Arachne i Atena

MONIKA ŚWIERKOSZ

Arachne i Atena

LITERATURA, POLITYKA I KOBIECY KLASYCYZM

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Publikacja sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/D/HS2/03719 oraz przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

RECENZENT

dr hab. prof. IBL PAN Monika Rudaś-Grodzka

PROJEKT OKŁADKI

Jadwiga Burek

Zdjęcie na okładce: *Las Hilanderas* Eleny del Rivero

© Elena del Rivero, VEGAP, Polonia, 2016. Procedencia de la Imagen: Banco de Imágenes de VEGAP

Zdjęcia wewnątrz książki: Irena Krzywicka – ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, otwarty dostęp (syg. 1-K-1580-1); Maria Dąbrowska – agencja fotograficzna East News Sp. z o.o.; Stanisława Przybyszewska – ze zbiorów Archiwum Polskiej Akademii Nauk Oddział w Poznaniu (syg. P.III-52 A); Anna Bojarska – z oficjalnej strony internetowej pisarki za zgodą jej syna Maxa Bojarskiego.

© Copyright by Monika Świerkosz & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2017
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 978-83-233-4318-9
ISBN 978-83-233-9683-3 (e-book)

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80, tel./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

Wstęp. Historia pojedynku 7

Część 1. Atena i Arachne. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego 17
Tkaczki 17
Arachne – ciało pozbawione głowy 20
Atena – głowa pozbawiona ciała 23
Kobieca *mimesis*. Czy kobiety przedstawiają rzeczywistość inaczej? 32
Klasycyzm i romantyzm 39

Część 2. Irena Krzywicka i zaangażowanie w literaturę 51
Portret: akuszerka, czyli kochanka króla 51
Kim jest pisarka albo czy od pióra zmienia się płeć? 54
Jazgot niewieści, czyli niech kobiety przestaną być wreszcie takie niezwykłe 59
Syreni śpiew o zmierzchu 68
Gesty afiliacyjne 73
Gest likwidacyjny 79
Zaangażowanie w literaturę, czyli obrona surowego życia 84
Mimesis i pragnienie rzeczywistości 89
Czy Irena Krzywicka pisała powieści zaangażowane? *Pierwsza krew* jako powieść realistyczna 99
Muza literatury i ślepa bogini 110

Część 3. Maria Dąbrowska i jej klasyczny gobelin 119
Portret: pacholę, syn i kwoka 119
Wpływy i korekty. Czym jest prawda pisania? 122
Antygona, która nie chciała umrzeć 127
Atena i Arachne, czyli władza słabych 138
Sztuka, czyli kucie 142
W cieniu Orzeszkowej. Przezroczystość 147
Poetyka pozornej rezygnacji 151
Noce i dnie jako kobieca powieść polityczna 160
Noce i dnie jako klasyczny gobelin 170

Część 4. Stanisława Przybyszewska i nie-ludzka literatura 177
Portret: Atena, córka Zeusa czy Metydy? 177
Cynizm, marksizm, morfina 183
Śmierć i maszyna 196
Pisanie jako dysocjacja i co to oznacza dla kobiety autorki 202
Met-hode: moja droga, moja śmierć. Klasycyzm 211
Poetyka sztuczności 217
Persony. Boska kobiecość 223
Męskość okaleczona 229
Zemsta pokonanego czy triumf woli? 235

Część 5. Anna Bojarska i skandal politycznego 241
Portret: skandalistka, ofiara spisku, pisarka, która jeszcze powróci 241
Pisarka kobieca i anty-kobieca 245
Sentymentalna i cyniczna. Czy Anna Bojarska jest pisarką polityczną? 250
Pisarka-inteligentka i czytelnik-samica 265

Kobiecy klasycyzm, czyli szukanie prześwitów 277

Bibliografia 281
Indeks nazwisk 291
Summary 299

Wstęp
HISTORIA POJEDYNKU

To zastanawiające, że pochodzenie historii o pojedynku Arachne z Ateną, opowiedzianej przez Owidiusza w VI księdze *Metamorfoz*, nie jest pewne, choć treść samej fabuły doskonale znamy[1]: córka Idmona, ubogiego lidyjskiego farbiarza, potrafi tkać gobeliny tak piękne, że wszyscy uważają ją za uczennicę samej Ateny. Ona jednak nie chce uznać swojego „długu" wobec bogini, twierdząc, że mogłaby stanąć z nią w szranki i ją pokonać. Pallada nie kwapi się do pojedynku, zjawia się więc najpierw pod postacią staruszki, by przestrzec śmiertelniczkę przed konsekwencjami jej pychy, lecz Arachne w gniewie odrzuca jej rady. Wówczas ubogie szaty spadają, Atena już siedzi przy krosnach i tka swój gobelin: w centrum umieszcza wizerunki władców Olimpu („Każde oblicze inne", 141), zaś w czterech rogach płótna sceny ukazujące tragiczny los tych, którzy chcieli równać się z bogami. Całość oplata oliwnym wieńcem pokoju.

Arachne z kolei przedstawia śmiertelniczki: Ledę, Europę, Antiopę, Danae, Persefonę, Meduzę i wiele innych – wszystkie uwiedzione podstępnie przez bogów: Dzeusa, Posejdona czy Apolla. „Byk jest żywy, woda – jak prawdziwa" (143), dziewczyna „potrafi oddać każdą twarz i każdy krajobraz" (144), na koniec wszystko otacza wąskim paskiem z bluszczu i kwiatów. „Pallada nie może zganić jej roboty" (144) i – jak podpowiada autor *Metamorfoz* – to właśnie doskonałe wykonanie pracy wzbudza w bogini zawiść. W gniewie rozdziera ona gobelin rywalki, ją samą uderzając kilkakrotnie w czoło tkackim czółenkiem. Gdy zhańbiona Arachne chce się powiesić na linie, w ostatniej chwili bogini przemienia ją w pająka. Ogarnia ją współczucie czy tylko litość dla rywalki, skoro na koniec mówi do niej:

> – Żyj sobie – rzekła – ale zawsze będziesz wisiała, nikczemna. A iżbyś żadnej nie miała nadziei na przyszłość, ta sama kara spadnie na ród cały, na twe późne wnuki.
>
> Odchodzi i pryska z góry sokiem ziół hekatejskich. Ledwie dotknięte jadem opadają włosy, znikają uszy, nos, głowa się zmniejsza, całe ciało maleje. Z boku zwisają cienkie, długie nogi, reszta jest brzuchem. Z brzucha nić wysnuwa i jako pająk nadal tka przędziwo (145).

[1] Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 139–145. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej numery stron podaję w nawiasach w tekście.

Jedni przekonują, że historia pojedynku bogini ze śmiertelniczką powstała na kanwie starego mitu, przekształconego jedynie przez Owidiusza w literacką narrację. Imię Arachne ma pochodzenie greckie, również Atena występuje tu jako Pallada, nie Minerwa. Nie brakuje jednak i tych, którzy uważają, że Grecy jej wcale nie znali i wymyślił ją dopiero rzymski poeta[2]. Wbrew pozorom sens historii o dwóch gobelinach niełatwo zinterpretować. Współcześni krytycy podkreślają często, że Owidiusz uczynił wiele, by sympatia czytelnika została po stronie buntowniczej dziewczyny, która staje się ofiarą brutalnej przemocy[3]. Jej ponadprzeciętne umiejętności kontrastują wyraźnie z niskim pochodzeniem – jest półsierotą, córką farbiarza, samoukiem, nie ma nic prócz swojej sztuki[4]. Pojedynek z boginią, córką króla Olimpu, jest nierówny, jak walka Dawida z Goliatem, jak zetknięcie jednostki z autorytetem władzy, która – dodajmy – utraciła swoje moralne podstawy. Bogowie w dziele Owidiusza są zwykle okrutni, bezwzględni, czasem śmieszni, a czasem groteskowi – na pewno pozbawieni majestatu znanego z dzieł Homera czy Wergiliusza, ale też nieposiadający miary do rozsądzania ludzkich przewin.

María Jesús Martínez-Alfaro dopatruje się w tej fabule echa osobistych doświadczeń poety, skazanego przez cezara Augusta na dożywotnie wygnanie za publikację pieśni *Ars Amatoria*, godzących rzekomo w moralność publiczną[5]. To bolesne i upokarzające przeżycie nie stanowiło jednak genezy *Metamorfoz*, które w momencie zesłania Owidiusza do Tomy (w 8 r. n.e.) były już niemal ukończone. Można jednak powiedzieć, że tak jak imię Arachne okazało się prefiguracją jej późniejszego losu, tak przedstawione w dziele sceny ukarania niepokornych śmiertelników antycypowały niejako wszystko, co spotkało poetę ze strony władzy. Ten osobisty naddatek spowodował, że również dla współczesnych historia o Arachne i Atenie była nie tyle „grecką z ducha" opowieścią o ludzkiej pysze (*hybris*) i słusznym gniewie bogów, ile wyrazem sprzeciwu jednostki wobec „instytucjonalnie uprawianej przemocy"[6].

---

[2] A.S. Byatt, *Arachne*, „The Threepenny Review" 1999, nr 78, s. 20–23; S. Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève 2006 (dziękuję dr. Wojciechowi Ryczkowi za wskazówkę na temat greckich korzeni mitu Arachne).

[3] M.J. Martínez Alfaro, *A tapestry of riddling links: universal contiguity in A.S. Byatt's*, „Arachne. Journal of the Short Story in English" 2005, t. 45, s. 145–161, http://jsse.revues.org/454 [data dostępu: 28.06.2016].

[4] Inaczej u Parandowskiego, gdzie Arachne przedstawiona została jako księżniczka. Zob. J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 65.

[5] Sprawa jest oczywiście nierozwikłana, zaś enigmatyczne wyznanie Owidiusza, w którym mówi, że został skazany na wygnanie za „pieśni i błąd", nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, jakie były przyczyny popadnięcia w niełaskę cezara. Stanisław Stabryła sugeruje, że m.in. sposób przedstawiania bogów w jego dziełach, ich „humanizacja negatywna", mógł być wyrazem źle odebranego sprzeciwu poety wobec postulowanej przez jego mecenasa polityki religijnej, polegającej na przywróceniu autorytetu tradycyjnej religijności. S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Metamorfozy*, dz. cyt., s. LXXX–LXXXIV.

[6] 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 2007, s. 487–513. Numery stron podaję w nawiasach w tekście artykułu.

Choć z pewnością uzasadnione – polityczne i etyczne odczytania mitu o dwóch tkaczkach – odsuwają na plan dalszy inne ważne aspekty tej opowieści. Jednym z nich wydaje się dziś wątek samej sztuki, rozumianej jako umiejętność przedstawiania czy wytwarzania piękna. Z jednej strony chodziłoby tu o wydobyte przez autora *Metamorfoz* piękno narracji, wyzwolonej z ograniczających ram rozmaitych porządków symbolicznych. Jak pisze Stabryła:

> Uwalniając mit od jego implikacji symbolicznych, metaforycznych, filozoficznych, religijnych czy moralnych Owidiusz przywracał mu jego funkcję podstawową – opowiadania jako „celu samego w sobie"[7].

Sięgając po zmitologizowane fabuły, poeta chciał wydobyć ich potencjał narracyjny, a także zaproponować rzymskiej tradycji epickiej inny niż Wergiliuszowy model opowiadania dziejów.

Z drugiej zaś strony gobeliny Arachne i Ateny podsuwałyby również pytanie o piękno przedstawienia, trwałość dzieła i przemijalność samego artysty. Tak właśnie zrozumiał sens Owidiuszowej narracji szesnastowieczny hiszpański matematyk i znawca mitologii Juan Pérez de Moya w swojej *Philosophia secreta de la gentilidad* (1585): choćbyś był najdoskonalszy w swojej dziedzinie, posiadł największą wiedzę, tworzył najwymowniejsze wiersze, obrazy czy pieśni, przyjdą po tobie następni, i to oni wytyczać będą wzorce piękna i granice poznania. Kultura rozwija się przez serię powtórzeń, a czas jest współtwórcą nowych znaczeń. Kołowrotek, który de Moya uznał za centralny element tej opowieści, symbolizuje właśnie ową ideę wiecznego rozwoju, ruchu, który jest powtórzeniem i jednocześnie przekształceniem[8].

Zaskakująca jest także historia najsłynniejszego obrazu przedstawiającego pojedynek Arachne z Ateną, *Las Hilanderas* autorstwa Diego Velázqueza, a właściwie historia jego „niedoczytań". Przez ponad dwieście lat od swojego powstania (około 1657 roku) płótno interpretowane było jako przykład malarstwa rodzajowego, ukazującego scenę z życia codziennego zakładu tkackiego w Santa Isabel. W innych odczytaniach miało być pochwałą „dworskości", symbolizowanej przez wiolonczelę, jak również ukryte w głębi postaci dam odwróconych tyłem do pracujących robotnic[9]. Dostrzegano pewne analogie do rozbitej na plan pierwszy i drugi kompozycji innego obrazu Velázqueza *Chrystus w domu Marty i Marii* (1618), w którym centralna okazywała się opozycja między uduchowioną Marią, słuchającą w skupieniu słów Mistrza, a przyziemną Martą, zajętą przygotowaniem posiłku. Interpretatorzy doszukiwali się też aluzji do toczącej się w Hiszpanii dyskusji na temat statusu malarstwa jako gałęzi sztuki – w takiej emblematycznej lekturze obraz przedstawiał muzy: dwie

[7] S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Metamorfozy*, dz. cyt., s. LXXI.

[8] A.S. Byatt, *Arachne*, dz. cyt., s. 21. Tekst dostępny na stronie http://www.jstor.org/stable/4384845 [data dostępu: 20.06.2015].

[9] Tamże, s. 22.

stojące w tle postaci żeńskie były Muzą Muzyki i Architektury, ta, którą dziś identyfikujemy z Arachne, miała być Muzą Malarstwa.

Dopiero na początku XX wieku zaczęto dokładniej przyglądać się obrazowi Velázqueza, stopniowo odkrywając elementy kompozycji drugiego planu. Najpierw w 1903 roku angielski krytyk C.R. Ricketts dostrzegł, że w tle artysta umieścił malowidło z fragmentem Tycjanowskiego *Porwania Europy*. W 1940 roku Enriqueta Harris zidentyfikowała postać w hełmie jako Atenę Pallas unoszącą rękę z wrzecionem przeciw zuchwałej Arachne. Obydwie figury uznała jednak za część fresku umieszczonego w tle. Dopiero osiem lat później amerykańska badaczka Elizabeth DuGue Trapier dowiodła, że zarówno zbrojna bogini, jak i jej rywalka oraz obserwujące całe zdarzenie damy znajdują się przed płótnem. Tę rewelację potwierdziły poszukiwania Maríi Luisy Caturli, która w tym samym roku dotarła do inwentarza kolekcji Pedro de Arce, przyjaciela Velázqueza, dla którego wykonany został obraz. Jego tytuł z 1664 roku brzmiał *Fabula de Aragne* (Baśń o Arachne)[10].

Wtedy stało się jasne, że zarówno tkaczki umieszczone na pierwszym planie, jak i ukryte w tle postaci, to mitologiczne figury i stanowią one część tej samej fabularnej struktury, opóźnionej tylko w czasie. Na pierwszym planie kobiety zasiadają bowiem dopiero do tkania, podczas gdy w tle widzimy finał ich rywalizacji: Arachne pokazuje Atenie swój gobelin przedstawiający porwania i gwałty, jakich dopuścili się bogowie. Za tę zuchwałość dziewczyna zostanie ukarana najpierw potrójnym uderzeniem wrzeciona bogini, później przemianą w pająka. Choć skomplikowana struktura obrazu Velázqueza została rozszyfrowana, nie ułatwiło to wcale odbioru dzieła, a historia jego recepcji pokazała dobitnie, że czytanie tekstów kultury domaga się czegoś więcej niż poszukiwania prostej ilustracji sensu[11].

Dzięki wykorzystaniu (a właściwie złamaniu) linearnej struktury opowieści wytworzona została gra znaczeń między tym, co bliskie i dalekie, między tym, co dobrze widoczne, a tym, co skryte. Jak Owidiuszowe fabuły miały odsyłać do samych siebie oraz dyskutować z epicką tradycją, tak też *Las Hilanderas* okazało się obrazem samozwrotnym (autoreferencjalnym) i intertekstualnym jednocześnie: artysta „każe" przecież swojej Arachne tkać przedstawieniami Tycjana. Velázquez najprawdopodobniej przyglądał się, jak kilka lat wcześniej Peter Rubens kopiował słynne *Porwanie Europy* na prośbę króla Filipa IV. Flamandzki mistrz przedstawił również swoją interpretację pojedynku bogini, zatytułowaną *Pallas i Arachne* (1637). Jeśli jednak zestawimy go z *Przędkami* Velázqueza, to dostrzeżemy znaczącą różnicę w ujęciu tematu: ten pierwszy wybiera dramatyczną scenę ukarania Arachne, eksponuje brutalną siłę Ateny i nierówność

[10] J. Brown, *Minerva*, *Arachne and Marcel*, toutfait.com, „The Marcel Duchamp Studies Online Journal", 1.04.2003, http://toutfait.com/minerva-arachne-and-marcel/ [data dostępu: 12.07.2016].

[11] Tamże.

między uczestniczkami agonu, podczas gdy ten drugi ukazuje skupienie, pracę kobiet, ich rywalizację bez zwycięzców i ofiar. Choć sygnalizuje drugim planem, co nastąpi już za chwilę, wybiera jednak moment równowagi w fabule mitu, skupiając się na ruchu kołowrotka i procesie powstawania gobelinów. Metaforycznie Velázquez „ocala" też dzieło śmiertelniczki, czyniąc je integralną częścią kompozycji swojego obrazu, ale i przywłaszcza sobie w ten sposób dzieło Tycjana, niepostrzeżenie i w znaczący sposób je przekształcając.

Brytyjska pisarka Antonia Susan Byatt, która wielokrotnie sięgała w swoich powieściach po motyw Owidiuszowej przemiany, dostrzegła autorską sygnaturę Velázqueza w „zacytowanym" przez niego fragmencie *Porwania Europy*. To gra światłem, która dodała przedstawieniu nie tylko jasności, ale i pewnej „lotności" czy „przestrzenności".

> Velázquez zwiększył przestrzeń nieba i chmur, w porównaniu do rozświetlonego burzą wybrzeża oraz kolorystyki zachodu słońca na płótnie Tycjana. Ekspansja bladoniebieskiego koloru, reprezentującego jedwab i powietrze, daje efekt *trompe l'oeil* [malarskiej iluzji trójwymiarowości – przyp. red.] otwartej przestrzeni z tyłu malowanej przez niego sceny. Jego latające kupidyny są bardziej eteryczne, mniej mięsiste niż Tycjana. [...] Przemalował on obrazy Tycjana, Rubensa, zmieniając ich powierzchnię w jedwabną tkaninę obramowaną na krawędziach, ale z fałdami i marszczeniami, a także promieniami światła wydobywającymi się z prawdziwego, a nie iluzorycznego okna po lewej stronie i biegnącymi od uniesionej wysoko ręki [Ateny – przyp. red.] aż do fałd koralowej spódnicy na grzbiecie byka[12].

Dla Byatt *Las Hilanderas* to obraz, który na wielu płaszczyznach tematyzuje nie tylko problem umiejętności wytwarzania sztuki, ale i umiejętności patrzenia. „Painting is about vision and skill" (22) – przyznaje pisarka. Na obrazie Velázqueza światło przenika całą kompozycję: to z jednej strony promienie słońca wpadające do wnętrza budynku i symbolizujące Atenę, z drugiej – srebrzyste nici unoszące się w powietrzu, przypominające o Arachne. Łączy je zaś wirujący, świetlisty kołowrotek. Poprzez dzieło Arachne, Velázquez umieścił siebie w łańcuchu tradycji, w tym ciągu powtórzeń i twórczych przekształceń, który stanowi wyraz zarówno uznania wobec „mistrzów", jak i chęci rywalizacji z nimi. Ale zachowując na pierwszym planie obraz tkającej Ateny artystki, Velázquez zostawił również przestrzeń na możliwą autoidentyfikację z postacią dziewiczej bogini. W ten sposób zachował on coś, co jest konstytutywną cechą każdego mitu: ambiwalencję, niejasność, pęknięcie.

W zbiorze esejów Italo Calvina *Why We Read Classics?* znajdziemy tekst zatytułowany *Ovid and Universal Contiguity*, który stawia pytanie o to, kto ostatecznie zwyciężył w tkackim agonie, ale tylko po to, by przestrzec przed pokusą interpretacyjnego opowiedzenia się po jednej ze stron.

---

[12] A.S. Byatt, *Arachne*, dz. cyt., s. 21. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie własnym (M.Ś.).

> W rozległym katalogu mitów, którym jest w istocie cały poemat [Owidiusza – przyp. red.], mit o Atenie i Arachne może z kolei podsuwać dwa ideologiczne porządki, zmierzające w przeciwstawnych kierunkach: jeden odwołuje się do zasadności świętego terroru, drugi zachęca ludzi do nieufności i moralnego relatywizmu. Każdy, kto wyciągnąłby z tego wniosek, że opowieść powinna być czytana w pierwszy sposób (ponieważ śmiałość Arachne została okrutnie ukarana) lub drugi (ponieważ poetyckie przedstawienie uprzywilejowuje winną ofiarę), popełniłby błąd[13].

Calvino rozpoznaje więc w Owidiuszowej narracji dwa odmienne porządki moralne czy ideologiczne: pierwszy, Ateński, odsyła nas do pojęcia „świętego terroru", drugi, reprezentowany przez Arachne, wskazuje drogę buntowniczego ludzkiego relatywizmu. W rzeczywistości jednak w dziele rzymskiego poety między światem bogów i ludzi istnieje nierozerwana ciągłość. Rodzi ona dramatyczne konflikty, ale i jest niezbędnym warunkiem ruchu, który umożliwia przemianę. Dlatego według włoskiego pisarza nie tylko nie musimy, lecz nawet nie powinniśmy traktować gobelinów tkaczek jako stron w sporze, który domaga się rozstrzygnięcia.

W 2001 roku hiszpańska artystka Elena del Rivero dokonała dwóch brawurowych reinterpretacji „tekstów" mistrzów. Najpierw sięgnęła po słynne zdjęcie Marcela Duchampa, zrobione w 1963 roku przez Juliana Wassera. Przedstawiało ono artystę grającego w szachy z nagą Evą Babitz, które artystka powiększyła, podzieliła na fragmenty i złożyła z powrotem, czyniąc z niego tło. Następnie sfotografowała siebie siedzącą na krześle w taki sposób, by zasłonić postać tamtej kobiety i stać się rywalką (partnerką?) w grze z Marcelem. Jest skupiona, ma pochyloną głowę i rozkloszowaną złotą spódnicę, ale wcale nie jest zajęta szachami. W dłoniach trzyma sznur pereł, i to im poświęca całą swoją uwagę. Pracy tej del Rivero nadała miłosny tytuł: *Les Amoureuses: Elena & Rrose*.

W instalacji z tego samego roku na nowojorskiej wystawie w The Drawing Center artystka przedstawiła swoje *Las Hilanderas*. Kobiety na pierwszym planie – upozowane w dokładnie taki sam sposób jak na obrazie Velázqueza – wytwarzają papier zgodnie ze starą metodą *paper-thread making*, wykorzystując materiał z innych prac artystki. Recykling i re-inwencja spotykają się tu na każdym kroku. Czy zaskoczeniem jest również to, co odnajdziemy w tle, na drugim planie? To właśnie wcześniej opisana praca *Les Amoureuses* ze zdjęciem Marcela Duchampa, którym zastępuje ona Tycjanowskie *Porwanie Europy* „zacytowane" przez Velázqueza. Przed „płótnem" stoi Atena w kasku rowerowym

[13] I. Calvino, *Ovid and universal contiguity*, [w:] tegoż, *Why We Read Classics?*, transl. M. McLaughlin, Boston 2004 (oryg. 1991), s. 28–29. Tekst dostępny na stronie: https://books.google.pl/books?id=pQabBQAAQBAJ&pg=PA25&lpg=PA25&dq=italo+calvino+Ovid+and+Universal+Contiguity&source=bl&ots=mt0hjQ1j3G&sig=iKowf6hyNhVVQTmBOAHrcHeXLr0&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwis3uz24PjQAhWDCiwKHZdsAHEQ6AEILTAD#v=onepage&q=italo%20calvino%20Ovid%20and%20Universal%20Contiguity&f=false [data dostępu: 12.07.2015].

oraz Arachne – w emfatycznej pozie trzyma brzeg tej samej złotej spódnicy, wskazując na swoje dzieło.

Interesuje mnie szczególnie to, w jaki sposób Elena del Rivero przejęła, odtworzyła i przetworzyła zarówno dzieło Velázqueza, fotografię Juliana Wassera, jak i swoje własne prace. Autorka wie doskonale, że przeinacza tradycję ikoniczną i jednocześnie powtarza czyjeś gesty, ale czyni to w imię różnicy, która ocala, stwarzając przestrzeń dla niej jako artystki.

> Nie występuję przeciwko Duchampowi; po prostu wskazuję i nakreślam możliwość dialogu poprzez różnicę taką, o której, jak sądzę, pisała Luce Irigaray. Ważniejsze dla mnie jest to, że mogłam zaprosić do „tkania" moją matkę. Nić była pretekstem, by rozpocząć rozmowę o tym, co było[14].

Różnica między jej dziełem a dziełami „poprzedników" umożliwia współczesnej artystce krytyczny dialog z przeszłością, ale tworzy też miejsce do porozumienia: z matką, z inną kobietą, ze sobą. Intrygujące jest również to, w jaki sposób udało się tu połączyć rywalizację i miłość, pragnienie uznania siebie i szacunek dla kogoś innego. To nie bez znaczenia, że w swoich *Las Hilanderas* Elena del Rivero wykonuje podwójny gest identyfikacyjny. W głębi przedstawienia kryje się pod postacią Arachne w złotej spódnicy, ale na pierwszym planie jest również Ateną, która pochyla się nad pracą i spogląda na inną kobietę. Jest zarówno twórczynią, jak i własnym dziełem, pragnie pozostać zbuntowaną śmiertelniczką, lecz także posiąść sprawczą moc bogini.

Sięgając po opowieść o Arachne i Atenie, mnie również nie będzie chodziło o to, by rozsądzić, która z nich wyszywała piękniej i która odniosła moralne zwycięstwo. Skupienie się na obrazie kobiecej rywalizacji będzie dla mnie okazją do pokazania zderzenia różnych wizji tworzenia, a także odmiennych koncepcji wspólnoty i etycznego zaangażowania w nią, jakie pojawiły się w dwudziestowiecznej literaturze pisanej przez kobiety. Podobnie jak Velázquez i Byatt będę chciała podkreślić znaczenie trzech elementów: pracy, patrzenia oraz przekształcenia w mówieniu o sztuce kobiet. W przypadku tej książki chodzić będzie o sztukę pisarską czterech autorek: Ireny Krzywickiej, Marii Dąbrowskiej, Stanisławy Przybyszewskiej i Anny Bojarskiej. Chcę wydobyć pewne nici, które je łączą (choć nie zawsze będą to nici pokrewieństwa), by w ten sposób zobaczyć, jak one same określały swoje miejsce w tradycji literackiej, wykorzystując ją i przetwarzając.

Choć, jak pokażę w dalszej części książki, historia pojedynku Arachne z Ateną była interpretowana przez krytykę feministyczną jako opowieść o uciszeniu kobiecości przez „kobietę falliczną", to jednak w tej niekończącej się se-

[14] T. Girst (with an excerpt of an essay on the artist by Rita Gonzales), *Elena del Rivero and Marcel Duchamp: Les Amoureuses*, „Toutfait.com. The Marcel Duchamp Studies Online Journal" 2002, nr 4, http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/ArtandLiterature/elena/elena.htm [data dostępu: 12.07.2016].

rii powtórzeń i przekształceń, na jakie mity są podatne, pojawia się też jakaś nieoczywista przestrzeń na wypowiedzenie kobiecości – również tej, która jest ze sobą skonfliktowana. Akcentuję genderowy aspekt metafor tkackich w nieco inny sposób, niż robiły to przede mną Nancy Miller czy Carolyn Heilbrun. Nie jestem jednak pierwsza. Antonia Byatt we wspomnianym eseju o Arachne przypomina sobie kobiety z jej rodzinnego otoczenia, zajęte w czasie wojny robótkami ręcznymi, które miały stanowić wyraz ich aktywności w trudnym dla kraju momencie. Gdy mężczyźni walczą, one cerują podartą bieliznę i w ten sposób włączają się w pracę na rzecz ojczyzny. Dorastająca dziewczyna nie tylko szczerze nie znosi tych godzin spędzonych w domu z igłą i dziurawymi prześcieradłami. Szybko wchodzi też w konflikt z siwą dyrektorką szkoły, która z dezaprobatą wypowiada się o czytaniu czy pisaniu literatury, ani jedno, ani drugie – w przeciwieństwie do praktycznych umiejętności – nie przynosi dziewczynom żadnych korzyści. Dla kobiet zbyt długo tkanie, szycie, cerowanie i haftowanie były stawiane w opozycji do władania słowem, by raptem tak bezproblemowo przyjąć tożsamość kobiecego tekstu i tkaniny. Nastoletnia Antonia ostentacyjnie czyta dramaty Racine'a, by zamanifestować ważność swoich ambicji życiowych. Nie chce siedzieć w salonie z babcią i ciotkami, wyszywać kwiatów ani cerować ubrań. Owidiuszowa narracja o dwóch rywalizujących kobietach także dlatego okazuje się ważna dla pisarki, że pozwala na ujawnienie ambiwalentnych, czasem wrogich uczuć wobec innych (starszych) kobiet[15]. Pozwala też zwrócić uwagę na emancypacyjną, dowartościowującą i upodmiotawiającą rolę sztuki w życiu kobiety.

To jeszcze inny wątek w dyskusji na temat poetyki kobiecego pisania i w przypadku bohaterek tej książki – Ireny Krzywickiej, Marii Dąbrowskiej, Stanisławy Przybyszewskiej oraz Anny Bojarskiej – szczególnie ważny. Wszystkie te pisarki miały kłopot z utożsamieniem się z kobiecością (lub usilnie dążyły do jej przedefiniowania) właśnie dlatego, że tak długo oznaczało to w kulturze niewychylanie się poza kobiecy świat robótek ręcznych. „Była nabożna i przędła" – tak pisano przecież na nagrobkach cnotliwych niewiast. Autorki, bohaterki mojej książki, z pewnością chciały wyjść (również w swojej twórczości, w tematach przez nie podejmowanych) poza granice tak wyznaczonej egzystencji i ekspresji. Nasuwało to pytania o ich stosunek do tradycyjnej kobiecości oraz „nowej kobiecości" jako projektu emancypacyjnego.

Interesować mnie będą kwestie poetyki literatury kobiet. Idąc za grecką etymologią słowa, wywodzącą się od czasownika *poiein* (robić, wytwarzać), akcentować będę kwestie związane z warsztatową stroną pisania, a także jego procesualność. Przyjrzę się bliżej formom zapisu autorskiego „ja", a także stylistycznym tropom wskazującym na obecność kobiecego podmiotu w tekście.

[15] Nie tylko jednak starszych. Ciekawym wątkiem, niepojawiającym się jednak w tym tekście, jest kwestia literackiej rywalizacji między A.S. Byatt a jej młodszą siostrą, Margaret Drabble, która dała temu wyraz w swojej powieści *Klatka latem w ogrodzie*.

Zadam też pytania o wyobrażeniowe źródła kobiecej sztuki, o mity i metafory jej towarzyszące, i to tu pojawi się tytułowy wątek „kobiecego klasycyzmu". W swoich poszukiwaniach będę podążać drogą wskazaną przez Irenę Krzywicką w *Jazgocie niewieścim*, w którym domagała się ona „nowego klasycyzmu" również w literaturze kobiet. Chodziło o coś więcej niż krytykę nadmiernej metaforyzacji i zalecaną jasność stylu. Trop klasycyzmu w dwudziestoleciu międzywojennym odsyłał do dyskusji o kobiecej *mimesis*, o związku przedstawienia i rzeczywistości, doświadczenia i jego zapisu.

Dla dwudziestowiecznej kobiety autorki oznaczało to dwie rzeczy: po pierwsze zmaganie z formą epickiego realizmu, rozmaitymi (tradycyjnymi i nowoczesnymi) formami przedstawiania rzeczywistości – w tym również tej doświadczanej przez nią samą. Zmagania te były tym trudniejsze, że sztuka mimetyczna kobiet szczególnie często spotykała się z zarzutem biernego naśladownictwa. Wtórność, brak oryginalności, kopiowanie mężczyzn – z jednej strony, przeinaczanie rzeczywistości, nieprawdopodobieństwo, niezrozumiałość – z drugiej: to najczęściej pojawiające się w tradycji krytyki literackiej stereotypy kobiecej powieści.

Po drugie, kobiecy spór o *mimesis* okazał się nieoczywistą próbą rozliczenia się pisarek z tradycją romantyczną, a raczej z jej poetyckim imaginarium, wyobrażeniem artysty w jego politycznym i etycznym stosunku do świata oraz do materii, z której tworzy. To również próba przekroczenia dziewiętnastowiecznej wizji kobiecości, a także przypisanej kobietom poetyki wylewności, emocjonalności, irracjonalności, odwołującej się do romantycznej definicji piszącego „ja".

Aby opisać te rozmaite historyczno-literackie zapętlenia, postanowiłam wykorzystać siłę mitu jako narracji podatnej na modyfikację, przetworzenie. Mam do tego podstawy: odnajduję nieco wcześniejsze (nazwijmy je przedpatriarchalnymi) wersje opowieści o Atenie, dostrzegając tam wiele interesujących ambiwalencji, sprzeczności, a raczej dwoistości. Chcę je zachować i wyeksponować na przekór późniejszym, również feministycznym, odczytaniom, widzącym w tej figurze symbol „kobiety fallicznej", córki ojca, fałszywej kobiety. Nie chodzi mi o odkrycie prawdy, ale o ruch znaczeń, o wyzyskanie potencjału starych fabuł do celów lektury dekonstrukcyjnej.

Mitologiczne boginie będę traktować jak figury, a raczej figuracje żeńskich podmiotowości, które wchodziły ze sobą w agon lub współdziałały przeciw opresyjnemu systemowi. Figuracje, jak przekonuje Donna Haraway, są czymś więcej niż tylko nośnymi metaforami służącymi do uniwersalizowania doświadczeń kulturowych. Autorka *Manifestu cyborga* pisze o „zagęszczonych symbolach", wyobrażeniowych fantazmatach, które są wytworem fikcji i rzeczywistości społecznej o politycznym znaczeniu. Rosi Braidotti w *Podmiotach nomadycznych* podkreśla z kolei, że zaczerpnięty ze słownika teologicznego termin „figuracja" to semantyczno-cielesne przekształcenie, które ma moc budowania nowych mitów o potencjale krytycznym. Są one więc narzędziem dekonstrukcji dyskursów, ale być może w pierwszej kolejności – podmiotów, szczególnie kobiecych. Maszyny, potwory czy nomadki mają nam pomagać w rozszczelnieniu granic

pojęcia kobiecości, ale mają również służyć zbudowaniu innej niż dualistyczna wyobraźni i języka do opisywania różnicy między nami i światem.

Czerpię inspirację z pomysłów posthumanistek, stawiając boginie obok cyborgów. Są przecież tak samo niewidzialne i wszechobecne, nieuchwytne i wpływowe. Pisząc o Arachne i Atenie, będę chciała opowiedzieć o różnicy poza opozycją, o spotkaniu dwóch inności, które – zgodnie z logiką mitu czy fikcji literackiej – musiały wejść w konflikt. Jak Velázquez, wolę się zatrzymać w momencie, w którym tkaczki pochylają się nad krosnami i zaczynają tworzyć. Z taką samą uwagą będę przyglądać się dziełu Arachne, co Ateny. Nie będę próbowała ich pogodzić, nie ukrywam jednak, że w pracy nad książką towarzyszyła mi szalona myśl: co by się stało, gdyby razem utkały swój gobelin? Potrzebuję ich obu, ponieważ w mojej interpretacji rywalizacja Arachne z Ateną jest doskonałym obrazem napięcia, jakie odnajduję w twórczości wielu pisarek i które dotyczy przede wszystkim relacji między umysłem i ciałem, intelektem i somatycznością, racjonalnością i seksualnością.

Z jednej strony chcę zobaczyć w dziewiczej bogini jej żeńskość, odpamiętać jej matczyną genealogię, z drugiej nie będę neutralizować jej „męskości" czy pomijać związku z patriarchalną władzą. Reinterpretacji poddaję jednak również figurę Arachne, akcentując ambicjonalny, osobisty charakter jej transgresji, a także pytając o znakową przemoc, po jaką sięga. Będę szukać pewnych podobieństw między tymi figurami, nie po to jednak, by połączyć je ostatecznie w siostrzanej wspólnocie, lecz by samą kobiecość zdemontować, zobaczyć, jak bardzo popękany wewnętrznie jest to konstrukt. Atena i Arachne nie są takie same, ale wciąż wiele je łączy.

Uruchamiając w lekturze trop ateński, chciałam nauczyć się, jak rozumieć te nieodosobnione przecież w kulturze gesty kobiet niechcących się definiować poprzez własną płeć lub robiących to z wieloma zastrzeżeniami. Bohaterki tej książki uwikłane były w złożone, często zależnościowe lub afirmatywne relacje z mężczyznami, rywalizowały z innymi kobietami, były ambitne i spragnione sukcesu, domagały się uznania. Chciały wejść w uznawane za męskie struktury władzy czy wpływów, ale dążyły również do redefinicji kobiecości, która nie miała już oznaczać słabości, irracjonalności, somatyczności, macierzyńskości. W figurze Ateny mieści się wiele pytań o (współ)udział kobiet w podtrzymywaniu patriarchalnego ładu, lecz także o dyscyplinujące praktyki stosowane wobec kobiet (nierzadko przez inne kobiety), które opierają się na zarzucanej im męskości jako zdradzie własnej płci, przebieraniu się w męskie kostiumy, zakłamywaniu swojego prawdziwego „ja". Przyglądając się temu kobiecemu agonowi, dostrzegam różne strategie rozszczelniania porządku symbolicznego czy politycznego, by zrobić w nim miejsce dla kobiecej sprawczości. W moim przekonaniu Arachne i Atena tworzą kontinuum, w które wpisane są wszystkie ambiwalencje związane z kobiecą twórczością. Te dwie figury, splecione razem, pozwalają je lepiej doczytać – jedna objaśnia drugą. Czy doprawdy świetlne promienie Ateny i srebrzyste nici Arachne na obrazie Velázqueza są od siebie aż tak różne?

Część 1

ATENA I ARACHNE. W STRONĘ INNEJ POETYKI PISARSTWA KOBIECEGO[16]

Tkaczki

Trudno powiedzieć dziś cokolwiek o poetyce twórczości kobiecej bez odniesienia do doskonale znanej i obecnej nie tylko w tradycji feministycznej metafory tekstu jako tkaniny oraz do figury tkaczki, stanowiącej emblematyczne niemal wyobrażenie kobiety artystki. Jak przekonuje Kazimiera Szczuka w tekście *Prządki*, *tkaczki*, *pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, we wszystkich opowieściach o greckich prządkach: Penelopie, Filomeli, Ariadnie czy Arachne chodzi o głęboką analogię między czynnością przędzenia a kobiecą narracją, językiem i historią[17]. Polska krytyczka idzie tu oczywiście tropem wielu zachodnich drugofalowych feministek, które z tkania uczyniły coś więcej niż tylko kolejną metaforę pisania – przekształcając ją w swoisty mit genezyjski kobiecej sztuki, różnej od męskiego tworzenia tak pod względem inspiracji, jak i języka ekspresji[18]. Metafora tkacka tym silniej uwodziła badaczki literatury kobiecej, im śmielej ujawniała swoje dodatkowe, można by rzec – pozaludzkie, znaczenia. Mówiła o transgresji. Z jednej strony odsyłała do boskiego uniwersum, w którym królowała stara Parka/Mojra/Kloto siedząca przy krosnach, z drugiej – wnikała w mikrokosmos Natury, w którym zwierzęca Pajęczyca z własnego ciała wysnuwała nić, stwarzając świat.

Nancy Miller w swoim głośnym tekście *Arachnologies: the woman*, *the text*, *and the critic*[19], stanowiącym próbę odczytania sceny spotkania Arachne

---

[16] Fragment jest zmodyfikowaną i poszerzoną wersją artykułu, który pod takim tytułem ukazał się w „Tekstach Drugich". Zob. M. Świerkosz, *W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie" 2015, nr 6, s. 70–90.

[17] K. Szczuka, *Prządki*, *tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] tejże, *Kopciuszek*, *Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2003, s. 27–45.

[18] Choćby: M. Weigle, *Spiders and Spinsters. Woman and Mythology*, Albuquerque 1982; M. Daly, *Gyn/ecology. The Metaethics of Radical Feminism*, wyd. II, Boston 1990 (wyd. I: 1978); C. Heilbrun, *What was Penelope unweaving*, [w:] tejże, *Hamlet's Mother and Other Women*, New York 1990.

[19] N.K. Miller, *Arachnologie...*, dz. cyt.; *Teorie literatury XX wieku…*, dz. cyt., s. 487–513. Numery stron podaję w nawiasach w tekście artykułu.

z Ateną w perspektywie feministycznej teorii interpretacji, eksponuje również niejednoznaczność tropu kobiecego autorstwa, ambiwalencję tkwiącą w relacji między twórczynią i jej dziełem, między tekstem a ciałem, między mówiącym podmiotem a samą opowieścią.

> Metafora Arachne – podsumowuje Anna Burzyńska – okazała się na gruncie krytyki feministycznej bardzo płodna i inspirująca. Po pierwsze nobilitowała żeńską podmiotowość twórczą i kobiece źródła sztuki pisarskiej. Po drugie – zwracała uwagę na to, że twórczość kobiety jest aktem w pełni podmiotowym – tworzeniem dzieła i jednocześnie tworzeniem siebie. Po trzecie – wzmacniała bardzo często obecną w myśli feministycznej tendencję do zacierania tradycyjnego dualizmu podmiotu i przedmiotu, ustanowionego na gruncie androcentrycznej koncepcji sztuki. Po czwarte – podtrzymywała przekonanie, że twórczość kobieca bierze się z ciała, że jest specyficzną emanacją żeńskiej cielesności. Po piąte wreszcie – uwydatniała związek między twórczością kobiety i życiem codziennym[20].

Odnoszę wrażenie, że w polskiej recepcji tekstu Miller przeważyła tendencja do odczytywania arachnologii jako jeszcze jednej wersji somatopoetyki[21]: tak silna okazała się pojawiająca się w nim analogia między tworzeniem a pajęczym przędzeniem, i to pomimo wyraźnie personalistycznego wymiaru prezentowanego tu projektu. „Tak jak pajęczyca wysnuwa nić, tak autorka wysnuwa tekst i pozostawia w nim ślady swej obecności”[22] – pisze Małgorzata Büthner-Zawadzka. Przy tak rozłożonych akcentach, odczytujących analogię jako tożsamość, artystka staje się owym symbolicznym Pająkiem, uwięzionym na zawsze w swojej pajęczynie. Najważniejszymi wyznacznikami tak pojętej poetyki kobiecego tekstu okazywały się: autobiografizm (pisanie z siebie) oraz cielesność (pisanie sobą), które współgrały z wysuwanym również przez francuskie krytyczki *écriture féminine* postulatem „pisania siebie”[23]. Grażyna Borkowska w *Cudzoziemkach* to autobiograficzne „odsłonięcie” uczyniła fundamentem projektu arachnologicznego:

> Historia Arachne to obrazowa metafora twórczości kobiecej – cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odsłaniasz, odsłaniasz siebie. Kobiety piszące (two-

[20] A. Burzyńska, *Feminizm*, [w:] tejże, *Teorie literatury XX wieku…*, dz. cyt., s. 411.

[21] Moim celem nie jest bynajmniej zakwestionowanie kategorii somatopoetyki, lecz raczej zadanie pytań o to, jak w lekturze dostrzec ów związek materialnego i tekstualnego, unikając metaforyzowania („tekst jak ciało”). O pułapach istniejących w samym projekcie somatopoetyki zob. A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11–27.

[22] M. Büthner-Zawadzka, *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, Warszawa 2014, s. 13.

[23] „Pisz siebie – twoje ciało musi stać się słyszalne” – przekonywała H. Cixous, [w:] *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 173.

rzące) tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samoskrycia, przysłonięcia i ucieczki[24].

Z kolei w tekście *Metafora drożdży*, będącym jedną z pierwszych na gruncie polskim i do dziś inspirującą próbą zdefiniowania fenomenu literatury kobiecej, ta sama badaczka akcentowała jeszcze inny rodzaj „odsłonięcia":

> O literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy podmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji[25].

Naturalnie w czasach po „śmierci Autora" Borkowskiej chodziło o „odsłonięcie" podmiotowości wewnątrztekstowej, co jeszcze silniej przekonywało badaczkę o konieczności – postulowanego skądinąd przez Cixous – „wstąpienia kobiety w tekst", utożsamienia się z nim, a następnie ujawnienia tego faktu czytelnikom. Każda inna (bardziej zdystansowana czy zapośredniczona) forma budowania relacji między autorką i jej dziełem wydaje się z tej perspektywy czymś podejrzanym, bo stawiającym pod znakiem zapytania autentyczność kobiecej sygnatury.

Zacieranie śladów „ja", powściągliwość, zwłaszcza w kwestii erotyki, seksualności, ograniczenie własnej podmiotowości na rzecz wspólnoty (np. narodowej), kreowanie postaci kobiecych, które wyrzekają się świata, małżeństwa, miłości, uleganie obowiązującym w prozie postyczniowej normom i zakazom, ale też swoista matkofobiczność – to najważniejsze cechy „poetyki samoograniczenia", którą stosowały pozytywistyczne pisarki spod znaku Elizy Orzeszkowej. Jej formę wyznaczała strategia mimikry, naśladowania przez kobiety męskich form mówienia. Była ona wyraźnie odmienna od bardziej afirmatywnych wobec różnicy płciowej modeli kobiecego pisania – zarówno „poetyki samorealizacji" Narcyzy Żmichowskiej, jak i modernistycznej „poetyki feminizacji kultury" Zofii Nałkowskiej[26].

Badaczka rozumie kobiecą mimikrę nie tyle jako przybieranie barw ochronnych przez pisarki, ile jako „manifestację pozornej siły, której w gruncie rzeczy kamuflujący nie posiada. Mimikra ma stworzyć pozory, obliczone na określony efekt"[27]. Nie chodzi w niej zatem o walkę, lecz o kapitulację, nie chodzi o krytykę kultury, lecz dostosowanie się do jej ram. Bohaterki Orzeszkowej,

---

[24] G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 13.

[25] G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie…*, dz. cyt., Warszawa 2001, s. 71.

[26] G. Borkowska, *Cudzoziemki*, dz. cyt., s. 180. Sama badaczka jednak na różne sposoby podawała w wątpliwość takie rozumienie „tekstu kobiecego", [w:] *Kobiecość rozpisana na role. O niewystarczalności kulturowego imaginarium, języku presymbolicznym, literaturze kobiecej i seksualnym continuum z Grażyną Borkowską rozmawia Agnieszka Mrozik*, „Literacje" 2005, nr 2 (7). Co może nie powinno dziwić, Grażyna Borkowska motywuje swoje odejście od studiów kobiecych wyczerpaniem potencjału owego osobistego „odsłonięcia". G. Borkowska, *Powolne zasłanianie zwierciadeł*, „Wielogłos" 2011, nr 2, s. 40–43.

[27] Tamże, s. 180.

dumnie rezygnujące z rodziny, wyrzekające się osobistego szczęścia, wycofujące się ze świata, dziewice samotnie zamykające się w swoich wieżach z kości słoniowej, z zasznurowanymi gorsetami, szlachetnymi motywacjami i moralną racją – wszystkie one są świadectwem tej pozornej siły dziewiętnastowiecznej autorki, która zasłania w ten sposób również własną płeć pancerzem z tradycji. Zdaniem Borkowskiej, męskiej tradycji, bo też i pewnym zarzutem kryjącym się w rozważaniach o kobiecej mimikrze będzie zwykle naśladowanie przez kobiety pióra mężczyzn pisarzy, ich wzorców mówienia, działania i kochania, podporządkowanych zasadzie sublimacji energii seksualnej w literaturę.

Borkowska, podobnie zresztą jak teoretyczki *écriture féminine*, zasadniczo definiuje męski sposób tworzenia przez kategorię tłumienia, wyparcia tego, co cielesne, emocjonalne, seksualne, osobiste lub, w najlepszym razie, widząc w nim oczyszczającą transformację w uniwersalną, bezpłciową sztukę. Tradycja, represjonująca i sublimująca wszystko, co somatyczne, wypracowała określone konwencje przedstawiania: style, języki, schematy narracyjne i fabularne – i to bardziej one (niż tematy) będą czyniły jakiś tekst kobiecym lub męskim (niekobiecym). Stąd też badaczka dochodzi do przekonania, że: „Gdyby nie przełom u schyłku wieku, Orzeszkowa nie mieściłaby się chyba – mimo feministycznych utworów z emancypacyjną «tezą» – w obszarze literatury kobiecej”[28].

A zatem odsłonięcie upłciowionej podmiotowości, uwidocznienie w pisaniu swojego ciała, poszukiwanie innych niż tradycyjne języków mówienia – to najistotniejsze cechy kobiecej poetyki, która na tle męskiego kanonu będzie zawsze somatopoetyką? Warto w tym miejscu zapytać, czy również Nancy Miller – autorka najgłośniejszego chyba tekstu o kobiecym tkactwie – rozumiała arachnologiczny projekt w ten sposób: jako afirmację ciała, które dla artystki staje się nie tyle narzędziem tworzenia, ile samym tekstem, tekstem-pajęczyną?

Arachne – ciało pozbawione głowy

Nancy Miller pisze wprost: historia Arachne to opowieść „instytucjonalnie uprawianej przemocy” (488), w której splecione zostały wątki genderowe, polityczne i artystyczne. Nie ma również wątpliwości, że owa przemiana tkaczki w pająka nie ma w sobie nic afirmatywnego, jest formą represji i degradacji, ponieważ skutkuje uwięzieniem twórczej energii kobiety w ciele owada. Za swój gobelin-protest Arachne ukarana zostaje pozbawieniem głowy i sprowadzeniem do granic „żeńskości” – odtąd zmuszona będzie „do przędzenia poza przedstawieniem, do odtwarzania zawracającego ku sobie samemu. Odcięta od dzieła sztuki, przędzie jak kobieta” (494).

[28] G. Borkowska, *Cudzoziemki*, dz. cyt., s. 254.

Jak kobieta, nie zaś artystka – z zaskoczeniem należy zwrócić uwagę na tę problematyczną z feministycznego punktu widzenia konstatację. Problematyczną, bo niepokojąco zbiegającą się z mizoginicznym stereotypem kobiety autorki, który tak przekonująco zrekonstruowała Krystyna Kłosińska, analizując powracające obrazy i tropy w wypowiedziach dziewiętnastowiecznych krytyków literackich: pisarki to „prządki banalnej rzeczywistości", „płaczki literackie", „krowy wypasające się na plotkach"[29].

Miller jest jednak konsekwentna: w całym tekście kluczową rolę pełni rozróżnienie między tkactwem – artystycznym wytwarzaniem obrazów – a przędzeniem, pozbawionym możliwości przedstawiania i nieprzedstawialnym jednocześnie, niemym lamentem. Ten pierwszy model kobiecej ekspresji reprezentuje Arachne, ale sprzed przemiany, zaś ten drugi – Ariadna – „stworzona przez męskość figura kobiecego innego" (488), która nie jest w stanie wyjść poza przypisaną jej w kulturze rolę ofiary. W *Arachnologiach* nie chodzi jednak o proste przeciwstawienie sobie tych dwóch postaci kobiecych: opowiadając historie uwiedzionych i porzuconych przez bogów śmiertelniczek, Arachne ostatecznie tworzy swój gobelin również dla Ariadny, by jej traumatyczne doświadczenie otrzymało wreszcie swoją narracyjną formę.

Niemniej jednak Miller jest przeciwna afirmowaniu bezgłowej, pajęczej postaci Arachne. Flirt z – jak to ujmuje – „estetyką pozbawionego centrum (w rzeczywistości, pozbawionego głowy) ciała" (295) uważa za zabawę podmiotu, który już sam siebie przeczytał i w kulturze doświadcza nieustannie owego Barthes'owskiego efektu *déjà lu*. Tymczasem, wchodząc w obszar twórczości kobiet, wciąż jeszcze pozostajemy w przestrzeni „niedoczytania" (*underreading*) – wynikającego z tego, że obrazy kobiecego autorstwa wydają się nam przedstawieniami pozbawionymi kulturowej ramy. To właśnie ona jest poszukiwaną przez Miller sygnaturą, którą na swoich gobelinach pozostawiają zarówno Atena, jak i Arachne. Nie tyle więc chodzi tu o jakąś formę reanimacji uśmierconego przez Barthes'a podmiotu, rozumianego jako zewnątrztekstowa, psychobiologiczna instancja autorska, ile o wyjście poza opozycję wnętrza i zewnętrza, a także o łączenie w akcie interpretacji tego, co kulturowe i tekstowe, publiczne i osobiste, tego, co w centrum obrazu i na jego obrzeżach. Wówczas dopiero możliwe będzie dostrzeżenie interesującego Miller splotu polityki, estetyki i genderu, jak również uhistorycznienie sygnatury autorskiej. Zastanawiając się nad kwestią materialności tekstu literackiego, krytyczka nie poprzestaje na zachwycie nad pięknem pajęczej sieci, lecz spogląda w te miejsca, gdzie się ona rozrywa, ukazując rzeczywistość. Idzie tu wyraźnie śladem Virginii Woolf, która we *Własnym pokoju* również posłużyła się metaforą literatury jako pajęczyny, uczulając jednocześnie na całkiem niemetaforyczne sensy, jakie trop ten w sobie skrywa. Zawsze kiedy:

[29] K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie…*, dz. cyt., s. 94–116.

> […] pajęczyna przekrzywi się nieco, podwinięta z brzegu lub przerwana w środku, wówczas przypominamy sobie, że nie są to sieci utkane w powietrzu przez bezcielesne istoty, lecz efekt prac żywych, cierpiących ludzi i że są one uwikłane w sprawy potoczne i materialne, tak jak pieniądze i domy, w których mieszkamy[30].

Wbrew dekonstrukcjonistom – Rolandowi Barthes'owi, Geoffreyowi Hartmanowi czy Josephowi Hillisowi Millerowi, którzy w swoich lekturach wybrali przypatrywanie się tkaninie zamiast słuchanie historii tkaczki[31] – autorka *Arachnologii* chce „czytać na przekór niezróżnicowanemu utkaniu, aby odkryć wcieloną w pisanie określoną genderowo podmiotowość" (492). Ale jednocześnie wbrew teoretyczkom *écriture féminine* nie interesuje jej mniej czy bardziej metaforycznie rozumiana „cielesność kobiecego tekstu", lecz ucieleśniona w tekście i rozumiana nadal personalistycznie podmiotowość autorska[32]. Odnalezienie jej będzie możliwe tylko wówczas, gdy przeciwstawimy się uwodzącej sile zarówno Owidiuszowej narracji, jak i dekonstrukcjonistycznych teorii, które każą nam pamiętać o pajęczynie i pajęczycy raczej niż o ukaranej artystce. To dlatego Miller arachnologię rozumie nie w kategoriach postmodernistycznego neologizmu, lecz katachrezy, która jest tu rozszerzeniem (a może nadużyciem, jak mówi grecka etymologia tego słowa) znaczenia już istniejącego terminu przeniesionego teraz w obszar teorii interpretacji. Katachreza to zapełnianie słownikowych luk – tworzenie analogii, bez których pewne obszary rzeczywistości pozostawałyby nienazwane. Ciało odgrywa w nich rolę niebagatelną – jak w sformułowaniach „podnóża góry" czy „ucho filiżanki", które nie mają w języku żadnych innych, niemetaforycznych odpowiedników. To zupełnie inna „konieczność" niż ta, która wpisana jest w fabułę mitu, czy ta, o której pisała Grażyna Borkowska, mówiąc o niemożności wyjścia kobiety poza własne ciało-tekst. Podobnie jak Halina Filipowicz, która w swoim tekście zatytuło-

---

[30] V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Warszawa 1997, s. 60–61.

[31] Oprócz doskonale znanych testów R. Barthes'a (*Przyjemność tekstu* i *S/Z*), w których pojawia się metafora tekstu jako tkaniny, N. Miller polemizuje z interpretacjami dekonstrukcjonistów, nawiązującymi do postaci tkaczek: Ariadny, Penelopy czy Arachne. Odwołuje się do: J. Hillis Miller, *Ariadne's broken woof*, „Georgia Review" 1997, nr 31; G. Hartman, *The voice of shuttle: language from the point of view of literature*, [w:] tegoż, *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958–1970*, Yale 1970. Dzięki niej możemy wytropić te miejsca w tekście, w których rozchodzą się interpretacyjne ścieżki feminizmu i dekonstrukcji. Miller – namiętna strukturalistka i poststrukturalistka jednocześnie – z ironiczną zaczepnością komentuje ten rozdźwięk: „Filologia może poróżnić partnerów z jednego łóżka" (508).

[32] Nieprzypadkowo w latach 90. XX wieku, a więc w czasie boomu autobiograficznego, Miller publikuje zbiór esejów feministycznych *Getting Personal* i rozwija kolejny projekt krytyczny, określany mianem krytyki personalistycznej (*personal criticism*). Jest to znów próba stworzenia jej własnej teorii osobistego, które może (choć nie musi) pokrywać się z kategorią autobiograficznego. O rozdźwięku między teoriami francuskimi i arachnologią, jak również o projekcie krytyki osobistej zob. K. Kłosińska, *Między esencjalizmem a dekonstrukcją: Nancy Miller*, [w:] tejże, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 299–356.

wanym *Przeciw literaturze kobiecej*[33] przypomina o mizoginicznym, antykobiecym pochodzeniu tej krytycznoliterackiej „przezwy", jaką było w przeszłości określenie „literatura kobieca" – tak również Nancy Miller przestrzega przed interpretacyjnym zamykaniem kobiecego pisania w narzuconej kobietom (jako kulturowo im właściwej) poetyce „ciała pozbawionego głowy".

> Pamiętając Arachne jedynie jako pająka czy tylko z perspektywy niebezpieczeństw, jakie tkwią w jej sieci, zachowujemy archetyp i jeszcze raz, z Ateną, rozdzieramy podmiot tej historii: po to, by nie doczytać (512).

Miller chce się temu przeciwstawić, dotykając miejsca, w którym pająk został przywiązany do swojej sieci, i akcentując w ten sposób związek między władzą – płcią – przedstawieniem. Wierzy ona, że dzięki tej „topograficznej" – jak to ujmuje – lekturze uda jej się „nadać sens tej kobiecej fabule" (488), odzyskać głos Arachne sprzed przemiany: Arachne tkaczki, Arachne artystki. Ostateczne zniesienie owej dualistycznej opozycji między podmiotem i przedmiotem przedstawienia nie ma być jednak drogą do zredukowania ich do tego samego – teksty kobiet są tworzone p o p r z e z c i a ł o i d z i ę k i c i a ł u, co nie oznacza wprost, że są ich ciałami.

Miller zachęca do interpretacyjnego „nadczytywania" (*overreading*) miejsc „niedoczytanych". Podejmując to wyzwanie, przeczytałam raz jeszcze *Arachnologie*, tekst Owidiusza, a także znane mi feministyczne komentarze tej opowieści – tak jakbym robiła to po raz pierwszy. Nie bez zdziwienia odkryłam, że jeszcze jednym miejscem „niedoczytanym" w tym micie jest postać Ateny – jej gobelinu i pozostawionej na nim sygnatury. Kim zatem jest Atena w feministycznych dociekaniach na temat kobiecej mitologii tworzenia i kobiecej poetyki?

Atena – głowa pozbawiona ciała

> Mitologia podtrzymująca patriarchat nie zmieniła się. To, co opisuje Oresteja, ciągle się dzieje. Ciągle pojawiają się tu i tam usłużne Ateny zrodzone jedynie z umysłu Ojca-Króla, całkowicie na jego żołdzie, na służbie mężczyzn u władzy i grzebią walczące kobiety pod swoim sanktuarium, aby nie zaburzały nowego ładu ogniska domowego, porządku miasta, odtąd jedynego porządku. Te Ateny na służbie, doskonałe modele kobiecości i bardzo godne, zawsze zasłonięte i zakryte od stóp do głów, rozpoznacie po tym, że są nadzwyczaj uwodzicielskie, co nie oznacza koniecznie, że uwodzą naprawdę, bo miłość zmysłowa w rzeczywistości ich nie interesuje[34].

---

[33] H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej"*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie…*, dz. cyt., s. 222–234.

[34] L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 11.

„Kobieta falliczna", „strażniczka patriarchatu", pseudokobieta, „córka Prawa (dawcy)"[35] – zdecydowanie Atena jest antybohaterką krytyki feministycznej, złą siostrą, która zdradza kobiecą wspólnotę. Dzieje się to nie tylko w mitologicznych tekstach. Joanna Bator pisze o kobietach tego typu ironicznie, że są „od początku wymyślone przez mężczyznę", ciało mają „uwięzione w zbroi", a „głowa mężczyzny jest ich matką". Ich siła i piękno są pozornie emancypacyjne, bo, choć są zwolenniczkami równości płci, „nie lubią towarzystwa innych kobiet", „internalizują opresora gotowe nawet być mężczyzną"[36]. Trudno o większy katalog siostrzanych przewin.

Wydaje się, że Nancy Miller dostrzega ambiwalencję tkwiącą w samej figurze bogini, której atrybutami są zarówno tarcza i hełm, jak i wrzeciono, ostatecznie jednak świadomie decyduje się nie poddawać jej żadnej reinterpretacji[37]. Pisze o niej kategorycznie: „porzucając kobiecość, identyfikując się fallicznie z autorytetem Olimpu, bogini niszczy kontrkulturową wersję kobiety: «drze na strzępy wizerunki występnych niebian»" (494). W symboliczny sposób – zdaniem Miller – Pallas pozbawiona jest w ogóle ciała, ponieważ „utożsamia się nie tylko z bogami, ale z głową boga, z ową cerebralną tożsamością męską, która omija to, co żeńskie" (494). O ile para Arachne–Ariadna służy krytyczce do objaśnienia różnicy między posiadającą swój głos zbuntowaną, twórczą kobietą tkaczką a uwiedzioną i porzuconą przez mężczyznę „kobiecą ofiarą", wcielającą męską fantazję na temat kobiecości, o tyle opozycja między Ateną i Arachne wydaje się aż nazbyt oczywista. „Zasłonięta od stóp do głów" Atena jest paradoksalnie przezroczysta i najwyraźniej stoi poza płcią – tworzy swój gobelin, pozostawia na nim swoją sygnaturę, która nie znajduje jednak interpretatorki. Nie dlatego, że bogini stwarza swoje dzieło w jakiś odmienny sposób od Arachne (nie-ludzki, boski, tajemny) – wręcz przeciwnie, obie wydają się reprezentować to samo „warsztatowe" podejście do sztuki rozumianej jako umiejętność wytwarzania. Łacińskie *ars* użyte przez Owidiusza odpowiada tu greckiemu *techne*. Obie pracują rzemieślniczo w ten sam fizyczny, acz pełen oddania sposób, używając tych samych narzędzi – nici, wrzeciona i krosna oraz własnych dłoni. Ich sygnatury również nie są w jakiś znaczący sposób odmienne, opierają się na roślinnej metaforyce: ateńska wykorzystuje gałązki oliwne, arachneńska jest kompozycją składającą się z liści bluszczu przetykanych (*intertextos*) kwiatami. Tu mogłaby kryć się jakaś różnica, choć Miller tego nie rozwija – pisze tylko, że sygnatura bogini jest metonimiczna i odnosi jej obrazy do niej samej, zaś podpis Arachne wydaje się mniej czytelny przez swoją podwójność. Nie skupia się również na

[35] G.C. Spivak, *Displacement and the discourse of woman*, [w:] *Displacement: Derrida and After*, red. M. Krupnick, Bloomington 1983.

[36] J. Bator, *Kobieta*, Warszawa 2002, s. 8–10.

[37] „Sama Atena wywołuje pytania o tożsamość i utożsamienie – po czyjej jest stronie – na które nie próbowałam odpowiadać w tym artykule. Nie zajmowałam się też tym, dlaczego mamy tu historię […] rozgrywającą się między kobietami" (494). To jest z kolei coś, co interesuje mnie w tej książce przede wszystkim.

czymś, co subtelnie zaznacza Owidiusz, mówiąc, że o ile Atena preferuje bardziej enigmatyczną narrację „symbolicznych znaków", o tyle Arachne wyraża się za pomocą realistycznych obrazów[38].

Według Miller śmiertelniczka została ukarana nie za „znaczące" – od tej strony jej kompozycja jest bez skazy – lecz za „znaczone". Inaczej więc niż Cixous, Irigaray i Kristeva czy idąca w ślad za nimi Borkowska – amerykańska feministka nie skupia się na różnicach formalnych dotyczących języka czy stylu[39]. Natomiast to, co istotnie różni gobeliny protagonistek w *Arachnologiach*, dotyczy tego, co jest na nich przedstawione, oraz kwestii stosunku do męskiego autorytetu. Tkanina bogini to „klasyczne teocentryczne" (493) przedstawienie ładu, w imię którego dyscyplinuje się zuchwałych buntowników, zaś praca Arachne to „feminocentryczny protest" przeciw usankcjonowanym nadużyciom owej władzy. A ponieważ w tej interpretacji (podobnie jak w wielu feministycznych teoriach subwersywności) „kobiece" definiowane jest jako antyfallogocentryczne[40], Atena utożsamiona zostaje z falliczną władzą i skazana na wygnanie poza granicę własnej płci. Odtąd staje się symbolicznym „mężczyzną" i będzie traktowana jak „przebieraniec" w prawdziwie kobiecym świecie, fałszywa kobieta, kobieta z męską głową.

Mężna Dziewica, zrodzona z głowy swojego ojca, pozbawiona matki, nie odczuwa bliskości i solidarności z innymi kobietami – jak w *Orestei* Ajschylosa – bliższa jest brutalnemu, surowemu i racjonalnemu światu mężczyzn, bohaterów i władców. Roztropna, ale i gniewna, ambitna, ale i zawzięta, dumna i bezwzględna. Jaka mogłaby być definicja sztuki, której patronowałaby Atena? Racjonalna, będąca zapisem chłodnej intelektualnej analizy przedmiotu bardziej niż świadectwem podmiotowego doświadczenia, formalnie doskonała,

[38] „Zaś by dumnej rywalce dać do zrozumienia, jak niebo karze pychę i zuchwałość, po czterech rogach rozmieszcza cztery pojedynki, każdy w innych barw gamie, w symbolicznych znakach" (Owidiusz, 142).

[39] Tu można dodać, że Nancy K. Miller nie podkreśla też seksualnych czy erotycznych podstaw sztuki kobiet. Ciało jest w niej obecne, pełni jednak funkcję narzędzia. Ja dodałabym, że opowieść o Arachne wyzywającej Atenę na pojedynek pokazuje, że i w przypadku kobiet impuls twórczy wypływa z czegoś, co psychoanalitycznie nazwałabym może „kompleksem ambicjonalnym", nie zawsze rywalizacyjnym, lecz przejawiającym się dążeniem do uznania wartości i doskonałości swojego dzieła, a także upodmiotowieniem przez działanie. Arachne nie ma nic poza swoimi umiejętnościami, ale i autorytet Ateny jest czymś wywalczonym przez boginię, co pokazuje jej gobelin w miejscu, gdzie przedstawia samą siebie walczącą z Posejdonem o uznanie mieszkańców Aten.

[40] Utożsamienie kobiecości z antyfallogocentrycznością czy antypatriarchalnością stało się dla wielu badaczek i badaczy fundamentem teorii pisania kobiecego. Przypomnę tylko słowa Cixous: „[…] tekst kobiecy nie może, nie może być niczym innym niż aktem wywrotowym; jeśli się go pisze, to tylko wylewając się, jak wulkan, spod starej nieruchomej skamieliny, znoszącej męskie ataki: i nie inaczej, gdyż inaczej nie ma miejsca dla niej, jeśli ona nie jest nim? A jeśli ona-ona: to po to, by wszystko zmieść, rozbić na kawałki podstawy obecnych instytucji, wysadzić w powietrze prawo, a od «prawdy» skręcać się ze śmiechu". H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, dz. cyt., s. 181. Zatem tekst kobiety, który nie dokonuje wywrotu w systemie (ale kto to rozsądza?), okazuje się podejrzanie niekobiecy.

ale tradycjonalistyczna, być może pozbawiona pasji uczuć, ze skłonnością do uniwersalizacji i moralizowania, patrząca na świat z perspektywy „bogów", nie ludzi? Daleka od romantycznych uniesień, bliższa stateczności klasyków?

A jednak taka interpretacja mitu wydaje mi się zbyt uproszczająca i załamuje się w kluczowym dla feministycznych krytyczek miejscu – patriarchalnej genezy narodzin Ateny. Jeszcze Hezjod w *Teogonii* wspomina przecież jej matkę Metydę (Metis), przedolimpijską boginię mądrości, przemyślności i sprawiedliwości, którą Dzeus pożarł, gdy była w ciąży, ponieważ przepowiednia głosiła, iż potomek zrodzony z tego związku go zdetronizuje[41]. Co jeszcze bardziej zastanawiające, Metyda w najstarszych opowieściach występuje również pod postacią wężowłosej Meduzy[42]. W kolejnych, późniejszych tekstach epoki pohomeryckiej zacierają się jednak ślady owej matriarchalnej genealogii. Pozostają już tylko pojedyncze znaki, wplatane w patriarchalne narracje – przydomek Ateny „poly-metis" („dająca wiele rad"), wąż Erichtonios, leżący u jej stóp, głowa Meduzy na jej tarczy, kilka elementów magii księżycowej w poświęconych jej rytuałach i zestaw niespójnych cech.

Jeśli Atena była zbrojną i srogą boginią walki, to dlaczego Grecy uważali ją za obrończynię napadniętych zdradziecko, prawodawczynię najważniejszych w swoim świecie zasad chroniących słabszych? Nawet mało dociekliwy Parandowski dostrzegł tę rysę niekonsekwencji na pomnikowym wyobrażeniu Ateny, przypominając jej przykazania:

> Nie wzbronisz nikomu wody ni ognia. Nie będziesz wskazywał fałszywej drogi. Nie zostawisz zwłok bez pogrzebu. Nie zabijaj wołu ciągnącego pług[43].

Jeśli bogini miała być wcieleniem cnót męskich, dlaczego była jednocześnie największą nauczycielką kobiecych robót i kobiecej sztuki: tkactwa, garncarstwa, gotowania, a także opiekunką rodzących? Wynalazła pług, grabie, jarzmo do wołu, uzdę konia, okręt, ale także gliniany garnek, trąbkę i flet, na którym kiedyś zagra Marsjasz. Pronaja (Strażniczka Świątyni), Ergane (Pracownica), Polias (Opiekunka miasta), Promachos (Walcząca w pierwszym rzędzie), Parthenos (Dziewica), Pallas (Panna), Higieja (Czysta) – jakkolwiek nazwana, wymyka się jednoznacznej – i nazwijmy ją patriarchalnej – symbolice. Idąc za badaniami Jane Ellen Harrison, Robert Graves w *Mitach greckich* pisze wprost

---

[41] Zob. R. Graves, *Narodziny Ateny* oraz *Zeus i Metyda*, [w:] tegoż, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1956, s. 52–54; N. Gładziuk, *Atena Polias*, [w:] tejże, *Omphalos, czyli pępek świata. Płeć jako problem filozofii politycznej Greków*, Warszawa 1997, s. 99–113 (108).

[42] Pisze o tym Joseph Campbell w *Goddesses. Mysteries of the Feminine Divine*. Dziękuję za tę uwagę Annie Kohli. Z kolei Ewa Kuryluk wspomina o Meduzie jako archaicznej bogini słońca, której solarną moc przejęli patriarchalni bogowie. Świetlista jasność Ateny byłaby tu znowu cechą oddziedziczoną po matce-Meduzie-Metis. Kuryluk pisała o tym w eseju *Veronica & her cloth* (1991), ciekawie rozwijając wątek kobiecej racjonalności w rozmowie z A. Drotkiewicz: *Manhattan i Mała Wenecja*, Warszawa 2016, s. 18–20.

[43] J. Parandowski, *Mitologia…*, dz. cyt., s. 64.

o Atenie jako połączeniu dwóch wcieleń matriarchalnej triady boginicznej – budzącej trwogę staruchy oraz dziewicy.

> J.E. Harrison słusznie uważa opowieść o narodzinach Ateny z głowy Zeusa za „rozpaczliwy wykręt teologiczny mający na celu odebranie jej matriarchalnej pozycji". Jest to również dogmatyczne podkreślenie tego, że mądrość jest prerogatywą mężczyzn; dotąd mądre były tylko boginie[44].

Boginie były nie tylko mądre, ale i należały do świata polityki – kult Ateny na Akropolu jest „tak stary jak sam organizm polityczny Aten"[45]. Nie były też pozbawione rysu wojowniczości. Wedle relacji Heroda Atena wywodzi się wprost z kultu libijskiej Neith, której kapłanki nosiły egidy z maską Gorgony i co rok rywalizowały ze sobą o tytuł arcykapłanki, okładając się pałkami i kamieniami[46]. Stąd najpewniej wzięła się historia o przyjaciółce bogini – Pallas – zabitej przez nią przez przypadek w zabawie. To na jej cześć Atena przybrała i ten przydomek i postawiła przed swoim imieniem. Jak twierdzi Graves, jest to jednak już późna patriarchalna opowieść.

Przypominam o tym wypartym matczynym rodowodzie mitologicznej Ateny nie dlatego, by powiedzieć, „jak było naprawdę", lecz by nie dać się zwieść uwodzicielskiej sile wszelkich mitów, które historię zamieniają w naturę, skutek biorą za przyczynę, to, co było, tłumaczą przez to, co jest. Być może w przypadku historii Arachne niektóre feministyczne komentatorki za bardzo uwierzyły patriarchalnym baśniom o złej siostrze, na skutek czego Atena-prządka wraz ze swoim gobelinem zniknęła zupełnie z feministycznego imaginarium, a wraz z nią rzeczywiście problematyczne, ale istotne pytania o uwikłanie kobiet w patriarchat i w struktury władzy. Na gobelinie Ateny kary zuchwałym śmiertelnikom wymierzała Hera. Kolejna „kobieta falliczna"? Czy naprawdę feminizmu nie stać dziś na bardziej złożoną analizę relacji płci i władzy? I nie chodzi mi o zignorowanie różnicy między tymi dwoma gobelinami, zastąpienie opowieści Arachne opowieścią Ateny, czy też o unieważnienie pytań, jakie wiążą się z przemocą bogini wobec rywalki, lecz o normatywny sposób rozumienia kategorii kobiecości używanej (wciąż jeszcze) do dyscyplinowania kobiet. Jak się bowiem okazuje w patriarchalnie zdefiniowanym świecie, nieujawnienie czy zignorowanie różnicy seksualnej przez kobietę jest albo wyrzeczeniem się własnej żeńskości, albo symbolicznym przejściem na stronę mężczyzn.

To właśnie niepokoi Jane Harrison, która, co prawda, uznaje opowieść o narodzinach Ateny z głowy ojca za aż nadto widoczny patriarchalny gest przejęcia władzy od „Matek", jednak nie jest już w stanie spojrzeć na „mężną boginię" jako na kobietę. Jest ona dla niej bezpłciowa: ani kobieca, ani męska, „do samego

[44] R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s. 54.
[45] N. Gładziuk, *Omphalos…*, dz. cyt., s. 99.
[46] Tamże, s. 104–105. Libijski rodowód Ateny potwierdza również Platon w *Timajosie*.

końca pozostaje sztuczna, nierzeczywista i nigdy nas nie przekonuje… Nie możemy kochać bogini, która z zasady zapomina o Ziemi, z której wyskoczyła"[47].

Polemizuje z takim odczytaniem Camille Paglia – autorka głośnej książki *Sexual Personea*, pisanej pod kierunkiem Harolda Blooma – która samą siebie określa mianem „antyfeministycznej feministki". Ignoruje ona jednak znaczenie dostrzeżonego przez nią związku między Ateną a matczyną figurą Gorgony, której wizerunek bogini nosi na tarczy – a przecież jej przydomek *gorgonos*, „o groźnych oczach, straszna", odwołuje się do mitu Meduzy i symboliki patrzenia. Pomimo niezwykle cennych uwag o hermafrodytycznym (męsko-żeńskim) typie racjonalności Ateny, wcielającej bardziej rozum praktyczny (*techne*) niż spekulatywny (*nous*), Paglia uznaje ostatecznie androgyniczność Ateny za… przejaw męskości, tak przez badaczkę pożądanej w kulturze.

> Na skargę Harrison, że Atena zapomniała o „ziemi, z której wyskoczyła", odpowiadam, że Atena wzięła rozwód z ziemią, ponieważ reprezentuje wszystko, czego dokonali mężczyźni. Jako patronka rzemiosła i uprawy oliwek pozwala ludziom kontrolować kapryśną naturę. Dla Harrison dziewictwo Ateny jest sterylne, ponieważ w znaczeniu chtonicznym jest niepłodne. Dziewictwo jednak jest doskonałą autonomią[48].

O ile więc ta pierwsza (patrząc z pozycji profeministycznych) będzie postrzegać dwoistość Ateny jako antykobiecą i bezpłciową, o tyle ta druga, opowiadając się za androcentryzmem kultury, będzie próbowała ją dowartościować jako tożsamość w gruncie rzeczy męską. Obydwie posługują się jednak tym samym opozycyjnym zestawem pojęć: natura–kultura, inaczej je tylko wartościując. Harrison ceni ziemię, „chtoniczność", płodność, którą identyfikuje z kobiecością, Paglia stoi po stronie kultury, porządku i postępu, utożsamiając go wyłącznie z pierwiastkiem męskim, Apollińskim chłodnym okiem Zachodu, którego bogini miałaby być daleką krewną.

Spróbuję wykorzystać do moich lektur obydwie tradycje czytania figury ateńskiej tak, aby jednak zachować jej dwoistość czy dwupłciowość, nieredukowalną ani do bezpłciowości, ani do męskości. Za Harrison będę akcentować zapomnianą matczyną genealogię bogini (widząc w niej również córkę pożartej Metydy-Gorgony), za Paglią podkreślać będę emancypacyjny potencjał jej chłopięcości, dziewiczości.

Przyglądając się dokładniej temu, co prezentują obydwa gobeliny, warto zwrócić uwagę na pewien paradoks: Arachne nie przedstawia siebie, ale inne śmiertelniczki (niejako projektując/przepowiadając jednak własny los), Atena zaś „odsłania" (tak, odsłania) siebie w geście symbolicznym – swoją postać ukazuje w centrum obrazu w scenie ofiarowania miastu Ateny drzewka oliwnego.

---

[47] Cyt. za: C. Paglia, *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006 (oryg. 1990), s. 78.

[48] Tamże, s. 80.

To nieprzypadkowe: jeśli przypomnimy sobie historię, do której bogini się tu odwołuje, zobaczymy moment triumfu Pallas nad Posejdonem. Na tym zwycięstwie zależało jej tym bardziej, że nieokiełznany bóg oceanów wdarł się niegdyś do jej świątyni i zgwałcił kapłankę. W najpopularniejszej (i dodajmy najpóźniejszej) wersji mitu była nią Meduza, którą Atena musiała zamienić w potwora – została przecież przez ciało tamtej kobiety zhańbiona.

Nie będę już tropić tej historii, zostawiam ją zapalonym poszukiwaczom mitologicznych wątków, choć wydaje mi się ona kolejną podejrzaną i pełną niekonsekwencji patriarchalną baśnią. Potężna Parthenos, obrończyni „napadniętych zdradziecko", ceniąca dziewiczość nade wszystko, która w zemście za krzywdę swojej kapłanki w jej świątyni karze ją właśnie (a nie sprawcę)? Córka Metydy – bogini mądrości i sprawiedliwości, która nie tolerowała łamania prawa świętości, mogłaby postąpić tak nikczemnie? Czy powinniśmy zawierzyć takiej fabule?

Pallas umieszcza siebie w centrum płótna wraz z innymi bogami, ale i osobno. Można pomyśleć, że w scenie ofiarowania miastu drzewa oliwnego kryje się przesunięty w czasie gest triumfu bogini dziewicy nad brutalnością męskiej seksualności. Czy rzeczywiście jest ona symbolem uległości wobec władzy mężczyzn? Przecież to jej odwet, manifestacja siły i być może komunikat dla Arachne „Wiem, czym jest przemoc, poniżenie, naruszające granice kobiecych ciał. To dlatego noszę zbroję. Nie chcę być ofiarą". Gobelin Pallady oglądany z tej perspektywy staje się inną opowieścią o zmaganiu kobiety ze światem pełnym przemocy i nieprawości. Wówczas możliwa okazuje się inna interpretacja gniewu bogini: to, co sprawiło, że Pallas straciła miarę rzeczy, to zobaczona na płótnie Arachne własna bezsilność, a także rzucone jej w twarz oskarżenie o współudział w męskich zbrodniach. Zgwałcona kapłanka i poniżona bogini – poniżona podwójnie, bo obarczona winą za krzywdy, które nie ona wyrządziła.

* * *

Trop ateński wydaje mi się o tyle interesujący, że krytyka feministyczna wciąż boryka się z wieloma problemami metodologicznymi, wynikającymi z niedoczytywania takich właśnie ambiwalencji, dwoistości, troistości, i to pomimo obecnych przecież na gruncie *écriture féminine* prób zwrócenia uwagi na biseksualność podmiotu kobiecego pisania. Wyzwaniem pozostaje dla mnie szczególnie to, jak interpretować teksty kobiet, które stawiając się po stronie szeroko pojętej racjonalności, nie realizują uznawanego za kulturowo kobiecy wzorca somatycznego pisania – eruptywnego, nieopanowanego, żywiołowego? Co zrobić, z kolei, z twórczością kobiet, która nie chce akcentować swojej płciowej specyfiki, i ani pod względem formy, ani treści nie wydaje się inna od męskiego sposobu ekspresji? Jeśli teksty kobiet miały być z definicji wywrotowe, to czy pozbawiony aspektu awangardowości, tradycyjny w swojej formie

utwór może być nadal feministyczny? A czy książka niepodejmująca wprost tak zwanej kobiecej tematyki pozbawiona jest potencjału emancypacyjnego? Czy kobiece to feministyczne, a niekobiece – patriarchalne? I czy autorki intelektualnie zdystansowane wobec swojego tekstowego „ja" lub stawiające nie na autobiografizm, lecz na awangardowy eksperyment, zakłamują swoje kobiece doświadczenie, mają problem ze swoją tożsamością, są stłumionymi ofiarami patriarchalnej schizofrenii, bądź też zakładają dla dodania sobie animuszu męskie kapelusze, mówiąc nie-swoim głosem? Nawet w przekonującej propozycji Ewy Kraskowskiej, podkreślającej konwencjonalny (również w znaczeniu konwencji literackiej) status tekstowej kobiecości, pozostaje problem przeświadczenia o odrębności i „mniejszościowości" doświadczeń kobiecych[49]. A jeśli ani w tematyce, ani w sposobie prowadzenia narracji nie sposób wykryć płci? Jeśli tekst nie został zaprojektowany dla kobiecej czytelniczki? Czy uniwersalistyczna, ludzka perspektywa narracyjna będzie w przypadku kobiet już zawsze oznaczać skrywanie się pod maską męskości?

Badaczki *women's studies* od lat 80. XX wieku próbują uchwycić problem podwójnego kodowania literatury kobiet w tradycji, który przejawia się dwugłosowością kobiecego tekstu – jak to ujmowała Elaine Showalter[50] – lub żeńskim kompleksem przynależności (*female affiliation complex*) w terminologii Sandry Gilbert i Susan Gubar[51]. W obydwu kwestiach kluczowe jest zbadanie miejsc przenikania, krzyżowania czy konfliktowania się dziedzictwa i „matki", i „ojca". Figura Ateny – jako swoiste wcielenie tej ambiwalencji – mogłaby powiedzieć nam coś ciekawego o kulturowym miejscu kobiety autorki w tradycji, a także funkcjonowaniu kobiet w obrębie rozmaitych instytucji władzy[52].

Na podwójny rodowód Ateny zwraca uwagę Małgorzata Büthner-Zawadzka, interpretując pełne sprzeczności (i złośliwości pod adresem warszawianek) teksty Magdaleny Samozwaniec („córki Kossaka", ale i ambitnej Matki – Marii

[49] E. Kraskowska, *O tak zwanej kobiecości jako konwencji literackiej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 206–207. Na koncepcie „matrylinearnego schematu komunikacji literackiej" oparła swoje świetne, odświeżające interpretacje nowelistyki Marii Konopnickiej Lena Magnone w książce *Lustra i symptomy* (2011).

[50] Zob. E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 115–146. Samej Showalter nie udało się jednak również uniknąć redukcjonistycznej lektury powieści Virginii Woolf. Analizując język, strategię narracyjną i same konstrukcje postaci z jej utworów, krytyczka zarzuciła autorce sztuczność, chłód i fałszowanie/maskowanie własnego kobiecego doświadczenia. Zob. T. Moi, *Who's afraid of Virginia Woolf?*, [w:] tejże, *Sexual/Textual Politics*, London–New York 1990 (1985), s. 1–18.

[51] S. Gilbert, S. Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven–London 1998, s. 169–170.

[52] Powołując się na słowa Mary Jacobus z *Reading Woman*, Nancy Miller przekonuje: „[…] podobnie do Lucy Snowe i Charlotty Brontë, krytyczka feministyczna «musi, jeśli ma zachować zarazem życie i posłuch, zainstalować się w obrębie dominujących konwencji akademickiej krytyki literackiej»" (488). Komplikuje to (i dobrze!) myślenie o antysystemowości feminizmu i krytyki feministycznej w ramach akademickich struktur władzy/wiedzy.

Kisielnickiej). A jednak, sięgając po tę kategorię, autorka *Warszawy w oczach kobiet* odpolitycznia ją zupełnie i zawiesza pytanie o przynależność do „literatury kobiecej"[53] tego typu utworów nieoczywistych z feministycznego punktu widzenia. Inaczej chciałabym wykorzystać potencjał tkwiący w tej figurze, nie wyłączając jej z obszaru kobiecego kontinuum. Po pierwsze dlatego, że dzięki historii o Atenie i Arachne można powiedzieć coś interesującego o różnych modelach kobiecego zaangażowania we wspólnotę i odmiennych reakcjach na doświadczaną w jej ramach krzywdę czy niesprawiedliwość, a także o ambiwalencjach tkwiących w relacjach między kobietami – ambiwalencjach, a nie po prostu zazdrości, jak podpowiadałaby najpopularniejsza wykładnia Owidiuszowej narracji. Po drugie zaś, zachowanie dwupłciowości, apłciowości, ponadpłciowości, transpłciowości wydaje mi się równie reprezentatywną dla kobiet formą mówienia o swojej tożsamości, jak ta polegająca na identyfikacji z żeńskością. Bogini zakuta w zbroję? Czasem tak, ale metamorfozy Ateny wprawiają w zachwyt: jej pojawieniom się w *Iliadzie* czy *Odysei* zwykle towarzyszą maskarady, przebrania, kamuflaże, uwielbia ona miraże i sny. Przyjmuje różne postaci: kobiet, mężczyzn, zwierząt, choć jej ulubioną formą obecności jest ledwie uchwytny promień światła.

Nie chodzi tu zatem o przywrócenie wybranym przeze mnie pisarkom „kobiecej głowy" – choć taką strategię „nadczytywania" również będę wykorzystywać w swoich interpretacjach. Nie po to jednak poszukiwać będę w tekstach Krzywickiej, Dąbrowskiej, Przybyszewskiej i Bojarskiej określonej genderowo sygnatury, by udowodnić ich „kobiecość", lecz by pokazać różnicę seksualną jako coś nieoczywistego, migrującego między biegunami męskości i kobiecości, homo-, bi- czy heteroseksualności, normy i aberracji, podporządkowania i buntu. Nie dążę też do zastąpienia arachnologii – atenologią. Spór między tkaczkami, jaki opowiedział Owidiusz, wydaje mi się jednak na stałe wpisany w poetykę twórczości kobiecej: owo nieredukowane napięcie między racjonalnym i cielesnym, uniwersalnym i osobistym, męskim i kobiecym, tradycyjnym i innowacyjnym. Nie sposób zrozumieć gobelinu Arachne bez gobelinu Ateny ani gobelinu Ateny bez gobelinu Arachne.

[53] M. Büthner-Zawadzka, *Warszawa w oczach pisarek…*, dz. cyt., s. 525. Zwłaszcza wyłaniający się z felietonów Samozwaniec obraz miasta – modnego, rozrywkowego, tętniącego życiem kawiarni, dansingów i premier teatralnych kłóci mi się z wyraźnie politycznym sensem wspólnoty-polis, który zachowuje w sobie figura Ateny.

Kobieca *mimesis*. Czy kobiety przedstawiają rzeczywistość inaczej?

Muszę przyznać, że zaproponowany w *Arachnologiach* sposób czytania mitu niepokojąco przypomina to, przed czym przestrzegał Italo Calvino – zderzanie dwóch radykalnie innych porządków moralno-estetycznych reprezentowanych przez figury Ateny i Arachne, z których krytyka feministyczna musi wybrać jeden. Spróbujmy z(re)konstruować te dwa porządki, tak jak widziała je Nancy Miller. Atena reprezentowałaby tu: brak matki, dobre pochodzenie, teocentryzm, przemoc stosowaną przez sprawcę, uległość, zgodę, pokorę, pewność siebie, ambicję, poświęcenie dla pracy, precyzję, doskonałość, kompozycję kon-centryczną, „przedstawienia symboliczne", zasłonięcie, apłciowość równoznaczną z męskością. Arachne zaś: również brak matki, niskie pochodzenie, feminocentryzm (humanizm?), przemoc doświadczaną przez ofiary, bunt, niezgodę, zuchwałość, pewność siebie, ambicję, precyzję, poświęcenie dla pracy, doskonałość wykonania, kompozycję eks-centryczną, „przedstawienia jak żywe", odsłonięcie, kobiecość.

W odczytaniu Miller giną jednak wszystkie nieoczywiste i momentami kłopotliwe dla interpretacji feministycznej cechy wspólne Arachne i Ateny, dotyczące nie tylko genealogii (obie nie mają matek) czy stosunku do własnych umiejętności tkackich (pewność siebie, ambicja), ale również sztuki jako takiej (doskonałość, poświęcenie dla pracy, precyzja). W tych trzech obszarach obie figury nie mogą stanowić dla siebie przeciwieństwa, co tym bardziej czyni z ich rywalizacji dramatyczny pojedynek podobieństw. Gdzie zatem dokładnie ujawnia się różnica między sztuką, którą reprezentują? To nie konflikt formy, ale przedstawienia, sugeruje amerykańska krytyczka i przekonuje, że „Arachne została ukarana za swój punkt widzenia" (494), nie tyle za „znaczące", ile za „znaczone". Nie chodzi zatem o to, jak tka, ale jak postrzega i przedstawia rzeczywistość. Przyjrzyjmy się jeszcze raz gobelinom.

Arachne wydaje się doskonałą realistką – jej „byk jest jak żywy, woda – jak prawdziwa". Komponuje w sposób ekscentryczny – nieco chaotyczny, drobiazgowy, fragmentaryczny, nieklasyczny, a mimo to nie można doszukać się w nim żadnej skazy. Jej sygnatura – „bluszcz przetykany (*intertextos*) kwiatami" jest rodzajem intertekstualnego komunikatu, składającego się z opowieści innych kobiet splecionych z jej własną. Z kolei Atena wykorzystuje w swojej pracy „znaki symboliczne", ukazując bogów z ich atrybutami władzy, przez co wydaje się bardziej „figuralistką" niż „realistką". Posługuje się przy tym klasyczną kon-centryczną kompozycją, posiadającą wyrazisty środek, wokół którego w rogach znajdują się cztery mniejsze wizerunki ukaranych śmiertelników. Jej płótno to memento, upomnienie i ostatni sygnał ostrzegawczy. Jej sygnatura to metonimia, uobecniająca ją w samym przedstawieniu. Obie prace są misterne,

doskonałe. Atena nie tyle przegrywa z Arachne, ile z nią nie wygrywa. Czy na tym polega porażka bogini? Na konieczności uznania innego modelu sztuki mimetycznej, innej formy odwzorowywania rzeczywistości?

Miller wielokrotnie podkreśla, że dla skonstruowania nowego przedmiotu kobiecego czytania kluczową kwestią są reprezentacje przedstawiające kobiety w samym akcie tworzenia. Również w arachnologii jako projekcie lekturowym chodziłoby o odkrywanie „wcielonej w pisanie określonej genderowo podmiotowości", by „odzyskać w obrębie przedstawienia emblematy jego konstruowania" (492). Tylko tak nadamy sens kobiecym fabułom. Będzie to jednak możliwe wtedy, gdy sama autorka zachowa moc autoryzacji swojej narracji i zostawi dla nas czytelny ślad. To również dlatego przemiana Arachne w pająka jest tak degradująca – od tej pory będzie ona bowiem skazana na przędzenie „poza przedstawieniem", „odtwarzanie zawracające ku samemu sobie" (494). Czy chodzi o to, że jako pajęczyca została odcięta od swojego dzieła w sposób paradoksalny, stając się jego zakładnikiem? Będąc zawsze wewnątrz tego, co stwarza, nigdy nie ujrzy całości, nie zobaczy, co na nim się znajduje?

Długo zastanawiałam się, dlaczego dla Miller to takie ważne: szukać w tekstach autoreprezentacji kobiecego tworzenia. Intrygujące wskazówki odnalazłam w rzadko komentowanym fragmencie *Arachnologii* zatytułowanym *Przedstawiając pisanie: Ofelia tonie*, który zaczyna się od pytania Henry'ego Jamesa o George Sand: „co nadaje rzeczom klasyczność?"[54]. To ciekawe, że te dwie kwestie – klasyczności i *mimesis* – okazują się ze sobą powiązane i odsyłają do problemu (nie)wiarygodności kobiecych fabuł. Nancy Miller referuje spór dziewiętnastowiecznej krytyki wokół twórczości George Sand, dotyczący zakończenia jednej z jej powieści – *Indiany* – której Henry James zarzucił „baśniowość". Feministyczna badaczka dostrzega jednak głębszy sens w zastosowanych przez autorkę zadziwiających zwrotach akcji i uskokach narracyjnych, który wiązałby się ze świadomą próbą przepracowania za pomocą romansowego schematu fabularnego poczucia własnej alienacji jako kobiety pióra, przekraczającej przyjęte w jej epoce normy płciowe.

W powieści szczególnie istotne okazują się momenty, gdy bohaterka siada co wieczór i w listach do kochanka zapisuje smutne myśli tego dnia – czy to nie autorski ślad? – pyta Miller. A jeśli odkrycie tej sekretnej korespondencji przez męża Indiany wiąże się z doświadczeniem przez nią wściekłej przemocy mężczyzny („chwycił ją za włosy, rzucił na ziemię i postawił stopę na jej czole"), to co nam to mówi o postrzeganiu kobiecego pisania i „samopoczuciu" kobiety autorki w XIX wieku? Sand z premedytacją ocala swoją bohaterkę, topiąc zamiast jej psa o imieniu Ofelia i dopisując do spodziewanego przez czytelnika dramatycznego końca (sugerującego śmierć Indiany) nowe, „baśniowe" zakończenie. Narracyjny i fabularny uskok kryje w sobie całkiem dosłownie *mise en*

[54] H. James, *George Sand*, [w:] tegoż, *French Poets and Novelists*, London–New York 1977, s. 180–181.

abyme sygnatury (499) – mówi Nancy Miller – która stanowi przedstawienie towarzyszącego pisarce „pragnienia rewizji historii, a w szczególności zakończenia" (300). Literacka postać, wykreowana na książkową, naiwną damę, bierze ostatecznie odwet na swoim cynicznym i tchórzliwym kochanku, właśnie tym, że przeżyje – ostatnie słowo w epistolograficznej wymianie z mężczyzną należy do niej. To, zdaniem Miller, wydało się ówczesnej krytyce tak „niewiarygodne".

Sand w całej swojej powieści zostawiła ślady podwójnej sygnatury kobiecej – grając z konwencją naśladowczego powtórzenia i przetworzenia, jednocześnie kopiując i pastiszując romansowe schematy, mówi zarazem serio i ironicznie. Laura, kolejna bohaterka *Indiany*, maluje rokokowe sielanki, podpisując je słowem „pastisz" zamiast własnym imieniem. Powielona sztuczność jest tak ostentacyjna, że staje się – zdaniem Miller – formą oskarżenia rzeczywistości, która jest tak inna od sielskiego obrazka. Podobną funkcję pełni w powieści dopisany happy end, który tym silniej kontrastuje z przyjętymi konwencjami przedstawiania kobiecych postaci. To w przepisywaniu przez George Sand romansowych schematów fabularnych kryje się świadomość własnego ograniczenia, ale i autorskie pragnienie posiadania narracyjnej władzy, by przejąć panowanie nad zdarzeniami.

Najwyraźniej dla Nancy Miller zarówno Arachne, jak i George Sand doświadczyły „przemocy wobec narratora" (494), który źle (to jest w opinii autorytetu: nieumiejętnie, niewłaściwie, zbyt idealistycznie lub zbyt realistycznie) oddaje rzeczywistość. Sugeruje ona w ten sposób, że Atena, podobnie jak mąż Indiany (jego stopa na czole żony przypomina uderzenie tkackim czółenkiem w głowę Arachne) oraz dziewiętnastowieczna krytyka, próbowały odcinać kobietę twórczynię od przedstawienia siebie i świata, odebrać jej prawo do wytwarzania wiarygodnych reprezentacji. Czy w odniesieniu do łacińskiego *imitatio* (naśladowania wzorców pisania) czy greckiej *mimesis* (naśladowania natury) tekstom kobiecym stawiano wciąż te same zarzuty: wtórności, biernej odtwórczości lub nadmiernego idealizmu. Dziewiętnastowieczna pisarka-buntowniczka wie, że musi kluczyć, przedrzeźniać, udawać, że mówi serio lub że tylko żartowała. Paradoks polega na tym, że zamiast realistycznych obrazów, za które Arachne została ukarana, wytwarza bajkowe fabuły – „przedstawiając tonącą Ofelię", chce ocalić siebie.

Przypominając o konieczności odtworzenia we własnej lekturze performatywnej sceny kobiecego pisania, Nancy Miller zwraca uwagę na ważny gest, który Jacques Derrida nazwałby chyba „kontrasygnowaniem"[55]. To szczególnie istotne, skoro *Arachnologie* są projektem lektury wytwarzającej własny przedmiot czytania – lektury zarazem zawsze „pierwszej" i „powtórzonej", idiomatycznej i poszukującej sygnatury Innego, sygnatury autorki. Miller ma z pew-

[55] A. Burzyńska, *Performans tekstualny*, [w:] tejże, *Dekonstrukcja*, *polityka*, *performatyka*, Kraków 2013, s. 373–442.

nością rację, gdy stawiając pytania o sztukę mimetyczną, odsłania polityczne i etyczne aspekty pisania. Ignorując jednak zupełnie gobelin Ateny, unieważnia moim zdaniem estetyczny wymiar kobiecego agonu i odsuwa na plan dalszy interesujące mnie kwestie związku między autorstwem, reprezentacją i formą, które mówią – być może coś ważnego – o istniejących w tradycji różnych modelach wytwarzania kobiecej podmiotowości w tekście.

