

Marta Widlarz

Pisanie-przebieranie. Twórczość kobieca okiem socrealistów

Kwestia awansu zawodowego kobiet była podnoszona na rozmaitych zjazdach robotnic i chłopek zarówno jako postulat, jak i osiągnięcie komunizmu. Według przywódców partyjnych murarki, tkaczki i ceglarki coraz częściej zajmowały w fabrykach miejsca zdominowane przez mężczyzn. Wydawałoby się, że postulat „doksztalcania” oraz „awansowania” kobiety na współpracowniczkę mężczyzny w pracy znajdzie ukoronowanie w zawodzie pisarki. To właśnie twórczość literacka, będąca przejawem aktywności niemal niedostępnej kobietom aż do XX wieku, mogłaby się stać przejawem „politycznego oświecenia służącego wspólnej sprawie”, do którego tak często nawoływali Lenin i Stalin w przemówieniach do robotnic¹. Pisanie kobiet zasługuje na wyjątkową uwagę także z innego względu – przez badaczki literatury kobiecej jest traktowane jako sposób na wyzwolenie kobiet spod władzy męskiego języka, w dalszej kolejności – męskiego sposobu opisywania świata, a tym samym umożliwia wydobyć na światło dzienne kobiecego oglądu rzeczywistości, nierzadko innej niż ta zaproponowana przez pisanie mężczyzn. Hélène Cixous w *Śmiechu Meduzy* ogłasza możliwość stworzenia swoistej przestrzeni kobiecej właśnie w ten sposób: „Przez pisanie kobieta znów zaistnieje ciałem, które jej więcej niż odebrano, bo sprawiono, że było dziwnie obce jej samej, stało się jakby chore lub martwe”². Badaczka, postulując zainicjowanie pisania kobiet, czyli specyficznego sposobu wyrażania „siebie samej”, ma na względzie również cielesną obecność kobiety w rzeczywistości kulturowej. Kobieta została w socrealizmie wydziedziczona z własnego ciała; aby do niego powrócić, musi zacząć „pisać siebie” czy też „pisać sobą”. Próby stworzenia nowego języka kobiecego są więc próbami przeciwstawienia się władzy, która niszczy kobiecą tożsamość. Czy dlatego, że z socjalistycznego punktu widzenia nie może być mowy o dopuszczeniu do głosu tej, która zagraża systemowi? Czy może ona (samym pojawieniem się) wzbudzić ferment w świecie uporządkowanym według jasnych reguł?

¹ Vide na przykład W.I. Lenin, *O zadaniach kobiecego ruchu robotniczego w Republice Radzieckiej. Przemówienie na IV Moskiewskiej Ogólnomiejskiej Bezpartyjnej Konferencji Robotnic* [w:] K. Marks et al., *O wyzwoleniu kobiety i jej roli w walce o socjalizm*, Warszawa 1953, s. 161; J.W. Stalin, *W piątą rocznicę pierwszego zjazdu robotnic i chłopek*, *ibidem*, s. 167.

² H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/6, s. 152.

Motywy związane z pisaniem kobiecym zazwyczaj nie objawiają się w oczywisty i bezpośredni sposób; kobiecość pisania musi używać różnego rodzaju masek lub wykorzystywać różnorakie „pęknięcia”, aby wydostać się na powierzchnię kultury. Wśród wierszy ukazujących kobiety przy pracy na uwagę zasługuje utwór *Tkaczka* Tadeusza Śliwiaka³. Dla niniejszego odczytania kluczowa będzie koncepcja Nancy K. Miller zawarta w tekście *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*⁴. Z arachnologią wiersz Tadeusza Śliwiaka kojarzy się nie tylko dzięki tytułowi. Bohaterka „gładzi nitki jak struny harf”; to porównanie, bazujące na podobieństwie instrumentu i warsztatu tkackiego, odsyła do muzyki pojmowanej jako metonimia sztuki, w tym literatury. Tkaczka „wielokrotnie krzyżuje” nitki, co może ponadto wywoływać asocjacje z pisaniem jako stawianiem znaków, a zwłaszcza krzyżyka przez osoby niepiśmienne. W dalszej części pojawia się czółenka, które w micie o Arachne odgrywa ważną rolę – Atena uderza nim w głowę Arachne, a to, jak zaznacza Miller, tworzy więź między artystką i jej tekstem, który staje się wówczas ich wspólnym emblematem⁵. Związek kobiety z jej twórczością pieczętuje więc cierpienie, swoista więź krwi. Innymi słowy: autorka-matka „rodzi” w cierpieniu i, tkając, pozwala zaistnieć nowemu światu:

Spływa z warsztatu płótna mleko
I kolorowa kwietna łąka,
Czai się wiosna niedaleko –
W barwnych kretonach, w kwiatach, w pąkach.

Skojarzenie „rodzenia” tekstu i wiosennego odrodzenia się przyrody łączy istotny element macierzyństwa, czyli mleko; którego źródłem jest w wierszu warsztat tkacki, zespolony w jedność z ciałem kobiecym. Słowa takie jak „mleko”, „łąka”, „wiosna”, „kwiaty”, „pąki” to ponadto synekdocha „krainy mlekiem i miodem płynącej”. Ścisły związek pracy z przyrodą łączy się także z wizją przynależności do idealizowanego świata ludowego. Można z dużą dozą pewności przyjąć, że jest to utopijna projekcja nowego świata, który miał zaistnieć po wprowadzeniu komunizmu.

Wizja ta ma dla kobiety dalsze konsekwencje – jej wytwór, sukienka w kwiaty, otwiera nowe możliwości egzystencjalne:

W sukience nowej gdy dziewczyna
Usiądzie blisko mnie na łące –
Nie wiem, gdzie łąka się zaczyna,
A gdzie się jej sukienka kończy.

³ T. Śliwiak, *Tkaczka* [w:] *idem, Drogi i ulice*, Warszawa 1954, s. 23.

⁴ N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), Kraków 2006, s. 487–513.

⁵ *Ibidem*, s. 494.

Widać, że wytwór kobiecej pracy, czyli sukienka będąca tekstem, oraz nosząca ją dziewczyna zlewają się w jedność, co oznacza nie tyle ich „scalenie”, ile niedostrzegalny ruch przepływania. Jak pisała Judith Butler, na granicy ciała – tam gdzie styka się ono z ubraniem – ujawnia się właśnie gender⁶. Jeśli więc za badaczką przyjąć, że gender wymaga nieustannego performatywu⁷, ciągłego odgrywania – krążenia pomiędzy granicami dwóch istnień – dziewczyna w kwiecistej sukience byłaby idealnym uosobieniem genderowego odgrywania. Taka wizja kreśli perspektywę twórczości bezgranicznej (a właściwie wymykającej się pojęciu granicy), nieskończonego tworzenia i przetwarzania siebie przez dyskurs kobiecy; gwarantowałaby ona kobietom autorkom możliwość nieustannej kreacji, byłaby więc zgodna z postulatami głoszonymi przez ideologów komunizmu.

