Ostrowska, Drogomir to Marcelina Kulikowska.

⁸⁵ Na ten temat zob.: G. Ritz, *Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej*, przeł. M. Łukasiewicz, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2 (zwłaszcza rozdział pt. *Zawłaszczenie męskiego autorstwa przez kobiety w modernizmie*).

⁸⁶ Pragnę jedynie zwrócić uwagę, jak istotną rolę odgrywa milczenie i niedopowiedzenie w twórczości Maryli Wolskiej – chociażby w takich wierszach jak *Szara godzina* czy *Z hymnów milczenia*. Píše o tym Krystyna Zabawa we *Wstępie do Poezji wybranych Wolskiej* (zob.: K. Zabawa, „Cień niesytej duszy”, [w:] M. Wolska, *Poezje wybrane*, oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, s. 35–40).

nieadekwatności języka wobec przekazu treści transcendentnych (...). Słowo bowiem bardziej należy według niej [tj. Ostrowskiej – M.S.] do świata realnego, być może nawet materialnego, co sugeruje metaforyka, niż do świata wartości spirytualnych. Jest kształtem, ograniczeniem, formą (...). Słowo staje się niepożądanym dokonaniem⁸⁷.

Ostrowska pozostaje więc w opozycji do większości młodopolskich poetów (np. Wincentego Koraba-Brzozowskiego, Antoniego Langego, Wacława Rolicza-Liedera)⁸⁸, którzy gloryfikowali Słowo, nadawali mu moc Logosu, kreatora, stwórcy. Może się zatem pojawić pytanie: dlaczego to właśnie poetka odczuwa „niedostatki” twórczości słownej, ułomność wcielania pragnień w słowa? Podążając tropem wytyczonym przez Komornicką, można powiedzieć, że właśnie dlatego, iż w (fallogocentrycznym) języku nie ma miejsca na kobiece doświadczenie, kobiece pragnienia (niemożność wyrażenia kobiecego *jouissance*). Ja lirycznym jest tu poetka (żeńskie formy gramatyczne: „(...) drżąca i niepewna stoję”⁸⁹), której twórczość czyni ją bezradną, rozdartą, ponieważ uświadamia jej niewyraźność myśli i pragnień w „materialnym” języku.

Za sygnaturę kobiecego autorstwa tego wiersza uznać można metaforę tytułowego *wcielania*. Do opisu aktu twórczego podmiot liryczny posługuje się następującym obrazem:

A kiedy wreszcie oblecze się w ciało
To, co mi było najdroższym pragnieniem (...)
Co się w głębinach mej duszy poczęło (...).

Wykorzystanie metaforyki z kręgu płodności i macierzyństwa jest charakterystyczne, wskazuje bowiem na intymną relację między twórcą a tekstem. Tekst staje się ciałem. Ciałem z ciała. Pragnienia zostają wcielone w tekst, obleczone w ciało tekstu. Ale tekst nie pamięta pierwotnego istnienia ciało-w-ciało, nie może go wyrazić, bo owo bycie ciało-w-ciało jest niewyraźne w porządku Ojca, w fallogocentrycznym języku⁹⁰. W języku nie ma miejsca na ciało kobiety jako podmiot. Może ono zaistnieć w przestrzeni dyskursu tylko jako obiekt stwarzany przez męskie spojrzenie. Wcielenie kobiecego

⁸⁷ A. Wydrycka, „...rymów gałązeczki skrzydlate...”. W *świecie poetyckim* Bronisławy Ostrowskiej, Białystok 1998, s. 162–163.

⁸⁸ Za: tamże, s. 162.

⁸⁹ B. Ostrowska, *Wcielenie*, [w:] *też*, *Poezje wybrane*, dz. cyt., s. 72. Wszystkie fragmenty wiersza cytuję za tym wydaniem.

⁹⁰ Zob. L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000. Irigaray pisze m.in.: „Musimy odkryć język, który nie zajmie miejsca ciało-w-ciało, jak do tego dąży język ojcowski, ale temu ciału towarzyszy – słowami, które nie przekreślają cielesności, lecz mówią «cielesnie»” (s. 19).

doświadczenia ciało-w-ciało tekstu nigdy się nie uda. Pozostaje jedynie „wieczny smutek dokonanych rzeczy”. Poza tym pojawia się „duch”, który „jakąś (...) radę szepce tajemną”. Akt twórczy okazuje się tu uzależniony od „kogoś trzeciego”, a samo tworzenie uwarunkowane jest pojawieniem się Innego. W ten sposób tekst – ponownie – staje się płaszczyzną negocjacji: cielesnego, niewyraźnego podmiotu kobiecego oraz duchowego – choć nigdzie w wierszu nieutożsamianego z męskim. I znowu: *wcielenie* jest możliwe jedynie w tekst androgyniczny: ciało tekstu nigdy nie będzie ciałem kobiecym, bo tylko męczyzna ma swoją reprezentację w języku. *Wcielanie* podmiotu kobiecego – o czym wymownie świadczą utwory Kornickiej i Ostrowskiej – odbywa się zaś kosztem wyrzekania się własnej, kobiecej tożsamości. Z tego także powodu uznać wypada, że każdy tekst młodopolskiej poetki jest androgyniczny, ponieważ – mówiąc metaforycznie – zawsze „wcielanie” odbywa się przez „ból fatalny”.

Męski artefakt i tajemniczy poeta

W roku 1894 czytelnicy „Ateneum” – opiniotwórczego i cenionego miesięcznika, przez wiele lat kierowanego przez Piotra Chmielowskiego – mogli przeczytać wiersz pod tytułem *Posąg*:

Posąg nagi i cudny,
Jak snów greckich odbicie,
We mgle błysł mi ułudnej,
I pogrążył w zachwycie.
 Na pagórku wzniesionym,
 Na podstawie z granitu,
 Stał przed wzrokiem olśnionym
 Wolny wszelkich trosk bytu.
Dziś, gdy zmrużą się oczy,
Lśni przed duszą oczyma
Ten mój cherub uroczy;
Mnie tęsknota pierś wzdyma.
 O! Niech zbliżę się do cię,
 Splotem ramion objwię;
 Niech w marmuru martwocie
 Wrzące serce zabije;
Niechaj usta spiekłemi
Żary w łono twe rzucę
I na podziw cię ziemi
Niech ku życiu ocucę.
 Twoja białość promienna,
 Boskich kształtów kontury

Lśnią jak perła bezcenna
W oceanie natury;
A ja klęczę pokorny
I wyciągam ramiona,
Jak do rosy wieczornej
Drżąca kwiatu korona.
Gdybym raz cię przycisnął
Do tej piersi pragnącej,
Z piersi śpiew-by wytrysnął
Jak zdrój lawy gorący.
I świat może raz jeden
Pieśń-by szczęścia usłyszał
I – wspomniawszy na Eden –
Chwilę szczęściem sam dyszał.
Ha! Czy wzrok mnie nie myli?
Na me korne błagania
Skoń twa boska się chyli,
Jakieś wstrząśły cię drgania;
Przez twoje ciało kamienne
Zda się nerwów znać sploty,
Jakieś życie płomienne
Bije z twojej istoty;
Marmurowem ramieniem
Przywołujesz na łono
Pierś mą zdjętą płomieniem,
Do twych czarów stęsknioną.
Cudzie ty mój! Spełnienie
Snów najwyższych artysty!
Lecę na twoje skinienie,
Ideale przeczysty!
Tchu! Tchu! Piersi mi pękna...
O litości! Czyż skona
Kto swe szczęście, bo piękno
Ma przytulić do łona?
Otom jest. – Skłoń się ku mnie,
Uściśnieniem zwróć siły!
Cóż to? Na tej kolumnie
Czyż nieczulej gład bryły
Wciąż ten samy, niezmienny
W swej niebiańskiej urodzie,
Stoi posąg kamienny
W olimpijskiej pogodzie.
A tą skroń którą ożył?
Przebłysk barwy i ruchu?

Czym ja sam ją wytworzył,
 W moim zarzekł ją ducha?
 Rozpacz piersi mi pali,
 Lecz się sen już nie prześni,
 On się będzie snuć dalej
 I odbijać w mej pieśni.
 Boleść, łzy czy natchnienie,
 Swe zachwyty czy burze –
 Mnie odkryje cierpienia,
 A ja świata powtórzę.
 Tak, gdy w świat jeszcze dziki
 Pieśń raz pierwszy zniść miała
 Płakał wieszcz Eurydyki
 I z łez pieśń się wylała.
 I tu myt Orfejowy
 Wciąż się dotąd powtarza:
 Chcesz wywołać hymn nowy?
 Zrań wprzód piersi pieśniarza¹.

Chciałbym uczynić *Posąg* punktem wyjścia do zaprezentowania kilku strategii lekturowych, strategii – najogólniej rzecz ujmując – „wrażliwych na płęć”, do pokazania, jak działają pewne poststrukturalistyczne dyskursy teoretyczne (dotyczące właśnie płci i seksualności) w zetknięciu z tekstem literackim i jakie odczytania owo spotkanie może wytwarzać. Jednakże zacząć trzeba od zaprezentowania symulacji lektury niewrażliwej na płęć, czyli takiej, w której płciowe nacechowanie tekstu nie jest brane pod uwagę i eksponowane, co nie oznacza, że tego nacechowania nie ma. Lektura z pominięciem kategorii płci i uruchamiająca czytanie kontekstowe pozwoli nie tylko wskazać tropy filozoficzne tekstu, lecz także zobaczyć, jak z kolei lektura wrażliwa na płęć może wpływać na interpretację oraz uzupełniać ją.

Lektura niewrażliwa na płęć

Już sam tytuł wiersza sugeruje, że mamy do czynienia z ekfrazą, a więc będzie to tekst o przedmiocie artystycznym². Korzystając z rozróżnienia zaproponowanego przez Sophie Bertho i referowanego przez Michała Pawła

¹ „Ateneum” 1894, t. 1, s. 89–91.

² Ważnym kontekstem jest tutaj szkic Anny Czabanowskiej-Wróbel pt. *Miłość w posągach. Piękno eфеba* o wybranych wierszach Leopolda Staffa (w: tejże, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009). Zob. też: tejże,

Markowskiego, można powiedzieć, że *Posąg* jest tą odmianą ekfrazy, która opiera się głównie na narratywizacji, bo „poszerzając pole opisu o zdarzenia nieprzedstawione, odsyła tym samym zainteresowanego widza / czytelnika poza obraz”³. W przypadku omawianego utworu sytuacja liryczna opiera się, w znacznej mierze, na grze opozycjami, na przykład: pojawiająca się w strofie drugiej opozycja wertykalna (posąg znajduje się na górze, na podstawie z granitu), opozycja czasowa (przeszłość – dziś) ze strofy trzeciej, oraz inne: żywy – martwy, obserwator – obserwowany, dzieło sztuki – nie-dzieło sztuki. Opozycje te budują dystans pomiędzy *ja* mówiącym a opisywanym przedmiotem. „Zdarzenia nieprzedstawione” to wysiłki podmiotu lirycznego podejmowane w celu zlikwidowania dystansu. Najwyraźniej widać to w przypadku kluczowej dla tekstu opozycji: świat realny i świat idealny. Podmiot liryczny, który przynależy do świata rzeczywistego, mówi: „Cudzie ty mój! Spełnienie / Snów najwyższych artysty! / (...) Ideale przeczysty!”. Posąg należy do świata idei, jest pięknem doskonałym, idealnym przedmiotem artystycznym. Bohater liryczny chce zrealizować ideę, sprawić, by się ucieleśniła, zaistniała w jego świecie. Pragnie uobecnienia, ponieważ początkowo uważa, że tworzenie jest możliwe tylko dzięki zniwelowaniu dystansu: „Gdybym raz cię przycisnął / Do tej piersi pragnącej, / Z piersi śpiew-by wytrysnął (...)”. Wynika stąd, że źródłem pisania jest spełnienie – realizacja pragnienia, ucieleśnienie idei. I rzeczywiście w pewnym momencie posąg ożywa. Pieśniarza ogarnia szczęście, jego pragnienie zostało bowiem zaspokojone i bliskość jest możliwa. Powoduje to ekstazę, której przedstawieniem jest strofa czternasta: „Tchu! Tchu! Piersi mi pękną... / O litości! Czyż skona / Kto swe szczęście, bo piękno / Ma przytulić do łona?”. Szybko jednak zdaje on sobie sprawę, że to nie było ożywienie, lecz jego iluzja. W przypadku sztuki zawsze mamy bowiem do czynienia z wytworzeniem, a nie ożywieniem, z fantazmatem, a nie z realnym przedmiotem. Właśnie z tego powodu prawdziwe spełnienie jest niemożliwe. Podmiot pragnie uobecnienia, ale to, co otrzymuje, jest jedynie zastąpieniem. Ujawnia się w tym miejscu autotematyczna refleksja ukryta w tekście. Okazuje się, że źródłowe dla twórczości jest niespełnienie. *Posąg* stanowi więc zapis procesu uświadamiania sobie, że u genezy pisania leży niespełnienie – brak, a także: cierpienie i rana. Mówią o tym ostatnie strofy, w których jeden z krytyków odnajdował postulat poezji „prometejskiej”, „głęboko przeczutej i przecierpianej”. Poezja bierze swój

Władza spojrzenia, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej*, red. W. Bolecki, www.sensualnosc.ibl.waw.pl (data dostępu: 1 października 2015).

³ M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2, s. 229–236. Na temat ekfrazy zob. np.: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011; P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4. Tam też dalsza bibliografia.

początek ze „zranionej piersi pieśniarza”, to z jego łez „wylewa się pieśń”, w której odbija się jego rozpacz. Jedynie z rany, z cierpienia i niespełnienia może wyłonić się sztuka. Dystans ten, który skazuje podmiot liryczny na brak i na tęsknotę za ideałem, jest faktycznym źródłem twórczości. Piękno wtedy jawi się jako doskonałe i warte pragnienia, kiedy jest nieosiągalne. Idealne piękno zawsze pozostaje w świecie idei, dlatego pragnienie nigdy nie zostanie zaspokojone i z tego niezaspokojenia rodzi się sztuka.

Ten ewidentny rys platoński w myśleniu o twórczości, z podstawowym, mocnym podziałem na sztukę i niesztukę, na to, co duchowe, i to, co materialne, na przedmioty idealne i przedmioty realne jest charakterystyczny dla literatury modernistycznej w ogóle. Świadczy o tym chociażby poniższy fragment z – młodszej o kilka lat od *Posągu – Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna:

Jakaż dyscyplina, jakaż precyzja myśli wyrażała się w tym wyciągniętym, młodzieńczo doskonałym ciecie! Czy jednak surowa i czysta wola, która (...) zdołała wydać na świat ten boski posąg, nie była jemu, artyście, znana i swojaka? Czyż nie działała ona i w nim, kiedy pełen wdzięcznej namiętności z marmurowej masy języka wyzwał smukłą formę, którą oglądał w duchu i którą przedstawiał ludziom jako posąg i zwierciadło duchowego piękna? Posąg i zwierciadło! Oczy jego ogarniały szlachetną postać (...) i w rozmarzonym zachwycie zdawał się ujmować tym spojrzeniem samo piękno, formę myśli bożej, jedyną i czystą doskonałość, która żyje w duchu i której ludzki wizerunek i podobieństwo odtworzono tu w pełnym lekkości wdzięku dla uwielbienia (...). Amor czyni zaiste podobnie jak matematycy, którzy niepojętym dzieciom pokazują namacalne obrazy czystych form: tak też i Bóg, aby unaocznić nam to, co duchowe, posługuje się chętnie kształtem i barwą ludzkiej młodości, którą jako narzędzie pamięci zdobi wszelkim odbłaskiem piękności i na której widok zapalamy się potem cierpieniem i nadzieją⁴.

Ów starzejący się artysta to Gustaw von Aschenbach, zachwycony pięknym ciałem Tadzia. Chłopiec stanowi dla niego wcielenie piękna doskonałego, a przez to nieosiągalnego. Dlatego pisarz będzie jedynie patrzył, obserwował, śledził obiekt swoich pragnień, nigdy jednak nie zdecyduje się na zlikwidowanie dystansu, na relację bezpośrednią. Jego miłość pozostanie idealna, duchowa, bezcielesna. To miłość, która – jak u Platona Eros duchowy – oznaczać będzie pragnienie obcowania z pięknem samym w sobie. A bez istnienia takiej miłości poznanie idei byłoby niemożliwe. Godny podkreślenia jest jeszcze fakt, że Aschenbach, obserwując Tadzia i zdając sobie sprawę, iż skazany jest na dystans i odległość od obiektu pragnień, zaczyna pisać:

⁴ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, przeł. L. Staff, Warszawa 1988, s. 48.

Miał zamiar pracować w obecności Tadzia, pisząc wziąć na wzór budowę chłopca, styl swój poddać rytmowi linii jego ciała, które zdawało mu się boskie, i jego piękność unieść w duchowość (...). Nigdy nie odczuwał słodziej rozkoszy słowa, nigdy nie był tak świadomy, że przemawia Eros, jak podczas niebezpiecznie rozkosznych godzin, kiedy (...) wedle piękności Tadzia układał swą rozprawkę⁵.

Podobnie w omawianym wierszu: dystans pomiędzy artystą-pieśniarzem a obiektem pragnień-posągiem jest wyraźnie podkreślany. I właśnie ta odległość oraz niespełnienie stanowią źródło pisania. Tyle tylko, że tu artysta pragnie niemożliwego, czyli przezwyciężenia dystansu. Co więcej, chce wcielenia piękna doskonałego i relacji bezpośredniej, cielesnej. Konstatacja ta może otwierać przestrzeń do drugiej strategii lekturowej, strategii wrażliwej na płęć.

Lektura wrażliwa na płęć

Najogólniej rzecz ujmując, należy stwierdzić, że w strategii lekturowej wrażliwej na płęć sprawą pierwszorzędą staje się płciowe nacechowanie tekstu. Szuka się zatem odpowiedzi na pytanie o tożsamość płciową autora projektowanego przez tekst, a także o płciowe uwarunkowania bohaterów. W przypadku *Posągu* można zaryzykować tezę, że jego homoerotyczny potencjał jest ewidentny i bezdyskusyjny. Nie jest to oczywiście utwór erotyczny *sensu stricto* – choć za taki może być uznany. To raczej tekst o pożądaniu, jakie męskie „ciało” posągu wyzwała w męskim podmiocie lirycznym. To przykład ekfrazy, w której męski bohater liryczny zachwyca się pięknym męskim „ciałem” posągu. Twórca, wspominając grecką rzeźbę, mówi o jej pięknie i o swoim zachwycie wywołanym jej widokiem. Już od pierwszych słów opis nabiera cech miłosnego monologu, jest przesycony erotyzmem, pragnieniem erotycznego spełnienia. Płęć *ja* mówiącego, a także „płęć” obiektu pragnień została tu wyraźnie zasygnalizowana. Czytelnik nie ma wątpliwości, że w gruncie rzeczy jest to opis zachwyty, jaki ciało jednego mężczyzny wywołuje u drugiego mężczyzny. Mowa o fascynacji cielesnością, o pragnieniu kontaktu z tym ciałem. *Ja* liryczne pragnie ożywić posąg, doznawać go w całej jego – płciowo i erotycznie nacechowanej cielesności.

Ten niezwykle wyrazisty homoerotyzm jest w perspektywie lektury „osłabiany”, „podważany” przez nieustanne przypominanie odbiorcy, że

obiekt adoracji to marmurowy posąg, artefakt, wytwór artystyczny. Mówiąc metaforycznie: zarzut sodomii jest oddalany przez nadanie tekstowi charakteru ekfrazy⁶. Jednakże w *Posągu* – jako ekfrazie narratywistycznej – została wyraźnie wyeksponowana relacja obserwator–obserwowany. Marmurowy posąg staje się ciałem-do-oglądania, ciałem-do-podziwiania, i w końcu ciałem-do-pożądania. Natomiast podmiot liryczny, wspominający i tęskniący, zamienia się w spojrzenie – spojrzenie oglądającego, podziwiającego i przede wszystkim pożądającego.

Na zasadzie dygresji można dodać, że w poezji młodopolskiej z podobną sytuacją liryczną mamy do czynienia w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Dyskobol*:

Tłum widzów. On spokojnym wzrokiem metę mierzy –
Wyprostował się, ramion wiązanie natężył,
Głowę wzniosł, stopy w ziemię wrył, nogi naprężył,
W ręce trzyma dysk krągły – wstał pierwszy z szermierzy.

Jeszcze chwila – kołysze dysk, zanim uderzy –
Wysunął lewe ramię, biodra, zda się, zwężył,
Na prawej nodze całym ciężarem zaciężył –
Rzuci – i laur zdobędzie znów na skronie świeży.

Na jego marmurowe, nagie, smukłe ciało,
Oliwą namaszczone, złotawe, błyszczące:
Pada greckie, promienne, uśmiechnięte słońce.

Przygiął się – dysk w stalowych palców ścisnął kleszcze –
Kobietom w białych piersiach serce bić przestało,
A boskie uda słodkie wstrząsają im dreszcze⁷.

Podmiot liryczny – zapewne jeden z widzów – opisuje, z anatomiczną niemalże dokładnością, ciało greckiego sportowca. Jest wyczulony na każdy ruch tego ciała, na każde napięcie mięśni. Sportowiec zostaje zredukowany jedynie do swej cielesności. Jego ciało staje się w tekście artefaktem, przedmiotem nie tylko opisu, ale i zachwytu. Piękne, męskie ciało zaczyna stawać się tekstem, zaczyna mówić tekstualnie albo raczej: tekst zaczyna istnieć cieleśnie, wystawia męskie ciało na interpretację widzów.

Szczególnie strofa trzecia nabiera charakteru erotycznej fascynacji. Nagie, wysportowane, naoliwione ciało dyskobola, lśniące w południowym słońcu, staje się – znów, jak w *Posągu* – ciałem-do-oglądania, ciałem-do-podziwiania,

⁶ Oczywiście w tym miejscu skojarzeniem jest słynny (homoerotyczny właśnie) Winkelmannowski opis piękna torsu Apolla Belwederskiego.

⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Dyskobol*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 388.

i w końcu ciałem-do-pożądania. Natomiast podmiot liryczny, widz, ponownie zamienia się w spojrzenie.

I właśnie relacja pomiędzy przedmiotem opisu a podmiotem pożądającym bywa uznawana za kluczową dla homotekstu. Jak pisze German Ritz:

W pożądaniu homoseksualnym mężczyzna otrzymuje ciało, które jednak nie jest plastycznym przedstawieniem dawnej virtus lub innej funkcji społecznej mężczyzny, lecz jest ciałem seksualnym. Ciało otrzymuje jednak tylko pożądany, podczas gdy pożądający staje się całkowicie spojrzeniem (...). Ta absolutna i nie zinstrumentalizowana jeszcze cielesność domaga się estetyzacji i sięga po klasyczny ideał piękna⁸.

Wyjątkową rolę spojrzenia w tekstach homoerotycznych sygnalizował też Robert Cieślak:

Specyficzny sposób patrzenia na obraz „Innego”, umiejętne wydobywanie z jego konstrukcji składników czyniących z podmiotu przedmiot porwania, każe zwrócić uwagę na szczególnego typu wrażliwość oka przypisaną podmiotowi wypowiedzi lirycznej – specyfikę postrzeżenia wzrokowego i jego ukie-runkowanie, które pozwalają odczytać intencję tekstu poetyckiego jako tekstu homoerotycznego⁹.

Chodzi więc o takie ukonstytuowanie obrazu ciała-do-oglądania, aby porywało spektatora, aby pożądający rezygnował z własnej tożsamości i stawał się jedynie spojrzeniem. Spojrzeniem nacechowanym płciowo, erotycznym, pożądającym – takim, którym w całości rządzi logika pożądania. Podmiot tekstu homoerotycznego przekracza granice własnej tożsamości i wkracza w obszar tożsamości swojego fantazmatu, staje się elementem tej fantazmatycznej tożsamości własnego przedmiotu pożądania, całkowicie od niej uzależnionym. Dlatego „przedstawienie ciała zawsze więcej mówi o konstrukcji płciowości patrzącego podmiotu niż obserwowanego przedmiotu”¹⁰. Tożsamość podmiotu zdeponowana w homoerotycznym spojrzeniu zawiera się w fantazmatycznym obrazie ciała (i cielesnej,

⁸ G. Ritz, *Między histerią a masochizmem: utopijne koncepcje ciała mężczyzny*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 152.

⁹ R. Cieślak, *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 318. Zob. też: R. Cieślak, *Pragnienie Innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej*, [w:] *Ciało, płęć, literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.

¹⁰ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, przeł. A. Kopacki, [w:] tegoż, *Nić w labiryncie pożądania...*, dz. cyt., s. 56.

płciowej tożsamości) obiektu pożądania. Pożądanie zawsze więcej mówi o pożądającym niż o pożądanym.

Godna uwagi jest rola owego fantazmatu. Jak zauważa Krystyna Kłosińska:

Fantazmat przedstawia szczególną rzeczywistość, która oddziela nas od rzeczywistości percepcyjnej. Podmiot wyobraża sobie, poddaje się iluzji. Ale ta iluzja (...) jest stabilna, uporczywa i podporządkowana własnej logice: dla podmiotu jest to rzeczywistość jego pożądania¹¹.

W takim ujęciu piękne, pożądane ciało posągu nabiera cech homoerotycznej projekcji bohatera lirycznego, bo – o czym pisze Jacek Kochanowski – homoerotyzm jest do-pomyślenia i do-wyrażenia tylko w relacji z fantazmatem¹². Kiedy jednak odwrócimy ten schemat, okazuje się, że spojrzenie jest możliwe tylko dzięki fantazmatowi i jako takie należy do niego. A dalej: tożsamość patrzącego ulega destabilizacji, staje się tożsamością na granicy, na styku. Zagrożona nie-bytem tożsamość próbuje się bronić, paradoksalnie szuka ucieczki w zachowywaniu dystansu. Jest spojrzeniem, które nigdy nie przemieni się w dotyk. Ritz stwierdza, że „Pożądany jest oglądany, ale nie stanowi elementu interakcji”¹³. *Ja* liryczne pozostaje tęskniącym artystą, pożądającym lśniącego w słońcu marmurowego ciała. Tekst pozostanie jedynie przykładem ekfrazy. Zresztą: estetyzacja przedmiotu pożądania, nadanie mu cech artefaktu właśnie ów dystans i niemożność interakcji sygnalizuje i podtrzymuje.

Przywołując raz jeszcze *Śmierć w Wenecji*, można zauważyć, że Aschenbach również jest tylko spojrzeniem, którym w całości rządzi logika pożądania, a jego decyzja o pozostaniu w opanowanym epidemią mieście, przez co skazuje się na śmierć, może być interpretowana właśnie jako rezygnacja z własnej podmiotowości, z własnej tożsamości na rzecz obiektu pożądania.

Zbierając to, co zostało do tej pory powiedziane o wierszu: po pierwsze, opisywanemu ciału nadano status artefaktu, czyli: męskie ciało podlega tu estetyzacji, wpisane zostaje w – pozornie nic nieznaczący, nienacechowany homoseksualnie – wizerunek greckiej rzeźby; po drugie, podmiot liryczny staje się tylko spojrzeniem, patrzeniem, którym rządzi wyłącznie logika pożądania; po trzecie, owa grecka rzeźba jest fantazmatem podmiotu lirycznego, wizualizacją jego pragnień; po czwarte, interakcja okazuje się niemożliwa, ponieważ ciało mężczyzny jest tu ciałem posągowym,

¹¹ K. Kłosińska, *Fantazmaty*. Grabiński – Prus – Zapolska, Katowice 2004, s. 18.

¹² O roli fantazmatu oraz konstytucji tożsamości gejowskiej jako fantazmatycznej zob.: J. Kochanowski, *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004.

¹³ G. Ritz, *Między histerią a masochizmem...*, dz. cyt., s. 152.

nie-do-cieleśnionym, a homoerotyczne pożądanie – o czym pisze Eve Kosofsky Sedgwick¹⁴ – jest nie-do-wyrażenia w heteronormatywnym języku.

Posąg może być traktowany jako historia homoerotycznej interakcji. Tekst stanowi więc liryczny opis prób podejmowanych przez mężczyznę (*ja* liryczne), mających na celu ożywienie pożądanego męskiego ciała, a w konsekwencji wyrażenie w języku homoerotycznej męskiej relacyjności. Z tego powodu *ty* lirycznym jest właśnie marmurowa rzeźba. Posągowe męskie ciało staje się adresatem miłosnego monologu, miłosnej prośby *ja* lirycznego. Bohater liryczny, pożądający, jest zatem i spojrzeniem, i mówieniem. To w jego mówieniu – mówieniu stanowiącemu miłosne zakłęcie, dzięki któremu rzeźba ma się stać żywym ciałem – zdeponowano cały homoerotyczny potencjał wiersza. Pieśniarz marzy, by choć raz móc przycisnąć do piersi ożywiony posąg. W pewnym momencie rzeźba ożywa, schyla do niego swą skroń, przywołuje tęskniącym ramieniem. Pożądającego mężczyznę ogarnia niewysłowione szczęście. Jednakże po chwili okazuje się, że nie nastąpiło żadne ożywienie, że była to tylko gra barw i świateł. Zrozpaczony pyta: „Czym ja sam ją wytworzyłem, / W moim zarzekłem ją duchu?”. W tym miejscu ujawnia się fantazmatyczny charakter opisywanej sytuacji. Interakcja jest bowiem niemożliwa, nie-do-wyrażenia w heteronormatywnym języku. Miłosna odpowiedź na homoerotyczne mówienie jest możliwa wyłącznie w relacji z fantazmatem. Natomiast homoseksualne pragnienie musi być maskowane – w tym wypadku: ekfrazą.

Posąg jest względnie reprezentatywnym przykładem modernistycznej literatury homoseksualnej – określanej czasem jako literatura homoseksualna przedemancypacyjna. Jest to taki rodzaj wypowiedzi literackiej, w której homoseksualna tożsamość narratora (lub podmiotu lirycznego) jest ukrywana w tekście (mowa m.in. o „niewypowiadalnym pożądaniu”) i ujawnia się dopiero w trakcie specyficznej strategii lekturowej (mającej swe źródło w studiach gejowskich). Ritz stwierdza, że

wyjściowym założeniem tekstu homoseksualnego nie jest biografia autora, lecz konstrukcja płciowa autora w tekście, która z rozmaitych powodów nie musi zbiegać się z konstrukcją biografii prywatnej, choć może być przez nią motywowana. Tekst staje się homoseksualny (...) dopiero wtedy, gdy inaczej skonstruowana płciowość aktywnie wpisuje się w fakturę tekstu¹⁵.

¹⁴ Zob.: E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Los Angeles 1990; tejże, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1992. Fragmenty tej książki w języku polskim: *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10.

¹⁵ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania...*, dz. cyt., s. 54.

Istnieje więc mocna, stabilna (choć niekoniecznie ujawniana i eksponowana) tożsamość homoseksualna, tożsamość charakterystyczna dla pewnej grupy: ludzi o podobnym, „męskim” *gender*, którzy pożądamy osoby tej samej płci i którzy mają wspólne doświadczenie opresji. Krytyków zaś interesuje, jak owa wspólna, stabilna tożsamość jest maskowana, ukrywana w tekście. Klasycznym i wielokrotnie omawianym przykładem jest tutaj – przywoływana również przeze mnie – *Śmierć w Wenecji*, o której Ritz pisze tak:

To, co niewypowiedziane, jest (...) opatrzone dwoma (tajnymi) znakami: to lektura *Uczty* Platona oraz zetknięcie Erosa i Tanatosa (...). *Uczta* jest dla wtajemniczonego czytelnika zawsze tekstem dwojakim: apologią miłości homoseksualnej i sublimacją Erosa jako siły służącej osiągnięciu doskonałości i piękna. W kulturze modernizmu, w pierwszej gwałtownej próbie „wypowiedzenia tego, co niewypowiadane”, pojmuje się zwykle homoseksualnego Erosa jako śmierć¹⁶.

Lektura wrażliwa na seksualność

W dotychczasowej interpretacji konsekwentnie pomijałem kwestię autora tekstu, kwestię bądź co bądź ważną dla krytyki gejowskiej. Oczywiście – co chciałbym wyraźnie podkreślić – nie jest tak, że każdy homoseksualny pisarz tworzy zawsze tekst homoerotyczny i że jego biografia stanowi niezbędny wytrych interpretacyjny; ani też – że każdy tekst homoerotyczny musi koniecznie być napisany przez homoseksualistę. Wszakże biografia autora – chociażby śladowa – może się okazać ciekawym i pożytecznym kontekstem interpretacyjnym.

Posąg jest sygnowany pseudonimem „Adam M-ski”. Pseudonim ów nie nastroczał ówczesnym wielu problemów, dawał się bowiem łatwo rozszyfrować jako „Adam Mańkowski”. Poeta urodził się w roku 1847, zmarł w 1911 – był więc twórcą należącym do generacji przełomu antypozytywistycznego, cenionym głównie jako tłumacz, natomiast w dalszej kolejności jako poeta. Krytycy podkreślali przede wszystkim jego związek z francuskimi parnasistami. Mańkowski przygotował do druku jeden tom poezji (*Przebrzmiałe akordy*), nigdy jednak nie ukazało się żadne zbiorowe wydanie jego tekstów. Twórczość ta pozostaje rozproszona w czasopiśmie – szczególnie w „Ateneum”, „Prawdzie” i „Tygodniku Ilustrowanym”. Cenili

¹⁶ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 98.

go między innymi Zenon Przesmycki i Antoni Lange, z którymi intensywnie korespondował. Lecz (prawdopodobnie) tylko Piotr Chmielowski został dopuszczony do największej tajemnicy Mańkowskiego. I ową największą tajemnicą wcale nie był homoseksualizm poety... Pod pseudonimem „Adam M-ski” nigdy nie krył się „Adam Mańkowski”, lecz... Zofia Trzeszczkowska (*de facto* córka Mańkowskiego)¹⁷.

Musimy teraz uporać się z jednym problemem: czy te wiadomości – że autorem *Posągu* jest kobieta – zmieniają coś w naszej wcześniejszej interpretacji? Teoretycznie zmienić nie powinny... Mówiliśmy bowiem o podmiocie lirycznym wiersza, czyli figurze wynikającej z tekstu, a nie z biografii faktycznego autora / autorki; o podmiocie, który jest homoseksualnym mężczyzną i który jest uzależniony od swojej fascynacji wizualizacją ciała innego mężczyzny, przez co staje się jedynie spojrzeniem i mówieniem, i to właśnie w tym spojrzeniu i tym mówieniu realizuje się jego podmiotowość, i w końcu – o podmiocie, który wykonuje wiele zabiegów maskujących, „łagodzących” homoerotyczny potencjał tekstu. Punkt wyjścia naszej lektury był zatem taki jak czytelników „Ateneum” w roku 1894 i brzmiał: autorem tekstu jest mężczyzna.

A jednak... Wiedza o „prawdziwej płci” autora / autorki zmienia nasze podejście do tekstu. Wydaje mi się, że *Posąg* częściowo traci swój homoerotyczny ładunek i swą autentyczność. Jego podstawą przestają być – zakładane wcześniej po cichu – homoseksualne pragnienia faktycznego autora tekstu. W gruncie rzeczy czytelnik ma teraz do wyboru dwie drogi ewakuacyjne z tej sytuacji. Pierwsza – „lektura gejowska”: mając na uwadze słynne derridiańskie *il n’y a pas de hors-texte*, może komentować wiersz właśnie w kategoriach homoerotyzmu, szukać homoseksualnego subtekstu oraz sposobów maskowania homoerotycznego pożądania, pamiętając jednocześnie, że to poetka skonstruowała męski homoseksualny podmiot liryczny. Taki (mniej więcej) sposób lektury zaprezentowałem powyżej. Druga – „lektura feministyczna”: punktem wyjścia jest tu biografia autorki (nieznana ówczesnym czytelnikom). Sama zaś lektura musiałaby się skupić na heteroseksualnym pożądaniu maskowanym męskim autorstwem i męskim *ja* lirycznym. Okazałoby się, że faktycznym podmiotem lirycznym *Posągu* jest kobieta, która pożąda ciała mężczyzny, musi jednak przyjąć męską tożsamość, ponieważ – o czym piszą francuskie postfeministki, z Irigaray i Cixous na czele – kobiecie pożądanie, kobiecie *jouissance* jest nie-do-wyrażenia w fallogocentrycznym języku. Rzecz jasna: taka próba odczytania wiersza mogłaby być równie fascynująca i prawomocna.

¹⁷ Więcej o biografii Trzeszczkowskiej piszę w następnym rozdziale. Tam też zamieszczam wskazówki bibliograficzne.

Mam wątpliwości, czy rzeczywiście muszę wybierać jedną z tych dróg, przy jednoczesnym odrzuceniu drugiej; czy naprawdę muszę założyć taką a nie inną strategię lektury. A może istnieje trzecia droga? Zwróćmy uwagę: oba powyższe założenia („lektura gejowska” i „lektura feministyczna”) dotyczą konstytucji podmiotu lirycznego (odpowiednio: homoseksualnego bądź kobiecego). Kierunek lektury jest więc uzależniony od rozpoznania *ja* lirycznego. Zresztą: takie rozpoznanie jest elementarne zarówno dla krytyki feministycznej, jak i dla krytyki gejowskiej. Obie strategie czytelnicze starają się opisywać mocną tożsamość (kobietą bądź homoseksualną) wpisaną w tekst. Interesuje je, jak owa tożsamość jest w tekst wpisywana, a następnie ukrywana lub demonstrowana.

W *Posągu* tożsamość podmiotu lirycznego jest słaba, niestabilna, nieodkreślona i migotliwa. Wiedzę o niej muszą wspierać nasze założenia pozatekstowe. To tożsamość wiecznie w ruchu, zawsze na granicy. Przepływająca od mężczyzny do kobiety i od kobiety do mężczyzny, od pożądania homoseksualnego do heteroseksualnego, od heteroseksualnego do homoseksualnego. Tożsamość, która wymyka się wszelkim klasyfikacjom. Jak wcześniej mówiłem: to tożsamość uzależniona od przedmiotu pożądania.

W tej sytuacji – kiedy problem płci, a co za tym idzie: problem pożądania (hetero- bądź homoseksualnego generowanego przez określenie tej tożsamości płciowej) schodzi na dalszy plan – *Posąg* staje się tekstem o zachwycie samym w sobie. Zachwycie totalnym, wszechogarniającym, cielesnym, poza płciową binarnością. Zachwycie, w którym tożsamość zachwyconego przestaje istnieć, rozmywa się, staje się samym zachwytem. I w końcu: o zachwycie, jaki może budzić piękne, seksualne, męskie ciało. Przecież rewelacyjność wiersza polega również na tym, że oglądanym i pożądanym jest mężczyzna zredukowany do swej cielesności.

Poza tym jest to zachwyt erotyczny, pełen pożądania. Dlatego to także tekst o pożądaniu męskiego ciała, o pragnieniu bliskości i dotyku. A w konsekwencji – o pragnieniu cielesnej odpowiedzi, relacyjności. To pożądanie – o którym mówi *Posąg* – jest więc pożądaniem innego pożądania. W próbach ożywienia greckiej rzeźby kryje się właśnie pragnienie uzyskania odpowiedzi, chęć bycia pożądanym. A stawka w tej grze pragnień jest wysoka, bowiem „to Pożądanie pozwala człowiekowi powiedzieć «Ja»”¹⁸, przyczynia się więc do konstytucji tożsamości.

Pragnąc innego pragnienia, pragniemy uznania nas samych. To dzięki uznaniu przez innych będziemy mogli ostatecznie powiedzieć Ja, co oznacza, że Ja

¹⁸ M.P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie*, [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 12.

buduje się na zwrotnej informacji odbitej od innego pragnienia. Innymi słowy: Ja uzyskuje tożsamość dzięki uznaniu innych¹⁹.

Bohater liryczny, próbując ożywić posąg mężczyzny i uzyskać odpowiedź, poszukuje w gruncie rzeczy własnej tożsamości, własnego ja. Ja, które pragnie męskiego pragnienia, erotycznego dotyku zwrotnego. I w tym momencie ujawnia się cały tragizm wpisany w wiersz: rzeźba pozostaje martwym głazem. Pragnienie zwrotne nie istnieje. Dotyk jest niemożliwy. Ja, które pożąda męskiego ciała – bez względu na fakt, czy jest to heteroseksualne ja kobiece czy homoseksualne ja męskie – jest niemożliwe, nie-do-zaistnienia w tekstualnej przestrzeni. Mówiąc jeszcze inaczej: zarówno heteroseksualne kobiece *jouissance*, jak i homoseksualne męskie *jouissance* jest nie-do-wyrażenia w fallogocentrycznym, heteronormatywnym języku, bo mężczyzna jako ciało, jako seksualny obiekt jest nie-do-pomyślenia w tym języku. Dlatego nieosiągalne ciało posągu wciąż pozostaje nieosiągalnym ciałem posągu. Podmiot liryczny pozostaje erotycznym, pełnym zachwyty spojrzeniem.

Ta trzecia droga interpretacyjna, którą od pewnego momentu podążam, a która pozwoliła mi prze-czytać *Posąg* jako tekst o przekraczaniu granic podmiotowości, o zachwycie i pożądaniu – to właśnie strategia lektury queerowej. Jak zauważa Joanna Mizielińska, badacze i badaczki z kręgu teorii *queer*

zaproponowali obalenie kategorii tożsamościowych ze względu na ich niestabilność i wykluczający charakter. Według nich dominujący dyskurs zawsze zakłada i opiera się na istnieniu marginesu (...), zaś społeczna produkcja tożsamości jest zawsze okupiona logiką wykluczeń, tworzenia hierarchii i normalizacji²⁰.

Można powiedzieć, że o ile krytyków gejowskich interesuje mocna, stabilna tożsamość homoseksualna wpisana – i często maskowana – w teksty kultury, o tyle w ramach *queer criticism* próbuje się wychwycić ową tożsamość słabą, nie-tożsamość będącą wiecznie w ruchu. W tym miejscu chciałbym przywołać pięć cytatów ilustrujących, jak różne są dziś stanowiska teoretyczne dotyczące *queer*. Diane Fuss: teoria *queer* bada wzajemne powiązania „między tożsamością i pożądaniem, różnicą płciową i różnicami seksualnymi, heteroseksualnością i homoseksualnością, i wreszcie

¹⁹ Tamże, s. 14.

²⁰ J. Mizielińska, *Poza kategoriami... Kilka uwag na temat queer theory*, „Furia Pierwsza” 2000, nr 7, s. 9. Więcej na temat queer piszę w artykule *Gender. Queer. Literatura* („Ruch Literacki” 2005, z. 6). Zob. też np.: J. Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006; J. Kochanowski, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społeczna teorii queer*, Łódź 2009. Tam też dalsza bibliografia.

tym, co wewnątrz, i tym, co na zewnątrz”²¹. Alexander Doty: „*queer* byłoby zarezerwowane dla tych (...) tekstów kultury (...), strategii odbiorczych, przyjemności oraz odczytań, które artykułują przestrzeń poza binarnością płciową i seksualną; czy to poza kategoriami heteroseksualnymi, czy poza lesbijsko-gejowskim esencjalizmem”²². David Halperin: „*queer* z definicji jest wszystkim, co odróżnia się od tego, co normalne, zalegalizowane, dominujące. Nie istnieje nic, do czego w szczególnie sposób musi się odwoływać. Jest tożsamością bez esencji”²³. Jacek Kochanowski: „teoria *queer* może być tylko post-teorią (jako refleksja nie zmierzająca do żadnego domkniętego opisu) i zarazem anty-teorią (jako refleksja zmierzająca do destabilizacji «naukowych» teorii płciowych i seksualnych)”²⁴. Inga Iwasiów: dla *queer theory* „ważniejsze jest samo zmacenie niż rezultat. Ważniejszy jest ruch niż tożsamość”. *Queer* bowiem to dyskurs, to ruch wychodzenia poza, to eksplozja ruchomych pograniczy doświadczenia²⁵. Dla *queer* liczy się przełamywanie, przekraczanie, dekonstruowanie tych jakości, które są związane z płcią, seksualnością i pożądaniem.

Trzy zaprezentowane przeze mnie symulacje lekturowe nie wykluczają się wzajemnie, lecz uzupełniają. Są raczej kwestią akcentowania i wydobywania pewnych treści ukrytych w tekście niż stawiania ostrych i wyraźnych podziałów oraz klasyfikacji, które w ponowoczesnej rzeczywistości już dawno zostały podane w wątpliwość. Mogą również świadczyć o tym, że spotkanie teorii genderowych i queerowych z utworami młodopolskich poetek owocuje nowymi odczytaniami tylko pozornie nieaktualnych tekstów.

²¹ D. Fuss, *Wewnątrz / na zewnątrz*, przeł. D. Ferens, „Furia Pierwsza” 2000, nr 7, s. 67.

²² A. Doty, *Teoria Queer i kultura popularna*, przeł. R. Kulpa, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10), s. 12.

²³ D. Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford 1997, s. 62. Cyt. za: A. D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s. 85.

²⁴ J. Kochanowski, *Bardzo skromna zachęta do teorii queer*, www.republika.pl/queer (data dostępu: 26 kwietnia 2010).

²⁵ I. Iwasiów, *Gender, tożsamość, stereotypy*, „Ruch Literacki” 2002, nr 6, s. 553.

„Jako cień byłam i jak cień odchodzę”. Poetyckie maskarady Zofii Trzszczkowskiej

*Życie moje całe dałoby się streścić
w wyrazie: duszę się!¹*

W roku 1894 w „Świecie” Zenon Przesmycki ogłosił wiersz pod tytułem
O zmroku:

Zgasłych wspomnień ścichłe brzmienia
Z cienia, z milczenia wypromienia
Mdlejąco, sennie gędzba cicha,
Co spod twych palców echem wzdycha,
Jak dawno wyschły źródł natchnienia.

Szept bez słów głuchy, szmer strumienia
Niepowrotności, nieskończenia...
Na szybach kona purpur pycha
Zagasłych.

Zmrok z wolna wszystko wybezdenia.
W milczeniu cienia wsiąkły pienia;
Coś, jak woń tylko mdła z kielicha

¹ List Z. Trzszkowskiej do Z. Przesmyckiego z 14 marca 1889 roku. Cyt. za: G. Legutko, *Maska i twarz... Rzecz o autokreacji Zofii Trzszczkowskiej*, [w:] *Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabrys, Lublin 2006, s. 61. Na temat korespondencji Trzszczkowskiej i Przesmyckiego zob.: B. Olech, *Nieznane listy Zofii Trzszczkowskiej do Miriama (Zenona Przesmyckiego)*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

Kwiatu, co w mrokach dousycha,
Coś, jak wlepione ocz spojżenia
Zagasłych...²

Tekst został zadedykowany „Adamowi M-skiemu” i jest wyraźną aluzją do wiersza *Zagaszle oczy*, opublikowanego przez M-skiego w warszawskim „Życiu” w roku 1887 (za czasów redakcji Przesmyckiego) i opatrzonego podtytułem *Kartka wykradziona z dziennika kobiety*:

Jeśli los zdarzy, że staniesz na chwilę
Nad trumną moją, gdy mnie śmierć zamroczy,
Nie drżij przed śmiercią, nie złorzecz mogile,
Tylko zagaszle ucałuj mi oczy.

Ach! Bo tak smętnie, długo, całe wieki
Patrzyły w ciebie, promieniu mój jasny,
Że, jeśli martwe podniesiesz powieki,
W szklistych źrenicach ujrzysz obraz własny.

Łez nie roniłam ani skarg daremnych,
Że los mi spletał pasmo życia złote;
Poeta chyba ze źrenic mych ciemnych
Odgadłby życia całego tęsknotę.

Nikomu ból mój nie stanął na drodze,
Nikomu widmem snów błogich nie spłoszę!
Jako cień żyłam i jak cień odchodzę,
Lecz, jeśli przyjść masz, o jedno cię proszę:

Zanim się skryję cicha między groby,
Niech żaden wieniec piersi mi nie tłoczy;
Nie chcę twych kwiatów ni łez, ni żałoby,
Tylko zagaszle ucałuj mi oczy.

Kto wie, co w grobów kryje się zamrozach?
Nicość nas spotka? czy duchowie bratni?
Niech więc uniosę na mych smutnych oczach
Twój pocałunek pierwszy i ostatni³.

Oba wiersze stanowią „gorzką puentę”⁴ trwającej czternaście lat korespondencji między Miriamem i M-skim. Przesmycki „ujrzał wówczas pod

² Z. Przesmycki (Miriam), *O zmroku*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 147.

³ Z. Trzeszczkowska, *Zagaszle oczy*, [w:] *Poetki Młodej Polski*, oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1963, s. 25.

⁴ Określenie G. Legutko (dz. cyt., s. 74).

maską Adama rysy jakiejś niewiasty, zanurzonej wspomnieniami w przeszłości i nieobecnej (zagasłej) w teraźniejszości”⁵. Nie dostrzegł ważnego aspektu tożsamości nadawcy wpisanego w *Zagasłe oczy*. Mowa o rozpaczliwym zabieganiu o własną podmiotowość. Charakterystyczne zdanie „Jako cień byłam i jak cień odchodzę” (oraz cała czwarta strofa) ewidentnie świadczy o poczuciu nieistnienia – nieistnienia w pełni. Podmiot nazywa siebie cieniem⁶ – a zatem kimś, kto nigdy faktycznie nie będzie partycypować w życiu, kimś o niepewnym statusie ontologicznym i w końcu kimś, kto nie może siebie wyrazić, jest skazany na wieczne milczenie. Co więcej, cień w psychologii Junga oznacza bardzo podobne zjawiska – symptomy życia wewnętrznego.

Cień – zauważa Krystyna Kłosińska – jest personifikacją pewnych aspektów nieświadomości, które mogłyby być związane z „ja”, ale które z różnych powodów nie zostały związane. Gdyby takie związanie miało miejsce, wówczas ciemne aspekty osobowości mogłyby być uznane za rzeczywistość i uczestniczyć w samopoznaniu. Dzieje się jednak inaczej: zostają wyparte, pozostając po stronie tajemnego i nie przeżytego⁷.

Cień w tym ujęciu jest więc personifikacją pierwotnej, popędowej części człowieka. Innymi słowy: jest nieświadomym, wypartym, negatywnym aspektem własnej osobowości, powiązany zazwyczaj z pracą pożądania.

Można zatem stwierdzić, że cień jako figura tekstu cechuje całą poetycką – ale również epistolarną – twórczość M-skiego / Trzeszczkowskiej. Kobieca podmiotowość, kobiece *jouissance* (związane wszakże z pracą pożądania, z rozkoszą) jest właśnie tym cieniem, wypartym, niejęzykowym, niesymbolicznym doświadczaniem świata i ciała. W wielu miejscach mamy również do czynienia z próbą interioryzacji tych wypartych – przez społeczny dyskurs fallogocentryczny – aspektów własnej osobowości, a więc z próbą zapisu własnej, kobiecej podmiotowości. Oznacza to konieczność pojawienia się maskarady⁸, charakterystycznej dla tekstów Trzeszczkowskiej⁹. O tyle

⁵ G. Legutko, dz. cyt., s. 74.

⁶ Na marginesie warto dodać, że Trzeszczkowska napisała wiersz pt. *Cień* („Ateneum” 1895, nr 1). Krótką interpretację tego tekstu zamieściła Maria Podraza-Kwiatkowska w artykule *O powrotach poetów na ziemię (wokół wiersza Marii Komornickiej Pragnienie)*, [w:] *też, Labirynty – kładki – drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego po Gombrowicza*, Kraków 2011.

⁷ K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 76.

⁸ O maskaradzie jako pewnej formie wyrażania i demonstrowania kobiecości zob.: S. Wilson, *Maskarady kobiecości*, przeł. M. Wilczyński, „Artium Quaestiones” 1998, nr 9; *Masquerade and Femininity. Essays on Russian and Polish Women Writers*, ed. by U. Chowaniec, U. Phillips & M. Rytönen, Cambridge 2008.

⁹ „Maskarady” stały się ostatnio poniekąd słowem kluczem czy też hasłem wywołującym tę twórczość, o czym świadczą tytuły artykułów poświęconych Trzeszczkowskiej:

jednak wyjątkowej, że są to maskarady ciała, tekstu, a nade wszystko cienia. German Ritz stwierdza: „Maskowanie u Trzeszczkowskiej nigdy nie jest tylko swobodnie wybraną i dyspozycyjną inscenizacją, męska maska staje się także częścią kobiecego podmiotu”¹⁰. Mówiąc metaforycznie: w poezji Trzeszczkowskiej podmiotem jest wszystko to, co męskie (symboliczne, logocentryczne), cieniem zaś – wszystko, co kobiece (semiotyczne, cielesne). Ten cień nieustannie będzie powracał, będzie można go zobaczyć w pęknięciach tekstu, jego skandalonach, a także tam, gdzie tekst milczy. Trzeba jednak pamiętać, że – jak podkreśla Barbara Olech, komentując listy Trzeszczkowskiej – „męskie przebranie, jak i potem męski pseudonim nie są (...) ucieczką od własnej płci. To paradoksalnie ratowanie podmiotowości, własnej tożsamości zagrożonej przez represyjne wzorce kulturowe”¹¹. W podobnym duchu pisze również Grażyna Legutko:

Respekt dla konwenansu, stereotypowych ról społecznych przypisywanych kobiecie był w sytuacji Trzeszczkowskiej świadomą strategią, elementem nieodłącznej gry, na jaką skazuje osadzenie w zrutylnizowanym świecie codziennych znaków i obowiązujących w danym czasie norm. Jej autokreacja wobec Miriama nie była w żadnym wypadku teatralną pozą. Polegała nie tyle na stwarzaniu fałszywych pozorów i celowym przemilczaniu prawdy na swój temat, ile na koniecznym maskowaniu kobiecej tożsamości oraz zasłanianiu słabości psychicznej. Przede wszystkim zaś dawała jej swobodę wypowiedzi artystycznej¹².

Gdyby więc Przesmycki zdawał sobie sprawę z owych maskarad i „gry cieniów”, gdyby wiedział, że pod pseudonimem „Adam M-ski” nie kryje się mężczyzna, lecz kobieta, jego reakcja na wiersz przyjaciela byłaby zapewne inna. Dlatego też – nie znając prawdy – Miriam potraktował tekst jako zamierzoną kreację poetycką. Może gdyby poznał tajemnicę autora / autorki tekstu, nie pisałby o „szepcie bez słów głuchym”, o „szmerze strumienia niepowrotności, nieskończenia” oraz o „dawno wyschłym źródłu natchnienia”. „«Zagasłe oczy» – stwierdza Legutko – rozgoryczonej i zmęczonej życiem

Maska i twarz... Rzecz o autokreacji Zofii Trzeszczkowskiej lub Zmistyfikowana tożsamość Adama M-skiego (Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej).

¹⁰ G. Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] tegoż, *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 122.

¹¹ B. Olech, *Zmistyfikowana tożsamość Adama M-skiego (Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej)*, [w:] *Tożsamość i rozdwojenie. Rekonesans*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2002, s. 63. Zob. też: B. Olech, *Samotność i Kresy. Wokół biografii i twórczości Adama M-skiego (Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej)*, [w:] *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci. Materiały III Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku, 9–12 X 1998, w trzech tomach*, t. 2: *W kręgu literatury i sztuki*, red. E. Feliksiak, E. Sidoruk, Białystok 2000.

¹² G. Legutko, dz. cyt., s. 71.

kresowianki pozostały dlań do końca tajemnicze, a maska mężczyzny nigdy nie ujawniła kryjącej się pod nią twarzy kobiecej”¹³.

Ponieważ twórczość poetycka Trzeszczkowskiej była silnie naznaczona i warunkowana jej biografią, krytyczną analizę i interpretację utworów zaczęła wypadać od zasygnalizowania pewnych istotnych faktów z życia pisarki. Jest ona jedną z najstarszych młodopolskich poetek. Mówiąc precyzyjnie: należy raczej do generacji przełomu antypozytywistycznego niż do formacji modernistycznej. Jak zauważa Wanda Chojnicka-Skawińska: „Wspólnota z pokoleniem pozytywistycznym określiła przede wszystkim oryginalną twórczość poetki, więc z modernistami natomiast – jej twórczość przekładową”¹⁴. Z kolei Jerzy Święch podkreśla związki Trzeszczkowskiej z francuskimi parnasistami¹⁵. Mimo że poetka przygotowała do druku jeden tom poezji (*Przebrzmiały akordy*), nigdy nie ukazało się żadne wydanie zbiorowe jej tekstów. Twórczość ta pozostaje rozproszona w czasopiśmie – szczególnie w „Ateneum”, „Prawdzie” i „Tygodniku Ilustrowanym”¹⁶. Co więcej, męski pseudonim Trzeszczkowskiej nigdy za jej życia nie został rozszyfrowany. Pozostała więc Adamem M-skim, czasem utożsamianym z Adamem Mańkowskim (*de facto* ojcem poetki). Nawet w prywatnej korespondencji z Zenonem Przesmyckim i Antonim Langem była „Adamem”. Jedynie Piotr Chmielowski mógł zostać dopuszczony do tajemnicy¹⁷. Nie ulega więc wątpliwości, że w perspektywie odbioru Trzeszczkowska była traktowana jako poeta i tłumacz (nigdy: poetka i tłumaczka), ukrywający się pod męskim pseudonimem Adam M-ski. Na przykład w rozmaitych antologiach wierszy umieszczano ją jako Mańkowskiego (*Album współczesnych poetów polskich 1863–1898* Jana Kasprówicza z 1899 roku czy *Antologia współczesnych poetów polskich* Kazimierza Królińskiego z 1908). Trzeba jednak zaznaczyć, że ów transgenderyzm Trzeszczkowskiej był jedynie

¹³ Tamże, s. 74.

¹⁴ W. Chojnicka-Skawińska, *Adam M-ski (1847–1911)*, [w:] *Obrazy literatury polskiej. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1–4, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968–1977, s. 365.

¹⁵ Zob.: J. Święch, *Zofia Trzeszczkowska (Adam M-ski)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” vol. 19, Sectio F, 1964. Zob. także: tegoż, *Twórczość poetycka Zofii Trzeszczkowskiej (Adama M-skiego)*, Lublin 1968, maszynopis pracy doktorskiej, IBL PAN.

¹⁶ Dopiero w roku 2004 ukazał się dwujęzyczny (polsko-białoruski) wybór poezji Trzeszczkowskiej: Adam M-ski (Zofia Mańkowska), *Dzisiaj i na wieki. Poezje*, oprac. J. Garbiński, Warszawa–Mińsk 2004 (wstęp: I. Bohdanowicz, J. Garbiński, U. Marchel, *Ołtarz jej duszy*). Więcej na temat tego wydania zob. recenzje M. Podrazy-Kwiatkowskiej („Ruch Literacki” 2006, nr 4–5) i I. Szulskiej („Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4).

¹⁷ Pisz o tym wnikliwie Agnieszka Baranowska, „*Ja się nie skarzę*” (Zofia Trzeszczkowska), [w:] tejże, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.

projektem literackim i nie miał wpływu na jej życie prywatne oraz rodzinne. Innymi słowy: w przypadku Trzeszczkowskiej nie mamy do czynienia ze zmianą płci taką, jak w przypadku innej młodopolskiej pisarki – Marii Komornickiej. Obecnie natomiast Trzeszczkowska jest zaliczana do grupy poetek Młodej Polski i jej wiersze umieszcza się obok utworów Komornickiej, Ostrowskiej, Wolskiej, Zawistowskiej i Grossek-Koryckiej. W konsekwencji: jej teksty są, rzecz jasna, czytane jako „liryka kobieca”.

Poetka urodziła się w roku 1847. Mając 17 lat, wyszła za mąż za Wacława Trzeszczkowskiego. Ponieważ był on oficerem armii carskiej, Zofia wiele lat spędziła w Rosji, a w 1877 w męskim, żołnierskim przebraniu poszła na wojnę turecką. Od roku 1889 Trzeszczkowscy mieszkali w rodzinnej Dorohowicy¹⁸. Początkowo Zofia próbowała podporządkować się narzuconej jej przez stereotypy i społeczne konwenanse roli „żony przy mężu”, „kobiety kresowej”. Aczkolwiek z listów wynika, że nie była szczęśliwą mężatką – czuła się osamotniona i niezrealizowana¹⁹. Wielokrotnie wspomina, że jej młodzieńcze wiersze zostały zniszczone przez „życzliwe ręce” – zapewne ręce męża²⁰. W biografii symbolicznej Trzeszczkowskiej pojawiają się zatem dwa kluczowe momenty. Pierwszy: zniszczenie tekstów. Drugi: wyprawa turecka w męskim przebraniu. Pierwszy to moment męskiej przemocy wyznaczającej zakaz kobiecej twórczości. Tekst kobiecy to tekst zabroniony w patriarchalnej kulturze. Mężczyzna – mąż, a jednocześnie żołnierz – stoi na straży tego porządku. Dzieje się tak, ponieważ „wchodząc przez pisanie w przestrzeń publicznego mówienia-działania, kobieta wydobywa się z milczenia i ciszy. Zakłóca tradycyjny podział ról społecznych pomiędzy kobietą a mężczyzną, ustaloną hierarchię, słowem relacje władzy”²¹. Drugi zaś to moment transgresji, uświadomienia sobie, że tylko mężczyzna może w pełni partycypować w dyskursie społecznym. Fakt transgresji jest tu niezwykle istotny, bo – co podkreśla Françoise van Rossum Guyon – „pierwsza transgresja, 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”²².

¹⁸ Zob.: tamże oraz B. Olech, *Zmistyfikowana tożsamość...*, dz. cyt.

¹⁹ W życiu poetki, obok męża, prawdopodobnie istniał jakiś inny, ważny dla niej mężczyzna. Być może był to Feliks Zienkowicz. (Informacja za: J. Garbiński, *Wstęp*, [w:] Adam M-ski (Zofia Mańkowska), *Dzisiaj i na wieki...*, dz. cyt.).

²⁰ Więcej na ten temat zob.: B. Olech, *Zmistyfikowana tożsamość...*, dz. cyt., s. 60.

²¹ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 8–9.

²² F. van Rossum Guyon, *Portrait d'auteur en Jeune Femme*, [w:] *Du féminin*, red. M. Cal-
le, Québec 1992, s. 175. Cyt. za: K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie...*, dz. cyt., s. 9.

W tych dwóch momentach można zapewne upatrywać źródła gry mistyfikacji i wielości masek zakładanych przez Trzeszczkowską. Legutko, analizując listy poetki, wskazuje pięć takich masek: zdyscyplinowanego żołnierza, „dzikiego niedźwiedzia w puszczach litewskich”, odważnego tłumacza i niepokornego poety, „niewolnicy serca” i feministki oraz kobiety sentymentalnej.

Rozpatrując problem konstrukcji podmiotu lirycznego, twórczość Trzeszczkowskiej można podzielić na dwie grupy. Jedna to – by tak rzec – „liryka bezpośrednia”, w której podmiotem lirycznym jest mężczyzna. Druga to „liryka pośrednia”, w której pojawiają się fikcyjne wyznania kobiet. Męski autor podaje się tu jedynie za kogoś, kto cytuje wiersze kobiet. Stąd pod tytuły tekstów: „Kartki wykradzione z biurka kobiety”, „Z niewieściej doli”, „Karty wydarte z dzienników kobiet”; lub tytuły sugerujące kobieciej monolog: *Tęskna, Cicha, Szczęśliwa*. Oczywiście, kiedy ma się w pamięci faktyczną płć autora / autorki, sprawa staje się znacznie bardziej skomplikowana, „liryka bezpośrednia” okazuje się bowiem w gruncie rzeczy „liryką pośrednią”, „liryką maski”, w której autor zakłada męski kostium, wciela się w mężczyznę. Natomiast „liryka pośrednia” jest *de facto* „liryką bezpośrednią”, „liryką (szczerego?, kobiecego?) wyznania”.

Adam M-ski był znany i ceniony jako autor *Pieśni dorohowickich* oraz cyklu wierszy *Z teki żołnierza* i innych utworów patriotycznych. Podmiotem lirycznym jest tu zazwyczaj albo wieszcz, patriota, albo wiejski lirnik, wnikliwy obserwator, znawca tradycji białoruskich. Ale w dorobku poety znajdują się także wiersze miłosne, erotyki, w których na pierwszy plan wysuwa się kwestia relacyjności, stosunku *ja* lirycznego do jakiegoś *ty* lirycznego. Ze względu na „grę upłciowionych masek” wiersze te wydają mi się interesujące i warte głębszego namysłu.

Sytuację miłosnego wyznania prezentuje utwór *Usta*, drukowany w cyklu *Z fał życia* w „Ateneum” w roku 1893. Adresatem wiersza są tytułowe usta. To do nich zwraca się podmiot liryczny, wychwala ich zmysłowość i pożądlivość. Strofa pierwsza ma charakter dyskursywny, zakochany mówi o czarze ust wynikającym z ambiwalencji:

Usta, usta purpurowe,
Co za czar z was tchnie?
Wy łagodne i surowe,
I natchnione i zmysłowe,
Usta, usta purpurowe,
Czemu o was śnię?²³

²³ Z. Trzeszczkowska, *Usta*, „Ateneum” 1893, nr 2, s. 485.

Najbardziej interesująca jest natomiast strofa trzecia, w której pojawia się obraz egzotycznego kwiatu zabijającego owada. Fragment ten jest również ciekawy, bo dopiero tu (i tylko tutaj) ujawnia się płeć podmiotu lirycznego – męska tożsamość płciowa:

Tam, gdzie Ganges wre spieniony,
Rośnie dziwny kwiat:
Ledwo dotknie mu korony,
Ginie owad pochwycony.
Usta! do was przytulony
Konałbym tak rad!²⁴

Kwiat to dość oczywisty symbol waginalny. Tutaj zostaje dodatkowo skojarzony z ustami kochanki. Jak sugeruje Wojciech Gutowski, kwiat może oznaczać miłosną zaborczość, dominację kobiety nad mężczyzną, seks niszczący, ale też erotyzm konsumpcyjny, powierzchowny²⁵. Jest także symbolem kobiecości, która zagraża mężczyźnie, kobiety-modliszki, *femme fatale*. W wierszu Trzeszczkowskiej podmiot liryczny – mężczyzna jest świadomy zagrożenia, jakie niesie kobieta, a jednocześnie pragnie zatracenia się w ukochanej kobiecie, czy raczej: w miłości zmysłowej z ukochaną. I nie chodzi tu – jak w wierszu Tetmajera – o chwilowe „omdlenie myśli”, o to, by „czuć najwyższą rozkosz – zapomnienia...”²⁶. On pragnie być „pochłonięty” przez kobietę, chce się w niej totalnie zatracić – choć wiąże się to z utratą własnej tożsamości, z eliminacją podmiotowości mężczyzny. Pożądana przez niego kobieta jest władcza, mocno i wyraźnie zaznaczająca swą podmiotowość, silna, zagrażająca mu. Możemy zatem stwierdzić, że Trzeszczkowska – zakładając maskę mężczyzny i konstruując męski podmiot liryczny – stara się nakreślić nowy typ kobiety – kobiety będącej podmiotem dyskursu społeczno-kulturowego, a nie jedynie przedmiotem pożądanym przez mężczyzn. Co więcej, to mężczyzna jest tutaj kimś „do rządzenia”, „do władania”.

Nieco inaczej komentuje ten wiersz German Ritz:

Pomieszenie płci potwierdza metaforika strof środkowych. Kanoniczny obraz róży i pszczoły zmienia się w analogiczny, ale wyraźnie sadomasochistyczny obraz mięsożernego kwiatu i połykanego owada. Zmiana obrazu, w zależności od płci mówiącego, sygnalizuje męski psychotyczny lęk przed dominą i kastracją

²⁴ Tamże.

²⁵ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 44–49.

²⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Ja, kiedy usta...*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 92. Por.: tegoż, *Kwiat symboliczny*, [w:] tegoż, *Poezje*, dz. cyt., s. 188.

albo groźbę kastracji ze strony kobiety. Rozbicie bądź zmącenie tożsamości płciowej należy zatem i do wewnętrznej, i do zewnętrznej warstwy tekstu²⁷.

Ambiwalencja, związana z nierozstrzygalnością płci, o której mówi Ritz, może wynikać z braku jakichkolwiek wskazówek dotyczących płci adresata wiersza – właściciela bądź właścicielki ust. Przecież – zwróćmy uwagę – cała powyższa interpretacja opierała się na założeniu, że adresatką utworu jest kobieta. Gdybyśmy jednak przyjęli – co w świetle całego tekstu jest uprawnione – że *ty* lirycznym jest mężczyzna, mielibyśmy do czynienia z tekstem homoerotycznym, w którym mężczyzna wyraża nie tylko swój zachwyt ustami innego mężczyzny, lecz także pragnienie zatracenia się w tej miłości.

Jeszcze wyraźniej widać ten problem w innym wierszu z tego samego cyklu – w *Rozstaniu*. Ponownie pojawia się w tekście formalny wykładnik płci osoby mówiącej (męska końcówka fleksyjna w wyrażeniu „Abym mógł”). Natomiast o ile w poprzednim wierszu skłonni byliśmy zakładać, że mówiąc o „purpurowych ustach”, podmiot liryczny myśli o swojej ukochanej, o tyle tutaj nie ma żadnych wskazówek co do płci *ty* lirycznego. Nawet więcej: z jednej strony podmiot liryczny prosi o pieszczotę pocałunku, z drugiej mówi o „duchu bratnim”:

Cicho. – Nic nie mów – i pieczęć pieszczoty
Na ustach moich pozostaw na wieki,
Dziś, gdy się rozwiać masz niby sen złoty
I w świat odleć daleki – daleki...

W tym dniu tak drogim, ach w tym dniu ostatnim,
Co mi się jeszcze jak jutrenka złoci,
Pozostań duchem czystym, jasnym, bratnim,
Zostań promieniem światła i dobroci.

Abym mógł kiedyś, kończąc życia mękę
I cichy idąc pod trumienne wieko,
Błogosławiącą zanucić piosenkę
I unieść obraz twój pod mą powieką²⁸.

Wiersz można uznać za rodzaj propemptikonu: podmiot liryczny (mężczyzna) żegna ukochaną osobę wyruszającą w podróż. Bez względu na to, czy mowa tu o jej faktycznym wyjeździe „w świat daleki”, czy o śmierci („dzień ostatni”), liczy się sama sytuacja, w jakiej znajduje się *ja* liryczne: sytuacja rozstania (zapewne kochanków – o czym może świadczyć prośba o pieszczotę pocałunku), osamotnienia, poczucia bierności, bezradności

²⁷ G. Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa...*, dz. cyt., s. 121.

²⁸ Z. Trzeszczkowska, *Rozstanie*, „Ateneum” 1893, nr 2, s. 489.

i niemocy. Jeśli więc adresatem wiersza jest kobieta, w tekście następuje odwrócenie tradycyjnych ról płciowych – aktywność, podejmowanie działań to bowiem cechy mężczyzny, zaś pasywność, poddawanie się wyrokowi losu, poczucie bezradności – cechy kobiet. W *Rozstaniu* mężczyzna jest bezsilny, ogarnięty apatią, porzucany... To on wycofuje się z życia, myśli jedynie o wspomnieniach, które zostaną po ukochanej osobie, a które osłodzą mu chwilę śmierci. W tym sensie w tekście zostają „przemyczone” pewne treści emancypacyjne, destabilizujące „od środka” (od wewnątrz dyskursu) tradycyjne, społecznie usankcjonowane role płciowe.

Jednakże nie ma w wierszu żadnego sygnału, że *ty* lirycznym jest kobieta. Możemy być pewni jedynie tego, że podmiot liryczny to osamotniony mężczyzna, postawiony w sytuacji rozstania z ukochaną osobą. Czytając, opieramy się zatem na utrwalonych skryptach lekturowych, wynikających – w tym przypadku – z heteronormatywności, z założenia, że gdy mowa o rozstaniu, zawsze mamy do czynienia z mężczyzną i kobietą. Natomiast – pozostając nadal w zgodzie z tekstem, choć w oderwaniu od owych skryptów społeczno-kulturowych – możemy przyjąć, że adresatem miłosnego wyznania jest mężczyzna. Tym bardziej, że w całym tekście dominuje męski rodzaj gramatyczny – na przykład: „Pozostań duchem czystym, jasnym, bratnim”. Przy założeniu takim ponownie otrzymamy tekst homoerotyczny, w którym podmiot liryczny (możemy go utożsamić z autorem – Adamem M-skim) rozstaje się ze swym ukochanym.

Oczywiście nie chodzi mi tutaj o udowadnianie, że Trzeszczkowska świadomie konstruowała utwory homoerotyczne, lecz o pokazanie dekonstrukcji, jakiej mogą ulegać teksty liryczne, gdy autor jednej płci konstruuje podmiot liryczny innej płci i sytuuje go w relacji miłosnej z jakimś (bliżej nieokreślonym) *ty* lirycznym. Zaburzenie ról płciowych, przypisanych tradycyjnie do danej płci, nie ujawnia się w konstrukcji *ja* lirycznego, ale w tożsamości adresata oraz w samej relacyjności. Dlatego u Trzeszczkowskiej stosunkowo często zdarza się, że tożsamość płciowa *ty* lirycznego – która przecież odgrywa istotną rolę w liryce miłosnej – nie jest doprecyzowana i dookreślona. Innymi słowy: adresat miłosnego wyznania jest pozbawiany płci. Dzięki tej dwuznaczności tekst ulega destabilizacji, przez co otwiera się na specyficzny typ lektury – takiej mianowicie, która ewidentnie musi się opierać na wzorach społeczno-kulturowych dotyczących ról płciowych. Owe strategie lekturowe niektórych tekstów Trzeszczkowskiej mogą wykorzystywać trzy różne schematy. Pierwszy – męski podmiot liryczny w relacji miłosnej z kobiecym *ty* lirycznym (założenie wynikające z heteronormatywności). Drugi – męski podmiot liryczny w relacji miłosnej z męskim *ty* lirycznym (tekst homoerotyczny). I trzeci – męski podmiot liryczny to jedynie maska kobiety-autorki, ustawiającej się w relacji

miłosnej z męskim *ty* lirycznym (założenie oparte na wiedzy pozatekstowej – na biografii autorki, nieznaney ówczesnym czytelnikom). Trzeba też zaznaczyć, że w przypadku schematu pierwszego i trzeciego emancypacyjny potencjał tekstów (widoczny między innymi w odwracaniu tradycyjnych, społecznie usankcjonowanych ról płciowych) staje się ewidentny.

Obok tekstów, w których Trzesczkowska konstruuje męski podmiot liryczny, w twórczości poetki pojawiają się również wiersze będące wyznaniem kobiety (z kobiecym *ja* lirycznym). Dzięki oznaczeniu w tytule lub podtytule fikcyjnego charakteru wyznania iluzja męskiego autorstwa nie ulega demistyfikacji, co więcej, następuje jej wzmocnienie i uwiarygodnienie. Przez odautorski komentarz – na przykład: „Kartki wykradzione z biurka kobiety” lub „Z niewieściej doli” – dochodzi do ujawnienia „czynności autora”, które polegają na przytaczaniu tekstu napisanego przez kobietę i będącego wyznaniem kobiety. Przebiega więc proces obnażania zabiegu tworzenia liryki maski: autor-mężczyzna, konstruując podmiot liryczny, zakłada maskę kobiety. Rzecz jasna, sytuacja ulega zmianie, gdy weźmiemy pod uwagę faktyczne autorstwo tekstu. Okazuje się bowiem, że to kobieta-autorka stwarza męskiego autora, który dopiero konstruuje kobiecego podmiot liryczny. Poziomy tekstu zaczynają się wówczas mnożyć, wchodzić we wzajemne interakcje. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy ów kobiecy podmiot liryczny stwarza swój męski fantazmat – *ty* liryczne.