Repraesentatio „w języku antycznej retoryki oznaczało żywe uobecnienie rzeczy przed «oczami umysłu» [*oculis mentis*]"[56] – choć nie jest to wyraźnie wyeksponowane, w narracji Owidiusza to Arachne okazuje się mistrzynią takiego przedstawiania, nie tylko realistycznego, ale i epickiego. Jej sposób opowiadania za pomocą żywych (a więc jakby ruchomych) obrazów powoduje, że „malowidło" zaczyna przypominać bardziej inscenizację, którą za moment tkaczka wystawi na pokaz. Atena z kolei, posługując się majestatycznymi figurami, jest być może mniej dosłowna, lecz stwarza dzieło nieprzekonujące, bo statyczne. Przy gobelinie Arachne jej praca wydaje się płaska i sztuczna jak przestarzałe malarstwo. W ten sposób wyłaniałaby się z opowieści Owidiusza opozycja tego, co nowatorskie i tego, co tradycyjne, przy czym nastawiony na odtwarzanie natury „realizm" („byk jest jak żywy, woda – jak prawdziwa") byłby tu jakimś nowym, innym sposobem uprawiania sztuki mimetycznej niż „symboliczne", skierowane w stronę nieba znaki Pallady.

Czy mamy tu jednak do czynienia z konfliktem odmiennych i rywalizujących ze sobą modeli *mimesis*? Jak pisze Dorota Wojda, już w starożytności istniały zasadniczo dwie tradycje ujmowania relacji między dziełem a odtwarzaną czy przetwarzaną rzeczywistością, które reprezentowane były przez figury pająka i pszczoły[57].

W najstarszych wyobrażeniach (Homera, Hezjoda) pszczoła występuje jako niebiańska posłanniczka, która siada na ustach Platona i przekazuje mu dar pięknej (miodnej) wymowy. Jest ona mediatorką między światem ludzi i bogów, życiem i śmiercią, zaś sztuka, której patronuje, jest „idealistycznym" naśladowaniem bogów. Nieco inaczej jest w łacińskich pismach Seneki, gdzie znajdziemy najwyższą (moralną i estetyczną) pochwałę dobra i piękna pszczelej pracy, niebędącej już naśladowaniem bogów, lecz natury. Tak pojmowana *mimesis* oznacza nie tylko gromadzenie, ale i świadome przetwarzanie artystycznego materiału, i to ten model wielowzorcowego naśladownictwa przez przekształcenie (a nie platoński, jednowzorcowy, kreujący obraz artysty-profety i bożego

[56] M.P. Markowski, *Reprezentacja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 300.

[57] Rekapituluję pokrótce istotne dla mnie zmiany w sposobie postrzegania tych dwóch figur, idąc za wywodem Doroty Wojdy. Zob. D. Wojda, *Pszczoła i pająk: dwa modele mimesis*, „Kronos" 2010, nr 4, s. 110–111.

wybrańca) okazał się najchętniej podejmowany przez wieki późniejsze, zwłaszcza renesans[58].

Starożytność i chrześcijańskie średniowiecze przeciwstawiały często obraz szlachetnej, gromadzącej i wytwarzającej pożywienie pszczoły oraz podłego, bezproduktywnego, polującego na ofiary pająka. Tej opozycji nie odnajdziemy jednak w równie istotnej antycznej tradycji odwołującej się do wyobrażenia pszczoły-*fabricator* (nie zaś „pszczoły natchnienia"): tu bowiem obrazy pajęczej sieci i plastra miodu wykazywały pewne pokrewieństwo i oznaczały zawsze uznanie dla kunsztu artystycznej pracy[59].

Jeszcze w baroku apidologiczna metafora (zwłaszcza motyw pszczoły zatopionej w bursztynie) wyrażała ufność w siłę i trwałość sztuki, nierzadko łącząc się z motywem *exegi monumentum*. Jednak w dobie dominacji spekulatywnego kartezjanizmu, jak zauważa Wojda: „Związana z empiryzmem fantazmatyka pszczoły zostaje zwrócona przeciwko samej sobie, albowiem służy negacji doświadczenia i uznaniu władzy rozumu"[60]. Od oświecenia pszczoła nie tylko wiąże się z racjonalizacją wyobrażeń związanych z procesem tworzenia, lecz staje się niemal paradygmatycznym wyobrażeniem neoklasycyzmu[61]: jej praca utożsamiona zostaje z *imitatio*, które z biegiem czasu coraz bardziej przypomina bierne kopiowanie niż twórcze naśladowanie. Uosabia ład, pracowitość i utylitaryzm, których jednak kulturowa wartość maleje, a to zapowiada kryzys idei związanych z pszczelą metaforą.

Już od XVIII wieku pajęcza sieć o wiele lepiej obrazuje zmiany w sposobie ujmowania relacji podmiotu i świata, z czym doskonale współbrzmi filozofia Kanta. Centralnie ustawione wobec rzeczywistości „ja" nakłada na nią niewidzialną siatkę pojęć i wyobrażeń, wnętrze przetwarza i projektuje zewnętrze. I choć związek ten powinien być dwustronny, by sieć mogła pełnić funkcję mediacyjną (jak niegdyś pszczoła), w pajęczy model *mimesis* wpisane jest pewne ryzyko „autonomizacji ludzkiego porządku we władzy *cogito*, projektującego własne kategorie, aby przyswoić i zniszczyć to, co od niego różne"[62]. W opozycji do tej indywidualistycznej i władczej koncepcji pajęczego „ja"-kreatora, pszczela metafora przechowuje nadal obraz tworzenia jako działania wspólnotowego, komunikacji, wymiany doświadczeń z innymi, jednak w XIX wieku wydaje się on już anachroniczny, zbyt tradycjonalistyczny.

Romantyzm przynosi ostateczną konfrontację i triumf metafory arachnologicznej nad apidologiczną. Na początku te dwa modele służą ukazaniu różnicy,

---

[58] A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.

[59] Co zresztą znalazło swoje odzwierciedlenie w metaforach *mimesis* w dobie staropolskiej. Zob. C.D. Maleszyński, *Pszczoła-„archipoeta" (teoria mimesis w dawnej metaforze)*, [w:] *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 273–285.

[60] D. Wojda, *Pszczoła i pająk…*, dz. cyt., s. 118.

[61] J.W. Johnson, *That neo-classical bee*, „Journal of the History of Ideas" 1961, nr 2, s. 262.

[62] D. Wojda, *Pszczoła i pająk…*, dz. cyt., s. 119.

która nie unieważnia swojego przeciwieństwa. Mochnacki mówi jeszcze za ich pomocą o dwóch rodzajach „twórczości subiektowej" (pająka) oraz „obiektowej", „snycerskiej", „plastycznej" (pszczoły), z których pierwsza jest idealna, oddaje rzeczywistość psychiczną, druga natomiast – realna, odsłania świat zewnętrzny[63]. Poeta-pszczoła zapomina o swojej indywidualności, poeta-pająk tworzy zawsze z siebie i przez siebie. Czasem jeszcze wspomina się o podobieństwach między centralnie zawieszonym w sieci pająkiem i panującą nad ulem królową matką, między konstrukcyjną, geometryczną doskonałością pajęczyny i plastra miodu, ale w nowoczesności apidologiczna metafora zostaje ostatecznie wyparta przez arachnologiczną. Lub raczej, jak pisze Dorota Wojda, nie tyle ją zastępuje, ile raczej wchłania, rozszerzając obecne w figurze pszczoły znaczenia. Dotyczą one przede wszystkim kwestii *mimesis* i naśladownictwa, języka i rzeczywistości, tradycji i jej przekraczania, imitacji i emulacji, zawłaszczania i przetwarzania. Na koniec nie obędzie się bez paradoksu: przyznanie nieograniczonej władzy nowoczesnemu „ja" skutkować będzie ponowoczesnym kryzysem *mimesis* i „śmiercią pająka". Ostatecznie przecież Barthes'owska pajęczyna pozostanie pusta.

Ta opowiedziana w wielkim skrócie i uproszczeniu historia dwóch modeli sztuki naśladowczej jest historią wędrujących, czasem zawracających znaczeń i znaków wartości. Jak w tej dynamicznej i historycznie zmiennej siatce ustalić i rozdzielić sztukę pszczelą od pajęczej, wtedy, w czasach Owidiusza, i dziś?

Figura pszczoły mieści w sobie zarówno twórcze przetworzenie, jak i bierne odtworzenie, cielesną partycypację (tworzenie sobą), jak i depersonalizującą mediację, empiryczność, jak i spekulatywną racjonalność (geometryczne piękno plastra wosku, centralna pozycja matki w ulu), fotograficzny „realizm" (zbieranie okruchów rzeczywistości niczym pyłków kwiatów), jak i symboliczny „idealizm" (mowa bogów), a także żeńskość (matriarchalność), dziewiczość (partenogeneza) lub aseksualność. Z kolei figura pająka może oznaczać zarówno tworzenie indywidualistyczne, podmiotowe (subiektywne), jak i uprzedmiatawiające, zawłaszczające (drapieżnik polujący na ofiary), może być racjonalistyczne (koncentryczna sieć) albo somatyczne (tworzenie z siebie), „realistyczne" (nastawione na doświadczenie autobiograficzne) lub psychologiczne (introspekcyjne, idealistyczne, jak pisał Mochnacki), kobiece (mityczna Prządka, modernistyczna *femme fatale*) lub męskie (artysta-pająk Emily Dickinson, samotny łowca). Również kryterium (bez)użyteczności czy (nie)produktywności nie wydaje się dostatecznie odróżniać tych modeli stwarzania.

[63] M. Mochnacki, *O poezji lirycznej i plastycznej*, [w:] tegoż, *Poezja i czyn. Wybór pism*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył S. Pieróg, Warszawa 1987, s. 204–205. Świetnie to pokazuje, jak zmiennie kształtuje się relacja między opozycją: subiektywne–obiektywne oraz idealistyczne–realistyczne. W epokach poromantycznych pszczoła zacznie wyraźniej łączyć się z realistycznymi, nastawionymi na świat zewnętrzny strategiami tworzenia. W opowieści Owidiusza „realistką" jest przecież pajęcza Arachne.

Jeśli miałabym szukać gdzieś różnic między nimi, zaakcentowałabym bardziej „wspólnotowe", kolektywne tworzenie pszczoły i indywidualistyczną, samotniczą pracę pająka. Inny jest, jak sądzę, również charakter cielesnej partycypacji w obu modelach *mimesis*. O ile pająk wysnuwa tekstową nić z własnego wnętrza, o tyle pszczoła używa swojego ciała bardziej jako narzędzia do przekształcania materii. Choć istotnie pszczela sztuka nie jest somatopoetyką, wymaga ona także udziału ciała, które okazuje się warunkiem artystycznej transformacji. Jest ono zatem zawsze materialnie obecne, ale inaczej uobecnione. Mam również problem z ustaleniem genderowych znaczeń ukrytych w obydwu metaforach. Czy pajęcze tworzenie jest jakkolwiek bardziej kobiece niż pszczele? Na jakiej podstawie stało się ono prototypicznym wyobrażeniem kobiecej (bo pochodzącej z wnętrza ciała) twórczości? Przecież równie łatwo jest udowodnić, jak to pokazała Dorota Wojda, męską (czy raczej fallogocentryczną) podstawę tej metafory[64], kontrastującą wówczas wyraźnie z matriarchalną pszczelą symboliką. Arachnologiczny projekt tworzenia może oznaczać również myślenie w kategoriach skrajnie indywidualistycznych, racjonalistycznych i autorytarnych, bardziej wzmacniających binaryzm myślenia, niż go osłabiających.

Czy Arachne to pająk, a Atena to rywalizująca z nim pszczoła? A może obie są pszczołami – jedna Platońską pszczołą-natchnieniem, druga Senecjańską pszczołą-*fabricatorem*, która za karę („żyj sobie nikczemna") zostaje przemieniona w pająka? A może to Atena jest okrutną pajęczycą, pożerającą i niszczącą wszystko, co inne? Nie sposób ostatecznie rozdzielić treści obu metafor, a przecież Nancy Miller chodziło o wyraźne wskazanie różnicy między gobelinem Arachne i Ateny, a także niemym lamentem Ariadny. Tylko tę pierwszą nazwie krytyczka „siostrą Owidiusza", przekreślając tym samym szansę na zachowanie wielości kobiecych „ja" tekstowych.

Przyglądając się stwarzanym przez kobiety reprezentacjom, autorka *Arachnologii* widzi zawłaszczającą ideologię jedynie na gobelinie Ateny, zawierzając „niewinności" przedstawień Arachne.

> Reprezentacja nie jest wewnętrzną relacją między znakiem a znaczeniem, lecz transakcją, jaka dokonuje się w publicznej sferze wymiany. Jako taka jest kategorią nie semiotyczną, ale ekonomiczną […]. Z tego względu każda reprezentacja podlega politycznemu zawłaszczeniu, które przejawia się w dążeniu do kontroli przedstawień ze względu na dobro wspólnoty. Kontrola ta jest możliwa tym bardziej, im mniej reprezentacja skupia się na sobie samej, a eksponuje swoje mimetyczne właściwości[65].

Zarówno Atena, jak i Arachne, tkając swoje gobeliny, odtwarzają pewien porządek świata zbudowany na określonych wartościach, nadrzędnych z punk-

[64] D. Wojda, *Pszczoła i pająk…*, dz. cyt. Również A.S. Byatt pisze nie bez zdziwienia o wielkim pająku-artyście u Emily Dickinson, który jest zawsze rodzaju męskiego.

[65] M.P. Markowski, *Reprezentacja*, dz. cyt., s. 315.

tu widzenia dobra wspólnoty, którą chcą reprezentować. Dla bogini owymi wartościami są: pokój, zgoda, życie na ludzką miarę, szacunek dla podstawowych wartości moralnych, tradycji. Dla Arachne to z kolei: konflikt, niezgoda, przekraczanie granic człowieczeństwa, podziw dla ludzkich możliwości, relatywizm moralny. W jej świecie nie ma sprawiedliwości, dlatego brak jej też wiary w boską opatrzność.

W rezultacie na ich gobelinach starły się ze sobą odmienne wizje wspólnoty i różne strategie negocjowania swojego w niej udziału: pierwsza dowartościowuje postawę zgody na świat, akceptacji pewnych hierarchii i praw, druga stawia na bunt wobec nich i przekraczanie istniejących ograniczeń. Atena w jawny sposób zaznaczyła swoją obecność na płótnie: walczy ona o utrzymanie pewnego porządku (w jakim sensie patriarchalnego?), ale mówi wyraźnie w swoim imieniu i z osobnego miejsca – na jej gobelinie olimpijscy bogowie z podziwem patrzą na podarowane Ateńczykom drzewko oliwne. Przedstawiająca losy innych skrzywdzonych kobiet Arachne chce opowiadać w imieniu niemej Ariadny i „dla" niej. Czy to jej jedyna motywacja? Miller zdaje się nie pamiętać, że w istocie tkaczce chodziło o nią samą, o udowodnienia swojej wyższości nad boginią. Impuls, z którego zrodził się ten kobiecy agon, nie miał przecież charakteru etycznego, tylko artystyczny, ambicjonalny i osobisty.

Być może rację ma Dorota Wojda, pisząc:

> […] model arachnologiczny utrzymuje, przez potwierdzanie lub zaprzeczanie, ciąg opozycji: substancjalne–niesubstancjalne, tożsame–inne, naturalne–kulturowe, ogólne–jednostkowe, normatywne–inwencyjne. Tymczasem w pszczelej *mimesis* opozycje wprawiane są w ruch dzięki transcendowaniu od jednej do drugiej wartości[66].

Pająk jest przecież zwierzęciem terytorialnym, pszczoła zaś migracyjnym – chciałabym zatem wykorzystać mobilność wpisaną w jej figurę, umożliwiającą wprowadzenie ruchu (ale i łączności) między pojęciami dawno okrzepłymi i wobec siebie zantagonizowanymi. Jedną z takich opozycji, którą chciałabym przemieścić, jest opozycja klasycyzmu i romantyzmu.

Klasycyzm i romantyzm

Interesujący jest dla mnie fakt, że dominacja arachnologicznej metafory zbiega się z tym momentem w kulturze, w którym w Europie zaczyna manifestować się romantyzm. To być może zbyt ogólnikowo postawiona teza, ale warto by zbadać, na ile polska krytyka feministyczna rozwijała się w odniesieniu do

[66] D. Wojda, *Pszczoła i pająk…*, dz. cyt., s. 133.

romantycznej filozofii twórczości, podmiotowości i piękna[67]. Być może dlatego w badaniach poetologicznych nad tekstami kobiet kładziono duży nacisk na indywidualizm, ekspresyjność, autobiografizm, jak również emocjonalność, antyracjonalizm czy nienormatywność, odmienność? Być może dlatego podkreślano różnicę zamiast podobieństwa, niezgodę zamiast akceptacji? Istotnym elementem kobiecego paradygmatu tworzenia stała się rewolucyjność, która zaznaczyła swoją obecność w wielu feministycznych teoriach wywrotowości.

Gdy mówię w tej książce o klasycyzmie, mam na myśli coś więcej niż pewną „formację", istniejącą w oderwaniu od historycznych ram zachodnioeuropejskiego oświecenia[68]. Idę tu śladem inspirujących prac Ryszarda Przybylskiego i Marii Janion, którzy – jak Leo Spitzer – dostrzegają w romantyzmie i klasycyzmie ścieranie się „odwiecznych rytmów kultury", „archetypowych niemal rodzajów wyobraźni twórczej", proponujących dwie odmienne wizje świata – sprzed i po rewolucji[69]. Ten pierwszy – klasyczny – jest jeszcze ufny, wierzy w ład i porządek, dawną jedność, harmonię, których brak oznacza dla człowieka tragedię. Ten drugi – romantyczny – jest cały popękany, uwikłany w dialektykę zamieniającą patos w ironię. Wzniosłość romantyczna jest czymś innym niż piękno klasyków – pochodzi nie z tego świata, bierze się z głębi, tajemnicy. Według Władysława Tatarkiewicza jednak, podczas gdy romantyk odwraca się od rzeczywistości, ucieka od niej w świat fantazji, wyobraźni, klasyk daje zgodę na pozostanie tu, na ziemi, w ludzkim ogrodzie sztuki[70].

Ten złożony stosunek romantycznego „ja" do świata, który opiera się zasadniczo na buncie i sprzeciwie, rodzi paradoks. Jak pisze Maria Janion we wstępie do książki Przybylskiego: „Poeta klasycyzmu zamykał się w poezji bez reszty; to, co czynił poza poezją, należało już do innej sfery"[71], poeta romantyczny chce podporządkować życie literaturze, chce poddać je wszechwładztwu idei, znosząc podział na sztukę i nie-sztukę. To dwa odmienne porządki mimetyczne, ale też etyczne.

---

[67] Szczególną rolę dla kształtowania się imaginarium, strategii i praktyk interpretacyjnych polskiej krytyki feministycznej miały prace Marii Janion, dla których paradygmat romantyczny w kulturze stanowił najważniejszy punkt odniesienia. Obserwacja dotycząca wpływu romantyzmu na rozwój metodologii i języka polskich studiów genderowych pojawia się niespodziewanie również w tekście Samuela Nowaka *Przebudzenie mocy. Maria Janion i posthumanizm*, [w:] *Sporne postaci polskiej krytyki feministycznej po 1989 roku*, red. M. Świerkosz, Gdańsk 2016, s. 209–240.

[68] J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, [w:] *Nowe problemy literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 26–60. Występowanie „formacji klasycznej" tropił Ziomek nie tylko w dobie oświecenia, ale i renesansu czy baroku.

[69] M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, [w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 5.

[70] W. Tatarkiewicz, *Piękno klasyczne. Piękno romantyczne*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 223. To zdanie problematyzuje relację między życiem i pisaniem w paradygmacie klasycyzmu, co pokazuje kolejny akapit. Niemniej, przetwarzanie rzeczywistości w sztukę wydaje się najsilniej charakteryzować postawę klasyka.

[71] M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, dz. cyt., s. 8.

Dla wielu badaczy klasycyzmu wspomniana opozycja (buntu i zgody, afirmacji i odrzucenia świata) znajduje się „wewnątrz" klasycznego paradygmatu, czyniąc go z definicji czymś dwuwymiarowym, ambiwalentnym. Staje się to chyba jasne dopiero w XX wieku: to o nim Maria Janion pisze, że „jest to klasycyzm rozdwojony, przez który przebiega bezustannie pulsowanie zrodzonego ze śmierci życia"[72]. Ryszard Przybylski przypomina o „ognistym piecu zwątpienia" Herberta czy Rymkiewicza, przez który przeszli, a mimo to nadal zachowali swoją wiarę w kulturę. Bo to, co odróżnia postawę klasyka od jakiejkolwiek innej, to głęboka ufność w sens i znaczenie kultury, którą „wybiera się przeciw wszystkiemu, co częstokroć bywa w kulturze przeciwstawiane, jak na przykład natura czy spontaniczne, bezpośrednie przeżycie"[73].

Ten tragiczny rys klasycyzmu, który według polskich badaczy wydobyło dopiero piekło XX wieku: oświęcimska noc, upadek humanizmu, zniewolenie umysłów, dla Henriego Peyre'a był widoczny właściwie od początku. „Dzieło klasyczne będzie piękne i silne w zależności od tego, ile zawrze ujarzmionego romantyzmu"[74] – cytując raz po raz podobne w wyrazie słowa Wolfganga Goethego, Paula Valéry'ego czy André Gide'a – francuski historyk przekonuje, że w psychologicznym (nie chronologicznym) sensie każdy klasycyzm poprzedzony jest romantyzmem, który zostaje następnie wchłonięty i przezwyciężony, choć nadal stanowi integralny element poetyki dzieła. Różnica między klasycyzmem i romantyzmem to raczej dialektyczny związek lub synteza wyższego rzędu niż prosta gra opozycji.

Jak podkreśla Peyre, trochę powściągając moje zapędy do ahistorycyzmu, klasycyzm rodzi się zawsze w określonym środowisku i czasie. Wymaga politycznej stabilności, pewnej niezależności i ekonomicznego dobrobytu. Jest dzieckiem miasta (w jego książce to oczywiście siedemnastowieczny Paryż): zaradnego mieszczaństwa i jeszcze dobrze prosperującego dworu. Niemniej jednak nieporządek, zamęt, niepokój, bunt są tu właściwie warunkiem powstania jego idei, a także paradoksalnym końcem. Sam w sobie klasycyzm jest zaledwie momentem wątłej równowagi między przeciwieństwami, ciszą przychodzącą po burzy i zapowiadającą kolejną. Tę podwójność w XIX wieku odziedziczy francuska Marianna – symbol wolności, rozumu i… rewolucji. Raz jako stateczna Republika siedzi na tronie, udzielając łaski dobrobytu i spokoju, innym razem we frygijskiej czapce prowadzi lud na barykady. Do złudzenia przypomina przemiany boskiej Pallady-Promachos, której jest daleką krewną[75].

Atena wydaje się o wiele lepszą patronką sztuki klasycznej niż Apollo. Wciela sprzeczności, zamiast je eliminować. Jakże inne jest zakończenie dwóch na

[72] Tamże, s. 11.

[73] Tamże, s. 12.

[74] H. Peyre, *Co to jest klasycyzm?*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 49.

[75] Pisałam o niej w: [hasło] *Marianna*, [w:] *…czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka [i in.], Warszawa 2016, s. 398–412.

pozór bliźniaczych opowieści o artystycznej rywalizacji bogów ze śmiertelnikami. Inaczej niż w przypadku gobelinu Arachne pieśń Marsjasza wydaje się od samego początku zawierać „błąd", za który przyjdzie mu zapłacić własnym ciałem. Tu nie ma miejsca na wątpliwości, czyja (jaka) sztuka jest piękniejsza, kto jest istotnie zwycięzcą toczącego się pojedynku – to czysta walka. Również kara wydaje się tu niczym więcej jak tylko okrutną, nagą przemocą[76]. Tymczasem klasycyzm to ambiwalencje, niuanse, wieloznaczności, które domagają się cierpliwej interpretacji. Peyre wymienia charakterystyczne cechy i właściwości światopoglądu i estetyki klasycznej: racjonalizm, intelektualizm, bezosobowość, uniwersalizm, naturalność, prawdziwość, respekt wobec reguł, moralność, naśladowanie (dawnych) mistrzów. Żadna z nich nie powinna być dla nas jasna, każda domaga się namysłu.

Racjonalizm nie był tym samym, co kartezjański rozum wznoszący wokół siebie misterne konstrukcje myśli i praw ogólnych, ponieważ samo słowo „rozum" dla siedemnastowiecznych ludzi miało konotacje społeczne, a „racjonalny" oznaczało tyle co podejrzliwy, nieufny[77]. Racjonalizm nie wykluczał ani emocji, ani namiętności, lecz ciągle je ze sobą zderzał, jak Racine w swoich tragediach. Jeśli cechował go ostrożny sceptycyzm, to raczej w duchu Molierowskiej mądrości życiowej niż jakiegokolwiek systemu filozoficznego.

Intelektualizm brał się z kolei z przyjemności i potrzeby rozumienia świata, był także autorefleksywnym i autorefleksyjnym „widzeniem siebie", ujawnionym w analizie własnych uczuć i myśli. Cenił ład konstrukcji, precyzyjną analizę i wyrażał zasadniczą nieufność wobec mroku. Wiązał się z dążeniem do rozświetlania sobie drogi przez życie, ale i ciągłym poszukiwaniem człowieka wewnętrznego, „udręczonego tym, że się kocha, udręczonego tym, że się widzi"[78]. Nieustannie przeprowadzana wiwisekcja własnych przeżyć nie miała być wyrazem triumfu rozumu, lecz narzędziem osiągania równowagi, również dzięki (krytycznemu) zracjonalizowaniu swoich motywów.

Zaprzeczeniem klasycznego uniwersalizmu nie był romantyczny indywidualizm, lecz relatywizm, wróg prawdy, która zbyt łatwo daje się rozmydlić przez „punkty widzenia". Klasyk dostrzegał różnice, ale wybierał myślenie przez po-

---

[76] Gdyby przeczytać historię Marsjasza, podobnie jak uczyniła to Nancy Miller, okazałoby się, że tą najgorszą ceną, jaką może zapłacić mężczyzna za bunt wobec patriarchalnej władzy, jest obdarcie ze skóry, a więc symboliczne pozbawienie ciała „ochrony", obnażenie tego, co wewnętrzne, wystawienie na pokaz. Do tego bolesnego obrazu męskiego oskórowanego ciała nawiązuje, zdaniem Marii Janion, Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego. L'écorché* – zjawiające się tu pod postacią historii o rozłupywanych i zjadanych krewetkach – staje się emblematem pewnego typu pisarstwa i pewnego typu miłości, których celem jest „dostanie się do wnętrza realności, bolesne otworzenie faktów". Zob. M. Janion, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, [w:] N. Müller, *Bo to jest w miłości najstraszniejsze*, przeł. A. Buras, Warszawa 2004, s. 110–111.

[77] H. Peyre, *Co to jest klasycyzm?*, dz. cyt., s. 300. Aby rozróżnić zakresy słów „racjonalistyczny" i „racjonalny", Peyre posługuje się słowami Thibaudeta „Racjonalistyczny jest rozum, który konstruuje, racjonalny jest rozum, który nie ufa".

[78] Tamże, s. 93.

dobieństwa: to, co łączy ludzi, wydawało mu się bowiem głębsze od tego, co ich dzieli. Choć Peyre widział problem w tym, że ideał dzieła uniwersalnego zbyt łatwo prowadził do wyabstrahowania tekstów klasyków z ich społecznego kontekstu i „zdarzeniowości", chce zrozumieć (trudną dla współczesnych) rezygnację z siebie, własnej osobowości. Stała za nią zawsze podwójna, sprzeczna motywacja: duma i skromność, zadowolenie ze swoich czasów, ale i poszukiwanie tego, co ponadczasowe, piękne, doskonale wykończone, niezmienne. Uniwersalizm to wyrwanie dzieła „swoim czasom", to rezygnacja z nowatorstwa, które przez chęć odróżniania się zawsze uczyni z autora – pisarza doczesnego. Jednak, co może zaskakiwać, „Intelektualizmowi jest potrzebna publiczność"[79] i klasyk się od niej nie odwraca.

Naturalność – zdaniem Peyre'a – dla klasyka była czymś zgoła innym niż sama natura, w której piękno i doskonałość wątpił[80]. To pewnie dlatego romantyzm postrzega się jako wielki czas „powrotu do natury", zarzucając klasycyzmowi sztuczność. „Sztuka klasyczna nie jest naturalistyczna, «mimo pozorów naturalizmu jest ona czystym idealizmem» twierdzi z większą słusznością René Bray. Nie można też jej nazwać realistyczną"[81]. Peyre nie bez racji nazywa ją raczej „nadrealistyczną"[82], ponieważ jej celem nie miał być detaliczny opis rzeczywistości, lecz dotarcie do „nadrzeczywistości świadomości". Może to powodować u współczesnego odbiorcy wrażenie „niedosytu", „nieprawdziwości" czy sztuczności klasycznej wizji świata.

Z kolei podporządkowanie tworzenia regułom oznaczało dla klasyka dobrowolne oddanie się pracy oczyszczania, wykuwania, przekształcania, której cel zasadzał się na przekonaniu, że największym wrogiem literatury jest wszelka łatwość. „W ograniczeniu dopiero ukazuje się mistrz / i tylko prawo może dać nam wolność" – głosił słynny dwuwers Goethego, ulubionego klasyka Peyre'a[83]. Pascal również hołdował ideałowi wstrzemięźliwości, a więc osiągania najsilniejszych efektów za pomocą najprostszych środków. To dlatego klasycyzm wystąpił przeciw barokowym dziwactwom *préciosité*. Osławione trzy jedności – do których sprowadzono ten aspekt poetyki klasycznej – relatywnie późno pojawiły się w sztuce i wyrastały z ówczesnej potrzeby zmian, postępu, były zatem oznaką nie przestarzałego tradycjonalizmu, a nowatorstwa. Zresztą wyśmiewany później klasycystyczny „formalizm" był po prostu elementem estetyki, w którą wpisane zostały: doskonałość wykończenia, bezbłędna kompozycja, precyzyjny język, harmonia, równowaga, a nade wszystko oszczędność.

[79] Tamże, s. 109.

[80] Ta spektakularna katastrofa czasów oświecenia – trzęsienie ziemi w Lizbonie i następująca po nim fala tsunami – która obróciła w gruzy wielowiekową pracę człowieka, odcisnęła silne piętno na wielu dziełach tej doby, komplikując optymistyczną (jak by się wydawało) ufność w antropocentryczny model świata.

[81] Tamże, s. 114.

[82] Tamże, s. 115.

[83] Tamże, s. 125.

„Nie trwonić" to pierwsza i najważniejsza zasada klasyka, który nie obawia się samoograniczenia, bo dzięki niemu może dowieść swojej wolności i mistrzostwa. Druga to odpowiedniość. Poszukiwanie zgodności między materią dzieła a reakcją publiczności nawiązywało do bliskiego Grekom ideału piękna jako „wyrazistego pożytku"[84], który dzisiejsza krytyka – jak sugeruje Peyre – spłyca nieco do pojęcia „funkcjonalności". W istocie jednak klasycyzm nie wyrzeknie się takiej „nieczystej" estetyki.

Czy klasycyzm to synonim „właściwości moralnych", jak chciałby tego André Gide?[85] Będzie to pewnie kolejny paradoks, gdy okaże się, że klasyk Peyre'a nigdy nie przedkładał etyki nad estetykę, nie dawał się też wprzęgnąć w służbę polityki – w przeciwieństwie do często zaangażowanego w walkę na rzecz narodu romantyka. Moralna wartość pracy klasyka nie była narzuconym z zewnątrz dydaktyzmem ani użytecznością, choć niewątpliwie ten artysta zwrócony był w stronę społeczeństwa, chciał mu się podobać i „uczyć cnoty". Ważniejsza jednak niż moralna ocena czyjegoś dzieła okazywała się moralność pisarza nie tyle jako autora, ile jako człowieka, którego zadaniem było wcielenie szlachetnej idei *honnête homme*. Ten arystokratyzm moralny klasyka polegał również na zgodzie z istniejącymi hierarchiami społecznymi, a nie na obojętności czy konformizmie.

Co zaś do naśladowania starych mistrzów – zdaniem Peyre'a wiek XVII nie odczuwał nostalgii za utraconym światem antyku, jak szesnastowieczny humanizm, ani też nie kierował swojego rewizyjnego spojrzenia nieustannie w przeszłość jak późniejszy romantyzm. Klasycyzm był epoką dumną ze swojej nowoczesności, optymistycznie i z wiarą patrzącą w przyszłość, nieszukającą w starożytności spokojnej przystani ani pięknej scenerii.

Ideał artystyczny klasycyzmu, choć bierze się z umiłowania formy, nie prowadzi do formalizmu. Klasyk dba o to, by słowa go nie ponosiły, by nie wyprzedzały ani uczuć, ani myśli. Wygładza, oczyszcza, szlifuje, „przygasza" formę, eliminuje, a wszystko po to, by upiększać, pogłębiać, transformować[86]. Ceni szczególnie kompozycję, największe zagrożenie dla sztuki upatrując nie w chaosie, lecz w dekompozycji, a więc złym zespoleniu treści i formy. Piękno klasyka to piękno porządku, wywiedzione z natury drogą selekcji. Wstrzemięźliwość nie przeczy tu przeżyciu i prowadzi do osiągnięcia równowagi. Peyre pisze:

> Sztuka klasyczna to gorący metal odlany w przygotowanej dla niego formie, materia pieczołowicie wygładzona, której nadano przezroczystość kryształu, przekazała nam szereg rzadkich przykładów skończonego i pogodnego piękna Greków. Temu pięknu towarzyszą wyniosłość i stylizacja, mogące niekiedy paraliżować życie[87].

[84] Tamże, s. 131.
[85] Tamże, s. 132.
[86] Tamże, s. 157.
[87] Tamże, s. 175.

Naszkicowałam tę mapę pojęcia klasycyzmu nie tyle po to, by przyjrzeć się jego historycznym początkom, ile by zobaczyć, jakie są jego elementy znaczące i które z nich były aktywizowane w XX wieku. A ponieważ, zaintrygowana tekstem Ireny Krzywickiej, chciałam w tej książce zadać pytanie o możliwość istnienia kobiecego klasycyzmu jako realizacji określonej poetyki, muszę wytropić przecinające się ścieżki klasycyzmu i genderu. U Peyre'a nie znajduję tych punktów wiele.

Pierwsza wzmianka dotyczy *Traktatu o pożądliwości* Jacques'a Bénigne'a Bossueta wydanego w 1694 roku, w którym teolog skrytykował nie tylko kobiety czy przykrą konieczność zawierania małżeństwa, ale również wszelkie formy ulegania przyjemnościom cielesnym (związanym z seksem, patrzeniem, a nawet jedzeniem). Badacz klasycyzmu łączy tę wypowiedź z purytańskim (czy lepiej powiedzieć jansenistycznym) klimatem wokół spraw płci, który skutkował zauważalnym w pisarstwie kobiet tego czasu (pani de Clèves czy pani de Sévigné) „lękiem przed miłością"[88]. Druga wzmianka pojawia się na marginesie tragedii Racine'a, w których to właśnie kobiece postaci stały się nośnikami zagrażającej rozumowi (i moralnemu ładowi) „rozjątrzonej i nieodpowiedzialnej namiętności"[89]. Trzecia mówi o ulubionych bohaterach siedemnastowiecznego klasycyzmu, jakimi byli zakochany kawaler i towarzysząca mu dama w roli obiektu pożądania lub kusicielki. Czwarta zaś określa ideał piękna klasycznego jako połączenie sprzeczności: „męskiego zdecydowania" i subtelnej gracji nienazwanej wszak nigdzie „kobiecą"[90]. Peyre wyraźnie przeciwstawia również moralną, ale niezaangażowaną politycznie twórczość klasyków podważającym hierarchie społeczne powieściom D. Richardson, G. Eliot czy G. Sand[91]. To wszystko. Znaczące wydaje się to, że trop genderowy odsyła nas najczęściej do konfliktu rozumu z uczuciami lub seksualności z porządkiem moralnym, a także tego, co (uniwersalnie) klasyczne i (kobieco) polityczne. Niewiele, zwłaszcza gdy chcemy wytropić pojawiający się (a może właśnie nieprojektowany) na gruncie poetyki klasycyzmu model kobiecego autorstwa.

Interesujący mnie wątek odnajdę za to w książce Ryszarda Przybylskiego *To jest klasycyzm*, w rozdziale poświęconym poezji Julii Hartwig:

> Nie jest wykluczone, że nie byłbym zdolny przeżyć mądrych snów Julii Hartwig, gdyby nie kilka rozmów z Anną Achmatową, które raz na zawsze nauczyły mnie odróżniać poezję kobiecą od poezji kobiety. Kiedy bierzemy do ręki poezję kobiecą, czujemy, jak zamyka się nas w wąskim kręgu spraw, które tłum wiąże z zajęciem i powołaniem płci pięknej. Buduar, rodzina, sztambuch, tkliwość i może coś jeszcze, ale zawsze w tym rodzaju. Kiedy mamy jednak do czynienia z poezją kobiety, o! wówczas i umie-

[88] Tamże, s. 299.
[89] Tamże, s. 99.
[90] Tamże, s. 179.
[91] Tamże, s. 139.

> rającym, ludowemu grajkowi i uczonemu, śniącym poetom i cynicznym kupcom – zostaną ukazane rzeczy niezmiernie ważne w sposób nieprzeciętny i niezwykły[92].

W tej pochwale twórczości kobiety-klasyka rozpoznajemy często stosowaną w krytyce literackiej strategię, którą Izabela Filipiak dowcipnie nazwała wybieraniem „świętej między niewiastami". Polega ona na przeciwstawianiu sobie odmiennych sposobów pisania, uprawianych przez kobiety, z których jeden jest głęboki, uniwersalny, zaś drugi powierzchowny, płytki, ograniczony i ograniczający. Widać tu wyraźne wartościowanie – im mniej autorka pisze na tak zwane kobiece tematy, tym lepiej dla klasyczności jej dzieła.

Zastanawiam się, jak Ryszard Przybylski zinterpretowałby historię dwóch gobelinów i rywalizujących tkaczek: czy Arachne byłaby dla niego właśnie taką artystką, zamykającą się w kręgu kobiecych problemów, zaś Atena wielką poetką objawionych prawd? Z drugiej strony to ciekawe, że i dla niego, podobnie jak dla Nancy Miller, tak istotne kryteria stanowią temat i perspektywa patrzenia. Z tą różnicą, że o ile Przybylski ceni wyżej w twórczości kobiet odejście od kobiecości, o tyle Miller jej wyrażenie. Choć Henri Peyre nie pisze nic o klasycznej hierarchii tematów, które to kryterium przecież obniżałoby rangę niezwykle cenionych przez niego sztuk Moliera, polski badacz mówi wprost: „Buduar, rodzina, sztambuch, tkliwość i coś jeszcze, ale zawsze w tym rodzaju" – to metonimiczne wyobrażenia zbyt niskiej dla klasycznego dzieła tematyki: rodzinnej, domowej, sentymentalnej, wspomnieniowej (autobiograficznej?) i być może jakiejś jeszcze, ale zawsze w tym rodzaju. To przeciwstawienie wzniosłości i codzienności jest tutaj istotne, o tyle, o ile problematyzuje – z punktu widzenia klasyka – status sztuki realistycznej i samego realizmu.

Co ciekawe, te „rzeczy niezmiernie ważne" nie są tu wcale doprecyzowane – nie wiemy, czy chodzi o politykę, konflikty zbrojne, filozoficzne dumania nad przemijalnością świata czy może sztuką poetycką – przeczuwamy jednak, że są one niecodzienne. Podobnie jak sposób ich przedstawienia: „nieprzeciętny i niezwykły", co naprowadza nas na zagadnienia stylu, tak ważne dla siedemnastowiecznych klasyków. Zasada odpowiedniości tematu i języka jest przez Przybylskiego subtelnie zasugerowana, jednak z największą emfazą określa on sposób, w jaki klasyczne dzieło kobiety oddziałuje na swojego odbiorcę – i to bez względu na jego społeczne pochodzenie, wykształcenie, predyspozycje moralne i, jeśli się nie mylę, również stan zdrowia.

Taka poezja:

> […] jest bowiem objawieniem. Jak sen profetyczny, jak inicjacja. Jest w niej coś szalonego, ponieważ każde objawienie jest buntem: narusza ustalone wyobrażenia. Jest w niej mądrość, ponieważ sen profetyczny jest pamięcią ludzkości. Jest w niej dyscyplina, ponieważ każda inicjacja jest rytuałem.

[92] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 54–55.

Rozpoznajemy znane już oblicze klasycyzmu, który wchłonął, ujarzmił i przyswoił romantyzm, ale przyjrzyjmy się bliżej wyrażonym tu sprzecznościom. Przybylski podkreśla antyracjonalne i quasi-religijne źródła sztuki kobiet: objawienie, sen proroczy, inicjacja. Jest tu miejsce na bunt, transgresję, szaleństwo, lecz zawsze w ramach odwiecznej kulturowej wspólnoty („pamięć ludzkości").

> Kobieta z reguły nie narusza tradycji, ponieważ podtrzymuje życie. Dlatego jej poezja cofa się do najbardziej zasadniczych pierwiastków tej sztuki, ku snom, ku magii, ku religijności. I jednocześnie ponieważ podtrzymuje życie, jej poezja jest całkowicie współczesna[93].

W jaki sposób kobieta twórczyni może dokonać buntu, „naruszyć ustalone wyobrażenia", jednocześnie nie naruszając tradycji, która tak często zamykała jej świat w granicach buduaru, kuchni czy salonu? W jaki sposób jej twórczość ma być współczesna, będąc skierowana zawsze w stronę mitycznych początków, prehistorii? W jaki sposób jej poezja ma wyjść poza ciasne ramy kobiecości i pozostać archetypicznie kobieca, macierzyńska, szalona, „obrzędowa"? Czyżby dla kobiety drogą do stania się klasykiem był… romantyzm?

Nie stawiam tego pytania po to, by przywrócić ostrość opozycji klasycyzm–romantyzm i wykazać, że sposób myślenia Przybylskiego o kobiecym pisaniu z trudem mieści się w zarysowanym wcześniej klasycznym ideale sztuki. Chodzi mi raczej o to, by dostrzec paradoksalny fakt, że nawet z pozycji klasyka dowartościowuje się twórczość kobiet, odwołując do kluczowych w romantyzmie pojęć: natchnienia, szaleństwa, transgresji, jak również do niezwykle esencjalistycznych i tradycjonalistycznych wyobrażeń kobiecości, czyniących z kobiety bardziej mit niż żywą postać. Czy nie taki sposób czytania kobiecości przez romantyków dekonstruowała Maria Janion w Mickiewiczowskim wykładzie o Polce, w nieustannym alegoryzowaniu kobiecości?[94]

Jeśli mam rację, oznaczałoby to, że w przypadku mówienia o kobiecym pisaniu to właśnie „romantyzm" odegrał rolę klasycznego paradygmatu tworzenia, jakby wszystko, co się nie mieści w tym modelu: intuicyjnym, macierzyńskim, quasi-religijnym, nastawionym na przeszłość, mitycznym, na poły szalonym, na poły śniącym, było mniej głębokie, autentyczne, prawdziwe. Co w takim przypadku zrobić z tradycją realistycznego pisania, którą kobiety autorki, zwłaszcza powieściopisarki, w dużej mierze tworzyły? Płótno Arachne uderzało przede wszystkim doskonałością odwzorowania rzeczywistości – „byk był jak żywy" – trudno dla niego wyrazić uznanie, odnosząc się czy to do romantycznego, czy też klasycznego ideału piękna. Dlatego, choć tropić będę pojawiające się w XX wieku w recepcji twórczości kobiet napięcia między tymi dwoma paradygmatami tworzenia, podobnie jak Henri Peyre, nie rozstrzygam, który z nich

[93] Tamże.

[94] M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

jest bardziej „realistyczny". „Oba są albo mogą być realistyczne. Pierwszy dlatego, że uznawał prymat intelektu, dążył do refleksji bezosobowej i w ten sposób podporządkowywał się przedmiotowi swojej obserwacji, przyjmując postawę w istocie naukową […]", drugi dlatego, że „niczym nieograniczona wyobraźnia i ogromna wrażliwość umożliwiają romantykom intymny kontakt z rzeczywistością i pozwalają dotrzeć, nie zatrzymując się na powierzchni zjawisk i odrzucając naukową szczegółowość, do istoty rzeczy"[95].

Nowoczesność wyeksponowała rolę podmiotu, indywidualizmu i szczerości w procesie twórczym. Tym trudniej jest chyba z dzisiejszej perspektywy interpretować rozmaite gesty dystansowania się autorek od własnej płci, ich próby wychodzenia poza przypisane kobiecie w kulturze i tradycji literackiej tematy i style ekspresji. W moim przekonaniu propozycja Ryszarda Przybylskiego doprowadza jednak ostatecznie do zanegowania znaczenia i wartości płci w procesie tworzenia i interpretacji, a jego podstawą pozostaje esencjalistyczne i tradycjonalistyczne rozumienie kobiecości. W ten sposób na gobelinach Arachne i Ateny dostrzeżemy same przedstawienia bez okalającej ich ramy, jaką stanowią sygnatury obu autorek.

W klasyczną koncepcję tworzenia, zostawiającą więcej miejsca na dystans, wymowne milczenie, samoograniczenie, wpisana jest jednak możliwość pozostawienia takiej sygnatury, która nie byłaby autorskim znakiem ujawnionym wprost, za pomocą wyrazistego wzoru odcinającego się od reszty kompozycji. To oznacza, że możemy porzucić jałowe spory o to, która z Owidiuszowych bohaterek piękniej przędła, której znak jest bardziej lub mniej kobiecy. Gałązka oliwna czy przetykany kwiatami bluszcz? Czy sygnaturę musimy zawsze zobaczyć jak pieczęć odciśniętą na wosku? „Ariadna skałom opowiada swe krzywdy" – ten wers Racine'a przytacza Peyre – czy nie jesteśmy w stanie dziś usłyszeć jej żałobnej pieśni i uznać za równie kobiecą, co dzieło Arachne?[96]

Dwudziestowieczny kobiecy klasycyzm chcę rozumieć jako nieoczywistą próbę pogodzenia romantycznej i klasycznej wizji świata i twórczości, podejmowaną przez wszystkie wybrane przeze mnie pisarki, choć na różne sposoby. Jego patronką mogłaby być Atena, ze wszystkimi ambiwalencjami, które kryją się w tej przedziwnej mitologicznej figurze, uwikłanej w niejednoznaczną relację z „tą drugą", Arachne. Kobiecy klasycyzm to nie spójna nazwa dla określonej poetyki pisarstwa kobiecego, przeciwstawna arachnologicznej, lecz raczej inna niż somatyczna podstawa do mówienia o kobiecych strategiach autorskich. Inna, bo akcentująca racjonalne, intelektualne i społeczne aspekty tworzenia kobiet, które dystansowały się od własnej płci, ale jednocześnie na różne sposoby próbowały wyjść poza opozycję głowy i ciała, niekoniecznie po prostu wybierając to drugie. Posługując się metaforą pszczelą, chciałabym wskazać na

[95] H. Peyre, *Co to jest klasycyzm?*, dz. cyt., s. 116 oraz 117.
[96] Tamże, s. 171.

istnienie w tradycji pisania kobiet nieco innego (nie somatycznego, lecz nadal materialistycznego) modelu cielesnej partycypacji.

Kobiecy klasycyzm to też być może pewien nurt w dwudziestowiecznym pisarstwie kobiet, który wiele czerpać będzie z przepisywania dziedzictwa Elizy Orzeszkowej realistki. Oprócz tego, że figury Arachne i Ateny wskazują na kluczowe dla niego konflikty: ciała i rozumu, materialności i duchowości, tekstualności i seksualności, osobistego i publicznego, afirmatywnego i negatywnego, wspólnotowego i samotniczego, uległego i zbuntowanego, stanowić będą również sygnał toczącej się między kobietami pisarkami dyskusji o reprezentacji, o sposobach naśladowania rzeczywistości i realizmie. Dyskusji tym ciekawszej, że toczonej w momencie, w którym europejska literatura nowoczesna wkraczała w „kryzys *mimesis*". Czy mógł być nowy kobiecy klasycyzm w czasach, w których sama nowoczesność zaczęła kwestionować swoje racjonalne, kulturowe i filozoficzne podstawy?

Część 2

IRENA KRZYWICKA I ZAANGAŻOWANIE W LITERATURĘ

Portret: akuszerka, czyli kochanka króla

Ze swojego najbardziej znanego zdjęcia – pocztówki z serii „Współcześni pisarze polscy" z lat 30. XX wieku – Irena Krzywicka wpatruje się w nas szeroko otwartymi, ciemnymi oczami. Intensywność jej spojrzenia pogłębiają nieruchomy spokój i powaga malująca się na jej twarzy. Jest w tym jakiś wyraz zatroskania, ale jest też niepokojąca bezpośredniość – jakby ci się ktoś uparcie przypatrywał, jakby zaraz miał powiedzieć napominająco: „Czy wiesz, co czynisz?". Ten sam wizerunek, zwielokrotniony w konwencji *Marilyn Monroe* Andy'ego Warhola, widnieje na okładce zbioru publicystyki międzywojennej pod redakcją Agaty Zawiszewskiej pod wiele mówiącym tytułem *Kontrola współczesności*.

W książce *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej* szczecińska badaczka odzyskała postać międzywojennej kobiety intelektualistki, wydobyła ją z cienia słynnej „gorszycielki". Niebezpiecznie jest igrać z przezwiskami, bo czasem – jak na ironię – powtórzone wiele razy zasłaniają ostatecznie prawdziwą twarz. Jakie ma to skutki, pokazuje krok po kroku Agata Zawiszewska, przyglądając się recepcji publicystyki i krytyki literackiej Krzywickiej zarówno przed-, jak i powojennej. Badaczka zwraca uwagę, że:

> Krzywicka mówiła innym językiem niż środowisko skamandrycko-wiadomościowe, z którym ją kojarzono i do którego ona sama chciała należeć; że czytano jej teksty „przez" teksty Tadeusza Żeleńskiego-Boya, zgodnie zresztą z paradygmatem kobiecej niesamodzielności intelektualnej; że wątek obyczajowy w biografii tej kobiety, dzielącej życie „prywatne" z mężem, a życie „światowe" z przyjacielem, przysłaniał skutecznie jej działalność intelektualną[97].

Pomimo popularności Krzywickiej, która pojawia się w pokoleniowym wspomnieniu nieco młodszych kobiet pióra (Agata Tuszyńska pisze o Stefanii Grodzieńskiej), a także jako bohaterka licznych skeczy i wierszy satyrycznych[98],

---

[97] A. Zawiszewska, *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2010, s. 7.

[98] A. Tuszyńska, *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999, s. 11.

jeszcze w dwudziestoleciu utarło się myśleć o niej jako „przyjaciółce" skamandrytów, „pomocnicy" Boya, nie zaś oryginalnej, samodzielnej publicystce i krytyczce. Jest właściwie nieobecna w pamiętnikach czy wspomnieniach Aleksandra Wata, Władysława Broniewskiego, Andrzeja Stawara czy Witolda Wandurskiego, o których sama pisze w autobiograficznych *Wyznaniach gorszycielki*. Nie odnajdziemy jej portretu ani w *Alfabecie wspomnień* Antoniego Słonimskiego (1975), ani w *Alei przyjaciół* (1984) Jarosława Iwaszkiewicza[99]. Jej nazwisko nie znalazło się również we wspomnieniowej księdze, wydanej w Londynie w 1957 roku z okazji XXX-lecia „Wiadomości" ani w numerze specjalnym pisma z 1973 roku[100]. W znanej książce Józefa Hena pt. *Boy-Żeleński. Błazen-wielki mąż* jest już nikim innym jak po prostu „kochanką Króla".

Twórczy związek ze starszym mężczyzną dla wielu jest wyraźnym obciążeniem w jej biografii intelektualnej, kwestionuje autentyczność jej emancypacji.

> Jej sekciarska dewocja jak bluszcz oplata posąg Boya-mędrca. Ta bluszczowość jest bardzo kobieca, ale w tym sensie kobiecości, z jakim Krzywicka pozornie walczy… Rzecz prosta, w walce o nową kobietę takie paradoksy są niedopuszczalne. Toteż Krzywicka, uważając się za prekursorkę w tej walce, w gruncie rzeczy nie wychodzi poza granice normalnego mieszczańskiego gineceum[101].

Agata Araszkiewicz mówi wprost o „złej mitologii" Krzywickiej, która uczyniła z niej „fałszywą przyjaciółkę sprawy kobiecej, degeneratkę, po prostu agentkę komunizmu"[102]. Z jednej strony niesamodzielna, zależna od mężczyzn, zdobywająca dzięki nim swoją pozycję w świecie literackim, z drugiej – wyłączona ze środowiskowej (i ideowej) wspólnoty, osobna, pominięta.

---

[99] Nie dziwi się temu wcale Anna Nasiłowska, uważając, że łączyły ją ze Słonimskim dość powierzchowne więzi, zaś Iwaszkiewicz nigdy nie ukrywał pewnej niechęci do niej. Książce Agaty Zawiszewskiej Nasiłowska stawia z kolei zarzut niepotrzebnego brązownictwa postaci, która powinna pozostać ambiwalentna ze względu na swoje bezkrytyczne podejście do oświeceniowej idei postępu, a także absolutyzację kategorii świadomości. A. Nasiłowska, *Życie świadome i nieświadome*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4, s. 120–125.

[100] W tym numerze pojawia się jedynie jej głos w ankiecie dotyczącej działalności „Wiadomości Literackich". Krzywicka miała świadomość tego pominięcia, traktowała je jak wyraz lekceważenia jej dorobku i roli w kształtowaniu pisma. Próbowała też przeciw niemu protestować, ale bezskutecznie. A. Zawiszewska, *Życie świadome…*, dz. cyt., s. 11.

[101] L. Kruczkowski, *Literatura na froncie społecznym*, [w:] tegoż, *Literatura i polityka*, t. I: *W klimacie dyktatury 1927–1939*, Warszawa 1971, s. 80. Nie chodzi tu o jakąś męską złośliwość – przeświadczenie o „niesamodzielności" myślowej Krzywickiej można odnaleźć również w (kobiecych) tekstach, które w założeniu miały odzyskiwać tę postać. Zob. A. Baranowska, *Koniec czwartkowych salonów*, [w:] tejże, *Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej*, Warszawa 1986, s. 108–135.

[102] *Feminizm a lewica, czyli kobiety żyją w PRL-u. Dyskusja z udziałem Bożeny Umińskiej, Agaty Araszkiewicz, Agnieszki Graff, Teresy Oleszczuk, Kazimiery Szczuki, Kingi Dunin*, „Res Publica Nowa" 2000, nr 1, s. 31. Co ciekawe, ten wizerunek Krzywickiej odnaleźć można, zdaniem Araszkiewicz, w tekstach jej najbardziej znanej biografki – Agaty Tuszyńskiej.

Podobny paradoks można odnaleźć we wspomnieniach bliskich, ale tym razem dotyczy on tej najbardziej osobistej, kobiecej strony Krzywickiej. Choć w swojej działalności literackiej bardzo często poruszała ona zagadnienia przemian modelu kobiecości, była też przekonana o jej politycznym i artystycznym znaczeniu, dla wielu osób z jej otoczenia pozostała kimś o niejednoznacznej płci. „Bliscy mówili do niej «Matek». Czasem śmiali się, pytając, czy jest mężczyzną czy kobietą"[103] – pisze Agata Tuszyńska. Syn, Andrzej Krzywicki, również w ten sposób ją zapamiętał:

> Pamiętam matkę jako osobę dosyć męską. Wydawała mi się zawsze stara. Nigdy nie była w moim typie. Chodziła szybko, sprężystym krokiem. Była surowa, stanowcza i konsekwentna. Jeśli coś przeskrobałem, przestawała ze mną rozmawiać. To była główna kara. Bardzo tego nie lubiłem[104].

Mężna kobieta i kochanica króla. Intelektualistka z męską głową i gorszycielka z płcią na wierzchu. Agata Tuszyńska kreśli jej obraz jako kobiety żyjącej w poczuciu wyjątkowości, a raczej wyższości, zwłaszcza względem innych kobiet. Preferowała towarzystwo mężczyzn, mówiła ich językiem. To fakty czy interpretacje biografki? Większość badaczek feministycznych próbowała jakoś rozwikłać niepokojący splot: emancypantka, która negatywnie wypowiada się o innych kobietach, która korzysta z męskiego autorytetu.

Joanna Krajewska pisze o specyficznej, niemal „boskiej" („olimpijskiej") aurze, jaka otaczała bywalców górnego piętra kawiarni „Ziemiańska" oraz częstej opinii, że „kobietom aspirującym do przyjęcia w poczet skamandrytów, oprócz ambicji intelektualnych, towarzyszyć mogła również fascynacja erotyczna"[105]. Sama Krzywicka nie ukrywała, że dostanie się na „górkę" stanowiło przedmiot jej młodzieńczych marzeń, ale czy miały one rzeczywiście charakter „erotyczny"? Chyba zbyt mało miejsca poświęca się w badaniu procesów emancypacyjnych roli, jaką odegrała w nich ambicja kobiet, potrzeba uznania i posiadania władzy rozumianej jako wpływ na rzeczywistość własną i innych. Sandra Gilbert i Susan Gubar chciały opisać ten mechanizm wchodzenia w tradycję dwudziestowiecznej autorki, sięgając po psychoanalitycznie objaśniany „kompleks przynależności". Łączyły go również z „motywacją erotyczną" (często nieuświadamianą), ale podkreślały też wagę kobiecych świadomych wyborów i strategii samorealizacji, przede wszystkim zaś potrzebę zachowania dwugłosowości kulturowego dziedzictwa.

> Jeśli zastosujemy model kompleksu przynależności do opisu kobiecej historii literatury, zobaczymy autorki oscylujące w żmudnym procesie kształtowania własnej tożsamości między tradycją matrylinearną i patrylinearną. […] lojalność wobec lite-

[103] A. Tuszyńska, *Długie życie gorszycielki…*, dz. cyt., s. 7.

[104] Tamże, s. 47.

[105] J. Krajewska, *Kobiecy kompleks przynależności*, [w:] tejże, *Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2014, s. 112.

> rackich ojców nie likwiduje nieuchronnie tęsknoty za literackimi matkami; lęk przed tymi ostatnimi nie zawsze prowadzi do pragnienia tych pierwszych[106].

Według Krajewskiej, zarówno biograficzne, jak i pisarskie wybory Ireny Krzywickiej świetnie pokazują działanie owego „kompleksu przynależności" w praktyce. Jako autorka poszukiwała ona swoich:

> […] wielkich poprzedniczek, ustanawiała międzypokoleniową łączność kobiet-pisarek i jednocześnie dystansowała się od osiągnięć twórczych swoich koleżanek, lansując intelektualistyczny model literatury wsparty na autorytecie „ojców", w którym jednak udało jej się zawrzeć kobiece tematy i problemy[107].

Zasadniczo zgadzam się z tą interpretacją: Krzywicka nie chciała wybierać między dziedzictwem „matki" i „ojca", co więcej, próbowała je jakoś uzgodnić, zsyntezować. Niepokoi mnie jednak stwierdzenie, że niekwestionowanym świadectwem oddziaływania autorytetu „ojców" miałby być zaproponowany przez Krzywicką intelektualizm. Czy rozum, mądrość, racjonalność są własnością mężczyzn? Czy kobiety, powołując się na te idee, pożyczają je od „ojców"? Metis została pożarta przez Dzeusa, ale czy powinniśmy o niej zapomnieć, oddając jej przymioty (mądrość, sprawiedliwość, dobra rada) temu, który ją pożarł?

Kim jest pisarka albo czy od pióra zmienia się płeć?

> Literatura kobieca była długo bezpłciową; powieści Orzeszkowej, wiersze Konopnickiej mógł tak samo dobrze napisać mężczyzna.
>
> Karol Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej*

W XIX wieku dominuje przeświadczenie, że twórczość kobieca niedomaga intelektualnie, brakuje jej celowości i konsekwencji w formie, jest zbyt emocjonalna, zbyt eruptywna i zbyt podporządkowana impulsom ciała. Ciała, dodajmy, słabego, ściśniętego gorsetem, wystrojonego w koronki, falbanki i tiule lub wręcz przeciwnie – pozbawionego kobiecego powabu. Można odnieść wrażenie, że bez względu na stopień manifestacji swojej żeńskości każdej dziewiętnastowiecznej autorce – zarówno wyzwolonej sawantce czy bojowniczce o równouprawnienie, jak i tradycyjnej „matronie" – groziło oskarżenie o „po-

[106] S. Gubar, S. Gilbert, *No Man's Land*, dz. cyt., s. 169. Amerykańskie badaczki podkreślają znaczenie wyboru słowa „przynależność" w miejsce tradycyjnej kategorii literaturoznawczej „wpływu" – to pierwsze wiąże się z motywacją wewnętrzną, potrzebą podmiotu, który wykonuje świadomy gest genealogiczny, zaś drugie najczęściej oznacza jakąś zewnętrzną siłę, oddziałującą na podmiot i dokonującą w nim zmian.

[107] J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą…*, dz. cyt., s. 119.

zbawianie się płci". Nie zawsze zresztą było ono negatywnie wartościowane, o czym świadczy słynny „komplement" Teodora Jeske-Choińskiego dotyczący „męskiej głowy" Elizy Orzeszkowej. Niemniej jednak trudno nie przyznać racji Krystynie Kłosińskiej, gdy przekonuje, że w pierwszej połowie XIX wieku już samo złapanie za pióro mogło być postrzegane jako transgresja: „Czyniąc siebie mężczyzną, kobieta-autor przekształca się w postać hybrydyczną, tzn. w hermafrodytę"[108].

Czy powtarzające się zarzuty o wtórność, imitatywność wobec wzorów męskiej literatury, fundamentalny brak oryginalności nie brały się właśnie z tego przeświadczenia o męskim charakterze twórczości i wynikającej z tego faktu dwupłciowości kobiecego autorstwa? Jeśli bowiem pisarki przekraczały swoje role społeczne i chciały się stać „jak mężczyzna", to czyż nie były skazane na bycie zaledwie jego nieudaną kopią również w sztuce? Owo przekroczenie kobiecej roli interpretowane było w przypadku pisarek dwojako: albo jako „doszywana męskość", albo jako apłciowość – zawsze jednak będąca odbiciem nie-swojej, nieprawdziwej tożsamości.

> Szpetne „wieszczki" Wiślickiego – ani kobiety, ani mężczyźni – istoty rodzaju nijakiego, mogą być zaledwie imitatorkami tekstów cudzych. U Popławskiego płeć „piękna" uprawia sztukę w sposób mizerny, naśladowczy i nielojalny wobec wzorca, który bezmyślnie zniekształca[109].

Kobieca receptywność i męski aktywizm. W odbiorze twórczości kobiet argumenty estetyczne mieszają się z tymi dotyczącymi płci i seksualności, a także etyki (moralności), ale w sposób przedziwnie odwrócony: w pracy literackiej autorki krytykowane są za coś innego niż w życiu osobistym, a mianowicie za bierne uleganie tradycyjnym wzorcom. I nie chodzi tylko o konserwatywne polskie społeczeństwo, podporządkowane walce o niepodległość, podtrzymywaniu ducha narodowego i religijnego. Jak pokazała to Margaret Homans w dziewiętnastowiecznym dyskursie krytycznoliterackim, w całej Europie pojawia się interesująca mnie dychotomia żeńskiego detalicznego realizmu (*female realism*), utożsamianego z biernym, to znaczy nieselektywnym kopiowaniem rzeczywistości oraz męskiej abstrakcyjnej wyobraźni (*male imagination*), której istotą było artystyczne przetwarzanie. Stanowiła ona konsekwencję ugruntowania się pewnej idei kobiecości, obrazującej akceptowalną społecznie formę udziału kobiet w kulturze, która wyznaczała im rolę „tych, które niosą słowo" (*bearers of the word*)[110]. Pisarki postrzegane były więc jako swoiste pasy transmisyjne między pokoleniami, jako te, które tradycję przekazują, ale jej nie wytwarzają, to zaś miało wpływ na sposób, w jaki odczytywano i wartościowano

[108] Cyt. za: K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, dz. cyt., s. 96. Kłosińska cytuje słowa F. van Rossum-Guyona.

[109] Tamże, s. 96–97.

[110] M. Homans, *Bearing the Word. Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, Chicago 1986.

ich sztukę. Niekoniecznie zresztą negatywnie: chwalone za tradycjonalizm, stawały się częścią kanonicznej narracji. Problematyzuje to jednak kwestię uznawania (bądź nieuznawania) w przeszłości kobiecego nowatorstwa – z jednej bowiem strony podawano je w ogóle w wątpliwość, widząc w kobietach jedynie kopistki, z drugiej – jeśli napotykano gdzieś jego ślady – eksperymenty z formą czy konwencją realizmu – nierzadko interpretowano je jako zniekształcenie, przeinaczenie, błąd w sztuce[111].

Krystyna Kłosińska tak zestawiła krążące u schyłku XIX wieku wyobrażenia na temat różnicy seksualnej wcielonej w pisaniu:

> Mężczyzna „komponuje z celem", zgodnie z wiedzą na temat przedmiotu i znajomości technik artystycznych. Angażuje intelekt. Tworzy, przetwarzając surową materię percepcji. Kobieta „patrzy i co spostrzeże opisuje". Aktywność patrzenia przekształca się w pasywność pisania. Kobieta-autorka ulega i poddaje się naporowi obrazów z zewnątrz. Staje się receptywna, gąbczasta; staje się lustrem, a jej utwór lustrzanym odbiciem […] Rozpuszcza się w tym, co zewnętrzne. Absorbuje, wchłania, nie tworzy […] Kobieta nie mówi – „coś przez nią gada"[112].

W pewnym uproszczeniu można chyba powiedzieć, że stereotyp kobiecego pisania składał się z dwóch zasadniczych komponentów: antyracjonalizmu i wtórności; pierwszy odnosił się do wyobrażenia o cielesnych, emocjonalnych, seksualnych źródłach sztuki kobiet, drugi do przekonania o jej artystycznej zachowawczości i naśladowczości[113].

Wyeksponowałabym jednak i drugą strategię czytania twórczości kobiecej – dla odmiany pozytywną, która z różnicy seksualnej chciała uczynić atut na miarę nowej literatury. Słychać ten dwugłos wyraźniej już w XIX wieku: o ile przeciwnicy upłciowienia literatury widzieli w „kobiecym" sposobie pisania przejawy choroby, degeneracji, zniewieścienia, słabości, o tyle zwolennicy bronili go jako czegoś niezwykłego, nieznanego czy niewypowiedzianego[114]. W XX wieku owo męskie zafascynowanie różnicą przybierało na sile, nie tracąc przy tym jednak ambiwalencji. „Mężczyzna patrzy z ciekawością i sympatią na to, co się dzieje w tym światku, bo jest w tym i socjalnie, i erotycznie

[111] I o tym pisze Nancy Miller w tej części *Arachnologii*, w której pojawia się wątek powieści George Sand. Tak było w przypadku powieści Narcyzy Żmichowskiej, których otwarta forma, często pozbawiona zakończenia, historykom literatury jawiła się jako niedoróbka.

[112] K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, dz. cyt., s. 100.

[113] Osobną kwestią jest to, że od początku stereotyp ten był bardziej genderowy niż biologiczny, skoro służył on również do skrytykowania „zniewieściałej", dekadenckiej twórczości mężczyzn.

[114] Tu ciekawe byłyby odczytania jednego z pierwszych historyków literatury kobiet w Polsce, Piotra Chmielowskiego, zwłaszcza popularne studium pt. *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*. O zapomnianej roli jego prac w kształtowaniu literackiego dyskursu emancypacyjnego pisze Maciej Duda. Zob. M. Duda, *Piotr Chmielowski jako historyk kwestii kobiet i emancypator*, [w:] *Sporne postaci polskiej krytyki feministycznej po 1989 roku*, red. M. Świerkosz, Gdańsk 2016, s. 143–170.

zainteresowany”[115] – tak otwarcie pisze Karol Irzykowski w szkicu z 1909 roku poświęconym powieściom Zofii Nałkowskiej. Oprócz jednak uznania dla literackiej wartości owego nowego tematu (życie nowoczesnej kobiety) i nowej, feminocentrycznej perspektywy, która odróżnia tę twórczość od pisarstwa Orzeszkowej i Konopnickiej, tekst Irzykowskiego powtarza typowe zarzuty stawiane pisarkom: psychologicznej niewiarygodności, rezonerstwa, hipertrofii uczuciowości, bierności w opisywaniu i braku kontroli nad opracowywanym tematem. Co być może szczególnie znaczące, odróżniając twórczość Nałkowskiej od wcześniejszego pisarstwa Orzeszkowej czy Konopnickiej, Irzykowski jednocześnie przemieszcza kobiece pisanie w obszar tradycji męskiej, uznając autorkę *Granicy* za najzdolniejszą uczennicę Żeromskiego[116]. Ten gest będzie wskazywał na nieoczywiste genealogiczne spory, w jakie uwikłana została w międzywojniu literatura kobiet.

Jeśli mogę się pokusić o pewną ogólną uwagę dotyczącą pola literackiego, w jakim znajduje się kobieta autorka w dwudziestoleciu, to widziałabym tu jednak pewne istotne przesunięcie akcentów w stosunku do okresu poprzedzającego pierwszą wojnę. Pisze o tym Agata Zawiszewska, twierdząc, że około 1927 roku, po serii ciekawych, młodych debiutów, krytyka literacka, choć podzielona, była już do pewnego stopnia otwarta na wejście nowego języka prozy. Twórczość Marii Kuncewiczowej (*Przymierze z dzieckiem*, 1927) czy Ewy Szelburg-Zarembiny (*Polne grusze*, 1926; *Dokąd?*, 1927; *Dziewczyna z zimorodkiem*, 1928) co prawda wywołała wśród krytyków poczucie dezorientacji, dotyczące zwłaszcza sposobu przetwarzania i łączenia konwencji powieści młodopolskiej i powieści popularnej[117], niemniej jednak zaczęto już coraz wyraźniej dostrzegać pewne walory kobiecej poetyki drobiazgu: „cudowną zdolność kobiet podpatrywania szczegółów i mikroskopijnych światów, wdzięk i elastyczność ich formy, rentgeniczną przenikliwość psychologiczną i zadziwiającą precyzyjność w pracy”[118]. Jednocześnie zawsze opatrywano je zastrzeżeniem dotyczącym niebezpieczeństw kryjących się w takim pisaniu: zagubienia szerszej perspektywy, zniweczenia patosu, pójścia za głosem mody.

To ważne, że zjawisku nowej prozy kobiet zaczynały towarzyszyć też głosy kobiet krytyczek, tłumaczących czytelnikom pozytywne aspekty nowej estetyki. Być może niedocenione są w tym kontekście wydawane w „Bluszczu” od połowy lat 20. XX wieku felietony Marii Grossek-Koryckiej, zebrane następnie

[115] K. Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej („Kobiety” – „Książę” – „Biała koteczka” – „Rówieśnice” – „Narcyza”)*, tekst publikowany najpierw w „Społeczeństwie” w 1909 roku, potem w „Nowej Reformie” 1910, nr 181 i 183 (cz. I i II) oraz 1911, nr 262 (cz. III), ta druga wersja została przedrukowana w jego *Pismach*, pod red. A. Lama, za którymi cytuję fragmenty tego tekstu: K. Irzykowski, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, *Lemiesz i szpada przed sądem publicznym*, *Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980, s. 541

[116] Zob. szerzej na ten temat J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą…*, dz. cyt., s. 56.

[117] A. Zawiszewska, *Życie świadome…*, dz. cyt., s. 242

[118] [b.a.], *Kobiece niebezpieczeństwo*, „Gazeta Literacka” 1927, nr 6, s. 1.

w książce *Świat kobiecy* (1928), które wyraźnie mówiły o literackim potencjale tej części doświadczenia ludzkiego, jakim jest życie kobiety. Ich autorka przekonywała, że do tej pory zobaczyliśmy w literaturze nie tyle obraz prawdziwej kobiecości, ile jedynie „odbicie odbicia" – jako że był on zapośredniczony przez wyobraźnię mężczyzn. Krytyczka wykorzystała zatem kategorię *mimesis* na rzecz obrony nowej literatury kobiet. Tym bardziej że – według niej – dawniej autorka musiała poprzestawać na kopiowaniu tego męskiego wzoru – „za mało wyszkolona, a może tylko za mało śmiała, by pisać po swojemu"[119].

Za ową przyznaną kobiecie sprawczością stała obietnica odkrycia bogactwa tajemnic kobiecego świata, które czekają tylko na opowiedzenie i w których drzemie wielki potencjał twórczy. Nawoływanie do śmiałego eksplorowania „nowego lądu" przeplata się w latach 20. z głosami o konieczności emancypowania się spod kurateli mężczyzny, który dotąd również w kulturze prowadził kobietę za rękę. Stefania Podhorska-Okołów czy Henryka Zylberowa zachęcały do szczerości, wyzbycia się lęku przed krytyką, przed przymusem robienia wszystkiego „po męsku"[120].

Wyciągając wnioski z lektury książek historycznoliterackich wnikliwie badających spory o literaturę kobiecą tego czasu[121], wskazałabym na zmianę horyzontu oczekiwań międzywojennego czytelnika, który sięgając po książkę kobiety, pragnął wyprawy na nieznany ląd. Nowe tematy i typy bohaterek, inna perspektywa i być może też język. Nowoczesne autorki w swoich utworach miały otworzyć drzwi do tajemniczego, ukrytego świata kobiecego doświadczenia. Przede wszystkim zaś miały wyrazić siebie „naprawdę", obdarzając swoje teksty pewnym „naddatkiem": inności, oryginalności, szczerości. Pisanie „jak Orzeszkowa" czy „jak Konopnicka" okazywało się nie tylko anachroniczne, ale po prostu nieprawdziwe. „Męskie głowy" pisarek wydawały się już nienowoczesne. W ten sposób brak odmiennej od męskiej sygnatury płciowej w tekście kobiety mógł stanowić problem nie mniejszy niż jej (zbyt zauważalna) obecność.

[119] M. Grossek-Korycka, *Świat kobiecy*, Warszawa 1928, s. 19.

[120] Za Agatą Zawiszewską odwołuję się do tych ważnych głosów krytyczek: S. Podhorska-Okołów, *Kobiece niebezpieczeństwo*, „Bluszcz" 1927, nr 14; oraz H. Zylberowa, *Kobieta i kobiecość w literaturze*, „Kobieta Współczesna" 1928, nr 27.

[121] Odsyłam do jednego z pierwszych opracowań tematu w książce Ewy Kraskowskiej *Piórem niewieścim*, do studium historycznoliterackiego Joanny Krajewskiej, a także cytowanych już prac Agaty Zawiszewskiej, np. *Życie świadome…*; Agaty Araszkiewicz, *Zapomniana rewolucja* oraz Małgorzaty Büthner-Zawadzkiej, *Warszawa w oczach pisarek*.

Jazgot niewieści, czyli niech kobiety przestaną być wreszcie takie niezwykłe

Nie ma chyba opracowania dotyczącego historii literatury kobiet lub poetyki kobiecej, które pomijałoby tekst Ireny Krzywickiej zatytułowany *Jazgot niewieści, czyli przerost formy*[122], i słusznie. Opublikowany na łamach „Wiadomości Literackich" pamflet był świadectwem zainteresowania (czytelników, wydawców i krytyków), jakim kobiety autorki zaczęły się cieszyć. Ujawnił on jednak również rozmaite ambiwalencje i nierozwiązywalne – według mnie – sprzeczności, leżące u podstaw pytania o różnicę seksualną w pisaniu. Nie będę drobiazgowo omawiać tej debaty, odsyłając do wspomnianych prac badaczek dwudziestolecia, chcę jednak przyjrzeć się jej z perspektywy problemów, jakie wnosi ze sobą trop ateńsko-arachneński: a więc pytań o kobiecą rywalizację i autorytet, o formę przedstawienia i język, a także o sposób odnoszenia sztuki do rzeczywistości. Również w tym zakresie, w jakim płeć może (i wówczas powinna) manifestować się w tekście literackim. Chcę przeczytać teksty Ireny Krzywickiej i Marii Kuncewiczowej jak dwa gobeliny, żeby zobaczyć (całkiem dosłownie) ich treść. Intryguje mnie również projekt „nowego klasycyzmu", który postulowała autorka *Jazgotu*, jako kontrpropozycję wobec powstającego właśnie nurtu kobiecego pisania.

Irena Krzywicka zaczyna swój tekst od obrazu krytyków siedzących na górce w „Ziemiańskiej" i wyśmiewających „komorniczą" pasję młodych autorek, które próbują w najmniejszych detalach przedstawić rzeczywistość, nie umiejąc „oszacować" literackiej wartości opisu. Mamy zatem dwudziestowiecznych „bogów", którzy z olimpijskich wyżyn swojego autorytetu spoglądają na mrówczą pracę młodych adeptek sztuki. Obok stoi ona – Atena – razem z nimi, choć i osobno. Uznaje te złośliwości i narzekania za lekko przesadzone, również w tym względzie, że pomijają one „grzeszki" mężczyzn na tym polu („potomstwo duchowe Kadena", J, 69). Niemniej jednak zasadniczo Krzywicka zgadza się z kolegami. Kobiety rzeczywiście uległy manierze opisywania wszystkiego ze szczegółami „każdą barwę, każdy dźwięk, każdy ruch, każde utarcie nosa, do licha!" (J, 69). Pogoń za niecodzienną metaforą, zaskakującym połączeniem słów lub porównaniem czyni z ich tekstów nieczytelną sieć analogii, „najdzikszy barok" znaczeń: „niczego się nie powie zwyczajnie" (J, 71). Z jednej strony tematyczne „wyolbrzymianie rzeczy i spraw małych i nikłych", z drugiej – językowe udziwnianie**,** „strojenie najbłahszych czynności w esy floresy stylistyczne**,** w zakrętasy i zawijasy najgorszego smaku" (J, 71), które do złudzenia przypo-

[122] Będę odnosić się do wydania zamieszczonego w książce Joanny Krajewskiej, *„Jazgot niewieści" i „męskie kasztele". Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010, s. 69–75. (Dalej będę posługiwać się skrótem J, numery stron podając w nawiasach).

mina swój siedemnastowieczny prototyp: włoski gongoryzm czy francuską *préciosité*. „Cóż poskromi współczesne córki Gorgoniego" – złośliwie pyta Krzywicka – „pocieszne wykwitnisiostwo"? (J, 73).

W tym usilnym poszukiwaniu oryginalności pisarki zatracają swój własny, indywidualny styl. Również kobiecość, która manifestuje się w ich tekstach, jest dokładnym odbiciem tego, w jaki stereotypowy sposób mężczyźni postrzegają kobiety, kojarząc je z minoderią, histerią, przesadą, sztucznością. Autorki odtwarzają więc i podtrzymują ten (zakłamany zdaniem Krzywickiej) wizerunek kobiety-narcyza, który nałożyła na nie kultura. Ponadto idealizują lub wyolbrzymiają kobiecą emocjonalność, czyniąc z kobiet istoty sentymentalne, egzaltowane, wręcz histeryczne: „Ckliwa adoracja dla rodziców, jednostajna patriotyczna egzaltacja, histeryczny stosunek do miłości, którego by nie zniósł żaden normalny mężczyzna – wszystko to jest nieprawda" (J, 72).

Taki też charakter ma liryzm tej prozy: czułostkowy, sztuczny, koturnowy; wszystko jest nabrzmiałe cierpieniem, rozpacz przeobraża się – jak u Żeromskiego – w urywany szloch, rozdzierający piersi. Polscy pisarze – bo tu już Krzywicka mówi wyraźnie o szerszym zjawisku – nie doceniają wagi intelektu w pisaniu, nie doceniają piękna konstrukcji, która nadaje myślom precyzyjny kształt i jasność. Podporządkowali wszystko uczuciu i wrażeniom, co jest, zdaniem autorki, dziedzictwem przeszłości, śladem dawnego zniewolenia narodowego, które przeistoczyło się w zniewolenie umysłowe, manierę, naśladownictwo. Wyzwaniem dla współczesnego pisarza i pisarki jest wykształcenie nowego języka, „który byłby jasny, prosty, skonstruowany i piękny przez to wszystko, a nie przez natrętne ozdóbki stylistyczne" (J, 74–75) i potrafiłby oddać te wszystkie przemiany, jakich doświadcza człowiek nowoczesny. Niedowład myśli to niedowład stylu. Jako remedium na tę „chorobę" Krzywicka proponuje klasycyzm:

> Kto wie, czy nie stoimy na progu nowego klasycyzmu, który tym bardziej by się nam przydał, że w Polsce rolę klasycyzmu odegrał właściwie romantyzm, a ten dużo stworzył i dużo zepsuł (J, 75).

Jazgot niewieści jest tekstem niebywale konsekwentnym – nie tylko kończy się zachętą do dokonania klasycznej (w znaczeniu anty-romantycznej) rewolucji w literaturze polskiej, ale i cała krytyka twórczości kobiet przeprowadzona jest w nim z pozycji klasyka[123]. To, co jest tu przedstawione jako wada, jest wadą z punktu widzenia klasycznego ideału piękna: brak kompozycji, precyzji,

[123] Nie znalazłam w samym tekście potwierdzenia tezy Agaty Zawiszewskiej, że „Krzywicka wartościowała ujemnie styl wysoce zmetaforyzowany, ponieważ oceniała go z punktu widzenia literackiej lewicy". (A. Zawiszewska, *Życie świadome…*, dz. cyt., s. 328). Wydaje mi się, że potencjalna „lewicowość" projektowanej przez Krzywicką literatury byłaby raczej skutkiem niż źródłem postulowanej rewolucji w języku.

jasności, logiki[124], rozumu, umiaru, dobrego smaku, naturalności. Postawiony zarzut nazbyt drobiazgowego odwzorowania rzeczywistości dotyczy kwestii *mimesis* i świadczy o tym, że Krzywicka opowiadała się za realizmem, ale nie werystycznym, domagała się prawdy przedstawienia, a nie przedmiotu. Prawdziwość, utożsamiana z naturalnością, stanowiła dla niej ważny element dzieła i gwarant szczerości, rozumianej na łaciński sposób: jako brak kłamstwa, udawania. *Sine cera* – „bez wosku" (często dodawanego do stopów złota, by obniżyć koszty produkcji rzeźb) – tak pisali rzymscy rzemieślnicy na tabliczkach zawieszanych na sprzedawanych posągach i na dowód tego wystawiali je na słońce. Dobra i mądra sztuka bez udawania i bez wysilania się, zrozumiała, przystępna, jasna, racjonalna, ponadnarodowa (w znaczeniu europejska), posiadająca swoich mistrzów (Proust, Wells) i biorąca od nich, co najlepsze, by stworzyć własne – czy mamy do czynienia z klasycznym gobelinem Ateny?

Wygląda, że tak, z jedną znaczącą poprawką, a może sprostowaniem. W tekście Krzywickiej „nowy klasycyzm" to sprzeciw wobec… romantyzmu, który w polskiej tradycji literackiej zastąpił klasycyzm. Tym samym autorka nawołuje w nim do porzucenia wskazówek starych mistrzów, neguje ich autorytet, zwłaszcza w kwestii tego, co mieli do powiedzenia na temat kobiet. Tak jak bogini Atena, autorka *Jazgotu niewieściego* chce być ucieleśnieniem innej kobiecości: racjonalnej, a przez to silnej, samoświadomej i żądnej wiedzy, posiadającej wpływ i uznanie, nowoczesnej, wyzbytej fałszywej skromności i kompleksu niższości. Krzywicka chce zerwać z tradycją – czy tak czyni klasyk? Nie ten Eliota ani Przybylskiego. Jego jednak Peyre nazwałby być może „klasycystą", nie klasykiem, bo siedemnastowieczny klasyk to ktoś skupiony na teraźniejszości, dumny z jej osiągnięć, z nadzieją spoglądający w przyszłość. W Polsce międzywojennej byłby nim przede wszystkim nowoczesny intelektualista-liberał – wyzwalający się z ograniczeń dawnych przesądów. Czy mogła nim w równym stopniu być kobieta? „Kobieta z reguły nie narusza tradycji" – pisał Ryszard Przybylski, a kiedy już to robi, to czy jest – czy była wtedy – traktowana jak intelektualistka ze społecznym zacięciem, czy też raczej – jak w przypadku Krzywickiej – jak kolejna skandalistka powiewająca „sztandarem ze spódnicy", w najlepszym razie rozkapryszona mieszczanka z ambicjami?

Trudno powiedzieć, czy w retoryce, po którą sięgnęła w swoim pamflecie Krzywicka, rozpoznano wówczas ślady dziewiętnastowiecznych mizoginicznych wyobrażeń dotyczących kobiecego pisania. Do kanonu tej topiki należały

[124] Odpowiadając z kolei Kuncewiczowej, w tekście *Metafory i metatwory* Krzywicka broniła metafory logicznej (dziś może powiedzielibyśmy za Baumanem „epistemologicznej"), która w odróżnieniu od tej „ornamentacyjnej" nie pełni funkcji poetyckiej, ale poznawczą. Logiczność ma się tu przejawiać w wytłumaczalnym, choć niebanalnym, transferze znaczeń z jednej rzeczy lub zjawiska na inne. Zob. I. Krzywicka, *Metafory i metatwory*, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści"…*, dz. cyt., s. 83–86. W swojej krótkiej odpowiedzi Kuncewiczowa ponowiła argument: nie będę ze ślepcem dyskutować o kolorach, z niedowiarkiem o religii. Zob. M. Kuncewicz, *Jeszcze raz*, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści"…*, dz. cyt., s. 90–91.

przedstawienia plecenia, szczebiotania, strojenia się i uwodzenia, a także przelewania się (w *Jazgocie* „siurkania" i „ciurkania") i nadmiaru. Na pewno jednak wyczytano z niego gest kobiety, która nie chce identyfikować się z opisaną w nim kobiecością, stawiając siebie poza nawiasem wspólnoty płci, po stronie męskiej racjonalności i hegemonii. Zarzut imitowania języka mężczyzn i obrony męskich pozycji władzy przez Krzywicką postawiła wyzwana na pojedynek Maria Kuncewiczowa w tekście *Metaforyzm i męskie kasztele*[125]. Co przedstawiła na swoim gobelinie?

Przede wszystkim człowieka zagubionego w tłumie i przyćmionego przez masę, przytłoczonego własną niewiedzą, małością. A przecież jeszcze do niedawna oglądał on świat ze szczytów kosmosu, „zaczął panować żywiołom", „pracą intelektu i intuicji stwarzał systemy naukowe, badał, odkrywał" i „upajał się swoją boskością" (M, 76). Człowiek współczesny jednak zobaczył, jak bardzo nikła jest jego władza, jak mało jeszcze rozumie z otaczającej go rzeczywistości. Pływa raczej z resztą załogi po bezkresnym i wzburzonym oceanie, raz po raz odkrywając jakiś ląd czy zatoczkę.

> Wobec tych właśnie zmiennych i coraz dalszych perspektyw jakże zabawny musi się wydać punkcik widzenia tych państwa, którzy mówią: „To ważne, a tamto nieważne". Nie jesteś pisarzem, bo zaledwie dotknąłeś człowieka, już – jak pchła – odskakujesz od niego w kolor, w dźwięk, na taflę mahoniu, na gwiazdę… (M, 77).

Kuncewiczowa przedstawia wizję świata, który powiązany jest ze sobą niewidzialnymi nićmi: wzajemne korespondencje, nieoczekiwane podobieństwa między odległymi z pozoru przejawami bytu, człowiek zaś jest uwikłany w te sieci analogii. Jeśli ktoś tak właśnie postrzega rzeczywistość, jego narzędziem odwzorowania świata będzie metafora – mówi pisarka – trop polegający na przepływie znaczeń i obrazów. To specyficzny rodzaj patrzenia wielowymiarowego, w którym:

> […] każda rzecz jest zarazem wielka i jednak mała, siedmiobarwna dzisiejsza i już wczorajsza. Widzenie, oczywiście, uciążliwe dla psychiki mieszczańskiej: przekreśla bowiem możliwość jakiegokolwiek sekwestru… Tysiączne nici metaforyczne, którymi wiąże się zjawiska najbardziej na pozór obce sobie, te nici są przędziwem wszechobjęcia (M, 77).

Kuncewiczowa używa tutaj ciekawej terminologii prawniczej – „sekwestr" oznacza przekazanie lub przejęcie majątku przez osoby trzecie na czas trwania procesu. Czyżby więc tylko metaforyczny sposób patrzenia i pisania był indywidualny i oryginalny, bo niedający się przejąć, zawłaszczyć, zająć przez nikogo innego? Czy domagające się jasności spojrzenie klasyka to tylko mieszczański interes?

---

[125] M. Kuncewiczowa, *Metaforyzm i męskie kasztele*, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści"*…, dz. cyt., s. 75–80 (wszystkie odwołania do tego wydania, numery stron podaję w nawiasach ze skrótem M).

Nie zrozumie tego twardo stąpający po ziemi mieszczanin (mieszczanka) ani ateusz, ponieważ widzenie metaforyczne jest rodzajem „religii" niedostępnej każdemu. Zastanawiająca jest ta wymiana: miejsce wyśmianego przez romantyków starego mędrca-racjonalisty, spoglądającego przez „szkiełko i oko", w tekście Kuncewiczowej zajął nowoczesny mieszczanin z jego płaską potrzebą realizmu. Odwołując się do ideału tolerancji, autorka domaga się „nienegowania piękna, na które nie ma [się] aparatu odbiorczego" (M, 78). W ataku Krzywickiej na nadmierną metaforyzację stylu dopatruje się ona oddziaływania „kompleksu polskiego", który stale każe się nam wychylać w stronę Zachodu, w poszukiwaniu wzorów do naśladowania. Intelektualizmowi Francuzów przeciwstawiła Kuncewiczowa sensualizm Słowian, i to właśnie tę skłonność ku metafizyce należałoby w sztuce polskiej wyzyskać, zamiast się jej wstydzić. To różnice są bowiem tym, co nas pociąga, fascynuje, co nadaje życiu barw i smaków, a także przysparza wiedzy.

Kuncewiczowa nie podejmuje się próby rehabilitacji „baroku", który i dla niej jest wykwitem sztuczności, przerostem formy nad treścią. Metaforyczność stylu, mającą swoje źródła w konstrukcji psychicznej danego artysty, bierze jednak za naturalną konieczność, której nie powinien ograniczać ideał „prostoty" – kategorii równie abstrakcyjnej i historycznie zmiennej jak owo nieokreślone „piękno".

Autorka *Przymierza z dzieckiem* kończy tekst ważną uwagą: patriarchat, widoczny również w życiu literackim, stanowi dla całej tej dyskusji ramę: skoro przede wszystkim pisarki przejawiają predylekcję do mówienia metaforami, to:

> […] niechęć męska do czynnej kobiecości usiłuje nadać temu walorowi zabarwienie pewnej *Minderwärtigkeit* [pisownia oryg. – red.]: powlec śmiesznością – unieszkodliwić. Odruch równie niepoważny jak obnoszenie męskich kapeluszy przez „mocne" kobiety – nietakt w stosunku do ludzkości (M, 80).

Zgodziłaby się z tym zdaniem Ewa Kraskowska, która nie ma wątpliwości, że w przypadku *Jazgotu niewieściego* ujawniła się „skrywana pod płaszczykiem walki o wspólne kobiece dobro niechęć do przedstawicielek własnej płci" – „postawa nieobca feminizmowi wszystkich epok"[126].

Maria Kuncewiczowa, jak Nancy Miller, widzi na gobelinie Ateny jedynie obrazy fałszywej, bo cudzej, władzy. Zbroja, tarcza, hełm/męski kapelusz – to nie oznaki kobiecej siły i sprawczości, ale symbole męskiego autorytetu, w imię którego pozbawiona płci bogini wymierza karę niepokornej buntowniczce. Dwudziestowieczna Atena, jej zdaniem, nie potrafi dostrzec głębi, jej spojrzenie jest płaskie, docenia jedynie proste, geometryczne kształty. Irena Krzywicka na gobelinie Arachne widzi tylko rozemocjonowane i chaotycznie skomponowane obrazy kobiecej inności, irracjonalności – sposób mówienia, który patriarchat narzucił kobietom. Chyba inaczej jednak niż Owidiuszowa Atena nie potrafi

[126] E. Kraskowska, *Piórem niewieścim…*, dz. cyt., s. 31.

ona uznać w żadnej mierze formalnej doskonałości i nowatorstwa pracy swojej rywalki, choć dostrzega jej niewątpliwy talent. Jeśli porównamy zakończenia obu tekstów, jak sugeruje Joanna Krajewska, to zobaczymy dwie sygnatury autorskie zostawione w miejscu roślinnego ornamentu.

> I cała nadzieja tylko w tym, że nastąpi jakieś rozdwojenie jaźni u młodych pisarek i że prawdziwie współczesna kobieta, rozumna, odważna, zdobywcza weźmie górę nad rozmazgajonym, histerycznym, mizdrzącym się kobieciątkiem, które należy do przeszłości. A jeżeli nie może być inaczej, niechże przynajmniej pozostanie ono na użytek domowy, a w literaturze niech działa kobieta w nowej, lepszej postaci (J, 75).

To Krzywicka. A Kuncewiczowa:

> Pozwólmy dojrzewać!
> Bez gniewu i bez krzywych uśmiechów słuchajmy każdej mowy.
> Poznawszy – z głębszą świadomością – wrócicie na męskie kasztele (M, 80).

Kategoryczność naprzeciw wyrozumiałości, eliminacja różnicy naprzeciw jej celebrowaniu, ale i radykalna zmiana myślenia o kobiecości naprzeciw akceptacji tej części kulturowego imaginarium, które z kobiety uczyniło wieczną tajemnicę. Według Joanny Krajewskiej istnieje analogia między projektem arachnologicznym i stanowiskiem Kuncewiczowej, która „zgadzając się ze wszystkimi zarzutami stawianymi kobiecie-autorce, zmienia ich wartość i afirmuje je, widzi w nich emancypacyjny i tożsamościotwórczy potencjał”[127].

Czytam *Arachnologie* nieco inaczej: nie jako afirmację pajęczego pisania oraz „ciała pozbawionego głowy”, ale jako przestrogę przed myleniem przyczyny ze skutkiem. Dlatego być może w scenie pojedynku Arachne z Ateną widzę coś więcej niż dwa gobeliny, z których jeden próbuje unieważnić i pominąć różnicę seksualną, stając po stronie języka bogów, drugi zaś ją wyrazić, nawet za cenę ludzkiego życia. Jeśli miałabym przenieść ten spór (i jego dwudziestowieczną „odsłonę”) na grunt języka współczesnego feminizmu, to być może dostrzegłabym w nim tak dobrze znaną dyskusję między zwolenniczkami kategorii „równości” i zwolenniczkami „różnicy”, z tą jednak uwagą, że przeciwieństwem „równości” nie jest dla mnie „różnica”, lecz „nierówność”. Nie odnajduję ani na gobelinie Ateny, ani w tekście Krzywickiej takiej wizji świata, w której kobieta ma uznać swoją podrzędność wobec męskiego autorytetu. Zarówno autorka *Pierwszej krwi*, jak i jej polemistka cenią sobie prawdę przedstawienia, uczciwość i oddanie pracy twórczej. Jednej i drugiej idzie o coś więcej niż tylko stworzenie pięknego dzieła – obie domagają się uznania dla własnej podmiotowości twórczej, dla swojej sygnatury. Z pewnością żadna z nich na nierówność jako normę w życiu literackim nie wyrażała zgody.

Jeśliby więc zestawić tekst Krzywickiej z cytowanymi na początku wypowiedziami Krystyny Kłosińskiej na temat kobiecego pisania, to wówczas widać,

[127] J. Krajewska, *Wstęp*, [w:] tejże, *„Jazgot niewieści”…*, dz. cyt., s. 41.

że *Jazgot niewieści*, powtarzając mizoginiczne stereotypy, w desperacki niemal sposób chce się z nich otrząsnąć, by uwolnić kobiecą siłę tworzenia z oskarżeń o wtórność i naśladowczość. To nie jest gest nieświadomy (owo parodystyczne powtórzenie stereotypu), „ślepa plamka", ale kosztowna strategia emancypacyjna. Kosztowna, bo wyobcowująca z każdej wspólnoty – i tej „siostrzanej", i tej „braterskiej". Z jednej strony nazywanie „męskimi" lub „bezpłciowymi" kobiet, które domagały się zmiany w sposobie definiowania (nie tylko wartościowania) kobiecości, było jednym z częstszych retorycznych sposobów na uciszenie lub wyśmianie emancypacyjnych ambicji. Z drugiej – podważanie jej samodzielności przez przypisanie pozycji, którą zajęła w centrum, jakiejś niewidocznej, lecz stojącej za jej plecami władzy męskiego autorytetu, służyło równie często podważeniu jej autentyczności i sprawczości.

Wszystko się tu plącze i przemieszcza w dwóch kierunkach naraz. Zdarza się, że dwudziestowieczna Atena i Arachne zamieniają się przecież miejscami, jak klasycyzm z romantyzmem. Arachne jest rzeczniczką sztuki „quasi-religijnej", otwartej na duchowość, symbol i metafizykę, wychodzącej śmiało poza granice człowieka ku gwiazdom, Atena zaś domaga się obrazów realistycznych, świeckich, na miarę codziennego, materialnego życia ludzkiego.

Inaczej niż w przypadku sporu Ateny z Arachne, dyskusja między Krzywicką i Kuncewiczową była w większym stopniu sporem o formę: nie szło o kobiece tematy (które jedna i druga akceptowały), a nawet punkt widzenia, ale przede wszystkim o język. Wkrótce jednak okazało się, że te dwa aspekty dzieła („znaczone" i „znaczące") są ze sobą nierozerwalnie powiązane przez kategorię przedstawienia. Tak jak nowy racjonalny styl prozy kobiecej, którego wymagała od pisarek Krzywicka, jest raczej wizją innego świata: nowoczesności, wolności, równości, tak też metaforyzm Kuncewiczowej był wyrazem przeświadczenia o niepoznawalnej naturze świata, który może zjawić się przed oczami podmiotu jedynie w jakimś niespodziewanym przebłysku. W omawianej dyskusji o wiele silniej ujawniają się filozoficzne różnice, dotyczące relacji między rzeczywistością a reprezentacją.

Michał Paweł Markowski pisze o dwóch odrębnych filozofiach reprezentacji:

> Pierwsza z nich traktuje reprezentację jako wtórne przedstawienie tego, co już istniejące, druga natomiast w reprezentacji dostrzega kreowanie pozoru względnie niezależnego od samej rzeczywistości[128].

W pierwszym przypadku rzeczywistość i reprezentację łączy zasada referencjalności (współmierności lub adekwatności, które przesądzają o prawdziwości przedstawienia), sama *mimesis* rozumiana jest jako naśladowanie. Natomiast w drugim chodziłoby raczej o performatywne wytworzenie fikcji (zbudowanej na „efektach prawdziwości"), która odsyła sama do siebie. O ile pierwsza tradycja bazuje na tym znaczeniu czasownika „reprezentować", który tłumaczymy

[128] M.P. Markowski, *Reprezentacja*, dz. cyt., s. 289.

jako „*uobecnienie* tego, co obecne", ukazanie, przedstawienie, o tyle ta druga mówić będzie raczej o substytucji, „*zastępowaniu* tego, co nieobecne", o podstawieniu. Dla pisarzy, którym bliski jest mimetyczny model reprezentacji, ważne będzie oddanie otaczającej ich rzeczywistości w literaturze, ci zaś, którzy skłaniać się będą ku performatywnemu (czy semiotycznemu) modelowi, będą chcieli zastąpić rzeczywistość literaturą, stworzyć nowy, w pełni autonomiczny świat[129].

Krzywickiej bliższa byłaby zatem ta pierwsza, mimetyczna tradycja, a dokładniej model, który Markowski nazwał ontologicznym – wierzy się tu w możliwość ukazania przez artystę świata, jakim on jest, i *wy-stawienia* go w swoim dziele (*uobecnienia*). Natomiast Kuncewiczowa balansowałaby na pograniczu dwóch innych modeli: kantowskiego, epistemologicznego z centralną pozycją podmiotu nakładającego na rzeczywistość sieć swoich wyobrażeń, i apofatyczną, mówiącą o tym, że „między porządkiem reprezentacji a porządkiem świata panuje radykalna niewspółmierność"[130]. Taka wizja świata dowartościowywała nie to, co świadome, lecz to, co nieświadome (psychoanaliza przychodziła jej w sukurs), i wiązała się z tragicznym poczuciem nieprzedstawialności świata.