W tym momencie warto skupić się na elementach, które rozszerzają tę wizję. Po pierwsze zarówno podmiotem mówiącym, jak i autorem wypowiedzi lirycznej jest mężczyzna, a świadczy o tym nie tylko osoba realnego autora (sygnującego swoim nazwiskiem tomik wierszy), ale także dedykacja – „Żonie”. Po drugie sposobem przedstawienia bohaterki jest opis bazujący przede wszystkim na zmyśle wzroku, a wzrok odsyła do opresyjnego systemu władzy, tak jak rozumiał go Foucault. Mówiący w wierszu mężczyzna stoi ponad światem przedstawionym; to on projektuje pozornie kobiecą wizję transgranicznego pisarstwa. Kolejnym ważnym elementem owego projektu jest określanie granic, w których istnieje bohaterka⁸. Wiersz dokładnie na nie wskazuje – począwszy od tytułu, który zarysowuje od razu całą postać, aż po słowa kończące wiersz – „gdzie się jej sukienka kończy”; tu wraz z zamknięciem wiersza następuje koniec „fałszywej nieskończoności”. Wolność kobiecego pisania także jest myląca, gdyż mężczyzna nieustannie stoi na straży kobiecego „odgrywania siebie”, a to oznacza, że warunkiem suwerenności kobiety jest obecność tego, co męskie, o czym świadczą słowa: „gdy dziewczyna / usiądzie blisko mnie”. Tylko bezpośrednie odniesienie do męskiego pisania konstytuuje pisanie kobiece. A nawet jeśli owa twórczość już zaistnieje, ma przypisane konkretne miejsce w wizji realnego socjalizmu. Jak już wspomniano, „wielokrotne krzyżowanie nitek” daje się zinterpretować jako posługiwanie się krzyżykiem – podstawową formą podpisu, znamionującą analfabetów. Samo pisanie kobiet porządek męski określa zatem jako mowę analfabety.

Wizerunek kobiety, który wyłania się z tego pozornie profeministycznego obrazu, przywodzi na myśl inną mitologiczną bohaterkę opisywaną przez Nancy Miller. Ariadna⁹, bo o niej mowa, oddaje swoją przędzę na użytek mężczyźnie – Tezeuszowi, który dzięki niej wydostaje się z labiryntu, następnie porwya dziewczynę, uwodzi, by na koniec ją porzucić. Widać tu

⁶ J.P. Butler, *Zapisy na ciele, wywrotowe odgrywanie*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury...*, s. 523.

⁷ *Ibidem*, s. 528.

⁸ Butler stwierdza, że „każda wypowiedź ustanawiająca granice ciała służy instalacji i naturalizowaniu pewnych tabu dotyczących stosownych ograniczeń...”. *Ibidem*, s. 517.

⁹ N.K. Miller, *op. cit.*, s. 507 i n.

wyraźnie, że projekt socrealistyczny pokrywa się ze schematem wykorzystania przez dyskurs męski pisania kobiecego do własnych celów – kobieca nić (czyli twórczość) ma się rozwijać dokładnie w granicach, które proponuje autor, współczesny Tezeusz.

Innym wierszem znakomicie pokazującym sposoby manipulacji kobiecym pisarstwem jest *List Anny Żywioł* Mieczysława Jastruna, pochodzący z tomiku *Barwy ziemi*¹⁰. Tekst ten był przedrukowywany w wielu antologiach i miał stanowić afirmację walki z analfabetyzmem, zwłaszcza wśród ludności wiejskiej. Autor wchodzi tu w rolę starszej kobiety, którą niedawno nauczono czytać i pisać. Dzięki obranej przez „pseudoautorkę” wypowiedzi formie listu, podobnie jak w wierszu Śliwiaka o tkaczce, także tu można zauważyć ostre zaznaczenie granic kobiecego pisania. Rozpoczynające list, mocno zaakcentowane „Ja, Anna Żywioł” przywołuje na myśl badania Freuda oraz Lacanowską koncepcję faz rozwoju dziecięcego¹¹. Faza preedypalna, inaczej wyobrażona, to okres przedjęzykowy: nie umiałam czytać / I nie umiałam pisać” – wyznaje na początku kobieta, zaraz potem dodaje: „dano mi do ręki / Jak dziecku, elementarz...”. Lucy Irigaray właśnie w fazie preedypalnej widzi źródło kobiecego języka – związanego z tym, co nieuświadomione, niewyraźalne systemem znaków¹².

Podobne zapatrywanie na pisanie kobiece ma Elaine Showalter, która określa je jako „burzliwe i intrygujące ostępy odmienności”¹³, a także jako *wilderness*, czyli „bezdroża”, „dzikość” i „puszczę”. Bohaterka omawianego wiersza mówi, że „teraz czyta dość gładko książki”, co można przeciwstawić wcześniejszej „dzikości” wyrażania. Ze słów: „izba”, „biblioteka gminna” można ponadto wywnioskować, że kobieta wywodzi się ze wsi, czyli „ostępów odmienności” pojmowanych tak z perspektywy miasta, czyli cywilizacji, kultury – tego, co stworzone przez mężczyzn. Z kolei Hélène Cixous sferę kobiecego pisania nazywa „Ciemnym Kontynentem” – tajemniczym terenem bytowania śmiejącej się Meduzy¹⁴. W wierszu Jastruna dwukrotnie pojawia się opozycja światło – ciemność; są to wyrażenia: „przy świetle” w wersie 11. oraz w wersie 23.: „[ludowa władza] mnie z ciemności wyprowadziła na światło”. „Żyłam ślepa”, wyznaje ponadto kobieta. Okres sprzed nauki czytania i pisania to czasy ciemności, braku widzenia, co według Foucaulta oznacza również brak wiedzy i brak władzy, czyli sferę zdecydowanie żeńską.

Kobieta zwierza się, że podczas nauki czytania „najadła się wstydu”. Nabywanie przez dziecko poczucia wstydu jest integralnie związane ze wzrastającą świadomością własnego ciała oraz poznawaniem i interioryzacją norm ograniczających wcześniej nieskrępowaną seksualność. Wyjście poza fazę „bezwstydną” oznacza rozstanie się z kobiecym sposobem wyrażania.

¹⁰ M. Jastrun, *List Anny Żywioł* [w:] *idem, Barwy ziemi*, Warszawa 1951, s. 72.

¹¹ O recepcji psychoanalizy przez badaczki feministyczne – *vide* E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/6, s. 133.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 146.

¹⁴ H. Cixous, *op. cit.*, s. 150.

Dalsza część listu Anny Żywioł to egzystencja w porządku symbolicznym. Anna przeczytała *Faraona* (utwór poruszający problem władzy), *Chama* (tekst wskazuje na dominującą rolę żony bohatera), *Anielkę* (dziewczynka trafia do dworu wskutek hulawczego trybu życia ojca), *Pana Tadeusza* (umacnianie narodowych – czyli też patriarchalnych – mitów) oraz „powieść o tym, co się dzisiaj dzieje” (powieść produkcyjną). Wszystkie te książki zostały przez kobietę przyswojone, czyli zaakceptowane i zaaprobowane.