Taka sytuacja pojawia się w cyklu *Wieczne sny* (*Kartki wykradzione z biurka kobiety*). W pierwszych dwóch wierszach kobieta jest ukazana zgodnie z tradycyjnymi, stereotypowymi rolami płciowymi: ona tęskni za ukochanym mężczyzną (każda strofa – na zasadzie sympleke – rozpoczyna się i kończy pytaniem: „Czy ty zatęsknisz?”), umiejscawia siebie w sferze domowej, przy dzieciach (pyta: „Czy ty zatęsknisz, że szczebiot dziecięcy, / Ni śmiech kobiety nigdy nie ożywi / Ścian twojej chaty wesołym rozgwarem” (I, 41)²⁹), pragnie być dla niego ostoją, pocieszycielką, towarzyszką w trudzie życia. Mężczyzna jest zaś tutaj przypisany – znowu: zgodnie ze stereotypami płciowymi – do sfery publicznej: wyrusza w daleki świat, jest „wielkim nieobecnym”. Poza tym kobieta (dobrowolnie) należy do mężczyzny. Mówi o sobie: „(...) pokrewna ci dusza, / Krwią, sercem, duchem, bezgranicznie twoja” (I, 42)³⁰. Sytuacja dotycząca ról płciowych ulega zmianie w trzecim wierszu cyklu. Od pierwszego wersu („Wiesz, jak ja marzę

²⁹ Z. Trzesczkowska, *Wieczne sny*. (*Kartki wykradzione z biurka kobiety*), „Ateneum” 1895, nr 1. Wszystkie wiersze cyklu cytuję według tego wydania. W nawiasie cyfrą rzymską oznaczam numer kolejnego wiersza cyklu, zaś arabską – numer strony.

³⁰ German Ritz, analizując *Wieczne sny*, wskazuje także na obecność skonstruowanej granicy płciowej, symbolizowanej w tekście przez obraz otchłani: „(...) zdolna czuć, myśleć,

w kwietniowe wieczory?” (I, 43)) zostaje wyznaczona rama kompozycyjna marzenia: podmiot liryczny prezentuje własne marzenia, które dotyczą spotkania z ukochanym:

Ty na pierś moją chylish się znużony,
A ja uściskiem otaczam twą szyję,
Uteśknionemi ogarniam ramiony.
O, jak mi dobrze! Słuchaj – pierś nie boli
I żadna gorycz serca mi nie truje;
Nikomu lepszej nie zazdrościć doli,
Kiedy mię uścisk do twej piersi kuje.
Słyszysz, jak zgodnie krew nam w żyłach tętni,
Łącząc swój akord do hymnu przyrody?
Do ust mych usta twe przytul namiętniej –
Świat dziś tak piękny, kochający, młody...
Ja zapominam mojej ciężkiej troski,
Ty – że są burze i trudów ciężary;
Ukryci w ciszy naszej głuchej wioski,
Pod błękitnemi niebiosów kotary,
Myśmy dziś sami lepsi, odmłodniali,
Jakby nam wskrzesnął dzień wiosny młodzieńczej:
Dawniejszy zapał w sercach nam się pali
A czoła myśli aureola wieńczy. (III, 43–44; podkr. moje – M.S.)

W cytowanym fragmencie nacisk został położony szczególnie na zaznaczenie relacyjności między kochankami – stąd znaczna liczba form gramatycznych w pierwszej i drugiej osobie liczby pojedynczej. Ale – zwróćmy uwagę – kochankowie są sobie równi, dlatego często pojawia się pierwsza osoba liczby mnogiej. Podejmują te same działania, decyzyjność w równym stopniu należy do niej i do niego. Nie ma tu mowy ani o zależności kobiety od mężczyzny, ani o oddaniu, przynależności, wypełnianiu swej płciowej roli jedynie w relacji z mężczyzną. Szczególnie wyraźnie widać to w kolejnych strofach:

Ach, bo my z tobą duchy jednej miary,
Co – choć złęczone w gorącym uścisku –
Zawsze gotowe lecieć pod sztandary,
Stańc na wielkim duchów bojowisku. (III, 44)

Między kochankami nie istnieje taka różnica, która mogłaby być źródłem dyskryminacji, świadczyć na rzecz gorszej pozycji kobiet w świecie. Są

działać – a bezsilna, / Bo przez tę otchłań żadnej drogi nie ma” (I, 42). Zob.: G. Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa...*, dz. cyt., s. 118.

oni sobie równi tak w sferze prywatnej, intymnej, jak i w sferze publicznej oraz politycznej. Kobieta nie czuje się gorsza, mniej wartościowa, usytuowana niżej w hierarchii od mężczyzny, lecz świadomie, pewna siebie mówi o swych pragnieniach oraz o swojej pozycji względem ukochanego. Potencjał emancypacyjny tekstu zostaje dodatkowo usankcjonowany prawami natury. W ostatniej strofie padają następujące słowa: „Przyroda nie zna, co praw ludzkich pęta” (III, 44). Z kolei w innym wierszu Trzuszczkowska pisze:

(...) Lecz kiedy w przyrodzie
Żyć pełnym życiem jest wszechтворów metą,
Czyliżby tylko w jednym ludzkim rodzie
Miało być klątwą zrodzić się kobietą?³¹

Poetka jest więc świadoma niższego, podrzędnego statusu kobiet w społeczeństwie. Przemawia tutaj jak typowa emancypantka z przełomu wieków: domaga się praw dla kobiet, zaprzestania dyskryminacji; odwołuje się jednocześnie do praw naturalnych, reguł rządzących w przyrodzie. Kreśli scenę, w której mężczyzna i kobieta są sobie równi. Lecz taka sytuacja jest możliwa jedynie w marzeniach, w „wieczornych snach”. Dlatego „straszną bywa godzina przebudzeń” (V, 45). W ostatnim wierszu cyklu następuje (ponowne) ujawnienie, że cały czas prezentowane były marzenia, wizje niemożliwe do zaistnienia w rzeczywistości. Mężczyzna – *ty* liryczne, a zarazem bohater marzeń – jest nierealny, to jedynie projekt kobiety – *ja* lirycznego. Status sennej wizji sprawia, że ów mężczyzna od początku do końca jest fantazmatem kobiety. To ona pojawia się jako indywiduum, które stwarza swą podmiotowość i nieustannie ją w tekście eksponuje. Równocześnie powołuje do życia mężczyznę – swojego ukochanego i (równego sobie) partnera. Dodajmy: partnera zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym. To kobieta jest decydentką, niepodzielnie panującą nad „światem przedstawionym” wiersza, a zatem i nad mężczyzną.

Jednakże biorąc pod uwagę inne poziomy tekstu, sytuacja zaczyna się komplikować. Mężczyzna ten okazuje się bowiem fantazmatem kobiecego *ja* lirycznego, który z kolei jest konstruktem, powołanym do życia przez męskiego autora (co wynika z samego tekstu). I dalej: męski autor to jedynie projekt faktycznej kobiety-autorki (co wynika z kontekstu biograficznego). Poza tym, jeśli weźmiemy pod uwagę męskie autorstwo tekstu, możemy przyjąć, że *ty* liryczne, fantazmat mężczyzny, stanowi *alter ego* Adama M-skiego. Jeśli zaś pozostaniemy w zgodzie z biografią autora / autorki,

³¹ Z. Trzuszczkowska, *Ja się nie skarzę*. (Kartki wydarte z dzienników kobiet). Cyt. za: A. Baranowska, dz. cyt., s. 40.

okaże się, że owa kobieta (*ja* liryczne), stwarzająca męski fantazmat, to *alter ego* Trzeszczkowskiej. Tylko tak – uruchamiając grę maskami autorstwa tekstu – można było „przemycić” pewne treści emancypacyjne. Jak słusznie komentuje Ritz:

Nowa kobieca projekcja miłosna, która zmienia stosunek między płciami, nie jest idealistycznym porywem, utopijnym przeskoczeniem płciowości, ale powstaje na gruncie zastanego dyskursu, rozbijając główne tzw. kobiece momenty, takie jak zależność, oddanie³².

Trzeba jednak pamiętać, że kwestia stosunku Trzeszczkowskiej do emancypacji jest problematyczna i wywołuje liczne spory. Chojnicka-Skawińska oskarża poetkę o mizoginizm, Baranowska i Świąch – o niechęć do własnej płci. Z kolei Olech pisze o wielkim potencjale emancypacyjnym tych tekstów, a Legutko dodaje:

Wkładając na twarz maskę liberalnego mężczyzny, popierała [Trzeszczkowska – M.S.] ideały emancypacyjne kobiet. Feministka w męskim przebraniu żądała ich równouprawnienia zawodowego, odpowiedniego wychowania i możliwości szerokiego kształcenia³³.

Niewątpliwy potencjał emancypacyjny kryje także wiersz *Szczęśliwa* (*Z cyklu: „Z niewieściej doli”*):

My nic nie przypomnimy z naszej wspólnej drogi,
Coby mogło wywołać żywsze bicia serca:
Czystość marzeń splugawił los – gorzki szyderca,
Kwiat uczuć zgłuszyły piołuny i głogi.
Wkoło nas step bezpłodny, po którym się snuje
Wyrzut, żeśmy nie mieli dość sił i odwagi,
By złamać moc przesądu, co ducha krępuje,
I nieulekle spojrzeć w oczy prawdzie nagiej.
Samiśmy naszych więzów ukowali pęto,
Samiśmy karki w jarzmo wprzęgli – niewolnicy!
Puste formułki świata czcząc niby rzecz świętą,
Bez palm, nimbów na skroni myśmy męczennicy.
Każde z nas wie, że kędyś świeciła dlań zorza
I żeśmy ją zgasili z naszej własnej winy,
I każdemu z nas gardło dusiła obroża –
Dlaczego? Gdzie cel męki? Gdzie nasz krzyż? Gdzie czyny?
Pożegnamy się z sobą obojętni, chłodni,
Bez łyzy w oku, bez dłoni bratniego uścisku:

³² G. Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa...*, dz. cyt., s. 119.

³³ G. Legutko, dz. cyt., s. 69.

Przy taczce życia skuci dwaj więźnie przygodni.
Myśmy ran nie goili, nie wsparli w uścisku.
Więc też, gdy się już kończą te długie męczarnie,
Nigdzie skry, coby blaskiem wspomnienia nam tłała;
Cierpieliśmy na marne i giniemy marnie:
Duchy trupy – dziś gniciu mamy oddać ciała³⁴.

Czytając tekst w oderwaniu od tytułu i podtytułu, można go uznać za rodzaj wiersza pokoleniowego. Otrzymujemy wówczas utwór polityczny, mówiący (na przykład) o generacji postyczniowej, o ludziach, którzy walczyli w powstaniu styczniowym o wolność Polski, a którzy teraz za tę walkę są karani. W obliczu śmierci zastanawiają się nad własnym życiem, są pogrążeni w apatii, nic – nawet wspomnienia – nie jest w stanie „wywołać żywsze[go] bicia serca”. W konfrontacji z rzeczywistością ich marzenia legły w gruzach. Uświadamiają sobie nie tylko bezsens idei (nazywanych „pustymi formułkami”), którymi kierowali się w życiu, ale również marność całej swojej egzystencji: „Cierpieliśmy na marne i giniemy marnie”. W tym sensie utwór nabiera też cech refleksji historycznej oraz samooskarżenia („Nie mieliśmy dość sił i odwagi...”).

Niemniej tytuł i podtytuł wprowadzają do interpretacji znaczące zmiany – sugerują bowiem, że podmiotem lirycznym (przemawiającym w imieniu pewnej zbiorowości) jest kobieta. W twórczości Trzuszczkowskiej istnieją przecież wiersze, w których iluzja „kobiecego autorstwa” została wprowadzona nie przez podtytuł, ale tytuł. Na przykład w cyklu *Z fał życia* pojawia się seria erotyków o znaczących tytułach: *Cicha*, *Tęskna*, *Lilia*, o których Święch pisał: „Cechuje je niezwykle głęboka i «kobieco» wrażliwa analiza uczucia, a także namiętny protest przeciwko wszelkim więzom krępującym uczuciowe porozumienie między kochankami”³⁵. Przez użycie odpowiedniego tytułu (najczęściej w żeńskiej formie gramatycznej) autor (Adam M-ski) mistyfikuje kobiece autorstwo tekstu, konstruuje miłosne wyznanie kobiety skierowane do mężczyzny. W przypadku *Szczęśliwej* możemy zatem również mówić o „kobiecy autorstwie” tekstu, podkreślanym dodatkowo przez podtytuł.

Biorąc więc pod uwagę treści wnoszone do wiersza przez tytuł, otrzymujemy utwór – owszem – pokoleniowy, z tą jednak różnicą, że to kobieta wypowiada się w imieniu swojej generacji. Nie ma tutaj zasugerowanej jakiegokolwiek różnicy płciowej ani wynikającej z niej dyskryminacji oraz nierównej pozycji kobiet i mężczyzn w sferze publicznej. Podmiot liryczny

³⁴ Z. Trzuszczkowska, *Szczęśliwa* (Z cyklu: „Z niewieściej doli”), „Prawda” 1900, nr 43, s. 7.

³⁵ J. Święch, *Zofia Trzuszczkowska...*, dz. cyt., s. 131.

jest pewny siebie, mówi o popełnionych błędach, oskarża swoją generację (a w tym i siebie samego) przede wszystkim o to, że „nie mieli dość sił i odwagi, / By złamać moc przesądu, co ducha krępuje, / I nieulękle spojrzeć w oczy prawdzie nagiej”. Słowa te w kontekście tekstu kobiecego z przełomu XIX i XX wieku nabierają zupełnie nowego znaczenia: to w nich kryje się emancypacyjna siła, postulat przełamywania zastanych, tradycyjnych struktur społeczno-kulturowych, według których kobieta to „ta gorsza”. Trzeszczkowska stara się pokazać, że kobiety i mężczyźni na równych prawach powinni partycypować w dyskursie społecznym – bez względu na to, czy dotyczy on sfery prywatnej, czy też publicznej, politycznej.

Godna uwagi jest także konstatacja, że *Szczęśliwa* wcale nie musi być tekstem pokoleniowym, nie musi też – mówiąc ogólnie – dotyczyć sfery publicznej, politycznej. Może to być równie dobrze utwór o nieszczęśliwej miłości, która nie potrafiła przezwyciężyć społecznych barier uniemożliwiających spełnienie tej miłości. Kobieta – podmiot liryczny – kieruje swój monolog do ukochanego. Forma pierwszej osoby liczby mnogiej sugeruje, że traktuje ona siebie jako faktyczną partnerkę mężczyzny. Poza tym taka budowa gramatyczna tekstu daje możliwość „rozliczenia z przeszłością” oraz autooskarżenia. Kochankowie nie obwiniają siebie nawzajem. *Ja* liryczne jest świadome faktu, że wina leży po obu stronach, bo oboje „nie mieli dość sił i odwagi, / By złamać moc przesądu, co ducha krępuje”. Wrogiem miłości jest tu właśnie społecznie usankcjonowana „moc przesądu”, władza dyskursu – jak by powiedział Foucault. Społeczno-kulturowe role płciowe i niemożność ich przełamania powodują stan apatii, wypalenia i pesymizmu. To przez nie „Czystość marzeń splugawił los – gorzki szyderca, / Kwiaty uczuć zgłuszyły piołuny i głogi”.

Sądzę, że przykład *Szczęśliwej* wyraźnie pokazuje, jak napięcie pomiędzy tytułem (i podtytułem) a samym tekstem powoduje otwarcie tekstu na interpretacyjny pluralizm. Ten bądź co bądź przeciętny wiersz zaczyna nabierać nowych znaczeń, angażować czytelnika w produkowanie sensu. Co więcej: wiele zależy tu od kwestii rozpatrzenia problemu autora: jeśli bowiem autorem tekstu jest Adam M-ski, wielce prawdopodobne, że jest to tekst pokoleniowy, jeśli zaś autorem/autorką jest Zofia Trzeszczkowska, będzie to raczej utwór emancypacyjny.

Na koniec warto jeszcze zaznaczyć, że w znakomitej większości wierszy Trzeszczkowskiej kwestie związane z autorstwem tekstu (faktycznym i konstruowanym) oraz z podmiotem lirycznym nie są sprawą najważniejszą i pierwszoplanową. Niemniej sam fakt istnienia utworów „skazanych” na – mówiąc skrótowo – „płciową ambiwalencję” jest interesujący. Ewidentnie pokazuje, że kobiecy podmiot liryczny *sensu stricto* jest „niemożliwy”,

„nie-do-skonstruowania”, a kobiecie doświadczanie świata „nie-do-wyrażenia” w fallogocentrycznym języku. Kobieta-autorka musi zakładać maski lub tymi maskami żonglować, uprawiać „poetycką maskaradę autorstwa”. Co więcej, przypadek Trzeszczkowskiej udowadnia, że przyjęcie męskiego pseudonimu nie jest kwestią prostej zamiany tożsamości płciowej w płaszczyźnie wiersza. Zabieg taki sprawia, że poziomy tekstu zaczynają się mnożyć, a przez to staje się on wieloznaczny, otwarty na – jak rzekłem – interpretacyjny pluralizm. Kiedy na przykład pomijamy kontekst biograficzny, niektóre utwory nabierają cech homoerotycznych; kiedy zaś uruchamiamy ów kontekst, okazuje się, że tekst kryje w sobie olbrzymi potencjał emancypacyjny. Ponadto liryka Trzeszczkowskiej zaświadcza o obecności dwóch istotnych problemów w modernistycznej poezji kobiecej: niemożności zaistnienia kobiecego podmiotu lirycznego (powiązanego bezpośrednio z kobiecym autorstwem tekstu) oraz poetyckiej świadomości emancypacyjnej młodopolskich poetek.

Ostatnia Sybilla. Poetyckie kreacje Maryli Wolskiej

Trudno się dziwić, że w nekrologach nazywano Wolską „Ostatnią Sybillą”, że podkreślano szczególnie jej dar wieszczcy, że ona sama, tak silnie przeżywając ekstatyczne wyobrażenia spełniających się tęsknot, obrała sobie postać prasnawiańskiej kapłanki za własną poetycką personifikację¹.

Słowami tymi podsumował twórczość Maryli Wolskiej jej pierwszy (i jedyny) monografista – Stanisław Sierotwiński². Rzeczywiście, poetka kreowała się raz na wieszczka, raz na wieszczkę. Strategie demonstrowania i maskowania swojej podmiotowości rozciągają się w młodopolskiej poezji kobiet między dwoma biegunami. Z jednej strony jest bowiem ostentacyjna manifestacja własnej, kobiecej tożsamości. Tak dzieje się chociażby we wczesnych wierszach Marii Komornickiej, ale też u Kazimierzy Zawistowskiej czy Marceliny Kulikowskiej. Z drugiej – ukrywanie tej tożsamości, zwłaszcza pod maską męskiego pseudonimu. Nie znaczy to oczywiście, że w kobiecych tekstach sygnowanych męskim nazwiskiem nie zapisało się kobiece doświadczenie. Ze strategią taką mamy do czynienia przede wszystkim u Zofii Trzuszczowskiej, przez całe życie konsekwentnie piszącej jako Adam M-ski. W układzie tym poezja Wolskiej plasowałaby się gdzieś pośrodku. Co prawda, poetka używała męskich pseudonimów (Iwo

¹ S. Sierotwiński, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963, s. 103.

² Autor ma tu zapewne na myśli artykuł Stefanii Podhorskiej-Okołów *Ostatnia Sybilla. Maryla Wolska w świetle własnych utworów* („Bluszcz” 1930, nr 31).

Płomieńczyk, D.moll, Zawrat, Tomasz Raróg). Sierotwiński tłumaczy to w następujący sposób:

Początkowe ukrywanie się autorki pod pseudonimami, posunięte nawet do mistyfikacji płci (forma przyjętych nazw i używanie męskich form gramatycznych dla podmiotu lirycznego w utworach), miało powody nie tylko w skromności początkującej pisarki. Przyczyną było tu także przeświadczenie o posiadaniu tajemnic, które stając się rzeczywistym źródłem twórczości, powinny być osłaniane dyskrecją, aby nie przypisywano im niewłaściwego znaczenia³.

Jednakże w przypadku Wolskiej strategia ta nie jest tak konsekwentnie realizowana jak u Trzszczkowskiej, a jej pseudonimy z czasem stały się oczywiste i łatwe do rozszyfrowania. W niektórych utworach próbowała odwracać role, to znaczy – występując jako mężczyzna, czynić kobietę adresatką swoich wierszy miłosnych (na przykład *W sieci*). Ale kobiecy wymiar poezji Wolskiej jest niezaprzeczalny. Sierotwiński stwierdza:

Mistyfikacja, jakiej próbowała autorka na samym początku swojej twórczości, gdy używała takich pseudonimów, aby uchodzić za mężczyznę, nie miała na dłuższą metę szans zmylenia czytelników. Cały jej dorobek literacki jest wyjątkowo jaskrawą manifestacją kobiecości, z dodatnimi i ujemnymi konsekwencjami tego faktu. Dlatego to szczególnie interesujące jest, co miała autorka do powiedzenia o tym „wieczyście kobiecym”. Zjawisko emancypacji musiała dobrze znać ze współczesnego jej życia, ale jej nigdy głębiej nie zainteresowało; ciężąc o wiele silniej ku przeszłości, nie akceptowała agresywnej, demaskatorskiej śmiałości w sprawach płci, sama zajmowała się nie erotyką, lecz tajemnicą sentymentów. Doczekała się i ona, że w dwudziestoleciu już postawiono diagnozę jej samej i jej poezji: niewyżycie seksualne⁴.

I dodaje:

Jawi nam się ta (...) poetka czasem jak dama ze staroświeckiego portretu, kiedy indziej jako kobieta nowoczesna, a odnajdywanie tego czy tamtego rysu z tych dwóch wizerunków dostarcza niejednej estetycznej przyjemności⁵.

Z kolei Krystyna Zabawa zauważa:

Co stanowi o „kobiecości” poezji Wolskiej? Bo przecież nie sam motyw nieśczęśliwej miłości. Sierotwiński, nazywając ją „naturą wybitnie kobiecą”, widzi w niej „subtelny umiar i delikatność”, „kobietą miękkość”, wreszcie „żarliwość, ukrywaną, hamowaną wstydlivością ze szczególnym odcieniem godności”. (...)

³ S. Sierotwiński, dz. cyt., s. 56.

⁴ Tamże, s. 118.

⁵ Tamże.

Wszystkie te cechy istotnie charakteryzują poezję Wolskiej. Równocześnie to one właśnie różnią ją od kobiecej przecież twórczości Komornickiej czy Ostrowskiej⁶.

Pojawia się tu pytanie o to, czy z „kobiecością” poezji Wolskiej mamy do czynienia we wszystkich jej utworach, czy tylko w wierszach miłosnych. Szczególnie interesująco kwestia ta przedstawia się w jej tekstach autotematycznych, w których autorka problematyzuje i dyskursywizuje akt twórczy, rolę słowa i milczenia oraz powołania artysty. Zwracali już na to uwagę przywoływani badacze. Na przykład Sierotwiński pisał o „potrzebie mówienia i równie silnym pragnieniu zatajania, kulcie słowa i lęku przed słowem”⁷, a Zabawa – o tym, że „Wolska zawsze miała świadomość jego [słowa – M.S.] wartości i konieczności odnalezienia tego najwłaściwszego”⁸. Od razu wypada powiedzieć, że w tego typu utworach poetka konsekwentnie pisze jako mężczyzna, kreując się na wieszczka. Patronują jej tacy twórcy, jak Juliusz Słowacki, Kornel Ujejski, Maria Konopnicka i Adam Asnyk. Nie ma natomiast ani kobiego podmiotu, ani charakterystycznych metafor kobiecego pisania.

Do najpopularniejszych metafor kobiecej twórczości należą te związane z tkaniem, przędzeniem i haftowaniem. Pojawienie się ich w tekście można uznać za kobiece sygnatury. Na przykład Carolyn Heilbrun, a za nią Kazimiera Szczuka, interpretują czynność tkania jako „kobietą mowę, kobiecy język, kobietą historię i – protest”⁹. Z kolei Nancy K. Miller traktuje dzieje mitologicznej Arachne jako opowieść o „tekście jako tkaninie”¹⁰, w którym zapisuje się kobieca podmiotowość, a także jej ciało i doświadczenie. Natomiast Krystyna Kłosińska łączy figurę autorki z figurą prządki¹¹. Przędzenie, tkanie, snucie nici, haftowanie stają się zatem sygnaturami kobiecego pisania i kobiecej twórczości w ogóle. Podobnymi sygnaturami mogą również być mitologiczne prządki i tkaczki – oprócz wspomnianej Arachne można tu wymienić Penelopę, Filomełę, Ariadnę czy Mojry.

Co interesujące, Wolska – kiedy dyskursywizuje swoje pisanie – nie wykorzystuje metafor tkania. Penelopę traktuje wyłącznie jako czekającą,

⁶ K. Zabawa, „Cień niesytej duszy”, [w:] M. Wolska, *Poezje wybrane*, oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, s. 41.

⁷ S. Sierotwiński, dz. cyt., s. 86.

⁸ K. Zabawa, dz. cyt., s. 35.

⁹ K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] tejże, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 31.

¹⁰ N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 494.

¹¹ K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, [w:] tejże, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999. Interesującym kontekstem jest tu artykuł Małgorzaty Sokalskiej pt. *Pieśniowe portrety kobiety – prządki* („Wielogłos” 2010, nr 1–2).

tęskniącą żonę, która zwraca się do bogów z prośbą o powrót męża, zaś Par-ki – nazwane Przędkami – jako kreatorki losu człowieka. W ich przypadku przędzenie nie odnosi się do twórczości, ale właśnie do życia. W zasadzie tylko w jednym wierszu – *Wieczornicy* – poetka łączy pisanie (śpiewanie) z przędzeniem. Nie dotyczy to jednak jej własnej poezji:

Rozpalili na kominie,
Zaśpiewali jak do snu,
Pieśń się winie, nić się winie,
Z dawnych czasów, z motków lnu... (191)¹²

Zupełnie inaczej kwestia ta przedstawia się we wspomnieniach Wolskiej. Tam – mówiąc o swoim pisarstwie – poetka wielokrotnie sięga po metafory tkania i robienia koronek. Na przykład pisze tak:

Nie umiem nawlekać po kolei wydarzeń na nitkę, tylko wszystkie czasy naraz zgarniam w podołek i przesypuję... Boję się przy sortowaniu pogubić je – i stąd ten zygzak opowiadania¹³.

Lub też:

Niecierpliwi mnie sama chaotyczność tego mego gadania. Jak koronczarka, mam przed sobą rój klocków, każdy owinięty inną nicią... W miarę jak się wzór snuje, biorę to ten klocek, to drugi, z każdego ciągnie się nić odrębna, wszystkie z osobna są potrzebne i co chwila znów się po ten sam sięga...¹⁴

Anna Pekaniec, komentując powyższy fragment, zauważa:

Misterny splot koronkowych nici traci wartość, zostaje skażony, gdy tylko jedna z nici zostanie przerwana lub pominięta. Narracja, z której zostaną usunięte poszczególne elementy, powracające motywy, łączniki, fragmenty na mocy arbitralnej decyzji piszącej uznane za zbędne, zostaje uszczuplona. Koronka odzwierciedla strukturę narracji, gdzie obok finezyjnych wzorów, efektownych połączeń pojawia się wiele pustych miejsc – przemilczeń, niejasności, autocenzuralnych pominięć. Lejeune zwraca uwagę, że w dziennikach opisywanych przy pomocy tej metafory znacznie więcej jest niezapełnionej przestrzeni, w której unosi się, mieści wszystko, co nie zostało zapisane, co jest/było pomiedzy zanotowanymi uwagami, spostrzeżeniami¹⁵.

¹² M. Wolska, *Poezje wybrane...*, dz. cyt. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

¹³ M. Wolska, B. Obertyńska, *Wspomnienia*, Warszawa 1974, s. 130.

¹⁴ Tamże, s. 198.

¹⁵ A. Pekaniec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Kraków 2013, s. 78.

Można więc stwierdzić, że w wypowiedziach autobiograficznych, pisanych po latach, impuls autocenzury i autokreacji zostaje wyhamowany. Charakteryzując swoje pisarstwo, poetka mówi jako kobieta, sięgając po metafory kobiecej twórczości. Pisanie nie jest dla niej „nawlekaniem na nitkę”, lecz „zgarnianiem w podołek”. Nawlekanie, sortowanie to czynności linearne związane z porządkowaniem, racjonalnym wybieraniem najlepszych elementów, przy jednoczesnym odrzucaniu pozostałych. Z kolei „zgarnianie w podołek” odsyła do anarchicznego mieszania, znoszącego wszelką hierarchiczność. Wszystkie elementy stają się tak samo ważne. Każde zdarzenie – nawet to najbardziej błahe i nieistotne – składa się bowiem na historię życia, konstytuując zarazem tożsamość. Co więcej, „zgarnianie w podołek” wiąże się z „trzymaniem na kolanach”. Tym samym aktywizuje się tu metafora matczyna. Tak jak matka trzyma dziecko na kolanach, tak twórczyni trzyma na kolanach – w zagięciach swojej spódnicy, sukni lub fartucha – opowieści. Wolska podkreśla chaotyczność swojego „gadania”. Ale właśnie w tej chaotyczności, równoległości i równoczesności, płataninie i melanżu, fragmentaryczności i nieciągłości, „paplaninie” i „gadaniu” kryje się wartość oraz specyfika kobiecego pisanía.

Jednakże – jak wcześniej powiedziałem – metafory takie nie pojawiają się w autotematycznych tekstach Wolskiej. Założenia swojej poezji oraz koncepcję twórcy sformułowała poetka wprost w manifestie programowym z roku 1903 pod tytułem *My artyści*¹⁶. Wpisuje się on w typowe młodopolskie teksty programowe, a swą formą i wymową przypomina z jednej strony *Confiteor* Stanisława Przybyszewskiego (z jego poglądami na artystę, który był „ipse philosophus, daemon, Deus et omnia”¹⁷), z drugiej – *Przejęciowych* Komornickiej (która pisała: „W duszy mamy miarę i kryterium własnej wartości. Twórczość nasza jest celem w sobie, nie narzędziem rozgłosu”¹⁸). W tym czasie Wolska była już autorką trzech tomów: *Symfonii jesiennej* (1901), *Thème varié* (1901) oraz *Święta słońca* (1903). Co ważne, każdy z nich podpisany był D.mol, natomiast *My artyści* opatrzony został nowym i nieznanym wówczas pseudonimem Iwo Płomieńczyk. Ustawia to całą optykę manifestu, którego autorka kreuje się na artystę i wieszczka właśnie, a nie – artystkę i wieszczkę.

Już w pierwszych słowach poetka identyfikuje się jako twórca, a zarazem wyznacza adresatów – innych twórców: „Do Was ja mówię i dla Was – mówię o nas” (48). Tekst dzieli się wyraźnie na dwie części – negatywną i pozytywną. W pierwszej Wolska w ostrych słowach krytykuje takich

¹⁶ M. Wolska, *My artyści*, „Krytyka” 1904, t. 1, R. VI, s. 48–52. Wszystkie cytaty omawianego manifestu pochodzą z tego wydania.

¹⁷ S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] *Programy i dyskusje literackie epoki Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 236.

¹⁸ M. Komornicka, *Przejęciowi*, [w:] *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. 34.

artystów, którzy tworzą tylko dla innych, pod publiczność, ulegając literackim modom oraz chęci zysku.

Zatapiamy – powiada poetka – szpony rąk we własne dusze, broczymy krwią myśli a równocześnie śledzimy ukradkiem, czy kto na nas patrzeć nie przestał – z t a m t y c h. Spowiadamy się z najtajniejszych poufności ducha na głos, tak, żeby nas każdy gamoń z ulicy mógł dosłyszeć. Dociekamy rzekomo własnych i wszechludzkich tajni na to, żeby je coprędzej bądź prozą, bądź wierszem, na targowicach miejskich wybębnić. Pozwalamy sobie wzbudzać sobą zajęcie w byle kim, staramy się nawet, żeby nas byle jacy cenili... Dopuszczamy, żeby nas ważono wagą i mierzono łokciem, jak towar w kramie, a gadamy równocześnie o Nieskończoności i Prawdzie. Udajemy harde orły skalne a w istocie jesteśmy tylko „cudem tresury” pośród hodowlanych ku ucieście zbiegowiska zwierząt... (49)

Godny podkreślenia jest fakt, że Wolska konsekwentnie używa pierwszej osoby liczby mnogiej. Diagnostuje tym samym pewną aporetyczną sytuację. Z jednej bowiem strony artysta nie powinien być ograniczony żadnymi społecznymi uwarunkowaniami i oczekiwaniami publiki. Z drugiej – wszyscy – a zatem, paradoksalnie, ona także – piszą tak, by w ocenach tej właśnie publiki wypadać jak najlepiej. Sytuacja ta jest tragiczna, bo twórcy kupczą niejako tym, co dla nich fundamentalne – swoją duszą, „najtajniejszymi poufnościami” i „wszechludzkimi tajniami”. Jeszcze dobitniej pisze Płomieńczyk o korzyściach, jakie daje tak pojęta sztuka:

Za tak zwaną wdzięczność współczesnych, popularność i Sławę, za honorarium w najlichszym gatunku? Za to ohydne szalbierstwo dożywocia, na zdobyciej własną walką schedzie?! Za pogrobową obiecankę cacankę pamięci, której nikt nie sprawdzi, a przedtem może jeszcze – za szyderską szopkę jubileuszu, przedśmiertny pręgierz hołdu, odczepne od świata żywych i krokodylę nekrologi chwalców za życia! Przekleństwo czci potomnych!! Hańba wdzięczności!... Bo i co nas obchodzą oni?! Co najwyżej – n i c! (50)

Twórczość, która bierze pod uwagę publiczność, w jej / jego opinii nie jest nic warta. Jeśli bowiem artysta buduje swój autorytet na takiej strategii, „non omnis moriar” traci nie tylko na znaczeniu, lecz także na wartości. Prawdziwa sztuka nie może mieć innych powinności poza sobą samą – ma być celem samym w sobie. To parnasistowskie z ducha hasło zostaje jednak uzupełnione o istotny wątek. Celem sztuki jest zarówno ona sama, jak i artysta. Innymi słowy, sztuka powinna być rezerwuarem i depozytariuszem jego tożsamości i historii oraz tajemnic powierzonych mu jako jednostce wybitnej i genialnej. Z tego zapewne powodu los artysty nazywa Wolska „nędzą” i „przekleństwem”:

My, tworzyć, myśleć, pracować, mówić, żyć, powinniśmy tylko dla siebie, a my myślimy, tworzymy, piszemy, prawie zawsze dla nich tylko, dla tamtych. I to jest nasza nędza i nasze przekleństwo. My powinniśmy czuć i istnieć pomimo nich, a nie tak, jak istniejemy i czujemy obecnie, przez nich, za nich. (48)

Następnie przechodzi poetka do części pozytywnej i postulatywnej. Zmieniają się tu i ton jej głosu, i tryb mówienia – z orzekającego na rozkazujący. Ujawnia się też z całą mocą projekt poezji wieszczej o niewątpliwie romantycznej proveniencji.

Spróbujmy zdobyć się wreszcie na taką pychę, szczerą, pańską, na tę królewską pychę gadania tylko z sobą, w swoim własnym, świętym narzeczu, tak, jak gdyby prócz nas jednych – nikt więcej pod słońcem nie istniał! (...) Sami przed sobą bądźmy szczerzy nareszcie! (...) I zadławmy strach ściskający nam gardła i choć raz spojrzymy w głąb n a p r a w d ę i milczmy, długo milczmy przed słowem każdym... (49)

W powyższym fragmencie pojawiają się trzy istotne wątki. Po pierwsze – pycha. Artysta ma odznaczać się „królewską pychą”, czyli niezaprzeczalną, a nawet nadmierną wiarą we własną wartość i możliwości. Powinien stać ponad tłumem, być *primus inter pares*. Po drugie – milczenie. Według Wolskiej milczenie jest równie ważne jak słowa. Zabawa zauważa, że „słowo zderzane jest u niej z milczeniem, z niemożnością wypowiedzenia czegoś istotnego”¹⁹. Zresztą w innym miejscu swego manifestu pisze: „My którzyśmy czuwać, baczenie słuchać i długo milczeć powinni przed słowem każdym!” (51). I po trzecie – „święte narzecze”. Poetka lokuje zatem sztukę w kręgu *sacrum*. Tworzenie to mówienie w świętym narzeczu, w języku religii i mitu, głoszącym wiedzę tajemną i uniwersalne prawdy o świecie, ale dostępnym tylko kapłanom. Sztuka staje się więc religią, a twórca – kimś, kto znajduje się bliżej nie tylko *sacrum*, lecz także tajemnicy świata. To on rozumie pradawny język wszechświata, dlatego powinien wsłuchiwać się w niego i w samego siebie:

Nadśłuchajmy ciągnących powietrzem przeczuc i wieści, ścigajmy je, chwytajmy za skrzydła te ptaki dobrej czy złej wróżby, nie lękajmy się sami siebie. (49–50)

Artysta musi się więc zatracić w twórczości, zapomnieć o sobie, by mogła przez niego działać poezja – „Duch” i „moc”. Zacytujmy dłuższy fragment:

Artyści? Tak, my jesteśmy artyści, ale bywamy nimi naprawdę tylko czasem. Czasem w rzadkich, odświeżających chwilach zapomnienia o sobie, wtedy

¹⁹ K. Zabawa, dz. cyt., s. 35.

właśnie, gdy się w nas świadomość arcyzmu naszego zatraci, gdy przez moment jeden poczucie arcyzmu nas opuści – kiedy się zdamy bezwolnie na polot wichrów zabrzeżnych bijących nam w oczy skrzydłami, kiedy w nas fala wielka, przelewna, lecąca z kądciś uderzy! W nas pierwszych bowiem, bije taki wicher ogromny, co lasy wali pokotem i nowe nasiona miecie. W nas pierwszych uderza taka fala przelewna, wysłana z kądciś ku ziemiom, by łądy stare podplukać i zatrząść z nagłą brzegami. My pierwsi chwytni z przestrzeni dobre nowiny Ducha! Nam pierwszym objawia się blask dnia nowego, wśród mroków zarannych, my to zamykamy oczy czasem odchodzącym. Wiemy pierwsi, nad kim staje pasterska gwiazda – wskazicielka, nam dane jest przed innymi witać rodzącą się w ubóstwie i niepoznaniu Prawdę nową. My pierwsi oddajemy jej pokłon widomy... My strażujący po łąkach owczarze... Za nami potem, w ślad, rzesze idą – i trzody... (50)

Twórca powinien otworzyć się na działanie prawdziwej poezji, która posiada wielką moc, symbolizowaną tutaj przez „falę przelewną” i „wicher ogromny”. Z jednej strony ma on być narzędziem i medium, dzięki któremu objawia się „dobre nowiny Ducha”. Z drugiej – prekursorem i przywódcą, bo to on pierwszy poznaje prawdę o świecie. Myśl ta zostaje przez Wolską podkreślona w zakończeniu:

My tyle tylko jesteśmy warci, o ile przez nas echa tych rejestrów wysokich zadźwięczą! (...) Albowiem nie z nas jest Sztuka, ale przez nas, z poza nas. (...) Nieśmy, co nam Duch zawierzył swojego, głośmy, cośmy zasłyszeli z zaświata, z zabrzeża. (51–52)

Wpływy romantycznych koncepcji są tu ewidentne, zwłaszcza Słowackiego z okresu genezyjskiego, ale też Zygmunta Krasińskiego. Sztuka stanowi pomost między światem boskim i ziemskim, a artysta jest kimś, przez kogo działa poezja – wielkim głosicielem wiedzy tajemnej, „Prawdy Ducha”.

My artyści to ważny, acz tendencyjny głos Wolskiej w młodopolskiej dyskusji na temat roli poezji i poety. Pozostaje on bowiem w zgodzie z tym, co mówili inni twórcy tego czasu. Artysta to jednostka wyjątkowa i genialna, która ma dostęp do prawdziwej, uniwersalnej, świętej wiedzy o świecie i człowieku, dlatego nie powinien być ograniczony żadnymi społecznymi oczekiwaniami i uwarunkowaniami. Ale tendencyjność objawia się jeszcze w tym, że poetka konsekwentnie kreuje się na wieszczka, nie ujawniając kobiecej tożsamości. Być może dzieje się tak dlatego, że według Wolskiej kwestie płci nie są istotne w poezji, zwłaszcza w poezji wieszczkiej. Albo też dlatego, że po prostu nie miała wzoru, bo w historii literatury polskiej nie było wieszczek²⁰.

²⁰ Wyjątkiem może tu być twórczość Jadwigi Łuszczewskiej. Zob.: K. Kościwicz, *Dla czego kobieta mogła stać się wieszczem? O wyborach życiowych i artystycznych Jadwigi Łuszczewskiej*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.

Poetka konsekwentnie realizowała projekt opisany w tekście programowym. Widać to szczególnie w tomie *Święto słońca*. Na uwagę zasługuje wiersz o incipicie *Gdyby to słowo padło*. Sierotwiński, komentując ten utwór, zauważa, że „obok wiary w cud występuje też wiara w jakieś magiczne zaklęcia, mający mgliste wyobrażenie jakichś hufców obudzonego z letargu wojska, jakiejś nadzmysłowej pomocy”²¹. Dodać jeszcze można, że przede wszystkim pojawia się tu wiara w moc słowa:

Gdyby to słowo padło, co swą mocą
Śpiących przebudzić godne i z martwicy
Na życie nowe zawołać spod darni (...). (173)

Mowa o takim słowie, które ma siłę – oddziaływania na ludzi i dawania nowego życia. Rzecz jasna, chodzi o wskrzeszenie ojczyzny. Dlatego poetka pisze:

Pora nam bowiem w spiżę dziejów walić,
Łuną na niebie czasów się zapalić
I w bój, na słońce, wywołać olbrzymów! (173)

Ma świadomość, że żyje w czasach wyczekiwania na dziejowy przełom i czyn zbrojny. Pojawiają się również typowe dla poezji tyrtejskiej rekwizyty: oręż, hufiec, proporce, sztandary i wojownicy. Podmiot liryczny zachęca do podjęcia konkretnych działań, ale też – do sięgania po słowo, które zainicjuje te działania:

Kto znasz to słowo wielkie – dziś je wymów!
Rzuć, niech pożogą na proch upadnie,
Rzuć je, niech wichrem wieje nad pustoszą,
Niech złotą żagwią bije z twego ducha,
Niech się nim padłe sztandary podnoszą
I niech go w ogniu czas idący – słucha! (173)

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w wierszu o incipicie *Gra mi coś w duszy*. Tym razem podmiot kreuje się na wieszczą i proroka. Zresztą, motto pochodzi z biblijnych Proroctw Micheasza. I znów mowa tu o jakiejś zbliżającej się dziejowej konieczności. Podmiot wyznaje:

Gra mi coś w duszy! Przyptyw pieśni słyszę...
W piersi mej grzmiących, zbudzonych orkiestrach
Las się melodii szumiących kołysze (...)
A duch w tym śpiewnym zabłąkany lesie,
Odradzającej tknięty siłą wieści,

²¹ S. Sierotwiński, dz. cyt., s. 95.

Wielki i nagły czuje cudu przestрах!
Gra mi coś w duszy!... Pieśń zmartwychwstająca. (199)

Poezja Wolskiej to poezja przeczuć, domysłów, przypuszczeń, domnie-
mań i przewidywań – niepewności oraz niefinalności. Cały czas powtarzają
się wyrazy „coś” i „jakieś”. Podmiot słyszy pieśń zapowiadającą odrodzenie
i zmartwychwstanie, ale nie wie, skąd ta pieśń dochodzi. To przesłanie du-
cha, przepełniające duszę²². Dlatego też podmiot liryczny ma świadomość,
że pieśń ta nie jest „z niego”, lecz „przez niego”:

I coś słowami dźwięków mówi do mnie,
Jakieś zaklęcia rzuca mi tajemne,
Obce, swą mową głoszone nieznana,
Wyrazy jakieś, co nie idą ze mnie,
W pierś falą tonów biją mi wezbrana
I jak ta struga, co płynie ze zdroja,
Tak pieśń ta rwie się ze mnie w świat – nie moja! (199–200)

To również poezja „zaklęć tajemnych” i „mowy nieznanej” – owego
„świętego narzecza”, o którym pisała Wolska w manifestie. Poeta staje się
w tym ujęciu kimś, przez kogo działa duch, wielkim wyrazicielem prawd
świata, wieszczem mającym dostęp do wiedzy tajemnej. Metaforycznie
przedstawia to porównanie do potoku, którego źródło pozostaje nieznane.
Poeta jest właśnie takim strumieniem, dającym ludziom wodę-słowo, któ-
rego pochodzenie (źródło-duch) jest owiane tajemnicą. Twórca powinien
więc otworzyć się na działanie ducha, na słowa, które czasem pozostają nie-
zrozumiałe.

O tej wiedzy tajemnej wspominała Wolska wielokrotnie. Reprezenta-
tywny jest na przykład sonet *Skarbiec*, w którym poetka pisze:

Jest gdzieś w przestrzeni wielki skarbiec ducha,
Kędy wszechwiedna, tajemnicza władza
Umysłów ludzkich puściznę zgromadza,
Najlotniejszego świadoma okrucha. (...)

Płoną tam słowa jak rubiny czerwone,
Krwią opłynięte, świetne – choć daremne,
Łzy twórczych pragnień skrzeple w perły czarne

I wszystkie myśli ludzkie, dobre, górne,
W skarbiec ów boży zebrane jak w urnę
Żyją – i nigdy nie pójdą na marne. (57)

²² O młodopolskim rozróżnieniu „ducha” i „duszy” zob.: M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

W tym metaforycznym skarbcu zdeponowano wszelką tajemną wiedzę i prawdy ducha. Słowa, skojarzone tu ze szlachetnymi klejnotami (rubinami i perłami), wiążą się z ofiarą oraz cierpieniem (krwią i łzami). Są czymś świętym. I właśnie do tej świętości – do najważniejszych słów – ma dostęp jedynie twórca, który powinien objawiać je światu.

Wątek ten pojawia się w wielu wierszach Wolskiej i jest powiązany z milczeniem, z niemożnością wypowiedzenia prawdy o świecie. W *Szarej godzinie* poetka wyznaje:

Coś w piersi mej się skarży, jak pieśń niewygrana,
Coś, co słów się domaga dzień cały od rana.
Coś, co myśl moją przędzą osnuwa mozolną...

Nie wiem, co to – lecz czuję, że mnie gnie tęsknota,
Że się z tym dusza moja zмага i szamota
I że mi mówić o tym nie wolno – nie wolno... (72)

Z kolei w *Inwokacji* stwierdza:

Nie ma słów bowiem na najwyższe rzeczy,
Braknie wyrazów już podobnych tam –
Gdzie dech zamiera muzyce
A cisza poczyną mówić niezmacona
Przedwieczne, przeczyste – prawdy... (203)

W koncepcji tej poeta to z jednej strony rewelator tajemnic świata i ducha, z drugiej – strażnik owych tajemnic. Jego sytuacja jest więc paradoksalna – mówi i jednocześnie milczy. Wie bowiem, że o niektórych rzeczach mówić nie może, bo nie ma słów, które są w stanie wyrazić prawdę o świecie, właśnie tę prawdę „przedwieczną” i „przeczystą”, w której kryje się istota ducha. Istnieje w nim pewien – nieuświadomiony, niezwerbalizowany, acz działający – imperatyw, zakaz mówienia wszystkiego.

Dlatego też poezja Wolskiej to również poezja milczenia. I znowu pozostaje to w zgodzie z postulatami sformułowanymi w manifestie *My artyści*. Zacytujmy kilka przykładów:

Na całun mojej duszy
Padają twoje zmilczane słowa,
Jak lży pochylonych gromnic (...)
O duszo ludzka, o duszo! (...)
Czy ty nie czujesz, że moc życia czerpię
Z niewymówionych twoich słów? (...)
Są rzeczy, o których człowiek boi się mówić sam sobie,
Rzeczy umarłe już – kiedy się rodzą!... (*Z maja*, 78–79)

I przebacz mi, że sercem tylko rzucam słowa –
Nieme – co nigdy dźwiękiem z ust mych nie wybiegną!
Wiesz, że nieraz piękniejsze od mówionych chowa
Pierś – zamknięta na krwawą, niezakrzepłą ranę,
Wiesz, że stokroć piękniejsze te, co się ustrzegą
Dźwięku – i w sercu na dnie gasną – zamilczane... (*Symfonia jesienna*, 100)

Pojawia się tutaj typowy paradoks mowy i milczenia, o którym napisano już wiele²³. Wolska, dyskursywizując milczenie, aktywizuje zarazem słowa. Nie mówiąc, mówi. Wyrażone to zostaje – popularną skądinąd – metaforą „niemych słów”. Nieme, a więc uświadomione, lecz niewypowiedziane. Mamy zatem do czynienia z koncepcją słowa intymnego, własnego, prywatnego, słowa-dla-siebie, a nie dla świata. Tym razem jednak owo milczenie nie wiąże się z zakazem, z wewnętrznym imperatywem, ale ze świadomością decyzją. Podmiot liryczny szczerze wyznaje, że nie chce mówić.

Rodzi się więc pytanie, o czym i dlaczego nie chce mówić. Pozostając w kręgu – i nawiązując do tytułu wielokrotnie już wspomnianej książki Mariana Stali – młodopolskich myśli i wyobrażeń o duszy, duchu i ciele: w poezji Wolskiej nie ma mowy o ciele. Autorka *Z hymnów milczenia* wielokrotnie pisze i problematyzuje relację duszy i ducha, nie mówi natomiast o ciele i cielesności. Ale stwierdzić trzeba, że nie mówi tylko pozornie. Milcząc, mówi. Przecież to właśnie ciało odpowiada za wypowiadanie słów i ich skrywanie. Dlatego poetka wyznaje, że jej słowa „serce rzuca”, a jednocześnie „pierś chowa”. To ważny moment. Tam, gdzie Wolska świadomie dyskursywizuje kwestie słowa i mówienia, ciało nie odgrywa żadnej roli. Jednakże tam, gdzie pojawiają się metafory milczenia, ujawnia się również ciało. Nawet jeśli poetka nie chce demonstrować płci i cielesności, czyni to. Ale dyskretnie. Odpowiedź na zadane wyżej pytanie może zatem brzmieć tak: nie chce mówić o ciele, ponieważ męski, fallogocentryczny język nie jest w stanie wyrazić kobiecego, intymnego doświadczenia ciała zmysłowego. Ciało jednak zawsze dochodzi do głosu. W tym przypadku – paradoksalnie – w milczeniu.

Z tego zapewne powodu autorka tak rzadko konstruowała kobiecy podmiot liryczny. Z omawianego okresu pochodzi w zasadzie tylko jeden wiersz autotematyczny Wolskiej, w którym autorka ujawnia swoją płęć. Co jednak interesujące, nie wszedł on do żadnego tomiku, był tylko drukowany

²³ Zob. np.: M. Popiel, *Monolog i milczenie*, [w:] tejże, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007; M. Antoniuk, „Kultura małomówna” Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński), Kraków 2007. Interesującym kontekstem może tu być książka Doroty Wojdy pt. *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* (Kraków 1996), w której autorka omawia najważniejsze stanowiska na temat estetyki milczenia.

w „Krytyce” w roku 1903, sygnowany pseudonimem D.mol. Mam tu na myśli krótki utwór *Jak ta wilga...*:

Rozśpiewałabym się w głos,
Jak ta wilga, jak ten kos,
W Bożej pustce, w Bożej ciszy
I niech jeno las mnie słyszy!

Rozśpiewałabym się w głos,
Pośród sosen, pośród brzoź,
Po zielonej mchów rozścieli,
Byle ludzie nie słyszeli!

Śpiewałabym także im,
To co czuję, to co wiem,
Gdyby ludzie byli tacy
Jako drzewa, jako ptacy...

Rozśpiewałabym się w głos,
Jak ta wilga, jak ten kos... (422)

Tekst ten można uznać za mały majstersztyk. Przede wszystkim formą przypomina sonet francuski. Poza tym efekt lekkości i melodyjności uzyskała poetka dzięki zastosowaniu rymów męskich (obecnych w dwóch pierwszych wersach siedmiosylabowych w każdej strofie) oraz żeńskich (w kolejnych dwóch wersach ośmiosylabowych), a także nawiązując do wiersza sylabotonicznego (tetrapodii trocheicznej z kataleksą w wersach siedmiosylabowych). Wszystko to daje złudzenie błahości czy nawet banalności. Pod tym pozorem kryje się jednak istotna diagnoza sytuacji poety w świecie. A mówiąc ściśle – nie tyle poety, ile poetki. Tryb przypuszczający w nagłosie każdej strofy świadczy o pragnieniu tworzenia, a zarazem – o niemożności realizacji tego pragnienia. Co ważne, to właśnie tu ujawnia się płęć podmiotu lirycznego (czasowniki w rodzaju żeńskim w pierwszej osobie liczby pojedynczej). Poetka chciałaby „śpiewać” – tworzyć, ale chodzi jej o sztukę intymną, własną, sztukę dla-siebie, nie dla ludzi. Sztuka ta powinna wyrażać z jednej strony emocje artysty, jego sposób doświadczania i przeżywania świata, z drugiej – odsłaniać tajemnice świata i uniwersalne prawdy o nim. Dlatego podmiot wyznaje: „Śpiewałabym (...) / To co czuję, to co wiem”. Autorka odnotowuje również rozczarowanie ludźmi, którzy nie są odpowiednimi odbiorcami jej twórczości. Zapewne z tego powodu używa trybu przypuszczającego – pragnie tworzyć, ale nie może. *Jak ta wilga...* pozostaje w zgodzie z tezami manifestu *My artyści*. Chociaż nie jest to poezja wieszczka, wnosi nowy wątek do tekstów autotematycznych Wolskiej. Po pierwsze, dlatego, że mamy do

czynienia z wypowiedzią kobiety-poetki. A po drugie, autorka mówi o niemożności tworzenia w świecie, w którym nie ma ludzi gotowych na jej sztukę.

Istotną zmianę w konstruowaniu podmiotu lirycznego przynosi tom *Z ogni kupalnych* (1905). Trzeba podkreślić, że to pierwszy zbiorek, który Wolska sygnowała swoim prawdziwym imieniem i nazwiskiem. Franciszek Ziejka stwierdza, że „jest to próba obrachunku poetki z sobą, z przeszłością, ze swą twórczością”²⁴. Autorka nawiązuje do mitologii prasłowiańskiej. Pojawiają się słowiańskie bóstwa (m.in. Kupała, Łada, Morana, Nijoła, Lel, Polel) oraz charakterystyczne miejsca (gontyna, kurhan, ofiarny stos). Nie to jest jednak najważniejsze. Poetka rezygnuje z kreowania się na wieszczka. Zastępuje go postacią kapłanki i wieszczki. Utwór *Z gontyny* rozpoczyna Wolska w następujący sposób:

Od ogni świętych twarz mi ogorzała,
Otom zdyszana od zapartych tchów,
Od widzeń oczy moje zaszyły mgłą
I nieprzytomna jestem od ciężkiego dymu
Spalonych ziół... (253)

Osobą mówiącą jest tutaj słowiańska kapłanka, która zaczyna wieszczyc. Przypomina grecką Pytię, posiadającą dar jasnowidzenia, poddaną działaniu spalonych ziół. Ma ona dostęp do wiedzy tajemnej, którą zamierza objawić ludziom:

Napatrzyłam się ja,
Napatrzyłam Dziwu do syta
I wiem,
Cudu dotarłszy sedna,
Kędy jest świętość i siła niezbyta (...)
Ja wieczna, wieczyście młoda,
Obrzędy gontyn opuszczonych znam,
Ja u stóp Jasnego boga
Na strażach czuwam i trwam. (...)
Ja żniwa pogodne wróżę,
Bogi przeze mnie widzicie
Przeze mnie klęsk idzie wiada,
Ja wrogów wieszczę przybycie! (253–254)

Dzięki niej możliwy jest kontakt ludzi z bogami. Wie ona, kiedy nadejdą dobre, a kiedy złe czasy. Ma nie tylko dar jasnowidzenia, lecz także

²⁴ F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 209.

niesłychaną moc. Może wpływać na bieg zdarzeń, kształtować ludzki los. Ponieważ ma dostęp do wiedzy tajemnej, rozumie prawa rządzące światem, zna przeszłość i przyszłość, posiada również władzę. Czasami też wieszczy katastrofę lub zagładę, jak na przykład w wierszu *Stos*:

Nic, nic nie ostanie tu po nas...
O was, coście byli niczym,
Ni o mnie, która byłam sobą,
Żaden widomy nie poświadczy ślad!
Wszystko wiatr wielkim tchnieniem niezblaganem
Do szczętu zwieje i wytraci do cna
I was, coście byli omamem,
I mnie, com jest żywa i mocna! (270)

Co interesujące, bohaterka znajduje się na stosie. Mówi: „O jak świętecznie płoniesz, mój ogniu, / Wyżynny, ostatni ogniu mego stosu!” (267). Za swój dar wieszczy musi zostać ukarana. Nie wskazuje jednak tych, którzy ją karzą. Nadal jest przekonana o własnej sile i wyjątkowości. Wie bowiem, że społeczeństwo zawsze doprowadza do anihilacji i unicestwienia wybitnej jednostki, zwłaszcza gdy jest nią kapłanka i wieszczka. Dlatego w pewnym momencie mówi:

Nie szkoda,
Nie żal mi świata
Ni kogo,
Ni was, o wiosny upojne,
Ni lata kłosem wieńczone
Jam od was starsza wiekiem,
I wyście mi śnieniem dalekiem;
Ni was, jesienie nasytne,
Głód we mnie żaden nie ostał...
Jak więc wieszcząca wojnę,
Płomieniem na wyżynach zakwitnę,
Jak bogom ofiara obfita,
Spłonę,
By żyć! (268–269)

Można powiedzieć, że w tomie *Z ogni kupalnych* mamy do czynienia z niezwykle interesującym projektem nie tylko poezji wieszczej, lecz także – „poezji wiedzy tajemnej” i „poezji run”. Bohaterka liryczna tych wierszy – kapłanka i wieszczka – jest rewelatorką, objawiającą ludziom uniwersalne, odwieczne prawdy. Ma świadomość swojej wyjątkowości, ale wie też, jaki los ją czeka – społeczna banicja, samotność, a nawet anihilacja. Wie również, że jest to cena, jaką musi zapłacić za życie wieczne (musi złożyć ofiarę

z samej siebie, by przetrwać w pamięci pokoleń). Po raz kolejny poetka diagnozuje sytuację i rolę wybitnej jednostki w świecie. Tym razem robi to jednak w nowatorski sposób. Pod maską mitologii prasłowiańskiej Wolska opowiada o twórczyni – poetce, która ma dostęp do tajemnic świata. Autorka tworzy nową, interesującą figurę – poetki-wieszczki. Jest ona i kapłanką, pozostającą w kontakcie z *sacrum*, i wizjonerką, znającą przeszłość oraz przyszłość. Co więcej, figura ta jest proveniencji zarówno romantycznej, jak i mitycznej. Poetka odwołuje się przecież do prasłowiańszczyzny, gdzie próbuje szukać podstaw swojej tożsamości i tradycji. Tym samym istotne stają się z jednej strony sprawy narodowe, o których Wolska pisała wielokrotnie, z drugiej – kwestie ogólnoludzkie.

Maryla Wolska bodaj najpełniej i najbardziej konsekwentnie w swojej twórczości realizowała model poezji wieszczej. Metaforycznie można powiedzieć, że przeszła drogę od skrywania do eksponowania kobiecości. Początkowo kreowała się na wieszczka, ukrywając płeć i konstruując męski podmiot liryczny. Z czasem zaczęła – najpierw delikatnie, później z całą mocą – podkreślać swój gender, tworząc kobiecy podmiot liryczny. Dodać też trzeba, że podmiot ten nie był słaby. To wieszczka i kapłanka, rewelatorka tajemnic świata, która ma moc objawiania tych tajemnic i wpływania na losy ludzkości. Na tle twórczości poetek Młodej Polski poezja Wolskiej zajmuje wyjątkowe i oryginalne miejsce. Właśnie dzięki figurze wieszczki odnalazła sposób opowiadania o sobie i świecie tak, by demonstrować zarazem swoją kobiecość. Poniekąd utorowała także drogę innym poetkom, chociażby Marii Grossek-Koryckiej, autorce poematów *Hafciarka* i *Wieszczka*²⁵. Sama zaś figura wieszczki stała się jedną z możliwości ekspresji kobiecości, bo – jak pisała Zofia Trzeszczkowska:

Nas – białe wieszczki – zbudziło życie:

Ducha tęsknoty – to my!²⁶

²⁵ Na ten temat zob.: B. Olech, *Marii Grossek-Koryckiej refleksje o kobietach i świecie kobiet*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze...*, dz. cyt.; teź, „Wieszczka wydm niebieskich”, [w:] M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, oprac. B. Olech, Kraków 2005.

²⁶ Z. Trzeszczkowska, *Fragment*, „Ateneum” 1892, t. 2, s. 5.

„Święte kurtyzany”. O dwóch cyklach poetyckich Kazimiery Zawistowskiej

W roku 1902 w „Chimerze” ukazało się tłumaczenie wiersza Charles’a Baudelaire’a o sugestywnym tytule *Potępione*. Utwór kończy wyznanie:

Kocham was i żałuję, o siostry tułacz,
Duszy waszej piekielną przeczytawszy księgę,
Za niesytość pragnienia, za tęsknot rozpaczę
I za wielkich serc waszych miłosną potęgę¹.

Dusza kobiety jest dla podmiotu lirycznego tekstem. Ale tekstem już przez niego przeczytanym i zrozumianym, a zatem – zinterpretowanym. Co więcej, tekstem, który budzi negatywne skojarzenia związane z jego „piekielnością”. Kobięca dusza jest demoniczną potęgą, która może zagrażać mężczyźnie. Nie spotyka się to jednak z krytyką ze strony podmiotu, lecz z miłością i współczuciem. Wymienia on dominujące cechy charakteru kobiet: „niesytość pragnienia”, „tęsknot rozpaczę” i „miłosną potęgę”. Wszystkie te określenia wiążą się z pożądaniem, erotyką i cielesnością. Jak słusznie zauważa Anna Wydrycka w książce o młodopolskich napięciach między *bios* a *zoé*, „niesytość pragnienia” łączono wtedy z miłością i erotyką, a pragnienie utożsamiano z pożądaniem. Było to „doświadczenie

¹ Ch. Baudelaire, *Potępione*, przeł. K. Zawistowska, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 189.

związane z cielesnością, dotyczące sfery *bios*². Kobięcy witalizm kojarzył się wówczas jednoznacznie właśnie z „niesytością pragnienia”. Erotyzm, implikowany cielesnością i pożądaniem, był energią życiową, która warunkowała egzystencję kobiet i nadawała jej rozwój osobowy, a także – siłą, dzięki której kobieta zyskiwała przewagę nad mężczyzną.

Wspomniany wiersz Baudelaire’a jest interesujący jeszcze z jednego powodu. Przetłumaczyła go bowiem Kazimiera Zawistowska³, która w tym czasie intensywnie pracowała nad dwoma ważnymi cyklami poetyckimi: *Dusze i Święte*.

Biorąc pod uwagę sytuację liryczną, twórczość Zawistowskiej można podzielić na trzy grupy: lirykę zwrotu (czyli wiersze skierowane do *ty* lirycznego, w których zwrot ten staje się najważniejszy), lirykę maski oraz lirykę bezpośrednią (w której nacisk został położony na elementy autocharakterystyki). Taki podział ma jedynie charakter porządkujący, ponieważ *ja* liryczne w poezji Zawistowskiej jest szczególnie mocno i wyraźnie eksponowane. W gruncie rzeczy każdy wiersz poetki stanowi element charakterystyki owego *ja*⁴. W jednym z utworów należących do grupy autocharakterystyk Zawistowska pisze:

Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci –
Czasem nęcą ją gwiazdy, czasem usta świeże,
A czasem, księżycowe ściele sobie leże
I z niego w wir życiowych rzuca się zamieci.

Moja dusza jest pieśnią lat długich stuleci –
Czasem rzewna, jak święte prababek pacierze,
Czasem, myślą goniąca mord, krew i grabieże,
Jak rumak bezwędzidlny, rozhukany leci.

² A. Wydrycka, *Miedzy bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012, s. 193.

³ Na temat Zawistowskiej zob. np.: E. Kucharski, *Z cyklu „Dusze kobiece”*. Kazimiera Zawistowska (1870–1902), „Sfinks” 1913 (przedruk w: tegoż, *Miedzy teorią a historią literatury*, Warszawa 1986); A. Baranowska, „W noc ciemną pójde” (Kazimiera Zawistowska), [w:] tejże, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981; tejże, „Czczych szukałam cieni...” *O Kazimierze Zawistowskiej*, [w:] K. Zawistowska, *Wybór poezji*, Warszawa 1981; R. Wojkiewicz, *Sonet siostrzany. „Kinga i Johelet” Kazimierzy Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea” Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX” 2012, nr 47; A. Straburzyńska-Głaner, *Kazimiera Zawistowska – zapomniana piewczyni miłości*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014; R. Wojkiewicz, *Ożywianie „starego światła”. „Miniatury” mediewizm Kazimierzy Zawistowskiej*, [w:] *Literatura niewyczerpana...*, dz. cyt.

⁴ Zob.: L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimierzy Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.

Tej duszy śnią się Święte, lub też kurtyzany –
Dym kadzideł, skąpany w bakchicznej wonności –
I wówczas jej weselne śpiewają peany,

Że Rozkoszy potęgą świat powstał z nicości...
Lecz niebawem pokutna, znowu w prochu leży,
I z żalu na twarz padłszy – w Niebo jasne wierzy⁵.

Interpretując ten wiersz, Anna Reykowska zauważa:

W jednym z pierwszych utworów poetka pisze: „Tej duszy śnią się Święte, lub też kurtyzany”. Jest to bardzo znamienne wyznanie. Treści erotyczne w poezji Zawistowskiej układają się ambiwalentnie. Autorka przedstawia wprawdzie w swojej liryce bogatą gamę uczuć miłosnych, jednak wszystkie one stanowią tylko różnorodne warianty dwu podstawowych, biegunowo przeciwstawnych ujęć. Z jednej strony pochwała miłość zmysłową, nasycza utwory pewnego rodzaju witalizmem, z drugiej – zanurza się z upodobaniem w sferze doznań mistycznych⁶.

Za pomocą pejzażu wewnętrznego (dusza to „łąka chaotycznych kwieci”) podmiot liryczny charakteryzuje siebie, posługując się opozycyjnie ustawionymi obrazami⁷: gwiazdy – usta; księżyc – wir życiowych zamieci; rzewna pieśń – mord, krew i grabieże; święte – kurtyzany; dym kadzideł – bakchiczne wonności; rozkosz – pokuta. Antynomie te są podporządkowane innej nadrzędnej opozycji: dusza – ciało, duchowość – cielesność, a co za tym idzie: świętość – zmysłowość, miłość do człowieka (mężczyzny) – miłość do Boga, *amore profano* – *amore sacro*. Kobieta jest rozdarta między cielesnością a duchowością, istnieje zawsze pomiędzy. Jej tożsamość kształtuje się na podstawie doświadczeń ducha oraz doświadczeń ciała⁸. To kobieta dostrzega fakt dwoistości w jedności, fakt bycia – mówiąc za Kristevą – „duszociałem”.

⁵ K. Zawistowska, *** („Moja dusza jest łąką...”), [w:] *też*, *Utwory zebrane*, dz. cyt., s. 100. Wszystkie cytaty wierszy K. Zawistowskiej podaję za tym wydaniem. W nawiasie zaznaczam pierwszą literę tytułu utworu i numer strony.

⁶ A. Reykowska, *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] *Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. I, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 754–755.

⁷ Pisz o tym Kozikowska-Kowalik (dz. cyt., s. 19).

⁸ Na rolę ciała w tej poezji zwrócił uwagę Dariusz Trzeźniowski w artykule *To czuję „ja”, to czuje „moje ciało”*. O poezji Kazimierzy Zawistowskiej (w: *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Duryś, E. Ostrowska, Kraków 2005). Trzeźniowski stwierdza m.in.: „Szereg wierszy Zawistowskiej (...) zdaje się układać w pamiętnik ciała, które zaczyna odkrywać siebie” (s. 105).

Ponadto, nie mamy tutaj do czynienia z opisem jakiegoś dramatycznego wyboru. Wręcz przeciwnie, poznajemy różne oblicza duszy bohaterki lirycznej. Dominuje poczucie wewnętrznego rozdarcia – choć niewartościowanego pejoratywnie. Tę schizofreniczną sytuację potęguje jeszcze fakt dystansowania się podmiotu wobec własnej duszy: „moja dusza”, a więc nie ja. Osoba mówiąca pozostaje niejako na zewnątrz problemu, zajmuje pozycję obserwatora, badacza własnej duszy. Taka sytuacja liryczna – dialog z własną duszą lub jej opis – jest charakterystyczna (czy wręcz: konwencjonalna) dla młodopolskiej poezji⁹. Poza tym „dusza” należy do słów kluczowych epoki¹⁰. Jak pisze Marian Stala: „Dusza przekształca świat zewnętrzny w wewnętrzny, we własny świat, nad którym panuje – ale ten psychiczny kosmos przypomina o ludzkiej cielesności... zmuszając do bezustannego myślenia o tym, co łączy, i o tym, co dzieli ciało i duszę”¹¹. Podobnie w wierszu Zawistowskiej: duszę kształtuje poniekąd aspekt cielesny, wydaje się ona zawieszona między duchowością a cielesnością, mimo że początek tekstu („Moja dusza jest...”) skupia naszą uwagę jedynie na duchowości, wykluczając jednocześnie cielesność. Zabieg taki – ucieleśnianie duszy i odcielesnianie ciała – pozostaje również w zgodzie z tendencjami epoki¹².

Kultura patriarcalna skazała kobietę na schizofrenię, na rozdwojenie jaźni. Kiedy czuje się „kurtyzaną”, musi być „świętą”; a kiedy czuje się „świętą”, ma być „kurtyzaną” – w każdym wypadku decyduje społeczeństwo, dyskurs społeczno-kulturowy¹³. To on narzuca kobiecie role (dodajmy: związane z upłciowionym ciałem) i tylko dostosowanie się do nich daje możliwość zaistnienia w przestrzeni dyskursu. Wydaje mi się, że tę paranoidalną sytuację wpisała Zawistowska w całą swoją twórczość.

⁹ Zob.: M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

¹⁰ Zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 121–129.

¹¹ M. Stala, *Pejzaż człowieka...*, dz. cyt., s. 236.

¹² Zob.: tamże.

¹³ Ważnym kontekstem jest tu książka Niny Auerbach pt. *Woman and Demon: Life of a Victorian Myth* (Harvard 1982). W rozdziale o wiele mówiącym tytule – *Angels and Demons: Woman's Marriage of Heaven and Hell* – stawia ona interesującą tezę, że „XIX-wieczne kobiece tożsamości jako anioła lub demona nie są tak wykluczające, jakby się mogło wydawać”, bo „nie ma żadnych norm kobiecości, ponieważ kobieta nie ma domu na ziemi, a jej egzystencja znajduje się zawsze między sferą boską a sferą demoniczną” (s. 64, tłum. moje – M.S.). Zob. też: C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006; S. Gilbert, S. Gubar, *Strength in Agony: Nineteenth-Century Poetry by Women*, [w:] tychże, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, London 1984; K. Kłosińska, *Dziewiętnastowieczna poezja kobiet*, [w:] tejże, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010; B. Schlossman, *Objects of Desire. The Madonnas of Modernism*, London 1999.

Szczególnie widoczne jest to w liryce medium, bowiem – jak zauważa German Ritz – „(...) sposób postrzegania *gender* (...) w liryce roli lub wierszach mówiących o mitoidalnych postaciach kobiecych z cyklu *Dusze* wyraźniej nawiązuje do toposów płci (...) niż w liryce Ja”¹⁴. W utworach tych Zawistowska podejmuje pewnego rodzaju „grę masek”, ja liryczne nieustannie żongluje przebraniami i kolejnymi wcieleniami, ciągle zmienia kostium.

Do liryki medium zaliczamy przede wszystkim dwa cykle Zawistowskiej: *Dusze* i *Święte*. Część wierszy pisanych jest w pierwszej osobie – podmiot liryczny wciela się w daną postać (na przykład w Herodiadę, Magdalenę, Teresę). Możemy więc tu mówić o liryce roli *sensu stricto*. Przeważają natomiast utwory, w których podmiot liryczny staje się niejako „narratorem”, opowiadającym historię danej kobiety (na przykład Ewy, Kleopatry, Agnieszki). Jest to zatem liryka roli „pośrednia”.

Dusze prezentują postacie „kurtyzan” – głównie biblijnych i historycznych. Pojawia się tu cała galeria *femmes fatales*: Ewa, Agrypina, Kleopatra, Herodiada, Madame Pompadour, Inês de Castro i Magdalena. Wyjątek stanowi sonet pod tytułem *Lwica*. To wiersz-parabola, będący ilustracją tego, o czym mowa w innych utworach cyklu, zarysowujący jego tematykę. Sytuacja jest następująca: lwica „przymkniętą powieką” obserwuje walkę dwóch lwów, by później „gnąc lubieżnie ciemnopłowe krzyże, / Z obroczonej mu [tj. zwycięzcy – M.S.] piersi krwawą farbę (...)” (L, 88) zlizać. Opis walki oraz zachowania lwicy jest niezwykle somatyczny: lwy to „dwa cielska krwią ociekłe” (L, 88), „w miłosnych zapasach, piersią o pierś wsparte. / Dwa cielska, kłów białością wzajem w sobie wżarte” (L, 88). Natomiast „lwica gibkie swe ciało powoli rozpręża, / I krew wietrząc, ruchami leniwego węża” (L, 88) zbliża się do zwycięzcy. Mowa jest również o przymrużonych powiekach i iskrach w żrenicach. Wszystkie te elementy tworzą – by tak rzec – cielesny, erotyczny nastrój. Dwóch samców rywalizuje o względy samicy. Ona jedynie obserwuje, „leżąc na bujnym wonnym traw wezgłowie”. Lwica ukazana jest w całym majestacie – majestacie władczyni. Lew – jak żadne inne zwierzę – symbolizuje męczyznę, triumfującą męskość. W świetle całego wiersza męskość ta jest podległa kobiecości reprezentowanej przez lwicę. Kobieta jest sprytna, przebiegła, wykorzystuje swe ciało i erotyzm do panowania nad mężczyzną, ale też jest władcza, majestatyczna, godna podziwu. Bardzo często „kurtyzany” Zawistowskiej przejawiają właśnie takie cechy: są żądne władzy, majestatyczne, umiejące wykorzystać swoje ciało

¹⁴ G. Ritz, *Modernistyczna liryka kobieca*, przeł. M. Łukasiewicz, „Twórczość” 2000, nr 1, s. 68.

do osiągnięcia celu i panowania nad mężczyznami. Jednakże lwica nic złego nie robi, nikogo nie krzywdzi, pozostaje bierna. Lwy walczą i ranią się nawzajem. Ona tylko patrzy i czeka, choć wokół niej roztacza się aura przemocy, agresji i krwi. To kolejna wspólna cecha kobiet fatalnych – bohaterek wierszy Zawistowskiej. Wojciech Gutowski zwraca uwagę, że „moderniści chętnie odwoływali się do znanej figury kobiecej agresywności – postaci tygrysy lub lwicy”¹⁵. Komentując sonet, pisze: „lwica, występując w roli inspiratorki erotycznego pojedynku, demonstrowuje mechanizm bezuczuciowego pożądania. Pozostaje obojętna wobec wyniku walki. Nie obchodzą jej indywidualne cechy zwyczajcy, najważniejszy jest – jak zwykle w micie chuci – sam wyraz siły, energii, ekspresja gwałtu”¹⁶. Lwica oznacza zatem taką kobietę, o jakiej jest mowa w całym cyklu: kobietę fatalną, otoczoną i erotyzmem, i przemocą, świadomą możliwości swojego ciała i panującą nad mężczyznami, ale też kobietę nieocenianą jednoznacznie negatywnie, nieumieszczaną bezkrytycznie po stronie zła, wyzudania i amoralnej bezwzględności¹⁷.