Autorce *Jazgotu* tak bardzo zależało na racjonalizacji formy kobiecego pisania, bo to właśnie ten aspekt dzieła najbardziej piętnowała mizoginiczna krytyka. Kobiety nie panują nad formą i tematem, nie potrafią komponować, nie widzą szerszych związków między poszczególnymi elementami. Nie była to prawda według Krzywickiej, co nie zmieniało faktu, że również w jej opinii wiele tekstów kobiet potwierdzało ten negatywny stereotyp.

Dwudziestowieczny spór dwóch kobiet autorek to ślad długich dyskusji o tym, czym jest prawda przedstawienia, co łączy sztukę z rzeczywistością i kim w takim razie jest artysta. To również rozmowa o tym, jaki kształt przybierze w powojennej rzeczywistości krytyczny humanizm, a także jaką wizję człowieka roztoczy. Oczywiście ani dla Nancy Miller, ani tym bardziej dla Owidiusza opowieść o rywalizacji Ateny z Arachne nie była opowieścią o zderzeniu romantycznej i klasycznej wyobraźni poetyckiej – może potrzeba do tego upływu czasu, zmiany kulturowych paradygmatów i… polskiego kontekstu. Nie da się jednak ukryć, że ten trop nasuwa się tu dość łatwo, choć jego genderowy aspekt komplikuje z pozoru łatwą grę przeciwieństw. A stawką w tej grze pozostanie prawda, oczywiście prawda literatury.

Podczas gdy Krzywicka – jak opisany przez Peyre'a klasyk – manifestowała dumę z nowoczesności swojego pokolenia, krytykując wszelkie, również literackie, przejawy zacofania i ciemnoty, Kuncewiczowa – jak romantyk Przybylskiego i Janion – przedstawiała świat w stanie zwątpienia w oświeceniowy mit postępu i wszechmoc człowieka. Bohater jej tekstu to Kordian, stojący, co

[129] Tamże, s. 290. Markowski uznaje za reprezentantów pierwszej tradycji Husserla i Auerbacha, drugiej zaś – Isera, Freuda oraz Barthes'a.

[130] Tamże, s. 329.

prawda, na szczycie Mont Blanc, ale który w każdej chwili może z niego runąć w przepaść. Autorka *Jazgotu niewieściego* ufa językowi, który idąc za głosem racjonalnego rozumu, będzie w stanie oddać dynamicznie zmieniający się świat. Według autorki *Przymierza z dzieckiem* coraz bardziej komplikująca się rzeczywistość rzadko uzyskuje konkretny wyraz w słowie – częściej jest tylko migotliwym i nietrwałym odpryskiem obrazu. Jeśli u Krzywickiej pisarz/pisarka przypomina bardziej pracowitą pszczołę-konstruktorkę, u Kuncewiczowej pająk oplatający świat przędziwem byłby bardziej adekwatnym emblematem tworzenia. Jeśli ta pierwsza stawia na podobieństwo i chce nawiązywać do najlepszych tradycji europejskiej literatury, ta druga eksponuje różnicę i domaga się poszukiwania specyficznie słowiańskiej, polskiej formy ekspresji.

Na ile użycie przez Krzywicką określenia „nowy klasycyzm" miało być retoryczną etykietą, a na ile rzeczywistym gestem sięgnięcia do tradycji – i w jaki sposób? Wydaje się, że pisarka bliska była etymologiczno-historycznej tradycji rozumienia pojęcia klasycyzmu, do której odwołał się również Robert Curtius w *Literaturze europejskiej i łacińskim średniowieczu*. U jego podstaw leżało „kryterium poprawności językowej i – w dalszej perspektywie – stylistycznej, a więc kategoria *decorum* przeciwstawiona dziwaczności czy też, by posłużyć się terminologią Curtiusa, manieryzmowi"[131]. Z pewnością pisarka inaczej niż choćby Ludwik Hieronim Morstin (z grupy „Museion") czy Jan Parandowski rozumiała postulaty „uklasycznienia" polskiej literatury – nie chodziło jej bynajmniej o dokonanie kulturowego zwrotu w stronę zapomnianego wzorca. Wręcz przeciwnie – w oczach Krzywickiej miała w ten sposób rozpocząć się nowa epoka w dziejach młodego narodu: epoka nowoczesna. Będzie ona wymagać innej biblioteki klasyków, innych (nie romantycznych) patronów. To właśnie w kontekście poszukiwania nowych korzeni nowoczesności (i kobiecości) należałoby rozpatrywać *Jazgot niewieści*. Nie byłoby to żadnym anachronizmem, gdyż, jak twierdzi Joanna Krajewska, pytanie o genealogię kobiecego pisania, czy ściślej „problem konfrontacji pisarek z tradycjami matry- i patrylinearnymi", był „rozpoznanym i rozważanym problemem Dwudziestolecia"[132]. Z tej perspektywy widać wyraźnie, że oskarżana o męskocentryczność Krzywicka odrzucała w literaturze męski patronat, poszukując swojej patronesy.

[131] A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość…*, dz. cyt., s. 13.

[132] J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą…*, dz. cyt., s. 122–123. Badaczka przytacza świadectwa walki między Kadenem-Bandrowskim i Zofią Nałkowską o patronat nad współczesną (tj. międzywojenną) prozą kobiet. Herminia Naglerowa pamięta wieczór, gdy Kaden zaczął nagle wykrzykiwać: „«Ze mnie się wywodzicie i ty, i Kuncewiczowa, i nawet ta dziwożona Szelburg. Nie Nałkowska jest waszą patronessą, tylko ja, który z polskiej prozy zrobiłem to, co Słowacki z poezji!!»". Zob. H. Naglerowa, *Wspomnienia o pisarzach*, Londyn 1960, s. 83.

Syreni śpiew o zmierzchu

Odpierając oskarżenia o noszenie „męskich kapeluszy" i niechęć do własnej płci, Krzywicka wskazuje autorkę, której teksty łączą kobiecą perspektywę z precyzyjnym, logicznym sposobem wyrażania.

Swój artykuł o poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej rozpoczyna Krzywicka od przytoczenia opinii Ostapa Ortwina na temat jej twórczości, które do złudzenia przypominają sformułowania Ryszarda Przybylskiego o poezji kobiecej. Według krytyka wiersze Jasnorzewskiej są „nikomu niepotrzebną" „buduarową poezją", której „brak szerszego tchu", są „kunsztownością i niczym więcej"[133]. Ortwin zatem krytykuje tę twórczość z pozycji oczekiwań klasyka i, co ciekawe, z dokładnie tego samego punktu widzenia chce dowartościować ją Krzywicka, widząc w niej „jedną z najwyższych zdobyczy na drodze do stworzenia nowoczesnego klasycyzmu" (S, 123)[134]. Używa więc adekwatnych komplementów: wartości odnajdywane w poezji „Niebieskiej zalotnicy" są „rzetelne, tęgie i rzadkie", jej talent „prawdziwie wielki". Cechuje ją emocjonalna „powściągliwość" i oszczędność w środkach wyrazu.

> Charakterystyczna jest dla Pawlikowskiej ta forma: ledwo wyzna coś, już się zatrzyma, ledwo da nam coś ze siebie, już się cofnie, każda strofa jest jak urwany krzyk (S, 123).

Tę poetykę można chyba określić jako „poetykę świadomego samoograniczenia", wycofania, wymownego zmilczenia – apozjopezy – którą odróżnić należy od zwykłego przemilczenia. Krzywicka tłumaczy ten paradoks powściągliwości: jest ona wypowiadaniem siebie, ale w innej, racjonalnej formie. Dotychczas kobiety zmuszone były do ukrywania swojego życia wewnętrznego, zwłaszcza w sferze przeżyć miłosnych, mogły jedynie emanować sobą, skazane na niemówienie wprost, kluczenie, mylenie tropów.

> Kryć się przed mężczyzną, obronić swoją słabość milczeniem, nie wyznać za wiele, ukryć zawód, cierpienie, żeby nie znudzić, żeby nie zrazić, być zawsze ładną, choćby oczy były zapuchnięte od płaczu, a usta spalone gorączką – to wieczna martyrologia kobiecej miłości (S, 124).

---

[133] Słowa Ortwina cytuję za tekstem Krzywickiej. Zob. I. Krzywicka, *Syrena*, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści"*, dz. cyt., s. 122–130. Oryginalnie tekst ukazał się w 1929 roku w „Wiadomościach Literackich" (nr 1) i nosił tytuł *O pracy Marii Pawlikowskiej*. Dalej używam skrótu S, numery stron podając w nawiasach.

[134] To rozpoznanie dotyczące ścierania się w dwudziestoleciu dwóch nurtów: ekspresjonistycznego prymitywizmu (z jego oniryzmem i metaforycznością) oraz klasycyzującego realizmu psychologicznego potwierdza głos historyka Jerzego Kwiatkowskiego. Zob. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 262–263.

Język romantycznej egzaltacji był tylko maską dla skrywanej prawdy. Lecz ujawnienie jej nie jest takie proste, i widać to zwłaszcza w realiach nowoczesnego społeczeństwa, w którym dokonała się niepostrzeżenie rewolucja seksualna. Pawlikowska jest zbyt „dumna, by pokazać swoją «duszę», kiedy może żądają od niej tylko dekoltu" (S, 127). Powściągliwość, którą chwali Krzywicka, nie jest wstydliwym skrywaniem, lecz strategicznym „niedawaniem zbyt wiele", które stanowi jedyną skuteczną broń przed nadużyciem i wykorzystaniem kobiecej emocjonalności. Z tego samoograniczenia bierze się „siła sugestywna", „patos szczerości" i „prawda psychologiczna", ale również doskonałość formy: lapidarnej, prostej, kunsztownej, która nie stroni od bezpośredniości, a nawet potoczności.

Rozważania dotyczące patosu wydają się u Krzywickiej szczególnie interesujące. Jak wiemy z *Jazgotu niewieściego*, nie znosiła ona koturnowości współczesnej prozy, przymiotników w stopniu najwyższym, solennej powagi, która towarzyszy opisywaniu najprostszych czynności życiowych. Wielkość ma swoje źródło w ograniczeniu (również formalnym) – i tylko wówczas zyskuje na intensywności. Jak w tragediach Racine'a, gdy kochający się i nienawidzący nawzajem bohaterowie szamoczą się na scenie jak tygrysy w klatce, nie mogąc wejść ani zejść z niej, by się nie minąć. „W ograniczeniu dopiero ukazuje się mistrz / i tylko prawo może dać nam wolność" – powtórzyłaby za Goethem Krzywicka[135].

Lekturę wierszy Pawlikowskiej porównuje krytyczka do mądrej i przezornej tresury narowistego zwierzęcia, do ujeżdżania konia, w których ważna jest nie tyle przyjemność płynnej jazdy, ile szybkie i wymagające wolty.

> Nie popuszcza cugli co chwila: hopla, w prawo, skok przez przeszkodę, zahamować na miejscu. Kiedy już czytelnik zmięknie, podda się, nie, właśnie wtedy trzeba wykonać najtrudniejszą sztukę, albo dostać po łbie szpicrutą pointy (S, 125).

Pointy stanowią ważny element tej poetyki – są wydestylowanym ekstraktem znaczenia, „esencją lapidarności", są jak „krótkie, przeraźliwe, jasnowidzące spojrzenie". Z tym sposobem patrzenia związane są też metafory, które działają jak skrót myślowy. Czy to nie spojrzenie Ateny-*gorgonos*? Tak, w tej sztuce pisania jest coś „kinematograficznego" i „przeraźliwego", mówi Krzywicka i podoba jej się to – obrazy łączące grozę z humorem, śmierć z witalizmem, intelektualny błysk i sensualny konkret.

Styl jest tu nie mniej ważny niż samo przedstawianie, jest on jednak zawsze zintegrowany ze sposobem widzenia i wartościowania świata. Gdy chce się pokazać rzeczywistość pełną sprzeczności i paradoksów, a także zwykłej niesprawiedliwości, głupoty czy nikczemności, zachowując jednak wiarę w siłę rozumu moralnego, to należy wybrać – jak czyni to Pawlikowska – język bazujący na „ujarzmianiu" chaosu, przyszpilaniu tych tragicznych napięć, rozjaśnia-

[135] Cyt. za: H. Peyre, dz. cyt., s. 125.

niu miejsc pełnych mroku. Obok metafory logicznej tropem stylistycznym, na który Krzywicka szczególnie zwracała uwagę, była ironia (i autoironia), każąca autorowi dystansować się od siebie i innych. Jak siedemnastowieczni klasycy, zafascynowani śmianiem się i głęboką ludzką mądrością, która za nim idzie, Krzywicka docenia intelektualne i artystyczne walory dowcipu. Polscy pisarze, a zwłaszcza prozaicy – jej zdaniem – nie potrafią literacko wykorzystać humoru, lekceważą go, trywializują. Stąd jej pochwała dla bawiącej się ludzką tragedią poezji Pawlikowskiej, stąd żarliwa obrona wielkiego talentu Boya, nie tylko jako popularyzatora francuskich klasyków czy publicysty, ale jako piszącego filozofa, polskiego Montaigne'a[136].

Ostatecznie Krzywicka dochodzi do innych wniosków niż Ryszard Przybylski, gdy retorycznie pyta: „Czy naprawdę można się łudzić choć przez chwilę, że wielkie tematy stwarzają wielkich pisarzy i że w sztuce można przeprowadzić podział na rzeczy mniej i bardziej ważne, kiedy o wszystkim decyduje twórca i jego do nich stosunek"? (S, 128). Wydaje mi się, że to jest właśnie kobieca korekta do projektu „nowego klasycyzmu", który nie powinien obawiać się, że codzienność wtargnie do sztuki, że realizm zniweczy patos, że „to, co po nas zostanie, będzie jak płacz kochanków w małym brudnym hotelu kiedy świtają tapety"[137].

Drugą korektą wydaje się stosunek do tradycji – ambiwalentny, przekorny, rewindykacyjny. Nowoczesna pisarka u progu XX wieku musi zbuntować się o wiele radykalniej niż siedemnastowieczny klasyk Peyre'a. Nie tak łatwo jest jednak pozbawić się gruntu pod nogami, nawet gdy jest się wyemancypowaną Nową Kobietą, zwłaszcza że dookoła koledzy-pisarze to potomkowie Słowackiego, Mickiewicza, Norwida. Cóż kobiecie pozostaje – być może ogłosić koniec tamtej epoki, stworzyć swoją genealogię i genologię, wymyślić literaturę kobiecą i siebie samą na nowo?

Dlaczego Irena Krzywicka zatytułowała później, w latach 30. XX wieku, ten sam artykuł o Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Syrena*? Czy chodziło tylko o nawiązanie do jednego z wierszy poetki? Wydaje się, że to próba odnalezienia czy raczej wymyślenia kobiecej mitologii twórczej. Syreny to istoty hybrydyczne, potworne, pół kobiety, pół ptaki, obdarzone siłą zagrażającą męskim czynom (Odyseusz, Orfeusz), podobnie zresztą jak Gorgony. Śpiewają, ale mężczyźni zagłuszają ich głos, zatykają uszy. Krzywicka wybiera je właśnie na patronki nowego, kobiecego klasycyzmu. To zaskakujące. Choć może niekoniecznie. Świat, jaki był znany i który stworzyli starcy, opierając się na swojej władzy nad słabszymi: kobietami, dziećmi, młodszymi mężczyznami, niewolnikami, doprowa-

[136] I. Krzywicka, *Uśmiech i łzy wróżki*, [w:] *Kontrola współczesności. Wybór międzywojennej publicystyki społecznej i literackiej z lat 1924–1939*, wybór i oprac. A. Zawiszewska, Warszawa 2008, s. 169–173; taż, *Nieznany pisarz*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 180–187.

[137] Z. Herbert, *Dlaczego klasycy?* z tomu *Napis* (1969).

dził się do autodestrukcji, zjadł własny ogon[138]. Teraz to kobiety przejmują nad nim kontrolę, dlatego że „stanowią jedyny odłam ludzkości wychowywany od wieków pacyfistycznie" (Z, 133), dlatego że nigdy nie regulowały swoich sporów, „przekłuwając sobie nawzajem brzuchy" (Z, 132). Jest nadal silna („Reprezentuję siłę"), waleczna, lecz nie chce być już sprawiedliwa, bo moralności, której miałaby strzec, nie da się obronić. Schodzi z gobelinu, wytacza proces męskości i pokrzykuje: „Wracajcie do waszej Walhalla, głupi dziecinni bogowie!" (Z, 133).

Chce wierzyć w kobiety, chociaż sama teraz widzi, jak łatwo wpaść w pułapkę „dorównania mężczyznom" przez upodobnienie. Wie już, że o ile „te właściwości, które czynią kobietę podobną do mężczyzny, pozwoliły jej obecnie na równość startu, o tyle to właśnie, co jest odrębnością, pozwoli przegonić władców ginącego świata" (Z, 134). Psychika kobiety jest inna niż męska, a to powoduje, że rzeczywistość przez nią doświadczana jest odmienna. Nic o tym jeszcze nie wiemy, jeszcze tego nie zobaczyłyśmy, toteż „literatura kobieca jest cała jeszcze do napisania" (Z, 135). Przewrót zacznie się od rewolucji moralnej: innej etyki, innego stosunku do seksualności, wychowania dzieci, małżeństwa, macierzyństwa, to zaś pociągnie za sobą trwałe zmiany w organizacji społeczeństwa i zmiany w postrzeganiu literatury.

Nie przestała być boginią, patrzy z dystansem na śmiertelniczki, ale będzie czekać, aż zobaczą, jakie wielkie wyzwanie świat im stawia, ile od nich zależy. Czeka, aż przejrzą na oczy i… dojrzeją. Czy nie jest to ukryty dialog z tekstem Marii Kuncewiczowej, który przecież kończył się słowami: „Pozwólmy dojrzewać"?

Myślę, że inaczej niż w micie, w życiu literackim Atena i Arachne, może niechętnie, lecz z uwagą, nawzajem siebie słuchały i uczyły się. Krzywicka zaczęła coraz głośniej mówić o potrzebie przewartościowania kulturowych znaczeń wpisanych w kobiecość i męskość, Kuncewiczowa zaczęła dostrzegać plusy dyscypliny i samoograniczenia: pisząc *Cudzoziemkę*, w precyzyjnej, muzycznej wręcz formie zamknęła wulkan sprzecznych emocji, jakim było życie Róży. W jednym i drugim przypadku nie oznacza to odwrotu od zadeklarowanej przez siebie wcześniej poetyki, ale wprowadzenie pod wpływem tej dyskusji o stylu i płci pewnych znaczących korekt.

Krzywicka, podobnie jak Kuncewiczowa i większość współczesnych im pisarek, dostrzegała kobiecą specyfikę czy odrębność. Z biegiem czasu tę różnicę uznała za źródło odnowy społeczno-etycznej, w czym również nie była odosobniona. Mimo uniwersalizmu do pewnego stopnia akceptowała ona binarny podział na męskie i żeńskie wartości, cechy czy umiejętności, odrzucając jednak metafizyczne podstawy dualizmu. Z niedających się pogodzić opozycji chciała uczynić zwykłe różnice, realnie istniejące, choć kulturowo zmienne i podatne na kształtowanie. Dlatego zdecydowała się na ujawnianie kobiecych sekretów,

[138] I. Krzywicka, *Zmierzch cywilizacji męskiej*, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści"…*, dz. cyt., s. 131–135. Dalej używam skrótu Z, numery stron podając w nawiasach.

ściągając na siebie oskarżenia feministek (społecznic – jak je nazywała) o osłabianie kobiet w przestrzeni publicznej, utrudnianie emancypacji[139].

Tekst Krzywickiej zatytułowany *Sekret kobiety* i poświęcony menstruacji pokazuje dobitnie wszystkie paradoksy i sprzeczności w jej myśleniu o płci. Znów wydaje się, że stanowisko pisarki współgra z mizoginicznym stereotypem upośledzonej przez biologię istoty żeńskiej, słabszej, niestabilnej emocjonalnie i podlegającej kaprysom biologii. „Przez parę dni w miesiącu kobieta naprawdę choruje, jej równowaga wewnętrza ulega zwichnięciu, bliższa jest często pacjentowi z Tworek niż normalnemu człowiekowi"[140] – pisze z przekonaniem. Jednak inaczej niż choćby Simone de Beauvoir, która twierdziła, że kobieta jest w stanie przekroczyć swoją inność i wejść w pozycję podmiotu, odrzucając zdeterminowane przez fizjologię ciało, Krzywicka chce je raczej zracjonalizować (naturalizować?) i… zaakceptować. Otwarte powiedzenie o wszystkich intymnych konsekwencjach wynikających z różnicy seksualnej ściągnie wreszcie z kobiet ten uciążliwy płaszczyk tajemniczości, który sprawiał, że były one traktowane jak istoty z innej planety. Jest to więc strategia polegająca na zachowaniu i jednocześnie neutralizacji różnicy przez jej ujawnienie. W planie politycznym byłoby to połączenie liberalnej i radykalnej wersji emancypacji, z jednej strony stawiającej na włączenie, asymilację, z drugiej – na otwarte manifestowanie odmienności i znoszenie granicy między prywatnym i publicznym.

Krzywicka zrobiła wiele, by wydobyć kobiecość, cielesność, seksualność, macierzyństwo z odmętów mroku, mistycyzmu, czystej instynktowości, by przywrócić je sferze świadomości i… uświadomionej nieświadomości. Inaczej niż Michel Foucault, wierzyła, że dyskursywizacja pojęć i zjawisk stabuizowanych, ułatwi ludziom mówienie na zakazane tematy i przyczyni się do zwiększenia poczucia osobistej wolności. Nie widziała też sprzeczności między emocjonalnością, sensualizmem oraz intelektualizmem – i te trzy komponenty uczyniła podstawą swojego racjonalizmu. Rozum postrzegała jako coś pozapłciowego – miał to być pomost między kobiecym i męskim światem, droga do partnerstwa, nie maskulinizacji kobiet. W jej świecie mądre były i boginie, i bogowie.

Jeszcze z innego powodu Krzywickiej tak bardzo zależało na wyjściu poza opozycje, na których zbudowane były dawne wyobrażenia kobiecości i męskości, literatury i rzeczywistości, ducha i materii. Nowoczesność była dla niej heglowskim momentem łączenia antynomii, które nie unieważniały jednak wielkiego pytania o prawdę przedstawienia, prawdę literatury. To ona pozostała dla niej najważniejszym wyzwaniem nowych czasów.

---

[139] Chodzi o reakcję na opublikowany w 1932 roku w „Wiadomościach Literackich" (nr 39) tekst *Sekret kobiety*.

[140] I. Krzywicka, *Sekret kobiety*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 40–43 (41).

Gesty afiliacyjne

Intryguje mnie pytanie, na ile i w jaki dokładnie sposób Irena Krzywicka była (i jest dziś w naszych oczach) pisarką nowoczesną, pisarką nowoczesności. Spróbuję prześledzić wykonane przez nią „gesty afiliacyjne", które pozwolą nieco bliżej zobaczyć dyskursywne pole, z którego zabiera ona głos jako literatka i jako Nowa Kobieta. Etymologicznie słowo „afiliacja" odsyła do prawnego aktu usynowienia dziecka, które nie przynależy do naturalnej rodziny. Na gruncie studiów kobiecych termin ten odnosi się jednak do widocznej u dwudziestowiecznych pisarek potrzeby „przynależności", rozumianej jako próba połączenia we własnym pisaniu „ojcowskiego" i „matczynego" (a więc męskiego i żeńskiego) dziedzictwa przeszłości. Mając na uwadze ideologiczne znaczenie międzywojennych dyskusji o estetyce i etyce literatury, będę posługiwać się określeniem „formacji dyskursywnych", zapożyczonym ze słownika Terry'ego Eagletona i wykorzystanym przez Joannę Krajewską do opisu dynamicznego pola literackiego międzywojnia.

W monografii *Życie świadome* Agata Zawiszewska doskonale wydobyła i opisała intelektualną genealogię Ireny Krzywickiej – lewicowej inteligentki, córki zasymilowanych i aktywnych politycznie polskich Żydów, racjonalnej pacyfistki, a nade wszystko liberalnej feministki i utrzymującej się z pisania Nowej Kobiety. Chciałabym nieco silniej wyeksponować rolę tych wyborów Krzywickiej, które złożyły się na określony kształt artystyczny jej twórczości i które przyjmują postać określonych gestów przynależności: negacji i afiliacji.

Gest pierwszy – w którego centrum staje pytanie o odpowiedzialność pisarza względem opisywanego przez siebie świata. Na marginesie polemik wokół *Jazgotu niewieściego* pojawia się jeszcze inna dyskusja, nie mniej znamienna dla międzywojennego życia literackiego. Swój tekst zatytułowany *O mówieniu i paplaniu* – będący krytycznym komentarzem do odpowiedzi Marii Kuncewiczowej na zarzuty Krzywickiej – Antoni Słonimski kończy taką zaczepką:

> Również do kategorii paplania należy upór pewnych krytyków, gdy chodzi o zagadnienia społeczne. Zarówno z okazji mojej *Wieży Babel*, jak i poematu *Oko w oko* spotkały mnie zarzuty, że nie rozwiązuję problematów społecznych, że ukazuję krzywdę ludzką, ale nie nawołuję do rewolucji proletariackiej, że każę budować wieżę cywilizacji lub pływać po morzach, zamiast wskazać sposób rozstrzygnięcia walki gospodarczej[141].

Krytyk wykorzystał zatem dyskusję między pisarkami do rozprawienia się ze swoimi polemistami, których argumenty, podobnie jak mętne i nierzeczowe (dla niego oczywiście) wywody Kuncewiczowej, uznaje za „paplaninę". Czego one dotyczą? Bynajmniej nie stylu czy języka, lecz strony ideowej utworów

[141] A. Słonimski, *O mówieniu i paplaniu*, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści"*…, dz. cyt., s. 82.

Słonimskiego, które choć poruszają problematykę społeczną, pozbawione są lewicowej wrażliwości na krzywdę czy niesprawiedliwość. Według Joanny Krajewskiej felietonista „Wiadomości Literackich" polemizuje w tym fragmencie z odczytaniem poematu *Oko w oko* przez Anatola Sterna. Z pewnością tak było, tym bardziej że dyskusja między poetami toczyła się jeszcze w dwóch kolejnych numerach czasopisma. Uszczypliwa, wręcz pogardliwa uwaga Słonimskiego mogła mieć jeszcze innego adresata, a właściwie adresatkę – Irenę Krzywicką.

W 1927 roku młoda krytyczka, znana już ze swoich wywiadów z pisarzami obcymi, zadebiutowała na łamach „Wiadomości Literackich" recenzją ze sztuki teatralnej Słonimskiego *Wieża Babel*. Odczytała ją ona w kontekście politycznych przemian, jakie przechodziło (i jakich oczekiwało) społeczeństwo polskie po przewrocie majowym, a także poznawczych (nie tylko estetycznych) zadań literatury współczesności.

> Każdy z nas jest mniej lub bardziej świadomym uczestnikiem narodzin nowego ustroju, nowych pojęć. […] Pragniemy, aby nam o tym cudzie współczesności mówiono, aby nam uprzytomniono naszą rolę, aby zamknięto to zmaganie się z chaosem starego świata, w ramach poezji, która udostojni i upiększy drastyczność rzeczywistości. […] Chcemy nie tylko zachwycać się, ale i pojmować[142].

Zarzut, jaki Krzywicka postawiła autorowi wysoko cenionej przez nią sztuki, dotyczył przede wszystkim tego, że wycofuje się on w momencie krytycznym z towarzyszenia człowiekowi w trudnej przemianie. Wikłając swoich bohaterów-reformatorów w ciągłe sprzeczności, skazuje ich na porażkę, zamieniając przedstawiony tu „mit tytaniczny" w „mit syzyfowy". Nie znajduje to uzasadnienia w fabularnej strukturze sztuki, służy zaś do zbudowania silnego przeświadczenia o niezmiennej naturze świata, kręcącego się tylko w kółko. To tragiczne w gruncie rzeczy rozpoznanie wydaje się nie robić na Słonimskim żadnego wrażenia – dodaje recenzentka. Zaskakiwał ją zadeklarowany przez autora *Wieży Babel* optymizm, który odbiera wszelką nadzieję i sens ludzkim wysiłkom – w jej oczach był on nie tyle utopijny, ile… nieludzki. Żarliwy humanitaryzm prowadzi bowiem przenikliwego pisarza-krytyka do zobojętnienia na los człowieka, czekającego na to, że jego życie się odmieni.

Naturalnie Słonimski odpowiedział wówczas recenzentce, broniąc swojego prawa do „optymizmu historiozoficznego" i „bezprogramowości", wytykając jej zbyt powierzchowne utożsamienie zmiany społecznej z ustrojową[143]. Odnoszę jednak wrażenie, że i tym razem, przy okazji sporu o styl kobiecy, nie omieszkał przypomnieć Krzywickiej jej „socjalistyczną paplaninę", równie irytującą jak barokowe metafory młodych prozaiczek. Jeśli mam rację co do tego podwój-

[142] I. Krzywicka, *„Wieża Babel" w Teatrze Polskim*, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 22, s. 5. Zob. http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=57836&from=publication [data dostępu: 6.12.2016]. W podobnym duchu Krzywicka polemizowała w 1932 roku również z ziemiańskim stanowiskiem Ludwika Hieronima Morstina, krytykując jego *Dziką pszczołę*.

[143] A. Słonimski, *Muszę się wtrącić*, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 23, s. 4.

nego kodowania tekstu Słonimskiego, to jest on jednocześnie wyrazem zgody i niezgody z Krzywicką i jej wizją literatury, jest aktem solidarności i reprymendą skierowaną do redakcyjnej koleżanki. To ważne, gdzie przebiega linia podziału wewnątrz tej liberalnej wspólnoty, choć w dużej mierze jest ona efektem – jak się zdaje – niezrozumienia.

Swoje zarzuty wobec pisarskiej strategii Słonimskiego formułowała bowiem Krzywicka nie ze stanowiska politycznego (domagając się zmiany ustrojowej), lecz etycznego. Lub też może inaczej: chodziło jej o sprawczość literatury bardziej niż wpisaną w nią taką czy inną ideologię. Zależało jej na niewyrzekaniu się przez inteligencję i twórców odpowiedzialności za dokonujące się zmiany lub za ich brak, nie zaś o przymus projektowania przez pisarza jakiegoś konstruktywnego rozwiązania problemów społecznych. Mówiąc językiem Terry'ego Eagletona, chodziło jej o współudział wszelkich dyskursów krytycznych w procesie zamiany ideologii w „wiedzę emancypacyjną", o wyposażenie ludzi w umiejętność rozpoznawania swojej własnej sytuacji życiowej tak, by móc ją kształtować[144].

W tym sensie można powiedzieć, że wymiana między Słonimskim i Krzywicką zapowiada późniejsze spory dwudziestolecia, dotyczące modeli zaangażowania pisarzy (klerkizm), lewicowości i literackości, ale przede wszystkim kształtu nowoczesnego humanizmu krytycznego oraz tak zwanej wrażliwości lewicowej polskich liberałów. Jest w tym pewien paradoks, że wyrażana wiara w sens społecznego działania (w tym klasy średniej na rzecz ogólnoklasowego dobra) była u Krzywickiej podszyta pesymizmem (nowoczesność to trudne i wymagające zadanie społeczne), zaś niewiara w możliwość naprawy świata wynikała u Słonimskiego z optymistycznej wizji dziejów. I choć w latach 30. XX wieku Krzywicka – jak się zdaje – lepiej zrozumiała uprawianą przez redakcyjnego kolegę „kontrolę współczesności" (o czym świadczy choćby recenzja z *Moich walk nad Bzdurą*), on sam zaś udzielił wsparcia projektowi „życia świadomego", to jednak powiedziałabym, że Krzywicka była nieco bardziej (albo nieco inaczej) przesunięta „w lewą stronę" niż część jej liberalnego środowiska. Mimo to jednak wcale nie stała się pisarką „prawdziwie lewicową", co być może pokazuje jeszcze inaczej pęknięcie między socjalistyczną a feministyczną formacją dyskursywną międzywojnia (o czym napiszę później).

Wyraźny gest zerwania z pewną wizją nowoczesności pojawia się natomiast u Krzywickiej w jej świadomej rezygnacji z poetyki awangardowości, i to zarówno w wymiarze estetycznym, jak i politycznym. Można by przecież zapytać, dlaczego Krzywicka nie poszła drogą polityczności w stronę marksizmu, bliskiego wielu środowiskom międzywojennej awangardy? Pisarka wsłuchiwała się co prawda w głosy futurystów i konstruktywistów na temat roli krytyki literackiej, która miała być nowym rodzajem działalności artystycznej, towarzy-

[144] T. Eagleton, *Dyskurs a ideologia*, przeł. A. Czarnacka, „Lewą Nogą" 2005, nr 17. Zob. też K. Szumlewicz, *Spokojny radykalizm Terry'ego Eagletona*, „Lewą Nogą" 2005, nr 17.

szącym rewolucyjnym przemianom społecznym. Andrzej Stawar i Jan Hempel na łamach „Miesięcznika Literackiego", „Kultury Robotniczej", „Dźwigni" czy „Nowej Kultury" domagali się od artystów zaangażowania ideowego w budowanie nowej, klasowej świadomości odbiorców i twórców, a także umiejętności dekonstrukcji ideologii wpisanej w rzeczywistość i w formy sztuki[145]. Jednak, jak przyznaje sama Krzywicka, analizując wpływ, jaki wywierała na nią przyjaźń z konstruktywistą Mieczysławem Szczuką, te silne osobowości twórcze tyleż inspirowały ją do pracy twórczej, co hamowały jej rozwój, ograniczając realizację jej własnych pomysłów literackich. W zderzeniu z nimi nie mogła wyjść poza rolę krytyczki literackiej, tłumaczki, towarzyszki pisarzy.

> Szczuka, lubiąc mnie, brał mi za złe, że w tym, co pisałam, byłam „passeistką". Sparaliżował mnie pisarsko na długo, bo jakoś nie umiałam znaleźć własnej drogi. Byłam więc jedynie kibicem konstruktywizmu[146].

Ów „passeizm" – z punktu widzenia konstruktywistów z „Bloku" – oznaczał tradycjonalizm i zachowawczość, przejawiające się wiernością wobec nieaktualnych, przebrzmiałych form literackich, sięganiem po stare konwencje mówienia o świecie. Krzywicka świadomie odrzuciła wymóg nowatorstwa rozumianego jako język nowoczesności – język niezrozumiały, hermetyczny i, wbrew głoszonym hasłom antyklasowej rewolucji, elitarny. Ciekawy jest również ten Bloomowski wątek „lęku przed wpływem", jaki odczuwa kobieta autorka wobec awangardowych twórców. Wszystko to mogło postawić ją obok rozmaitych rzeczników powrotu do „tradycji klasycyzmu" – jak choćby Jana Parandowskiego czy Ludwika Hieronima Morstina z przedwojennej grupy „Museion", ale jej celem nie było ani odrodzenie kultury na wzorcach antycznych, ani odrzucenie poetyki modernizmu, tylko stworzenie form społecznych i artystycznych współgrających z nowymi czasami[147]. Niemniej jednak tradycjonalizm estetyczny Krzywickiej, jej wiara w poznawczą moc realistycznego przedstawiania, w jasność i precyzję języka, mogła również wchodzić w konflikt z wizerunkiem postępowego, nowoczesnego pisarza: w myśl zasady: „nowoczesne jest również nowatorskie".

Na swojej drodze niesprzecznego łączenia tego, co nowe i stare, autorka *Pierwszej krwi* wykonała dwa znaczące gesty afiliacyjne – jeden wobec Bertranda Russella – filozofa i matematyka, „proroka liberalnego humanizmu" i twórcy

---

[145] A. Zawiszewska, *Życie świadome…*, dz. cyt., s. 86–88.

[146] I. Krzywicka, *Wspomnienie o Szczuce*, [w:] tejże, *Wielcy i niewielcy*, Warszawa 2009, s. 127.

[147] Mówiąc o modernizmie poetyckim, Marcin Jaworski wyodrębnia trzy najważniejsze linie rozwoju: awangardową, symbolistyczną i „Miłoszową", określaną też jako „klasycyzm" lub za R. Nyczem jako „nurt obiektywistyczny" modernizmu. Trudno odnieść Krzywicką jako prozaiczkę do tych rozróżnień, niemniej jednak z pewnością jest ona daleka od Miłoszowej, apofatycznej (jak pisał Markowski) filozofii reprezentacji, jak również ze względu na jego stosunek do cielesności, seksualności, płciowości. Zob. M. Jaworski, *Rewersy nowoczesności*, dz. cyt., s. 9.

„szkoły moralności rozumowej”[148], drugi zaś wobec Tadeusza Boya-Żeleńskiego z jego społeczno-literackim projektem „biblioteki klasyków”. Krzywicka niewątpliwie szukała mentorów zapowiadanej rewolucji: podobała jej się idea powiązania ze sobą myśli politycznej, społecznej, etycznej i pedagogicznej, a także przystępny język książek obydwu autorów czy sposób, w jaki udawało im się łączyć intelektualną refleksję nad ludzką egzystencją z rzeczową empirią. Przypominali jej oświeceniowych encyklopedystów – oświetlających mroki niewiedzy, zabobonu, przesądu.

Z entuzjazmem pisała o „szkole moralności rozumowej” Russella, w której postulowano oczyszczenie sfery relacji międzyludzkich (zwłaszcza tych intymnych, rodzinnych) z niepotrzebnych (choć nie wszystkich) ograniczeń i niedomówień, jakie nałożyła na nie etyka chrześcijańska. Racjonalizacja seksualności otworzy przed człowiekiem – przekonywał filozof, a za nim Krzywicka – nowe możliwości rozwoju, nowe perspektywy na osiągnięcie szczęścia, a przynajmniej zrzuci z jego ramion brzemię wstydu i poniżenia, jakie odczuwa w związku z własnym ciałem i miłością. Stąd też pierwszym krokiem na tej emancypacyjnej drodze było mówienie – otwarte, bezpośrednie, szczere.

> Mówić, mówić, trzeba mówić o tej dziedzinie przemilczanej przez stulecia, trzeba wietrzyć wszystkie zakamarki utrzymywane w moralnej stęchliźnie; nie bać się bezwstydu, drwić sobie ze zgorszenia, odrzucić wreszcie stos śmiecia i przesądów, jakimi przywalono tę najpiękniejszą dziedzinę ludzkiego życia (SMR, 395).

Krzywicka podążała śladem Russella, zwłaszcza gdy podkreślała szczególnie upośledzającą kobiety „zmowę milczenia” wokół tematu seksualności. „Skłonny jestem przypuszczać – cytuje w swoim tekście słowa filozofa – że niższość umysłowa kobiet, o ile istnieje, ma źródło w zahamowanej strachem ciekawości seksualnej” (SMR, 394) i dodaje, że ta nałożona przez społeczeństwo niemożność wypowiedzenia siebie w sposób szczery i otwarty blokowała również rozwój kobiecej sztuki:

> Czym byłaby Stryjeńska, gdyby konwenans nie pozwolił wybuchnąć jej jurnemu geniuszowi, gdyby jej kazano malować róże na spodkach? Być może kobieta potrafi być twórczą, tylko za cenę zupełnej szczerości, o której dotąd nie miała pojęcia (SMR, 395).

[148] Nie będę tutaj szczegółowo rozwijać samej myśli B. Russella, odsyłam do kompetentnych opracowań: *Od Benthama do Russella*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1989; A. Litwiniszyn, *Filozofia społeczna Bertranda Russella*, Kraków 1996. Na podstawie tekstów Krzywickiej podkreślam te aspekty jego myśli, które ona sama podejmowała. Zob. I. Krzywicka, *Szkoła moralności rozumowej*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 394–398; taż, *Bertrand Russell o wychowaniu*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 399–402; taż, *Idee*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 403–405. Dalej stosuję skróty odpowiednio: SMR, BRW, I, numery stron podaję w nawiasach.

W sferze stosunków międzyludzkich konieczne było przedefiniowanie więzi małżeńskiej (czy partnerskiej), ale też więzi z dzieckiem. O ile w relacjach między kobietami i mężczyznami należy opierać się na wzajemnym poszanowaniu, zaufaniu i wolności, która dopuszcza poligamię, przy zachowaniu wagi instytucji małżeństwa, o tyle w wychowaniu dzieci warto postawić, zwłaszcza na tym najwcześniejszym etapie, na mądre kierowanie. Systematyczność i stanowczość, rutyna i rygor, zasady higieny oraz racjonalnego odżywiania, a także stymulowanie od samego początku rozwoju intelektualnego wychowanków – to wszystko miało pomóc w wytworzeniu potrzebnej samodyscypliny i w pozbyciu się niepotrzebnego lęku przed tym, co nieznane. Michel Foucault, jako autor *Nadzorować i karać*, rozłożyłby pewnie ręce, czytając teksty Krzywickiej na temat rodzicielstwa, widząc w tym podstawowe mechanizmy u*j*arzmiania i *b*lokowania podmiotu przez dyskursy nowoczesności. „Nie wolno się opóźniać z podawaniem jedzenia, z kładzeniem spać, choćby o dziesięć minut. Dziecko powinno funkcjonować jak dobry pociąg" (BRW, 400) – przekonywała Krzywicka.

Jednak jako autor *Historii seksualności* dostrzegłby może i to, że w tej praktycznej nauce samoograniczania bynajmniej nie chodziło publicystce o karność i posłuszeństwo, lecz wskazanie drogi trudnej do osiągnięcia harmonii umysłu i ciała, rozumu i uczuć. W rozwoju człowieka ograniczają nas nie tylko zakazy, ale i zbytnia uległość wobec wewnętrznych impulsów czy pragnień. W tej myśli pedagogicznej celem było wychowanie istot, które samoświadomie, za pomocą rozmaitych „technik siebie" – jak by powiedział Foucault – będą następnie umiały się zbudować jako podmioty refleksyjne i refleksywne. Krzywicka nie przeciwstawiała więc wolności – dyscyplinę, uznając umiejętność panowania nad sobą za warunek bycia niezależnym[149].

Również jej stosunek do kwestii popędów ufundowany był na Russellowskim, nie jak twierdzili niektórzy – Freudowskim – sposobie myślenia o związku między tym, co świadome i nieświadome. Sfery instynktów nie można ani ignorować, ani nie doceniać, lecz jej działanie (tak często destruktywne dla jednostek i społeczeństw) trzeba równoważyć pracą intelektu oraz siłą współczucia. Nie tłumić, ale i nie oddawać się im, raczej ukierunkowywać popędy – zwłaszcza te związane z pragnieniem władzy. Dlatego tak ważną rolę odgrywała, jej zdaniem, edukacja przez empatię i solidarność – od najmłodszych lat uwrażliwianie na krzywdę innego dziecka czy zwierzęcia, a także wyeliminowanie strachu jako metody wychowawczej. Tylko w ten sposób w przyszłości możliwe będzie odrzucenie etyki opartej na ideale męskiego honoru, w imię którego wywołuje się wojny, zabija się obcych i swoich, maskując biologiczne instynkty szlachetnymi wartościami. Russell był – obok Wellsa – jednym z ważniejszych głosicieli idei pacyfizmu w międzywojniu.

[149] Zob. M. Foucault, *Kultura Siebie*, [w:] tegoż, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010, s. 307–328.

Z jednej strony brytyjski filozof opierał swoją etykę na imperatywie „braku cierpienia". W tym kontekście pojmował on szczęście i dobro jednostki – wszystko to, co nie powoduje krzywdy kogoś innego, jest moralnie dopuszczalne, zaś to, co powiększa szczęście człowieka, nie może być złe. Z drugiej strony odwoływał się do idei człowieczeństwa jako wyzwania i zadania stającego przed każdym: życia celowego, sensownego, nieskupionego wyłącznie na własnym interesie. W gruncie rzeczy ta optymistyczna wiara w możliwość ulepszenia świata podszyta jest pesymistyczną wizją człowieka, który bardzo łatwo, choć nie zawsze z premedytacją, sprawia sobie i innym ból. Dlatego właśnie powinien mu przyjść z pomocą (współ)czujący rozum jako podstawa etyki społecznej. A ponieważ, jak pokazywał drugi mistrz Krzywickiej, Tadeusz Boy-Żeleński, literatura to przede wszystkim określony sposób myślenia i mówienia o świecie, prawdziwa reforma społeczna domaga się nowego kanonu arcydzieł. Obydwa projekty: stworzenia „biblioteki klasyki", jak i „życia świadomego" łączyło jedno – miały w inny sposób uczynić dla nas świat widzialnym, stąd rację ma Agata Zawiszewska, gdy pisze, że działalność literacko-publicystyczna Krzywickiej i Boya była walką o sposób widzenia i doświadczania rzeczywistości i miała coś w sobie z Rancière'owskiego „dzielenia postrzegalnego".

> […] polityczność projektu życia świadomego polegała na „dzieleniu postrzegalnego", czyli próbie podważenia ustalonej interpretacji świata doświadczanego zmysłowo, zakłócenia istniejącego porządku społecznego przez zmianę punktu widzenia, czynieniu widzialnym tych części doświadczenia zmysłowego, które dotąd podlegały kontroli „tradycji"[150].

Dodałabym do tego, że w tej polityce patrzenia chodziło również o wytwarzanie takich przedstawień rzeczywistości, które byłyby bardziej adekwatne do doświadczeń Nowego Człowieka, żyjącego w nowych formach społecznych, a myślącego jeszcze dawnymi pojęciami.

Gest likwidacyjny

Może jest to nieco wyostrzona teza, ale zgadzam się zasadniczo z twierdzeniem Joanny Krajewskiej, że jeszcze w międzywojniu dokonany zostaje wobec redaktora „Życia Świadomego" gest likwidacyjny, który spowoduje zejście ze sceny pewnej formacji dyskursywnej – nazwijmy ją inteligencko-lewicowo-feministycznej, czyniąc tym samym problematyczną nowoczesność zaproponowanego przez Krzywicką i Boya modelu literatury i zaangażowania. Nie będę opisywać przebiegu tej długiej i złożonej dyskusji wokół „Wiadomości Literackich",

[150] A. Zawiszewska, *Życie świadome…*, dz. cyt., s. 266.

zrobiły to wystarczająco wnikliwie Agata Zawiszewska i Joanna Krajewska, analizując wszystkie spięcia i nieoczekiwane punkty przecięcia w przebiegach myślowych adwersarzy, mówiących często z tak różnych pozycji ideowych. Chciałam jednak podkreślić nośność dwóch użytych wówczas oskarżeń, z jakimi spotkał się racjonalistyczny, zaangażowany i postępowy projekt literacko-społeczny Krzywickiej i Boya: „życia ułatwionego" oraz „umysłowości reportażowej". Z jednej strony odnosiły się one do zastrzeżeń natury moralnej oraz politycznej, z drugiej – artystycznej, i ten splot będzie mnie tu interesował najbardziej.

Tak chętnie podejmowane później określenie „życia ułatwionego" Jana Emila Skiwskiego[151] miało przekonać, że „moralność rozumowa" definiowana przez nienarzucanie bliźniemu cierpień, których on sam nie chce, doprowadzi do odarcia ludzkiej egzystencji z tajemnicy, z metafizyki – jej jądro stanowią przecież konflikty charakterów, postaw i namiętności. Odwołując się do fundamentów etyki kantowskiej i chrześcijańskiej, prawicowy krytyk utrzymywał, że „rozdźwięk między ludzkimi potrzebami, emocjami i powinnościami istnieć musi, bo tylko w takich warunkach jednostka zdobywa się na postawy i czyny heroiczne, pozwalające jej przekroczyć własne ograniczenia"[152]. Życie prywatne jest sferą intymności i jako takie nie powinno podlegać ani racjonalizacji, ani dyskursywizacji i przedstawieniu, ani społecznej czy państwowej kontroli. Wypowiadanie „prywatnego" nieuchronnie zamienia tajemnicę w skandal, wzniosły tragizm w sensację, zaś piękno relacji międzyludzkich w „ekonomię miłosną" czy „higienę płciową".

Być może ciekawsze jest to, że pierwsze głosy krytyki „Wiadomości Literackich" pojawiły się jednak z lewej strony. Jan Nepomucen Miller na łamach „Robotnika" wytknął Krzywickiej i Boyowi spłycanie ważnych i aktualnych zagadnień społecznych, redukowanie ich do pikantnej sensacyjki, która miała napędzać sprzedaż pisma Grydzewskiego. Zarzucał nie tylko koniunkturalność, ale i elitarność całego przedsięwzięcia, a zaproponowany model „życia świadomego" przedstawiał jako wątpliwy „ideał" egzystencjalny pensjonarki, modystki czy manicurzystki. Śmiałe podejmowanie problematyki seksualności i praw reprodukcyjnych nie było – według niego – narzędziem społecznej zmiany, lecz tematem zastępczym, który „osłania właściwy obraz grobowej walki społecznej, której krzywda kobieca jest zaledwie słabiutkim odbiciem globalnej walki społecznej"[153]. Współgrający z tymi pseudosocjalnymi celami „Życia Świadomego" wzorzec literatury, ujawnia „starcze oblicze lubieżnego fauna" i może odpowiadać wyłącznie „chorującym obłożnie na niestrawność pensjonarkom".

[151] J.E. Skiwski, *Życie ułatwione*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 47; tenże, *Jeszcze raz życie ułatwione*, „Pion" 1934, nr 7; tenże, *Higienistki*, „Pion" 1934, nr 39. Skiwski, jak sugeruje Krajewska, wcale nie był tak zajadłym wrogiem „boyizmu", krytykował go nie od strony literackiej czy intelektualnej, ale właśnie etycznej.

[152] A. Zawiszewska, *Życie świadome…*, dz. cyt., s. 375–376.

[153] J.N. Miller, *Rozkład wewnętrzny „Wiadomości Literackich"*, „Robotnik" 1932, nr 300, s. 2.

Literacko jest on bowiem „nietwórczy" i niesmaczny, niezdrowo zafascynowany sprawami ciała[154].

Do tego warto dorzucić jeszcze powtarzające się i ze strony socjalistów, i ze strony marksistów (Ignacy Fik) zarzuty, że reforma obyczajowa – będąc wyrazem aktywności liberalnej inteligencji – realizowała wyłącznie jej interesy i ograniczała się do poprawy warunków życia tylko jednej klasy społecznej. Od innej strony brak prawdziwej polityczności zarzucił „Wiadomościom" redaktor PPS-owskiego „Robotnika", Mieczysław Niedziałkowski[155], który liberałom przypomniał zachowawczą, niezaangażowaną postawę wobec sprawy brzeskiej, a także lekceważenie kwestii ustrojowej, będącej warunkiem zmiany społecznej.

Oprócz argumentu upraszczania zagadnień etycznych (Skiwski) i społeczno-politycznych (Miller, Fik) pojawiał się i trzeci, tym razem zarzucający działalności Boya-felietonisty upraszczanie wizji świata i literatury – ten interesuje mnie najbardziej, ponieważ zahacza o kwestie reprezentacji. Chodzi oczywiście o słynną polemikę Karola Irzykowskiego z autorem *Dziewic konsystorskich*, w której poza wszystkim innym ważny punkt stanowiły rozważania o prawdzie przedstawienia.

Zacząć by jednak wypadało od wskazania zasadniczych podobieństw w myśleniu obu krytyków, dotyczących zwłaszcza metody odkrywania owej prawdy. Według Tomasza Burka obaj krytycy byli zwolennikami „filozofii życia" i filozofowania na próbę, a nie spójnych, całościowych i abstrakcyjnych systemów, w których stawką jest absolut. Odrzucając metafizykę, nie opowiadali się po stronie relatywizmu, szerzącego pogląd o wielości prawd i wielości światów. Rzeczywistość jest jedna – ale wieloaspektowa i złożona. Irzykowski miał na to swoją metaforę: wirującej kuli, która ukazuje się oczom z różnych stron jednocześnie. „Dla mnie rzeczywistość jest czasownikiem – pisał on w przedmowie do *Słonia wśród porcelany* (1934) – zajściem, zdarzeniem, raczej filmem niż obrazem". Oboje byli sceptykami, ale w tym racjonalistycznym sensie, że chaosowi świata chcieli przeciwstawić porządkujący wysiłek człowieka – pisarza, krytyka, filozofa. Dla Irzykowskiego główną zasadą, jaką powinien kierować się twórca w przedstawianiu rzeczywistości, była zasada komplikacji i z tego powodu głównie zaatakował on autora *Słówek*[156].

---

[154] Tamże. W bardzo podobnym tonie, pisze Krajewska, utrzymane są teksty Ignacego Fika, *Literatura choromaniaków*, a także wypowiedzi E. Boyé, *„Niedozwolony zabieg" na literackim piśmie*, „Robotnik" 1932, nr 320. Uwagę zwraca wykorzystana w polemice z „Życiem Świadomym" metaforyka choroby, która toczy polską literaturę, tym bardziej że również Krzywicka i Boy (lekarz!) ujmowali swoją działalność w kategoriach „uzdrawiania" relacji społecznych i literackich („nowy klasycyzm"). Współbrzmiały z tym wszystkim ironiczne określenia: „ginekologizacji" czy „genitalizacji" polskiej literatury.

[155] M. Niedziałkowski, *Problemat Boya*, „Robotnik" 1932, nr 362.

[156] Jeśli chodzi o zagadnienia tradycji literackiej i formy, Burek zauważa, że również stali na podobnym stanowisku – opowiadającym się za ciągłością kultury, problematyzującym (a nawet

Według Joanny Krajewskiej walka o kształt nowoczesnej literatury rozegrała się właśnie między tymi dwoma protagonistami i Boy poniósł w niej klęskę. Autor *Beniaminka* zarzucił mu, że swoją publicystyką, która była niczym więcej jak tylko „namiastką fermentu rewolucyjnego", odwrócił uwagę od Wielkiej Dyskusji Literackiej, jaką zainicjował w Polsce Stanisław Brzozowski, a później kontynuowali futuryści. Zdradził on najwyższy ideał klerkizmu[157], polegający na aktywnej i świadomej odmowie wikłania literatury w sprawy społeczne i polityczne. Oskarżył go też o „niesolidarność z literaturą jako rozmachem ducha bezinteresownym"[158], o bycie genialnym konsumentem epoki, nie zaś prawdziwym reformatorem. Jego sukces był sukcesem ideologa, nie myśliciela. Swoją zdroworozsądkową felietonistyką Boy tłumił to, co jest najgłębszą prawdą rzeczywistości – świadomość tragizmu i złożoności spraw ludzkich. Chciał oświetlać i ułatwiać, zamiast komplikować i utrudniać[159]. Intelektualizm, rozumiany bardziej jako efekt działania „rozumu praktycznego" i empatycznego, stoi tu w sprzeczności z „zasadą komplikacji". Jest on bowiem nastawiony na próbę zmniejszenia ilości ludzkiego cierpienia, a przez to przestaje być „bezinteresowny" i wzniośle tragiczny[160].

---

odrzucającym) dziedzictwo romantyczno-młodopolskie i jednocześnie antyformalistycznym. W *Walce o treść* Irzykowski wyraźnie bronił „tematu" przeciw dyktatowi „formy", opowiadał się za integralnym podejściem do dzieła literackiego, przejawiającym się również nieoddzielaniem wartości artystycznych od społecznych. W sporze o metaforę – w artykule opublikowanym na łamach „Wiadomości Literackich", ale celowo nieco obok i jakby bez związku z wystąpieniem Krzywickiej, opowiedział się Irzykowski również przeciw nadmiernej („szlacheckiej" – jak ją określił) metaforyzacji, będącej „tatuowaniem naskórka" (zob. K. Irzykowski, *Metaphoristis albo złota plomba*, [w:] *„Jazgot niewieści"…*, dz. cyt.).

[157] Może to nie bez znaczenia, że termin „klerk" Bendy na grunt polski przeszczepił m.in. Jan Parandowski – rzecznik „klasycznego odrodzenia" (dyskusja wywołana jego tekstem przedrukowana została w zbiorze J. Parandowskiego, *Odwiedziny i spotkania*, Warszawa 1934). Sugerowałoby to, że właściwą klasykowi postawą jest postawa klerka, co jeszcze i od tej strony problematyzowałoby projekt „nowego klasycyzmu" Krzywickiej.

[158] To miał na myśli Irzykowski, pisząc „Boy przerwał ciążę literatury w Polsce i założył jej pessarium". Zob. K. Irzykowski, *Warszawskie problemy literackie*, przedruk w: tenże, *Pisma rozproszone,* t. 3: *1932–1935*, red. A. Lam, Kraków 2000, s. 81.

[159] Za: T. Burek, *Odmiany i rozbieżności wielkiej krytyki*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 174–186 (181). Najważniejsze teksty K. Irzykowskiego oprócz *Beniaminka* to: *Po meczu Miller – „Wiadomości Literackie" (Uwagi sportowe)*, „Robotnik" 1932, nr 372; *Boy-męczenniczek*, „Robotnik" 1932, nr 384; *Warszawskie problemy literackie*, „Robotnik" 1932, nr 413–417.

[160] Nie po raz pierwszy pojawia się tu słowo „tragizm" (i powiązane z nim „patos" czy „powaga") – pojawiło się ono już w kontekście rozważań o klasycyzmie, realizmie i prawdzie rzeczywistości, liberalizmie, intelektualizmie, stylu metaforycznym i wreszcie samej literackości. Wydaje się, że pojęcie to jest w kulturze nowoczesnej w stanie ciągłego zagrożenia, trzeba je chronić i „ocalać". Raz wchodzi ono w konflikt z rzeczywistością – zbyt prozaiczną, by ją opisać w literaturze, innym razem z językiem – zbyt trywialnym, by go wyrazić, a jeszcze kiedy indziej z wizją sprawiedliwego, równego społeczeństwa. Tutaj okazuje się, że racjonalność, rozumiana jako dążenie do eliminacji zła i cierpienia, może nas z tragizmu okradać.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że spór między Boyem a Irzykowskim jest sporem nie o treść, ale o formę – „zdrada klerka" dotyczy tego, jak autor *Piekła kobiet* podjął istotną społecznie tematykę: w sposób „autoreklamiarski, demagogiczny, tupeciarski, nietaktowny"[161]. W gruncie rzeczy okazuje się jednak, że nie da się tych dwóch wymiarów od siebie oddzielić, ponieważ pytanie o to, „jak" piszemy (a więc o formę), jest zawsze uwikłane w jakąś ideologię patrzenia, ideologię reprezentacji. W tej polemice z Boyem najbardziej uwidoczniła się, w moim przekonaniu, niedostrzegalna linia łącząca „etyczny arystokratyzm"[162] Skiwskiego z „estetycznym arystokratyzmem" Irzykowskiego – i to pomimo ich późniejszej wzajemnej wymiany zdań. Podzielają oni przecież wizję rzeczywistości pełnej konfliktów, napięć i przemocy, która jest warunkiem nie tylko heroizmu moralnego człowieka czynu, ale i źródłem tej wielkiej literatury. Gdy prawicowy krytyk pisze:

> Właśnie umiłowanie walki życia zapładnia pisarza, wznosi go na wyżyny wielkiej sztuki. Ta literatura wolnomyślno-wygodnicka byłaby przemalowanym na lewicowo sobowtórem karmelkowej „podniosłej" grafomanii, o „zacnych tendencjach", gdzie to wszystko się dobrze kończy, a cnota zawsze jest wynagradzana. Różnica byłaby tylko w tym, że kto inny by tę nagrodę dostawał i co innego nazywałoby się cnotą – ale to nie pociecha[163].

…staje się niezwykle bliski „etyzmowi estetycznemu" Irzykowskiego, który twierdził, że w literaturze można co prawda znaleźć miejsce na artystyczne przedstawienie aktu miłosnego, a nawet nieszczęśliwego czy upodlającego kobietę macierzyństwa, ale już nie ma go na pokazanie dobroczynnych działań środków antykoncepcyjnych. Ciekawe jest natomiast, w jaki sposób pisarz uzasadnia to rozróżnienie:

> Snadź miłość, gdy się kończy „nienaturalnie", gdy się z niej usuwa moment spłacania długu naturze – przestaje być aktem estetycznym, nb. według dotychczasowych wyobrażeń! […] A pewne niebezpieczeństwo, groteska, obawa następstw, niepewność utrudniają wprawdzie miłość, mogą z niej zrobić piekło, ale też podrażają jej cenę u stron obu, ochraniają jej romantyzm i demoniczność[164].

Tego typu sztuczne ułatwienia – jak choćby antykoncepcja – czynią z prawdziwej górskiej wyprawy taterników (bo taką metaforą „zdobywczą" posługuje się pisarz) zwykłą wycieczkę turystów. Szczyt zostaje osiągnięty, ale czy nie za

---

[161] K. Irzykowski, *Po meczu Miller – „Wiadomości Literackie" (uwagi sportowe)*, „Robotnik" 1932, nr 372, s. 3.

[162] Ten arystokratyzm Skiwskiego znajdzie swoje ujście w jego sprzeciwie wobec mieszczańskiego, średnioklasowego modelu kultury promowanego przez „Wiadomości Literackie". W polskich realiach jedynym sprawdzonym wzorcem pozostaje wzorzec szlachecki, do którego należy powrócić. Zob. E. Skiwski, *O typ współczesnej kultury polskiej*, „Pion" 1934, nr 30.

[163] E. Skiwski, *Życie ułatwione*, [w:] tegoż, *Na przełaj*, Warszawa 1935, s. 144.

[164] K. Irzykowski, *Hegar jako rozwiązanie kwestii społecznej*, [w:] *Pisma*, red. A. Lam, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 487.

cenę wielkości tego wyczynu? Może w sposobie obrazowania oraz w zakresie podejścia do języka Irzykowski uwalniał polską kulturę od romantyczno-młodopolskiej maniery, ale w kwestii metafizyki płci i miłości podtrzymywał sposób myślenia Arthura Schopenhauera. Z Naturą można i należy walczyć, ale nigdy nie można jej pokonać – to binarna opozycja między Nią a Kulturą jest gwarancją rozdzierającej gry różnic, na jakiej ufundowane zostało pojęcie tragizmu. Poddanie Natury panowaniu człowieka oznacza kres prawdziwej sztuki. Jak przekonująco pokazała Krajewska, przyglądając się metaforom feminizującym postać Boya obecnym w retoryce i Skiwskiego, i Irzykowskiego – ma to wiele wspólnego z kobiecością, jakby sprzeciwianie się temu, co naturalne, uznane zostało genderowo za postawę właściwą kobietom.

Nasuwa to wielce niepokojące przekonanie, że według tych przeciwników projektu „życia świadomego" oraz stojącego za nim modelu pisania prawdziwa literatura to ta, której tematy (dylematy, rozterki) mogą się rozwijać nie p o m i m o (c z y p o z a), ale właśnie w r a m a c h funkcjonowania świata pełnego nierówności, przemocy, codziennych tragedii małych ludzi. Tak rozumianej literaturze zagraża więc nie tyle polityka (konieczność jasnego opowiedzenia się po jakiejś ideologicznej stronie) czy etyka (oddanie sztuki w służbę etycznym powinnościom), ile samo życie, w którym dokonuje się społeczna zmiana. Nowoczesność musi zatem pozostać nigdy niedokończonym projektem.

Zaangażowanie w literaturę, czyli obrona surowego życia

Spór o „Wiadomości Literackie" nie był tylko konfliktem światopoglądowym, lecz także ważną debatą nad kształtem nowoczesnego społeczeństwa – przede wszystkim drogą wyznaczenia kartograficznych granic tego, co literackie (czy szerzej: kulturowe), polityczne, społeczne i „tylko" obyczajowe. Irena Krzywicka doskonale zdawała sobie z tego sprawę, kiedy domagała się poszerzenia sposobu rozumienia „polityczności" o kwestie uznawane przez (głównie) lewicowych oponentów za przynależne sferze prywatnej, biologicznej lub co najwyżej obyczajowej. Wytykała, że: „Socjalizm polski jest radykalny jedynie na terenie politycznym", że ogranicza swoje pole działania wyłącznie do gospodarki i struktur państwowych[165].

Ale w dyskusji na temat kulturowego znaczenia projektu „życia świadomego" szło również o pojęcie „literackości", a ściślej o sposób ujmowania relacji między rzeczywistością a jej reprezentacją. Drugim, obok zarzutu o promowanie ideału „życia ułatwionego", był zarzut Irzykowskiego rozpowszechniania „umysłowości reportażowej", która chce zająć miejsce prawdziwej refleksji

[165] I. Krzywicka, *Nieporozumienia i zła wola*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 46.

intelektualnej i prawdziwej literatury. Oznacza ona jednak przede wszystkim nietwórczą, bierną, naśladowczą postawę wobec rzeczywistości, której artysta ulega, zamieniając się w fotografa-sprawozdawcę[166]. Tak replikuje Krzywicka:

> Oto orzeszek do zgryzienia dla naszych pociesznych wykwintniś i wykwintnisiów, którzy lamentują, że reportaże nie są „czystą" literaturą i że rozważanie spraw życiowych i społecznych nie jest godne pióra pisarza (JNL, 278)[167].

Tym orzeszkiem do zgryzienia był, według Krzywickiej, oczywiście André Gide i jego kroniki kryminalne prowadzone i publikowane na zlecenie prestiżowego wydawnictwa Nouvelle Revue Française, a w nich niewyjaśnione zbrodnie, dziwne przypadki, zagadkowe samobójstwa i tym podobne. Czasem opatruje je komentarzem, przewrotnym i przenikliwym, a czasem zostawia w stanie surowym. Wówczas posługuje się „cudzym słowem": wycinkiem z gazety, fragmentem listu czy wyjątkiem z aktu oskarżenia. To dokumenty, pisze Krzywicka, ale „wszystko pod jego magicznym spojrzeniem staje się literaturą" (JNL, 278).

Z osobliwości zebranych przez Gide'a w zbiorze *Ne jugez pas* (1930) wyłania się obraz rzeczywistości, która wymyka się rozumieniu, nie mieści się często w naszym pojęciu o ludzkiej naturze i prawidłach życia. To świat, który patrzy na nas swoją dziwnością, przerażającą dziwnością – jak powiada Krzywicka – wprowadzając nas w stan konfuzji i podniecenia.

> Nie wstydźmy się, że nas to interesuje, obchodzi, pasjonuje. Nie wiemy, co nas czeka jutro, nie wiemy, co może spotkać naszych najbliższych, nie rozumiemy tylu rzeczy, jesteśmy ciągle otoczeni nieznanym. To nasze prawo wczuwać się, wmyślać się, rozumieć (JNL, 279).

W 1932 roku Krzywicka nieco inaczej stawia akcenty, patrząc na świat: teraz wydaje się on jej o wiele mniej racjonalny, niepewny, „osobny" i osobliwy niż w czasach dyskusji o *Jazgocie niewieścim*, gdy z przekonaniem ogłaszała pochwałę postępu. Nadal jednak jej podstawowym narzędziem kontaktu z rzeczywistością jest rozumienie. To nieprzypadkowe, że synonimem „rozumienia" jest tu neologizm „wmyślać się", powstały przez analogię do istniejącego słowa „wczuwać się". Krzywicka równoważy te dwie drogi poznawcze: racjonalną i emocjonalną – teraz widać to wyraźniej. Taki sposób postrzegania świata przekładał się również na sposób myślenia o literaturze, która „jest żywą krwią, żywą prawdą", jak mawiał jej mistrz i współpracownik Boy-Żeleński. „Nowy klasycyzm" jako „powrót do prawdy życiowej"? – takie intuicyjne i według

---

[166] Zob. K. Irzykowski, *Gdy Beatrycza pisze…*, „ABC Literacko-Artystyczne" 1933, nr 35. Irzykowski silnie skojarzył tak wąsko zdefiniowaną „poetykę realizmu" z „umysłowością reportażową" kobiet pisarek.

[167] I. Krzywicka, *Jakże nieczysta literatura*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 278–279. Skrót JNL, numer stron w nawiasie.

mnie trafne rozumienie tego terminu przedstawił w recenzji *Sekretu kobiety* jeden z krytyków[168]. Ale czym jest ta „prawda życia"?

> Wszelka katastrofa jest niejako skondensowaniem, skonstruowaniem niepojętego i rozcieńczonego świata, daje nam namacalny obraz tego, co zawsze widzimy w postaci niezrozumiałych, rozsianych fragmentów. Pojąć jej przyczyny i skutki, czy to nie może czasem znaczyć – uniknąć? (JNL, 279).

Rzeczywistość uobecnia się we fragmentach: małe, codzienne tragedie są dokładnym odbiciem tych wielkich konfliktów, których nie jesteśmy nawet w stanie pojąć, i dlatego wydają nam się „rozwodnione". To dzięki codzienności – doświadczeniom przeżytym i usłyszanym – nabierają dopiero intensywności, wyrazistości. Ale jest tu też coś więcej niż samo przeżycie, osobisty, namacalny kontakt z prawdą życia: jest też wiedza, która z tego płynie i którą możemy – choć bez żadnych gwarancji powodzenia – wykorzystać, by uniknąć cierpienia.

Zarówno Krzywickiej, jak i Boyowi chodziło też o coś jeszcze: o przywrócenie „naturalnego" – to znaczy angażującego na równi uczucia i intelekt – sposobu czytania literatury (zwłaszcza tej kanonicznej, klasycznej). Stało za tym również dowartościowanie lektury amatorskiej – z definicji – opartej na poczuciu bliskości, tożsamości z bohaterem, na sentymentach i resentymentach, utrzymaną w konwencji rozmowy lub opowieści zasłyszanej – o tym, co się samemu/samej przeżyło, i o tym, co przeżył ktoś inny.

Literatura to kreacja życia dla życia – mawiał Boy – i każdy element tej wypowiedzi jest znaczący. Nie wystarczy żyć, aby mieć świadomość, nie wystarczy mówić o życiu, aby pisać literaturę. Obie „korekty" to rezultat wysiłku twórczego, obie wymagają osobistego i intelektualnego zaangażowania. Przepowiadając nadejście nowego (w Polsce) rodzaju prozy intelektualnej (nazywa ją wprost „literaturą faktu"), która „odrzuciwszy zmyśloną fabułę, bezpośrednio chwyta i preparuje życie"[169], Krzywicka problematyzuje opozycję między fikcjonalnym i niefikcjonalnym. Z jednej strony nie wierzy w poznawczą siłę zmyślenia, z drugiej chce „preparować życie" – a więc wytwarzać je (nie odtwarzać). Używając sformułowania Agaty Zawiszewskiej, powiedziałabym, że Krzywickiej chodziło raczej o „zaangażowanie w literaturę" (i w życie) niż o „literaturę zaangażowaną", co uwidacznia się tym silniej, im bardziej upolitycznia się i faszyzuje rzeczywistość lat 30. XX wieku. Uprawiana za pomocą języka „kontrola współczesności" to demaskatorska praktyka pisarzy, którzy zawłaszczającej sile ideologicznych dyskursów przeciwstawiają swoją otwartą stronniczość. Zaangażowanie w rzeczywistość wymaga wbrew pozorom obronienia jakiejś formy autonomiczności literatury i niezależności pisarza, zgłaszającego swoje *votum separatum*, przy jednoczesnym zacieraniu granicy między faktem i fikcją.

---

[168] M. Kanfer, *Sekret kobiety* [rec.], „Nowy Dziennik" 1933, nr 51, s. 9.

[169] I. Krzywicka, *Kontrola współczesności*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 240.

Zwrot w stronę rzeczywistości był zauważalny już w latach 20. XX wieku, a jego przyczyny próbowała objaśnić Zofia Nałkowska. W tekście *Pisana rzeczywistość* przekonywała ona, że nie stoi za nim wyłącznie potrzeba wprowadzania do literatury nowej tematyki (codzienności) ani też wyrażenie siebie (autobiografizm), lecz pragnienie wypracowania takiej formy tworzenia, w której zniesiona zostanie sztuczna i niepotrzebna opozycja życia i sztuki. Jest to wyraz poszukiwań tyleż estetycznych, co etycznych:

> Bo w całej tej sprawie nie chodzi wcale o to, czy istotnie opisuje się swoje własne lub czyjeś prawdziwe życie, czy nie. Decyduje tutaj nie temat wcale, tylko forma – w jej istotnym, tj. etycznym znaczeniu. Jest to zagadnienie s t o s u n k u d o t r e ś c i, pewnej postawy moralnej wobec życia, która jedynie o wyborze formy decyduje, której ta forma jest wyrazem. Wyznawcy rzeczywistości nie wyłamują z niej jakiegoś kompleksu zjawisk, by je później sztucznie wedle z góry podjętego planu rozłożyć i poddać celom swego twórczego pomysłu. Oni sami tkwią w życiu i w obrębie jego praw, w kategoriach jego wartości realizują swoją twórczość. Nie uproszczenie i uogólnienie ich pociąga, ale złożoność, komplikacja stosunków i uzależnień, pociąga ich dziwność, niekonsekwencja, bogactwo i jedyność rzeczywistości. To, co jest niepowtarzalne, nie da się uogólnić. Dlatego do człowieka i do zdarzenia podchodzą jak do punktu przecięcia się wszystkich spraw świata, by je poznawać, badać tu na miejscu, w ich stanie naturalnego splotu, by w surowym skupieniu i niejako z nabożeństwem stawiać ich trudną diagnozę[170].

Nałkowska ogłaszała „kult rzeczywistości żytej", wierzyła w „patos autentyczności", zachęcała do naśladowania „surowego życia", odwzorowania jego złożonej prawdy. Literatura na tym nie straci, o ile twórcy uda się z tą wizją świata zintegrować formę artystyczną. Tymczasem Karol Irzykowski pisał o „partactwie życia surowego" – które literatura musi poddać „superrewizji" i przezwyciężyć, zasada komplikacji bowiem nie jest do pogodzenia z zasadą życia[171]. Sprzeciw autora *Pałuby* wobec z jednej strony zaangażowania, z drugiej – realizmu, miał również swoje etyczne (nie tylko estetyczne) podstawy. „Ordynarni realiści", „zakuci praktycy", „życiowcy" – podobnie jak politycy – doprowadzili do katastrofy I wojny światowej, skompromitowali się społecznie, etycznie i artystycznie[172]. Joanna Krajewska tropi jednak i genderowy aspekt tej niechęci nowoczesnego pisarza wobec sztuki mimetycznej oraz znoszenia granicy między życiem i literaturą.

Analizując tekst Irzykowskiego *Gdy Beatrycza pisze…*, Krajewska odkrywa związki między zarzutami wysuwanymi przez pisarza przeciwko upowszechnianiu „umysłowości reportażowej" i konwencji realistycznego przedstawiania oraz jego krytyki kobiecego pisania. Koniunkturalizm, wytwarzanie mody na autentyk i autobiografizm, ekshibicjonizm, „rozepchanie fotografią" – choć

[170] Z. Nałkowska, *Pisana rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie" 1926, nr 51, 52.

[171] K. Irzykowski, *Warszawskie problemy literackie*, dz. cyt., s. 85.

[172] K. Irzykowski, *Zasada komplikacji*, „Europa" 1930, nr 11, cyt. za: tenże, *Pisma rozproszone*, t. 2: *1923–1931*, Kraków 1999, s. 605–606.

kobiecy realizm (zwłaszcza psychologiczny) miał w epoce swoich entuzjastów (Karol Zawodziński, Emil Breiter), trudno nie odnieść wrażenia, że późna nowoczesność raczej podtrzymuje, niż dyskredytuje zarzut biernego odtwarzania rzeczywistości historycznie wpisany w dziewiętnastowieczny stereotyp kobiecego pisania. Podobnie zresztą jak wyobrażenie o jej „nadmiarze" lub „niedostatku" – *Zalew kobiecości* Ludwika Hieronima Morstina odwołuje się do biologicznych, irracjonalnych i zagrażających kulturze właściwości literatury kobiet, zaś *Ambulans na pustyni* Skiwskiego buduje obraz kobiety autorki, która niczym wypreparowany z emocji lekarz próbuje ratować świat, wierząc tylko w swoje małe prawdy[173].

Dokonany w pierwszej połowie lat 30. gest likwidacyjny wobec Boya skutkuje zejściem ze sceny pewnej formacji dyskursywnej, której społeczno-literacki projekt okazuje się nieaktualny. Już w 1938 roku Kazimierz Wyka wystawia raczej negatywną ocenę tej fazie nowoczesności, której ton nadawały „Wiadomości Literackie". Krajewska zastanawia się, czy na ten sposób wartościowania mógł mieć wpływ stosunkowo duży udział kobiet w tworzeniu jego literackiego programu:

> Brak stylu i przewaga kobiet […] wydają się zjawiskami związanymi. […] Gdyby same kobiety stwarzały prądy literackie, prądów nie byłoby w ogóle. Historia literacka ubiegłego stulecia nie dostarcza przykładów (z wyjątkiem Orzeszkowej), by pokolenia walczące o nowy wyraz posiadały w swym gronie kobiety, natomiast wskazuje, że do gotowego jest pełno amatorek. Zjawisko potwierdza się dzisiaj: przypływ powieści kobiecej, jako formy osłabienia poprzedniej generacji nie ustaje, […] tu, gdzie jest dominanta 1928 roku żadna nie stwarza nowych form powieści[174].

Walka Ireny Krzywickiej o styl, jej postulat „nowego klasycyzmu", nie zostają uznane z perspektywy historii literatury za projekt nowoczesnej prozy, i to mimo pojawiającego się w dwudziestoleciu twierdzenia o wypracowanej przez „Wiadomości Literackie" zmianie dominanty stylistycznej, jaka nastąpiła w 1932 roku. Według Karola Wiktora Zawodzińskiego to właśnie wytrwałe rugowanie pozostałości młodopolskiej estetyki, sukcesywne przekierowanie torów literatury na obszar życia praktycznego, które dokonało się za sprawą pisma Grydzewskiego, przyczyniło się do odnowienia formy powieściowej i przygotowało ostateczny grunt pod wielki sukces czytelniczy i artystyczny *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej[175]. Czy jednak epopeja rodu Niechciców wydaje się nam dziś dziełem nowoczesnym?

---

[173] L.H. Morstin, *Zalew kobiecości*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 21. Morstin opiera się na fizjologicznych argumentach o odmienności kobiecego mózgu, które mają skutkować nieodpowiedzialnością kobiet autorek za swoje słowa, zwłaszcza w perspektywie wartości narodowych. J.E. Skiwski, *Ambulans na pustyni*, „Tygodnik Ilustrowany" 1931, nr 20 (cyt. za: tenże, *Na przełaj*).

[174] K. Wyka, *Literatura 1918–1938*, „Gazeta Polska" 1938, nr 310, s. 166–167.

[175] K.W. Zawodziński, *Maria Dąbrowska. Historycznoliterackie znaczenie jej twórczości*, „Przegląd Współczesny" 1933, nr 29–30. Zob. J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą…*, dz. cyt., s. 300.

Michał Paweł Markowski wymienia cztery fundamentalne nieufności, jakie cechują nowoczesność krytyczną: nieufność wobec koncepcji świata gotowego i już ukształtowanego, nieufność wobec przyjmowanych z góry przeświadczeń na temat rzeczywistości, nieufność wobec jednoznaczności świata danego poznaniu oraz nieufność wobec jednoznacznie uchwytnej pozycji podmiotu[176]. Jak się jednak okazało, owe cztery nieufności nowoczesności wymierzone były zarówno w modernistyczny estetyzm, jak i realistyczny mimetyzm, któremu autorzy „Życia Świadomego" wyznaczyli ważne miejsce w modernizującym się społeczeństwie.

Wbrew sugestii Markowskiego, jakoby nowoczesność dzieliła się na krytyczną i niekrytyczną – podkreśliłabym, że Krzywicka i Boy odwoływali się do innego racjonalistycznego, oświeceniowego czy też może klasycznego modelu krytycznego myślenia, zachowującego (mimo swojego sceptycyzmu) wiarę (lub rozumiejącą potrzebę wiary) w podmiot, poznanie, świat i język. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że nie szedł on w parze z duchem nowej, wielkiej literatury, która coraz silniej wchodziła w epokę kryzysu *mimesis*.

Mimesis i pragnienie rzeczywistości

Interesuje mnie, jak dokładnie widziała relację między rzeczywistością a literaturą Irena Krzywicka jako czytelniczka i jako pisarka. W swoich lekturach wcześniej czy później wraca ona do problemu prawdy, prawdziwości, prawdopodobieństwa, realizmu, wiarygodności. To nadrzędna dla niej kategoria, choć wcale niejednoznacznie przez nią rozumiana, stąd chyba tak często i na różne sposoby podejmowana. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

Tekst o Narcyzie Żmichowskiej[177] skonstruowany został w oparciu o formę fikcyjnej, choć jakby „z życia wziętej" rozmowy, jaką toczy pewna krytyczka, Maria. Nie ma ona pomysłu na napisanie zamówionego artykułu o autorce *Poganki*, ale tekst „rodzi się" niejako z życia. Przypadkowe spotkanie („Jemy z Heleną obiad… blisko… Można zajść na chwilę?", R, 174), kawa i zwyczajna kulturalna konwersacja, w czasie której czytelniczki amatorki odkrywają (ku swojemu zaskoczeniu, ale i z przyjemnością) zbieżność fabuł i postaci z książek Żmichowskiej z własnymi doświadczeniami. Ta gra autobiografizmem – Krzywicka do złudzenia przypomina samą Marię – pokazująca ciągłość między fikcją literacką a życiem, ma dobitnie uwypuklić „daleko posunięty realizm psychologiczny" Żmichowskiej i jej współczesność. To pierwszy poziom „praw-

[176] M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 397–403.

[177] I. Krzywicka, *Rozmowa kobiet o Narcyzie Żmichowskiej*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 174–179. Dalej posługuję się skrótem R, numery stron podając w nawiasach.

dziwości", jaką obdarzona jest dobra literatura – a więc taka, w której możemy odnaleźć refleksy własnych przeżyć.

Inaczej chwali Krzywicka Boya-Żeleńskiego z czasów jego pracy w redakcji „Życia Świadomego", pisząc o nim, jak „zapuścił tymczasem głęboko korzenie w polską rzeczywistość, rozrósł się jak dąb i – patrzmy – wybujał ponad głowy innych"[178] (N, 185). Jego mistrzowskie w formie felietony osiągają najwyższy wymiar prawdziwości właśnie dlatego, że niemal organicznie (ta metafora jest tu logiczna, jak powiedziałaby sama autorka) są zrośnięte z aktualnym życiem społecznym, stanowiącym dla człowieka pióra pożywkę intelektualną, literacki surowiec. Ale nie tylko – związek ten jest dwustronny, nowoczesny pisarz czerpie z rzeczywistości i jednocześnie odkrywa ją lub raczej, jak Boy, porządkuje:

> […] nie tworzy żadnych systematów, po prostu rozgląda się po życiu społecznym jak po zaniedbanym ugorze i myśli: „Ten kamień trzeba jeszcze wysadzić, ten pniak wytoczyć, tamtą połać wyplenić" (N, 185).

Felietony Boya „w niezwykle elastycznej formie pozwalają zawrzeć całe bogactwo współczesnego życia i myślenia" (N, 182) i czynią z niego pisarza faktu, filozofa faktu. „Prawdziwy" oznacza tu więc nie tyle oddający rzeczywistość, ile poznający ją w całej złożoności i kształtujący ją.

Z Bolesławem Prusem będzie jednak jeszcze inaczej. *Lalkę* chwali Krzywicka za to, że namiętność Wokulskiego nie jest oderwana od życia jak w przypadku większości literackich przedstawień miłości, a pisarz „metodą przypominającą Balzaka transponuje ją [tj. namiętność Wokulskiego – przyp. M.Ś.] na zagadnienia towarzyskie i społeczne"[179] (E, 188). Ale to w *Emancypantkach* ciekawie zestawia „ostre zęby okrutnego często realisty" z jego „darem sugerowania rzeczywistości prawdziwszej niż rzeczywistość" (E, 189).

Ten paradoks objaśnia Krzywicka, przyglądając się losom bohaterki *Emancypantek* – Madzi – a przede wszystkim stosunkowi samego Prusa do swojej postaci, w której autor początkowo nie rozpoznaje pewnego określonego i uniwersalnego typu kobiety: na poły anioła, na poły syreny z baśni Andersena, raniącej sobie nogi o kamienie życia. Dla Krzywickiej to ucieleśnienie kobiecego altruizmu, „kreacja poety, która nie może się zestarzeć, bo obowiązuje we wszystkich czasach" (E, 190) – fikcja tym prawdziwsza, im bardziej odrealniona. Co zaskakujące, ta tępicielka literackiej staroświecczyzny, a przede wszystkim demaskatorka szkodliwej i niewiarygodnej stereotypizacji kobiet, wyzna: „nigdy nie ośmielę się powiedzieć, że postać Madzi jest nieprawdopodobna" (E, 189). Pozorna nieautentyczność tej postaci, dzisiejsza niezrozumiałość dla jej wyborów i psychologicznych rozterek, bierze się z tego, że Prus nakreślił

[178] I. Krzywicka, *Nieznany pisarz*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 180–187. Dalej posługuję się skrótem N, numery stron podając w nawiasach.

[179] I. Krzywicka, *„Emancypantki" dzisiaj*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 188–195. Dalej posługuję się skrótem E, numery stron podając w nawiasach.

portret osoby, która miała pozostać niewzruszona wobec najdramatyczniejszych zmian w otaczającym ją świecie. Współczesnemu czytelnikowi wydaje się papierowa, ale według Krzywickiej: „Są takie kobiety i będą zawsze" (E, 190) – ofiary własnej dobroci – i w tym sensie Madzia wydaje jej się „prawdziwsza niż rzeczywistość".

Podobnie rzecz się ma z dostrzeżeniem przez dziewiętnastowiecznego pisarza nierozerwalnego (czy już wówczas?!) związku między relacjami ludzkimi, psychologią a ekonomią w jej wydaniu wczesnokapitalistycznym. W tym również widzi Krzywicka pokrewieństwo polskiego autora z Balzakiem i ten sam zmysł przepowiadania przyszłości. Prus przedstawia raczej ludzi, jakimi będą lub jakimi byli kiedyś, niż jakimi są nawet w jego czasach. To tłumaczy swoisty „nadrealizm" polskiego pisarza, tworzącego nader często w swoich utworach „postacie mitologiczne, bajeczne figury" (jak pan Krukowski czy rodzina Korkowiczów), którzy „drwią sobie z czasu i zmienionych warunków życia, są światem sami w sobie" (E, 192). To dzięki temu, a nie pozytywistycznym ideom i wartościom reprezentowanym przez bogatych filantropów-przedsiębiorców w typie Solskiego, wiarygodność *Emancypantek* daje się utrzymać. Krzywicka broni więc prawdy artystycznej literatury realistycznej, która nie musi oddawać ducha swoich czasów.

Znowuż inaczej wybrzmiewa zestawienie z Balzakiem (jako autorem *Komedii ludzkiej*) w lekturze powieści Gabrieli Zapolskiej[180]. Analizując wady (zwłaszcza stylistyczne) i zalety jej warsztatu powieściopisarskiego, krytyczka docenia te utwory jako „autentyczny i pełny dokument epoki" (PKL, 196). W tym „fresku" brakuje jednak Krzywickiej nie tyle rozległości spojrzenia – odnajdziemy tu panoramiczny i przekrojowy obraz społeczeństwa polskiego tamtych czasów – ile głębi. Zapolskiej rzadko jeszcze udaje się wytropić prawdziwe przyczyny opisywanych przez nią zachowań społecznych i uchwycić złożoność mechanizmów zbiorowych. „Jeżeli nie pojmowała sprężyn wywołujących ludzkie działanie, to jednak działanie ich dostrzegała i notowała z pośpiechem i czułością sejsmografu" (PKL, 202). Realizm Zapolskiej miał jeszcze charakter drobiazgowy, niewyselekcjonowany, utrwalała ona nawet najdrobniejsze poruszenia, ale patrzyła już z własnej perspektywy, a nie przez „męskie okulary". W tej zmianie optyki patrzenia była autentyczna i wiarygodna. Zapolska znała opisywany przez nią świat, doświadczyła go na własnej skórze jak ucisku gorsetu i fiszbin („suknia może łatwo zmienić pogląd na świat" (PKL, 204)), a mimo to zachowała „zadziwiający dystans do swej epoki" (PKL, 204), z której wyrosła, ale z którą nie chciała się zgodzić. Straszni mieszczanie byli wszak dziećmi pozytywistycznej wiary w pracę, gromadzenie dóbr, unikanie wielkich wzruszeń. Paradoksalnie w tym zimnym zdystansowaniu Krzywicka ceni autentyczność Zapolskiej realistki najbardziej. Przeszkadza jej tylko społeczna tendencyjność

[180] I. Krzywicka, *Polska „Komedia ludzka"*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 202–207. Dalej stosuję skrót PKL, numery stron podając w nawiasach.

jej utworów, podszyta szlachetną ideą krytyki, a także momenty, gdy pisarka próbuje uwznioślić „swój mięsisty talent, unosząc się na bibułkowych skrzydełkach w krainę sztucznych kwiatów”[181] (Za, 197). Urodzona realistka natychmiast popada wówczas w stylistyczną manierę i „trafne spostrzeżenia” ustępują przed „mętną i jałową gadaniną «literacką»” (Za, 197).

Krzywickiej zdarzało się już w omawianej wcześniej polemice z Kuncewiczową przeciwstawić życie – twórczości, doświadczenie – papierowi, język wyrażający doświadczenie – temu, który zaciemnia je, stąd często sam przymiotnik „literacki” będzie mieć u niej pejoratywne znaczenie jako synonim sztuczności. Nie będzie w tym przypominać klasyków, którzy – jeśli oczywiście rację mają Ryszard Przybylski i Maria Janion – rozdzielali wyraźnie porządek sztuki od porządku życia, z akcentem na ten pierwszy. U Krzywickiej odwrotnie, z wyraźną premedytacją dążyła ona do „zanieczyszczania” literatury przez życie. Z drugiej strony – jak klasyk Peyre'a – wiedziała doskonale, że czym innym jest „natura”, a czym innym „naturalność”, dlatego może, pisząc o wczesnych powieściach Orzeszkowej, podkreślała różnicę między prawdą bezpośredniego, osobistego doświadczenia a „prawdą artystyczną, tą najtrudniejszą z prawd, płynącą właśnie z twórczego przekształcenia rzeczywistości”[182] (MO, 222). Kluczem do rozdzielenia (a może wręcz przeciwnie, pogodzenia) tych dwóch pojęć uczyniła Krzywicka znowu kategorię „szczerości psychologicznej” rozumianej jako wyrażanie i przeżywanie w pisaniu tego, czego się doświadczyło. Orzeszkowa jej się bała, jako kobieta i jako Polka znajdująca się pod presją społecznych oczekiwań, nie była więc w stanie twórczo wykorzystać autobiograficznego materiału. Zastąpiła go zaangażowaniem i tendencyjnością. Mamy zatem kolejny paradoks realistycznej poetyki Krzywickiej: im bardziej otwarcie dopuszcza się do głosu to, co osobiste, tym bardziej artystycznie przetworzoną prawdę uzyskamy.

Same sprzeczności: raz bliskość, autobiografizm, to znów dystans, raz współczesność, aktualność, innym razem ponadczasowość, raz literackość, raz rzeczowość – a między nimi zawsze ten sam łącznik: przekształcenie. Sztukę według Krzywickiej dałoby się chyba dobrze opisać poprzez pszczelą metaforę. Jaką jednak dokładniej tradycję myślenia o kategorii *mimesis* rozwija autorka *Pierwszej krwi* i jaki model realizmu interesował ją najbardziej?

Można wytropić tu pewną powracającą myśl: istnieje jakaś rzeczywistość – czy to zewnętrzna (społeczna), czy to wewnętrzna (psychologiczna) – i aby ją uchwycić, zrozumieć i przedstawić, pisarze poszukują odpowiednich środków artystycznych: języka, obrazów, postaci czy fabuł. Nie zawsze to się udaje, czasem z powodu nieuświadomionego błędu w oglądzie świata, a czasem w wyni-

[181] I. Krzywicka, *Zapolska*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 196–201. Dalej stosuję skrót Za, numery stron podając w nawiasach.

[182] I. Krzywicka, *Młoda Orzeszkowa*, [w:] *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 216–224. Dalej stosuję skrót MO, numery stron podając w nawiasach.

ku celowego zniekształcenia. Stąd u Krzywickiej dużą rolę będzie odgrywało przeciwstawienie prawdy rzeczywistości (ale poszerzonej o ten wewnętrzny, psychologiczny wymiar) – fałszowi przedstawienia. O niejednym z czytanych przez siebie tekstów powie, że jest skłamany, że fałszuje rzeczywistość, przeinacza ją, wykrzywia, i przez to jest nieprawdziwy lub sztuczny.

Podobny sposób lektury, zderzający nieustannie prawdę rzeczywistości z prawdą (bądź fałszem) przedstawienia, odnajduje Michał Paweł Markowski w *Mimesis* Ericha Auerbacha, odkrywając jednocześnie kluczowe dla tego sposobu myślenia założenie.

> Uważnemu czytelnikowi *Mimesis* narzuca się niemal automatycznie następująca teza dotycząca przedstawiania rzeczywistości: rzeczywistość jest uprzednia wobec wszelkich reprezentacji. W języku filozoficznym oznaczałoby to, że empiryczne poprzedza transcendentalne, w języku teoretycznoliterackim zaś moglibyśmy powiedzieć, że rzeczywistość przedstawiona nie jest skonstruowana przez samo przedstawienie, lecz przez nie odsłonięta, ujawniona lub odkryta[183].

To, co wynika z tak ustawionej relacji między rzeczywistością i reprezentacją, to określona celowość literatury: w pisaniu chodzi o odsłonięcie (nie zaś skonstruowanie) prawdy, uchwycenie złożonych procesów zachodzących między życiem a literacką narracją. To dlatego niemiecki filolog dokonuje utożsamienia kategorii *mimesis* z realizmem, zabieg, jak wskazuje Markowski, nieuzasadniony i kłopotliwy dla ponowoczesności. W tym przypadku nie powinny nas zaskakiwać zbieżności w trybach lektury Krzywickiej i Auerbacha, przede wszystkim zaś w sposobie widzenia i wartościowania zjawisk literackich. Przyjrzyjmy się zatem kilku punktom wspólnym.

Pierwszy to położenie nacisku na uwikłanie pisania we współczesność. Dla autora *Mimesis* to Stendhal jest ojcem dzisiejszego realizmu.

> Jeżeli można powiedzieć, iż poważny realizm nowoczesny nie może przedstawiać człowieka inaczej, jak tylko wplatając go w całą konkretną, znajdującą się w nieustannym rozwoju rzeczywistość polityczną, gospodarczą i ekonomiczną jego czasów – tak jak to teraz dzieje się w pierwszej lepszej powieści czy filmie – to w takim razie Stendhal jest twórcą owego realizmu[184] (M, 444).

Przytaknęłaby mu z pewnością Krzywicka, zgadzając się chyba również i z tym ważnym zastrzeżeniem: inaczej niż w dobie romantycznego historyzmu, sposób prezentowania wydarzeń w powieści „prawdziwie realistycznej" nie jest skierowany ku analizie sił dziejowych, lecz – jak w „klasycznej psychologii moralistycznej – ku *analyse de coeur humain*" – analizie ludzkiego serca (M, 444).

---

[183] M.P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość. Wprowadzenie do lektury Ericha Auerbacha*, [w:] E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004, s. VII.

[184] E. Auerbach, *W Hôtel de La Mole*, [w:] *Mimesis*, dz. cyt., s. 435–472. Dalej używam skrótu M, numery stron podając w nawiasach.

Drugi punkt styczny będzie więc widoczny w tym, jak ważną rolę dla obojga krytyków miała do odegrania w dziele realistycznym psychologia, zajmując miejsce historii i wytwarzając inny rodzaj determinizmu (czy genetyzmu).

Istotnym aspektem współbieżności w myśleniu Krzywickiej i Auerbacha jest zwrócenie uwagi na zdystansowany czy krytyczny stosunek czytanego autora do jego rzeczywistości. Stendhal, podobnie zresztą jak Zapolska, pozostawał skonfliktowany z otaczającym go światem, z własną klasą społeczną, jego realistyczne pisarstwo „wyrosło ze skrępowania, jakie pisarz odczuwał w świecie ponapoleońskim, ze świadomości, iż do tego świata nie należy i nie ma w nim żadnego miejsca" (M, 441). To zaś spowodowało, że choć pozbawiony romantycznego egotyzmu, Stendhalowski realizm jest tak nierozerwalnie związany z egzystencją pisarza. W innym rozdziale *Mimesis*, poświęconym Dantemu, czytamy, że „Naśladowanie rzeczywistości jest naśladowaniem zmysłowego doświadczenia ziemskiej egzystencji" (M, 196), miernikiem realizmu jest zaś „zmysłowe unaocznienie" bezpośredniego doświadczenia życia. Zachowana w dziele prawda doświadczenia – prawda niejako zobaczona „na własne oczy" – to kolejny punkt styczny w myśleniu Krzywickiej i Auerbacha.

Znowu, z pewnym zastrzeżeniem, widocznym w lekturze *Wyznań* Rousseau jako tekstu protorealistycznego, niemiecki filolog zwraca uwagę na dokładnie to samo zagrożenie, jakie wiąże się z uruchomieniem jednostkowej, autobiograficznej perspektywy w pisaniu, o którym pisała Krzywicka, odnosząc się do „szlachetnej tendencyjności" u Zapolskiej czy Orzeszkowej.

> W gruncie rzeczy Rousseau nie jest realistą; do swego tworzywa – zwłaszcza do tworzywa czerpanego ze swej własnej egzystencji – wnosi tyle apologetycznego zaangażowania, a jednocześnie i tyle moralistycznej krytyki, jego sąd o wydarzeniach jest tak bardzo zdeterminowany przez zasady wyznawanego przezeń prawa natury, iż w konsekwencji rzeczywistość społeczna nie może stać się bezpośrednim przedmiotem jego dzieła (M, 448).

Auerbach wierzy w to, że w realistycznym dziele możliwe jest bezpośrednie dotarcie do rzeczywistości, z którą podmiot się spotyka, nie dzięki swojemu zaangażowaniu, ale dzięki otwartości na rozmaite doświadczenia życiowe: te wzniosłe i przyziemne, tragiczne i trywialne. Prawdziwy realista, podobnie jak kiedyś Montaigne, pragnie „wykluczyć arbitralność własnych konstrukcji i oddać się bez reszty rzeczywistości, z którą się spotyka" (M, 443), chce zatracić się w niej jak Flaubert. Czy nie tak czyni – zdaniem Krzywickiej – niedoceniany w swoim realizmie pisarz Boy-Żeleński? To zaskakujący splot zaangażowania i bezstronności, tego, co w tym projekcie osobiste, i tego, co rzeczowe. Będę musiała do niego jeszcze wrócić.

Bezpośredniość, dążenie do poznania egzystencji rzeczy, wykluczanie arbitralności, oddawanie się bez reszty rzeczywistości – jak twierdzi Markowski – taka wizja reprezentacji, jaką podziela Krzywicka i Auerbach, wywodzi się

z dawnej tradycji prawa kanonicznego i odsyła nas bardziej do kategorii *uobecniania* (*Darstellung*) niż *przedstawiania* (*Vorstellung*).

> Słowa tego [*Darstellung*] używali Rzymianie, ale w świetle chrześcijańskiej idei inkarnacji i *corpus mysticum* nabrało zupełnie nowego znaczenia. Reprezentacja nie znaczy już odwzorowania lub przedstawienia obrazem […], lecz oznacza teraz zastępowanie. Słowo powyższe może uzyskać owo znaczenie oczywiście dlatego, że to, co odwzorowane, uobecnia się w odwzorowaniu. „Repraesentare" oznacza uobecnienie[185].