Przeniesienie Anny z porządku semiotycznego (wyobrazonego) do symbolicznego zostało jej narzucone („dano mi do ręki [...] elementarz, zeszyt, pióro”); świadczy o tym także dwuznaczność, którą zawiera w sobie wyrażenie „ludowa władza” – mimo iż w oczach mówiącej wyraźnie nacechowane jest pozytywnie, to jako „władza” pozostaje systemem opresywnym. Wyparte lub zmodyfikowane zostały nawet jej wspomnienia („wydaje mi się, że ich [„gości” – postaci z książek – przyp. M.W.] dawno znałam”). Według teorii psychoanalitycznych nerwice i schorzenia psychiczne są owocem zakłóceń w sferze komunikacji między częściami aparatu psychicznego lub – co ważne dla niniejszej interpretacji – zaburzeń wieku wczesnodziecięcego. Kobieta przemocą przeniesiona w porządek męski przeżywa rozszczepienie („być tu i gdzie indziej”), chce wyzwolić się ze swojej jaźni („żyć życiem innych”), doświadcza nieprzepracowanej traumy („płakać nad losem ludzi zmarłych dawno”).

Dwie ostatnie strofy stanowią klauzulę poetyckiego listu. Zawierają konwencjonalny element – pozdrowienie ludowej władzy oraz opis świata „oświeconego”:

[...] ludzie
Równi są pracą, gdzie owoce z drzewa
Wspólne są, bydło, rola, traw pokosy
I w bibliotece gminnej książki, które
Są niby kwiaty i są jak owoce.

Ten obraz, przez skojarzenie z biblijnym ogrodem Eden, przywodzi na myśl świecki raj. Przeniesienie kobiety siłą w porządek męski jest porównane do ponownego stworzenia świata – Anna Żywioł zostaje nową Ewą, pramatką wcieloną przez „słowo” wypowiedziane przez kapłana nowej religii – socjalizmu. Pokarmem dla nowych istot stają się książki, czyli wiedza – są one „jak owoce”, czyli słodkie i zdrowe (na kategorię „zdrowia” kładło się duży nacisk w czasach PRL). Zmaskulinizowana w ten sposób kobieta ma wrażenie, że znajduje się w raju; niczego jej nie brakuje, wszystkiego jest pod dostatkiem. Zmiana ta ma jednak zasadnicze konsekwencje – Anna nie jest już kobietą. Perspektywa życia w obfitości ma jej zrekompensować utratę tożsamości.

Taką ofiarę ponosi tytułowa *Słuchaczka Wszelchnicy Radiowej* z obrazu Zofii Dębowskiej-Tarasin. Kobieta jest sama w pokoju, wydaje się więc, że może pisać to, co przychodzi jej na myśl – wyrażać siebie. Obok niej znajduje się jednak inny bohater – radio, które (o czym

wiadomo z tytułu) nadaje audycję edukacyjną. Radio, podobnie jak dawniej fortepian, jest symbolem głosu męskiego, który sprawuje władzę nad kobietą poprzez jej uwiedzenie¹⁵. Głos męski dyktuje kobiecie, co ma pisać, a ta się mu poddaje. Mimo że pióro kobiety zbliża się do końca kartki, nie widać jednak śladów atramentu. To nie są jej słowa ani jej język – próba przełożenia męskiego głosu na kobiecie kończy się efektem czystej kartki, milczeniem. Nie ma możliwości transkrybowania męskiego głosu przez kobiece ciało. Konsekwencje poddania się męskiemu językowi widoczne są więc w samej kobiecie – znika jeden z najważniejszych atrybutów kobiecości, czyli włosy. Zamiast nich dziewczyna otrzymuje atrapę – czepiec układający się przy głowie jak włosy i opadający jak kosmyki przy skroniach. Imitacja części ciała (dodajmy – bardzo ważnej dla kobiety) zasłania także uszy – ciało pozostaje głuche na głos radia, choć kobieta je słyszy (efektem „głuchoty ciała” jest też czysta kartka). Wsłuchanie się w męski język skutkuje zatem zakłóceniem w obrębie kobiecego ciała (utrata nad nim kontroli) i milczącą zgodą na likwidację kobiecych atrybutów.

Inny znaczący utwór, wiersz Grzegorza Timofiejewa noszący tytuł *Przodownica łódzka wstępuje do partii*¹⁶, jest pozornie głosem samej kobiety, opisem jej własnych przeżyć na drodze odkrywania socjalizmu. Analiza językowa ujawnia jednak zmiany w kobiecym języku w miarę zbliżania się do socjalistycznego ideału. W celu oznaczenia granic wypowiedzi kobiety (przodownicy Marii Kol) autor posłużył się prostym środkiem, który ma pozornie uprawdopodobnić „przemówienie” i zbliżyć je do wypowiedzi niefikcjonalnej – mowa jest o cudzy-słowie. Ujęto weń prawie wszystkie zwrotki wiersza; ostatnią strofę (oprócz tego, że wcześniej zamknięto cudzysłów) wydzielono dodatkowo światłem i gwiazdką:

Kiedy smutek, żal niewymowny,
Pamięć straty raną otwartą –
Ręce takich jak Kol przodownic
Wzniosą wyżej twój sztandar, partio!

Ten odautorski komentarz wyraźnie odcina się od części pierwszej – pisanej w pierwszej osobie wypowiedzi przodownicy, ujmującej ze swojego punktu widzenia dojrzewanie do wstąpienia do partii. Tak mocne rozgraniczenie wypowiedzi kobiety i męskiego komentatora może świadczyć o chęci stanowczego określenia stanowiska nadawcy i zaakcentowania pozycji tego, do którego należy „ostatnie słowo”. Jak wspomniano, przemowa łódzkiej przodownicy także jest poddana kontroli męskiego oka (przez zastosowanie cudzysłowu, czyli znaków wyodrębniających „cudze” słowa i sprawiających, że z „cudzych” stają się one słowami „swoimi”, czyli

¹⁵ Cf. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 170–183.

¹⁶ G. Timofiejew, *Przodownica łódzka wstępuje do partii* [w:] *idem, W stronę jutra*, Warszawa 1954, s. 66.

słowami nadawcy utworu). Władzę autora nad wypowiedzią kobiety sygnalizuje również tytuł: *Przodownica łódzka wstępuje do partii* – zastosowanie czasu teraźniejszego w orzeczeniu („wstępuje”, a nie na przykład „chce wstąpić”, „wstąpiła”) silnie zaznacza stawanie się, momentalność danego wydarzenia i jednocześnie podkreśla sprawczą moc tytułu (który przecież *de facto* jest dany czytelnikowi, zanim dowiaduje się on z wiersza o akcie włączenia kobiety w szeregi partyjne).