Podobna sytuacja jak w *Lwicy* została przedstawiona w sonecie dotyczącym Kleopatry¹⁸. Znowu mężczyźni rywalizują o względy kobiety: najpierw

¹⁵ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 51.

¹⁶ Tamże, s. 52.

¹⁷ Znaczący wydaje się również fakt, że młodopolskie poetki często posługiwały się maskami bestii, mówiąc o miłości zmysłowej i pożądaniu. Oprócz *Lwicy* Zawistowskiej, do znanych wierszy epoki należą *Ośmiornica* Ostrowskiej i *Wąż-Luxuria* Grossek-Koryckiej. Zob. też: W. Gutowski, *Erotyczne bestiariusz Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999. O *Ośmiornicy* Ostrowskiej zob.: B. Olech, *Meta-morfozy miłości*, [w:] tejsze, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012, s. 84–86.

¹⁸ Postać Kleopatry pojawia się także u Maryli Wolskiej w tomie *Święto słońca* (1903). Cięży nad nią – typowy dla kobiecych postaci Wolskiej – los niespełnienia. Kilkakrotnie powtarza: „Niczyja byłam – niczyja”. Wypowiada swój monolog przy czerwonym blasku pełni księżyca – dzięki czemu poetka osiąga efekt niesamowitości i jednocześnie sugeruje powagę chwili. Mimo że Kleopatra zdaje sobie sprawę, kim jest, wie również, że przemija i zbliża się śmierć. Mówi:

„Ja córka Słońca!
Mnie skronie wąż złoty i lotos owija,
Ja, w której oczy mocarne,
W ich tonie bezdenne, czarne –
Śmiertelni spojrzeć nie śmieją,
Ja czuję oto, że słabnę!...”

(M. Wolska, *Kleopatra*, [w:] tejsze, *Poezje wybrane*, Kraków 2002, s. 207).

W chwili zbliżającej się śmierci Kleopatry jest samotna. Korona zaczyna jej ciężać („Królewska obręcz mi cięży!”). Poczucie osamotnienia potęguje dodatkowo fakt, że egipska królowa uświadamia sobie, iż w gruncie rzeczy nigdy przez nikogo nie była prawdziwie ko-

Antoniusz i Cezar, później Antoniusz i Oktawian. Kleopatra jedynie – jak lwica – obserwuje, „oczyma śledzi znużonemi / Śmierć Antonia i tryumf Oktawia brutalny...” (K, 90). Królowa Egiptu została ukazana jako kobieta fatalna, która – będąc świadkiem klęski swojego ukochanego – sama przygotowuje się na śmierć: „A jej piersi królewskie, głośnie wieszczów pieniem, / Szmaragdowym, śmiertelnym, oplótl gad pierścieniem” (K, 90). W kreacji Kleopatry akcentuje się również fakt, że jest wielką władczynią, która – umiejętnie wykorzystując swoje ciało – rządzi całym starożytnym Rzymem:

Z orłów Romy służalcze poczyniwszy strażę,
W szept peanów stroiła ich surmy bojowe –
Na zwycięskich sztandarów zwoje purpurowe
Kładła stopy, twą wargą pieszczono Cezarze!... (K, 90)

Kobieta zawładnęła mężczyzną, który władał całym światem. W ten sposób cały świat legł u jej stóp. Tak samo było z Królem Słońce, który rzucał Francję pod stopy swej faworyty, madame Pompadour:

(...) dziś moc pożądania
Krwia mu czerwoną w każdym bije tętnie.
Więc za ten uścisk, co go splótl namiętnie,

I dreszczem nieznanej rozkoszy odsłania –
Król-Słońce, wzniesion na ekstazy szczyty,
Francję pod stopy cisnął faworyty. (P, 92)

Komentując ten wiersz, Anna Czabanowska-Wróbel zauważa:

W swojej poetyckiej galerii wielkich miłośnic poetka umieszcza panią de Pompadour. Mdły erotyzm margrabin i siła królewskiej faworyty są z sobą wyraźnie skonstrastowane. (...) W przeciwieństwie do wywołujących znudzenie władcy dam o przemijającym uroku, markiza wywoływała jego trwałą fascynację¹⁹.

chana, ani też ona sama nikogo nie kochała („Kochałam siebie i – Słońce” oraz „Kochałam Sławę – i siebie!”).

Diagnoza Wolskiej nie brzmi optymistycznie: kobieta zawsze jest skazana na wybór – albo poświęci się całkowicie mężczyźnie, zrezygnuje z siebie na rzecz ukochanego, albo, wybierając władzę i zaszczyty, skaże się na samotność, na dojmujące poczucie w chwili śmierci źle przeżytego życia. Dlatego Kleopatra stwierdza: „Przypomnień mnie mary – zabijają!”. Niezwykle tragiczne wydają się ostatnie słowa królowej. Może właśnie z tego powodu młodopolskie poetki sięgały po postać Kleopatry: na jej przykładzie doskonale widać fatalność życia kobiety.

¹⁹ A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 198.

To właśnie przez cielesną rozkosz, jaką kobieta oferuje mężczyźnie, może rządzić światem – nawet po śmierci, czego dowodem jest Inês de Castro. Infant portugalski Pedro tak ukochał Inês, że po tym, jak została zamordowana, rozkazał ubrać trupa w szaty królewskie, posadzić na tronie, a poddani mieli składać jej cześć:

Oszalał z bólu, krwi toczył szkarłaty,
Kąpał się we krwi – więził, ścinał, palił;
A potem kamień grobowy odwalił

I stroił trupa w swe królewskie szaty –
I do sewilskiej wiodł, tronowej sali,
By dłoń szkieletu moźni całowali. (I, 93)

Zawistowska zwraca uwagę na szaleństwo króla po stracie ukochanej. Nie tylko kazał oddawać trupowi hołd, lecz także zabijał niewinnych ludzi. Poza tym poetka podkreśla słabość króla w relacji z Inês:

Milsza mu była niż scepter i korony;
Okrutny tyran Kastylijskiej stolicy
Drżał pod pieśczętą jej czarnej żrenicy (...) (I, 93)

Kobieta jest w stanie zawładnąć nawet okrutnym tyranem, sprawić, że będzie drżał z podniecenia przez nią pieśczonej. Na przykład Agrypinę Zawistowska charakteryzuje w następujący sposób:

Pieśczętą numidyjskiej gęła tygrysicy
Do stóp swoich ich głowy – bo szli żądzą pijani,
W objęcia tej monarszej, tej okrutnej pani,
I Romy patrycjusze i wasale dzicy.
Wschód i Zachód objęła w swej krwawej łożnicy (...) (A, 89)

Cesarzowa Agrypina wykorzystywała swój zmysłowy czar, by władać poddanymi. Rządziła brutalnie i bezwzględnie. Monarchowie-mężczyźni byli „żądzą pijani”, zamroczeni rozkoszą i pożądaniem, dlatego Agrypina mogła objąć Wschód i Zachód „w swej krwawej łożnicy”. Mogła rządzić światem – bo przez swoje ciało rządziła mężczyznami – władcami świata.

Kleopatra, Pompadour, Inês, Agrypina – to postacie z różnych kręgów kulturowych i różnych epok. Łączy je miłość. „To «wielkie miłujące» – pisze Lucyna Kozikowska-Kowalik – treścią i wartością ich życia jest miłość, zestawiona jednak z grzechem, okrucieństwem i śmiercią”²⁰. Co więcej, jak zauważa Dariusz Trześniowski:

Kobiecość w wierszach tych wydobyta zostaje z porządku historycznego, jest ponadczasowa, wieczna, poddana mityzacji. Bohaterki różnych porządków czasowych są wciąż takie same, piękne, triumfujące nad męską wyobraźnią. Erotycznej pasji nie określa tu prokreacyjna motywacja Schopenhauerowskiej kobiety-modliszki, więcej jest tu Strindbergowsko-Nietzscheańskiej rywalizacji płci, pragnienia dominacji, wyzbytego wszakże nienawiści. Obiecywana zmysłowa rozkosz jest jedynie kobiecym darem, o potężnej wszakże sile, która potrafi odkształcić męski świat, zdewaluować wyznawaną dotąd hierarchię wartości. Erotyczna pasja niejednokrotnie triumfuje tu nad politycznymi ambicjami mężczyzny²¹.

Wszystkie wspomniane „kurtyzany” mają władzę, rządzą światem właśnie nie przez mężczyzn, którzy potrafią zrobić dla swych kochanek wszystko. Dzieje się tak przez rozkosz, którą kobieta oferuje mężczyźnie. To dzięki ciału (upłciowionemu, erotycznemu i zmysłowemu) kobieta potrafi zaistnieć w świecie, zaistnieć – posługując się innymi kategoriami – w przestrzeni dyskursu, lecz także może tym światem (i tym dyskursem) rządzić. Kobieta w kulturze patriarchalnej jest tylko ciałem²²; ciałem, przez które doświadcza świata, istnieje, rządzi, a nawet – ciałem, które ma własną „cielesną” historię²³. Przez nie realizuje się życie kobiety. Ponieważ kultura patriarchalna skazała kobietę na bycie tylko ciałem (podległym mężczyźnie), kobiety nauczyły się to ciało wykorzystywać, na przykład do panowania nad światem i wrogą im kulturą. Choć oczywiście nie spotyka się to ze społeczną akceptacją. Stąd cały repertuar mizoginicznych określeń: *femme fatale*, kobieta modliszka, wamp, kochanka Szatana itp.²⁴

Z tego powodu bohaterki cyklu *Dusze* ukazane są zawsze w relacji z mężczyzną, który ma władzę. I dlatego też Zawistowska nigdzie nie ocenia ich postępowania jednoznacznie pejoratywnie. „Grzechy tych kobiet – stwierdza Kozikowska-Kowalik – są zdecydowanie wartościowane, ale nie potępiane, gdyż ukazane zostały jako wynik wewnętrznych przeżyć każdej z nich”²⁵. Dodać trzeba: nie tylko wewnętrznych przeżyć, lecz także zewnętrznych relacji: ja (moje ciało) – on (i patriarchalna kultura). Jak bo-

²¹ D. Trześniowski, *To czuję „ja”...*, dz. cyt., s. 106.

²² Zob.: U. Śmietana, *Od écriture féminine do „somatektu”. Ciało w dyskursie feministycznym*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3); E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.

²³ Pisz o tym Krystyna Kłosińska, wymieniając istotne momenty biografii ciała kobiecego: deflorację, macierzyństwo, poród. (Zob.: K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 88).

²⁴ Na ten temat zob.: A. Tytkowska, *Czar(ne) anioły. Fantazmat mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice 2007.

²⁵ L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 29.

wiem zauważa Françoise Collin – „kiedy mężczyzna ogląda ciało kobiety, lub kiedy się do niego zbliża, nie on sam się zbliża, ale poprzez niego (...) zaczyna działać cały system relacji”²⁶. Kobięce ciało uruchamia machinę dyskursu społeczno-kulturowego, machinę władzy, przemocy, ale również miłości i szaleństwa. I tylko od kobiety zależy, czy zginie ona w trybach tej maszyny, czy też zacznie nią świadomie sterować. Zawsze jednak kobieta skazana jest na przegraną. Na tym polega „fatalność” kobiet fatalnych u Zawistowskiej. Każdej z nich w pewien sposób towarzyszy śmierć: Agrypina czeka na łódź Charona, Kleopatrze owija szmaragdowy wąż, Inês została zabita. Poza tym każdą z nich historia oceniła jako bezwzględna, okrutną „kurtyzanę”. Wszystkie były bowiem kobietami „nielegalnymi”, które przekroczyły granicę patriarchy, wdarły się w jego tryby i próbowały nim sterować, zburzyły hierarchię, według której to mężczyzna ma rządzić kobietą, a nie odwrotnie. Kobieta taka jest zabroniona, nie ma dla niej miejsca w historii. Dlatego musi umrzeć – także dla historii. Konsekwencją tego jest fakt, że kobięca genealogia została zabroniona. Kobiety te można prezentować jedynie jako antywzór, jako kurtyzany i morderczynie. Nowatorskość Zawistowskiej polega więc na tym, że stara się okazywać im zrozumienie, nie ocenia ich ani nie potępia. Próbuje się zastanawiać, dlaczego tak się stało, że kobieta jest tylko ciałem i wyłącznie dzięki niemu może rządzić światem.

Cykl *Dusze* otwierają dwa sonety dotyczące Ewy. To od niej zaczyna się kobięca historia, bo jest niejako „kobięcym prapoczątkiem”, symbolem kobiety w ogóle, a każda kobieta to jej córka. Płyne stąd jeszcze jeden wniosek: każda kobieta jest skażona winą Ewy. Przez Ewę zwykło się bowiem uważać kobietę za kusicielkę, która przyczyniła się do upadku pierwszych rodziców. Elżbieta Adamiak stwierdza:

Dla postaci Ewy ważne jest, że z tych tekstów [biblijnych – M.S.] wyrastają tendencje mające swe konsekwencje symboliczne do dziś: przypisywanie winy Ewie / kobiecie; podkreślanie uległości Ewy / kobiety podszeptom szatana, czyli jej demonizowanie. (...) Ewa / kobieta utożsamiona zostaje z negatywnie ocenianą materią, cielesnością, seksualnością²⁷.

Natomiast Kate Millett dodaje:

Wszystkie groźne i złe aspekty życia płciowego przypadły w ten sposób [tj. dzięki Ewie – M.S.] kobiecie – nieczystość, grzech, wyniszczanie stały się rdzennie

²⁶ F. Collin, *Le corps v(i)olé*, [w:] *Le corps des femmes*, Bruxelles 1992, s. 37–38. Cyt. za: K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie...*, dz. cyt., s. 44.

²⁷ E. Adamiak, „Przez kobietę śmierć, przez kobietę życie”. *Symbolika kobiety w chrześcijaństwie na przykładzie Ewy*, „Katedra” 2004, nr 5, s. 44.

żeńskimi atrybutami, podczas gdy tożsamość męską skojarzono raczej z wolnym od seksu człowieczeństwem²⁸.

W literaturze Młodej Polski postać Ewy – choć nie tak popularna jak Salome i Maria Magdalena – pojawia się stosunkowo często²⁹. Jak pisze Trzeźniowski: „Młodopolska Ewa przyjmuje (...) maskę Pierwszej Grzesznicy, winnej cielesnego upadku człowieka. Biologiczna, przez to szatańska, symbolizuje los ludzkości, skazanej na grzech”³⁰. Z kolei Gutowski dostrzega ambiwalencje tkwiące w wizerunku Ewy: „Jej postać pozwala wyeksponować konflikt między amoralnym żywiołem chuci a nadziejami na zbawienie. (...) Ewa jest «pramatką w grzechu», «matką śmierci», ale również chthoniczną boginią, rodzicielką kosmosu, «matką ziemi i gwiazd»”³¹. Grzech, cielesność, kobiecość, seksualność, uległość, demoniczność, materia, biologia, macierzyństwo – wszystkie te elementy składają się na symboliczną interpretację postaci Ewy.

Zawistowska zdaje się odbiegać od tego stereotypu. Ewę cechuje postawa bierna – jest tą, która uległa i dała się skusić wężowi. Gad – notabene dość oczywisty symbol falliczny – kusi Ewę... Adamem:

Zakazanego straż mi Drzewa dana,
A więc stul oczy – bo gdy krew jagody,
Łaknących ust Twych zwabi kraśne miody,
To swą urodą cała zesromana,

Już nie poniesiesz pokłonu dla Pana,
Bo tak potężne wyśnią raje Tobie,
Usta Adama w tej płomiennej dobie,
Że padniesz, jako winnym sokiem pijana

Na jego łono... (E, 85)

Pierwszy grzech związany jest z inicjacją seksualną. W słowach węża pojawia się „manichejska interpretacja seksu”³², oznacza on bowiem zerwanie relacji człowieka z Bogiem. Ewa, urzeczona Adamem, zapomni o Bogu. Raje „wyśnione” przez mężczyznę będą lepsze, atrakcyjniejsze

²⁸ K. Millet, *Teoria polityki płciowej*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 94.

²⁹ Np.: *Hymny Kasprowicza, Dzieje grzechu* Żeromskiego, Eve Péguy.

³⁰ D. Trzeźniowski, *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001, s. 138.

³¹ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt., s. 78. Zob. też: W. Gutowski, *Pod ciężarem Ewy: totalność – obojętność – nicość*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.

³² W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt., s. 79.

niż raj Boga. Dlatego kobieta ulega pokusom węża i wyciąga „pożądliwe dłoń” po owoc. Powiązanie narodzin grzechu z narodzinami miłosnego pożądania jest istotne w kontekście całego cyklu. Kurtyzany Zawistowskiej wykorzystują swoje ciało i miłość zmysłową do panowania nad mężczyznami. Ten pierwszy grzech dał zatem kobiecie władzę, przewagę nad nimi. Dlatego podmiot liryczny – „narrator” opowiadający dzieje pierwszych rodziców – w żadnym miejscu nie ocenia postępowania Ewy negatywnie.

Ostatnie słowa sonetu brzmią: „(...) Soczysty owoc zgryzła biała Ewa...” (E, 85, podkr. moje – M.S.). Z jednej strony biel tradycyjnie kojarzy się z niewinnością, mistycyzmem, spokojem i świętością³³. Z drugiej – w młodopolskiej poezji kolor biały wiąże się z uobecnianiem ciała. Znakomicie pisze o tym Marian Stala:

W młodopolskich epifaniach ciała, w cielesnych snach i marzeniach odnaleźć można pewien motyw centralny, dominujący, wprowadzający porządek w świat wyobrażeń i odsłaniający jego strukturę. Jest nim skojarzenie ciała z symboliką bieli, czy wręcz: wprowadzenie go w obręb tej symboliki. Epitet „biały” (albo „blady”) towarzyszy (...) młodopolskim wyobrażeniom ciała w sposób niemal obsesyjny. Inaczej mówiąc: uobecnianie ciała jest tu bardzo często sprzężone z uobecnianiem bieli, która tyleż je określa, co ekwiwalentyzuje, wskazuje sposób doznawania i symbolizowania³⁴.

„Białe ciało” – dowodzi dalej historyk – jest przede wszystkim ciałem erotycznym, „obietującym i dającym rozkosz, budzącym pożądanie”³⁵. Ciało pociąga, ale też stanowi zagrożenie, uobecnia zło. Ostatni wers *Ewy II* może być zatem traktowany jako interpretacja opisanej wcześniej sytuacji. Grzech popełniony przez nią wiąże się z inicjacją seksualną. Dzięki niemu kobieta „zyskała” ciało – erotyczne, pociągające, kuszące, lecz również grzeszne, zagrażające. To właśnie ono jest sposobem funkcjonowania kobiety w świecie, narzędziem walki i władzy, gwarantem jej bezpieczeństwa, siły oraz przewagi nad mężczyznami. Córkę Ewy nauczyły się posługiwać ciałem, wykorzystywać je do osiągnięcia własnych celów.

³³ Analizę zastosowania koloru w poezji Zawistowskiej przeprowadziła jakiś czas temu R. Piętkowa („Święte i kurtyzany”. *Ambiwalencje leksyki erotycznej w poezji Kazimierza Zawistowskiej*, [w:] *Eros – psyche – seks. Język a erotyka*, red. R. Piętkowa, Katowice 1993. O epitecie „biały” zob. też: M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 205–210; oraz: I. Loewe, *Kobieta postrzega świat. Poetyckie kolokacje z pola doznań sensualnych*, [w:] *Język artystyczny*, t. 12: *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003.

³⁴ M. Stala, *Pejzaż człowieka...*, dz. cyt., s. 252.

³⁵ Tamże, s. 254.

Doskonale widać to na przykładzie sonetu *Herodiada*³⁶. Trzeba zauważyć, że modernistyczna Salome jest „archetypem kobiety fatalnej”³⁷, a

biblijna opowieść o Salome nabierała w dobie modernizmu znaczeń tragicznych, w których centrum stał człowiek, bezradnie i spazmatycznie poszukujący miłości doskonałej, mającej być odpryskiem Absolutu. (...) dostrzeżono w niej nieszczęśliwą „wielką miłośnicę”, „świętą” prostytutkę (lub zimną dziewicę), modliszkę, kochającą przez śmierć³⁸.

Poza tym „uwspółcześniony mit Salome zaczął opowiadać nie tyle o złowrogiej sile demonicznego uczucia, co o zmierzchu dotychczasowej, uporządkowanej wedle tradycyjnych, patriarchalnych reguł postaci świata”³⁹.

U Zawistowskiej bohaterka kusi Jana Chrzciciela swoim ciałem. Jest ona „ciałem świadomym”⁴⁰, „kobietą, postrzegającą świat przez filtr somatyczny, która potrafi słuchać jedynie odruchów ciała”⁴¹. Herodiada staje się

³⁶ Wyjaśnienia wymaga tutaj kwestia imienia bohaterki sonetu. Chodzi oczywiście o Salome (imię to nie pojawia się w Biblii, podaje je zaś Józef Flawiusz w *Dziejach dawnego Izraela*). Dlatego Salome bywała nazywana także imieniem swojej matki – Herodiady (pisze o tym Dariusz Trzeźniowski w książce: *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005). Natomiast Krystyna Kralkowska-Gątkowska opisuje konsekwencje wynikające z posłuszenia się jednym bądź drugim imieniem biblijnej księżniczki: „Salome jest istotą dziewiczą, bladą i jasnowłosą (...), bywa istotą lunarną, szczególnie związaną z księżycem (...). Wydaje się dokonywać swego czynu w transie somnambulicznym (...). Nieprzystępna, dziewicza, nieobliczalna Salome nawet w porwywie szaleństwa, które popycha ją do zgładzenia proroka budzi współczucie, prowokuje do snucia psychologicznych dociekań”. Z kolei o Herodiadzie pisze: „Portret tej drugiej heroiny utrzymany jest zazwyczaj w tonacji ognia (piekielnego, niszczącego), zorzy wieczornej, krwi – symbolizującej tak miłość, jak i zbrodnię. W opisie jej wyglądu wyeksponowany jest kontrast marmurowej bieli (bładość karnacji) i czerni lub płomiennej, miedzianej barwy włosów. (...) Herodiada nie tańczy (...), wyznaje swoją miłość, przyzywa ukochanego, balansuje pomiędzy rzeczywistością w przedstawieniu czasoprzestrzeni zamierzonej lub dokonanej zbrodni a obszarem erotycznych fantazji. Jej sylwetka psychologiczna rysuje się z całą wyrazistością – jest to świadoma swoich pragnień kobieta, ogarnięta rodzajem miłosnego opętania”. (K. Kralkowska-Gątkowska, „Salome” Kasprowicza i jej modernistyczne siostry, „Rocznik Kasprowiczowski” 1995, nr 8, s. 98–99 (podkr. moje – M.S.). Tutaj też: spis i analiza modernistycznych utworów, w których pojawia się postać Salome/Herodiady). Zob. też: D. Trzeźniowski, „A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...”. *Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 1; P. Siemaszko, *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, [w:] *Kobiety w literaturze...*, dz. cyt.; K. Płociennik, *Modernistyczna obsesja. Erotyzm w sztuce na przykładzie motywu Salome*, www.racjonalista.pl (data dostępu: 26 kwietnia 2012).

³⁷ M. Janion, *Salome tańczy*, [w:] tejsze, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 292.

³⁸ D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka...*, dz. cyt., s. 233.

³⁹ Tamże, s. 236.

⁴⁰ Tamże, s. 228.

⁴¹ Tamże.

niejako rajskim węzem. Mówi przecież: „Węzem pożaądań wejść do Twej duszy!” (H, 91). Przez swoje ciało chce zapanować nie tylko nad ciałem mężczyzny, lecz przede wszystkim nad jego duszą. Oferuje kochankowi rozkosz doskonałą, wszechogarniającą i totalną, cielesną i duchową:

Płomiennym szeptem odemknę Twe uszy,
Podam Ci usta drżące i ofiarne,
I ust Tych ogniem ciało Twe ogarnę
Aż pieaszczot moich fala Cię ogłuszy! (H, 91)

Herodiada, kusząc Jana, prezentuje siebie jako osobę bierną, podległą mężczyźnie. Składa ciało w ofierze, podaje/oddaje je prorokowi („Podam Ci usta drżące i ofiarne”). Poza tym kobieta pragnie pokonać swoją rywalkę, staje się zaborcza i zazdrosna, próbuje walczyć o względy kochanka. Tą rywalką jest Bóg: „Pójdź!... ja rozkoszą śmię Tobie Jehowę... / Zapomnisz, twarzą padłszy na me łono” (H, 91). Dlatego – jak zauważa Trześniowski – „miłość pojmowana jest tutaj jako całkowite oddanie, zrzeczenie się siebie samego, jest ziemskim przeznaczeniem człowieka, które określa konieczność dramatycznego wyboru pomiędzy zmysłowym pięknem świata, pożądaniami ciała, w konsekwencji także życiem oraz adoracją wieczności, otchłani, zimnym spokojem duszy, zatem śmiercią”⁴².

W pewnym momencie kuszenie staje się błaganiem:

Lecz pójdź!... bo czasem w oczach mi czerwono,
I z piekielnymi zmagam się widmami,
I wiem, że dłonie krew mi Twoja splami. (H, 91; podkr. moje – M.S.)

Herodiada prosi Jana, by jej uległ (zwrot: „Lecz pójdź!...”). W przeciwnym bowiem razie oboje poniosą klęskę: on zginie, ona stanie się morderczynią. Kobieta nie chce do tego dopuścić. Dlatego walczy z „piekielnymi widmami”, zmagą się z czymś, co „nie jest jej”, co „nie jest z niej”, co jest czymś zewnętrznym wobec niej. Wie, że jest za słaba, by tę walkę wygrać.

Nie da się zatem stwierdzić, że Zawistowska prezentuje biblijną księżniczkę jako wyrachowaną, bezwzględną morderczynię czy też rozhisteryzowaną, szaloną i odtrąconą kobietę. W gruncie rzeczy Herodiada jest tu postacią tragiczną. Próbuje uratować Jana, lecz wie równocześnie, że może to zrobić jedynie, wykorzystując swoje ciało. Oddaje się mężczyźnie i rozkoszą stara się pokonać Boga. Doskonale zdaje sobie sprawę, że w pewnym momencie ulegnie „piekielnym widmom” – tak jak jej pramatka Ewa uległa szatańskim pokusom – i prorok zostanie zabity. Przez to samo ciało, przez które mogło przyjść zbawienie, przychodzi śmierć. Grzech Ewy obdarzył

kobiety ciałem – erotycznym i samoświadomym, zbawiającym lub zabijającym, życiodajnym albo śmiercionośnym. Ambiwalencje, na które skazała ciało kobiety kultura patriarchalna (opierając się na biblijnej opowieści o Ewie), odradzają się nieustannie: ciało kobiety pociąga i zagraża zarazem, jest narzędziem walki i kłęski, ratowania i zabijania.

Trzecią biblijną „kurtyzaną” cyklu *Dusze* jest – niezwykle popularna w literaturze Młodej Polski – Maria Magdalena, której poetka poświęciła trzy sonety. Postać Magdaleny cechują antynomie, tak pociągające młodopolan: ciało i dusza, miłość zmysłowa i miłość święta; a także: „napięcie między rolami orientalno-hellenistycznej kurtyzany a chrześcijańskiej świętej, oczekującej zaślubin z Bogiem”⁴³.

O funkcjonowaniu tej postaci w literaturze epoki napisano wiele. Na przykład Maria Podraza-Kwiatkowska stwierdza:

Kobiety powracały ciągle do Marii Magdaleny, tego symbolu miłości ziemskiej i niebiańskiej, dwoistości zatem, którą chętnie poetki sobie przypisywały: „Święte lub też kurtyzany”, jak pisała Zawistowska. Wiersze o Marii Magdalenie mieszczą się w tym nurcie erotyki – tak lubianym w tej epoce – który polega na połączeniu miłości zmysłowej z *sacrum*⁴⁴.

Z kolei Trzeźniowski dodaje:

Modernistyczna Magdalena bywała pokazywana jako archetyp Kobiety, której życie przepełnia miłosna pasja, oczekiwanie ideału miłości doskonałej, łączącej w androgynicznej pełni sferę ducha i ciała. W swych poszukiwaniach szczęścia i pełni była szczęśliwym *alter ego* Salome-Herodiady⁴⁵.

Najpełniej jednak kwestię tę omówiła Grażyna Legutko w artykule *Młodopolski mit „świętej grzesznicy”*, w którym pojawiają się między innymi takie konstatacje:

Figura Marii Magdaleny stanowiła dla modernistów archetypiczne wcielenie czterech równoważnych pojęć: piękna, seksualności, grzechu i miłości. (...) Widzieli w niej zarówno lubieżną jawnogrzesznicę, kobietę modliszkę, *femme fatale*, Astarte, Iluminatę, kochankę Szatana, Szaloną, jak i ascetyczną pokutnicę, mityczną Sofię, osobę wybraną, jasnowidzącą, świętą. Interpretowali

⁴³ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt., s. 170.

⁴⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina. Garść uwag*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 17.

⁴⁵ D. Trzeźniowski, *To czuję „ja”...*, dz. cyt., s. 108. Autor wymienia utwory nawiązujące bezpośrednio do postaci Marii Magdaleny (teksty m.in.: Szandlerowskiego, Daniłowskiego, Maeterlincka, Ostrowskiej i Przerwy-Tetmajera). Zob. też: E. Jakiel, *Marii Magdaleny portret religijny*, [w:] tegoż, *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i reakcje*, Gdańsk 2007.

indywidualny dramat Marii Magdaleny – poszukującej najpierw szczęścia w życiu doczesnym, a później kroczącej trudną drogą pokuty w poszukiwaniu Boga – jako topos ludzkiego losu⁴⁶.

Magdalena Zawistowskiej to kobieta czekająca na swego kochanka. Sytuacja pokornego, ale i pełnego trwogi oczekiwania zostaje zaznaczona już w pierwszych słowach sonetu („Kiedy przyjdiesz?”), a następnie podkreślana jest w trakcie całego monologu lirycznego: „A dusza (...) czeka Cię w pokorze”, „Wciąż czekam”, „tęsknotą strawiona / Moja dusza”, „Ale przychodź!... O przychodź!... Bo z tęsknoty skona / Moja dusza” (M, 95). Na

⁴⁶ G. Legutko, *Młodopolski mit „świętej grzesznicy”. Literackie wizerunki Marii Magdaleny*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 138. Legutko interpretuje teksty m.in.: Zawistowskiej, Różyckiego, Galińskiego, Grossek-Koryckiej, Kasprowicza, Ostrowskiej, Turka, Szandlerowskiego, Przerwy-Tetmajera i Rostworowskiego. Warto przytoczyć w tym miejscu kilka dłuższych fragmentów: Młodopolanie „odwoływali się do różnych warstw semantycznych mitu «świętej grzesznicy», funkcjonującego w literaturze i kulturze w sposób synkretyczny. Była dla nich zarówno uosobieniem słabości, jak i siły; przykładem symbiozy miłości zmysłowej i duchowej, ziemskiej i niebiańskiej; symbolem upadku i nawrócenia; nierządnicą i Madonną. Służyła im jako wyrazisty model w ujmowaniu natury człowieka w kategoriach zła i dobra, współistnienia podświadomości i świadomości, sił szatańskich i boskich, walki ciemności i światła, działania instynktu i woli – słowem: uruchamiała myślenie mityczne, związane z tajnikami ludzkiej psychiki, sensem życia i przeznaczeniem” (s. 125). „Jednym z najistotniejszych składników mitu «świętej grzesznicy», utrwalonego przez poezję młodopolską, jest wieczysta kobiecość bohaterki, zanurzonej z jednej strony w cielesność warunkowaną popędem płciowym, z drugiej – w sferę idealnej, pozazmysłowej miłości. Maria Magdalena modernistów uwikłana jest jednocześnie w grzech i świętość. Ta podwójna rola (bezbożnej, wyuzdanej kurtyzany i chrześcijańskiej świętej, pokutującej i oczekującej na mistyczne zaślubiny z Chrystusem) wpisuje ją w uniwersalną, głęboko zakorzenioną w kulturze antynomie, bazującą na łączeniu religii z erotyką” (s. 126). „Mit «świętej grzesznicy» służył twórcom *fin de siècle*’u jako pretekst do zastanawiania się nad szerszą, uniwersalną opozycją: *sacrum* – *profanum*, umożliwiającą zderzanie topicznych sfer: czystości i grzechu, ducha i materii, ascezy i hedonizmu, ekstazy duchowej i rozkoszy seksualnej. Maria Magdalena była dla nich przykładem figury, która te alternatywne pojęcia w sobie łączyła, dlatego traktowali je najczęściej jako nierozzerwalną całość. W odczuciu młodopolarzy siła mitu «świętej grzesznicy» tkwiła nie tyle w mądrości owej nieodgadnionej kobiety (tak eksponowanej przez gnostyków), ile w jej intuicji i zdolności kochania. Poprzez swoje zanurzenie w świecie doczesnych pragnień, zmysłowych uwarunkowań i cielesnych ograniczeń, a jednocześnie przez możliwość przekraczania granic tego świata zaspakajała zapotrzebowanie na idealnego bohatera religijnego, mającego cechy bliskie zwykłemu śmiertelnikowi. Jej historia umożliwiała pokazanie pewnych prawidłowości ludzkiego życia, ilustrowała przekonanie o możliwości powtórzenia jej zbawczego doświadczenia, pokonania archetypicznej drogi od upadku do wstępu, od grzechu do wyzwolenia, od buntu do uspokojenia, od cierpienia do szczęścia. Atrakcyjność losu biblijnej jawno grzesznicy dla pisarzy przełomu XIX i XX wieku polegała także na tym, iż stanowił on powtórzenie mitycznej formuły prapelnii. Uosabiał tęsknotę do boskiej androgynii, mitu jedności, odwieczne pragnienie zlania się z rzeczywistością ostateczną i niepodzielną” (s. 138).

kochanka czeka dusza Magdaleny. Ale bohaterka jest zarazem świadoma swojego ciała, którym stara się kusić mężczyznę:

I nie wiem, kiedy przyjdiesz – tęsknotą strawiona
Moja dusza Cię woła pieściwymi dźwięki,
Bo jak owoc już dojrzał mych b i o d e r kształt miękki
I wonniejsza od kwiatu jest biel mego ł o n a ! (M, 95; podkr. moje – M.S.)

Monolog Magdaleny nabiera cech somatycznych, erotycznych i zmysłowych. Jej autoświadomość zostaje ufundowana na tym, co cielesne i (jednocześnie) płciowe: biodra, łono. Poza tym pojawia się tu interesująca sytuacja wzajemnego przenikania duszy i ciała: tęskni dusza, lecz zaraz potem kusi mężczyznę ciało. Odnosi się wrażenie, że dusza i ciało są tu z sobą tożsame, te same i takie same⁴⁷. Dusza staje się dzięki temu upłciowiona. W postaci Magdaleny realizuje się więc androgyniczna pełnia doskonała duszy i ciała⁴⁸.

Erotyczne obrazowanie występuje również w drugim sonecie dotyczącym Magdaleny:

Drobną stopą zdeptawszy syryjskie purpury,
Słuchała nieruchoma, przegięta niedbale,
Onych pieśni, śpiewanych ku jej ciała chwale,
W świetlicy obwiedzionej kwiecianymi sznury.

Lecz z jej oczu, jak tygrys co ukrył pazury,
Już szął dziki, przyczajon, zrywał się zuchwale
I ust zniżał wilgotne dyszące korale,
I rozplatał łaknących jej ramion marmury.

I błada pod złożonych warkoczy płomieniem,
Z piersi, bioder, szat więzy zerwała i kwiaty... (M, 96)

To niezwykle zmysłowy obraz: na purpurowym tle, wśród kwiatów pojawia się blade ciało Magdaleny: z marmurowymi ramionami i koralowymi ustami, otoczone płomienistymi warkoczami. Zawiera ono w sobie obietnicę rozkoszy doskonałej. Kobieta jest adorowana. Istnieje, bo istnieje jej ciało. Ono przynosi chwałę. Nagle jednak – co jest graficznie zaznaczone w tekście przez rozerwanie pierwszej tercyny wielokropkiem – aura namiętności i zmysłowości zostaje rozproszona przez mistyczne światło cierpiącego Chrystusa:

⁴⁷ O procesach ucieleśniania i odcieleśniania w młodopolskiej poezji zob.: M. Stala, *Pejzaż człowieka...*, dz. cyt.

⁴⁸ Zob.: D. Trześniowski, *W stronę człowieka...*, dz. cyt.

Lecz nagle przez jutrzniane różowe poświaty,
W jej rozwarłe od trwogi i lęku źrenice,
Jak mistyczny krąg światła, wejrzy blade lice –
Krwawe skronie, owite cierni obramieniem. (M, 96)

Ciału zmysłowemu, erotycznemu zostaje przeciwstawione ciało cierpiące, krwawiące, rozkoszy – lęk i trwoga, zaś zmysłowemu opętaniu – „ideał *agape*, miłości-przebaczenia, miłości ofiary za grzechy”⁴⁹. Trześniowski stwierdza, że Magdalena odkryła swoje zagubione drugie „ja”⁵⁰. Ale to „ja” wyrasta na ruinach pierwotnej (od czasów Ewy) jedności ciała i duszy. Kobieta była ciałem świadomym, duszociąłem. Natomiast w Magdalenie dokonano się rozerwanie tej jedni. Ciało staje się wrogiem duszy, bo dusza kobiety jest zdolna do poświęceń, do miłości doskonałej i czystej. Z kolei ciało zwodzi ją na manowce, oszukuje, jest przyczyną grzechu.

I bez słów On zrozumiał w nierządniczy łonie
Mękę duszy – bo była jak helotka biała
W pętach zmysłów, na służbie u pysznego ciała –
Kwiat Bezczęści o Wstydu błękitnej koronie. (M, 97)⁵¹

Ciało jest tu przedstawione jako więzienie duszy, jako coś, co ją zniewala („pęta zmysłów”) lub też czyni z niej sługę („na służbie u pysznego ciała”). Dlatego dusza męczy się i potrzebuje ratunku. Dusza kobiety zostaje zatem wyzwolona od ciała. Ale – co istotne – wyzwolona przez mężczyznę, Chrystus jest tu bowiem konsekwentnie ukazywany jako mężczyzna, dopiero później jako Bóg. Mężczyzna zbawia kobietę, skazując ją zarazem na poniżenie, na poddaństwo:

Pod stopy Mu padła, w prochu włócząc skronie,
I miedź złotą warkoczy pod stopy rozsłała –
I jakoby z kadzielnic ofiarnych, sypała
Z tych warkoczy przedziwne ambry, nardu wonie!... (M, 97)

Tylko w takiej roli – pokorna, zawsze uległa mężczyźnie, przez niego zbawiana i jemu posłuszna – kobieta staje się „legalna”, „do-zaakceptowania”

⁴⁹ Tamże, s. 249.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Komentując ten fragment, Legutko zauważa: „W roli kobiety zdeterminowanej siłami Erosa (potem dopiero w funkcji świętej) widzimy ją w cyklu wierszy Kazimierza Zawistowskiej *Magdalena* (1902), gdzie zniewolona zmysłami nierządnica znajduje się w matni bez wyjścia. Jej tragedię jest w stanie przeniknąć jedynie miłosierny Chrystus. (...) U Zawistowskiej przebaczący Chrystus jest czuły na urodę jawno-grzesznicy (reaguje jak esteta) i nie chce, by praktyki ascetyczne ją zniszczyły” (G. Legutko, *Młodopolski mit „świętej grzesznicy”*..., dz. cyt., s. 126, 129).

przez patriarchalne społeczeństwo. Na drodze poniżenia, wpasowania się w hierarchiczny model Magdalenie udało się przewyciężyć „grzech” Ewy, który skazał kobiety na ciało. Natomiast Chrystus-mężczyzna uwolnił kobietę od ciała. Oswobodzenie pociąga jednak za sobą pewne konsekwencje: kobieta musi bezwzględnie podporządkować się mężczyźnie. Tracąc ciało, straciła w gruncie rzeczy jedyny sposób istnienia w świecie mężczyzn i panowania nad nimi. Teraz będzie się realizowała w bezwarunkowej, pełnej poświęcenia, świętej miłości do Chrystusa.

Magdalena jest zatem łączniczką między „świętymi” a „kurtyzanami” – jest „świętą kurtyzaną”. Dlatego stała się bohaterką jednego z wierszy z cyklu *Święte*. Pełna pokory i żalu za grzechy Magdalena przemawia na klęczkach – jak pokutnica. Jest ukazana w chwili, gdy obmywa stopy Chrystusowi na uczcie w domu faryzeusza. Sytuacja ta nie wyklucza jednak somatycznego charakteru wypowiedzi:

O nie patrz na mnie!... Jam pełna lęku...
Z amforą wonnych olei w ręku
Idę pomazać Twe stopy znojne –
Niosę im nardu wonie upojne,
Żar pocałunków i łez mych strugi –
I klęcząc, warkocz rozplatam długi,
I z stóp Twych kornie biorę na włosy
Łez moich zdroje i oliwy rosy... (M, 121)

Ciało, choć eksponowane, nie kusi, nie jest drogą do zawładnięcia mężczyzną. Przez poniżenie ciała dokonuje się samoponiżenie Magdaleny, a także – okazanie skruchy i pokory. Ciało, które bohaterka wyzyskiwała dawniej do tego, by „zaistnieć w pieśni”, by rządzić światem mężczyzn, teraz wykorzystuje do samoponiżenia, do pokazania najwyższego oddania i pokory. Magdalena, dawna władczyni męskich spojrzeń, mówi:

O nie patrz na mnie...
(...) odwróć te słodkie oczy,
Bo trąd występku mi ciało toczy...
W proch mi skroń zetrzyj stopy białymi,
Bom najgrzeszniesza między grzesznymi!... (M, 121)

Nie tylko używa ona swojego ciała jako narzędzia pokuty, lecz także chce zanegować jego istnienie w przestrzeni społecznej. Jej ciało nie służy już do oglądania, do podziwiania i pożądania, bo zostało ofiarowane ukochanemu mężczyźnie – Chrystusowi. Przez negację ciała Magdalena zrzuca się miłości zmysłowej na rzecz miłości świętej. Błaga Jezusa, by jej nie odrzucił: „Lecz nie odrzucąj!... (...) Popiołem zsypię raj mojej kraszy, / I w ślad stóp

Twoich pójde pokutna, / Jako służebna, cicha i smutna...” (M, 121–122). Te cztery epitety – pokutna, służebna, cicha i smutna – określają nową rolę kobiety, rolę pożądaną i akceptowaną przez społeczeństwo. Poza tym: ma to być kobieta, która – paradoksalnie – kusi mężczyznę negacją ciała, lub – mówiąc inaczej – ciałem pokutnym, ciałem świętym, „obsypanym popiołem”.

Zwróćmy jednak uwagę, że przemiana *amore profano* na *amore sacro* nadal dokonuje się w kobiecie przez ciało. Dlatego przebaczący Chrystus mówi:

Wstań od stóp Moich... Zmazan grzech ciała,
Boś nieskończenie umiłowana –
I odtąd będziesz z śniegu i woni,
Ów kwiat, na dziewic wybranych skroni. (M, 122)

Ciało Magdaleny jest dla niego ważne. Dzięki samoponiżeniu Magdalena odkupiła grzechy, zyskała tym samym nowe, święte ciało – porównywane tu do śnieżnobiałego kwiatu⁵². „Chrystus widzi w niej jednak przede wszystkim oblubienicę, której droga do mistycznej religii miłości wiodła przez (konieczne) doświadczenie uczucia ziemskiego, przez rozpoznanie własnego ciała”⁵³. Ale rozpoznanie było jedynie pierwszym etapem, koniecznym, by móc poniżyć i zanegować ciało, a przez tę negację odkupić (ale też: uświęcić) swoją duszę. To jest droga kobiety do świętości ciała, czy raczej: do świętości braku ciała. Tak o świętości ciała pisze Stala:

Po pierwsze (...): doświadczenie świętości ciała (...) pojawia się na przełomie wieków jako nieokreślona perspektywa, marzenie... Po drugie: doświadczenie to zespała sakralizację ciała z wyrzeczeniem się go, ofiarowaniem. Po trzecie: doznanie świętości ciała wiąże się z doświadczeniem cierpienia⁵⁴.

Wszystkie wspomniane wyżej elementy pojawiają się w innych wierszach Zawistowskiej z cyklu *Święte*, w których ciało odgrywa ważną rolę, zostaje bowiem ulokowane w kontekście przeżyć mistyczek i świętych. Doskonale widać to na przykładzie Teresy, która mówi o swoim masochistycznym pragnieniu zakatowania własnego ciała – siebie:

Jeszcze cierpieć, o Panie! Te dłonie wzniesione
Naznacz gwoździ męczennych purpurowym kwiatem!
Daj krwią broczyć pod Świętym Ran Twoich stygmatem,
I wbij w skronie bezsenne Twych cierni koronę!

⁵² O ciele pokazywanym jako kwiat pisał M. Stala w przywoływanej tu wielokrotnie książce.

⁵³ D. Trzeźniowski, *To czuję „ja”...*, dz. cyt., s. 108–109.

⁵⁴ M. Stala, *Pejzaż człowieka...*, dz. cyt., s. 258.

Głód męczeństw mnie pożera, głodem męczeństw płonę –
Więc Ty Wielki, Ty Dobry, Ty bądź moim katem,
I ciało moje rozkrwaw krwi Twojej szkarłatem!
Spal pragnieniem ust Twoich me wargi spragnione!

Kochać, cierpieć, i umrzeć!... Ach, skonać dla Ciebie! (T, 125)

Teresa staje się tylko ciałem – cierpiącym, krwawiącym i przynoszącym ból. W udręczeniu ciała realizuje się świętość mistyczki. Przez zakatowanie ciała Teresa pragnie pozyskać miłość ukochanego mężczyzny – Chrystusa, którego postrzega jedynie przez fizyczny wymiar bólu. Ma on zadawać ból, ranić – ma być katem. „Okaleczenie ciała staje się znakiem miłosnego oddania”⁵⁵. Duchowa, mistyczna miłość Teresy do Jezusa prezentowana jest zatem w somatycznych, zmysłowych i erotycznych kategoriach. Wyraźnie widać to w wersie: „Spal pragnieniem ust Twoich me wargi spragnione!”. Ponieważ kultura (patriarchalna) skazała kobietę na ciało („grzech” Ewy), na bycie tylko ciałem, nie może się ona od niego uwolnić. Ciało jest bowiem integralną częścią kobiecej tożsamości. Jedynie przez nie kobieta może okazywać ukochanemu miłość – zarówno tę zmysłową, jak i tę świętą, która także staje się somatyczna, zmysłowa. Dlatego słuszność ma Trześniowski, twierdząc, że

Zawistowska zdaje się tu odwracać tradycyjny schemat poezji mistycznej, jaki obowiązywał od *Pieśni nad Pieśniami* przez teksty poetyckie św. Jana od Krzyża i św. Teresy z Avili po współczesnych mistyków. Tu nie tyle język poezji miłosnej oddaje stan religijnej ekstazy; jest odwrotnie: o miłości (mającej jedyny, dostępny człowiekowi cielesny wymiar) mówi się w języku doświadczenia religijnego, modlitewna leksyka nazywa tu zmysłowe pragnienia⁵⁶.

Poza tym dochodzi tutaj jeszcze jeden element tej miłości, o której mówi Teresa: zazdrość. Pragnie ona tak totalnie cierpieć, by zdobyć względy ukochanego, ale również aby pozbyć się rywalki – Magdaleny: „(...) te łuny krwawo rozgorzałe, / Tobie przyćmią oblicze Magdaleny białe!...” (T, 125). Zresztą Magdalena staje się poniekąd rywalką innej świętej – Weroniki:

(...) szukał dłoni, co by Mu pot krwawy,
I ślinę wzgardy, i pył kurzawy
Z twarzy otarła. Lecz w śmiertelnej męce

Bezsilne były Magdaleny ręce...
Tylko litosnej Weroniki chusta,
Skoń Mu otarła, i lice i usta. (W, 124)

⁵⁵ D. Trześniowski, *To czuję „ja”...*, dz. cyt., s. 107.

⁵⁶ Tamże. Na temat mistyczek zob.: J.N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2003.

Tylko kobieta – sama będąca ciałem cierpiącym – jest w stanie zaakceptować cielesność mężczyzny oraz somatyczny wymiar jego cierpienia. Zawistowska wybiera scenę, w której krwawiące, cierpiące ciało mężczyzny zostaje wystawione na działanie kobiety, w niej szuka ratunku i ulgi. Cierpienie oraz zbawcza, kojąca rola kobiety zostały już zapowiedziane w związku z Magdaleną, która – wyłącznie przez swoją obecność – oddala od Chrystusa wizję śmierci krzyżowej:

A nad nimi żar słońca szedł szkarłatno-złoty,
I Cherub rozkołysał się przejasny, cichy,
Bielą skrzydeł zakrywszy na wzgórzach Golgoty,
Kwiatu śmierci męczeńskie skrwawione kielichy. (M, 97)

Tym razem to Weronika (w wymiarze fizycznym) przynosi ulgę Chrystusowi. Cierpienie jego ciała jest usprawiedliwieniem cierpienia kobiet – bohaterek cyklu Zawistowskiej. Każda z nich doznaje bólu, ale każda też tego bólu pożąda. O Agnesie mówi poetka: „Więc miłująca i umiłowana, / Jak w glorię słońca szła w ogień dla Pana...” (A, 126)⁵⁷. Z kolei o Kindze i Johelet powiada: „Więc wielbiły go Kinga i Johelet Święta, / I kornie mu pod stopy słały, jak podnóże, / Biczowanych swych piersi, krwią ociekłe róże” (K, 123). Przez ból bowiem miłość święta znajdzie spełnienie, cierpienie ciała gwarantuje prawdziwe miłosne połączenie z ciałem ukochanego – Chrystusa. Ból świętych zostaje utożsamiony z bólem Jezusa. Kobieta skazuje swoje ciało na cierpienie, bo ciało jej kochanka także cierpiało. To właśnie jest somatyczny wymiar miłości doskonałej, świętej.

Nadrzędny problem cyklu *Święte* może zatem zostać sformułowany następująco: cierpienie ciała kobiety jako forma miłości świętej do Chrystusa, postrzeganego tu przede wszystkim jako ukochany mężczyzna. Sądzę, że wiersze te nie stanowią – jak chce Kozikowska-Kowalik – antytezy utworów z cyklu *Dusze*⁵⁸, są raczej ich dopełnieniem. Układają się w jeden wielki cykl, mówiący o miłości kobiety do mężczyzny. Zarówno miłość święta, jak i miłość zmysłowa, erotyczna ufundowane są na doświadczaniu przez kobietę ciała. Obok miłości ciało jest tutaj drugim bohaterem – ciało upłciowione, świadome siebie, pociągające lub cierpiące, władające mężczyznami lub im podległe, będące narzędziem władzy lub samoponiżenia, prowadzące do grzechu lub do zbawienia, takie, któremu „śnią się święte, lub też kurtyzany”. Zawistowska podejmuje tę grę masek, aby odzyskać kobietą ge-

⁵⁷ W innej wersji: „I na stos poszła pod anielską strażą. / Wiedząc, że raju już rozwarte wrota, / Z taką przejasną, taką cichą twarzą, (...) I szła bez lęku, szepcząc: „Idę, Chryste!» / Jak w glorię słońca – poszła w skry ogniste” (A, 127).

⁵⁸ L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 28.

nealogię. Poetka bawi się maskami, nieustannie zakłada je i ściąga, raz jest świętą, raz kurtyzaną, czasami mówi jako dana bohaterka, czasami ogranicza się do opowiedzenia historii. Wiersze te traktują nie tylko o „wielkich miłośnicach” – osobowościach pokrewnych podmiotowi lirycznemu⁵⁹, lecz przede wszystkim układają się w jedną wielką historię kobiecego ciała. Gra masek potrzebna więc była Zawistowskiej do stworzenia / odbudowania kobiecej genealogii i przeszłości. Natomiast odnajdywanie to doprowadziło do odzyskania kobiecego ciała. Poza tym dzięki żonglerce kostiumami i przebraniami poetka dokonuje aktu dekonstrukcji binarnych opozycji, o których mowa w wierszu *Moja dusza to łąka chaotycznych kwieci...* Udowadnia, że kobieta jest ciałem i duszą, kurtyzaną i świętą; że cechuje ją świętość i zmysłowość, rozkosz i pokuta, *amore sacro* i *amore profano*. Wykazuje tym samym nie tyle dwoistość natury kobiecej, ile jedność w dwoistości, zdolność do przekraczania granic, do rozsadzania norm.

Jesteśmy duszociągami, ciałami świadomymi i upłciowionymi – zdaje się mówić Zawistowska. Prawdziwie brzmią w tym kontekście słowa Trześniowskiego:

Rozpoznany w tekstach głos należy do Wiecznej Kobiety, Ewy-Kleopatry-Marii-Teresy, wpatrzonej w siebie i odkrywającej wciąż na nowo tajemniczą, niejednokrotnie zaskakującą cielesność. (...) W jej [Zawistowskiej – M.S.] wierszach przemówiła (...) Kobieta, przebudzona na początku dwudziestego wieku, odnajdująca swoją emocjonalną i somatyczną odrębność i przełamującą w słowach wyzwolonych z moralnego konwenansu tabu patriarchalnego świata. Kobieta czasem przestraszona własnymi odkryciami, niepewnie jeszcze spoglądająca w głąb siebie, niezdolna do pełnego zaakceptowania pragnień swej natury, jak na swój czas przecież (...) odważna, wyzbyta pruderii i (...) szukająca właściwego kształtu językowego dla uczuć i myśli dotąd nie nazwanych⁶⁰.

Zawistowska wybrała kilka kobiet na bohaterki swoich utworów: Ewę, Agrypinę, Kleopatrę, Herodiadę, madame Pompadour, Inês de Castro i Magdalenę (z cyklu *Dusze*) oraz Kingę, Weronikę, Teresę i Agnieszkę (z cyklu *Święte*). Jest to ważne przynajmniej z kilku powodów. Po pierwsze, poetka próbuje tym samym odzyskiwać kobiecą genealogię, przeszłość, której kobiety zostały pozbawione. W kulturze patriarchalnej kobieta nie ma bowiem prawa do własnej przeszłości. Historia to przywilej mężczyzn. Kobieta skazana jest na rolę pośredniczki między nimi. Najpierw jest córką ojca, później żoną męża, następnie matką syna. Nosi nazwisko ojca, później męża. Odzyskanie własnej genealogii daje poczucie *z a k o r z e n i e n i a*,

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ D. Trześniowski, *To mówię „ja”...*, dz. cyt., s. 110.

czyli – jak pisała Simone Weil – rzeczywistego, aktywnego i naturalnego udziału człowieka w istnieniu danej zbiorowości⁶¹. Dlatego w teoriach feministycznych tak ważną rolę odgrywa reinterpretacja mitów⁶² oraz Biblii⁶³, a także wydobywanie na światło dzienne faktycznego udziału kobiet w tworzeniu historii⁶⁴. Ten feministyczny z ducha gest wykonała również Zawistowska.

Po drugie, poetka nigdzie nie potępia swoich „kurtyzan”. Znaczący jest fakt, że nie zatytułowała ona dwóch cykli z roku 1903 na zasadzie kontrastu, na przykład *Święte i Potępione* lub *Święte i Grzesznice*. Wybrała neutralne określenie *Dusze*. W świetle utworów składających się na ten cykl jest to tytuł przewrotny, bo przecież wiersze te są niezwykle somatyczne. O wiele częściej mowa w nich o ciele niż o duszy. Historia duszy kobiety to zatem tak naprawdę historia jej ciała. Co – jak trzeba na marginesie zaznaczyć – pozostaje w zgodzie z młodopolskimi tendencjami ucieleśniania duszy i odcieleśniania ciała. Poza tym poetce nie chodziło o ocenę czy krytykę, lecz o zaakcentowanie pewnych znaczących cech swoich bohaterek, a także rozpoznanie ich – w gruncie rzeczy – tragicznej sytuacji. Wszystkie były bowiem „wielkimi miłośnicami”, których życiu towarzyszyły osobisty dramat i śmierć. Wszystkie podjęły również walkę o zyskanie podmiotowości. Wykorzystując swoje ciało, próbowały zaistnieć w świecie mężczyzn. Oczywiście, poniosły tego konsekwencje, ponieważ kobiety takie są „nielegalne”, „zabronione” w kulturze patriarchalnej. Dlatego historia oceniła je negatywnie.

I w końcu po trzecie, Zawistowska tworzy biografię kobiety. Ale robi to dyskretnie. Czasem posługuje się liryką maski, wcielając się w swoje bohaterki, a czasem przyjmuje rolę „narratorki” opisującej daną postać i sytuację. Poetka opowiada też dzieje ciała kobiety – zawsze upłciowionego, zmysłowego i erotycznego. Ciała, które daje kobiecie energię życiową i dostarcza sił witalnych. A także ciała, któremu towarzyszą „niesytość pragnienia”, „tęsknot rozpacze” i „miłosna potęga”.

⁶¹ Zob.: S. Weil, *Zakorzenie*, [w:] tejsze, *Dziela*, przeł. M. Frankiewicz, Poznań 2004, s. 929–1104.

⁶² Zob.: K. Szczuka, *Kopciuszki, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001. Autorka analizuje m.in. tekst Luce Irigaray z roku 1989 pt. *Zapomniana tajemnica genealogii kobiecych*, dotyczący niszczenia kobiecej genealogii przez patriarchalne społeczeństwo.

⁶³ Temu zagadnieniu poświęcony jest m.in. nr 5 czasopisma Gender Studies UW „Katedra” z 2004 r. Zob. też: E. Adamiak, *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Warszawa 1999.

⁶⁴ Zob. np.: K. Utrio, *Córki Ewy. Historia kobiety europejskiej*, przeł. M. Gąsiorowska-Siudzińska, Warszawa 1998.

Drogowskazy duszy kobiecej. O *Pieśni Miłości* Bronisławy Ostrowskiej

Bronisława Ostrowska w *Rozmyślaniach* napisała: „Od Ewy – przez Magdalenę – do Marii – oto drogowskazy duszy kobiecej”¹. Te trzy postacie są dla Ostrowskiej nie tylko symbolami kobiecej kondycji i znakami kobiecej genealogii, lecz przede wszystkim figurami ewolucji i ciągłości, jakie owa genealogia zawiera. Rozwinięcie i interpretację tych słów znajdujemy w tryptyku *Pieśń Miłości* (wydanym w tomie *Aniołom dźwięku* z roku 1913, drukowanym wcześniej w „Museionie” w latach 1911–1912), w którym bohaterkami kolejnych części są właśnie: Ewa, Magdalena (i Eloë) oraz Maria.

Kolejne części tryptyku – *Hewa*, *Eloë* i *Magdalena* oraz *Immaculata* – poprzedza wiersz pod tytułem *Tancerka z Kambodży*. Tytułowa bohaterka mówi:

Puśćcie mnie, siostry moje,
Puśćcie mię w tan

¹ B. Ostrowska, *Rozmyślania*, [w:] tejże, *Utwory prozą*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1982, s. 57. Na ten temat zob.: M.J. Olszewska, *Medytacja w prozie poetyckiej Bronisławy Ostrowskiej* („*Rozmyślania*” na tle jej utworów poetyckich), [w:] *Medytacje. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010. Zob. też: H. Ratuszna, *Krzyż, Natura, Bóg i człowiek w poezji Bronisławy Ostrowskiej*, [w:] *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu*, red. H. Ratuszna, Toruń 2009; H. Filipkowska, *Poezja religijna Młodej Polski*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983; A. Wydrycka, *Bronisławy Ostrowskiej nurt franciszkański*, [w:] tejże, *Między bios a zoë. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012.

Modlitewny! (...)
 O zapal, Panie, łaski skrå
 Tancerkę Twą!
 Odrzucam z twarzy zasłōn mrok.
 Odrzucam z oczu włosów zwój.
 Ku Tobie wznoszę korny wzrok,
 O Panie mój! O Panie mój!
 Uświęć mój trwōżny, błędny krok!
 O serce moje, Boga czuj! (...)
 Mój Bóg! Mój Bóg! Mój Bóg! (T, 164–165)²

W dwóch początkowych wersach zaprezentowano całą sytuację liryczną. Po pierwsze, tancerka zwraca się do swoich siōstr – odwołuje się więc do idei „siostrzaństwa”, występuje jako reprezentantka grupy kobiet, której elementem fundującym jest doświadczanie kobiecych związków i kobiecej autoafirmacji. W grupie tej znajduje moc i oparcie. Po drugie, taniec nie ma tu nic wspólnego z zabawą – jest tańcem modlitewnym, rytualnym transem mistycznym. Kobieta przez taniec zwraca się do Boga³, staje się więc on sposobem transcendencji, przekraczania ziemskich granic i kierowania się w stronę Absolutu. Taniec – w przeciwieństwie do klasycznej modlitwy opartej na słowie i medytacji – jest jednak także ufundowany na ekspresji ciała. Ciało (kobieta) to zatem sposób komunikacji z Absolutem. Kobieta zaczyna „mówić cielesnie”, jej ciało zaczyna zamieniać się w tekst – i to tekst religijny. W zamianie tej ciało nie traci swej „cielesnej tożsamości”, nadal pozostaje ciałem, tyle tylko, że zostaje przeniesione w inny wymiar, wystawione na interpretację, dodajmy – boską interpretację. Równocześnie kobieta przez taniec, przez ciało wyraża siebie – jest i tekstem do czytania, i kreatorem tego tekstu, siłą sprawczą. Granica między podmiotem a przedmiotem znika. Ciało kobiety jest jednocześnie twórcą i (u)tworem. Jednakże utworem skierowanym do Boga i Jemu ofiarowanym. *Tancerka z Kambodży* stanowi istotny – choć często pomijany przez badaczy – wstęp do tryptyku o biblijnych kobietach. Od razu wprowadza bowiem perspektywę religijną, „sakralną” – przez modlitwę oraz odwołanie się do Boga. Ale perspektywa ta jest również kobieca – ciało kobiety jako podstawa jej modlitwy, ekspresji i tożsamości. Możemy się więc spodziewać specyficznie kobiecej reinterpretacji postaci Ewy, Mag-

² B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999. Wszystkie fragmenty wierszy Ostrowskiej pochodzą z tego wydania. W nawiasie podaję pierwszą literę tytułu oraz numer strony.

³ Pojmowanie Boga jest tu kwestią dyskusyjną. Z jednej strony nosi on wyraźne cechy pogańskiego bóstwa (np.: „Cztery oblicza masz (...). / Tysiące ramion, rąk tysiące (...);” poza tym tancerka jest z Kambodży). Z drugiej natomiast – ów Bóg może się kojarzyć z Bogiem chrześcijan – szczególnie w kontekście całego poematu.

daleny i Marii, szukania ważnych etapów kobiecej genealogii – genealogii religijnej. Zresztą podobną funkcję pełni doksologiczna formuła: „Chwała Ojcu i Synowi, i Duchowi Świętemu...”, która – podzielona na trzy części – poprzedza każdą część tryptyku. Tyle tylko, że pojawia się tutaj odwołanie do (męskiej) Trójcy Świętej, do męskiej genealogii ojca i syna.

Pierwsza część poematu dotyczy Ewy, której imię Ostrowska archaizuje, nazywając ją Hewą⁴. Barbara Olech zauważa, że wiersz „wyrasta z fascynacji genezyjską twórczością Juliusza Słowackiego. Wyraźne są tu także wpływy Schopenhauerowskie (porównaj: Wola Życia a działanie Ewy poprzez witalne moce natury)”⁵. Utwór mówi o okresie od stworzenia świata po „grzech pierwszych rodziców” – choć kwestia owego grzechu nie jest tu oczywista. Poetka reinterpretuje biblijną opowieść o początkach świata. Impulsem, z którego zrodziła się ziemia, był „ruch miłosny” „Tworzącej Woli” (H, 169). Ostrowska opisuje pierwotny związek ziemi i słońca w kategoriach miłości zmysłowej, erotycznej:

I stał się pierwszy świata dzień. Nad piersią ziemi
Rozgorzał krąg słoneczny ogniami złotemi,
I (...) chwytał ziemię tysiącem promienistych ramion.
A ona, drżąca szczęściem w słonecznej otoczy,
Zwracała doń wód modrych zachwycone oczy,
I pierwszą wieść żywota grała fali pluskiem,
I dyszała jak piersią morzem srebrnołuskim. (H, 169)

Słońce – oznaczające tu pozytywną energię, będące symbolem Boga, ale też męczyzny – troszczy się o ziemię – skojarzoną z pierwiastkiem żeńskim w kosmosie, z „matką naturą” – tak jak męczyzna o ukochaną kobietę. A ona stara się mu przypodobać, pragnie być adorowana i kochana. Od początku świata istniała więc w przyrodzie miłość zmysłowa, erotyczna, związana z płcią. Oczywiście, Ostrowska posługując się takimi kategoriami, metaforyzuje opisywaną sytuację – pierwszy dzień świata. Jest to zatem zabieg przede wszystkim stylistyczny, dopiero później semantyczny. Dzięki

⁴ Użycie takiej formy odsyła do pierwotnego znaczenia imienia pierwszej kobiety. Elżbieta Adamiak zwraca uwagę, że *Hawwah* (Ewa) oznaczać może „życie”, „pramatkę”, „matkę wszystkiego, co żyje”. Poza tym „jest określeniem kobiety, która nie wywodzi się od męczyzny” (E. Adamiak, „Przez kobietę śmierć, przez kobietę życie”. *Symbolika kobiety w chrześcijaństwie na przykładzie Ewy*, „Katedra” 2004, nr 5, s. 40). Trudno rozstrzygnąć, czy Ostrowska знаła etymologię imienia Ewy. Wydaje się to o tyle prawdopodobne, że poetka posługuje się archaiczną formą tego słowa. Poza tym mogła korzystać z licznych komentarzy Biblii (zob.: D. Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005).

⁵ B. Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012, s. 67.

temu bowiem kosmos jest ożywiany, lecz także „upłciawiany”, wpasowywany w symboliczne, męskie i żeńskie role płciowe (gdzie słońce to pierwiastek męski, a ziemia – pierwiastek żeński).

W pewnym momencie, gdy „W lato już dojrzewała pierwsza wiosna świata” (H, 173), pojawia się w naturze „lęk o życie”, którego symboliczną wizualizacją jest ulewa. Wówczas także przychodzi na świat Ewa:

I ta niema, głęboka, przeraźliwa trwoga,
Że żywot ma być jeno snem przelotnym Boga,
Wstrząsnęła tak bezpłodne żądnej ziemi trzewa,
Aż się zbudziło ciałem serce świata – Hewa. (H, 173)

Pierwszą istotą ludzką, która pojawiła się na ziemi, była zatem kobieta⁶. Jest ona nie tylko początkiem kobiecej historii, lecz także początkiem historii ludzkości w ogóle. Co więcej, Hewa została stworzona nie przez Boga, lecz przez naturę. Jest wcieloną, ucieleśnioną emanacją sił przyrody – obłączonym w ciało sercem świata. Od samego początku ciało związane jest z kobietą tożsamością. Niema natura potrzebowała pośredniczki między sobą a „Wolą Tworzącą”. Przyroda obawiała się bowiem, że będzie jedynie „snem przelotnym Boga” – tak szybko, jak nadszedł jej początek, nadejdzie też kres. Dlatego „Hewa (...) wyciągnęła ramiona ku niebu i ziemi” (H, 173). Jest „kimś pomiędzy”, kimś, kto został zrodzony przez ziemię, ale równocześnie ma zdolność transcendencji, kontaktu z Absolutem. Kobieta staje się „Wielką Wyrazicielką” uczuć (lęków i obaw) natury: „pod ruchem jej dłoni niemy chór żywota / Znalazł głos” (H, 173). Hewa uczyniła z przyrody „potężną pieśń życia”, w której wyraża się „pragnienie ciągłości istnienia”⁷. Z tego powodu porównywana jest do „skrzydlatej kolumny” między niebem a ziemią. Do Hewy należy akt komunikacji. Dzięki niej przyroda staje się słyszalna. Jak by powiedzieli poststrukturaliści: Hewa dokonuje aktu tekstualizacji przyrody, bo dzięki niej natura staje się „do-czytania”, a zatem staje się tekstem. Można nawet stwierdzić, że jest ona dysponentką sensów oferowanych przez przyrodę. Kobieta nie tylko pojawia się na ziemi jako pierwsza ludzka istota. Ma ona również do wykonania pewną misję, zadanie. Natura zrodziła ją, aby Hewa mogła wyrazić sens ukryty w przyrodzie, a także pragnienie trwania, cykliczności, odradzania się⁸.

⁶ Anna Wydrycka wymienia utwory, w których została przedstawiona podobna sytuacja, m.in.: *Pieśń Ewy* Ch. Van Lerberghe, *La Maison du Berger* A. Vigny’ego, *La Première Femme Saint-Pol-Roux* oraz *Qain* L. de Lisle. Zob.: A. Wydrycka, „...rymów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 129.

⁷ Tamże.

⁸ Oczywiście ten ciąg skojarzeń można kontynuować, nazywając Hewę „Wielką Interpretatorką” czy też „Boską Hermeneutką”.

Następuje jednak kataklizm: „Nagle szlochu i skarg nawałnica / Zgwałciła hymn żywota” (H, 175). Świat ogarnia burza, po której pojawia się Adam:

A potem chwila ciszy i świat stanął w łunie:
Otworzyło się niebo w ognistym piorunie
I jasnej błyskawicy krywułą węzową
Złączyło z łonem ziemi (...).
Przed Hewą w błyskawicy wiekuistej chwały
Piorunem Boga stanął Adam – i zuchwały
Lot – nawrócił ku ziemi – spełnieniem błagania. (H, 176)

Kobieta była sercem świata, jej pojawienie wiązało się z naturą, z cyklicznością przyrody i w końcu z twórczością, z (komunikacyjnym) pośrednictwem. Natomiast zjawieniu się mężczyzny towarzyszą pioruny, błyskawice, ogień. Wszystko to kojarzy się z przemocą, brutalnością oraz zniszczeniem. Zaistnienie mężczyzny na ziemi było poprzedzone narodzinami zła. Z jednej strony Adam wnosi do świata pierwiastek agresji, siły, a także władzy. Ale z drugiej – jest on tym darem, o który – za pośrednictwem Hewy – błagała natura. Dzięki niemu bowiem „świat przyrody zyskuje ciągłość na sposób biologiczny”⁹. W podzięcie za wysłuchanie prośb „Czołem w prochu przed Panem legła macierz Hewa” (H, 176). Kobieta stała się matką rodzaju ludzkiego:

[Hewa] Złotych włosów oponą przesłoniła lica
I obie dłonie kornie zaplotła na łono:
Jakby niosąc przedziwną amforę święconą,
W której klejnot żywota wiecznym ogniem drzemie (...). (H, 177)

Gest splecenia dłoni na łonie jest tu niezwykle wymowny – kobieta pokornie przyjmuje zadanie wyznaczone jej przez Boga: noszenie „klejnotu żywota” – dzierżenie tajemnicy życia, cykliczności natury, narodzin i śmierci. Od tej pory zostaje ona utożsamiona z macierzyństwem: to właśnie zadanie, przez które realizować się będzie kobieca egzystencja. Macierzyństwo jest zatem wynikiem nie grzechu pierwszych rodziców, lecz świadomego poświęcenia się Hewy dla ludzkości i całego świata. Macierzyństwo stało się znakiem ofiary Hewy, dzięki której możliwe było zawarcie przymierza między naturą (ludzkością, światem) a Bogiem:

I oto już zza niebios błękitnej przełęcz
Wybłysnął łuk przymierza w siedmiobarwnej tęczy,
Pod którym stała w ciszy Hewa ofiarnica. (H, 177)

⁹ Tamże, s. 130.

Poza tym Ostrowska nigdzie wprost nie mówi o grzechu pierworodnym. Grzech ten może być jedynie rozumiany jako „bunt” Hewy przeciw Bogu, czy raczej – prośba skierowana do Stwórcy o ciągłość istnienia przyrody. „Grzech” jest więc świadomym poświęceniem się kobiety w imię dobra świata. Trześniowski stwierdza: „Oczywiście nie jest Ewa biernym narzędziem Szatana, swą decyzję rewolty podejmuje świadomie, dając światu i ludziom szansę samodoskonalenia”¹⁰. Konsekwencją tej decyzji jest jednak nie tylko życie, ale i śmierć:

[Ziemia] Odtąd umierać będzie w każdym żdźbale ofiarna
I odradzać po wieki wieczyste nowemi
Odkwitami posiewu. (H, 177)

Z powyższych konstatacji wynikają cztery podstawowe wnioski, które zaważyły na dalszym rozumieniu i interpretacji nie tylko postaci Ewy, lecz w ogóle egzystencji kobiet. Po pierwsze, kobieta związana jest z naturą, jest tą, która znajduje się bliżej natury, zna i rozumie jej tajemnice¹¹. Po drugie, kobieca tożsamość ufundowana zostaje na ciele, które odgrywa w jej życiu niezmiernie ważną rolę, stanowi sposób doświadczania przez nią świata i własnej ekspresji. Po trzecie, podstawowe zadanie kobiety to prokreacja, a jej życie powinno być wytyczane przez macierzyństwo. I po czwarte, egzystencja kobiety jest związana z poświęceniem i ofiarą (składaną zazwyczaj z samej siebie). Jak słusznie podsumowuje *Hewę* Anna Wydrycka:

Reinterpretacja wątków biblijnych zmierza do wyeksponowania tematu macierzyństwa, podkreśla biologiczny aspekt kosmosu. Przedstawia początek życia ziemskiego i wyjaśnia nieustanną zmienność pokoleń w świecie roślinnym, zwierzęcym i ludzkim. (...) Postać Hewy symbolizuje ponadto poszukiwaną zgodę na trwałość w zmienności, czyli akceptację przemian ziemskiego istnienia, następstwa życia i śmierci jako naturalnego, biologicznego rytmu świata¹².

Z kolei Stefan Lichański mówi, że Ewa jest

miłością czynną, świadomą, usiłującą objąć cały ogrom bytu, aż po jego najbardziej odległe przepaście i nie odrzucać nawet tego, co wydaje się samą kwintesencją zła – Szatana (Eloe). Ten sam impuls odkrywa poetka jako zasadę kierowniczą w życiu grzesznicy i pokutnicy Magdaleny. Przez fazę Eloe i Magdaleny, fazę ofiary i pokuty, Hewa oczyszcza się i przetwarza, dojrzewając do

¹⁰ D. Trześniowski, *W stronę człowieka...*, dz. cyt., s. 250.

¹¹ Zob. np.: S. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, dz. cyt. Z kolei afirmatywnie o pierwotnym związku kobiety i natury mówią ekofeministki, zob.: M. Jakubczak, *Relacja kobieta – natura w debacie ekofeministycznej*, [w:] *Gender: konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004.

¹² A. Wydrycka, „...rymów gałązeczki skrzydlate...”, dz. cyt., s. 130.

przeobrażenia w Immaculatę, Niepokalaną Matkę-Dziewicę, „Macierz Miłości i Cierpienia”¹³.