Tak pojmowane naśladowanie związane jest z określonym rodzajem podmiotowości: jak przekonuje Markowski, bardziej heglowskiej niż kartezjańsko-kantowskiej. Istnieje ścisła zależność między poznającym podmiotem i poznawaną rzeczywistością, która nie pozwala jednak tych dwóch porządków ze sobą utożsamić ani też postawić jednego ponad drugim. „Ja" w tym przypadku nie podporządkowuje sobie świata, lecz raczej wierząc w jego rozumność, chce oddać odkrywaną w nim „rzeczową powagę". Rzeczywistość nie jest taka, jaką widzi ją człowiek, ale jest taka, jaka jest – poznawalna i doświadczana. Przekładając to na język metafor twórczych, artysta w tej koncepcji przypomina bardziej pszczołę skrzętnie zbierającą okruchy rzeczywistości, by z niej wytworzyć (jak miód) swoje dzieło, niż pająka nakładającego na świat zewnętrzny siatkę swoich pojęć, wyobrażeń, zapośredniczając sobą każdy ogląd.

Nie chodzi przecież o kopiowanie rzeczywistości i przenoszenie jej na karty literatury. Odnaleziona dzięki uczestnictwu, obserwacji i refleksji wiedza musi uzyskać odpowiednią formę. Tu docieramy do miejsca szczególnie ważnego w myśleniu Krzywickiej i Auerbacha, a mianowicie do językowej reprezentacji, która nigdy nie powinna zniekształcać rzeczywistości, ale ją oddać w tym, co jest dla niej najistotniejsze (nie zaś w szczegółach). Nie chodzi ani o detaliczne opisywanie, ani o „streszczanie" świata, tylko o wytrwałe poszukiwanie odpowiedniego stylu, adekwatnych słów. Rola języka jest tu bowiem nie do przecenienia i ujawnia pewien paradoks: rzeczywistość choć istnieje sama w sobie, nie będzie dla nas widoczna, dopóki jej nie wypowiemy.

> […] rzeczywistość, która nie zostanie poddana językowej obróbce, pozostanie niewyrażona lub niepełna. Jej przeznaczeniem jest więc racjonalny podmiot, który chcąc dotrzeć do „egzystencji rzeczy", musi najpierw wprowadzić do owej egzystencji własny porządek[186].

---

[185] H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1996, s. 153–154. Cyt. za: M.P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość*, dz. cyt., s. X. Zrobiłabym tu jednak pewne zastrzeżenie: Krzywicka i Auerbach, choć istotnie wierzyli w możliwość uobecnienia rzeczywistości w dziele literackim, rozumieli przecież artystyczną rolę przetworzenia, transformacji prawdy życia w prawdę literatury. Problematyczne wydaje mi się również wprowadzenie przez Gadamera określenia „zastępowania", pozostańmy więc przy bardziej adekwatnym dla tego sposobu myślenia o *mimesis* – uobecnianiu.

[186] M.P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość*, dz. cyt., s. XIII.

Porządek, który za pomocą języka podmiot wprowadza do „egzystencji rzeczy", nie jest jednak zewnętrznie nakładaną na rzeczywistość interpretacją, lecz odkrywaniem przez rozumne „ja" rozumnej konstrukcji świata. Krzywicka i Auerbach wierzą Heglowi: „kto spogląda na świat rozumnie, na tego i świat patrzy rozumnie"[187]. Kto zaś patrzy nierozumnie, dla tego świat pozostanie wieczną tajemnicą. Językowy kształt dzieła jest więc niczym innym jak sposobem patrzenia – stylistyczna niedbałość, chaos, nieprecyzyjność to nieład, który twórca ma w sobie, ale przypisuje go światu.

Kiedy Krzywicka polemizuje z Kuncewiczową w *Metaforach i metatworach*, wytykając nielogiczność jej metaforom, to właśnie ma na myśli: niedopatrzenie, przeoczenie, przeinaczenie. Kiedy chwali styl Boya, przekonuje, że „jego sposób pisania stanowi niejako epokę, znamionującą odmieniony w Polsce stosunek do Rzeczywistości" (N, 184). Kiedy zaś docenia Pawlikowską-Jasnorzewską za trafność jej sposobu obrazowania, wynikającą z tego, że „Nie ma błędu w jej wiadomościach o życiu zwierząt, roślin czy minerałów"[188], to również nie czyni tego w imię wartości poznawczych tej literatury (choć nie są tu one zignorowane). Chodzi jej raczej o to, że dzięki zachowaniu zgodności między światem przyrody a literatury Pawlikowskiej udaje się przekonująco i bez stylistycznego wysiłku połączyć (a nie tylko zderzyć) makabryczność i dowcip, groteskę i humor, wzniosły tragizm z codziennością – a tym samym uchwycić w języku przeraźliwą i piękną jednocześnie złożoność świata. Trudno o większy wyraz uznania dla czyjegoś realizmu. O to również chodziło Auerbachowi, gdy pisał o szukaniu językowej formy dla oddania „powagi rzeczowości" – patosu ludzkiej egzystencji, który jest wyzwaniem zarówno dla klasycznej zasady odpowiedniości, jak i romantycznej zasady konfliktowania przeciwieństw.

> Taki jest sens Auerbachowskiego realizmu: polega on na znalezieniu adekwatnego stylu dla przedstawienia prawdziwej (a więc złożonej) rzeczywistości. Mieszanie stylów „zmieszanie powagi z rzeczywistością powszednią" odpowiadać ma pomieszaniu rzeczywistości. Gdy się to nie udaje, pisarz skazany jest na klęskę jak Victor Hugo, który odwracając się od prawdopodobieństwa, zderzał w swoich utworach wzniosłość i groteskę, wytwarzając efekty, które „nie przyczyniały się do prawdziwego oddania spraw ludzkiej egzystencji"[189].

W tym wyeksponowaniu kwestii stylistycznych kryje się jednak także inne zagrożenie, o którym pisała wielokrotnie Krzywicka – ryzyko popadnięcia w nadmierny estetyzm, sztuczność czyniącą z literatury wyłącznie „papier". Pisze o tym również Auerbach w rozdziale o Goncourtach.

---

[187] G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa 1958, s. 18.

[188] I. Krzywicka, *Uśmiech i łzy wróżki*, [w:] *Kontrola współczesności...*, dz. cyt., s. 170. Dalej stosuję skrót U, numery stron podając w nawiasach.

[189] M.P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość*, dz. cyt., s. VIII.

> Zajęcie stanowiska wyłącznie literackiego – nawet na najwyższym szczeblu rozumienia sztuki i przy największej wrażliwości – ogranicza możliwość sądu, zuboża życie, a niekiedy wykrzywia ogląd zjawisk[190].

Dlatego Krzywicka nie podążała ścieżkami tych formalistów, którzy literaturze przyznawali pierwszeństwo w starciu z rzeczywistością i którzy poszukiwali zawsze nowatorstwa, eksperymentu czy wybitności. Przystępując do lektury młodzieńczych utworów Orzeszkowej, czyni następujący dopisek:

> Ach, te stare powieści! Ileż w nich zabawy, ile nauki! Tak modna obecnie szkoła formalistyczna w krytyce nakazywałaby zapewne do nich nie zaglądać. Istotnie, rozważania formalne na tych obiektach okazałyby się jałowe. Choć stare, nie są bynajmniej klasyczne, ich wartości artystyczne dziś już nie istnieją (może nie istniały nigdy), nie stały się nawet czcigodnym antykiem. Próchno! Próchno to jednak było kiedyś soczystym drzewem, nie przerobionym co prawda nigdy w kształt prawdziwie artystyczny i dlatego nietrwałym (MO, 216–127).

Ciekawy jest tu sposób wyjścia poza opozycję dwóch typów wartości literackich: z jednej strony nowatorstwa, z drugiej – klasycznego antyku. Stare powieści nie są ani jednym, ani drugim, ale Krzywicka chce dla nich również zrobić miejsce w historii literatury, która widzi tylko nobliwe dzieła klasyczne (to dawna miara wartości) lub nowatorskie arcydzieła (to już współczesność). Zachęca ją to do innego spojrzenia na kanon literacki, w czym wyprzedza teksty Elaine Showalter – „matki" ginokrytyki, rewizjonistki przeszłości literackiej kobiet. Zaskakująco nowocześnie więc brzmi jej wypowiedź na marginesie tekstu *Młoda Orzeszkowa*:

> Literatury nie można rozpatrywać wyłącznie jako serii arcydzieł: to, co je poprzedziło, to, co je przygotowało, jest też godne uwagi. Rozwój pisarza, choćby mozolny, posiada przykuwającą rewelacyjność przyrodniczego fenomenu i nigdy dość uwagi nie można mu poświęcić (MO, 217).

To z pewnością nieprzypadkowe, że z rozważaniami o stylu i realizmie, kanonie i klasycyzmie, współgrają metafory procesu twórczego, używane przez Krzywicką – a wśród nich szczególnie dwie: metafora ogrodnicza (lub rolnicza) oraz rzeźbiarska. Ogród – ta fascynacja oświeceniowych estetów, filozofów i artystów, a także prywatnie samej Krzywickiej – to przestrzeń z trudem uzyskanej harmonii między tworzącą naturą i tworzącym człowiekiem. Wypracowana równowaga sił: hodowla, uprawa, porządkowanie, wspomaganie, troska, kierowanie. Czasem Krzywicka używa tej metafory, by wskazać na analogie między dojrzewaniem artystycznym twórcy a rozwojem rośliny. Wczesne powieści Orzeszkowej to „niby w ziarnku fasoli, schowany w grubych liścieniach nieudolnej formy, gotowy, maluchny i sformowany zawiązeczek dalszej twórczości" (MO, 220). A czasem artysta przypominać będzie porządkującego

[190] E. Auerbach, *Herminia Lacerteux*, [w:] tegoż, *Mimesis*, dz. cyt., s. 484.

i organizującego przestrzeń ogrodnika-rolnika, który jak Boy rozgląda się po „ugorze spraw społecznych" i mówi: „Ten kamień trzeba jeszcze wysadzić, ten pniak wytoczyć, tamtą połać wyplenić" (N, 185).

Choć wydaje się, że rzeźbienie (drążenie, wykuwanie, kształtowanie) będzie służyć podkreśleniu ludzkiej zdolności tworzenia, i tu raczej Krzywicka przedstawia pracę artysty jako wydobywanie z materii prawdy, którą ona skrywa. Wreszcie, jakby godząc te dwa wyobrażenia, pojawia się trzeci obraz: naturalnej siły, zawsze szukającej jednak dla siebie jakiejś formy, jakiegoś ograniczenia: talent Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej to „sączący się bezustannie, zmienny i kapryśny strumień poezji, szukający z żywiołowym uporem właściwego łożyska" (U, 169).

Co łączy te metafory? Podkreślają one, że tworzenie jest wydobywaniem właściwości istniejących obiektywnie w samej materii, jest rozumnym poznawaniem jej, przenikaniem w głąb tajemniczej (a znaczy to tyle, co jeszcze nieodkrytej) prawdy, którą w sobie skrywa. W pisaniu ważny jest świadomy zamysł artystyczny, kierowanie. Łącząc tak pojętą sztukę poetycką z kobiecością, Krzywicka wychodzi naprzeciw mizoginicznemu stereotypowi, jakoby autorki nie były w stanie zapanować nad swoim tworzeniem, były irracjonalne, nieświadome swoich artystycznych celów i nie umiały oddzielić się od opisywanego przedmiotu.

Z drugiej strony jednak, podkreślając rolę tak rozumianego realizmu, Krzywicka narażała się na konfrontację z innym, równie ugruntowanym w krytyce literackiej zarzutem wobec kobiet: odtwórczości, braku oryginalności i wyobraźni. Rzemieślniczka, nie artystka. Przypomnę opinię Kazimierza Czachowskiego, zasadniczo przychylnego kobiecemu pisaniu, który już w 1935 roku konstatował, że Irena Krzywicka nie uchodzi za pisarkę wybitną, bowiem w jej „talencie […] nad wyobraźnią i bezpośredniością przeważa wysiłek intelektualny i kultura literacka"[191]. Czy taki zarzut – nadmiernej kultury literackiej czy intelektualizmu – postawiono by mężczyźnie, rzecznikowi klasycznego odrodzenia – Janowi Parandowskiemu czy Ludwikowi Hieronimowi Morstinowi?

We wstępie do *Kontroli współczesności* Agata Zawiszewska pisze, że stosowane przez Krzywicką kryteria oceny literatury pięknej, szczególnie zaś kobiecej, sugerują, że preferowała tradycyjny, dziewiętnastowieczny realizm, a marginalizowała nowoczesne techniki powieściowe w imię intelektualizmu prozy i jej wrażliwości społecznej. I czyniła to świadomie, ponieważ jedynie taki model literatury wydawał jej się skutecznym narzędziem budzenia świadomości i propagandy niezbędnych, jej zdaniem, reform obyczajowych w Polsce[192]. Oczy-

[191] K. Czachowski, *Literatura piękna*, „Nowa Książka" 1935, z. 8, s. 435. Cyt. za: A. Zawiszewska, *Życie świadome…*, dz. cyt., s. 16. Sytuacja ta nie zmieniła się po wojnie, wręcz przeciwnie – twórczość beletrystyczna Krzywickiej: szkice obyczajowe, opowiadania o zwierzętach, wspomnienia, powieści dla młodzieży akceptowano jako część procesu demokratyzacji czytelnictwa. Była więc wydawana, ale niespecjalnie ceniona, choć nie uznawano jej literatury za złą – raczej przeciętną.

[192] A. Zawiszewska, *Wstęp. „Badaczka życia". Irena Krzywicka (1899–2004)*, [w:] I. Krzywicka, *Kontrola współczesności…*, dz. cyt., s. 26.

wiście w dużej mierze tak właśnie było, niemniej jednak zwróciłabym uwagę na pewien paradoks, który odsłaniał przy okazji siedemnastowiecznego klasycyzmu Henri Peyre, mówiąc o jego nowatorstwie w czasach dominowania barokowej *preciosité*. Powrót – a właściwie rekontekstualizacja i reinterpretacja – ideału klasycznego piękna dzieła sztuki był przecież wyrazem sprzeciwu wobec dziedzictwa przeszłości, próbą zsynchronizowania twórczości literackiej z duchem swoich czasów, odświeżenia jej form ekspresji. Klasyczne odrodzenie przychodzi zawsze w konkretnym momencie historycznym – jak pisał Peyre – stabilności ekonomicznej, politycznej i kulturalnej, ale jest krótkotrwałe. Czyżby świadczyłoby to o tym, że poetyki żywiące się „duchem klasycyzmu" starzeją się najszybciej, może nawet szybciej niż pojęcie „nowoczesności"?

Postulowany przez Krzywicką zwrot ku rzeczywistości i prawdzie przedstawienia był na pewno takim ożywczym tchnieniem. Dziś jej myślenie na temat realizmu i języka wydaje się może anachroniczne, lecz – co warto podkreślić – jej krytycznoliterackie teksty powstały o ponad dekadę wcześniej niż pierwsze szkice Auerbacha do *Mimesis*. Myśleli podobnie, natomiast to Maria Kuncewiczowa lepiej – jak sądzę – wyczuwała wejście nowoczesności w późną fazę – z jej nieufnością wobec rzeczywistości, podmiotu i poznania. Jak twierdzi Zofia Mitosek, kryzys *mimesis* występuje zasadniczo w dwóch odmianach: słabej i mocnej. Ta pierwsza (nazwijmy ją „romantyczną") dąży do zastąpienia odtwarzania – ekspresją, artykulacją, ta druga (niech będzie, że „nowoczesna") nie wierzy już w żaden istniejący uprzednio sens rzeczywistości[193]. Klasycyzujący realizm psychologiczny Ireny Krzywickiej miał stać się remedium dla polskiej literatury, cierpiącej na nadmiar romantycznego ekspresjonizmu, ale nowoczesność – jak się okazywało – nie szukała leku, tylko pogłębiała jeszcze silniej dręczące ją poczucie zwątpienia w przystawalność rzeczy i słów.

Czy Irena Krzywicka pisała powieści zaangażowane? *Pierwsza krew* jako powieść realistyczna

W latach międzywojennych pisarka opublikowała *Pierwszą krew* i dylogię *Kobieta szuka siebie* (na którą złożyły się *Walka z miłością* i *Zwycięska samotność*) oraz *Ucieczkę z ciemności*. Pod koniec lat 30. XX wieku rozpoczęła pracę nad *Rodziną Martenów*, pomyślaną jako saga, której bohaterki i bohaterowie, oprócz przekonań feministycznych, zdobywają również świadomość socjalistyczną.

Zacytowane wcześniej słowa Kazimierza Czachowskiego o braku wybitnego talentu Krzywickiej, rekompensowanego przez jej wysiłek intelektualny i kul-

[193] Z. Mitosek, *Koniec mimesis?*, [w:] tejże, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 157.

turę literacką, można chyba uznać za opinię reprezentatywną dla ówczesnego (i współczesnego) sposobu czytania jej dzieł. Pomimo stosunkowo ciepłego przyjęcia przez krytykę jej debiutu powieściowego w recenzjach *Pierwszej krwi* zwraca uwagę przeciwstawienie ideologicznej treści – artystycznej formie. Leon Piwiński pisał, że wzruszenie wywołuje u niego walka „talentu artystycznego z pasją społeczno-reformatorską"[194].

Pojęcie tendencyjności próbowała ostatnio zrehabilitować Joanna Krajewska na gruncie ówczesnej krytyki marksistowskiej, odnosząc się do tekstu Ignacego Fika *Obrona tendencji*.

> Tendencja jest czynnikiem konstruktywnym. Staje się najnaturalniejszą osią układów powieściowych. Jest wrogiem mechanicznie, przypadkowo czy dowolnie zestawionych zespołów. Ustanawia równowagę między środkami a celem. Dyscyplina, jaką reprezentuje, staje się podstawą takich cnót literackich jak: ekonomia, prostota, wyrazistość, planowość. Tendencja uczy odpowiedzialności. Wymaga pokonywania trudu, zdolności do poświęceń artystycznych, doświadczonej dojrzałości, zorganizowanego zapału, opanowanej wrażliwości[195].

W pewnym sensie rzeczywiście tendencja mogła stanowić ważną podporę projektu „nowego klasycyzmu": była ona rozumiana jako źródło wewnętrznej spójności dzieła, naturalnej logiki zdarzeniowej, która eliminuje z fabuły sztuczność papieru, a także nadaje jej wyrazistość. Mogła być tym celowym ograniczeniem, które pomoże osiągnąć równowagę między formą i treścią. Mogła być pomostem łączącym to, co intelektualne, i to, co emocjonalne. Tendencja nie mogła jednak – według Fika – naruszać obyczajowej normy, która kwestie płci naznaczyła piętnem drugorzędności, nieważności i skandaliczności ani też prowadzić do uznania innej niż społeczna (klasowa, ekonomiczna, polityczna) przyczynowości. Prywatne nie jest bowiem polityczne. W oczach marksistowskiego krytyka właśnie ze względu na poruszaną tematykę i podkreślanie seksualnej lub szerzej, nieuświadomionej motywacji ludzkich czynów proza Krzywickiej znajdowała się raczej na przeciwległym biegunie, tam gdzie utwory „choromaniaków": ekshibicjonistyczne, antyracjonalne, narcystyczne, aspołeczne.

Również współczesna krytyka feministyczna borykała się z problemem ideologicznego naddatku w prozie Krzywickiej, o czym świadczy choćby fakt, że w popularnym przewodniku *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności* za jej najlepszą książkę uznane zostają… autobiograficzne *Wyznania gorszycielki*. Agata Araszkiewicz próbowała uporać się z balastem tendencyjności, który zaciążył nad recepcją twórczości prozatorskiej Krzywickiej, umieszczając ją w kontekście feministycznej powieści z tezą, którą *Pierwsza krew* nie jest

[194] L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki" 1935, s. 84.

[195] I. Fik, *Obrona tendencji*, „Albo-Albo" 1937, nr 1. Cyt. za: I. Fik, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 49–54.

w całości, choć posiada w dużym stopniu jej cechy[196]. Zaznaczała przy tym, że to nie brak talentu zadecydował o kształcie artystycznym jej utworów, lecz świadomy wybór środków nastawionych na komunikację z odbiorcą, jak również realizację projektu wyrażenia różnicy seksualnej w racjonalnym dyskursie, prekursorski wobec feminizmu drugiej fali (zwłaszcza tekstów Simone de Beauvoir). Krzywicka nie była jednak konsekwentna jako pisarka – zdaniem Araszkiewicz – i w późniejszych powieściach wydaje się, że rezygnuje z kobiecej perspektywy na rzecz społecznej wrażliwości. Dlatego ponosi ona klęskę. „W omawianych trzech powieściach widać, jak ich struktura się upraszcza, a uwyraźnia tendencja"[197].

Kategoria tendencji może być przydatna zwłaszcza we wskazaniu miejsca, w którym rozeszły się drogi dwudziestowiecznego feminizmu i socjalizmu/marksizmu, i to z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że ówczesny dyskurs lewicowy próbował (chyba z powodzeniem) przeciwstawić swój tradycyjny (i uznany za jedyny prawdziwy) model wrażliwości społecznej – modelowi postępowości obyczajowej środowiska liberalnego[198]. Stąd wobec Krzywickiej, Boya i „Wiadomości Literackich" pojawiał się notoryczny zarzut o fałszywe zaangażowanie. Z drugiej jednak strony również dla współczesnego feminizmu międzywojenna twórczość o nastawieniu społecznym, proletariackim, „szaroczłowieczym" wydawała się zatracać swój kobiecy charakter. Jakby klasa i płeć były skonfliktowanymi wzajemnie kategoriami tożsamościowymi.

Pytanie więc, czy wspomniana tendencyjność nie jest tu jednak mylnym tropem, zawężającym pole interpretacji utworów Krzywickiej? Warto przypomnieć, co w swoich lekturach powieści innych autorek sama chwaliła lub ganiła. Orzeszkową czy Zapolską, z którymi czuła największe powinowactwo, ceniła nie wtedy, gdy konstruowały one swoje utwory zgodnie z jakąś ideą i zabarwiały wydarzenia „szlachetną tendencją", lecz gdy oddawały się analitycznej obserwacji „surowej rzeczywistości". Może zatem odpowiedzi na pytanie o obraną przez Krzywicką strategię powieściową należy szukać gdzie indziej? Zastanówmy się.

---

[196] A. Araszkiewicz, *Inna inicjacja. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*, [w:] tejże, *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 235–272.

[197] Tamże, s. 267.

[198] Magdalena Gawin pisze o dwóch wzorcach łączenia kwestii społecznych i seksualności. Pierwszy to dziewiętnastowieczny neomaltuzjanizm, kontynuowany przez socjalistów, odnosił się do praw reprodukcyjnych wyłącznie jako narzędzia walki z biedą. Drugi zaś to dwudziestowieczny liberalno-feministyczny wzorzec, który uznawał również sferę seksualną za potencjalne źródło wolności i samostanowienia nowoczesnych podmiotów. Zob. M. Gawin, *„Wpadnij do Ziemiańskiej!". O konflikcie między socjalistami a „Wiadomościami Literackimi" w latach trzydziestych*, „Res Publica Nowa", styczeń–luty 2000. Można wyczuć, że i ze współczesnej perspektywy historyczki tylko model tradycyjny, socjalistyczny, zasługuje na miano prawdziwie społecznego.

Czy temat wybrany przez pisarkę w *Pierwszej krwi* – dorastania trójki nastoletnich bohaterów (mają po około 13 lat), Adama, Krzysia i Jasi, ich próby uwolnienia się spod władzy rodziców lub przeciwstawienia się ich autorytetowi, a także przeżywane przez nich pierwsze niepokoje seksualne – jest sam w sobie ideologiczny? Adam krzyczy co prawda do ojca, profesora uniwersyteckiego i niepodzielnego pana domu, który po raz kolejny poniża syna, wyzywając go od gamoni i wytykając mu jego głupotę: „Niech ojciec przestanie wymyślać! Ojciec nie ma prawa tak do mnie mówić! Skończyły się czasy przemocy rodziców…" (PK, 76). Joasia również dopytuje mamę o podobieństwo między obserwowaną kopulacją zwierząt i podpatrzonym w ogrodzie aktem seksualnym między ludźmi. Krzyś analizuje swoje sadystyczno-erotyczne fantazje, zaś w tytule powieści pojawia się określenie „pierwsza krew", budzące skojarzenia z menstruacją. Czy to wszystko propaganda „postępowiczostwa" – jakby powiedział Irzykowski? Bardzo podobne wątki inicjacyjne – oczywiście poza tym ostatnim – odnajdziemy w wielu artystycznie docenianych dziełach, choćby w wydanym kilka lat później *Bakakaju* Witolda Gombrowicza. Nikt nawet nie rozważy kwestii, czy byłby on utworem tendencyjnym.

Co więcej, Krzywicka zrobiła dużo, by zrównoważyć głosy niepokornych, ale „nowoczesnych" dzieci głosami tradycyjnych rodziców. Dorośli kwitują bunt Adama lekceważącym „oszalał!" lub „jest niezdrów". Pani Onasowa nie udziela córce szczerej odpowiedzi na jej pytanie, zaś nauczyciel Hieronim karmi Adama platońskimi obrazami aseksualnego piękna, obrzydzając mu przedwczesną seksualność. Co więcej, z zakończenia książki widzimy, że jej prowokacyjnie „kobiecy" tytuł daje się czytać w tym samym stopniu przez nawiązanie do znanej formy męskiego pojedynku „do pierwszej krwi". Niewątpliwie jednak Krzywicka rezygnuje z tradycyjnej wizji dzieciństwa jako czasu niewinności i nieświadomości. Współgrało to oczywiście bardziej z nowoczesną myślą pedagogiczną, silnie inspirowaną odkryciami Freuda niż z pedagogiką Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Czy oznacza to jednak, że postępowość jest bardziej ideologiczna niż konserwatyzm?

„Drażnić może publicystyczny charakter powieści – pisze we wstępie do nowego wydania *Pierwszej krwi* Hanna Samson. – Książka jest nasycona przekonaniami autorki do tego stopnia, że losy bohaterów zdają się tworzyć tylko ilustrację jej poglądów"[199]. To już efekt zbiegu okoliczności, że znamy tak dobrze i tak dogłębnie rzeczywiste światopoglądowe sympatie i antypatie Krzywickiej, która zostawiła po sobie mnóstwo tekstów publicystycznych. Zbieżność lub sprzeczność przedstawionej w powieści wizji świata możemy stwierdzić – a następnie wykorzystać do oceny artyzmu jakiegoś dzieła – przede wszystkim na podstawie własnej (zewnątrztekstowej) wiedzy. Im więcej dowiadujemy się o rzeczywistych przekonaniach politycznych czy społecznych Stendhala, Dostojewskiego czy Balzaka, a także ich osobistych dziejach, tym częściej widzimy

[199] H. Samson, *Kobieta przeciw*, [w:] I. Krzywicka, *Pierwsza krew*, dz. cyt., s. 9–10.

ich odbicie w losach i charakterach powieściowych postaci. Pozostaje jeszcze sposób modelowania narracji – o czym za moment.

Krzywicka zdecydowała się na użycie formy powieści inicjacyjnej, a więc gatunku przynależnego do nurtu literatury dydaktycznej, wydzielonego dopiero w XIX wieku przez romantyków z szerszego obszaru beletrystyki. Oświeceniowa tradycja nie widziała opozycji między utylitarną a estetyczną funkcją takiej literatury, ponieważ:

> Dawniejszym epokom rozróżnienie takie było najzupełniej obce; nie znała go starożytność grecka i rzymska, a dla późniejszych okresów hasło *prodesse et delectare* (przynosić pożytek i bawić), sformułowane przez Horacego, było w tym zakresie najbardziej zobowiązującą zasadą teoretyczną[200].

Wydaje się, że Krzywicka, w swoim myśleniu o literaturze bliższa utylitarnemu podejściu klasyków niż elitarnemu estetyzmowi romantyków, nie kładła jednak nacisku na walory dydaktyczne swojej powieści, kosztem jej strony artystycznej, lecz raczej próbowała pogodzić te dwa aspekty dzieła. Dostrzega to Hanna Samson, ale jednocześnie przypisuje pewną „traktatowość" *Pierwszej krwi* owej żyłce społecznikowskiej i reformatorskiej. Stąd drażni ją zwyczaj Krzywickiej wplatania do narracji komentarzy wyjaśniających, co dana postać przeżywa – łączy to właśnie z dydaktyzmem. „Niektóre fragmenty powieści brzmią, jakby zostały wyjęte z podręcznika psychologii rozwojowej"[201] i podaje przykład z powieści:

> Dziecko przez długi czas przy każdym przewinieniu ma poczucie zbrodni, przełamania obowiązującego porządku rzeczy, podeptania wyższych nakazów – winy. Dopiero później przychodzi podział na sprawy ważne i mniej ważne, uznawanie okoliczności łagodzących, zrozumienie motywów przewinienia[202].

Istotnie, narrator *Pierwszej krwi* wie więcej o swoich bohaterach niż oni sami o sobie – co czują, a czego nie są świadomi – „Adam nie czuł zapewne, że w tej trudnej chwili przyszły mu z pomocą słowa pana Hieronima…" (PK, 49). Ujawnia, kim będą w przyszłości, jak potoczą się ich losy. Lecz nie wie wszystkiego:

> Czemu starała się udawać, że nie widzi kamienia, który przytłoczył matkę i tego obcego? Czy przez strach, jaki mają dzieci przed wtargnięciem w życie dorosłych, czy przez wstydliwość, czy przez niejasne przeczucie katastrofy, która jej jasnowidzenie mogłoby wywołać? (PK, 51)

Narrator wydaje się starszy niż dziecięcy bohaterowie, ale nadal pozostaje niedookreślony – nie ma płci, nie wiemy, czy pochodzi stamtąd czy jest „obcy"

---

[200] Hasło: *Dydaktyczna literatura*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. V, Wrocław 2008, s. 113.

[201] H. Samson, *Kobieta przeciw*, dz. cyt., s. 10.

[202] Cyt. za: tamże.

w małym świecie Grudowa. Zwykle patrzy z dystansu, obserwuje wszystkich, sam pozostając przezroczysty, wnika też w umysły i ciała postaci. Przypomina jednak o swojej obecności w tych partiach, gdy próbuje dociec motywacji, jakie rządzą zachowaniem dzieci – często gwałtownym, irracjonalnym. Nie zawsze potrafi to zrobić, choć najczęściej ma swoje przypuszczenia. Oddaje też postaciom narracyjną inicjatywę, przyjmuje ich jednostkową, osobistą perspektywę oglądu sytuacji, ale nie dopuszcza do zmieszania ich słów z własnymi. Krzywicka często korzysta z mowy niezależnej, nie tylko w dialogach, rzecz jasna, lecz również w tych obszernych partiach tekstu, kiedy postaci prowadzą długie i pełne emocji monologi wewnętrzne. Wówczas wprowadza ich własne słowa ujęte w cudzysłów, po których przechodzi niemal od razu do mowy zależnej, komentując niejako te myśli.

> „Czemu ja mam być inny od wszystkich" – pomyślał Adam. Zresztą zgadzał się z tym, co mówił pan Hieronim. Marzył zawsze wieczorami o tej idealnej kobiecie, resztą gardził. Reszta, to znaczy wszystkie niemal kobiety, jakie spotykał, reszta budziła w nim tylko męczącą i połączoną z lekkim wstrętem ciekawość (PK, 37).

Tak wyglądają wszystkie introspekcyjne fragmenty w *Pierwszej krwi* i dominują one nad warstwą dialogową. O czym to może świadczyć? Być może o potrzebie zobiektywizowania historii – narrator ma być widocznie oddzielony od postaci, jego perspektywa (wiedza) nie ma się zmieszać z osobistą, intymną perspektywą postaci. Choć Krzywicka skupia się przede wszystkim na oddaniu „rzeczywistości żytej" – to doświadczenia, wrażenia, emocjonalne rozterki, nie konkretne wydarzenia, są głównym motorem rozwoju fabuły. Kompozycyjnie kwestionowano nawet z tego względu „powieściowość" debiutu Krzywickiej, wskazując a to na nowelistyczny rys świata przedstawionego, a to na popularnonaukową „traktatowość"[203].

Nie było to epickie widzenie świata, wiązane z tradycją realizmu powieściowego, choć jednocześnie narrator wydawał się aż nazbyt tradycyjny – to właśnie ujawniające się w jego wypowiedziach odautorskie komentarze tak rażą współczesną czytelniczkę *Pierwszej krwi*, Hannę Samson. Już w latach 20. XX wieku taka narracja – władza i wiedza, w jaką został wyposażony narrator i jakiej „ufa" również sama autorka – mogła robić wrażenie przestarzałej. I to pomimo gatunkowej nietypowości *Pierwszej krwi* tak śmiało stosującej psychologiczną introspekcję i dyskurs naukowy jako relatywnie nowe literackie narzędzia opisu rzeczywistości. Krzywickiej chodziło jednak bardziej o wzmocnienie i wykorzystanie poznawczej wartości literatury niż o czysto estetyczny eksperyment. Jakże inaczej wyglądałaby *Pierwsza krew* napisana techniką punktów widzenia (z tą niesamowitą grą mowy pozornie zależnej uprawianą przez Virginię Woolf) lub utrzymana w konwencji strumienia świadomości?

---

[203] Tak w recenzji pisał Kaden-Bandrowski. Zob. U. Chowaniec, *W poszukiwaniu Kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*, Kraków 2006, s. 82.

Eksperyment formalny mógł jednak przesłonić treść, a Krzywicka miała konkretny cel: przedstawić nieprzedstawialne, wypowiedzieć niewypowiedziane, rozświetlić to, co spowite mrokiem. Postawiła zatem na styl realistyczny – język powieści został zresztą najbardziej doceniony przez krytyków. Pomysł sam w sobie był ambitny, nowatorski, choć artystycznie ryzykowny. Być może właśnie dlatego Krzywicka sięgnęła po sprawdzoną (i wywodzącą się z tradycji klasycznego dziewiętnastowiecznego realizmu) formę narracji? A może zależało jej po prostu, by spróbować ująć kwestię dojrzewania w jakieś bardziej uniwersalizujące ramy, a przez to zneutralizować kontrowersję, jaka rzekomo wiązała się z tematem seksualności. Potrzebowała do tego narratora zanurzonego w świecie przedstawionym, ale jednocześnie zdystansowanego – świetnego psychologa, który na serio, dojrzale, potraktuje troski młodych bohaterów.

Nie mogę się zatem zgodzić z Agatą Araszkiewicz, że ta zdyscyplinowana narracja miała charakter kontrolny i „podporządkowana została funkcji emancypacyjnej", zaś autorka „lekceważyła wręcz artystyczny cel utworu"[204]. Trudno mi też jednak dostrzec metakrytyczny charakter sztuki narracyjnej Krzywickiej, która miałaby świadomie i z dużą umiejętnością posługiwać się tradycyjnymi formami opowiadania o świecie, by za ich pomocą nie tylko powiedzieć o nim coś nowego, ale też ironicznie obnażyć pozorną obiektywność języka realizmu?[205]

Narrator Krzywickiej, owszem, dystansuje się czasem od niektórych postaci (np. profesora Broniszewskiego czy pana Mariana), ale nie podaje własnych narzędzi poznania dekonstrukcji. Brakuje Krzywickiej tego Gombrowiczowskiego gestu rozbijania formy własnej narracji, brakuje autoironicznego nawiasu – i z tego być może bierze się tak niska ocena jej beletrystyki, zwłaszcza z perspektywy wysokiego modernizmu i krytycznej nowoczesności. Nietrafne byłoby jednak również stwierdzenie, że Krzywicka po prostu biernie adaptowała dziewiętnastowieczne wzorce realizmu powieściowego. Zarzucana jej przez Bandrowskiego niekoncentryczna kompozycja, nieuspójniająca opowiedzianych tu trzech historii dorastania, tworzy paralelny zapis inicjacyjnego scenariusza, który choć zaczyna się i kończy w podobnym miejscu, przebiega inaczej. Mimo iż mamy tu do czynienia z dwoma chłopięcymi bohaterami – ich historie wydają się wariantami podobnej, ale i różnej drogi. Co ważniejsze może, nie tyle w opozycji do nich, lecz obok, równolegle, rozwija się wątek Jasi – ani mniej, ani bardziej ważny. To, co zamierzała zrobić Krzywicka, to pokazać istnienie pewnych schematów rozwojowych, innych u chłopców, innych u dziewcząt, bez objaśniania ich jakąś metafizyką płci.

Dzieci poznajemy, kiedy w trójkę idą na stację kolejową podmiejskiego Grudkowa odebrać swoich rodziców: Jasia mamę, Adam i Krzyś – ojców. Od razu uwidaczniają się ambiwalencje i antagonizmy zarówno chłopców, jak

[204] A. Araszkiewicz, *Inna inicjacja…*, dz. cyt., s. 255.

[205] U. Chowaniec, *W poszukiwaniu Kobiety…*, dz. cyt., s. 166.

i dziewczynki w relacji do starszych, z tą jednakże różnicą, że inna figura rodzicielska odgrywa tu rolę pierwszoplanową, inna znajduje się w tle.

Dla Krzysia i Adama niewątpliwie postaciami centralnymi są ojcowie – wobec których chłopcy odczuwają coraz silniejszą niechęć, gniew, a nawet pogardę. Na drugim planie znajdują się matki, do których żywią bardziej ambiwalentne uczucia – lekceważenia, ale i urazy, spowodowanej niezaspokojoną potrzeby bliskości i uwagi. O ile Krzyś gardzi starym Kulwieciem z powodu jego nieobecności, niewywiązywania się z obowiązków głowy rodziny, o tyle Adaś walczy z profesorem Broniszewskim, który patriarchalnie rządzi domem, lekceważąc syna i żonę. Matki obarczane są winą za uleganie autorytetowi mężowskiemu, brak niezależności, ale i oddania dzieciom.

Z kolei dla Jasi postacią centralną w jej procesie dojrzewania jest matka – kochana i kochająca, ale również uwikłana w niepartnerską i pełną poniżenia relację z mężczyzną. Dziewczynka zarzuca Annie nie tylko brak uwagi dla niej jako córki, lecz także bierną zgodę na tkwienie w toksycznym związku z panem Marianem. Postać nieżyjącego ojca – wyidealizowanego, niematerialnego, podobnego zdaniem Chowaniec do Kristevowskiego Ojca wyobrażeniowego[206] – pojawia się w jej snach czy wspomnieniach i służy dziewczynce nie tylko do zachowania dystansu wobec innych, prawdziwych mężczyzn, ale również do obrony przed własną i matczyną cielesnością. Jasia, choć kocha matkę miłością zaborczą i egzaltowaną, choć tęskni i mimo swoich 13 lat nie może zasnąć bez jej obecności, nie żyje z nią w idyllicznym „ciało-w-ciało": brzydzi się dotykać jej skóry w kąpieli, myć jej plecy. Dla zachowania wewnętrznej równowagi jako podmiot woli mieć i matkę, i ojca.

Choć na pierwszy rzut oka droga chłopców do zanegowania ojcowskiego autorytetu wydaje się bardziej radykalna, to narrator nie ukrywa, że „Najcięższa walka przypadła w udziale Jasi" (PK, 64). Paradoksalnie właśnie dlatego, że matki nie ma za co nie kochać, a mimo to trzeba się od niej jakoś odciąć – nie całkowicie, nie popadając w nienawiść, ale jednak. Nie będzie to może skrytykowane przez Irigaray „matkobójstwo", lecz pewnego rodzaju separacja. *Pierwsza krew* pokazuje więc, że „pod groźbą wiecznego dzieciństwa" (PK, 64) również dziewczynka musi postawić sobie jakąś strategiczną granicę między nią samą a matką. Pomogą jej w tym figury męskie – obcego mężczyzny, którego Jasia traktuje jako swojego rywala, oraz ubóstwianego ojca.

Krzywicka posługuje się scenariuszem rodzinnym, by pokazać wpływ zawiłych i ambiwalentnych uczuć na kształtowanie tożsamości. Inaczej niż psychoanalitycy, nie uprzywilejowuje ona jednak ojcowskiej figury w tym procesie ani też nie pokazuje męskiej drogi inicjacji jako jedynej właściwej i uniwersalnej normy, wobec której ta kobieca wydaje się naznaczona jakimś brakiem. Mimo religijnej niemal czci, jaką Jasia otacza postać wyidealizowanego ojca, nie odnajdziemy w *Pierwszej krwi* żadnych śladów jej „falliczności". Za pielęg-

[206] U. Chowaniec, *(O)powieść Krzywickiej*, [w:] I. Krzywicka, *Pierwsza krew*, dz. cyt., s. 134.

nowanie w sobie miłości do niego dziewczynka nie musi zapłacić utratą matki – i odwrotnie. Inaczej więc niż feministyczne filozofki – Cixous, Irigaray, a także Nancy Chodorow czy Adrienne Rich – Krzywicka nie uzależnia powstania prawdziwej kobiecej podmiotowości od zanegowania władzy ojca i identyfikacji z matką. Dlaczego?

W posłowiu do zbioru powojennych opowiadań Ireny Krzywickiej *Teraz się nie umiera* syn pisarki – Andrzej Krzywicki – pisze, że „Matkę zawsze fascynowało pytanie, skąd się bierze władza jednego człowieka nad drugim, w szczególności słabego nad silnym"[207]. Ten wątek pojawia się również w *Pierwszej krwi* i wydaje się on związany przede wszystkim z postaciami matek. Adamowi, Krzysiowi jawią się one jako istoty pozbawione realnej władzy nad swoim życiem, uzależnione od mężczyzn, słabe i uległe. Nawet niezależnie (choć biednie) żyjąca z pensji nauczycielskiej pani Onasowa w oczach córki nieustannie zmienia się – fizycznie i psychicznie – pod wpływem otaczających ją mężczyzn: Mariana i młodego poety Listena. Jej głos staje się to dźwięczny, to matowy, jej oczy płoną lub zachodzą łzami – Jasia wyczytuje to momentalnie, bierze to za przejaw niezrozumiałej słabości, która ją zawstydza i złości.

W *Pierwszej krwi* wobec swoich dzieci matki często stosują strategię emocjonalnego szantażu (jak pani Profesorowa), wchodzą w rolę milczącej ofiary o dyscyplinującym spojrzeniu (jak pani Kulwieciowa) lub osoby tragicznie rozdartej między lojalnością wobec dziecka i kochanka (jak pani Onasowa). Ale również dorastające dzieci w tej nierównej walce o uznanie ich własnej podmiotowości i niezależności stosują „przemoc słabego". Jasia chce mieć matkę na wyłączność i jej związek emocjonalny z mężczyzną traktuje w kategoriach zdrady, chętnie wywołując wyrzuty sumienia u matki. Adam urządza karczemne awantury, strasząc, że ucieknie z domu, w myślach planując ekonomiczne wykorzystanie rodziców. Krzyś odreagowuje w sadystycznych fantazjach swoją niemoc, niechęć do matki przenosząc na kobiety w ogóle. We śnie powraca do niego ten sam obraz w różnych wariantach. Raz krępuje jakąś dziewczynkę-lalkę szmatami, owija ją jak mumię i wkłada do pudełka, innym razem stoi na czele zwycięskiej wyprawy wojennej, w której pokonuje kobietę-wodza i gwałci ją w namiocie. Dopiero hańbiąca ucieczka ojca, jego ostateczne zniknięcie, spowoduje, że chłopiec emocjonalnie pogodzi się z matką, która okaże się dla niego źródłem stabilności i poczucia bezpieczeństwa.

Żaden ze scenariuszy inicjacyjnych – włącznie z tym dziewczęcym – nie jest zatem pozbawiony komponentu miłości i władzy, zaś seksualność dorastających dzieci jest również naznaczona tą ambiwalencją. Adasia nurtują co prawda pytania o płeć, nawet gramatyczny rodzaj żeński obecny w języku przywodzi mu na myśl kobiece kształty. Ze starym, ale lubianym nauczycielem, Hieronimem, ogląda książkę z reprodukcjami greckich rzeźb. „Spójrz na tego efeba"

[207] Zob. A. Krzywicki, *Posłowie*, [w:] I. Krzywicka, *Teraz się nie umiera*, Warszawa 2011, s. 217. Zbiór wydany po raz pierwszy w Londynie w 1969 roku nosił tytuł *Mrok, światło i półmrok*.

– mówi przyjaciel – „Patrz na ten gładki tors", i dalej przekonuje „Ciało kobiece jest wypaczeniem, wynaturzeniem prostych, szlachetnych linii męskiego ciała. Prawdziwie piękna kobieta powinna być wiotka, szczupła, bezcielesna" (PK, 36–37). Niewątpliwie Hieronim – figura ojcowska – wpaja chłopcu estetyczny ideał doskonałego, androginicznego, lecz w gruncie rzeczy aseksualnego męskiego ciała. Uczy go moralnej wzgardy dla fizycznej przyjemności, dla miłości cielesnej. Inicjacja seksualna, która za sprawą służącej Marcysi dokonuje się w życiu chłopca, jest zatem nie tylko formą ukarania rodziców traktujących go jak dziecko, ale także gestem sprzeciwu wobec nauk starego nauczyciela.

Podobnie jak w przypadku chłopców seksualność Jasi przejawia się głównie jako niepokój poznawczy. Dziewczyna naraża się na śmiech ze strony pana Mariana, gdy wspomina w rozmowie z matką, że widziała „akt zapłodnienia u psów" (PK, 56). Ten język wzbudza również konsternację matki. Nie potrafi ona rozbroić lęków córki, spowodowanych nakładaniem się obrazu spółkujących zwierząt i podpatrzonej w ogrodzie za płotem Marcysi w objęciach Teofila. Podobnie wymęczona karmieniem młodych suka Leda przywodzi dziewczynce na myśl jej własną matkę. Jasię dręczą koszmarne sny. Raz jest w nich zabawką w rękach olbrzymów lub karłów, to znów stoi naga w pracowni jakiegoś rzeźbiarza z małym chłopcem, który korzystając z jej unieruchomienia, zaczyna ją kłuć w plecy szpilkami.

> A Jasia wciąż stała bez ruchu, we władzy bezsilnego bólu i gniewie, i niepojętej, odrażającej przyjemności. Ta przyjemność była właśnie najprzykrzejsza ze wszystkiego, zwłaszcza gdy Jasia wspominała ją sobie w dzień (PK, 96).

Oto czego obawia się dziewczyna najbardziej – własnej uległości, bezsilności, a także dwuznacznej przyjemności, jakiej doświadcza się w sytuacji zależności od mężczyzny. Jasia zaczyna rozumieć, że nie upora się z własnymi lękami dzięki troskliwej opiece matki, sama musi wyjść im naprzeciw. W powieści jest to właśnie moment największego kryzysu w życiu tej dorastającej dziewczyny, który pogłębia jej poczucie wyobcowania – również wobec samej siebie. Jasia doświadcza fizycznie własnej nicości, kruchości, śmiertelności. Na ratunek przychodzi jej znowu wspomnienie ojca – nie tego rzeczywistego, ale wyobrażonego – bez ciała, bez szkieletu, zmarłego, a przez to paradoksalnie niepoddającego się władzy śmierci.

> I nagle, ach! zdawało się Jasi, że chlusnęło z niej życie, coś ustąpiło spod samego serca i spłynęło strugą po nogach. Poczuła bolesny skurcz w dolnej części brzucha, kolana ugięły się, a w gardle załaskotały lekkie mdłości. […] W pustej głowie nie było już ani jednej myśli. Ciepły spokój zakołysał się snem nad głową. Teraz Jasia nie czuła się już obcą własnemu ciału […] „To dlatego był taki zły wieczór dzisiaj. I taki dzień" myślała Jasia (PK, 103).

Krew, która wypływa z jej kobiecego ciała, przynosi ostatecznie ukojenie – bo przynosi wiedzę. To, co było tak przerażająco niezrozumiałe – jej stan roz-

drażnienia, niepokoju, niepewności – okazało się zagadką jej ciała, tajemnicą, którą nosi w sobie. Cielesność, fizyczność, której tak się obawiała, odsłoniły dla niej swoją celowość. Menstruacyjna krew jest zapowiedzią nie śmierci, a narodzin jakiegoś innego życia.

W ostatniej scenie, spajającej równoległe wątki dorastania trójki bohaterów, widzimy ciekawe przesunięcie. Chłopcy stoją razem na piaszczystej górce w ogrodzie i wyładowują złość na swoich rodziców, zwłaszcza ojców. Z introspektywnych wstawek widać, że ich porozumienie jest powierzchowne, lecz wystarczające, by zadzierzgnąć więzi braterskiej wspólnoty. To dlatego Hieronim, patrząc na Adama i Krzysia, doświadcza symbolicznej śmierci. Mimo że jego wychowanek nie występował przeciw niemu, również jego „ojcowski" autorytet został zanegowany. Jasia natomiast siedzi po drugiej stronie ogrodzenia, niewidoczna dla chłopców, nieuczestnicząca w ich rozmowie – ale myśląca już po swojemu, inaczej niż oni. Na zawsze pozostanie zawieszona między porządkiem kobiecym i męskim, między ukochaną matką i równie kochanym ojcem.

Krzywicka chciała o dojrzewaniu dzieci napisać takim właśnie językiem: bezpośrednim, choć nie wulgarnym i niepozbawionym symbolicznych znaczeń, bez demonizmu czy idealizmu, za pomocą realistycznych obrazów i psychologizujących opisów. Agata Araszkiewicz uważa, że zarówno typ narracji, jak i ów racjonalistyczny język okazały się w powieści raczej narzędziami samokontroli niż twórczego wyzwolenia. Krzywicka daremnie próbowała w języku równości wyrazić różnicę. Interpretując *Pierwszą krew* z perspektywy postulatów *écriture féminine* i lacanowskiej teorii języka, pisze, że „świadomy gest przesunięcia wobec tego, co symboliczne, polega na wyborze uproszczonej formy strategii realistyczno-publicystycznej"[208]. Za chwilę jednak unieważnia znaczenie tej „językowej rewolucji", przypisując jej tylko wartość ideologiczną. Krzywicka:

> […] sama, podległa pasji „przyspieszania postępu", jako artystka być może „oślepła i bezradna", stała się rzeczniczką stylu racjonalistycznego, którego intencją była szybka, przejrzysta, wręcz tendencyjna artykulacja[209].

Nie mogę się z tym zgodzić. Krzywicka nie była ani oślepłą, ani bezradną artystką, doskonale wiedziała, co robi, wybierając realistyczną formułę dla swojej opowieści inicjacyjnej, a także realistyczny styl. Nie ułatwiała sobie pracy: tradycyjną prezentystyczną narrację trzecioosobową nasyciła introspekcją i psychologizmem, tworząc jakiś specyficzny rodzaj dwugłosowości do tego stopnia, że mimo swojej „młodzieżowej" tematyki *Pierwszą krew* czyta się mozolnie. *Telling* dominuje tu nad *showing*, rzeczywistość psychiczna nad zewnętrzną. Ale to, że więcej się tu myśli, niż wypowiada, świadczy również o problemie, który podjęła pisarka – braku języka na wyrażenie seksualnych niepokojów i doświadczeń młodych ludzi. Pozostaje im albo wulgarność, o którą ocierają

[208] A. Araszkiewicz, *Inna inicjacja…*, dz. cyt., s. 242.

[209] Tamże, s. 255–256.

się chłopcy, gdy w ostatniej scenie Krzyś wyrzuci wbrew sobie słowo „k…", albo literacka sztuczność („ich usta zwarły się w pocałunku"), której Jasia już nie dowierza.

To, co być może znajduje się na pierwszym planie *Pierwszej krwi*, to ogromny wysiłek życia świadomego, który towarzyszy dojrzewaniu, czyni je czymś trudnym, bolesnym i niezwykle wymagającym dla młodego człowieka. Oczywiście można skojarzyć to z propagowanym przez Krzywicką w przestrzeni publicystycznej postulatem „świadomego macierzyństwa", lecz byłoby ogromnym niedoczytaniem powieści takie zawężenie jej wymowy. To książka o stawaniu się świadomym, to znaczy rozumiejącym znaczenie zarówno racjonalnej, jak i instynktownej strony życia, o inicjacji w samoświadomość.

Myślę, że pisząc *Pierwszą krew*, Krzywicka nie próbowała stworzyć feministycznej powieści z tezą – nie chodziło jej chyba o to, by literatura zmieniała świat w dosłownym sensie, ale raczej, aby umiała jego przemianom sprostać, uchwycić je, przedstawić. Tak jakby rzeczywistość – w jej oczach – zawsze była o krok przed językiem, jakby ten musiał ją doganiać. Wierzyła w racjonalny realizm, tyle że w latach 30. XX wieku nowoczesność zaczyna odsłaniać już zupełnie inną, mniej optymistyczną, antropologię człowieka. Pisarze zaczęli szukać nowych form na jej wyrażenie. Czy przesadzę, twierdząc, że w pierwszej kolejności opowiedzieli się przeciw takiemu realizmowi i przeciw takiej racjonalności? Zupełnie inną strategię przyjął Gombrowicz w *Bakakaju* – antyrealistyczną, parodystyczną, z narratorem uprawiającym rozmaite gry ze swoimi bohaterami i z czytelnikiem. Zupełnie inaczej pisał Witkacy, mieszając konwencje, style, wytwarzając swój własny słownik pojęć. Również Schulz dla opisu dzieciństwa użył formy innego realizmu – magicznego. Nie bez znaczenia jest również fakt, że późne lata 30. XX wieku przyniosły o wiele mroczniejszą wizję świata i człowieka, niż to wypowiedziała w *Zmierzchu cywilizacji męskiej* Krzywicka. W postęp i w rzeczywistość już nikt na serio wierzyć nie będzie, a wojna ten humanistyczny kryzys tylko wyostrzy.

Muza literatury i ślepa bogini

Mogłoby się wydawać, że reportaż jako gatunek literacki powoli i przy głosach protestu, ale jednak zyskiwał stopniowo uznanie międzywojennych krytyków. Tymczasem Zygmunt Ziątek pisze, że było zgoła odwrotnie:

> […] reportaż został najpierw okrzyknięty nowym rodzajem literackim, co wyznaczało jakiś możliwy pułap jego osiągnięć, a potem zdegradowany do „rudy faktów", domagającej się rzekomo uszlachetniającej obróbki[210].

Wydaje się oczywiste, że było to także związane ze wspomnianą już dyskusją wokół „Życia Świadomego" i „Wiadomości Literackich" w latach 30. oraz powolną utratą wpływów liberalno-lewicowej formacji, która próbowała stworzyć model nowoczesnej literatury zaangażowanej. Pisanie reportaży w drugiej dekadzie XX wieku było, owszem, modne, ale nie cieszyło się dobrą opinią najważniejszych krytyków, a później historyków dwudziestolecia. Pachniało „zdradą klerka". Przypomnę stanowisko Irzykowskiego, który dopuszczał angażowanie się pisarzy w sprawy społeczne tylko w wypadku nieudolności i złej woli odpowiednich instytucji publicznych.

Zdecydowanie Krzywicka reportażystka dostrzegała instytucjonalną niemoc młodego państwa, które choć demonstruje swoją siłę poprzez rozliczne nakazy i zakazy, nie jest w stanie obronić obywateli przed krzywdą i niesprawiedliwością. Wręcz przeciwnie – wzmaga przemoc, pogłębia nędzę, potęguje wykluczenie. Spektrum problemów społecznych międzywojnia, które znalazły odzwierciedlenie w reportażu tej epoki, pokazała świetnie Urszula Glensk w książce pod wymownym tytułem *Historii słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*. To nie tylko pewne zjawiska charakterystyczne dla danych czasów – takie jak: bieda, bezrobocie, niedożywienie, alkoholizm, bezdomność czy choroby weneryczne. To również wynaturzenia w działaniu określonych instytucji publicznych, systemowa przemoc, którą stosowały one wobec swoich „podopiecznych". Wnętrza szkół, szpitali, ośrodków wychowawczo-opiekuńczych, sierocińców, przytułków, komisariatów policji – a nade wszystko sal sądowych – pokazywały (jak w soczewce) skalę problemów i nieprawości. Systemowej nieprawości, maskowanej pozorami kontroli i praworządności.

Fatalna praca organizacji charytatywnych, obdzielających stanowiskami prezesów i pozorujących działania. Katastrofalny stan szkolnictwa powszechnego, nieudolnie wyrównującego różnice spowodowane zaborami i wojną. Brak kompetentnej kadry zarówno urzędniczej, jak i pedagogicznej czy kierowniczej w ośrodkach wychowawczo-opiekuńczych, sierocińcach. Prostytucja bezskutecznie „leczona" reglamentacją, gangi handlujące ludźmi i okradające mieszkania, porzucane lub wypędzane dzieci, włóczęgostwo. Do tego wszystkie bolączki wczesnego kapitalizmu: brak praw pracowniczych i wyzysk oraz problemy cywilizacyjne: brak higieny, jedzenia czy mieszkań[211]. Słynne procesy tej epoki obnażały zatrważającą prawdę o polskiej nowoczesności i domagały się analizy społecznej, domagały się reform. Trudno się dziwić, że to właśnie na sali

[210] Z. Ziątek, *Wrzos, Pruszyński, Wańkowicz. Rola wielkich indywidualności w narodzinach i rozwoju polskiego reportażu*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004, s. 10.

[211] U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014.

sądowej Krzywicka poszukiwała wiedzy o rzeczywistości, w której żyła. I to do niej przede wszystkim – do rzeczywistości – miała stosunek etyczny bardziej niż do samej literatury. Od sztuki wymagała jednak otwartości, która pozwoli jej uchwycić i oddać możliwie najszerszy obraz aktualnych ludzkich doświadczeń. Nie każdy literat ma ochotę na takie wycieczki na samo dno prawdy – „Tuwim krzyknął w swojej parafrazie Ptaków: «nie chcę prawdy zdobytej takim kosztem». Cóż – odpowie mu Krzywicka – prawda jest zawsze kosztowna" (SI, 134).

We wstępie do swojego najgłośniejszego reportażu *Sprawa Gorgonowej* pisała:

> Muzę literatury zawsze wyobrażałam sobie w fartuchu i w zakasanych rękawach, jako dziewczynę do wszystkiego, krzepko stojącą na ziemi, ale z proroczym spojrzeniem i czaszką dobrze wypełnioną mózgiem, na podobieństwo tej wzniosłej kucharki Emilii Brontë, która umiała być jednocześnie wielką poetką i kuchtą dla swojej rodziny[212].

Jej muza nie lekceważy sensacji ani pasjonującego się nią tłumu, chce badać i analizować tę niedocenianą, a posiadającą wielką władzę instytucję, jaką jest opinia publiczna. Ta krzepka dziewczyna w fartuchu staje naprzeciw bogini z zasłoniętymi oczami z wagą w ręku.

> Na suficie otyła Temida trzyma w ręku wagę. Może strzepnie z niej śmierć, może wolność i rehabilitację po hańbie. Czy nie za wielką powagą otaczano tę boginię? Przecież oczy ma zawiązane. Czy nie należałoby jej dać raczej w ręce rulety? (SI, 83)

Jej „interwencjonizm" to konfrontacja, wyzwanie skierowane w stronę wyniosłej, niedowidzącej bogini, gorzkie szyderstwo z powagi jej autorytetu. Krzywicka nie ukrywa, że jej reportażom nie przyświeca wyłącznie ukazanie patologii wymiaru sądownictwa, ani nawet przyczynienie się do ich eliminacji. To raczej impuls etyczny, zwykła solidarność z ofiarami zbiorowego linczu, spektaklu karania, za którym nie stoi ani elementarne poczucie sprawiedliwości i przyzwoitości, ani też wola przewrócenia światu ładu. Wszystko to społeczna gra pozorów, w której naprzeciw siebie stanęło ludzkie nieszczęście i bezduszne, nierozumne prawo. Jednemu i drugiemu nadaje Krzywicka konkretne twarze: młodego Drożyńskiego, oskarżonego o morderstwo kochanki, tancerki Igi Korczyńskiej, robotnika Blachowskiego, zabijającego zarządcę żagańskiej fabryki Koehlera, oszusta Doktora S. czy Rity Gorgon i jej obrońcy Ettingera oraz sędziego Jendla. Kreśli też zbiorowy portret bezimiennych oskarżonych grodzkich sądów: handlarkę precli, kontrolną (prostytutkę), złodziejaszka, lichwiarkę, a także ich sędziów: czasem bezradnych, czasem obojętnych, a czasem bezwzględnych.

---

[212] I. Krzywicka, *Sprawa Gorgonowej*, [w:] tejże, *Sąd idzie*, Warszawa 1998 (pierwodruk 1935), s. 80. Dalej stosuję skrót SI, numery stron podaję w nawiasach.

Etyka solidarności z oskarżonymi, o którą upomina się w reportażach sądowych Krzywicka, odwołuje się do poczucia sprawiedliwości, nie do praw, które niejednokrotnie ze sprawców przestępstw czynią ofiary. Zamiast niwelować skutki wyrządzonej w świecie krzywdy, potęgują ją. To już nie błędy ludzkie, lecz systemowe paradoksy, przeoczenia, anachronizmy: brak możliwości odwołania się od wyroku, sądy ludowe, w których kobiety nie mają prawa zasiadać, niekompetentni ławnicy „z ulicy", poddający się wpływowi sędziego, styl i język zadawanych świadkom pytań. Praktyki sądownicze odzwierciedlają obraz międzywojennego społeczeństwa – z jego różnicami klasowymi i ograniczeniami, przywilejami i uprzedzeniami, mieszczańską moralnością i przestarzałą etykietą.

> Zmieniają się ustroje i kodeksy, zmieniają się pojęcia i obyczaje, sędzia pozostaje ten sam. Jego toga zawsze wyobraża bezstronność, jego biret – nieomylność, księga rozłożona przed nim – ostatnią instancję mądrości ludzkiej w sprawach życiowych […] wyuczył się na pamięć wszystkich występków ludzkich, zdał z nich egzaminy, ułożył sobie niby na palecie ludzkie przewiny według barw, od najczarniejszych do zupełnie jasnych (SI, 92).

Krzywicka obawia się tej posągowej figury i władzy, jaką dysponuje. Nie tylko dlatego, że bierze się ona z wiedzy upojonych własną nieomylnością sędziów i ekspertów sądowych, ale dlatego, że daleko jej do mądrości – tej wątpiącej, wahającej się, sceptycznej. Mądrości Sokratesa i Cycerona, którzy w obliczu tragicznej zagadki życia potrafili z pokorą wypowiedzieć jedynie uczciwe zdanie „nie wiem". Sądy tymczasem inaczej pojmują swoją odpowiedzialność – nakładają sobie na twarz maskę nieomylności, w przeświadczeniu, że wygłoszony pewnym głosem wyrok skazujący będzie sam w sobie aktem sprawiedliwości, przywracającym ład. Sądy potrzebują winnych. Nie weryfikują swoich ocen, które ulegają co najwyżej kasacji z powodów uchybień proceduralnych.

> Omyłka sądowa jest jednym z najgroźniejszych sygnałów alarmowych, jakie funkcjonują w aparacie państwowym. Jest jednym z najpoważniejszych ostrzeżeń dla skłonnego do przecenienia swojej siły umysłu ludzkiego. Jest legalnym morderstwem, chronionym przez prestiż władzy. Jest nade wszystko niebezpieczeństwem, które może zawisnąć w każdej chwili nad każdym z nas i zdruzgotać nasze istnienia (SI, 81).

Nie tylko po procesie Rity Gorgon Krzywicka wychodzi z sali rozpraw z dojmującym przeświadczeniem, że wszyscy jesteśmy postawieni w stan potencjalnego oskarżenia i wcale nie do końca dlatego, że społeczeństwo jest często współodpowiedzialne za popełniane w nim przestępstwa. Tu chodzi o coś głębszego, o taką wizję świata, w którym kategoria winy nie oddziela ludzi sprawiedliwych i prawych od nikczemnych. To również powoduje, że nie da się postawić szczelnej granicy między salą sądową a naszą codziennością, między historiami tamtych nieszczęśników i naszymi własnymi. Obie te przestrzenie łączy starożytna metafora świata jako teatru. Oglądając wielki spektakl

wymiaru sprawiedliwości, Krzywicka odsłania teatralność ludzkiej egzystencji uwikłanej – nierzadko w tragiczny sposób – w relacje społeczne. Pojawiające się zatem w zbiorze *Sąd idzie* porównania czy metafory teatralne nie stanowią – jak można by przypuszczać – ani retorycznego chwytu (dość przecież ograne-go), ani literackiego naddatku, którego krytycy wymagali od reportażystów, by w ogóle uznać ich teksty za coś więcej niż dziennikarską publicystykę czy fakto-montaż. Krzywicka nie beletryzowała w ten sposób swoich opowieści „z życia wziętych", lecz raczej próbowała znaleźć odpowiednią formę dla odkrywanej w nich prawdy.

Ten realizm każe jej opisywać świat w obrazach. Przestrzeń – bez względu na rangę sądu – przypomina scenografię teatralną: „Klasyczna dekoracja: mała salka zatłoczona ławami. Brudno. Stół na odrapanym podium. Sędzia za stołem. Oskarżyciel publiczny, czyli po prostu policjant umundurowany" (SI, 50–51). Równie teatralny jest przebieg procesu: raz jednak przypomina sceny z melodramatu, innym razem z komedii *dell'arte*, czasem ze średniowiecznego moralitetu, a jeszcze kiedy indziej z klasycznej tragedii. Zabieranie głosu, kwe-stie i repliki, efektowne tyrady, ceremoniał scenicznych „wyjść" i „zejść". Cza-sem też serie nieporozumień, zderzenia dwóch językowych światów, pokazują-ce, że spotkały się tu dwa zespoły aktorskie: doświadczonych profesjonalistów i debiutujących amatorów.

Opisy spraw podane często w unaoczniającej narracji w czasie teraźniej-szym nie są tu jednak tylko formą zaangażowania czytelnika, wrzucenia go *in medias res*, ale naśladują niejako procesową rzeczywistość, w której choć do-minują słowa, to wygrywają obrazy. Czy nie dlatego dokonuje się prezentacji dowodów, organizuje rozmaite wizje lokalne na miejscu zbrodni i symulacje – ponieważ ludzie myślą obrazami? To one są najbardziej sugestywną formą perswazji: cóż z tego, że wizyta w willi w Brzuchowicach obaliła większość ar-gumentów oskarżenia dotyczących przebiegu zbrodni, jeśli ławnicy zobaczyli na własne oczy Ritę Gorgon dzierżącą w ręku dżagan. Od tej pory „W ich umy-słach obraz zbrodni zrósł się na zawsze z tą kobietą […] Argumenty przeciekają przez mózgi, obraz zostaje" (SI, 123).

Na długo przed Foucaultem Krzywicka odkrywa także rolę i sens procesu w nowożytnym systemie karania z jego torturą przesłuchań świadków i całym aparatem eksperckim. Nie tyle polega on na udowodnieniu winy, która czę-sto jest ewidentna i wyznana, ile na poznaniu tajemnicy zbrodni, zgłębieniu motywów, a przez to i psychiki zbrodniarza – jego charakteru, moralnych i in-telektualnych predyspozycji, właściwości. Stąd też najważniejszym elementem obrazowania rzeczywistości uczyniła autorka osoby – ich twarze, sylwetki, ge-sty, sposoby zachowania się czy mówienia. Zwykle są one utrzymane w poe-tyce detalicznego skrótu, skondensowane, ograniczone do pokazania jakiegoś znaczącego rysu postaci – przypominające czasem charakterystyki *dramatis personae*. Są wśród nich typy i są indywidualności, ale przede wszystkim jest

prowokacyjna gra ze stereotypem. Krzywicka zmusza swoich czytelników do konfrontacji z własnymi wyobrażeniami na temat przestępcy.

> Maska twarzy nieruchoma, oczy głęboko osadzone, usta zaciskające się, tik nerwowy w policzku […] twarz lalczynego pierrota (SI, 12).

To zabójca tancerki. A to lichwiarka:

> Radzi byśmy zobaczyć tego Szajloka, tego Gobsecka […] Przed sądem staje panienka. Brwi wyskubane, usta w serduszko wyrysowane krwistą pomadką, najmodniejsze futro, pantofelki z wężowej skóry (SI, 53).

Tym razem obrońca Rity Gorgon:

> Oto mecenas Ettinger. Sucha twarz mądrego Anglika. Precyzja intelektu. Wiedza. Subtelny dowcip. Głębokie wyczucie psychologiczne (SI, 128).

Nie brak tu jawnego wartościowania, widać ślady klasowych uprzedzeń inteligenckiej pisarki wobec prowincjonalnego gustu, zapisanej w twarzach tępoty czy zwierzęcości opisywanych nieszczęśników. W przeciwieństwie jednak do zauważalnej w reportażach Wandy Melcer pogardy i dystansu postępowca wobec domagającej się zmian społecznych rzeczywistości, u Krzywickiej dominuje raczej ton współczujący. Przejawia się on obecnością autorskiego „ja" w narracji, która wskazuje na coś więcej niż typową dla gatunku formę uczestnictwa w opisywanym świecie, uczestnictwa zapośredniczonego przez głosy swoich postaci. Krzywicka nie jest tu tylko widzem w teatrze, relacjonującym przedstawienie, ale – posługując się metaforą teatralną – odsłania i komentuje dostrzegane przez nią reguły spektaklu, w który sama zostaje uwikłana. Gra spojrzeń jest tu nie bez znaczenia. „Polegam na intuicji wzroku" (SI, 83) – powiada, spoglądając w sufit – „Już przez samą kurtuazję dla tej szerokopiersnej bogini na suficie" (SI, 84) powinno się dla kobiet z krwi i kości znaleźć jakieś inne miejsce niż ława oskarżonych, galeria i krzesło dla prasy. Skoro bogini nie chce patrzeć na odbywające się tu widowisko, zastępuje ją w tym i sama szuka oczu oskarżonych, często natrafiając jedynie na maski wyrzeźbione cierpieniem. Ale jest cierpliwą i empatyczną obserwatorką: w ułamek sekundy rozpoznaje zmianę w kamiennej twarzy Rity Gorgon – ślad reakcji na kłamstwo postawionego zarzutu. Głodziła dzieci Zaremby? Z pewnością nie! – „dobra kuchnia była jej ambicją […] Kobieta zrozumiała kobietę" (SI, 140).

Bywa jednak i „namiętnie stronnicza", wówczas zamienia się w „oskarżyciela posiłkowego", lecz jej główną bronią nie jest tyrada, a gorzka ironia, skierowana zawsze w stronę instytucji. Również władza przybiera dla niej twarze konkretnych osób:

> Ach, jest podobno i czwarty typ: sędzia-głupiec. Tak słyszałam. Nadęty i senny, siedzi i nad niczym się nie zastanawia, nic go nie obchodzi, wyrokuje, jak popadnie, i namaszczonym tonem, wkładając biret, powiada: „sąd udaje się na naradę". […] Ale, oczywiście, na własne oczy nigdy takiego sędziego nie widziałam (SI, 50).

Oczywiście… Zwykle obśmiewa w ten sposób pretensjonalny patos reprezentantów instytucji, który maskuje brak kompetencji (moralnych i zawodowych), a także nadużywanie przez nich władzy. Ale obok pojawia się i inny odcień ironii, chcę na niego zwrócić uwagę. „Szczęście mnie nie poznało – I tańczyło ze mną – Nie wiedząc, że to jestem ja, której nie cierpi" (SI) – takimi słowami z wiersza Marii Pawlikowskiej podsumowuje pełne cierpienia i upokorzenia życie Rity Gorgon. Trop, który buduje tu boleśnie ironiczny sens tej wypowiedzi, to litota, odmiana metafory, ulubiona figura stylistyczna klasyków, jak twierdzi Peyre. Odwrotność hiperboli jest jakby celowym umniejszeniem rzeczy czy doświadczanej emocji, stąd często wykorzystuje się ją do budowania eufemistycznych przekazów. W oczach Krzywickiej nikt lepiej niż autorka *Niebieskich migdałów* nie potrafił za pomocą takich środków oddać tragedię ludzkiego życia – nieusuwalną, nieprzezwyciężoną i zawsze jednostkową.

Zarówno dostrzegalna w kształcie rzeczywistości sądowniczej teatralizacja, jak i widoczna w stylu pisarki gra kontrastami, operowanie skondensowanym skrótem czy ironią ujawniają przed czytelnikami głęboko tragiczne rysy przedstawionego świata, w którym żywe postaci zaczynają – jak w przypadku *Sprawy Gorgonowej* – przypominać już nie marionetki, ale antyczne figury. „Na wybrzeżach Adriatyku dużo jest zapewne takich twarzy, którym sztuka antyczna dała na zawsze glejt do nieśmiertelności" (IS, 131) – powie autorka o głównej protagonistce tego spektaklu. „W jej oczach ponurym blaskiem pali się cierpienie, usta jej mają chwilami skurcz demoniczny" (IS, 132). *Gorgonos* – strasznooka. Jeszcze raz życie i sztuka, konkretna historia pewnej kobiety i uniwersalny mit splatają się ze sobą w losach współczesnej Gorgony, Rity. Piętnastolatka wyrwana przez ukochanego mężczyznę z rodzinnego domu w Dalmacji, młoda matka opuszczona przez męża, zhańbiona i zaszczuta ofiara mieszczańskiej moralności.

Czy jej podobiznę umieściłaby na swojej tarczy współczesna Atena jako *gorgonejon* wykrzywiający się boleśnie i złowrogo na nasze złe, niemoralne uczynki? Czy to raczej jej los – jako kolejnej uprowadzonej Europy – przedstawiłaby na swoim gobelinie dwudziestowieczna Arachne?

W każdym razie spotkały się raz, tuż przed ogłoszeniem wyroku, na ławce dla oskarżonych. Krzywicka zapytała wówczas wprost:

> – Czy pani nikogo nie podejrzewa? Czy nikt pani nie przychodzi na myśl?
> – Jakże ja mogę kogo podejrzewać? Przecie ja chyba najlepiej wiem, co to znaczy bez winy podejrzewać. […] No, nie wiem, nie wiem, wiem tyle, co pani, wiem, że nie ja, tylko tyle wiem, proszę pani!

> Wierzę jej, że nie skłamała, i wierzę sobie, że gdyby to było kłamstwo, tobym je poczuła. Ten krzyk rozpaczy będzie mnie prześladował całe życie (IS, 149).

Tak kończy się ten reportaż i cały cykl, stanowiąc niejako sygnaturę oplatającą przedstawiony tu we fragmentach świat ludzkich zmagań z niesprawiedliwością i przemocą życia. Niewiedza pozostaje jego niezbywalnym elementem, jej wypowiedzenie stanowi akt odwagi, mądrości, uczciwości. Lecz, co ważniejsze, odkrywanie tej bolesnej prawdy byłoby może drogą ku cynizmowi, gdyby nie zaufanie do drugiego człowieka, wiara w jego szczerość. Na tym – kruchym przecież – fundamencie Krzywicka chciałaby oprzeć swoją moralną wizję świata, świata, który nosi w sobie zawsze „krzyk rozpaczy". Czy to nie optymizm klasyka, który przeszedł przez ognisty piec zwątpienia?

Część 3

MARIA DĄBROWSKA I JEJ KLASYCZNY GOBELIN

Portret: pacholę, syn i kwoka

Na tych najbardziej znanych zdjęciach portretowych, utrwalających w historii literatury postać Marii Dąbrowskiej, widzimy zwykle starszą kobietą z charakterystyczną krótko przyciętą grzywką i jasnymi włosami. Głowa lekko pochylona, podparta dłonią lub przekręcona lekko w bok. Zawsze ten sam profil. Patrzy z ukosa – tylko w domowych sceneriach lub w ujęciach z oddali widać oczy skierowane wprost w obiektyw aparatu. „Kobieta musi dokonywać zabiegów takich jak «zezowanie» – pisze Inga Iwasiów – żeby odnaleźć swoje ślady w lustrze męskonormatywnej kultury"[213].

> Byliśmy dziś ze St. U doktora Sieramskiego […] Ważę 55 kilo, ciśnienie 155 – od czterech lat nie miałam takiego. Żadnych złogów artretycznych – obejrzał moje nogi i orzekł: „Parnell mógłby panią wziąć do baletu". Usłyszeć coś takiego w moim wieku, choćby od lekarza, to dodaje humoru. Bardzo jestem z tego wszystkiego zadowolona (DVI, 266)[214].

Przez większość życia Dąbrowska podoba się sobie: jest zgrabna, gibka, lubi swoje ciało, gimnastykuje się, naciera zimną wodą, latem lubi się opalać nago i kąpać, zimą namiętnie ślizga się na łyżwach. Cieszą ją komplementy bliskich i nieznajomych dotyczące jej nóg, biustu, fryzury, ubioru, a nawet stylu bycia („pani taka czyściocha" – powie pisarce zaraz po wojnie sprzedawczyni ręczników, a ta z jakichś ważnych dla siebie powodów zanotuje ten komplement w dzienniku). Pomimo tragicznych wojennych przeżyć właściwie do późnej starości Dąbrowska podkreśla swoją witalność, atrakcyjność i siłę – kobiecą – należałoby dodać, bo pisarka postrzega siebie w zgodzie z płcią, nie poza nią. Jest w ten wizerunek wpisana również seksualność, traktowana jak naturalna

---

[213] I. Iwasiów, *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiecego po 1989 roku*, Szczecin 2013, s. 51.

[214] M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965 w 13 tomach. Pierwsze pełne wydanie w 13 tomach (bez opracowania edytorskiego) pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Drewnowskiego*, oprac. T. Drewnowski, Warszawa 2009. Dalej używać będę skrótu D, cyfrą rzymską oznaczając tom, a arabską – numer strony. Zachowuję oryginalną pisownię fragmentów. Wpis z 17 września 1949 roku, Dąbrowska ma więc 60 lat.

energia życiowa, która wymyka się społecznym czy kulturowym nakazom. Przez całe życie fascynują ją i mężczyźni, i kobiety, seks sprawia jej najwyraźniej przyjemność – skoro z nieukrywanym żalem zwierza się przyjacielowi w liście w 1933 roku: „Od roku blisko w celibacie, pierwszy raz od osiemnastego roku życia"[215]. Dąbrowska miała kochanków i kochanki. Niejednokrotnie w *Dzienniku* podkreślała relację między pisaniem i kochaniem, między twórczością i seksualnością, choć – inaczej może niż Nałkowska – dostrzegała również negatywną stronę tego związku.

Jak się jednak okazało – najpierw krytycy, a potem historycy literatury mieli problem z pełnym pęknięć i wewnętrznych sprzeczności wizerunkiem pisarki, której życie osobiste stało się przedmiotem rozmaitych spekulacji, niedopowiedzeń lub przeciwnie – plotek. Jakie ślady siebie odnalazłaby Dąbrowska, spoglądając w „lustro męskonormatywnej kultury"?

> Ten trochę zezowaty karzełek, z grzywką przyciętą na pacholę, był dla mnie ostatnią istotą, do której mógłbym zwracać erotyczne zapały. A nic nie wiedziałem o tym, co stało się powszechnie znane dopiero czytelnikom jej dzienników, to znaczy o jej stronie, by tak rzec, lubieżnej[216].

Tak pisał o Dąbrowskiej – autorce opublikowanych po raz pierwszy w 1988 roku dzienników – Czesław Miłosz, pojawiający się czasem w domu przy ulicy Niepodległości ze względu na Annę Kowalską, z którą łączyła go miłość do poezji i bliżej nieokreślona fascynacja.

Tylko trochę tonuje tę wypowiedź Grażyna Borkowska w książce o Marii Dąbrowskiej i Stanisławie Stempowskim: „W swoim zwykłym skromnym męskim ubraniu wygląda mało kobieco. Przypomina raczej wyrostka niż pociągającą kobietę"[217].

Dalej badaczka podkreśla niechęć pisarki do makijażu, modnych strojów, koronek, kapeluszy i tych wszystkich atrybutów kobiecości, którymi posługiwało się dwudziestolecie międzywojenne. W sportowych kostiumach Dąbrowska rzeczywiście prezentuje się nieco inaczej niż choćby Zofia Nałkowska czy Maria Jehanne Wielopolska.

Zmarły w 1948 roku Jerzy Kowalski zostawił jeszcze bardziej złośliwy portrecik pisarki w dramacie *Babie lato*, w którym w konwencji tragifarsy przedstawił popowstaniowe losy małżeńskiego czworokąta[218]. Rzecz się dzieje w 1944 roku w willi Niemyskich w Podkowie Leśnej, dokąd wszyscy czworo trafili po opuszczeniu obozu w Pruszkowie. Na scenę wchodzi „pani Maryjka", na którą Reżyser (w didaskaliach: „słowo przekreślone, zastąpione wyrazem «Stwórca»") wylewa z karafki natchnienie. Okazuje się ona rozhisteryzowaną „starą

---

[215] Cyt. za: G. Borkowska, *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, Kraków 1999, s. 100.

[216] Cz. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 98.

[217] G. Borkowska, *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, dz. cyt., s. 58.

[218] J. Kowalski, *Babie lato*, „Dialog" 2010, nr 10, s. 18–57. Dalej opatruję skrótem BL, numery stron podając w nawiasach.

babą", egocentryczną i apodyktycznie wysługującą się innymi, która zaprzątnięta jest troską o swoje „tłumoczki" i dla której trzeba zorganizować zbiórkę papierosów. Nie tylko nie jest wielką pisarką, ale nawet jako kobieta pozbawiona jest klasy, stylu i elementarnej wrażliwości – „ma twarz kurczęcia, głos kawki, a styl prowincjonalnej nauczycielki" (BL, 38). To przez nią Anna deprecjonuje powstańczy zryw, przeklinając głupotę młodych chłopaków i użalając się nad swoim losem. To ona zamieniła ją w „wojującą emancypację z czasów panny Pankhurst". „Przecież nigdy tego nie miałaś – mówi mąż. – Nie daj sobie narzucać takich fochów starej kwoki" (BL, 39). Pani Maryjka posiada – z niezrozumiałych dla niego powodów – jakiś demoniczny wpływ na innych. Ma władzę, chociaż nie ma realnej siły. W odautorskim komentarzu czytamy:

> Jak wytłumaczyć sobie panią Maryjkę? Panem Stanisławem. A panią Annę? Panem Jerzym. Pan Stanisław i pan Jerzy są dwiema starymi babami tej sztuki. Charakter mężczyzn jest kobiecy, a kobiety w ogóle nie mają charakteru. Pani Maria ma charakter pana Jerzego, pani Anna – pana Stanisława: stąd te komplikacje (BL, 44).

Jeśli dobrze rozumiem słowa tej niebywale sarkastycznej (ze zrozumiałych dla mnie względów) sztuki: dwie kobiety odgrywają tragifarsę zakochania, bo „pozwalają" im na to ich partnerzy – zbyt słabi, by wejść w rolę prawdziwych mężczyzn i wykazać się stanowczą postawą wobec manifestującego się na ich oczach „nieładu moralnego". Popadli w zniewieściałość, stali się „starymi babami". A kobiety ich naśladują – same nie posiadając swojego charakteru, kopiują tę zdegenerowaną tożsamość, w dodatku jakoś tak „na krzyż": pani Maryjka przejmuje charakter Jerzego, Anna – pana Stanisława. Dlaczego tak? I dlaczego kwestia autorytetu pisarskiego Dąbrowskiej została tak silnie uwikłana w genderowe czy wręcz seksualne relacje?

Historia literatury nie znosi plotek, ale czy można zignorować fakt, że również w tej nobliwej dziedzinie wiedzy pewną rolę odgrywają przechowywane w pamięci literackiej „obrazy"? Można odnieść wrażenie, że Maria Dąbrowska bywała na nich nie tylko pozbawiana swojej „kobiecej głowy", lecz miewała także (wyjątkowo często jak na historię literatury) przyszywane w jej miejsce kilka innych, zgoła groteskowych: karzełka, starej kwoki czy pacholęcia. Raz wydaje się istotą bezpłciową, to znów lubieżną – zawsze jednak jej wizerunek nie chce się zgrać ani z wyobrażeniem kobiecej autorki, ani wielkiego pisarza. Wydaje się, że jest ona wcieleniem sprzeczności.

Chciałabym te sprzeczności zachować. Wytropić je, przyjrzeć się im, zrozumieć mechanizm ich oddziaływania. Mam bowiem wrażenie, że tam, gdzie pisarka mówi wielokrotnie o ambiwalencjach tkwiących w niej samej, inni widzą wyłącznie zaskakujące niekonsekwencje, które wytłumaczyć można było: słabością jej charakteru, kryzysem osobistym lub wpływem innych osób. W ten sposób gra sprzecznościami przełożyła się na siłę pisarskiego autorytetu Dąbrowskiej: jej władza w oczach (i opinii wielu) była pozorna, blask jej sławy ledwie odbity, talent przeceniony, myśl przejęta od kogoś innego. Najczęściej

od starszych mężczyzn – najpierw męża Mariana Dąbrowskiego i nauczyciela Edwarda Abramowskiego, później Stanisława Stempowskiego. W czasach powojennych dołączyła do tego grona również Anna Kowalska, „komunistka", która miała przeciągać pisarkę na stronę PRL-owskich władz[219]. Jej specyficzny rodzaj zaangażowania w rzeczywistość, który polegał na krytycznym dystansowaniu się od niej, przyglądaniu się jej zawsze z nieco „ukośnej" perspektywy, brano za przejaw niesamodzielności intelektualnej i światopoglądowej. Pisarka była tego świadoma, skoro zanotowała w *Dzienniku* 14 października 1956 roku:

> Za młodu moje życie na uboczu od świata kawiarniano-literackiego przypisywano wpływom Mariana. Potem moją postawę antysanacyjną, „Rozdroże" i artykuł o ekscesach antyżydowskich – wpływom Stanisława Stempowskiego. Także po wojnie moje nie angażowanie się w politykę – wpływom St. Teraz ci, co mnie uważają za „zaangażowaną", przypisują to wpływom Anny. Zupełnie jakby nie istniała moja własna osobowość i jakbym nie była w stanie sama nadawać stylu mojemu życiu (DX, 97–98)[220].

W młodości – czyjaś uczennica, na starość – nieświadoma toczących się gier „ofiara" cudzych poglądów – tak oglądana Dąbrowska wydaje się uwikłana w relacje, które przypominają karykaturalny schemat Bloomowskich wpływów. Młoda adeptka sztuki nigdy nie uwalnia się od przytłaczającego autorytetu mistrza, zawsze pozostaje jego kopią. Stara pisarka staje się przedmiotem niecnych manipulacji. Czy dla powstania tego wizerunku miało znaczenie to, że była kobietą?

Wpływy i korekty. Czym jest prawda pisania?

Maria Dąbrowska przyznawała, że od bliskich jej mężczyzn nauczyła się w swoim życiu wiele – mówiła o nich z szacunkiem, wręcz jako o swoich uniwersytetach. Dobrze czuła się w męskim towarzystwie, a im stawała się starsza, im bardziej jej codzienność upływała pośród kobiet, tym bardziej idealizowała dawnych towarzyszy. „Umiem żyć tylko z mężczyznami" (DIX, 138) – twierdziła, bo są dyskretni i nie chowają urazy, dodawała, że dom pozbawiony mężczyzny więdnie. Po śmierci męża w 1925 roku popada w rozpacz, czuje się zagubiona i wyobcowana z rzeczywistości. Jakby traciła punkt orientacyjny w życiu.

[219] Ten wizerunek Dąbrowskiej został utrwalony głównie za sprawą Henryka Józewskiego, przyjaciela Stanisława Stempowskiego. Zob. T. Drewnowski, *Wyprowadzka z czyśćca. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*, Warszawa 2006.

[220] Dotyczyło to nie tylko kwestii światopoglądowych, lecz również opinii na temat jej talentu pisarskiego – do Dąbrowskiej docierały uwagi nawet znajomych ze środowiska, kwestionujące co jakiś czas oryginalność jej dzieł. A to Helena Boguszewska w rozmowie zasugerowała, że *Noce i dnie* to przepisany pamiętnik matki, a to Parandowska przekonywała, że to dopiero Stempowski uczynił z niej pisarkę (DVI, 274). Dąbrowską musiało to dotykać, skoro notowała te spostrzeżenia w swoim dzienniku.

> Jestem sama śród obcych ludzi. Nie mogę się w nich wyznać. Nie wiem, jak się zorientować. Straciłam moje dawne poczucie łączności ze wszystkim, moje poczucie taktu i rytmu życia. Wypadam przy lada okazji z równowagi. Tak mi brak Ciebie, Dzitku, twoich sprawdzianów (DII, 11).

Z kolei po dramatycznej śmierci Stanisława Stempowskiego zapada w stan odrętwienia, upija się, nie wstaje z łóżka. Gdy już wreszcie wróci do życia, odkryje, że postarzała o wiele lat, jej twarz traci kontur, „rozmywa się", zaczyna przypominać twarze innych starych kobiet z jej rodziny. Można chyba powiedzieć, że Maria Dąbrowska oglądała się w oczach mężczyzn – i dopóki jacyś ją otaczali, dopóty czuła się atrakcyjna, wciąż młoda. Pod koniec życia Anna z lekkim przekąsem zauważała, że jedynie odwiedziny i rozmowy ze starym przyjacielem Henrykiem Józewskim działały ożywczo na zgorzkniałą już pisarkę.

Ta fascynacja mężczyznami nie miała więc nigdy podłoża wyłącznie intelektualnego: ewidentnie różnica seksualna odgrywała w nich rolę katalizatora. Nie zawsze chodziło tu wprost o erotykę – jak w przypadku tej pierwszej, młodzieńczej miłości z Marianem Dąbrowskim, z którym połączyły ją studia, wspólna działalność i małżeństwo. Częściej chodziło o wytwarzanie pewnego napięcia erotycznego – niepoddawanego konsumpcji. Pisarka przyznawała się w dziennikach do platonicznej miłości do profesora Ujejskiego, ale i jej związek ze Stanisławem Stempowskim bardzo szybko zaczął przypominać „białe małżeństwo". W dzienniku z 22 września 1926 roku zwraca się wprost do ukochanego, godząc się ostatecznie na przyjęcie specyficznej roli:

> Z Tobą, Panenku, byłabym jeszcze szczęśliwa. Ale kiedy boję się, żeby serce Twoje tego nie wytrzymało, nie chcę już w ogóle miłości na tej ziemi. Jest tyle cudnych radości, które są bodźcem do twórczej pracy – pogoda – drzewa – słońce – tenis – ślizgawka – domy – ludzie tak rozmaici – ich sprawy – a nade wszystko przyjaźń – tym będę żyć […] Całuję myślą Twoje ręce i oświadczam Ci, że będę synem. Dobrze, kochanie? (DII, 23).

Rezygnacja z kontaktów seksualnych pociągała za sobą konieczność przemodelowania związku: już nie kobieta i mężczyzna, ale „ojciec" i „syn" żyją ze sobą pod jednym dachem. To nie tylko zmiana relacji na platoniczną – zastanawiająca jest tu symboliczna transgresja płciowa, jaką Dąbrowska musi przejść, by podtrzymać sens ich wspólnego pożycia. Dlaczego nie „córką", ale synem właśnie ma się stać ta trzydziestokilkuletnia kobieta? Dlatego że tylko z „synem" można zbudować więź, która w naszej kulturze jest podstawowym pasem transmisji ojcowskiego autorytetu – akt usynowienia (*affiliation*) był jedną z wielu form podtrzymywania męskiego kontinuum homospołecznego[221].

[221] Pojęcie wprowadziła Eve Kosofsky Sedgwick w książce *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* z 1985 roku. Zob. [hasło] *homospołeczność*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka [i in.], Warszawa 2014, s. 203–205.

W jego obrębie dokonuje się korzystna również dla „syna" wymiana własnej, młodzieńczej zależności na dojrzałość (i męstwo) – być może dlatego właśnie pisarka nie modelowała swojego związku ze Stempowskim na skrypcie relacji ojciec–córka[222]. Cyrkulacja „ojcowskiego" autorytetu odbywa się w sposób niezakłócony, tylko o ile więzi zostaną oczyszczone z wszelkich podejrzeń o nieheteronormatywność. Być może więc pewien „naddatek seksualny" – określany w biografii Dąbrowskiej mianem „nieuporządkowanego życia erotycznego" – (sformułowanie Wiesława Pawła Szymańskiego) powodował, że autorytet moralny pisarki tak często był podważany – zwłaszcza od momentu częściowej publikacji dzienników w 1988 roku. I chyba nie będę się mylić, jeśli powiem, że w mniejszym stopniu chodziło o związek z żonatym mężczyzną, w większym o samą seksualność pisarki, która nie dawała się zamknąć w ramach przymusowej heteronormatywności lub zakonnego celibatu.

Czy pisarka kanoniczna mogła być pod tym względem aż tak niejednoznaczna? Inna rzecz, że relacje (erotyczne i nieerotyczne) Dąbrowskiej z kobietami –Anną Kowalską, Stanisławą Blumenfeld, Zofią Nałkowską, Anielą Zagórską, Zofią Poniatowską, Wandą Kociełło, Wandą Hoffmann, Kazimierą Muszałówną, Stefanią Sempołowską, siostrą Jadwigą Szumską czy matką Ludomirą z Gałczyńskich Szumską – były w jej biografii intelektualnej nie tylko niedoceniane (przy nadmiernej ekspozycji męskiego wpływu, który czynił z niej faktycznie „Atenę wyskakującą z głowy Dzeusa"). Były one również demonizowane lub – odwrotnie – oczyszczane z domieszki erotycznej, tak by zneutralizować kontrowersję. Grażyna Borkowska pisze o ponad dwudziestoletnim związku Dąbrowskiej i Kowalskiej:

> Oczywiście, takie zachowanie wiąże się z pewnością z jakimiś bliżej nieokreślonymi predyspozycjami biseksualnymi, ale samo w sobie nie było podszyte żadną perwersją. Przeciwnie, w swojej naturalności, w instynktownym pójściu za głosem serca czy ciała, było całkowicie niewinne, wręcz dziecinne[223].

Inaczej niż Krzysztof Tomasik nie postrzegam Dąbrowskiej przez pryzmat esencjalistycznie pojętej tożsamości lesbijskiej, domagającej się ujawnienia[224]. Zbyt dużo tu nieoczywistości, przemieszczeń, podwójności. Niemniej jednak

---

[222] Zastanawia mnie kwestia równości w relacjach wewnątrz kontinuum homospołecznego. Docelowo mają one być relacjami partnerskimi, choć w istocie zawsze opierają się na uznaniu przez „syna" autorytetu (wiedzy, doświadczenia, prestiżu) „ojca". Czy kulturowo i symbolicznie relację „ojciec"–„córka" (a więc zachowującą różnicę seksualną) można by potraktować jako partnerską, równą?

[223] G. Borkowska, *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, dz. cyt., s. 121 Rozumiem, że w 1999 roku, kiedy ukazała się książka Borkowskiej w skądinąd tradycyjnej serii biograficznej „Pary", mówienie o czyjejś homoseksualności musiało oznaczać wchodzenie na teren „perwersji" i było często wykorzystywane przeciwko pisarzom. Z perspektywy studiów *queerowych* taka strategia deseksualizacji wydaje się dziś bardzo problematyczne.

[224] To dlatego książka Tomasika *Homobiografie* spotkała się raczej z chłodnym przyjęciem polskich badaczy *queer*.

przypisywanie relacjom pisarki z kobietami cech niewinności, dziecięcości lub też twierdzenie – jak w przypadku autora *Homobiografii* – że jej zapiski to głos pozbawionego płci i orientacji seksualnej pisarza – jest zdecydowanie ignorowaniem ważnej dla pisarki sfery seksualnej jako źródła radości i życia. Napięcie na linii moralność-seksualność obecne jest w myśleniu Dąbrowskiej, ale nie jest przez nią rozstrzygane, wręcz przeciwnie – raczej podtrzymywane. Jej fascynacje kobietami nie były dla niej samej „perwersyjne" w znaczeniu: skandaliczne, chorobliwe, nienormalne – bo rodziły się na silnym podłożu przyjaźni (sama pisarka tak właśnie rozróżniała perwersyjną i nieperwersyjną miłość homoseksualną), ale niepozbawione były dziwacznej (może powiedzielibyśmy dziś: *queerowej*), czasem niezrozumiałej dla niej przyjemności patrzenia na kobiety.

Jej ślady odnajdziemy w dzienniku Dąbrowskiej bardzo wcześnie. Podkochuje się w swoich nauczycielkach z pensji, podobają jej się dziewczyny i chłopcy, lecz intrygują ją typy androginiczne. Zwłaszcza we wczesnych zapiskach w dzienniku powraca temat „mężnych dziewic" (*hic mulier* – to żołnierka I Brygady, zwana Kazikiem, z zawadiacką blond grzywą, to przyjaciółka, Zośka Poniatowska, określana jako postać promienna, silna, pełna humoru, choć nieco słabowitego zdrowia). Hart ducha, zdecydowanie, odwaga, trzeźwość myślenia połączone z wrażliwością, emocjonalnością, delikatnością. Dwa razy w czasie młodości powtarza się również pewien schemat. Dąbrowska dziwnie zadurza się w tych kobietach, które podobają się Marianowi lub próbują go zdobyć: Katarzynie Werede i Stefanii Minkiewicz. Ciągnie ją do nich ambicjonalne pragnienie udowodnienia własnej siły czy niezrozumiała energia erotyczna trójkąta?[225]

Stanisława Blumenfeld i Anna Kowalska to już dojrzałe miłości zrodzone na gruncie przyjaźni, bliskości, pokrewieństwa. Ale i one nie są oczywiście pozbawione seksualnej fascynacji – dają nieoczekiwane spełnienie, szczęście, ale i są źródłem zupełnie nieprzewidzianych frustracji – zwłaszcza w związku z Anną sfera ta wpływa na rozliczne konflikty między kobietami. Relacje miłosne i seksualne to również relacje zależnościowe – i będzie to wątek stale powracający w dziennikach obydwu pisarek.

Z drugiej strony, w oczywisty sposób przecież i tamten męski związek „syna" i „ojca" oparty jest na zależności: generuje ją nie tylko wiek, ale przede wszystkim choroba, słabe serce, groźba śmierci Stempowskiego. Dąbrowska woli zrezygnować z seksu i przyjąć na siebie obowiązek opieki nad starszym partnerem z lęku przed kolejną utratą oraz towarzyszącym jej od śmierci Mariana poczuciem winy. Z całą pewnością nie jest to związek partnerski, choć przecież

[225] Zob. DI, 39–40, 63, 70–71, 74. Choć przykłady te mogą wydawać się trywialne, a nawet „plotkarskie", wspominam o dziwnej podatności seksualnej pisarki, o której ona sama otwarcie pisała, na marginesie tekstów B. Warkockiego oraz K. Tomasika, mówiących o nieudanej („zabetonowanej") *queerowości* dziennika Dąbrowskiej. Zob. B. Warkocki, *Safona Kowalska*, [w:] tegoż, *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Warszawa 2013, s. 73–88.

w kulturze jako taki jest postrzegany i Dąbrowska po kilku latach zaczyna sobie zdawać sprawę z ceny, jaką zapłaciła. W 1935 roku szamocze się już w pułapce moralnego obowiązku, w jaką wpadła z miłości do tego mądrego, dobrego, ale chorego i starzejącego się mężczyzny.

> Zmarnowałam w ślimaczej skorupie najpiękniejszy mój wiek – wszystko dla strasznego poczucia, że szanse są nierówne, że nie mam prawa zadać cierpienia drogiemu człowiekowi, który niczym już tego sobie powetować nie będzie mógł, a nawet mógłby z tego umrzeć. Bić tylko głową o mur i rozbić łeb (DIII, 56).

Inaczej niż Antygona, która w imię miłości i moralnej odpowiedzialności dała się pogrzebać żywcem, odciąć od świata: od emocji, wrażeń i smaków, Dąbrowska buntuje się teraz przed poświęceniem. Dalsze lata nie przynoszą ukojenia, wręcz przeciwnie, potęgują jeszcze poczucie żalu za własnym życiem. 5 listopada 1938 roku notuje:

> Stachowi zawdzięczam znaczną część mojego tzw. autorytetu moralnego, które w zamian dał mi wielkie niezadowolenie z życia. Uczynił mnie starą o dziesięć lat za wcześnie i nieszczęśliwą, jakby zawieszoną w niewygodnej pozycji głową w dół. Gdyż ja jestem inna. Lubię brać we wszystkim udział, parzyć sobie ręce, śmiać się i płakać, błądzić i kajać się; a nie znoszę tego skwaśniałego i stetryczałego odwrócenia się plecami od wszystkich i wszystkiego. Ano, *tu as woulu*, *Georges Dandin*! (DIV, 93).