W utworze można odnaleźć kilka wyznaczników zdegradowanej kobiecości. Przykładem na to jest fakt, że kobiecość w aspekcie cielesnym zostaje określona tylko przez ręce („jakby Stalin mi dłoń uściśnął”, „ręce takich jak Kol przodownic”). Niedojrzałość bohaterki sygnalizuje ponadto fragment mówiący o jej sieroctwie: „Swego ojca ja nie pamiętam – / Mym ojcem najdroższym był Stalin”. Zastąpienie biologicznego ojca (który, jak wyznaje przodownica, był „biedniakiem” i nie potrafił ustrzec dziecka przed „bijącą nędzą”) przez Stalina sprawia, że polepsza się byt kobiety – zarówno ten materialny, jak i społeczny: nie czuje się już ona ani słaba, ani samotna.

Wiersz nosi także wszelkie znamiona stosowania „frazeologii edukacyjnej” – dowiadujemy się, że kobietę „nauczyła walczyć kraina radziecka”, Stalin „poprowadził”, a teraz „jego dzieło prowadzi partia”. Nauka dla przodownicy zakończyła się przejściem do porządku męskiego: „Zrozumiałam: buduje praca. / Przekroczyłam sto procent pełnych”. Zrozumienie stało się warunkiem pełnego udziału w produkcji i pozwoliło na wykonanie przepisowych stu procent. Robotnica prządka zaczęła tym samym tworzyć – podobnie jak tkaczka z wiersza Śliwika – w porządku męskim. Jej dzieło wpisuje się w socjalistyczną wizję kreowania nowej rzeczywistości: „I piękniejszy świat się roztaczał / Na zakładach z motków bawełny”. Zaznajamianie się kobiety z marksizmem sprawia, że coraz bardziej uwidaczniają się w niej cechy męskie – na wieść o śmierci Stalina robotnica powstrzymuje się od reakcji emocjonalnej: „Zacisnęłam usta, nie płaczę, / Przecież On mnie nauczał hartu...”. Stopniowe wchodzenie w porządek męskiego języka dobiega kresu w momencie wyrażenia chęci przystąpienia do partii. Zmienia się wówczas definitywnie stosunek kobiety do własnej egzystencji – o sobie mówi, wykorzystując już formę trzeciej osoby liczby pojedynczej: „pisze Maria Kol” (nie: „piszę to ja, Maria Kol”), tak jakby opowieść dotyczyła innej kobiety. Językowe oddalenie Marii od imienia i nazwiska buduje efekt wyobcowania w stosunku do własnego ciała i tożsamości.

Widoczna w omówionym utworze droga z porządku kobiecego w męski jest równoznaczna z wydziedziczeniem kobiety z języka. Należy więc uznać, że marksistowski model „edukacji” prowadził nie tyle do wykształcenia odrębnego języka kobiecego wyrażania własnej tożsamości, ile do stopniowego przekształcenia kobiety w inną istotę – taką, jaka nie była już kobietą.

Wypada w tym miejscu zastanowić się nad stosunkiem dyskursu socrealistycznego do kobiecej twórczości przejawiającej się właśnie w obowiązującym języku władzy. Czy taka kobieta zasługuje na miano twórcy? I jak na efekty jej pracy zapatruje się męskie oko literata? Gdy

„poetyckie oko” Arnolda Śluckiego rejestruje kobiece czynności w utworze *Sprzątaczk*¹⁷, odnosi się wrażenie, że gloryfikuje ono pracę kobiet – lecz aby poznać prawdziwe nastawienie do owego trudu, warto dokładnie przyjrzeć się wierszowi.

Robotnice rozmawiają w trakcie sprzątan

Ple ple nie należy do czynności chwalebnych. „Mielenie jęczorami”, „strzępienie języków po próznicy” czy, w sympatycznej wersji, „kobiece ploteczki” oznaczają czas spędzony nietwórczo, przeciekający przez palce. Upodobanie do ple ple jest prostackie, typowe dla „bab z magła”¹⁸.

Gadające „baby z magła” zostały w wierszu zastąpione przez podobnie negatywnie ocenianą grupę zawodową „sprzątaczek”. Kobiety rozmawiają, ale to ich kobiece „gadanie” nie jest równie ważne jak ich podstawowa praca – sprzątanie. Warto zaznaczyć, że tylko dwie z trzech robotnic plotkują. Podczas gdy po wprowadzających zdaniach „mówi jedna”, „mówi druga” postawiono dwukropek sygnalizujący kobiece „wyrażanie siebie”, wypowiedzią trzeciej sprzątaczk

Inaczej natomiast wygląda przypadek dwóch pozostałych robotnic – ich „ploteczki” nie są wprawdzie bezpośrednio skomentowane, niemniej ich ocena dokonuje się na poziomie opisu. Kobiece przemowy są bowiem przytaczane w celu zdyskredytowania twórczości spoza dyskursu: „Mówi jedna: zwykły śmieć, / a radość jak to świeci”. „Gadanie” sprawia kobiecie radość, pozwala jej na osiągnięcie chwilowego szczęścia. Wciąż jednak – w oczach mówiącego mężczyzny – pozostaje „zwykłym śmieciem”. Krystyna Kłosińska przypomina, że w XIX wieku kobieca literatura była często porównywana do odpadów: „Kobiety pisząc, zanieczyszczają literaturę, przekształcają ją w zbiornik odpadków (śmieci), a nawet odchodów („gnojowisko”)¹⁹. Badaczka na dowód przytacza opinie ówczesnych krytyków: według nich piszące kobiety „zaśmiecają literaturę plewami miernoty”, „zagnajają i zatruwają [ją]

¹⁷ A. Ślucky, *Sprzątaczk* [w:] *idem, Życie w pieśni. Poezje*, Warszawa 1955, s. 59.

¹⁸ K. Szczuka, *Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, „Pismo Ośrodka Informacji Kobietych OŚKa” 1999, nr 3 (8), s. 46.

¹⁹ K. Kłosińska, *op. cit.*, s. 22.

utworami rozwiązłymi”); ich twórczość jest jak „ściek”, „śmietnisko”, „cuchnąca miazga”²⁰. Wydaje się, że Słucki również wartościuje w ten sposób wytwory kobiecego języka. Wkłada w usta sprzątaczkę słowa, którymi ona sama – na zasadzie autocenzury – zbliża swoją pracę do „śmietniska”. Druga część frazy, „a radość jak to świeci”, przywołuje asocjacje z typowo kobiecą fascynacją świecidełkami, błyskotkami, biżuterią – słowem: błahostkami, które sprawiają, że kobieta kojarzy się z płochym zachowaniem skoncentrowanym na estetyce i własnym wyglądzie. Jeśli dodać, że amerykańskie „elegantki” były przedstawiane w literaturze i sztuce właśnie jako obwieszane błyskotkami, to kobiece wyrażanie zostaje nie tylko ośmieszane, ale i uznane za zagrożenie dla propagowanego wzorca umiaru oraz prostoty w życiu (i ubiorze) kobiecym.