Druga część tryptyku mówi o Eloie i Magdalenie. Poemat jest kunsztownie zbudowany. Na wzór greckiej liryki chóralnej składa się ze Strofy, Antystrofy i Epodu (dotyczą one kolejno: Eucharystii, buntu Lucyfera i ofiary Chrystusa). Dalej następuje wiersz *Magdalena* składający się z dziesięciu sekstyn i tak samo skonstruowany wiersz *Eloe*. Poemat kończy ponownie układ: Strofa, Antystrofa, Epod. Już po samych tytułach centralnych utworów poematu możemy zauważyć, że dotyczyć on będzie dwóch antagonistycznych postaw. Magdalena¹⁴ to grzesznica, która się nawróciła – przeszła od ciemności do jasności, od buntu do pokory. Z Eloie – anielicą, która zakochała się w Lucyferze i zbuntowała się przeciwko Bogu – było odwrotnie: od świętości do grzechu, od jasności do ciemności, od pokory do buntu. „Sytuacja Eloie – komentuje Wydrycka – jest jak gdyby lustrzanym odbiciem sytuacji Magdaleny, odbiciem o odwróconych znakach wartości”¹⁵. Pozostając nadal w sferze rozstrzygnięć wstępnych, podkreślić jeszcze wypada, że „dynamika” postaci Magdaleny i Eloie związana jest z miłością do mężczyzny: Chrystusa (w przypadku Magdaleny) i Lucyfera (Eloe).

Ostrowska jednak zaciera różnice między tymi dwiema kobietami. W gruncie rzeczy jedyna, nadrzędna i definiująca różnica to wybór obiektu miłości: (dobrego, jasnego) Chrystusa i (złego, mrocznego) Lucyfera. Lecz różnica ta nie jest ewidentna, bo obaj ukazywani są przede wszystkim jako mężczyźni lub raczej – jako „brak mężczyzny”, nieobecny obiekt pożądania. Punktem wyjścia obu utworów jest bowiem brak, strata, poczucie osamotnienia, żaloba. I nie chodzi tu – szczególnie w przypadku Magdaleny – o śmierć Jezusa, ale o jego cielesną nieobecność. Widzimy ją tuż po zmartwychwstaniu Chrystusa, w konfrontacji z pustym grobem. Motyw „pustego grobu” obsesyjnie powraca w wypowiedzi kobiety, na przykład: „Nad Twoim grobem pustym, Panie Jezu Chryste, / W ogroju ciemnych

¹³ S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia (Liryka Bronisławy Ostrowskiej)*, [w:] tegoż, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 365.

¹⁴ Elżbieta Adamiak zwraca uwagę na kilka istotnych faktów związanych z postacią Marii Magdaleny. Po pierwsze, jej imię jest wyjątkowe, bo nie pochodzi od ojca lub męża, lecz od nazwy miejscowości (Maria z Magdali). Magdalena mogła zatem być kobietą żyjącą samodzielnie, wyłączonej z – mówiąc za Irigaray – „rynku kobiet”. Po drugie, Maria Magdalena jest postacią, która pojawia się we wszystkich biblijnych relacjach o pustym grobie. Co więcej, to właśnie jej jako pierwszej ukazał się zmartwychwstały Chrystus. (E. Adamiak, *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Warszawa 1999, s. 104–109).

¹⁵ A. Wydrycka, „...rymów gałązeczki skrzydlate...”, dz. cyt., s. 132. Pisząc powyższe uwagi wstępne, opierałam się na konstatacjach Wydryckiej. Autorka omawia również teksty, w których pojawia się postać Eloie, a które mogły być inspiracją dla Ostrowskiej, m.in.: *Anielli* Słowackiego oraz *Eloe albo Siostra Aniołów* de Vigny’ego.

oliw, jak Ty, płacząc nocą”, „Spod odwalonej skały patrzy we mnie pusta, / Opuszczeniem ziejąca Twej mogiły głębia”, „Lecz teraz wkoło noc i grób Twój pusty...”, „Oto wzywam Ciebie, / Ścieląc grób Twój samotny mych warkoczy złotem!” (M, 182–183). Pusty grób – wartościowany tutaj zdecydowanie negatywnie – nie jest symbolem zmartwychwstania. Magdalena nie pograża się w żałobie po śmierci Jezusa, problemem jest nieobecność ciała ukochanego w grobie. Kobieta pożąda właśnie tego ciała, fizycznej obecności. Prosi:

Po cud przychodzę, Panie! O umiłowany,
Powróć mi ciało Twoje! Zwól chociażby w grobie
Zdrojami łez opłakać i obmyć Twe rany,
Jak niegdyś – pomnisz – stopy obmywałam Tobie... (...)
O, za to jedno, Panie! Za tę jedną chwilę,
By się zapełnił znowu Tobą ten grób pusty,
By Cię obaczyć jeszcze chociażby w mogile
I do stóp Twoich przyłgnąć szalonymi usty –
O, za tę jedną chwilę niepojętej łaski
Gotowam oddać wszystkie Twoich rajów blaski!
(...) Zjaw się ciałem!” (M, 182–183)

Magdalena zdaje się wierzyć w zmartwychwstanie Jezusa, w jego duchową obecność – dlatego zwraca się do niego w modlitwie. Nie zmienia to jednak faktu, że liczy się dla niej przede wszystkim fizyczna nieobecność ukochanego. Ona pragnie jego – chociażby martwego – ciała, pragnie doznawać go cielesnie: całować jego stopy, ocierać włosami jego rany. Na końcu Magdalena mówi: „Przecz dałeś mi ciało?!” (M, 184). Jest to poniekąd usprawiedliwienie pragnień kobiety. Ona pożąda ciała, ponieważ sama jest bytem cielesnym. Jak już wielokrotnie wspominałem, zwykło się uważać, że kobieca tożsamość ufundowana jest na ciele i cielesnym doświadczeniu świata. To ono staje się nie tylko podstawą do wyłonienia się upłciowionego i ucieleśnionego *ja*, ale jest także sposobem komunikacji, ekspresją uczuć. Dlatego Magdalena pragnie cielesnego kontaktu z Jezusem. W ten sposób realizuje się bowiem jej miłość do Chrystusa, niemożliwa do zaistnienia bez cielesnej obecności obiektu uczuć. Jedynie tak Magdalena będzie mogła ofiarować ukochanemu siebie i swoje ciało.

Z kolei Elie pragnie ciała „dla-siebie”, chce stać się ciałem, które będzie mogła – podobnie jak Magdalena – ofiarować ukochanemu:

Pyłu ciała pożadam! Dwojga żywych dłoni,
Co ku Tobie się prężą, gdy je kłątwa żenie!
Oczu, w których Twa otchłń blaskami się słoni!
Ust, co z Twych mroków czary chcą pić zapomnienie!

Piersi, skrzydlatej serca uskrzydłym biciem!
Życia – jeśli to wszystko się nazywa życiem. (E, 185)

Zwróćmy uwagę, że Eloë pragnie zyskać ciało, bo dzięki niemu będzie „dla-ukochanego”. Dłonie, usta, oczy, piersi – są jej potrzebne, aby mogła „dać” je ukochanemu, złożyć siebie, swoje ciało w ofierze. Eloë pragnie zatracić się w kochanku, być nim: „O zstąpić w Ciebie, Panie! Zgasić światła własne! / Stać się Tobą! Chociażby w drobnym ciała pyłe!” (E, 185). Jej miłość do Lucyfera jest tak wielka, że nie cofa się przed żadnym poświęceniem. Wyrzeka się boskiego raju i chce zstąpić w otchłań, w którą strącony został zbuntowany archanioł. Eloë wie, że musi się wyrzec swej anielskiej, czystej natury, bo tylko tak będzie mogła zjednoczyć się z ukochanym. Egzystencja bez ukochanego nie ma sensu. Dlatego mówi:

Cóż mi gwiazdami siewne, wieczne nieba Boże,
Gdy ich światła nad Tobą beznadziejnie gasną!
Cóż mi własnej mej duszy archanielskie zorze,
Rzucające się w otchłań wielką falą jasną,
Jeśli promień ich każdy w Twych mroków gibieli
Niezbłaganie zetraca mi Ciebie – i dzieli. (E, 186)

Wszystkie elementy związane z jej dotychczasowym życiem – anielskość, czystość, poczucie obecności Boga – oddalają ją od Lucyfera. Eloë ma świadomość, że przez rezygnację, ofiarę złożoną z całej swojej egzystencji i z siebie osiągnie upragnioną jedność z archaniołem. Czyli: przez rezygnację z własnej tożsamości zakochana „kobieta” uzyska tożsamość z ukochanym „mężczyzną”. Dlatego błaga:

Przyjdź, Panie! Moje blaski już nie zranią Ciebie:
W Twej otchłani zagasam jak gwiazda wyklęta.
Przyjdź! Niknie zórz niebieskich raniąca pożoga...
Tyś moim Bogiem, Panie! Nienawidzę Boga. (E, 187)

Fundamentem, na którym Ostrowska konstruuje postacie Magdaleny i Eloë, jest więc dojmujące pragnienie bycia z ukochanym mężczyzną. Obie bohaterki cechuje chęć bliskości z utraconym, nieobecnym obiektem miłości. Obie też ukazane są w sytuacji osamotnienia, poczucia straty. Działania ich motywuje zatem miłość i melancholia. Te dwie kategorie antropologiczne – powiązane nie tylko z sobą, ale też z kobiecością – uzupełniają portret kobiety – bohaterki *Pieśni Miłości* Ostrowskiej. Dzięki nim wyłania się bowiem nowy podmiot. Jak pisze Joanna Bator: „Miłość i melancholia w ujęciu filozoficznym to figury ludzkiej samowiedzy, w których zobaczyć możemy pewną zasadniczą prawdę o podmiocie, jego stosunku do siebie

i innych”¹⁶. I dodaje: „Spotkanie miłości i melancholii, którego wynikiem jest powstanie podmiotu, stanowi jednocześnie o seksualnej specyfice człowieka jako bytu językowego”¹⁷. Nie jest to pora, by referować koncepcje melancholii w myśli feministycznej¹⁸. Podkreślam jedynie dwie kwestie z nią związane: po pierwsze, u genezy melancholii leży utrata ukochanego obiektu, który stanowił zinternalizowaną, integralną część danej osoby, na podstawie tej straty budowana jest tożsamość (i podmiotowość) melancholika; po drugie, melancholia związana jest przede wszystkim z kobiecością.

Podmiotowość zarówno Magdaleny, jak i Eloë oscyluje wokół doświadczenia przez nie melancholii. W poemacie pojawiają się figury tej melancholii: otchłań i ślepoty, które są kategoriami negatywnymi, w obrębie ich semantyki znajduje się bowiem brak (podobnie jak w melancholii). Obie postacie, obok dojmującego uczucia straty obiektu miłości, prześladuje wizja otchłani: w przypadku Magdaleny jest to pustka grobu, w przypadku Eloë – otchłań wyrażana *expressis verbis*. Pyta Lucyfera:

Czy to Ty? Mrok mię czarny owiewa płomieniem...
Sześcioro władnych skrzydeł w otchłanie porywa.
Spod zawieruchy zmarłych słońc, wśród której żeniem,
Słyszę jęk, co wciąż dalej i dalej wzywa!
Więc to jest otchłań, Panie – wieczność niespełnienia? (E, 187;
podkr. moje – M.S.)

Doświadczenie bliskości ukochanego skazuje Eloë na otchłań¹⁹. Mamy więc tutaj niejako dwie otchłanie. Pierwsza to wyolbrzymiona rzeczywistość

¹⁶ J. Bator, *Miłość i melancholia. Saturniczny wymiar istnienia męskości i kobiecości*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, s. 237.

¹⁷ Tamże, s. 240.

¹⁸ Odsyłam do następujących publikacji: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007; B. Smoleń, *Koncepcja melancholii Julii Kristovej*, [w:] *Sumienie. Wina. Melancholia*, red. P. Dybel, Warszawa 1999; a także: M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998; A. Araszkiewicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001. W powyższym tekście nie odwołuję się do feministycznej koncepcji melancholii: wiąże się ona – referuję w największym skrócie za Bator – z pierwotną miłością dziecka do matki. Aby wejść w porządek symboliczny (czyli porządek Ojca), a przez to stać się bytem językowym, dziecko musi dokonać symbolicznego matkobójstwa, zabić (preedy-palną) Matkę. Ta pierwsza strata jest decydująca i trudna do przepracowania, szczególnie dla kobiety, która nie odnajduje substytutu matki w innej kobiecie. Poza tym dla kobiety związek z matką jest nierozzerwalny, wiąże się bowiem z identyfikacją. Dokonując zatem symbolicznego matkobójstwa, kobieta zabija część siebie. Dlatego Kristeva mówi, że melancholia jest w swej istocie kobieca.

¹⁹ Przypominam jedynie, że „otchłań” należy do słów kluczonych epoki. Maria Podraza-Kwiatkowska pisze: „Pustka, pustynia, otchłań – te ukształtowania przestrzeni łączą się w literaturze Młodej Polski z problematyką podwójną: egzystencjalną (osamotnienie) oraz

pusta przestrzeń, dodatkowo skojarzona z obrazowaniem wertykalnym – jest to miejsce, w które został zepchnięty zbuntowany archanioł. Druga otchłań wiąże się z pustą przestrzenią mentalną i uczuciową. Eloë jednoczy się z Lucyferem, roztopia i zatracą się w nim tak, jakby zstępowała w otchłań. Mówi: „W Twojej otchłani zagasam jak gwiazda wyklęta”, a później dodaje: „(...) wszak jestem w Tobie” (E, 187). Tak rozumiana otchłań oznacza wieczny brak i pustkę uczuciową. Przez swój wybór anielica skazała się na wiekiustą niemożność doświadczenia miłości, ale też – na ciągłą tęsknotę za tą miłością, nieustanne pragnienie bycia z ukochanym przy jednoczesnej – tragicznej – świadomości niespełnienia tych pragnień. Z tego powodu Eloë pogrąża się w melancholii.

Otchłań jako figura melancholii łączy się w tryptyku Ostrowskiej z symboliką ślepoty. Eloë:

Nie widzę Ciebie, Panie! A wszak jestem w Tobie.
Nie widzę Cię! Więc tak już nieskończone wieki?
Otchłań jęczy pod nami... Niebiosa w żałobie... (...)
Luciferze! Więc ujrzyć Ciebie – jest – ślepotą? (E, 187)

Spotkanie z ukochanym skazuje Eloë na brak – na utratę wzroku. Zrozpaczona powtarza: „Nie widzę Ciebie!”. Paradoksalnie zatem realizacja pragnienia totalnego zjednoczenie się z Lucyferem, pragnienia tożsamości z ukochanym spotęgowało odczuwanie melancholii – ślepotę, która symbolizuje niemożność dotarcia do prawdy o sobie lub o Innym²⁰. Wieczność z ukochanym oznacza dla Eloë wieczność niespełnienia i wiekiustą ślepotę, poczucie straty oraz braku. Innymi słowy, oznacza wieczną melancholię.

Podobnie jest z Magdaleną, która wyznaje:

Idę, Panie... już idę... jeno z Twoich dłoni
Straszne deszcze krwi żywej spadają i krzepną...
I niebo w krąg przede mną pożarem się słoni
I oczy moje, Panie, od krwi Twojej ślepną,
A krew hojniej wciąż płynie jak fala burzliwa,
I od Ciebie mię ślepą w otchłanie porywa!
Nie widzę Ciebie, Panie! (...). (M, 184)

Wizja cierpiącego Chrystusa oślepia Magdalenę. Owszem, jej prośby zostały wysłuchane, ukochany „zjawił się ciałem”, ale ciałem cierpiącym, krwawiącym. Jest to zatem ciało, które przekroczyło granice bólu i śmierci,

ontologiczną (człowiek wobec tajemnicy bytu)” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] *teżże, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 60).

²⁰ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, dz. cyt., s. 119.

granice cielesności. Pokonało ono siebie i stało się Absolutem. Magdalena nie umie przezwyciężyć ograniczeń zmysłów, nie potrafi wyjść poza granice własnej cielesności i otworzyć się na transcendencję, dzięki której będzie mogła doświadczać swojego ukochanego. Kobieta bowiem, zabijając swoje ciało, unicestwia w gruncie rzeczy samą siebie. Dlatego poemat kończy oskarżenie: „Przecz dałeś mi ciało?!”. Wydaje mi się, że pytanie to trafia w sedno problemu. Ponownie mamy do czynienia z pewną schizofreniczną sytuacją, która powoduje zagubienie Magdaleny: kultura patriarchalna zredukowała egzystencję kobiety do bycia tylko ciałem. To ono – jak już wielokrotnie zaznaczałem – stało się podstawowym sposobem doświadczania świata oraz realizacji siebie. Ta sama kultura zabroniła jednak kobiecie tego ciała, zmusiła ją do wiecznego zaprzeczania swojej cielesności – co doskonale widać właśnie na przykładzie Magdaleny – nawróconej „kurtyzany”. Z tego powodu ciało jest dla niej przyczyną melancholii – nieustannego, nieuciszzonego poczucia straty i braku.

Postacie Magdaleny i Eloë uzupełniają portret kobiety szkicowany przez Ostrowską w *Pieśni Miłości* przede wszystkim o kwestie kobiecej melancholii. Uczucie to wyrasta z niemożności pełnej (na równych prawach) partycypacji w relacji z Innym. Kobięca podmiotowość możliwa jest tylko jako podmiotowość niepełna, ufundowana na kategoriach negatywnych: braku i straty – otchłani i ślepoty. Wiąże się to również z ciałem i cielesnością: kobiece ciało jest przecież „nie-do-wyrażenia”, jest niesłyszalne i nieczytelne. Kultura patriarchalna, skazując kobietę na bycie tylko ciałem, skazała ją zarazem na melancholię wynikającą właśnie z niemożności cielesnego zaistnienia w przestrzeni dyskursu, niemożności opowiedzenia *jouissance*.

Figurą przezwyciężania takiej sytuacji jest w tryptyku postać Maryi²¹, bohaterki wiersza *Immaculata*. Pomiędzy Matką Boga a Ewą często przeprowadzana jest paralela. Przykładem tego ujęcia może być *Pieśń o Najświętszej Pannie* św. Efrema Syryjczyka:

Dwie panny
ma ludzkość.
Jedna była przyczyną życia,
druga śmierci.
Przez Ewę śmierć przyszła,
przez Maryję życie.

²¹ Na marginesie zaznaczam jedynie, że Matka Boska jest bohaterką wielu młodopolskich wierszy. Wymienia i omawia je Dariusz Trzeźniowski w artykule *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001.

Matkę z upadku
podniosła Córka (...) ²².

Ostrowska również ukazuje ją jako tę, która przezwyciężyła przekleństwo i hańbę Ewy, ciężące nad kobietami. Píše:

I oto modła Maryi wyskrzydła i spromienia
Wszystko, co z Hewą padło pod gromem wypełnienia. (I, 195)

Mamy zatem w *Pieśni Miłości* dwie pary antagonistycznych postaci: Magdalena i Eloë oraz Hewa i Maryja. Nie są one jednak ukazywane jako postacie wykluczające się, przeciwstawne, lecz dopełniające się. Matka Chrystusa przezwyciężyła „grzech” Ewy. Konsekwencją owego „grzechu” było bowiem – w świetle reinterpretacji Ostrowskiej – ufundowanie kobiecej tożsamości na ciele oraz na prokreacji. Maryja – Matka Boga nadała temu wymiar sakralny. Dlatego jawi się tutaj jako „Macierz Miłości i Cierpienia” (I, 197), jako „pośredniczka, dzięki której zostaje zrealizowana tęsknota istnień ziemskich do łączności ze sferą spirytualną” ²³. Przez jej ciało „Słowo się Ciałem stało” (I, 196). Jest zatem wzorem duchowego macierzyństwa. Ale – i na tym polega nowe ujęcie tej postaci przez Ostrowską – Maryja nie jest pokazana jako bierna „służebnica Pańska”, lecz jako aktywna kreatorka, twórczyni życia:

Z wieczności ciała mrocznej, której litośnie słucha,
Wysnuwa, prządka cudu, sen o wieczności z Ducha.
I z tego snu тка w niebo drabinę aniołową,
Po której złotych stopniach ma ku Niej zstąpić – Słowo. (I, 195; podkr. moje
– M.S.)

Poetka nazywa Maryję „prządką, która тка” – pojawia się tu nawiązanie do jednego z głównych toposów feministycznych, porównującego twórczą aktywność kobiet do tkania, zaś samą twórczynię – do mitologicznej Arachne ²⁴. Maryja – twórczyni – czerpie siłę i natchnienie ze swojego ciała

²² Św. Eferm Syryjczyk, *Pieśń o Najświętszej Pannie*, [w:] *Teksty o Matce Bożej*, Niepokalanów 1981, t. 2, s. 38. Cyt. za: E. Adamiak, „Przez kobietę śmierć, przez kobietę życie”..., dz. cyt., s. 37.

²³ A. Wydrycka, „...rymów gałązeczki skrzydlate...”, dz. cyt., s. 134. Autorka pisze dalej: Maria „cała jest oddana tej sferze [spirytualnej – M.S.], nie obciążona materią, na co wskazują też obrazy wertykalności, lotu, lekkości, wreszcie słoneczności (...). Ziemska, biologiczna ciągłość pokoleń zyskała w ten sposób wymiar spirytualny”.

²⁴ Zob.: N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006. Koncepcje te referuje Kazimiera Szczuka w artykule *Prządky, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] tejsze, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*,

(„z wieczności ciała mrocznej”). Pokornie słucha swojego ciała, wsłuchuje się w nie, (auto)afirmuje. Ciało jest źródłem kreacji, ale też sposobem wyrażania tej kreacji. Co więcej, stanowi ono fundament, na którym zbudowana zostaje podmiotowość Maryi. Cały powyższy fragment podkreśla aktywną postawę Matki Jezusa, która świadomie podejmuje rolę, jaka została jej dana przez Boga. Jej służebność polega na aktywnym (i twórczym) udziale w zbawieniu²⁵. Jest ukazywana także jako osoba wolna, autonomiczna. To do niej całkowicie należy decyzja i ona świadomie, aktywnie i dobrowolnie ją podejmuje. Poza tym nie ma tu mowy o jakiegokolwiek relacji z mężczyzną. Maryja jest kobietą „samą”, niezależną od mężczyzny. Jest – według Ostrowskiej – najdoskonalszym wcieleniem (uosobieniem) kobiety – właśnie ze względu na jej samodzielność, aktywność i twórczość. Jedynie taka kobieta – zdaje się twierdzić poetka – może twórczo łączyć i godzić cielesność oraz duchowość. Tylko taka kobieta może być otwarta na duchowe macierzyństwo (gwarantujące wieczność ducha) i transcendencję, bycie pośredniczką między ludźmi a Bogiem.

W rekonstruowaniu i (od)zyskiwaniu kobiecej genealogii Ostrowska postępuje inaczej niż Zawistowska, akcentuje zupełnie inne elementy tej

Kraków 2001. Natomiast Grażyna Borkowska pisze: „Historia Arachne to obrazowa metafora twórczości kobiecej – cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odsłaniasz, odsłaniasz siebie. Kobiety piszące (tworzące) tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, do zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samoskrycia, przesłonięcia i ucieczki. Metafora pajęczyny przybliża rozumienie aktu twórczego (kobiecego?) jako praktyki podmiotowej, odsyłającej do sfery sensu konstytuowanego przez podmiot lub konstytuującego się w kręgu jego doświadczeń egzystencjalnych”. (G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 13). Więcej na ten temat zob.: K. Kłosińska, *Między esencjalizmem a dekonstrukcją: Nancy K. Miller, [w:]* tejże, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.

²⁵ Kontekstem interpretacyjnym może być tutaj mariologia feministyczna, reprezentowana na przykład przez Elizabeth Johnson (zob. E. Johnson, *Truly Our Sister. A Theology of Mary in the Communion of Saints*, New York 2003). Jej poglądy przybliżył Józef Majewski, który zwrócił uwagę głównie na dwie sprawy. Po pierwsze, właśnie na aktywny udział Maryi w zbawieniu. Majewski pisze: „W Łukaszewej scenie Zwiastowania widzimy młodą kobietę, która – zanim podejmie radykalną decyzję, zmieniającą całe Jej życie – stawia Bogu własne pytania, bez szukania porady u poślubionego Józefa czy męskich władz religijnych, jak było wówczas w zwyczaju. Z kolei po podjęciu tej radykalnej decyzji Maryja samotnie udaje się, by szukać towarzystwa innej kobiety – Elżbiety (...). Obie w spotkaniu tym stają się prorokiniami, przy czym charakterystyczne jest, że w scenie tej nie słychać głosu żadnego mężczyzny” (J. Majewski, *Mariologia feministyczna*, „Znak” 2005, nr 4, s. 169). Po drugie, na kwestię dziewictwa Maryi: „Dziewictwo nie musi być rozumiane jako powstrzymywanie się od współżycia seksualnego ani tym bardziej jako podejrzliwe traktowanie lub odrzucanie własnej seksualności. Ewangeliczny obraz Maryi ukazuje dziewictwo w innym świetle – jako wyraz osobowej niezależności i autonomii” (tamże, podkr. moje – M.S.).

przeszłości i tradycji. Zawistowska – przypominam – koncentrowała się przede wszystkim na ciele, odbudowywała historię kobiecego ciała, pokazywała jedność w dwoistości. Natomiast Ostrowska skupia się głównie na kwestiach związanych z *sacrum*, na transcendencji, relacji z Absolutem i w ogóle na kobiecej relacyjności. Opisuje dwie pary paralelnych postaci, które zdają się wzajemnie wykluczać, jednak okazują się w gruncie rzeczy figurami dopełniającymi się nawzajem, wspólnie charakteryzującymi egzystencję kobiet. Tylko w trakcie całościowej lektury *Pieśni Miłości* może się wyłonić obraz kobiety nakreślony przez Ostrowską. Na portret ten składają się takie elementy, jak: tajemniczy związek kobiety z naturą, pełna ofiary i poświęcenia miłość do mężczyzny, relacja z własnym ciałem; nade wszystko zaś – kobieca melancholia, ufundowana na upłciowionym ciele, oraz macierzyństwo – zarówno biologiczne, jak i duchowe, transcendentne. Z tego powodu prawdziwie brzmią słowa poetki: „Od Ewy – przez Magdalenę – do Marii – oto drogowskazy duszy kobiecej”. Słowa te nieco inaczej komentuje Wydrycka:

Wydaje się, że kolejne etapy tej ewolucji [duszy kobiecej – M.S.] widziała [Ostrowska – M.S.] następująco: konieczność zgody na następstwo życia i śmierci, akceptacja biologicznego przemijania i „cielesnego” macierzyństwa, którym towarzyszy ścisły związek z naturą – te wszystkie wartości wciela postać Hewy. Następnie – przezwyciężanie zmysłowej strony istnienia, a także pokus „zbłąkania” na drodze ku łączności ze sferą spirytualną, uwydatnienie transcendentalizującej roli miłości i tęsknoty – postaci Eloie i Magdaleny. Urzeczywistnienie spirytualnego wymiaru życia i „duchowego” macierzyństwa staje się rolą Marii²⁶.

Na zakończenie warto jeszcze zauważyć, że przez próbę budowania, czy może – archeologicznego wydobywania kobiecej genealogii, poetki działały w gruncie rzeczy na dwóch płaszczyznach – by tak rzec: w diachronii i w synchronii. Diachronii – bo odzyskiwały kobietą historię i tradycję, dzięki czemu „zakorzeniały” kobietę, wpisywały ją w historyczne trwanie, co sprawiało, że mogła ona bardziej aktywnie i rzeczywiście uczestniczyć w życiu danej zbiorowości. A synchronii – ponieważ przyjmując maski biblijnych i historycznych bohaterek, poetki *de facto* mówiły o sobie i o kobietach sobie współczesnych, charakteryzowały kobietę w ogóle, Wszechkobietę. Sądzę, że właśnie owa Wszechkobieta – bardziej lub mniej jawnie – jest bohaterką znacznej części młodopolskiej liryki kobiecej.

²⁶ A. Wydrycka, „...rymów gałązeczki skrzydlate...”, dz. cyt., s. 134.

„Sen kniei padłej”. O młodopolskich ujęciach macierzyństwa

Wszystko w kobiecie jest zagadką i wszystko w kobiecie ma jedno rozwiązanie: zwie się ono brzemiennością. Mężczyzna jest dla kobiety tylko środkiem: celem jest zawsze dziecko¹.

Tak w roku 1883 pisał Fryderyk Nietzsche, jeden z patronów filozoficznych Młodej Polski. Kobieta jawi się tutaj jako istota nakierowana tylko na dziecko, na prokreację. Mężczyzna zaś to pośrednik, dzięki któremu osiągnie ona swój cel, spełni swą egzystencjalną misję – urodzi potomstwo, przekaze życie.

Macierzyństwo rzeczywiście było (i jest) tym obszarem ludzkiej egzystencji, do którego dostęp mają jedynie kobiety. Dla mężczyzn pozostaje sferą tajemnicy, zagadki. Z jednej strony „funkcja prokreacyjna” kobiety jest jej siłą, zapewnia przewagę nad mężczyzną. Z drugiej jednak zniewala kobietę, czyni podległą nie tylko naturze (i fizjologii), ale także systemowi patriarchalnemu. Mężczyźni bowiem – czy raczej patriarchalny dyskurs – powiązali kobietę głównie z macierzyństwem. Jej funkcja ogranicza się do przekazywania życia. Prawdziwa kobieta to matka. Im więcej dzieci urodzi, tym bardziej zyska na wartości w przestrzeni społecznej. Jak słusznie zauważyła Izabela Filipiak: „(...) mizogyni skłonni są idealizować posłuszeństwo i podniosłość macierzyństwa jako kompensatę za brak dostępu do języka, władzy lub przyjemności (...)”². Poza tym macierzyństwo łączy

¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1908, s. 75–76.

² I. Filipiak, W. + M. = M. W., [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 118.

kobietę z naturą, określa jako tę, która jest bliżej natury, jej procesów i tajemnic. Wynika z tego podrzędny status kobiet wobec mężczyzn. Sherry Ortner stwierdza, że:

Podrzędny status kobiet można (...) wyjaśnić bardzo prosto: są one utożsamiane czy też łączone symbolicznie z naturą, w przeciwieństwie do mężczyzn, których utożsamia się z kulturą. Istotą kultury ma być panowanie nad naturą, a nawet jej przekraczanie, a wobec tego poddaństwo (...) kobiet jest zjawiskiem oczywistym³.

I dodaje:

(...) ciało kobiety zdaje się skazywać ją na zwyczajne reprodukowanie życia, gdy ciało mężczyzny, pozbawione naturalnych funkcji kreatywnych, musi (...) wykazywać się twórczością zewnętrzną, „sztuczną”, dokonywaną poprzez technikę i symbole. Mężczyzna produkuje przedmioty względnie trwałe, wieczne i transcendentne, kobieta natomiast produkuje innych śmiertelników⁴.

Życie kobiety sprowadza się zatem do tak zwanego stereotypu trzech M: miłość, małżeństwo i macierzyństwo⁵. Tylko w tych trzech sferach może się realizować i zaistnieć w społecznej przestrzeni. W Polsce jest to dodatkowo wzmacniane kultem Matki Boskiej oraz mitem Matki Polki⁶. Polka ma w gruncie rzeczy wyłącznie jeden obowiązek: rodzić synów i wychowywać ich na dobrych obywateli. Sprawilo to, że macierzyństwo stało się instytucją⁷ – patriarchalną instytucją opresji kobiet, stworzoną przez mężczyzn i przez nich kultywowaną. Jako takie pojawia się też w literaturze, niezwykle stereotypowo wpasowując się w wyżej opisane modele. Natomiast macierzyństwo jako doświadczenie – indywidualne, subiektywne przeżycia kobiet związane z byciem w ciąży, porodem i wychowaniem dzieci – jest w społeczno-kulturowym dyskursie deprecjonowane, niezauważane. Wiąże się to oczywiście z faktem, że mężczyźni jako twórcy kultury mieli dostęp jedynie do instytucjonalnego, zmitologizowanego macierzyństwa. Dlatego stereotyp pozostawał stereotypem: każda kobieta ma być matką, która rodzi (przede wszystkim) synów i bezwarunkowo kocha swoje dzieci.

³ S. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, przeł. i oprac. T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 119.

⁴ Tamże, s. 123.

⁵ Zob.: B. Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wrocław 2000, s. 25–29.

⁶ Zob.: tamże, s. 188–196.

⁷ Tego fundamentalnego rozróżnienia (macierzyństwo jak instytucja i macierzyństwo jako doświadczenie) jako pierwsza dokonała Adrienne Rich w książce *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja* (przeł. J. Mizielińska, Warszawa 2000).

Co więcej, jest ona świadoma, że jej społeczna rola ogranicza się jedynie do funkcji prokreacyjnych. Godne odnotowania jest jednak to, że miłość macierzyńska jako naturalna i instynktowna również bywała deprecjonowana. Naczelnym mizogin modernizmu, Otto Weininger, pisał w roku 1903:

Matka jest zupełnie podporządkowana celowi gatunku. (...) Utrzymanie gatunku jest bowiem celem, dla którego matka żyje; (...) tylko miłość macierzyńska ogarnia bez wyboru wszystko, co kiedykolwiek matka w swym łonie nosiła. (...) Miłość macierzyńska jest niemoralna dlatego, że nie zawiera w sobie stosunku do cudzej jaźni, ale przedstawia się jako zespolenie od samego początku; (...) Miłość macierzyńska jest instynktowna i popędowa, zwierzęta znają ją nie gorzej niż ludzie⁸.

Miłość macierzyńska jest więc uczuciem tak mocno zakorzenionym w psychice kobiety (czy raczej: instynkcie każdej samicy), że nie warto jej przeceniać. Miłość matki do dzieci jest czymś naturalnym, charakterystycznym dla każdej matki. Nic bardziej mylnego. „Miłość macierzyńska – twierdzi Elisabeth Badinter – to tylko ludzkie uczucie. Jak każde uczucie jest niepewna i niedoskonała. Wbrew przyjętym poglądom, bycie matką nie jest głęboko wpisane w naturę kobiecą. (...) Czułość jest albo jej nie ma”⁹. Badinter polemizuje z mitem wrodzonego instynktu macierzyńskiego. Badając historię uczuć matki do dziecka we Francji, dochodzi do wniosku, że takie pojęcia, jak „instynkt macierzyński” i „miłość macierzyńska” są stosunkowo młode. Okazuje się, że do połowy XVIII wieku nie znano miłości matki do swego nowo narodzonego dziecka (najpierw dziecko oddawano mamkom, następnie pod opiekę guwernera, później odsyłano do szkół, więc nie mogło być mowy o jakimkolwiek uczuciu macierzyńskim). Sytuacja uległa zmianie mniej więcej od czasu wydania *Emila* Rousseau, kiedy zaczęto popularyzować model troskliwego i czulego macierzyństwa, a dziecko stało się największą wartością. Wtedy też pojawia się mit instynktu macierzyńskiego:

Po roku 1760 pojawiają się liczne publikacje, zalecające matkom, by osobiście zajmowały się swoimi dziećmi (...). Teksty te narzucają kobiecie obowiązek bycia przede wszystkim matką i są źródłem mitu, który dziś (...) nadal jest bardzo żywotny, mitu instynktu macierzyńskiego, czyli spontanicznej miłości każdej kobiety do jej dziecka (...). Nowe jest także połączenie dwóch słów: „miłość” i „macierzyńska”, które oznacza nie tylko awans uczucia, lecz także awans kobiety jako matki¹⁰.

⁸ O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 86–89.

⁹ E. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. K. Choiński, Warszawa 1998, s. 17.

¹⁰ Tamże, s. 105.

Przez cały wiek XIX, pod wpływem Rousseau, macierzyństwo było postrzegane jako „szczęśliwe doświadczenie” i „kapłaństwo”¹¹, nabrało aspektu mistycznego, a dobra matka porównywana była do świętej. Ugruntował się też pogląd, że macierzyństwo jest zakorzenione w naturze każdej kobiety. Skutki tego procesu widać w literaturze tego czasu¹², w której jakiegokolwiek odstępstwo kobiety od tego stereotypu było ostro krytykowane.

Macierzyństwo jest tematem, który bodaj najmocniej kojarzy się z kobiecością. Na jego przykładzie widać zarówno „wytwarzanie płci” przez kobiety, wpasowywanie się w stereotypowe modele, jak i podejmowanie z nimi pewnego rodzaju gry, próba desakralizacji, powiedzenia całej prawdy o byciu matką, pokazanie „ciemnej strony macierzyństwa”. Szczególnie wyraźnie uwidacznia się to tam, gdzie macierzyństwo traktowane jest jako – by posłużyć się nadal kategoriami Rich – doświadczenie. Dlatego w dalszej części niniejszego szkicu pokazuję, jakie są różnice w podejmowaniu tematu macierzyństwa przez młodopolskich poetów i poetki.

„Macierzyńskie” słownictwo, obrazowanie i metaforyka

Gdyby zastanowić się nad macierzyństwem jako tematem młodopolskiej poezji, na plan pierwszy wysuwają się dwa nazwiska: Staff i Ostrowska. Oboje napisali cykle sonetów: Staff – ośmiu (pod tytułem *Matka*), Ostrowska – pięciu (*Macierzyństwo*). W obu cyklach podmiotem lirycznym jest matka, a adresatem – syn. Oba zostały wydane w fazie odrodzeńczej Młodej Polski: Staffa w zbiorze *Dzień duszy* z roku 1903, Ostrowskiej w tomie *Chusty ofiarne* z 1910. Takie usytuowanie historyczne wiąże się z odpowiednim światopoglądem: przezwyciężenie dekadentckiego pesymizmu i marazmu na rzecz wiary w życie i możliwości twórcze człowieka. Z tego wynika zaś – pozostając nadal w sferze twierdzeń wstępnych i ogólnych – odpowiednia

¹¹ Tamże, s. 181.

¹² Na marginesie tylko dodam, że Badinter opisuje jeszcze psychoanalizę Freuda jako kolejny punkt zwrotny w dziejach miłości macierzyńskiej. Freud bowiem uczynił matkę główną odpowiedzialną za rozwój i wychowanie dziecka. Przez cały wiek XX mamy do czynienia z różnymi koncepcjami dotyczącymi macierzyństwa, pojawiającymi się głównie na gruncie myśli feministycznej. Opis tych koncepcji można znaleźć w trzech artykułach: A. Snitow, *Feminizm i macierzyństwo* (przeł. M. Sobejko, „Pełnym Głosem” 1995, nr 3); M. Ciechomska, *Feminizm a macierzyństwo* („Brulion” 1992, nr 19B) oraz A. Gajewska, „Macierzyństwo” – prezentacja pojęcia w dyskursie feministycznym w Polsce, [w:] *Gender: konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004. Zob. też: E. Badinter, *Konflikt: kobieta i matka*, przeł. J. Jedliński, Warszawa 2013; A. Gajewska, *Macierzyństwo*, [w:] tejże, *Hasło: Feminizm*, Poznań 2008.

metaforyka pojawiająca się w poezji: nawiązanie do obfitości i bujności przyrody (szczególnie: żniwa, miodobranie, sady pełne owoców, kwieciste łąki), wiosna staje się ulubioną porą roku, a promienie słoneczne – popularnym elementem pejzażu (i realnego, i symbolicznego).

Zanim przejdę do porównania wspomnianych cyklów poetyckich, dopowiedzenia wymagają jeszcze dwie kwestie. Po pierwsze, macierzyństwo jest tematem wielu młodopolskich wierszy (na przykład: *Błogosławieństwo* Ruffera, *Ksieni* i *Zwiastowanie* Zawistowskiej i innych). Mnie zaś interesują głównie teksty Staffa i Ostrowskiej właśnie ze względu na cykliczność, „matkę” jako podmiot liryczny i „syna” jako adresata. Po drugie, macierzyństwo może być nie tylko tematem, ale też obrazem – i jako takie jest znacznie bardziej rozpowszechnione w tych utworach. Należy zatem mówić o „macierzyńskim” słownictwie, obrazowaniu i metaforze w liryce Młodej Polski. Przykłady dają się mnożyć. Wybrałem kilka z twórczości Leopolda Staffa:

Na łono chmur posępne, mrokami ciężarne,
Kładę swe myśli głuche, ołowiane, czarne,
By je wykołysały wichry i wyżyny.

(*Regina autumni*)¹³

(...) moich wspomnień bezpłodnych łzawicę (...).

(*Wspomnienia*)¹⁴

(...) nie ma sił dusza bezpłodna (...).

(*Bez sił*)¹⁵

(...) dusza ich kona
Krzycząc rozpacznie boleścią poroarów!
Na próżno w jękach tarza się szalona,
Chwycona w wściekle męczarni pazury,
Nie mogąc płodu na świat wydać z łona!

(*Mistrz Twardowski. Śpiew drugi*)¹⁶

(...) Jęczy, jak matka nad zwłokami syna,
Bo ją złamała nieludzkość potworna (...).

(*Mistrz Twardowski. Śpiew pierwszy*)¹⁷

¹³ L. Staff, *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 1, s. 31–32 (wszystkie podkreślenia moje – M.S.).

¹⁴ Tamże, s. 270.

¹⁵ Tamże, s. 44.

¹⁶ Tamże, s. 170.

¹⁷ Tamże, s. 121.

Powyższe przykłady dowodzą niezbicie, że słownictwo właściwe sferze płodności służyło wyrażaniu treści dekadencckich. Przecież epitet „bezpłodny” był jednym z najpopularniejszych określeń w poezji dekadencckiej. Ponadto „macierzyńskie” obrazowanie mogło budować odpowiedni nastrój – makabry, grozy, niepokoju, beznadziejności świata. Przytoczmy ponownie kilka przykładów z poezji Staffa:

Niewiasta, co Boga prosiła gorąco
Długie, bezdzietne lata o płodność rodzącą,
Aż w końcu się poczuła matką, wysłuchana,
Powiła płód nieżywy... Nie zblągała Pana...
(*Noc straszna*)¹⁸

Nad martwym swoim płodem płacze położnica.
(*Zła chwila*)¹⁹

A oto z krzykiem dzieciątko nieżywe
Przynosi do mnie nieszczęsna niewiasta (...)
(*Mistrz Twardowski. Śpiew trzeci*)²⁰

Niech kołysz matki
Trupy w ramionach.
(*Mistrz Twardowski. Śpiew trzeci*)²¹

Żony ich, nowym żywotem brzemiennie,
Płodem wydęte przeklinają łona,
Męczarnią głodu wycieńczone, senne.
Marzą, że płód, nim urodzi się, skona
I przeklinają płomienie poczęcia,
I chudych piersi obwisłe wymiona.
(*Mistrz Twardowski. Śpiew pierwszy*)²²

Matka – ta, która ma dawać nowe życie – ukazywana jest z martwym dzieckiem na ramieniu. Ten jeden z najbardziej pesymistycznych i tragicznych obrazów, jaki można sobie wyobrazić, świetnie wyraża właściwy dekadentowi stan apatii, depresji, beznadziejności. Dlatego tak często mowa w tej poezji o bezpłodnych łonach, martwych płodach, bólu porodu. Odpowiednie przetworzenie motywu z kręgu macierzyństwa może służyć

¹⁸ Tamże, s. 43.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 197.

²¹ Tamże, s. 220.

²² Tamże, s. 134.

przedstawieniu prawdy o tym, w jaki sposób dekadent pojmuje swoje życie. Tak dzieje się na przykład w wierszu Jerzego Żuławskiego *Życie*:

Pytałem duszy mojej, czym jest ludzkie życie?
A ona mi odrzekła, smutna jako zawsze:
Kobieta jest to z piersią wychudłą i suchą,
obok której dzieciątko z głodu płacze;
pień to drzewa spróchniały, na którym zielone
szybko więdną gałązki²³.

Wykorzystanie słownictwa i metafor związanych z płodnością nie jest – rzecz jasna – tożsame z podjęciem tematu macierzyństwa *sensu stricto*. Niemniej, mamy tu do czynienia z interesującą konstrukcją hiperboli: nawiązanie do (niezwykle mocno zakorzonego w społecznej świadomości) stereotypowego obrazu, a następnie przetworzenie go, ukazanie w kategoriach negatywnych lub tragicznych. Takim stereotypowym obrazem jest właśnie wizerunek matki z dzieckiem – symbol między innymi radości, nadziei, ciągłości pokoleń. Ale przez usytuowanie go w perspektywie bólu, beznadziejności przekazywania kalekiego istnienia²⁴, wizji śmierci – „macierzyńskie” obrazowanie nabiera innego znaczenia. Potęguje wówczas nastrój grozy, makabry, mówi o totalnym pesymizmie. Abstrahując jednak od dekadentyzmu i wracając do macierzyństwa jako tematu – analiza funkcjonowania słownictwa oraz metafor związanych z płodnością pozwala zobaczyć rzeczywisty stosunek młodopolan do macierzyństwa. Mówiąc o kobietach „krzyczących rozpacznie boleściami porodów”, o kobietach „przeklinających łona”, młodopolscy poeci pokazywali, że świadomi byli „ciemnej strony” bycia matką²⁵. Zdawali sobie sprawę z cierpienia kobiety związanego z fizjo-

²³ J. Żuławski, *Wiersze*, Warszawa 1982, s. 124. O wierszu tym zob.: T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 195.

²⁴ Mam tu na myśli typową dla dekadentów niechęć do prokreacji, pojawiającą się na przykład w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Salomon i Sulamitka*.

²⁵ Inaczej rzecz przedstawia się w prozie. Doskonałym przykładem może tu być modernistyczna twórczość Zofii Nałkowskiej, w której pojawiają się zarówno dobre, czułe, troskliwe matki (np.: Szymonowa Oliwna w *Wężach i różach*, Ludmiła w *Narcyzie*), jak i matki, które nie kochają swych dzieci, wiedzą, że stanowią one przeszkodę dla ich szczęścia i kariery (np.: matka Lilii w opowiadaniu *W szklanej trumnie*, matka Karoliny i Berty w opowiadaniu *Zielone wybrzeże* oraz Marta w *Kobietach*), a także dzieciobójczynie (np.: Marusia w *Wężach i różach*). Poza tym Nałkowska sięga po tematy pośrednio związane z macierzyństwem, takie jak menstruacja (np.: Katarzyna z opowiadania *Dzień ten* czy Hania z *Rówieśnic*) i aborcja (np.: Teodora z *Nocy podniebnej*). (Na ten temat zob.: M. Skucha, *Dzieciobójczynie. Trudne macierzyństwo w „Wężach i różach” Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka, Katowice 2011). Oczywiście możemy do tego dołączyć wiele innych powieści, np.: *Macierz* Rodziewiczówny, *Dzieje grzechu* Żeromskiego, *Kaśka Kariatyda* Zapolskiej itp. Do takiego

nomią porodu, z istnienia matek, które nie kochają swoich dzieci, a nawet je zabijają. Może więc dziwić fakt, że w wierszach traktujących macierzyństwo jako temat praktycznie nie wspomina się o „ciemnej stronie macierzyństwa”. Temat ten – właśnie dlatego, że jest tak bardzo zestereotypizowany, niejako uświęcony w społecznym dyskursie – może być wykorzystywany w rozmaity sposób. Najlepiej widać to w fazie odrodzeńczej Młodej Polski. Pozostając nadal w kręgu „macierzyńskiego” słownictwa, obrazowania i metaforyki, zacytujmy znów kilka przykładów z utworów Staffa:

Żyć! Żyć! Chcę, aby łanów moich ziemia czarna
 Rodziła kłosa bujne, ciężkie, pełne ziarna.
 Więc rzucać mi potrzeba w łono roli płodne
 Ziarno szlachetnych zbiorów, złote, siewu godne.

(*Precz, zmoro...*)²⁶

(...) sady
 Złotym owocem brzemienne (...).

(*Mistrz Twardowski. Pieśń trzecia*)²⁷

(...) Kwiaty szarą zmierzchów zmartwione zgryzotą
 Pierwszy raz dziś uczuły bladej nocy chłód (...)
 Wtem dreszcz je wstrząsnął: tajnie w ich łonie drgnął płód.

(*Sad okwitający*)²⁸

Widziałem konających w nadziejej otusze
 I kobiety przy studniach brzemienne, jak grusze.

(*Przedśpiew*)²⁹

W powyższych fragmentach słownictwo i obrazowanie z kręgu płodności podkreśla odrodzenie: przyrody, ale też duszy; wiąże się z nadzieją i optymizmem; wyraża uczucia pozytywne, przepełnione ufnością. Charakterystyczne jest powiązanie macierzyństwa z płodnością przyrody: żniwami,

wielostronnego ujęcia tematu macierzyństwa w poezji przyjdzie poczekać – przede wszystkim do Anny Świrszczyńskiej, choć – co postaram się wykazać w dalszej części niniejszego szkicu – sygnały zmian dotyczących tematu macierzyństwa są zakamuflowane w młodopolskiej liryce kobiecej. Na ten temat zob. też: E. Łoch, *Kreacje postaci kobiecych matek w wybranych tekstach literackich i paraliterackich okresu Młodej Polski*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001. Natomiast o matce w poezji pisała Anna Węgrzyniakowa (*Matka w poezji kobiet*, [w:] *Postać matki w niemieckiej i polskiej literaturze XIX i XX wieku*, red. G. Szewczyk, Katowice 1995).

²⁶ L. Staff, dz. cyt., s. 91.

²⁷ Tamże, s. 193.

²⁸ Tamże, s. 295.

²⁹ Tamże, s. 573.

zbiorami owoców, miodobraniem. Podobna sytuacja pojawia się w sonecie Józefa Ruffera *Błogosławieństwo* z tomu *Posłanie do dusz* (1903):

I wiosną złote Słońce nawiedziło sady
I dojrzał czas i krasą owoc każdy płonie!
A dumne matki-grusze i matki-jabłonie
Opuszczają ramiona: nie mogą dać rady...

I rozegrało Słońce skiby ziemi
I, wdzięczna, w samo serca swojego zanadrze
Wzięła ziarno i oto teraz patrzy: rad-że
Człowiek, że mu się takie bujne kłosie plemi?...

I rozbudziło Słońce krew w Dwojgu Człowieka,
Aż w żyłach im zagrała jak ognista rzeka!
– I nawiedzona była od męża niewiasta...

Czas dojrzał: pierś jej w dwoje mlecznych gron urasta
I oto mąż się śmieje onej: że ogrojce
Bujne! Godne wykarmić wnukom mocne ojce...³⁰

Macierzyństwo występuje w tym wierszu już nie jako metafora czy pojedynczy obraz, lecz jako temat. Można tu dostrzec wszystkie wymieniane wyżej elementy kojarzące się z tym motywem w nurcie odrodzieńczym: powiązanie płodności kobiety i płodności natury, porą roku jest wiosna (symbol narodzin, obfitości, odrodzenia), a nad wszystkim czuwa Słońce (oznaczające nadzieję i Boże błogosławieństwo). Kobieta zostaje włączona w kosmiczny cykl natury, związany właśnie z prokreacją, ze zdolnością do odradzania się przyrody w nowym bycie.

Podsumowując, można zatem powiedzieć, że macierzyństwo było zakorzenione w poetyckiej świadomości Młodej Polski raczej jako obraz, element metafory niż jako temat. Słownictwo z „kręgu płodności” pojawiało się zarówno w tekstach dekadencckich, jak i w nurcie odrodzieńczym. Ponieważ „macierzyństwo” jest kwestią problematyczną, wielowykładnikową oraz stereotypową, poeci często posługiwali się nim w swych utworach, odpowiednio je modyfikując, akcentując raz aspekty obfitości, narodzin, szczęścia, ciągłości pokoleń, innym razem – „ciemne strony macierzyństwa” (bezpłodność, ból, śmierć)³¹.

³⁰ J. Ruffer, *Błogosławieństwo*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Kraków 1985, s. 42.

³¹ Moim celem było jedynie naszkicowanie problemu „macierzyńskiego” słownictwa, obrazowania i metaforyki, po to, by umieścić interesujące mnie tutaj cykle poetyckie w odpowiednim kontekście, dlatego powyższe konstatacje pozostają w sferze ogólników. Problem ten nie doczekał się jeszcze osobnego omówienia, dlatego tym cenniejszy wydaje się

W jaki sposób – na takim tle historycznoliterackim – następowała realizacja „macierzyństwa” jako tematu? Jakie aspekty problemu uwypuklali poeci? Po co podejmowali ten temat? I w końcu najważniejsze pytanie w świetle zagadnienia performatywności płci: czym różnią się cykle poetyckie Staffa i Ostrowskiej?

Leopold Staff

Jakże sztuczny (...) wydaje się cykl patetycznych sonetów Leopolda Staffa *Matka* (...), w którym brzemienna rodzicielka wypowiada monolog o dzielności swego przyszłego męskiego potomka, którego urodzi... mężowi. Wiersz spełnia swoją rolę: sugeruje bezsilnemu pokoleniu moc i dzielność, ale o ówczesnych uczuciach macierzyńskich nie mówi nic³².

W ten sposób cykl Staffa skomentowała kiedyś Maria Podraza-Kwiatkowska. W podobnym tonie pisała o nim również Anna Czabanowska-Wróbel:

Niewiele mówi o prawdziwym macierzyństwie, więcej o pojmowaniu życia jako procesu tworzenia i nieustannych zmian, a także głosi pochwałę heroizmu i wielkości. Stereotypy, zwłaszcza te powiązane ze społecznymi rolami mężczyzny i kobiety, mity kultury, a nawet tradycja religijna tworzą tu spłot elementów, którymi Staff świadomie operuje³³.

Sądzę, że fundamentalną kwestią jest tu usytuowanie podmiotu lirycznego – matki – wobec świata, głównie wobec mężczyzn – męża i syna. Od pierwszego wersu całego cyklu – „Nie znam męża, a syn już w mojej duszy żywie” (I, 145)³⁴ – zostaje zaznaczona relacyjność: matka to pośredniczka

szkie Marii Podrazy-Kwiatkowskiej *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] teże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

³² M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina. Garść uwag*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 17.

³³ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 277. Warto przy tej okazji wspomnieć o książce Anny Czabanowskiej-Wróbel poświęconej w dużej mierze twórczości Staffa, która stanowi tu istotny kontekst (zob.: A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009).

³⁴ L. Staff, *Matka*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Warszawa 1953. Wszystkie cytaty cyklu *Matka* pochodzą z tego wydania. Cyfra rzymska w nawiasie określa numer sonetu, zaś arabska numer strony.

w świecie mężczyzn, to ktoś usytuowany zawsze pomiędzy mężem a synem³⁵. W ostatnim sonecie wyznaje:

Stowarzyszona mężowi ku drodze,
Iżbym mu była prawą ręką czynu,
Zgadłam – i usta miłosnemu winu
Dawając rzekłam: „Syna ci urodzę!” (VIII, 152; podkr. moje – M.S.)

Kobieta da jednego mężczyznę (syna) drugiemu mężczyźnie (mężowi). Tylko w ten sposób – jako pośredniczka w patriarchalnym społeczeństwie – może być „prawą ręką czynu”, podjąć aktywność i zaistnieć w społecznej przestrzeni. Później, po urodzeniu dziecka, kobieta staje się zbędna, niepotrzebna „nikomu do niczego”, jej społeczna rola się skończyła, dlatego mówi: „Już z pola korna pracownica schodzę” (VIII, 152). I właśnie między marzeniem o synu z sonetu I a wycofaniem się w cień w sonecie VIII rozciąga się cała „praca macierzyństwa” ukazana z męskiej perspektywy. Kobieta jawi się tutaj jako męski fantazmat, sfunkcjonalizowana samica-reproduktorka.

W tych ośmiu sonetach opisanych zostaje kilka etapów – szeroko rozumianego – macierzyństwa. Pierwszy z nich to marzenia kobiety o synu. Przecież w sonecie I nie mamy do czynienia z prezentacją stanu faktycznego, sytuacji lirycznej, w jakiej znajduje się *ja* mówiące, lecz monolog ów prezentuje marzenia kobiety – przyszłej matki. Ona marzy o poznaniu męża, któremu urodzi „pięknego, dumnego i silnego” (I, 145) syna. Ten syn żyje już w jej duszy – właśnie dzięki marzeniom, snom. Jest upragniony, wytęskniony. Kobieta staje się więc matką, zanim biologicznie nią zostanie. Jej życie zorganizowane jest li tylko wokół macierzyństwa: potencjalnego (sfera marzeń, tęsknot), a później faktycznego (ciąża i wychowanie dziecka). Poza tym od samego początku kobieta zostaje wpisana w kosmiczny cykl natury. Wydaje się, że przyszła matka jest bliżej tajemnicy świata i płodnych potęg przyrody. Mówi: „Snom oddałam się... Słońcu oddała się łąka / I marzy...” (I, 145). A dalej: „syn śni się... skądżeć mi ta wiedza? / Pierś, jak owoc nabrany, pije zdrowie słońca...” (I, 145). Kobieta porównuje się tu do łąki „wystawionej” na działanie słońca. Słońce – męski pierwiastek w przyrodzie – jest symbolem „wszechojca”. Dzięki niemu natura odżywa, łąki stają się pełne kwiecia, a sady – owoców. On także zsyła na kobietę tajną wiedzę o przyszłym synu, przez co matka zostaje wpisana właśnie w cykliczność całej przyrody i przez co też sytuuje się bliżej tajemnicy wszechświata.

³⁵ Za Luce Irigaray odpowiedzieć można: matka (jak każda kobieta) to towar wymiany między mężczyznami. Zob.: L. Irigaray, *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).

Już w tym miejscu warto zauważyć, że w całym cyklu dominuje metaforyka agrarna i solarna. Staff tak skonstruował wiersze *Matki*, że podmiot liryczny – matka właśnie – nieustannie porównuje siebie i procesy w niej zachodzące do przyrody. Przytoczmy kilka przykładów:

Nie siał siewca, a myśli już o bujnym żniwie...
Miodna woń łąki wieści o ulach uprzedza...
Łan duszą w żniwo idzie, w miód kwiecista miedza,
Wonie słodkie, gorące przędą się po niwie... (I, 145)

Przypodobanam róży krasą lica,
Lecz nie pieścizom kwitną me rozkosze...
Dumą swych spojrzeń szczęście swoje głoszę,
Żem płodnym sedom zrównana: Rodzica...

Bogatym plonem dościga tęsknica...
Teraz u lata łask dojrzewania proszę,
Bo oto owoc pod swym sercem noszę,
Nadzieją ciężka jak kłosem pszenica...

Łan gnie się zbożem jak stoły zastawne
Chlebem... Jam równa im, szczęściem ciężarna.
...Dzień mój miał usta słodyczą zaprawne...

W przeszłość wdumana, w przyszłość dumająca,
Czekam, rojeniem dziwnym w duszy gwarna,
Jak słodka lipa pracą pszczoł grająca... (III, 147)

Jak sady pełne owoców, jak kłosa pszenicy, jak stoły zastawione chlebem, jak lipa dająca pszczołom miód – dominantą stylistyczną sonetu III jest ciąg rozbudowanych porównań związanych z uprawą roślin. Przyszła matka jest dumna, ponieważ dziecko, którego się spodziewa, włącza ją w kosmiczny cykl natury. W jej ciele zachodzą takie same procesy jak w drzewach rodzących owoce i w kłosach dających ziarno. *Tertium comparationis* tych porównań jest obfitość. Można powiedzieć, że kobieta-matka czuje się „obfita” dzieckiem. Jest – jak drzewa owocami – przepełniona dzieckiem, „szczęściem ciężarna”. Przez zastosowanie takich – bądź co bądź popularnych i częstych w poezji przełomu wieków – porównań Staff zdaje się sugerować, że kobieta tylko dzięki macierzyństwu zyska pełnię i obfitość swojego życia.

Poza tym poeta opisuje zjawisko bodaj najbliższe kobiecemu ciału w sposób zupełnie bezcielesny. Dzięki wykorzystaniu porównań agrarnych fizjologiczne procesy związane z byciem w ciąży zostają odcieleśnione, pozbawione relacji z ciałem. Nasuwają się tu słowa Bolesława Leśmiana: „Jeszcze chwila – a człowiek znika sprzed oczu jako sen, nie wiadomo

przez kogo wyśniony. I zamiast ciał nagich, zamiast twarzy (...) ujrzymy (...) pejzaż, jak gdyby człowiek wcale nie istniał”³⁶. U Staffa zamiast matki ujrzymy owocne sady. Oczywiście, nie jest on tu wyjątkiem. Jak słusznie zauważa Marian Stala: „Fascynacja bezcielesnością i odcieleśnianiem z jednej strony, ucieleśnianie duszy z drugiej – to drogi odsłaniające młodopolskie doświadczenie cielesności i prowadzące w stronę całościowego obrazu człowieka, wpisanego w poezję epoki”³⁷. Dlatego tam, gdzie mowa o ciele samym w sobie, ciele kobiety „obfitym” w dziecko, nie pojawiają się „cielesne” i „macierzyńskie” metafory oraz obrazowanie, lecz na przykład metaforyka agrarna i solarna³⁸. Wydaje mi się, że kwestia ta jest jeszcze bardziej skomplikowana. Owszem, zastosowanie takich porównań pozostaje w zgodzie z tendencjami epoki, ale także zaświadcza, że poeci i pisarze nie posiadali języka, którym potrafiliby opisać procesy związane z ciałem kobiety. Mogli jedynie opisywać to ciało jako obiekt pożądania, jako przedmiot obserwowany z zewnątrz (przykładem są liczne młodopolskie erotyki). Z oczywistych względów nie byli jednak w stanie zgłębić procesów zachodzących wewnątrz tego ciała³⁹. Dlatego poeci i pisarze posługiwali się między innymi obrazowaniem florystycznym, botanicznym, agrarnym. Sugerowali, lecz nie mówili wprost, a przez to mitologizowali macierzyństwo, wpisując matkę w cykl natury. Przykłady tego zjawiska można mnożyć – chociażby ten fragment z *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego:

Było poczucie władzy nieodwracalnych wypadków. Była ponura pewność, podobna do takiej, jakiej doświadczyłby człowiek patrzący na to, że miejsce, gdzie wykwitły przenajcudniejsze okrażki i listki, i konary kwiatu jabłoni, zajęła powłoka gruba i mięsista, w której z dnia na dzień rozchodzą się twarde i tłuste komory owocu⁴⁰.

Ponownie mowa jest tu o macierzyństwie, czy ściślej, o procesach zachodzących w łonie przyszłej matki. I znowu, Żeromski do opisu tych procesów konsekwentnie stosuje metaforykę florystyczną.

³⁶ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 184. Cyt. za: M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 226.

³⁷ M. Stala, *Pejzaż człowieka...*, dz. cyt., s. 237.

³⁸ Natomiast – co starałem się wykazać wyżej – „macierzyńskie” słownictwo, metaforyka i obrazowanie zostają wykorzystane do realizacji innych tematów – na przykład gdy mowa o duszy dekadenta oraz o odrodzeniu (tak przyrody, jak duszy i życia społecznego).

³⁹ Dlatego w wielu młodopolskich tomach poetyckich temat ciała i cielesności zdaje się w ogóle nie pojawiać, choć często tam jest, tyle tylko, że nie został wyrażony *explicit*. Przykładem może być twórczość Maryli Wolskiej, gdzie pod maską – rzekłbym – panprzyrody, wszechnatury, kryć się może niezwykle intymne przeżycie „doświadczenia ciała”.

⁴⁰ S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1, Warszawa 1991, s. 170.

W cyklu Staffa drugim etapem są zaślubiny i poczęcie. Pojawia się tu mąż, ale – co interesujące – nie wspomina się o miłości i uczuciu. Miłość zarezerwowana jest bowiem dla syna: „Jednak w miłość, jak w ogród zielny, / Snem o synu szła krew ma w tęsknocie...” (II, 146). Mężczyzna ten jest jedynie pewną figurą, zupełnie pozbawioną cech. Niczego o nim nie wiemy. Kobieta nie wzmiankuje o relacji między nimi, o uczuciach. Nie padają charakterystyczne dla takiej sytuacji lirycznej słowa jak: kochanek, oblubieniec i tym podobne. Tuż po poczęciu mąż całkowicie znika z orbity zainteresowań przyszłej matki. Cała jej uwaga poświęcona jest synowi. Prawdziwe w tym kontekście wydają się słowa Nietzschego: „Mężczyzna jest dla kobiety tylko środkiem: celem jest zawsze dziecko”⁴¹. I rzeczywiście w świetle cyklu Staffa kobieta jawi się jako samica zorientowana tylko na dziecko, skoncentrowana wyłącznie na swej funkcji prokreacyjnej. Dlatego też – jak pisze Jerzy Kwiatkowski – „Owa matczyzna metafora jest (...) bardzo nietzscheańska”⁴².

Poza tym od samego początku zostaje zaplanowana przyszłość tego dziecka. Będzie nosił imię Dzielny, „Iżby sobie upodobał w młocie / I był hufom szyszakiem naczelny!” (II, 146). Matka pragnie wyjednać dla niego „dar ducha najszczytniejszy”: „Nie znać nigdy druha / I być godnym mieć wielkiego wroga!” (II, 146). Syn ma być przede wszystkim kimś, kto będzie walczył – możemy się domyślać – za ojczyznę⁴³ i poświęci dla kraju całe swoje życie. Tylko to powinno być jego życiową misją, bo tak spełni oczekiwania swojej matki. W miłości matki do syna realizuje się zatem w gruncie rzeczy miłość kobiety do swojej ojczyzny. Ona także ma poświęcić wszystko (swoje życie i swoje dziecko) dla kraju. Motyw ten jest konsekwentnie rozwijany w kolejnych sonetach cyklu. Szczególnie w sonecie V, w którym matka wyznaje:

Krwawa matka pożogi, Ognicha,
(...) pić dała mi strasznych win rosy,
Bym z nich wzięła w swą pierś gniewu głosy,
Ja pogodna, łagodna, przecicha... (V, 149)

Gniew jest tu ukazany jako coś zewnętrznego w stosunku do duszy kobiety. Kobieta „z natury” jest bowiem spokojna, łagodna, a przede wszystkim cicha, pokorna wobec wyroków losu. Ale to, co dzieje się z ojczyzną, oraz to, że zamienia się w wielkie pogorzelisko, sprawia, iż kobieta musiała

⁴¹ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 76.

⁴² J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 270.

⁴³ Z tego powodu Kwiatkowski zestawia cykl Staffa z wierszem Antoniego Langego pt. *Swemu pokoleniu*. Zob.: tamże, s. 271–272.

wyrzec się swej natury (łagodności) i stać się pełną gniewu „drapieżną wilczycą” (V, 149). Co więcej, gniew ten jest „święty”, ponieważ walka toczy się w słusznej sprawie. Dlatego mówi do syna:

Synu! Z duszy mej weźmiesz tęsknotę
Wielkoduszną, myśli i serce złote
Dla wszystkiego, co z słońca krynicy...

Lecz na moce, co duszy twej wrogie,
Święty gniew ci da mleko me srogie,
Dziki mleko drapieżnej wilczy! (V, 149)

Wilczyca jest symbolem matki walczącej o swoje dzieci, troskliwej i opiekuńczej, żyjącej tylko dla nich i im poświęcającej wszystko. Ale wilczyca wychowuje wilki, oznaczające tutaj męstwo, waleczność, walkę w obronie stada. Porównanie do „drapieżnej wilczy” umiejscawia matkę – bohaterkę cyklu – w przestrzeni (mówiąc metaforycznie) walki o dobro stada. Powinna ona dostarczyć ojczyźnie wojowników, nauczyć ich waleczności, zasiać w nich gniew wobec wroga. W świetle cyklu Staffa matka jest zatem kobietą, która, owszem, kocha swoje dzieci (szczególnie synów), lecz jeszcze bardziej kocha ojczyznę i dla jej dobra jest w stanie poświęcić miłość do dzieci. To właśnie kolejny, trzeci etap macierzyństwa: wychowanie. Często towarzyszą mu gorycz i cierpienie. Matka jest tego świadoma:

Synu mój! Sny matczyne – gorzkie-ć to zwiastuny!
Lecz jeśliś krwią snu mego, nie zadasz im zdrady...
Urągać sinym gwiazdom: wrózkom klęski bladej!
Kto sięga po kruz dzielnych, musi pić piołuny!

Nie każdy godzien dumnej z twardym losem zwady...
Jeno patrzących w słońce oślepiają łuny!
Jeno szyszak wysokich czół ściąga pioruny!
Jeno w podniebny granit bije grom zagłady! (VI, 150)

Wykorzystując ciąg anafor oraz stylizację na biblijne błogosławieństwo, matka z jednej strony przestrzega syna przed niebezpieczeństwami związanymi z czekającą go walką za ojczyznę, z drugiej jednak nakłada na niego obowiązek tej walki. Wyłącznie przez cierpienie i poświęcenie można zdobyć chwałę i powody do dumy (można „patrzyć w słońce” i wysoko unosić głowę w geście zwycięstwa). Zwróćmy uwagę, że syn tak naprawdę nie ma wyboru – jest – w niezwykle przewrotny sposób – szantażowany przez matkę, która zdaje się mówić: jeśli jesteś moim dzieckiem, to pójdziesz walczyć, podejmiesz się trudu obrony ojczyzny, będziesz cierpiał – tylko wówczas będę cię kochała. Ona także liczy, że jej syn „kochać będzie / Matkę, co nań

ściągnęła wielkości nieszczęście!”. Mamy tu do czynienia z niesłychaną hipokryzją: kobieta marzy o dziecku, choć wie, że przez powołanie go do życia ściąga na nie niebezpieczeństwo. Ale przecież ona także nie ma wyboru, bo patriarchalny system społeczny jest tak skonstruowany, że jedynie przez urodzenie syna i skazanie go na cierpienie (za ojczyznę) kobieta może zaistnieć w przestrzeni społecznej i zyskać szacunek.

Kolejny, ostatni etap to usunięcie się w cień. Na urodzeniu syna i wychowaniu go na dobrego obywatela-wojownika kończy się życiowa misja kobiety. Matka ma świadomość, że nadejdzie rozstanie z dzieckiem, dlatego twierdzi, iż miłość macierzyńska jest paradoksalna: „najtkliwsza”, choć „najsroższa na dnie” – od początku wpisane w nią zostało rozłączenie, strata. Matka musi być silna i pokorna wobec wyroków losu, jej uczucia niewiele tu znaczą. Mówi, że jest „na ten lot za słaba – bezradnie...” (VII, 151). I dodaje: „Ja słaba, w cudów tych wejść nie warta” (VII, 151). Tylko syn jest godny wejść do „Ziemi Obiecanej” (VII, 151), tylko on zasłużył na szczęście. Ona może jedynie posłusznie być „wsparta / O miłość (...) jak o słup graniczny” (VII, 151). Czabanowska-Wróbel komentuje ten fragment następująco: „Kobieta po wykonaniu pracy macierzyństwa może odejść, zmęczona i szczęśliwa, wiedząc, że jej syn będzie dążył dalej niż ona”⁴⁴. W ostatnim sonecie matka wyznaje:

(...) Omgłona szczęściem jak dymem bursztynu,
Już z pola korna pracownica schodzę...

Słodko znużona idę... Już skończona
Troska serdecznej pieczy mego łona...

(...) Wracam – orlica – z dalekiego lotu,
Po wielkiej, wiernie odprawionej służbie... (VIII, 152, podkr. moje
– M.S.)

W słowach matki dziwi pewna ambiwalencja. Rzeczywiście, po wykonaniu „pracy macierzyństwa” kobieta jest szczęśliwa, „słodko znużona”, nie zmienia to jednak faktu, że to nadal praca. Matka mówi o macierzyństwie jako o „służbie”, a o sobie jako o „kornej pracownicy”. Widać tu usytuowanie kobiety wobec świata: ona jest przedmiotem, zaś nadrzędnym wobec niej podmiotem jest dziecko, czy raczej właśnie „praca macierzyństwa”. Tylko to się liczy. Uogólniając, można powiedzieć, że ważniejsze od samej matki jest macierzyństwo, ponieważ wpisuje się ono w ciąg zjawisk społeczno-kulturowych. Natomiast matka jako taka jest ważna jedynie ze względu na macierzyństwo. Tym bardziej że gdy kończy się jej wychowawcza rola,

⁴⁴ A. Czabanowska-Wróbel, *Młodopolski portret dziecka*, „Ruch Literacki” 1991, z. 3, s. 181.

syn zostaje przekazany ojcu: „Dziś w trud ojcowej zdanyś, synu, drużbie...” (VIII, 152). To ojciec jest tym, który wprowadzi go w świat, w dyskurs społeczno-kulturowy i w język.

Na koniec warto zwrócić uwagę, jak konstruowany jest w całym cyklu stereotyp. Staff uczynił matkę podmiotem lirycznym. Czytelnik poznaje jej myśli, marzenia i pragnienia, przez co jej słowa stają się bardziej autentyczne. Następuje złudzenie, że pragnienia matki – bohaterki sonetów i realnych matek – są takie same. Działanie stereotypu przebiega tutaj następująco: każda matka powinna myśleć tak, jak bohaterka tych wierszy, jeśli myśli inaczej, to znaczy, że myśli źle. Poza tym z faktu, że matka jest podmiotem lirycznym, może wynikać jeszcze jedna iluzja: iż jej postawa jest aktywna i z własnej woli podejmuje decyzje. Nic bardziej mylnego: ona ma się bezwarunkowo podporządkować systemowi społecznemu – urodzić syna i wychować go na dobrego obywatela – jest to bowiem jej życiowa misja. Pojawia się więc kolejne złudzenie: jeśli wszelka aktywność matki koncentruje się na synu, w takim razie on jest najważniejszy. I znów, nic bardziej błędnego: przecież w gruncie rzeczy syn nie ma możliwości wyboru – musi walczyć za ojczyznę, być dzielny i nienawidzić wroga. Tylko tak spełni społeczne oczekiwania i tym samym zyska szacunek otoczenia.

Role do zagrania zostały rozdane: ona-matka rodzi i wychowuje syna, on-syn walczy za ojczyznę. Pojawia się jednak pytanie: kto te role rozdaje? Najprościej można by powiedzieć, że czarnym charakterem jest w tej tragedii mąż. Byłoby to jednak nie do końca prawdziwe. Sądzę, że rzeczywiście role rozdaje mąż, ale taki, jaki jawi się w świetle całego cyklu: mąż-figura, społeczny konstrukt. Jest on tu pewnym symbolem strażnika patriarchalnego porządku i władzy. W tym świecie jest bowiem miejsce tylko dla matek rodzących synów i synów-dobrych obywateli. Mamy więc do czynienia z pewnego rodzaju „przymuszeniem przez dowartościowanie”. Kobięcie wmawia się, że ma do wykonania ważną misję: urodzenie syna i wychowanie go na dzielnego wojownika. Z kolei synowi wpaja się, że jego obowiązkiem jest walka za ojczyznę. Społeczne role matki i syna są tu zatem nobilitowane, uwzniośnione. Tyle że oni nie mają wyboru i są do tych ról przymuszeni⁴⁵.

Oczywiście Staff nie jest samotny w działaniach tego typu. Na takim fundamencie opiera się bowiem cały mit Matki Polki. Nazwałbym to „męską

⁴⁵ Sytuacja taka jest charakterystyczna dla społecznego funkcjonowania większości stereotypów: z jednej strony stereotyp ogranicza, zniewala, redukuje daną osobę jedynie do roli wyznaczonej jej przez ów stereotyp; z drugiej jednak stereotyp daje pewne możliwości, pozwala zaistnieć (rzecz jasna: w tej zredukowanej postaci) w przestrzeni społeczno-kulturowej. Na przykład stereotyp Matki Polki przyczynił się do – wczesnego jak na Europę – przyznania kobietom w Polsce praw wyborczych.

mitologią macierzyństwa”. Sławomira Walczewska, definiując koncept Matki Polki jako „włączenie kobiet w zachowanie i budowanie wspólnoty narodowej w sytuacji kryzysowej przez szczególnie zinterpretowane macierzyństwo”⁴⁶, pisze: „Matka Polka to formuła udziału kobiet w polskiej wspólnotie narodowej. Przez macierzyństwo kobieta w Polsce wkupia się w tę wspólnotę. Macierzyństwo realizuje się w wypadku optymalnym przez urodzenie syna i wychowanie go w duchu patriotycznym”⁴⁷. Jednym z pierwszych tekstów, w którym pojawia się koncepcja Matki Polki, jest wiersz Franciszka Dionizego Książczaka *Matka Obywatelka*, który mówi o nadziejach i lękach matki stojącej nad kołyską swego dziecka. Największą jej troską jest to, by syn był dobrym obywatelem i walczył za ojczyznę. Natomiast najbardziej znaną realizacją mitu Matki Polki pozostaje wiersz Adama Mickiewicza *Do Matki Polki*. Mickiewicz łączy postać Matki Polki z postacią Matki Boskiej: wiersz jest stylizowany na modlitwę, syn ma być zbawicielem ojczyzny, jak Chrystus zbawicielem świata, Matka Boska jest patronką, do której modli się Matka Polka. Matka, adresatka wiersza Mickiewicza, zdaje sobie sprawę, że jej syn będzie w przyszłości cierpiał, ale ważniejsze niż jej uczucia są miłość do ojczyzny i walka za kraj. To właśnie powinno stanowić cel zabiegów wychowawczych podejmowanych przez matkę. Znowu mamy tu zatem „przymuszenie przez dowartościowanie”: syn „ginąc w walce zdobędzie Chrystusową koronę cierniową, ona upodobni się do Matki Bolesciwej, matki Boga”⁴⁸. Jednak w gruncie rzeczy ani matka, ani syn nie mają wyboru, ponieważ obowiązkiem kobiety jest rodzić synów i wychowywać ich na dobrych obywateli, obowiązkiem synów jest zaś walczyć i ginąć za ojczyznę.