„Sam tego chciałeś, Grzegorzu Dyndało!" – ten gorzko-ironiczny zwrot z komedii Moliera Dąbrowska powtarza wielokrotnie w *Dziennikach*, zwłaszcza gdy pisze o konieczności przyjęcia konsekwencji własnych decyzji.

Biografiści mają chyba kłopot z takimi wyznaniami. Grażyna Borkowska pyta: „Czym można tłumaczyć te gorzkie, trochę niesprawiedliwe i trochę nieprawdziwe słowa?", zaraz jednak udziela odpowiedzi: „nie ma w tym wiele sensu, jest żal i nieporozumienie"[226]. Wydaje się, że taka postawa – małostkowa, egoistyczna – nie licuje z „autorytetem moralnym" kanonicznej pisarki. W dziennikach Dąbrowskiej odnajdziemy jednak więcej podobnych, „kłopotliwych" miejsc: to niewyważone często opinie o innych, złośliwe portrety, czasem wręcz niesprawiedliwe sądy. Z biegiem czasu sama zaczęła zauważać, że zapiski robione w nocy są zwykle bardziej rozpaczliwe, krytyczne, emocjonalne niż te dzienne – tak jakby ciemność wzmagała u niej ostrowidztwo, ale i pesymizm, rzadziej dochodzący do głosu w świetle dnia. Zastanawiała się, który z obrazów rzeczywistości wyłaniających się z dziennika jest prawdziwszy – dzienny czy nocny? Czasem dokonywała autokorekt, lecz jednocześnie wydaje się, że akceptowała swoją podwójność. Przyznawała otwarcie, że rozmaite:

> […] wpływy uboczne kazały mi daną rzecz jakby inaczej przedstawić, niż ja czułam i przeżywałam. A jednak wzdragałam się przed poprawieniem dawniej zapisanego tekstu w mętnym poczuciu, że i owo „inaczej" jest jakąś formą prawdy, o mnie samej i o moim życiu świadczącej (DIII, 127).

[226] G. Borkowska, *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, dz. cyt., s. 112–113.

Z perspektywy czasu niektóre fragmenty dziennika Dąbrowska odczytuje „jak hieroglify zapisane obcą ręką o obcym życiu" (DIII, 61) – nie potrafi w nich rozpoznać ani siebie, ani swojego życia. Nie odrzuca ich jednak jako skłamanych, wręcz przeciwnie – z tego rozpoznania bierze się jej akceptacja autofikcji (czy autokreacji) oraz rezygnacja z prostego przeciwstawiania prawdy doświadczonej i prawdy przedstawionej.

Dąbrowska nie rozpacza jak romantyk z powodu tego, że „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie". To, co spowodowało zniekształcenie wspomnienia – jakiś afekt, uraza czy stan fizyczny – jest również częścią zapisanej prawdy. W autobiograficznym pisaniu nie jest możliwe uchwycenie surowej rzeczywistości, uprzedniej wobec słowa – nie dlatego jednak, że (jak powiedzieliby postmoderniści) „tam nic nie ma", a wszystko staje się dziełem naszego językowego stwarzania. Tajemnica istnienia nie pozwala nam nigdy do końca odpowiedzieć na pytania, kim jestem i co mi się przydarzyło. To problematyzuje kategorię „szczerości" w dzienniku, choć nie unieważnia pytań o uczciwość ich autora. Jedyne, co może zrobić pisarz w takiej sytuacji – sugeruje Dąbrowska – to spróbować ocalić niespójny wewnętrznie, popękany obraz dwóch (czy tylko dwóch?) prawd. Zachować je i utrwalić. Nie wygładzać, nie wyciszać, ale zostawiać wyraźne ślady spięć i ambiwalencji. „You are a liar" (DIII, 127) – powie przyjaciółce Anna Kowalska, przeczytawszy w sekrecie wpisy na temat ich wspólnego życia w dzienniku Dąbrowskiej. Jak komentuje to ich autorka?

> […] nieuniknione podrabianie tej prawdy może nie być jej fałszowaniem, a po prostu nową tego życia konstrukcją, jedyną, jaka jest nam dostępna, o tyle bliższą prawdy istotnie przeżytej, o ile jesteśmy ostrożniejsi i rzetelniejsi, o tyle wartościową, o ileśmy sami coś warci (DIII, 61).

Jeśli dobrze rozumiem słowa Dąbrowskiej, oznacza to, że o prawdziwości dziennika nie zaświadczają ani obrazy zdarzeń, ani opinie tam zapisane, lecz postawa etyczna samego podmiotu piszącego: ważącego ile w afekcie jest odkrytej prawdy, ile zwodzącej namiętności lub gniewu, ile pochopnego wartościowania innych. To wiąże się z koniecznością pracy nad dziennikiem, odpowiedzialnej, lecz nie dążącej do wygładzenia chropowatości. Tak pracuje nad swoimi tekstami klasyk Peyre'a, który ostrożnie, ale i rzetelnie mierzy świat; miarkuje się, powściąga, będąc sam miarą prawości i prawdziwości swojego zapisu.

Antygona, która nie chciała umrzeć

O paradoksach zaangażowania Marii Dąbrowskiej w życie literackie i społeczne pisałam w innym miejscu[227], pokazując, że w ogromnej mierze niezgoda na

[227] Zob. M. Świerkosz, *Niezgoda i niezaangażowanie. Maria Dąbrowska i Stanisława Przybyszewska wobec problemów politycznych i ekonomicznych dwudziestolecia międzywojennego*,

podporządkowanie sztuki politycznym celom (czy ideom) wynikała z przyjęcia przez pisarkę postawy etycznej wobec świata, który – czy tego chcemy czy nie – i tak wrzuca nas w zmieniające się sieci zależności. Warunkiem obrony „ja" przed tym niechcianym uwikłaniem okazywało się utrzymywanie dystansu między rzeczywistością i obserwatorem. Z oddalenia bowiem łatwiej i wyraźniej można zobaczyć swoje położenie, co z kolei pozwala nam dokonywać bardziej świadomych wyborów dotyczących działania bądź jego aktywnej odmowy. Tylko tak – jak podpowiadała pisarka – możliwe stanie się przekucie naszego doświadczenia uwikłania w zaangażowanie[228] – w świadomą postawę człowieka etycznego.

Do pytania, jaki miało to wpływ na poetykę jej twórczości, jeszcze powrócę, w tym miejscu jednak chciałabym skupić się na ważnym dla biografii i twórczości Dąbrowskiej splocie polityki, etyki i seksualności, który niezwykle problematyzował rolę „autorytetu moralnego", tak często podkreślaną w przypadku pisarzy kanonicznych. Jak ona sama rozumiała te trzy pojęcia i w jaki sposób ustawiała je względem siebie: opozycyjnie, paralelnie, a może na przecięciu?

Po pierwsze więc wypada mi jeszcze raz podkreślić, że działania polityczne pojmowała Dąbrowska najczęściej w kategoriach etycznych i przenosiła je w obszar relacji społecznych. Najwyrazistszym świadectwem tego jest powracający w dziennikach zwrot *moral insanity*, którym określa między innymi stosunek II RP do mniejszości narodowych i etnicznych: zwłaszcza Ukraińców i Białorusinów, a w szerszym kontekście kolonialny model władzy.

W zapisku z 5 stycznia 1933 roku komentuje ona śmierć Dymitra Daniłyszyna i Wasyla Biłasa, działaczy OUN powieszonych 23 grudnia 1932 roku za napad na pocztę w Gródku Jagiellońskim, rabunek pieniędzy na potrzeby ukraińskiej organizacji oraz zabójstwo polskiego polityka i posła Tadeusza Hołówki.

> Sznur szubieniczny i kat nigdy jeszcze niebyły do tego stopnia symbolami państwa polskiego, co przy rządzie, którego twórcy byli kiedyś wieszani za takie same rzeczy […] Moral insanity (DII, 148).

Tożsamość narodowa, ojczyzna, wolność – były (i nadal są) wartościami, w imię których rozgrzeszano „winy" bojowników z PPS-u, sięgających również po terrorystyczne metody działania dla osiągnięcia swoich politycznych celów.

Polsko-ukraińska konferencja „Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1944/1945", Warszawa (21–22 kwietnia 2016) [w druku]; taż, *Relacje zależności w dziennikach Marii Dąbrowskiej. Autobiografie (po)graniczne*, red. T. Czerska, I. Iwasiów, Kraków 2016, s. 197–208.

[228] Maciej Mrozik powołuje się na rozróżnienie Maxwella Aderetha na uwikłanie (*involvement*) i zaangażowanie (*commitment*). To pierwsze jest niezbywalną częścią doświadczenia każdego człowieka i wiąże się z egzystencjalnym „byciem w sytuacji", to drugie zaś jest świadomym rozpoznaniem swojej sytuacji uwikłania. Zob. M. Mrozik, *Nabokov, Sartre i literatura zaangażowana*, [w:] *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?*, red. E. Ziętek-Maciejczyk, P. Cieliczko, Warszawa 2006, s. 11–25 (22).

W II RP Ukraińcy walczący o niepodległość czy odrębność narodową wieszani są jako terroryści przez dawnych rewolucjonistów, a obecnie prominentnych polityków sanacyjnych. Nic dziwnego, że Dąbrowska określa to właśnie mianem „moralnego obłędu", wieszcząc niczym ponura Kasandra, że taka polityka przyniesie Polsce zgubne konsekwencje. W podobnym tonie utrzymany jest komentarz z 1938 roku do słynnej akcji repolonizacyjnej na wsiach wołyńskich, której narzędziem stał się katolicyzm, narzucany Ukraińcom siłą (lub był przyjmowany przez nich pod presją):

> Biedny Wołyń. Zostaną na nim tylko Hrynki (o których już głośno w Europie) i wojsko w roli polskich Krzyżaków, nawracających postrachem i przekupstwem z prawosławia na katolicyzm. Moralnie – ohyda; politycznie – kliniczna głupota, obłęd, za który Polska ciężko płacić będzie (DIV, 74).

Jak pisze Urszula Glensk, termin *moral insanity* został zdefiniowany przez brytyjskiego lekarza Jamesa Cowlesa Pricharda jako „obłęd polegający na patologicznym wypaczeniu naturalnych emocji, uczuć, skłonności, usposobienia, nawyków, dyspozycji moralnych i reakcji bez żadnych niezwykłych zaburzeń, defektów intelektualnych czy zdolności poznawczych"[229]. W piśmiennictwie dwudziestolecia „obłęd moralny" oznaczał specyficzny, bo nie umysłowy, „niedorozwój", dotykający zwłaszcza sfery emocji oraz charakteru, który miał wpływać również na reakcje człowieka, prowadzące do zachowań antyspołecznych. A ponieważ korzenie tego pojęcia tkwiły głęboko w dziewiętnastowiecznej nauce, określenie to miało tyleż charakter opisowy, co normatywny i dyscyplinujący: w praktyce każde nietypowe, nieznajdujące wyjaśnienia zachowanie mogło być uznane za przejaw „zwyrodnienia moralnego", nie poddawanego leczeniu, lecz raczej izolacji.

Samo użycie przez Dąbrowską tego sformułowania nie jest odosobnionym, choć – jak dziś doskonale wiemy – ryzykownym przykładem przenoszenia pojęć z medycyny do polityki i wiązało się z opozycją zdrowia i choroby chętnie przywoływaną i silnie wartościowaną przez dwudziestowieczną nowoczesność[230]. Zarówno narody, jak i społeczeństwa okaleczone tragedią I wojny światowej chciały zbudować wizję nowego, lepszego świata w oparciu o metaforyczny obraz odradzającego się organizmu. To stara platońska metafora „ciała społecznego", która z ogromną siłą retoryczną powróciła w dobie międzywo-

[229] U. Glensk, *Historia słabych…*, dz. cyt., s. 347 i 348.

[230] Myślę tu oczywiście o wspieranych przez wielu najświetniejszych humanistów międzywojennej ery rozmaitych projektach eugenicznych. Choć uważam, że zawsze należy dokładnie przyglądać się różnicom pomiędzy tymi odmiennymi koncepcjami „dobrego urodzenia", które wyraźnie odróżniają Irenę Krzywicką i Boya-Żeleńskiego od amerykańskiej feministki Margaret Sanger, zwolenniczki sterylizacji biednych. Nie da się jednak ukryć, że wszystkie one opierają się na pozytywnym wartościowaniu tego, co zdrowe (i przez to normalne), i negatywnym obrazie choroby jako jego zaprzeczenia. Zob. M. Turda, *Nowoczesność i eugeniczne projekty udoskonalenia człowieka*, [w:] *Postęp i higiena* [katalog wystawy], red. A. Rottenberg, Warszawa 2014, s. 58–66.

jennej. O ile jednak bardzo często ów biologizm służył politykom do wznoszenia murów między walczącymi o byt czy rozwijającymi się organizmami państwowymi, o tyle Dąbrowska dzięki tej analogii próbuje odwołać się z jednej strony do „politycznego rozsądku", z drugiej do poczucia ludzkiej solidarności i empatii. W ten sposób chce pokazać, jak bardzo kategoria „wspólnoty narodowej" została odczłowieczona i nadużyta, zwłaszcza w polityce kolonialnej II RP na wschodzie.

Pisarka sięga również po analogię losu Ukraińców do sytuacji naszego kraju z czasów zaborów, nie po to jednak, by uprawiać narodową martyrologię, opiewać polskie krzywdy, lecz by przedstawić obecną pozycję II RP jako kraju kolonizatorskiego i jednocześnie wewnętrznie skolonizowanego:

> Polska skręci kark na dwu sprawach, które stanęły przed nią do rozwiązania jako pierwsze zadanie niepodległego bytu. Na sprawie chłopskiej i na sprawie ukraińskiej, w ogóle na sprawie mniejszości. Żadne „mocarstwo" nie będzie mocarstwem, gdy oparte na krzywdzie społecznej i ucisku narodowościowym. 150 lat niewoli nie nauczyło nas tego (DII, 187).

Nie umiemy na poziomie społecznym i państwowym negocjować granic własnej wspólnoty w sposób, który nie byłby zawłaszczający. To czyni z Rzeczpospolitej w tej części Europy kraj zantagonizowany z innymi, zaborczy, i w tym sensie „antyspołeczny". Polska – choć do niedawna skolonizowana przez zaborców – sama stała się kolonizatorem, który dla utrzymania własnej pseudodominującej pozycji (mocarstwo postawione jest tu w cudzysłowie) zaczął opresjonować innych. Historyczna amnezja? Dąbrowskiej chodzi o coś znacznie bardziej niepokojącego: o świadome uprawianie i usprawiedliwianie przez Polaków polityki utożsamiającej władzę z hegemonią jednej grupy nad drugą. Ten kolonialny model budowania relacji społecznych jest przecież doskonale zakorzeniony w tradycji polskiego państwa – na feudalnej wsi, zapóźnionej, uwikłanej w wieczną opozycję pana i chłopa[231]. Społeczeństwo poznało (i zinternalizowało) ten wzór dominacji jeszcze przed zaborami, które niczego nas w tym względzie nie „nauczyły". Podobnie jak uzyskanie niezależności państwowej nie wpłynęło na systemową zmianę w strukturze klasowej.

To niezwykle ważny aspekt myślenia Dąbrowskiej o polityce, który przejawiał się jej wieloletnim zaangażowaniem w szerzenie idei kooperatyzmu bez względu na panujący w kraju ustrój – zarówno w czasach zaborów, jak i sanacji czy PRL. Upodmiotowienie chłopów poprzez ekonomiczne uniezależnienie się od „dworu" postrzegała ona jako niezbędny element budowania obywatelskiej wspólnoty. Kooperatyzm przedstawiała jako drogę uwolnienia się od postpań-

[231] Artykuł Dąbrowskiej *Rozdroże*, opublikowany w 1937 roku, wywołał wiele polemik nie tylko w prasie prawicowej („Prosto z Mostu"), ale i w środowiskach ziemiańskich. Z Dąbrowską polemizowali: hrabia L.H. Morstin, J. Mosdorf czy J. Lutosławski. Zob. M. Dąbrowska, *Rozdroże: studium na temat zagadnień wiejskich*, *Moja odpowiedź: refleksje nad polemiką z „Rozdrożem"*, Warszawa 2009.

szczyźnianego kompleksu, a później, w latach 30., jako rodzaj alternatywy wobec nadchodzących dwóch radykalizmów: komunistycznego i faszystowskiego. Z jeszcze innej strony – podkreślała pisarka – idea klasowej solidarności, opartej na życzliwości i ekonomicznej współpracy mikrowspólnot miała wyleczyć Polaków z „romantycznej gorączki", wynoszącej etykę bohaterską ponad etykę społeczną. Te dwa pojęcia prawnika i socjologa, Leona Petrażyckiego[232], będą towarzyszyć Dąbrowskiej przez całe życie w jej zmaganiach z polską historią. Autorka *Ludzi stamtąd*, choć przecież zaangażowana w działania Ligi Kobiet Pogotowia Wojennego 1913–1915[233], zauważała i krytykowała destruktywny wpływ militaryzmu oraz indywidualistycznego, straceńczego bohaterstwa, które uniemożliwiają nam zbudowanie prawdziwej, solidarnej wspólnoty w czasach pokoju. Ta bowiem ufundowana jest na miłości, nie na konflikcie, na altruistycznej współpracy, nie na ofiarach. Takiej etyki społecznej Polakom brakowało w przeszłości i nadal brakuje, tym bardziej w II RP – kraju, którego 37 procent obywateli stanowiły rozmaite mniejszości narodowe, etniczne, religijne, które łatwo antagonizować[234].

Dąbrowska stawia diagnozę polskiej „choroby" (*moral insanity*), ale i przewiduje złowrogie konsekwencje jej nieleczenia. Pokazuje to, że choć pisarka nie utożsamiała instytucji państwa z narodem, a narodu ze społeczeństwem, to widziała bezpośrednie przełożenie tego, co społeczne, na to, co polityczne. W wielu jej wypowiedziach pojawia się kategoria wspólnoty, specyficznie jednak pojmowana. Mimo że stanowisko Dąbrowskiej w kwestiach politycznych Tadeusz Drewnowski słusznie określił jako polonocentryczne, to jednak rzadko mówiąc „wspólnota", ma ona na myśli tę narodową, częściej zaś – obywatelską. To powszechny duch obywatelskości stwarza dopiero narody, stanowi o ich sile, nie zaś agresywna polityka naruszająca granice sąsiedzkich krajów. Kiedy Polacy wkraczają na Zaolzie pod pretekstem obrony interesów jego polskich mieszkańców, pisarka nie kryje wzburzenia, odwołując się znowu do argumentów etycznych.

> Mimo że bardzo cieszę się z Zaolzia, które jest niewątpliwie polskie, bardziej niż niejedna z innych dzielnic polskich (pamiętam jego polskość jeszcze za czasów

[232] L. Petrażycki, *Wstęp do nauki prawa i moralności: podstawy psychologii emocjonalnej*, oprac. J. Lande, wstęp T. Kotarbiński, Warszawa 1959.

[233] Zob. J. Dufrat, *Kobiety w kręgu lewicy niepodległościowej. Od Ligi Kobiet Pogotowia Wojennego do Ochotniczej Legii Kobiet (1908–1918/1919)*, Toruń 2002. Współpracując z Ligą również jako autorka tekstów, Dąbrowska napisała cykl artykułów zatytułowanych *Kobieta a czyn polski*, publikowanych w 1913 roku w „Tygodniku Polskim". Krytykowała w nich romantyczny wzorzec czynnego mężczyzny i biernej kobiety, zastanawiając się nad skutecznym włączeniem Polek w działania na rzecz wspólnoty obywatelskiej. Zwieńczeniem tego okresu życia i działalności (ale i rozstaniem z nim) są dziennikowe zapiski dotyczące raczej niechętnej pracy przy redakcji książki wspomnieniowej. Zob. *Wierna służba. Wspomnienia uczestniczek walk o niepodległość 1910–1915*, red. A. Piłsudska, M. Rychterówna, W. Pełczyńska, M. Dąbrowska, Warszawa 1927.

[234] Dane procentowe podaję za: U. Glensk, *Historia słabych…*, dz. cyt., s. 211.

> wojny) – nie mam dość miedzianego czoła, żeby stanąć przed Zaolziakami, których przyłączyliśmy w zmowie z Niemcami, a oderwali od Czechów pod hasłem walki z uciskiem narodowym – przynajmniej póki nie zmieni się nasza polityka narodowościowa wobec Ukraińców (DIV, 95).

Zwrot frazeologiczny – „mieć miedziane czoło" – oznacza tu pozbawione skrupułów i bezwstydne naruszanie zasad moralnych, bardziej uniwersalnych niż partykularne interesy państwowe. Żadna racja stanu nie uzasadnia agresji i nie zamaskuje jawnej niesprawiedliwości. W trzy lata po zakończeniu II wojny światowej, gdy powstają zręby socjalistycznego państwa polskiego, Dąbrowska również odwołuje się do moralnego zmysłu sądzenia.

> […] dzisiaj przebiera się, doprawdy, miara nieprawości. I jeśli jeszcze nie pisze – to jakaś ręka straszliwa napisze niebawem na murach zbezczeszczonego świata: Mane-Tekel-Fares-Miara-Liczba-Waga (DVI, 41).

Dąbrowska w najbardziej krytycznych chwilach, kiedy wydaje jej się, że miara nieprawości się przebiera, nie tylko wieszczy – niczym ponura Kasandra lub biblijny prorok – nadchodzącą katastrofę, ale wręcz czeka na wymierzenie światu surowej i sprawiedliwej kary. To jest ten moment, w którym tak bliska Dąbrowskiej „etyka troski" w życiu społecznym przeistacza się w „etykę sprawiedliwości" – jest to gest odwetu na zdeprawowanym świecie, któremu nie tylko brakuje międzyludzkiej solidarności, ale i osobistej uczciwości, ważniejszej niż napisane prawa. Sposób etycznego wartościowania przez Dąbrowską działań zarówno jednostek, jak i rozmaitych instytucji (w tym władzy państwowej), kładący nacisk na negatywne skutki niesprawiedliwości, problematyzuje znane feministyczne rozważania Carol Gilligan czy Nel Noddings na temat kobiecej „etyki troski".

Zdaniem tej pierwszej, kobiety w sytuacji spornej nie odwołują się do istnienia niepodważalnych praw, uniwersalnych wartości ani też do ideału bezstronności, tylko próbują wynegocjować kompromis między różnymi potrzebami i interesami osób zaangażowanych w konflikt. Nie w imię głoszonego relatywizmu moralnego jednak, lecz w imię odpowiedzialności za innych, zwłaszcza najbliższych. Wynika to także z bardziej relacyjnego sposobu patrzenia na funkcjonowanie człowieka w świecie, które różni się od męskiego eksponowania autonomii, niezależności i indywidualizmu. Według Nel Noddings „etyka troski" w dziejach ludzkości przejawiała się kobiecą niezgodą na zło, rozumiane jednak nie jako abstrakcyjny „brak dobra", lecz konkretne cierpienie, któremu można i trzeba zaradzić[235].

---

[235] R. Putnam Tong, *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, przeł. J. Mikos, B. Umińska, Warszawa 2002, s. 205. Małgorzata Büthner-Zawadzka właśnie za pomocą kategorii „etyki troski" reinterpretuje nowelistykę Marii Konopnickiej w perspektywie kobiecego, emancypacyjnego pisania. Zob. M. Büthner-Zawadzka, *Troska jako zaangażowanie. Kwestia kobieca w wybranych nowelach Marii Konopnickiej*, [w:] *Literatura zaangażowana*, dz. cyt., s. 81–92. Zob. też C. Gilligan, *Kon-*

Rzeczywiście, z wieloma tymi przesunięciami w obszarze wartości Dąbrowska by się zgodziła: relacje i solidarność zamiast indywidualizmu, eliminowanie krzywdy zamiast heroicznych i często straceńczych działań, odpowiedzialność zamiast powinności. Pod koniec wojny pisała, że nie znosi moralistów, i za Jeanem-Marie Guyau uznawała moralność bardziej za instynkt niż narzucany ludziom zbiór „zasad". Jednocześnie sprawiedliwość pozostawała dla niej najważniejszą miarą ludzkiej prawości, natomiast kara i zemsta okazywały się może brutalnym i ostatecznym, ale potencjalnie dozwolonym sposobem „wyrównywania" rachunków krzywd. Dlatego właśnie była w stanie jakoś usprawiedliwić radykalne czy wręcz terrorystyczne metody działaczy OUN, dlatego również akceptowała zbrojną walkę o niepodległość Polski w 1914 roku, a także pozytywnie oceniała antyfaszystowski zryw komunistów w Hiszpanii. Mimo że była polską patriotką, przeciwniczką wojny i z rezerwą podchodziła do komunizmu. Z tych samych jednak powodów nie potrafiła zrozumieć beznadziejnej ofiary z ludzi złożonej na ołtarzu powstania warszawskiego – co tak bardzo miał jej za złe Jerzy Kowalski[236].

Broniła wspólnoty rozumianej jako więzi międzyludzkie przed zawłaszczaniem ze strony rozmaitych ideologii: prawicowych i lewicowych, nacjonalistycznych i komunistycznych, świeckich i religijnych. Jej postawę można by więc chyba porównać do postawy Antygony w jej konflikcie z Kreonem – tak jak odczytała go Mary Dietz: jako starcie dwóch politycznych punktów widzenia. O ile tebański król „pragnie centralizacji, silnej władzy państwowej", o tyle księżniczka „chce władzy opartej na społecznych więziach, tradycji obywatelskiej"[237]. W tej interpretacji Antygona to pierwsza obywatelka wprowadzająca w przestrzeń publiczną wartości prywatne, ale jednocześnie pozostaje ona obrończynią starych praw i starych zasad współżycia, i w tym sensie być może zatrzymuje bieg historii.

Jest jednak coś, co odróżnia etyczną postawę Marii Dąbrowskiej od pięknej figury antycznej bohaterki – Dąbrowska nie chce odwrócić się od świata, nie chce umierać, domaga się ocalenia. Pomimo świadomości istnienia egzystencjalnych „nocy", kryjących w sobie piekło rozpaczy, bezradności wobec cierpienia, zła i niegodziwości, pisarka uparcie opowiada się po stronie „dnia". Odrzuca celebrację śmierci. Dlatego również w czasach komunistycznych – „czasach oniemiałych", jak je nazywa w dzienniku – irytowały ją dobiegające z zagranicy głosy sakralizujące milczenie pisarzy i utożsamiające je z heroicznym buntem. Na początku 1951 roku pisała:

---

cepcja „ja" i moralności, [w:] tejże, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2015, s. 113–162.

[236] Stosunek Marii Dąbrowskiej do powstania nie był jednoznacznie negatywny i zmieniał się pod wpływem (i na przekór) działania propagandy komunistycznej, która albo przemilczała tragedię tego wydarzenia, albo je deprecjonowała.

[237] Cyt. za: I. Iwasiów, *Antygona raz jeszcze*, [w:] *Granice*, dz. cyt., s. 35–36.

> Cały wtorek na gawędach z Anną. Powiedziała mi m.in., że ktoś słuchający głupiego Madrytu powiadomił ją, że w tym radju mówiono o mnie jako o „promiennej postaci", której milczenie zaświadcza o jej postawie wobec polskiej rzeczywistości. Jakie to uproszczenie! A ja nie milczę, tylko z trudem usiłuję się przedzierać przez cenzurę (DVIII, 9).

Jej postawa inteligentki i pisarki nie odwoływała się do romantycznej idei zbuntowanej ofiary, lecz raczej do koniecznej w czasach zniewolenia obrony przed poniżeniem i jego demoralizującym wpływem na jednostkę i na wspólnotę. Tak też w dziennikach tłumaczyła Dąbrowska motywy swojej decyzji, gdy w 1952 roku w „Nowej Kulturze" opublikowała tekst *Na trzynastą rocznicę najazdu*, w którym zwracała się do kolegów i koleżanek pisarzy z apelem o niewycofywanie się z przestrzeni publicznej, niepozostawianie społeczeństwa samego.

> Czy tzw. naród mnie zrozumiał? Czy rozpoznał, że chciałam mu powiedzieć: „Bądź mądry. Bądź mędrszy od najmędrszych. Jesteś w czyśćcu – wytrwaj w nim tak, aby zasłużyć na niebo". Po napisaniu tego miałam jakąś moralną ulgę – ale jestem w tym samotna zupełnie. Wielu mnie potępia […]. Ale umarłabym bardzo prędko, gdybym odwróciła się od wszystkiego plecami. Nie potrafię żyć w absolutnej negacji (DVIII, 179).

I dalej pod datą 30 września dodaje:

> Najboleśniej godzi we mnie zarzut, że „tym, co się staczają", pomogłam staczać się, bo w nim tylko są pozory pewnej słuszności. Ale ja myślę, że kto współpracując z dzisiejszą rzeczywistością, stacza się moralnie, ten wszystko weźmie za pretekst usprawiedliwiający. Mnie zaś szło o to, żeby ten, kto współpracuje, nie staczał się. Żeby nie męczył się bezpłodnie swoim rzekomym „ześwinieniem się", żeby się z tego powodu nie rozpijał i nie popadał w prostrację (DVIII, 183–184).

Stąd między innymi wynikały jej trudne relacje z polską emigracją, której Dąbrowska zarzucała formułowanie tez o totalności naszego zniewolenia z pozycji zewnętrznego obserwatora, odwołującego się do romantycznej mitologii buntu, bez odniesienia do czynników politycznych, ekonomicznych czy klasowych. Wydaje mi się, że ów sprzeciw wobec budowanego na emigracji postromantycznego etosu inteligenta „wolnego" (lub jak Miłosz uwalniającego się) od „kolonialnego poniżenia", nie można opisać wyłącznie w kategoriach współudziału we własnym zniewoleniu. To raczej walka „skolonizowanego" o prawo do zabierania głosu nawet w sytuacji realnego zniewolenia.

Jak pisze Tadeusz Drewnowski w *Wyprowadzce z czyśćca*, po 1989 roku coraz rzadziej mówiono o Dąbrowskiej jako rzeczniczce Conradowskiej etyki odpowiedzialności, coraz częściej jako o pisarce-instytucji, poddającej się po 1945 roku uwodzicielskiej grze PRL-owskich władz[238]. Szczególnie z perspek-

[238] T. Drewnowski, *Wyprowadzka z czyśćca...*, dz. cyt. O problemie z recepcją twórczości Marii Dąbrowskiej po 1989 roku pisała również: A. Czachowska, *Maria Dąbrowska w czyśćcu polemik*, „Twórczość" 2007, nr 5, s. 117–121.

tywy środowisk emigracyjnych, nadających ton życiu literackiemu po upadku komunizmu – postawa Dąbrowskiej mogła się wydawać w najlepszym razie postawą adaptującej się do warunków zniewolenia skolonizowanej inteligentki *comprador*[239], w najgorszym – postawą kolaborantki[240].

Ta niezgoda na zejście do grobu ma w przypadku Dąbrowskiej jeszcze jeden aspekt. Jak twierdzi Luce Irigaray, wybierając śmierć i wieczne dziewictwo, Antygona w całości odrzuca swoją kobiecą kondycję, odmawia tym samym wejścia w rolę matki, jaką przygotował dla niej patriarchat. Czy tak właśnie dzieje się, kiedy Dąbrowska deklaruje Panenkowi, że stanie się jego symbolicznym synem? Nawet jeśli tak, to już kilka lat później zrozumie, że nie potrafi w taki sposób żyć – w odcięciu od świata, radości, przyjemności, również tej seksualnej – i zacznie rozbijać się o ściany swojej „ślimaczej skorupy". W miłości, w seksualności jest coś biologicznego czy organicznego, co nie pozwala jej na dłuższą metę zaakceptować filozofii wyrzeczenia się. A jednak tak ważna dla niej „etyka troski" każe jej rezygnować z czegoś, co mogłoby stać się przyczyną cierpienia i krzywdy kogoś innego. Dąbrowska zostaje tragicznie uwikłana w konflikt między własnym pragnieniem życia a szczęściem i zdrowiem mężczyzny, za którego czuła się odpowiedzialna. Wobec nasilającego się kryzysu w związku ze Stempowskim w 1934 roku przyznaje:

> […] nie mogę stłumić samorodnych tęsknot organizmu, a świadomie nie jestem w stanie, nie wolno mi wzbudzić w sobie żadnych dążeń, żadnej wewnętrznej inicjatywy w tym kierunku. […] Ach, niech to wrzenie krwi raz na zawsze ustanie, albo niech mam znów trochę czasu, żeby jeszcze raz być kobietą. Jest jeszcze we mnie jakaś resztka młodości (DII, 179).

Podobnie jak w latach małżeństwa z Marianem, kiedy walczyła o wolność w miłości i prawo, by stać się samodzielną pisarką, a nie tylko jego współpracowniczką i publicystką, i podobnie jak na początku związku ze Stempowskim, kiedy nie umiała się wyrzec szczęścia osobistego i zamieszkać z chorującą matką, tak i teraz Dąbrowska wybierze słońce zamiast grobu. Nie zostawi Panenka nigdy, będzie jego opiekunką, ale nie zrezygnuje z siebie. Oczywiście, będą to kosztowne wybory, których konsekwencje uwidocznią się zwłaszcza w nocnych zapiskach.

Przez całe życie Dąbrowska notowała swoje sny: w tych najbardziej męczących prawie zawsze wyrządza komuś krzywdę, czegoś zaniedbuje, coś komuś

---

[239] D. Skórczewski, *Literatura jako kompensacja. Inteligencja* comprador *wobec dyskursu hegemonicznego (wstęp do teorii zjawiska)*, [w:] *(P)o zaborach*, *(p)o wojnie*, *(p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013.

[240] W różny sposób krytycznie o postawie Dąbrowskiej wobec komunistycznych władz pisali: A. Mencwel, *Wobec stalinizmu*, [w:] tegoż, *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997; J. Walc, *Trudny rachunek*, [w:] tegoż, *Wielka choroba*, Warszawa 1992; W. Szymański, *Uroki dworu (rzecz o zniewalaniu)*, Kraków 1997.

zawinia. Śni jej się moment kary – prowadzą ją na śmierć z powodu popełnionego morderstwa, którego ona nie pamięta. Innym razem zostaje odtrącona, upokorzona, zignorowana przez tych, którzy mają jej coś za złe, choć ona nie wie co. Jest też seria snów o Marianie, który nie umarł i założył dom z inną kobietą, o Inieczkach (Blumenfeldach), którzy nie chcą jej już znać, nie zapraszają do siebie, wreszcie o Annie, która odchodzi z inną kobietą, zostawiając w jej łóżku wyschłe truchło obcej osoby. Widzę w tych snach odbicie codziennych lęków Dąbrowskiej – że jest niewystarczająco odpowiedzialna, dobra, szlachetna, że nie zrobiła wszystkiego, by ocalić męża czy Stanisławę Blumenfeld przed śmiercią, odwzajemnić (również fizycznie) miłość Anny. Czuje się winna i zobowiązana, tym bardziej że „grzechy" wobec najbliższych to dla Antygony „grzechy" przeciw wspólnocie.

Jeden ze snów zanotowany pod datą 17 stycznia 1934 roku jest szczególnie drastyczny. Dąbrowska znajduje się przed rodzinnym domem, wszyscy w bezradności przyglądają się agonii brata zjadanego przez krowę:

> Wreszcie widzę. Nażarta krowa stoi nad Stasiem, który leży chudy i długi i potwornie jęczy. Na miejscu brzucha olbrzymia krwawa dziura, jak przepaść. Nad nim stoją jacyś chłopi, schylili się, widzę, że jeden dusi mu szyję – „Nie ruszać – krzyczę – ratować! Ratować go!" – „gdzie ratować – mówi ogromny chłop. – Wszystkie wnętrzności wyżarte. Tu tylko dobić". Wołam coś w rodzaju: „Pochować go na cmentarzu. Gdzie cmentarz?". Jestem już w domu, krzyczę: „Przecież go trzeba pochować". Trzeba dać znać i pochować go. Mam poczucie, że spełniliśmy ohydną zbrodnię i że matka i siostry chcą to ukryć. Sama zaczynam się okropnie bać, że zaraz wezmą nas na męki. „Pochować go – krzyczę – pochować!" Matka nagle pyta: „A czy jest co pochować?" – Cały świat zdaje się powtarzać: – A czy jest co pochować? – Bo wszyscy myślą, że krowa wszystko pożarła. Z tem budzę się w panicznym przerażeniu ze słowami: To sen. Bogu dzięki, to sen. Ale długo jeszcze nieutulony smutek w całem jestestwie (DII, 177–178).

Nie ma trupa, nie ma kogo chować do grobu – skąd więc to poczucie winy i niepokój, że przyjdzie za to zaniedbanie zapłacić, za uchylenie się od świętego obowiązku wyprawienia pogrzebu? Dąbrowska jest we śnie osamotniona w swojej desperackiej próbie ocalenia życia brata, a później zachowania godności jego martwego ciała[241]. Tylko ona obawia się (i wstydzi) słusznej kary za niedopilnowanie zwyczaju. Trudno nie rozpoznać w tym sennym koszmarze schematu tebańskiej tragedii oraz figury Antygony – siostry, która wystąpiła przeciw światu, by pochować zwłoki Polinejkesa i uczynić zadość prawu boskiemu. Prawu Ateny można by dodać – jako że to między innymi w przykazaniach tej bogini znalazło się wspomniane przez Parandowskiego „nie zostawisz ciała bez pochówku". Te dwie figury wydają się więc ze sobą nierozerwalnie związane.

[241] To ciekawy wątek w biografii pisarki. Jednego brata (Adama) straciła, zanim się w ogóle urodziła, drugiego (Jana), gdy miała rok. Wspominała o tym, że już w dzieciństwie wyczuwała cień tamtych śmierci. Swoje wczesne teksty pisywała pod pseudonimem „Brat Jan" lub „Jan Sęk".

Znana jest historia Ireny Krzywickiej, która w lutym 1943 roku szukała u Dąbrowskiej pieniędzy na lekarstwa dla śmiertelnie chorego – jak się później okazało – syna Piotrusia. Według relacji Marka Edelmana autorka *Nocy i dni* dysponująca jakimiś środkami Bundu, „odmówiła [jej] pomocy tylko dlatego, że Boy-Żeleński był komunistą", a także dlatego że była jego kochanką i „wychowywała jego dziecko"[242]. Agata Zawiszewska sugeruje wyraźnie, że mogły tu zadziałać środowiskowe animozje i antypatie, pogłębione przez urazę żywioną do synowej Ludwika Krzywickiego za „odbrązowienie" postaci teścia, cieszącej się w domu Dąbrowskiej i Stempowskiego tak wielką estymą[243].

Wiele rzeczy nie zgadza się jednak w tej dramatycznej historii. Krzywicka pisze, że w czasie wojny jakimiś funduszami na zapomogi dla literatów dysponował Stempowski i były one przysyłane z Londynu, nie zaś z Bundu. Wspomina dalej o swoim spięciu z Dąbrowską z powodu współpracy Boya z komunistami, ale było to zaraz po ich powrocie z Lwowa, a więc w 1940 roku[244]. Kiedy Piotruś leżał w chorobie (luty 1943 roku), Boy-Żeleński nie żył już od półtora roku (został rozstrzelany przez Niemców w lipcu 1941 roku), o czym było powszechnie wiadomo. Z *Wyznań gorszycielki* wynika, że istotnie do spotkania na Polnej doszło już po śmierci chłopca, i nie samej Krzywickiej, tylko jej gosposi Maryni. Nietakt Dąbrowskiej miał polegać na tym, że mimo wiedzy o losie Piotrusia (?) oschle wręczyła jej kopertę z comiesięczną wypłatą, nie przekazując żadnych słów współczucia. Ten właśnie brak empatii Marynię zabolał najbardziej, a Krzywicką sprowokował do krótkiego komentarza w *Wyznaniach gorszycielki*: „To była niedobra kobieta"[245].

Dziennik Dąbrowskiej z przełomu 1942/1943 roku to wspomnienie trwającej trzy miesiące choroby (zapalenie nerek), codziennych zmagań z rzeczywistością wojenną przeplatanych dramatycznym oczekiwaniem na wieści ze Lwowa. Ukochana pisarki Stanisława Blumenfeld została aresztowana przez gestapo, a 22 grudnia dociera na Polną informacja, że została rozstrzelana kilka dni wcześniej. „Tak skończyła się ostatnia miłość mojego życia" – pisze Dąbrowska i od tej pory pogrąża się w żałobie. Pod datą 2 kwietnia 1943 roku pojawia się częsty w momentach największej rozpaczy i rezygnacji gest wyliczenia – niewyobrażalne cierpienie, zataczające coraz szersze kręgi, zamknięte w formie ciągu imion i nazwisk: wśród nich Piotruś Krzywicki.

> Wiadomości o mnóstwie śmierci. Umarł Aureli Drogoszewski, umarł mały Piotruś Krzywicki, umarł Malowaniec, nasz kolega z Brukseli, umarł bakteriolog Nitsch. Umarła dr Zofia Garlicka i jej córka – Sami umarli, umarli, umarli (DV, 46).

Spójna relacja naprzeciw rozproszonym fragmentom rzeczywistości, słowo naprzeciw milczeniu (przemilczeniu?) – nie rozstrzygam, co „naprawdę" wy-

[242] Zob. W. Bereś, K. Burnetko, M. Edelman, *Życie. Po prostu*, Warszawa 2008, s. 41.
[243] A. Zawiszewska, *Życie świadome…*, dz. cyt., s. 14–15.
[244] I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, Warszawa 2002, s. 366–367.
[245] Tamże, s. 375–376.

darzyło się między dwiema pisarkami, bo też nie o ustalenie faktów mi chodzi. Interesuje mnie rola i dziwna „nośność" legendy literackiej, która z Dąbrowskiej uczyniła raczej zimny posąg niż człowieka z krwi i kości. Czy mylę się, rozpoznając w niej rysy historii o dwóch rywalkach: bogini i śmiertelniczce, o krzywdzie, nierówności, braku litości i niesprawiedliwości? Nie unieważniam jej, ale pamiętam o zwodniczej sile wszelkich (w tym osobistych) „mitologii", zwłaszcza zaś tych, które przekształcają konflikty w proste i podlegające łatwym ocenom schematy. Czasem Dąbrowska jawi mi się jako zbuntowana Antygona, która mówi „współkochać przyszłam, nie współnienawidzić", ale jednocześnie odmawia zejścia do grobu, a czasem jako surowa Atena, która stoi na straży prawa i domaga się poszanowania dla świętych obowiązków. Do tego dojdzie jeszcze ta trzecia – Arachne.

Atena i Arachne, czyli władza słabych

Próbowałam już wcześniej zinterpretować na podstawie dziennikowych zapisków charakter relacji Marii Dąbrowskiej i Anny Kowalskiej za pomocą tropu Arachne i Ateny[246]. Chciałam zwrócić w nim uwagę na niejednoznaczną, ale istotną rolę ambicji i rywalizacji, kształtujących dynamikę kobiecych związków miłosnych i twórczych. Zależało mi, by opowiedzieć o tej trudnej relacji nie jako o walce dwóch przeciwieństw, walce nierównej i zakończonej triumfem jednej i przegraną drugiej – jak sugerują to feministyczne interpretacje Owidiuszowej narracji – lecz o tragicznym spotkaniu podobieństw. Nie chciałam, jak Harold Bloom w swojej polemice z teorią „kobiecego kompleksu przynależności" Susan Gubar i Sandry Gilbert, przekonywać, że kiedy autorki wchodzą w przestrzeń tradycji, są jeszcze bardziej zaciętymi agonistkami niż mężczyźni. Chodziło mi raczej o to, by pokazać dwie pisarki, które w dramatyczny sposób, oprócz miłości i wzajemnej troski, połączyła jedna i ta sama potrzeba: uznania, dumy i prawa do „własnego pokoju". Czy istnieje kulturowy i pozytywny wzorzec takiej żeńskiej, nieheteroseksualnej relacji?[247]

Na marginesie tamtych rozważań pojawiła się jednak kwestia, która być może jeszcze inaczej oświetla ów trop ateńsko-arachneński, po jaki sięgam w tej książce. Chodzi mianowicie o to, co można by określić jako zjawisko „władzy słabego", rodzące się w zależnościowych relacjach, w których pojawiają się mechanizmy dominacji. Zdaję sobie sprawę, jak bardzo ten trop interpretacyjny jest ryzykowny – nasuwałby on pytania niepokojące z perspektywy etycznej:

[246] Zob. *Arachne i Atena? Anna Kowalska i Maria Dąbrowska we wzajemnej lekturze dzienników*, [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015, s. 331–350.

[247] K. Nadana-Sokołowska, *Związki kobiet* (hasło), [w:] *Encyklopedia gender…*, dz. cyt., s. 596–599.

o winę ofiary i domyślną niewinność sprawcy. Ale wydaje mi się, że temat ten kryje jakąś prawdę o trudnej więzi łączącej Dąbrowską i Kowalską. Splot miłości i ambicji interesował artystycznie obydwie pisarki. Dnia 9 stycznia 1947 roku Dąbrowska notuje:

> Anna kiedyś wspominała, że interesuje ją rola ambicji w miłości. Ja często o tym myślę. Myślę, że ambicja i współczucie są dwiema potęgami, które interferują w czystość dzieła miłości. U kobiet raczej współczucie, u mężczyzn raczej ambicja, lecz bywa na odwrót, zwłaszcza u kobiet dawniejszego typu, u których inne ambicje życiowe są słabo rozwinięte i wszystko koncentruje się tylko na ambicji tryumfu miłosnego. Kiedy w jednym osobniku działają z jednakową siłą i ambicja, i współczucie – życie dwojga staje się bardzo skomplikowane (DV, 197).

Trudno powiedzieć, czy ambicja i współczucie są tu dla siebie przeciwieństwem, z pewnością jednak są one dwiema siłami – moralnymi, dodajmy – które zniekształcają relację miłosną („interferują w czystość dzieła miłości"). Istnieje jakaś genderowa zależność, powodująca, że kobiety częściej wykorzystują w związkach współczucie, mężczyźni zaś ambicję, ale Dąbrowska sugeruje od razu, że nie zawsze tak jest. Co ciekawe, największą komplikacją życia we dwoje okazuje się nie odwrócenie schematu płciowego (ambitna kobieta – współczujący mężczyzna) ani też przedkładanie przez niektóre kobiety triumfu miłosnego nad inne cele, lecz krzyżowanie się tych dwóch sił. Co dzieje się bowiem z miłością, gdy jednocześnie oddziałuje na nas pragnienie władzy (i uznania siebie) oraz współczucie?

Dąbrowska rozwija dalej swoją myśl w odniesieniu do mało znanej powieści George Sand *Margrabia de Villemer* (oryg. 1861), notując na marginesie fragmenty, „które są w stylu Anny". A są to takie wypowiedzi:

> Słabość wywołuje szacunek znacznie częściej niż energia. Energia moralna to coś, czego nie widać i co niszczeje w milczeniu. Zabicie duszy nie pozostawia śladów. Dlatego właśnie silnych się krzywdzi, a słabi zawsze wypływają (DV, 200).

O ile więc samą Dąbrowską najbardziej niepokoiła możliwość współistnienia współczucia i ambicji, o tyle dla Anny intrygujące jest wspominane już zjawisko „władzy słabego". Słabość (zwłaszcza ta fizyczna) jest lepiej widoczna i moralnie uprzywilejowana. Kultura przyznała jej bowiem jakąś wyższość czy szacunek względem tego, co można by chyba nazwać siłą duchową, siłą charakteru. Paradoksalnie to jej zniszczenie („zabicie"), a więc krzywda, jaka spotyka „silnych", nie wywołuje naszego współczucia, protestu i ostatecznie czyni triumfatorami „słabych".

Widzi to również Dąbrowska: funkcjonowanie w pozycji „ofiary" może być drogą „ucieczki od wolności" i narzędziem zyskiwania przewagi w relacjach intymnych:

> Ile postaci niewoli istnieje w życiu prywatnym – Jak często znosimy je – bo wstydziliśmy się walczyć o władzę i władać – co można zawsze za cenę awantur – Myślę,

> że schematycznie [?] lepiej być krzywdzonym niż krzywdzącym – co najmniej w życiu prywatnym ma swoją rację bytu (DXI, 235).

Funkcjonowanie jako „ktoś skrzywdzony" może być również formą sprawowania władzy nad bliskimi. „Władza słabego" przejawia się, jej zdaniem, czymś w rodzaju biernej zemsty wobec kogoś, kogo postrzega się jako uprzywilejowanego. Jest ostentacyjnym odgrywaniem roli ofiary, by na przekór równościowym deklaracjom „dominującego" uwidocznić krzywdzącą nierówność[248]. Odnajdziemy ślady tego dziwacznego zapętlenia w relacji zależnościowej, przyglądając się dynamice związku z Kowalską w ostatnich najbardziej dramatycznych latach jego trwania. Kiedy Dąbrowska zapada coraz wyraźniej na zdrowiu, starzeje się i niedołężnieje, czuje się coraz bardziej winna z powodu tego, że stanowi ciężar dla Anny i nie potrafi zupełnie „oddać" tego, co przyjaciółka i partnerka emocjonalnie i cieleśnie ofiaruje jej w związku. Tym bardziej że Anna coraz częściej ostentacyjnie – jak sądzi Dąbrowska – rezygnuje „dla niej" z wielu spotkań towarzyskich i zawodowych. Starzejąca się kobieta odbiera to jako rodzaj „kary" za te wszystkie przywileje, jakimi została obdarzona jako osoba publiczna.

Ale i Kowalska czuje się szantażowana czy manipulowana przez fizyczną słabość przyjaciółki, przez to, że musi w milczeniu wziąć na siebie ciężar bycia silną, zaradną, pomocną i troskliwą – bo tak trzeba, bo Maria Dąbrowska jest „wielką pisarką" i potrzebuje opieki. Kowalska traktuje z ironicznym dystansem publiczny wizerunek partnerki, irytują ją rozmaitego rodzaju celebracje, rocznice, spotkania autorskie, służące jego wytwarzaniu i podtrzymywaniu. Nie znajduje wówczas dla siebie miejsca, ani jako towarzyszka życia Dąbrowskiej, ani samodzielna pisarka. Jest zawiedziona, że Maria tak mało miejsca poświęca jej w swoich dziennikach – że nie interesuje się jej twórczością, nie podkreśla również wagi ich wspólnych rozmów. Czuje się okradana z własnych pomysłów i słów.

Dąbrowska przedstawia tę miłosną ekonomię z nieco innej strony: drażni ją to, że choć Anna mogłaby osiągnąć niezależność finansową (dysponuje rentą po mężu w wysokości połowy ministerialnej pensji), to nie robi nic, by ją zdobyć. Zamiast tego trwoni pieniądze, bo bawi ją – jak to ujęła Dąbrowska – „spychanie mnie do roli prozaicznej Marty biblijnej, gdy ona jest pełną fantazji Marią od luksusów" (DX, 90).

Widać zatem, że obydwie kobiety od pewnego momentu czują się w związku jednocześnie krzywdzone i zdominowane przez „tę drugą" – przybierają-

[248] Dąbrowska wspomina o podobnym mechanizmie w relacjach klasowych. Jedna z jej gosposi – Frania – stosuje (świadomie czy nie) taką właśnie strategię, ciągle podkreślając „pańskość" Dąbrowskiej i nierówność w stosunkach między nimi. W ciekawy sposób dotyka to codziennej polityki cielesności: „Dotąd nie mogę jej wytłumaczyć, że nie ma żadnych «państwa», że jest między nami po prostu wymiana usług. Tak samo, ile razy powiem: «Franiu, może dziś Frani zrobić kąpiel?» godzi się w końcu, ale najpierw zaznacza: «Mogłabym się wykąpać po pani»" (DVI, 210).

cą maskę ofiary. Pokazuje to najlepiej dramatyczna sytuacja zanotowana przez Marię Dąbrowską w dzienniku pod datą 7 listopada 1960 roku, kiedy w czasie spaceru w Komorowie upada, co wywołuje gniew Anny. Gdy wieczorem jeszcze raz wraca ten temat, przyjaciółka wybucha i rozżalona tłumaczy przyczyny swojej gwałtownej reakcji:

> Dla mnie to jest tak wstrętne, jak dla Ciebie zjedzenie litra kożuchów. Ja tego nienawidzę. Już jak Tulta miała dwa lata, mówiłam jej „Nie wolno upadać" – Coś ośmieliłam się oponować. Nato to wybuchnęła: „Jakto, ty sobie z tego nie zdajesz sprawy? Przecież ja nic nie robię, tylko Tobie pielęgnuję – Wszyscy ludzie to widzą, o tym mówią i nade mną się litują". Wyznaję, że oniemiałam (DXII, 165).

Anna nie znosi fizycznej słabości pod każdą postacią: choroby, starczego niedołęstwa czy dziecięcej niezdarności. Manifestowanie jej oznak kojarzy się bowiem nie tylko z brakiem klasy, ale z jakimś rodzajem emocjonalnego szantażu, wymuszania współczucia w momencie, w którym za wszelką cenę i na przekór wszystkiemu należałoby udowodnić swoją samodzielność i hart. Lecz Maria również w tych samych kategoriach karzącego wyrzutu postrzega ujawnione w tej rozmowie „granie na litość" przyjaciółki, która publicznie i wobec innych demonstruje swoje poświęcenie dla „wielkiej pisarki". Obydwie dostrzegały w tym element walki o uznanie siebie. Dąbrowska miała przeczucie, że – ze względu na swoją pozycję, autorytet, pieniądze – do historii przejdzie jako „uciążliwa jędza". Jakby jej wyższa społecznie (i literacko) pozycja moralnie ją obciążała. Z kolei Anna z żalem pisała w swoim dzienniku, że Maria niczym roślina żywi się nią. Obawiała się, że nie tylko pozostanie niespełniona jako artystka, ale w przyszłości nie będzie nawet uznana za towarzyszkę i partnerkę wielkiej pisarki – a tylko za jej pielęgniarkę. Swoje doświadczenie życia z Marią transponowała *ex post* na własną twórczość.

> Rano po przebudzeniu rekolekcje na temat Maryjki. Problem Safony, czyli domaganie się, aby partner nie istniał, aby był całkowicie poddany, przyległy i nie miał swojego życia. Największa miłość ze strony Safony, ale śmierć cywilna. Mogłabym drugi raz napisać *Safonę*. Nie lirycznie. Musi umrzeć w życiu, co ma być w pieśni[249].

Wydaje się, że w tym związku Anna cierpiała przede wszystkim jako kobieta twórcza, Maria zaś po prostu jako kobieta, która ani teraz, ani w przeszłości nie była w stanie sprostać oczekiwaniom przyjaciółki, jej namiętności i miłości. Nigdy nie oddała jej tego, czym została przez nią obdarzona – stąd dręczące wyrzuty sumienia i obawa, że dla Anny liczyła się tylko jako pisarka. Dnia 11 listopada 1962 roku notuje:

> Męczy mnie, że Anna wciąż czegoś niezwykłego ode mnie oczekuje i wciąż jest rozczarowana – A ja już przecież tylko powoli umieram. Anny to mi żal – W niej prócz okrucieństwa ostrej jak brzytwa złośliwości, popędliwego gniewu – jest też coś

[249] A. Kowalska, *Dzienniki 1927–1969*, wybór P. Kądziela, Warszawa 2008, s. 416.

> bardzo ludzkiego, dobrego, czułego – Ale jej wymagania i siła jej pasji są tak gigantyczne – że nikt nie jest w stanie temu sprostać (DXIII, 72).

Współczuły sobie nawzajem i walczyły ze sobą w przekonaniu, że „ta druga" pod maską swojej krzywdy próbuje zyskać władzę. To jest chyba ta „komplikacja", o której pisała Dąbrowska – owo współwystępowanie empatii i ambicji (rozumianej tu jako pragnienie uzyskania przewagi). Powodowało to również pęknięcie w obrazie przyjaciółki, którą od pewnego momentu określała podwójnym mianem: „Anny nocnej" lub „Anny dziennej". Ta pierwsza – była wciąż nienasycona i zagniewana na świat, któremu miała za złe wszystkie swoje krzywdy. Ta druga – hojna, silna, dowcipna, z troską i bez szyderstwa pochylała się nad ludźmi i ich cierpieniem. Obie były potężne.

Owo zapętlenie powoduje niespodziewane zamiany miejsc na obrazie przedstawiającym spotkanie Arachne z Ateną – już nie widać tak jasno jak na początku, kto tu został skrzywdzony, upokorzony czy zdominowany. Pisarka-instytucja czy jej niezastąpiona towarzyszka ze złamanym piórem, może obie, może żadna? Niespełna rok przed śmiercią Dąbrowskiej przyśni się dziwny, arachneński sen.

> Na skraju nocy około 12-tej zasnęłam przy świetle. Koszmarny sen – chcę dojść do telefonu i zaplątuję się w sieć miedzianych drutów – Nie sposób się wyplątać – w końcu wyciągam z samej siebie miedziane druty, a potem niby ze starego „fokowego" futra, które mam na sobie – wyciągam zmięte różne rzeczy – m.in. błam szarego futerka – Zgroza – Skąd się to we mnie wzięło? Czy to ukradłam – Chcę rzucić ten błam futra w ogień – Anna mi nie daje – Anna, która zresztą nie wygląda jak Anna ale jak New Yorski posąg wolności – twarda, zimna i potężna – tylko uśmiech ma żywy, ale nieprzyjemnie znaczący – usiłuje mnie objąć i pocałować widząc, że jestem w takiej rozterce i dekompozycji – Każde jej dotknięcie sprawia mi nieznośny ból – boli mnie dotkliwie wszystko, nawet broda, której dotyka palcem. Krzyczę przerażona: „Mnie boli – Mnie wszystko tak straszliwie boli" (DXIII, 240).

Pomimo przemocy, która wydarza się pomiędzy Arachne i Ateną – kimkolwiek by były – ta opowieść o ich spotkaniu pozostanie również historią miłości, nigdy nieprzezwyciężonej do końca obcości i desperackiej potrzeby bliskości.

Sztuka, czyli kucie

Może to za mało, by powiedzieć, że były rywalkami, ale krytyka dwudziestolecia międzywojennego lubiła ustawiać pisarstwo Marii Dąbrowskiej naprzeciw twórczości Zofii Nałkowskiej. Jednocześnie w okresie sporu o literaturę kobiecą obydwie autorki służyły za pozytywny punkt odniesienia do oceny stylu nieco młodszych prozaiczek: Ewy Szelburg-Zarembiny, Marii Kuncewiczowej czy Janiny Mortkowicz. Pojawiały się i takie próby interpretacji, w których – jak

u Kołaczkowskiego – dostrzegano wyraźne wpływy autorki *Granicy* na twórczość Dąbrowskiej. Jeszcze przed publikacją I tomu *Nocy i dni* 21 sierpnia 1930 roku odnotowała ona w dzienniku rozmowę, jaką na ten temat odbyła z rosyjskim przyjacielem Dmitrijem Fiłosofowem:

> […] mówił ze mną o mojej twórczości. Przeciwstawił ją w metodzie i w treści Nałkowskiej. Gdybyż to Kołaczkowski mógł słyszeć. Mówił tak pięknie o, jak mi się zdaje, prawdziwie o tym, co stanowi istotę moich typów. M.in. powiedział: „Ci ludzie żyją tak czy inaczej. Błądzą, upadają, ale zawsze ostatecznie są w zgodzie z podstawowymi nakazami moralności człowieczeństwa". Mówił, że pani Zofia szyje ozdobnie swoje rzeczy z kosztownego i prawdziwego jedwabiu, a ja swoje kuję w polnym granicie (DII, 122).

Dąbrowska zgodziła się na tak przeprowadzone porównanie: zachowuje ono i podkreśla różnice, ale jednocześnie ustawia obie pisarki nie tyle naprzeciw siebie jak rywalki w walce o laur zwycięstwa, ile obok siebie, niczym partnerki w dialogu. Pojawiające się tu metafory procesu twórczego wydają się przynależeć bardziej do klasycznego niż romantycznego imaginarium, podkreślają bowiem znaczenie materialnej i niemal rzemieślniczej pracy przekształcania rzeczywistości w sztukę. Mówią one coś istotnego o poetyce twórczości dwóch kobiet autorek, o pokrewieństwach, ale i różnicach między nimi. Z jednej strony ozdobne wyszywanie w jedwabiu, z drugiej – wykuwanie w skale. Inny jest zatem materiał, z jakim pracują: Nałkowska wybiera ten niezwykły, ozdobny i drogocenny, Dąbrowska – pospolity, pozbawiony zewnętrznego piękna i surowy. W związku z tym odmienna będzie również jego obróbka – twardy kamień domaga się rzeźbiarskiego dłuta i siły fizycznej, miękka i delikatna tkanina – hafciarskiej nici i igły, precyzyjnej pracy rąk.

Czym byłoby wyszywanie? Szukaniem rzadkich postaci, niezwykłych splotów i dramatycznych spięć w ich życiach, upiększaniem? Ozdabianie to jednak nie polega na nadawaniu rzeczom powierzchownego i pozornego połysku sztucznych kamieni. Nałkowska naprawdę używa drogocennego i niezwykle delikatnego materiału. Nadal potrzeba wielkich umiejętności, precyzji, smaku, by uczynić z niego dzieło sztuki. Dlatego Dąbrowska stawia Nałkowską wyżej od siebie, obok jej ulubionych pisarek (jednak pisarek, nie pisarzy, co świadczy chyba o tym, że rozmawiamy o kobiecym tworzeniu) Colette i Undset.

W powieściach samej Dąbrowskiej odnajdziemy obraz zwykłych ludzi i ich codziennego zmagania się z rzeczywistością małych miasteczek czy wsi. To przyziemne troski i banalne zachwyty, prozaiczne triumfy i małe tragedie. Nie żyją w jakimś nieokreślonym czasie mitycznym, ale wielka historia z jej wojnami i traktatami pokojowymi wydaje się toczyć gdzieś daleko. Wielu zgodziłoby się z zapisaną w dzienniku Kowalskiej opinią Jerzego o *Nocach i dniach*, którym zarzucał „tradycjonalizm formy, brak problemów większej wagi, obraz pięćdziesięciolecia (1863–1914) życia polskiego widziany z partykularza"[250]. Na

[250] Tamże, s. 42.

przekór jednak tej przeciętności i małości Dąbrowska chce swoje postaci i ich światy utrwalić, dlatego rzeźbi – bardziej niż maluje czy wyszywa.

Przede wszystkim jednak w metaforze kucia mieści się obraz pewnego trudu, fizycznego wysiłku, jaki trzeba włożyć w stwarzanie sztuki. I rzeczywiście, nie tylko w czasie pracy nad *Nocami i dniami* Dąbrowska zmagała się z formą realistycznej powieści, szczególnie z presją tak popularnego w międzywojniu psychologizmu. Irytowały ją listy czytelników pytających, dlaczego uśmierciła tak wcześnie Bogumiła i nie pozwoliła nigdy spotkać się pani Barbarze z Tolibowskim. Nie chodziło jej o taki psychologiczny realizm, który uczyniłby jej postaci bardziej wiarygodne, zrozumiałe, bliższe naszemu ludzkiemu doświadczeniu. Również epicko-realistyczne ramy, w jakich zamknęła *Noce i dnie*, zaczęły jej z biegiem czasu ciążyć i okazały się największą przeszkodą w pracy nad *Przygodami człowieka myślącego.* Trudno powiedzieć, co spowodowało kryzys twórczy – czy to nowa rzeczywistość, którą nie sposób było przedstawiać realistycznie, czy doświadczenie wojny, które zniszczyło dawne „formy", czy raczej świadomość pewnej zmiany, jaka dokonała się w jej myśleniu o literaturze?

Warto chyba podkreślić, że Dąbrowska nigdy nie chciała tworzyć gobelinów jak Arachne, odrzucała pokusy realizmu „plastycznego", na który miała nawet swoje ironiczne określenie: „sarenka czy jeleń «jak żywym»" (DXIII, 110). Również przed wojną nie była realistką w takim znaczeniu, w jakim była nią Irena Krzywicka, chociaż łączył je podobny sposób ujmowania relacji między językiem a rzeczywistością, dający pierwszeństwo życiu, nie literaturze („życie poznaje się, żyjąc", pisała Dąbrowska). Podobnie jak autorka *Pierwszej krwi*, także i ona dążyła do oczyszczania języka artystycznego z nadmiernej metaforyzacji, nie dlatego jednak, że kojarzyła ją z barokową hipertrofią, lecz – wręcz przeciwnie – uznawała ją za formę uproszczenia. Metafora to „pójście na skróty" w trudnym procesie docierania do prawdy przedstawienia. Dąbrowska nie zabrała głosu w toczącym się sporze o *Jazgot niewieści*, lecz dużo później, w powojennym tekście poświęconym dziedzictwu literackiemu Kadena-Bandrowskiego[251], pisała o najważniejszym wyzwaniu, jakim dla niej samej było wystrzeganie się przenośni lub raczej obchodzenie jej z daleka. Miała jednak świadomość, że nie da się bez niej mówić, bo zrosła się ona z ludzką mową, także tą potoczną: używają jej już dzieci czy prości wieśniacy, tworzący od wieków kulturę ludową. Dlaczego jednak metafora kryje w sobie niebezpieczeństwo? – pyta dalej i powołuje się na esej Ortegi y Gasseta *O dehumanizacji sztuki* z 1925 roku. Uważa, że jest ona ściśle związana z istnieniem w kulturze sfery tabu: pojęć, przedmiotów,

[251] M. Dąbrowska, *Od Kadena do metafory i z powrotem*, [w:] tejże, *Pisma rozproszone*, t. 2: *Polemiki i rozprawy*, s. 432–442. Dalej opatruję skrótem KM, numery stron podając w nawiasach. W dzienniku można odnaleźć jedynie ironiczne aluzje do hasła „świadomego macierzyństwa" (usuwanie poronionych płodów literackich jako pierwszoplanowe zadanie każdego pisarza), a także zarzut „genitalizacji" literatury. Racjonalizm i materializm Krzywickiej Dąbrowska odbierała jako redukcjonistyczny. Zresztą deklarowała ona wprost, że nie traktowała nigdy kwestii kobiecej jako sprawy odrębnej wobec kwestii człowieka.

zjawisk, których nie wolno ludziom opisywać. Metafora, która ma moc zastępowania, przenoszenia znaczeń, może okazać się zaledwie ludzkim „unikiem, aby nie mówić wprost o rzeczy świętej lub z innych powodów nietykalnej" (KM, 438). Czy warto zatem szukać w niej kontaktu ze światem?

Dąbrowska potrafiła jednak w o wiele większym stopniu niż Krzywicka dostrzec i docenić poetyckie możliwości płynące z metafory, która pozwala zobaczyć rzeczywistość w nowej, nieraz zaskakującej konfiguracji sensów. Mówienie czy myślenie metaforami jest „osobliwą radością dostrzegania zdumiewającego podobieństwa przedmiotów należących do różnego porządku rzeczy i na pozór niewymienialnych między sobą" (KM, 438). Z tym że inaczej niż Kuncewiczowa, przestrzegała przed totalnym zanurzeniem w tę inną metafizykę, która może okazać się zaledwie iluzją patrzącego podmiotu. Może nie aż tak zdecydowanie jak autor przywołanego przez nią artykułu *Nature*, *humanisme*, *tragedie* – Alain Robbe-Grillet – ale i ona dostrzegała, że w tej nieograniczonej grze przeniesień i analogii może się kryć fałszywe przeświadczenie o jedności świata ludzkiego i nie-ludzkiego, które każe człowiekowi nieustannie wszystko dookoła siebie antropomorfizować. Zamiast tej idealistycznej (w znaczeniu postplatońskim) i metafizycznej wykładni metafory, proponowała swoją – materialistyczną. Polegała ona na dążeniu, by ludzi i rzeczy opisywać „słowami przylegającymi do nich jak skóra lub oddającymi ich strukturę logiczną jak *terminus technicus*" (KM, 436). Warunkiem powodzenia takiego artystycznego przedsięwzięcia i sekretem kompozycji tak pomyślanego dzieła jest jednak unikanie przenośni. „Lśnienie i jarzenie przedmiotów i postaci wymaga w samej rzeczy procederów innych od przenośni" (KM, 437).

Ostatecznie metafora to żywioł tkwiący w samym języku, i Dąbrowska – niczym klasyk – doradzała zachowanie powściągliwości. Nieufność „wobec każdego żywiołu" jest bowiem rzeczą w sztuce uprawnioną i pożądaną (KM, 441). Inaczej zatem niż Irena Krzywicka, która chciała, by pisarze płynęli z nurtem nowoczesnego życia, Dąbrowska, zwłaszcza po katastrofie II wojny światowej, wyznawała raczej stoicką maksymę Conrada: „Miotany sprzecznymi prądami, pozostawałem w bezruchu". Filozofia twórcza Dąbrowskiej opiera się na akceptacji podwójnej natury pisania, które jest nieustannym poszukiwaniem rytmu życia, przedzieraniem się do istoty rzeczy i jednocześnie stanowi bierny opór wobec zwodniczej zmienności świata. Aktywność i bezruch.

To dlatego, mimo iście klasycznej powściągliwości, Dąbrowska nigdy nie stała się wyznawczynią formy. Intelekt – ważny w jej pisaniu – postrzegała jako „emocję porządkująco-tworzącą czy wynalazczą" (DVI, 116), ale sprzeciwiała się rozdzielaniu myślenia i czucia. Nie różniła się w tym zresztą od Zofii Nałkowskiej, choć rzeczywiście inna jest „oszczędność" stylu obu pisarek. Inaczej niż autorka *Granicy*, tworząca swoje słynne „tablice prostoty", Dąbrowska nie chciała koncentrować się na samej pracy nad formą, by osiągnąć najdoskonalszy efekt, wierzyła bowiem, że „kiedy treść jest doskonale przeżyta organicznie,

to znajdzie sobie sama świetną prostą formę. Jeśli ja męczę się i szukam – dodawała – to nigdy nie szukam formy, szukam treści" (DII, 61).

Warunkiem osiągnięcia harmonii między treścią i formą było dla niej takie emocjonalne doświadczenie świata, które sprawi, że zobaczymy przedstawianą rzeczywistość niejako „na własne oczy". Jej wykuwanie było więc przetwarzaniem życia przez przeżywanie go, a mistrza w tak pojmowanej sztuce realistycznej znajdowała we Flaubercie. O postaciach pojawiających się na kartach swoich powieści i opowiadań chciała jak on powiedzieć: „pani Barbara to ja", „pan Bogumił to ja", „Łucja z Pokucic to również ja". Jako pisarka Maria Dąbrowska chciała pozostać niezmiennie „człowiekiem stamtąd", ze swoich tekstowych światów.

Kiedy zasiadała do każdej kolejnej książki, przyznawała się do tego nieprzyjemnego, a nawet paraliżującego uczucia, jakby dopiero debiutowała i musiała się wszystkiego uczyć na nowo. Wierzyła jednak, że w słowach kryją się sensy ostateczne, choćby tylko ich odpryski. Dlatego nawet w chwilach największych kryzysów twórczych nie potrafiła zrezygnować z pisania, bo było ono dla niej źródłem wewnętrznej wolności, choćby i krótkotrwałej.

> Jeśli śród tortury zwanej twórczością istnieje jakaś możliwość przyjemności, to jej ślad można znaleźć w owym tzw. trzecim przepisywaniu […] Czemu więc piszę? Otóż tu mogłaby znaleźć zastosowanie definicja: wolność jako przyjęcie konieczności. Pisanie jest dla mnie koniecznością, często wprost nienawistną (to rzemiosło wydaje mi się niedżentelmeńskie, niedyskretne i nieprzyzwoite), której jednak muszę się poddawać, gdyż tylko podjęcie i jakie takie sprostanie zadaniu twórczemu przynosi króciutką chwilę poczucia wolności, czyli szczęścia. To mgnienie… dla tego mgnienia się żyje… (DIX, 147).

W tekście *O literaturze dwudziestolecia*, będącym odpowiedzią na ankietę „Twórczości" z 1946 roku, krytycznie odniosła się do artystycznej, nie zaś klasowej „elitarności" przedwojennego modernizmu polskiego, który uprzywilejował zasadę niezrozumiałości dzieła, niejasności, hermetyczności[252]. Pisała również, że tak wtedy, jak po wojnie, łaknie „dobrej średniej literatury, tej, która stwarza wartościową tradycję literacką i na której podłożu wyrastają geniusze". Sugeruje też, że dwudziestolecie nie umiało docenić znaczenia pracy nad warsztatem pisarskim, kładąc nacisk na ambicję wyróżniania się. Michał Paweł Markowski we wstępie do *Polskiej literatury nowoczesnej*, która jest nie tylko książką o trzech wielkich pisarzach: Leśmianie, Schulzu i Witkacym, lecz także – jak sam deklaruje – „wykładem z literatury polskiej XX wieku", wyty-

[252] M. Dąbrowska, *O literaturze dwudziestolecia*, [w:] *Pisma rozporoszone*, t. 2, dz. cyt., s. 192–200. Ciekawą kontrę dla tego tekstu buduje Dąbrowska w innym tekście napisanym dla „Twórczości" *W obronie literatury dwudziestolecia*. Broniła w nim języka dwudziestolecia, który choć obciążony barokiem, secesją, młodopolszczyzną, wydał owoce stylu klasycznego w twórczości pisarzy lewicowych (*sic!*): Nałkowskiej, Boguszewskiej, Zagórskiej, Boya-Żeleńskiego. W tym jej „relatywizowaniu" sądów kryje się przecież zagadka „uczciwości" pisarskiej jako formy reakcji na zawłaszczanie „całej prawdy" i upraszczania obrazu przeszłości. Zob. M. Dąbrowska, *W obronie literatury dwudziestolecia*, [w:] tejże, *Pisma rozproszone*, t. 2, dz. cyt., s. 250–255.

ka Dąbrowskiej, że nie umieściła w tamtym tekście nazwiska żadnego z nich. To ominięcie kwituje jednoznacznie: „Dziś już nikt rozsądny nie mógłby tak postąpić”[253]. Z pewnością to nie sposób myślenia o literaturze, jaki prezentowała Maria Dąbrowska, stał się reprezentatywny dla polskiej nowoczesności, a to postawiło pod znakiem zapytania nowoczesność samej pisarki. Nie przesadzam chyba, twierdząc, że dziś pisarstwo autorki *Nocy i dni* wydaje się wielu równie anachroniczne co dziewiętnastowieczne powieści Elizy Orzeszkowej.

W cieniu Orzeszkowej. Przezroczystość

Reżyser w sztuce Jerzego Kowalskiego wydobywa zakurzony fragment dzieła „wielkiej pisarki”. W didaskaliach zanotowane są jego lekturowe wrażenia:

> […] jest zawiedziony archaicznością stylu: nie lepsze to od Orzeszkowej. Styl to mężczyzna, myśli. Jest to wielka zaleta nie być czytaną przez mężczyzn, bo jest się uwielbianą jak kanapa prababki (BL 43).

W tej złośliwej uwadze czai się ważki zarzut wobec anachroniczności stylu Dąbrowskiej, której sukces literacki bierze się głównie z tego, że czytana była do tej pory głównie przez kobiety. W oczach męskiego czytelnika ów zachwyt jest jedynie sentymentalnym uwielbieniem, jakie można odczuwać wobec starego mebla, którego wartość polega tylko na tym, że jest pamiątką rodzinną.

Fakt, że Eliza Orzeszkowa tak szybko stała się pisarką zapomnianą, zadziwiał Marię Dąbrowską. Odkrywała pewien paradoks recepcji twórczości autorki *Nad Niemnem*, która w XX wieku przestała być czytana i jednocześnie zaczęła trafiać „na pomniki”. Przy okazji odsłonięcia pierwszego z nich pisała o swojej powtórnej, już nie młodzieńczej, lekturze powieści Orzeszkowej. Nadal urzekał ją realizm autorki, jej epicki talent do uchwycenia kolorytu epoki z charakterystycznymi dla niej przemianami klasowymi społeczeństwa doby popowstaniowej. Uwagę Dąbrowskiej zwróciło przede wszystkim opisywane przez autorkę *Marty* wyobcowanie sporej grupy ziemiaństwa, które porzuciwszy dawny styl życia i przywileje z nim związane, nie zostało przyjęte przez żadną inną klasę. Doświadczyła tego również sama Orzeszkowa, która przez życie szła najczęściej samotnie.

Być może to jest przyczyna malującego się w tekstach dziewiętnastowiecznej autorki rozdarcia między sferą publiczną i prywatną, między którymi trzeba wybierać, zwykle kosztem tej drugiej? Podobnie jak Krzywicka, Dąbrowska również zauważa świadomą tendencję wpisaną w powieściowy świat Orzeszkowej, która zawsze stanowczo i bez zastrzeżeń wiedziała, jaki wniosek ideolo-

[253] M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*…, dz. cyt., s. 9.

giczny pragnie podsunąć swemu czytelnikowi[254]. Jak Stefan Żeromski dzieliła swoich bohaterów na postaci czynne i bierne (czy raczej receptywne) wobec życia, ale mimo to ich losy jakoś czytelnika poruszają, obchodzą. Orzeszkowa jest „zawsze tak strasznie serio, jak serio potrafi być tylko kobieta, gdy raz już weźmie życie z poważnej strony" (O, 512), ale jest również przy tym szczera. Dąbrowska nie dostrzega zatem tego rozdźwięku między prawdą doświadczenia a prawdą artystyczną, o jakim pisała Krzywicka. Orzeszkowa jest jak jej postacie: mężna, rozumna i zacna.

Komentując wydane w 1937 roku *Listy* i *Pisma* Orzeszkowej, Dąbrowska widzi w nich mniej artystkę, a bardziej pisarkę, która funkcjonuje w przestrzeni społeczno-ekonomicznej i walczy o swoją wewnętrzną niezależność, opowiadając się po stronie społeczeństwa wolnego od fanatyzmów, ale i antysocjalistycznych lęków[255]. Wsłuchuje się w głos osamotnionej kobiety pióra, lecz nie dostrzega przyczyn jej wyobcowania w naruszeniu przez nią jakiejś normy obyczajowej – jak to interpretowała Krzywicka. To dojmujące poczucie braku miejsca w świecie, które prześladowało Orzeszkową, wynikało – zdaniem Dąbrowskiej – z poszukiwania „trzeciej prawdy", tej, która nie biegnie ślepo ani w prawo, ani w lewo, lecz „dąży w głąb i wzwyż" (LO, 517). Jej wypowiedzi przeciw antysemickim atakom konserwatystów, przeciw katolickiej ortodoksji, ale i ateistycznym prowokacjom skutkowały izolacją społeczną, zamknięciem w „grobowej ciszy". To nie tylko klasowe społeczeństwo, lecz także postawa etyczna wyobcowały Orzeszkową z jej współczesności. Pozostaje ona dla Dąbrowskiej jednak pisarką działającą z impulsu miłości do świata i drugiego człowieka, dlatego też podkreśla słowa autorki *Dwóch biegunów*: „jest w naturze mojej jakiś składnik, który wzdraga się przed niezgodą, kłótnią, pogardą, nienawidzi nienawiści i pożąda braterstwa, pobłażliwość, harmonii" (LO, 518).

Dramat takich pisarzy jak Orzeszkowa – tłumaczy Dąbrowska – polega na tym, że wbrew swojej naturze muszą światu mówić ciągle „nie", bo świat woli nienawiść i niezgodę. Czy taka postawa jest współcześnie zrozumiała, czy przekonuje? Chyba nie, skoro Orzeszkowa została odłożona do lamusa. Demokratka w życiu prywatnym, demokratka w pisaniu, czeka jednak nadal – twierdzi Dąbrowska – na innego czytelnika: nie „zblazowanego i przerafinowanego" czytelnika z elit, ale tego z dołów społecznych, pragnących – jak ona sama – nowego, lepszego świata (LO, 523–524).

To być może naiwna lektura, ale nie mogę oprzeć się wrażeniu, że Dąbrowska pisze w wielu miejscach również o sobie, a raczej, że używa swojego osobistego doświadczenia jako osoby publicznej, pisarki-instytucji do czytania tekstów Orzeszkowej – zwłaszcza tych niefikcjonalnych (listów, szkiców).

[254] M. Dąbrowska, *Orzeszkowa*, [w:] tejże, *Pisma rozproszone*, t. 2, dz. cyt., s. 509. Dalej stosuję skrót O, numery stron podaję w nawiasach.

[255] M. Dąbrowska, *Listy i pisma Orzeszkowej*, [w:] tejże, *Pisma rozproszone*, t. 2, dz. cyt., s. 515–524. Dalej stosuję skrót LO, numery stron podaję w nawiasach.

Wytwarza ona w ten sposób rodzaj genealogicznej więzi, widocznej także dla współczesnych jej krytyków i pisarzy. Czy takie „dziedzictwo" – nie Prusa, lecz Orzeszkowej właśnie – nie „obciążało" artystycznie utworów Dąbrowskiej, nie czyniło z niej samej pisarki anachronicznej, bardziej dziewiętnasto- niż dwudziestowiecznej?

Pokazuje to chyba dobrze dyskusja o realizmie powieściowym, w którą jej twórczość była uwikłana. To właśnie 1932 rok – moment ogłoszenia drukiem dwóch pierwszych tomów *Nocy i dni* – Karol Wiktor Zawodziński uznał za swoistą cezurę dwudziestolecia międzywojennego. W swoich dwóch szkicach: *Maria Dąbrowska. Historyczno-literackie znaczenie jej twórczości* z 1933 roku oraz *Blaski i cienie realizmu powieściowego* z 1937 roku krytyk pisał o zauważalnej „zmianie dominanty estetycznej", która dotyczyła pewnych przesunięć w obszarze języka artystycznego oraz tematyki literatury dwudziestolecia. Byłyby one związane z szerokim oddziaływaniem środowiska „Wiadomości Literackich", które „przeniosło odziedziczony po Młodej Polsce ciężar zagadnień artystycznych na stronę życia praktycznego"[256] i w ten sposób przyczyniło się do ożywienia prozy powieściowej.

To jednak dopiero twórczość autorki *Nocy i dni* wyznaczyła polskiej powieści nową drogę rozwoju, stała się ogniwem łączącym przeszłość i przyszłość gatunku epickiego.

> Istotnie, zacność najgłębsza dzieła Dąbrowskiej, jego rozum i męstwo w widzeniu rzeczywistości, a zarazem jakaś równa i spokojna miłość, coś jakby dziedziczonego od Bogumiła stosunku do świata, niewątpliwie stanowi przyczynę jej gorącego przyjęcia przez publiczność […] Bo powodzenie Dąbrowskiej – to nie sukces – to zwycięstwo z Norwidowego rozróżnienia. Zwycięstwo pisarki miary i charakteru Orzeszkowej, rozpoczynającej epokę, której będzie eponimką i centralną postacią. W tej twórczości dochodzi wreszcie do decydującego głosu, przy aprobacie powszechnej, realizm[257].

Bezinteresowny realizm, który „dochodzi wreszcie do decydującego głosu" po latach sporu o jego wartość artystyczną, to „epika czystej wody". Łączy się on z afirmacją samego życia, z miłością dla tego, co istnieje. To w gruncie rzeczy określona postawa moralna, jaką prawdziwy epik przyjmuje wobec opisywanej (a może raczej ukazywanej) rzeczywistości. Kojarzy się mu ona z „męską i rozumną" postawą Bogumiła, który staje się *porte-parole* samej Dąbrowskiej. W dziele epika-realisty ważna jest również przyjemność uobecniania, która płynie z tworzenia obrazów potrafiących sugestywnie ukazać fragmenty życia swoim odbiorcom i nie ma nic wspólnego z okrucieństwem patrzenia z dystan-

[256] J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą…*, dz. cyt., s. 300.

[257] K.W. Zawodziński, *Maria Dąbrowska. Historyczno-literackie znaczenie jej twórczości*, „Przegląd Współczesny" 1933, nr 129–130, s. 235. To ciekawe, że w przypadku tego krytyka, dowartościowanie dzieła Dąbrowskiej zostało dokonane z pozycji wyraźnie antyawangardowych. *Noce i dnie* są powieścią nowatorską przez swój tradycjonalizm, który nie idzie wcale z duchem czasu.

su na nędzę ludzkiego istnienia. Epik potrafi z rzeczywistości wydobyć wzniosłość, kryjącą się w małych rzeczach i robi to w stylu, który na plan pierwszy wysuwa przedstawienie, a nie przestawiającego. Ten ideał niezauważalności realisty, przezroczystości językowej jego narracji, jaki Zawodziński przypisał Marii Dąbrowskiej, wydaje się nieco zaskakujący, zwłaszcza z punktu widzenia wcześniejszych *Ludzi stamtąd*. Cecha ta jednak miała chyba wyróżnić pisarkę na tle innych autorek: z jednej strony ekspresjonistycznych modernistek i szafujących zbyt chętnie metaforą stylistek, z drugiej oddanych faktografii reporterek. Ideał „złotego środka" wydawał się doskonale określać styl i poetykę Dąbrowskiej, która, co nieprzypadkowe, coraz częściej była wyłączana z kobiecego nurtu pisania.

I znowuż gobeliny Dąbrowskiej stają naprzeciw płótnom Nałkowskiej, tym razem na korzyść autorki *Nocy i dni*. Zarówno w cytowanym wyżej tekście, jak i w *Blaskach i nędzach realizmu powieściowego* Zawodziński przeciwstawia naturalną prostotę stylu Dąbrowskiej – sztucznej ascetyczności języka u autorki *Kobiet*. Krytyk zarzuca tej ostatniej „«przerost stylu *à rebours*», prostotę, która przechodzi w aforystyczność, a więc wymaga od czytelnika zadumy nie nad konstruowanym powieściowym światem, a nad pisarki na ten świat spojrzeniem"[258]. To, co Dąbrowską różni od niej, to nie tyle sam język, ile sposób modelowania przez obydwie pisarki relacji między twórczym podmiotem a przedstawianą rzeczywistością, który wpisany jest w narrację.

O ile Dąbrowska dąży w niej do uobecnienia fikcyjnego świata, usuwając w cień wszystko, co zapośredniczałoby nam ten obraz (włącznie z samą autorką), o tyle Nałkowska, odwracając bieg narracji i fabuły, eksponuje fakt konstruowania swoich przedstawień i kluczową rolę tego, kto mówi. Innymi słowy, jeśli autorka *Nocy i dni* pokazuje nam świat Niechciców, to autorka *Granicy* opowiada nam o tym, co przydarzyło się Zenonowi Ziembiewiczowi i Justynie Bogutównie. Odwołując się do rozróżnień Markowskiego, oznaczałoby to, że pierwszą reprezentację pojmuje jako akt *wy-stawiania*, drugą – jako podmiotowego *przed-stawiania* lub raczej *od-stawiania* rzeczywistości, odkąd podmiot narracji zdaje się bardziej na plotki niż swoją wiedzę o zdarzeniach.

Styl Marii Dąbrowskiej wyrasta więc ze starej tradycji mimetycznej – z tęsknoty za niezapośredniczonym życiem i wiary w to, że język przylega do rzeczywistości jak skóra do ciała. Jego „przezroczystość" polega tu nie na zdystansowaniu się od swoich bohaterów – wręcz przeciwnie – na mówieniu zawsze ze środka tego świata, do którego i oni należą. Nie staje to jednak w sprzeczności z wszechwiedzą narratora, z jego wchodzeniem w myśli postaci, tak jak przenikająca cały powieściowy mikrokosmos heraklitejska świadomość przemijalności rzeczy nie kieruje Dąbrowskiej nigdy w stronę filozofii relatywizmu. Świat jest zmienny, ale i niezmienny jednocześnie – tak jak narrator wie wszystko i zarazem tyle, ile jego bohaterowie.

[258] J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą…*, dz. cyt., s. 302.

Nie tylko taki styl, lecz także wizję świata i literatury krytyczna nowoczesność uznała za wyraz anachronizmu czy wręcz oszustwa. Na gobelinie dziewiętnastowiecznej Arachne znaleziono skazę i była nim wszechwiedza zrośniętego ze światem narratora i pozorowana „niewinność" malowanych przez niego obrazów. Kłamstwo jej sztuki przedstawiającej polega na tym, że – jak twierdzili krytycy realizmu *Nocy i dni* – Dąbrowska chciała pozostać „niewidoczna" dla oka czytelnika, by kontrolować sposób jego patrzenia na losy swoich bohaterów.

> Opowiadaliście o realizmie – czy realizm to może ten potop komentarzy, objaśnień, marginaliów niepotrzebnych i nużących, psychologizowania w powietrzu?! […] Dąbrowska nie tylko z najdrobniejszego faktu wyciąga wnioski gotowe, ale je narzuca, wmusza, prowadzi akcję w myśl tego, co wyszło z jej komentarza, nie ze zdarzeń samych[259].

Narrator Dąbrowskiej próbuje udawać, że go nie ma, że jedynie ukazuje oczom czytelnika ludzi i zdarzenia, tymczasem nieustannie narzuca odbiorcom interpretację tego świata, podpowiada, prostuje, podważa lub potwierdza myśli bohaterów. Trudno powiedzieć, kto tu ulega większemu złudzeniu o bezpośredniości przedstawienia – Dąbrowska czy zgłaszający swoje zastrzeżenia krytyk, z pewnością jednak w *Nocach i dniach* nie znajdziemy ani ironii narracyjnej, ani autotematyzmu, ani też innych bardziej subtelnych wskazówek, sugerujących wyraźnie obecność głosu, który mówi: „ja to wszystko dla was wymyśliłam". W czasach kryzysu *mimesis* sztuka mimetyczna Dąbrowskiej musiała wzbudzać takie zastrzeżenia i nieufność podejrzliwych już czytelników.

Ale również z punktu widzenia rozwoju twórczości kobiecej to dziedzictwo Orzeszkowej – jej poetyki samoograniczenia – rezonowało i w prozie, i w dzienniku Dąbrowskiej jakoś zgrzytliwie. „Przezroczysta" Dąbrowska wydawała się siostrą „zasłoniętej" Orzeszkowej. Ich wspólnym problemem było usunięcie kobiecego „ja" z pola mówienia i rozdzielanie porządku życia od porządku pisania.

Poetyka pozornej rezygnacji

W jednym ze wspomnień Maria Dąbrowska przytacza błahą historyjkę o tym, jak po wieczorze w Belwederze, razem z Zofią Nałkowską i Marią Jehanne Wielopolską poszły do cukierni. Kiedy rozmowa zeszła na tematy osobiste, obie panie rozprawiające o swoich rozstaniach z mężami, ze zdziwieniem zoriento-

[259] K. Wyka, *Rozmowa o „Nocach i dniach"*, [w:] tegoż, *Stara szuflada*, Kraków 2000, s. 274–275. Oryginalnie recenzja została opublikowana w 1935 roku w krakowskim „Czasie" i utrzymana jest w konwencji rozmowy broniącego wartości *Nocy i dni* Kazimierza Wyki z nienazwanym polemistą, którym – według pisarki – był Wacław Kubacki. Ten dwugłos krytyczny uznała Dąbrowska zresztą za „sztuczny", bo kryjący w istocie negatywną opinię obydwu interlokutorów na temat jej powieści (DIII, 35).

wały się, że młodsza koleżanka tak niechętnie mówi o sobie. „Bo ja, jak Stawrogin, mogę mówić o tych rzeczach tylko z osobą bezpośrednio zainteresowaną, z tym, kogo kocham"[260] – zanotowała wówczas pisarka.

Kiedy w 1929 roku Dąbrowska przegląda swój dziennik, zauważa, że pomija często w swoich zapiskach najbardziej osobiste kwestie, „tak jakby do pisania dziennika usposabiały tylko czasy najbardziej spokojne i powszednie" (DIII, 52). Wiele to mówi o relacji między życiem i sztuką, tym, co osobiste, prywatne, i tym, co publiczne, a także seksualne i tekstowe. Jak przekonywała Grażyna Borkowska w *Cudzoziemkach*, z poetyką kobiecą mamy do czynienia wtedy, gdy „osoba pisząca sygnalizuje swoją seksualność", a samo tworzenie „jest możliwe dzięki odczuciu owej seksualności"[261]. Wówczas kobiecość może się zamanifestować w tekście, którego źródła tkwią bezpośrednio w doświadczeniu cielesności. Najbliższa takiemu modelowaniu relacji między ciałem a tekstem okazywała się modernistyczna twórczość Zofii Nałkowskiej czy Jehanne Wielopolskiej. Tymczasem dwie zacytowane wcześniej wypowiedzi Dąbrowskiej pokazują, że będziemy mieć trudność z odnalezieniem śladów płci wyrażanych w podobny do nich sposób. Po pierwsze dlatego, że w sytuacji, gdy kobiety mówią o swojej intymności – ona milczy. Po drugie dlatego, że gdy przeżywa ona najbardziej osobiste momenty, być może największego szczęścia czy rozpaczy, nie ma w jej życiu miejsca na pisanie.

To stawia Dąbrowską jako kobietę pisarkę w dość problematycznej sytuacji, ponieważ zamazuje wyraziste u Nałkowskiej czy Wielopolskiej znaki różnicy seksualnej. Modernistki – jak pisała Grażyna Borkowska:

> […] wprowadziły do kultury owo *iunctim* pomiędzy seksualnością a potencją artystyczną, między seksualnością (jej nadmiarem, który nie wyczerpuje się w zachowaniach erotycznych i macierzyńskich) a potrzebą pisania […] Seksualność męska może potrzebować literatury jako świadka przeżyć, jako narzędzia opisu, jako materii utrwalającej doznania. Seksualność kobieca realizuje się bezpośrednio w pisaniu, pisanie jest uwarunkowane poczuciem seksualnego nadmiaru, który zmienia się w literaturę[262].

Kobiecą poetykę cechuje – zdaniem Borkowskiej, idącej tu w ślad za Hélène Cixous – specyficzna ekonomia pisania/kochania. Opiera się ona na rozrzutności, radosnym trwonieniu, nieżałującym siebie. Tu nie ma miejsca na lęk przed utratą siebie, przed wyczerpaniem swoich sił twórczych, te bowiem mają korzenie w życiodajnej, wciąż odnawiającej się kobiecej energii cielesnej. Autorka *Cudzoziemek* nie odnajduje jej w dzienniku Dąbrowskiej, chociaż – jak twierdzi – ich źródłem było również poczucie kobiecej seksualności. Jednak:

---

[260] M. Dąbrowska, *Urywek wspomnień*, [w:] tejże, *Pisma rozproszone*, t. 1, dz. cyt., s. 204.
[261] G. Borkowska, *Cudzoziemki…*, dz. cyt., s. 204.
[262] Tamże, s. 205.

> […] owa seksualność miała w wewnętrznym przekonaniu pisarki charakter skończony, wyczerpywalny. Dlatego pisanie dziennika wchodziło w naturalny konflikt z innymi zadaniami artystycznymi i z samym strumieniem życia[263].

Z tej perspektywy Dąbrowska okazuje się pisarką, która nie tylko nie chce mówić, wyjawiać nam swoich intymnych sekretów, ale wręcz „skąpi" siebie, obawiając się utraty swojej twórczej mocy.

Borkowska ma z pewnością rację, widząc zasadniczą różnicę między osobistymi zapiskami Nałkowskiej i Dąbrowskiej, choć warto zwrócić uwagę, że ta druga od początku wskazywała na inne niż osobiste źródła swej diarystyki.

> Zaczęłam pisać dziennik z początkiem pierwszej wojny światowej w przekonaniu, że żyję w wielkiej epoce, w której każdy co najmniej ociera się o fakty warte zanotowania. Lecz z biegiem lat „historia" znikła niemal z kart mego dziennika i nie notowane są nawet fakty dziejów, które odegrały bezpośrednią rolę w moim życiu, jeśli nie zewnętrznym, to duchowym. A chęć i potrzeba pisania dziennika, ograniczającego się coraz bardziej do spraw osobistych i prywatnych, mimo to nie słabła[264].

Oczywiście, także Dąbrowska miała świadomość tego, że dziennik jest autofikcją, i w tym sensie impuls do jego prowadzenia pochodzi zawsze od podmiotu, niemniej jednak wydaje się, że inaczej niż Nałkowska ustawiała ona relację między piszącym „ja" i rzeczywistością. U Dąbrowskiej świat zewnętrzny posiada o wiele większą autonomię, istnieje niejako bez względu na rękę, która ją zapisuje. Badacze wskazywali na specyficzną „egzocentryczność" dziennika Dąbrowskiej, która powoduje, że zaludnia się on szeregiem postaci oraz ich życiowymi historiami, pełno jest w nim anegdot, opowieści o wydarzeniach wielkich i małych, wiele obrazków i scen rodzajowych składających się na dokument swoich czasów – dokument bardziej literacki niż historyczny i przypominający w zasadzie klasyczną powieść realistyczną[265].

Nie bez znaczenia jest jednak to, że dla samej Dąbrowskiej dziennik pozostawał przez długi czas tekstem osobistym i w jej rozumieniu „sekretnym", nie zaś literackim. Mimo iż w czasach komunistycznych towarzyszyło jej silne przeświadczenie o dokumentarnej roli jej zapisków, sama autorka nie zmieniła nigdy sposobu myślenia o prywatności. Dlatego miała tak wielki żal do Anny Kowalskiej o to, że potajemnie przeczytała jej bruliony – uznała to bowiem za naruszanie własnych granic. Między życiem i pisaniem istnieje ścisły związek, ale nie są one tą samą formą doświadczania świata. Gdy Maria sięga po zapiski kochanki i czyta w nich relację z ich pierwszych miłosnych dni, rodzi się w niej bunt: „O Anno, jak ty mało kochałaś jeśli mogłaś prowadzić dziennik – dzien-

[263] Tamże, s. 206.

[264] M. Dąbrowska, *Urywek wspomnień…*, dz. cyt., s. 200.

[265] Tę podwójność dziennika, wynikającą z jego egzocentryczności, akcentuje P. Rodak, *Dzienniki Marii Dąbrowskiej: przygody człowieka etycznego*, dz. cyt. Z kolei o jego historycznej wartości pisze: J. Żarnowski, *Dzienniki Marii Dąbrowskiej jako źródło wiedzy historycznej*, „Kultura i Społeczeństwo" 2008, nr 1 (t. LII), s. 27–45.

nik cierpień miłosnych, nawet dziennik pieszczot" (DV, 141). Wydaje się więc, że konflikt między tym, co doświadczone, a tym, co zapisane, zasadza się tu na niemożności zastąpienia życia przez pisanie, na nietożsamości tych dwóch sfer. Ujawnia się to w momentach szczególnie trudnych dla pisarki, a jednak, gdy tylko ogarnia ją pustka, nuda, samotność, czy zniechęcenie do świata, zmusza się do prowadzenia dziennika, jakby nie miała już niczego innego. To paradoks postawy klasyka, który – jak pisał Ryszard Przybylski – stawia granicę między życiem i sztuką, a jednocześnie uparcie wierzy w ocalającą moc tej ostatniej.

Niemniej jednak wydaje się, że dla Dąbrowskiej w horrorze utraty i nadmiarze miłości kartka pozostanie pusta, bo zapis wymaga przetworzenia, a więc czasu i pracy. W chwilach największej rozpaczy i największych uniesień nie robi ona zapisków, ogranicza je do minimum lub relacjonuje *post factum*.

Podobnie jak potajemne czytanie czyichś prywatnych zapisków, tak też tworzenie diarystycznego dyskursu miłosnego zdaje się Dąbrowskiej naruszeniem dzielonej przez kochanków intymności, podważającym nawet prawdziwość uczucia. Gdzie szeleści papier, tam zaczynamy podejrzewać kłamstwo – obawia się tego pisarka, choć sama przyznaje, że najlepsze partie *Nocy i dni* powstały właśnie w czasie jej trudnego, ale i fascynującego romansu z Jerzym Czopem. Różnica brałaby się może z gatunku – fikcja powieściowa pozwala przetransponować seksualne pragnienie i zamienić je w sztukę. To nie sublimacja czy substytucja, lecz rodzaj przetworzenia koniecznego, by móc powiedzieć o miłości i nie zdradzić tego, kogo się kocha. Oto paradoks mowy miłosnej u Dąbrowskiej, która zamiast diariusza, wybiera formę listu (skierowanego do kogoś) albo (przetworzonej) fikcji, bo może w nich zachować prawdę uczucia.