Niechęć do stroju, zidentyfikowanego z kobiecym językiem, zobrazowana została na płótnie Wojciecha Fangora pt. *Postaci*. Para robotników – on i ona – obserwuje elegantkę wyposażoną w klasyczne elementy potępianej mody zachodniej: ciemne, ekscentryczne okulary, mocno pomalowane usta i lakier na paznokciach, torebkę i kolorową biżuterię. Wzrok socjalistycznej robotnicy (obdarzonej męską budową ciała, czyli już zmaskulinizowanej i uświadomionej) skupia się na twarzy elegantki, mężczyzna natomiast kieruje swój wzrok w dół, na modną sukienkę. Męskie oko natychmiast wychwytuje najważniejszą sygnaturę obcego stroju – sukienka jest bowiem ozdobiona wzorami układającymi się w słowa „Wall Street”, „London”, „New York”, „Coca-Cola” oraz obrazy odsyłające do symboliki przekazu piśmiennego – koperaty i znaczki pocztowe. Kobiece ubranie jest nośnikiem wrogiej ideologii; sprawia, że wyrażanie się przez pismo stawia kobietę na równi z wrogiem.

Stereotypowe zainteresowanie strojem widać także w wypowiedzi drugiej sprzątaczkę z omawianego utworu. Przytoczona przez Słuckiego „twórczość” kobiety, poświęcona w całości ubraniu, służy krytyce takich postaw:

Mówi druga: sukienkę z lamy
można by utkać i mieć –
byłaby nawet niezła...

Obiekt marzeń jest raczej nieosiągalny – lama, czyli bogato zdobiony materiał (zwykle jedwabny), nie była powszechnie dostępna w sklepach. „Wytwór” języka kobiety (sukienka ze świecącej tkaniny) jest może efektowny, ale niemożliwy do wykonania w zaistniałych warunkach. Kobiecy język realizuje się zatem w tym, co wykluczone – w śmietniku i buncie wyobrażonym.

Przypomnijmy, że czynności opisane w wierszu odbywają się na pograniczu dnia i nocy – „o zachodzie słońca”, na pograniczu pór przypisywanych dwu płciom – dnia (męskiego,

²⁰ *Ibidem*.

rządzanego przez słońce – symbol oświecenia, wiedzy i rozwoju) oraz nocy (kobiecej, tajemniczej, rządzonej przez księżyc – Lunę – świecący światłem odbitym i nie tak jasnym jak światło słoneczne). W sytuacjach granicznych ujawnia się zazwyczaj to, co przymusowo ukryte w kobiecie. Dla dwóch sprząających jest to okazja do wyrażenia swojej tożsamości przez język, dla trzeciej – ucieczka w milczenie. Dwie pierwsze twórczynie zostają ukarane koniecznością takiego wypowiedzania swojej tożsamości, jakie nie zakłóca stereotypowego postrzegania kobiety – obracania się w kręgu błyskotek i fatalaszków. Trzecia robotnica zostaje określona przez milczenie, co klasyfikuje ją jako osobę nieuświadomioną – pozbawioną wiedzy i znaczenia.

Socrealizm, nurt niesprzyjający nowoczesności czy też awangardzie, tym bardziej potępił język kobiet, który – pojmowany jako specyficzne wyrażanie swojej tożsamości w tekście – nie mógł zostać zaakceptowany przez męskie wyznaczniki obowiązującego dyskursu. Kobiety miały dwa wyjścia – pisać po męsku, i tym samym zaprzeczyć sobie, lub milczeć. Milczenie to miało dwa przejawy – jedno, pojmowane z perspektywy męskiej (jak w wierszu Słuckiego), zostaje narzucone; kobieta, która chce mówić, zostaje „zakneblowana” przez autora męczyznę. Drugi rodzaj milczenia wybiera się samemu, co jest również rodzajem opresji ze strony dyskursu (gdyby nie formy zniewolenia, nie byłoby samego milczenia). Milczenie z wyboru stwarza jednak przestrzeń do niedopowiedzenia – jest w y b o r e m, więc sugeruje szczątkową „wolność” wybierającego – wolność wyboru – co samo w sobie jest sprzeczne z zasadą tworzenia pod dyktando dyskursu. I taka może być droga do prawdziwego uwolnienia kobiecości.

Metatekstowe wyznaczenie zmierzające do rozstrzygnięcia kwestii, jak w warunkach panującej ideologii ma wyglądać pisanie kobiece, zawarła w wierszu *O pisaniu* Mieczysława Buczkówna²¹. Rozpoczyna ona rozważania od określenia warunków, w których przyszło jej tworzyć: „przerasta nas wszystko” – to krótkie zdanie jest świadectwem przytłoczenia przez socjalistyczny kult wielkości, swoistą gigantomanię:

Przerasta nas wszystko –
drzewo, powietrze, woda
przyjąć nawet nie mogą na dłużej
naszego śladu,
siebie muszą wypełniać.

Świat („drzewo, powietrze, woda”) poddany jest panującemu realizmowi, nie może więc „przyjąć śladu” twórcy; musi „wypełnić sam siebie”. Dające się odczuć ograniczenie pisarza przez

²¹ M. Buczkówna, *O pisaniu* [w:] *eadem, Rozstania*, Warszawa 1949, s. 5.

odgórnie przyjętą metodę twórczą krytykowali sami literaci jeszcze przed październikową odwilżą z roku 1956²². Kolejne wersy utworu Buczkówny przynoszą refleksję o człowieku:

Nie wiem o ludziach:
noszą usta śmiertelnej trwogi,
wytarte spojrzenia życia.

Pustka epistemologiczna jest wynikiem „trwogi ust” – jej źródła należy niewątpliwie upatrywać w minionej wojnie i jej okrucieństwach, jednak niemożność mentalnej ucieczki z „kamiennego świata” ograniczana jest dodatkowo przez nową rzeczywistość. Również w „nowym” świecie mowa nie jest wolna – cenzura czy też autocenzura zamyka usta wszystkim nieprawomysłnym pisarzom, a zwykłym ludziom pozwala ogarnąć „wytartym spojrzeniem” tylko szarość codziennego życia.

Próba wyjścia z przerażającego świata totalitaryzmu jest stworzenie przez poetkę nowego języka, specyficznego jedynie dla niej samej. Nie jest to bynajmniej proste w rzeczywistości tak przecież zakłamanej, stąd liryczne wyznanie: „zaprzeczenia płaczą mi słowa”. Poetka nie poddaje się jednak, wciąż „wraca”, ponawia swoje wysiłki. Impulsem do pisania staje się „martwy śpiew”. Pojęcie śpiewu jest traktowane przez badaczki feministyczne właśnie jako synonim specyficznym kobiecej twórczości. Cixous objaśnia je w ten sposób:

W mowie kobiet, podobnie jak w ich pisarstwie, nie przestał odzywać się śpiew, który kiedyś był w nas, przenika nas niezauważalnie, ale głęboko i wciąż potrafi nami potężnie wstrząsnąć, śpiew, pierwotna muzyka, jaką jest zew miłości, który każdą kobietę utrzymuje przy życiu²³.