Widzimy więc, że Staff w cyklu *Matka* realizuje (i nieznacznie modyfikuje) postulaty dyskursu patriotycznego, charakterystycznego dla XIX wieku i mającego bogatą tradycję poetycką. Z tego zapewne wynika jego sztuczność i stereotypowość, prawdą jest bowiem, że „o ówczesnych uczuciach macierzyńskich nie mówi nic”⁴⁹.

⁴⁶ S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2000, s. 54.

⁴⁷ Tamże, s. 53.

⁴⁸ Tamże, s. 56.

⁴⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina...*, dz. cyt., s. 17.

Bronisława Ostrowska

W roku 1903 przyszła na świat córka Bronisławy Ostrowskiej. Cykl *Macierzyństwo* ukazał się w „Tygodniku Ilustrowanym” w roku 1907, a następnie wszedł w skład tomu *Chusty ofiarne* z roku 1910. Podmiotem lirycznym uczyniła poetka matkę. Jak słusznie zauważa German Ritz, mowa matki u Ostrowskiej „staje się jednym z najważniejszych lirycznych dyskursów *gender*” i znajduje się „poza obrębem modernistycznej walki płci”⁵⁰.

W cyklu Ostrowskiej na główny plan wysuwa się brak relacyjności. U Staffa od pierwszego wersu matka wpisana była w triadę: matka – syn – ojciec (i ojczyzna). U Ostrowskiej nie ma nigdzie mowy o mężczyźnie (kochanku, mężu, ojcu dziecka), natomiast syn (jako syn, a nie dziecko w ogóle) pojawia się tylko raz, w zwrocie: „Zmartwychwstanie mój sen – moim synem!” (110)⁵¹. Rzecz jasna, nie mamy wątpliwości, że w cyklu jest mowa o relacji matka–syn, jednak sama figura syna schodzi na dalszy plan, nie jest tak eksponowana jak u Staffa. Najważniejsza bowiem pozostaje tu matka, jej pragnienia i obawy – niekoniecznie związane z wychowaniem syna na dobrego patriotę (notabene na temat ojczyzny nie pada tu ani jedno słowo). Dlatego słuszność ma Anna Wydrycka, twierdząc, że „*Macierzyństwo* Ostrowskiej jest przede wszystkim cyklem poświęconym przemijaniu, bolesnej świadomości nietrwałości jednostki i względności jej oczekiwań w płynnym, stale odradzającym się, ale i znikającym świecie”⁵². Są to faktyczne obawy, jakich doświadczają kobiety, macierzyństwo zaś staje się jedynie rodzajem konsolacji. Poza tym to w relacji z dzieckiem matka uświadamia sobie swoje starzenie się i przemijanie.

Już od pierwszego wersu macierzyństwo zostaje wpisane w orbitę antynomii: życie–śmierć, początek–koniec, rodzenie–przemijanie, młodość–starość⁵³. Ambiwalencje te, ukazujące zjawisko macierzyństwa w kategoriach

⁵⁰ G. Ritz, *Modernistyczna liryka kobieca*, przeł. M. Łukasiewicz, „Twórczość” 2000, nr 1, s. 76.

⁵¹ B. Ostrowska, *Macierzyństwo II*, [w:] tejsze, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasie podaję numer strony.

⁵² A. Wydrycka, „...rymów gałgeczki skrzydlate...”. W *świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 127–128.

⁵³ Podobny ambiwalentny stosunek do macierzyństwa spotykamy na przykład w poezji Anny Świrszczyńskiej. Renata Stawowy podkreśla: „Świrszczyńska (...) nie negowała wartości macierzyństwa, jednak dostrzegała dwa bieguny tego zjawiska wyznaczone przez antynomie: życie–śmierć, początek–koniec, szczęście–cierpienie. Macierzyństwo jest darem i przekleństwem natury” (R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004, s. 191).

paradoksu, uczuć jednocześnie pozytywnych i negatywnych, są tematem nadrzędnym cyklu. Matka mówi: „O boskie okrucieństwo nowego żywota!” (108). Nowe życie jest zarazem czymś boskim, świętym, cudowną (mystyczną) tajemnicą i czymś okrutnym, zadającym ból, raniącym – równocześnie się go pożąda i nienawidzi: „Żądza samozatraty w wielkiej pieśni życia!” (108) – kobieta pragnie uczestniczyć w wielkiej pieśni życia, realizować drzemiące w niej siły vitalne umożliwiające dawanie nowego życia, nie zmienia to jednak faktu, że skazuje się w ten sposób na samozatrącenie, wyrzeka się siebie samej. Tylko oksymoron i paradoks są zatem figurami pozwalającymi wyrazić uczucia kobiety związane z macierzyństwem. Na tym polega podstawowa różnica między cyklami Staffa i Ostrowskiej: u niego macierzyństwo jest najpiękniejszym zjawiskiem świata, które nobilituje kobietę, wpisując ją jednocześnie w porządek naturalny (kosmiczny cykl przyrody) i społeczny (narodowa misja matki); natomiast u niej macierzyństwo wywołuje sprzeczne uczucia, budzi lęk, niepokój. Uświadamia kobiecie jej przemijanie. Niezwykle jest w kontekście macierzyństwa porównanie matki do starej spróchniałej kniei:

Sen kniei padłej, która sił ostatkiem poi
Młody gaj, wybujały z jej próchna i pleśni,
I słucha w gaju szumie końca pieśni swojej. (108)

Matka ukazana jest tutaj jako fundament, na którym rozwija się dziecko, ale jednocześnie rozwój ten następuje jej kosztem. Aby młody gaj stał się bujny i okazały, musi rosnąć na dobrej glebie, bogatej w próchno i wodę. Rośnie więc na zgliszczach, resztkach tego, co wcześniej było młodym gajem. To cała prawda o cyklu natury. I właśnie w taki cykl wpisuje macierzyństwo Ostrowska. Pokazuje, jak bardzo skomplikowane jest to zagadnienie, wiążą się z nim bowiem nie tylko siły prokreacyjne, moc, wzrost, rozwój, ale też przemijanie, starość, śmierć. Można nawet – pozostając w sferze metaforyki botanicznej, przyrodniczej – powiedzieć, że dziecko staje się pasożytem żerującym na matce. W szumie młodego gaju stara knieja słucha „końca pieśni swojej”. Młody gaj zwiastuje koniec, śmierć starej kniei. Podobnie dziecko oznajmia matce jej przemijanie i zbliżający się koniec. Na tym polega nowoczesność w ukazywaniu macierzyństwa przez Ostrowską: posługuje się charakterystycznym dla tego tematu obrazowaniem i metaforą (głównie botaniczną), ale dopowiada to, co przemilczał Staff – pokazuje negatywny aspekt problemu. Dlatego blade kwiaty wyrasta na mogile, a owoc pojawia się na więdnącej czereśni (108), dlatego „odlatują pszczoły letnich wyroje” (111), a „słabość wiąże owoce do drzewa” (111). Dziwić więc mogą słowa Stefana Lichańskiego o sonetach Ostrowskiej: „Macierzyństwo dlatego jest tak wielkim szczęściem, że dzięki niemu wnika się

najgłębiej w misteria Wielkiej Macierzy, osiąga się identyfikację z samą Wszechrodzicielką-Przyrodą⁵⁴. Przecież konstatacje te bardziej pasują do cyklu Staffa niż Ostrowskiej.

Nadrzędną kwestią staje się tu także upływ czasu. Od momentu pojawienia się dziecka kobieta zaczyna inaczej pojmować czas, odczuwać jego przemijanie. Właśnie ze względu na czas macierzyństwo staje się punktem zwrotnym w życiu kobiety⁵⁵. Nie jest on bowiem dla kobiety linearną strukturą, lecz „pulsującą rytmicznością”, cyklem. Wraz z ciążą rytmiczność ta zostaje zachwiana. Wyobrażenie i odczuwanie czasu ulega przededefiniowaniu: ciąża to oczekiwanie, a macierzyństwo to jego brak⁵⁶. Poza tym rozwój dziecka i zmiany z nim związane wizualizują upływ czasu. Z tego względu nigdy już nie będzie on dla matki „pulsującą rytmicznością”, lecz linią, prostą drogą, zmierzającą do finału – starości i śmierci. Dlatego macierzyństwo budzi ambiwalentne uczucia w matce – podmiocie lirycznym cyklu Ostrowskiej.

Podobną modyfikację jak w przypadku wpisywania macierzyństwa w cykl przyrody czyni Ostrowska, gdy prezentuje macierzyństwo w kategoriach twórczości – czyli posługuje się drugim popularnym motywem, jaki wykorzystywali poeci, mówiąc o macierzyństwie. Ponieważ kobieta nie ma dostępu do języka, macierzyństwo staje się niejako rekompensatą za niemożność twórczości symbolicznej. Kobieta tworzy swoim ciałem:

Lecz ta męka mym szczęściem jedynem,
Że w mym dziecku powstanie od nowa
Cała własnej mej duszy osnowa,
I ostanie, gdy ja już przeminę.

Zmartwychwstanie mój sen – moim synem! (110)

Oto z mego żywota podwoi
Wzniosłam zamek zwycięskiej wieczności. (112)

Pojawia się tu nawiązanie do starego toposu *exegi monumentum*. Twórczość jest dla artysty „pomnikiem trwalszym niż ze spiżu”, który zagwarantuje twórcom nieśmiertelność. Tym samym dla matki jest jej dziecko. To jej *opus vitae*. Dziecko ma dać matce trwanie wieczne, anihilować jej przemijanie, bo dzięki niemu będzie mogła powiedzieć: „non omnis moriar”. Dlatego „męka” – trud macierzyństwa – staje się szczęściem. Z tego też powodu matka ma ambiwalentny stosunek do macierzyństwa: z jednej strony

⁵⁴ S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia*, [w:] tegoż, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 339.

⁵⁵ Zob.: B. Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny...*, dz. cyt.

⁵⁶ Zob.: tamże, s. 228–231.

posiadanie dziecka uświadamia jej bowiem upływ czasu, a co za tym idzie – własną skończoność, starzenie się, przemijanie, z drugiej zaś – dziecko jest dziełem jej życia, gwarantującym trwanie i nieśmiertelność.

Rodzą się jednak kolejne wątpliwości:

Patrzę w wielkie, rozwarte źrenice
Mego dziecka, jak topią się we mnie,
Śniąc, że duszy nie własnej uchwycę...

I lęk nagły pogrąża mię w ciemnie:
Bowiem widzę w nich już – tajemnicę,
Którą przejrzyć požądam daremnie. (110; podkr. moje – M.S.)

Lecz już nowy sen w dziele mym gości,
Już nie moją potęgą gmach stoi. (112; podkr. moje – M.S.)

Dziecko początkowo jest tożsame z matką, stanowią jedność. Jak pisze Irigaray: CAŁE dziecko znajduje się w CAŁEJ matce⁵⁷, są dwoistością w jedności, jednością w dwoistości. Poród niszczy tę jedność. Matka czuje „śmiertelny ból i trwogę”, ponieważ nie może przed dzieckiem utaić „ran swych własnych” (109). Ritz zauważa, że: „Rany stają się «nieprzenośnie» raną narodzin”⁵⁸ – są ranami symbolicznymi. Następuje bowiem koniec istnienia „ciało-w-ciało”⁵⁹ z matką, dziecko przestaje być z nią tożsame. Syn wchodzi w symboliczny porządek ojca. Nie jest już dziełem matki, owocem jej kreacji. Kobieta dostrzega w nim tajemniczość, inność, „własność”. Gmach zaczyna się stawać inną – nie jej – potęgą, lecz potęgą Ojca. Z tego powodu nie można mówić o macierzyństwie jako o twórczości, kreowaniu z siebie nowej osoby, ponieważ po przerwaniu relacji „ciało-w-ciało” kończy się tożsamość matki i dziecka, a zaczyna tożsamość dziecka. Staje się ono niezależną osobą z indywidualnym ja.

Problem ten zajmował Ostrowską wielokrotnie. Na przykład w *Rozmyślaniach* napisała:

Jedynym skutkiem wiary w pielgrzymkę ducha skroś szeregi wciąż doskonałych wcieleń jest osłabienie twórczości macierzyństwa; poczucie, że kość z mojej kości nie jest wyłącznie duchem z mego ducha, że matka śledząca radośnie każdą iskrę rozwoju dziecka jest tylko piastunką śledzącą rozwój równego jej ducha z obcych jej, niewiadomych oddali i głębin⁶⁰.

⁵⁷ L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 12.

⁵⁸ G. Ritz, *Modernistyczna liryka kobieca*, dz. cyt., s. 78.

⁵⁹ Zob.: L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, dz. cyt.

⁶⁰ B. Ostrowska, *Utwory prozą*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1982, s. 48–49. Cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie...*, dz. cyt., s. 74.

Dlatego w ostatnim sonecie cyklu matka pyta:

Czyż nie dosyć, że krew ze krwi mojej?
Czyż nie dosyć, że kość z mojej kości,
Ciało z ciała i miłość z miłości?
Czyż tej jednej za mało ostoi? (112)

Z faktu pierwotnego bycia „ciało-w-ciało” nie wynika istnienie „dusza-w-duszę”. Dziecko nigdy nie będzie już tożsame z matką. Zacznie żyć własnym życiem i będzie dla niej stanowić tajemnicę. Kobieta uświadamia sobie, że dziecko – niebędące już dziełem jej kreacji – nie zagwarantuje jej nieśmiertelności, nie obroni przed przemijaniem i śmiercią. Pozostaje jedynie pogodzić się z własnym losem. Pełna pokory, ale też smutku, mówi:

Przeminęłam, jak skarga daleka
Fali, mrącej wśród rzecznych komyszy;
Rzeka życia ucieka... ucieka...

Cóż, że morze jej skarg nie usłyszy?
Morzem w ujściu swym staje się rzeka.
Ciszej, duszo... ciszej... ciszej... ciszej... (112)

Matka porównuje siebie do fali, która zanika w morzu. Ona nie tylko przemija, ale zupełnie, bezpamiętnie i bezpowrotnie znika, zatracą się w wodnym odmęcie. Rzeka jest również symbolem ludzkiego życia, upływu czasu, przemijania. Wydrycka podkreśla przy tej okazji, że:

Macierzyństwo, którego treść koncentruje się w doświadczeniu przemijania jednostki, pozwala w szczególny sposób zjednoczyć się z wszechświatem. (...) Najpełniejszy sens zyskuje więc macierzyństwo po przekroczeniu granic dzielących wszystkie istnienia, w perspektywie świata swoście zintegrowanego. (...) Doświadczenie przemijania prowadzi więc ku odczuciu ścisłego związku z uniwersum⁶¹.

Matka zdaje sobie sprawę, że jej czas już się skończył. Pozostaje jedynie zaakceptować wyroki losu. Ucisza swoją duszę. Należy bowiem milcząco przyjmować to, co przynosi życie. Owo przemijanie, ale także pokora, zostają podkreślone przez *aposiopesis* w ostatnim wersie cyklu. Zamilknięcie nie polega tutaj na gwałtownym przerywaniu wypowiedzi, lecz stopniowym, świadomym, spokojnym wyciszaniu. Wzmocniony zostaje przez to smutek. Mamy wrażenie, że mowa nie o macierzyństwie, lecz o śmierci, o pełnym pokory rozstawianiu się z życiem. Macierzyństwo może rzeczywiście

⁶¹ A. Wydrycka, „...rymów gałązeczki skrzydlate”..., dz. cyt., s. 128.

oznacza śmierć? Umiera kobieta, rodzi się matka; umiera wolność, rodzi się trud przemijania; umiera radość życia, rodzi się powolne wycofywanie z życia.

Ani włączenie w kosmiczny cykl natury, ani pojmowanie macierzyństwa jako aktu twórczego nie przynoszą zatem *de facto* pocieszenia kobiecie. Jak stare rośliny ustępują miejsca młodym, tak matka swym dzieciom. Dziecko nie jest też wynikiem kreacyjnych mocy matki, to nie jej dzieło. Ale w całym cyklu pojawia się jeden moment prawdziwej konsolacji. Matka wyznaje:

Otom w duch swym siebie straciła:
I bezmierniem tą stratą bogata,
Bowień wszystkim mię czyni jej siła. (111; podkr. moje – M.S.)

Wyrzeczenie się, rezygnacja z siebie na koszt dziecka sprawiają, że kobieta staje się bogata tą stratą. Wydrycka tak komentuje powyższy fragment: „Harmonię między matką a dzieckiem przywraca więc nie akt poznawczy, lecz duchowe doświadczenie ofiary – takie wyzbycie się ograniczającej jednostkowości, które sprawia, że odnajduje się ona jakby w jądrze rzeczywistości w związku z całym istnieniem”⁶². Matka ofiarowuje, daje, otwiera się na Innego w sobie samej. Liczy się tutaj tylko akt dawania, darowania. Nie pojawia się wszakże relacyjność. Nie wiemy, ani komu darowuje, ani co darowuje – siebie? dziecko? stratę? Ona traci, ale jednocześnie ta strata ją ubogaca. Strata sama w sobie, a nie – podkreślmy – strata na rzecz czegoś, czy też strata w celu uzyskania czegoś. Ważne jest samo „tracenie”, o „darowaniu” się nie wspomina. Ale to „tracenie” w kontekście macierzyństwa staje się „darowaniem”. Mowa więc tu o pewnym – jak by powiedział Jacques Derrida – „zdarzeniu daru”⁶³.

Z jednej strony „ekonomia daru”, z drugiej – „ekonomia wymiany” – wydaje mi się, że to jest nadrzędna różnica w pojmowaniu macierzyństwa przez Staffa i przez Ostrowską. Jak pisze Krystyna Kłosińska:

Dar, w przeciwieństwie do ekonomii wymiany, nie oczekuje na wzajemność. Wymiana zakłada dłużnika, podporządkowuje go sobie, ustanawia hierarchię. (...) Podstawę ekonomii wymiany stanowi akumulacja, koncentracja kapitału i dóbr. Wymiana utrzymuje w pogotowiu rachunek korzyści i strat. Dar nie tylko znosi hierarchię, bo nie ma długu, który obdarowany miałby spłacić, lecz

⁶² A. Wydrycka, *W poszukiwaniu sensu i pewności. O kreacjach rzeczywistości w liryce Bronisławy Ostrowskiej*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998, s. 58.

⁶³ Zob.: M.P. Markowski, *Pomyśleć niemożliwe. Marion, Derrida i filozofia daru*, „Znak” 2001, nr 1.

anihiluje lęk przed zbiednieniem, utratą. Aby bowiem dar mógł być naprawdę darem, trzeba, aby pozostał poza wiedzą zarówno tego, który go otrzymuje, jak i tego, który go daje. Trzeba, aby był nierozpoznawalny jako dar⁶⁴.

Hélène Cixous modyfikuje derridiańskie rozumienie daru, łącząc go właśnie z macierzyństwem. Twierdzi, że matkę określa ekonomia daru: darmowa miłość, która daje życie⁶⁵. Taką też sytuację spotykamy u Ostrowskiej. Matka nie oczekuje wzajemności – traci część siebie, zatracając siebie „w wielkiej pieśni życia”, lecz ta strata (sama w sobie) czyni ją bogatą. Nie robi tego dla kogoś lub dla czegoś: nic nie mówi o ojczyźnie i dobrych obywatelach, cały czas koncentruje się na sobie. Matka próbowała mieć nadzieję, że dzięki dziecku zyska nieśmiertelność, lecz w konfrontacji z rzeczywistością ta nadzieja okazała się złudna. Pozostała jedynie strata. Ale ona stała się „beźmiernie tą stratą bogata”. U Staffa natomiast nie tyle strata ubogacza matkę, ile to, co dzięki dziecku zyska: istnienie w społeczno-narodowym dyskursie. Pojawia się tutaj typowa sytuacja wymiany: matka daje społeczeństwu syna (wychowanego na dobrego obywatela), a społeczeństwo to ma w zamian dać jej szacunek i nobilitować jej osobę, w wyniku czego stanie się czcigodną Matką Polką. Matka oczekuje tu wzajemności. Wchodzi w taki układ świadomie (przecież ona o tym marzy). Kalkuluje i oblicza – stąd w pewnym momencie postępuje z hipokryzją. Dla mężczyzny sprawa przedstawia się właśnie w ten sposób: macierzyństwo jako forma wymiany, handlu. Kobieta „produkuje” społeczne dobro, za co zostaje wynagrodzona. Tak też działa macierzyństwo jako instytucja. Podstawą jej funkcjonowania jest handel wymienny: i synów, i matek. Natomiast macierzyństwo jako doświadczenie staje się darem. To coś niewyraźnego, nie do opisanego. Dlatego tak wiele w cyklu Ostrowskiej oksymoronów i paradoksów, z finalnym: macierzyństwo to strata, która ubogacza kobietę. Idąc tym tropem, można wytłumaczyć różnicę między tytułami obu cykli. Tytuł *Matka* zwraca uwagę na podstawowe zagadnienie sonetów: kobieta może liczyć się jedynie jako matka – jako kobieta, która wypełniła swą życiową misję: urodziła syna i wychowała go na dobrego obywatela. Tytuł *Macierzyństwo* sugeruje zaś główny problem cyklu: macierzyństwa samego w sobie, odartego z jakiegokolwiek funkcji użytecznej, pozbawionego celów społeczno-narodowościowych. Tylko takie macierzyństwo – jako intymne, indywidualne i czysto subiektywnie pojmowane doświadczenie – może być „zdarzeniem daru”.

⁶⁴ K. Kłosińska, *Fantazmaty*. Grabiński – Prus – Zapolska, Katowice 2004, s. 60.

⁶⁵ Za: tamże, s. 61.

Marcelina Kulikowska

Macierzyństwo jako poetycki temat odgrywa istotną rolę także w twórczości Marceliny Kulikowskiej – autorki trzech tomów poezji (*Z cyklu: Dzisiejszym dniom* z 1906; *Dusze kobiece... Serca kobiece...* z 1909 oraz – pośmiertnie wydane – *Barwy duszy* z roku 1911), która jest dziś praktycznie całkowicie zapomniana⁶⁶. Kulikowska bez wątpienia nie jest poetką tej klasy co Komornicka, Ostrowska i Zawistowska, niemniej, wydaje mi się interesująca, bo podejmuje zupełnie nowe tematy. I właśnie macierzyństwo – ujęte w nowatorski sposób – jest jednym z nich.

Kulikowska poświęciła macierzyństwu kilka wierszy, w których prezentuje różne aspekty tego zjawiska. O czulej, troskliwej miłości macierzyńskiej jest mowa w wierszu *Dzieci moje*. Podmiot liryczny to zakochana w swym dziecku matka, która mówi: „Dziecko jasne, miłe dziecko – stroisz mnie w koronę!”⁶⁷. Dziecko jest więc jej ozdobą, powodem do dumy. Matka poświęca mu całe swoje życie, lecz nie dlatego, by zyskać społeczny szacunek lub wpisać się w cykl natury czy też przedłużyć swoje trwanie. Celem jest tu miłość sama w sobie: ona oddaje dziecku swoje serce, ale jednocześnie jest pewna, że serce dziecka bije właśnie dla niej („Twoje – dziecko – serce małe, dla mnie skrzy się, pali”⁶⁸). To napawa matkę optymizmem, w tym znajduje siłę i pocieszenie. Dziecko jest dla niej jasnym, życiodajnym słońcem. Dlatego w pierwszym wersie trzykrotnie zwraca się do niego, a w drugim – również trzykrotnie – do słońca. Autorka stara się ukazać uczucia macierzyńskie bez odwołań do konwencji i stereotypów. Nie pojawiają się tu ani ojczyzna, ani mit Matki Polki, ani żadne utylitarne cele. Tekst jest stylizowany na ludową kołysankę, śpiewaną przy wykonywaniu jakiejś pracy

⁶⁶ Na temat życia i twórczości Kulikowskiej zob.: A. Baranowska, „*Stanę się przelotnym wspomnieniem*”. (Marcelina Kulikowska), [w:] tejże, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981; A. Wydrycka, *Marcelina Kulikowska – doświadczenie nicości*, [w:] tejże, *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012; A. Brożkowska, *Marcelina Kulikowska. Strzał w serce*, [w:] *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, red. E. Furgał, Kraków 2009; K. Grodziska, *Krakowianki zapomniane. O niezwykłych paniach pochowanych na Cmentarzu Rakowickim 1803–1920*, Kraków 2011. O Kulikowskiej wzmiankują również: E. Skorupa, *Transformacje i podobieństwa symboliki rewolucyjnej na przykładzie twórczości poetów młodopolskich*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – publicystyka – ikonografia*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005; E. Paczoska, *Kobiece twarz rewolucji. Rok 1905 w twórczości polskich pisarek*, [w:] tejże, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.

⁶⁷ M. Kulikowska, *Dzieci moje*, [w:] tejże, *Poezje*, oprac. A. Wydrycka, Białystok 2001, s. 49.

⁶⁸ Tamże.

(w tym wypadku szycia dziecięcych ubranek). Liczy się tutaj tylko miłość matki do dziecka: tkliwa, czuła, radosna.

Inną sytuację przedstawiono w sonecie *Do dziewcząt*, w którym został ukazany trud macierzyństwa. Dojrzała, doświadczona kobieta zwraca się do dziewcząt, które marzą o wspaniałym mężu i dzieciach. Chcą mieć potomstwo, choć nie zdają sobie sprawy z trudu bycia matką:

Przyszedł czas, przyszedł – kolebka stanęła,
I druga stoi, i izba już ciasna,
Kwiat purpurowy w żywe urósł dzieła,

Dusza gdzieś biedna uleciała własna,
Jedno i drugie już za tobą woła,
Spieszysz – znojnego uchyliwszy czoła...⁶⁹

Macierzyństwo wymaga od kobiety totalnego poświęcenia, rezygnacji z siebie, ze swych pragnień, dlatego „Dusza gdzieś biedna uleciała”. W gruncie rzeczy Kulikowska pokazuje w tym wierszu działanie mitu macierzyństwa: młode dziewczęta marzą o posiadaniu dziecka, ponieważ myślą, że płyną z tego same korzyści – szczególnie w patriarchalnym społeczeństwie, w którym – dzięki macierzyństwu – kobieta zyskuje nie tylko społeczny szacunek, ale w ogóle uzyskuje istnienie. Natomiast w momencie przyjścia dziecka na świat sytuacja diametralnie się zmienia⁷⁰, w konfrontacji z rzeczywistością mit ulega destabilizacji, ale także dekonstrukcji. Pojawiają się „macierzyńska praca”, brak czasu, zatracenie siebie na rzecz dziecka. Społeczna nobilitacja zupełnie znika z horyzontu. Pozostaje jedynie „znojne czoło” w macierzyńskim trudzie⁷¹.

Kulikowska poszła jeszcze dalej w próbach dekonstruowania „macierzyńskiej mitologii”. W wierszu *Codzienne dzieje* opisuje dzieciobójczynię. German Ritz zalicza ów tekst do wierszy roli, które najwyraźniej noszą znamię emancypacji. Píše: „Autentyzm eliptycznej mowy matki wciąga nas bez reszty i czytelnik skazany jest na ambiwalencję współczucia i zgrozy”⁷². Sytuacja liryczna jest niezwykle dramatyczna: podmiot liryczny to matka,

⁶⁹ Tamże, s. 50.

⁷⁰ Zob. B. Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny...*, dz. cyt.

⁷¹ Owo „znojne czoło” może także kojarzyć się z „bólem macierzyństwa”, ból psychiczny jest bowiem nieodłącznym elementem procesu macierzyństwa. Jak píše Kristeva: „Nie rodzi się w bólu, rodzi się ból: dziecko go reprezentuje i odtąd umiejscawia się, jest ciągły. (...) matka jest zawsze napiętnowana bólem, poddaje się mu” (J. Kristeva, „*Stabat Mater*”, [w:] *Kristeva Reader*, red. T. Moi, New York 1986, s. 167. Cyt. za: M. Fręś, *Ból i lek. Rytuał przejścia w rodzicielstwo (na podstawie „Polki” Manueli Gretkowskiej)*, www.free.art.pl/art-mix (data dostępu: 26 kwietnia 2012).

⁷² G. Ritz, *Modernistyczna liryka kobieca*, dz. cyt., s. 63.

która zamierza utopić swoje dziecko w Wiśle. Tym bardziej więc tragicznie brzmi wiersz, stylizowany na ludową piosenkę, z charakterystycznymi zdrobnieniami i powtórzeniami, na przykład:

Wisielka płynie, płynie,
Żółty piasek w głębinie...⁷³

Ta ludowa stylizacja podkreśla ukazanie problemu z „kobiecego” punktu widzenia. To kobiety bowiem zajmowały się śpiewaniem, a w tym „wiejskim bajdurzeniu” mówiły o sprawach dla nich ważnych, opowiadały historie, które je poruszyły, wygłaszały moralne nauki. Jednym z naczelných tematów twórczości ludowej jest nieszczęśliwa miłość. W *Codziennych dziejach* również mamy do czynienia z taką historią. Jej schemat jest prosty: chłopiec uwiódł dziewczynę, mówił, że jest jego jedyną, ona się zakochała, później on ją porzucił. Kulikowska dopowiada ciąg dalszy: dziewczyna została sama z dzieckiem i chce je zabić⁷⁴. Matka nie jest tu ukazana jako wyrachowana morderczyni bez sumienia, lecz jako ktoś, kto się waha, cierpi, próbuje szukać innego wyjścia. Mówi:

Chyba je rzucę na Wiślaną wodę,
Chyba poratuję życie moje młode... (...)
...Chyba dzieciąteczko tobie
Leżeć w tym Wiślanym grobie...⁷⁵

Bohaterka wiersza staje przed wyborem: albo ja, albo dziecko. W kulturze patriarchalnej kobieta sama z dzieckiem jest „nie-do-pomyślenia”, jest „nielegalna”, bo podważa odwieczny porządek. Kłosińska zauważa, że „nielegalna matka jest objęta represją, bo macierzyństwo takie jest nośnikiem subwersji, rozsadzaczem patriarchalnego porządku. (...) społeczeństwo zabija matkę, która rzuciła mu wyzwanie niezależnym, nielegalnym macierzyństwem”⁷⁶. Z kolei Kazimiera Szczuka stwierdza:

W systemie społecznym jest ono [macierzyństwo – M.S.] źródłem opresji polegającej na podziale kobiet na matki legalne i nielegalne. Te pierwsze działają w obrębie instytucji, jaką jest patriarchalne małżeństwo, gdzie pod presją praw i obyczajów należy znajdować macierzyńskie szczęście i spełnienie. Druga

⁷³ M. Kulikowska, *Codziennie dzieje*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 80.

⁷⁴ Schemat ten dość często pojawiał się na kartach powieści. Na przykład podobną sytuację opisuje Zapolska w *Kaśce Kariatydy*. Natomiast Kulikowska jest jedną z pierwszych, która wprowadziła temat dzieciobójstwa do poezji.

⁷⁵ M. Kulikowska, *Codziennie dzieje*, dz. cyt., s. 80 (podkr. moje – M.S.).

⁷⁶ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 84–85.

kategoria matek to kobiety upadłe, pogardzane, traktowane jak najgorsze szmaty tylko dlatego, że nie chroni ich mężowski immunitet⁷⁷.

Bohaterka wyznaje w pewnym momencie:

A cóż? a cóż ja zrobię,
Ja muszę też żyć sobie,
Ja muszę przecież żyć!⁷⁸

Wybór ten jest dramatyczny – w grę wchodzi przecież jej życie. Kiedy społeczeństwo odkryje nielegalne macierzyństwo, zabije ją, skarże na społeczny niebyt. Okazuje się jednak, że matka w gruncie rzeczy kocha to dziecko (nazywa je tklawie: „dzieciąteczko”). Ona cierpi, także fizycznie. Przeważają w tekście „somaticzne” opisy relacji matki i dziecka, które zaświadczały pierwotne bycie „ciało-w-ciało”. Dotyk staje się najważniejszym ze zmysłów:

Rękami zerwałam szmatki,
Koszulkę może zobaczę,
Cicho... Cicho... Ono płacze,
Ono się do mnie tuli,
Wypełza z zdartej koszuli,
Do mnie to, do własnej matki...⁷⁹

Bohaterka wie, że popełnia straszną zbrodnię. Dochodzi tutaj do starcia dwóch dyskursów: macierzyństwa jako instytucji i macierzyństwa jako doświadczenia. Innymi słowy, pojawia się konflikt między indywidualnymi odczuciami konkretnej kobiety a konwencjonalnym przedstawieniem kobiecości, konflikt między „ja” a „inni”⁸⁰. Ma świadomość, że ona jako matka nie powinna ranić innych, szczególnie swojego dziecka, bo nie leży to w jej „naturze”. Pogląd taki został jej imputowany przez społeczny dyskurs. Na tym też polega działanie macierzyństwa jako instytucji. Ale to właśnie natura podpowiada jej, że tylko dzięki zabiciu tego dziecka zachowa życie.

⁷⁷ K. Szczuka, *Milczenie owieczek. Rzecz o aborcji*, Warszawa 2004, s. 179.

⁷⁸ M. Kulikowska, *Codzienne dzieje*, dz. cyt., s. 81.

⁷⁹ Tamże, s. 81.

⁸⁰ Problem ten badała Carol Gilligan, która na przykładzie aborcji próbowała opisać charakter kobiecych sądów moralnych. Według Gilligan „dylemat aborcyjny odkrywa istnienie odrębnego moralnego języka, którego ewolucja odzwierciedla sekwencję kobiecego rozwoju moralnego. Jest to język konfliktu między egoizmem i odpowiedzialnością, definiujący problem moralny jako obowiązki opiekowania się i unikania ranienia innych” (B. Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny...*, dz. cyt., s. 106). Zob.: C. Gilligan, *In a Different Voice: Women's Conceptions of Self and Morality*, [w:] *The Psychology of Women*, red. M. Roth Walsh, London 1987.

Dochodzi tu do głosu macierzyństwo jako indywidualne i subiektywne doświadczenie. Poza tym zostaje podkreślona rola mężczyzny, który uwiódł i zostawił młodą dziewczynę. Bohaterka tekstu jest zatem także ofiarą: tego konkretnego mężczyzny, ale również patriarchalnego systemu społecznego, który skazuje kobiety na dramatyczne wybory – wybory w gruncie rzeczy bez wyjścia, cokolwiek bowiem zrobi bohaterka liryczna, doprowadzi do śmierci: swojej lub dziecka. Sytuacja taka jest tym bardziej tragiczna, że nie należy do wyjątków, lecz zdarza się często, powszechnie. Nieszczęśliwa miłość – z ciągiem dalszym w postaci nielegalnego macierzyństwa i jego konsekwencji – to „codzienne dzieje”.

Kulikowska wprowadza jeszcze jedną nowość do ujęcia tematu macierzyństwa w poezji młodopolskiej, a mianowicie relację matka–cóрка. Mówią o tym dwa wiersze-pożegnania. W wierszu o incipicie *Leżę sobie, córko moja, daleko od ciebie* stara matka rozmawia z nieobecną córką, która jest „gdzieś w świat rzucona”⁸¹. Już od pierwszego wersu zostaje zaznaczony dystans między matką a córką, ich rozłąka. Ale ta odległość nie zaprzepaściła związku między nimi. Matka wyznaje: „(...) czuję, czuję córko, serce twe kochane...”⁸². Mimo że nie są blisko siebie, matka odczuwa obecność swojej córki, więź pomiędzy nimi trwa. Matka pragnie dla córki jak najlepiej, modli się o pomyślność dla niej. Tkliwie żegna się z nią: „Bądźże zdrowa córko, córko... czoło twe całuję...”⁸³. Matka zdaje się rozumieć porządek społeczny, który „zabrania ciało-w-ciało z matką”⁸⁴, porządek, według którego „matka musi zostać zakazana, wykluczona”⁸⁵. Bohaterka wiersza pokornie się na to godzi. Wie, że pozostało jej jedynie (sensualne) wspomnienie pierwotnej jedni, pierwotnego ciało-w-ciało, a rozłąka jest niejako wpisana w relację matki z córką. Kobieta-córka przechodzi w porządek Ojca, w męski (patriarchalny) świat. Staje się „towarem” wymienianym między mężczyznami⁸⁶. Matka jest zaś skazana na samotność, jej rola już się bowiem skończyła.

Znacznie bardziej tragicznie przebiega pożegnanie matki z córką w ekspresjonistycznym poemacie *Ból*, w którym matka opłakuje śmierć córki. W gruncie rzeczy jest to bodaj pierwszy tren, w którym matka – podmiot

⁸¹ M. Kulikowska, *** („*Leżę sobie, córko moja, daleko od ciebie*”), [w:] tejże, dz. cyt., s. 229.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, dz. cyt., s. 13. Zob. też: A. Araszkiewicz, *Czarny ląd czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray*, [w:] *Ciało, płęć, literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Zob.: L. Irigaray, *Rynek kobiet*, dz. cyt.

liryczny – rozpacza po śmierci córki. Wcześniej to ojciec opłakiwał śmierć dziecka (wspomnieć choćby Kochanowskiego) albo matka opłakiwała śmierć syna (jako nawiązanie do Matki Boskiej). Natomiast w *Bólu* matka rozpacza po śmierci swojej córeczki Marysi. Pojawiają się w tekście pewne charakterystyczne dla wierszy tego typu elementy: niedowierzanie, że dziecko umarło; tezy, że śmierć dziecka jest niezgodna z prawami natury; szukanie pomocy u Boga; pragnienie zamiany (matka chce być w grobie zamiast córki); odwołanie do tradycji (skojarzenie z cierpieniem Matki Chrystusa). Matka pragnie być blisko swojej córeczki, chce ją przytulić, obronić. Mówi:

Puście!

Puście!

Ja w takiej męce –

To ja, jej matka, ja siwa,

Com się spaliła i stliła

Na świat jam ją rodziła⁸⁷.

To już nie jest pokorna matka z wcześniejszego wiersza, ale zdeterminowana, zrozpaczona, cierpiąca kobieta, która nie godzi się z wyrokami losu. Podkreśla swój udział w życiu córki. Mówiąc: „To ja, jej matka”, domaga się swoich praw – tych, które daje jej owo pierwotne bycie ciało-w-ciało. Tym bardziej że z chwilą śmierci jedynego dziecka umierają *de facto* dwie osoby: córka i matka. Śmierć dziecka pozbawia kobietę tej relacji, dzięki której staje się matką. Dlatego mówi: „Oto i ja umarła”⁸⁸. Uderza ponadto niezwykle aktywna postawa cierpiącej matki: ona czuje, że może coś zrobić; wierzy, że córkę da się jeszcze uratować; liczy na to, że ludzie ją okłamują, informując o zgonie dziecka. Zrozpaczona krzyczy: „Idę, puście, ja idę, obronię!...”⁸⁹.

Godna uwagi jest w *Bólu* rola zbiorowości, jakiegoś zbiorowego *ty* lirycznego, do którego matka kieruje swoją rozpacz („puście”, „Co brać ją chcecie ode mnie?”, „Nie męczcie mnie starej kobiety!”⁹⁰). To właśnie ta bliżej nieokreślona zbiorowość informuje matkę o śmierci dziecka i jednocześnie stawia opór, uniemożliwiając matce dostęp do zmarłej córki. W gruncie rzeczy jedynie zbiorowość wie o zgonie. Zbiorowość tę interpretować można jako prawo Ojca, głos społeczeństwa, symbol patriarchalnego porządku, który zabija córkę matce. Przez to morderstwo córka staje się martwa-dla-matki. I matce nie pozostaje nic innego, jak tylko zaakceptować niemożność relacji ciało-w-ciało, zaakceptować „martwą córkę”. Ta śmierć, o której

⁸⁷ M. Kulikowska, *Ból*, [w:] *tejże*, dz. cyt., s. 51.

⁸⁸ Tamże, s. 55.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże, s. 54.

jest mowa w wierszu, może być potraktowana jako symboliczne przejście córki z „dyskursu ciało-w-ciało” w dyskurs Ojca, jako inicjacja córki w porządek patriarchalny. Inicjacja ta jest możliwa jedynie przez śmierć-córki-dla-matki. W społeczno-kulturowym dyskursie nie ma bowiem miejsca na kobiece związki, kobiecą genealogię.

Ujęcie tematu macierzyństwa w twórczości Kulikowskiej pozostaje wyjątkowe na tle całej liryki młodopolskiej. Poetka mówi o nim wielostronnie, pokazuje rozmaite aspekty tego – jakże kobiecego – doświadczenia. Wydrycka powiada:

Mimo pokazania emocjonalnych konsekwencji Kulikowska macierzyństwa nie mitologizuje, nie łączy go z określoną filozofią lub światopoglądem, jak zdarzało się innym poetom (Staff, Ruffer, Ostrowska). Jej ujęcie rodzi się raczej z najprostszych obserwacji. Podkreśla zwłaszcza komplikacje związane z obyczajowymi rygorami, wobec których kobiety są najczęściej bezradne⁹¹.

Prezentacja tematu macierzyństwa dokonana przez Kulikowską jest – w przeciwieństwie do poetyckich, lirycznych cykli Staffa i Ostrowskiej – socjologiczna, „publicystyczna” bardziej niż poetycka. Nie odbiera to jednak tym tekstom wagi świadectwa pewnego sposobu myślenia o macierzyństwie, o jego jasnych i mrocznych stronach, o macierzyństwie jako doświadczeniu i jako instytucji.

⁹¹ A. Wydrycka, „*Jam jest z płomiennych róż...*”. O Marcelinie Kulikowskiej, [w:] M. Kulikowska, dz. cyt., s. 25.

Dwie matki. O żydowskich utworach Franciszki Arnsztajnowej

Więc urodziłam się na tym skrawku ziemi
Co mam zrobić, żeby poczuć się tutejszą?¹

To dramatyczne pytanie – dramatyczne, bo dotyczące kwestii fundamentalnych: zakorzenienia w miejscu, poczucia bezpieczeństwa i budowania tożsamości – zadała w roku 2001 Julia Hartwig. Sto lat wcześniej równie tragiczny problem rozważała inna lubelska poetka – Franciszka Arnsztajnowa:

Azaliż mi zostać przybłądą na wieki?
Azaliż już wiecznie od domu do domu
Mam żebrać litości jak starzec kaleki,
Zbywany pogardą, niemiły nikomu?²

Arnsztajnowa należała do najstarszego pokolenia młodopolan. Urodziła się w roku 1865, debiutowała w 1888. Nie można powiedzieć, że jest autorką zupełnie zapomnianą³. Jej wiersze były wznawiane dwukrotnie, w roku 1969,

¹ J. Hartwig, *Elegia lubelska*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 333.

² F. Arnsztajnowa, *Przybłąda*, [w:] tejże, *Poezje. Seria druga*, wyd. drugie, Kraków 1911, s. 13.

³ Jednym z pierwszych opracowań jej poezji był artykuł Feliksa Araszkiewicza pt. *Twórczość Franciszki Arnsztajnowej* („Region Lubelski” 1929, nr 2). Pozostało również wiele wspomnień o poetce, np.: H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bunt wspomnień*, Warszawa 1961; K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963; W. Gralewski, *Ogniste koła*, Lublin 1963; W. Mro-

w wyborze Romana Rosiaka⁴, oraz w 2005, przez Bogusławę Wójcikowską. W roku 1969 przypomniała jej twórczość Anna Kamieńska⁵. Pamięć o niej kultywuje zwłaszcza środowisko lubelskie⁶. W 1988 roku Ewa Łoś napisała miniaturę biografii Arnsztajnowej⁷, zaś w 2014 ukazała się książka Ali-ny Jahołowskiej pod tytułem *Franciszka Arnsztajnowa. Literacka legenda Lublina*⁸. Warto jeszcze wspomnieć o znakomitym reportażu Hanny Krall (*Wyjątkowo długa linia*) poświęconym postaci poetki⁹. Niektóre jej utwory zinterpretowała ostatnio Anna Jeziorkowska-Polakowska¹⁰. Wielokrotnie wspomina też o niej Agata Zawiszewska w książce o poetkach dwudziestolecia międzywojennego¹¹. Niemniej Arnsztajnowa nie jest autorką tak rozpoznawalną jak Komornicka, Zawistowska, Ostrowska czy Wolska¹².

Należy zauważyć, że o ile biografia poetki jest dość dobrze znana, o tyle jej twórczość nie została dostatecznie zbadana i opisana. Być może ma na to wpływ niezwykle interesujący życiorys – nie tylko ze względu na przyjaźń i współpracę z Józefem Czechowiczem, lecz także z powodu żydowskiego pochodzenia. Przypomnijmy najważniejsze fakty. Franciszka Arnsztajnowa

zowski, *Cyganeria*, Lublin 1963; K.A. Jaworski, *W kręgu „Kameny”*, Lublin 1969; E. Szelburg-Zarembina, *Dzieła*, t. 3, Lublin 1971.

⁴ Wypada dodać, że kilka wierszy Arnsztajnowej znalazło się w dwóch antologiach: *Poetki Młodej Polski*, oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1963; oraz *Poetki przełomu XIX i XX wieku*, oprac. J. Zacharska, Białystok 2000.

⁵ A. Kamieńska, *Poetka Lublina, legenda, dwugłos pokoleń*, „Twórczość” 1969, nr 10.

⁶ Na przykład na stronie internetowej Teatru NN znajduje się wiele informacji na temat Arnsztajnowej. W numerze 30 czasopisma „Scriptores” (2006), wydawanego przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, pt. Czechowicz – w poszukiwaniu ukrytego miasta kilka rozdziałów dotyczy poetki i jej rodziny. W innym numerze tego pisma jest osobna część (*Sprawa Arnsztajnowej*) poświęcona antysemickim atakom na poetkę i jej obronie podjętej przez Józefa Łobodowskiego („Scriptores” 2009, nr 35, Łobodowski. *Życie, twórczość, publicystyka, wspomnienia*). Z kolei w roku 2013 Andrzej Titkow (prawnuk Arnsztajnowej) nakręcił o niej film pt. *Album rodzinny*.

⁷ E. Łoś, *Franciszka Arnsztajnowa 1865–1942*, Lublin 1988.

⁸ A. Jahołowska, *Franciszka Arnsztajnowa. Literacka legenda Lublina*, Lublin 2014.

⁹ H. Krall, *Wyjątkowo długa linia*, Kraków 2005. Na ten temat zob.: R. Matuszewski, *O Józefie Czechowiczu i Franciszce Arnsztajnowej. Na marginesie książki „Wyjątkowo długa linia”*, „Twórczość” 2006, nr 5; K. Sokołowska, *Portret Franciszki Arnsztajnowej autorstwa Hanny Krall: „Wyjątkowo długa linia”*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski. Seria III. Kobieta żydowska*, red. A. Janicka, J. Ławski, B. Olech, Białystok 2015.

¹⁰ A. Jeziorkowska-Polakowska, *Polsko-żydowska literacka mapa Lubelszczyzny*, Lublin 2013.

¹¹ A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014. Autorka tropi m.in. obecność Arnsztajnowej w rozmaitych antologiach i opracowaniach.

¹² Symptomatyczna jest na przykład nieobecność Arnsztajnowej w przewodniku *Pisar-ki polskie od średniowiecza do współczesności*. Nie jest to, rzecz jasna, zarzut pod adresem autorek tej pionierskiej na gruncie polskim książki.

urodziła się w rodzinie zasymilowanego Żyda, lubelskiego kupca, dyrektora Towarzystwa Kredytowego Miasta Lublina, Bernarda Meyersona. Jej matka, Malwina Meyersonowa, była działaczką społeczną i powieściopisarką (autorką dwóch powieści: *Dawida* z 1866 i *Z ciasnej sfery* z roku 1878)¹³, wnuczką sławnego rabina Azriela Horowitza, zwanego „Żelazną Głową” – wielkiego przeciwnika chasydyzmu.

W Lublinie Meyersonowie prowadzili salon towarzyski, w którym spotykały się inteligenckie elity: żydowska z chrześcijańską. (...) Mimo ewidentnej polonizacji i postępowego charakteru życia, rodzina Meyersonów nigdy nie odcinała się od żydowskich korzeni, zachowując tradycje judaizmu¹⁴.

Podobnie było z mężem poetki – Markiem Arnsztajnem, znanym lekarzem i społecznikiem. Można więc uznać, że rodzina Franciszki należała do maskilów, oświeconych Żydów, inteligentów, którym bliska była tradycja haskali. Cechowało ich pozytywistyczne podejście do kwestii asymilacji Żydów – chcieli być pełnoprawnymi obywatelami polskimi, dlatego angażowali się w różne inicjatywy społeczne (na przykład Meyersonowie prowadzili ochronkę dla dzieci)¹⁵. Jednocześnie, polonizując się, nie wypierali

¹³ Na temat Malwiny Meyersonowej i jej twórczości zob.: A. Arczyńska, *Twórczość Malwiny Meyersonowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, Prace Literackie 2002, t. 40; A. Jeziorkowska-Polakowska, „*Ciemne swoje rzesze wiodła ku światłości*”. *Twórczość literacka i działalność społeczna Malwiny Meyersonowej*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski...*, dz. cyt.; D. Kalinowski, *Ku światłu... Twórczość literacka Malwiny Meyersonowej*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski...*, dz. cyt.

¹⁴ A. Jeziorkowska-Polakowska, *Polsko-żydowska literacka mapa...*, dz. cyt., s. 35–36. Pisząc o biografii Arnsztajnowej, korzystałem z ustaleń tej autorki. Więcej na temat żydowskiej inteligencji w Lublinie zob.: R. Kuwałek, *Czy Lublin miał żydowskie elity?*, „Scriptores” 2003, nr 1.

¹⁵ Kwestia asymilacji jest problematyczna, obejmuje ona bowiem bardzo wiele obszarów. Todd Edelman stwierdza: „Asymilacja pojęciowo obejmuje cztery analitycznie odrębne przemiany (i często jest mylnie z nimi utożsamiana), jakie zachodziły w zachowaniu i statusie Żydów XIX i XX wieku: akulturację (przyjęcie kulturowych i społecznych zwyczajów dominującej grupy nie-Żydów), integrację (wejście Żydów do nieżydowskich kręgów społecznych i sfer działalności), emancypację (otrzymanie praw i przywilejów, jakie posiadali obywatele/poddani z podobnej socjoekonomicznie warstwy) i sekularyzację (odrzućenie religijnych wierzeń oraz obowiązków i praktyk z nich wypływających)”. (T. Edelman, *Assimilation*. Cyt. za: A. Jeziorkowska-Polakowska, *Polsko-żydowska literacka mapa...*, dz. cyt., s. 48). Autorka dodaje: „Wydaje się, że w przypadku Arnsztajnowej trzy pierwsze kryteria potwierdzają jej asymilację w tych częściowych aspektach. Wątpliwość budzi natomiast czwarta przemiana religii” (tamże, s. 48). Na temat asymilacji Żydów w Polsce w XIX wieku zob.: A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989; *Ortodoksja. Emancypacja. Asymilacja. Studia z dziejów ludności żydowskiej na ziemiach polskich w okresie rozbiorów*, red. K. Zieliński, M. Adamczyk-Grabowska, Lublin 2003; *Wokół akulturacji i asymilacji Żydów na ziemiach polskich*, red. K. Zieliński, Lublin 2010; M. Opalska, I. Bartal, *Poles and Jews. A Failed Brotherhood*, Hanover 1992. Z innych

się swoich żydowskich korzeni, tradycji i religii. Z tego zapewne powodu zarówno Meyersonowa, jak i Arnsztajnowa pisały po polsku¹⁶. O tendencjach asymilacyjnych rodzin Meyersonów i Arnsztajnowów jednoznacznie świadczą telegramy (odnotowane przez Jeziorkowską-Polakowską) wysłane z okazji Pierwszego Walnego Zjazdu Zjednoczenia Polaków Wyznania Mojżeszowego Wszystkich Ziemi Polskich w roku 1919:

Franciszka Arnsztajnowa: „Szczерze popierając wszelkie poczynania, dążące do podporządkowania Żydów państwowej idei polskiej, przesyłam serdeczne życzenia powodzenia pierwszemu zjazdowi Polaków wyznania mojżeszowego”. Marek Arnsztajn: „Potępiając wszelkie roszczenia nacjonalistów żydowskich, z całego serca witam zjazd, dążący do podporządkowania Żydów idei państwowości polskiej”.

Malwina Meyerson: „Na schyłku dni swoich z radością witam wcielenie idei zespolenia Żydów z narodem polskim, której poświęciłam całe życie”.

Bernard Meyerson: „Podporządkowując się bez zastrzeżeń państwowej idei polskiej, witam serdecznie pierwszy zjazd Polaków wyznania mojżeszowego”¹⁷.

W czasie pierwszej wojny światowej poetka włączyła się w inicjatywę niepodległościową¹⁸, za co została uhonorowana wieloma odznaczeniami. W roku 1919 jej syn Jan – żołnierz I Brygady Legionów – przyjął chrzest. Arnsztajnowa nie chciała się ochrzcić, ponieważ wówczas spoczęłaby na cmentarzu katolickim, a nie obok męża. Jednakże w roku 1939, mieszkając już w Warszawie, została ochrzczona. Krall pisze o tym tak: „Franciszka Arnsztajnowa ochrzci się, mając ponad siedemdziesiąt lat. Nie wiadomo dlaczego. Wiadomo, że do getta pójdzie z własnej woli i już ochrzczona”¹⁹. Poetka świadomie poszła do getta, mimo że Ewa Szemberg-Zarembina i Pola Gojawiczyńska zorganizowały dla niej bezpieczne schronienie. Wybór ten

opracowań warto wymienić: A. Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Kraków 1987; *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004; *Żydowski Polak, Polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, red. A. Molisak, Z. Kołodziejska, Warszawa 2011.

¹⁶ Na problem ten zwracał uwagę Mieczysław Dąbrowski (a za nim – Anna Jeziorkowska-Polakowska): „(...) pisanie po polsku oznacza długi proces akulturacji i asymilacji, których rezultatem jest właśnie akt kreowania świata literatury w języku polskim. Tego procesu nie da się zlekceważyć, oznacza on bowiem czas przewartościowania zarówno kultury pierwotnej, jak i wtórnej, własnej i przyjętej, nabieranie dystansu, uczenie się, refleksję – to wszystko sprawia, że pisarz po tych doświadczeniach nie może być pisarzem żydowskim po prostu” (M. Dąbrowski, *Wstęp. Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*. Cyt. za: A. Jeziorkowska-Polakowska, *Polsko-żydowska literacka mapa...*, dz. cyt., s. 50).

¹⁷ Cyt. za: A. Jeziorkowska-Polakowska, „*Ciemne swoje rzesze wiodła ku światłości*”..., dz. cyt., s. 166–167.

¹⁸ Więcej na ten temat piszę w następnym rozdziale.

¹⁹ H. Krall, dz. cyt., s. 27.

– nienależący wszakże do wyjątków – był jasnym sygnałem, że nigdy nie wyrzekła się swojego pochodzenia i chciała dzielić tragiczny los jej siostr i braci. Zginęła w 1942, aczkolwiek istnieje kilka wersji jej śmierci²⁰.

Kwestia stosunku Arnsztajnowej do swojej żydowskiej tożsamości jest problematyczna. Hanna Mortkowicz-Olczakowa wspomina:

Nigdy, nawet w okresie swej najgorętszej działalności niepodległościowej, nie zapierała się ani nie ukrywała swego pochodzenia. A w długim życiu dane jej było przecierpieć zarówno pierwsze ataki bojkotowe inspirowane przez endecję w roku 1910 i 1911, jak i później okres rasistowskich dyskryminacji, kiedy jej piękna postać stała się celem napaści „Prosto z mostu”. Wtedy młodzi poeci bronili swej starszej przyjaciółki i protektorki listem otwartym, w którym przypominali jej lubelski dom, przystań konspiratorów i żołnierzy niepodległościowych, jej działalność patriotyczną, boje jej syna, dzielnego polskiego oficera²¹.

Autorka tych słów ma na myśli paszkwil Jerzego Pietrkiewicza z 1937 roku oraz list otwarty Józefa Łobodowskiego, który bronił poetki²². Ze wspomnień osób, które znały Arnsztajnową, wynika, że nigdy nie wyrzekła się ona swoich żydowskich korzeni. Anna Jeziorkowska-Polakowska w następujący sposób podsumowuje jej biografię:

Była poetką pochodzenia żydowskiego, piszącą po polsku, była także polską patriotką i działaczką niepodległościową. Z drugiej strony, nigdy nie ukrywała swojego żydowskiego pochodzenia, czuła tak silną więź z przodkami, że poszła umrzeć do getta, choć zapewne mogła ocalić życie²³.

²⁰ Niektóre źródła podają, że zginęła w Treblince, inne, że została zastrzelona w getcie lub zmarła tam na tyfus.

²¹ H. Mortkowicz-Olczakowa, *Na piętętku*, „Kamena” 1960, nr 18, s. 1.

²² Sprawa tych ataków była wielokrotnie opisywana. Dlatego na marginesie przytoczyć wypada jedynie fragmenty listu Łobodowskiego: „Pragnę zareagować na ton, w jakim p. Pietrkiewicz w przedrukowanym z «Myśli Narodowej» wierszyku ośmiela się pisać o poetce lubelskiej Franciszce Arnsztajnowej. Arnsztajnowa jest z pochodzenia żydówką (...). Pp. publicyści zapomnieli jednak dodać, że ta żydówka prowadziła intensywną pracę niepodległościową w Lublinie mniej więcej wtedy, gdy babcia niejednego «narodowego» redaktora chodziła w rudej peruce, że jej dom w Lublinie był przystanią dla wszystkich konspiratorów i żołnierzy Niepodległości jacy się wówczas przez miasto przewijali. W uznaniu owych zasług ta żydówką, którą dziś byle niepełnoletni pęta bierze za cel swoich grafomańskich wyczynów, została kilkakrotnie odznaczona przez Najjaśniejszą Rzeczpospolitą. Potrafiła wreszcie wychować swojego syna, ś.p. Jana Arnsztajna, na dzielnego oficera polskiego, który wprost z szeregów skautowskich poszedł na pole chwały, a jak tam sobie poczynił sprawdzić, panowie, we właściwych papierach. Pan Pietrkiewicz, który nie tylko prochu ale nawet zupy rekruckiej jeszcze nie wachał, powinien by zrozumieć, jaki dystans dzieli go od tej żydówki, którą łaskawie raczy znieważać”. Cyt. za: A. Jeziorkowska-Polakowska, *Polsko-żydowska literacka mapa...*, dz. cyt., s. 45.

²³ Tamże, s. 52.

Z zachowanych wspomnień i analiz wynika więc wyraźnie, że Arnsztajnowa nigdy nie negowała ani nie ukrywała swej żydowskiej tożsamości. Jednakże z nieco inną sytuacją spotykamy się w jej tekstach. Pokutuje bowiem błędne przeświadczenie, że poetka napisała tylko jeden wiersz, który mówi o jej żydowskim pochodzeniu – *Przybłądę*. Na przykład – Hanna Krall: „Jest to jedyny wiersz, w którym Franciszka Arnsztajnowa mówi o swoim żydowskim losie i żydowskim dziedzictwie”²⁴; Alina Jahołowska: „To jedyny wiersz poetki o jej korzeniach, skarga do żydowskiego Boga, żal mówiący o opuszczeniu”²⁵; Anna Jeziorkowska-Polakowska: „Trzeba dodać, że jest to jedyny utwór, w którym poetka wyraźnie nawiązywała do swego żydowskiego pochodzenia. (...) Poza *Przybłądę* nigdy później nie wypowiadała się w sprawach żydowskich, nie napisała żadnego utworu, w którym żydowskość ujawniłaby się w jakikolwiek sposób”²⁶. Co więcej, o wierszu tym nie wspominają ani Ewa Łoś, ani autorzy wstępów do wyborów wierszy poetki (Rosiak i Wójcikowska). Od roku 1911 *Przybłądę* nigdy nie był przedrukowywany (poza małym wyjątkiem: Anna Janicka pisała o nim w krótkiej notce poprzedzającej sześć wierszy Arnsztajnowej w tomie *Poetki przełomu XIX i XX wieku*, a następnie umieściła dwie z dziewięciu części utworu). O fakcie nieumieszczenia tego tekstu w zbiorze przygotowanym przez Rosiaka Krall pisze tak:

W powojennym zbiorze *Wiersze* opublikowanym przez Wydawnictwo Lubelskie nie ma *Przybłądy*. Autor wstępu zapewnił, że tom obejmuje prawie cały dorobek poetki. Prawie – bo pominięto „utwory o niskich wartościach artystycznych”. *Przybłądę* nie jest utworem gorszym niż inne. Przeciwnie. Jest wierszem przejmującym, jednym z najciekawszych i najważniejszych we wczesnej twórczości F. A. Nie o to zapewne chodzi, że był to nienajlepszy wiersz. Był to – nienajlepszy czas dla „żydowskiego” wiersza. Książka ukazała się w roku 1969²⁷.

Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że *Przybłądę* nie jest jedynym utworem Arnsztajnowej, w którym nawiązuje ona do swojego pochodzenia. Zresztą ostatnio udowodniła to Zuzanna Kołodziejska w książce o bodaj najpopularniejszym na przełomie XIX i XX wieku integracjonistycznym czasopiśmie żydowskim – „Izraelicie”²⁸. Okazuje się, że poetka zamieściła

²⁴ H. Krall, dz. cyt., s. 121.

²⁵ A. Jahołowska, dz. cyt., s. 11.

²⁶ A. Jeziorkowska-Polakowska, *Polsko-żydowska literacka mapa...*, dz. cyt., s. 46, 51.

²⁷ H. Krall, dz. cyt., s. 121.

²⁸ Zob.: Z. Kołodziejska, „Izraelita” (1866–1915). *Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma*, Kraków 2014. Chciałbym w tym miejscu podziękować Autorce za bezcenną pomoc w dotarciu do niektórych tekstów Arnsztajnowej. Dziękuję również Edycie Jantos za rozważanie mi pewnych wątpliwości interpretacyjnych oraz za rozmowy o Żydach i kwestiach żydowskich.

tam dziewięć swoich tekstów, z których większość wprost traktuje o ówczesnej sytuacji Żydów w Polsce. Wymieńmy najważniejsze z nich: wiersz o incipicie *Czy runą kiedy tych przesądów mury* z 1889 (ze słowami „Tyś żyd, nie dla cię ludów blask i chwała”²⁹), *O nie mów nic, matko!*³⁰ z 1896 (który ze względu na lokalizację da się odczytać w kontekście żydowskiej tożsamości), *Przybłąda* (którego fragmenty drukowane były również w 1896), *Na puszczy*³¹ z 1906 oraz krótki tekst prozatorski z 1906 pod tytułem *Z cichego zakątka*³², o którym Kołodziejska pisze: Arnsztajnowa „pokazywała, że o klęsce integracji świadczy niechęć emancypujących się Żydów do powrotu do miast i miasteczek, z których wyjechali, by się kształcić”³³. Do wszystkich tych utworów wracam w dalszych częściach niniejszego rozdziału.

Rok po debiucie Arnsztajnowa opublikowała następujący wiersz:

Czy runą kiedy tych przesądów mury,
Co wrogo dzielą bratnie ludzi plemię?
Czy mrok ciemnoty rozproszy ponury
Miłości płomień, oświecając ziemię?
– Tymczasem słońce skryło się za chmury.

Próżno miłością twoje serce płonie,
Próżno, ku bratniej nawołując zgodzie,
Do synów ziemi wciąż wyciągasz dłonie;
Twych pragnień, dążeń, żydowski narodzię,
Nikt wiedzieć nie chce – świat w mgle waśni tonie.

Tyś żyd, nie dla cię ludów blask i chwała,
Nędza i postępek, ból i rozkosz świata,
Gdy pierś twa jęknie, lub dumą zapala,
Lodem ją zetnie głos wzgardy spółbrata:
„Chrześcijańskiego – wrzaśnie – chcesz funt ciała!”

Czy w swej pracowni, pochylając głowę,
Nad szkłem retorty myśl i oko trudzi;
Czy zbadał świata złożoną budowę;
Czy wiecznie głodną wiedzy garstkę ludzi
Krwia serca karmiąc, myśli rzucał nowe;

²⁹ F. Arnsztajnowa, *Z pieśni nieweneckich (Czy runą kiedy tych przesądów mury)*, „Izraelita” 1889, nr 3, s. 24.

³⁰ F. Arnsztajnowa, *O nie mów nic, matko!*, „Izraelita” 1896, nr 47, s. 409–410.

³¹ F. Arnsztajnowa, *Na puszczy*, „Izraelita” 1906, nr 8, s. 90.

³² F. Arnsztajnowa, *Z cichego zakątka*, „Izraelita” 1906, nr 36, s. 466–467.

³³ Z. Kołodziejska, dz. cyt., s. 286. Pozostałe teksty Arnsztajnowej publikowane w „Izraelicie” to: *Z ulicy* (1889, nr 49), *Legenda* (1897, nr 3), *Córka. Obraz dramatyczny...* (1912, nr 1–2) oraz *Na śmierć oracza. Pamięci Bolesława Prusa* (1912, nr 21).

Czy słowem pełnem zapału, natchniony,
Ze świata muz i bogów niosąc wieści,
Potęgą ducha wniósł się nad miliony;
Czy pieśni dźwiękiem miłe ucho pieści,
Z głębi swej piersi srebrne snując tony;

Czy wśród kul świstu na bój krwawy idzie,
W szeregach broniąc świętej braci sprawy:
Próżno żyd cierpi – o hańbo, o wstydzie!
Nic od piekielnej nie uwolni go wrzawy:
„Chrześcijańskiego ciała chcesz, precz żydzie!”

Lecz choć brat dłoń mą odpycha surowy,
W świątyniach różnych choć służymy Panu,
Modły innemi choć zanosim słowy,
On, wzniosła sosna, i ja, cedr z Libanu,
Czyż w jednej ziemi nie złożymy głowy?

Więc choć mrok dzieli jednej matki dzieci,
Nie płacząc: w sercu iskra skrzy gorąca,
Wierzę, iż wieków praca ją roznieci,
Wierzę, iż nocy chmury poroztrąca
Promień miłości – słońce znów zaświeci³⁴.

W dwóch początkowych wersach została zarysowana problematyka całego utworu: przesady dzielą społeczeństwo polskie. Arnsztajnowa kilkakrotnie używa określenia „bratnie ludzi plemię”, które świadczy o tym, że była ona zwolenniczką integracji. W świetle pierwszej strofy wydawać by się mogło, że nadziei upatruje w haskali – oświeceniu żydowskim. Tylko na drodze edukacji i wzrostu świadomości uda się asymilacja – rozumiana właśnie jako integracja, współwystępowanie z Polakami, lecz z zachowaniem swoich tradycji i religii. Okazuje się jednak, że jest to niemożliwe ze względu na polskie stereotypy i uprzedzenia dotyczące Żydów. Wina leży więc po stronie Polaków, a nie Żydów. Dodajmy: takich Żydów, jak rodzina Arnsztajnowej – maskilów i przeciwników chasydyzmu. Dwukrotnie pojawia się w tekście „chrześcijańskie ciało”. Sugeruje to trzy źródła uprzedzeń. Pierwsze – religijne, wskazujące na fakt, że to Żydzi zabili Chrystusa. Drugie – kulturowe, wynikające z przesądów, że Żydzi robią macę z chrześcijańskich niemowląt³⁵. Trzecie – narodowe, mówiące o tym, że Żydzi zagrażają Polakom jako narodowi bez państwa.

³⁴ Ponieważ żydowskie wiersze Arnsztajnowej nigdy nie były przedrukowywane, zamieszczam ich teksty w całości – M.S.

³⁵ Więcej na ten temat zob. np.: J. Żyndul, *Kłamstwo krwi. Legenda mordu rytualnego*, Warszawa 2011; J. Tokarska-Bakir, *Legends o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008.

Inicjatywa asymilacyjna podejmowana przez Żydów i jednoczesna niechęć społeczeństwa polskiego opisane są w drugiej zwrotce, w której ujawnia się adresat wiersza – naród żydowski. Poetka pisze: „Próżno miłością twoje serce płonie, / Próżno, ku bratniej nawołując zgodzie”. I stwierdza, że „nikt widzieć nie chce” starań oraz dążeń Żydów do integracji. Odnotowuje ich opuszczenie czy też osamotnienie, dojmujące poczucie obcości. Uczucie to jest o tyle tragiczne, o ile niezrozumiałe, bo Żydzi obecni są w Polsce od wieków. Dlatego dramatycznego wydźwięku nabiera zwrot „Tyś żyd”, zostaje bowiem użyty jako oskarżenie, które jest wyrazem „wzgardy spółbrata”. Nie dla Żydów „ludów blask i chwała” – powiada Arnsztajnowa. Nawiązuje tu do diaspory. Ponieważ byli oni narodem rozproszonym, nie mogli ukonstytuować się jako „lud” na fundamencie państwowości – wspólnie dzielonej ziemi. Jednakże, co warto podkreślić, Polacy również byli w tym czasie narodem „bez ziemi” – bez terytorium i własnego państwa. To właśnie jest współludział, partycypacja w losie. Ale sytuacja ta skazuje zasymilowanych Żydów na poczucie podwójnej obcości – są Żydami bez ojczyzny i zarazem Polakami bez państwa.

W kolejnych strofach poetka zauważa, że jakkolwiek Żydzi by się starali, nigdy nie będą zaakceptowani. Mogą być oni rzetelnymi pracownikami, znakomitymi naukowcami lub twórczymi artystami – zawsze będą im towarzyszyć wzgarda i odrzucenie, brak akceptacji i osamotnienie. Jest to tym tragiczniejsze, że zasymilowani Żydzi chcieli oprzeć swoją tożsamość na dwóch filarach – polskim i żydowskim. Co więcej, w szóstej zwrotce pojawia się obraz Żyda, który „wśród kul świstu na bój krwawy idzie, / W szeregach broniąc świętej braci sprawę”. Arnsztajnowa nawiązuje tu do walk narodowowyzwoleńczych i powstań niepodległościowych, w których polscy Żydzi brali udział, walcząc o Polskę, a nie o Izrael. Dla nich – tak jak dla Polaków – była to „święta sprawa”. Święta, bo chodziło o wspólną ojczyznę, a zatem – wspólne państwo polskie, tożsamość i los, dzielony z „braćmi”. Dramatyczne w swej wymowie jest podsumowanie tego zaangażowania: „próżno żyd cierpi”. Ofiara poniesiona w imię odzyskania przez Polskę niepodległości jest bezsensowna, ponieważ niepodległość nigdy nie będzie ich wolnością. Zawsze będzie im towarzyszyć poczucie obcości, nie-swojskości. Wywalczona przez nich ojczyzna nie będzie ich ojczyzną, bo zawsze usłyszają „precz, żydzie”.

Przedostatnia strofa poświęcona jest religii i wierze. W gruncie rzeczy Bóg Izraela i Bóg chrześcijan jest tym samym Bogiem, choć czczonym w inny sposób („W świątyniach różnych (...) służymy Panu”). Z jednej strony pojawia się „wzniosła sosna” – chrześcijański symbol Chrystusa i nieśmiertelności, z drugiej – „cedr z Libanu”, odsyłający do tradycji żydowskiej, na przykład *Pieśni nad Pieśniami*, *Księgi Psalmów* czy też opisu

świątyni zbudowanej przez króla Salomona (*I Księga Królewska*). Jednakże pytanie „Czyż w jednej ziemi nie złożymy głowy?” wskazuje na bardzo znaczący fakt. Dla asymilujących się Żydów równie ważne jak budowanie tożsamości na podstawie wiary było konstituowanie jej na gruncie polskiego państwa – ziemi, granicy i wspólnoty. Oni nie czuli się bardziej Polakami niż Żydami, czuli się Polakami-Żydami.

Znaczące jest więc wyznanie z ostatniej zwrotki: „mrok dzieli jednej matki dzieci”. Matka odgrywa w kulturze żydowskiej niebagatelną rolę, ponieważ to dzięki niej zyskuje się żydowską tożsamość³⁶. Jeśli Arnsztajnowa pisze, że Polacy i Żydzi mają jedną matkę, wskazuje wyraźnie, iż matką zasymilowanych Żydów jest przede wszystkim Matka Polska. Ważniejsza dla nich jest tożsamość Polaka niż tożsamość Żyda. Choć nie zakłada to ani wyrzeczenia się wiary ojców, ani swej żydowskiej tożsamości.

Wiersz kończy się jednak optymistycznie. Poetka zdaje sobie sprawę z funkcjonujących stereotypów, trudności i „przesądów murów”, ale wierzy, że dzięki wspólnej pracy uda się pełna asymilacja (ze strony żydowskiej) i akceptacja (ze strony polskiej). Innymi słowy: Arnsztajnowa diagnozuje i rozpoznaje złą sytuację Żydów w Polsce, ale jest przekonana, że będzie lepiej i staną się oni pełnoprawnymi obywatelami odrodzonej Polski.

Z czasem narastały w niej wątpliwości i obawy, czego wyrazem jest poemat *Przybłęda* – świadectwo konfliktu postaw między asymilacją a syjonizmem.

PRZYBŁĘDA

I.

Boże mych ojców, wielki Boże Izraela,
Ty, coś mię ongi wyrwał z rąk nieprzyjaciela,
Ty, coś mi przejść pozwolił przez Czerwone morze,
Przecz-żeś mię dziś opuścił, wszechmogący Boże?

Azalim zgrzeszył?... Takżeż grzech ten strasznym, Panie,
Żeś zabrał cześć mi, spokój, wszelkie ukochanie,
Żeś diadem zerwał z głowy, zdeptał mą purpurę,
Na czoło dał Kaina piętno mi ponure;

³⁶ Na temat *jidisze mame* zob.: J. Lisek, *Jidisze mame – ciało i mit*, „Cwiszn” 2010, nr 3. W rozdziale tym stosuję termin „żydowska matka” lub „matka Żydówka”, a nie *jidisze mame*, ponieważ *jidisze mame* jest kategorią zarezerwowaną raczej dla przestrzeni domowej, rodzinnej i intymnej, mnie zaś chodzi bardziej o pewną symboliczną figurę związaną z tradycją, religią i prawem. Innymi słowy, polskim odpowiednikiem *jidisze mame* jest „polska mama”, natomiast Matce Polce odpowiada „żydowska matka”.

Żeś iskrę wyrwał z łona, w proch startł duszę hardą,
Żeś czystej wiary klejnot plemion oplwał wzgardą?...
I nie wiem, gdzie jest brat mi, gdzie mi domu progi,
I nie wiem, gdzie jest cel mi, kres gdzie mojej drogi...

I jestem jako trzcina od wiatru się gnąca,
I jestem jako fala, którą wiosło trąca,
I idę, i powracam, waham się jak one,
I wicher mię gna w jedną, wiosło w drugą stronę.