Nie powinno więc wydawać się zaskakujące, że w swoich dziennikach pisarka komunikuje to, co osobiste poza poetyką wylewności, stawiającą w centrum krzyczące z rozpaczy (czy szczęścia) „ja". Język miłosnego wyznania krąży w nich od bieguna milczenia po ściszony ton rozmowy „we dwoje". Widać wyraźnie, że w momentach największego napięcia Dąbrowska szuka adresata, że chce go odnaleźć, aby w ogóle mówić. Zwraca uwagę to, że najbardziej dramatyczne wyznania Dąbrowska często zapisywała w formie typowego dla epistolografii komunikatu „ty": Anno, Dzitku, Panenku, Stachno. Przyjrzyjmy się jeszcze raz kilku znaczącym fragmentom:

> 27.02.1926
> Jestem sama śród obcych ludzi. Nie mogę się w nich wyznać. Nie wiem, jak się zorientować. Straciłam moje dawne poczucie łączności ze wszystkim, moje poczucie taktu i rytmu życia. Wypadam przy lada okazji z równowagi. Tak mi brak Ciebie, Dzitku, twoich sprawdzianów (DII, 11).

> 22.09.1926
> Z Tobą, Panenku, byłabym jeszcze szczęśliwa. Ale kiedy boję się, żeby serce Twoje tego nie wytrzymało, nie chcę już w ogóle miłości na tej ziemi. Jest tyle cudnych radości, które są bodźcem do twórczej pracy – pogoda – drzewa – słońce – tenis – ślizgawka – domy – ludzie tak rozmaici – ich sprawy – a nade wszystko przyjaźń – tym będę

żyć. Całuję myślą Twoje ręce i oświadczam Ci, że będę synem. Dobrze, kochanie? (DII, 23).

22.12.1942
O Stachno, śliczna, droga Stachno – ty szczodre hojne serce (DV, 32).

15.09.1943
Och, Anno, niedobre dziecko – osiągnęłaś wszystko, co chciałaś – zupełne nade mną zwycięstwo – i po prostu zrzuciłaś mnie w przepaść – Cały świat stał się pełny Anny – niszczącej – [nieczytelne słowo] bez myśli co zapragnie – rzucającej – i tak straszliwie lekceważącej ludzkie uczucia – tak straszliwie pochłoniętej tylko własnymi – A jednak – wracaj Anno – wracaj – Cała myślą wiszę na dniu, w którym wrócisz – dniu – którego możemy nie doczekać – o męczarnio (DV, 62).

Dąbrowska odtwarza tu swoją rozmowę z nieobecnym kochankiem czy kochanką, którym zdradza tęsknotę, rozpacz, pragnienie zgody („dobrze, kochanie?"). Takie wpisy zdarzają się na tyle rzadko, że od razu zwracają uwagę – są oszczędne, zwięzłe, skondensowane, ale jednocześnie silnie retoryczne – jakby właśnie przestarzała konwencja miłosna („o męczarnio") miała przyjść jej z pomocą. Zmienia się składnia: przeważają zdania pojedyncze, z biegiem czasu coraz częściej rozdzielane (czy wręcz rozrywane) przez pauzy. Jeśli ten ostatni cytat przeczytamy fragmentami, jako ciąg pojedynczych komunikatów, tym wyraźniej usłyszymy dramatyczny i zaszyfrowany sens tego wpisu: „osiągnęłaś wszystko, co chciałaś", „Cały świat stał się pełny Anny", „wracaj Anno", „Cała myślą wiszę na dniu, w którym wrócisz". To nietypowe apozjopezy. Nietypowe, bo pauzy wcale nie pojawiają się w miejscu urwania wypowiedzi, ale same gwałtownie przerywają jej tok. Słowa, choć stanowią nadal jedną całość, zostają tu „zakleszczone" w graficznych znakach milczenia i wyglądają, jakby więzły w gardle mówiącego „ja". Czy to emocjonalna wylewność rozsadza te zdania czy raczej kryje się w nich gest powściągnięcia krzyku?

Innym wyrazistym znakiem miłosnego języka Dąbrowskiej są paralelizmy składniowe: „Nie mogę się w nich wyznać. Nie wiem, jak się zorientować", „moje dawne poczucie łączności", „moje poczucie taktu i rytmu" oraz powtórzenia („wracaj Anno – wracaj"). Wygląda to tak, jakby podmiot, tracący poczucie rytmu życia, próbował desperacko wytworzyć go w swojej mowie. Lecz szybko okazuje się, że powtarzanie jest odtwarzaniem pustki, stąd w najbardziej dramatycznych momentach Dąbrowska będzie posługiwać się figurą potrójnego *repetitio*: „Anna, Anna, Anna". To chyba nieprzypadkowe, że w tym właśnie miejscu dyskurs miłosny splata się w dzienniku Dąbrowskiej z dyskursem żałobnym. Owa obsesja powtarzania, które jest jednocześnie rodzajem tautologicznego wyliczenia, stanowi stylistyczną oznakę pustki pojawiającej się w dzienniku zaraz po śmierci Mariana Dąbrowskiego i nasilającej się w czasie wojny, kiedy to pisarka traci wiele najbliższych jej osób. Rozstanie, narastający niepokój o życie ukochanej, a potem wiadomość o zastrzeleniu Stanisławy Blumenfeld, Dąbrowska zamyka w formie lakonicznego paradoksu: synonimicz-

ne wyliczenie „ty szczodre hojne serce" buduje obraz jakiejś pełni rozbrzmiewający w śmiertelnej próżni po ukochanej. Spora część wojennego dziennika pisarki to do bólu rzeczowe notki, próbujące odmierzyć bezmiar cierpienia: „13 list do Stasi, zastaję w skrzynce 4 list od Anny" (DIV, 176). Mnóstwo w nich liczb, określających upływ czasu, a także ilość i cenę zakupionych lub zdobytych rzeczy. Powraca co chwilę charakterystyczne potrójne powtórzenie „serce mi się targa, targa, targa" (DV, 15), które wytwarza tekstowy efekt echa, pogłosu, będącego śladem czyjejś obecności. Figura *repetitio* komunikuje więc tęsknotę i miłość, jest też środkiem wyrażania rozpaczy[266]. Dąbrowska powtarza: „umarli, umarli, umarli", „strasznie, strasznie, strasznie", „odeszli, odeszli, odeszli" – wydaje się, że to kapitulacja języka, który może już tylko powielać sam siebie, cytować lub wyliczać to samo.

Czy Dąbrowska uprawia w dzienniku *écriture melancholique*? Czy to poetyka nieodżałowanej utraty? Marek Bieńczyk w eseju *Magiczne wyliczanie* wskazuje bowiem na trop powtórzenia oraz enumeracji jako najbardziej charakterystyczne tekstowe znaki melancholii, którą cechuje asymbolia – niewiara w moc słowa, w jego możliwość sprostania rzeczywistości[267]. Tym bardziej że świat jako taki dawno się rozpadł na kawałki i utracił spójność, melancholik zaś – powiada Bieńczyk – nieudolnie, ale z uporem próbuje odtworzyć utraconą całość. Stąd niekończące się kolekcje słów, enumeracyjne ciągi, które metonimicznie mają połączyć go ze światem i umożliwić choć chwilowe „rozkoszowanie się nieskończonością rzeczy"[268]. Łączą się one jednak i ze śmiercią, z pustką, brakiem.

Rozpadowi świata odpowiada w zapiskach Dąbrowskiej rozpad języka. Czas wojny – nieodwracalnej utraty wszystkiego – rozpoczyna się w dzienniku dziwacznym wpisem z 13 czerwca 1940 roku (czwartek):

> Obiad: zupa – Rosół z makaronem z kartki
> Omlet z groszkiem
> Kompot z rabarbaru
> Kolacja: kwaśne mleko z kartoflami
> Wydatki:
> W Kooperatywie 650
> Zupa szynka? 200
> Kartofle 100
> Koperek, pietr. 20
> Jajka 300
> Bułka 200
> Słonina 250
> Koperty 1.10
>
> (DIV, 153)

[266] Po wojnie trop ten coraz częściej sygnalizuje bezradny gniew wobec świata, w którym zapanowała nieprawość. Dąbrowska niczym urażona bogini nie może znieść chronicznego stanu *adikii*, odgraża się więc słowami: „Mane-Take-Fare".

[267] M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

[268] Tamże, s. 41.

Tworzenie list, katalogów, genealogii, spisów, opierających się na wyliczeniu, wskazywaniu i łączeniu różnych rzeczy, zjawisk, cech, jest nie tylko jedną z najstarszych form piśmiennictwa ludzkiego, ale również jednym z mnemotechnicznych ćwiczeń tekstowo-duchowych zalecanych przez stoików. Pojawienie się charakterystycznego gestu wyliczenia może wiązać się z doświadczeniem rozpadu świata, sygnalizuje wówczas stan narracyjnej zapaści. A jednak stoi za nim nie tylko niepokój czy wręcz przerażenie podmiotu wytrąconego z egzystencjalnych ram, lecz także zachwyt nad nieskończonością i bogactwem życia. „Tworzymy listy, bo nie chcemy umierać"[269], przekonywał Umberto Eco. To tłumaczy chyba, dlaczego wpis ten poprzedzony został krótką notatką zawierającą słowa Conrada: „Prawda, praca, ambicja, nawet miłość mogą być tylko liczmanami w smutnej grze życia, ale kiedy weźmie się w niej udział, trzeba grać partię do końca"[270].

Magiczne wyliczanie pojawia się tam, gdzie powstała strata – pisze Bieńczyk – jest jednak w tej figurze życie i śmierć. Dąbrowska będzie jakoś instynktownie dążyła do ich pogodzenia, uzyskania choćby chwilowej i kruchej równowagi między nimi. 1 grudnia 1941 roku notuje: „Rozluźnienie przyjaźni ze Stasią, zacieśnienie przyjaźni z Anną" (DIV, 225) – przez około rok dzienniki żyją tymi dwiema relacjami: Stasia coraz bardziej przechodzi na stronę zmarłych, Anna coraz bardziej staje się materialną częścią codzienności. Ze swoimi zmarłymi Dąbrowska pozostanie jednak zawsze w kontakcie („Tęsknię do swoich zmarłych", pisze nieraz), obcuje z nimi, a oni nawiedzają ją w snach. To w tej poetyce – również jednak symbolicznej, mówiącej „nie wprost" – pisarka wyjawia swoje lęki i wstydliwe pragnienia. W filozofii stoickiej, a także w teoriach Abramowskiego, sny pełniły istotną rolę w przygotowaniu człowieka na zderzenie z bolesną rzeczywistością; były nie tylko emocjonalnym odbiciem dnia codziennego, ale przede wszystkim ćwiczeniem pomagającym w uporaniu się z ciężarem egzystencji. Ich tekstowa obecność w dzienniku świadczy o tym, że Dąbrowska próbowała obronić się przed czarnym słońcem melancholii, które miała w sobie i które kierowało jej „nocnymi myślami". Zapisując swoje koszmary, mierzyła się z nimi.

Jest dla mnie jasne, że autorka *Nocy i dni* była świadoma istnienia nie tylko w świecie, ale i w sobie samej bolesnych pęknięć. Nie chciała ich wygładzać, lecz pragnęła je w jakiś sposób pogodzić ze sobą. Dlatego w dzienniku nie odnajdziemy obrazu melancholijnego świata, utkanego ze zgromadzonych słów, cytatów, odniesień literackich czy filmowych, ale „dokument czasów oniemiałych". Pisarka wzdragała się zawsze przed tworzeniem „dziennika lektury", a kiedy jej diariusz zaczynał go przypominać, powodowało to jej przygnębienie. Najwyraźniej nie chciała ugrzęznąć w słowach, nie chciała zastąpić rytmu życia rytmem lektury. W gruncie rzeczy jednak Dąbrowska nie umiała ani przestać

[269] Zob. R. Sendyka, *Obsesja list*, [w:] tejże, *Od kultury „ja" do kultury „siebie". O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 354.

[270] Conrad, *Zwycięstwo*, t. II, 21

żyć, ani przestać pisać, stąd brało się tak wielkie rozgoryczenie w latach przedwojennego kryzysu w relacji ze Stempowskim, który uczynił ją „starą o dziesięć lat za wcześnie". Stąd również wynikały nieporozumienia ze środowiskiem emigracyjnym, które w latach komunistycznych uprzywilejowywało romantyczną postawę dumnego milczenia. Tymczasem Dąbrowska przyznawała sama przed sobą: „umarłabym prędko, gdybym odwróciła się od wszystkiego plecami. Nie potrafię żyć w absolutnej negacji" (DVIII, 179).

Lęk przed wyczerpywaniem się jej energii życiowej i seksualnej, który odczuwa Dąbrowska, rozumiem nieco inaczej niż Grażyna Borkowska. Kiedy czytam jej dzienniki, widzę coś innego niż artystyczną grę sublimacji lub stłumienia; widzę ekonomię kochania/doświadczania, która buntuje się przeciw romantycznej filozofii tęsknoty, oddalenia, nienasycenia, permanentnego braku[271].

> U mnie wszystko jest na wywrót. Przeciwnie, miłość dopełniona wzmaga się, rośnie, potężnieje, a ta, która się karmi tęsknotą, musi się w końcu zetlić sama w sobie (DII, 195).

Miłość Dąbrowskiej nie jest zdobywcza, zorientowana na cel, ale pragnie bycia razem i trwania. Domaga się spełnienia, realizacji, ciągłego podtrzymywania więzi, w przeciwnym razie spala się i kończy. Tak rozumiana miłość pozostaje w silnym związku z pisaniem – warunkiem sztuki jest tu emocjonalna stabilność, polegająca na w miarę harmonijnym dzieleniu się codziennością (DIV, 155).

> […] ekspansja twórcza czy w ogóle publiczna nie była u mnie nigdy rekompensatą braku czy niedoborów życia osobistego, lecz wynikała z faktu jego istnienia, dającego mi poczucie wypełnienia się losu i zabezpieczającego mnie przed czekaniem. Niestety, nie mam w sobie zdolności do egzaltacji, dlatego moi partnerzy nigdy nie byli i nie są w stanie zdać sobie sprawy, do jakiego stopnia, niezależnie od wszystkich możliwych ambiwalencji czy powierzchownej zmienności uczuć i nastrojów – uszczęśliwiali mnie i uszczęśliwiają (DIX, 79).

Nie ma tu w gruncie rzeczy konfliktu między życiem osobistym a sztuką, jest natomiast problem niewyrażalności (czy raczej niezauważalności) szczęścia, które okazuje się w pierwszej kolejności brakiem czekania. Stąd paradoks: jako pisarka Dąbrowska łaknie stabilności i pełni, lecz nie potrafi nigdy do końca dać wyrazu swojej sytości życia. Doświadczenie braku, nieusuwalne z naszego życia, może działać jako stymulator, pod warunkiem że zawiera w sobie jeszcze jakąś nadzieję spełnienia, a kiedy jej nie ma – zamienia się w torturę czekania na nic. To właśnie bezowocne oczekiwanie staje się największym zagrożeniem i dla miłości, i dla pisania. Tak jakby prawdziwe piekło zaczynało się dopiero

[271] Choć, jak się niebawem przekonamy, patrząc na losy powieściowej Agnieszki, w ekonomię życia i kochania Dąbrowskiej wpisane jest pozytywne wykorzystanie braku, „rozgrywanie go" w celu osiągnięcia pełni.

wtedy, gdy opozycja braku i pełni przestaje mieć dla nas jakiekolwiek znaczenie lub gdy brak staje się nieodwołalny. Z tych niepokojących myśli wyrastają *Przygody człowieka myślącego*. Przygotowując się do pisania powieści, latem 1941 roku Dąbrowska notuje:

> Nikt nie wie, ile nadziei jest jeszcze w braku nadziei, ile wiary – w braku wiary, ile miłości – w braku miłości. Różne aspekty rezygnacji. – Oczekuje się kogoś, na kim bardzo zależy, a kto nie przychodzi. – Pewnego dnia wieczorem czuje się, że już następnego dnia w tym oczekiwaniu [się] nie wytrzyma. – Tymczasem wstaje się owego następnego dnia z zupełną rezygnacją, ze zdziwieniem, że się tak w ogóle czekało, z chęcią i zapałem do innej pracy – jednym słowem jak gdyby wyleczonym.
>
> I oto okazuje się, że całym istotnym powodem owego radosnego uniezależnienia się od pętających nas uczuć jest fakt, że zaczął się nowy dzień, więc nowa możność posięścia i snucia nadziei. Gdy nadchodzą godziny, gdy nadzieja powinna była się urzeczywistnić, a oczekiwana osoba nie przychodzi – cały entuzjazm wyzwolenia wali się w gruzy i ujawnia się jako nic innego, tylko nowa porcja ufnego bezsensownego oczekiwania, które nie chciało o sobie samym wiedzieć. – Pozorna rezygnacja jest tylko chytrą próbą podejścia losu. – Bardzo dobrze – może jedyny tak dobrze opisał te formy pozornego wyleczenia się serca Prus w *Lalce* (DIV, 207–208).

W wielu miejscach dziennikowych zapisów możemy prześledzić podobne momenty „pozornej rezygnacji" – kiedy wiarołomna żona wyznaje swoje winy przed mężem, kiedy przyjmuje na siebie rolę „syna" starszego partnera, kiedy żegna się ze Stachną, „ostatnią miłością jej życia", kiedy odrzuca miłość Kowalskiej, bojąc się, że nie będzie umiała jej odwzajemnić. Ma jednak świadomość, że w całym jej życiu największą siłą twórczą była ta wciąż tląca się nadzieja na spełnienie, na wspólne życie, na jeszcze jedną miłość. To ona stanowiła przeciwwagę dla obezwładniającego, odbierającego siły twórcze i życiowe poczucia rezygnacji. Dlatego trudno mi się zgodzić z Grażyną Borkowską, która pisze:

> Dąbrowska to typ pisarza-samobójcy, skonfliktowanego z materią swej sztuki, odczuwającego wobec swego dzieła ambiwalentne uczucie miłości i nienawiści. Wszystko co pisze, powstaje w niesamowitym napięciu i fizycznym trudzie. Pisze w bólu […] Eksploatuje się do końca[272].

Dąbrowska nie zabija siebie – do końca walczy o przetrwanie, bo wciąż ma nadzieję na pozytywne przepracowanie braku, pustki, samotności.

> Stoję bezradna, bez koncepcji, natchnienia, talentu, a tylko z jakimś poczuciem nieuchronnej konieczności skonstruowania czegoś z tej kupy cegieł, którą nagromadziłam – Dlaczego? Na co? – Nie mam już pewnej ręki, ani pewnej głowy – nie mam już serca ani płci – Czym pisać? Tylko pamięcią […] Boże, daj mi w tę wiosnę, wiosnę we mnie – Przywróć mi siły i zaciekłość, wpraw mnie we wściekłość, w miłość, w czułość – w lodowate zimno mrocznego widzenia (DXII, 215).

[272] G. Borkowska, *Cudzoziemki…*, dz. cyt., s. 245.

Napięcie wytwarzające się między pozorowaną kapitulacją, wycofaniem, odwrotem od życia a niezgodą na poddanie się i walką o prawo do spełnienia stanowi rdzeń poetyki zapisków osobistych Marii Dąbrowskiej – poetyki pozornej rezygnacji. Polega ona na ciągłym zderzaniu (choć nie syntetyzowaniu) przeciwieństw: „czułości" i „lodowatego zimna", „mrocznego widzenia" i jasności, ciała i głowy. Starość zachwiała ten i tak kruchy związek. Dzienniki kończą się poczuciem porażki. W ostatnim zanotowanym śnie pojawia się obraz rodzinnego Russowa i jego dawnej „obfitości":

> […] pachniały wszystkie cudowne potrawy, za którymi tak tęsknię krztusząc się tą mdłą strawą szpitalną. […] w naszym życiu tak z pozoru bujnym jest za dużo pierwiastka mdłego. Podobnie zresztą jak w dzienniku (DXIII, 299).

Dąbrowska umiera rozgoryczona i samotna jak Bogumił, w którym było przecież tyle afirmacji świata. Ale pisarka nigdy też nie wyparła się swojej wewnętrznej, „nocnej" i melancholijnej Barbary. Dążyła do mądrej zgody z życiem, umiaru i rezygnacji z nieosiągalnego i jednocześnie nie przestawała buntować się przeciw tej zgodzie. Poetyka jej twórczości musi być rozpatrywana z perspektywy tego dialektycznego pęknięcia, które nie miało osiągnąć nigdy stanu syntezy. Podtrzymywanie napięcia między rezygnacją i niezgodą na nią to również niezbywalny aspekt wizji świata, którą przedstawiła ona w *Nocach i dniach* – kiedy połączyła miłością pełnego nadziei Bogumiła i pełną niewiary Barbarę.

Noce i dnie jako kobieca powieść polityczna

Nie będę pierwszą interpretatorką, która spojrzy na *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej jako na powieść kobiecą, choć warto zwrócić uwagę, że trop ten pojawiał się zdecydowanie częściej podczas pierwszej lektury dzieła (a więc w międzywojniu) niż później[273]. Już wówczas jednak kwestia ta stanowiła pole krytycznoliterackich sporów. Kazimierz Czachowski pisał z uznaniem o „misternej drobiazgowości koronkowej roboty" w sposobie, w jaki Dąbrowska odtworzyła w swojej powieści kobiecy świat[274]. Z kolei Stanisław Piasecki protestował przeciwko głosom mówiącym o kobiecej narracji *Nocy i dni*, przekonując, że Dąbrowska jest „wolna zarówno od sentymentalizmu i czułostkowości, jak i natrętnego feminizmu"[275]. I wreszcie Adam Grzymała-Siedlecki wyczytał z powieści prowokacyjne pytanie skierowane do feministek o to, czy aby rzeczywi-

[273] Z podobnym zjawiskiem mielibyśmy do czynienia w przypadku *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, które przed wojną czytane było przede wszystkim jako powieść feminocentryczna, współcześnie zaś – jako epos narodowy.

[274] K. Czachowski, *Obraz współczesnej…*, dz. cyt., s. 211.

[275] S. Piasecki, *Epopeja rodziny Niechciców*, „ABC Literacko-Artystyczne" 1933, nr 90, przedr. [w:] tegoż, *Prosto z mostu*, Kraków 2003, s. 83.

ście możemy mówić o jakiejkolwiek inności i „wyższości" kobiecego sposobu widzenia i działania w świecie względem modelu męskiego[276]?

Nie jest moim celem analizowanie recepcji powieści Dąbrowskiej, choć wyraźnie widzę tu krytycznoliteracki problem z rozpoznaniem i zachowaniem kobiecej sygnatury tekstu, wchodzącej niejako w konflikt z tym wszystkim, co w literaturze uznawane za artystycznie wartościowe czy ważne. Paradoksem związanym z funkcjonowaniem *Nocy i dni* w przestrzeni kanonicznej było chyba jednak również to, że dzieło Dąbrowskiej nigdy do końca nie wyzbyło się swojej kobiecej „skazy"[277]. Być może dlatego Tadeusz Drewnowski – czytelnik uważny, wnikliwy, ale i oddany – odrzuca zupełnie trop czytania kobiecego *Nocy i dni*, podporządkowując niejako żeński pierwiastek powieści – męskiemu. Głównym wątkiem psychologiczno-moralnym jest tu – według badacza – „dorastanie Barbary do postawy Bogumiła", zaś narrator „z upodobaniem na każdym kroku ośmiesza i dezawuuje panią Barbarę"[278]. Za podstawną, choć być może niezbyt elegancko wyrażoną, uważa on również opinię Juliana Krzyżanowskiego, który w 1960 roku na wręczeniu Dąbrowskiej tytułu *honoris causa* Uniwersytetu Warszawskiego nazwał bohaterkę *Nocy i dni* „jędzą". Pisarka nie kryła wówczas w *Dzienniku* swojego oburzenia:

> Powiedzieć, że pomimo niesympatycznej jędzy Barbary, powieść się czyta z zajęciem, to byłby skandal dla zwykłego czytelnika, a dla profesora literatury – to skandal piętrowy!
> Pomyśleć, że dla tej postaci, dla Barbary, powieść głównie powstała (DXII, 40–41).

Dąbrowska bezskutecznie próbowała równouprawnić postać Barbary w świecie swojej powieści, ubolewając nad tym, że nikt poza Zofią Nałkowską i kilkoma cudzoziemcami nie dostrzegł znaczenia i nowatorstwa tej bohaterki literackiej. Dlatego odnotowuje w *Dzienniku* przeczytaną gdzieś przypadkowo interpretację *Nocy i dni* Stefana Gołębiewskiego – szkolnego nauczyciela z Bieżunia:

> Zauważył Barbarę! Żaden z krytyków ani historyków nigdy nie zainteresował się Barbarą, na której przecie stoi cała powieść. Barbara to matka naszego czasu. To pierwiastek nocy w *Nocach i dniach*. To protoplasta wszystkich (czy jedna z nich) alienowanych, kwestionujących i podejrzewających życie, jego sens, wartość i bezpie-

[276] A. Grzymała-Siedlecki, *Trzeci tom „Nocy i dni"*, „Kurier Warszawski" 1933, nr 87, s. 5. Zestawiam te trzy głosy, idąc za wstępem do pierwszego wydania krytycznego powieści w opracowaniu Ewy Głębickiej. Zob. E. Głębicka, *Wstęp*, [w:] M. Dąbrowska, *Noce i dnie*, Warszawa 2013, s. XXXII–XXXIII. Odwołuję się do trzytomowego wydania krytycznego powieści, numery tomów podawane w nawiasach różnią się więc od pierwotnej numeracji tetralogii Dąbrowskiej.

[277] Tego nacechowanego określenia używam za Maciejem Urbanowskim, który w tekście o związkach Dąbrowskiej i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wymienia właśnie „skazę kobiecości" jako jedną z przyczyn problemu z wizerunkiem pisarki-autorytetu. Zob. M. Urbanowski, *„Była w niej niepojęta skaza". Maria Dąbrowska i Gustaw Herling-Grudziński*, [w:] *Roz-czytywanie Dąbrowskiej*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz [publikacja pokonferencyjna w przygotowaniu].

[278] T. Drewnowski, *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1981, s. 201.

> czeństwo. Jeśli ja sama traktuję ją z lekką nutą ironii i dystansu, to samoobrona przed zbytnim solidaryzowaniem się z jej niepokojem (DXII, 208).

Co ciekawe, sam Drewnowski przytacza w *Rzeczy russowskiej* ten właśnie fragment *Dziennika* i… szybko unieważnia głos pisarki, korygując niejako możliwą lekturę jej dzieła.

> Ale te interpretacje mają swoje granice i nie sposób posuwać się tak daleko – jak to później wyobrażała sobie autorka – by panią Barbarę-katastrofistkę czynić główną ostoją powieści. Przy takim ujęciu *Noce i dnie* rozsypałyby się w proch[279].

W swojej interpretacji spróbuję pójść za głosem pisarki i przyjrzeć się bliżej temu, kim jest Barbara, a także co ją łączy (lub dzieli) z innymi bohaterkami powieści, zwłaszcza zaś z córką Agnieszką.

Pannę Ostrzeńską poznajemy najpierw w otoczeniu przyjaciół ze studiów jej starszego brata – Daniela. Towarzystwo traktuje Barbarę jako tylko trochę młodszą partnerkę do rozmów, które dla dorastającej dziewczyny są nie tylko pełne pasji, ale i stanowią prawdziwe źródło wiedzy o współczesnym świecie. Tematy dyskusji dotyczą głównie historii społecznej i naturalnej, padają nazwiska Darwina, Huxleya i Buckle'a. W kalinieckim salonie śpiewa się również patriotyczne pieśni i ballady Mickiewicza, wiersze opłakujące klęskę powstania listopadowego, gra się etiudę rewolucyjną, „powstańcze" preludium Chopina i sonatę patetyczną Beethovena. Latem towarzystwo spędza wspólne chwile na wsi, spacerując nad rzeką czy tańcząc do białego rana. Dorastająca dziewczyna czuje się częścią tego tętniącego życia, jest szczęśliwa, choć i doznaje bardzo szybko bolesnego uczucia niższości wobec przyszłej bratowej Michasi Ostrzeńskiej. Przy tej młodszej, ale „rozrośniętej, pysznie zbudowanej" kobiecie, szczupła i nieco „chłopięca" panna Barbara wydaje się sobie jakby przezroczysta. Adoracja ze strony Tolibowskiego, jego uwaga i miłe gesty dają jej poczucie własnej wartości, pozwalają wyjść z cienia i zbudować relację nie tylko z mężczyzną, ale przede wszystkim z samą sobą.

To dlatego Barbara tak silnie przeżyje porzucenie przez niego – zamanifestuje to również swoim wyglądem – zetnie włosy, włoży czarną suknię, będzie żyć jak ascetka, przez co znajomi zaczną nazywać ją „klerykiem". Powracające przez całego życie wspomnienie Tolibowskiego można by zapewne odczytywać jako nieodżałowaną stratę tamtej pierwszej, prawdziwej miłości. Wydaje mi jednak, że w istocie za tym „kompleksem erotycznym" kryje się w *Nocach i dniach* opowieść o zawiedzionej kobiecej ambicji i urażonej dumie. To dlatego w dramatycznej scenie kłótni z Bogumiłem, któremu żona wygarnia zbyt bliskie i pokątne relacje z jej siostrą, a ten podejrzewa ją o zwykłą zazdrość, rozzłoszczona Barbara wykrzykuje: „[…] ja nie jestem zazdrosna i nie o ciebie mi idzie ani o to, co tam czujesz. Ja nie mogę znieść, żeby mówiono, że i ty mnie opuszczasz dla innej. Rozumiesz?" (NDI, 186).

[279] Tamże, s. 204.

Barbara nadal nosi w sobie upokorzenie, jakiego doznała w relacji z Tolibowskim, który bez słowa wyjaśnienia zostawił ją, by ożenić się z majętną, choć głupią panną. Nie jest on już jej „idealnym kochankiem", choć czasem zastanawia się, czy u jego boku byłaby szczęśliwsza. Wydaje się jednak, że skompromitował się on w jej oczach jako człowiek wartości – to nie do końca jego stratę opłakuje żona Bogumiła, gdy wspomina słynne nenufary. W moim przekonaniu Barbara nie może odżałować samej siebie z tamtych czasów, kiedy wszystko jeszcze, cały świat, stał przed nią otworem. Dąbrowska pokazuje poprzez bohaterkę swojej powieści intrygujący ją samą splot ambicji i miłości, nie tylko jednak odsyłający do sfery erotycznej, w której kobieta chce doświadczyć swojej siły. Istotne jest również to, jak wyraźnie autorka *Nocy i dni* podkreśla występujący w życiu Barbary rozdźwięk między jej aspiracjami – marzy o studiach wyższych, o byciu inteligentką w dzisiejszym tego słowa znaczeniu – a możliwościami. Panna Ostrzeńska nie ma narzędzi, by zrealizować rozbudzone w niej ambicje, co rodzi frustrację i poczucie przegranej. „Ambicje rosły w długie, nie zajęte godziny, a w końcu stawały się tak nienasycone, że pani Barbara przestawała się czuć w możności zaspokojenia choćby jednej" (NDI, 71). Ani przed ślubem, ani po nim, nie potrafi im sprostać, nie umie też o nich jednak zapomnieć, stąd ciągłe rozczarowania własnym życiem i sobą samą: „Jestem do niczego. Jako matka, jako żona, jako wszystko" (NDII, 273) – powtarza sobie i Bogumiłowi.

Poczucie życiowej porażki potęguje w bohaterce także fakt, że nie spełnia się ona w tradycyjnych dla kobiety rolach gospodyni, matki czy opiekunki. Nie lubi kuchni i gotowania, mimo krawieckiego wykształcenia z niechęcią szyje, nie potrafi uchronić własnego dziecka przed śmiercią. Co może jeszcze tragiczniejsze, nie udaje jej się towarzyszyć w ostatnich chwilach nikomu ze swoich bliskich. Dąbrowska tak skonstruowała sceny pożegnań, że Barbara, choć opiekuje się chorymi, nigdy nie będzie obecna w chwili, w której odchodzą. W tej symbolicznej – i jak pisały Sandra Gilbert i Susan Gubar – kobiecej funkcji „anioła śmierci" zastąpi ją zwykle Bogumił (stojący przy łóżku jej matki, Piotrusia, Janusza Ostrzeńskiego)[280]. W ten sposób Barbara nie może skonfrontować się ze śmiercią, której obecność stale we wszystkim wyczuwa. Ona nie rozumie, „po co to wszystko toczy się, mija" (NDI, 60). Potęguje to jej poczucie absurdu istnienia, okrucieństwa wpisanego w ludzki los, wobec którego gniewnie się buntuje. „Dla mnie śmierć jest zbyt straszną rzeczą, żebym mogła się z tymi głupstwami pogodzić" – odkrzykuje Bogumiłowi, który liczy, że żona wyda w kuchni rozporządzenia dotyczące stypy. „Nie znoszę tych wszystkich obrządków, przy których głównie idzie o to, żeby się najeść i napić. I żeby klechy miały okazję do pokazywania swoich magicznych sztuk" (NDII, 56).

To chyba miała na myśli Dąbrowska, gdy mówiła o Barbarze jako o protoplastce wszystkich *angry young men* – o jej wewnętrznej niezgodzie na przemi-

[280] Barbara pożegna tak naprawdę tylko szwagra Kociełłę, z którym łączy ją tragiczna, ale niedopowiedziana bliskość.

jalność, nietrwałość ludzkich wysiłków, a także stan egzystencjalnego wykorzenienia. Bohaterka *Nocy i dni* nie może odnaleźć dla siebie miejsca – ani na wsi, ani w mieście, ani wśród ziemian, ani wśród mieszczan, to zaś czyni ją „wiecznie głodnym duchem": karmiąc innych, sama pozostaje nienasycona. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że Barbara ma w sobie „mrok" – ten rodzaj wewnętrznego niepokoju, który rzuca się zawsze cieniem na to, co robi – lecz także dlatego, że jest kobietą okresu przejściowego. Oczekuje ona innego życia, ale jednocześnie nie ma siły, przekonania i narzędzi, by przekuć swoje marzenia w czyn. Dlatego nader często rezygnuje z realizacji własnych pragnień, zwłaszcza w relacji z Bogumiłem. Tak dzieje się też w sferze erotycznej: gdy po początkowym okresie fascynacji miłością fizyczną jej oczekiwania jako kobiety nie zostają przez męża spełnione, wycofuje się z aktywności na tym polu. Bogumił nie potrafi odkryć, czego pragnie Barbara, która chce, „żeby Bogumił był za dnia uważny, delikatny i czuły wobec niej niby książę, lecz by w nocy poczynał z nią sobie bardziej bezwzględnie i według własnej chęci" (NDI, 110–111). On tymczasem postępuje dokładnie odwrotnie…

Świat, do którego chce przynależeć Barbara, to jednak przede wszystkim świat fikcji intelektualnej, podniet duchowych, dyskusji, książek, teatru, ale traci z nim kontakt i nie potrafi do niego wrócić. Barbara ze wstydem odkrywa, że zasypia nad książką, rzadko sięga po gazety, nie umie już prowadzić konwersacji. Jej samej wydaje się, że rzeczywistość nie dorasta do jej wyobrażeń i jednocześnie przerasta jej siły – stąd ciągłe poczucie porażki. Pani Niechcic odczuwa trud swojej pracy, lecz nie czerpie z niej satysfakcji, nie widzi bowiem efektów codziennej krzątaniny: patrzy na swoje życie analitycznie, w szczegółach, nie potrafiąc syntetycznie objąć jego rozmiaru. Toteż nie „zobaczy" ona tak naprawdę swojego kwitnącego ogrodu, spiżarni pełnej przetworów, domu, który dzięki jej zabiegom staje się piękny, potraw, które Bogumiłowi smakują, dorastających zdrowo dzieci, męża, który chce ją mieć u swojego boku.

To, co ją uspokaja w momentach szczególnie trudnych lub w chwilach samotności, to robienie szydełkowych ząbków. Odziedziczony po matce majolikowy wazonik z namalowanym strzelcem, który służy do wykonywania robótek ręcznych, to wyraźny, choć ambiwalentny znak ciągłości kobiecej genealogii. Znak, który kojąco przypomina o powtarzalności ludzkich losów, ale i potęguje nieprzyjemne wrażenie dreptania w miejscu. Wiele się jednak zmienia w świecie pani Barbary za sprawą Agnieszki.

Początkowo dziewczynka wydaje się matce obca – w postawie córki wobec świata ujawnia się bowiem to, co Barbarę tak różni od Bogumiła: a mianowicie zgoda na zmienność i przemijalność wpisaną w ludzką egzystencję. Agnieszka wydaje jej się pozbawiona głębszej uczuciowości i podobna do męża: „Bronisz ją – bo ma twoje usposobienie. Ty też tak …do każdego jesteś niby przywiązany, ale bez każdego możesz się obejść" (NDI, 209). Wkrótce jednak okaże się, że emocjonalna obojętność jest przejawem niezależności i samowystarczalności, która wcale nie czyni z dorastającej dziewczyny nieszczęśliwej samotnicy. Ag-

nieszka ma ogromny apetyt na życie – w dosłownym i metaforycznym sensie. Inaczej niż matka – dla której jedzenie jest przykrym obowiązkiem – uwielbia smakołyki, a mimo to nie prowadzi jej to do obżarstwa czy nudy. Oddaje się namiętnym przyjaźniom z koleżankami na pensji, lecz akceptuje również fakt, że jej uczucia zmieniają się, czasem gasną, a czasem wybuchają na nowo, tym razem wobec kogoś innego. Podejmuje ryzyko w miłości i chociaż przeżywa rozczarowania (nieudany związek z przynoszącym kobietom samozniszczenie Januszem Ostrzeńskim), to nie stanie się niczyją ofiarą. Widzi otaczającą ją kruchość istnienia, ale nie da się obezwładnić melancholijnemu znieruchomieniu. Wchodzi w świat dziewczęcej rywalizacji, lecz rozbudzone na pensji intelektualne ambicje nie sparaliżują jej działań, skazując na poczucie winy wobec innych i siebie, tylko popchną do świata, zmotywują do podejmowania coraz to nowych wyzwań. W rezultacie Agnieszka będzie robić to wszystko, o czym pani Barbara marzyła, ale nie mogła bądź nie umiała wcielić w czyn – będzie studiować, angażować się politycznie, kochać. Wyposażona w zmysłowość, witalizm i mężność Bogumiła, na wielu płaszczyznach córka wydaje się przeciwieństwem swojej wiecznie zatroskanej, ascetycznej i zlęknionej matki.

A jednak Dąbrowska zadbała o to, by wpisać Agnieszkę w kontinuum kobiece i uczynić ją przez to postacią podwójną. Dziedziczy ona po babce Ostrzeńskiej „ukośny uśmiech", czyniący jej twarz intrygująco niesymetryczną, po Barbarze zaś niski i silny ton głosu, przebijający się niespodziewanie w jej zwykle dziewczęcej mowie. Matka towarzyszyć będzie córce w chwili inicjacji, gdy leży w łóżku z powodu pierwszej miesiączki, trzymając za rękę i pomagając jej w ten sposób zaakceptować przemianę, która w niej zaszła. Wykształcenie, w którego emancypującą moc wierzyły obie Ostrzeńskie, stanie się rzeczywiście jej punktem wyjścia do podjęcia aktywności politycznej i społecznej. Agnieszka będzie należeć do pierwszego pokolenia ziemianek-inteligentek, które poszukują innego niż pozytywistyczny czy romantyczny modelu zaangażowania kobiet we wspólnotę. Dlatego podąża ona odmienną drogą niż wujenka Michalina, stawiająca na działalność dobroczynną i przedsiębiorczość, rozbudzającą wśród Polaków pragnienie „zdrowego interesu osobistego" czy też rejentowa Holszańska, pochylająca się interwencyjnie i humanitarnie nad patologiami życia miejskiej biedoty.

Czytane w tym kontekście *Noce i dnie* stanowią dyskusję na temat zmieniających się modeli emancypacji – nie tylko kobiet zresztą, ale również ich. To, że pisarka odrzuca zarówno romantyczne schematy fabularne utworów Mickiewicza i Żeromskiego – w którym to mężczyzna odchodzi, by realizować w przestrzeni publicznej swój wielki czyn – jak i pozytywistyczny wzorzec znany z dzieł Orzeszkowej – zakładający konieczność wyrzeczenia się przez kobietę szczęścia osobistego, by w ogóle móc działać – widać najlepiej, gdy Agnieszka wyjedzie na studia, zakocha się w działaczu socjalistycznym i sama zacznie myśleć o swojej pracy dla innych. Wiążąc się z Marcinem Śniadowskim, nie zgadza się ona na rozgrywanie jej uczuć. Gdy chłopak oświadcza, iż „powinni

się ze sobą przestać widywać, ponieważ jest im z sobą nadto dobrze" (NDII, 525), nie przyjmuje jego „męskiej" – jak to ujmuje – logiki. Wyczuwa, że polega ona na usilnym i represjonującym uczucia rozdzielaniu tego, co osobiste, i tego, co publiczne, a przy okazji służy często do kamuflowania zwykłej nieszczerości w relacjach z kobietami. Wkrótce okazuje się przecież, że Śniadowski romansuje nie z nią jedną.

Rzeczywiście Marcin postrzega miłość i seksualność jako siły zagrażające polityce, naruszające czystość i szlachetność porządku idei, na którym została zbudowana. Stąd też nie znajdzie on uznania ani nawet sympatii dla heroicznej (zdaniem Agnieszki) decyzji Anki Niechcic, która wychowuje syna w wolnym związku, bez wsparcia rodziny. Z pogardą mówi o jej emancypacji: „To, co ona zrobiła, każda kotka potrafi. W tym jednym rade byście rewolucjonizować życie, oczywiście… na korzyść waszych instynktów" (NDIII, 140)[281]. Dla poważnego socjalisty prywatne nie jest polityczne, cielesne instynkty powinny zaś podlegać ścisłej i oczyszczającej kontroli rozumu. Trudno nie odnieść wrażenia, że wypowiedzi Marcina do złudzenia przypominają słowa Ignacego Fika czy Edwarda Boyé z czasu sporu socjalistów o społeczny wymiar projektu „życia świadomego". Zachowując swoje krytyczne zdanie, Agnieszka nie wdaje się w dyskusję z mężem, nie wyrzuca mu – jak Irena Krzywicka – że „socjalizm polski jest radykalny jedynie na terenie politycznym", że trąci dulszczyzną i obskurantyzmem[282], lecz zaczyna szukać własnej, osobnej drogi realizacji. Co ciekawe, jej decyzji, by zostawić męża, wyjechać do kraju i rozpocząć samodzielną pracę na polskich wsiach, Marcin nie potrafi odczytać inaczej jak tylko w kategorii (słusznego) wyrzeczenia się kobiecej przyjemności, hartowania woli i samopoświęcenia.

Nie przypuszcza nawet, że Agnieszka kieruje się swoją „ekonomią miłosną", polegającą na stymulującym wytwarzaniu „braku": „Brak! – powtarzała – stworzyć jakiś brak… Pełnia życia, o której marzyłam, jest tylko w braku" (NDIII, 108). Powrót do „panieńskiego" życia, na który decyduje się młoda mężatka, opuszczając Marcina, nie jest bynajmniej formą autorepresji, wręcz przeciwnie – drogą do utrzymania siebie w stanie pragnienia, bo tylko ono motywuje

[281] Również w wątku Marii Hłasko i jej dyskusji ze Stefanem Olczakiem, pochodzącym z ludu młodym rządcą, Dąbrowska wprowadza pytania o płeć socjalizmu i o to, kto ma autorytet do jego zdefiniowania. Oczytanemu w teoriach socjalistycznych Olczakowi wydaje się, że właściwie pojmuje ideę socjalizmu, na co nie chce przystać starsza kobieta, używając przy tym argumentu swego wyższego pochodzenia. Jak się okazuje, kobiety (w tych dyskusjach Hłaskę wspiera Barbara) bronią bardziej elastycznej definicji socjalizmu jako „wrażliwości społecznej", która kieruje je w stronę dobroczynności, uznawanej przez Olczaka za przestarzałą formę aktywności. Sam Olczak, posiłkując się Marksem, pojmuje socjalizm nie w społecznych, międzyludzkich, lecz politycznych i systemowych kategoriach, domagając się rewolucji. Spór zresztą między nimi nie dzieli ich definitywnie, nie wydaje się też na kartach powieści rozstrzygnięty na czyjąkolwiek stronę (NDII, 114–115).

[282] Zob. I. Krzywicka, *Nieporozumienie i zła wola*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 46, s. 8 (przedruk: *Kontrola współczesności*).

ją do działania. Agnieszka nie identyfikuje erotycznego z politycznym, jednak dostrzega między nimi pewną ciągłość: szczęście osobiste warunkuje chęć do działania i je powiększa, ale samo bierze się raczej z podjęcia pewnego ryzyka – ryzyka utraty, rozdzielenia ostatecznego, tymczasowości. Nigdy przecież nie można mieć pewności, że rozstanie nie okaże się definitywne.

Jest jeszcze inny wymiar osobistego, który akceptuje Agnieszka, wchodząc w przestrzeń zaangażowania – daje się ona uwodzić ideom i ich głosicielom. „Ulegasz mnie. Wszystkie swoje teorie do tego dorabiasz" (NDIII, 81) – wyrzuca narzeczonej Marcin, lecz ona nie widzi w tym niczego ujmującego jej samodzielności. Nie chodzi zresztą tylko o relację ze Śniadowskim, jej pierwszym przewodnikiem po świecie polityki, ale także o stosunek do Tytusa Niechcica – mentora kooperatystów i jej dalekiego krewnego, który w powieści – oprócz tego, że stanowi literacki portret Edwarda Abramowskiego – nosi też wyraźne rysy „figury ojcowskiej". Brodaty starszy pan, do którego Agnieszka czuje więcej niż sympatię, „rozkochuje" ją w idei spółdzielczości. I choć Marcin nieco krytycznie przygląda się z boku temu „uwiedzeniu" żony, narrator daje nam – słowami samego Tytusa – wyraźny sygnał, że to nie przypadkowe „zbłądzenie": ulegając emocjom (i ideom), Agnieszka zachowuje „w rękach miarę rzeczy jak rycerz z Apokalipsy" (NDIII, 100).

Autorka *Nocy i dni* nie „karze" swojej bohaterki za takie sentymentalne podejście do polityki, nie pozwala jej nikomu skrzywdzić czy zwieść. Nie czyni z niej jednak anioła niewinności, wręcz przeciwnie, świadomie kieruje ją w stronę wszystkiego, co mogłoby ją zniszczyć, zepsuć, zgubić jako kobietę i jako człowieka, chce, żeby otarła się o rozpacz, pokusę bierności, amoralności czy rezygnacji. Nie o test z prawości i moralnej czystości tu jednak chodzi, lecz raczej o zdobywanie przez bohaterkę życiowej mądrości – na drodze do wiedzy i samoświadomości Agnieszka nie musi wyzbywać się uczuć. Dąbrowska nie buduje zatem opozycji racjonalnego i emocjonalnego, pokazuje je raczej w dynamicznym splocie, czasem w konflikcie, a czasem w tożsamości. Co więcej, zachowując zdolność do rozkochiwania się w ideach, córka Barbary chroni się przed chłodnym dogmatyzmem każdej ideologii, a także logiką, która domaga się zawsze podporządkowania „ja" interesowi wspólnotowego „my". Dzięki temu, angażując się społecznie, może ona pracować twórczo. Dzięki temu również udaje jej się zachować dystans wobec męskich autorytetów: ojca, męża i wreszcie politycznego mentora Tytusa Niechcica bez przymusu wyrzeczenia się życia.

„Znać miarę rzeczy" – to wielka sztuka i wielki wysiłek oznaczający konieczność poszukiwania własnej ścieżki. Mimo zaangażowania i pewnej wspólnoty wartości, jakie dziewczyna podziela ze środowiskiem młodych, lewicowo-demokratycznych działaczy, nie będzie chciała opowiedzieć się po stronie żadnej z podsuwanych jej ideologii. „Ja rzeczywiście nie przystaję do żadnego programu czy obozu. Należę chyba do czegoś, co się w nic nie mieści. Nie umiem

żyć namaszczonymi, oficjalnymi prawdami" (NDIII, 293). To zresztą nie tyle zachowawczość człowieka, który ostrożnie i z dystansu chce ważyć racje, lecz jakaś instynktowna wiedza, że prawda jest czymś złożonym, relacyjnym. Polityka nie zbawi świata – być może dlatego Agnieszka tak wielkie nadzieje pokłada w idei kooperacji, która proponuje wizję wspólnoty opartą na współpracy, solidarności i miłości. Projektuje ona swoją Polskę, kraj, w którym ludzie „tak pokochają krew płynącą w żyłach bliźniego, jak dziś kochają – rozlaną" (NDIII, 309).

Kiedy Marcin orientuje się, że stawką, o jaką gra Agnieszka, jest jej wewnętrzna niezależność, dopytuje się w liście, czy oznacza to, że ją utracił:

> […] wiem, że im bardziej samodzielnym człowiekiem się stajesz, tym bardziej tracę cię, gubię w przestworzach. Ach, gdybyś mogła być taka jak jesteś, sto razy bardziej rozdana sprawom, ludziom, a tak oddana mnie jak byłaś… Jak ja tobie… (NDIII, 313).

Odpowiedź (twierdząca) padnie tylko w myślach adresatki, choć przecież żadna małżeńska katastrofa tu nie nastąpi. Agnieszka żyje jak panna i jak mężatka – zaś autorka *Nocy i dni* zadbała, by narracyjnie żadne złośliwe głosy na ten temat nie doszły do uszu czytelnika.

Na marginesie trzeba dodać, że autorka powieści „oszczędziła" również inną postać kobiecej aktywistki. Chodzi rzecz jasna o Marię Hłasko, przybyłą z Rosji polską nauczycielkę, społecznicę, która oddając się pracy u podstaw, szerzyła z oddaniem idee socjalistyczne wśród serbinowskich chłopców. „Sympatyzowała raczej z moralną stroną socjalizmu, zgodną, na oko przynajmniej, z jej pełnym współczucia dla wszystkich cierpiących usposobieniem" (NDII, 103). To postać podobna nieco do Siłaczki, z wyrzeczeniem dźwigającej na swoich barkach ciężary misji społecznej. Dąbrowska nie tylko jednak daje jej wypowiedzieć swój żal – za miłością, za macierzyństwem i szczęściem rodzinnym, ale nie pozostawia jej w tym poczuciu rozgoryczenia i bezsilności. Czy opowiadając jej dalsze losy, pisarka przypominała biografię prawdziwej postaci kryjącej się za literacką fikcją Żeromskiego – Faustyny Morzyckiej (1864–1910): córki powstańca styczniowego, społecznicy i wiejskiej nauczycielki z Nałęczowa, która w 1907 roku przystąpiła do Frakcji Rewolucyjnej PPS-u, a dwa lata później wzięła udział w zamachu bombowym na carskiego urzędnika Lwa Uthofa[283]? Siłaczka z *Nocy i dni* też opuszcza Serbinów, by dołączyć do rewolucjonistów. Pozostaje co prawda kobietą bez mężczyzny, niemniej jednak jej „dziewictwo", choć okupione wyrzeczeniem, nie wybrzmiewa ostatecznie przegraną, w tym sensie, że nie pozostało ono puste czy jałowe. Inaczej niż u Żeromskiego, ale także inaczej niż w rzeczywistości (Morzycka popełniła samobójstwo w celi

[283] M. Rudaś-Grodzka, *Powstańcy styczniowi i ich córki terrorystki*, [w:] *1863. Narodziny Nowej Polski*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, A. Wróbel, E. Serafin, Warszawa 2016, s. 191. Tu trzeba dodać, że badaczka zaznacza również zbieżność między losami powieściowej Anki Niechcic oraz Marii Bohuszewiczówny, jednej z ostatnich przywódczyń organizacji robotniczo-rewolucyjnej Proletariat, skazanej za działalność polityczną na zsyłkę na Syberię, gdzie zmarła. Obie „biografie" rozpatruje autorka w kontekście silnej, ale i niejednoznacznej relacji córki ze słabym, popadającym w bierność ojcem. Tamże, s. 173.

więziennej), powieściowa nauczycielka-rewolucjonistka doświadcza spełnienia w działaniu, nie w ofierze z siebie.

Agnieszka odcina się jednak wyraźnie od bohaterek polskiego kanonu, uwznioślanych za pomocą ideologii samopoświęcenia. Co ciekawe, jest inna również od postaci znanych z tradycji kobiecej (feministycznej), zarówno dziewiętnastowiecznej, jak i międzywojennej. Nie jest ani Siłaczką, ani ascetyczną i dziką Seweryną z *Dwóch biegunów* Orzeszkowej, która rozczarowana światem żyje w swojej puszczy i w wiecznej żałobie po bracie-powstańcu powtarza sobie przykazania Antygony „nie wolno" i „nie powinnam"[284]. Nie jest też Heleną Solańską z dylogii powieściowej Ireny Krzywickiej pt. *Kobieta szuka siebie*, którą miłość do mężczyzny wyzwoliła z samotności tylko po to, aby zagubić ją znowu, zatopić w czymś, „co nie było nią samą" i która pociechę czy ocalenie odnalazła dopiero w samotnej pracy na rzecz innych[285]. Dąbrowska zrobiła więc wszystko, by wyrwać swoją bohaterkę z fabularnego (ale i przecież społecznego) schematu, w którym kobieta musi zapłacić osobistym za publiczne lub też poświęcić publiczne dla osobistego.

A tego najbardziej obawiała się Barbara bacznie obserwująca córkę. Agnieszka nie tylko nie podzieliła losu „rozdartej" i wykorzenionej matki, ale pokazała jej, że w podwójności i nieumiejscowieniu realizuje się zmiana, w którą tamta jednocześnie wątpiła i na którą czekała. Intuicyjnie Barbara zaczyna ufać ryzykownym decyzjom, jakie podejmuje córka – to dlatego w powieści nie dochodzi między nimi do konfliktu. Wydaje się wręcz, że choć tak różna, córka jest tu pozytywnym dopełnieniem matki, „pośredniczką", za pomocą której wiecznie zagniewana i strapiona Barbara stopniowo godzi się ze światem. Po śmierci Bogumiła i sprzedaży majątku, gdy zewsząd docierają niepokojące wieści o politycznym wrzeniu, samotna wdowa w pustym domu powinna pogrążyć się w czarnej rozpaczy. Melancholia i niezgoda Barbary znajduje jednak największe pokrzepienie w miejskim gwarze i w oczekiwaniu na listy od dzieci, a zwłaszcza od najstarszej córki. Z jej relacji o czytanych książkach, oglądanych spektaklach, wystawach, toczonych rozmowach wyziera świat, o jakim kiedyś marzyła, i teraz, dzięki Agnieszce, staje się on jakby trochę bliższy. Gdy pierwsze bomby spadają na Kaliniec i dotychczasowe życie rozpada się w proch, pani Barbara jest już na to przygotowana, dlatego na rozklekotanej furmance Szymszela poczuje się nagle „jak u siebie".

Noce i dnie, odczytane jako opowieść o matce i córce, okazują się historią o emancypacji wyśnionej i prześnionej, możliwej i niemożliwej, a przez to stają się tekstem naznaczonym podwójną kobiecą sygnaturą – tekstem, który:

> […] jest jednocześnie zaangażowanym, politycznym, wyrażającym podmiotowość, ale i biernym, wyrażającym patriarchalne resentymenty. Tekstem uwidaczniającym

[284] G. Borkowska, *Orzeszkowa i sprawa Antygony*, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 19–32.

[285] A. Araszkiewicz, *Inna inicjacja…*, dz. cyt., s. 263–264.

kobiecość, jako wiązkę, jako nieredukowalne, wieloaspektowe pole działania historii i otwierania nowego czasu, nowej narracji, nowej przestrzeni[286].

Noce i dnie jako klasyczny gobelin

Dąbrowska przygotowuje się do pisania *Nocy i dni* jak prawdziwa realistka – prosi matkę o spisanie swoich wspomnień z młodości, przegląda jej listy do siostry Julii Gałczyńskiej, a także swoją korespondencję z czasów studenckich z mężem Marianem. Wertuje strony „Gazety Kaliskiej" z lat 1900–1914, zagląda do źródeł i opracowań historycznych, a także do swoich własnych tekstów publicystycznych sprzed 20 lat, by w nich znaleźć uczucia i myśli jej pokolenia. Czyta, wierząc, że w słowie pisanym utrwalona została jakaś prawda o rzeczywistości.

Drugą, nie mniej ważną sferą, z której czerpie Dąbrowska realistka, są wspomnienia własne i innych, w czym – jak sama przyznaje – podąża za radą francuskiego klasyka Stendhala, który doradzał, by pisząc, zawsze myśleć „o kimś rzeczywistym" (DII, 110). Praca przypominania jest dla niej formą patrzenia na przeszłość z dystansu, który umożliwia dostrzeżenie nowych znaczeń w tym, co przeżyte, pozwala inaczej widzieć rzeczywistość. To istotna kwestia, bo jak twierdzi Ewa Głębicka, realizm Dąbrowskiej nie będzie polegać na postulowanym przez Nałkowską „pisaniu rzeczywistości"[287], lecz na wydobywaniu z niej ukrytego sensu, „destylowaniu" treści, odnajdowaniu nowych, niewidocznych wcześniej powiązań. W przypadku wspomnienia to nie prawda faktu jest miarą jego autentyczności, lecz prawda przeżycia oraz plastyczność obrazu, który ją odda. Podkreśliłam słowo „wydobywanie", ponieważ to ono nadawałoby epickiej malarskości *Nocy i dni*[288] pewien specyficzny rys, powodujący, że – jak pamiętamy – to metafora rzeźbiarska (wykuwania) wydawała się samej Dąbrowskiej najbliższa określenia jej techniki twórczej.

Uwypukla ono również znaczenie pracy – niemal fizycznej, znojnej, przeciągającej się – nad ogromnym przecież materiałem i nasuwa pytania, z czego wynikały największe rozterki pisarki w trakcie powstawania *Nocy i dni*. Pojawia się przecież wiele trudnych momentów, kiedy Dąbrowskiej wydaje się, że nie

[286] I. Iwasiów, *Powieść w obiegach. Lata osiemdziesiąte i kontynuacje*, [w:] *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 136–137.

[287] E. Głębicka, *Wstęp*, [w:] M. Dąbrowska, *Noce i dnie*, dz. cyt., s. XXX. Badaczka, jak mi się zdaje, utożsamia postulat Nałkowskiej z „wiernym odtwarzaniem przeszłości", zapominając jednak, jak bardzo postulaty formalne (rezygnacja z konstrukcji, prostota formy) wynikały z etycznego stosunku pisarki do rzeczywistości. Niemniej jednak istotnie widać różnicę w sposobie patrzenia na rzeczywistość i osiągania prawdy przedstawienia. Wydaje się, że o ile Nałkowska chce patrzeć „ze środka" wydarzeń, by dotknąć życia, Dąbrowska oddala się, by za jakiś czas dopiero zrozumieć prawdziwy sens wydarzeń.

[288] Zauważano już wcześniej pewne podobieństwa malarskiej techniki twórczej Thomasa Manna i Marii Dąbrowskiej. Zob. E. Głębicka, *Dąbrowska (nie)znana. Szkice*, Warszawa 2016, s. 153.

podoła swoim zamiarom. Jak się okazuje, przede wszystkim dlatego, że to, co osobiste i autobiograficzne, wchodzi w konflikt z tym, co publiczne i wspólnotowe: „Ja nie mam żadnej ideologii. Jedyne, co mną kieruje, to miłość do ludzi i życia i współczucie. A to za mało, żeby pisać" (DII, 100). Dwa miesiące później przestaje już jednak korygować swój zamysł twórczy: „Nic nie chcieć dowodzić. Przed zadziwionymi oczyma rozpostrzeć obraz świata. Tak chcę pisać" (DII, 103).

Początkowo więc Dąbrowska obawia się, że brakuje jej ideologii rozumianej jako ważny problem czy system wartości, o który można się spierać. Współczucie i miłość do ludzi, będące podstawą jej stosunku do świata, wydają jej się zbyt wątłe, by mogły stać się źródłem idei. Pisarka rezygnuje jednak ostatecznie ze „światopoglądu" na rzecz „światooglądu", pragnie „unaoczniać", nie „dowodzić", chce stworzyć artystyczny obraz świata – zadziwiający swoim rozmachem, panoramiczny, żywy. Ideologia ustępuje miejsca czystej epice?

I tak, i nie. Dąbrowska w autokomentarzu z 1932 roku przyznawała, że pisząc powieść, kierowała się przede wszystkim artystycznym zamiarem oddania „miłości do toczącego się i przemijającego życia"[289], nie zaś chęcią podjęcia problematyki społecznej. Trzeba jednak pamiętać, że miłość, braterstwo, współczucie były dla Dąbrowskiej kooperatystki, uczennicy Abramowskiego i czytelniczki Petrażyckiego wartościami posiadającymi wielką, choć niedocenianą siłę polityczną – siłę stwarzania wspólnoty, społeczeństwa. Artystyczny zamiar przedstawienia panoramicznego, ruchomego obrazu życia inteligencji polskiej na przełomie XIX i XX wieku był z pewnością podszyty tego rodzaju „ideologią emocjonalną". Już jednak w latach 30. XX wieku niektórym krytykom wydała się ona staroświecka, sentymentalna, nie-nowoczesna, skoro zarówno o realizm, jak i polityczność *Nocy i dni* toczono spory?[290] Przypomnijmy opinię Gombrowicza na temat możliwego „dziedzictwa" kobiecej powieści realistycznej:

> Oto *testimonium pauperitatis*: powieść owego czasu opierała się głównie na kobietach i była jak one. Okrągła w liniach, miękkawa, rozlazła. Sumienna, drobiazgowa, dobrotliwa, czuła […] Nikt nie neguje talentu tym Dąbrowskim, Nałkowskim, do Gojawiczyńskiej włącznie, ale czyż ta rozpływająca się w kosmosie babskość mogła w jakiś sposób ukształtować świadomość narodu[291].

Epickość dzieła Dąbrowskiej – zbyt kobieca, drobiazgowa „okrągła w kształtach" – jak pisał Gombrowicz, ujmująca historię polskiej inteligencji z perspek-

[289] M. Dąbrowska, *„Noce i dnie" wypadkiem literackim sezonu. Maria Dąbrowska o swojej nowej powieści*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 2, s. 2.

[290] Swój głos sprzeciwu wobec uznania dla epickiej wielkości dzieła Dąbrowskiej, jak też nowoczesności jego realizmu zgłaszali: K. Troczyński czy K. Wyka, po wojnie zaś swoje zastrzeżenia zgłaszali (głównie z pozycji marksistowskich): M. Kierczyńska, W. Maciąg, E. Korzeniewska czy M. Janion. Zob. fragmenty o recepcji powieści: E. Głębicka, *Noce i dnie*, [w:] *Dąbrowska (nie)znana*, dz. cyt., s. 216–232.

[291] W. Gombrowicz, *Dziennik (1953–1956)*, t. 1, Paryż 1982, s. 213–214.

tywy partykularza – jak określał to Jerzy Kowalski – wielu rozczarowywała: bez „silnej ideologii" dzieło wydawało się pozbawione historycznej ważności[292].

I choć Karol Zawodziński mówił o jego „bezinteresownym realizmie" jako szczytowym osiągnięciu w polskiej tradycji powieściowej, którego sukces wskazywał wyraźnie na „zmianę dominanty estetycznej"[293] dwudziestolecia i zwycięstwo nad resztkami młodopolskiej maniery literackiej, to jednak od samego początku *Noce i dnie* lokowane były na pograniczu epok. Dzieło Dąbrowskiej tyleż wytyczało nowe ścieżki, ileż zamykało pewien okres w dziejach polskiej literatury, przynależąc jednak do przeszłości.

Co więcej, ów plastyczny, epicki rozmach *Nocy i dni* podsuwał zwłaszcza krytykom-apologetom być może nazbyt optymistyczną interpretację wizji świata zawartej w powieści[294]. Jej rzecznikiem miał być przede wszystkim Bogumił, którego postawa oparta na zgodzie, harmonii, ufności i pracowitości, odczytywana była jako ideał życia w ogóle, i to pomimo faktu, że przecież temu bohaterowi Dąbrowska każe odejść w rozżaleniu, rezygnacji. Andrzej Mencwel zwraca uwagę na jedno zdanie ze zbioru aforyzmów pisarki, w którym najlepiej wyraża się jej filozofia życiowa i twórcza: „Najcenniejsze źródło męstwa i spokoju płynie z przyjęcia groźnej prawdy, że istnienie jest i może być jedynie tragedią"[295].

To nie tylko aforyzm, to również słowa narratora *Nocy i dni*, które padają w scenie wyjazdu Barbary do umierającego Kociełły. Siedząc w przedziale pociągu, paląc papierosa i patrząc na mijające za oknem krajobrazy, ta wiecznie stroskana i zlękniona życiem kobieta zmierza na spotkanie ze śmiercią i przez moment godzi się na taki pęknięty na pół świat (NDII, 201). Mencwel wskazuje w tym zdaniu na dramatyczne napięcie, jakie pisarka obrała za fundament swojego – jak się okazuje przewrotnego – optymizmu. Dewiza, która mówi o tym, że źródłem człowieczeństwa może być nie tylko świadomość, ale i wola tragizmu, wydaje się „sprzeczna z powszechnym wizerunkiem Dąbrowskiej, pisarki epickiej, a nie tragicznej, uładzonej i złagodzonej, której nie tykały się i nie imały żadne «groźne prawdy»"[296].

O jaką sprzeczność tu chodzi? Jeśli dobrze rozumiem, o sprzeczność między obraną przez nią artystyczną formą a sensem, który z niej wypływa. Dwu-

---

[292] Inaczej twierdził H. Markiewicz, który cenił *Noce i dnie* właśnie za ich historyczną autentyczność. Zob. *„Noce i dnie" na tle polskiej tradycji powieściowej*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, Kraków 1996.

[293] K. W. Zawodziński, *Blaski i cienie realizmu powieściowego*, [w:] tegoż, *Opowieści o powieści*, dz. cyt., s. 327.

[294] Taką pocieszycielską interpretację zaproponował m.in. A. Hutnikiewicz, *Nad dziełem Marii Dąbrowskiej*, [w:] *Portrety i szkice*, Warszawa 1976. Być może nie bez znaczenia jest fakt, że zwłaszcza w późniejszych okresie, powieść doceniana jest nie jako powieść polityczna, współczesna czy nawet historyczna, ale uniwersalna powieść-epopeja o człowieku w jego zmaganiach z życiem.

[295] A. Mencwel, *Rdzeń. Rzecz o postawie Marii Dąbrowskiej*, [w:] tegoż, *Przedwiośnie czy potop*, Warszawa 1997, s. 143

[296] Tamże.

dziestowiecznym krytykom wydawało się, że epicki gobelin może przedstawiać wyłącznie wizję świata uładzonego, z którego tragizm został wygnany. Chyba dlatego Tadeusz Drewnowski – uważny i wnikliwy czytelnik dzieła Dąbrowskiej – nie dopuszczał nawet możliwości lektury, w której to postać Barbary katastrofistki byłaby punktem centralnym tetralogii, źródłem literackiego znaczenia całego dzieła. Epickość albo tragizm. Tymczasem Dąbrowska postanowiła te dwie kategorie ze sobą zespoić: stworzyć świat, w którym epickość istnieje pomimo tragizmu i nie domaga się niczego innego niż tragicznej samoświadomości. Przepojone katastrofizmem *Noce i dnie* nie miały się rozsypać w proch.

Gdy Bogumił przyjeżdża po żonę, która po śmierci Piotrusia spędza godziny na cmentarzu, i przekonuje ją, że „trzeba wrócić do świata", Barbara czyni to, ale z okrutną świadomością, że nieodwołalnie brakuje w nim ładu.

> Patrzcie państwo – roześmiała się ostro – Skąd ty możesz wiedzieć, w czym dla kogo jest świat? Ja tam go w niczym nie widzę. Wszystko powywracane do góry nogami, pobite. Same gruzy. Żadnego ładu ni składu (NDI, 125).

Pomimo rozmaitych wątpliwości, również natury artystycznej, Dąbrowska zdecydowała się przedstawić panoramiczny, warstwowy obraz polskiego społeczeństwa, które podlega klasowej zmianie. Ustami Woynarowskiego podejmuje wątek anachroniczności klasy ziemiańskiej, która sama odczuwa swoją pozycję klasową i kapitał kulturowy, jaki z nim jest związany, jako jednocześnie „spadek" i piętno, wyobcowujące ze struktur nowego (nadchodzącego) społeczeństwa. Ustami Cegielskiego, obserwującego energiczne poczynania Holszańskiej i Michasi, opowiada z kolei o procesie umiastawiania się dawnej wiejskiej szlachty, która wkracza w nową przestrzeń ze swoim kapitałem kulturowym – wykształceniem, ogładą, potrzebami – i dokonuje pozytywnych przemian, by potem przeistoczyć się w konserwatywne i zachowawcze mieszczaństwo. Ustami strajkujących chłopów w majątku zarządzanym przez Bogumiła przedstawia zaś Dąbrowska kwestię upodmiotowienia warstwy robotników wiejskich, którzy nie chcą dłużej słuchać o cnocie pracy i wartościach duchowych z niej płynących ani też nie chcą być dowartościowani jako dobrze działające maszyny do kumulacji nieswojego zysku. Wreszcie w postaci Szymszela pisarka pokazuje migracyjny, ale towarzyszący ziemiaństwu w przenosinach do miasta status mniejszości żydowskiej. Może tylko spadkobiercy rodowych tytułów zebrani w siąszyckim salonie reprezentowaliby grupę społeczną „zatrzymaną w czasie", pozostali bohaterowie powieści Dąbrowskiej wydają się wyciągnięci (wychodzący) z ram tradycyjnego (hierarchicznie podzielonego) społeczeństwa[297].

[297] W tej scenie zresztą Dąbrowska wyraźnie odmalowała obraz nie tylko feudalnej, ale i paternalistycznej kultury szlacheckiej, która z lekceważeniem odnosi się do społecznych aspiracji kobiet. „Nasze damy to ministerialne główki" – mówi jeden. „Zadaniem kobiety jest czarować, upiększać życie […] My was, drogie panie, za to czcimy, kochamy" – przekonuje drugi, nie omieszkując opowiedzieć kawału z podtekstem (NDIII, 272–273).

Noce i dnie zostały zamierzone także jako powieść o szukaniu formy życia, a ta okazała się zespojona ze sposobem widzenia świata w dobie klasowych przemian. Bohaterowie Dąbrowskiej albo potrafią patrzeć na rzeczywistość, dostrzegać jej materialny, sensualny konkret, a także głębszy, istotowy sens, albo – jak Janusz Ostrzeński, Tomaszek czy Celina – mają z tym jakiś problem. Ich wzrok – melancholików, hedonistów, dekadentów ześlizguje się z przedmiotów, jest nieobecny, pusty, podobnie jak ich życie, z którym nie umieją nawiązać kontaktu, bowiem droga do tego, co istotowe, wiedzie poprzez materię. Inaczej Agnieszka – już jako dziecko daje się pochłonąć bez reszty obrazkom z jej ulubionej książeczki, ukazującej godzina po godzinie życie na wsi „Bije czwarta, kogut pieje, patrzcie, co się na wsi dzieje". Świat będzie do niej przychodził w obrazach, przypadkowo i nagle, zawsze jednak te momenty będą dla niej małymi epifaniami istnienia. Łączy ono w sobie ciągły ruch i jego nagłe zatrzymanie.

> Czymże byłaby miłość, czymże praca bez takiej chwili zagapienia się, zatopienia w oglądaniu gwiazdy wiosennej. Nigdy życie nie jest bardziej prawdziwe i usprawiedliwione niż w momencie kontemplacji (NDIII, 295).

Tę zdolność do kontemplowania życia w obrazach, do zagapiania się na świat i przenikania do istoty rzeczy posiadają zarówno Bogumił, który się z życiem zestraja, jak i Barbara, która uczynić tego nie może. Nie o pesymizm czy optymizm tu przecież chodzi, lecz o umiejętność zatrzymania się i wykonania wobec siebie i świata refleksyjnego gestu. Ma to dla niej również wymiar społeczny czy nawet polityczny – Agnieszka pragnie, by ten rodzaj samoświadomego doświadczenia własnej egzystencji stał się dostępny innym ludziom, którzy obecnie nie mają czasu, możliwości ani nawet potrzeby przeżywania czegoś podobnego. Wie ona, że rzeczywistość, którą widzi, jest w znacznej mierze projekcją powstałą dzięki przywilejom jej klasy, dlatego tak bardzo zależy jej, by polityczna walka o niepodległość nie pominęła tego aspektu. Wolność – idea, którą w przededniu I wojny mają wszyscy na ustach – to przede wszystkim stan umysłu i część „rzeczywistości żytej": wolni ludzie patrzą inaczej, ale będąc mentalnie zaślepieni, nawet z prawami obywatelskimi nie zobaczą przed sobą żadnych nowych możliwości. Dlatego Agnieszka czuje, że zmiana dokona się poprzez „przeszczepienie" nowego sposobu widzenia świata „w szare codzienne życie, od którego Marcin i Boleś odwracali się z pogardą. Dla nich wszystko poza związkiem wojskowo-niepodległościowym było zgnilizną, z którą nie chcieli mieć nic wspólnego" (NDIII, 293).

Jak się okazuje, działacze polityczni koncentrują się wyłącznie na militarnym, państwowym aspekcie niepodległości, która dla młodej kobiety jest przede wszystkim stanem ducha i sposobem istnienia. Agnieszka uparcie i wytrwale szuka adekwatnej formy widzenia, odczuwania i mówienia – daje odczyty, publikuje teksty społeczne, ale i zaczyna prowadzić dziennik. Koniec *Nocy i dni*

to właściwie narodziny pisarki, która stawia sobie pytania o językowy kształt rzeczywistości. Relację między słowem i myślą pojmuje jako organicznie zespoloną – nie w tym sensie jednak, że zewnętrzna forma zamyka i nadaje kształt znajdującej się w jej wnętrzu treści.

> Forma musi być jak „szkielecik" niektórych pierwotniaków – myślała przyrodniczo. – Plazma treść winna się przez nią przelewać, promieniować. Słowu nie wolno być większym niż jego treść pojęciowa czy emocjonalna – wolno mu być mniejszym (NDIII, 294).

Znaczenie musi przelewać się przez niedomknięty i elastyczny pancerzyk słownej formy, ta zaś nie może nigdy stać się większa, ważniejsza, widoczniejsza niż sens, który niesie. Mniej znaczy tu lepiej, a słowa niewypełnione ani pojęciami, ani emocjami są największym zagrożeniem dla pisarki. Poszukiwanie formy okazuje się poszukiwaniem treści, a raczej – jak sama twierdzi – „uprzytomnianiem sobie treści całą sobą".

Ze sposobu widzenia świata – osobistego i kontemplacyjnego – bierze się więc u Agnieszki „ideologia", zarówno społeczna, jak i artystyczna. W *Nocach i dniach* estetyczne jest społecznym, nie redukując się do niego, i zanurzone zostaje we wciąż przypominanej rzeczywistości przeżytej. Metafora wykuwania w polnym granicie rzeczywiście lepiej niż metafora malarska (często przywoływana w kontekście *Nocy i dni*) wydaje się odzwierciedlać istotę sztuki epickiej Marii Dąbrowskiej. Nie chodzi w niej bowiem o malarski rozmach, szeroką perspektywę i odwzorowanie scen życia, ale o wydobywanie z jego materii głębszych znaczeń obrazów zobaczonych w rzeczywistości. Pytanie, czy dwudziestowieczni rzeźbiarze tak właśnie myśleli o swojej sztuce, czy też może myślenie Dąbrowskiej okazało się w tym względzie nienowoczesne? Może autorka *Nocy i dni* pozostała przede wszystkim „klasykiem", który na swojej drodze do osiągnięcia prawdy artystycznej stawiał na żmudne przekuwanie się przez formy istnienia. Wydaje się, że Dąbrowska nie zrezygnowała nigdy z pragnienia dotknięcia samego życia, choć i widziała „dekompozycję istnienia" pozbawionego stabilnego rdzenia. Mimo to wierzyła uparcie w „znaczone", w to, że w znakach kryje się zawsze jakaś prawda, sens. Jej dziennikowe zapiski z czasów wojny, a może jeszcze bardziej artystyczna klęska *Przygód człowieka myślącego*, której pisarka była świadoma, pokazują jednak wyraźnie mimetyczną niewydolność wybranej przez nią formy artystycznej. Czy w świecie, który doświadczył i doświadcza nieustannie „zapaści narracyjnej" sztuka wytwarzania gobelinów – czy to realistycznych, jak ten Arachne, czy bardziej symbolicznych, jak ten Ateny – jest jednak w ogóle możliwa i potrzebna?

Część 4

STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKA I NIE-LUDZKA LITERATURA

Portret: Atena, córka Zeusa czy Metydy?

To o Stanisławie Przybyszewskiej, której biografia stała się kanwą scenariusza sztuki teatralnej *Stacha*, Izabela Filipiak pisała: „chce być jak «stalowe ostrze wykute z lodu, ostrze, które poznaje prawdę świata». Promień twardego, jasnego światła. Atena"[298]. Szczególnie historia matki pisarki, Anieli Pająk, z którą Stanisław Przybyszewski – „genialny Polak", „meteor Młodej Polski" czy „smutny Szatan" (jak kto woli) – miał romans, nasuwała skojarzenia z mitologiczną opowieścią o pożartej mądrej bogini, Metydzie. Przybyszewska protestowała jednak zawsze, ilekroć ktoś sugerował, że jej matka odegrała w tej tragicznej opowieści rolę „uwiedzionej ofiary". Tak pisała w 1933 roku do Stanisława Helsztyńskiego:

> Pisze Pan: „…poświęcenie, którego ofiarą stała się…" Otóż, moim zdaniem, mama była jednostką o wiele za silną, za żywotną, by można ją było – w jakimkolwiek, choć najlepszym sensie – uważać za ofiarę. O nie! Nic biernego, nic nędznie poddanego losowi w jej życiu. Darowała się, by się darować (LII, 496)[299].

Najwyraźniej córka chciała interpretować życie własnej matki, i wszystko (złe lub dobre) czego doświadczyła przez pryzmat jej sprawczości. Stasia Pająk (miała 11 lat, gdy została sierotą) zapamiętała Anielę jako silną, dobrą, mądrą i na pewien sposób męską osobę. Jako dorosła kobieta będzie podkreślać swoje pokrewieństwo z nią, budując jednak własną genealogię twórczą w oparciu o skomplikowane więzy rodzinne.

Gdy w 1933 roku Stanisław Helsztyński przygotowuje do publikacji korespondencję Stanisława Przybyszewskiego z Anielą Pająk i pisze do ich córki list z prośbą o ewentualną cenzurę prywatnych zapisków rodziców, ona doradza

---

[298] I. Filipiak, *Atena*, [w:] *Program przedstawienia „Stacha" Anny Schiller*, Łódź 2001, s. V.

[299] Odwołuję się do znanej trzytomowej edycji listów pisarki. Dalej będę stosować skróty: dla tomu pierwszego (LI): S. Przybyszewska, *Listy*, t. 1, red. T. Lewandowski, Gdańsk 1978, dla tomu drugiego (LII): *Listy*, t. 2, red. T. Lewandowski, Gdańsk 1983, dla tomu trzeciego (LIII, 1): *Listy*, t. 3, red. T. Lewandowski, Gdańsk 1985. Numery stron podaję cyfrą arabską.

mu przede wszystkim otwarte podejście do „drażliwych kwestii" związanych z romansem i nieślubną ciążą. Twierdzi, że stał za nimi świadomy wybór odważnej i „rycerskiej" (czy „stalowo samurajniczej") kobiety, która urodziła dziecko z miłości, a nie z poczucia krzywdy czy obowiązku. Nie nazywa jej macierzyństwa samotnym, lecz „zazdrosnym i namiętnym", gdyż Aniela była – jej zdaniem – „czystym typem matki, tym, na którym opierał się matriarchat – nie kochanki, ani żony (jak p. Jadwiga)" (LII, 482–483). Pisarka nie ma również żalu do ojca za porzucenie matki, czuje się nawet „trochę dumna ze swego nieślubnego pochodzenia" – pewien rodzaj dystansu czy wręcz niechęci, jaki Przybyszewska odczuwa wobec „smutnego Szatana", wiąże się raczej z kompromitacją jego projektu artystycznego. Nie odżegnuje się jednak od ojcowskiej genealogii, choć, co ciekawe, to dziedzictwu matki przypisze wszystkie swoje „męskie" przymioty (intelekt, siłę charakteru, rycerskość, a wręcz „japońską honorowość"). Odwagę w „rzucaniu światu wyzwania" oraz specyficzną „nieuchwytność", której tak obawiają się mężczyźni (zarówno Przybyszewski, jak i inni partnerzy Anieli), Stanisława również uzna za rys łączący ją z matką. To w jej postaci widzieć będzie swoją pierwszą przewodniczkę: kogoś, kto wprowadził ją w świat „sztuki, bezwyznaniowości, klasyków" (LII, 485). Z kolei cechy uznawane przez nią samą za „żeńskie" (intuicja, uległość i podatność na uzależnienia) przypisuje ojcowskiemu dziedzictwu. Swój wywód podsumowuje tak:

> Charakter również matce zawdzięczam: słowem to, co się uważa za męskie pierwiastki psychiczne. Ojcu natomiast – tzw. kobiecą intuicję; czyli zdolność biernego poddawania się, oddawania się tajemniczym prądom ducha, które czasem nazywają się natchnieniem – i których przepływ może spalić. Po nim również mam skłonność do, lub raczej fizyczny głód, narkotyków. Tylko – że ojcu szkodziły, podczas gdy mnie służą jak chleb powszedni. Prawda jednak, że alkoholu nie używam (LII, 480–481).

Przybyszewska twierdziła wprost: „w krwi swej cenię dziedzictwo matczyne stanowczo wyżej niż ojcowskie", przyznawała jednak, że „połączenie tych właśnie dwu elementów było wielce korzystne" (LII, 484). Próbowała ona zatem nie tyle odtworzyć, ile stworzyć własną genealogię, opierając się na świadomym (choć ryzykownym, bo pociągającym za sobą ciągłą wewnętrzną walkę) łączeniu sprzeczności lub może raczej wykorzystaniu ich potencjału: męskości i żeńskości, siły i słabości, woli i bierności, intelektualizmu i intuicji, życia i śmierci. W tym sensie była to artystka dwupłciowa, rozdwojona, a może po prostu dwoista – była córką swojej matki i swojego ojca.

Przybyszewska posługiwała się wieloma nazwiskami, które pokazują, w jaki sposób w oparciu o więzy pokrewieństwa (biologicznego i duchowego) nieustannie przepisywała swoją artystyczną genealogię. Stanisława Pająk – Przybyszewska – Panieńska – znowu Przybyszewska – Andrée Lynne. Nazwisko ojca przyjmuje dzięki staraniom ciotki Barlińskiej już po śmierci matki, potem wraca do niego jako wdowa z dwóch prozaicznych powodów. Jak przyznaje

w liście do Mieczysława Grydzewskiego, nazwisko męża (Panieńska) śmieszy ją, wydaje się infantylne i niedojrzałe. Liczy też na to, że literacka sława ojca da jej większą siłę przebicia w świecie pisarzy. Mimo duchowej bliskości z matką chłopskie korzenie jej rodziny nie do końca odpowiadają jej twórczej tożsamości. Ten ostatni pseudonim Przybyszewska wybiera w momencie, gdy wie już, że nie chce być polską pisarką, by – jak Joseph Conrad – stać się pisarzem światowym. Przepustką do świata ma się stać język niemiecki, ten sam, w którym Stanisław Przybyszewski zdobył kiedyś opinię „genialnego Polaka".

Trudno mi się zgodzić z ujawniającą się raz po raz w pracach biografów i historyków literatury wyraźnie negatywną oceną dziedzictwa ojcowskiego, które miało skazać młodą kobietę na ciągłe zmaganie się z poczuciem „braku" – ojcowskiej miłości, wsparcia, uznania. A tak chyba widzą tę więź córki z ojcem autorzy *A Life of Solitude*, anglojęzycznego wyboru korespondencji Przybyszewskiej. W obszernym biograficznym eseju wprowadzającym Jadwiga Kosicka i Daniel Gerould kreślą sugestywny obraz dziecka, które wszystko, co kocha i jest mu bliskie, nazywa „papa", by dojść do wniosku, że: „Nie to, co Przybyszewskiej dał ojciec, lecz to, czego jej odmówił, uczyniło z niej dramatopisarkę i dało jej siłę do napisania *Sprawy Dantona*"[300].

Również Ewa Graczyk w *Ćmie* z przekonaniem wskazuje na deterministyczny związek biografii i literatury – przed „ojcowskim kompleksem", przyjmującym w pisaniu Przybyszewskiej postać negatywnego odwrócenia, nie ma ucieczki. Cokolwiek tworzy – tworzy przeciw (i na przekór) niemu.

> Na obszarze literatury i w dziedzinie stosunku do literatury rozgrywa się wszystko, co jest sporem ojca i córki, buntem dziecka wobec fizycznego i duchowego rodzica. Autorka *Sprawy Dantona* jest maniaczką upartej pracy nad tekstem. Jest apologetką porządku, staranności, fachowości – tego wszystkiego, czego brak ojcu. Jest gorącą stronniczką wartości intelektualnych, racjonalnych – przeciw emocjom i „chuci". Spór z ojcem przyjmuje także postać próby znalezienia sobie innego duchowego ojca[301].

Odnoszę wrażenie (choć być może jest ono mylne), że wpływ Przybyszewskiego na córkę bywał z jednej strony demonizowany, z drugiej przeceniany,

---

[300] J. Kosicka, D. Gerould, *A Life of Solitude. Stanisława Przybyszewska: A Biographical Study with Selected Letters*, Evanston 1989, s. 3 [tłum. – M.Ś.].

[301] E. Graczyk, *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Warszawa 1994, s. 129. Niepokoją również inni mężczyźni w życiu Przybyszewskiej, którzy kojarząc się z figurą ojcowską, ustawiają pisarkę w polu jego destrukcyjnego wpływu. Niedoszły narzeczony Wacław Dziabaszewski i mąż Jan Panieński – pierwszy to biznesmen, dyrektor poczt polskich, obracający się w środowisku poznańskich artystów, drugi malarz ekspresjonista – obydwoje należą do „wyznawców" kultu Przybyszewskiego. Jest jeszcze ten trzeci – Robespierre – krwawy rewolucjonista, przypominający Graczyk totalitarnego nadczłowieka, poświęcającego innych i siebie za ideę. Przybyszewska miała go wybrać na „patrona" swojej przemiany duchowej (i twórczości) na przekór ojcu i każdemu, kto nie umiał rozpoznać wielkości Jakobina. Trudno nie odnieść wrażenia, że jej namiętna miłość do bohatera historycznego oraz rewolucji, którą uosabia, wydała się większości badaczy nie mniej tragiczna i nie mniej niszcząca niż miłość do rodzica.

przy jednoczesnym unieważnieniu pozytywnej, tożsamościotwórczej roli matki, jak również wysiłku samostanowienia, jaki autorka *Sprawy Dantona* wykonała i jako człowiek, i jako pisarka. Aniela Pająk – niczym pożarta Metyda znika z opowieści, nie pozostawiając żadnego śladu w życiu Stanisławy, ta zaś staje się w odbiorze powszechnym jedynie „córką Smutnego Szatana", by posłużyć się tytułem popularnej zbeletryzowanej biografii autorstwa Krystyny Kolińskiej. Widać tu jakąś przeklętą niemożność wyjścia poza zniewalającą moc legendy biograficznej, nawet gdy próbuje się ją zdekonstruować. Ewa Graczyk chciała przecież pokazać, jak Przybyszewska jako nieślubne dziecko została „obsadzona" w roli nieszczęsnej ofiary swojego demonicznego ojca, jak została pozbawiona podmiotowego statusu, by stać się zaledwie „przedmiotem skandalu"[302], przypisem do jego biografii. Choć jednak gdańska badaczka wyraźnie dystansuje się od tych interpretacji, które ze współczuciem pochylają się nad cierpieniem „biednej Stasi"[303], swoją *Ćmę* kończy podobnym obrazem bohaterki pozbawionej siły sprawczej.

> W sensie czysto życiowym Stanisław Przybyszewski zdeterminował życie swojej córki absolutnie i do kresu. Wpłynął na wszystkie najważniejsze wydarzenia jej życia. Zorganizował jej dzieciństwo […] Po spotkaniu i wzajemnym poznaniu się w 1919 roku narzucił jej narkotyki, spowodował pomieszanie ról ojca i kochanka, wprowadził ją w krąg towarzyski (w Poznaniu). Wreszcie znalazł jej męża (Jan Panieński należał do satelitów autora *Dzieci Szatana*)[304].

Bierna wobec własnego losu i jednocześnie autodestrukcyjna, Przybyszewska ćma pędzi ku samozagładzie, uwewnętrznia nienawiść, jaką świat otacza bękarty, słabych i wykluczonych. Z tej perspektywy również depersonalistyczna, rygorystyczna i utopijna filozofia życia i pisania Stanisławy Przybyszewskiej stanowi wyzwanie dla języka współczesnej, krytycznej humanistyki. Przede wszystkim dlatego, że – jak to ujęła Ewa Graczyk – wiązała się ona z groźbą dehumanizacji, zwłaszcza tych, których życie nie było zgodne z dewizą „tworzę, więc jestem", ale i samej artystki, wypranej z emocji, pragnień i empatii. W hierarchicznym świecie postępu, którego celem jest doskonalenie człowieka, nie ma miejsca na litość wobec „ofiar". Zgeometryzowane piękno, ostry kontur, nadludzie. Jeśli to klasycyzm, sugeruje Graczyk, to totalitarny, a więc taki, w którym każde przekroczenie czy naruszenie ładu jednocześnie wzmacnia siłę zakazu. Jeśli to antropocentryzm – to bałwochwalczy, wręcz nieludzki[305].

---

[302] E. Graczyk, *Ćma…*, dz. cyt., s. 10–11.

[303] Zob. S. Helsztyński, *Stasia*, [w:] tegoż, *Dobranoc, miły książę. Ludzie, prace, wspomnienia*, Warszawa 1971; K. Kolińska, *Sprawa Stasi*, [w:] tejże, *Tajemnice na sprzedaż*, Warszawa 1968; W. Zechenter, *Stasia. Wspomnienie w 30 rocznicę śmierci Stanisławy Przybyszewskiej*, „Kultura" 1965, nr 16.

[304] E. Graczyk, *Ćma…*, dz. cyt., s. 132.

[305] Tamże, s. 64 oraz 73–74.

Z drugiej strony na ten – nazwijmy to póki co – „nietzscheanizm" Przybyszewskiej nakładała się tragiczna biografia pisarki, żyjącej ostatnie 12 lat w baraku przy gimnazjum polskim w Gdańsku, w nędzy, zimnie, osamotnieniu, znękanej chorobami i głodem morfinicznym. Nie sposób zapomnieć o tej realnej nędzy codziennej egzystencji Przybyszewskiej – rodzi to w interpretatorach i badaczach jakiś dysonans, dyskomfort i dezorientację. Do końca twierdziła, że jedynymi ograniczeniami w jej życiu (poza finansowymi) były te, które sama sobie narzuciła. Kiedy znaleziono ją martwą 14 sierpnia 1935 roku na podłodze baraku, miała 34 lata i ważyła niewiele więcej niż 30 kilogramów. Zmarła w wyniku całkowitego wyniszczenia organizmu. Oszukał ją jej własny rozum, ciało czy idea?

Tomasz Lewandowski, redaktor zbioru listów, we wstępie do pierwszego tomu pisze o dziewiętnastowiecznym, romantycznym rysie jej biografii twórczej, kreowanej w oparciu o model „poety przeklętego", anachroniczny w dwudziestoleciu międzywojennym.

> Demoniczny urok bezdomnego dzieciństwa, uraz na tle stosunku do ojca, długotrwała choroba, wywołana zażywaniem narkotyków i nadmiernym eksploatowaniem organizmu, ubóstwo i samotność z wyboru, to ważniejsze składniki zapisanej w listach biografii Przybyszewskiej, konstruowanej zgodnie ze stereotypowymi wyobrażeniami o twórcy wyzwalającym się spod nacisku środowiska, szkół, prądów […] Gdański rozdział życia pisarki zdaje się ujawniać swój dziewiętnastowieczny rodowód. Zdradza pewne pokrewieństwa z istotnymi wątkami biograficznymi romantyków i modernistów, tworzących własne życie w dumnej i ascetycznej izolacji od społeczeństwa, apologetów moralnego ładu na ziemi, rycerzy mistycznego posłannictwa i antenatów dwudziestowiecznego klerkizmu[306].

Maria Janion w *Transgresjach* nie podaruje badaczowi tego wywodu, nazywając go „dramatycznym paradoksem". Z rzadką u siebie złośliwością wyśmiewać będzie zwłaszcza te wypowiedzi Lewandowskiego, w których mówi on o modernistycznych autokreacjach Przybyszewskiej, jej odgrywaniu w listach pewnych ról, często niewspółmiernych wobec nędzy jej materialnego bytu, ale i czasów, w jakich żyła pisarka[307]. Dla Janion autorka *Sprawy Dantona* niczego nie kreuje, lecz – podobnie jak Witold Gombrowicz, Maria Komornicka czy Juliusz Słowacki – jest „męczennikiem egzystencji", Chrystusem rozpiętym na krzyżu za nas wszystkich, kimś, kto cierpliwie i w bólu przekuwa swoją biografię w projekt egzystencjalny.

---

[306] T. Lewandowski, *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewska, *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. XIX–XX.

[307] Stąd Janion pisze z przekąsem o „nowoczesności" Lewandowskiego: „Ale u nas «nowoczesność» interpretacji sprowadza się do tego, że gdyby ktoś jęknął na krzyżu jak Chrystus, a była to na przykład Przybyszewska, to przyszedłby pan Tomasz Lewandowski i powiedziałby: on kreował na krzyżu swoją biografię! Winszuję przenikliwości, po prostu ludzkiej przenikliwości". Zob. M. Janion, *Pleśń i rdza*, [w:] *Transgresje*, dz. cyt., s. 122.

Myśląc o Przybyszewskiej, przemieszczamy się zatem między wierzchołkami trójkąta: posłannictwa, autokreacji i bierności. Między tragicznym humanizmem, ludzką tragedią a nieludzkim humanizmem. Czy jesteśmy dziś w stanie zrozumieć taką biografię, poza opozycją pasywności i aktywności, woli i zniewolenia, racjonalności i szaleństwa? Jak czytać wypowiedź pisarki, która jest istotnie na skraju fizycznego wyczerpania z powodu biedy, zimna, przepracowania i morfinicznego nałogu, a mimo to odrzuca pomoc bliskiej osoby – Heleny Barlińskiej – motywując to takimi słowami:

> Jako nędzarka nie mogę wkraczać do stolicy: uniemożliwiłabym sobie w ten sposób jej „zdobycie". Ale ten wzgląd zawodowy nie jest dla mnie nawet tak ważny. Dla mnie we wszystkim decyduje jedno: rozkaz lub zakaz nieznanej władzy duchowej […], której muszę być posłuszna na ślepo, poprzez wszystkie męki, pod karą potępienia: tzn. upadku z wąskiej ścieżki powołania. […] Jeżeli dam sobie wydrzeć dobro, większe od sytości, od czystości, od ciepła nawet: tę idealną zupełną samotność, w której wzrasta niewidzialna moja moc (LII, 457).

Nie można powiedzieć, że Przybyszewska została odrzucona przez swoją współczesność czy pozostawiona samej sobie. Od mniej więcej 1933 roku w jej sprawie stale ktoś interweniował: niemiecka dziennikarka Elga Kern, dawna nauczycielka muzyki Julia Borowa, Stefania Augustyńska, żona dyrektora gimnazjum, w którym mieszkała, jakaś nieznana bliżej pani Jeżowa i ambasador RP w Gdańsku. Pisarka otrzymywała stypendium z Wydziału Sztuki z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, ale nie była w stanie przedstawić żadnych efektów pracy twórczej, toteż po pewnym czasie dalsza pomoc finansowa została uzależniona od tego, czy podda się ona kuracji odwykowej w szpitalu w Kocborowie pod Gdańskiem. Na to Przybyszewska oczywiście się nie zgodziła, nawet bezpośrednia wizyta ciotki nie przekonała jej, że jest jeszcze szansa na ocalenie. Helena Barlińska przez kilka ostatnich lat słała do „kochanej Dzidzi" listy: „jesteś silna. Czas nie jest poza Tobą"[308], a ta pisała do Thomasa Manna, by uchronił ją przed grożącą jej eksmisją.

W przytoczonych przez Lewandowskiego słowach Przybyszewska mówi o wzniosłym, pochodzącym z jej wnętrza „nakazie nieznanej władzy duchowej" i swoim posłuszeństwie wobec niego. Było to w roku 1933, jednak w innym miejscu i kilka lat wcześniej, w liście do przyrodniej siostry Iwi Bennet wspomina o „tajemniczym przymusie", który nie pozwoli jej nigdy opuścić Gdańska (LIII, 19). Z dalszej części korespondencji wynika, że była nim „moja kochana trucizna", morfina, którą przez wiele lat przepisywał jej gdański lekarz Paul Ehmke. Projekt egzystencjalno-artystyczny czy nałóg, z którego wyjść już nie potrafiła? Obie odpowiedzi nachodzą na siebie, przekształcając (czy może zniekształcając) prawdę o tym, czy tak musiało się to skończyć, czy tego właś-

[308] Z listu H. Barlińskiej do S. Przybyszewskiej, 12 maja 1931 roku, materiały archiwalne PAN, teczka P.III-52a, folder 49.

nie chciała sama pisarka – zakwestionować siebie, poświęcić (a może uwolnić) swoje doczesne, historyczne ciało, by przeistoczyć się w „osobowość mentalną"?

Lewandowski mówił o dramacie intelektu, złapanym w sidła narkotycznego zniewolenia – i nie jest to moim zdaniem całkowicie bezpodstawne stwierdzenie, choć z pewnością nie tłumaczy wszystkiego. Maria Janion była oburzona taką, jej zdaniem, „mieszczańską" interpretacją[309] i sama wpisywała Przybyszewską w poczet romantycznych straceńców. To fakt, żyła samotnie niczym mniszka, nie wydaje mi się jednak, że negowała w ten sposób życie i „wybrała śmierć". Oczekiwała pomocy, ale tylko takiej, która nie naruszy granic jej wolności. „Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swojego życia" – pisała, dlatego też od osobistych ingerencji w jej życie wolała otrzymywać pieniądze – z tą jedną zależnością była w stanie się pogodzić. Może to naiwność z mojej strony, ale sądzę, że gdyby nie narkotyczny nałóg i ekonomia doby wczesnego kapitalizmu, ten racjonalistyczny, rygorystyczny i jednocześnie niemal starogrecki ideał życio-myślenia mógłby zostać zrealizowany. Nowoczesny cynizm Przybyszewskiej był jednak w istocie projektem najwyższego ryzyka.

Cynizm, marksizm, morfina

> Kochana ciociu!
>
> Przepraszam bardzo, żem nie pisała, ale zdaje mi się, że to [nie] więcej niż dwa tygodnie. […] Nie nudzę się tak jak przedtem i znalazłam dwa zajęcia: pisanie pamiętników, druga rzecz jest łatwa [?], je się, siedzi w oknie i śledzi przechodzących, i rysuje się ich. Trzeba dla tego wielkiej wprawy, którą chciałabym sobie wyrobić. Oprócz tego studiuję anatomię plastyczną i chciałabym połączyć sztukę z nauką, mianowicie z elektrotechniką i mechaniką, ale to rzecz prawie niemożliwa. Uprawiam sporty […] bieganie, gimnastykę i trochę fechtunek. […] Biegam fantastycznie: raz, [w] szesnaście sekund – sto metrów […] (LI, 3).