Jeśli śpiew „przenikający kobietę niezauważalnie” sygnalizuje kobiece pisarstwo, to „martwym śpiewem” można nazwać pisarstwo kobiece istniejące pod dyktando męskiego dyskursu. Przeciwnieństwem żywej, wyzwolonej kobiecej twórczości jest „martwy śpiew” języka na uwięzi. Rezultaty takiej działalności – „zimne piękno” oraz „kwiaty i zwiędłe liście” – również mieszczą się w obrębie rzeczywistości śmierci.

Mimo tych żałobnych tonów, oplakujących prawdziwą i żywą twórczość, autorka składa jasną deklarację: wraca do pisania, „by milczeć”. Nieustanne balansowanie na granicy znaczenia, paradoksu i oksymoronu pozwala wymknąć się kobiecie z sideł męskiego postrzegania, natomiast milczenie („białe plamy”) jest wyraźnym śladem kobiecości w tekście²⁴. Warto

²² Cf. na przykład artykuły L. Flaszera oraz M. Kierczyńskiej, A. Brauna, A. Sandauera, A. Kamińskiej z roku 1952; *vide* rozdział *Literatura (1952)* [w:] L. Lachowiecki, T. Markiewicz, M. Paczkowski, *Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948–1957*, t. 1, Warszawa 1988, s. 201–220.

²³ H. Cixous, *op. cit.*, s. 153.

²⁴ E. Showalter, *op. cit.*, s. 144.

tu też przytoczyć zdanie Cixous, która stwierdziła, że sam akt pisania przez kobietę jest krokiem w stronę uwolnienia:

Pisząc jako kobieta i do kobiet, rzucając wyzwanie mowie rządzonej przez porządek falliczny, kobieta uzna kobietę i ustanowi dla niej inne miejsce niż to, jakie wyznacza dla niej symbolika – to znaczy: przełamie ciszę. Uwolni się z sideł milczenia²⁵.

Milczenie Buczkówny pozwala jej więc paradoksalnie mówić o tym, co niewygodne. Wydaje się, że mówiąca w wierszu osoba stwierdza: „nie czas jeszcze na pisanie kobiece – lecz mimo to – należy pisać milczeniem”. Nie oznacza to zamknięcia na odbiorcę; przeciwnie, milczenie musi być znaczące, by otworzyć przestrzeń dla zaistnienia paradoksu będącego przejawem stawania się kobiecości.

Stopniowe odchodzenie od socrealizmu jako metody twórczej owocuje pracami (zarówno literackimi, jak i plastycznymi), w których zaznacza się różnica w pojmowaniu kobiecości – następuje na przykład powrót do takiego wizerunku kobiety, jaki eksponując elementy makijażu i elegancki, modny ubiór, nie jest jednocześnie nacechowany negatywnie. Plakat Tadeusza Gronowskiego *Rozkwitaj Warszawo, nasza ukochana stolico* ilustruje ten proces wyraźnie: kobieta nosi szeroką spódnicę podkreślającą talię, ma długie, lśniąco włosy oraz bukiet kwiatów w ręku. Uwagi badaczy nie umyka nawet szew na pończosze²⁶. Elegantka przestała być wrogiem, proces maskulinizacji został przerwany.

Nastroje odwilży potwierdzające wcześniejsze przecucia Buczkówny stają się widoczne w otwierającym jej tomik z roku 1955²⁷ poetyckim *Usprawiedliwieniu*. Autorka, rezygnując z ciszy, zaczyna opowiadać o tym, że wiersze, które nie zostały wcześniej napisane, „przenocowały w milczeniu”. Postulowane w poprzednim wierszu milczenie nie jest celem samym w sobie, tylko chwilowym stanem wymuszonym przez określoną sytuację. Poetka „usprawiedliwia się” niejako w imieniu piszących autorek, już w pierwszych wersach jej wiersza można bowiem zauważyć intertekstualne odniesienia do socrealistycznych tomików: Anny Kamińskiej *Bicia serca* („Ciężko [...] / Biciem serca przerosnąć / Przez strachu korzenie”) oraz Wandy Karczewskiej *Ziarna kiełkującego* („Moje wiersze nie napisane / Jak ziarna przenocowały w milczeniu”). Wypowiedź Buczkówny pretenduje więc do wyrażenia uniwersalnych przeżyć kobiety poetki.

Milczenie kobiet było spowodowane trudnością, jaką sprawiało „kołysanie się z zamkniętymi oczami”, czyli zgoda na tworzenie w rzeczywistości zakłamanej. Przecież „z zamkniętymi

²⁵ H. Cixous, *ibidem*.

²⁶ W. Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 160 (w przypisie).

²⁷ M. Buczkówna, *Usprawiedliwienie [w:] eadem, Chleb i obłok*, Warszawa 1955, s. 5.

oczami” nie sposób pisać w konwencji realistycznej – a jednak tego wymagała praktyka socrealizmu. Odbiciem „rozstrzelanej myśli” musiało być „słodkie słowo”. Zostaje tu podkreślona niemożność wyrażenia swoich emocji po przeżyciach wojennych („Milion razy spalona [...] / Nie wypłakałam swoich łez”). Sposobem na przewyciężenie siły „zamkniętych oczu” ma być ich nagłe otwarcie; natomiast „zimne piękno” oraz „zwiędłe kwiaty i liście” z poprzednio omawianego utworu muszą być wypowiedziane wielokrotnie:

Kwiat wypowiem, owoce,
Śmierć wypowiem i miłość,
I więcej.

Zapowiedź „I więcej” sugeruje nastawienie na przyszłość (przywołaną też przez obecność dzieci). Wracanie do prób wypowiedzania oraz powtarzalność doświadczenia pokoleniowego („Milion razy spalona...”), noszącego znamiona kobiecej świadomości i tożsamości („Matka, siostra, żona”), przywodzą na myśl kategorię powtarzalności, która – jak zaznacza Butler – jest wymogiem zaistnienia genderu²⁸. Kobieca rola rodzajowa nie mogła przejawiać się swobodnie w obrębie męskiego dyskursu, była więc wyrażana właśnie owym milczeniem, które również charakteryzowała powtarzalność, jak wynika z omówionego tekstu Buczkówny *O pisaniu*²⁹:

wracam do ludzi,
by milczeć lepiej i więcej,
i trudniej.

Powyzsze rozważania są prowadzone z punktu widzenia kobiety autorki, która w poetycki sposób pokazuje własne usiłowania prowadzące do delikatnego zaznaczenia swojej kobiecej obecności. Warto się również zastanowić, czy jakiegokolwiek męskie pióro było w stanie zaświadczyć o obecności tożsamości kobiecej. Hélène Cixous zaznacza, że mężczyzna poeta, aby „usłyszeć” prawdziwą kobietę w tekście, musiał „przełamać kod, który ją unicestwiał”³⁰. Przełamania oficjalnego „kodu” socrealizmu dokonał naczelnny sztukmistrz polskiej poezji – Konstanty Ildefons Gałczyński, któremu w jednym z wierszy z tomu *Ślubne obrączki* udało się zawrzeć poetycką koncepcję kobiecości nieujarzmionej.