Azalim zgrzeszył... Panie, wejrz na moje męki,
Wejrzyj, jak straszną karę cierpię z Twojej ręki!
Boże mych ojców, wielki, miłosierny Boże,
Zaliż pokuta taka grzechu zmyć nie może?

II.

I rzekli mi, którym głosiłem swe żale:
Przecz jęczysz i płaczesz? zapomnij przeszłości!
Potoku płynące nie cofną się fale,

Do źródła nie wrócą... tak onej świetności,
I zwycięstw i blasków twych czasy minione
Nie wrócą... wchłonęło je morze wieczności.

I ty ich zapomnij i odziedziczone
Swe porzuć obrzędy... a bliźnim ci będzie
Lud każdy... ukochaj te obce... a one

Cię przyjmą, i braci i dom znajdziesz wszędzie.

III.

I oto stłumiłem swe jęki i żale,
I stracić siliłem się pamięć przeszłości,
Cisnąłem w potoku toczące się fale

Obyczaj i mowę, minionej świetności,
Zabytek najdroższy, i księgi me stare,
Spuściznę praojców, na stosie miłości

Ku obcym spaliłem i tylko już wiarę,
Ostatni mój klejnot, zatrzymał, i ona
Pójść miała i ofiar wypełnić mych miarę,

Gdy ludy mi bratnie otworzą ramiona.

IV.

A których miłości i serca łaknąłem –
Poiły mię żółcią... a które przybrałem
Na braci, by drogą cierniową iść społem –

Karmiły mię wzgardą i szyderstw swych kałem...
A one, z którymi nieść miałem ich brzemię,
Nie chciały iść ze mną: Tyś obcy nam ciałem,

Krwią obcy, i obcem na wieki twe plemię,
I nigdy nam braćmi twe dzieci nie będą,
I nigdy ci matką rodzoną zwać ziemię,

A imię twe – tułacz... precz od nas, przybłądo!

V.

Więc jam jest przybłądą... wiek ubiegł dziesiąty,
Jak drżący tej ziemi przypadłem do łona,
Lat tysiąc... i wszystkie obiegłem jej kąty,

I każda piędź łzami, krwią moją zroszona,
I wszędzie swe myśli i czyny posiadałem,
I wszędzie mych dzieci już prochy rozviałem,

Lecz jam jest przybłądą... i matką mi ona
Być nie chce... Tyś obcy, krwią obcy i ciałem,
Tułacz, przybłądo!... O straszneż wy słowa,

I strasznie grzeszników Ty każesz, Jehowa!

VI.

Azaliż mi zostać przybłądą na wieki?
Azaliż już wiecznie od domu do domu
Mam żebrać litości jak starzec kaleki,

Zbywany pogardą, niemiły nikomu?
I gwałtem się obcym narzucać na brata?
Jak pies wiecznie korny, jak pies próżen sromu

Kark chyląc mam lizać dłoń, com mną pomiata?
O zbudź się, olbrzymie, i wstrząśnij ramiona!
Do stóp ci upadnie oplwana twa szata,

A duch Machabejów znów wstąpi do łona.

VII.

O zbudź się... tam w dali Jeruzalem święta
Wciąż czeka na ciebie... zrzuć hańby swej pęta
I wróc do twej matki... na wiernem jej łonie

Idź gorycz swą wylać, wypłakać męczarnie...
O idź!... ona dziecię zbłąkane przygarnie...
I w płaszczu z purpury, w złocistej koronie

Znów dumny zasiądziesz na przodków swych tronie.
A one, dziś nędznym gardzące przybłądą
I kark twój schylony depcące bezkarnie,

Gdy silnym cię ujrzą – potęgę czcić będą.

VIII.

I kij biorę w dłonie i torbę na ramię,
I rażno w daleką znów puszczam się drogę.
Hej, dalej, tułacz!... Raz jeszcze przy bramie

Stałem, by spojrzeć przez łez mych śreżogę
Na oną przybraną... i dziwnym urokiem
Oplotła mię znowu, i iść już nie mogę.

O matko – macocho! Karmiony twym sokiem
Jam wrósł w twoje łono korzeniem głębokim,
I choćbym go wyrwać dziś chciał siłą całą,

Napróżno... przy tobie me serce zostało.

IX.

I oto znowu we łzach na rozdrożu stoję,
I nie wiem, kędy zwrócić drżące kroki moje...
To w dal mię nęci wolność, blask praojców sławy,
To duszę szarpie miłość, ból rozstania krwawy.

I nie wiem, gdzie jest brat mi, gdzie mi domu progi,
I nie wiem, gdzie jest cel mi, kres gdzie mojej drogi;
I nie wiem nawet, która matka jest prawdziwa,
Czy ta, co mnie odtrąca, czy ta, co mnie wzywa.

I jestem jako trzcina od wiatru się gnąca,
I jestem jako fala, którą wiosło trąca,
I idę, i powracam, waham się jak one,
I wicher mnie gna w jedną, wiosło w drugą stronę.

A w którą stronę idę – serce drży tułaczę,
A w którą stronę idę – dusza we mnie płacze.
Boże mych ojców, dobry, miłosierny Panie,
Przecz-żeś zamienił w mękę moje ukochanie?

Boże mych ojców, wielki Boże Izraela,
Ty, coś mię ongi wyrwał z rąk nieprzyjaciela,
Ty, coś mi przejść pozwolił przez Czerwone morze,
Przecz-żeś mię dziś opuścił, wszechmogący Boże?

Na uwagę zasługuje już sama kompozycja poematu, który składa się z dziewięciu części, z których początkowa i finalna liczą po pięć strof czterowersowych, środkowe zaś – po trzy tercyny i jednowersowe podsumowanie. Adresatem jest Bóg Izraela, za podmiot liryczny można natomiast uznać albo Żyda – tytułowego przybłędę, albo cały naród żydowski. Pierwsza i ostatnia część mają charakter błagalny, a środkowa to pewnego rodzaju opowieść o dziejach, sytuacji i wyborach podmiotu. Niewątpliwie dominuje stylizacja biblijna, nawiązania do *Księgi Psalmów* (zwłaszcza Psalmu 137 *Nad rzekami Babilonu*) są ewidentne. Można też dostrzec aluzje do *Szma Israel* – jednej z dwóch najważniejszych modlitw w judaizmie, będącej żydowskim wyznaniem wiary. *Przybłędę* uznać można za pewnego rodzaju odpowiedź na tę modlitwę. O ile bowiem w *Szma Israel* przemawia Bóg, formułując wymagania wobec narodu żydowskiego, o tyle w *Przybłędzie* mówi ów naród, pytając o powody swojej tragicznej sytuacji. Wszystko to czyni utwór Arnsztajnowej nie tylko tekstem podniosłym i patetycznym, lecz także dramatycznym w swej wymowie, traktującym przecież o pewnym fundamentalnym żydowskim doświadczeniu i dylemacie.

W pierwszej strofie poematu podmiot zwraca się do Boga, wspominając niewolę egipską i przejście przez Morze Czerwone. Czas czterdziestu lat wędrówki do Ziemi Obiecanej to symboliczny moment kształtowania się tożsamości żydowskiej, która oparta jest na wierze i przeświadczeniu o boskiej opiece. Dzięki niej przecież ukonstytuował się naród żydowski jako naród wybrany. Dlatego pojawia się „czyste wiary klejnot” – religia jest czymś, na czym zbudowano tożsamość i zarazem czymś, co pozwoliło ją ocalić. Składają się na nią pamięć, historia, kultura, język, wiara i poczucie wspólnoty. Tym bardziej dojmujące jest w tej sytuacji poczucie osamotnienia i opuszczenia przez Boga. Z tego powodu bohater zastanawia się, jak wielki grzech musiał popełnić, że Stwórca zabrał mu „cześć, spokój, wszelkie ukochanie” oraz dumę i godność. Odtąd towarzyszy mu poczucie upokorzenia i „Kainowe piętno”. Przypomnijmy, po zabiciu Abła Kain usłyszał od Boga następujące słowa: „Tułaczem i zbiegiem będziesz na ziemi”

(Rodz 4, 12)³⁷, po czym dał mu znać, by wszyscy go rozpoznawali i nikt nie zabił. Alan Unterman uważa, że kara ta symbolizuje „los narodu żydowskiego, za swój grzech odrzucenia Jezusa, wiecznie wędrującego, nie zaznajęcego odpoczynku”³⁸. To jedna z przyczyn niechęci innych społeczeństw do Żydów, którzy – w powszechnej opinii – są „bratobójcami”, bo zabili Chrystusa. Karą za to jest diaspora: „I nie wiem, gdzie jest brat mi, gdzie mi domu progi, / I nie wiem, gdzie jest cel mi, kres gdzie mojej drogi...”. To kluczowe dla Żydów pytanie wprowadza do poematu wątek syjonistyczny. Czy owym celem wędrówki ma być (w tym przypadku) Polska, czy też Palestyna?

Ruch syjonistyczny, zapoczątkowany pod koniec XIX wieku przez Teodora Hertzla, cieszył się na ziemiach polskich popularnością, o czym świadczą liczne publikacje³⁹. Dla zasymilowanych Żydów stanowił jednak problem, ponieważ stawiał ich przed wyborem nie tylko drogi życiowej (zostać czy wracać do Palestyny), ale też zdefiniowania swojej tożsamości: czy jestem bardziej Żydem (i wrócę), czy Polakiem (i zostanę). To również pytanie o identyfikację – do której wspólnoty należę: żydowskiej czy polskiej. Pytanie tym bardziej dramatyczne, że ani Polacy, ani Żydzi nie posiadali w XIX wieku ojczyzny. Dlatego Arnsztajnowa pisze: „I jestem jako fala, którą wiosło trąca, / I idę, i powracam, waham się jak one, / I wicher mię gna w jedną, wiosło w drugą stronę”. Pierwszą część kończy błaganie: „Panie, wejrz na moje męki, / Wejrzyj, jak straszną karę cierpię z Twojej ręki!”. Wizja Boga jest tu ewidentnie starotestamentowa i judaistyczna – to Bóg-Władca, który srogo karze.

W drugiej części poetka wskazuje na podstawowy dylemat Żydów w diasporze: czy ochronić swoją tożsamość, nawet kosztem nieakceptacji i odrzucenia, czy też się zasymilować, wtopić w obcą kulturę i wyrzec tożsamości. Obce (czyli innych narodów) głosy twierdzą, że nie da się odbudować Izraela – ojczyzny, która gwarantuje bezpieczeństwo i poczucie partycypacji we wspólnocie: „Potoku płynące nie cofną się fale, / Do źródła nie wrócą... tak onej świetności, / I zwycięstw i blasków twych czasy minione / Nie wrócą...”. Arnsztajnowa wie, że cena asymilacji jest wysoka, bo wymaga wyrzeczenia się wszystkiego tego, co konstituowało tożsamość żydowską. Odnalezienie wspólnoty („i braci i domu”) odbyć się musi kosztem zarówno zapomnienia

³⁷ *Księga Rodzaju, Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1980.

³⁸ A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994, s. 305–306.

³⁹ Na przykład: W. Feldman, *Asymilatorzy, syjoniści i Polacy: z powodu przełomu w stosunkach żydowskich w Galicji*, Kraków 1893; S. Kempner, *Syjonizm: kilka uwag polemicznych*, Warszawa 1903. Więcej na ten temat zob.: Z. Kołodziejska, dz. cyt. (rozdział *Stosunek do syjonizmu*).

o swej przeszłości („zapomnij przeszłości”), jak i rezygnacji z religii („porzuć obrzędy”), (która – dodajmy – jest jedynym czynnikiem gwarantującym ciągłość i trwałość żydowskiej tożsamości), oraz ukochania tego, co obce – bezwarunkowej akceptacji nie-swojej kultury i religii. I znów pojawia się tu pytanie: kim mam być – Żydem czy Polakiem?

W kolejnej części bohater podjął już decyzję o asymilacji. Mówi, że próbował zapomnieć o swojej przeszłości i spalił „na stosie miłości ku obcym” wszystko to, co było dla niego najważniejsze: obyczaj, mowę, księgi – spuściznę praojców. Jego dramat polega na tym, że – rezygnując z języka i tradycji – przestaje być Żydem, bo jego tożsamość budowana jest na podstawie tych wartości, a nie na przykład przez zakorzenienie w konkretnym miejscu. Dlatego chce ocalić „ostatni klejnot” – wiarę. Ujawnia się tu pewna koncepcja asymilacji, oparta na zintegrowaniu się ze społeczeństwem polskim (przyjęciem języka i kultury), lecz z zachowaniem religii żydowskiej. Doskonale zdaje on sobie jednak sprawę, że wówczas nigdy nie zostanie w pełni zaakceptowany i przyswojony. Rzeczywista asymilacja wymaga bowiem konwersji. Tylko wyrzekając się judaizmu, Żydzi mogliby zostać członkami społeczeństwa polskiego. Cena, jaką muszą zapłacić, jest wysoka, bo wtedy stają się nikim – narodem bez narodu i bez państwa, bez przeszłości i z nikłą nadzieją na przyszłość.

Czwarta część to wyraz dotkliwego rozczarowania spowodowanego odrzuceniem i brakiem akceptacji. Mimo że asymilujący się Żydzi chcieli dzielić tragiczny los Polaków („drogę cierniową” braci i ich „brzemie”), gotowi byli poświęcić się za wolność Polski, która miała być ich ojczyzną, spotkali się z odmową i negacją: „precz od nas”. Nigdy nie będą członkami wspólnoty polskiej, nieprzekraczalne i nieredukowalne granice pozostaną na zawsze, a Żyd będzie obcy, inny: „I nigdy nam braćmi twe dzieci nie będą, / I nigdy ci matką rodzoną zwać ziemię”. Opisując ową niechęć, poetka używa bardzo mocnych, abjektalnych metafor: „poiliły mię żółcią”, „karmiły mię (...) kałem”. Pojawia się tu jedna z kluczowych dla Żydów opozycji: czyste / nieczyste. Temu przecież poświęconych jest wiele fragmentów *Tory* (zwłaszcza *Wajikra* – *Księga Kapłańska*). Jak zauważa Julia Kristeva, „rozdzielenie na czyste / nieczyste zaczyna odgrywać fundamentalną rolę w życiu religijnym Izraela. (...) Układ czyste / nieczyste świadczy o ciężkiej walce, jaką judaizm, aby się ukonstytuował, musiał stoczyć przeciw pogaństwu i jego kultom macierzyńskim”⁴⁰. Badaczka podkreśla, że dla Żydów „ciało nie może zachować żadnego śladu swego długu wobec natury: musi być czyste, by być w pełni symboliczne”⁴¹, czyli być dla Boga. Nieczyste są

⁴⁰ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 90–91.

⁴¹ Tamże, s. 97.

przede wszystkim wszelkie wycieki: „Kala każda wydzielina, każdy wysięk, wszystko, co wydziela się z ciała kobiecego lub męskiego”⁴². Nieczyste są również niektóre pokarmy (na przykład w *Księdze Kapłańskiej* czytamy: „Ja jestem Pan, Bóg wasz, który oddzieliłem was od innych narodów. Będziecie odróżniać zwierzęta czyste od nieczystych” (Kpł 20, 24–25)).

Arnsztajnowa łączy „metafory pokarmowe” (poić, karmić) z „metaforami wydzielinowymi” (żółć, kał). To, co wyciekło z ciała, znów staje się jego częścią. Owo abjektalne naruszenie cielesnych granic prowadzi do zhańbienia. Nie dość, że Żydzi wyrzekli się swojej przeszłości, aby móc być częścią społeczeństwa polskiego, zostali nie tylko odrzuceni, lecz także zhańbieni. Poetka artykułuje motyw skalania, zbrukania ciała, ale też *jidyszkajtu* (żydowskości)⁴³. Jest to również obraza Boga, bo „nieczystość (...) jest wykroczeniem przeciw nakazom bożym”⁴⁴.

Jednakże nawet na drodze spodlenia i upokorzenia prawdziwa asymilacja nie jest możliwa. Żyd zawsze usłyszy „Tyś obcy nam ciałem, / Krwią obcy”. Pomijam w tym miejscu, interesujące skądinąd, rozróżnienie na ciało i krew, istotne w judaizmie i w chrześcijaństwie. Ważniejszy jest bowiem fakt, że to właśnie ciało – zarówno realne, jak i wyobrażone – stanowi nieprzekraczalną granicę. Pojawia się tu nowy aspekt antysemityzmu: nie tyle religijny i narodowościowy, ile rasowy (dominujący w wieku XX)⁴⁵. Żydzi nigdy nie będą zaakceptowani, ponieważ należą do (gorszej) rasy. Ciało staje się zatem stawką, miejscem i najważniejszą ofiarą psychicznego konfliktu, w którym „ja” stawia czoła groźbie nieakceptacji i wykluczenia. Żyd ma się więc wyzbyć nie tylko swojej przeszłości i wiary, lecz przede wszystkim ciała, bo to ono wyznacza krytyczną, nieredukowalną różnicę. Nie chodzi już o to, że Żyd powinien być nikim, on musi być „trupem”. Paradoksalnie jedynie martwy Żyd będzie zasymilowany.

Część czwartą uznać wypada za punkt kulminacyjny całego poematu, bo jest wyrazem tragicznego samorozpoznania podmiotu, a zarazem braku możliwości autoidentyfikacji. To dramat „ja bez ja”, wynikający z poczucia „siebie bez siebie”. Mamy tu bowiem do czynienia z całkowitą dezintegracją osobowości. Żyd zrezygnował z tego wszystkiego, co konstytuowało jego tożsamość, aby zyskać nową. Ale nowa tożsamość jest mu zabroniona. Staje się więc nikim, bo nie chce być trupem.

⁴² Tamże.

⁴³ Terminu tego używam w znaczeniu potocznym, a nie ortodoksyjnym. Chodzi mi bowiem o żydowską tożsamość, z zachowaniem wiary, religii i tradycji.

⁴⁴ J. Kristeva, dz. cyt., s. 87.

⁴⁵ Więcej na temat antysemityzmu zob.: V. Poliakov, *Historia antysemityzmu*, przeł. A. Rasińska-Bóbr, O. Hedemann, t. 1–2, Kraków 2008.

W następnym fragmencie bohater – naród żydowski – rozpoznał już swoją sytuację, wie, że jest nikim – przybłądą, kimś bez swojego miejsca i jednocześnie kimś, kto jest nietolerowany w miejscu, w którym obecnie przebywa. Zdaje sobie sprawę z absurdu, bo przecież mieszka w Polsce już tysiąc lat („wiek ubiegł dziesiąty, / Jak drżący tej ziemi przypadłem do łona, / Lat tysiąc”) i identyfikuje się z Polakami. Ma również świadomość, że ona właśnie powinna być jego ojczyzną, ponieważ w tej ziemi znajdują się prochy jego dzieci. Z rozpaczą wyznaje: „matką mi ona być nie chce”. Opuścił swoją żydowską matkę na rzecz matki Polski, ale został odrzucony, dlatego czuje się sierotą. Uświadamia sobie, że to, czego obecnie doświadcza, jest karą za grzech, jakim było wyrzeczenie się swej żydowskiej tożsamości („strasnie grzeszników karzesz, Jehowa!”).

Dlatego też część szósta to ciąg dramatycznych pytań – dotyczących kwestii fundamentalnych, bo egzystencjalnych: tożsamości, losu i przyszłości. Podmiot porównuje się w nich do przybłądy, do kaleki, który żebrze o litość, i do psa, którego wszyscy lekceważą. Zastanawia się, czy taki los – przybłądy, błakającego się „od domu do domu”, nietolerowanego i niechcianego, który zawsze musi błagać o akceptację – będzie trwał wiecznie. W tym momencie następuje przełom – prośba o siłę, by zmienić ten stan rzeczy. Bohater odwołuje się do tradycji i przodków: Samsona („O zbudź się, olbrzymie, i wstrząśnij ramiona!”) oraz Machabeuszy („A duch Machabejów znów wstąpi do łona”). Zarówno Samson, jak i Machabeusze byli w stanie zmienić swój los – nawet kosztem życia obronili (i zachowali) żydowską tożsamość. Pragnie więc posiadać taką siłę, aby móc odmienić sytuację i tym samym ocalić *jidyszkajt*. Innymi słowy, pojawia się chęć powrotu do Jerozolimy, a zatem – wątek syjonistyczny. Owa siła, o którą prosi przodków, dotyczy nie tyle powrotu, ile porzucenia Polski, którą traktował jak swoją ojczyznę.

Wizja powrotu jest kusząca, o czym mowa w kolejnej części, która ma kształt pewnego rodzaju rozmowy z samym sobą. Bohater słyszy głos namawiający go do powrotu („zbudź się”, „wróć”, „idź”). To wewnętrzny imperatyw, w który wpisane są wizja „Jeruzalem świętej” oraz obietnica królewskiej potęgi („I w płaszczu z purpury, w złocistej koronie / Znów dumny zasiądziesz na przodków swych tronie”). Wie, że powinien przestać się poniżać („zrzuć hańby swej pęta”) i wrócić do ojczyzny. Jedynie w ten sposób będzie mógł odzyskać utraconą godność. Jeruzalem porównana jest do ukochanej matki, przygarniającej swe zbłąkane dzieci. Jej „wierne łono” staje się gwarantem odzyskania spokoju, bezpieczeństwa i dumy. Według syjonistów tożsamość żydowska może być odbudowywana wyłącznie przez zakorzenienie w konkretnym miejscu – w Palestynie. Z tego powodu koncepcja powrotu staje się tak istotna i atrakcyjna. Na tej drodze bowiem osiągnięta zostanie utracona potęga narodu żydowskiego.

Matczyna metaforyka zostaje rozwinięta w przedostatnim fragmencie *Przybłądy*. Bohater podjął decyzję: wziął kij oraz torbę tułaczą i chce wyruszyć w drogę. Ostatni raz przystaje w bramie, by spojrzeć na ojczyznę, którą opuszcza. Brama pełni tu funkcję symboliczną, oznaczającą sytuację graniczną, moment transgresji, w którym stawką jest tożsamość, a zatem – całe życie. Przez bramę wchodzi się w przestrzeń bezpieczną, staje się członkiem wspólnoty, ale ruch odwrotny, wyjście, jest chwilą utraty tego bezpieczeństwa i poczucia wspólnotowości. Podmiot stwierdza: „Stanąłem, by spojrzeć (...) / Na oną przybraną... i dziwnym urokiem / Oplotła mnie znowu, i iść już nie mogę”. Po czym wyznaje: „Przy tobie me serce zostanie”. To wyraz zakochania się Żydów w Polsce. W gruncie rzeczy bohater mówi, że polskość jest w nim i że czuje się jednocześnie Polakiem i Żydem. Dwoistość ta jest więc źródłem dramatu żydowskiego, ponieważ oni wrosli w kulturę polską, inkorporowali ją i uwewnętrznili, nie wyzbywając się przy tym swych żydowskich korzeni. Jednakże podwójność ta wyznacza również ową nieredukowalną granicę, której nie da się przekroczyć, bo Żydzi nigdy nie będą zaakceptowani przez Polaków i nie staną się częścią społeczeństwa polskiego. Dlatego podmiot nazywa Polskę „matką-macochą”. Z jednej strony jest matka-Jerozolima, na której „wiernym łonie” może się wypłakać i odzyskać honor, z drugiej – macocha-Polska, gdzie „karmiony jej sokiem wrosł w jej łono korzeniem głębokim”. Ale to zakorzenienie jest złudne, ponieważ prawdziwe polega na – wspomnijmy słowa Simone Weil – rzeczywistym, aktywnym i naturalnym udziale człowieka w istnieniu danej zbiorowości⁴⁶.

Najdobitniej tragizm polskich Żydów ujmuje Arnsztajnowa w ostatniej części, nadal pozostając w metaforyce rodzicielskiej: „I nie wiem nawet, która matka jest prawdziwa, / Czy ta, co mnie odtrąca, czy ta, co mnie wzywa”. Obie ojczyzny-matki – Polska i Palestyna – zostają zrównane, poetka nie posługuje się bowiem formą „macocha”. Różnica polega na tym, że ta pierwsza nie chce Żydów, a druga – zachęca i kusi. Polskość ich odtrąca, żydowskość wzywa. Wybór metaforyki matczynej jest znaczący. Nie chodzi w nim li tylko o nawiązanie do popularnego sposobu ukazywania ojczyzny (jako matki), lecz o samą kwestię rozpoznawania i dyskursywizowania swojej sytuacji. Przecież to właśnie matka jako pierwsza zakorzenia dziecko w pewnej przestrzeni, jest gwarantem jego bezpieczeństwa i rozwoju. Kształtuje więc tożsamość. Przypominać wszakże nie trzeba, że według judaizmu tożsamość żydowską dziedziczy się po matce. Stąd się bierze idealizowana figura żydowskiej matki. Z kolei w Polsce w XIX wieku – kraju

⁴⁶ S. Weil, *Zakorzenienie*, [w:] tejże, *Dzieła*, przeł. M. Frankiewicz, Poznań 2004, s. 929–1104.

„bez mężczyzn” (którzy zginęli w powstaniach, zostali zesłani na Sybir lub wyemigrowali) – to w gestii matek było wychowanie synów i zachowanie trwałości narodu. Stąd się wzięła równie idealizowana figura Matki Polki. Jak zauważa Joanna Lisek:

Matka-Polka i *jidisze mame* – dwa stereotypy, które kształtowały się obok siebie, w podobnym czasie, niejako po sąsiedzku. Choć pochodzą z różnych kręgów kulturowych, to pewne ich cechy i elementy genezy są tożsame. Wspólnym fundamentem dla uformowania się w XIX w. tych mitycznych już niemal wcieleń kobiecych było poczucie zagrożenia tożsamości narodowej i nieobecność mężów-ojców w życiu codziennym rodziny. Zabory i prześladowania po kolejnych zrywach narodowych zmuszały często polskie matki do godzenia opieki nad dziećmi z utrzymaniem rodziny. Dla Żydówek podobne łączenie funkcji wynikało z odmiennych w kręgu aszkenazyjskim typowych podziałów uwarunkowanych płcią i ukształtowania się modelu męskości innego niż w europejskich kulturach⁴⁷.

Arnsztajnowa w *Przybliżdzie* aktywizuje dwa porządki równocześnie – Matki i Ojczyzny. Prawo Matki staje się Prawem Ojczyzny i na odwrót. To, co prywatne, łączy się z tym, co polityczne, a doświadczeniowe – z dyskursywnym. Poetka pyta o coś bardzo ważnego, a mianowicie o drogę auto-identyfikacji, o to, z kim powinna się utożsamiać i na podstawie której ojczyzny ma budować swoją tożsamość. Tragizm sytuacji polega jednak na tym, że obie matki są nieobecne – na mapach ówczesnego świata nie ma ani Polski, ani Izraela.

Dylematy związane z podejmowanym wyborem opisane są już na początku tej części. Pogrążony w smutku bohater stoi na rozdrożu, nie wie, gdzie iść, dostrzega bowiem negatywne aspekty każdej z dróg. Mówi, że z jednej strony „w dal mię nęci wolność, blask praojców sławy”, z drugiej – „duszę szarpie miłość, ból rozstania krwawy”. Syjonizm (i związany z nim powrót do Palestyny oraz odzyskanie wolności) jest atrakcyjny, bo oferuje nie tylko konkretną ojczyznę, zakorzenienie w miejscu i poczucie wspólnotowości, lecz także wolność i potęgę narodu żydowskiego. Jednakże wiąże się z opuszczeniem tego wszystkiego, co się kocha – przestrzeni, ludzi, ojczyzny. Z kolei pozostanie w Polsce nie jest równoznaczne z pełną asymilacją. Arnsztajnowa zrozumiała, że Żydzi nigdy nie będą zaakceptowani, zawsze będą traktowani jako obcy oraz gorsi i na zawsze towarzyszyć im będzie zhańbienie. W gruncie rzeczy jest to wybór tragiczny, sytuacja bez wyjścia. Dlatego utwór nie ma finału, bohater stoi na rozdrożu, nie podjął decyzji co do swej przyszłości. Zwraca się jedynie do „Boga jego ojców,

wielkiego Boga Izraela”, ale nie z prośbą, a z pytaniem o to, dlaczego go opuścił i skazał na tułaczkę.

Cykl zatoczył krąg, zakończył się dokładnie tak, jak się rozpoczął. Nie można jednak powiedzieć, że nic się nie wydarzyło. Poetka rozpoznała swój los, będący losem całego narodu żydowskiego. Piszę poetka, choć bohaterem jest cały naród, dlatego, że w *Przybłędzie* dominuje przejmujący ton indywidualny, prywatny, wiadomo przecież, iż Arnsztajnowa mówi w imieniu wszystkich tych Żydów, którzy dążyli do asymilacji, bo czuli się Polakami. Pojawia się problem nieodwzajemnionej miłości do polskości. Żydzi nigdy bowiem nie będą zaakceptowani. *De facto* wyraża ona dotkliwe rozczarowanie obiema drogami – i asymilacją, i syjonizmem. Drogi te symbolizowane są przez dwie matki – Jerozolimę i Polskę, dwie ojczyzny wyobrażone, realnie nieistniejące. Żadna z nich nie przyniesie szczęścia i bezpieczeństwa narodowi żydowskiemu, ponieważ syjonizm opierał się na opuszczeniu tego, co ukochane, asymilacja zaś – na zgodzie na bycie nietolerowanym i niechcianym w społeczeństwie. Na tym polegał tragiczny los oświeconych Żydów polskich z przełomu XIX i XX wieku.

Rozczarowanie to znalazło wyraz w jeszcze jednym utworze Arnsztajnowej – w miniaturowym opowiadaniu pod tytułem *Z cichego zakątka* z roku 1906. Narratorem początkowo jest młoda dziewczyna, później sosna, opowiadająca dzieje dziewczyny i chłopca, którzy spotykali się w jej cieniu. Chłopiec podejmuje decyzję o wyjeździe za granicę, by się kształcić, zapewnia jednak ukochaną, że wróci:

Wrócę, nabrawszy tam, na szerokim świecie wiedzy i siły, wrócę, by tu między swoimi pracować i cierpieć i brzemień ciężkie nieść z wami. (...) Wszędzie nosić będę ze sobą obraz nędzy i walk waszych i wielką za wami tęsknotę. Niech tylko wzmogę się na siłach, a wrócę do was, wrócę, by pomóc wam w ciężkiej pracy waszej, wrócę, by choć jeden promień światła rzucić na głowy tych nędznych, biednych, tych ciemnych współbraci naszych⁴⁸.

Mimo zapewnień chłopiec nie wraca, wysyła jedynie list, w którym uzasadnia swój wybór. Dziewczyna zostaje sama, znajdując ukojenie w „szepcie starej sosny”, która staje się nie tylko jej powiernicą, lecz także pocieszycielką (drzewo mówi: „Pójdź do mnie, blade dziecko, ja cię utulę!”⁴⁹).

Na marginesie trzeba zauważyć, że pobrzmiewają tu echa autobiograficzne. Starszy brat Arnsztajnowej, Emil Meyerson, jako nastolatek wyjechał do Niemiec na studia w roku 1870. W 1882 osiadł we Francji i już nie wrócił do Polski. Był wybitnym filozofem nauki, zwanym ojcem epistemologii.

⁴⁸ F. Arnsztajnowa, *Z cichego zakątka...*, dz. cyt., s. 466.

⁴⁹ Tamże, s. 467.

Nie to jest jednak najważniejsze. Całą historię można potraktować jako pewną symboliczną biografię Żydów polskich przełomu XIX i XX wieku oraz opowieść o ich dylematach. Chłopiec decyduje się na naukę za granicą, by następnie wrócić i ciężko pracować w Polsce na rzecz polepszenia sytuacji społeczeństwa żydowskiego. Zdobywszy wiedzę i wykształcenie, pragnie „oświecać” konserwatywnych (i zapewne ortodoksyjnych) Żydów, czyli przekonywać ich do idei asymilacji. Najbardziej interesujące jest jego uzasadnienie, dlaczego zaniechał powrotu. Zacytujmy cały list:

Nie, nie, nadrozsza, (...) ja nie mogę wrócić do was. Wierzaj mi, że to nie kaprys z mojej strony. Kto raz zaczerpnął lepszego powietrza na szerokim świecie, już potem w tym waszym ciasnym kącie żyć nie zdoła. Tu mam pole do pracy, wszelkie źródła wiedzy stoją mi otworem, w dalekiej przyszłości widzę nawet sławę przed sobą... i cóżbym tam robił u was, gdzie na każdym kroku wyznanie i pochodzenie nasze stawaloby mi na przeszkodzie... A i ty pójdz za mną, porzucić ten kąt zatęchły, w którym siły twoje marnują się tylko w walce bezowocnej... tak, bezowocnej, bo czyż nie widzisz, że wszelkie usiłowania rozbić się muszą z jednej strony o granitowe mury ciemnoty i przesądów tej ciasnej zwartej masy naszych chałatowych współpraci, a z drugiej o pełną uprzedzeń niechęć i nienawiść tych, do których daremnie dłonie wyciągamy? I tak już zawsze będzie... patrz, jak rosną fale nienawistnych nam prądów... po cóż dobrowolnie stawać w szeregach, z góry na zagładę skazanych? Pójdz raczej za mną, tu na szerokim świecie zdolności twoje i praca na coś przydać się mogą... pójdz za mną, droga, bo ja wrócić nie mogę⁵⁰.

Oczywiście, rację ma Zuzanna Kołodziejska, twierdząc, że w tekście tym Arnsztajnowa pokazywała, iż „o klęsce integracji świadczy niechęć emancypujących się Żydów do powrotu do miast i miasteczek, z których wyjechali, by się kształcić”⁵¹. Sądzę jednak, że sprawa jest o wiele bardziej skomplikowana. Owszem, chłopiec mówi, że nie wróci, bo inne kraje (zapewne Europy) umożliwiają mu pełny rozwój, wykształcenie, wolność i swobodę wyznania oraz poglądów. Ich obywatele – w przeciwieństwie do Polaków – są bowiem pozbawieni uprzedzeń religijnych. Patrząc z zewnątrz, z bezpiecznego dystansu ocenia sytuację Żydów w Polsce jako tragiczną. Z jednej strony asymilujący się Żydzi byli nietolerowani przez ortodoksyjnych Żydów („ciasną zwartą masę chałatowych współpraci”), z drugiej – przez pełnych uprzedzeń, nienawiści i niechęci Polaków – tych, do których „daremnie wyciągają dłonie”. Na tym też polega dramat Żydów w Polsce przełomu XIX i XX wieku, którzy pragnęli integracji – chcieli być pełnoprawnymi obywatelami społeczeństwa polskiego, dbać o jego interesy, a jednocześnie

⁵⁰ Tamże, s. 466–467.

⁵¹ Z. Kołodziejska, dz. cyt., s. 286.

próbowali zachować swoje *jidyszkajt* – religię, tradycję i tożsamość. Pisali po polsku, sprzeciwiali się ortodoksji, czuli się Polakami, ale nie mogli wyrzec się „wiary praojców”. Dlatego bohater, patrząc z dystansu, mówi do ukochanej o „walce bezowocnej”, bo wie, że prawdziwa asymilacja nigdy nie będzie w Polsce możliwa.

W opowiadaniu poetki pobrzmiewają echa toczących się wówczas dyskusji o kwestii (sposobie) integracji Żydów w Polsce. Jednym z najciekawszych tego wyrazów jest artykuł – młodszej o dwanaście lat od Arnsztajnowej – Reginy Lilientalowej pod tytułem *Już czas... (Głos w kwestii żydowskiej)*, który ukazał się w „Ogniwie” rok przed publikacją *Z cichego zakątka*. Autorka była zwolenniczką integracji Żydów, którzy czuli się Polakami, lecz pragnęli – podobnie jak Arnsztajnowa – zachować swoje *jidyszkajt*. Píše między innymi tak:

Asymilacja była i jest jedynym i wyraźnym dążeniem uświadomionego żydostwa, że kierunek ten uchodzi za najracjonalniejszy i najbawienniejszy. (...) I Żyd chce, po swojemu, ogólny dorobek cywilizacyjny sobie przyswoić, a nie wyzbywając się swych cech przyrodzonych, swego geniuszu narodowego, zdolny będzie przez wytwarzanie własnych wartości kulturalnych dorobek ten pomnożyć – o jeden ton więcej hymn ludzkości wzbogacić. (...) Czy istotnie sądzicie, że Żyd, mówiący swym językiem, niewyzbywający się tego, co nim samym jest, nie może kochać tego, co święte, i tęsknić za wielkim i górnym? Czy naprawdę myślicie, że Żyd może stać się człowiekiem tylko kosztem wyrzucenia z siebie swego „ja” i że w Polsce jedynie polska kultura zdoła wnieść Żyda na wyżyny etyki i człowieczeństwa?⁵²

Lilientalowa – podobnie jak Arnsztajnowa – jest zwolenniczką integracji Żydów z Polakami, ale z zastrzeżeniem zachowania przez nich swojej żydowskiej tożsamości opartej na religii. Opisuje przy tym trzy grupy przeciwników asymilacji. Do pierwszej należą nietolerancyjni Polacy (ci, „których stosunek do Żydów polega na podjudzaniu przeciwko nim, którzy Żydów czynią odpowiedzialnymi za wszelkie zło i niedolę i gmach swej nienawiści na najniższych instynktach ludzi budują”⁵³). Drugi – ortodoksyjni Żydzi, którzy sprzeciwiali się asymilacji i na swoich „ciężkie nakładali pęta; gdy to na zewnątrz świat gorzał płomieniami porywów podniosłych, a w żydostwie ciasne, ponure, zatęchłe, pleśnią scholastycyzmu osnute getto najslabszy wzlot myśli dusiło”⁵⁴. I trzeci, w pełni zasymilowani Żydzi, którzy wyrzekli się swojej tożsamości („Znajomość Żydów zasymilowanych nie

⁵² R. Eiger-Lilientalowa, *Już czas... (Głos w kwestii żydowskiej)*, „Cwiszn” 2014, nr 3–4, s. 53–55 (przedruk).

⁵³ Tamże, s. 52.

⁵⁴ Tamże.

jest znajomością narodu żydowskiego. Garstka ta, oderwana od pnia, wynarodowiona, dawno więz z ludem swym porwała i prócz pochodzenia nic z nim wspólnego nie ma. Reprezentuje ona tylko pewien odłam żydostwa, nieliczną grupę klasy uprzywilejowanej, nie zaś naród żydowski”⁵⁵). Lilientalowa pisze wprost o fundamentalnym dylemacie Żydów, którzy pragnęli integracji ze społeczeństwem polskim. Napotykali oni bowiem sprzeciw zarówno nietolerancyjnych Polaków, jak i Żydów – ortodoksyjnych chasydów i postępowych asymilatorów⁵⁶.

Podobnie, choć metaforycznie, kwestie te ujmuje Arnsztajnowa. W kontekście tym zaskakujące jest zakończenie opowiadania. Dziewczyna – która została i pragnie integracji – nie chce dzielić losu ukochanego, który opuścił Polskę i nie wrócił, by działać na rzecz asymilacji. Jej powierniczką i pocieszycielką staje się stara sosna, czyli... Polska. Przypomnijmy fragment wiersza *Czy runą kiedy...*: „On, wzniosła sosna, i ja, cedr z Libanu”. Dla poetki sosna była drzewem, które symbolizowało chrześcijaństwo i polskość. Jeśli więc pisze, że sosna ją „pocieszy” i „utuli”, droga, jaką wybrała, staje się jasna. Arnsztajnowa wierzy, że wyłącznie pełna integracja – z zachowaniem swojej żydowskiej tożsamości – z narodem polskim ma sens. Jedynie obierając tę drogę, Żydzi odzyskają bezpieczeństwo, spokój i ukojenie. Nie można jednak zapominać, że opowiadanie *Z cichego zakątka* jest ostatnim utworem poetki, w którym wypowiada się na temat kwestii żydowskich. Nigdy później nie napisała żadnego tekstu o Żydach. Czy było to pożegnanie ze swoim *jidyszkajt*, czy też rozczarowanie z podejmowanych prób asymilacyjnych?

⁵⁵ Tamże, s. 53.

⁵⁶ Kwestie wyboru drogi, jaką chcieli podążać Żydzi w tym czasie, były skomplikowane i zróżnicowane. Jako przykład można tu podać kilka biografii rówieśnic Arnsztajnowej – znanych publicystek: Róża Centnerszwerowa (1867–1940) opowiadała się za całkowitą asymilacją i sprzeciwiała się językowi jidysz; wspomniana Regina Lilientalowa (1877–1924) chciała integracji, lecz z zachowaniem *jidyszkajt*; Róża Melzerowa (1872–1934) była syjonistką, socjalistką i feministką; syjonistkami były również Flora Rothfeld (1877–1942) oraz Pua Rakowska (1865–1955). Z kolei Sara Szenirer (1883–1935) należała do ortodoksyjnych Żydów. (Więcej na temat wyżej wymienionych działaczek zob.: „Cwiszn” 2014, nr 3–4. Zob. też: J. Fabijańczyk, *Sara Schenirer. Matka Izraela*, [w:] *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, red. E. Furgał, Kraków 2009). Symptomatyczny jest chociażby konflikt w lwowskim Ognisku Kobiet Żydowskich. Maria Antosik-Piela zauważa, że „powodem jego rozłamu była coraz większa polaryzacja poglądów politycznych aktywistek. Część z nich rozpoczęła działalność socjalistyczną, część pozostała wierna idei integracji, zaś syjonistki niechętnie obu nurtom tworzyły osobne stowarzyszenie” (M. Antosik-Piela, *Pani syjonistka, Róża Melzerowa*, „Cwiszn” 2014, nr 3–4, s. 58). Pisze o tym również Angelique Leszczawski-Schwerk w interesującym artykule *Żydzi i Żydówki jako podmioty postkolonialne w świetle dążeń emancypacyjnych kobiet w Galicji (1890–1914)* (przeł. J. Surman, „Historyka” 2012, t. 42).

Nie wiadomo. Równie dwuznaczna jest jej biografia. Arnsztajnowa przyjęła chrzest (bo czuła się Polką) i poszła do getta (bo czuła się Żydówką).

W dotychczasowych interpretacjach żydowskich utworów Arnsztajnowej pomijałem kwestie kobiecości. Rodzi się więc pytanie o gender podmiotu tych tekstów. Owszem, napisała je kobieta Żydówka. Czy jednak gdziekolwiek poetka wypowiada się jako kobieta? Płeć podmiotu jest konsekwentnie męska – to albo Żyd przybłąda, albo naród żydowski. Pojawia się co prawda matczyna metafora, ale sądzę, że nie jest to dowód wystarczający na stwierdzenie, iż mamy tu do czynienia z kobiecym genderem. Sytuacja wygląda zatem następująco: tam, gdzie Arnsztajnowa ujawnia swoją płęć, ukrywa rasę, tam zaś, gdzie poetka wypowiada się jako Żyd, nie pisze jako kobieta. Dlaczego autorka wybrała taką strategię? Czy miało to związek z pewnego rodzaju podwójnym „obciążeniem” – „gorszą płcią” i „gorszą rasą”, a co za tym idzie – z podwójnym wykluczeniem?

Zagadnienie jest niezwykle istotne, koniec XIX wieku to bowiem czas, w którym tendencje mizoginiczne i antysemickie przybrały na sile, na co najlepszym dowodem jest popularność książki Ottona Weinigera *Płeć i charakter* z roku 1903. Poniekąd utożsamiał on kobiety i Żydów. Bożena Umińska, referując jego poglądy, wylicza te zbieżności: „niezdolność cenięcia idei państwa i obywatelstwa; brak indywidualności i osobowości (...); lubieżność i rozwiązłość (...); niemożność ufundowania własnej osoby na podstawie religii (...); Żyd wyżej od siebie ceni aryjczyka, kobieta ponad siebie uwielbia męczyznę”⁵⁷. Uogólniając, badaczka wymienia jeszcze inne stereotypowe podobieństwa: „słabość cielesna, słabość umysłowa (...), słabość psychiczna (...), zmysłowość (...), niezakorzenienie”⁵⁸. Następnie Umińska dodaje:

Oczywiście nie może być mowy o zrównaniu kobiet i Żydów, gdyż (...) kobieta reprezentowała (...) inkluzywny obraz Obcego, obraz dający się włączyć w obręb tego, co własne, choćby dlatego, że kobiety są niezbędne w procesie reprodukcji. Żydzi zaś stanowiliby obraz Obcego, który mógł być wyłączony, w żadnym sensie bowiem nie byli niezbędni⁵⁹.

⁵⁷ B. Umińska, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001, s. 38–39. Mimo że badaczka nie wymienia nazwiska Arnsztajnowej, książka ta stanowi ważny kontekst podjętych tu rozważań o związkach płci z rasą – kobiecości i żydowskości. Zob. też: B. Umińska, *Obyście się przestraszyli*, „Ex Libris” 1994, nr 61. Na marginesie warto tu wspomnieć o klasycznej już książce Hansa Mayera pt. *Odmieńcy*, w której analizuje on trzy grupy wykluczane i dyskryminowane: kobiety, homoseksualistów i Żydów (H. Mayer, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005).

⁵⁸ B. Umińska, *Postać z cieniem...*, dz. cyt., s. 40–41.

⁵⁹ Tamże, s. 37.

O Żydówkach i pozycji kobiet w judaizmie napisano wiele⁶⁰. Pozycja ta jest wszakże dwuznaczna: z jednej strony mocna (na przykład żydowska matka), z drugiej – słaba (nie można zapominać o żydowskim patriarchacie⁶¹). W kontekście utworów Arnsztajnowej istotną rolę zdają się odgrywać dwie kwestie. Po pierwsze, fakt, że według prawa żydowskiego „kobieta nie ma możliwości reprezentowania zbiorowości”⁶². Jeżeli więc poetka wypowiada się na temat sytuacji Żydów w ówczesnej Polsce i pragnie reprezentować zbiorowość, musi „być mężczyzną”, to znaczy nie może ujawniać swojej płci, ponieważ kobiecość odpowiada sferze *profanum*, a zagadnienie narodu żydowskiego wiąże się dla niej z *sacrum*. Po drugie, niezakorzenie – i Żydów, i kobiet. Umińska pisze, że w powszechnej opinii „Żydzi są niezakorzeni w ziemi, w kraju, w którym żyją, kobiety są niezakorzenione (lub bardzo płytko zakorzenione) w sferze duchowości, kultury, intelektu. Stoją bowiem – w oczach kultury patriarchalnej – na pograniczu natury i kultury”⁶³. W przypadku Arnsztajnowej chodzi być może o pewne rozłożenie akcentów – w imieniu interesów której grupy zabiera głos: kobiet czy Żydów? W świetle interpretowanych wcześniej utworów okazuje się, że dla poetki ważniejsza była kwestia asymilacji Żydów niż emancypacji kobiet. Poza tym istotna jest tu swego rodzaju hierarchia: najpierw asymilacja, później emancypacja. W pierwszej kolejności trzeba się zakorzenić w kraju, stać się częścią społeczeństwa jako Polacy pochodzenia żydowskiego, a następnie – partycypować w tym społeczeństwie na równych prawach z mężczyznami jako Polka-Żydówka. Ponadto sądzę, że Arnsztajnowa, pochodząca z inteligenckiej rodziny oświeconych Żydów i żona Żyda inteligenta, przewodnicząca Lubelskiego Związku Literatów, nie odczuwała tak bardzo

⁶⁰ Zob. np.: E. Lévinas, *Judaizm a kobiecość*, [w:] tegoż, *Trudna wolność*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991; B. Umińska, *Pozycja kobiety w tradycyjnym prawie żydowskim*, [w:] *Studia z dziejów Żydów w Polsce*, red. Z. Borzymińska, Warszawa 1995; B. Umińska, *Postać z cieniem...*, dz. cyt.; R. Steiner-Bookstein, „Któryś mnie uczynił żydowską kobietą”, „Midrasz” 1999, nr 11; I. Parush, *Reading Jewish Women: Marginality and Modernization in Nineteenth-Century Eastern European Jewish Society*, Waltham 2004; *Niemyte dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. J. Lisek, Wrocław 2010; *Żydzi wschodniej Polski. Seria III. Kobieta żydowska*, red. A. Janicka, J. Ławski, B. Olech, Białystok 2015.; „Cwiszn” 2014, nr 3–4. W pozycjach tych znajdują się dalsze wskazówki bibliograficzne. Zob. też: M. Adamiak, *O kobiecie, która nawiedza myśl. Kobieta jako figura inności w koncepcji podmiotu Emmanuela Levinasa*, Warszawa 2007.

⁶¹ Zob.: B. Umińska, *Specyfika żydowskiego patriarchy*, [w:] tejże, *Postać z cieniem...*, dz. cyt.

⁶² Tamże, s. 61. Autorka podaje następujący przykład: „minjan – zgromadzenie 10 pobożnych Żydów, którzy stanowią niezbędne minimum do tego, by modlitwy miały znaczenie więcej niż prywatne – nie tylko nie może składać się z 10 kobiet, ale nawet jedna kobieta w jego składzie unieważnia jego moc jako kongregacji religijnej”.

⁶³ Tamże, s. 41.

dyskryminacji kobiet i swojego podrzędnego statusu jako kobiety. W swoich żydowskich utworach nie demonstrowała płci, bo ważniejsza była dla niej walka z uprzedzeniami rasowymi.

Jeden jedyny raz napisała wiersz, w którym wypowiada się na temat swojego pochodzenia i swojej płci – ale czyni to niezwykle dyskretnie. Mam tu ma myśli utwór o incipicie *O nie mów nic, matko!* z roku 1896:

O nie mów nic, matko!... nic mi nie mów, droga!
Bo choć mi twe słowa jak sępy rwą duszę,
Choć drżąca i smutna stanęłam u proga

I łzami srebrnemi jak deszcz z wiosną pruszę
Choć fala lęk straszny i żal wzbiera w łonie,
Choć pęka mi serce, ja iść dalej muszę.

O nie mów! na próżno załamujesz dłonie,
Na próżno zaklinasz, bym nie szła w twe ślady...
Nie zgasisz już ognia, co w duszy mej płonie,

Obrazem mąk własnych i fałszu i zdrady,
Co tam na tej drodze twą duszę szarpały,
Nie wstrzymasz mych kroków... i choćby tam gady,

I ciernie i głogi, pustynie i skały,
I wszystkie przepaści i wszystkie otchłanie,
I piekiel męczarnie tam na mnie czekały –

– Ja pójdę... o matko, po tym pójdę łanie,
Gdzie duchów się tyle pokładło pokotem,
Co tchnieniem swem chciały przyśpieszyć świtanie

I padły stargane nim błysnęła złotem,
Nim chmury rozdarła jutrznia upragniona,
Tym szlakiem, ich łzami zroszonym i potem,

Ja pójdę, iść muszę, chociażbym zraniona
Jak ty krwią serdeczną znaczyć miała drogę...

Lecz nie mów nic, matko, bo wrócić nie mogę⁶⁴.

⁶⁴ Interesujące są dzieje przedrukowywania tego wiersza. Jakubowski umieścił go w antologii *Poetki Młodej Polski*, ale okrojony (tylko trzy ostatnie strofy). Podobny fragment zamieścił Rosiak w wyborze wierszy Arnsztajnowej. Opierali się oni na tomie *Poezje. Seria druga*, ale nie dotarli do pierwodruku. Innymi słowy, nie traktowali tego wiersza jako żydowskiego.

Sytuacja liryczna jest klarowna: kobieta zwraca się do swojej matki. Są to jednak słowa sprzeciwu – pomimo matczynego zakazu pragnie ona wybrać drogę, jaką wcześniej podążała matka. Była to droga naznaczona „krwią serdeczną” – wyrzeczeniem i cierpieniem, ponieważ nieustannie towarzyszyły jej męki, fałsz i zdrada, które „duszę szarpały”. Chce ją uchronić przed nieszczęśliwym życiem. Córka znajduje się teraz w sytuacji wyboru („sta-nęłam u proga”) i musi zdecydować. Bierze pod uwagę słowa matki, które „jak sępy rwą duszę”, lecz czuje wewnętrzny imperatyw, dlatego mówi „ja iść dalej muszę” i „nie zgasisz już ognia, co w duszy mej płonie”. Mimo że „lęk straszny i żal wzbiera w łonie”, chce podążać jej śladami. Ową wewnętrzną potrzebę odczuwa i duszą, i ciałem. Zdaje sobie sprawę, że droga będzie trudna, naznaczona cierpieniem i bólem („Ja pójdę, iść muszę, chociażbym zraniona”), ale pragnie partycypować w losie matki, dzielić z nią kondycję. Mimo sprzeciwu prosi ją o błogosławieństwo („błogosław!... przyciśnij do łona, / Lecz nie mów nic, matko”). Potrzebuje akceptacji, zrozumienia i porozumienia matki z córką, kobiety z kobietą. To ma być porozumienie wyjątkowe, oparte na czułości, cielesne, bez słów, nieme. W gruncie rzeczy córka chce matczynego przyzwolenia, kobiecego „podpisu” pod jej wyborem, zgody. Nie chce żyć bez matki, bo wie, że to jej prawdziwa genealogia i jej faktyczne dziedzictwo.

W przypadku tego tekstu jedynie kontekst biograficzny może aktywizować interesujące jego odczytanie. Co więcej, da się go wówczas zinterpretować na dwa sposoby: jako opowieść o losie kobiety-pisarki oraz kobiety-Żydówki. W pierwszej wersji jest to historia Meyersonowej, autorki dwóch powieści, która nie chce, aby jej córka, Arnsztajnowa, wybrała – jak ona – drogę pisarki. Arnsztajnowa sprzeciwia się temu, bo czuje – duszą i ciałem – potrzebę tworzenia. Meyersonowa prawdopodobnie nie była z tego wyboru zadowolona, ponieważ doskonale zdawała sobie sprawę, na jakie trudności napotykała kobieta autorka⁶⁵. Pisarka była intruzem na męskim gruncie, uzurpatorką męskiej drogi życiowej. Dlatego jej życie było naznaczone pasmem upokorzeń i rozczarowań. Matka pragnie uchronić córkę (a kobietę kobietę) przed tym losem. Ona jednak już wybrała i żadne słowa nie odwiodą jej od podjętej decyzji. Mimo to prosi matkę-pisarkę o błogosławieństwo. Potrzebuje jej wsparcia i akceptacji – nie jako pisarka, ale jako kobieta.

W drugim zaś przypadku wiersz ten można interpretować jako tekst, w którym podmiotem jest kobieta-Żydówka. Przesądzają o tym cztery

⁶⁵ Znakomicie problemy kobiety-autorki referuje Krystyna Kłosińska. Zob.: K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, [w:] tejże, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

kwestie. Po pierwsze – data jego publikacji, która zbiega się w czasie z *Przybłądą*. Po drugie – miejsce publikacji, czyli „Izraelita”, najpopularniejsze w Polsce czasopismo asymilujących się Żydów. Po trzecie – chyba najmniej istotna – „wschodnia metaforika” („I ciernie, i głogi, pustynie i skały”). I w końcu po czwarte – metafory, takie jak „przyspieszyć świtanie”, „błysnęła zorza” czy „jutrznia upragniona”, wskazujące na haskałę – żydowskie oświecenie oraz dążenia asymilacyjne polskich Żydów. Okazuje się, że wiersz da się odczytać jako niezwykłą historię żydowskiej matki przestrzegającej córkę przed tragicznym losem. Niezwykłą, bo prowokującą wiele pytań bez odpowiedzi. Przypomnijmy: Meyersonowa należała do żydowskiej inteligencji, która pragnęła integracji Żydów z Polakami. Miała ona polegać na zasymilowaniu się ze społeczeństwem polskim, lecz z zachowaniem *jidyszkajt* – żydowskiej tożsamości opartej na wierze i tradycji. Czuła się ona bowiem polską Żydówką lub żydowską Polką. Jednakże taka droga skazywała na cierpienie, bo spotykała się z podwójną negacją – podwójnym wykluczeniem: ze strony ortodoksyjnych Żydów oraz nietolerancyjnych Polaków. Dlatego Arnsztajnowa pisze: „Gdzie duchów się tyle pokładło pokotem, / Co tchnieniem swem chciały przyspieszyć świtanie”. Aspiracjom asymilacyjnym zaczął zatem towarzyszyć cień rozczarowania i myśl, że – być może – były to złudne marzenia, które nigdy nie zostaną zrealizowane. Ani społeczeństwo polskie, ani ortodoksyjni Żydzi nie są bowiem gotowi na tak pojętą integrację – radykalne otwarcie się na Innego. Pełna optymizmu młoda Arnsztajnowa pragnęła kontynuować działalność matki na rzecz integracji – jako kobiety pisarki i Żydówki asymilatorki.

Z jakiego powodu Meyersonowa nie chciała, aby córka była zwolenniczką asymilacji? Czy zadecydowało tu psychologiczne prawdopodobieństwo, według którego matka stara się uchronić córkę przed nieszczęśliwym życiem? Czy też nie była pewna słuszności i powodzenia asymilacji? A może obawiała się, że córka wyrzeknie się wiary przodków, bo wiedziała, że – *de facto* – asymilacja tego wymaga i do tego prowadzi? Albo też była rozczarowana rzeczywistą realizacją i postępami asymilacji? Pytania te pozostaną bez odpowiedzi na zawsze. Ważna jest jednak deklaracja Arnsztajnowej: „Ja pójdę”. I poszła w ślady matki, dążąc do integracji, nigdy nie wyrzekła się swojej żydowskiej tożsamości.

W roku 1906 Franciszka Arnsztajnowa opublikowała ostatni żydowski tekst. Nie znaczy to, że nie przyznawała się do swojego pochodzenia. Jednakże w pierwszej kolejności czuła się Polką, a dopiero w drugiej Żydówką. Dlatego pisała po polsku, tworzyła wiersze wojenne, w których zachęcała do walki o wolną Polskę, organizowała konspiracyjne spotkania, wysłała na wojnę jedyne go syna, a Krzyżem Polonia Restituta odznaczył ją sam

Piłsudski. Ale też dobrowolnie poszła do getta, bo nigdy nie wyrzekła się swojej *jidyszkajt*. W tym momencie poczucie wspólnoty było dla niej ważniejsze niż chęć ocalenia samej siebie. Był to akt sprawiedliwości i godności, a także potwierdzenie swojej tożsamości. Arnsztajnowa miała bowiem dwie matki – matkę żydowską i Matkę Polskę.

„Żołnierz i kapłanka”. O wojennych wierszach Franciszki Arnsztajnowej

Spośród wielu odmian przebogatej pod względem ilościowym poezji I wojny światowej nurt kobiecy znany jest może najsłabiej. A przecież wniósł on do literatury wojennej wartości odrębne i cenne¹.

Tymi słowami Andrzej Romanowski rozpoczyna ważny artykuł o poetkach lat 1914–1918. Autor wymienia ponad sześćdziesiąt nazwisk piszących pań, których twórczość dzieli na trzy grupy:

Pierwszą – pisze badacz – stanowiłaby twórczość poetek działających na ziemiach centralnej Polski, zwykle związanych ideowo z Legionami. Drugą – dorobek poetek przebywających (zazwyczaj na wojennej tułaczce) na Ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, częściej zaś – w głębi Ukrainy lub Rosji; w sensie ideologiczno-politycznym grupa ta była mniej jednolita, ale dominowała tu orientacja endecka. Trzecią odmianę wreszcie można by określić jako nurt kobiecy *sensu stricto*, ponieważ jedynie w nim potrafiły poetki zachować odrębność kobiecego spojrzenia, odmienność niewieścich doświadczeń².

¹ A. Romanowski, *Bojowniczk i pacyfistki. O nurcie kobiecym w poezji I wojny światowej*, [w:] *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 1986, s. 194.

² Tamże, s. 194.

Rzeczywiście, udział poetek – zwłaszcza młodopolskich – w aktywności literackiej tego czasu jest znamienny. Pojawiają się tu przecież tak ważne postacie, jak Bronisława Ostrowska, Maria Grossek-Korycka, Maryla Wolska, Maria Czerkawska czy Kazimiera Iłakowiczówna. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie ma osobnego, większego omówienia ich wojennej twórczości³. Poza wspomnianym artykułem Romanowski wzmiankuje o wymienionych poetkach w swojej książce „*Przed złotym czasem*”⁴. Ich nazwiska pojawiają się również w rozprawie Marii Olszewskiej *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*⁵ oraz u Krzysztofa Stępnika w *Legendzie Legionów*⁶ i u Zbigniewa Kłocha w *Poezji pierwszej wojny*⁷. Osobnych interpretacji doczekały się jedynie wiersze Ostrowskiej i Czerkawskiej. Barbara Olech w szkicu *Narodowe legendarium* zauważa, że „wizja narodu, jego losu i kultury wyrastała u Ostrowskiej z romantyzmu, jej akceptacji romantycznego czynu i buntu, z przekonania o konieczności demaskowania polskich wad”⁸, i podkreśla wpływ Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida i Zygmunta Krasińskiego na jej utwory z tego czasu. Z kolei Hanna Ratuszna w monografii twórczości

³ Pomijam tu drobne wzmianki o twórczości wojennej tych poetek, pojawiające się na przykład we wstępach do wyborów ich wierszy oraz innych mniejszych opracowań. Zob. m.in.: R. Przybylski, *Poezja pierwszej wojny*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, Warszawa 1975; S. Napierski, *Poezje Bronisławy Ostrowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 36; Z. Kucharski, *Poezja Bronisławy Ostrowskiej*, „Gazeta Polska” 1932, nr 147; W.K. Zawodziński, *Wśród poetów*, Kraków 1964; S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia. (Liryka Bronisławy Ostrowskiej)*, [w:] tegoż, *Cienie i profile*, Warszawa 1967; tegoż, *Droga poetycka Bronisławy Ostrowskiej*, [w:] B. Ostrowska, *Biała godzina. Wybór poezji*, oprac. tegoż, Warszawa 1969; A. Wydrycka, *Poetka „wielkiej jedności”*, [w:] B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999; A. Wydrycka, „...rymów gałązeczki skrzydlate...”. W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej, Białystok 1998; B. Olech, „Wieszczka wydm niebieskich...”, [w:] M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, oprac. B. Olech, Kraków 2005; J. Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] M. Czerkawska, *Jałowcowe żniwa*, Kraków 1972; M. Wyka, *Maryla Czerkawska*, „Twórczość” 1973, nr 1 i inne. Zob. też: I. Maciejewska, *Inter arma. Okolicznościowa poezja polska okresu I wojny światowej*, „Odra” 1969, nr 4–5; tejsze, *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*, Kielce 1991; R. Lubas, *W kręgu poezji okolicznościowej I wojny światowej*, „Ruch Literacki” 1970, nr 3; D. Kielak, *Tyrtejskie wezwanie do przemiany postaw narodowych w literaturze lat I wojny światowej*, [w:] *W kręgu Młodej Polski*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998.

⁴ A. Romanowski, „*Przed złotym czasem*”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918, Kraków 1990.

⁵ M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004.

⁶ K. Stępnik, *Legenda Legionów*, Lublin 1995.

⁷ Z. Kłoch, *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław 1986.

⁸ B. Olech, *Narodowe legendarium*, [w:] tejsze, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012, s. 138.

Czerkawskiej nazywa poetkę „kronikarką życia legionowego”⁹. „Autorka – stwierdza badaczka – prezentuje w wierszach postać komendanta Piłsudskiego i szlak bitewny legionów. Jej nowy tom poetycki (...) jest próbą opisu rzeczywistości, którą z dzisiejszej perspektywy możemy określić jako dziejową, doniosłą, historyczną”¹⁰.

W wojennej poezji kobiet wyjątkową rolę odgrywa twórczość jeszcze jednej młodopolskiej poetki – Franciszki Arnsztajnowej, która tuż po wybuchu pierwszej wojny światowej wstąpiła do Polskiej Organizacji Wojennej i brała czynny udział w lubelskich inicjatywach niepodległościowych. Leokadia Wójcik w książce *Pod sztandarem POW* tak wspomina poetkę:

Dom dr-stwa Arnsztajnow był w Lublinie przystanią, w której skupiało się całe życie niepodległościowe. Ob. dr-wa Franciszka Arnsztajnowa „Ara” była duszą i uosobieniem wszystkiego tego, co miało jakikolwiek związek z pracą o wolność i niepodległość. W jej rękach spoczywało całe archiwum P.O.W. i prowadziła ewidencję, a w lochach domu znajdowało się umundurowanie, broń i amunicja plutonu¹¹.

Natomiast Hanna Krall opowiada o tym okresie w życiu Arnsztajnowej w następujący sposób:

Czas heroiczny nastał na krótko przed wojną europejską – pierwszą wojną światową. Gimnazjaliści i harcerze sposobili się do walki o wolną ojczyznę, a Franciszka Arnsztajnowa pisała dla nich wiersze. W kolejne rocznice powstań narodowych zbierali się w jej salonie. (...) Jan Arnsztaj, syn gospodyni, i jego koledzy szkolni stawali przed urną (leżały w niej prochy nieznanego powstańca, czy może ziemia z pól bitewnych) i recytowali utwory poetyckie F.A. pod tytułem *O Matko, O Polsko* lub *Ballada Listopadowa*. Były w tych utworach ryngrafy i karabele, wspomni rówieśnica Jana Arnsztajna, była modlitwa matki pod lampką oliwną, w *zakończeniu zaś blask wschodzącego słońca przeglądał się czerwienią w żelazie szabli i pługa*. W piwnicach i lochach pod kamienicą Jan Arnsztaj i jego koledzy wzięli karabiny – za długie dla nich, nałożyli mundury – za obszerne, i tornistry z łaciej cielęcej skóry, która *budziła nieokreślony żal do świata* i poszli do Legionów¹².

Dodać jeszcze należy, że syn Arnsztajnowej Jan, będąc nastoletnim chłopcem (urodził się w 1897), wstąpił do Legionów do 6. Baonu. Poetka

⁹ H. Ratuszna, „*I Polak pięknie zginie...*”, [w:] tejże, „*Trwam, jestem, czuję cudnej zgody sprzeczność*” – o twórczości Maryli Czerkawskiej, Toruń 2014, s. 74.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Za: Franciszka Arnsztajnowa, „Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta” 2006, nr 30, s. 9.

¹² H. Krall, „*Wyjątkowo długa linia*”, Kraków 2005, s. 14.

była więc poniekąd bezpośrednio zaangażowana w działania wojenne – jeśli nie fizycznie, to przynajmniej duchowo.

Śladem i pamiątką dni zawieruchy wojennej jest tom *Archaniół jutra* wydany w roku 1924. Romanowski zalicza utwory Arnsztajnowej do poezji tytejskiej i zauważa, że „tworzyła [ona] wówczas bojowe pobudki, wprowadzając metaforyczne motywy rwania pęt bądź budowania własnego polskiego domu”¹³. Natomiast Anna Janicka stwierdza:

Trzeci tom wierszy Arnsztajnowej *Archaniół jutra* ukazał się po trzynastu latach przerwy; latach wypełnionych żarliwą działalnością patriotyczną i niepodległościową. Poetka zdecydowanie zerwała z liryką osobistą na rzecz problematyki narodowej i społecznej, młodopolską tematykę i wrażliwość zastąpiła tytejskim patosem i egzaltacją patriotyczną (kult Komendanta)¹⁴.

Ewa Łoś podkreśla wpływ romantyzmu na nowy tom Arnsztajnowej:

Główne wzory, to liryka patriotyczna Mickiewicza, Słowackiego i Ujejskiego. Reminiscencje z lektury *Chorału*, *Do Matki Polki*, *Grobu Agamemnona* są bardzo wyraźne. Czerpiąc z tych ustalonych wzorców, aktywna członkini POW pisała w owych gorących latach wiersze stanowiące bojowe pobudki do czynu, wyrażające uwielbienie dla Legionów i ich Komendanta, głoszące chwałę czynu. (...) Wiersze *Archaniola jutra* okazują się jeszcze jednym potwierdzeniem znanych z działalności pozaliterackiej poglądów autorki, wyrażają nieustanną gotowość do służby ojczyźnie, apoteozują historyczne przykłady poświęcenia i odwagi. (...) Cały tom stanowi konsekwentne opowiedzenie się za romantyczną koncepcją walki narodowowyzwoleńczej, mimo świadomości ofiar i strat, które wiążą się nieuchronnie z tym wyborem¹⁵.

Pisząc o odbiorze i popularności utworów z *Archaniola jutra*, badaczka zaznacza, że wojenny tom Arnsztajnowej był „powszechnie czytany i przekazywany sobie przez znajomych. Zdobył poetce szerokie uznanie w środowisku. Najświetniejsze tradycje wolnej Polski (...) budziły poczucie dumy narodowej, tak wówczas potrzebne”¹⁶. Ksiądz Ludwik Zalewski wspomina zaś: „tom ten krążył z rąk do rąk i był całkowicie zaczytany”¹⁷.

Optykę całego zbioru ustanawia już jego tytuł. W drugim wierszu tomu – *Wypatrzyli daremnie* – Archaniół jutra woła: „Ja czyn, ja moc, / Wstańcie,

¹³ A. Romanowski, *Bojowniczk i pacyfistki...*, dz. cyt., s. 194.

¹⁴ A. Janicka, *Franciszka Arnsztajnowa*, [w:] *Poetki przełomu XIX i XX wieku*, red. J. Zacharska, Białystok 2000, s. 18.

¹⁵ E. Łoś, *Franciszka Arnsztajnowa 1865–1942*, Lublin 1988, s. 18–19.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ L. Zalewski, *Wstęp*, [w:] F. Arnsztajnowa, J. Czechowicz, *Stare kamienie*, Lublin 1934, s. 12.

Rycerze!” (6)¹⁸. W tym momencie wymowa tyrtejska staje się ewidentna. Poetka jasno określa swoje zadanie: nawoływanie do walki o niepodległość. Ojczyzna jest tu wartością nadrzędną i bezwzględna. Wartością, która wymaga ofiar, wyrzeczeń i poświęceń. W jednym z utworów autorka pisze, „jak dla ojczyzny żyć, (...) jak umrzeć warto” (9). Arnsztajnowa wielokrotnie powraca do motywu „dnia jutrzejszego”, na przykład: „Świta! Dzień już wstaje nowy!” (11), „Oto Dziś w imię Jutra do nas woła” (13), „Dnia jutrzejszego wychyla się zorze” (20), „Niech wnijdzie (...) Jutra zorza złota” (31). Pozostaje to w zgodzie z ówczesną niepodległościową topiką. „Zorza”, „jutrenka”, „świt”, „jutro” – oznaczały w tej poezji obietnicę odrodzenia Polski, pocieszały walczących i dawały nadzieję na odzyskanie wolności.

Pisząc o poezji tyrtejskiej tego czasu, Kloch wskazuje na kilka jej wyznaczników. Po pierwsze, odpowiednie gatunki (zwłaszcza hymn, oda i pieśń). Po drugie, wymóg aktualności i pisanie o sprawach bieżących. Po trzecie, dominacja pierwszej osoby liczby mnogiej i obecność podmiotu zbiorowego. I w końcu po czwarte, nawiązywanie do znaków i symboli patriotycznych. „W grę wchodzi tu – podkreśla badacz – przedstawienia alegoryczne typu Ojczyzna-matka, Polska-Chrystus, feniks odradzający się z popiołów, bohaterowie symboliczni (...), nawiązania do uniwersalnych motywów dawnej poezji ludowej (metaforyka ziarna, wiosenne odradzanie się życia w przyrodzie) i mitologii antycznej”¹⁹. Większość z tych elementów pojawia się w wojennych wierszach Arnsztajnowej. Tyrteizm realizowany przez poetkę wpisuje się więc zarówno w tradycję tego typu tekstów, jak i tendencje ówczesnej poezji wojennej.

Na uwagę zasługuje ponadto meliczny aspekt utworów zgromadzonych w tomie *Archanioł jutra*. Kloch zauważa, że w poezji pierwszej wojny światowej

przeważają rozmiary najprostsze, trochej i jamb, (...) poezja wojenna bowiem posługuje się najczęściej językiem dość prostym i formami dobrze zakorzenionymi w tradycji. Dominuje sylabizm i sylabotonizm. Przeważają formy krótkie, łatwe do zapamiętania²⁰.

Nieco inaczej jest u Arnsztajnowej. Owszem, pojawiają się jamby, ale występują one w wersach długich, na przykład: pentapodia jambiczna (*Gdzie jest ten spiż, Noc listopadowa*) czy trypodia i tetrapodia jambiczna (*W Wigilię*). Wielokrotnie mamy też do czynienia z uroczystym, podniosłym

¹⁸ F. Arnsztajnowa, *Archanioł jutra*, Lublin 1924. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Numery stron podaję w nawiasach – M.S.

¹⁹ Z. Kloch, dz. cyt., s. 16.

²⁰ Tamże, s. 25.

jedenastozgłoskowcem ze średniówką po piątej sylabie (*Gdzie ten spiż, Na dzień 19 października, Noc listopadowa, O dniu jutrzejszy, Huk armat, Na główni miecza, Pod obeliskiem, Modlitwa*). Wersy te pogrupowane są w klasyczne sekstyny (zazwyczaj o rymach ababcc). Wyjątkiem jest tu utwór *Na dzień 19 października*, pisany strofą saficką. Kilka wierszy (*O Polsko, Stary motyw, O Wodzu, Wodzowi-Twórcy i Na dzień 3 maja*) to trzynastozgłoskowce. Najdłuższe wersy (po 16 i 15 sylab) występują w ostatnim tekście (*Krwi swojej*). Wersyfikacyjna konsekwencja, wydłużenie wersów oraz zastosowanie sekstyn sprawiają, że utwory te nabierają patetycznego, wręcz dostojnego charakteru, co jeszcze bardziej wzmacnia ich tyrtejską wymowę. Nie są to jednak teksty do śpiewania, lecz – zazwyczaj – uroczyste ody i hymny, czyli: „ulubione gatunki tyrteizmu”²¹.

Wracając do tytułu: postać Archaniola, mówiącego „ja czyn, ja moc”, aktualizuje tu tradycję romantyczną, zwłaszcza tę związaną z *Konradem Wallenrodem* Mickiewicza. W swojej pieśni Wajdelota zwraca się do poezji w następujących słowach:

O pieśni gminna, ty stoisz na straży
Narodowego pamiątek kościoła,
Z archanielskimi skrzydłami i głosem –
Ty czasem dzierżysz i miecz archaniola²².

Uruchomienie takiego kontekstu wskazuje – już w tytule – na jeszcze jeden istotny aspekt całego tomu, a mianowicie – autotematyzm. Poetka zarówno deklaruje tyrtejski charakter zbioru, jak i wyznacza sobie oraz innym twórcom zadanie. Podstawowym obowiązkiem artysty – zwłaszcza w trudnych latach wojny – jest bowiem służba ojczyźnie. Ma on – jak Wajdelota – przypominać o powinnościach wobec narodu, zagrzewać do boju, dawać nadzieję i nieść otuchę, a w swoich utworach ocalać i kultywować pamięć o tych, którzy oddali życie za Polskę. Poezja musi być pociesycielką, towarzyszką walki i strażniczką narodowej spuścizny historycznej i kulturowej. Innymi słowy, powinna być czynem – w znaczeniu romantycznym. Tyrteizm staje się więc pewnego rodzaju refleksją metaliteracką i metawojenną – nie tylko patriotycznym tekstem, który zachęca do poświęceń dla ojczyzny, lecz także krytycznym tekstem, który wskazuje, jak należy pisać o wojnie. W tej konkretnej chwili dziejowej „Tyrteusz stał się [zatem] wzorem poety, żołnierz – wzorem człowieka”²³.

²¹ Tamże, s. 16.

²² A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Kraków 2005, s. 32.

²³ M. Janion, *Plac generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 2007, s. 27.