To pierwszy list zamieszczony w trzytomowej edycji korespondencji Stanisławy Przybyszewskiej, który dwunastoletnia Stasia Pająk wysyła do Heleny Barlińskiej z Zurychu, gdzie opiekę nad osieroconą dziewczyną przejął Wacław Moraczewski, lekarz i krytyk literacki związany między innymi z krakowską

[309] Piszę o tym chorobowym wątku w biografii Przybyszewskiej w szerszym kontekście teorii krytycznej spod znaku M. Janion czy M. Foucaulta i antyoświeceniowych podstaw uprawianego tam dyskursu o chorobie. Zob. M. Świerkosz, *Doświadczenie, którego nie można nazwać. Choroba i narkotyki w listach Stanisławy Przybyszewskiej*, [w:] *Kobieta i medycyna*, red. A. Galant, A. Zawiszewska, Szczecin 2016, s. 505–520. Afirmatywny, choć nie bezkrytyczny stosunek do racjonalności nie pozwala – w moim przekonaniu – na osadzenie projektu artystycznego Przybyszewskiej, jak również jej biografii, w tradycji antyoświeceniowej.

„Chimerą". Między kolejnymi domami w różnych miastach Europy (a po 1918 roku również Polski) Stanisława nudzi się i uczy, tkwi w bezczynności albo zdobywa kolejne umiejętności: gra na skrzypcach, maluje, komponuje pierwsze dramaty i nowelki w języku francuskim. Nie tylko w tym – szybko uczy się również niemieckiego i angielskiego. Oprócz wyraźnej skłonności do literatury przejawia szczególne uzdolnienia w matematyce, fizyce, astronomii, chemii i naukach przyrodniczych. Interesuje ją też ciało – chce znać mechanizmy nim rządzące, jego wewnętrzną strukturę, fizyczne możliwości i ograniczenia. We wszystkim cechuje ją niezwykła wręcz ambicja, systematyczność i metodyczność, które – jak sama przyznaje – są również formą obrony przed doskwierającą jej samotnością. Jest w tym zarówno afirmacja życia jako takiego, sprawczości, aktywizmu czy samodoskonalenia, jak i gorzka świadomość nikłości ludzkich wysiłków i nędzy otaczającego nas świata. Pojawia się tu jednak nadzieja, jaką ta kilkunastoletnia dziewczyna pokłada w technologicznym i naukowym rozwoju, poszerzaniu pola widzenia, przez łączenie różnych dziedzin wiedzy po to, by przekraczać ciążące na nas ograniczenia. Mechanika i elektromechanika podsuwają jej nie tylko modele opisu działania świata i człowieka, lecz także tworzenia.

Jednocześnie młodej kobiecie towarzyszy bezustannie świadomość nieredukowalnej nędzy istnienia. Takie rozpoznanie domaga się przyjęcia określonych strategii obronnych, w przeciwnym razie opanowuje ją rozpacz i rezygnacja z wszelkiego działania. Zdarza jej się popadać w wielogodzinny stupor, nie rusza się, nie może się na niczym skupić, niczego nauczyć. Rozwiązanie okazuje się paradoksalne. W liście do Julii Borowej, nauczycielki muzyki z czasów szkolnych, znajdziemy ważną deklarację dwudziestoletniej Przybyszewskiej:

> A co do mojej „filozofii": czy nie uważa pani też, że to doskonały sposób „dystansowania życia" i siebie, rzecz konieczna dla człowieka, który nie chce pozwolić, by nędza na nim jak na koniu hasała sobie. Można się poddać w niewolę nędzy i „pokochać" ją, to może głęboka mądrość cyniczna, lepiej jednak bronić się aż do śmierci. Nędza to zresztą integralny składnik biologii ludzkiej, jak białko, czy wapń w kościach, więc nie ma życia bez niej (LI, 56).

Choć z wypowiedzi tej wynika, że Przybyszewska jeszcze nie wie, co stanowi kwintesencję jej humanizmu – zgoda na przypisaną człowiekowi i nieuniknioną „niewolę nędzy" czy też raczej zażarta niezgoda na nią – to jednak przeczuwa, że to właśnie w jakiejś formie zdystansowania się wobec własnego życia odnajdzie swoją drogę. Czuje, że tak jest lepiej dla niej samej – emocjonalna burza, jakiej doświadczyła w czasie ostatniej wizyty w Gdańsku u ojca, jego konflikt z żoną Jadwigą Kasprowiczową, którego córka stała się przyczyną, wytrącił ją na długo z równowagi, odbierając upragniony „olimpijski spokój". W tym samym czasie zwierza się dawnej nauczycielce, jak układają się jej relacje z innymi – nielicznymi poznańskimi przyjaciółmi i rodziną. Podtrzymuje je, ale tylko jeśli nie wymagają od niej zupełnego zaangażowania, toteż często zdarzają jej

się dłuższe okresy milczenia, niewidzenia się, urywania kontaktu, po których następuje raptowne „zejście" (LI, 58–59). Nie każdy – przyznaje Przybyszewska – jest w stanie zrozumieć taką „mechanikę" ludzkich więzi.

Drugi raz deklaracja cynizmu padnie w kontekście jej własnej twórczości w ważnej korespondencji z redakcją „Wiadomości Literackich" z 1933 roku, w szczególności zaś w polemice z recenzją *Sprawy Dantona* wystawionej w Teatrze Polskim. Chodziło o wypowiedź Antoniego Słonimskiego, który w postaci Robespierre'a dostrzegł ucieleśnienie grożących współczesności dwóch totalitaryzmów: sowieckiego i hitlerowskiego. Pytał on retorycznie: „Gdzieżeś zawędrowała, biedna marxistko, ze swoim niepokojem przed humanitaryzmem, przed tą ludzką zawadą na drodze niecierpliwej rewolucji"[310]. To właśnie w odniesieniu do użytego wobec niej (nie bohatera jej sztuki) określenia „marxistka", Przybyszewska poczuła się zobowiązana do określenia ram swojego światopoglądu etycznego, politycznego i estetycznego.

> A marksistką nie byłam nigdy. Mam wielki respekt dla bolszewików. Taki sam mam dla Kościoła. Taki sam dla Żydów, wybranego narodu twórców i męczenników. Gdyż nie należę do żadnej grupy, żadnego prądu.
>
> Formułki dla mego światopoglądu brzmiałyby chyba: mentalizm (to jest antyteza materializmu, ale nie zapożyczona. Wyrób domowy) – cynizm – wreszcie, o ileż gorzej od wszelkiego marksizmu! – mistycyzm (LII, 507).

To przedziwny splot tradycji filozoficznych: chrześcijańsko-judaistyczno-greckich, który wyznaczałby jądro projektu artystycznego i egzystencjalnego Przybyszewskiej. Intryguje mnie ten pojawiający się rzadko, ale wyraziście zadeklarowany cynizm – co mógł on oznaczać dla dwudziestowiecznej pisarki?

Nie da się ukryć, że właściwie od momentu, gdy dwa lata po śmierci męża (więc w 1927 roku) Stanisława Panieńska decyduje się zostać pisarką, coraz bardziej zaczyna przypominać starożytnego cynika. Dystansuje się ona wobec świata zewnętrznego, obojętnieje na wszystko, co zbyteczne, ogranicza swoje własne potrzeby do minimum, oczyszcza swoją egzystencję z tego, co prywatne. Wytycza sobie również najwyższe etyczne cele: chce realizować ideał życia produktywnego, autorefleksyjnego i wolnego, odrzucając nowoczesność w jej ekonomicznym kształcie (kapitalizm) i wymóg dostosowywania się do jej konwenansów i norm. Rezygnuje stopniowo z pracy zarobkowej, wie, że nie pójdzie już nigdy do biura, nie będzie przyjmować studentów na lekcje. Jeśli uda jej się zarobić pieniądze samodzielnie, lecz w twórczy sposób – to dobrze, jeśli nie – prośba o jałmużnę ponawiana wielokrotnie w listach do ciotki czy Iwi nie poniża jej, nie zniewala. O własnej nędzy, głodzie, doskwierającym jej zimnie pisze otwarcie i zwykle w autoironiczny sposób, analizując metodycznie stan, w jakim się znajduje. „Kiedy myszy zjadły jej mydło – zauważa Ryszard Koziołek – pisała o dobrej stronie tego faktu: «[…] oszczędziłam sobie tego obnażenia po

[310] A. Słonimski, *Sprawa Dantona* [rec.], „Wiadomości Literackie" 1933, nr 45, s. 6.

biodra, na które się co dzień z trudem decyduję»". Krytyk widzi w tym z jednej strony arystokratyczny gest pławienia się w „przepychu nędzy", z drugiej pasywność: „przyjmowała stopniową degradację warunków życia bez walki"[311].

A jeśli Przybyszewska była dwudziestowiecznym Diogenesem, który świadomie i aktywnie wybrał kontemplacyjny model życia intelektualnego w obliczu nadchodzącej katastrofy nowoczesności? Rację ma chyba Tomasz Lewandowski, gdy we wstępie do I tomu listów podkreśla, że ten etap „odsuwania się od świata" (zauważalny w korespondencji mniej więcej od końca 1929 roku) poprzedzony jest dwoma latami intensywnej analizy rzeczywistości politycznej, społecznej i kulturowej, w jakiej żyje. To dlatego gestowi wycofania się Przybyszewskiej z „jej wieku" towarzyszy bezlitosne i niepozostawiające złudzeń rozpoznanie natury świata, czemu pisarka daje wyraz w liście do Antoniego Słonimskiego z 10 września 1927 roku.

> Żyjemy w wieku potwornym na świecie potwornym, sami potworami będąc. Zło w niemożliwie wysokim natężeniu rozrasta się wszędzie – w szkolnictwie i w systemie dyktatury, w polityce celnej i w polityce Kościoła, w sądownictwie i w związkach zawodowych, w Genewie, w Mandżurii, w Paryżu i na Sumatrze. Wszędzie, wzdłuż, wszerz, wzwyż trójwymiarowe zło w nieskończonej liczbie postaci (LII, 113).

Co istotne jednak, wypowiedź ta stanowi część dłuższej korespondencji między nieznaną Słonimskiemu kobietą z Gdańska a „kronikarzem epoki", który w rubryce „Wiadomości Literackich" komentował bieżące wydarzenia. Jedno z nich poruszyło Przybyszewską. Była nim sprawa dwóch amerykańskich anarchistów i robotników włoskiego pochodzenia – Nicola Sacca i Bartolomea Vanzettiego, którzy oskarżeni o terroryzm w pokazowym procesie, zostali skazani na karę śmierci. Słonimski drwił wówczas z powszechnego oburzenia, zwłaszcza wśród ludzi kultury i sztuki, którzy w listach protestacyjnych i demonstracjach domagali się zmiany decyzji amerykańskiego sądu. Według Słonimskiego była to zwykła hipokryzja pięknoduchów, którzy dla własnego dobrego samopoczucia oddają się histerii działania[312].

Mogłoby się wydawać, że Przybyszewska cynik, dumnie odwrócona od problemów doczesnego świata, przeświadczona o wszechobecności zła i często drwiąca z powierzchnych i nieudolnych gestów pomocy, zgodzi się z autorem *Kronik tygodniowych*. Tymczasem pisze do niego odważny list, by wziąć w nim w obronę ludzki odruch empatii, jaki kryje się za protestami humanistów. Nie wierzy ona co prawda w możliwość wpływu na rzeczywistość, nie łudzi się, że świat da się w ten sposób uleczyć, ale nie stać jej na postawę moralnej obojętności wobec dwóch cierpiących i osamotnionych istnień. „W pełnej świadomości niskiej swej etyki zazdroszczę panu wspaniałej pogardy, która z uśmiechem

[311] R. Koziołek, *Kto jeszcze umrze przez Robespierre'a?*, [w:] tegoż, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2015, s. 115, 116. W dużej mierze taka interpretacja samoniszczącej miłości Stanisławy do Robespierre'a zbiega się ze sposobem lektury biografii Przybyszewskiej przez Ewę Graczyk.

[312] A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 35, s. 4.

ignoruje albo przebacza – cudze krzywdy" (LI, 106). Paradoksalnie swój antyhumanistyczny cynizm (podszyty niewiarą w dobro ludzkiej natury) przeciwstawia ona nowoczesnemu cynizmowi Słonimskiego, zaś swoją otwartą niezgodę na istnienie niesprawiedliwości i nikczemności – jego akceptacji dla nich. Ta sytuacja powtórzy się pod koniec jej życia, gdy jeszcze raz, tym razem z większą siłą i poczuciem osobistej odpowiedzialności, wejdzie w rolę obrończyni jednej niesprawiedliwie osądzonej kobiety. W tym samym czasie, gdy jej „ja" przechodzi przemianę w „nie-ja" i wydobywa się „poza wiek", Przybyszewska podejmuje desperacką próbę ratowania Rity Gorgon przed grożącą jej karą śmierci. W 1933 roku wysyła listy do prawnika oskarżonej Maurycego Axera, do Boya-Żeleńskiego, do niemieckiej dziennikarki i tłumaczki Elgi Kern, żałując, że ze względu na swój stan zdrowia („sama siebie nie zamorduję […] W każdym bądź razie moja siła się wyczerpała" (LII, 436)) nie może wystąpić na procesie w roli biegłego psychologa. Pisze jednak artykuł *Rita Gorgon, ofiara zastępcza*, opublikowany przez „Wiadomości Literackie" w numerze 12 (483) z 1933 roku. Jego pierwotny tytuł brzmiał: *Pijana Themis*. Odurzona, zataczająca się bogini, która straciła sprawiedliwy sąd na rzeczywistość i głos Przybyszewskiej, która pragnie uratować świat przed całkowitym znieprawieniem. „Co za ironia – pisze znowu do redakcji „Wiadomości Literackich" – że mi tu ani cynizm ani «brak serca» nie pomaga" (LII, 507). To ukryta aluzja skierowana do Słonimskiego, który odczytał *Sprawę Dantona* jako pochwałę terroru i pozbawionej emocji władzy silnego.

Jej odmowa uczestnictwa w systemie stosującym przemoc pod pozorami prawa nie miała nic wspólnego z obojętnością na krzywdę najsłabszych czy cierpienie. Przeświadczenie o nieredukowalnej nędzy ludzkiego życia, wszechobecności zła i nikczemności nie prowadziło jej wcale do ich akceptacji. Jej późniejszy pasywny opór przypomina, paradoksalnie, wcześniejsze zaangażowanie w działalność komunistyczną, kiedy to w 1922 roku zatrudniła się w roli ekspedientki w jednej z warszawskich księgarń, będących siedzibą Komunistycznej Partii Robotniczej Polski. Wiadomo, że bywała w Yokohamie – miejscu potajemnych spotkań czołowych działaczy partii, i to właśnie z powodu znajomości z nimi została przesłuchana i aresztowana. W poznańskim więzieniu dla kobiet spędziła tydzień – jeszcze długo później w listach wspominać będzie panujące tam nieludzkie warunki, przede wszystkim brak dostępu świeżego powietrza, powodujący omdlewający zaduch i odór. W 1924 roku przyznawała, że wtedy jeszcze nie można było zarzucić jej „poglądów społecznych", to się jednak zmieniło: „Moje «przekonania społeczne» ustaliły się m.w. od roku lub trochę więcej – pisze w liście. – Gdyby mi je zarzucano teraz, byłoby to zupełnie słusznym" (LI, 77).

To niezwykle ciekawe, że wycofana ze sfery publicznej, czy też w nią uwikłana, Przybyszewska określana była przez innych w podobny sposób – jako „marksistka". Dokładnie w tym samym roku, w którym podjęła decyzję o wyj-

ściu „poza wiek" i oddaniu się pracy twórczej, pisze list do ojca obrazujący jej dependystyczny sposób widzenia świata.

> Ku swemu nieszczęściu znam, odrobinę zasady ekonomii. Bardzo mało, lecz dość, by wiedzieć, że jeśli obecnie wybuchnie strajk generalny chileńskich robotników Ziemi Ognistej, to fakt ten może spowodować epidemię cholery w Afryce wskutek marniejszych konserw mięsnych, wzrost cen mięsa, a więc i wszystkiego w Europie, powstanie w Australii wskutek obniżenia płac, a w Azji – na trzech stronach nie dałoby się wyliczyć, co w Azji – następnie drugi, już daleko szerszy krąg skutków wtórnych. Jakież zatem kryzysy potworne czekają nas obecnie…? (LI, 96)

Wydaje się, że między marksizmem i cynizmem biegnie w jej życiu jakaś niewidzialna nić. Pisarka z jednej strony jej zaprzecza, z drugiej wskazuje na jakiś ich związek. Czyżby dwudziestowieczny cynik okazywał się tu marksistą pozbawionym jednak tego płytkiego (dla niej), zawężającego perspektywę do spraw społecznych – materializmu, od którego Przybyszewska tak silnie chciała się odciąć?

Za cynicką filozofią Przybyszewskiej stała przede wszystkim jej polityczna niezgoda na funkcjonowanie w ramach kapitalistycznych relacji władzy, w których jednostka nie może rozporządzać własnym czasem, a to jest dla niej źródłem największego zniewolenia i poniżenia. Człowiek doby wczesnego kapitalizmu ma zostać w odpowiedni sposób zaktywizowany i spożytkowany w nowoczesnym społeczeństwie – przez realizację coraz większych potrzeb, przez stymulację apetytu na życie musi włączyć się w wielki łańcuch konsumpcji. Nie może nie pragnąć użycia, nie może ograniczać się w używaniu, bo to ono ma być częścią jego/jej tożsamości. W listach Przybyszewskiej powracać będzie z jednej strony wątek antykapitalistyczny, z drugiej – ascetyczny, obydwa stanowią według mnie istotne komponenty jej autonarracji. Samoograniczenie, samotność, dyscyplina, autoironia, nieustanne branie siebie w nawias, unieważnianie własnego „ja". Mam głębokie przekonanie, że w tej dystansującej postawie Przybyszewskiej nie chodziło o negację czy odrzucenie życia, lecz o jego głębsze, bardziej świadome doświadczenie. Tą drogą podążali kiedyś starożytni cynicy i stoicy: Diogenes, Sokrates, Marek Aureliusz i Seneka. Do ich antycznego dziedzictwa próbował nawiązać Michel Foucault, włączając stoickie praktyki *askesis* do rozważań nad „technikami siebie". Oznaczało to ogromny i kłopotliwy dla komentatorów jego filozofii zwrot w myśleniu o podmiocie: od mówienia o nim w kategorii u*ja*rzmienia i *b*lokowania przez rozmaite dyskursy władzy do akcentowania istotności autorefleksywnych sposobów wytwarzania siebie[313]. Kluczową rolę odgrywało tu dystansowanie się „ja" od „siebie", autoanaliza, rodzaj spojrzenia idącego z zewnątrz, ale również „troska o siebie". Jak pisze Roma Sendyka, filozofowi chodziło „o te momenty, w których posługuje-

[313] M. Foucault, *Kultura siebie*, [w:] tegoż, *Historia seksualności*, dz. cyt. [to odniesienie pojawia się w rozdziale o Krzywickiej – M.Ś.].

my się przedmiotami (najszerszym planem jest technika produkcji), znakami (technika, kunszt symbolizacji), wchodzimy w relację władzy (techniki dominacji i uprzedmiatawiania)"[314], by ustanowić siebie. Foucault mówił też o „pewnej liczbie operacji na własnych ciałach, duszach, myślach, zachowaniu, sposobie bycia w celu przekształcenia siebie i osiągnięcia pożądanego stanu szczęścia, czystości, mądrości, doskonałości czy nieśmiertelności"[315].

Wspomniane tu szczęście rozumiane było na stoicki sposób jako stan samokontroli oraz niezależności od tego, co zbędne, a także jako „sztuka dobrego życia", z podkreśleniem technicznego (*techne*) – by tak rzec – wymiaru owej umiejętności. Ćwiczenia duchowe – zarówno umysłowe, jak i fizyczne – miały doprowadzić do „transformacji wizji świata" i „metamorfozy osobowości osiąganej w dialogu siebie z sobą i siebie z innymi"[316]. Szczególnie ważne miejsce wśród wymienionych przez Foucaulta „technik siebie" zajmowały rozmaite formy zapisywania czy raczej zapamiętywania siebie. Hypomnematy – teksty autobiograficzne służące „ja" do analizy „siebie", wśród nich dzienniki, pamiętniki, listy.

W perspektywie „życiomyślenia" widzę również korespondencję Stanisławy Przybyszewskiej, dla której pisanie listów było chyba w pierwszej kolejności rozmową z samą sobą. Często nie kończyła ich, przepisywała kilkakrotnie, poprawiając ich formę, zaniepokojona ich niejasnością, brakiem precyzji. Choć nie zawsze je wysyłała i nie tylko dlatego, że brakowało pieniędzy na znaczek, traktowała jednak swoich adresatów na serio, dbała o nich, o to, by ją zrozumieli. Prowadziła z nimi filozoficzny dialog, wtajemniczała w sekrety swojej sztuki pisania i życia. Okazywało się jednak, że nie mieściła się ona w ówczesnym wyobrażeniu „troski o siebie". Ideał, do jakiego odwoływała się Przybyszewska, wydawał się nie na miarę nowoczesnego człowieka, był anachroniczny i w tym sensie „niezdrowy". Toteż gdy Helena Barlińska, zmartwiona trybem życia siostrzenicy, pisała pełne obawy listy, Stasia jej tłumaczyła:

> Nie, Ciociu; ja wcale nie prowadzę tak niehigienicznego życia, jak sądzisz. Cóż stąd, że pracuję w nocy – skoro śpię w dzień? Odżywiam się również nieźle. Można to przeprowadzić nawet bez wielkich wydatków, gdy ma się doświadczenie, kredyt miesięczny w bardzo porządnym sklepiku i dobrą wolę […] Zapewniam cię, Ciociu, że higieniczna wartość mojej wolności i produktywności kilkakrotnie przeważa niekorzyść pauperstwa, które przecie nie jest głodem (LI, 381).

I dalej zapewnia ciotkę o korzyściach swojej filozofii pracy, której najważniejszym atutem jest wolność w dysponowaniu czasem oraz produktywność. Również w liście do Iwi pisała, że „niedostatek snu – podobnie jak głód – nie szkodzą, dopóki są dobrowolne" (LIII, 140). Później, około 1931 roku, dokonuje

[314] R. Sendyka, *Od kultury…*, dz. cyt., s. 261.
[315] M. Foucault, *Technologies of the Self*, cyt. za: R. Sendyka, *Od kultury…*, dz. cyt., s. 261.
[316] R. Sendyka, *Od kultury…*, dz. cyt., s. 266–267.

jednak pewnej korekty w technice siebie, zauważając, że zanadto postawiła na rozwój intelektualny, który osłabił ją nerwowo. Dlatego do ćwiczeń mentalnych włącza gimnastykę – jako obronę przed grożącą jej fizyczną zapaścią. Pisze wówczas do ciotki:

> A nie chcę umierać za żadną cenę […] prowadzę de front, balansując je – gimnastykę, filozofię ścisłą, beletrystykę, śpiew i grę na skrzypcach i staranne prowadzenie domu (to ostatnie najmniej, zaliczając przyrządzanie jedzenia, 3 godziny na dobę): a każdemu z kolei poświęcam maximum uwagi (świadomość) i natężenia (wola) (LII, 353–354).

Przybyszewska nie głosiła kultu ubóstwa przeciw kultowi bogactwu, kultu choroby przeciw kultowi zdrowia, pochwały głodu przeciw pochwale sytości. Gdy pisała: „Pieniądze są zdrowiem, pieniądze są życiem umysłowym" (LII, 417), używała sformułowań „suchoty pieniężne" (LII, 484), „śmiertelna choroba ekonomiczna" (LII, 468), „nędza progresywna" (LII, 417), była jak najdalsza od gloryfikacji tego wszystkiego, co jest brakiem siły, zdrowia czy życiowego powodzenia. Nie chciała się im poddawać, zaś świadomość ich destruktywnego wpływu na człowieka stawała się tym silniejsza, im bardziej Europa schyłku lat 20. XX wieku pogrążała się w kryzysie ekonomicznym. Ludzie głodowali na ulicach, zabijali z braku jedzenia, bankrutowali z dnia na dzień, popełniając samobójstwa.

Może nie powinno więc dziwić to, że w jednym z listów do Iwi z 1928 roku znajdziemy karykaturalny obraz bohemy artystycznej (wzorowany na towarzyskim kręgu poznańskich ekspresjonistów ze „Zdroju"), której członkowie uwielbiają rozprawiać o swoich chorobach, zwłaszcza tych śmiertelnych (jak gruźlica), koniecznie w tonie tragicznym, przewidując tylko pesymistyczne scenariusze ich rozwoju. Przybyszewską niezwykle drażni sytuacja, gdy „chorzy zamiast ze wszystkich sił dążyć do wyzdrowienia – rozczulają się nad swoją chorobą, grzebią się w niej, uprawiają flirt ze śmiercią, obawiając się jej równocześnie" (LIII, 208).

W tym samym jednak liście przeczytamy paraboliczną, nieco kafkowską opowieść o rezygnacji z walki o przetrwanie. Pewien człowiek skazany na dożywocie siedzi w celi bez światła i powietrza, ale z dostępem do wody. Wie o tym, że czeka go powolna śmierć. Odwiedza go wówczas przyjaciel, który za wszelką cenę pragnie uświadomić więźniowi jego beznadziejną sytuację, licząc na to, że trzeźwy i bezpośredni komentarz pobudzi go do walki o życie. Zadręcza go obrazami jego przyszłych katuszy:

> Mówię ci, musisz coś zrobić, i to wnet; a czy wiesz, jak to jest z gangreną? Stawy spuchną ci do tego stopnia, że obręcze w nich znikną. To straszliwie boli. Robaki – tutaj jest wilgotno, a więc na pewno tak będzie – zagnieżdżą się w ranach i złożą jajeczka. Wtedy ciało powoli wygnije, aż obręcze znajdą się na samej kości… (LIII, 211).

Mimo próśb więźnia dobry przyjaciel nie przestaje swojej „terapii przez uświadamianie", a gdy nieszczęśnik się na niego rzuca, odbiera to jako dowód niewdzięczności i postępującego szaleństwa. Odchodzi do domu w poczuciu spełnionej misji humanitarnej, a więzień pozostaje sam ze sobą i z niedającą się już teraz zaleczyć świadomością swojego końca. To nie pomoc, to brak człowieczeństwa – sugeruje pisarka. To nie romantyczne posłannictwo – dodałabym – lecz jakaś ludzka rezygnacja z wiedzy, która nie przyniesie niczego poza strachem przed ostatecznym końcem. Świadomość cynicka wydaje się jednocześnie racjonalna i szalona, ozdrowieńcza i niosąca zagładę, buntownicza i pasywna. Prowadzi w stronę chłodnego obiektywizowania siebie i swojej (ludzkiej) sytuacji w świecie, jak i w stronę odmowy widzenia prawdy rzeczywistości i mówienia o niej.

A może chodzi tu jeszcze o coś innego – o głębokie przekonanie, że wolność człowieka sprowadza się jedynie do możliwości rozpoznania i zrozumienia tego, co konieczne. Wówczas można by odnaleźć w myśleniu Przybyszewskiej wyraźnie Spinozjański rys, przejawiający się z jednej strony skrajnym determinizmem, z drugiej racjonalizmem, z trzeciej relatywizmem etycznym. Choć istnieją pewne logiczne prawa dotyczącego tego, jak rozpoznać dobro i zło, nigdy nie można mieć pewności, że to, co się czyni w relacji do drugiego człowieka, jest dobre lub złe – twierdził Baruch Spinoza. Co dla jednego jest lekarstwem, niekoniecznie przyniesie zdrowie innemu cierpiącemu, lepiej więc może powściągnąć się od jakiekolwiek działania?

Mieszanina sprawczości i pasywności, wewnętrznej niezależności i przymusu. W Przybyszewskiej było jakieś pęknięcie, „rozseparowanie" (jak to ujęła w gorzkim, szaleńczym liście do Julii Borowej z 1929 roku), i ona sama doskonale zdawała sobie z niego sprawę. Lubiła nazywać swoje „ja" schizofrenicznym:

> Schizofrenia – wyraźne, niedwuznaczne, dobrowolne wyznanie schizofrenii! Co za zdobycz bezcenna! Któżby się jej wyrzekł?), a więc jestem tak skończenie rozcięta na połowy (horyzontalnie), że się sobie przypatruję z bezinteresownym ubawieniem; już bez niechęci, która towarzyszy ściślejszemu zespoleniu. Powiedziałabym nawet, że jestem wcale sympatyczna; jak się Pani na to zapatruje? (LII, 6)

Zasadniczo można powiedzieć jednak, że w jej myśleniu „choroba" i „zdrowie", świadomość i nieświadomość, głód i sytość były składnikami jakiegoś egzystencjalnego kontinuum, organiczną częścią ludzkiego życia. Była jednak szczególnie wyczulona na próby czynienia z niej osoby chorej:

> Jestem też jeszcze na tyle ludzka, by odczuć jako nieprzyjemny fakt, gdy ludzie którzy posiadają nieco inteligencji, taksują mnie jako ciężko neurotyczny przypadek (= obłąkaną), wystarczająco ludzka, aby się tej sytuacji wystrzegać (LII, 193).

– pisała do dawnej poznańskiej przyjaciółki Janiny Przybylskiej-Skotarkowej w 1930 roku, tłumacząc przyczyny zerwania kontaktów z dawnymi znajomymi z Poznania. Podkreślała istotną rolę samowiedzy w tworzeniu siebie:

„Aby jednak na własnym ciele doświadczyć świadomie pełnego, nieskończonego cudu życia – trzeba w zdrowiu przebrnąć przez piekielne męki głodu" (LIII, 302). Ale wiedziała też doskonale o ryzyku, jakie kryje się w tych cynickich „ćwiczeniach z umierania", kiedy to szala może przechylić się na stronę śmierci, nie zaś życia. Wiedza potęguje strach przed nadciągającym końcem, który odbiera wolę życia. Tak wytwarza się „krążenie destrukcji" (LII, 356), a wtedy ukojenie (choć nie ratunek) przyniesie jedynie odmowa wiedzy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w paraboli o umierającym więźniu Przybyszewska nie przedstawiła swojego własnego losu.

Czy jednak była skazana na jakikolwiek „los"? Tomasz Lewandowski zauważa, że od 1929 roku, a więc po względnym sukcesie *Sprawy Dantona*, Przybyszewska zmaga się z kryzysem twórczym, jakby nie wiedziała, co ma dalej pisać, i grzęźnie w niekończących się poprawkach tego jednego tekstu. „Dwa lata później, wycieńczona i schorowana – dodaje badacz – rozpoczyna «podróż do kresu nocy», wielomiesięczne zmaganie ze śmiercią"[317]. Dlaczego egzystencjalno-artystyczny projekt, który miał być „sztuką dobrego życia", przeistoczył się w drogę ku samounicestwieniu? Odpowiedź nie może być jednoznaczna. Zdaniem Pierre'a Hadota chrześcijańskie średniowiecze uczyniło „ćwiczenia duchowe" częścią mistyki, przekształcając filozofowanie w „proceder czysto teoretyczny", oddzielony od nurtu życia codziennego. Zmieniło ono również interpretację starożytnych praktyk samoograniczających – jeśli wcześniej chodziło w nich o wzmocnienie ciała, średniowieczne ascezy chrześcijan były już tylko jego umartwieniem, osłabieniem[318]. Samo-tworzenie zaczęło niepokojąco przypominać sprawowanie władzy duchowej nad cielesnym „ja".

> Wchłonięte przez chrześcijaństwo *siebie* nie było już obiektem do wytworzenia, ale do oczyszczenia z niepotrzebnych naleciałości – obiektem redukcji […] ku boskiemu jądru: duszy; potrzebowało analizy, rygoru, ograniczeń, kontroli[319].

Myślę, że w projekcie Przybyszewskiej te dwa sposoby myślenia o samokontroli, samoograniczeniu i samostanowieniu – to znaczy grecko-rzymski i chrześcijański – były już ze sobą splątane, a czasem tragicznie skonfliktowane. Dlatego jej „przypadek" jest inny niż Simone Weil, porównywanej przez Kazimierę Ingdahl do polskiej pisarki ze względu na podobną obsesję czystości i świętości[320]. W biografii francuskiej filozofki, jak w całym chrześcijaństwie, „troska o *siebie* została skanalizowana w charytatywną (caritas)"[321], doprowadzając do zanegowania „ja" w imię miłości do bliźniego. W moim przekonaniu nie znajdziemy tego rysu u Przybyszewskiej, której do końca szło o nią samą,

[317] T. Lewandowski, *Wstęp*, [w:] *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. XIX.

[318] P. Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. P. Domański, Warszawa 1992, s. 14, 53.

[319] R. Sendyka, *Od kultury…*, dz. cyt., s. 268.

[320] K. Ingdahl, *A Gnostic Tragedy. A Study in Stanisława Przybyszewska's Aesthetics and Works*, Stockholm 1997, s. 33.

[321] R. Sendyka, *Od kultury…*, dz. cyt., s. 268.

w tym względzie pozostała ona – mimo mistycyzmu – samotnie pogańska i jeszcze bardziej „poza czasem".

Wydaje się również, że źródło porażki cynickiego projektu egzystencjalnego i artystycznego Przybyszewskiej znajdowało się jeszcze gdzieś indziej. Myślę tu o rzeczywistości ekonomicznej społeczeństwa wczesnego kapitalizmu, w której nie było miejsca (a czy dziś jest?) na takie „bezproduktywne" jednostki, dzień w dzień ćwiczące się w „sztuce symbolizacji" – zwłaszcza gdy były one biednymi kobietami. Tymczasem pisarka rezygnowała z kolejnych zarobkowych prac – jako nauczycielki muzyki i języków, urzędniczki pocztowej, sprzedawczyni czy pomocy biurowej – widząc w nich zagrożenie dla własnej wolności, również tej twórczej. To, czego przede wszystkim nie potrafiła zaakceptować, to automatyzm i schematyzm pracy (a właściwie „roboty", jak mawiała). Nie godziła się na zarobki niewspółmierne do obciążenia fizycznego i psychicznego, klaustrofobiczne pomieszczenia, rywalizację między wepchniętymi w szczebelki „kariery" ludzi (zwanych „jobiarzami"), bezmyślność i nieproduktywność tych wszystkich zajęć, które nie rozwijają pracownika, a służą tylko kumulacji czyjegoś (bezosobowego) kapitału. Przybyszewska z odrazą i przerażeniem opisuje świat, który powoli i systematycznie daje się wdrożyć w mechanizmy kapitalizmu. Otępieni, zniewoleni, niemyślący, nieczujący ludzie, żyjący od pensji do pensji, którzy nienawidzą swojej pracy, ale nie rzucą jej w obawie przed utratą i tej wątpliwej stabilności.

Swoją niezależność Przybyszewska rozumiała jako ograniczenie potrzeb do rzeczy najniezbędniejszych, zminimalizowanie swojego udziału w łańcuchu kapitalistycznej ekonomii wymiany. Pisała, że jest stworzona do życia mentalnego, czyli umysłowego – do kontemplacji i produktywności, ale innej niż ta nastawiona na użyteczność, kumulację kapitału, wymianę i zysk. Gdyby mogła utrzymać się z dobrej jakości pisania, może nie zrezygnowałaby z walki o finansową niezależność, lecz jej najpoważniejszy *handicap* – jak to ujęła w liście do Wacława Dziabaszewskiego – to nieznajomość siatki wpływów w życiu literackim i teatralnym (LI, 325). Zbyt wiele ją to kosztowało i za mało dzięki temu zyskiwała – wybrała więc dobrowolne żebractwo i jednocześnie ubolewała (niczym narrator noweli *Nie morderca winien*), że w polskich realiach społeczno-ekonomicznych nie ma przestrzeni dla takiej „twórczej bezproduktywności":

> W Polsce nie ma ani brad jág, ani wspaniałego stowarzyszenia Hobów – czyli ogólniej – trampów. W owych mniej niemrawych krajach tramp jest wolnym, drapieżnym człowiekiem – choć bardziej drapieżnym niż człowiek – a żebranina jest mu tylko jednym z środków utrzymania życia […] W Polsce nie ma ani miejsca, ani energii, ani organizacji; są więc tylko żebracy[322].

[322] S. Przybyszewska, *Nie morderca winien*, [w:] tejże, *Cyrograf na własnej skórze*, red. D. Binkowska, Gdańsk 2016, s. 70. *Brad jág*, *bradiaga* to dawna nazwa włóczęgi, *hobo* to wędrowny pracownik bez majątku – obie figury w porządku kapitalistycznym okazują się synonimami pasożytów, nieudaczników, leni lub lekkoduchów.

Przybyszewska chciała pozostać „nieuchwytna" w kapitalistycznej strukturze wymiany, chciała pozostać poza obiegiem, wiedziała, że bliscy widzą w tym brak rozsądku, dziwactwo, mizantropię. Z jednej strony odmowa zarobkowania, z drugiej – mieszanina („samurajnicznego", po matce) honoru i żebraczego bezwstydu w proszeniu o kolejne datki pieniężne – okazywała się konfundująca dla otoczenia, które nie wiedziało, jak skutecznie pomóc.

Zarówno w gronie modernistów ze „Zdroju" (uprawiających artystyczny flirt ze śmiercią), jak i w nowoczesnym świecie gry w kapitał, Przybyszewska okazała się popsuj-zabawą (ang. *killjoy*, niem. *spielverderber*)[323]. Ze swoją cynicką racjonalnością i moralnością była nie tyle ironicznym zaprzeczeniem *homo ludens*, ile kimś, kto chce radykalnie i śmiertelnie poważnie przestać grać, boleśnie obnażając przy okazji reguły zabawy.

Nie ma powrotu do beczki Diogenesa również w sensie politycznym – w Europie lat 30. XX wieku cynicka postawa stawała się coraz mniej możliwa: outsiderzy, wyrzutki, ekscentrycy muszą „wykupić" w nim miejsce dla swojej niezależności, inaczej zostaną tak czy owak cieleśnie włączeni w wielką machinę wymiany. Od 1933 roku Przybyszewska pracuje nad powieścią *Drei Tage*, ale nie wie, czy jako cudzoziemka i bezrobotna nie straci dachu nad głową lub nie trafi do obozu koncentracyjnego (LII, 469). To problematyzuje obraz pisarki-pustelniczki, jaki kreślą w swojej książce autorzy *A Life of Solitude*:

> Kiedy jej nadzieje dla *Sprawy Dantona* zostały zawiedzione, Przybyszewska stopniowo wycofywała się w ciemniejsze obszary własnego samo-ograniczenia, dumna i zarazem zbyt przestraszona, by wyjść na zewnątrz, gotowa, by przyjąć swój los. […] od marca 1930 roku przestała czytać gazety, nie wiedząc i nie dbając o to, co dzieje się dookoła niej w Gdańsku […] Zajęta własnym światem wewnętrznym, Stanisława wydaje się, że nie dostrzega niczego, co istnieje na zewnątrz ani przyrody, ani ludzi, ani ludzkich artefaktów[324].

W moim przekonaniu pisarka widziała więcej, niżby się to mogło wydawać, nie tylko dlatego, że wbrew tym stwierdzeniom musiała dość często przemierzać uliczki Gdańska, choćby po to, by zaopatrzyć się w nowe dawki „ukochanej trucizny", zrobić najpotrzebniejsze zakupy, wysłać kolejny list czy obejrzeć nowy film w kinie – z tej jednej namiętności długo nie chciała zrezygnować. Widziała doskonale, co dzieje się dookoła niej, co tym bardziej utwierdzało ją w przekonaniu, że nowoczesność nie przyniesie jej ocalenia. Kiedy Gdańsk ogarnia fala nazizmu, przeczuwa, że to dopiero początek katastrofy: „Okropny los Niemiec – gorączka głodowa i typowe głodowe majaczenie przetransponowane na życie państwa całego – nieuniknione prześladowanie Żydów" (LII, 468).

---

[323] J. Huizinga, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007, s. 284. Warto byłoby z pewnością odnieść filozofię życia Przybyszewskiej do queerowego, feministycznego projektu Sarah Ahmed *feminist killjoy*.

[324] J. Kosicka, D. Gerould, *A Life of Solitude…*, dz. cyt., s. 55.

Ale jest jeszcze inny wymiar porażki Przybyszewskiej, inne (możliwe) źródło fiaska jej projektu egzystencjalnego. W moim przekonaniu była nią morfina, nad którą – jak pisarka sądziła – miała pełną kontrolę. Nazywała siebie w przeciwieństwie do ojca i męża, Jana Panieńskiego, „poważną morfinistką". W liście do Iwi z 1927 roku twierdziła, że narkotyk ten – inaczej niż kokaina czy alkohol – nie wyniszcza organizmu ani duchowego, ani fizycznego (LIII, 22), zaś w 1931 roku wyznawała ciotce, że wręcz zdumiewa ją ta „nieszkodliwość" morfiny, którą znosi lepiej niż czarną kawę (LII, 355). Stosowała ją jako lek na bóle reumatyczne, ale też rozmaite napięcia nerwowe, stres związany z oczekiwaniem na recenzje jej tekstów literackich. Morfina stała się stopniowo jej „chlebem powszednim", na nią jedną nie potrafiła zobojętnieć lub ją ograniczyć. W archiwalnych zbiorach znajdziemy wiele niedokończonych utworów, rozpoczęte eseje krytyczne *Pisarz i krytyk*, planowane jako polemika z Marią Dąbrowską, czy *Vita nuova* – manifest literatury nowego czasu, a także zaproszenia do współpracy od redaktorów (Leona Pomirowskiego z „Pionu"), tłumaczy (Josefa Heinza Mischela) i reżyserów teatralnych (Adolfa Szyfmana).

W ostatnim liście wysłanym do Thomasa Manna 21 listopada 1934 roku Przybyszewska sama ogłasza swoją kapitulację:

> Jeszcze raz powstrzymałam się od wysłania tego listu. Lecz już dłużej nie mogę. Brak mi mojego chleba, a bez niego nie mogę żyć. Męczy mnie zimno. Każdy przedmiot w pokoju naładowany jest cierpieniem; w każdym „pokonanym" mięśniu tkwi męka, niewyobrażalna zarówno duchowa, jak też cielesna męka. I nic, i nikt nie daje odpowiedzi. I znikąd miłości. Niemożliwe już własne tortury ćwiczeń: nie mam już odwagi. Gdybym wiedziała, że takie cierpienie jest możliwe – chyba zawahałabym się przyjść na świat.
>
> Nie chcę ani żyć, ani umierać.
>
> Bluźnię w swoich myślach, wbrew własnemu życzeniu. Nie chcę niczego. Nikogo (o Panie, o Boże, że też to musi być prawdą!); tylko spokoju.
>
> Tak – spokoju…
>
> Łatwo powiedzieć!
>
> Nie jestem wystarczająco czysta. Zużyłam się, nadużyłam. Cóż…
>
> Wiem tylko jedno: już dłużej nie mogę.
>
> St.P. (LII, 542–543)

To, co uderza mnie w tym ostatnim liście, to ludzka i zarazem nieludzka skala doświadczanego cierpienia. Nie jest on zapisany ręką „człowieka mentalnego", lecz istoty cielesnej i duchowej jednocześnie, w każdym wymiarze przegranej. „Własne tortury ćwiczeń" okazały się bezskuteczne lub zbyt trudne, upragniony stan czystości nie nastąpił. Dlaczego? „Zużyłam się" – pisze ten cierpiący ludzki

korpus – „nadużyłam". Jest przecież różnica między zużywaniem a nadużywaniem, między korzystaniem z siebie a wyzyskiem samej siebie. Może przez to jedno słowo „nadużyłam" przebiega błysk świadomości, skąd przyszła śmierć.

Śmierć i maszyna

Pominęłam do tej pory intrygujący wątek manicheizmu czy gnostycyzmu Przybyszewskiej, który doskonale wydobyła Kazimiera Ingdahl z niepublikowanych esejów, listów oraz utworów literackich pisarki. Mimo iż autorka *Sprawy Dantona* nigdzie wprost nie odniosła się do tej tradycji filozoficznej, to jednak jej koncepcja wyzwalania się z „piekielnego przeklętego kręgu nonsensu", jakim jest biologiczne istnienie, zrzucanie cielesnej, doczesnej powłoki, by dotrzeć do osobowości mentalnej, a także pesymistyczna wizja świata, nasuwają rzeczywiście skojarzenia z dziedzictwem myślowym uczniów Manesa. Podstawą jego nauki był jednak radykalny dualizm przeciwstawiający sobie materię i ducha, dlatego chciałabym się przyjrzeć bliżej, jak Przybyszewska antymaterialistka projektowała relację między tymi dwoma aspektami życia.

Zgadzam się zasadniczo z wszystkimi badaczami i badaczkami, którzy silnie eksponują antynaturalizm Przybyszewskiej. Niczym nie pogardza ona tak silnie, jak właśnie Naturą, wydającą jej się „nie tylko po ludzku głupią i wręcz wstrętnie marnotrawną, ale także okrutną, i to w sposób czysto ludzki, tępy i bezgranicznie złośliwy" (LIII, 9). Przybyszewska daleka jest od zachwytu nad dziełem Matki Natury, jej twory wydają jej się ułomne, wzbudzają w niej wręcz litość. Człowiek jawi się jej jako stwórca o wiele doskonalszy, dojrzalszy, bardziej odpowiedzialny, zaś materialne owoce jego pracy trwalsze, a przez to i lepsze w sensie moralnym. Naturze bowiem Przybyszewska stawia zarzut okrutnego naigrywania się z samego życia przez sprowadzanie na świat tego wszystkiego, co słabe, brzydkie, kruche.

> Człowiek (w egzemplarzach rozwiniętych) jest bez porównania mądrzejszy od natury. Maszyny przez niego skonstruowane funkcjonują rzeczywiście, nie ulegają zepsuciu od każdego powiewu powietrza i posiadają bez porównania większą potencjalność (LI, 382).

Za tymi słowami kryje się pochwała sztuczności, na której Przybyszewska buduje wiarę w możliwość przekroczenia przypisanej człowiekowi przez naturę kondycji ludzkiej. Technologiczny postęp, o wiele bardziej niż choćby ewolucja, daje nadzieję na przezwyciężenie nikczemności i zła, które rozpleniło się w świecie. Chodzi jej nie tyle o zanegowanie materialności, ile o jej przeobrażenie w taki sposób, by wydobyć ukryty w niej pierwiastek sprawczości i twórczości albo też wzbogacić ją o ten wymiar.

Zmierzam do tego, że Przybyszewska, choć definiowała siebie jako antymaterialistka, mogła być tyleż dualistką, co i monistką. Napotykam bowiem w jej listach wyraźny wysiłek, by przekonać swoich rozmówców o pewnej podwójności jej myślenia. Z jednej strony cielesność i duchowość są wobec siebie radykalnie różne, ale z drugiej – są ze sobą absolutnie i całkowicie zespojone. W 1928 roku w liście do Iwi pisze:

> […] ciało i dusza (czy to w człowieku, czy tu w ludzkości, czy to w mechanizmie człowieka) tworzą ściśle zakorzeniającą się jedność; ciało i dusza są dwiema kongruentnymi, ale ostro rozdzielonymi i tylko równolegle przebiegającymi formami zjawiska (LIII, 32).

Przybyszewska podkreśla więc równoległość i zgodność substancji duchowej i cielesnej. Wydaje się zatem, że to nie kartezjański (czy postplatoński) dualizm – jak sugerował główny jej polemista Stefan Wolski – lecz spinozjański monizm byłby właściwym punktem odniesienia dla jej myślenia o człowieku i świecie jako takim. Jego podstawowym założeniem było przeświadczenie o paralelności porządku materialnego i duchowego, będącymi dwoma „obliczami" tej samej substancji. Podlegają one tym samym prawom i działają wedle tych samych zasad, pozostając jednocześnie względem siebie niezależne, jak dwie równoległe linie, które się nigdy nie zetkną. I choć w tym miejscu Przybyszewska nie była konsekwentna – to znaczy nie umiała ostatecznie rozstrzygnąć, jaka dokładnie relacja zachodzi między porządkiem ciała i ducha – ta geometryczna analogia nie jest tu przypadkowa. Podobnie jak Spinoza, pisarka chciała widzieć świat logicznie uporządkowany, zebrany w liczby, wzory, a zwłaszcza zgeometryzowane kształty. Nie mam żadnych dowodów na to, że czytała ona *Etykę w porządku geometrycznym dowiedzioną*, ale odnajdziemy również w jej sposobie myślenia o literaturze i w samych tekstach literackich tę fascynującą ideę *more geometrico*.

Wiele to mówi o jej racjonalności, niepozbawionej mistycyzmu, który stanowił dla niej jedną z podstawowych dróg poznania, wcale niesprzeczną z materializmem, lecz który był od czasów najwcześniejszej nowożytności zupełnie bezzasadnie eliminowany z nauki o materii. Przybyszewska zwracała uwagę na kwestię być może jeszcze ważniejszą: problem z „podwójnością w jedności" jest przede wszystkim problemem języka naszej filozofii, który przeciwstawiając duszę (lub ducha) ciału, pozbawiał materię wszelkiej duchowości.

> Od Renesansu nauka ukrywa się w materialistycznym więzieniu (bądź co bądź, jest tam znaczenie cieplej i bezpieczniej niż na wolności) i pozwoliła pracować na kalekich podstawach całemu swemu pogłębiającemu się doświadczeniu, całemu cudownego rozwojowi swej duchowej techniki. Stąd też nie posiadamy dziś żadnej aktualnej metafizycznej nauki. Zaduszono ją w późnym Średniowieczu. Paracelsus był zapewne jednym z ostatnich naukowców-metafizyków (LIII, 33).

Przybyszewska raczej poszukiwała holistycznego, niedualistycznego sposobu mówienia o cielesno-duchowym bycie, niż dążyła do wyparcia się tego wszystkiego, co cielesne, fizyczne. „Nie można natomiast zaprzeczyć istnieniu ciała – przekonywała. – Uczynić to mogą tylko wariaci, lwy salonowe i poeci dekadenci" (LIII, 32). Ale ponieważ również materialiści (może poza pierwszymi greckimi filozofami przyrody) okazali się „duchowymi kalekami", gdyż pozbawili z kolei materię całej duchowości, ona idzie raczej drogą metafizyków: „metafizyczne myślenie zna obie formy zjawiska życia, pracuje w obu dziedzinach, jest w stanie ocenić i wyjaśnić wzajemny wpływ jednej na drugą" (LIII, 32). Mistrza w łączeniu różnych porządków wiedzy znajduje w legendarnym lekarzu-alchemiku Paracelsusie.

Znalazło to odzwierciedlenie w języku filozoficznym Przybyszewskiej, w którym wyobrażenia „ciała jako maszyny myślącej" i „umysłu/duszy jako ciała" przeplatają się i wzajemnie oświetlają. Przy swoim mechanicystycznym sposobie pojmowania samej cielesności Przybyszewska nie posługiwała się najbardziej ekspansywną – w tradycji postplatońskiej – metaforą pojemnika. Mimo opracowywania swojej koncepcji rozwoju osobowości mentalnej zaskakująco rzadko pojawiały się u niej obrazy porzucania ciała-więzienia, częściej zaś jego przeobrażenia, metamorfozy. Przybyszewska odczuwała (i opisywała) siebie jako umysłowo-fizyczne kontinuum, w którym własny intelekt postrzegała jako mięsień, a znękane reumatyzmem ciało chciała utrzymać w formie dzięki „gimnastyce dedukcyjnej", uprawianej codziennie od lutego 1931 roku (LIII, 310)[325].

W listach Przybyszewskiej znajdziemy raczej serie paralelnych lustrzanych odbić, w których przekraczana jest granica między materią ożywioną (ludzką) a nieożywioną (nie-ludzką), między *res cogitans* a *res extensa*. To właśnie owo nieustanne doświadczanie pograniczności „ja" określa świadomość ciała, która towarzyszy pisarce, zwłaszcza (choć nie tylko) w momentach doznawanych chorób, bólu, głodu czy zimna. Z jednej strony, w wielu autorefleksywnych fragmentach Przybyszewska pochylona nad swoją pracą bardzo często przedstawiała siebie jako automat – nierzadko zacinający się, na pewno zużywający się. Gdy po całej nocy pisania, umysł nie jest w stanie zasnąć, ciągle oddany pracy myślenia, zwierza się Iwi:

[325] To bardzo zagadkowy i zrobiony całkiem na serio wpis w liście do Iwi Bennet. Wygląda na to, że Przybyszewska, prześladowana reumatycznymi schorzeniami, doświadczająca przejściowych stanów paraliżu, opracowała swoją własną wersję gimnastyki, wykonywanej w skupieniu, siłą woli, być może w pozycji leżącej na łóżku. Zwierzała się Iwie, że z powodu swoich „wędrujących kończyn" „nie wolno mi zatem napisać ani jednego zbędnego wiersza; a jeśli już piszę, to muszę wtedy nieustannie uważać na pięć stawów i każdy palec" (LIII, 310). Również ciotce Barlińskiej donosi, że dzięki ćwiczeniom fizycznym dokonała korekty w nieprawidłowej postawie ciała („nareszcie nogi mi się zupełnie naprawiły") oraz technice śpiewu sopranowego i gry na skrzypcach (LII, 353–354).

> […] leżę i wpadają mi do głowy nowe motywy. Umysł zaszczuty już na śmierć, rzuca się na nie momentalnie […] czuje się przy tym gorączkową pracę nieszczęsnego organu, jakby przegrzanej, nienaoliwionej, skrzypiącej maszyny; a mój intelekt jest ciężki i słaby jak przemęczony mięsień, który mimo to musi się wytężać dalej i dalej, i dalej (LIII, 289).

To, co zwraca uwagę, to projekcje somatyczno-psychicznego wnętrza, uzyskującego przez personifikację, animizację i animalizację swój zewnętrzny kształt: umysł zaszczuty rzuca się na własną myśl (jak głodne, przestraszone zwierzę) lub wytęża się jak atleta-mięsień, któremu brak już sił. Choć wydaje się, że proces przeistaczania się w „osobowość mentalną" miał polegać na represjonującym podporządkowaniu ciała rozumowi, Przybyszewska wiedziała, że system nerwowy („to centrum witalne") uzależnione jest w pełni od „świadomości cielesnej", pełniącej albo rolę defensywną, albo niszczącą (LII, 356).

Organicystyczno-mechaniczna metaforyka używana przez Przybyszewską do opisu relacji ciało–umysł, pojawia się – od innej strony – w obrazach żyjącej materii. W jej osobistych zapiskach szczególne miejsce zajmuje maszyna do pisania. To niewielka „Adlerka", którą Przybyszewska kupiła za pieniądze otrzymane po śmierci męża Jana Panieńskiego w 1925 roku. Maszyna stanowi od tej pory niejako jej metonimiczne przedłużenie, jest zintegrowaną, choć zewnętrzną częścią jej własnego organizmu: „bez maszyny jestem jak człowiek chory na oczy, co musi tracić czas w ciemnicy" (LI, 177) – pisze do Wacława Dziabaszewskiego, „bez maszyny siedzę jak bez ręki i krew zamienia mi się w żółć" skarży się ciotce (L, 378).

Z drugiej strony – maszyna zdaje się jej obdarzona własnym życiem, o które Przybyszewska nieustannie drży. Jest w niej bowiem jakiś kruchy mechanizm, coś, co w każdej chwili może się zepsuć się i sprawić, że nastanie grobowa cisza. W rozbrzmiewającym metalicznym stukocie Adlerki pisarka odnajduje towarzystwo i wewnętrzny spokój.

> Tak. I znowu zepsuła się maszyna. O, niech będzie przeklęta, potępiona ta idiotyczna sprężyna w systemie Adlera! I właśnie całe życie maszyny zależy od maleńkiej sprężyny, ukrytej w maleńkim kółku… […] samotność znowu wściekle przypiera mnie do muru. Od czasu kiedy nie słyszę ogłuszającego trzasku mojej małej Adlerki (L3, 124).

Maszyna jest najbliższą Przybyszewskiej istotą (oprócz kota znajdy), z którą dzieli swoją samotną egzystencję – jest współtowarzyszem, partnerem. Stąd niezwykle sugestywne odwrócenia relacji „ja"–rzecz. Jeśli bowiem swoje własne problemy z tworzeniem opisuje ona jako efekt zacinania się mechanizmu, to z kolei wadliwą pracę maszyny nazywać będzie „chorobą":

> Skoro mam zapewnione pieniądze za parę dni, mogę zastawić płaszcz albo co bądź – tylko nie tę trędowatą, na wiekuistą dezynterię chorą maszynę. Bo od tej psiej nogi jestem bardziej zależna niż od maszynki spirytusowej (LI, 174).

Bez maszyny, gorzej nawet niż bez skromnego posiłku przygotowywanego na kuchence spirytusowej, nie sposób żyć. Stale będzie zresztą powracać w listach wątek zastawiania i wykupowania z komisu maszyny, przypominający o codziennych zmaganiach Przybyszewskiej ze „śmiertelną chorobą ekonomiczną". Choć podatna na „zepsucie", to Adlerka – jako twór sztuczny i w pełni ludzki – wydaje się pisarce i tak bardziej doskonała niż ona sama: słaba, chorująca, odczuwająca coraz silniej głód i zimno, hałasy i zapachy. Współżycie ludzko-nieludzkie pełne jest nieoczekiwanych napięć, tarć, wzajemnych uszczypliwości, ale i gestów wspaniałomyślności czy życzliwości. Oprócz jakiegoś kojącego, mimo wszystko, poczucia wspólnoty z przedmiotem, z biegiem czasu i w miarę pogłębiania się nędzy życia u Przybyszewskiej pojawia się też strach przed jego zagładą, fizycznym rozkładem. Tak dzieje się, gdy pisarka zauważa na Adlerce pierwsze (ale postępujące) oznaki atakującej ją rdzy. Jest koniec 1928 roku.

> Z przerażeniem patrzę na coraz większe plamy rdzy na maszynie. Stawiam ją na szafie, pod tą ścianą, która przylega do sali obok i jest ogrzana przez sąsiedni piec; lecz maszyna rdzewieje i tam też (LII, 315).

W zapiskach z tego czasu i późniejszych pojawia się również lęk przed rzeczami: „Przedmioty są bowiem – pisze do ciotki w 1929 roku – na ogół ożywione pewną demoniczną złośliwością" (LII, 378). Strach staje się tym większy, im silniejsze było wcześniej poczucie tożsamości czy podobieństwa między pisarką a Adlerką. Wydaje się, że obserwując stopniowy rozrost rdzy zajmującej kolejne metalowe części mechanizmu, Przybyszewska patrzy na swoją własną śmierć, czającą się wszędzie. Wilgoć, a także pleśń, która pokrywa wszystkie przedmioty w jej pokoju, sprawia, że materialność rzeczywistości staje się nie do zniesienia:

> […] bielizna wewnątrz komody jest ciężka od wilgoci, a wszystko co leży na wierzchu […] każda powierzchnia, stół, komoda, szafka przy łóżku – stawia taki opór, jakby była polana wodą. Inutile de dire [pol. 'nie trzeba mówić' – przyp. M.Ś.], że wszystkie metale rdzewieją (LII, 315).

Na rok przed śmiercią, kiedy jej listy stają się już coraz rzadsze i coraz krótsze, zdradza ciotce, dlaczego „maluje lysolem zapasy żywności" (LII, 518). Jest to jedyna skuteczna obrona przed tym bezkształtnym, niewidzialnym życiem, które kryje się w materii. Posmarowana roztworem chemicznym o odpowiednim natężeniu, pasztetówka utrzyma nie tylko świeżość i suchość aksamitnej skórki, ale i smak nawet przez cztery dni, zaś sardynki w otwartej puszce nie zepsują się nawet przez pięć, sześć dni.

Przypomina się na koniec i to zdanie z ostatniego listu do Thomasa Manna: „Każdy przedmiot w pokoju naładowany jest cierpieniem" (LII, 542) – wydaje się, że Stanisława Przybyszewska żyła w elektromagnetycznej homeostazie z otaczającymi ją przedmiotami. Transponowała na nie swoje własne cierpienie, fizyczny ból, zmęczenie, przemarznięcie, umieranie, ale i odczuwała ich

równie materialny rozpad, destrukcję. Chyba nie przesadzę, jeśli napiszę, że uprzedmiotowiała siebie i upodmiotowiała przedmioty, co wcale nie musi być dla „ja" doświadczeniem negatywnym, a nawet śmiertelnym. Relacyjne, postkartezjańskie *self* traci swoje wyraziste granice: transponuje swoje wnętrze na otaczający świat, lecz jednocześnie otwiera się na niego. Dlatego trudno mi się zgodzić ze stwierdzeniem Ewy Graczyk, dla której „mechaniczna mowa" autorki *Sprawy Dantona* jest po prostu racjonalistycznym zapisem stłumionych emocji.

> Język Przybyszewskiej, dziwny, racjonalistyczny (często wręcz mechanicystyczny) język stłumionych emocji, opisujący duchowość tak, jakby była ona elektrycznym urządzeniem, przyczynia się do scharakteryzowanego tu pomieszania planów, do totalizacji przestrzeni duchowej[326].

W moim przekonaniu jej racjonalizm nie pochodził z porządku kartezjańskiego, lecz spinozjańskiego, co niekoniecznie oznacza antykartezjanizm – żydowski mistyk był przecież jednym z najdociekliwszych komentatorów filozofii Kartezjusza. Nie jest to jednak według mnie różnica bez znaczenia – to, czego brakuje podmiotowi w monistycznej wizji świata, to poczucie bezpiecznego i kojącego dystansu wobec materii. Ma to jednak i swoją pozytywną stronę – tak ustawione „ja" staje się niezwykle podatne na transgresję, dyfuzję, dysocjację, przekształcenie. To właśnie na ten pozytywny aspekt stawiają dzisiejsi filozofowie spod znaku nowego materializmu czy *object-oriented philosophy*. Z jednej strony antyhumanizm Przybyszewskiej, każący przywdziewać jej maskę ironistki za każdym razem, gdy z przekąsem, a nawet złośliwością sugerowała, że owszem człowiek jest miarą wszechrzeczy, i dlatego być może obecny świat jest tak nikczemny. Z drugiej: „bałwochwalczy antropocentryzm" – jak to ujęła Ewa Graczyk – utrzymujący w niej wiarę, że udoskonalenie (się) człowieka jest możliwe na drodze postępu technologicznego, wyznaczonego przez wzory racjonalnego, obiektywnego, matematycznie wręcz ścisłego myślenia. To zbliża Przybyszewską do dzisiejszych transhumanistów. Monika Bakke przytacza zdanie z *The Transhumanist Declaration* z 2002 roku[327] i komentuje je:

> „Transhumanizm opowiada się za dobrem wszystkich czujących istot (sztucznych umysłów, ludzi, postludzi oraz nie-ludzkich zwierząt) i obejmuje wiele zasad nowoczesnego humanizmu". Nie oznacza to jednak rezygnacji z antropocentrycznego – hierarchicznego sposobu myślenia, a raczej, że antropocentryzm wchodzi być może w swoją nową fazę wynikającą z chęci modyfikowania człowieka w celu stworzenia superczłowieka. Deklaracja wyraźnie pokazuje, że transhumaniści w istocie identyfikują się z humanizmem uprawianym w duchu oświeceniowym, czyli nadal w cen-

[326] E. Graczyk, *Ćma…*, dz. cyt., s. 52.

[327] *The Transhumanist Declaration*, http://transhumanism.org/index.php/wta/declaration/ [data dostępu: 27.10.2016].

> trum lokują takie cechy ludzkie, jak racjonalizm, samoświadomość, samokontrola oraz wiara w postęp[328].

Jak rewolucja francuska, tak też antropologia Przybyszewskiej pozostają więc dzieckiem oświecenia – dzieckiem zbuntowanym, lecz niewolnym od kłopotliwego dziedzictwa Rozumu.

Pisanie jako dysocjacja i co to oznacza dla kobiety autorki

W liście do Iwi Bennet z 1927 roku znajdziemy taki oto wpis:

> Twórczość, czy to artystyczna, naukowa, czy społeczna – wymaga podobnych zabiegów jak np. złoto: trochę leży wprawdzie na powierzchni […] Ale na powierzchni są tylko ziarenka; naprawdę duże wartości leżą głęboko wewnątrz. A te trzeba najpierw siłą własnej świadomej woli, bez polegania na opatrzności i natchnieniu – wydobyć i oczyścić. Och, jakże ważne jest oczyszczanie […] Dopiero z tego świadomie i mozolnie uzyskanego kruszcu można wykrzesać cudowne rzeczy (LIII, 6).

Pisarz, zdaniem Przybyszewskiej, to ktoś, kto pracuje nad materią, ale i w materii – z niej wydobywa najpierw cenne ziarna sztuki, samą esencję, by następnie przystąpić do formowania. Ten proces schodzenia w głąb musi wiązać się również z wysiłkiem oczyszczania – całkiem fizycznym wysiłkiem. I rzeczywiście, Przybyszewska nieraz będzie opisywała somatyczne stany wyczerpania towarzyszące jej pisaniu: skrajne zmęczenie (po 10 nieraz godzinach siedzenia przy świetle lampy naftowej, jako że pracowała niemal wyłącznie nocami), bezsenność, głód, bóle oczu czy stawów (coraz częstsze przy reumatyzmie), nadmierne pocenie się, będące przejawem emocjonalnego poruszenia. Wszystko to jest jednak konieczne, aby dzięki żelaznej dyscyplinie przezwyciężyć własne słabości, prześcignąć samą siebie, przekroczyć biologiczne granice ludzkiej wytrzymałości. „Piszę, więc jestem" – zdaje się mówić Przybyszewska, lecz jej pisanie i istnienie nie zasadzałyby się na odnajdywaniu radosnej harmonii z samą sobą, a na ciągłym ćwiczeniu siebie, przełamywaniu własnych oporów, bo tylko tam, gdzie pojawia się trud, jest też i wartość.

> […] to jest męka. Tylko nie taka, jak w biurze. Straszliwie się nie chce; a przecież ma się nie przyjemność podczas roboty wprawdzie, lecz jakiś rodzaj wewnętrznego rozgrzania, podniesienia żywotności – jak, powiedzmy w sporcie męczącym, może nawet bolesnym. Nie ma to nic wspólnego z ową „męką tworzenia", o której wiele słyszałam, ale której nie udało mi się poznać. Moja męka jest męką wrodzonego lenistwa, naciąganego na tortury; niczym więcej (LI, 392).

---

[328] M. Bakke, *Transhumanizm – człowiek to za mało*, [w:] tejże, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 32.

Odnajduję tu ślad owego mechanicystycznego imaginarium traktującego twórcze „ja" jako z jednej strony rozgrzany pracą mięsień, z drugiej – maszynę. Widzę również ten specyficzny rys cynicko-stoickiej ascezy rozumianej jako hartowanie charakteru przez samokontrolę, która – w tym przypadku – nie ogranicza, ale warunkuje rozwój, przemianę, doskonałość dzieła.

Obok wspomnianej mineralnej metafory tworzenia jako wydobywania, oczyszczania i obrabiania kruszcu pojawia się w listach Przybyszewskiej metafora chemicznej dysocjacji, a więc procesu rozpadu cząsteczek:

> W rzeczywistości dokonywa się we mnie coraz głębsze wyswobodzenie „osobowości literackiej" od mojej osobowości jednostkowej i doczesnej; jak podczas elektrolitycznej dysocjacji, myśl – percepcja świata – niezależna od okoliczności ziemskiego życia osobowość mentalna oddziela się coraz częściej od zasłaniającej i mącącej ją osobowości psychicznej, od mojego doczesnego, kobiecego Ja wraz z jego doświadczeniami osobistymi i reakcjami uczuć, sympatii i antypatii (LI, 202).

Przybyszewska świadomie wybiera model pisania nie-osobistego, które wymaga rozdzielenia osobowości psychicznej przypisanej konkretnej jednostce od osobowości mentalnej. Jak to jednak rozumieć? Jako zanegowanie siebie, anihilację „ja", „śmierć autora"? Chyba nie do końca, skoro okazuje się, że podmiot – jako byt fizyczny – nadal istnieje, zostaje tylko unieważniony, postawiony niejako obok tego, co naprawdę ważne, a więc samego dzieła. Stąd u Przybyszewskiej pojawi się i trzecia metafora – tym razem ogrodnicza: „Jestem już tylko skromnym ogrodnikiem – pisze do Iwi w 1929 roku – hodującym drogocenny kwiat: sukcesu, sławy, ogólnego zainteresowania pragnie on dla kwiatu, nie dla siebie" (LIII, 278).

To, co łączy te trzy wyobrażenia – mineralną metaforę wydobywania kruszcu, obrabiania go i oczyszczania, chemiczną metaforę dysocjacji i wreszcie ogrodniczą metaforę hodowania rzadkiego kwiatu – to materialność czy wręcz fizyczność tak przedstawianego procesu twórczego. Z pozoru chodzi w nich o działania przeciw materii, w gruncie rzeczy jednak istotą artystycznego działania jest przekształcanie. Może dlatego Przybyszewska podkreślała, że właśnie dzięki tak rozumianej pracy literackiej buduje ona swoją świadomość, zwłaszcza cielesną (LII, 356)? Pisarka kładła również nacisk na procesualność i niejako substancjalną rozciągłość materii, która podlega zmianie. Ponieważ jednak raz dotyczyła ona dzieła (metafora kruszcu), innym razem jego autora (metafora dysocjacji), wydaje się, że Przybyszewska w swoim tworzeniu zacierała (traciła?) granicę między podmiotem i przedmiotem, nie będąc do końca przekonana, co w gruncie rzeczy ma ulec przekształceniu: ona jako osoba (czy jako „osobowość autorska"), jej sposób myślenia i patrzenia na świat czy też samo dzieło.

Pytanie o filozofię tworzenia i poetykę pisanych przez siebie dzieł Przybyszewska wiąże ściśle z kwestią płci. To nieprzypadkowe, że w tym samym liście (z października 1928 roku, składającym się z 13 arkuszy i pisanym przez

dwa tygodnie), w którym pojawiła się wspomniana metafora dysocjacji, pisarka wyłożyła nie tylko swoją filozofię tworzenia, rozumianą jako morderczą i metodyczną pracę twórczą, ale również swój pogląd na różnicę płciową oraz jej związek ze sztuką. Osoba adresata także nie pozostawała tu bez znaczenia – z Wacławem Dziabaszewskim, byłym kochankiem pisarki, przyjacielem jej ojca, przedsiębiorcą związanym towarzysko z kręgami poznańskich ekspresjonistów, łączyły ją szczególnie osobiste niegdyś więzi.

Przybyszewska zaczyna swój wywód od powszechnego i na pozór logicznego wniosku: skoro kobiety i mężczyźni różnią się na planie materialnym (co każdy przecież widzi), zaś „zjawiska psychiczne stanowią paralelę do zjawisk materialnych" (LI, 196), więc i w sferze psychicznej różnica między płciami powinna być równie ostra i zauważalna. Jak twierdzi wielu: to, że nie widać tego jeszcze tak dobrze w literaturze, jest tylko kwestią czasu – kobiety bowiem stosunkowo niedawno zdobyły niezależny osąd na świat i na razie jeszcze „ćwiczą się" na męskich wzorach w jego opisywaniu. Jednak taki sposób myślenia wydaje się Przybyszewskiej podejrzanie uproszczony i uproszczający złożoność ludzkiej psychiki.

Pisarka problematyzuje zakładaną tożsamość procesu twórczego (produktywności – jak to ujmuje) i płodności. Chociaż w ogromnej mierze jej opis biologicznego zapłodnienia opiera się na arystotelesowskim wyobrażeniu łączenia się pierwiastka biernego z czynnym, to jednak odrzuca ona genderowy podział ról w tym akcie twórczym.

> Bo gdyby ten system – prawo równoległości zjawisk fizycznych i psychicznych – miał bezwzględną ważność, to by produkcja artystyczna była możliwa jedynie u kobiety, a mogła być zaczerpnięta jedynie z mężczyzny. Pierwsza część wniosku, jaki ten sofizm za sobą pociąga, sprawiłaby rozkosz tzw. sufrażetkom sprzed dwudziestu laty. W to im graj! Gdyby która z nich była wpadła na ten tok sofistycznego rozumowania, co ja właśnie teraz (fakty nie stanowiły nigdy większej przeszkody dla ich rzeczniczek publicystycznych) – Bóg wie, ile budujących traktatów świat by nie zyskał na temat bezwartościowości męskiej produkcji artystycznej i literackiej! Ile i jak nieustraszonych logicznych karkołomności, by dowieść, że każde ważniejsze dzieło sztuki było w rzeczywistości dziełem kobiety; skradzione przez mężczyznę – lub skopiowane przez niego!
>
> Ale… czego sufrażetki zaniechały niestety, to robią w przeciwnym kierunku niedojrzali umysłowo mężczyźni. Nic łatwiejszego, jak ogólnie i z wzniosłą prostotą odmówić kobiecie w ogóle zdolności do oryginalnej produkcji (LI, 198).

Wydaje się więc, że Przybyszewska odrzuca zasadność takich antropologicznych systemów, które mówiąc o twórczej aktywności człowieka, zbudowane zostały na metafizyce różnicy płciowej[329]. Choć różnica biologiczna istnieje i bierze się z odmienności ról płciowych w procesie rozmnażania, nie ma to

[329] W innych wypowiedziach zdarza się Przybyszewskiej identyfikować „pierwiastek kobiecy" z biernością, „pierwiastek męski" z aktywnością, rozumie je ona jednak w oderwaniu od

związku z pisaniem, bowiem to, co decyduje o naszej „płodności twórczej", pochodzi nie zawsze z wnętrza człowieka, częściej rodzi się na styku „ja" i świata[330].

> Organ macierzysty i pierwiastek bierny istnieje zatem u obu płci: a pierwiastek czynny nie istnieje u żadnej – nie pochodzi w ogóle z jednostkowego organizmu, lecz z nieograniczonego obrębu dostępnego nam świata (LI, 199).

Przybyszewska nie przeczy temu, że czasem można wyczytać płeć piszącego z jakiegoś utworu, ale jest to – jej zdaniem – cecha twórczości przejściowego typu (a więc subiektywnej, jednostkowej, osobistej i w tym sensie mniej dojrzałej). Najlepsze w swoim gatunku utwory nie posiadają już płciowej sygnatury. I w tym miejscu pisarka wykonuje arcyciekawą woltę – mówi bowiem, że jeśliby założyć, że istnieje rzeczywiście całkowita paralelność zjawisk psychicznych oraz materialnych, a nie zawsze na poziomie psychicznym odmienność płciowa się uwidacznia, to oznaczałoby to, że „brak jedynej podstawy, jedynej możliwej przyczyny dla tej zasadniczej różnicy" (LI, 199). Można z tego wyciągnąć dwa wnioski: albo założenie o równoległości poziomu materialnego i psychicznego jest fałszywe (bo są one ze sobą w jakiś inny, trudny do określenia sposób powiązane), albo oczywistość różnicy płciowej przestaje być taka wyraźna nawet w wymiarze materialnym. Przybyszewska nie rozwija tego ostatniego wątku, bo doprowadziłby on ją do szalonego w początkach XX wieku przeświadczenia o konstruowalnym (sztucznym i wtórnym wobec kultury) charakterze płci biologicznej, które stało się podstawą myślenia Judith Butler w *Gender Trouble*[331]. Autorka *Sprawy Dantona* podważa jedynie (i aż) esencjalność podziału na kobiece i męskie, obnażając kulturowo-społeczne podłoże jego funkcjonowania:

> […] sławna różnica polega jedynie na obustronnym braku wiedzy, a tłumaczy się bardzo logicznie okolicznościami, wywołanymi przez pierwotne upośledzenie społeczne kobiet, z którego wyniknęło odosobnienie każdej płci od drugiej […] tak społeczne (kobieta izolowana w domu, mężczyzna wśród mężczyzn w pracy) jak umysłowe (LI, 203).

Przybyszewska, podobnie zresztą jak Irena Krzywicka, racjonalizuje różnicę płciową, od samego początku jednak jej myślenie jest dwukierunkowe. Patriarchalna asymetria doprowadziła do wyłączenia kobiet z wielu obszarów życia społecznego, ograniczając ich życie do sfery domowej, ale przez to również mężczyzn pozbawiła dostępu do pewnego wycinka rzeczywistości. To kwestia wzajemnej niewiedzy i jako taka może być w relatywnie łatwy sposób skorygowana czy uzupełniona. Zatem na poziomie materialnym być może przecenia-

---

biologicznej płci pisarza. Co istotniejsze – podkreśla ona tym silniej podwójność pisania jako aktu pasywno-aktywnego.

[330] Później wrócę jeszcze do tej kwestii, w innych listach Przybyszewska nie będzie już tak pewna tego, skąd bierze się ów twórczy impuls.

[331] W pierwszym przypadku zakwestionowany musiałby zostać również monistyczny sposób widzenia relacji umysł–ciało, w drugim – monizm służyłby raczej do dekonstrukcji iluzji binarnego podziału i naturalności płci.

my znaczenie owej różnicy, zaś na poziomie psychicznym – z pewnością mamy za mało danych, by upierać się przy twardym i zawsze obowiązującym podziale na kobiecą i męską twórczość.

Przybyszewska nie ignoruje jednak tego, co sama zauważa: zdarza się, że kobiety piszą rzeczywiście inaczej (o czym innym) niż mężczyźni. Dochodzi ona do wniosku, że różnice te uwidaczniają się zasadniczo w dwóch obszarach: sferze myślowej i sferze afektywnej. Bardziej interesuje ją – co znamienne – ten pierwszy, intelektualny obszar. Kobiecy punkt widzenia (u pisarek jak choćby u Selmy Lagerlöf) manifestuje się specyficznym lekceważeniem (czasem życzliwym, czasem protekcjonalnym) mężczyzny, męski zaś:

> […] tym, że swoją tylko płeć przedstawia(ją) pod ludzkimi rysami, a żeńską w dwu typach potwornej prostoty: Matkę Boską (z akcentem na matce), do której [mężczyzna – przyp. M.Ś.] się egoistycznie modli, by go raczyła chronić i wychować […] i Nimfomankę, którą porywa ku sobie – ściska – rzuca i kopie, w każdym calu jak piłkę nożną (LI, 201).

Przybyszewska odcina się zatem zarówno od kobiecego poczucia wyższości względem mężczyzn, jak i fałszywie uniwersalnego androcentryzmu, produkującego obrazy Weiningerowskiej Matki lub Kochanki.

Sama Przybyszewska znajduje w swojej wcześniejszej twórczości (ma chyba na myśli jednoaktówkę *93*) ślady owej kobiecej pobłażliwości, ale *Sprawę Dantona* chciała już pisać jako dzieło ani kobiece, ani męskie. Ma jednak świadomość, że w odbiorze części krytyków interpretowane to będzie jako zatracanie kobiecej osobowości i naśladownictwo mężczyzn. Oznacza to więc, że pisarka doskonale znała kulturową strategię „przyszywania kobietom męskiej głowy" – będącą tu raczej gestem przygany niż nobilitacji – i dystansowała się od niej. To, co w tym momencie decyduje o kształcie jej twórczości, to nie „mimikra" (chęć upodobnienia jej literatury do dzieł męskich), lecz proces wspomnianej dysocjacji – depersonalizacji polegającej na odejściu od pisania osobistego, jednostkowego, historycznego. Jego celem jest stworzenie „osobowości mentalnej", która „nie jest już ani kobietą, ani mężczyzną; nie jest również połączeniem obojga; ale ma zdolność pojąć oboje" (LI, 202).

To bardzo ważne, ale i problematyczne sformułowanie. Podmiotowość, do jakiej dąży Przybyszewska, nie zasadza się najwyraźniej na prostym połączeniu męskiego i żeńskiego pierwiastka – i w tym sensie nie wydaje się, by pisarka nawiązywała do modernistycznych mitów Androgyne. Nie chodzi jej jednak również o wymazanie wszelkich śladów różnicy seksualnej i „przeanielenie", które motywowało transgresję Marii Komornickiej/Piotra Własta. Ani kobiecość, ani męskość, ani dwupłciowość, ani aseksualność – jest w tym jednak jakieś przeczucie oczekiwanej pełni. Czy to postpłciowość[332]? Tak jakby różni-

[332] Zob. T. Sikora, *Uwikłan[ ] w postpłciowość*, [w:] *Postpłciowość? Praktyki i narracje tożsamościowe w ponowoczesnym świecie*, red. A. Banot, A. Barabasz, R. Majka, Bielsko-Biała 2012, s. 19–32.

ca seksualna miała zostać wchłonięta do środka „ja", zsyntetyzowana, ale i nie do końca zniesiona (skoro nadal zdysocjowany podmiot zachowuje moc rozpoznania i zrozumienia kodów płciowych)? Przybyszewska nieprzypadkowo podkreśla też słowo „pojąć" – zrozumienie płci interesuje ją o wiele bardziej niż jej doświadczenie czy odczucie. Co więcej, do kobiecości i męskości możemy podejść – sugeruje pisarka – procesualnie, traktując je jak „pojęcia w drodze": zmienne, plastyczne, poddające się kształtowaniu, przede wszystkim zaś niewyczerpujące całości naszego istnienia.

Przybyszewska zdaje sobie sprawę, że istnieją tacy autorzy, dla których różnica seksualna uwidaczniająca się głównie na płaszczyźnie afektów jest wszystkim: „Dla nich poza pociągiem seksualnym, nienawiścią seksualną, małżeństwem, cudzołóstwem, zazdrością i macierzyństwem nie ma na kuli ziemskiej nic" (LI, 205). Płeć zawsze będzie występować tu „jakby pieczątka, wyciśnięta na każdej karcie, każdym wierszu" (LI, 205), zaś tekst będzie „symptomem procesów psychicznych" (LI, 206), możliwym do odczytania wyłącznie w lekturze psychoanalitycznej. Przykładów takiego pisania daleko szukać nie trzeba – Strindberg, Przybyszewski, Thiess. Jeśli chodzi o analogicznie upłciowioną twórczość kobiet, to Przybyszewska dzieli ją na „literaturę Weiningerowskiej matki" i „literaturę Weiningerowskiej miłośnicy", obydwie uznając znowu za formę tekstowego symptomu.

Tę pierwszą Przybyszewska odrzuca, widząc w niej „tępe poddanie się naturze", „zasklepienie się w kółku rodziny", „obmierzłą mądrość słabych", „rezygnację", „kompromis zamiast buntu" (LI, 208). „Literatura matek" ją złości, doprowadza ona bowiem do smutnego wniosku, że kobieta jest tylko wtedy silna i niebezpieczna, gdy jest słaba, zaś jej władza jest wyłącznie „potęgą przeciwdziałającą rozwojowi, martwą kłodą na drodze kultury" (LII, 208). Ale nie mniejszy problem ma Przybyszewska z „literaturą miłośnicy", tym bardziej że ustami swojego listowego korespondenta dowiaduje się, że to właśnie takiej twórczości mężczyzna współczesny oczekuje od kobiety autorki. Przybyszewska próbuje naświetlić Dziabaszewskiemu tę nieoczywistą, ale niebezpieczną według niej zbieżność między mizoginicznym (i antykobiecym) a prokobiecym (choć esencjalizującym) podejściem do kwestii płci.

> To zupełnie nowe ujęcie – ale tylko seksualnych zagadnień – któregoś żądał od przyszłego żeńskiego geniusza, co by nareszcie wyraził nieświadomą dotąd siebie kobietę – znajdziesz wobec tego w twórczości, równie wykolejonych nerwowo, jak Strindberg, brzydkich a uzdolnionych panien (LII, 207).

Najwyraźniej Dziabaszewski oczekiwał od współczesnej pisarki odsłonięcia jej tożsamości płciowej, a także eksplorowania tajników pociągającej go kobiecej seksualności. Według niego tylko w tym obszarze – zakłamanym lub nieopisanym przez mężczyznę – ma ona szansę ukazać swoją oryginalność i stać się geniuszem. To, czego pragnął czytelnik mężczyzna, to otwarcie drzwi do nieświadomości kobiety, do jej wewnętrznego świata, przede wszystkim jed-

nak cielesno-emocjonalnego, nie zaś umysłowego. Racjonalne pisanie byłej kochanki Dziabaszewski interpretował jako formę stłumienia lub próbę naśladowania mężczyzn. Przybyszewska próbowała się odciąć od takiego wzorca postrzegania jej twórczości (i jej kobiecości), przypominała żartobliwie: „Masz do czynienia z mózgiem" (LII, 175), a następnie – jakby na dowód tego – komponowała szczególnie starannie (w poetyce naukowego wykładu) swoje listy do przyjaciela. Pokazywała też, na czym według niej polega proces emancypacji:

> Poprzednie pokolenie kobiet, to, które dążyło do emancypacji, tłamsiło swoją płeć; tłamsiło ją z taką siłą, że jej negatywna obecność stała się dominującym czynnikiem jego bytu. Zaniechały one pozytywnego bycia kobietą: zamieniły się w fantastycznie negatywne kobiety […] Jednak ta nowa generacja już nie tłumi swojej płci: ona zapomina o tym, ona ma tyle siły, aby jej nie doceniać (LI, 225).

Nie czuła się zatem – jak Maria Komornicka – „kobietą negatywną", nie zaprzeczała własnej płci, po prostu nie czyniła jej centrum swojej tożsamości. Nie da się jednak ukryć, że czuła się i urażona, i zirytowana taką wykładnią jej filozofii tworzenia. Ów stereotyp „brzydkich, a uzdolnionych panien", które epatują swoją seksualnością, zdradza emocjonalny ton pisarki, rzadko sięgającej po taką niską złośliwość i protestującej zwykle przeciw identyfikowaniu piękna z głupotą, mądrości z nieatrakcyjnością. Można jednak odnieść wrażenie, że Przybyszewska nie chciała pogodzić się z tym, że płeć jest zjawiskiem relacyjnym i że ma konstrukcję „apelatywną" – jak to ujęła Judith Butler. Jesteśmy niejako wzywani, „interpelowani" przez społeczeństwo do odgrywania spektaklu płciowego, gdy zaś odmawiamy współudziału, zostajemy poddani ocenie lub karze.

Z drugiej strony Przybyszewska zdawała sobie doskonale sprawę, że jej „mentalizm", intelektualizm, „mózgowość" musiały irytować również dlatego, że ich „wyższość" nad głupią naturą głosiła kobieta. Dlatego jedno zdanie ze *Sprawy Dantona* mogło doprowadzić do ostatecznego zerwania kontaktów z dawnym przyjacielem i kochankiem. Wacław Dziabaszewski nie mógł podarować byłej narzeczonej, że pozwoliła bohaterce swojego dramatu, Eleonorze, wypowiedzieć te słowa: „Niech sobie natura zakłada wylęgarnie w innych ciałach – niezdolnych do szczęścia"[333] (LII, 236). W liście do Janiny Przybylskiej-Skotarkowej Przybyszewska relacjonuje ten osobisty spór i przyznaje, że popełniła naraz dwa wykroczenia: po pierwsze, wyjawiła swoją niechęć do posiadania dziecka, co w przypadku kobiety powinno pozostać objęte kulturowym tabu. Po drugie, ugodziła mężczyznę w jego najbardziej „osobiste uczucie ojcowskie" (LII, 237). A przez to – dodałabym już od siebie – naruszyła dwa fundamenty patriarchalnej instytucji. Nie ma większej dezercji z porządku symbolicznego niż kobieta, która nie chce i nie potrzebuje być matką.

[333] „Sprawa Dantona", Akt I, Odsłona 2.

Trudno powiedzieć, z jakiego powodu tekst Stanisławy Przybyszewskiej *Kobieca twierdza na lodzie*[334], wysłany do redakcji „Wiadomości Literackich" jako głos w dyskusji o stylu metaforycznym i kobiecym pisaniu, nie został opublikowany. Grydzewski tłumaczył się w liście do autorki brakiem miejsca i jednocześnie zachęcał do dalszej współpracy. Zastanawiające jest to, że właśnie spór o płeć, język i romantyczne dziedzictwo wywołał reakcję pisarki. Napisany metodycznym, obiektywizującym, niemal wykładowym stylem tekst Przybyszewskiej odróżnia się od innych głosów w dyskusji również tym, że choć był autorstwa kobiety krytykującej stanowisko Kuncewiczowej, to z trudem mieścił się w logice wywodu Ireny Krzywickiej[335].

Autorka *Sprawy Dantona* wyraźnie sugeruje, że sensualizm, którego narzędziem miałaby być właśnie metafora, stanowi zaledwie pierwotną i wcale nie najdoskonalszą formę odczuwania świata. Jest on związany z wybitnie artystycznym, indywidualnym i osobistym rodzajem ekspresji „ja", spotykanym w sztuce i poezji, któremu Przybyszewska – wielbicielka typologii – przeciwstawia literacki, to jest bardziej umysłowy, mentalny, zobiektywizowany zapis świata, właściwszy prozie czy dramatowi. O ile w tym pierwszym przypadku możemy mówić o jakimś zauważalnym wpływie płci na twórcę, o tyle w tym drugim – tworzenie staje się ponadpłciowe. Nadużywanie metafory – które określa jako „precjozyzm" – jest „po prostu pierwszym etapem rozwoju, etapem subiektywno-indywidualnym, nacechowanym brakiem intelektualnego wyszkolenia" i jako takie jest ono „symptomem niedojrzałości" (KTL, 116).

Przybyszewska zadaje sobie pytanie, na ile w ogóle możemy stwierdzić, że taka lub inna forma literacka będzie mieć swoje źródło w płciowym podziale ludzi na kobiety i mężczyzn. Zasadniczo jednak uznaje genderowe rozróżnienie za historycznie zmienne i w tym sensie nieobowiązujące, natomiast demaskuje realność oddziaływania na obie płci czegoś, co można by nazwać „mistyką kobiecości". Towarzyszy ona procesom emancypacyjnym w kulturze, hamując ich rozwój: „nastraszone przez bezmyślnych mężczyzn, kobiety drżą, by ich krótkie suknie, rozsądne traktowanie włosów, studia uniwersyteckie i produkcja ducho-

[334] S. Przybyszewska, *Kobieca twierdza na lodzie*, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści"*…, dz. cyt., s. 111–121. Dalej stosuję skró KTL, numery stron podaję w nawiasach. Według Lewandowskiego artykuł wpłynął do redakcji na początku listopada 1928 roku, zaś ostatnia część wspomnianego listu do W. Dziabaszewskiego datowana jest na 21 października 1928 roku. Oznacza to, że list stanowił dla pisarki rolę pretekstu dla przesłanego eseju, który okazuje się jego ekstraktem.

[335] W tym czasie pisała do ciotki: „Gryzłam się okropnie, gdy wrzała w «Wiadomościach» ta dyskusja o stylu metaforycznym. Artykuły Kuncewiczowej wymagały rzeczowej odpowiedzi. Dali ją później Irzykowski i jeszcze ktoś – zapomniałam – lecz z początku było to kunsztowne holendrowanie po powierzchni. Zresztą co za niesympatycznie głupia próżność u tej kobiety [tj. Kuncewiczowej]: obrażać się za niezłośliwą krytykę! Prowadzić dyskusję z temperamentem primadonny! Naturalnie że krytyka ujemna piecze; ale na miłość boską, człowiek dorosły wie, że rzeczy co pieką niekoniecznie muszą być szkodliwe, i że czasem należy nie tylko nie oburzać się, lecz wytrzymać całą tę operację – jeśli ma się słabą wolę, no to można piszczeć – ale prywatnie. Co innego krytyka osobista, złośliwa – o, ta często wymaga pchnięcia z całych sił" (LI, 396).

wa… nie pozbawiły płci" (KTL, 117). Wszystkich obawiających się zniknięcia różnicy płciowej Przybyszewska uspokaja: jeden rzut oka na najbliższy posąg pozwala mieć nadzieję, że biologii nie da się zmienić. Niestety pisarki poddają się tej obsesji i „szminkują" swoje utwory, ujmując „większość swojej produkcji w ramy usilnych zapewnień, że jak dotąd nie uległy katastrofie" (KTL, 118).

Jeśli ukształtowało się coś, co nazwać by można „kobiecą estetyką" – jest to wyłącznie wyraz przystosowywania się kobiet do trwania w podległości, jeśli nie boleśnie ograniczającej, to skazującej na życie w roli „szczęśliwego niewolnika". Co ciekawe, w potrzebie racjonalizacji i demitologizacji kobiecości Przybyszewska idzie o krok dalej niż Krzywicka w swoich późniejszych tekstach. W kobiecie nie kryje się żaden sekret, żadna zagadka, wszystko czego o niej nie wiemy, to efekt wzajemnej ignorancji, która została już wcześniej rozpoznana przez część bardziej wyemancypowanych mężczyzn. Oni powiedzieli już wszystko, co warto o kobiecie powiedzieć – temat jest wyczerpany, kobieta geniusz nie ma już nic ciekawego do napisania na ten temat. Obnoszenie się z płciowością uznała Przybyszewska za bezsensowne upieranie się przy pozostawaniu wciąż na tym najniższym szczeblu rozwoju, na jaki wcześniejsze wieki skazały kobietę. To nie żadna kobieca twierdza, „lecz stagnacja umysłu, z której niech się czem prędzej wyszarpie, kto ma siły" (KTL, 121).

Choć Przybyszewska w sporze o metaforę zajęła ostatecznie stanowisko podobne do Ireny Krzywickiej, to jednak argumentowała z innej pozycji. O ile autorka *Pierwszej krwi* chciała wyrazić „różnicę seksualną" w języku racjonalnym, o tyle autorka *Sprawy Dantona* dążyła chyba raczej do jej racjonalnego przekroczenia – nie tyle koniecznego, ile możliwego. Jeśli ta pierwsza stawiała na szczerość, naturalność, personalizm, ta druga głosiła pochwałę sztuczności, antynaturalności, depersonalizacji. Zdecydowanie inaczej postrzegały one też kwestie cielesności: dla jednej kobiece ciało pozbawione zasłony w postaci tabu, stereotypów i przesądów miało stać się źródłem prawdziwej siły twórczej, dla tej drugiej miało zostać wykorzystane jako narzędzie przekraczania siebie.

To, co połączyło obie pisarki, to sprzeciw wobec identyfikowania kobiecości z irracjonalnością, chaosem, nadmiarem, brakiem opanowania, samokontroli i samoświadomości, a także wiara w emancypacyjną siłę rozumu i precyzyjną mądrość języka. Obydwie żywiły przekonanie, że „uczłowieczenie" kobiety odbędzie się przez pełne włączenie jej w pracę umysłową, w tworzenie kultury. To jeszcze jedno, chyba najbardziej zaskakujące, spotkanie Arachne i Ateny. Przybyszewska była ciekawa zdania Krzywickiej na temat swojej twórczości. Jeszcze rok później w liście do ciotki przewidywała możliwe reakcje na opublikowane w „Wiadomościach Literackich" jej komentarze do *Sprawy Dantona*, jakby spór o metaforę trwał nadal:

> Sławetny Hulka zarekomenduje mnie jako obiekt dla badań psychiatrycznych […]. Pani Dąbrowska pokiwa smutnie głową nad wybrykami umysłu, nie mitygowanymi miłością (a kto wie, może wręcz sercem?). Pani Krzywicka – nie, od tej nie

> wiem, czego się mam spodziewać. Ale och! Kuncewiczowa. Ona, dla której kałamarz jest kasztelem, a Bogu ducha winny literat majtkiem, powiewającym narodową chorągiewką z masztowego szczytu ku ludzkiej pepinierze, – zadenuncjuje daremne silenie się kobiety, co gwałtem chce małpować mężczyzn – zamiast pisać po kobiecemu, jak jej natura nakazała (LII, 30).

W wypowiedziach żadnej ze wspomnianych pisarek nie znalazłam jednak odniesienia do dramatu debiutującej, młodej pisarki, co jest o tyle ciekawe, że Krzywicka była krytyczką teatralną, zaś Dąbrowska – miłośniczką teatru.

Scjentyzm, uniwersalizm, antyindywidualizm – te cechy, zdaniem Tomasza Lewandowskiego, określają program twórczy Przybyszewskiej. Nie sposób go opisać ani w odniesieniu do *écriture féminine*, ani do arachnologii. Zresztą, jak widać z przytoczonego powyżej cytatu, sama autorka była świadoma tego, że preferowany przez nią wzorzec tworzenia nie idzie w parze z kulturowym wyobrażeniem twórczości kobiecej – ekspresjonistycznym, emocjonalnym, subiektywnym, cielesnym i… narodowym – zwłaszcza w epoce, w której pisarki coraz wyraźniej upominały się o prawo do bycia kobietą, a nie uniwersalnym człowiekiem. Jednak dla niej emancypacja się już dokonała, a teraz nadszedł czas na kolejny krok: odkrywania w sobie osobowości mentalnej i poszukiwania dla niej najodpowiedniejszej formy.

Met-hode: moja droga i moja śmierć. Klasycyzm

W liście z 1928 roku do przybranej siostry Iwi Bennet Przybyszewska objaśnia, na czym polega jej metoda twórcza.

> […] najpierw pisze się scenę, jak ojciec wszystko pisał: tak, jak się układa, według przybliżonej idei, którą ma się w zamyśle. Oczywiście to okazuje się straszliwym mętlikiem. Następnie dzieli się to I stadium za pomocą czerwonego ołówka na części i numeruje. Na bloku podaje się treść każdej z tych części. Poza tym zakreśla się w manuskrypcie niebieskim ołówkiem te miejsca, które wypadły szczególnie dobrze i opatruje się rzymskimi cyframi (słowo honoru, nie przesadzam). Następnie czytam streszczenie tak długo, aż będę je znała na pamięć; a potem obmyślam inną kolejność poszczególnych punktów, które logicznie i dramatycznie muszą tworzyć jedną całość, a nie chaos (LI, 148).

To jeszcze nie koniec. Następnie na nową kartkę nanosi się zredagowany plan uzupełniony o zdania, które „wypadły szczególnie dobrze", i… mamy pierwszą wersję. Z reguły są ich trzy lub cztery. Przy drugiej się skraca, przy trzeciej – włącza partie wcześniej opracowane poza kolejnością. Ten opis kończy Przybyszewska właściwą sobie ironią: „A teraz przyjdzie ci jeszcze taki i powie, że praca literacka jest rodzajem narkotyku, jak sen lub zabawa" (LI, 148).

Nie, nie ma tu miejsca na *furor poeticus* czy zabawę słowem, Przybyszewska jest tu autoironiczna i jednocześnie śmiertelnie poważna. Nawiązuje do greckiej etymologii słowa „met-hoda" [μετ' (*met'*) + ὁδός (*hodós*)] – bo tak, z dywizem, zapisuje je autorka *Sprawy Dantona* – co oznacza: „podążać za czymś". To zatem rodzaj ścieżki, którą twórca wytycza sobie, zmierzając do obranego celu. Pisze jednocześnie, że ortografia każe dzielić to słowo przy przenoszeniu do kolejnej linijki w niezgodny z etymologią sposób, stawiając dywiz po pierwszej sylabie „me-thode". Wówczas to barbaryzm, twierdzi Przybyszewska, ja zaś nie mogę pozbyć się niepokojącego skojarzenia z brzmieniową formą niemieckiej „mein Tod" – „moja śmierć". Pisząc, Przybyszewska ćwiczy się, swoje ciało i ducha, „jak belfrzy w pruskich gimnazjach" (LI, 353), w sposób metodyczny umęcza się. Funduje sobie prawdziwe tortury twórcze.

Takie podejście do literatury przeciwstawia ona sposobowi pisania jej ojca, z którym nawiązała kontakt około 1921 roku. Po krótkim okresie radości z odzyskania uwagi rodzica oraz fascynacji jego osobowością przyjęła Przybyszewska postawę niezwykle krytyczną wobec niego jako artysty. Spór dotyczył przede wszystkim znaczenia pracy w tworzeniu literatury, a raczej „produkowaniu", bo tym słowem posługiwała się najchętniej. Kiedy ojciec przekonywał o szaleństwie natchnienia, genialnym chaosie myśli i uczuć, poddawaniu się niekontrolowanym wybuchom nieświadomości, córka upierała się przy „obrabianiu" materiału – samoświadomym, męczącym, bo wymagającym czasu i wysiłku zarówno cielesnego, jak i intelektualnego. Był to nie tylko spór osobisty, jak do dziś sugeruje wielu badaczy i badaczek twórczości Stanisławy Przybyszewskiej, lecz spór dwóch odmiennych wizji literackości, dwóch różnych postaw twórczych czy nawet dwóch poetyk. Pociągał ją zimny ład, precyzyjna logika, geometryczna forma, matematyczne piękno. Oczywiście, w ogromnej mierze jej ideał sztuki, a raczej literatury, kształtował się w opozycji do ojcowskiego dekadenckiego modernizmu, niemniej jednak Przybyszewska w pełni świadomie poszukiwała tej własnej drogi, własnej „met-hode".