Tytułowa *Dziewczyna z Centrali Instrumentów Muzycznych*³¹ ma nieuregulowany status ontologiczny. Niby jest, niby jej nie ma. Wszyscy o niej mówią, ale nikt jej ostatnio nie widział.

²⁸ J. Butler, *op. cit.*, s. 528.

²⁹ M. Buczkówna, *O pisaniu...*, s. 5.

³⁰ H. Cixous, *op. cit.*, s. 151.

³¹ K.I. Gałczyński, *Dziewczyna z Centrali Instrumentów Muzycznych* [w:] *idem, Ślubne obrączki*, Warszawa 1949, s. 68.

Podobno umówiła się z mężczyzną mówiącym w wierszu, nie pojawia się jednak na spotkaniu. Nic o niej nie wiadomo – oprócz tego, że jest związana w jakiś sposób z Centralą Instrumentów Muzycznych. Tam właśnie szuka jej mówiący mężczyzna. O tym, że poruszamy się w obrębie dyskursu, świadczy już samo przypuszczenie, że kobieta jest w „Centrali”, sygnalizujące odgórne rozporządzenie czymś, *c e n t r a l n e* kierowanie. Również porada „tej pani”, czyli innej kobiety z przestrzeni Centrali, mieści się w sferze męskiego decydowania; „ta pani” stwierdza, że dziewczyna jest w „dziale fortepianów”. Jak już wspomniano, Krystyna Kłosińska pisze o fortepianie jako o XIX-wiecznym symbolu męskiej władzy nad kobietami; władzy, która opierała się na przymusie edukacji na pensjach dla młodych pańien, gdzie naturalizowano w kobiecie męskie wyobrażenia na temat jej tożsamości³². Poszukiwana dziewczyna wymyka się tym próbom; nie ma jej w hali numer trzy, gdzie miały stać fortepiany.

Kolejnym miejscem, gdzie szuka się dziewczyny, jest „dział harf”. Harfa z jednej strony może się kojarzyć z konwencjonalnie przypisanymi kobiecie nastrojami i uczuciami – spokojną, melodyjną muzyką, pełnymi gracji ruchami rąk i rozmarzonym gestem uniesionej głowy. Z drugiej strony do harfiarek porównywano kobiety pracujące w tkalniach, które (jak wskazano wcześniej) ewokują skojarzenia z kobiecym pisaniem pod męskie dyktando. Od obu tych możliwych interpretacji ucieka bohaterka wiersza – „w dziale harf nikogo”.

Przejaw męskiej dominacji mówiącego uwidacznia się w jego stosunku do dziewczyny – niesie on bukiet, który „rozsypuje się jak pawi ogon”. Paw to kulturowy symbol wyniosłości i próżności, zwłaszcza kobiecej. Warto zwrócić uwagę na wygląd pawiego ogona – najbardziej charakterystyczną jego cechą są wzory przypominające oczy; można więc powiedzieć, że oko jako znak władzy męskiej wykazuje pokrewieństwo z kobiecą próżnością. W miarę poszukiwań władza męska zaczyna się chwiać; widać to również po niemożności zapanowania przez mężczyznę nad czasem (inną „męską” kategorią). Zaczyna on poszukiwania o poranku („Przyszedłem, jak się umówiliśmy, rano”), sygnalizuje mijającą godzinę dwunastą („Gdy południe wydzwończyły miejskie zegary...”), wciąż nie osiągnąwszy celu, szuka dziewczyny po południu („O czternastej całkowicie / zaplątałem się”). Jest to proces, który właściwie nie ma końca („I szukam cię dalej...”) – wynika z tego, że istnienie dziewczyny w czasie wymyka się męskiemu poznaniu. Inna przystająca kategoria ontologiczna – istnienie w przestrzeni – także nie pozwala ogarnąć dziewczyny: „potem w dziale bębnow chodziłem od ściany do ściany, [...] i jeździłem z góry na dół i z dołu do góry”. Wędrówka po salach pełnych instrumentów nie przynosi skutku, zmusza wręcz poszukującego do wykonywania powtarzalnych ruchów („od ściany do ściany” i „z góry na dół”). Czas ujęty linearnie (wyliczanie kolejnych godzin) oraz przestrzeń określona horyzontalnie (chodzenie „od ściany do ściany”) i wertykalnie (jazda windą) nie pozwalają na zamknięcie kobiecości w ich sztywnych ramach.

³² K. Kłosińska, *op. cit.*, s. 159–160.

Co ciekawe, jedyny dział, w którym chyba można byłoby znaleźć dziewczynę – „dział fletów zaczarowanych”, czyli świat kobiecości irracjonalnej – zamyka się dla szukającego, któremu powiedziano, że „takiego działu nie ma”. Wyparcie nierealistycznych wątków kultury (postulowane przez socrealizm) łączy się z określeniem „strugać Mozarta” przypominającym kolokwialne „strugać wariata”. Szaleństwem i głupotą, z punktu widzenia dyskursu socrealistycznego, są próby nadania kobiecości rysów irracjonalnych, nadprzyrodzonych, magicznych.

Męskie poszukiwania docierają w końcu do archetypu wszelkich zagadek; mówiący wyznaje: „zaplątałem się w muzycznym labiryncie” i tym samym odwołuje się do mitologicznej Ariadny (która, jak wspomniano w rozdziale o pisaniu kobiecym, według Nancy K. Miller uosabia kobiecość uwiedzioną przez męski dyskurs). W tym „muzycznym labiryncie” nie ma już jednak śladu po nici przewodniej utkanej przez Ariadnę. Męczyzna coraz bardziej opuszcza porządek dyskursu, gubi nawet kwiaty (które „gdzieś przepadły”) będące śladem po „klasycznie męskim sposobie przedstawiania kobiet (wrażliwa – intuicyjna – marząca)”³³. Ostatnie próby przywrócenia kobiecie porządkowi męskiemu są obrazowane przez szukanie w pokoju pełnym fisharmonii:

[...] W hali siedem
fisharmonie stały długim rzędem,
fisharmonia za fisharmonią

Jako instrument fisharmonia przypomina pianino, a kojarząc się też z fortepianem, może sygnalizować kobiece istnienie w obrębie męskiej władzy (przemawia za tym literowe podobieństwo wyrazów „fortepian” i „fisharmonia” – podobna liczba głosek; różny jest natomiast rodzaj gramatyczny). Fisharmonia jest więc symbolem złudnego równouprawnienia – sugeruje podobieństwo i przyległość; jej status w stosunku do „męskiego” fortepianu zawsze jest jednak niższy, o czym świadczy też jej „pomocnicza” funkcja w kulturze (była używana w kościołach, w których nie było organów). Nagromadzenie tych instrumentów powoduje też wrażenie przytłoczenia ich liczbą („fisharmonia za fisharmonią”), potęgowane dodatkowo przez ich ciężar i wielkość.