Takie rozumienie poezji pojawia się również w innym utworze:

Bo tylko poezja polska nie opuści cię, nie zdradzi i nie znieważy, żołnierzu!
Ona jedna nie złęknie się twych snów i twoich czynów. Gdyby nawet sprawa
twoja była przegrana – ona ci wiary dochowa. Ujrzy i spamięta dnie twe i noce,
mękę, wysiłek, trud i skon. Złoży ona twą głowę stłuczoną żołdackimi kolbami
na wezglówiu z najcudowniejszych wierszy. (...) W twoje ręce skostniałe i do-
piero w śmierci bezsilne włoży złoty swój sen, sen tylu pokoleń młodzieży, sen
o rycerskiej szpadzie²⁴.

Fragment ten pochodzi z ważnego i znanego tekstu Stefana Żeromskie-
go pod tytułem *Sen o szpadzie* z roku 1905. To właśnie autor *Przedwiośnia*
odegrał znaczącą rolę w krystalizowaniu się koncepcji literatury u Arn-
sztajnowej. Zresztą, pisała o tym wprost w liście z 8 lutego 1932 roku:

Życie moje płynęło jakby dwoma odrębnymi potokami, w jednym skupiała się
działalność oświatowo-społeczna, w drugim – poezja. Mostu między nimi nie
było. (...) Zbliżenie się z Żeromskim przerzuciło most między dwoma prądami
mego życia, a długie rozmowy dały mi poznać jego „poglądy literackie”. Zapa-
trzony w przyszłość Polski i gorąco odczuwający wszelkie zło teraźniejszości,
Żeromski nie uznawał rozbratu między ideą, o którą walczy, i poezją²⁵.

O wpływie Żeromskiego na sposób myślenia Arnsztajnowej o istocie
literatury wspomina też Ewa Łoś:

²⁴ S. Żeromski, *Sen o szpadzie*. *Dziela*, S. I, t. 4, Warszawa 1955, s. 6. Pisząc o koncep-
cji patriotyzmu Żeromskiego, Maria Podraza-Kwiatkowska stwierdza: „Heroiczny postulat
męstwa moralnego, wolności zewnętrznej, ofiary i poświęcenia narzucany jest przez Żerom-
skiego z ogromną żarliwością i jakimś wręcz masochistycznym upodobaniem” (M. Podra-
za-Kwiatkowska, *Homo militans i homo faber. O nurcie heroicznym w literaturze Młodej
Polski*, [w:] tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Pol-
ski*, Kraków 1985, s. 129). Eugenia Łoch dodaje: „Żeromski przypisuje ogromną rolę poezji
i poecie, który w swej kreacji świata najbardziej jest predestynowany do wyrażania buntu,
gniewu przeciwko przemocy. Tylko on w swej poetyckiej kreacji może opiewać bohaterską
śmierć na polu walki, dążenie człowieka do wolności i tworzyć światy, które nie są do osią-
gnięcia w życiu codziennym. Może też przewyższać wszystkie cierpienia narodu, zwycię-
żać wrogów i ustalać powszechną wolność. Poeta jest w stanie przekazać marzenia pokoleń
przez utrwalanie ich w pieśniach ludowych i poezji narodu pielęgnującej jego tożsamość”
(E. Łoch, *Stefan Żeromski, Władysław Reymont i Jerzy Żuławski wobec pierwszej wojny świa-
towej*, [w:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red.
E. Łoch, K. Stępnik, Lublin 1999, s. 70. Więcej na temat *Snu o szpadzie* Żeromskiego zob.
np.: S. Zabierowski, *Powtórki Żeromskiego w „Śnie o szpadzie”*, „Ruch Literacki” 1981, z. 3.
O *Śnie o szpadzie* i wpływie Żeromskiego na literaturę pierwszej wojny światowej pisała też
Irena Maciejewska, zob.: I. Maciejewska, *Rewolucja i niepodległość...*, dz. cyt.).

²⁵ Cyt za: F. Araszkiewicz, *Refleksy literackie. Studia, szkice, notatki*, Lublin 1963,
s. 120–121.

Poezję Arnsztajnowej zdominowała teraz wyrażana wprost problematyka narodowa i społeczna. Swoją radykalną przemianę twórczą poetka przypisywała zetknięciu się ze Stefanem Żeromskim, który miał jej dobitnie uświadomić bezsens rozdzielania twórczości od idei, której artysta służył swoim życiem. Żeromski, sam będący przykładem pisarza-działacza, istotnie mógł wywierać pewien wpływ osobisty na autorkę, która przecież prawie każde wakacje spędzała w Nałęczowie, spotykała się z autorem *Przedwiośnia* i współpracującymi z nim działaczami „Światła”, a przyjaźniła się też i korespondowała z Oktawią Żeromską²⁶.

Motyw „snu o szpadzie” urasta w utworach z *Archaniola jutra* do rangi wielkiego symbolu, oznaczającego konieczność walki i poświęceń za ojczyznę, ale dającego także nadzieję na odzyskanie niepodległości:

Na wizerunek twój, przybrany w wstęgi,
Patrząc, młodziemiec dłoń na sercu kładzie,
Szepte zakłęcia ciche i przysięgi
I śni sen o szpadzie. (9)

Zmów pacierz, matko... (...) By w ofiary
Godzinie wyśnił się nam sen o szpadzie:
Sztandar Orłowy przed wrogiem rozwinać!
Za Niepodległość zwyciężyć lub zginąć! (11)

Żołnierzu! Żołnierzu!
O Legendo cudowna o Pierwszej Brygadzie!
Śnie młodzieńczy, coś jawą się stał, śnie o szpadzie! (29)

Sen o szpadzie, który śnią młodzi mężczyźni – bohaterowie tych wierszy – przypomina im o obowiązku względem Polski. To właśnie on ma ich mobilizować do walki, inspirować do podjęcia konkretnych działań. Sen ów jest niejako wywoływany kolejnymi ważnymi rocznicami narodowymi, pamiątkami heroicznych czynów: w przypadku pierwszego tekstu jest to rocznica śmierci księcia Józefa Poniatowskiego, a w przypadku drugiego – powstania listopadowego.

Notabene motyw „snu o szpadzie” pojawia się też u innych poetów tego czasu. Na przykład Edward Słoński pisał w roku 1915 tak:

To w niemilkącym huku dział
Nasz sen rycerski, sen o szpadzie
Wreszcie się dzisiaj jawą stał²⁷.

²⁶ E. Łoś, dz. cyt., s. 16–17.

²⁷ E. Słoński, *Sen o szpadzie. Do mojego syna*, [w:] *Rozkwitały pąki białych róż... Wiersze i pieśni z lat 1908–1918 o Polsce, o wojnie i o żołnierzach*, oprac. A. Romanowski, Warszawa 1990, s. 169.

Z kolei Maria Czerkawska w następujący sposób rozpoczęła swój cykl wierszy wojennych:

O sen o szpadzie, o sen o potędze
Przemoc najcięższych, niespełnionych win...
I powstał twardo w podziemiach wykuty
Czyn (...) ²⁸.

Sen o szpadzie występuje tu w kontekście takich słów, jak potęga i rycerskość. Aktualizuje więc cały zespół konotacji związanych z honorem, odwagą, poświęceniem, walecznością, a szczególnie – z czynem. Czynem rozumianym podwójnie: jako walka w obronie ojczyzny i jako zadanie poety, jego społeczne zaangażowanie. Ale też z czynem, który przyniesie oczyszczenie, wyzwolenie i zmartwychwstanie.

Chyba najbardziej tyrtejski charakter ma pierwszy wiersz tomu, którego początek brzmi:

Gdzie jest ten spiż, piastowskiej dzwon strażnicy,
Co budził śpiące u swych czat rycerze?
I wołał: „Czas, już wstawać, czas, wiernicy! (...)
Czuwajcie, duchy!” (5)

Spiż – nazwany w dalszej części głosem, harfą, gromem i dzwonem – staje się – podobnie jak sen o szpadzie – metaforą poezji tyrtejskiej. Poezja – jak dzwon bijący na alarm – ma przypominać o obowiązkach wobec ojczyzny i zagrzewać do walki. Pojawiają się tutaj jeszcze inne wyznaczniki tyrteizmu. Przede wszystkim podmiot liryczny przyjmuje rolę narodowego wieszczka, który przypomina o wielkiej historii, kiedy Polska była potęgą za czasów Piastów. Poza tym wskazuje na rycerską tradycję patriotyczną, według której wierność ojczyźnie była wartością nadrzędną. Dlatego też określa rycerzy jako „wierników”. Ten konkretny moment historyczny, w jakim znalazła się Polska, charakteryzuje metaforycznie: „Oto za bary dzień się z nocą bierze” (5). Nastął zatem czas walki totalnej, wszechogarniającej, niemal metafizycznej walki dobra za złem.

Poetka wyznacza poezji tyrtejskiej trzy konkretne zadania, opisywane w trzech kolejnych częściach wiersza. Po pierwsze, o czym już była mowa, zagrzewanie do walki. Po drugie, uświadczenie ofiary poległych za ojczyznę. Podmiot liryczny stwierdza, że ów spiż...

...wszystkie ziemi krzywdy niósł w swym łonie, (...)
Jak pereł sznury kładł w anielskie dłonie,

²⁸ M. Czerkawska, *Józefowi Piłsudskiemu w hołdzie*, [w:] *też*, *Poezje z 1914–1915*, Kraków–Bezmiechowa 1914–1915, s. 3.

A ludu krwi niósł purpurowe morze
Przed trony Boże. (5)

I w końcu, po trzeciej, dawanie otuchy i wzbudzanie nadziei na odrodzenie Polski, symbolizowane przez „złote strzały świtu” i „blask jutrzni”.

W tomie *Archaniół jutra* pojawiają się też inne, charakterystyczne dla polskiej poezji tyrtejskiej wątki. Na przykład walka o wolność Polski zostaje porównana do budowania domu. Sonet *Po pustym polu* kończy się tak:

Miecie?... wiedz: cegły od podstaw do wieży,
By murom moc dać, krwią oblać należy,
Dom zaś?... budujemy sobie, a nie komu. (14)

A w wierszu *O dniu jutrzejszy* padają następujące słowa:

Twardym szyszakiem nakrywamy czoła,
By krzepką dłonią wśród gruzów i łomu
Kielnią i mieczem stawiać węgly domu. (13)

Jednakże na szczególną uwagę zasługują motywy religijne. Co interesujące, Arnsztajnowa – Żydówka, która przyjęła chrzest pod koniec życia – czas wojny porównuje do Drogi Krzyżowej (6) lub „zsyłania krzyży” (7). Istotną rolę odgrywa ewangeliczny motyw odsuwania głazu z Chrystusowego grobu, do którego poetka wraca kilkakrotnie, między innymi:

Matko... już grobu Twego odwalono / Kamień. (25)

Noc się już trzecia Twoja przesiliła,
Odwalon ciężki głaz na Twoim grobie
I zmartwychwstania cud jest dany Tobie. (26)

Dłonią, dzierżącą miecz i oskard razem,
Znad grobu twego głaz ciężki odwali,
I w krwi ofiarnej skąpiana szkarłacie,
Wstaniesz w królewskiej barwy majestacie! (8)

Przecież motyw złożenia ojczyzny do grobu pojawia się chociażby w *Epilogu Pana Tadeusza*, gdzie Mickiewicz pisze: „O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie / Złożona”²⁹. Obraz taki daje wszakże nadzieję, bo zawiera w sobie obietnicę zmartwychwstania. Poetka, mówiąc, że „już odwalono kamień”, sugeruje, iż w tym konkretnym momencie dziejowym skończył się czas próby (zaborów) i Polska nie tylko ma szansę, ale też jest gotowa na odzyskanie wolności. Poza tym Stępnik zauważa, że motyw złożenia do grobu uruchamia trzy tryby czasowe: przeszły, teraźniejszy i przyszły

(przeszłość niewoli, teraźniejszość wojny oraz przyszłe odrodzenie Polski). Motyw ten jest według niego „figurą predystynacyjno-konsolacyjną”, bo łączy dwa aspekty – pasyjny i rezurekcyjny (Męki i Zmartwychwstania).

Symbolika Zmartwychwstania – dodaje badacz – na tyle ulega skonwencjonalizowaniu, iż służy jako zasób zalegoryzowanych elementów, przy których pomocy konstruuje się różnego rodzaju wyobrażenia i pojęcia. Zwłaszcza alegorezy Matki-Ojczyzny zmartwychwstającej rozpowszechniają się we wszystkich nurtach poezji wojennej, dokumentując popularność figuratywnego trybu wypowiedzania się na temat obecnej i przyszłej Polski. Można je interpretować w kategoriach parareligijnej reminiscencji symboliki rezurekcyjnej, która łatwo podlega instrumentacji ideowej³⁰.

Sądzę, że na wybór takiego metaforycznego sposobu dyskursywizowania kwestii narodowyzwolenczej przez Arnsztajnową większy wpływ niż religia miała tradycja romantyczna, zwłaszcza Mickiewiczowski mesjanizm, reaktywowany z całą mocą między innymi przez Artura Górskiego, którego pisma poetka zapewne znała³¹. Tym bardziej że „w obrębie mesjanizmu (...) religia wprzęgnięta została w służbę sprawie narodowej, polityka faktycznie zapanowała nad religią”³².

³⁰ K. Stępnik, *Legenda Legionów*, dz. cyt., s. 121.

³¹ Rzecz jasna, pozostawało to w zgodzie z tendencjami literatury tego czasu. Znaczącą rolę odegrały tu teksty Artura Górskiego, który „pisał już w roku 1904 w «Odrodzeniu», że podstawową właściwością polskiego światopoglądu narodowego jest kult bohatera i wstręt do podłości” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Homo militans i homo faber...*, dz. cyt., s. 127). Z kolei w książce z roku 1908 *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewicz* podkreślał Górski aktualność mesjanizmu. Według niego romantyzm, akcentujący istotę czynu i ofiary w imię ojczyzny, nadal powinien wychowywać kolejne pokolenia oraz inspirować z jednej strony do moralnego odrodzenia jednostki, z drugiej – do walki o niepodległość. Anna Kieźuń zauważa, że „*Monsalwat*, utrzymany w ówczesnej stylistyce poetycko-symbolicznej, dostarczał nowego wizerunku Mickiewicza: narodowego herosa, nieustraszonego pielgrzyma, niezłomnego proroka, który posiadał na drodze cierpienia i tragicznych wyborów, po nietzscheańsku wyrażoną przez młodopolskiego artystę, kreatywną «wolę potęgi». (...) W *Monsalwacie* następuje więc podążanie za Mickiewiczem, bezkompromisowo poszukującym «czynu wolnego, metafizycznego», ostatecznie lokującego się na wyższym etapie samorealizacji duchowej, na etapie mesjanizmu. Mesjanizm w tej interpretacji z przełomu wieków oznacza przekroczenie indywidualizmu jednostkowego – budzącego też zastrzeżenia natury moralnej – i wzbogacenie własnego istnienia o wartości absolutne i wspólne. (...) Wiarę w niepodległość (...) waloryzował twórca *Monsalwatu* w sensie aksjologicznym i opierał na detalicznych przesłankach formułowanych za Mickiewiczem” (A. Kieźuń, „*Budowniczy Polski jutrzejszy*”. O pismach Artura Górskiego z lat wojny, [w:] *Pierwsza wojna światowa...*, dz. cyt., s. 96. Zob. też: T. Weiss, *Od prometeizmu do mesjanizmu narodowego*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom I. Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

³² M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 278.

W jednym z wierszy autorka wprost nawiązuje do mesjanizmu:

Polsko! Chrystusem Narodów Tyś była
I mękę Krzyża ponosiłaś dla nich. (26)

Arnsztajnowa uruchamia tu kod romantyczny (i religijny), aby aktualizować to wszystko, co niósł z sobą mesjanizm, czyli: uzasadnienie cierpienia, sakralizację poniesionych ofiar oraz obietnicę odzyskania niepodległości. Jak zauważa Maria Janion:

Z klęski powstania listopadowego wyrósł mesjanizm, którego wątki były obecne już dawniej w kulturze polskiej. Ale teraz po katastrofie stał się on bardzo skutecznym narzędziem pocieszenia, budując zaporę przeciw śmierci, cierpieniu, zniszczeniu i upadkowi wszelkich nadziei. Wszystko to zostało przez mesjanizm uświęcone, bo usensownione: wymiar historiozoficzny polskich dziejów w boskim planie świata uświadamiał się jasno i prosto. Żadna łaża i żaden ból nie mogły się teraz zmarnować, każde cierpienie okazywało się koniecznym w ofierze składanej przez cały naród³³.

Co jednak interesujące, Arnsztajnowa napisała cytowany wcześniej wiersz w roku 1919, czyli już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Mesjanizm nabiera więc tutaj nowego znaczenia, ponieważ staje się przede wszystkim – niejako *post factum* – usensownieniem i uświęceniem poniesionych ofiar. Owszem, zdaje się mówić poetka, ojczyzna jest wolna, ale nie możemy zapominać, że ta wolność została okupiona cierpieniem i śmiercią wielu niewinnych ludzi. I nie chodzi tu tylko o czas pierwszej wojny światowej, lecz także o cały „długi wiek XIX”. Tym samym wpisuje ona współczesne sobie losy Polski nie tyle w boski plan świata, ile w tragiczne dzieje wielu pokoleń Polaków. I właśnie te dzieje i tych Polaków sakralizuje.

Z kolei wiersz *O Polsko*, w którym pobrzmiewają echa *Grobu Agamemnona* Słowackiego, zbudowany jest wokół – typowej skądinąd dla poezji tyrtejskiej – personifikacji ojczyzny i apostrofy do niej.

O Polsko! My Cię znamy w służebnicy roli,
Nędzną, z purpur odartą przedwiekowej chwały,
Kornie w jarzmie schyloną swym tyranom gwoździ,
I dłoniom złorzeczącą, co twe pęta rwały. (15)

Polska została ukazana – podobnie jak w utworze Słowackiego – jako „służebnica cudza”: upokorzona, zgębiona i zniewolona. Poetka wskazuje też jednak wielką przeszłość Polski, symbolizowaną królewską purpurą. W pamięci o niej upatruje nadziei na wyzwolenie. Dlatego wiersz kończy tyrtejska z ducha odezwa:

O zbudź się. Targnij pęta!... Skiń! a pójda wici
Od morza wnet do morza, aż po ziemi kraniec:
Ile dłoni jest polskich – tyle za broń chwyci,
Ile serc – tyle życie poniesie na szaniec.

Targnij pęta! zrzuc łachman niewolniczej szaty!
Syny Twoje krew mają w żyłach purpurową –
Starczy Ci na królewskie odzienia szkarłaty...
O Polsko! jeno wspomnieć zechciej, żeś Królową! (15)

Na uwagę zasługuje zwłaszcza metafora purpurowej krwi, którą mają być zabarwione purpurowe szaty Polski – Królowej. Podmiot liryczny – zapewne poeta-wieszcz – sugeruje więc, że odzyskanie wolności i dawnej świetności wymaga poświęcenia. Ale jednocześnie poświęcenie to zachowa się na wieki w pamięci narodowej. Dzięki ofiarom bowiem ojczyzna nie tylko stanie się wolna, lecz także odbuduje utracony honor i królewskość.

Notabene, motyw krwi pojawia się w tomie Arnsztajnowej bardzo często. Przede wszystkim mowa jest o krwi bratniej (braterskiej) i bohaterskiej (na przykład: „w krwi ofiarnej skąpana szkarłacie” (8), „krwi bratniej opary” (13), „krwi bratniej nieprzebrane morze” (20), „braterska krew Twych synów” (26), „w bohaterskiej krwi ofiarnym dymie” (27)). Poza tym krew występuje również w kontekście budowania nowego domu – Polski. Staje się ona wówczas cementem, spoiwem, które zapewni ojczyźnie trwałość i odporność na wszelkie zagrożenia. Poetka pisze: „By murom moc dać, krwią oblać należy” (14) lub „Krwi swojej bujnej cementem spoileś ziemię rozdartą, / Żołnierzu” (31). Z kolei w wierszu *Na polach* został ukazany motyw ofiary, jaką złożyli polskiej ziemi młodzi ludzie:

Kwiat się młodości bujnej kładzie zżęty,
Krwia oblewając ściernisk glebę płoną.
O Ziemi – matko! Bierz ją, jeśli trzeba!
Bierz krew i kości synów. (12)

Proweniencja motywu krwi jest tutaj romantyczna i religijna. Przez ofiarę krwi – dodajmy: krwi synów ojczyzny-matki – ma przyjść odkupienie win, a zatem – oczyszczenie i zmartwychwstanie. Ofiara ta nie tylko konstytuuje tożsamość narodową, ale też ją nobilituje, a nawet deifikuje. Trzeba jednak podkreślić, że w ten obraz ofiary wpisany jest zarówno aspekt pozytywny, jak i negatywny, wskazuje bowiem na „misterium życia i śmierci, tragedii i nadziei, bujności natury i koszmaru śmierci żołnierskiej”³⁴. Podobnie zresztą – o czym pisał cytowany już Stępnik – topos pola, „ziemi przygotowywanej

³⁴ K. Stępnik, *Legenda Legionów*, dz. cyt., s. 121.

do siewu, plonującej i uświęconej człowieczym trudem, w czasie wojny przemieniającej się w arenę śmierci, pobojuwisko i cmentarz”³⁵.

Innym ważnym rysem poezji tyrtejskiej jest obraz scen bitewnych. Arsztajnowa poświęciła temu tematowi tylko jeden wiersz – *Jego Imię*. Stało się tak być może dlatego, że poetka nie towarzyszyła legionom bezpośrednio – w taki sposób, jak na przykład Czerkawska czy Iłakowiczówna³⁶ – i nie była naocznym świadkiem walk. We wspomnianym utworze pojawiają się charakterystyczne przedmioty – wojenne atrybuty: „zwycięska szabla”, „napiętego łuku nieomylny grot”, „spiżowy huk dział”, „okopy”, „łomot chorągwi”, „szum orłowych skrzydeł” i „bagnety” (27). Arsztajnowa opisuje również konkretne wojenne działania: „krzyżowy błysk”, „cierpliwe marszu kroki”, „bieg piechoty” i „atak jazdy” (27). Choć wiersz rozpoczyna metaforyczny obraz „kajdan, mocarną rwanych dłonią”, będący zarazem skonwencjonalizowanym symbolem odrodzieńczym, nie występują tu czasowniki nacechowane ekspresyjnie, typowe przecież dla przedstawiania scen bitewnych. Okazuje się, że jest to tekst przede wszystkim o żołnierskiej wierze. Dlatego poetka pisze:

W dział spiżowym huku
Modlitwa żołnierza gorąca
W okopie,
I radość walki, co w śpiewce
Rycerskiej gra. (27)

Indywidualizacja ta (mowa bowiem o jednym żołnierzu) – funkcjonująca tu jako synekdocha *pars pro toto* – z całą mocą wskazuje nie tylko na religijną wymowę utworu, lecz także na pewien specyficzny charakter podjętych działań zbrojnych. Otóż Polacy walczą o wolność ojczyzny w „Jego Imię”, zawierając Bogu i oddając się pod jego opiekę. Bóg staje się więc tutaj gwarantem słuszności sprawy, który nobilituje i sakralizuje poniesioną ofiarę. Dlatego wiersz kończą słowa:

I w bohaterskiej krwi ofiarnym dymie,
Na niebios ciemnym rozpalonym stropie,
Ojczyzny chwały
Gwiazdy...
Jego Imię (27)

³⁵ Tamże.

³⁶ Na ten temat zob.: H. Ratuszna, *Sceny bitewne i Bitewny szlak*, [w:] tejże, *„Trwam, jestem, czuję...”*, dz. cyt.

Utwór ten wprowadza zatem do *Archaniola jutra* dwa nowe wątki – obraz scen bitewnych oraz konwencję modlitwy. Zwłaszcza ta druga odgrywała w poezji tyrtejskiej tego czasu istotną rolę. Stępnik zauważa, że „Wojna pobudziła poetów do wyznawania żarliwej i gorliwej wiary chrześcijańskiej, przenikniętej błaganiem Boga o wskreszenie ojczyzny”³⁷. Arnsztajnowa zdaje się odbiegać od tych tendencji. Po pierwsze dlatego, że zamieściła tylko jeden wiersz, który ma postać modlitwy (zresztą tak też jest zatytułowany). Po drugie dlatego, że nie prosi w nim o „wskreszenie ojczyzny”, lecz o zjednoczenie Polaków. Utwór kończy bowiem wyznanie: „daj niech ramię w ramię / Niepomny krzywdy, brat przy bracie stanie! / Jedność daj nam Panie!” (24). Wiersz rozpoczyna wspomnienie zwycięstwa Polaków pod Grunwaldem. Mowa tu o jedności wojsk polskich i litewskich („witezie Jagiełły” i „Witoldowe woje” (24)). I właśnie ta braterska jedność w obronie ojczyzny zagwarantowała „zwycięstwa nieśmiertelną sławę” (24). W strofie drugiej pojawia się obraz scen bitewnych, ale – co warto podkreślić – chodzi o bitwę pod Grunwaldem, a nie o pierwszą wojnę światową:

Twoją to mocą wsparte szły rycerze
Jak wicher wraże tratując zastępy,
Jak grom stalowe raziły pancerze,
Butę Krzyżacką szarpały na strzepy. (24)

Poetka stosuje czasowniki nacechowane ekspresywnie nie tylko w celu oddania wojennej grozy, lecz także po to, by wskazać na zaangażowanie rycerzy w walkę, a tym samym niejako wyznaczyć drogę postępowania współczesnym żołnierzom. W dalszej części wiersza obraz Grunwaldu zostaje skontrastowany z obecną sytuacją w Polsce. Arnsztajnowa używa gorzkich, krytycznych w swej wymowie słów:

Panie i Boże! w tę rocznicę chwały
Oto ku Tobie zanosimy modły. (...)
Wielkich praojców potomkowie mali,
Odarci z mocy i chwały wawrzynu,
Oto toniemy na dziejowej fali,
Próżni dosytu i zbawczego czynu. (24)

Następnie dodaje, że to „Szatan niezgody na druzgi nas kruszy” (24). Poetka przedstawia więc smutną diagnozę współczesnych sobie czasów. Stwierdza przecież, że Polacy nie zwyciężą i nie wywalczą niepodległości dopóty, dopóki będą istniały wewnętrzne podziały i konflikty. Za antagonizmy te odpowiadają zarówno pewne spory polityczne (orientacje

³⁷ K. Stępnik, *Legenda Legionów*, dz. cyt., s. 127.

prorosyjskie, proaustriackie i lojalistyczne), jak i sytuacja rozbiorowa (jedność Polaków mieszkających w trzech rozbiorach). Tym samym tekst zyskuje bardzo konkretny, polityczny wymiar. Arnsztajnowa jawi się tu jako gorąca orędowniczka jedności poza podziałami, zgody w niezgodzie. Mówi o zjednoczeniu rodaków przebywających pod trzema zaborami, ale też o zaniechaniu politycznych kłótni w tej wyjątkowej sytuacji dziejowej.

Nie można jednak zapominać, że cały utwór ma charakter modlitwy i – jako taki – jest adresowany do Boga. Jest on tutaj kimś, kto zagwarantował zwycięstwo pod Grunwaldem, kto „wiódł w walkę Witoldowe woje” i którego „mocą wsparte szły rycerze” (24). To dość oczywiste i typowe dla poezji tyrtejskiej nawiązanie do romantycznego providencjalizmu. Bóg kieruje historią, jest panem dziejów. Dlatego też poetka kolejne strofy kończy tak: „Święć się Imię Twoje!”, „Ciebie głos nasz wzywa” i „Jedność daj nam Panie!” (24). Bóg uświęca walkę Polaków, czyni ich sprawę świętą, błogosławi jej, czyli patronuje jej i ją popiera. Jest też gwarantem zwycięstwa, a zatem – wolności.

Biorąc jednak pod uwagę polityczną wymowę tekstu, można stwierdzić, że według Arnsztajnowej sytuacja wewnętrznego zróżnicowania Polaków jest na tyle dramatyczna i pesymistyczna, iż tylko moc Boga może doprowadzić do ich zjednoczenia, a tym samym – do wywalczenia niepodległości.

Wspomnienie bitwy pod Grunwaldem (wraz z takimi wodzami jak Jagiełło i Witold) wprowadza jeszcze jeden wątek charakterystyczny dla poezji tyrtejskiej, mianowicie – przywoływanie ważnych wydarzeń z przeszłości oraz postaci narodowych bohaterów. Jak pisze Barbara Olech, „Tożsamość narodowa chroniona jest przez pamięć zdarzeń minionych, przez zakorzenienie w historii”³⁸. W wojennym tomie Arnsztajnowej pojawia się kilka znaczących odwołań do wielkiej historii Polski, między innymi do „piastowskiej strażnicy” (5), bitwy pod Grunwaldem (24), unii lubelskiej (26), „husarskich skrzydeł” (8), uchwalenia Konstytucji Trzeciego Maja (18), bitwy pod Racławicami (21) oraz do powstania listopadowego (10). Najbardziej interesujący jest pod tym względem wiersz z roku 1913 pod tytułem *Na dzień 19 października*, poświęcony Józefowi Poniatowskiemu. Zbigniew Kloch zauważa:

Bodejże najczęściej poeci wojenni przywołują postać księcia Józefa Poniatowskiego, (...) który już w romantyzmie doczekał się symbolicznej interpretacji swej biografii, „rycerz bez skazy” i „piękny ułan”, staje się w latach wojny patronem walczących Legionów. (...) W interpretacjach romantyków był Poniatowski uosobieniem idei ciągłości narodowych dziejów, ucieleśnieniem wierności dla idei niepodległościowych. W okresie Młodej Polski postać księcia Józefa

wyposażona została w egzegezę akcentującą ponadczasowy charakter jego bohaterskiej śmierci, dającej początek określönemu wzorowi heroizmu, poezja wojenna zaś, nawiązując do tych interpretacji, łączy niekiedy różnorodne wersje symbolicznej wymowy biografii bohatera³⁹.

W swoim wierszu Arnsztajnowa wspomina dwa ważne zdarzenia z biografii księcia: walkę pod Raszynem z 1809 i przeprawę przez Elsterę, gdzie zginął Poniatowski, tuż po bitwie pod Lipskiem w roku 1812. Utwór rozpoczyna apostrofa i eksklamacja: „O dniu jesienny, dniu śmierci i chwały!” (9). Śmierć w imię ojczyzny warunkuje zatem chwałę, staje się jej gwarantem. W swojej poezji tyrtejskiej poetka nawiązuje więc do popularnego motywu, mówiącego, że śmierć w obronie Polski uświęca. W bardzo konkretnym i doniosłym momencie historycznym wybrzmiewają w jej utworach słowa *Hymnu do miłości Ojczyzny* Krasickiego: „Święta miłości kochanej Ojczyzny, / Czują cię tylko umysły pocziwe! (...) / Byłe cię można wspomóc, byłe wspierać, / Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać”.

Poniatowski staje się nie tylko bohaterem, ale też symbolem, wzorem do naśladowania. Podmiot liryczny zwraca się do niego:

Rycerzu polski, nieścigły sokole!
Książę niezłomny bez skazy i lęku!
Honor nad życie stawiasz, nad niewolę –
Śmierć z bronią w ręku. (9)

Ponieważ Poniatowski kierował się w życiu takimi zasadami, jak honor, odwaga i poświęcenie dla ojczyzny, zyskał Boże błogosławieństwo. Podmiot wyznaje: „Sam Bóg powierzył ci honor Polaków, / Tyś oddał go Bogu” (9). Książę – jako „rycerz bez skazy” – staje się ucieleśnieniem wszelkich wartości patriotycznych i idei narodowo-wyzwoleńczych. Zresztą pobrzmiewają

³⁹ Z. Kloch, dz. cyt., s. 40. Na marginesie trzeba podkreślić, że postać księcia Józefa Poniatowskiego zrobiła zawrotną karierę w literaturze początku XX wieku. Wpływ na to miała niewątpliwie książka wybitnego historyka Szymona Askenazego pod tytułem *Książę Józef Poniatowski*, wydana w roku 1905 i wielokrotnie wznawiana (w 1910, 1913 i 1918) (więcej na ten temat zob.: T. Budrewicz, *Askenazy – zagadnienie literatury i literackości*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, nr XIII). Wielu pisarzy poświęciło osobie księcia dużo uwagi. Na przykład Wiktor Gomulicki w roku 1905 opublikował utwór *O księciu Józefie Poniatowskim*, Tadeusz Miciński wydał dramat *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci księcia Józefa Poniatowskiego* (1914), a Artur Oppman zbiór wierszy pt. *Pieśni o księciu Józefie*. Z kolei Adam Grzymała-Siedlecki już w 1913 napisał rozprawę *Książę Józef w nowej literaturze powieściowej*. Oczywiście przykłady można mnożyć. Więcej na ten temat zob.: I. Maciejewska, *Rewolucja i niepodległość...*, dz. cyt.; M. Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku (1890–1914)*, Warszawa 1995; K. Stępnik, *Legenda Legionów*, dz. cyt.

tu echa *Śpiewów historycznych* Niemcewicz, który w utworze *Pogrzeb Xsięcia Józefa Poniatowskiego* nazywał go „rycerzem, co walczył bez trwogi / i ił bez skazy”, po czym dodawał:

Tam żołnierz, pełen rycerskiej ochoty,
Zaostrzy oręż o krawędź twej tarczy,
Pewien, że przez to nabywszy twej cnoty,
Tysiącom starczy⁴⁰.

Już w roku 1816 Niemcewicz sfunkcjonalizował postać Poniatowskiego w podobnym duchu jak sto lat później Arnsztajnowa. Księżę miał być wzorem do naśladowania, inspiracją do podejmowania konkretnych działań w imię ojczyzny oraz nauczycielem cnót rycerskich.

W części drugiej utworu pojawia się obraz Matki Polki, która...

...przed sztychem Raszyna
Lub przed Elstery wyblakniętą kartą,
Jak dla ojczyzny żyć, naucza syna,
Jak umrzeć warto. (9)

Pod wpływem wizerunku Poniatowskiego oraz w wyniku matczynych nauk młodzieniec „szepce (...) przysięgi i śni sen o szpadzie” (9). Postać księcia ma inspirować młodych ludzi i zachęcać do walki o wolność ojczyzny. Ma też aktualizować w nich te wartości, którymi kierował się przez całe życie: honor, odwaga, patriotyzm, poświęcenie. Poetka wskazuje tu jedyną właściwą drogę, którą powinni wybrać młodzi ludzie.

Drugą ważną osobą, która występuje w wierszach wojennych, jest Tadeusz Kościuszko. Kłoch zauważa, że „Poniatowski symbolizuje bohaterские zachowania żołnierzy, Kościuszko (...) pojawia się jako reprezentant wierności idei niepodległościowej”⁴¹. Natomiast Maria Janion i Maria Żmigrodzka nazywają Kościuszkę „ostatnim rycerzem i pierwszym obywatelem”, a Poniatowskiego – „ucieleśnieniem mitu ułańskiego” i „bohaterem żałobnym”⁴². O ile pierwszy funkcjonował jako bohater „ludowy” i „demokratyczny”, o tyle drugi – jako bohater feudalno-rycerski.

Arnsztajnowa nawiązuje do Kościuszki w jednym tekście – *Na głównej miecza*. Utwór utrzymany jest w profetycznym, modlitewnym tonie, w którym dominuje stylizacja biblijna. Rozpoczyna się słowami:

⁴⁰ J.U. Niemcewicz, *Pogrzeb Xsięcia Józefa Poniatowskiego*, [w:] tegoż, *Śpiewy historyczne*, Warszawa 1986, s. 172.

⁴¹ Z. Kłoch, dz. cyt., s. 41.

⁴² M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 273, 286.

Któryś rozpałił Jutrznię Zmartwychwstania,
Któryś wiódł lud Swoj w wolności wyraje,
Usłysz nas, duchu... wśród groźnych dział grania
Polska z imieniem Twym na ustach wstaje. (21)

A kończy:

Słysz, Naczelniku, przysięgę złożoną
Na głowni miecza Ojczyźnie i Tobie! (21)

Kościuszkę zostaje porównany do Mojżesza, który wywiódł lud z kraju niewoli. Jest tutaj kimś, kto daje nadzieję na odzyskanie niepodległości. Jego postać zostaje uświęcona, staje się duchem, który ma czuwać nad walczącymi, i najwyższym autorytetem, gwarantem zwycięstwa. Dlatego też jest adresatem żołnierskiej przysięgi.

Warto w tym miejscu zauważyć, że gdyby nie wspomniana w wierszu bitwa pod Racławicami i Uniwersał połaniecki, nie mielibyśmy wątpliwości, iż adresatem tej przysięgi jest Piłsudski. To właśnie postać Komendanta – symbolizowana przez takich bohaterów, jak Poniatowski i Kościuszkę – urasta do rangi najwyższego autorytetu, depozytu i uosobienia narodowej tożsamości.

O tym, że Arnsztajnowa łączyła te trzy postacie, świadczy zakończenie wiersza, którego adresatem jest Piłsudski:

W sercu Polaka wrył wieczny chwały diament
Dwoje imion: Kościuszkę, Xiążę Józef... Dziecię
Z ust matki swej na życia drogę, jak sakrament,
Brało imion tych dwoje. Wodzu! Twoje – trzecie. (19)

Stępnik, komentując ten utwór, stwierdza, że „Arnsztajnowa wprost dostrzega paralelę munduru i sukmany”, i dodaje, iż Piłsudski staje się sukcesorem Kościuszki i księcia Józefa Poniatowskiego, a jego szary mundur jest ekwiwalentem siwej czy białej sukmany Kościuszki⁴³. Poetka przewiduje, że ten skromny, siwy mundur, „próżny ozdób i galonów złota”, będzie kiedyś przechowywany obok „białej Kościuszki siermięgi” jako reliwie, a młódzież będzie przed nimi „składać swe przysięgi” (19). Piłsudski, którego „postać legendą / Za życia już opłotła sława niepożyta” (19), zostaje nie tylko uświęcony, lecz także zinterpretowany jako postfigura Kościuszki. Tym samym w tomie Arnsztajnowej ujawnia się zarówno identyfikacja z poezją

⁴³ K. Stępnik, *Legenda Legionów*, dz. cyt., s. 159. O popularności postaci Piłsudskiego świadczy chociażby obszerna antologia przygotowana przez Apolinarego Krupińskiego pt. *Pieśń o Józefie Piłsudskim* (wyd. 3, Zamość 1920). Zob. też: W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1978.

legionową i kult Piłsudskiego, jak i pewien konkretny program polityczny oparty na dwóch filarach – legendzie Naczelnika i czynach Marszałka. Kościuszko jest tutaj symbolem wybitnej jednostki, genialnego przywódcy, heroicznej ofiary, a przede wszystkim – zwolennika reform społecznych i demokratycznej Polski. Spadkobiercą jego myśli jest zaś właśnie Piłsudski.

Interesujący portret Marszałka przynosi wiersz *Wodzowi-Twórcy*. Piłsudski zostaje ukazany jako wielki kreator – nowej polskiej rzeczywistości (odrodzonej ojczyzny) oraz Polaka rycerza, gotowego poświęcić życie za wolność Polski. Utwór rozpoczyna się obrazem snu „pomsty i zwycięstwa” śnionego „w mroku ucisku i hańbie niewoli” (17). Wódz natomiast jest kimś, kto „dobył dusz sen i zamienił w jawę” (17). W wyobraźni poetyckiej tego czasu dominuje więc postać Piłsudskiego jako przywódcy, który aktualizuje marzenia o niepodległej ojczyźnie. Staje się on gwarantem słuszności i szlachetności spraw oraz sygnatariuszem sukcesu. Na plan pierwszy w wierszu wysuwają się jeszcze dwie – typowe skądinąd – metafory. Zbiorowy podmiot liryczny zwraca się do Wodza:

Tyś niemocne nasze uczył dłonie
Targać pęta, by prysły, jak nici pajęczne. (...)
Tyś kłaść na kowadło
Uczył serce, by stali dźwięk dało pod młotem. (17)

Piłsudski jest zarówno „wodzem”, „twórcą” oraz „kreatorem”, jak i „nauczycielem”, który uczy odwagi, męstwa, waleczności, poświęcenia i dzięki któremu w Polakach „błysła cnota rycerska” (17). Dlatego zapewne utwór kończy metaforyczny obraz napiętego łuku i strzał:

Dziś my – łuku Twojego wyostrzone groty,
Huf, zwycięstwa i śmierci chlubnej równie chciwy,
Z napiętej orlą wolą Twą rzuć nas cięciwy,
Wodzu! rzuć nas i Polsce daj iść sen złoty! (17)

Następuje tutaj całkowite zawierzenie Marszałkowi, oddanie się jego woli i władzy. On sam zaś urasta do roli inicjatora i kierownika działań, opiekuna rodaków i wielkiego kreatora nowej, niepodległej Polski.

Tyrtejski charakter wierszy Arnsztajnowej jest ewidentny, ale trzeba stwierdzić, że dość oczywisty i tendencyjny. Wszystkie wspomniane wcześniej elementy pojawiają się przecież w większości utworów wojennych. Zresztą nie odbiega to od pewnych zjawisk poetyckich natury ogólnej. Czesław Miłosz zauważył kiedyś, że „tam, gdzie działają potężne napiętności zbiorowe, jak w Polsce pod okupacją, zdaje się obowiązywać następująca zasada: im mniej utwór literacki odbiega od wzorów znanych,

wyuczonych, «banalnych», tym jest skuteczniejszy”⁴⁴. Arnsztajnowej chodziło zapewne o tę „skuteczność” – zagrzewanie do walki i uświęcanie poniesionych ofiar. Sądzę jednak, że chodziło jej też o coś innego. Najbardziej interesujący nie jest bowiem sam tyrteizm tej poezji, lecz to, co on maskuje, a mianowicie tragizm kobiety – matki syna walczącego w legionach. Można nawet powiedzieć, że dyskurs tyrtejski miał anihilować doświadczenie indywidualne i prywatne. Dążył do zatuszowania słabości – nie tylko słabości kobiety, ale słabości ludzkiej w ogóle. W konkretnej, wojennej sytuacji mężczyźni szli walczyć i ginęli, kobiety zaś wysyłały swoich mężów i synów na śmierć.

Kwestia ta została dyskretnie zasugerowana już w dedykacji, która od razu ustala optykę całego tomu Arnsztajnowej:

Cieniom: Longina Gładyszewskiego, Bartosza Jankowskiego (...) i innych nieznanych mi osobistości – Wychowawców Szkół Lubelskich poległych za Ojczyznę. (5)

Autorka dedykuje swoje wiersze młodym ludziom, którzy oddali życie w walce o niepodległość Polski. Nazwani zostają „cieniami” – kimś, kto nieustannie będzie towarzyszył tym, którzy przeżyli. I jednocześnie kimś, kto buduje tożsamość. Człowiek bez cienia nie istnieje, staje się człowiekiem bez właściwości. Jak zatem sugeruje poetka, gdyby nie ofiara tych młodych ludzi, nie dałoby się zbudować (czy raczej: odbudować) narodowej tożsamości. Jeśli więc te cienie znikną, zniknie też poczucie wspólnoty, narodowej jedni, tożsamości. Zarazem jednak wprowadza tutaj ton osobisty. Wszyscy oni byli bowiem rówieśnikami jej syna. Innymi słowy: pisząc o poległych żołnierzach, będzie składała cześć również swojemu synowi. Mówiąc o nich, będzie mówiła o nim. A także o sobie i swojej osobistej tragedii. Już w tym miejscu pojawia się pewien charakterystyczny rys tej poezji. Jeśli Arnsztajnowa ujawnia swą podmiotowość, zawsze czyni to dyskretnie, niejako na marginesie, nigdy wprost. W dedykacji konstruuje swój autoportret patriotki, działaczki, zaangażowanej w sprawy niepodległościowe, ale też kobiety, matki przeżywającej swój własny, prywatny dramat. Taki jest ton całego zbioru. Z jednej strony odwoływanie się do zbiorowych doświadczeń, zachęcanie do walki, ujawnianie marzeń wszystkich Polaków o wolnej ojczyźnie, z drugiej – intymne, prawie bierne współuczestnictwo kobiety w zawierusze wojennej i tragedia matki przepełnionej troską o losy syna i jego kolegów. Notabene, ten szczególny rys tomu zauważył Romanowski, który stwierdził, że „Arnsztajnowa (...) zbyt silnie

⁴⁴ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 151.

wiązała swe osobiste przeżycia matki wysyłającej syna do walki o wolność – z nieuchronną w tym wypadku tonacją patriotyczną i tyrtejską⁴⁵.

Ta indywidualna, prywatna, kobieca perspektywa przejawia się zwłaszcza w podjęciu przez poetkę dwóch wątków: Ojczyzny-Matki i Matki Polki. Rzecz jasna, są to wątki typowe dla polskiej poezji tyrtejskiej, a obie figury – fantazmaty zbiorowej wyobraźni Polaków w XIX wieku – wielokrotnie utożsamiano. Elżbieta Ostrowska zauważa, że

Wyobrażenie ojczyzny jako matki wyrasta (...) z określonego rozumienia narodu, charakterystycznego dla narodowościowych ideologii dziewiętnastego wieku. W koncepcji tej (...) naród istnieje nie na mocy jakiejkolwiek umowy społecznej, lecz wspiera się na rodzaju więzi naturalnych opartych na regułach pokrewieństwa. (...) Jeśli ojczyzna jest matką, to wszyscy członkowie są jej dziećmi, a zatem w naturalny sposób żywią wobec niej uczucie miłości oraz darzą się nią wzajemnie⁴⁶.

Z kolei Maria Janion dodaje:

Ciało ojczyzny to przeważnie było ciało cierpiące, udręczone, nieszczęśliwe; skuwane łańcuchem, zakuwane w dyby, spychane do grobu, nawet krzyżowane. Umierała na naszych oczach, wiadomo było jednak, że zmartwychwstanie. Wysyłała synów na śmierć w imię swego zmartwychwstania, a oni się z tym godzili. Przyodziana w ciemne szaty matka żałobna – Polonia budziła grozę i przerażenie, ale też współczucie i drżącą z trwogi miłość⁴⁷.

U Arnsztajnowej motyw Ojczyzny-Matki pojawia się w kilku miejscach. Na przykład:

O Matko, ostrzem trzech szarpana mieczy,
Jakże ty musisz być aniołom bliska! (7)

Biją kilofy w twardej skały łono (...).
O, Matko... żywa pod mogilnym głazem... (25)

Najbardziej interesujący jest pod tym względem wiersz *Na polach*, którego zakończenie brzmi:

O Ziemio – matko! (...)
Bierz krew i kości synów na cementy,
By spoić nimi twe pocięte łono! (12)

⁴⁵ A. Romanowski, „Przed złotym czasem”..., dz. cyt., s. 258–259.

⁴⁶ E. Ostrowska, *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości w kulturze polskiej*, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 223. Na ten temat zob. też: D. Siwicka, *Ojczyzna intymna*, „Res Publica Nova” 1993, nr 7–8.

⁴⁷ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, dz. cyt., s. 316.

W tym krótkim fragmencie Arnsztajnowa uruchamia kilka kodów symbolicznych charakterystycznych dla tego czasu. Przede wszystkim – symbolikę agralną. Ojczyzna staje się pociętą ziemią⁴⁸. Pociętą w znaczeniu „podzieloną” między trzech zaborców oraz „rozkopaną” („zrujnowaną”) przez działania militarne. Może ona być odbudowana jedynie dzięki ofierze jej mieszkańców – Polaków. Pojawia się więc tu symbolika eschatologiczna i chrześcijańska – ziemia jest pojęta jako grób, w którym zostaną złożone kości poległych. Wydadzą one „stokrotny plon”, czyli przyczynią się do odzyskania niepodległości.

Jednocześnie mamy tu do czynienia z symboliką seksualną. W gruncie rzeczy poetka prezentuje niezwykle makabryczny obraz. Do tej pory bowiem – co podkreśla Janion – „Polska, przybierając postać kobietą, przyobleka ciało bardzo konkretnie wyobrażonej kobiety. Spychana do grobu albo już złożona w grobie, staje się martwą kobietą”⁴⁹. Natomiast w wierszu Arnsztajnowej ojczyzna jest kobietą nie tyle martwą, ile zgwałconą⁵⁰. Co więcej – zgwałconą matką. „Pocięte łono” – zapewne szablami trzech zaborców – staje się bardzo konkretnym i sugestywnym symbolem waginalnym. Polonia nie jest już dostojną matroną pogrążoną w żałobie, lecz zgwałconą kobietą, zhańbioną i upodloną rodzicielką, której synowie nie potrafili ochronić. Dzięki przywołaniu seksualności matki (dodajmy: matki synów) tekst aktywizuje to, co w kulturze wyparte jako preedypalne⁵¹. Odnosi się bowiem do intymnej, cielesnej i erotycznej relacji syna z mat-

⁴⁸ W wielu religiach kobiecość łączono z żywiołem ziemi. Na przykład Mircea Eliade stwierdza: „Kobieta mistycznie związana jest z ziemią; (...). Sakralność kobiety związana jest ze świętością ziemi. Płodność kobiety ma wzorzec kosmiczny, jakim jest płodność Terra Mater, powszechnej Genitrix” (M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 145). Paweł Dybel wskazuje jednak na ambiwalencje tkwiące w tego typu skojarzeniu: „Kobieta (...) równie dobrze może zostać wyobrażona na wzór ziemi-rodzicielki, jak i ziemi niszczycielki: matki – początku wszelkiego życia i rozwoju, jak i matki – pożeraczki wszystkiego, co wyda na świat. Ale nawet wówczas te dwa skrajnie odmienne oblicza kobiecości są komplementarne względem siebie” (P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”*. *Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006). Dlatego też u Arnsztajnowej symbolika agralna współwystępuje z symboliką eschatologiczną, a ziemia-matka jest równocześnie ziemią-grobem.

⁴⁹ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, dz. cyt., s. 267.

⁵⁰ Na marginesie dodać trzeba, że nie jest to motyw nowy. Wyobrażenie takie pojawia się chociażby na sugestywnym obrazie Ary’ego Scheffera pt. *Polonia* z roku 1831, na którym Polska została ukazana jako półnaga, leżąca kobieta, tratowana przez Kozaka pędzącego na koniu. Na temat takich i innych sposobów wizualizacji Polonii zob.: M.J. Hartwich, *Męczeńnica czy imperatorka? „Polonia” a kobiece alegorie narodowe w sztuce europejskiej XIX i XX wieku*, „Kultura i Historia” 2004, nr 6.

⁵¹ Temat seksualności matki był wielokrotnie podejmowany w ramach psychoanalizy (m.in. Freud czy Klein). Jego syntetyczne ujęcie przedstawia Paweł Dybel (zob.: P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”...*, dz. cyt.).

ką, w której to jej seksualne ciało jest obiektem pożądania. A w przypadku wiersza Arnsztajnowej – obiektem spodlenia. Spodlenie kobiety-matki jest zatem równoznaczne ze zhańbieniem synów, którzy nie umieli jej obronić. Dlatego też domaga się „krwi i kości synów”, które „spoją pocięte łono”. Patriotyzm i tyrteizm zyskują więc motywację seksualną i cielesną, związaną z fundującym doświadczeniem nie tylko pierwotnej jedni „ciała w ciało z matką”, ale także erotycznym uwiedzeniem jej ciałem. Zarazem jest to doświadczenie tym silniejsze, że niewypowiedziane i stabuizowane – takie, które leży u podstaw tożsamości synów. I właśnie w tę tożsamość wpisane zostaje zhańbienie jako doświadczenie podstawowe. Z tego powodu syn musi złożyć ofiarę z samego siebie, by „scementować łono matki” – by ją pomścić, a tym samym odzyskać honor.

Należy też zwrócić uwagę, że owo „pocięte łono” konstituuje grupę mężczyzn – zarówno oprawców (którzy je „pocięli”), jak i synów (którzy mają je pomścić). Spodlenie kobiety-Ojczyzny jest zatem gwarantem, sygnaturą męsko-męskich więzi społecznych. Na ten wątek wskazują zresztą Ostrowska i Janion, która stwierdza:

W obrębie męskich więzi opartych na zasadach idealizowanego braterstwa kobiecość przyjmuje przede wszystkim postać fantazmatu matki. Jej siła polega na tym, że „nie tylko nie zagraża braterskim więziom, lecz nawet je w pewnym sensie legitymizuje – wszak bracia muszą mieć matkę”. To Matka-Polka i Matka-Ojczyzna⁵².

Przesłanie wyłaniające się z takiej metaforyki („pocięte łono”) jest jasne. Tylko ukonstituowanie się grupy mężczyzn, oparte na silnych relacjach homospołecznych⁵³, może spowodować pomszczenie spodlonego ciała Matki-Ojczyzny i odzyskanie niepodległości, a tym samym – zmazanie hańby, jaką okryli się synowie. Wynikać by z tego mogło, że w wojennej twórczości Arnsztajnowej doświadczenie Polki jest ważniejsze niż doświadczenie kobiety. Przecież więzi homospołeczne są patriarchalne z ducha. Innymi słowy – zdaje się mówić poetka – aby uzyskać wolność, należy odbudować i wzmocnić patriarchat oraz męską tożsamość – osłabioną w Polakach w XIX wieku. Autorka dyskretnie diagnozuje tu kondycję współczesnych sobie mężczyzn. Sytuacja Polski w XIX stuleciu – jako rozparcelowanego kraju zapóźnionego kapitalizmu – przyczyniła się do osłabienia męskiej tożsamości i zmian w męskim genderze, ufundowanym zarówno na do-

⁵² M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna...*, dz. cyt., s. 273.

⁵³ Więcej na temat homospołeczności zob.: E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1992. Zob. też: M. Skucha, *Homospołeczność*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014. Tam też dalsza bibliografia.

minacji płci, jak i na klasie społecznej oraz warunkach ekonomicznych⁵⁴. Utrata niepodległości spowodowała „zhańbienie” mężczyzn-Polaków. Dzięki wywalczeniu ojczyźnie niepodległości mężczyźni zmażą ową hańbę i odzyskają utraconą tożsamość.

Jednakże metafora „pociętego łona matki” aktywizuje jeszcze jeden krąg asocjacyjny. Wskazuje bowiem wyraźnie, że wojna to sprawa nie tylko mężczyzn, którzy walczą i giną, lecz także kobiet, które – nawet jeśli nie biorą bezpośredniego w niej udziału – są jej ofiarami. Wojna dokonuje się przez ich ciała. Mają one rodzić synów, którzy oddadzą życie za ojczyznę. Można więc powiedzieć, że pocięte łono matek to łono wykastrowane z macierzyńskości. Owo przecięcie symbolizuje brutalne zerwanie więzi łączącej syna z matką, a jednocześnie mówi o sfunkcjonalizowaniu ciała kobiety, które jest własnością ojczyzny. To właśnie ze względu na służbę Polsce macierzyństwo przestaje być indywidualnym, intymnym doświadczeniem kobiety, a staje się instytucją całkowicie podporządkowaną państwu⁵⁵. Arnsztajnowa opowiada o tragicznym losie kobiety w czasie wojny. Losie, który na zawsze będzie naznaczony zranieniem i rozdarciem.

W tym miejscu figura Ojczyzny-Matki łączy się z figurą Matki Polki. Zresztą na związek ten wskazywano wiele razy. Na przykład Mateusz Hartwich pisze:

Figura Matki Polki i figura Polonii nie mają wspólnych korzeni, jednak historyczna ewolucja obu postaci zbliżyła je do siebie na tyle, że mityczna i odrealniona alegoria narodowa zstąpiła w obszary przypisywanych kobietom ról społecznych⁵⁶.

Sławomira Walczewska, definiując koncept Matki Polki jako „włączenie kobiet w zachowanie i budowanie wspólnoty narodowej w sytuacji kryzysowej przez szczególnie zinterpretowane macierzyństwo”⁵⁷, pisze: „Matka Polka to formuła udziału kobiet w polskiej wspólnotie narodowej. Poprzez macierzyństwo kobieta w Polsce wkupia się w tę wspólnotę. Macierzyństwo realizuje się w wypadku optymalnym przez urodzenie syna i wychowanie go w duchu patriotycznym”⁵⁸. Z kolei Izabela Kowalczyk powiada:

⁵⁴ Więcej na ten temat pisałem w książce *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Kraków 2014).

⁵⁵ O macierzyństwie jako doświadczeniu i jako instytucji zob.: A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Warszawa 2000.

⁵⁶ M.J. Hartwich, dz. cyt., s. 59–60.

⁵⁷ S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2000, s. 54. Więcej na temat figury Matki Polki pisałem w rozdziale o macierzyństwie w poezji Staffa i Ostrowskiej. Zob. też: E. Ostrowska, *Matki Polki i ich synowie...* (dz. cyt.). Tam też dalsza bibliografia.

⁵⁸ S. Walczewska, dz. cyt., s. 53.

Matka-Polka to mit przesiąknięty antykobiecą ideologią bogojczyźnianą, postać na usługach systemu, strażniczka tradycyjnych wartości, bogini domowego ogniska (...). Jest ona więc jednowymiarowym konstruktorem, postacią pozabawioną własnych uczuć, własnego ciała, własnego głosu⁵⁹.

Wypada dodać, że figura Matki Polki aktywizowana jest zwłaszcza w sytuacjach zrywów niepodległościowych. A przecież pierwsza wojna światowa należała do tego typu działań. Nie dziwi więc, że pojawia się ona również w *Archaniele jutra*. W kilku wierszach Arnsztajnowa pisze o niej wprost, na przykład:

Dziś matka-Polka przed sztychem Raszyna
Lub przed Elsera wyblakłą kartą,
Jak dla ojczyzny żyć, naucza syna,
Jak umrzeć warto. (9)

Mamy tutaj do czynienia z typową realizacją tego motywu, rodem chociażby z utworu Mickiewicza *Do matki Polki*. Matka pełni funkcję nauczycielki, której zadaniem jest wpojenie synowi tradycji narodowej i patriotyzmu, bezwzględного posłuszeństwa ojczyźnie, walki w jej obronie, aż do śmierci. Znacznie bardziej interesujący, choć nadal typowy, jest pod tym względem wiersz *Wśród huku armat*, w którym poetka bezpośrednio zwraca się do Matki Polki:

O matko-Polko! Twoje jeno lice
Nie błednie lękiem. Ciebie nie przeraża
Bagnet moskiewski ani kula wraża,
I łzami twoje nie proszą żrenice.
Niewiasto polska! tobie nie nowina
Na krew spoglądać kochanka i syna. (20)

Utwór jest bezpośrednią charakterystyką Matki Polki. Cechuje ją przede wszystkim odwaga, wynikająca z jej wcześniejszych doświadczeń. Pojawia się wspomnienie Sybiru i cytadeli, zatem – obu narodowych powstań:

Ty, coś swe dzieci przez tak długie lata
Goniła myślą po tajg śnieżnych bieli,
Ty, coś na śmierć je w murach cytadeli
Pod knut i stryczek oddawała katu. (20)

W portrecie tym Arnsztajnowa eksponuje kilka cech zewnętrznych świadczących jednak o charakterze Matki Polki: „lico nie błednie lękiem”, „beżława żrenica” i „Bezczynnych bólem nie załamiesz dłoni” (20). Matka

Polka jest nie tyle odważna, ile nieczuła. Poetka uzupełnia więc jej portret o coś nowego. Przecież w gruncie rzeczy nie zachowuje się ona jak matka: nie rozpacza, nie boi się o syna, nie reaguje. Co więcej, inaczej niż w wierszu Mickiewicza, nie ma tu mowy o tym, że matka ma władzę nad synem, którego wychowuje bez męskiej ingerencji (czyli bez ojca) i przysposabia do śmierci za ojczyznę. W utworze Arnsztajnowej jedynie beznamiętnie patrzy na tę śmierć, bo dla niej „nie nowina na krew spoglądać kochanka i syna”. Jedyną za to rekompensatą jest nagroda w postaci odrodzonej ojczyzny („Czujna i wierna staniesz na strażnicy / Zmartwychwstającej ojczyzny rozkazem”).

Poetka – nieświadomie zapewne – odnotowała w portrecie Matki Polki coś interesującego, a mianowicie – jego nieautentyczność. Matka Polka to sztuczny wymysł, męski fantazmat, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością. Gdyby spojrzeć na tę figurę z perspektywy psychologii, okazuje się, że Matka Polka jest potworem wyzutyk z wszelkich uczuć, który – owszem – „drogie synów błogosławi głowy”, ale zarazem nie opłakuje ich i nie rozpacza. Innymi słowy, jest w pełni sfunkcjonalizowaną instytucją państwową.

Oczywiście Matki Polki jako pewnej narodowej figury nie można psychoanalizować, bo jest tylko konstruktem społecznym, który ma wypełniać konkretne zadania patriotyczne. Jednakże w tomie Arnsztajnowej są trzy wiersze, które prezentują właśnie matczyną psychikę. Poetka stara się więc – znów: nieświadomie – zdyskredytować posagowy portret Matki Polki, opisując konkretne, intymne doświadczenie straty, jakim naznaczone jest życie matek nieobecnych synów.

Notabene, w tekstach tych ujawnia się ewidentny rys autobiograficzny tomu Arnsztajnowej – przypomnijmy: matki nastoletniego Jana, który wstąpił do legionów. Najwyraźniej widać to w wierszu *Deszcz*, który stylizowany jest na matczyną piosenkę. Wspomina ona swojego syna, który „ze strzelcami kroczy” (16):

Siwy kubraczek, siwa
Czapczyna kryje włosy,
Orzełek na niej biały...
Poszedł na krwawe żniwa,
Karabin miał miast kosy.
A taki był jeszcze dziecina mały
Mój Jasio. (16)

Zbieżność imion nie jest tu zapewne przypadkowa. Obraz matki wyłaniający się z tekstu nie ma nic wspólnego z posagowym portretem Matki Polki. Cechuje ją czułość i troska. Mówi o swym synu tak, jak się mówi

o dziecku, a nie o żołnierzu, dlatego dominują zdrobnienia i spieszczania. W pewnym momencie wyznaje: „Rwie mi się nic w robocie, / Bezczyenne łamię dłonie” (16). Pojawiają się tu istotna sprzeczność lub niekonsekwencja. W innym wierszu bowiem, skierowanym do Matki Polki, poetka pisze: „Bezczyнных bólem nie załamiesz dłoni” (20). Okazuje się więc, że w sytuacji, gdy Matka Polka jest adresatką liryczną oraz konstruktem społecznym i sfunkcjonalizowanym projektem patriotycznym, zostaje ukazana jako posągowa, odważna, ale też pozbawiona emocji heroina. Natomiast jeśli przyjmuje się perspektywę matki, która jest podmiotem lirycznym, portret Matki Polki ulega zmianie. Staje się ona kobietą, której całe życie koncentruje się wokół nieobecnego syna. Nieustannie o nim myśli, rozpacza i – po prostu – martwi się. Dlatego swoją dramatyczną piosenkę kończy czułym pytaniem: „A kto ci pod głowę dłonie położy / W tę nockę ciemną, Jasieńku?” (16).

Podobny w wymowie jest utwór pod tytułem *Fotografie*, będący swego rodzaju biografią syna opowiadaną przez matkę. Przeglądanie fotografii daje okazję do snucia przez nią wspomnień. Na pierwszej z nich widnieje mały chłopiec na koniku („Chłopię miało usteczka stulone w wisienkę / Płową grzywkę wpółczoła i białą sukienkę” (29)). Matka wspomina czasy, gdy czytała synkowi bajki, a świat dziecięcy był zdominowany przez marzenia i fantazje (na przykład o smokach, krasnoludkach i królewnach). Drugie zdjęcie przedstawia ucznia w mundurku szkolnym („modrych wypustek, guzików parada, / Wszystko na wyrost, czapka na sam nos mu spada” (29)) – młodego zdobywcy, który bawi się w podbój świata („Rosja była w jadalni, a Japonia w sali” (29)). Trzeci obrazek to portret harcerza:

(...) szaro-zielonawe khaki,
U pasa rzemiennego tajemnicze haki,
Obnażone kolana nad pończochy wełną,
Krawat, znaczek... Z plecakiem i manierką pełną. (30)

To ważny moment w życiu chłopca, ponieważ zaczynają krystalizować się w nim idee patriotyczne. Śpiewa *Rotę*, uczy się, czym są wiara, honor, oraz że „Polska – wielka rzecz” (30). I w końcu czwarta fotografia – żołnierza:

Siwa bluza i srebrny wężyk na kołnierzu,
Odznaka wiernej służby... Żołnierzu! Żołnierzu!
O legendo cudowna o Pierwszej Brygadzie!
Śnie młodzieńczy, coś jawą się stał, śnie o szpadzie! (30)

Matka mówi również o okopach, bagnetach, ręce na temblaku i Krzyżu Walecznych. To już nie jest świat fantazji i dziecięcych zabaw, lecz prawdziwe życie, w którym najważniejszą wartością jest ojczyzna.

Każda z czterech części wiersza kończy się apostrofą do syna: „Chłopczyku mój, chłopczyku!”, „Sztubaku mój, sztubaku!”, „Harcerzu mój, harcerzu!” i „Junaku mój, junaku!”. Te cztery fragmenty są w gruncie rzeczy przedstawieniem losu, wpisanego w życie młodego Polaka. Po beztrudnych chwilach dzieciństwa przychodzi czas służby ojczyźnie i bezwarunkowego poświęcenia się dla niej. Matka pozostaje jedynie niemym świadkiem dorastania syna, jego dojrzewania do polskości – idei, za którą gotów jest oddać życie. Cena, jaką oboje muszą zapłacić za wolną Polskę, jest wysoka. Dlatego wiersz kończy dramatyczne pytanie:

O Armii Wolnej Polski dumny oficerze! (...)
Czy to ty, mój chłopczyku? (30)

Matka nie rozpoznaje w żołnierzu „swojego chłopczyka”, ponieważ bardziej należy on do ojczyzny niż do niej. Ponownie dowiadujemy się czegoś nowego o Matce Polce. Paradoksalnie, w jej macierzyństwo wpisane jest dobrowolne wyrzeczenie się tego macierzyństwa, bo jej obowiązek to urodzenie syna, a następnie oddanie go Polsce. Jej życie naznaczone jest głębokim, tragicznym doświadczeniem straty. Może ona jedynie biernie przyglądać się odchodzeniu syna, oglądać stare fotografie i wspominać.

Jednakże w jednym wierszu z *Archaniola jutra* pojawia się postać matki, która się buntuje, choć bunt ten opisany jest w sposób dyskretny. W *Baladzie listopadowej* – bo ją mam tu na myśli – została przedstawiona nastrojowa scena intymnej rozmowy matki i syna w jesienny wieczór:

Listopad. Wicher po ulicach świszcz
I z szumem garście zwiędłych liści miota.
W kominku trzaska dogasając zgłiszcz,
A lampa błądy kładzie okrąg złota
Na skroni matki i na syna twarzy.
Matka pacierze szepce, chłopię... marzy. (10)

Warto przy tej okazji zauważyć, że w żadnym utworze nie pojawia się postać ojca. Być może jest to zakamuflowana diagnoza sytuacji Polski na początku XX wieku – kraju „bez mężczyzn” lub też kraju „synów bez ojców”. Ojcowie bowiem – jako nieodrodni synowie Matek Polek – poświęcili życie za ojczyznę: zginęli, zostali zesłani na Sybir albo – w najlepszym razie – wyemigrowali. Cały ciężar wychowania kolejnych synów oraz odpowiedzialności za nich spadł wówczas na matki. W takim razie to właśnie od nich zależą dalsze losy Polski. Jeśli wybiorą drogę „tego, co publiczne i polityczne” – czyli poświęcą dla ojczyzny swoich synów – Polacy odzyskają wolność, choć odbędzie się to kosztem indywidualnej ofiary kobiet. Jeżeli z kolei wybiorą „to, co prywatne” – i ocalą synów – Polska nigdy nie będzie wolna. W gruncie rzeczy

wybór, przed którym stanęły Polki w tym czasie, był wyborem tragicznym. Oczywiście dominował wzorzec Matki Polki gotowej do poświęceń.

Na tym tle bohaterka *Ballady listopadowej* jest wyjątkiem. Syn mówi matce, że widzi „listopadowe dzieje krwawe”, słyszy „krok Podchorążych”, „boju wrzawę” i *Warszawiankę*, zaś tajemniczy głos woła go „do broni” (10). Matka próbuje zanegować chłopięce marzenia, twierdząc, że „to wi-cher (...) / Smętne jesieni zawodzący pieśnie” i „deszcz o szyby kołacze na dworze” (10). Jednakże – co zaskakujące w kontekście figury Matki Polki – bohaterka neguje także samą ideę zrywu narodowowyzwoleńczego:

Zmów pacierz, synu... wieczne odpocznienie,
Racz im dać, Panie!... co zmarło, nie wskrześnię. (...)
Synu mój, synu! Oręż zardzewiały
Niech śpi na ścianie. Daremne marzenie
O bojach, laurach bohaterskiej chwały.
Nie wstaną z grobu snadź rycerskie cienie. (10)

Mając na uwadze nie tylko dobro swojego dziecka, ale przede wszystkim jego życie, matka podważa sens walki. Owszem, bohaterom powstania listopadowego należy się szacunek, wyrażany modlitwą, lecz o pewnych ideach trzeba zapomnieć, bo czyny powstańców nie są do powtórzenia. Matka próbuje zniechęcić syna do poświęcenia za ojczyznę i wzięcia udziału w działaniach zbrojnych, ponieważ – najzwyczajniej w świecie – martwi się o niego. Woli żyć w zniewolonej Polsce, niż stracić dziecko. Możemy się domyslać, że wcześniej straciła również męża. Dlatego wybiera to, co prywatne i indywidualne – szczęście swoje i syna. Nawet kosztem utraty honoru.

W gruncie rzeczy przecież słowa wypowiedane przez bohaterkę wiersza są skandaliczne, zwłaszcza w kontekście czasu powstania utworu (listopad 1914). Zniechęcanie młodych chłopców do walki za ojczyznę i negowanie zasadności działań militarnych zaraz na początku wojny jest przecież nie do pomyślenia. Być może zapisał się tu bardzo osobisty lęk Arnsztajnowej o własnego syna. Matka „prywatna”, doświadczona przez życie naznaczone stratą i pełna obaw o dziecko, przemawia tutaj o wiele głośniejszym głosem niż Matka Polka, sztuczny konstrukt stworzony na potrzeby miejsca i czasu.

Syn jednak nie zgadza się z matką:

O matko! Świta! Dzień już wstaje nowy!
Zmów pacierz, matko... ale nie za mary,
Co się po grobach snują w Listopadzie,
Za żywe módl się, matko!... By w ofiary
Godzinie wyśnił się nam sen o szpadzie:
Sztandar orłowy przed wrogiem rozwinąć!
Za Niepodległość zwyciężyć lub zginąć! (11)

Na słowa te matka już nie reaguje. Zapewne zdaje sobie sprawę, że nic nie może zrobić, a los jej syna jest przesądzony. W tym właśnie momencie obserwujemy sytuację, o której pisałem wcześniej: ojczyzna wymaga od matki wyrzeczenia się jej macierzyństwa. Musi ona oddać swoje dziecko Polsce. Bohaterka *Ballady listopadowej* próbowała się buntować, jednak jest bezradna, bo okazuje się, że dyskurs patriotyczny działa silniej niż dyskurs matczyny. A w biografii Matki Polki wpisana jest śmierć syna. Dlatego pozostaje jej jedynie – jakże tragiczne w swej wymowie – milczenie.

W jednym z wierszy Arnsztajnowa pisze: „Polko! tyś żołnierz i kapłanka razem!” (20). Sądzę, że słowa te doskonale oddają charakter całego *Archaniola jutra*. W sytuacji wojennej poetka musiała łączyć dwie wykluczające się role: „żołnierza” tworzącego poezję tyrtejską i „kapłanki” kultywującej polskie tradycje narodowowyzwoleńcze oraz matki martwiącej się o własnego syna. Co interesujące, Arnsztajnowa nie używa określenia „żołnierka” (w tym czasie formy żeńskie, będące odpowiednikami „męskich” zawodów, nie były stosowane), lecz „żołnierz”. Jest to pewnego rodzaju symptom bądź symbol postawy, jaką przyjmuje poetka, pisząc utwory tyrtejskie. Mają one charakter „męski” i polityczny. A jako takie są pozbawione wszelkich cech indywidualnych, świadczących o prywatnym, tragicznym doświadczeniu czasów wojny. Z kolei określenie „kapłanka” wskazuje na tę drugą perspektywę – kobiecą, ale też – ogólnoludzką. Innymi słowy: Arnsztajnowa, tworząc poezję tyrtejską, utrzymuje się w pewnym romantycznym paradygmacie patriotycznym. Jednocześnie nieustannie wychodzi poza ten paradygmat, pokazując jego sztuczność. Można powiedzieć, że poetka intencjonalnie chce pisać w duchu tyrtejskim, lecz poniekąd nie potrafi, bo jest matką. W momencie, gdy Jan wstąpił do legionów, wielka historia stała się przecież jej historią. Dlatego przez romantyczny paradygmat patriotyczny nieustannie przebija prywatne doświadczenie, które niejako rozsądza go od środka. Dzięki takiemu postępowaniu Arnsztajnowa dekonstruuje nieludzki w gruncie rzeczy charakter poezji tyrtejskiej z figurą Matki Polki na czele. Wymagał on bowiem od Polek wyzbycia się wszelkich – poza patriotycznym – uczuć, bezwzględного podporządkowania swojego życia ojczyźnie, beznamietnego patrzenia na śmierć mężów i synów – słowem: sfunkcjonalizowania ich dusz i ciał. I właśnie ten rys prywatny, indywidualny, kobiecy, który dyskurs tyrtejski miał anihilować, czyni *Archaniola jutra* wyjątkowym tomem na tle ówczesnej aktywności literackiej.

Postscriptum

Franciszka Arnsztajnowa została odznaczona Krzyżem Polonia Restituta przez Józefa Piłsudskiego. Otrzymała również Krzyż Legionowy, Krzyż Walecznych z okuciem, Krzyż Niepodległości i Srebrny Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury. Na tablicy pamiątkowej umieszczonej na kamienicy przy ulicy Złotej 2 w Lublinie, gdzie mieszkała, widnieje napis „Poetka. Działaczka niepodległościowa”.

Jan Arnsztajn został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach. Na płycie nagrobkowej znajduje się następująca informacja: „Żołnierz I Brygady Leg. i P.O.W. Oficer Wojsk Polskich, odznaczony Krzyżem Niepodległości z Mieczami i dwukrotnie Krzyżem Walecznych”.

Zakończenie

Grażyna Borkowska, mówiąc o polskiej prozie kobiecej w XIX wieku, wyodrębniła dwie strategie pisania – „pszczoły” oraz „mimikry”. Metafora pszczoły – „kłującej boleśnie, ale i ginącej od tych ukłuć”¹ – może być przydatna do scharakteryzowania twórczości Narcyzy Żmichowskiej i jej stosunku do swej poprzedniczki i mistrzyni – Klementyny Hoffmanowej. W swoich tekstach Żmichowska eksponowała ogromny potencjał emancypacyjny, przez co starała się „boleśnie kłuć” patriarchalne sumienie społeczne i jednocześnie walczyć o równouprawnienie kobiet. Jednakże skazywała się tym samym na społeczno-literacką banicję, bo jej teksty były uważane za „nic nieznaczące babskie gadanie”. Natomiast stosując metaforę mimikry, Borkowska komentuje prozę Elizy Orzeszkowej, która – dzięki powściągnięciu emancypacyjnych emocji – upodabniała się do mężczyzn-pisarzy, a przez to zdołała przemycić pewne „kobiece treści” do szerszej publiczności literackiej. Jak wyjaśnia badaczka:

słownik definiuje zjawisko mimikry jako proces mimetyczny, polegający na upodobnieniu się zwierząt niedrapieżnych do drapieżników lub istot jadowitych. Mimikra nie jest więc barwą ochronną, ale manifestacją pozornej siły, której w gruncie rzeczy kamuflujący się osobnik nie posiada. Mimikra ma stworzyć pozory, obliczone na określony efekt².

Biorąc pod uwagę te dwie literackie strategie emancypacyjne, sądzę, że młodopolskie poetki stosowały wobec dyskursu poetyckiego w Polsce na

¹ G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 72.

² Tamże, s. 180.

przełomie XIX i XX wieku strategię mimikry: przejmowały męski, fallogocentryczny dyskurs poetycki i starały się odnajdować w nim puste przestrzenie, pęknięcia, białe plamy, aby zapisać je kobiecym doświadczeniem; próbowały – mówiąc metaforycznie – atakować od środka, właśnie przez upodobnienie się do wroga, aby później zdobywać kolejne terytoria do zapisania. Rzecz jasna, nie był to świadomy gest emancypacyjny, ale raczej kwestia „przymusowej sytuacji”. Młodopolskie poetki poniekąd nie miały wyboru, były niejako skazane na mimikrę, ponieważ – co udowadnia przykład Komornickiej – chcąc zaistnieć w języku, w przestrzeni społeczno-kulturowego dyskursu, musiały przejmować „męskie strategie twórcze”, naśladując swych kolegów-poetów. Kobiece doświadczenie jest bowiem nie-do-wyrażenia w fallogocentrycznym języku, w którym nie ma miejsca na ciało kobiety, jej tożsamość i genealogię.

Strategia mimikry, która pojawia się w młodopolskiej liryce kobiecej, a która miała prowadzić do rozsadzenia od wewnątrz zastanego, fallogocentrycznego dyskursu poetyckiego, mogła przybierać sześć podstawowych form (mogących współwystępować, zachodzić na siebie, dopełniać się i uzupełniać): dekonstrukcji, dezorientacji, demonstracji, destabilizacji, demitologizacji i demaskacji.

Proces dekonstrukcji da się zaobserwować na przykład w *Bólu fatalnym* Komornickiej. Uwidacznia się tu przecież rozbitcie opozycji „męskie – żeńskie”. Tekst sam zaczyna się dekonstruować – chwieje się konstrukcja tekstu pomyślanego jako „tekst kobiecy” lub „tekst męski”. „Tekst kobiecy” okazuje się tekstem androgynicznym, w którym dochodzi do negocjacji płci i w którym zarazem ścierają się dwa podmioty liryczne: „męski” oraz „kobieco-męski”. W wyniku tego tekst zaczyna albo milczeć, albo się przelewać i występować z brzegów.

Strategię dezorientacji widać wyraźnie w twórczości Zofii Trzeszczkowskiej. Przez grę autorskich masek autor / autorka nie tylko wprowadza „płciowy chaos” w tekście, lecz także dezorientuje czytelnika, zmusza go do uruchamiania kontekstów zewnątrztekstowych i skryptów lekturowych. Odbiorca zaczyna się gubić w kolejnych przebraniach, nie wie już, kto jest faktycznym autorem, a kto autorskim projektem, nie mówiąc już o relacji *ja*-lirycznego z *ty*-lirycznym.

Proces demonstracji pojawia się zaś w autotematycznych wierszach Maryli Wolskiej. Poetka przeszła drogę od ukrywania do – właśnie – demonstrowania swojej kobiecości, figurę wieszczą zastępując figurą wieszczki. Ma ona – jako kapłanka i prorokini – dostęp do wiedzy tajemnej, zna przeszłość i przyszłość, obcuje z *sacrum*, dzięki czemu ma władzę nad ludźmi. Jest świadoma swojej wyjątkowości i siły, którą ostentacyjnie pokazuje i z której jest dumna.

Z kolei proces destabilizacji ujawnia się w tych utworach, których bohaterkami są historyczne lub biblijne kobiety. Poetki odwołują się tutaj do mocnej, społecznie usankcjonowanej tradycji (i przeszłości), jednak przez reinterpretację pewnych wątków i postaci destabilizują tę tradycję, dzięki czemu odbudowują własną kobiecą genealogię, w której jest miejsce na kobiecie ciało, melancholię i doświadczenie.

Zabieg demitologizacji świetnie ilustruje natomiast przykład macierzyństwa, które jest bodaj najbardziej zmitologizowaną stroną życia kobiety. Ale owe mity – z mitem Matki Polki na czele – były tworzone i podtrzymywane przez mężczyzn (tak jest na przykład w cyklu Staffa). Poetki przejmowały owe mity i próbowały je przeformułowywać lub uzupełniać o pewne nieobecne dotąd wątki (choćby kwestia daru czy dzieciobójstwa). Demitologizowały wówczas mocno zadomowione w społeczno-kulturowym dyskursie stereotypy.

Strategia demaskacji pojawia się na przykład w wojennym tomie Arnsztajnowej. Autorka pozornie tylko stara się wpasować w romantyczny model poezji tyrtejskiej. Pod maską tyrtejskiej formy kryje się prawdziwe doświadczenie kobiety wysyłającej syna na wojnę, a pod maską Matki Polki – autentyczna, cierpiąca matka. Poetka demaskuje więc zarówno narodowe mity i stereotypy, jak i pewne poetyckie formy pozostające na społecznych usługach.

Oczywiście te sześć form mimetycznej walki – dekonstrukcja, dezorientacja, demonstracja, destabilizacja, demitologizacja i demaskacja – stanowią jedynie przykłady pewnych literackich strategii obecnych w młodopolskiej liryce kobiecej. Łączą je dwie kwestie. Po pierwsze, wszystkie dotyczą upłciowionego kobiecego podmiotu, czyli są wynikiem performatywności płci widocznym w tej poezji. Po drugie, strategie te można zobaczyć w modernistycznych wierszach przede wszystkim dzięki lekturze wrażliwej na płęć, pełnej wątpliwości i podejrzliwości.

W młodopolskiej poezji kobiet mamy zatem do czynienia i z demonstracjami, i z dekonstrukcjami kobiecości. Albo lepiej powiedzieć: przez dekonstrukcję po demonstracji. Na drodze dekonstrukcji (zastanych, społecznie utrwalonych i usankcjonowanych norm i ról płciowych, a także stereotypów i mitów z nimi związanych) następowały demonstracje kobiecości – z początku ciche, niepewne, później coraz głośniejsze, bardziej napastliwe. Dekonstrukcja to etap wstępny, przejściowy do stworzenia nowych wartości na ruinach starych, zdekonstruowanych właśnie. Aby mogła się pojawić nowa, dwudziestowieczna kobieca tożsamość – świadoma siebie, ciała, pragnień i przeszłości, stara tożsamość – imputowana kobiecie przez patriarchalny system norm, nakazów i zakazów – musiała zostać

zburzona. Tego – bądź co bądź – heroicznego zadania podjęły się, może nieświadomie i niepewnie, modernistyczne pisarki.

Młodopolskie poetki – Komornicka, Wolska, Ostrowska, Zawistowska, Trzeszczkowska, Kulikowska, Arnsztajnowa i inne – mimo że nie wypracowały jakiegoś jednolitego (na przykład: emancypacyjnego) dyskursu poetyckiego czy wspólnej poetyki, nigdy też nie występowały jako grupa albo literackie pokolenie, stworzyły podwaliny pod nowoczesną, dwudziestowieczną poezję kobiecą. To na gruncie przez nie przygotowanym mogły zaistnieć takie poetki, jak Iłakowiczówna, Pawlikowska-Jasnorzewska, Ginczanka czy Świrszczyńska³. Można więc – pozostając nadal w metaforze entomologicznej – stwierdzić, że modernistyczna strategia mimikry była potrzebna, by dziewiętnastowieczna pszczoła ewoluowała w dwudziestowieczną osę, która dotkliwie żądli, lecz nie ginie, a nawet czuje się z tym bardzo dobrze.

³ Oczywiście kwestia ta jest o wiele bardziej skomplikowana, o czym niewątpliwie świadczy książka Agaty Zawiszeńskiej *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014.

Nota edytorska

Podstawą niektórych rozdziałów były moje artykuły, które miały swoje pierwodruki w książkach zbiorowych i czasopismach naukowych. Wszystkie zostały rozszerzone i uzupełnione w tej edycji.

Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii queer, „Teksty Drugie” 2008, nr 5.
Tekstualna androgynia. O „Bólu fatalnym” Marii Komornickiej, [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008.

„*Młodopolskie kurtyzany*”. *Witalizm, cielesność i erotyka w twórczości Kazimie-ry Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. Pilch, Kraków 2016.

Dwie matki. O żydowskich utworach Franciszki Arnsztajnowej, [w:] *Sporne postaci polskiej krytyki feministycznej po 1989 roku*, red. M. Świerkosz, Gdańsk 2016.

Bibliografia

1. Bibliografia podmiotowa

- Antologia liryki Młodej Polski*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1990.
- Arnsztajnowa F., *Archanioł jutra*, Lublin 1924.
- Arnsztajnowa F., *Na puszczy*, „Izraelita” 1906, nr 8.
- Arnsztajnowa F., *O nie mów nic, matko!*, „Izraelita” 1896, nr 47.
- Arnsztajnowa F., *Przybłęda*, [w:] tejże, *Poezje. Seria druga*, wyd. drugie, Kraków 1911.
- Arnsztajnowa F., *Wiersze*, oprac. R. Rosiak, Lublin 1969.
- Arnsztajnowa F., *Wybór wierszy*, oprac. B. Wójcikowska, Lublin 2005.
- Arnsztajnowa F., *Z cichego zakątka*, „Izraelita” 1906, nr 36.
- Arnsztajnowa F., *Z pieśni nieweneckich (Czy runą kiedy tych przesądów mury)*, „Izraelita” 1889, nr 3.
- Czerkawska M., *Jałowcowe żniwa*, oprac. J. Kwiatkowski, Kraków 1972.
- Grossek-Korycka M., *Utwory wybrane*, oprac. B. Olech, Kraków 2005.
- Grossek-Korycka M., *Wybór poezji*, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2004.
- Komornicka M., *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.
- Maria Komornicka / Piotr Odmieniec Włast, *Xięga poezji idyllicznej i rzeczy francuskie*, oprac. B. Stelingowska, Warszawa 2011.
- Kulikowska M., *Poezje*, oprac. A. Wydrycka, Białystok 2001.
- Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński, Wrocław 1947.
- Ostrowska B., *Biała godzina. Wybór poezji*, oprac. S. Lichański, Warszawa 1969.
- Ostrowska B., *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999.
- Ostrowska B., *Utwory prozą*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1982.

- Poetki Młodej Polski*, oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1963.
- Poetki przełomu XIX i XX wieku*, red. J. Zacharska, Białystok 2000.
- Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1993.
- Staff L., *Poezje zebrane*, Warszawa 1967.
- Staff L., *Poezje*, Warszawa 1953.
- Adam M-ski (Zofia Mańkowska), *Dzisiaj i na wieki. Poezje*, oprac. J. Garbiński, Warszawa–Mińsk 2004.
- Trzszczkowska Z., *Fragment*, „Ateneum” 1892, nr. 2.
- Trzszczkowska Z., *Posąg*, „Ateneum” 1894, nr 1.
- Trzszczkowska Z., *Rozstanie*, „Ateneum” 1893, nr 2.
- Trzszczkowska Z., *Usta*, „Ateneum” 1893, nr 2.
- Trzszczkowska Z., *Wieczorne sny*, „Ateneum” 1895, nr 1.
- Trzszczkowska Z., *Z fał życia*, „Ateneum” 1893, nr 2.
- Trzszczkowska Z., *Szczęśliwa*, „Prawda” 1900, nr 43.
- Wolska M., *My artyści*, „Krytyka” 1904, t. 1, R. VI.
- Wolska M., *Poezje*, Warszawa 1965.
- Wolska M., *Poezje*, oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1971.
- Wolska M., *Poezje wybrane*, oprac. K. Zabawa, Kraków 2002.
- Wolska M., *Wiersze wybrane*, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2003.
- Wolska M., Obertyńska B., *Wspomnienia*, Warszawa 1974.
- Zawistowska K., *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.
- Zbiór poetów polskich XIX wieku*, t. 1–7, oprac. P. Hertz, Warszawa 1959–1975.
- Żywe ognie. Wiersze miłosne poetek Młodej Polski*, oprac. A.K. Waśkiewicz, wstęp M. Szyzskowska, Warszawa 2001.

2. Bibliografia przedmiotowa

- Adamiak E., *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Warszawa 1999.
- Adamiak E., „Przez kobietę śmierć, przez kobietę życie”. *Symbolika kobiety w chrześcijaństwie na przykładzie Ewy*, „Katedra” 2004, nr 5.
- Antoniuk M., *Maria Komornicka. Niemy obłok i grad słów*, [w:] tegoż, „Kultura małomówna” Stanisława Lacka. *W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński), Kraków 2006.
- Araszkiewicz A., *Czarny ląd czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray*, [w:] *Ciało, płęć, literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.
- Araszkiewicz A., *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.
- Araszkiewicz F., *Refleksy literackie. Studia, szkice, notatki*, Lublin 1963.
- Araszkiewicz F., *Twórczość Franciszki Arnsztajnowej*, „Region Lubelski” 1929, nr 2.

- Auerbach N., *Woman and Demon: Life of a Victorian Myth*, Harvard 1982.
- Badinter E., *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. K. Choiński, Warszawa 1998.
- Badinter E., *Konflikt: kobieta i matka*, przeł. J. Jedliński, Warszawa 2013.
- Bajda J., *Efekty malarskie w poezji Młodej Polski. O jednym sonecie Kazimierzy Zawistowskiej*, „Świat i Słowo” 2011, nr 1.
- Baranowska A., „Czczych szukałam cieni...” O Kazimierze Zawistowskiej, [w:] K. Zawistowska, *Wybór poezji*, Warszawa 1981.
- Baranowska A., *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.
- Bator J., *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001.
- Bator J., *Miłość i melancholia. Saturniczny wymiar istnienia męskości i kobiecości*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001.
- Bielski K., *Most nad czasem*, Lublin 1963.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Bogucka M., *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005.
- Boniecki E., *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998.
- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Borkowska G., *Literatura i „geniusz” kobiecy: wiek XIX, wiek XX*, [w:] *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1996.
- Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
- Borkowska G., Czermińska M., Philips U., *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000.
- Brożkowska A., Marcelina Kulikowska. *Strzał w serce*, [w:] *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, red. E. Furgał, Kraków 2009.
- Budrowska B., *Macierzyństwo: instytucja totalna?*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997.
- Budrowska B., *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wrocław 2000.
- Budrowska K., *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2.
- Bukała M., *Andronice Marii Komornickiej – między kreacją femme fatale a gnostyką transgresją*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2014, nr 32.
- Butler J., *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu*, przeł. M. Łata, [w:] *Córki, żony, kochanki. Kobiety w dramacie XX wieku*, materiały uzupełniające do wykładu prof. dr hab. M. Sugiery, Kraków 2002.
- Butler J., *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ‘Sex’*, London – New York 1993.

- Butler J., *Gender Is Burning: Dylematy przywłaszczenia i subwersji*, przeł. I. Kurz, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).
- Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.
- Butler J., *Gra płci*, przeł. I. Kurz, „Dialog” 2003, nr 10.
- Butler J., *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, przeł. E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1(3).
- Butler J., *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.
- Cała A., *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989.
- Chojnicka-Skawińska W., *Adam M-ski (1847–1911)*, [w:] *Obrazy literatury polskiej. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968.
- Ciechomska M., *Feminizm a macierzyństwo*, „Brulion” 1992, nr 19B.
- Cieślak R., *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Cieślak R., *Pragnienie Innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej*, [w:] *Ciało, płęć, literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.
- Cixous H., *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
- Cucinella C., *Poetics of the Body: Edna St. Vincent Millay, Elizabeth Bishop, Marilyn Chin, and Marilyn Hacker*. New York 2010.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.
- Czabanowska-Wróbel A., *Młodopolski portret dziecka*, „Ruch Literacki” 1991, z. 3.
- Czabanowska-Wróbel A., *Powrót Marii Komornickiej*, „Dekada Literacka” 1997, nr 2/3.
- Czabanowska-Wróbel A., *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.
- Czabanowska-Wróbel A., *Władza spojrzenia*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej*, red. W. Bolecki, www.sensualnosc.ibl.waw.pl (data dostępu: 1 października 2015).
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Czernianin W., *Młodopolski erotyk hedonistyczny, Problemy poetyki*, Wrocław 2000.
- Dernałowicz M., *Piotr Odmieniec Włast*, „Twórczość” 1973, nr 3.
- Doty A., *Teoria Queer i kultura popularna*, przeł. R. Kulpa, „Panoptikum” 2004, nr 3 (10).
- Dybel P., *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychologii i w feminizmie*, Kraków 2006.
- Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. A. Gajewska i in., Kraków 2011.

- Eliade M., *Mefistofeles i androgyn, czyli tajemnica Całości*, [w:] tegoż, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
- Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014.
- Feldman W., *Asymilatorzy, syjoniści i Polacy: z powodu przełomu w stosunkach żydowskich w Galicji*, Kraków 1893.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska*, t. 1–2, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1985.
- Filipiak I., *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006.
- Filipiak I., *O pisarstwie kobiet. Rozmawiają Bożena Kweff i Izabela Filipiak*, „Literatura na świecie” 1996, nr 4.
- Filipiak I., W. + M. = M. W., [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, C. Scheide, Kraków 2000.
- Filipkowska H., *Poezja religijna Młodej Polski*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983.
- Filipowicz H., *Przeciw „literaturze kobiecej”*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
- Franciszka Arnsztajnowa, „Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta” 2006, nr 30.
- Fręś M., *Ból i lęk. Rytuał przejścia w rodzicielstwo (na podstawie „Polki” Manueli Gretkowskiej)*, www.free.art.pl/artmix (data dostępu: 26 kwietnia 2012).
- Fuss D., *Wewnątrz / na zewnątrz*, przeł. D. Ferens, „Furia Pierwsza” 2000, nr 7.
- Gajewska A., *Hasło: Feminizm*, Poznań 2008.
- Gajewska A., „Macierzyństwo” – prezentacja pojęcia w dyskursie feministycznym w Polsce, [w:] *Gender: konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004.
- Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteen-Century Literary Imagination*, London 1984.
- Gilligan C., *In a Different Voice: Women's Conceptions of Self and Morality*, [w:] *The Psychology of Women*, red. M. Roth Walsh, London 1987.
- Głowiński M., *Bronisława Ostrowska (1881–1928)*, [w:] *Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutniakiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968.
- Górnicka-Boratynska A., *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1893–1939)*, Izabelin 2001.
- Gralewski W., *Ogniste koła*, Lublin 1963.
- Grodziska K., *Krakowianki zapomniane. O niezwykłych paniach pochowanych na Cmentarzu Rakowickim 1803–1920*, Kraków 2011.
- Gutowski W., *Erotyczne bestiarium Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.
- Gutowski W., *Pod ciężarem Ewy: totalność – obojętność – nicość*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

- Hartwich M.J., *Męczennica czy imperatorka? „Polonia” a kobiece alegorie narodowe w sztuce europejskiej XIX i XX wieku*, „Kultura i Historia” 2004, nr 6.
- Helbig-Mischewski B., *Dlaczego wyją wewnętrzne demony? Metaforyka próżni egzystencjalnej w Biesach Marii Komornickiej*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
- Helbig-Mischewski B., *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, przeł. K. Długosz, B. Helbig-Mischewski, K. Pukański, Kraków 2010.
- Hertz A., *Żydzi w kulturze polskiej*, Kraków 1987.
- Humm M., *Słownik teorii feminizmu*, przeł. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1999.
- Hyży E., *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.
- Ihnatowicz E., *Komornicka i Włast*, „Nowe Książki” 1997, nr 8.
- Irigaray L., *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.
- Irigaray L., *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).
- Irigaray L., *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Kraków 2010.
- Iwasiów I., *Gender, tożsamość, stereotypy*, „Ruch Literacki” 2002, nr 6.
- Jabłonowski W., *Kobiety-poetki*, „Dziennik Kijowski” 1906, nr 82.
- Jahołowska A., *Franciszka Arnsztajnowa. Literacka legenda Lublina*, Lublin 2014.
- Jakiel E., *Marii Magdaleny portret religijny*, [w:] tegoż, *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk 2007.
- Jakubczak M., *Relacja kobieta – natura w debacie ekofeministycznej*, [w:] *Gender: konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004.
- Jakubowska A., *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Janion M., *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 2007.
- Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Janion M., *Salome tańczy*, [w:] tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.
- Jaworski K.A., *W kręgu „Kamery”*, Lublin 1969.
- Jaxa-Rożen H., *Feministyczna krytyka literacka. Krótkie wprowadzenie*, Łask 2006.
- Jeziorkowska-Polakowska A., *Polsko-żydowska literacka mapa Lubelszczyzny*, Lublin 2013.
- Johnson E., *Truly Our Sister. A Theology of Mary in the Communion of Saints*, New York 2003.
- Kałuża A., *Poezja kobieca. Kilka uwag o kilku tomikach jednego rocznika i jednej płci*, „Opcje” 2002, nr 4/5.
- Kamieńska A., *Poetka Lublina, legenda, dwugłos pokoleń*, „Twórczość” 1969, nr 10.
- Kaschak E., *Nowa psychologia kobiety: podejście feministyczne*, przeł. J. Węgrodzka, Gdańsk 1996.

- Kempner S., *Syonizm: kilka uwag polemicznych*, Warszawa 1903.
- Kielak D., *Tyrtejskie wezwanie do przemiany postaw narodowych w literaturze I wojny światowej*, [w:] *W kręgu Młodej Polski*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998.
- Kitliński T., *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001.
- Kloch Z., *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław 1986.
- Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.
- Kłosińska K., *Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.
- Kłosińska K., *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004.
- Kłosińska K., *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.
- Kochanowski J., *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii postpłciowości*, [w:] *Gender: konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004.
- Kochanowski J., *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004.
- Kochanowski J., *Spektakl i wiedza. Perspektywa społeczna teorii queer*, Łódź 2009.
- Kołodziejska Z., „Izraelita” (1866–1915). Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma, Kraków 2014.
- Komornicka A., *Maria Komornicka w swych listach i mojej pamięci*, [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, „Archiwum Literackie”, t. 8, Wrocław 1964.
- Kosofsky Sedgwick E., *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1992.
- Kosofsky Sedgwick E., *Epistemology of the Closet*, Los Angeles 1990.
- Kosofsky Sedgwick E., *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10.
- Kościewicz K., *Dlaczego kobieta nie mogła stać się wieszczem? O wyborach życiowych i artystycznych Jadwigi Łuszczewskiej*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
- Kowalczyk I., *Matka-Polka kontra supermatka*, „Czas Kultury” 2003, nr 5.
- Kozikowska-Kowalik L., *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimierza Zawistowskiej)*, [wstęp w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002.
- Kralkowska-Gątkowska K., „Salome” Kasprowicza i jej modernistyczne siostry, „Rocznik Kasprowiczowski” 1995, nr 8.
- Krall H., *Wyjątkowo długa linia*, Kraków 2005.
- Kraskowska E., *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007.
- Kraskowska E., *Narodziny pisarki dwudziestowiecznej*, [w:] *Polskie piśmarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.
- Kraskowska E., *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.

- Kraskowska E., *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej Dwudziestolecia Międzywojennego*, Poznań 1999.
- Krasowski M., *Kłopoty z osobowością*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 11.
- Krasuska K., *Płeć i naród. Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schüler, Mina Loy*, Warszawa 2011.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kristeva J., „*Stabat Mater*”, [w:] *Kristeva Reader*, red. T. Moi, New York 1986.
- Krzyżanowski J., *Neoromantyzm polski: 1890–1918*, Wrocław 1963.
- Kucharski E., *Kazimiera Zawistowska*, [w:] *Między teorią a historią literatury*, oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1986.
- Kucharski Z., *Poezja Bronisławy Ostrowskiej*, „Gazeta Polska” 1932, nr 147.
- Kurkiewicz M., *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.
- Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004.
- Kwiatkowska A., *Między tradycją a nowoczesnością. O polskiej liryce kobiet w XX wieku*, [w:] *Polskie piśmarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.
- Kwiatkowski J., *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.
- Kwiatkowski J., *Wstęp*, [w:] M. Czerkawska, *Jałowcowe żniwa*, Kraków 1972.
- Legeżyńska A., *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.
- Legutko G., *Maska i twarz... Rzecz o autokreacji Zofii Trzszczkowskiej*, [w:] *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006.
- Legutko G., *Młodopolski mit „świętej grzeszniczcy”. Literackie wizerunki Marii Magdaleny*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiety w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
- Leszczawski-Schwerk A., *Żydzi i Żydówki jako podmioty postkolonialne w świetle dążeń emancypacyjnych kobiet w Galicji (1890–1914)*, przeł. J. Surman, „Historia” 2012, t. 42.
- Lévinas E., *Judaizm a kobiecość*, [w:] tegoż, *Trudna wolność*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991.
- Lichański S., *Droga poetycka Bronisławy Ostrowskiej*, [w:] B. Ostrowska, *Biała goździna. Wybór poezji*, oprac. S. Lichański, Warszawa 1969.
- Lichański S., *Spójnia ślubnego pierścienia. (Liryka Bronisławy Ostrowskiej)*, [w:] tegoż, *Cienie i profile*, Warszawa 1967.
- Lisek J., *Jidisz mame – ciało i mit*, „Cwiszn” 2010, nr 3.
- Lisowska K., *Body, spirit and gender in Maria Komornicka’s poetry*, „Journal of Education Culture and Society” 2011, nr 1.
- Loewe I., *Kobieta postrzega świat. Poetyckie kolokacje z pola doznań sensualnych*, [w:] *Język artystyczny*, t. 12: *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003.

- Lubas R., *W kręgu poezji okolicznościowej I wojny światowej*, „Ruch Literacki” 1970, nr 3.
- Łebkowska A., *Czy „płeć” może uwieść poetykę?*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.
- Łoch E., *Kreacje postaci kobiecych matek w wybranych tekstach literackich i paraliterackich okresu Młodej Polski*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001.
- Łoś E., *Franciszka Arnsztajnowa 1865–1942*, Lublin 1988.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1908.
- Maciejewska I., *Inter arma. Okolicznościowa poezja polska okresu I wojny światowej*, „Odra” 1969, nr 4–5.
- Maciejewska I., *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*, Kielce 1991.
- Majchrowski Z., *Białe małżeństwo i Eros tragiczny*, [w:] *Odmieńcy*, red. M. Janion, Gdańsk 1982.
- Majewski J., *Mariologia feministyczna*, „Znak” 2005, nr 4.
- Makowiecki T., *Ten wyuzdany fin de siècle*, [w:] tegoż, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985.
- Markowski M.P., *Dyskurs i pragnienie*, [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Markowski M.P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
- Markowski M.P., *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2.
- Markowski M.P., *Pomyśleć niemożliwe. Marion, Derrida i filozofia daru*, „Znak” 2001, nr 1.
- Matuszek G., *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Matuszek G., *O modernistycznych wierszach Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 3.
- Matuszewski R., *O Józefie Czechowiczu i Franciszce Arnsztajnowej. Na marginesie książki „Wyjątkowo długa linia”*, „Twórczość” 2006, nr 5.
- Mayer H., *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005.
- Micińska A., *Mędzy Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku (1890–1914)*, Warszawa 1995.
- Miller N.K., *The Arachnologies: the Woman, the Text and the Critic*, [w:] *Poetics of Gender*, New York 1986.
- Miller N.K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Millet K., *Teoria polityki płciowej*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, przeł. i oprac. T. Hołówka, Warszawa 1982.
- Mizielińska J., *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Gdańsk 2004.
- Mizielińska J., *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006.

- Mizielińska J., *Płeć jako kategoria filozoficzna. Znaczenie prac Judith Butler dla feministycznej refleksji o „kobietach”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).
- Mizielińska J., *Poza kategoriami... Kilka uwag na temat queer theory*, „Furia Pierwsza” 2000, nr 7.
- Mortkowicz-Olczakowa H., *Bunt wspomnień*, Warszawa 1961.
- Mortkowicz-Olczakowa H., *Na pięterku*, „Kamena” 1960, nr 18.
- Mrozowski W., *Cyganeria*, Lublin 1963.
- Mrówka K., *Androgyn. Rzecz o ontologii płci*, Szczecin 2005.
- Napierski S., *Poezje Bronisławy Ostrowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 36.
- Nasiłowska A., *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2.
- Nelli R., *Kobiece ciało a świat wyobraźni. O androgynie*, przeł. H. Lubicz-Trawkowska, „Gnosis” 1993, nr 6.
- Niemyte dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. J. Lisek, Wrocław 2010.
- Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku wieku*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000.
- Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1–4, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968–1977.
- Olech B., *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- Olech B., *Marii Grossek-Koryckiej refleksje o kobietach i świecie kobiet*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
- Olech B., *Miłosna konfesja. O niektórych erotykach Bronisławy Ostrowskiej*, [w:] *Literatura Młodej Polski: między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1998.
- Olech B., *Nieznane listy Zofii Trzeszczkowskiej do Miriama (Zenona Przesmyckiego)*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Olech B., *Samotność i Kresy. Wokół biografii i twórczości Adama M-skiego (Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej)*, [w:] *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci. Materiały III Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku, 9–12 X 1998, w trzech tomach*, t. II: *W kręgu literatury i sztuki*, red. E. Feliksiak, E. Sidoruk, Białystok 2000.
- Olech B., *Zmistyfikowana tożsamość Adama M-skiego (Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej)*, [w:] *Tożsamość i rozdwojenie. Rekonesans*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2002.
- Olech B., *„Wieszczka wydm niebieskich...”*, [w:] M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, Kraków 2005.
- Olszewska M.J., *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004.
- Olszewska M.J., *Medytacja w prozie poetyckiej Bronisławy Ostrowskiej („Rozmyślania” na tle jej utworów poetyckich)*, [w:] *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Kraków 2010.

- Opalska M., Bartal I., *Poles and Jews. A Failed Brotherhood*, Hanover 1992.
- Ostrowska E., *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości w kulturze polskiej*, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004.
- Ortner S., *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, przeł. i oprac. T. Hołówka, Warszawa 1982.
- Ortodoksja. Emancypacja. Asymilacja. *Studia z dziejów ludności żydowskiej na ziemiach polskich w okresie rozbiorów*, red. K. Zieliński, M. Adamczyk-Garbowska, Lublin 2003.
- Paglia C., *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006.
- Paczoska E., *Gdzie jest Komornicka?*, [w:] *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011.
- Paczoska E., *Kobieca twarz rewolucji. Rok 1905 w twórczości polskich pisarek*, [w:] *też, Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Paczoska E., *Komornicka – odmiany i właściwości lektury*, „Res Publica Nowa” 1999, nr 1/2.
- Partyka J., *„Żona wyćwiczona”: kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004.
- Parush I., *Reading Jewish Women: Marginality and Modernization in Nineteenth-Century Eastern European Jewish Society*, Waltham 2004.
- Pekaniec A., *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Kraków 2013.
- Pekaniec A., *„Z tęsknoty pisze się wiersze...” (Halina Poświatowska). Szkic o Wacławie Berencie i Bronisławie Ostrowskiej*, „LiteRacje” 2013, nr 4.
- Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. *Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, K. Stępnik, Lublin 1999.
- Piętkowa R., *„Święte i kurtyzany”. Ambivalencje leksyki erotycznej Kazimierza Zawistowskiej*, [w:] *Eros – psyche – seks. Język a erotyka*, red. R. Piętkowa, Katowice 1993.
- Pigoń S., *Trzy świadectwa dotyczące Marii Komornickiej*, [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, „Archiwum Literackie”, t. 8, Wrocław 1964.
- Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998.
- Płóciennik K., *Modernistyczna obsesja. Erotyzm w sztuce na przykładzie motywu Salome*, www.racjonalista.pl (data dostępu: 26 kwietnia 2012).
- Podraza-Kwiatkowska M., *„Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało...”*, [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Dante – Rossetti – Wolska. Opowieść o pewnej ekfrazie*, [w:] *też, Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego po Gombrowicza*, Kraków 2011.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Homo militans i homo faber. O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*, [w:] *też, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

- Podraza-Kwiatkowska M., *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości*, [w:] *tejże, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Maria Komornicka (1876–1949)*, [w:] *Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 3, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska femina. Garść uwag*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *O powrotach poetów na ziemię (wokół wiersza Marii Komornickiej Pragnienie)*, [w:] *tejże, Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego po Gombrowicza*, Kraków 2011.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] *tejże, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Recenzja: „Adam M-ski (Zofia Mańkowska), Dzisiaj i na wieki. Wybór i opracowanie Jerzy Garbiński*, Warszawa–Mińsk 2004, „Ruch Literacki” 2006, nr 4–5.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] *tejże, Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, [w:] *tejże, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Tragiczna wolność. O Marii Komornickiej*, [w:] *tejże, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Poliakov V., *Historia antysemityzmu*, t. 1–2, przeł. A. Rasińska-Bóbr, O. Hedemann, Kraków 2008.
- Polskie pisanstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraszkowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.
- Popiel M., *Monolog i milczenie*, [w:] *tejże, Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.
- Popiel M., *Monolog i milczenie. Glosa do estetyki modernizmu*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Potocki A., *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912.
- Przybylski R., *Poezja pierwszej wojny*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, Warszawa 1975.
- Ratuszna H., *Krzyż, Natura, Bóg i człowiek w poezji Bronisławy Ostrowskiej*, [w:] *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu*, red. H. Ratuszna, Toruń 2009.
- Ratuszna H., *„Sierp z opali” – symbolika nocy w poezji Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora. Tom II. Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.

- Ratuszna H., „*Trwam, jestem, czuję cudnej zgody sprzeczność*” – o twórczości Maryli Czerkawskiej, Toruń 2014.
- Ratuszna H., „*Życia! dzwon się rozkołysał*” – młodopolska twórczość Marii Czerkawskiej, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.
- Reykowska A., *Kazimiera Zawistowska (1870–1902)*, [w:] *Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 1, Warszawa 1968.
- Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Warszawa 2000.
- Ritz G., *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999.
- Ritz G., *Maria Komornicka: zagrożone autorstwo a kategoria „gender”*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.
- Ritz G., *Między histerią a masochizmem: utopijne koncepcje ciała mężczyzny*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Codienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002.
- Ritz G., *Modernistyczna liryka kobieca*, przeł. M. Łukasiewicz, „Twórczość” 2000, nr 1.
- Ritz G., *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002.
- Ritz G., *Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej*, przeł. M. Łukasiewicz, „Teksty Drugie” 1999, nr ½.
- Romanowski A., *Bojowniczk i pacyfistki. O nurcie kobiecym w poezji I wojny światowej*, [w:] *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 1986.
- Romanowski A., „*Przed złotym czasem*”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918, Kraków 1990.
- Rosiak R., „*Tobie śpiewam, Lublinie*”, [w:] F. Arnsztajnowa, *Wiersze*, oprac. R. Rosiak, Lublin 1969.
- Schlossman B., *Objects of Desire. The Madonnas of Modernism*, London 1999.
- Schor N., *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York 1985.
- Showalter E., *Title Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*, Virago 1992.
- Siemaszko P., *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.
- Sierotwiński S., *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963.
- Sierotwiński S., *Maryla Wolska (1873–1930)*, [w:] *Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 1, Warszawa 1968.
- Siwicka D., *Ojczyzna intymna*, „Res Publica Nova” 1993, nr 7–8.
- Skorupa E., *Transformacje i podobieństwa symboliki rewolucyjnej na przykładzie twórczości poetów młodopolskich*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – Publicystyka – Ikonografia*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005.

- Skorupa E., *Zaułki literatury. Interpretacje tekstów kultury XIX i XX wieku*, Kraków 2015.
- Skucha M., *Dzieciobójczynie. Trudne macierzyństwo w „Wężach i różach” Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowicka, Katowice 2011.
- Skucha M., *Gender. Queer. Literatura*, „Ruch Literacki” 2005, z. 6.
- Skucha M., *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 2014.
- Smoleń B., *Koncepcja melancholii Julii Kristevej*, [w:] *Sumienie. Wina. Melancholia*, red. P. Dybel, Warszawa 1999.
- Snitow A., *Feminizm i macierzyństwo*, przeł. M. Sobejko, „Pełnym Głosem” 1995, nr 3.
- Sokalska M., *Pieśniowe portrety kobiety – prządk*, „Wielogłos” 2010, nr 1–2.
- Sokołowska K., *Portret Franciszki Arnsztajnowej autorstwa Hanny Krall: „Wyjątkowo długa linia”*, [w:] *Żydz* wschodniej Polski. Seria III. *Kobieta żydowska*, red. A. Janicka, J. Ławski, B. Olech, Białystok 2015.
- Sosnowski J., *Cierpienie, zdziecinienie, zbawienie. O Marii Komornickiej*, „Twórczość” 1990, nr 5.
- Sosnowska J., *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.
- Stala M., *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Stala M., *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988.
- Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Stawowy R., „Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej, Kraków 2004.
- Steiner-Bookstein R., „Któryś mnie uczynił żydowską kobietą”, „Midrasz” 1999, nr 11.
- Stępnik K., *Legenda Legionów*, Lublin 1995.
- Straburzyńska-Glaner A., *Kazimiera Zawistowska – zapomniana piewczyni miłości*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiolek, Kraków 2014.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.
- Szczuka K., *Milczenie owieczek. Rzecz o aborcji*, Warszawa 2004.
- Szulski I., *Recenzja: „Adam M-ski (Zofia Mańkowska), Dzisiaj i na wieki. Wybór i opracowanie Jerzy Garbiński*, Warszawa–Mińsk 2004, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.
- Śmietana U., *Od écriture féminine do „sodatekstu”. Ciało w dyskursie feministycznym*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).
- Świerkosz M., *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014.
- Święch J., *Zofia Trzuszczowska (Adam M-ski)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio F, vol. 19, Lublin 1964.
- Tokarska-Bakir J., *Legends o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008.

- Tomasik K., *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Warszawa 2007.
- Trześniowski D., „A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...”. *Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 1.
- Trześniowski D., *Biblijne twarze i maski*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001.
- Trześniowski D., *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek*, „Etnolingwistyka” 2006, nr 18.
- Trześniowski D., *To czuję „ja”, to czuje „moje ciało”*, [w:] *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys, E. Ostrowska, Kraków 2005.
- Trześniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.
- Tytkowska A., *Czar(ne) anioły. Fantazmaty mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice 2007.
- Umińska B., *Obyście się przestraszyli*, „Ex Libris” 1994, nr 61.
- Umińska B., *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001.
- Umińska B., *Pozycja kobiety w tradycyjnym prawie żydowskim*, [w:] *Studia z dziejów Żydów w Polsce*, red. Z. Borzymińska, Warszawa 1995.
- Unterman A., *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994.
- Utrio K., *Córki Ewy. Historia kobiety europejskiej*, przeł. M. Gąsiorowska-Siudzińska, Warszawa 1998.
- Vuarnet J.N., *Ekstazy kobiece*, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2003.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.
- Walczeńska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2000.
- Wądołny-Tatar K., *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006.
- Wądołny-Tatar K., *Somatopoetyka Kazimierza Zawistowskiej*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, Kraków 2016.
- Weil S., *Zakorzenie*, [w:] *tejże, Dzieła*, przeł. M. Frankiewicz, Poznań 2004.
- Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994.
- Weiss T., *Od prometeizmu do mesjanizmu narodowego*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom I. Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
- Węgrzyniakowa A., *Matka w poezji kobiet*, [w:] *Postać matki w niemieckiej i polskiej literaturze XIX i XX wieku*, red. G. Szewczyk, Katowice 1995.
- Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
- Wilson S., *Maskarady kobiecości*, przeł. M. Wilczyński, „Artium Quaestiones” 1998, nr 9.
- Wiśniowski J., *Dzisiejsi. Wrażenia ze współczesnej liryki polskiej*, Jasło 1903.

- Witosz B., *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001.
- Wokół akulturacji i asymilacji Żydów na ziemiach polskich, red. K. Zieliński, Lublin 2010.
- Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Wojkiewicz R., *Ożywianie „starego światła”. „Miniaturowy” mediewizm Kazimierzy Zawistowskiej*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.
- Wojkiewicz R., *Sonet siostrzany. „Kinga i Johelet” Kazimierzy Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea” Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX” 2012, nr 47.
- Wołosz R., *Przemoc interpretacji. Praktyki przemocy w dyskursie literaturoznawczym na podstawie analizy Biesów Marii Komornickiej*, „Polisemia” 2010, nr 1, www.polisemia.com.pl (data dostępu: 26 kwietnia 2012).
- Wójcik W., *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1978.
- Wójcikowska B., *Wstęp*, [w:] F. Arnsztajnowa, *Wybór wierszy*, oprac. B. Wójcikowska, Lublin 2005.
- Wydrycka A., *„Drogi promienia”. O biografii i opowiadaniach wspomnieniowych Bronisławy Ostrowskiej*, „Wiek XIX” 2009, nr 2 (44).
- Wydrycka A., *„Jam jest z płomiennych róż...” O Marcelinie Kulikowskiej*, [w:] M. Kulikowska, *Poezje*, oprac. A. Wydrycka, Białystok 2001.
- Wydrycka A., *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012.
- Wydrycka A., *Poetka „wielkiej jedności”*, [w:] B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, Kraków 1999.
- Wydrycka A., *„...rymów gałązeczki skrzydlate...” W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998.
- Wydrycka A., *W poszukiwaniu sensu i pewności. O kreacjach rzeczywistości w liryce Bronisławy Ostrowskiej*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998.
- Wydrycka A., *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, Białystok 2006.
- Wyka M., *Maryla Czerkawska, „Twórczość”* 1973, nr 1.
- Zabawa K., *„Cień niesytej duszy”*, [wstęp w:] M. Wolska, *Poezje wybrane*, oprac. K. Zabawa, Kraków 2002.
- Zalewski L., *Wstęp*, [w:] F. Arnsztajnowa, J. Czechowicz, *Stare kamienie*, Lublin 1934.
- Zawiszewska A., *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014.
- Zawodziński W.K., *Wśród poetów*, Kraków 1964.
- Zdanowicz K.E., *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie*, Katowice 2004.
- Zdanowicz-Cyganiak K.E., *Maria K. – reaktywacja*, [w:] *Porozmawiajmy o Marii Komornickiej. Materiały z sesji popularnonaukowej zorganizowanej z okazji 60. rocznicy śmierci M. Komornickiej w Muzeum im. Kazimierza Puławskiego w Warce*, red. I. Stefaniak, Warka 2009.

- Ziejka F., *Motywy prasłowiańskie*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Zimand R., *Klucze do Marii P.O.W.*, [w:] tegoż, *Wojna i spokój. Szkice trzecie*, Londyn 1984.
- Żeleński T., *Wstęp*, [w:] *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński, Wrocław 1947.
- Żońnik A., *Maria Krzymuska-Iwanowska vel. Theresita, czyli la douleur d'exister. Retekstualizacja stygmatu jako strategia przetrwania dla wykluczonych, nie-naturalnych, nieautentycznych*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.
- Żydowski Polak, *Polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, red. A. Molisak, Z. Kołodziejska, Warszawa 2011.
- Żydzi wschodniej Polski. Seria III. *Kobieta żydowska*, red. A. Janicka, J. Ławski, B. Olech, Białystok 2015.
- Żyndul J., *Kłamstwo krwi. Legenda mordu rytualnego*, Warszawa 2011.

3. Literatura pomocnicza

- Adamiak M., *O kobiecie, która nawiedza myśl. Kobieta jako figura inności w koncepcji podmiotu Emmanuela Levinasa*, Warszawa 2007.
- Antosik-Piela M., *Pani syjonistka, Róża Melzerowa*, „Cwiszn” 2014, nr 3–4.
- Baudelaire Ch., *Potępienie*, przeł. K. Zawistowska, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.
- Budrewicz T., *Askenazy – zagadnienie literatury i literackości*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, nr XIII.
- Czerkawska M., *Józefowi Piłsudskiemu w hołdzie*, [w:] tegoż, *Poezje z 1914–1915*, Kraków–Bezmiechowa 1914–1915.
- Eiger-Lilientalowa R., *Już czas...* (*Głos w kwestii żydowskiej*), „Cwiszn” 2014, nr 3–4.
- Halperin D., *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- Hartwig J., *Elegia lubelska*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010.
- Hołd Maryi Konopnickiej*, Kraków 1902.
- Kniaźnin F.O., *Matka Obywatelka*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1948.
- Kochanowski J., *Bardzo skromna zachęta do teorii queer*, www.republika.pl/queer (data dostępu: 26 kwietnia 2010).
- Kuwałek R., *Czy Lublin miał żydowskie elity?*, „Scriptores” 2003, nr 1.
- List Z. Trzeszkowskiej do Z. Przesmyckiego z 14 marca 1889 roku. Cyt. za: G. Legutko, *Maska i twarz... Rzecz o autokreacji Zofii Trzeszczkowskiej*, [w:] *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006.
- Łuszczewska J., *Stanowisko kobiet*, [w:] S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2000.

- Mann T., *Śmierć w Wenecji*, przeł. L. Staff, Warszawa 1988.
- Mickiewicz A., *Do matki Polki*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, t. 2, Wrocław 1997.
- Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, Kraków 2005.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, Kraków 1999.
- Nałkowska Z., *Dzienniki I 1899–1905*, Warszawa 1975.
- Niemcewicz J.U., *Pogrzeb Xsięcia Józefa Poniatowskiego*, [w:] tegoż, *Śpiewy historyczne*, Warszawa 1986.
- Przerwa-Tetmajer K., *Dyskobol*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980.
- Przesmycki (Miriam) Z., *O zmroku*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. T. Walas, Kraków 1982.
- Przybyszewski S., *Confiteor*, [w:] *Programy i dyskusje literackie epoki Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977.
- Ruffer J., *Błogosławieństwo*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Kraków 1985.
- Słoński E., *Sen o szpadzie. Do mojego syna*, [w:] *Rozkwitały pąki białych róż... Wiersze i pieśni z lat 1908–1918 o Polsce, o wojnie i o żołnierzach*, oprac. A. Romanowski, Warszawa 1990.
- Szelburg-Zarembina E., *Dzieła*, t. 3, Lublin 1971.
- Zabierowski S., *Powtórki Żeromskiego w „Śnie o szpadzie”*, „Ruch Literacki” 1981, z. 3.
- Żeromski S., *Sen o szpadzie. Dzieła*, S. I, t. 4, Warszawa 1955.
- Żuławski J., *Wiersze*, Warszawa 1982.

Hunger for Desire. In the Circle of Polish Modernist Feminine Poetry

This book has its roots in the meeting of Polish modernist women's poetry and feminist and gender criticism. That is the reason that I follow the paths assigned by the poems in my interpretation, which means I choose those themes that are suggested by the texts themselves as a subject of my research. The issues are: corporeality, gender performativity, feminine self-reflection, masquerades of femininity and masculinity, recovering women's tradition and genealogy, maternity, race and gender relation, but also war in the female point of view.

Due to such direction of thinking and toward essentially monumental work of Polish modernist feminine poets I posited the view stated by so-called *case studies* – I usually choose one poet, one problem or theme which I analyse on the basis of one or a few poems.

The book consists of ten chapters and each chapter is dedicated to a different theme and usually to a different poet. The first part differs from the others, it is more reporting than interpreting and is a kind of recapitulation of research issues. I investigate there the presence of Polish modernist feminine poets in different anthologies, historic and literary synthesis and articles. It allows to see not only the range of the phenomenon but also the process of forgetting and remembering those poets and creating the groups of those most important and most popular. In the next chapter *Tekstualna androgynia* (*Textual Androgyny*), I deal with modernist feminine self-reflection. Analysing Maria Komornicka's poem

Ból fatalny (Fatal Pain) – which I treat as a representative text for wider meaning of feminine self-reflection phenomenon – I describe creating woman's persona in the poetry at the turn of the 19th and the 20th century. With a view to *écriture féminine* I answer the question how the feminine text is possible at all. The chapter is ended with the analysis of Bronisława Ostrowska's poem that is self-reflected. The next part is dedicated to *queer* strands which are present in Polish modernist poetry. I try to prove there how *queer theory* is useful for interpreting chosen poems from that period and show what may arise from using such methodology. In the chapter about Zofia Trzeszczkowska I basically continue interpreting some strands undertaken before – especially the ones concerning feminine (and masculine) persona. Analysing her poems I show that playing the mask game launches interaction between poetic levels and thereby opens the text to pluralism of interpretation and either allows to run some emancipation contents. In the part regarding Maryla Wolska I also concentrate on modernist feminine self-reflection, however I'm interested there in the game started by the poet – the game between two figures: a male bard and a female bard. I describe the way from hiding to demonstrating the gender which Wolska experienced. On the contrary in the chapters dedicated to Kazimiera Zawistowska and Bronisława Ostrowska I observe how Polish modernist feminine poets tried to (re)gain their feminine genealogy. I prove that the poets told about the past and about themselves reinterpreting the characters from the bible and history. In the next part *Sen kniei padlej (Fallen Forest's Dream)* comparing the poems about maternity written by Bronisława Ostrowska and Leopold Staff, I point out the differences in woman's and man's way of experiencing the subject. The analysis is preceded by two longer preliminary observations: the first one considers maternity as social and cultural phenomenon and the other one – maternity metaphors, ways of picturing and vocabulary presented in Polish modernist poetry. The chapter ends with interpretation of a few poems by Marcelina Kulikowska, in which the author shows different aspects of being a mother. The last two parts are about Franciszka Arnsztajnowa. Firstly I interpret her Jewish poems. I'm curious how the poet who was partially entangled in two identities – gender and racial – tried to express them in the poetic language. Otherwise, on the basis of those texts and Arnsztajnowa's biography, I concentrate on the strands connected with Zionism and, on the other hand, with assimilative processes. In the last part I focus on Arnsztajnowa's war poems belonging to the volume *Archaniół jutra (Archangel of Tomorrow)*. The poet consequently realizes terms of Tyrtæus poetry, however it turns out that this type of poetry had to annihilate individual experience and hide

the woman's tragedy – mother sending her son to fight in a war. That is why the chapter is ended with the thoughts on two figures: a Motherland and a Mother.

For me Polish modernist feminine poetry is a mirror in which a woman at the turn of the 19th and the 20th century looks at herself. This mirror reflects her complicated identity, involved in different discourses – gender, poetic, national, maternity, cultural, historic and racial. Such woman is full of doubts, anxiety and fear but also full of hope, self confidence and faith in her own abilities.

(tłum. Piotr Kraska)

Soifs inassouvies. Autour de la lyrique des femmes de la Jeune Pologne

Ce livre invite à la rencontre des textes des poétesses modernistes avec la critique féministe et celle de genre. Par cela, dans mes interprétations, je suis les traces indiquées par les poèmes successifs, ce que je veux dire que j'oriente ma réflexion sur les sujets que les textes mêmes imposent. On retrouve parmi les problèmes concernés la corporalité, la performativité du genre, l'autothématisation féminine, les mascarades des féminités et masculinités, la récupération de la tradition et de la généalogie des femmes, la maternité, la question des relations entre le genre et la « race », ainsi que la guerre vue par les femmes.

Compte tenu de cette orientation du cours de ma réflexion et du caractère prolifique de l'œuvre des poétesses de la Jeune Pologne, j'ai opté pour l'approche typique des *études de cas* : je choisis en général une poétesse, un problème ou un sujet, que j'examine sur l'exemple d'un ou plusieurs poèmes.

Ce livre se compose de dix chapitres, dont chacun est consacré à un sujet différent et, par principe, à une poétesse différente. La première partie se distingue des neuf autres, car elle présente un caractère plus résumatif qu'interprétatif et demeure une forme de récapitulation des recherches menées jusqu'à présent. J'y retrace la présence des poétesses de la Jeune Pologne dans diverses anthologies, synthèses d'histoire littéraire et articles. Cela permet d'observer non seulement l'ampleur du phénomène, mais aussi le processus d'oubli et de redécouverte de ces poétesses et, par conséquent,

celui de formation d'un groupe rassemblant celles considérées les plus importantes et reconnues. Dans le chapitre suivant, intitulé *Androgynie textuelle* (« *Androgynia tekstualna* »), je traite la question de l'autothématisation féminine moderne. Sur l'exemple du poème de Maria Komornicka *Douleur fatale* (« *Ból fatalny* »), que je considère comme un texte représentatif du vaste phénomène de l'autothématisation féminine, je décris la formation du sujet féminin dans la lyrique à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. En tenant compte du concept d'*écriture féminine*, je réponds à la question de savoir comment le texte féminin est en fait possible. Ce chapitre se termine par l'analyse d'un poème de Bronisława Ostrowska, s'inscrivant dans l'autothématisation féminine. La partie suivante est consacrée aux motifs *queer* présents dans la poésie de la Jeune Pologne. J'y tente de prouver l'utilité de la théorie *queer* pour l'interprétation de certains textes de l'époque et de montrer ce qu'une telle application de cette méthodologie peut impliquer. Dans le chapitre concernant l'œuvre de Zofia Trzuszczowska, je reprends en fait certains des problèmes mentionnés plus haut ; et particulièrement celui du sujet lyrique féminin (et masculin). En analysant ses poèmes, je révèle de quelle manière le jeu de masques autour de l'auteurité du texte déclenche l'interaction entre les différents niveaux textuels, ce qui, par conséquent, ouvre non seulement le texte au pluralisme interprétatif, mais permet aussi de faire passer subrepticement certaines idées d'émancipation. Dans la partie concernant Maryla Wolska, je me concentre constamment sur l'autothématisation féminine moderniste ; pourtant, cette fois, ce qui m'intéresse en particulier est le jeu joué par la poétesse, entre la figure de prophète et celle de prophétesse. Je décris le chemin parcouru par Wolska, entre la dissimulation et la manifestation du genre. Ensuite, dans les chapitres consacrés à Kazimiera Zawistowska et Bronisława Ostrowska, j'examine la façon dont les poétesse de la Jeune Pologne tentaient de (re)trouver leur généalogie féminine. Je prouve qu'à travers la réinterprétation des personnages historiques et bibliques spécifiques, les poétesse traitent à la fois de leur passé et d'elles-mêmes. Dans la partie suivante, intitulée *Rêve de la sylvie déchue* (« *Sen kniei padłej* »), où je compare les cycles de poèmes sur la maternité de Bronisława Ostrowska et de Leopold Staff, je signale les différences entre la présentation féminine et masculine de ce thème. L'analyse est précédée par deux notes introductives : l'une traite de la maternité en tant que phénomène socio-culturel, tandis que l'autre concerne les métaphores « de maternité », la représentation et le vocabulaire présents dans la poésie de la Jeune Pologne. Ce chapitre se conclut sur l'interprétation de quelques poèmes de Marcelina Kulikowska, dans lesquelles l'auteure montre différents aspects de la maternité. Les deux dernières parties sont consacrées à Franciszka Arnsztajnowa. Dans un premier temps, j'interprète ses poèmes

« juifs ». Je m'intéresse en particulier à la manière dont la poétesse, porteuse de deux identités – de genre et de « race » – essaie de les exprimer par le langage poétique. Par la suite, en m'appuyant sur ces textes et sur la biographie d'Arnsztajnowa, je me concentre sur les questions liées, d'une part, au sionisme et, de l'autre, aux processus d'assimilation. Dans la dernière partie, j'aborde le thème de ses textes de guerre, issus du recueil *L'archange de demain* (« *Archanioł jutra* »). La poétesse suivait fidèlement les principes de la poésie tyrtéenne, mais il s'avère que cette posture « tyrtéenne » était supposée annihiler l'expérience individuelle et masquer la tragédie de la femme-mère envoyant son fils à la guerre. Pour cette raison, le chapitre se termine en considérant deux figures – celle de la Mère-Patrie et celle de la « Mère polonaise ».

La poésie féminine de la Jeune Pologne est pour moi un miroir dans lequel se regarde la femme à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle ; dans lequel se reflète son identité complexe, impliquée dans différents discours : poétiques, nationaux, culturels, historiques, « raciaux », et ceux qui touchent au genre et à la maternité. C'est une femme pleine de doutes, de craintes et de peurs, mais aussi d'espoir, croyant en elle et en ses possibilités.

(tłum. Tomasz Krupa)

Skorowidz nazwisk

A

Adamczyk-Grabowska Monika 179
Adamiak Elżbieta 114, 128, 131, 135, 141
Adamiak Marzena 202
Antoniuk Mateusz 35, 42, 49, 100
Antosik-Piela Maria 200
Araszkiewicz Agata 31, 53, 138, 155, 166, 174
Araszkiewicz Feliks 177, 213
Arczyńska Anna 179
Arnsztajn Jan 209, 238
Arnsztajn Marek 179, 180
Arnsztajnowa Franciszka 9, 12, 14, 18,
19, 20, 21, 25, 177–186, 190, 191, 193,
195–207, 209–211, 213, 214, 216–219,
221–238, 241, 242, 264, 268, 269
Askenazy Szymon 223
Asnyk Adam 91
Auerbach Nina 108

B

Badinter Elisabeth 10, 147, 148
Baranowska Agnieszka 22, 29, 75, 83, 84,
106, 170
Bartal Israel 179
Barthes Roland 67
Bartusówna Maria 15, 17, 18
Bator Joanna 43, 137, 138
Baudelaire Charles 12, 105, 106
Bąkowska Józefa 17, 19
Berent Waław 145
Bertho Sophie 57
Bielski Konrad 177
Bieńczyk Marek 67, 138
Binswanger Christa 23, 47, 145

Bogucka Maria 8
Bohdanowicz Iryna 75
Bolecki Włodzimierz 47, 58
Boniecki Edward 28, 29, 32
Borkowska Grażyna 8, 10, 24, 62, 120, 142,
180, 239
Borzymińska Zofia 202
Brożkowska Agnieszka 170
Budrewicz Tadeusz 223
Budrowska Bogusława 146, 165, 171, 173
Bukowiec Paweł 18
Burzyńska Anna 91, 141
Butler Judith 10, 31, 33

C

Calle Mireille 76
Cała Alina 179
Centnerszwerowa Róża 200
Chmielowski Piotr 18, 55, 66, 75
Choiński Krzysztof 147
Chojnicka-Skawińska Wanda 75, 84
Chowaniec Urszula 73
Ciechomska Maria 148
Cieślak Robert 62
Cixous Hélène 10, 41, 66, 169
Collin Françoise 114
Cucinella Catherine 10
Czabanowska-Wróbel Anna 25, 29, 111,
154, 160, 166
Czechowicz Józef 178, 209, 210
Czerkawska Maria (Maryla) 9, 15, 18, 24,
25, 208, 215, 220
Czermińska Małgorzata 8, 24

D

D'Alleva Anne 69
Daniłowski Gustaw 119
Dąbrowicz Elżbieta 71
Dąbrowski Mieczysław 180
Dernałowicz Maria 28
Derrida Jacques 40, 168
Dickinson Emily 10, 108
Długosz Katarzyna 28
Doty Alexander 69
Drag Bronisław 23, 74
Duryś Elżbieta 107
Dybel Paweł 43, 138, 229
Dziadek Adam 58
Dzierżkówna Natalia 15

E

Edelman Todd 179
Eferm Syryjczyk 141
Eiger-Lilientalowa Regina 199
Eliade Mircea 39, 229

F

Fabijańczyk Joanna 200
Falski Maciej 192
Feldman Wilhelm 13, 15, 18, 19, 191
Feliksiak Elżbieta 74
Ferens Dominika 69
Filipiak Izabela 27, 28, 145
Filipkowska Hanna 129
Fiołek Krzysztof 106
Flawiusz Józef 11
Foucault Michel 69, 86
Frankiewicz Małgorzata 104, 128, 195
Frąckowiak Bartosz 27
Fręś Magdalena 171
Furgał Ewa 170, 200
Fuss Diane 68, 69

G

Gabrys Monika 71, 170
Gajewska Agnieszka 148
Galiński Franciszek Józef 120
Garbiński Jerzy 18, 75, 76
Gąsiorowska-Siudzińska Mariola 128
Gilbert Sandra 10, 108
Gilligan Carol 173
Ginczanka Zuzanna 138, 242
Głowiński Michał 17, 129, 166

Gogler Paweł 58
Gojawczyńska Pola 180
Gomulicki Wiktor 223
Gosk Hanna 62
Górski Artur 217
Grabiński Stefan 39, 63, 73, 169
Gralewski Wacław 177
Gretkowska Manuela 171
Grossek-Korycka Maria 9, 14, 16–25, 76, 104, 110, 120, 208
Grzymała-Siedlecki Adam 223
Gubar Susan 10, 108
Gutowski Wojciech 10, 25, 44, 78, 110, 115, 119

H

Halperin David 69
Hartwich Mateusz 229, 231
Hartwig Julia 177
Hedemann Oskar 193
Heilbrun Carolyn 91
Helbig-Mischewski Brigitta 28, 34, 35
Hertz Aleksander 180
Hertz Paweł 14
Hoffmanowa Klementyna 8
Hołówka Teresa 115, 146
Hornung Magdalena 62, 174
Horowitz Azriel 179
Hufnagel Flora 16–18, 21, 23
Humm Maggie 43
Hutnikiewicz Artur 13, 16, 22, 75, 107
Hyży Ewa 41, 113

I

Ihnatowicz Ewa 29
Ilnicka Maria 17, 18, 20
Iłakowiczówna Kazimiera 14, 15, 17, 18, 208, 220, 242
Irigaray Luce 10, 31, 53, 66, 128, 135, 155, 166, 174
Iwanowska Maria 24, 25
Iwasiów Inga 10, 69
Iwaskiewicz Jarosław 65

J

Jabłonowski Władysław 19
Jahołowska Alina 178, 182
Jakiel Edward 119
Jakubowska Agata 43

Jakubowski Jan Zygmunt 16–18, 41, 72, 178, 203
 Janicka Anna 178, 182, 202, 210
 Janion Maria 10, 27–29, 32–34, 117, 212, 217, 218, 224, 228–230
 Jankowska Jadwiga 19
 Jantos Edyta 182
 Jarnuszkiewicz Maja 12
 Jaworski Kazimierz 178
 Jedliński Jakub 148
 Jeziorowska-Polakowska Anna 178–182
 Jędrzejczak Marcin 62, 174
 Johnson Elizabeth 142

K

Kalenkiewiczowa Ludwika 19
 Kalinowski Daniel 179
 Kamieńska Anna 178
 Kaniewska Bogumiła 8, 24
 Kaschak Ellyn 44
 Kasprowicz Jan 15, 75, 115, 117, 120
 Kazecka Maria 15
 Kempner Stanisław 191
 Kiezuń Anna 217
 Kielak Dorota 208
 Kłoch Zbigniew 208, 211, 222, 223, 224
 Kłopotowska Anna 14
 Kłosińska Krystyna 8, 10, 30, 39, 40, 41, 44–46, 49, 63, 73, 76, 91, 108, 113, 114, 141, 142, 168, 169, 172, 204
 Kłosiński Krzysztof 91, 141
 Książnin Franciszek Dionizy 162
 Kochanowski Jacek 47, 63, 68, 69
 Kochanowski Jan 175
 Kochanowski Marek 34, 96
 Kołodziejska Zuzanna 180, 182, 183, 191, 198
 Komornicka Maria 9, 14, 15, 17, 18, 20–23, 25, 27–36, 38, 45, 47, 49, 51–53, 93, 100, 170, 178, 242
 Konopnicka Maria 8, 15–17, 20, 91
 Kopacki Andrzej 23, 65
 Korab-Brzozowski Wincenty 53
 Korsak Tadeusz 62, 174
 Kosofsky Sedgwick Eve 64, 230
 Kostkiewiczowa Teresa 129
 Kościewicz Katarzyna 96
 Kościuszko Tadeusz 224–226
 Kowalczyk Izabela 231, 232

Kozikowska-Kowali Lucyna 12, 17, 105–107, 112, 113, 126
 Krall Hanna 178, 180, 182, 209
 Kralkowska-Gątkowska Krystyna 28, 29, 51, 117, 151
 Krasieński Zygmunt 96, 208
 Kraska Piotr 12, 265
 Kraskowska Ewa 8, 10, 24, 25
 Krasowski Maciej 29
 Krasuska Karolina 28
 Kraszewski Józef Ignacy 231
 Kristeva Julia 10, 44, 107, 138, 171, 192, 193
 Króliński Kazimierz 15, 75
 Krupa Tomasz 269
 Krupiński Apolinary 225
 Kryczyńska Anna 201
 Krzemieniowa Krystyna 62
 Krzyżanowski Julian 20, 22
 Kucharski Eugeniusz 106
 Kulikowska Marcelina 9, 14, 17, 18, 20, 24, 25, 52, 170–176, 242, 264, 268
 Kulpa Robert 69
 Kupis Bogdan 39
 Kuryś Agnieszka 202
 Kurz Iwona 31
 Kuwałek Robert 179
 Kuźma Erazm 47
 Kuźniak Maria 108
 Kwiatkowska Agnieszka 24
 Kwiatkowski Jerzy 18, 158, 208, 217

L

Lacan Jacques 43, 44
 Lange Antoni 53, 66, 75, 158
 Lasker-Schüler Else 28
 Legeżyńska Anna 24
 Legutko Grażyna 71–74, 77, 84, 119, 120, 122
 Lemoine-Luccioni Eugénie 30
 Lerberghe Charles van 132
 Leszczawski-Schwerk Angélique 200
 Lévinas Emmanuel 202
 Leśmian Bolesław 57, 154, 156, 157
 Lichański Stefan 17, 134, 135, 164, 165, 208
 Liciński Ludwik 22
 Lisek Joanna 186, 196, 202
 Lisle Leconte de 132
 Loewe Iwona 116
 Loy Mina 28
 Lubas Regina 208
 Lubicz-Trawkowska Halina 39

Ł

Ławski Jarosław 178, 202
Łobodowski Józef 178, 181
Łoch Eugenia 115, 140, 152, 207, 213
Łoś Ewa 178, 182, 210, 213, 214
Łukasiewicz Małgorzata 22, 23, 28, 52, 74, 109, 163,
Łuskinia Ewa 22, 23
Łuszczewska Jadwiga 7, 17

M

Maciejewska Irena 208, 213, 223
Maeterlinck Maurice 119
Majchrowski Zbigniew 29
Majewski Józef 142
Mann Tomasz 59
Marchel Władimir 75
Marcinkowska Jadwiga 15, 18, 20
Markowska Maria 15, 18–20
Markowski Michał Paweł 40, 57, 58, 67, 91, 138, 141, 168
Matuszek Gabriela 10
Matuszewski Krzysztof 125
Matuszewski Ryszard 178
Melzerowa Róża 200
Mayer Hans 201
Meyerson Bernard 179, 180
Meyerson Emil 197
Meyersonowa Malwina 179, 180, 204
Micińska Magdalena 223
Miciński Tadeusz 22, 35, 100, 223
Mickiewicz Adam 74, 162, 208, 210, 212, 216, 217, 232, 233
Mickiewicz Władysław 30
Mikos Jarosław 43
Miller Nancy 10, 40, 41, 91, 141, 142
Millett Kate 114
Miłosz Czesław 226, 227
Mirandola Franciszek 22
Mizielińska Joanna 33, 68, 146, 231
Moi Toril 171
Molisak Alina 180
Mortkowicz-Olczakowa Hanna 177, 181
Mrówka Kazimierz 39

N

Nałkowska Zofia 15, 18–20, 29, 52, 151
Napierkowski Stefan 208
Nasiłowska Anna 41, 42, 119, 154
Nelli René 39

Neumanowa Anna 15–17
Niemcewicz Julian Ursyn 224
Nietzsche Fryderyk 113, 145, 158, 217
Norwid Cyprian Kamil 208
Nowacka Beata 151
Nowaczyński Piotr 129

O

Obertyńska Beata 92
Olech Barbara 10, 15, 17, 71, 74, 76, 84, 104, 110, 131, 178, 202, 208, 222
Olszewska Maria Jolanta 129, 208
Opalska Magdalena 179
Oppman Artur 223
Ortner Sherry 134, 146
Ortwin Ostap 147
Orzeszkowa Eliza 8, 20
Ostolski Adam 64
Ostrowska Bronisława 20, 23, 24, 25, 52, 53, 129, 130, 131, 134, 135, 137, 140, 141–143, 148, 163–166, 168, 170, 176, 178, 208, 242, 264, 268
Ostrowska Elżbieta 107, 228, 230, 231
Oszacki Aleksander 29

P

Paczoska Ewa 27, 170
Paglia Camille 108
Pajzderska Janina
Partyka Joanna 17, 18, 52
Parush Iris 202
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 17, 22, 242
Péguy Charles 115
Pekaniec Anna 12, 92
Phillips Ursula 8, 24, 73
Pietrkiewicz Jerzy 181
Piętkowa Romualda 116
Pigoń Stanisław 27, 28
Pilecka Ida 15
Piłsudski Józef 206, 209, 215, 225, 226, 238
Platon 41, 59, 65
Płóciennik Katarzyna 117
Podhorska-Okolów Stefania 89
Podraza-Kwiatkowska Maria 13, 17, 21, 25, 28–30, 34, 35, 39, 42, 45, 46, 73, 93, 102, 108, 119, 138, 139, 154, 162, 213, 217
Poliakov Leon 193
Poniatowski Józef 214, 222–225
Popiel Magdalena 47, 100

Potocki Antoni 20, 22
Poznańska Zofia 14
Prus Bolesław 39, 63, 73, 169, 183
Pruszyńska Sława 15
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 61, 78
Przesmycki Zenon 66, 71, 72, 74, 75
Przybylski Ryszard 208
Przybyszewski Stanisław 93
Puchalska Mirosława 16, 75, 107
Pukański Krzysztof 28

R

Rabska Zuzanna 14, 18
Radkiewicz Małgorzata 47, 134, 138, 148, 228
Rakowska Pua 200
Rasińska-Bóbr Agnieszka 193
Ratuszna Hanna 129, 208, 209, 220
Reykowska Anna 107
Reymont Władysław 213
Rich Adrienne 10, 146, 148, 231
Ritz German 10, 22, 23, 28, 29, 35, 36, 46, 47, 50, 52, 62–65, 74, 78, 79, 81, 82, 84, 109, 145, 163, 166, 171
Rodziewiczówna Maria 8
Rolicz-Lider Waław 53
Romanowski Andrzej 207, 208, 210, 214, 227, 228
Rosiak Roman 18, 178, 182, 203
Rossum Guyon Françoise van 76
Rostworowski Karol Hubert 120
Roth Walsh Mary 173
Rothfeld Flora 200
Rousseau Jean-Jacques 147, 148
Różewicz Tadeusz 27
Różycki Zygmunt 120
Rudaś-Grodzka Monika 230
Rudkowska Magdalena 180
Ruffer Józef 149, 153, 176
Rytkönen Marja 73
Ryziński Remigiusz 138

S

Saganiak Magdalena 129
Saint-Pol-Roux 132
Sawicki Stefan 129
Scheffer Ary 229
Scheide Carmen 23, 47, 145
Schenirer Sara 200
Schlossman Beryl 108

Schopenhauer Artur 113, 131
Schor Naomi 49
Sidoruk Elżbieta 74
Siemaszko Piotr 117
Sierotwiński Stanisław 15, 89, 90, 91, 97
Sikora Ireneusz 17
Sikorska Liliana 62
Siwicka Dorota 228
Skorupa Ewa 170
Skucha Mateusz 151, 230
Słoiński Edward 214
Słowacki Juliusz 32, 91, 96, 131, 135, 208, 210, 218
Smoleń Barbara 138
Snitow Ann 148
Sochaczewska Felicja 14
Sokalska Małgorzata 91
Sokołowska Katarzyna 178
Sosnowska Joanna 8
Sosnowski Jerzy 28, 29
Staff Leopold 9, 11, 15, 57, 59, 148–150, 152, 154, 156–159, 161–165, 168, 169, 176, 231, 241, 264, 268
Stala Marian 25, 42, 98, 108, 116, 121, 124, 157
Stanisławska Wanda 15
Stasiewicz Krystyna 8
Stawowy Renata 163
Steiner-Bookstein Rachel 202
Stelingowska Barbara 28
Stępnik Krzysztof 71, 170, 208, 213, 216, 217, 219, 221, 223, 225
Straburzyńska-Glaner Agnieszka 106
Strindberg August 113
Surman Jan 200
Szadurska Stanisława 18
Szandlerowski Antoni 119, 120
Szczawińska Weronika 27
Szczęsna Józefa 15, 19
Szczuka Kazimiera 91, 128, 141, 172, 173
Szelburg-Zarębina Ewa 178, 180
Szewczyk Grażyna 152
Szleszyński Bartłomiej 27
Szpyrkówna Maria 17, 18
Sztachelska Jolanta 71, 168, 208
Szulska Inesa 75
Szymborska Wisława 100
Szyszkowska Maria 17
Szwarc Andrzej 8

Ś

Śmietana Urszula 41, 113
Świerkosz Monika 28
Święch Jerzy 75, 84, 85
Świrszczynska Anna 163, 242

T

Tatarkiewicz Anna 229
Terpiłowska Julia 14
Titkow Andrzej 178
Tokarczuk Olga 28
Tokarska-Bakir Joanna 184
Tomasik Krzysztof 29
Trzeszczkowska Zofia 9, 15, 18–20, 23–25, 52, 66, 72, 73, 75–81, 83–86, 104, 242, 264, 268
Trzeszczkowski Wacław 76
Trzeźniowski Dariusz 10, 14, 23, 24, 107, 112, 113, 115, 117–119, 121, 122, 124, 125, 127, 131, 134, 140
Trznadel Jacek 157
Turek Teodor 120
Tytkowska Anna 113

U

Ujejski Kornel 91, 210
Umińska Bożena 10, 43, 201, 202
Unterman Alan 191
Utrio Kaari 128

W

Walas Teresa 13, 72, 151
Walicka Nora 14
Walczeńska Sławomira 7, 8, 162, 231
Waśkiewicz Andrzej 17
Weil Simone 128, 195
Weininger Otto 147
Weiss Tomasz 217
Węgrodzka Jadwiga 44
Węgrzyniakowa Anna 152
Wilczyński Marek 73
Winckelmann Johann 61
Wiśniewska Lidia 74, 115, 120
Wiśniowski Józef 19
Witosz Bożena 116
Wojda Dorota 100
Wojkiewicz Rozalia 106
Wojnarowska Zofia 18

Wolska Maryla 9, 11, 14–18, 20, 23, 25, 52, 89, 91–94, 96, 98, 100, 102, 104, 110, 178, 208, 242, 264, 268

Wójcik Leokadia 209

Wójcik Włodzimierz 225

Wójcikowska Bożena 18, 178, 182

Wydrycka Anna 17, 18, 25, 52, 53, 105, 106, 129, 130, 132, 134, 135, 141, 143, 163, 167, 168, 170, 176, 208

Wyka Kazimierz 16, 75, 107

Wyka Marta 153, 208

Wyspiański Stanisław 34, 35, 73, 100, 106

V

Vigny Alfred de 132, 135

Vuarnet Jean-Noël 125

Z

Zabawa Krystyna 17, 52, 90, 91, 95

Zabierowski Stanisław 213

Zacharska Jadwiga 17, 34, 96, 178, 210

Zahorska Anna 18, 25, 52

Zaleska Krystyna 15, 19

Zalewski Ludwik 210

Zapędowska Magdalena 108

Zapolska Gabriela 8, 39, 63, 73, 169, 172

Zawistowska Kazimiera 9, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 23, 25, 105–109, 112, 113, 115, 118, 119, 125–128, 142, 143, 170, 178, 242, 264, 268

Zawiszewska Agata 8, 10, 14, 16–19, 178, 242

Zawodziński Karol Wiktor 208

Zdanowicz Katarzyna Ewa 28, 29, 32, 45

Ziejka Franciszek 102

Zienkiewicz Olga 191

Zienkiewicz Feliks 76

Zieliński Konrad 179

Zimand Roman 29

Ż

Żabicki Zbigniew 217

Żarnowska Anna 8

Żeleński Tadeusz 13, 16

Żeromska Oktawia 214

Żeromski Stefan 115, 151, 157, 213, 214

Żmichowska Narcyza 8, 239

Żmigrodzka Maria 224

Żuławski Jerzy 151, 213

Żyndul Jolanta 184

REDAKCJA

Anna Poinc-Chrabąszcz

KOREKTA

Kinga Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

Hanna Wiechecka

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. P. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80, 12-663-23-82, fax 12-663-23-83