Ostatnią, pół desperacką, pół żartobliwą ewentualnością, jaką rozważa mówiący w wierszu, jest znana mu z opery komicznej scena „zapadnięcia się pod podłogę”. To swoiste przeciwieństwo *Deus ex machina* ujawnia stosunek do kobiecości w obrębie dyskursu maskulinistycznego: wyparcie kobiety w przestrzeń podświadomości społecznej jak czegoś traumatycznego, odrzuconego przez zbiorowość (zgodnie z psychoanalityczną metaforą podświadomości jako „piwnicy” domu-umysłu). Kobiecość byłaby tu więc przynależna sferze ukrytej, podziemnej, prawie infernalnej.

³³ H. Cixous, *op. cit.*, s. 151.

Gdzie są więc ślady obecności kobiety w tekście Gałczyńskiego? Wydaje się, że pewien trop wyznacza powracający co kilka wersów motyw okna. Okna, przywołując zakorzeniony w kulturze symbol otwarcia, swego rodzaju „drzwi” do innej przestrzeni, zakreślają tu paradoksalnie „przekraczalne” granice. To uporządkowany świat dyskursu socrealistycznego jest zamknięty, samoograniczający się. Kobiecość znajduje się tymczasem wciąż „gdzie indziej”, poza jego granicami. Elaine Showalter zwraca uwagę, że symbolem poszukiwań terenu kobiecego, kraju „wyzwolonych pragnień i kobiecej autentyczności”, jest wędrówka – za Alicją – „na drugą stronę lustra”³⁴. Poruszanie się w kręgu metaforyki związanej z lustrami, oknami, szybami sugeruje więc kobiece przekraczanie granic. „Szkło szyb” przy fortepianach daje pierwszą wskazówkę dotyczącą tego, co na zewnątrz: „tylko rzeka i most z latarniami”. Rzeka (zapewne Wisła) przywodzi na myśl falowanie; swobodny ruch przepływu to także huśtanie się papug („A przez okno zoo, gdzie huśtały się papugi”). Gender, nazwany przez Butler „płynną tożsamością”³⁵, objawia się tu w postaci rzeki ujarzmionej przez most (symbol cywilizacji wiążącej naturę) i latarnię (niosącą światło, oświecenie). Także widok zoo, czyli miejsca niewoli papug, kojarzy się z zahamowaniem żywego języka kobiet (jak wiadomo, „plecenie” kobiet bywa porównywane do „gadania” papug; kobietę gadatliwą nazywa się „papugą-pleciugą”). Kolejne elementy warszawskiego krajobrazu, które widać przez okna, to „wieża, wrony i chmury”, czyli wycinek przestrzeni sponad miasta. Przestrzeń wolności wydaje się nieograniczona, jednak wbija się w nią „wieża”, czyli fragment zabudowy, męskiej domeny. Najbardziej wyrazistym zaznaczeniem męskiej dominacji w świecie za oknem jest „pomnik króla na koniu”. (Mowa zapewne o Janie III Sobieskim stojącym w Łazienkach.) Pomnik jako taki to z kolei wyraz nieograniczonego istnienia władzy, dającej o sobie znać mimo śmierci władcy.

Należy tu zaznaczyć, że wszystkie literackie „widoki z okna” to sposoby postrzegania z perspektywy zamkniętego budynku, a tym samym hegemonicznego i homogenicznego dyskursu. Ogląd rzeczywistości jest więc uzależniony od egzystowania w dyskursie, który jednocześnie warunkuje i ogranicza odbiór. Nie dziwi zatem fakt niedostrzegania z tejże perspektywy kobiety – jak wskazywano, kobieca tożsamość była w socrealizmie traktowana marginalnie. Ważna jest jednak postawa mówiącego – kobiecość mu się nie objawia, ale zostaje przez niego przeczuta. Widoczne dla niego tym samym stają się również jakieś przebliski kobiecej obecności, próby zaistnienia (na przykład: rzeka, papugi, chmury) oraz systemy ich kontroli (most, zoo, wieża).

Można zapytać, w jaki sposób w zdecydowanie „socjalistycznym w treści i narodowym w formie” tomiku Gałczyńskiego pojawia się tak niezwykły utwór (należy zaznaczyć, że w tych samych *Ślubnych obrączkach* znajduje się na przykład znaczący utwór *Przed mauzoleum Lenina*). Jak udało się „uchwycić nieuchwytnie”? Wydaje się, że taką możliwość stwarza kończą-

³⁴ E. Showalter, *op. cit.*, s. 141.

³⁵ J. Butler, *op. cit.*, s. 525.

ce wiersz przyznanie się do swej niewiedzy (wyznanie: „odnaleźć ciebie nie mogę” zaprzecza idei męskiej wszechwiedzy i wszechwładzy). Paradoksalnie – to właśnie przesądza o prawdziwości męskiego doświadczania kobiety. Uprawnione byłoby zaliczenie Gałczyńskiego w poczet autorów wyróżnionych przez Cixous:

Pojawiali się poeci [...] – mężczyźni zdolni [...] wyobrazić sobie kobietę nie stłamszoną, więc stanowiącą suwerenny i samodzielny podmiot, „niemożliwy”, nie mieszczący się w rzeczywistych ramach społecznych³⁶.

Udało się Gałczyńskiemu „wyobrazić kobietę «niemożliwą»” być może dlatego, że balansowanie na granicy parodii i pastiszu było wpisane w jego poetyckie *credo*³⁷. Niedopowiedzenie zostawia bowiem pewien margines niejasności, który może zostać – w przyszłości – miejscem ujawnienia się tego, co teraz nie może w pełni dojść do głosu – kobiecej tożsamości. Zauważenie kobiecości „ukrytej w piwnicy”, czyli w strefie niedostępnej dla męskiego wzroku, przywodzi na myśl motyw milczenia jako sposobu Buczkówny na pisarstwo. I podobnie jak bardzo wyraziste w rezultacie staje się „bycie w niebycie” dziewczyny u Gałczyńskiego, milczenie Buczkówny również ma swoje twórcze przejawy. Jak widać na tych przykładach, można – posługując się paradoksem „niewidocznego istnienia” oraz „milczącego wołania” – zaburzyć jednolity język męskiego wyrażania się, wprowadzić dysharmonię: wszystko po to, by zakiełkowała niepewność, wahanie, poczucie odrębności, inności, różnicy... A stąd już niedaleko do myślenia o kobiecym języku jako „burzliwych ostępach odmienności”.

³⁶ H. Cixous, *op. cit.*, s. 151.

³⁷ Za ową grę z dyskursem (przejawiającą się w oryginalnym stosunku do obowiązującej metody twórczej) Gałczyński został potępiony przez gremium polityczno-poetyckie ZZLP w roku 1950.