Potrzeba przepisywania dzieł ojca, którą sama nazywa wprost „kompleksem plagiatorskim", nie była jakąś dziecięcą, nieuświadomioną i odwetową reakcją zranionej czy rozczarowanej córki (LI, 325), lecz działaniem artystycznym. Przybyszewska rozpoznawała u siebie mechanizm owego kompleksu, twierdziła, że jest on tylko częściowo psychologiczny, odrzucała zaś jego erotyczną wykładnię. Rację ma więc Kazimiera Ingdahl, gdy stwierdza, że w przepisywaniu nieudanych tekstów ojca kryła się potrzeba „uwolnienia ukrytego, ale nie wykorzystanego «metafizycznego» potencjału" jakiegoś motywu czy tematu[336]. To raczej artystyczna ambicja niż fatalne zauroczenie, pragnienie udowodnienia swojej wartości, niezależności i autonomii. Od pewnego momentu Stanisław Przybyszewski przestaje być jednak dla córki istotnym punktem odniesienia, traci swój autorytet jako artysta, nie jest kimś, z kim warto, należałoby się, mocować.

[336] K. Ingdahl, *A Gnostic Tragedy…*, dz. cyt., s. 49.

Dlatego, by dokładniej naświetlić miejsce na literackiej mapie międzywojnia, w którym próbowała się osadzić pisarka, warto przyjrzeć się również innym wpływom i afiliacjom. Po pierwsze więc wyraźnie opowiadała się przeciw tradycji romantycznej, wskazując na klasyków, przede wszystkim francuskich, jako swoich mistrzów. Ich znajomość zawdzięczała głównie matce, która wprowadziła ją w świat sztuki, ale później to za pośrednictwem „Biblioteki Boya" poznawała piękno dzieł Racine'a, Corneille'a czy Moliera[337]. „Stanowczo nie zaliczam się do romantyków – pisze z nieukrywaną dumą w liście do ciotki Barlińskiej. – Sam Irzykowski (lecz wśród naszych poetek – ani jedna) przyklasnąłby moim poglądom na natchnienie" (LI, 353).

Przybyszewska wielokrotnie podkreślała szczególne znaczenie rzemieślniczej, drobiazgowej pracy, bez której żadna sztuka się nie rozwinie. Za pomocą mętnych poglądów o irracjonalnym charakterze natchnienia, jak również teorii o (przecenianym według niej) wpływie daru poetyckiego zwanego talentem, większość pisarzy próbuje zamaskować i usprawiedliwić własne lenistwo, niechlujstwo, brak samodyscypliny czy jasności myślenia. Jej ideałem twórcy nie był romantyczny wieszcz, lecz „produktywny" rzemieślnik. Nieprzypadkowa jest ta semantyczna zmiana, polegająca na zastąpieniu przymiotnika „twórczy" określeniem „produktywny". Choć wydaje się on zwykłym synonimem: „wytwarzający, konstruujący, budujący", to podkreśla manualny czy fizyczny charakter działania poety. Przybyszewska odwoływała się więc do starożytnej, greckiej etymologii słowa *poiein* – robić, wykonywać, tworzyć, które pada w *Iliadzie* w opisie sceny wykuwania zbroi Achillesa. Hefajstos jest *poiētikòs* – twórczy, bo potrafi ją wykonać, i Homer jest twórczy, bo słowami oddaje to, jak piękna rzecz powstawała. Jest apologetką niezmordowanej, wycieńczającej pracy, ale umie ją odróżnić od zwykłej czy upodlającej „roboty".

Przybyszewska chętnie posługiwała się rozmaitymi typologiami, zwykle, choć nie zawsze, opartymi na dychotomicznych przeciwstawieniach: poetów i naukowców, artystów i literatów, pracy i roboty, pisarzy-materialistów, pisarzy-psychologów i mentalistów. Zawsze akcentowała przy tym swoje przywiązanie i uznanie dla technicznej, rzemieślniczej umiejętności kształtowania materii przez twórcę. Oczywiście, pojawia się też w jej myśleniu o sztuce pewnego rodzaju „arystokratyzm", tym bardziej warto podkreślić, że dla niej twórczy mógł być zarówno literat, jak i naukowiec czy polityk – byle potrafił on w ów produktywny sposób wykonywać swoje „dzieła". Nie chodziło więc o zwykłą mechaniczną sprawność odtwarzania, lecz o umiejętność przeobrażania materii, przekształcania rzeczy, słów, zdarzeń.

To klasyczna wykładnia *ars poetica*, ale też klasyczny sposób ujmowania kwestii piękna dzieła. Harmonia, ład, jasność, precyzja, logika, umiar, równo-

[337] Do końca życia Przybyszewska zachowała życzliwy stosunek do Boya, również jako propagatora „życia świadomego" – rozumiała jego społeczno-wychowawczą rolę, i dlatego miała pewne obiekcje przed rozpoczęciem współpracy z redakcją „Pionu", mając jej za złe atak na Boya.

waga, spokój. *Lèsprit géométrique* – jak twierdzi Ryszard Przybylski – wydawał się klasykom drogą do osiągnięcia wspomnianego ideału. „Wprowadzić do myślenia porządek znaczyło bowiem wprowadzić doń ducha matematyki, który jest najlepszym gwarantem ładu”[338] – ale ów porządek matematyczny miał być czymś głęboko przeżytym, doświadczonym przez samego twórcę, nie zaś sztucznie i zewnętrznie zaaplikowanym zbiorem rygorystycznych zasad. Innymi słowy – poeta, pisarz, artysta musiał wpierw własne życie podporządkować matematycznym rygorom, by uczynić swoje dzieło prawdziwym.

W Archiwum PAN w Poznaniu, gdzie przechowywane są rękopisy i maszynopisy Przybyszewskiej, jak również jej szkice i rysunki, znajduje się dziennik pracy twórczej. Zwykły zeszyt z tabelami, a w nich skrupulatnie odnotowywany czas poświęcony na „produkcję” i „korespondencję” – zarówno otrzymaną, jak i wysłaną. Jego autorka chce dokładnie widzieć, jak spędziła czas, dzień po dniu, co konkretnie zrobiła, nad czym pracowała. Gdy to nie wystarcza, pisarka sporządza wykresy „funkcji twórczej” – zygzakowate linie biegną przez precyzyjnie opisaną liczbami skalę, tworząc splątaną sieć punktów i krzywych. Matematyczny porządek zamienia się w matematyczny szyfr, racjonalna jasność zaczyna przybierać postać mistycznego obłędu. Czy to szaleństwo czy tylko efekt tego niebezpiecznego pęknięcia, jakie skrywał w sobie jej klasycyzm?

Nie wiem, czy można zgodzić się z Ryszardem Przybylskim, który twierdzi, że klasyk to ktoś o wrażliwości manichejskiej, kto za wszelką cenę chce się manicheizmowi przeciwstawić, swój uraz do materii zastępując kultem idei. W moim przekonaniu chodzi tu bardziej o konieczność przeobrażenia materii przez wydobycie z niej pierwiastka duchowego, która to umiejętność jest miernikiem talentu twórcy. Jest według mnie zasadnicza różnica między negacją czegoś a przekształceniem tego w inną formę. Zgadzam się jednak, że istnieje głęboki, choć zaskakujący związek między matematyczną ścisłością a mistycyzmem, między opisaną w liczbach pitagorejską harmonią sfer a biblijnym Bogiem-Wiecznym Matematykiem, który w Księdze Mądrości urządza świat według miary, liczby i wagi (*mane, tekel, fares*). Jak trafnie wskazuje Przybylski, niewiele różnił się też od nich Genialny Zegarmistrz racjonalistów. „W wieku XVIII kosmos był zegarem, zwierzę było maszyną, człowiek był maszyną. Maszyną stała się w końcu pszczoła Platona”[339].

To nie najgorsza metafora na określenie osobowości twórczej Przybyszewskiej – akcentuje bezosobowość twórcy, uniwersalność jego dzieła, jak również konieczność morderczej pracy warunkującej ocenę jego wartości. A skąd zbiera pył pszczoła-*fabricator*, by stworzyć słodki miód? Na to nie zna odpowiedzi Przybyszewska, choć cały proces twórczego „poczęcia” opisuje ona za pomocą analogii do biologicznego aktu zapłodnienia. Nie jest pewna jednak, ani tego, czy impuls przychodzi z zewnątrz, ze świata (choć ku temu się skłania część-

[338] R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 53.
[339] Tamże, s. 23.

ciej), czy raczej z wnętrza „ja", ani też tego, czy w istocie mamy tu do czynienia z połączeniem dwóch odmiennych pierwiastków czy też raczej z partenogenetycznym samozapłodnieniem (LII, 198). Dlatego Przybyszewska nie znajdowała podstaw do absolutyzacji czynnika osobistego w pisaniu, jak również nieprawdziwy wydawał jej się romantyczny „boski szał", który czynił twórcę kimś wyższym niż jego czytelnik.

> Co za idiotyzm – narzeka do ciotki Barlińskiej w 1929 roku – ta poza niektórych literatów-poetów, że piszą „sobie i Bogu"! Najgorzej! Nie pisze się dla czytelnika; pisze się, bo w tym sens własnego życia, bo w tym jedyne źródło żywotnej radości, bo trzeba pisać; ale pragnie się tego czytelnika (w jak największych ilościach), potrzebuje go jak aktor potrzebuje audytorium; jak więzień pragnie powietrza i ruchu (LI, 395).

Wszystko to powoduje, że Przybyszewska nie może ostatecznie znaleźć zrozumienia w kręgu dawnych przyjaciół z Poznania. To malarze i poeci ekspresjoniści, związani ze „Zdrojem", inspirujący się w dużej mierze twórczością jej ojca. Dla niej to dekadenci, rozmiłowani w swojej własnej „chorobie" (podczas gdy ona pragnie „zdrowia"), to pogrobowcy romantyzmu, do szpiku kości polscy (podczas gdy ona dąży do polskości przekroczenia) i zbyt skupieni na swoich wyjątkowych indywidualnościach (gdy ona poszukuje uniwersalności). Różni ich sposób podejścia do języka i tego, co ma być za jego pomocą wyrażane.

W liście do Iwi Przybyszewska skarży się na niezrozumienie ze strony bliskich niegdyś ludzi i przytacza krytykę, z jaką spotkała się podczas swojego ostatniego pobytu w Poznaniu w 1928 roku. „Nigdy nie jesteś całkowicie sobą w tym, co mówisz, gdyż twoje myślenie jest teraz jak doskonale wykonana maszyna z metalu" (LIII, 213) – wyrzucał jej Wacław Dziabaszewski. Dręczą ją te słowa, bo oznaczają głębokie wyobcowanie, które stanie się przyczyną ostatecznego zerwania kontaktów z kręgiem poznańskich przyjaciół. Przybyszewska broni wybranej przez siebie bezosobowej, precyzyjnej, racjonalnej formy wyrażania siebie.

> Wyrażam się precyzyjnie i dzięki temu mogę wyrazić wszystko – o wiele lepiej niż on to czyni bez ładu i składu – ale nie chcę o tym mówić, co on uważa za istotę sprawy; to zamiar, a nie wina formy wyrażania się. Przez „całe Ja" rozumie najzwyczajniej osobiste uczucia i cierpienia, czysto subiektywnie potraktowane stosunki między tym jednym Ja a drugim. Jednym słowem – wyznania, *confidences*, spowiedź. Na to szkoda mego czasu (LIII, 213).

Pisarka nie akceptuje dwóch z gruntu fałszywych dla niej założeń dotyczących języka wyrażania siebie: po pierwsze, że precyzyjne, logiczne mówienie jest nieludzkie („maszyna z metalu"), nie pozwala człowiekowi wypowiedzieć się w pełni, być sobą. Po drugie zaś, że aby być szczerym i autentycznym, należy wypowiedzieć wszystko, odsłonić swoje wnętrze, a zwłaszcza najbardziej bolesne miejsca: związane z cierpieniem, słabością, poniżeniem. Z punktu widzenia tak ustawionej ekonomii języka (powiedz mi wszystko, a uznam, że mówiłeś

prawdę) odmowa wejścia w obieg wymiany słów skutkuje uznaniem milczącego podmiotu za nietożsamy z sobą, sfałszowany, sztuczny.

Przybyszewska próbuje jeszcze wyjaśniać, jak rozumieć jej zdyscyplinowany, nieosobisty mentalizm – na próżno. Pisarka wybiera zatem ostatecznie zerwanie z dawnym życiem i przyjaciółmi, ale jednocześnie nie rezygnuje z poszukiwania pozytywnych punktów odniesienia dla własnej *ars poetica*. Z jednej strony chce odnaleźć je w samym centrum polskiego życia literackiego – nawiązując kontakty z „Wiadomościami Literackimi", z drugiej – nie obawia się wyjść poza jego prowincjonalne w gruncie rzeczy granice. Jej eks-centryczna, eks-patriotyczna pozycja mieszkanki Wolnego Miasta Gdańska, jak również umiejętność czytania w trzech językach, kierunkuje te poszukiwania. Ważnymi pisarzami byli dla niej tak różni autorzy, jak: Herbert George Wells, George Bernard Shaw, Karol Čapek, Aleksandr Zamiatin, François Mauriac, Virginia Woolf, Thomas Mann, Aleksiej Tołstoj, Romain Rolland czy Georges Bernanos. Niebagatelną rolę odegrali też ci, wobec których określała się przez negację: z jednej strony August Strindberg czy Stanisław Przybyszewski, z drugiej – Marcel Proust. Zdaniem Jadwigi Kosickiej i Daniela Geroulda Przybyszewska mogła się również inspirować niemiecką szkołą Neue Sachlichkeit, „nowej rzeczowości", która eksponując dokumentalizm, reportażowość i technologię, miała stanowić w późnych latach 20. XX wieku przeciwwagę dla „histerycznych wybuchów ekspresjonizmu"[340].

To wszystko pokazuje niezwykle skomplikowany stosunek Przybyszewskiej do modernizmu, którego częścią była również jej własna twórczość. Problematyzuje to powracającą w recepcji tezę o jej „osobności", z którą słusznie dyskutuje w swojej książce Kazimiera Ingdahl. Nie tylko pisze ona o biograficznym powinowactwie pisarki z europejskimi modernistami, którzy znosząc granicę między życiem i sztuką, eksplorowali możliwości własnego ciała. Przybyszewska najpewniej wiedziała o narkotycznych sesjach Antonina Artauda, Williama Huxleya czy Jeana Cocteau, autora krytykowanej przez nią w listach kroniki kuracji odwykowej *Opium: Journal d'une désintoxication*. Zawahałabym się przed stwierdzeniem, że w przypadku morfinizmu autorki *Sprawy Dantona* chodziło o realizację pragnienia artystycznej transgresji (jak choćby w sesjach Witkacego), niemniej jednak to, co ją łączy z sięgającymi po narkotyki modernistami, to chęć metodycznego sprawdzania siebie, testowania swej wytrzymałości, żywotności i woli.

Co więcej, zarówno idea „rozwoju mentalnego", jak i zainteresowanie czasami Wielkiej Rewolucji Francuskiej w wyraźny sposób korespondują z toczącymi się w latach 20. i 30. XX wieku dyskusjami o Nowym Człowieku, terrorze, przemocy jako narzędziach politycznej i społecznej zmiany. Interesowali ją pisarze utopiści, zwłaszcza zaś H.G. Wells, wszyscy, którzy patrzyli w przyszłość i podobnie jak ona pokładali nadzieje w postępie technologicznym. Z pewnoś-

[340] J. Kosicka, D. Gerould, *A Life of Solitude…*, dz. cyt., s. 41.

cią nie podzielała lęku katastrofistów wieszczących koniec człowieka, sztuki, humanizmu zastępowanych przez maszynę, masę i technikę, choć doskonale wyczuwała wszystkie niebezpieczeństwa związane z rozwojem stechnicyzowanych społeczeństw kapitalizmu. Była pisarką nowoczesności, ale prezentowała inny model postępowości niż liberałowie z „Wiadomości Literackich" – inny, bo niezbudowany na fundamencie indywidualizmu jednostek, laickim racjonalizmie i pozytywistycznym materializmie. Nie miała w sobie jednak też krzepkiego optymizmu futurystów, pamiętała zawsze o „nędzy" wszelkiego istnienia. W swoim projekcie pisarskim zniosła granicę między życiem a twórczością, postawiła na sztuczność, nie naturalność, nie była jednak zwolenniczką awangardowej „czystej sztuki", marząc o połączeniu wysokiego z niskim, elitarnego z masowym. Co więcej, jej absolutna wiara w siłę kultury wyrażana była z innych pozycji niż klerkowskie hasła Leona Chwistka czy postulaty Emila Skiwskiego, namawiającego do przejścia na „religię kultury". Kulturalizm Przybyszewskiej nie był podszyty niechęcią wobec idei i osiągnięć emancypacyjnych i nie wchodził wcale w konflikt z hasłami „życia świadomego". Wręcz przeciwnie: wydaje się, że projekt „życia mentalnego" został wręcz oparty na filarach „życia świadomego".

Wszystko to czyni niezwykle złożonym stosunek Przybyszewskiej do jej współczesności – z jednej strony wydaje się ona pisarką wyprzedzającą swoje czasy, z drugiej anachroniczną. Może te wszystkie niekonsekwencje, sprzeczności i aporie są właśnie składnikami nowego (kobiecego) klasycyzmu w XX wieku?

Poetyka sztuczności

Proza Stanisławy Przybyszewskiej do niedawna niemal w całości spoczywała w teczkach w Archiwum PAN w Poznaniu, dopiero w 2015 roku ukazał się zbiór siedmiu opowiadań pisarki zatytułowany *Cyrograf na własnej skórze* pod redakcją Dagmary Binkowskiej. Wcześniej znane były jedynie wydane w 1959 roku z inicjatywy Stanisława Helsztyńskiego *Ostatnie noce ventôse'a*, podejmujące kojarzony z autorką *Sprawy Dantona* wątek rewolucji francuskiej. Książka nie spotkała się z dobrym odbiorem, w PRL zarzucano jej – jak na ironię – „przybyszewszczyznę", ekspresjonizm, psychologizm.

Według Anny Bojarskiej – która zabiegała o wydanie niektórych prozatorskich utworów Przybyszewskiej – przyczyną artystycznej porażki prozaiczki była podjęta przez nią karkołomna i niepotrzebna próba dostosowania włas-

nego talentu do gustów epoki[341]. Głównym motywem decyzji pisarki miała być kwestia ekonomiczna – uzależniona od wydawców i redaktorów czasopism, Przybyszewska nie była w stanie zrealizować swoich ambitnych zamierzeń artystycznych. Pomysł stworzenia nowego typu powieści masowej, która przełamałaby wzorzec wytyczony przez książki Dekobry, zakończył się fiaskiem. Prozatorskim założeniem Przybyszewskiej było stworzenie literatury popularnej pod względem fabuły (osnutej na wątku romansowym i osadzonej we współczesności), formalnie perfekcyjnej, ale ideowo buntowniczej. Jak twierdzi Anna Bojarska, odcięta od świata pisarka tworzyła jedynie mało przekonujące kopie kopii prawdziwego życia. Przybyszewskiej zabrakło materiału twórczego, zamknięta w swoim baraku, ograniczona przez biedę i stan fizyczny, czerpała swoją wiedzę albo z gazet, albo z „tauchnitzy" – książek wydawanych w popularnej taniej serii. Według Bojarskiej pisarka dała się uwieść fałszywej wizji życia bogatego (czyli beztroskiego, wolnego), tworząc prozę naiwną jak ilustrowane magazyny dla kobiet.

Również Ewa Graczyk pisze o artystycznej niekonsekwencji Przybyszewskiej prozaiczki, której dzieła skażone są tandetą:

> […] wewnętrzne krainy Przybyszewskiej są artystycznie dwuznaczne: nie są jednolite, wyraźna jest w nich warstwa marzeń popularnych, marzeń kucharki i „biurówki". Można ją nazwać warstwą „hollywoodzką" i to przez tę warstwę (jak słusznie zauważa Anna Bojarska) utwory te tak bardzo tracą[342].

Inaczej jednak niż Bojarska, autorka *Ćmy* łączy tę skazę nie tyle z ekonomiczną sytuacją pisarki, ile raczej z pewnym niepokojącym pęknięciem, tkwiącym głęboko w samej Przybyszewskiej, której głód sukcesu podszyty został niejako pragnieniami „biurówki"[343].

Wydaje się, że negatywny sąd krytyków dotyczący prozy Przybyszewskiej znajduje uzasadnienie w wypowiedziach samej autorki, która utwory te wiązała głównie z planami zarobkowymi. W listach co rusz słyszymy jej narzekania na zaskakującą popularność znienawidzonego przez nią gatunku *short story* – krótkich nowel, zamieszczanych w prasie, których Przybyszewska ani nie potrafi, ani nie chce pisać.

O ile mi wiadomo, żadnej ze swoich prób epickich Przybyszewska nie wysłała jednak do redakcji czy wydawnictwa[344]. Może to świadczyć o tym, że w mniejszym stopniu, niż się zakłada, twórczość ta miała pełnić funkcje zarob-

[341] A. Bojarska, *Andrée Lynne (Proza Stanisławy Przybyszewskiej)*, „Przegląd Humanistyczny" 1978, nr 11, s. 106.

[342] E. Graczyk, *Ćma…*, dz. cyt., s. 135.

[343] Tamże, s. 137.

[344] T. Lewandowski wspomina o fragmencie powieści *Asymptoty*, który w 1929 roku Przybyszewska wysłała do redakcji „Wiadomości Literackich". Nie zyskał on jednak aprobaty Grydzewskiego. Zob. T. Lewandowski, *Kalendarz z życia i twórczości St. Przybyszewskiej*, [w:] S. Przybyszewska, *Listy*, t. 2, s. 611.

kowe, w większym zaś – literackie. Wygląda na to, że w nieco lekceważonych nowelach, opowiadaniach czy minipowieściach pisarka eksperymentowała z formą, testowała swoje możliwości, ćwiczyła technikę. Język prozy stanowił dla niej wyzwanie przede wszystkim artystyczne, szukała w nim własnego idiomu i słusznie przypuszczała, że jest on związany ze znalezieniem odpowiedniego toku narracji, który odda jej sposób patrzenia na świat. Przygotowując się do podjęcia w powieści tematu siedemnastowiecznych procesów czarownic, pisze dłuższą nowelę[345] i odkrywa specyfikę swojej percepcji, która utrudnia jej odnalezienie właściwej formy narracyjnej:

> Mam bowiem percepcję zjawisk psychologicznych zanadto oryginalną, a przede wszystkim zanadto ostrą. Widzę każdy impuls, każdą myśl, źródła każdego czynu na kilku płaszczyznach jednocześnie i zbyt wyraźnie wiem, czym jest każda z tych płaszczyzn i jakie między nimi zachodzą związki. Co gorsza, są to po części – większej nawet – rzeczy, na które literatura nie urobiła sobie jeszcze wrażeń. Muszę je zatem wytwarzać sama (LI, 376–377).

To właśnie z powodu tego „kubistycznego", jak by można powiedzieć, spojrzenia Przybyszewska musi pisać metodycznie, matematycznie, oznaczając czerwonymi i niebieskimi ołówkami poszczególne poziomy widzenia. Co więcej, taki sposób komponowania – znajdujący jakieś odzwierciedlenie w sztuce dramatopisarskiej – na gruncie prozy narracyjnej wydaje się jej zupełnie odosobniony. Przybyszewska znajduje co prawda pewne powinowactwo z metodą pisarską nielubianego Marcela Prousta – z tą różnicą, że gdy on opisuje subiektywne emocje, wrażenia, przeżycia, ona raczej eksploruje uniwersalną sferę umysłu.

Przybyszewska poszukuje inspiracji gdzie indziej, poza literaturą, i znajduje ją w zaciemnionych salach kinowych. Jak twierdzi Lena Magnone, to właśnie europejska sztuka filmowa najsilniej wpłynęła na wyobraźnię artystyczną pisarki oraz formę jej dzieł[346]. Z jednej strony kino awangardowe, z drugiej – masowe: niemiecki ekspresjonizm Langa, radzieckie filmy rewolucyjne, pierwsze produkcje hollywoodzkie. Do tego należy dodać wizualne inspiracje płynące ze sztuk plastycznych (kubizm, konstruktywizm, abstrakcjonizm Kandinsky'ego). Równie kłopotliwy co brak selekcji wydaje się namiętny stosunek Przybyszewskiej do „kintoppu" i niezwykle emocjonalny sposób odbioru obrazu filmowego. Poddaje się ona wręcz jego uwodzicielskiej sile, płacze nad losem bohaterów, a nawet zakochuje w fikcyjnych postaciach czy aktorach. Wszystko to czyni ją niepokojąco podobną do stenotypistek, panien sklepowych i innych

[345] Chodzi o pisaną w 1928 roku *Pasifaë*, która miała stanowić „próbkę" przed podjęciem ostatecznego wysiłku przepisania *Il regno doloroso* Stanisława Przybyszewskiego.

[346] L. Magnone, *„Święty Charlie Chaplin". Wpływ doświadczeń kinematograficznych na prozę Stanisławy Przybyszewskiej*, [w:] tejże, *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1944/1945* [w przygotowaniu].

„biurówek", które po I wojnie światowej stały się głównymi konsumentkami kultury masowej[347].

Z drugiej strony na sali kinowej Przybyszewska nie znajduje wspólnoty, a im bardziej masowy film, tym bardziej ona będzie się czuć wyobcowana. Nie rozumie, jak można śmiać się z głodujących bohaterów *Gorączki złota*, oburza ją reakcja widowni bezmyślnie wpatrzonej w ekran. Jak przekonuje Magnone:

> Gust filmowy Przybyszewskiej, jej głębokie zrozumienie twórczości Chaplina, fascynacja kinem sowieckim i docenienie ekspresjonizmu Langa zdecydowanie odróżniają ją od stenotypistek. Nie są to estetyczne wybory panien sklepowych, lecz pozycje zajmowane przez europejskich awangardystów[348].

Przybyszewską męczą też schematy fabularne, wykorzystywane coraz wyraźniej przez popularne kino hollywoodzkie, zwłaszcza konwencja happy endu. Nie oczekuje od rozwijającej się dynamicznie sztuki filmowej mimetyzmu, upodabniania się do życia z jednej strony, a do teatru z drugiej – stąd też krytycznie ocenia ona postępujący proces udźwiękowiania filmów. Milczący ekspresjonizm i czysta mowa obrazów przekonują ją o wiele bardziej niż realistyczne próby naśladowania rzeczywistości. Nie pozostanie to bez wpływu na formę powstających w owym czasie utworów prozaicznych, których meandryczna narracja, retrospekcje i zaburzenia chronologiczne, a także rozbudowane monologi wewnętrzne bohaterów czy opisy ich złożonych reakcji psychologicznych przypominają – jak wskazuje Magnone – scenariusze filmów *noir*.

Z tej perspektywy Przybyszewska przestaje być:

> […] bezsilną ofiarą kultury popularnej, której pożerane „tauchnitze" nieodwracalnie spaczyły gust, skazując na bezpłodne reprodukowanie melodramatycznych schematów, ale nowoczesną pisarką, z niesłychaną intuicją starającą się wykorzystać przynależne temu obiegowi strategie do własnych celów, krocząc w tych wysiłkach ramię w ramię ze współczesnymi jej awangardami[349].

Toteż można chyba rzeczywiście czytać prozę Stanisławy Przybyszewskiej w kontekście modernizmu wernakularnego, który w przeciwieństwie do jego wysokiego wariantu, doprowadził do przemieszania obiegu wysokiego i niskiego. Poszukiwał on form, które pozwolą „na odzwierciedlanie, odrzucanie, dezawuowanie, przekształcanie oraz negocjowanie traumatycznego wpływu nowoczesności"[350].

---

[347] S. Kracauer, *Panny sklepowe idą do kina*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 267–282.

[348] L. Magnone, *„Święty Charlie Chaplin"*…, dz. cyt.

[349] Tamże. Na temat wykorzystania inspiracji filmowych przez polskie grupy awangardowe zob. np. W. Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.

[350] M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego: klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu*…, dz. cyt., s. 254.

Wydaje się, że Przybyszewskiej nie przeszkadzała wyrazista konwencjonalność oglądanych filmów – gangsterskich, sowieckich, ekspresjonistycznych czy komediowych – wręcz przeciwnie, ceniła świadomą i dobrze wykorzystaną sztuczność. Podobnie z literaturą.

> Literatura jest rzeczywiście najlepszą rzeczą na świecie *n'en déplaise à Chesterton*, którego wielbię – ale świat jest rzeczywiście sklecony naprędce, bardzo niedbale, a co gorsza, nieinteligentnie. […] przeciwstawiać literaturze (jako martwej i bez wartości) owo słynne „życie" (pod którym rozumie się podświadomie poligamiczną rozpustę) – mogą tylko… no, bądźmy powściągliwi: poeci (LI, 383).

Przybyszewska przedstawia się w tym liście (a pochodzi on z okresu jej pracy nad wspomnianą *Pasifaë*) jako literatka z krwi i kości, przez co rozumie właśnie bycie prozaiczką. Można przypomnieć w tym miejscu podział, jakiego dokonała ona w *Kobiecej twierdzy na lodzie*, oddzielając twórczość artystów (subiektywną, indywidualną, materialną i poetycką) od twórczości literatów (obiektywnej, uniwersalnej, mentalnej i prozatorskiej lub dramatycznej). Dla niej jako mentalistki (i nie-poetki) przeciwstawianie życia i fikcji literackiej nie miało żadnego sensu, ponieważ obydwie te rzeczywistości podlegają tej samej zasadzie twórczej „obróbki"[351].

> *Réalité crue* – to jak surowe mięso. Krwawe, obrzydliwe, cuchnące i absolutnie *ugeniessbar* [niem. niezjadliwe – przyp. red.]. Można przełknąć, jeśli się ginie z głodu […] Tymczasem *littérature* – to pieczeń z tego mięsa; w każdym razie pożywna – a ponadto smaczna; i nie przypłaca się mdłościami spożycia jej. Można by jeszcze dodać, że pieczeń jest już dziełem ludzkiej inteligencji – więc skomponowana, ujęta w rozsądny kształt (LI, 383).

Podobnie jak wtedy, gdy zestawia ona niedoskonałe dzieła natury oraz o wiele wytrzymalsze maszyny stworzone przez człowieka, tak również w swoim myśleniu wzajemnej relacji literatury i surowego życia, Przybyszewska wygłasza pochwałę sztuczności. Kwintesencją owego procesu przetwarzania okazuje się komponowanie, planowanie, nadawanie materii „rozsądnego kształtu". Nie każde jednak okazuje się równie przekonujące: czasem zamiast pieczeni otrzymujemy tekturowe wizerunki, które nadają się tylko do spalenia. W takiej sytuacji „surowe mięso" okazuje się jednak wartościowsze, „pożywne".

Z tej metafory kulinarnej można wyprowadzić kilka wniosków dotyczących sposobu myślenia Przybyszewskiej na temat reprezentacji: wiarygodność literackich obrazów nie bierze się z wiernego przedstawiania rzeczywistości. Waham się jednak, czy Przybyszewskiej chodziło o zastąpienie życia sztuką, skoro uznawała, że niewiele warte są niektóre próby „karmienia" czytelników „tektu-

[351] W tym sensie Przybyszewska okazuje się radykalnym klasykiem. Jak twierdził Przybylski, klasyk wybierał kulturę i stawiał granicę między literaturą a życiem. Przybyszewska zaś nie uznaje już nawet sensu tej opozycji. I znowu paradoks: Krzywickiej pragnienie literatury zespojonej z życiem wygląda na zupełnie nie-klasyczne.

rą" zamiast prawdziwym „mięsem". Najtrafniejsze słowo, które się tu nasuwa, to „przetwarzanie" rzeczywistości, jak również już istniejących jej reprezentacji. Tak rozumiem jej potrzebę „przepisywania" dzieł ojca, świadomego korzystania z „kompleksu plagiatorskiego". Przybyszewska nie imitowała natury ani dzieł swojego ojca, którego chciała „prześcignąć" w sztuce pisarskiej – przekształcała je.

Kwestia realizmu jej prozy nie zajmuje Przybyszewskiej w taki sposób, w jaki niepokoi jej późniejsze badaczki – nie zamierzała ona pisać prozy realistycznej, nie chciała ukazywać otaczającej ją współczesności. A mimo to trudno nie odnieść wrażenia, że pisarce chodziło o uchwycenie istoty czasów, w jakich żyła, o dotarcie do samego jądra nowoczesnych przemian. Postępowała jak Miciński klasyk, o którym pisał Ryszard Przybylski:

> Klasycyzm jest ponadto ciągłym poszukiwaniem esencji zjawisk i rzeczy. Osiąga on „realność" – pisał Miciński w *Podróży do piekieł* – przez prawidłową strukturę formy oraz na drodze repryz, które płynnej i zmiennej rzeczywistości nadają walor egzystencji, pedantycznie akcentując cechy przysługujące niezmiennie ludziom i rzeczom: Penelopa jest „cnotliwa", jutrzenka jest „różanopalca", Odyseusz jest „przemądry"[352].

Tę powtarzalność i schematyczność odnajdziemy w prozie Przybyszewskiej zarówno w pojawiających się tam postaciach, jak i ich losach. Jest ona jednak niepokornym klasykiem, ponieważ próbuje pogodzić wysokie z niskim – po pierwsze aplikując swój pedantyzm formalny do tematów zgoła niemonumentalnych, po drugie zaś testując, przedrzeźniając i odwracając schematy fabularne znane z powieści popularnej. Wydaje mi się, że Przybyszewska była świadoma tego, jak silnie ten gatunek jest związany z polityką płciową. Dlatego problematyzowała podział na męskie i żeńskie, obdarzając swoich bohaterów nienormatywnymi seksualnościami.

Henri Peyre mówi, że siedemnastowieczny klasycyzm był nie tyle idealistyczny, ile nadrealistyczny. W odniesieniu do dwudziestowiecznych tekstów Stanisławy Przybyszewskiej użyłabym innego skojarzenia malarskiego – jej proza, a zwłaszcza jej bohaterki, nasuwają na myśl obrazy Tamary Łempickiej: zgeometryzowane, nieco kubistyczne i jednocześnie płaskie, bardzo międzywojenne i jednocześnie ponadczasowe, monumentalnie statyczne i ukazane w ruchu, realistyczne i sztuczne. Nie umiem znaleźć słownego ekwiwalentu dla wyrażenia tej sprzeczności, którą mogę na tych obrazach zobaczyć. Wiem tylko, że klasycyzm Stanisławy Przybyszewskiej to przeczucie nowego sposobu widzenia świata[353]: widzenia kinematograficznego.

---

[352] R. Przybylski, *Klasycyzm…*, dz. cyt., s. 13.

[353] Parafrazuję ostatnie zdanie Ryszarda Przybylskiego z rozdziału poświęconego poezji J. Hartwig: „Klasycyzm Julii Hartwig to przeczucie nowego rytmu świata". R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, dz. cyt., s. 80.

Persony. Boska kobiecość

Z greckiego „persona" znaczy „maska" – ta, którą zakładali aktorzy antycznego teatru wraz z koturnem i chitonem. Dzięki niej stawali się rozpoznawalnymi dla widzów postaciami, którym przydarzy się zwykle znana doskonale (z mitu) historia. Termin ten używany jest w anglosaskim literaturoznawstwie i oznacza zwykle odautorską kreację, która służy podmiotowi piszącemu jednocześnie do wypowiedzenia siebie, jak i zdystansowania się wobec siebie. To konstrukcja podmiotu zawieszona między gramatyczną pierwszoosobową formą „ja" a trzecioosobowym „on/ona". Również psychologia jungowska opisuje mechanizm wytwarzania obrazów siebie, za pośrednictwem których wchodzimy w relacje z innymi. To zwykle nie jedna „persona", ale wiele jej wariantów, wcieleń, twarzy, z których każda jest w tym samym stopniu sztuczna (to znaczy wykreowana) co prawdziwa. Wyraża nas i stwarza jednocześnie.

Bohaterki prozy Przybyszewskiej[354] reprezentują wyrazisty, powtarzalny wzór osobowości kobiecej: wyemancypowanej, silnej, zwykle niezależnej, choć uwikłanej w rozmaite zależnościowe relacje, obdarzonej „męskim umysłem" i emocjonalnie opanowanej. Jest on zarówno nowoczesny (echa Nowej Kobiety pobrzmiewają tu co rusz), jak i nienowoczesny, nawiązujący wyraźnie do dawnego typu „mężnej kobiety" (*hic mulier*, *mulier fortis*). W prozie Przybyszewskiej wydaje się paradoksalnie ahistoryczny, ponadklasowy i w pewnym sensie niezależny od przemian kulturowych, jako że podobne cechy dzielić będą bohaterki utworów osadzonych w historycznej przeszłości (najczęściej w czasach rewolucji francuskiej), jak i współczesnych (powojennych), bez względu na swoje społeczne pochodzenie czy też wykonywany zawód. A ten nie wydaje się przypadkowy: Charlie (*Przedtem i potem*) oraz Lena są pianistkami i kompozytorkami, Jenny (*A nasze młode lata*) jest aktorką, Eda (*Asymptoty*) jest chemiczką i lekarką pracującą w laboratorium, Jenny (*Wybraniec losu*) jest historyczką-naukowczynią, Julia (*Sterilitas*) jest bizneswoman i geniuszem ekonomicznym, tylko Anna i Olga (*Pentezylea*) są stenotypistkami, zaś pierwszoosobowa narratorka *Pana En* jest najwyraźniej początkującą literatką.

Są wykształcone, intelektualnie aktywne i wyrobione kulturalnie – o czym świadczą ich wybory lekturowe. Eda sama określa swój gust jako klasyczny i jednocześnie przedstawia się jako zagorzała obrończyni idei sztuki angażującej masy społeczne niemieckiego reżysera i reformatora teatru Erwina Maxa

[354] Będę odwoływać się zarówno do opowiadań opublikowanych w zbiorze *Cyrograf na własnej skórze* (Gdańsk 2015), jak i niewydanych do tej pory tekstów, zgromadzonych w Archiwum PAN w Poznaniu. Będę stosować następujące skróty, numery stron zaznaczając w tekście: *A nasze młode lata* (NML), *Cyrograf na własnej skórze* (CWS), *Nie morderca winien* (NMW), *Pan En* (PN), *Pentezylea* (P), *Przedtem i potem* (PP), *Ricqui* (R). W przypadku tekstów niewydanych będę podawać również nr teczki: *Asymptoty* (A, nr 21–22), *O, Thou Immortal Deity* (ID, nr 28), *Sterilitas* (S, nr 36), *Wybraniec losu* (WL, nr 40).

Piscatora. Nina czyta co prawda powieści Dekobry czy Sherwooda Andersona, ale rozpoznaje ich „niską" wartość, jest samodzielna w swoich gustach, krytycznie odnosząc się do pisarstwa Prousta. Bohaterki Przybyszewskiej łączą różne tradycje i kody kulturowe – zachowując niezależne sądy, czują się obywatelkami świata, kosmopolitkami. Większość z nich jest majętna i dochodzi do bogactwa pracą własnego intelektu lub dzięki przedsiębiorczości, tylko niektóre zawdzięczają swoją pozycję urodzeniu. Choć swoje postaci obdarza Przybyszewska rysem pewnego „arystokratyzmu", jedynie Julia (*Sterilitas*) jest bogatą córką magnata – pozostałe to w większości *self-made women* klasy średniej. Zwykle są one pozbawione korzeni, a jeśli genealogia odgrywa w ich życiu jakąś istotną rolę, to nie materialną, lecz symboliczną – wskazuje na ważność i problematyczność figury ojcowskiej (jak w przypadku Niny z *Asymptot*, która jest córką rewolucjonisty Anacharsisa Klotza, czy Cary w *Przedtem i potem*, uwikłanej w zależnościowy, prawdopodobnie kazirodczy związek z ojcem).

Łączy je również pewne podobieństwo fizyczne: są smukłe, wysokie, posągowe, dobrze, a czasem wręcz atletycznie zbudowane, mają w sobie zwykle coś chłopięcego, męskiego i zarazem dziewiczego, pozostają dla siebie i dla innych atrakcyjnymi kobietami. Wiele z nich Przybyszewska opisuje za pomocą powtarzających się epitetów: promienisty blask, stalowy hart, metaliczny chłód. Nierzadko w dosłownym lub metaforycznym sensie są to bohaterki „opancerzone". Może to oznaczać „etyczną obojętność" – jak na przykład Cary, której ciało wydaje się okryte „czymś zimnym i twardym" i nic jej nie może zranić. „Nie kochałam ani razu – wyznaje bohaterka – używam zato tem intenzywniej" (S, nr 36, 100). Patrzy – ocenia – myśli, zaś jedyne uczucie, któremu naprawdę jest oddana, to naznaczona rysem heglowskiej relacji pana i niewolnika kazirodcza (ale raczej nieseksualna) miłość do ojca.

Pancerz może oznaczać także jakiś rodzaj śmierci, z którą zmaga się bohaterka. Eda, zamroczona morfinicznym nałogiem, „martwa jak płód", pędzi samochodem i o mały włos nie doprowadza do wypadku. Przyszłemu kochankowi Andrée, który zmotywuje ją do porzucenia narkotyków, jawi się wówczas jako na wpół rzeczywista, na wpół fantastyczna postać w zbroi:

> Na drodze stała wysoka kobieta w skórzanej zbroi […] Ciężkie pasmo doskonale czarnych włosów, osunięte spod czapki. Twarz poważna, zanadto spokojna, i trupio blada pod jeszcze wyolbrzymionemi oczami (A, nr 21–22, 238).

Wreszcie może on być jedynie męskim złudzeniem lub też rodzajem tarczy, jaką kobieta przesłania pulsujące życiem ciało. Gdy Zend w *Przedtem i potem* wyznaje kochance, że czuje, jakby nie mógł jej dotknąć, „jakby się ciepłą ręką szukało znanego kształtu ukochanej piersi kochanki, by objąć dłonią półkulę bezbronnie gorącą – a ręka natrafi[ała] na chłodną tarcz męskiego piersiowego mięśnia" (PP, 140), usłyszy odpowiedź:

> Zbroja niewygodna w miłości, to prawda – odpowiada Charlie – lecz pod nią jedną tętni krew, drżą naprężone mięśnie. Choćbym i była okryta żelazem – to jeszcze jestem żywą kobietą, nie Dziewicą Żelazną – boisz się? (PP, 153)

Niemniej jednak kobiecość ubrana w pancerz nosi na sobie wyraźny znak męskości, rozumianej tu jako specyficzny rodzaj emocjonalnego zdystansowania i obiektywności. Ale tak jak Julia (*Sterilitas*), która posiadła „męską, bardzo rzadką zdolność nieosobistego myślenia i odczuwania" (S, nr 36, 6), tak też inne bohaterki Przybyszewskiej nie rezygnują jednocześnie ze swojej kobiecości. To powoduje, że jawią się nie tyle jako istoty „męskie", ile dwupłciowe czy w jakimś sensie transgenderowe.

Drugim motywem, który często pojawia się w sposobie budowania postaci kobiecych, jest motyw promienistego lub białego światła. Stąd też, mimo że przecież bardzo współczesne, Nowe Kobiety Przybyszewskiej nasuwają skojarzenia z hieratycznymi posągami antycznych bogiń. Przypominają zwłaszcza figury Ateny i Afrodyty, często stanowiące nie tyle opozycję, ile dwa oblicza tej samej, dwoistej postaci. Kiedy (już w tydzień!) po porodzie ciało Jenny (*Wybraniec losu*) wraca do swojej „dziewiczej" formy, traci ono jednak dawną ateńską twardość, upodobniając ją teraz bardziej do postaci Afrodyty.

> Jeśli dawniej można było wyobrazić sobie w jej postaci Pallas-Athene, boginię zbrojną, niewzruszoną, nieprzystępną ludzkim afektom, dominującą nad życiem spojrzeniem przenikającem nieskończoność, fascynującem spojrzeniem mądrości – to dziś zbroja zniknęła, ciało przepiękne, lecz śmiertelne objawiała bezbronność swą miękkością linji, oczy niegdyś boskie odsłaniały znajomość całej gamy ludzkiego cierpienia – i lęk przed niem, lęk dawniej nieznany. […] można było powitać w niej Afrodytę, najmniej boską wśród bogiń, temsamem ludziom najbliższą (WL, nr 40, 28).

Przybyszewska splata ze sobą dwie figury bogiń – Atenę i Afrodytę. Ten pierwszy trop boginiczny w zaskakujący sposób prowadzi zarówno do figury ojca-władcy (znieczulający pancerz Cary), jak i do rzadko występującej wprost, acz wyrazistej figury „matki"-przewodniczki. Pierwsza zachowana próba literacka pisarki to niedokończony obrazek zatytułowany *O, thou immortal deity* (z 1918 roku). Scena przeniknięta jest światłem promieniście wpadającym do pokoju, które jest tu wizualną metaforą siły: „Siła jest jak promień, myśl nią może odpowiednio pokierować" (ID, nr 28, 1–3). Przedstawione tu dwie postaci, matka i córka, rozmawiają ze sobą, dają sobie wyraz swojej miłości i oddania.

> Jula – przerywa ta pierwsza, gdy dziewczynka zbyt czule okazuje swoją uległość wobec rodzica – żebyś mi nigdy czegoś podobnego nie mówiła. Nie myśl nawet w ten sposób. Tyś się nie powinna przed nikim i przed niczem korzyć; ty – najlepiej cię lubię, gdyś taka dumna i pewna siebie, jak to ty zwykle. Nie sprzeniewierzaj się twemu charakterowi (ID, nr 28, 1–3).

Ukazana w blasku autorytetu matka daje córce mądrą radę – zachowaj dystans, kochaj, ale nie ubóstwiaj nikogo i niczego. Scena kończy się jednak

poróżnieniem. „Nie rozumiesz ani mnie, ani siebie", mówi rozczarowana Jula, a dalsza część rękopisu jest nieczytelna.

„Sowiooka" – tak zwraca się również młoda stenotypistka Ania do swojej koleżanki Olgi, która staje się jej przewodniczką po zhierarchizowanym mikroświecie biura. Aby w nim zachować niezależność, musisz stworzyć sobie własną maskę – przekonuje starsza koleżanka – nałożyć ją, wchodząc między ludzi. Niebawem wychodzi na jaw, że Olga po godzinach pracy jest luksusową prostytutką, która w ten sposób kupuje sobie wolność i niezależność od zmiennych humorów szefa. Ania promieniuje jednak światłem innym niż „mistrzyni", odrzuca jej optymistyczny konstruktywizm („stwórz siebie"), akceptując możliwość, że człowiek jest jedynie „martwą marionetką", z której ślepy los (natura?) może uczynić „herosa" lub „chore zwierzę". *Pentezylea* kończy się – jak mitologiczna opowieść – śmiercią Amazonki-Olgi, która popełnia honorowe samobójstwo, nie pozwalając się pokonać mężczyźnie. Ania pozostaje w biurze, uzbraja się jednak w jakiś rodzaj pancerza, który chroni ją przed nienawiścią wobec świata – a to właśnie – ku zaskoczeniu obserwującej ją narratorki – stanowi przyczynę jej wewnętrznej wolności.

Takich „opiekunek" czy „przewodniczek" jest jednak w prozie Przybyszewskiej niewiele, większość jej bohaterek buduje swoją tożsamość poza *kobiecym kontinuum*, w relacji do samych siebie lub do mężczyzn. Jeśli już mają „matki", dziedziczą ich macierzyńską promienistą siłę, niejako ją wchłaniając. Co ciekawe, wszystkie (absolutnie wszystkie) bohaterki Przybyszewskiej pozbawione są instynktu macierzyńskiego rozumianego jako naturalna i niekontrolowana potrzeba posiadania potomstwa. Kwestia ciąży jest dla nich albo przypadkiem, wynikiem nieuwagi, albo świadomą, zracjonalizowaną decyzją, będącą rodzajem kompromisu wobec biologicznej strony istnienia. Towarzyszą jej zwykle obawy dotyczące utraty integralności i autonomii ich kobiecego „ja", które na szczęście okazują się nieuzasadnione. Dzieci – bardzo szybko i metodycznie wychowywane na „pełnych ludzi", przyzwyczajane do samodzielności – stają się partnerami matek, a te z kolei w oczach synów i córek jawią się jako odległe, ukochane, niemal święte.

Drugi trop boginiczny – Afrodyty – odsyła nas natomiast do mitu Pigmaliona, znanego pisarce z dzieł Bernarda Shawa. Taką samostwarzającą się Galateą jest w *Asymptotach* Nina, która w trakcie spotkania miłosnego trójkąta (dwóch mężczyzn: Luki i Andrée oraz jej samej) odchodzi na moment i komponuje na stoliku „martwą naturę" z platynowych, metalowych przedmiotów: biżuterii, zapalniczki oraz tacy. W tej abstrakcyjnej i wizjonerskiej scenie kobieta fantazjuje o nakładaniu na siebie coraz to innych metali: mosiądzu, ołowiu, cyny, miedzi, aluminium, które przekształcają się w geometryczne figury ze złota i srebra, pokrywające się wreszcie siecią platynowych linii. Nina w myślach kontempluje powstały w ten sposób erotyczny palimpsest, napawając się wizją materialnego zespolenia (A, nr 21–22, 212–213). Kiedy następnie patrzy

w lustro, widzi w nim swoje pięknie wyrzeźbione ciało, które upodobnia się kształtem do abstrakcyjnej figury. To jego pragnie bardziej niż ciał stojących gdzieś obok i rywalizujących o nią kochanków. Autoerotyzm tej sceny rodzi się z gestu samostworzenia – w ten sposób Galatea kradnie podwójnie: Pigmalionowi odbiera jego kreacyjny przywilej, zaś bogini dar ożywienia posągowego ciała. Przez to Nina sama staje się doskonała i boska[355].

> Mężczyzna tworzy z surowego metalu kobiety – bezcenny skarb, jakim jest kochanka; rzeźbi ją i cyzeluje dla siebie. Ale skarb ten jest żywy i bierze udział w pracy tworzenia. Miłość w niej samej unosi kobietę jeszcze wyżej; skarb może stać się zbyt cenny, by go jeden człowiek mógł posiąść. Kochanka przybiera coś ze świetlistej władzy pogańskiego bóstwa; staje się Afrodytą. I wbrew woli uniezależnia się od swego prze-twórcy, udziela swej boskiej radości światu całemu, pozostając jednak nietykalnie wolna (A, nr 21–22, 163).

Od tej pory Nina realizuje prawo Afrodyty, bycia dostępną seksualnie dla wielu i w każdej chwili, pozostając „nietykalnie wolna". Obrazy prostytucji pojawiają się w prozie Przybyszewskiej szczególnie często i, co dla mnie istotne, zawsze wiążą się z kobiecym sprawstwem, a także świadomym gestem samostworzenia. Gdy Jenny (*Wybraniec losu*) po śmierci dzieci popada w rodzaj bakchicznego zatracenia, spokój ducha odnajduje, przyglądając się w hotelu eleganckim prostytutkom. Widzi bowiem kobiety, które siłą swojego charakteru, z „głęboką i nieustanną świadomością siebie i efektu każdego swego poruszenia" stwarzają „sobie postać odmienną od tej, jaką natura je wyposażyła". „Czemuż treść ta ma być mniej wartościową lub mniej rzeczywistą od pracy lub nawet macierzyństwa?" – pyta retorycznie samą siebie (WL, nr 40, 57). Przybyszewską ewidentnie pociąga sztuczność, to w niej poszukuje ona drogi wyzwolenia kobiecej energii życiowej, która niekoniecznie musi być zgodna z biologicznym „przeznaczeniem" kobiety.

Wręcz przeciwnie, umiejętność kierowania tym, co przynależne do sfery natury – stanowi o ludzkiej sile. Zwłaszcza w przypadku kobiet – bowiem jako istoty definiowane kulturowo i społecznie przede wszystkim przez odniesienia do biologicznej funkcji, muszą one wykonać większą pracę, by odzyskać kontrolę nad własnym życiem. W prozie Przybyszewskiej istnieje zaskakująca ciągłość między prostytutkami, świadomie wykorzystującymi seksualność do uwolnienia się spod ekonomicznej władzy „bossów", a ascetkami, które odmawiają komukolwiek dzielenia się własnym ciałem. To dlatego również jej kurtyzany pozostają „nietykalnie wolne", dziewicze, ateńskie. Jak przekonuje Olga – „askeza kurtyzany jest przede wszystkim uczuciowa – a wskutek tego też i cielesna" (P, 120), jest ona kwestią sztuki, kunsztu i opiera się na odmowie rozkoszy. Jest to wyraz z jednej strony rezygnacji – i pewnie sporo racji ma Ewa

[355] Tę identyfikację z boginią wzmacnia jeszcze fakt, że dosłownie za moment Nina sięgnie po swoją ulubioną książkę Pierre'a Louÿsa pt. *Aphrodite*.

Graczyk, gdy pisze, że Przybyszewska, sama nienawidząca rozkoszy, zakazuje jej swoim bohaterkom.

Lecz z drugiej strony pisarka obdarza ascetki seksualnością, nad którą same mogą panować i w ten sposób kształtować relację ze światem, a także poznawać granice własnego „ja". Dziewictwo – faktyczne i duchowe – nie jest tu nigdy znakiem niewinności (niewiedzy), darem dla mężczyzny ani też czymś, co podlega ekonomicznej wymianie na rynku kobiet[356]. Wbrew pozorom pisarka nie zamyka bohaterek w żelaznych pancerzach, nie pozbawia ich seksualnych potrzeb – seks staje się jedną z „technik siebie", stymulatorem rozwoju umysłowego czy artystycznego, źródłem sił witalnych czy, najprozaiczniej rzecz ujmując, środkiem do zdobycia finansowej niezależności. Podobnie jednak działa brak seksu. Oddająca się rozkoszy, „celowej, seksualnej, lecz nie-erotycznej, samolubnej na wskroś", będącej nie tyle celem samym w sobie czy rozrywką, ile „źródłem nowego materjału twórczego i nowej energii" (PP, 1159), Charlie dociera do momentu, w którym decyduje się na wstrzemięźliwość. Nie do końca rozumie, dlaczego tak czuje, ale wie, że jej wybór nie jest formą samookaleczania. Wydaje się więc, że Przybyszewska nie patologizuje ascezy, nie pojmuje jej jako rezygnacji, wyrzeczenia i „braku", tym samym czyniąc (czasową czy stałą) aseksualność jedną z możliwych wersji seksualności, nie zaś jej negację. W podobny sposób w latach 70. XX wieku odniosła się do tego fenomenu Myra Johnson[357].

Kurtyzany Przybyszewskiej emanują iście ateńskim, dziewiczym blaskiem, zaś seksualna anarchia realizuje się poprzez estetykę geometrycznego porządku. W obliczu ekonomicznego terroru, który kształtuje relacje wczesnokapitalistycznego społeczeństwa, potrzebna jest nowa etyka „czystości" i nowa polityka buntu. W sytuacji zagrożenia godności i niezależności kobiety, jaka wiąże się z biedą, bezrobociem lub eksploatacją przez pracodawcę, prostytucja (podobnie jak dziewictwo) wydaje się jej przekorną formą obrony własnej autonomii. Między Olgą i Anną (*Pentezylea*) odbywa się rozmowa podobna do tej, którą toczą Karolina i Marta z powieści Orzeszkowej. Obydwie kurtyzany przekonują swoje koleżanki, że w wykorzystywaniu swojego ciała jako narzędzia do zachowania własnej wolności nie ma ostatecznie niczego złego. Zmienia się jednak

[356] Inaczej na temat utowarowienia dziewictwa pisze Luce Irigaray, *Rynek kobiet*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1, s. 15–30. Niemniej jednak trudno zaprzeczyć, że wybór dziewictwa czy celibat bywał również jedną ze strategii emancypacyjnych. Zob. D. Densmore, *O celibacie*, przeł. T. Hołówka, [w:] tegoż, *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 305–309.

[357] M.T. Johnson, *Asexual and autoerotic women. Two invisible groups*, [w:] H.L. Gorchros, J.S. Gochros, *The Sexually Oppressed*, New York 1977. Oczywiście jest problematyczne to, na ile (i czy) można utożsamiać z aseksualnością praktyki celibatu (a więc dobrowolnej, zwykle okresowej wstrzemięźliwości praktykowanej pomimo odczuwania pociągu seksualnego). Praca Myry Johnson, jak również definicja aseksualności, używana wewnątrz grup o tym charakterze (aseksualna jest osoba, która tak określa swój stosunek do własnej seksualności) pokazują o wiele szerszy wachlarz zachowań aseksualnych niż po prostu „nieodczuwanie pragnienia".

argumentacja. To mężczyźni z kobiet uczynili piękne i puste lalki, obiekty do oglądania, zera, które znaczenie uzyskują dopiero, stając za prawdziwą cyfrą – mówi Karolina. To kapitalizm uczynił z ludzi trybiki machiny ekonomicznej, sprzedające dzień po dniu swoją duszę, intelekt, umiejętności, by pomnażać nie swoje zyski – mówi Olga. W jednym i drugim przypadku chodzi przecież o prawo do posiadania siebie, prawo własności siebie, a skoro tak – powiedzą obie – to sprzedawajmy się, ale na własnych zasadach, na przekór zakłamanej etyce patriarchatu i kapitalizmu. W *Marcie* wyczuwamy aurę smutku unoszącą się w pięknym, eleganckim domu Karoliny (jej piękną twarz niczym stygmat znaczy pionowa zmarszczka na czole), zaś różnica między kobietą cnotliwą a upadłą zostaje ostatecznie utrzymana. W prozie Przybyszewskiej tego podziału już nie znajdziemy, a losy kurtyzan będą w tym samym stopniu szczęśliwe i nieszczęśliwe, co losy innych bohaterek. W świecie cynickiej niepewności i zwątpienia prawdziwa wolność jest *idée fixe*, która nie tyle okazuje się niemożliwa, ile nieprzynosząca człowiekowi ocalenia.

Przybyszewska nieograniczenie poszerza spektrum możliwych do wyobrażenia zachowań seksualnych kobiet i mężczyzn: Charlie doznaje „dziwnej jak na kobietę żądzy gwałcenia" (PP, 380), Cara złączona jest nieseksualnym, lecz przypominającym relację sadomasochistyczną uczuciem z ojcem, potem zakochuje się w Julii, Eda w związku ze starszym od siebie Andrée staje się kimś w rodzaju wampirzycy, Jenny łączy się w miłosnym pocałunku z bratem, Ricqui marzy o siostrze, zaś narrator *Sterilitas* podkochuje się w swoim kuzynie Charliem. Niemal każda z postaci doświadcza zdrady, monogamia właściwie nie istnieje w świecie Przybyszewskiej. Wbrew deklaracjom samej pisarki mnóstwo w jej utworach związków platonicznych, które swoją siłą nie ustępują jednak fizycznym.

Co być może najważniejsze – inaczej niż w tekstach modernistycznych, w których podobnym transgresjom towarzyszył duszny zapach moralnego zepsucia, tu, istotnie, panuje sterylna czystość lub rodzaj etycznej obojętności. Nie ma tu sugestii kary, ponieważ żadna zbrodnia się nie dokonuje. Tym samym można powiedzieć, że pisarka w tak radykalny sposób narusza granice heteronormatywności, jak to tylko możliwe. Podważa naturalność patriarchalnej organizacji świata, nie pozwalając jednak nikomu do końca uwierzyć w nowy, lepszy ład.

Męskość okaleczona

Warto jednak zadać pytanie o to, w jaki sposób wobec tak zaprojektowanej kobiecości – niezależnej, silnej, antyemocjonalnej, antynaturalnej, niemal boginicznej – Przybyszewska ustawia męskość?

O ile kobiece bohaterki są najczęściej okryte pancerzem, o tyle męscy protagoniści wydają się szczególnie podatni na zranienie. Największy cios zadaje im wojna, której koszmar naznacza męskość tragicznym pęknięciem. Wiąże się ono przede wszystkim z obrazem rozpadającego się, zmiażdżonego czy rozczłonkowanego ciała, które ujawnia swoje wnętrzności, swoją mięsność. Cała materialna strona istnienia, jak również fizyczna brutalność okaleczającej czy uśmiercającej przemocy, zaczyna napierać na człowieka, atakując jego zmysły. Wracający na kilka dni z okopów Luka (*Asymptoty*) nie może opędzić się od natłoku zapamiętanych wrażeń: czuje „brud niemytego ciała", „przeohydne odory", widzi „szmaty przepocone, przeżarte, przekrwawione", słyszy „ciała chrapiące, rzeżące, dyszące w bagnie brudu i kału" (A, nr 21–22, 2). Pamięta też śmierć „w tysiącach postaci okropnych", która okazuje się bardziej litosna niż wojna, bo nie pozostawia przy życiu ludzkich wraków. Najokrutniejsze wydaje mu się to, że kadłuby pozbawione rąk i nóg, głowy bez połowy twarzy, bez nosów, oczu, palców, będą musiały wrócić kiedyś do społeczeństwa i udawać, że żyją.

Lukę najbardziej przeraża to, co wojna robi z człowiekiem:

> […] zbydlęcenie własne i wszystkich towarzyszy, które pozwalało zabijać bez gniewu, bez drgnienia – czasem tylko z pewną ciemną satysfakcją zwierzęcych instynktów. Zbydlęcenie, dzięki któremu nie zdawali sobie sprawy, że są w piekle (A, 2).

To tragedia nie pojedynczego, słabego, rozhisteryzowanego mężczyzny, ale całego pokolenia, które w prozie Przybyszewskiej nigdy nie wyjdzie z cienia tej traumy.

W noc poprzedzającą wyjazd z domu do koszar, chłopiec (bo jest jeszcze nastolatkiem) chce popełnić samobójstwo, od czego ratuje go kuzynka Eda – nie pozwala mu umrzeć, mimo że jako jedyna z rodziny potrafi zrozumieć głębię jego tragedii. Każe mu wrócić na front, by „zemścić" się na śmierci, poniżeniu i ludzkiej nikczemności, przezwyciężyć je, a jako amulet daje mu stryczek, na którym miał zawisnąć. Eda niczym Atena-Pronaja staje w pierwszym szeregu i zagrzewa mężczyznę do walki nie z wrogiem jednak, lecz ze złem tego świata, niesprawiedliwością, ludzką krzywdą.

Inną decyzję podejmie Julia (*Sterilitas*), sama jedzie na front jako pielęgniarka, przypłacając to załamaniem nerwowym. Żołnierz, którego poznaje w sanatorium i poślubia – James Wren – wraca z wojny pozbawiony rąk i nóg. W pierwszym odruchu kobieta chce zaopiekować się kaleką, nie w geście samopoświęcenia, lecz w imię solidarności z jego okaleczonym „człowieczeństwem". Ostatecznie jednak oboje podejmują decyzję o eutanazji – bywa, że ten rodzaj kapitulacji jest jedynym bohaterstwem, na jakie może zdobyć się człowiek. Tragedia mężczyzny okazuje się również tragedią kobiety, która nie może przynieść prawdziwej ulgi cierpiącemu, a nie chce grać przy nim roli „opiekunki". On zaś odmawia bycia wzbudzającą litość, karmioną i mytą „ofiarą".

Julia jest świadkiem histerycznego załamania innego mężczyzny – Aubreya – powracającego z frontu.

> W przebłysku latarń widziała kurczowy wysiłek jego szczęk, by nie rozewrzeć ust i nie wyć, jak hiena. Obiema rękami wciskał sobie chustkę w zęby i trząsł się, niby w ataku, podrzucany szarpiącym szlochem (S, nr 36, 65).

To, co wywołuje w bohaterze histeryczny atak, to powracające obrazy okaleczonych ludzkich ciał. Męscy bohaterowie Przybyszewskiej szczególnie silnie doświadczają paraliżującego lęku przed utratą cielesnej integralności i nie wiedzą, jak temu przeciwdziałać. Najwyraźniej kultura nie przewiduje dla mężczyzn innych wzorców postępowania w czasie wojny, jak tylko heroicznego otwarcia na zranienie. Aubrey nie przyjmuje z rąk kobiety trucizny-ratunku, nie chce być dezerterem z pierwotnego, męskiego świata, choćby nawet był on już pozbawiony opiekuńczej kontroli ze strony ojca-patriarchy.

> Jestem niby jaskiniowiec – mówi o sobie Aubrey – członek wielkiego rodu pozbawionego patriarchy. Zabrakło nam przecież Ojca-kapłana, który czarami swemi ujarzmiał tę djablicę i rozkazywał jej. […] Ja niczem się od klanu nie różnię – nie jestem silniejszy ani mądrzejszy, nie mogę zastąpić patriarchy. Nie mogę pomóc; mimo to muszę być wierny (S, nr 36, 74).

Jego gniew i niezgoda na bezsensowną śmierć polega na przyjęciu paradoksalnej postawy biernego oporu: Aubrey wraca na front, skąd Julia wkrótce otrzymuje list „Rozstrzelany za tchórzostwo".

To nie są biografie odosobnione – sugeruje Przybyszewska – ale doświadczenie całego pokolenia mężczyzn (i kobiet), płacących własnymi ciałami za system, w którym „starcy zakuci kierują, dzieci zarzynają się wzajemnie wedle rozkazu" (S nr 36, 61). Być może jednak jeszcze ciekawsze w *Sterilitas* jest zarysowanie paraleli między nieludzkim światem wojny a brutalną rzeczywistością wczesnego kapitalizmu, w którym – jak na froncie – przyznano określone pozycje. Z opowieści Charliego – kolejnego kochanka Julii i jednocześnie przyjaciela narratora – wyłania się obraz Ameryki początku lat 30. XX wieku, opanowanej nową religią pieniądza. To świat pełen podziałów, z których najważniejszy przebiega wzdłuż linii określającej status człowieka jako posiadacza albo posiadanego lub – mówiąc językiem powieści – status „bossa" albo „jobiarza".

Rola tej ostatniej grupy w systemie ekonomicznych zależności interesuje Przybyszewską najbardziej: fabryczny, sklepowy czy biurowy – jobiarz zajmuje pozycję egipskiego niewolnika. Jest niby wolny, ale w praktyce to okrutna ironia. Fabryczny – może czasem zastrajkować, ale nadal jest zarządzany, ponieważ „boss ma od boga dolara prawo nieograniczonego rozporządzania swymi niewolnikami". Musi pracować „tak długo jak mu każą – a nie jak się umówił", gdy jest chory „musi zacisnąć zęby" i „lecieć do jobu mimo bólu i słabości", musi ukrywać choroby, inaczej zostanie „wystrzelony (*fired*)" (S, nr 36, 132–134). Aby osłodzić nieco jarzmo tego zniewolenia, businessmani wymy-

ślili masową rozrywkę (kino hollywoodzkie) oraz sport (boks, rugby). Wojna czy pokój – kontynuuje Charlie – niewiele to zmienia w sytuacji jobiarza, który jest świetnie przystosowany do brutalnej walki, a na polu bitewnym dostaje w dodatku również od duchownych moralny kredyt na zabijanie: „szczuli na Niemca niby psy, tłumaczyli, że mordowanie jest chwalebne, bohaterskie póki się morduje wrogów bossa" (S, nr 36, 135). Na wszystkich możliwych frontach jobiarze giną, „zasłaniając bossom kopalnie i safy". Kończąc swój oskarżycielski monolog, obnażający inną prawdę o amerykańskim śnie, Charlie przyznaje, że w kapitalistycznym świecie czuje się właściwie gorzej niż na wojnie – ponieważ tu anihilacja człowieczeństwa dokonuje się pod osłoną prawa. Na ulicach, w biurach, szkołach, sądach pełno jest „policjantów", a każdy z nich „usiłuje rozbić gumową swą pałką głowę, w której mózg wbrew Jobowi jeszcze się śmie poruszać" (S, nr 36, 136). „Ja nie przesadzam. To wy jesteście ślepi!" (S, 138). Charlie niczym „Diogenes z latarnią" szuka choć jednego człowieka, który by go zrozumiał, który pojąłby, że właściwą nazwą dla Ameryki jest „planeta Mars", królestwo „hiper-szatana wśród szatańskich bogów" (S, nr 36, 137).

Monolog bohatera to krzyk rozpaczy dwudziestowiecznego cynika, który okazuje się ostatnim widzącym nędzę i zniewolenie człowieka zamienianego niepostrzeżenie w narzędzie do kumulowania kapitału. Lecz cała mikropowieść wydaje się niczym innym jak lamentem zagniewanej pisarki-Ateny, która nie potrafi ocalić świata przed swoim największym wrogiem – wszczynającym bezsensowne wojny Aresem. Przybyszewska wyciąga więc inne wnioski niż Irena Krzywicka w *Zmierzchu cywilizacji męskiej*, choć obie mówią przecież o patriarchalnym świecie jako przebrzmiałej, pustej formie: Boga ojca już nie ma, a starcy nadal wysyłają swoje dzieci na śmierć. Autorce *Sprawy Dantona* brakuje jednak optymizmu nowoczesnej liberalistki, która wierzy, że kobiecość uratuje świat.

Sterilitas pisane jest z pozycji męskiego narratora, Wilka, który nie może pogodzić się ze śmiercią Julii. Męski podmiot jest tu owładnięty melancholijną pustką, czuje się zawieszony w „próżni fizycznej […] gotowej wessać w siebie pół świata, rozżarzonej pragnieniem nienasyconem i prawdopodobnie nienasycalnem… Ale o czym ja piszę" (S, nr 36, 2). Strofuje się za „babską inkoherencję" i jednocześnie próbuje ją zapisać. Ostatecznie okazuje się, że tylko pozornie Przybyszewska przeciwstawia „męskim kobietom" – „zniewieściałych mężczyzn", a sile uzbrojonych bohaterek – słabość podatnych na zranienia bohaterów. W istocie w niemal wszystkich utworach pisarki kobiety i mężczyźni próbują się ze sobą łączyć w pary, trójkąty bądź inne skomplikowane konfiguracje, licząc na ratunek. Pozostaje im jednak tylko „zbliżanie się w nieskończoności, aby się nigdy nie zetknąć – jak asymptota z hiperbolą" (A, nr 21–22, 219).

Bohaterowie i bohaterki opowiadań Przybyszewskiej są dla siebie raczej sobowtórami niż przeciwieństwami: wszyscy okazują się jednakowo słabi wobec miażdżącej siły pieniądza, wszyscy doświadczają faustycznego głodu życia i ab-

surdu śmierci, wszyscy pozostają też jednakowo nienasyceni. Nie wydaje mi się, bym przesadziła, twierdząc, że postaci występujące w tej prozie wydają się w tym samym stopniu kobiece i męskie, co i pozbawione wyrazistej płciowej identyfikacji.

Aseksualność, dziewiczość, ascetyczność są tu cechami, które odnajdziemy również w rysie męskich bohaterów. Oni także bywają „czyści" (okresowo bądź w ogóle) – jak Zend czy Andrée, lub też – jak Luka z *Asymptot* – podziwiają jej przejawy u kobiet. Zdarzają się i tacy bohaterzy, którzy jak Wilk, melancholijny narrator *Sterilitas*, czują się wewnętrznie „wysterylizowani". Język nowoczesności nie potrafi takiej inności pojąć i wysłowić, dlatego pozostają tylko zastępcze terminy, pseudowyjaśnienia, półprawdy.

> Bywają chwile, gdzie zaczynam podejrzewać ten kompletny brak elementu pożądania w mym stosunku do przyjaciół – o jakąś potworną, hiperfreudowską perwersję, tak straszną, że jej nawet psychoanaliza nazwać nie śmiała po imieniu. Wszelkimi środkami usiłuję sobie wtedy dowieść, że to u mnie jednak tylko poczciwy homoseksualizm, a nawet silnie zabarwiony najniewinniejszym sadyzmem… (S, nr 36, 11).

Przybyszewska zdecydowanie zaciera różnice płciowe, myli tropy i miesza kody genderowe, gra wizualnym efektem lustrzanych odbić, dobierając często kochanków tak, by stanowili bliźniacze pary. Mężczyźni są podobni do kobiet, a kobiety do mężczyzn. Wyrażają to również imiona, które „krążą" między bohaterami bez względu na płeć: Charlie raz jest imieniem żeńskim, raz męskim. Eda nasuwa skojarzenia z Edem. Luka to ojciec, Lou to córka. Imię Zend mogłoby należeć do kobiety lub mężczyzny. Fantazja na temat hermafrodytyzmu, jego pragnienie czy wyobrażenie, pojawia się w kilku miejscach *Asymptot*. W powieści tej Luka daje w prezencie zdradzanej już wówczas żonie Edzie miniaturę przedstawiającą hermafrodytę – motyw ten ma jednak szerszy niż wyłącznie płciowy sens. We śnie mężczyzna widzi dom, a w nim owego hermafrodytę, który przygląda mu się i ruchem marionetki, sklepowego manekina, podnosi do ust filiżankę. Luka niepokoi się, bo za chwilę ma zagrać w sztuce, ale nie wie w jakiej. Aż wreszcie ów dziwny „dwupłciowiec" wstaje, bierze go za rękę, by zejść gdzieś w dół. „Abominatio desolationis" – kołacze się po głowie bohaterowi (A, nr 21–22, 138), a wraz z tymi słowami pojawia się pokusa upokorzenia drugiej osoby, wykorzystania swojej przewagi nad zdradzaną żoną i uległą kochanką. We śnie pojawia się wizja rycerza w stroju golfisty z dwiema umierającymi lwiczkami u jego stóp – lecz okazuje się to groteskowym przedstawieniem jego nagrobka. Wreszcie Luka patrzy na cierpiącego mikroba, z którym zaczyna się utożsamiać, co przywołuje wspomnienia z okopów. Niekończące się ciągi makabrycznych obrazów „jakieś kości, włosy, jelita i mięso zmieszane z gałganami i błotem" – żywy „żrący coś" człowiek – „wzdęte zwłoki zatrutego szczurka" (A, 146).

Zrekonstruujmy ten niesamowity we Freudowskim tego słowa znaczeniu łańcuch obrazów: dom – hermafrodyta – manekin – scena teatralna – rycerz

– golfista – umierające lwiczki – nagrobek – mikrob – kości, jelita, włosy, mięso, gałgany, błoto – żrący człowiek – trup szczura. Hermafrodytyzm nasuwa skojarzenia ze sztucznością, odgrywaniem czegoś (teatr), ale i sprzedawaniem (sklep), jak również moralnym upadkiem i spustoszeniem (*abomination desolationis*). Jest tu też miejsce na pytanie o władzę i pokusę jej nadużycia, o przemoc, śmierć i człowieczeństwo.

Luka chce pozostać wobec żony szczery, przyznaje się do romansu – Eda musi stawić czoła prawdzie, ani jednak ona, ani żadna ze zdradzanych postaci (mimo pokus) nie będzie dążyć do ograniczenia autonomii czy wolności drugiej osoby. Nikt tu nikogo nie zatrzymuje i tylko rzadko się mści. Między kobietami i mężczyznami połączonymi jakąś formą miłości lub zależności toczy się jednak pewna gra – nie o dominację będzie tu jednak chodzić „silnym", lecz o zmotywowanie tych „słabszych" do aktywności, stawienia oporu, zamanifestowania swojej odrębności. Bywa, że są to działania okrutne, niemal sadystyczne, ale bywa, że obraca się to ostatecznie przeciw „silnemu" – jak w zakończeniu *Asymptot*, kiedy Luka rzuca się pod pociąg odjeżdżającej z kochankiem, szczęśliwej (wreszcie, ale, jak widać, tylko na moment) Edy. Przybyszewska w swojej prozie nie pozwala żadnemu ze swoich bohaterów posiąść kogokolwiek na stałe, ponieważ tym, kogo bohaterowie chcą „mieć", są oni sami.

I to jest jednak niemożliwe – dwa wyraziste motywy będą obecne w schematach fabularnych tej prozy – motyw Fausta (a raczej Fausty) i motyw Hioba. Z jednej strony chęć zapanowania za pomocą własnego rozumu nad życiem (jego bezwładem, chaosem, znieprawieniem), pragnienie poznania jego tajemnic, ale i marzenie o podboju świata, triumfalnym i bezczelnym konsumowaniu go. Z drugiej – doświadczenie nieszczęścia, upokorzenia, utraty wszystkiego, co człowiek sobie wypracował i co otrzymał od losu. Grecką Ananke okazuje się nieprzewidywalna ekonomia, czyniąca z ludzi z dnia na dzień bankrutów. Fabuły Przybyszewskiej w dobie wielkiego kryzysu lat 30. XX wieku nie musiały wydawać się tak nierealistyczne.

Jak sugeruje tych kilka zakończeń, które znamy, ocalenie nie nastąpi. Chyba że, jak bohaterka noweli *Pan En,* zawiąże się z życiem swoisty kontrakt. Młodą kobietę, początkującą pisarkę, zdolną, choć biedną, stać na manifestowanie swojej niezależności, dopóki widzi w oknie kamienicy naprzeciwko krzątającego się tajemniczego nieznajomego – Pana En. Jego cicha obecność daje jej poczucie, że nie jest sama, ma swojego towarzysza, który choć tego nie wie, jest świadkiem jej egzystencji. Gdy pewnego razu światło nie zapala się, kobieta wpada w panikę i odczytuje owo zniknięcie jako sygnał ostrzegawczy. Wbrew wcześniejszej decyzji przyjmuje oświadczyny zamożnego lekarza. „Po stracie p. N. nie mogłam postąpić inaczej; zniknięciem może ustrzegł mnie od błędu; a, czy uniknąwszy go – nie popadłam w gorszy, – to przyszłość dopiero wyjawi" (PN, 94).

Czyżby warunkiem bezkompromisowego życia było jednak poczucie czyjejś milczącej obecności? W czarnej pustce, pozbawionej światła, można zawierać

tylko kompromisy, nie ma się jednak żadnej pewności, że nie przyniosą one kolejnej, być może jeszcze większej porażki.

Zemsta pokonanego czy triumf woli?

> […] postawa świata wobec tej sprawy nie tylko dowiodła dwu ofiarom, że niewinność ich nie jest kwestionowana, lecz już stanowi pewien odwet. Nadludzie Ameryki dopięli celu; lecz doznaje się lekkiej ulgi na myśl o życiu, jakie ich czeka – wśród paraliżujących środków ostrożności, w bezustannym strachu przed bombą, kulą czy trucizną, w bezustannym natężeniu władz ku samoobronie […] To daleko lepsze od udanego zamachu dla zemsty […] W pełnej świadomości niskiej swej etyki zazdroszczę panu wspaniałej pogardy, która z uśmiechem ignoruje albo przebacza – cudze krzywdy (LI, 106).

Przypomnę, że tak właśnie pisała Przybyszewska w liście do Antoniego Słonimskiego, broniąc przed wyśmianiem humanistów protestujących przeciw wyrokowi śmierci dla włoskich robotników i anarchistów Sacca i Vanzettiego. Motyw zemsty pokrzywdzonych, która choć nie ocala, to posiada moralną siłę oskarżenia rzuconego niesprawiedliwemu światu, pojawia się zresztą kilkakrotnie w jej prozie. W *Asymptotach* Luka, będący na zawsze okaleczonym dzieckiem wojny, rzuca się pod pociąg, w którym jedzie Eda z kochankiem, mszcząc się nie tyle nawet za jej zdradę, ile za to, że wiele lat wcześniej to ona nie pozwoliła mu się zabić, przedłużając jego cierpienie. W *Wybrańcu losu* Lence morduje z powodów finansowych właściciela kamienicy, w której wynajmuje mieszkanie, i to w przeddzień otrzymania dużego spadku, nie potrafiąc już dłużej dźwigać ciężaru dotykających go nieszczęść.

Zdecydowanie stan pokrzywdzenia nie uszlachetnia bohaterów Przybyszewskiej i zwykła litość nie może być na niego odpowiedzią. Widać to najlepiej w krótkiej nowelce zatytułowanej *Nie morderca winien*. Jest to mikroanaliza mechanizmu poniżenia (przez biedę i głód), które przekształca „ofiarę" w „oprawcę" i jednocześnie uniemożliwia skuteczne niesienie pomocy. Dwie osoby dramatu: Wojtek Skotarz, zawodowy żebrak, który podjąłby pracę, ale za należytą stawkę i nie za cenę zdrowia, palców, oka. Wie on, że za wolność też trzeba płacić, redukuje więc swoje potrzeby do minimum, 1 złoty dziennie i byłby uratowany. Ludzie jednak nie chcą nikomu ofiarować nawet 10 groszy – a już na pewno nie komuś, kto nosi na sobie ten niepokojący stygmat nędzy. Wojtek szuka więc z premedytacją „dojnej krowy", „anioła z niebios", który uniesiony odruchem litości pozwoli z siebie wycisnąć ile się da.

Trafia pod dom kobiety, wdowy w średnim wieku, która nakarmiła i ubrała zmarzniętego żebraka, zaopatrzyła go w prowiant, papierosy i wręczyła 3 złote.

Na tym etapie obie strony wydają się z siebie zadowolone, role zostały wypełnione, choć po kilku dniach zimowy płaszcz zostaje sprzedany na alkohol, zaś przed domem kobiety zjawiają się kolejni potrzebujący. Jej bezinteresowne (choć moralnie wynagradzane) dobro rozbudzało nadzieje i oczekiwania na pomoc ze strony żebraków. Najpierw nieśmiali i wdzięczni, po czasie zaczęli domagać się coraz większego i częstszego wsparcia. Z kolei kobieta, początkowo ofiarna i współczująca, zaczęła odczuwać żal za każdym razem, gdy widziała daremność swoich starań czy roztrwonione pieniądze. Nie winiła ich, ale przestała wpuszczać do kuchni, unikała ich spojrzeń czy pytań – brudni, nieokrzesani, wionący alkoholem, zaczęli być już tylko „problemem społecznym" do zaradzenia. I wreszcie pojawiła się wrogość, wyrzuty, pouczenia, zaś na końcu nienawiść: „Wytłuc to robactwo, myślała nieraz, niech się to nie męczy tak straszliwie – niech nie hańbi człowieczeństwa w sobie ta nędza" (NMW, 74).

Gdy po raz ostatni Wojtek idzie pod dom kobiety, w myślach wini ją i jej „tanie dobrodziejstwo" za swój upadek. „Dojna krowa" już jednak nie żyje – dom został splądrowany, a jej zwłoki leżą na łóżku. Na głodnym nie robi to większego wrażenia, liczy się to, czy zostały jeszcze jakieś resztki jedzenia. Gdy w desperacji ich poszukuje, dostrzega za oknem patrol policji.

Ironiczny tytuł opowiadania *Nie morderca winien* – zmusza nas do pytania o to, jaki element społecznej układanki zawiódł. Nie ma prostej odpowiedzi: nierówność, jaka dzieli „tego, który ma", od „tego, który nie ma", przekształca się w zależnościową relację między ofiarą i oprawcą. Obydwie strony okazują się tu jednak jednocześnie krzywdzące i pokrzywdzone – bieda, bezdomność, brak godnej pracy wydają się w świecie Przybyszewskiej naszym wspólnym ludzkim pohańbieniem. Czymś, czemu być może tylko prawdziwa solidarność mogłaby zaradzić, nie zaś pojedyncze gesty dobrej woli. Mimo swoich komunistycznych sympatii i ewidentnie marksistowskiego oglądu świata pisarka nie sięgała po schematy prozy proletariackiej. Chyba również dlatego, że zbyt wyraźnie widziała obie postaci przemocy: słabego i silnego oraz oba rodzaje upadku – z wysoka i z niska.

Cyrograf na własnej skórze, utrzymany w konwencji *political fiction*, przedstawia z kolei tragiczne losy jednostki silnej, rewolucjonistki Niny, która niegdyś zawarła pakt z diabłem-nietzscheanistą i przegrała, a teraz w więziennej celi oczekuje na egzekucję. Za chwilę przyjdzie fryzjer, który zgodnie z ostatnim życzeniem oskarżonej ogoli jej kark porosły zwierzęcą szczeciną. Zdecydowanie w tej pięknej i czystej postaci, przypominającej wszystkie boginiczne bohaterki prozy Przybyszewskiej, jest coś potwornego. W retrospekcjach dowiadujemy się o kolejach losu tej niezwykłej kobiety, o tym wszystkim, co przywiodło ją do celi.

Była ona zwykłą ulicznicą, która przeszła przez szkołę ascezy, by w ten sposób stać się „kurtyzaną genialną" – chłodną, zdystansowaną mistrzynią uwodzenia. Ani zdobyte w ten sposób pieniądze, ani też ogromna wiedza („sama

nieraz doznawała przerażenia, bodaj czy nie i tajemniczego wstrętu, na myśl o potwornej wiedzy, ściśniętej wewnątrz czaszki" (CWS, 34)), nie dają jej wewnętrznego spokoju. Bohaterka pragnie nie tyle wieczności, ile samego życia, jest jego miłośnicą, najwierniejszą wyznawczynią – „kocham życie tak gwałtownie, iż umiałam sobie je zdobyć" (CWS, 35). Niczego jednak nie czujesz? – podpowiada szatan, ale to nie z powodu emocjonalnego chłodu Nina cierpi. Świat Stwórcy, ten ogrom natury, nie jej jednej wymyka się z rąk, i z tym się już pogodziła, ale ona chciałaby zawładnąć chociaż ludzkim światem – sztuki i literatury.

> O czemu, czemu i ten świat, tak bliski mi, tak upragniony, ustępuje przed mą ręką pożądliwą – jakbym była marą bezcielesną […] więc ręka moja zamknie się w powietrzu, gdy nią toczyłam pomarańczę… (CWS, 36).

Cyrograf na własnej skórze jest również opowieścią o dramacie kobiety artystki, która czuje się pozbawiona mocy twórczej, bo nie potrafi dotknąć ręką (i piórem) rzeczywistości. Nina jest upiorem, bezcielesną marą, zmartwychwstanie przynosi jej dopiero światowa rewolucja. Świat ruszył z posad i w kolejnym obrazie widzimy ją w wielkiej sali, przy maszynie do pisania, na której wraz z innymi kobietami wystukuje stenogramy wojskowe. Pracuje 36 godzinę z rzędu, wycieńczenie daje się we znaki, ale porywa ją mechaniczny rytm pracy, czyniący z ludzkich indywiduów jednolitą, zgraną masę. Nina wie, że tworząc nowy porządek, należy uwzględnić indywidualistyczne odruchy, lecz rozumie też, że trzeba zrobić wszystko, by zminimalizować ich zwykle niszczycielski wpływ. To dlatego denuncjuje tych, którzy chcą się wyłamać i podważają sens rewolucji. Teraz bohaterka przypomina bardziej surową Temidę, która strzeże prawa i wymierza sprawiedliwość – również sobie. Gdy kobieta odkrywa, że posądziła o zdradę niewłaściwą osobę, pisze donos na samą siebie.

Tymczasem chaos porewolucyjny narasta, Nina próbuje go opanować, studiując historię, jednak wiedza, którą w ten sposób zdobywa, staje się jedynie przyczyną jej wyobcowania. Radykalna zmiana, której według niej potrzeba, to ryzykowny, utopijny projekt równania wzwyż, przekraczania granic natury, który można by chyba nazwać socjalizmem *à rebour*. Terror, który jest według niej narzędziem postępu – choć „humanitarny" (zagazowywanie kontrrewolucjonistów) – okazuje się bezskuteczny. W skłonnym do mistycyzmu słowiańskim kraju zaczynają się mnożyć rozmaici mesjasze, szaleńcy, kupcy, hochsztaplerzy i populiści, którzy w płomień chcą rzucić cywilizacyjne zdobycze rewolucji, ponieważ są już syci. Przeciw nim – przeciw kłamliwej i iluzorycznej wolności, jaką chcą ofiarować – Nina organizuje sieć Tajnej Kontroli. Po „złowieszczych trzech uderzeniach – *mane, thekel, upharsin*" (CWS, 58) – każda nielegalna organizacja przestaje istnieć.

Nina popełnia jednak strategiczny błąd, za który przyjdzie jej zapłacić głową. Im większy terror – tym bardziej nasila się „mistyczna epidemia męczeń-

stwa" (CWS, 60), i to nie kontrrewolucjoniści obalą rządy surowej Temidy, lecz „liberałowie". Nowy kierunek partii streszcza się w wypowiedzi następcy:

> Potrzeba nam tępego, zdrowego rozsądku; potrzeba nam niemiłosiernego śmiechu, tego śmiechu, za który przeważna część poetów tak srogą nienawiścią do masy zapłonęła. Jest to śmiech potężny w swej jasnej żywotności, dla wszelkiego kłamstwa zabójczy. To będzie moja broń przeciw tym dziesiątkom numerów czterdzieści cztery, to, i pełna względów kuratela, aż powyrastają (CWS, 62).

Wobec szkodliwego, szczeniackiego i populistycznego „romantyzmu" mesjaszy, stary, sztywny, zasadniczy „klasycyzm" okazuje się bezskuteczny. Zastąpić go musi „nowoczesność", która posługuje się innymi narzędziami: „niemiłosiernym śmiechem", drwiną, karykaturą oraz zdrowym rozsądkiem. Tak się też dzieje – buntowników, o których prasa wcześniej pisała z nienawiścią, ale i wielką powagą, teraz zaczyna się „klepać po ramieniu", wyśmiewać, lekceważyć. To skuteczniejsza broń: mesjasze w rozmaitych zakładach i warsztatach przejdą pomyślnie „*treining* do życia uczciwego" (CWS, 65).

Opowiadanie kończy się, gdy oskarżona odgania pokusę uratowania życia za cenę idei, w którą nadal wierzy. Gdyby ocalała, oznaczałoby to, że nie była winna, a zatem, że jej wizja rewolucji była słuszna. A nie była – Nina rzeczywiście popełniła błąd, za który musi zapłacić własną krwią po to, by zmiany mogły się dokonać. W pożegnalnym liście składa „hołd zasadom i polityce, której była[m] przeciwna i które przerwały [jej] zgubną działalność" (CWS, 65). Nigdy nie dowiemy się, czy bohaterka umarła pogodzona ze swoją śmiercią. Jeśli tak by się stało, wówczas przypominałaby nieco Generała z *Kolonii karnej* Kafki, który uznając klęskę swojego sposobu myślenia o sprawiedliwości, sam kładzie się pod tatuującą maszynę.

Czy jednak Nina ufała temu zmodernizowanemu systemowi nadzorowania i karania, który jedyne, co zrobił, to zakazał egzekucji, ukrył swoją przemoc, rezygnując ze spektaklu[358]? W opisanym przez Przybyszewską świecie nowoczesne reformy nie zmieniły polityczno-etycznych podstaw funkcjonowania, doprowadziły jedynie do ich spowszednienia. Aresztowania nie miały się już odbywać w widoczny, spektakularny sposób, lecz „z płaską naturalnością codziennych zdarzeń" (CWS, 63). Zamiast więzień – areszty domowe lub wynajęte na ten cel lokale, zamiast egzekucji – wyroki wykonywane w zaciszu czterech ścian, zamiast ograniczenia wolności – urzędnicy policji w kamienicy (choć nigdy w samym mieszkaniu). Tak powstaje system, w którym polityka ulega sprywatyzowaniu. Tak umacnia się Kapitalizm (pisany dużą literą!, CWS, 66), któremu żadna Rewolucja nie zagrozi, a każda się przysłuży. Czyżby więc Przybyszewska chciała powiedzieć, że tym nowym ustrojem, którego już nie doczeka, ale któremu „składa hołd" jej bohaterka, jest nowoczesny kapitalizm

[358] M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

– jedyne lekarstwo na mesjanizm? Trudno mi w to uwierzyć, nie tylko w sensie ideowym, ale też artystycznym – oznaczałoby to bowiem, że jej postawa była nie tyle cynicka, ile cyniczna. Z niczym tak silnie Przybyszewska nie walczyła (przekształcając i scenariusz własnego życia, i schematy prozy popularnej), jak z ekonomicznym terrorem, który niepostrzeżenie wysysa z nas życiową energię, tresuje do uległości. Może w *Cyrografie na własnej skórze* chciała pokazać, że liberalna nowoczesność, będąc dzieckiem osiemnastowiecznej rewolucji społecznej, jest też w jakiś nierozerwalny (tragiczny?) sposób związana z umacnianiem neoliberalnej ekonomii? Czy oznacza to, że ceną za modernizację, postęp i humanizację jest ekonomiczne zniewolenie, bo zawsze jakiś koszt trzeba ponieść? A może chciała powiedzieć coś przeciwnego: rewolucja, która chce udawać, że nie jest gwałtem na zastanej rzeczywistości, przeobrazi się w narzędzie władzy, nie zmiany?

Bezkompromisowa obrończyni wolności osobistej, pacyfistka, humanistka, która dopuszcza przemoc i przymus jako narzędzie walki z niesprawiedliwością, zniewoleniem, stagnacją, a czasem ludzką nikczemnością? Czy to sprzeczność, paradoks czy tylko niekonsekwencja? I co ją do tego zawiodło: racjonalizm czy idealizm, mistycyzm czy cynizm, humanizm czy antyhumanizm? Czy dziś jesteśmy w stanie zrozumieć taką postawę wobec rzeczywistości? W swoim tekście o polskich bombowniczkach, córkach powstańców styczniowych, Monika Rudaś-Grodzka pisze:

> Terroryzm jako aprobata przemocy i sposób walki wiązał się z rozczarowaniem wobec świata. Koniec XIX wieku postrzegany przez pryzmat *fin de siècle'u* odsłania się jako kultura niemocy, wyczerpania, rozpaczy i gorączkowego letargu […] Bomba staje się Mesjaszem nowoczesności[359].

Fizyczna przemoc walki niweluje dystans myślenia ograniczającego się do humanitarnego współczucia.

Postaci terrorystek-mścicielek powracają w historii XX wieku. Są to zawsze postaci dwoiste, często przedstawione jako uwięzione między biegunem nieludzkiego, zracjonalizowanego metodycznego działania a biegunem mistycznej ekstazy. W trakcie procesu niemieckiej przywódczyni Rote Armee Fraktion, Ulrike Meinhof, jeden ze świadków przyrównał ją do Sophie Scholl, twierdząc, że: „Kierowało nią wyjątkowo silne, niektórzy powiedzieliby fanatyczne, poczucie sprawiedliwości"[360]. Z drugiej strony jej absolutne podporządkowanie rewolucyjnej idei, marzenie o tym, „aby jakiekolwiek rozbieżności [w działaniu] były nie do pomyślenia, nawet teoretycznie"[361], zaprowadziło ją do akceptacji autorytarnej struktury RAF-u, unicestwienia „ja". Zamknięte w więziennych celach – Nina i Ulrike – wydają się swoimi odległymi siostrami.

---

[359] M. Rudaś-Grodzka, *Powstańcy styczniowi i ich córki terrorystki*, dz. cyt., s. 182–183.

[360] S. Sem-Sandberg, *Teresa*, przeł. I. Kowadło-Przedmojska, Wołowiec 2009, s. 51.

[361] S. Sierakowski, *Wstęp II*, [w:] *Teresa*, dz. cyt., s. 20.

Część 5

ANNA BOJARSKA I SKANDAL POLITYCZNEGO

Portret: skandalistka, ofiara spisku, pisarka, która jeszcze powróci

To dość zaskakujące, że tak trudno dociera się do informacji o żyjącej dziś w Paryżu Annie Bojarskiej – pisarce powieści politycznych głośnych w latach 90. XX wieku – wznawianej dwa razy *Agitki* (1987, 1990, 2016) oraz owianej aurą skandalu *Czego nauczył mnie August* (1995), a także recenzentki „Nowych Książek" (teksty zebrane w tomie *Madonna Pekaesów*, *czyli wyznania czytelnika-samicy* z 1988 roku) i felietonistki „Twojego Stylu" (dla którego powstała napisana wspólnie z siostrą Marią Bojarską autobiografia w listach *Siostry B.*). Bojarska jest również eseistką, biografką (*Pięć śmierci*, *Biedny Oskar*, *Urban*), dramatopisarką (wystawiona przez Andrzeja Wajdę *Lekcja polskiego* z 1988 roku, *Meeting* z 1992 roku), a także autorką wielu innych powieści i opowiadań (*Lakier*, *Chluba lunaparków*, *Ja*, *Modrzejewska. Opowieść filmowa*). Jej ostatnie książki – *List otwarty do królowej Wiktorii* (wydany przez W.A.B. w 2001 roku), *Bóg pali cygara* z 2004 roku, eseistyczny zbiór *Zastrzelony jadłospis* oraz powieść *Kozzmoss*, które ukazały się w krakowskim Vis-à-vis/Etiuda w 2004 roku – przeszły niemal bez echa.

Dwie dekady temu pisarka funkcjonowała zarówno w obiegu wysokoartystycznym, jak i popkulturowym, towarzyskim i literackim, była ważną pisarką i „barwną osobowością" (dziś powiedzielibyśmy pewnie – celebrytką), zapraszaną do pierwszych telewizyjnych talk show (Alicji Resich-Modlińskiej) i dyskusji redakcyjnych. W 2016 roku jest nie tyle postacią zapomnianą, ile znaną z czarnej legendy: była kochanka Adama Michnika i Jacka Kuronia, która w odwecie złożyła pisarski „donos" na środowisko opozycji antykomunistycznej. Potem obrazoburczyni zamienia się w histeryczkę, w postać z melodramatu: oto na blogu pojawia się wpis z zapowiedzią samobójstwa. Krystyna Janda pędzi na ratunek, jak donosi „Super Express"[362]. Co ciekawe, w przeciwieństwie

[362] Nie udało mi się ustalić, w jakim numerze gazety i w którym roku zdarzenie to miało miejsce, ale w wywiadach ten incydent wspominany jest jako wyjątkowy (związki między życiem literackim a prasą bulwarową były wówczas nikłe).

do innej, głośnej niegdyś „skandalistki" – Ireny Krzywickiej – z przestrzeni medialnej znika również tak rozpoznawalny wizerunek Anny Bojarskiej (ekstrawaganckie ubiory, kapelusze, wielkie okulary przeciwsłoneczne, rude włosy, ostry makijaż, kolorowe paznokcie). Po *femme fatale* polskiej literatury lat 80. i 90. pozostały trzy, może cztery fotografie.

Można oczywiście założyć, że nie ma w tym niczego szczególnego – znajdziemy z pewnością wiele przykładów takich pisarzy, którzy byli twarzą swojej współczesności, ich głos doskonale współbrzmiał z duchem czasu, a mimo to nie uniknęli zapomnienia. „Meteory", „gwiazdy jednego sezonu", „pisarze przecenieni" – krytyka literacka zna doskonale to zjawisko i poniekąd jest ono „naturalne" w procesie historycznoliterackiej selekcji. Teresa Walas mówi jednak o szerszym problemie „zniknięcia" całej grupy ważnych i uznanych pisarzy lat 80., z którymi dzisiejszego czytelnika nie wiąże żadne doświadczenie lekturowe[363]. W przypadku Bojarskiej uderza dysproporcja między „ciszą" otaczającą jej kolejne książki a pojedynczymi entuzjastycznymi opiniami krytyków na temat wartości jej pisarstwa. Porównywana do wielkich realistów – Dostojewskiego i Flauberta[364], ceniona za doskonały warsztat pisarski i krytyczny, określana jako być może jedyna w latach 80. (a na pewno oryginalna) autorka powieści politycznej. Stanisław Balbus we wstępie do wydanej w 1990 roku *Agitki* uznawał ją za niewątpliwy „fakt na mapie polskiej literatury współczesnej", dodając:

> Jestem przekonany, że *Agitka* Anny Bojarskiej stanowi nie tylko wybitne osiągnięcie, gdy chodzi o gatunek powieści politycznej. Sądzę, że jest ona jednym z wybitniejszych dokonań w zakresie współczesnej prozy polskiej i nie znajduję w krajowej produkcji wydawniczej ostatnich paru lat wielu utworów, które mogłyby z nią konkurować[365].

W 2011 roku Andrzej Horubała publikuje w „Uważam Rze" entuzjastyczny tekst *Bojarska powróci!*, który stanie się posłowiem w trzecim wydaniu powieści z 2016 roku[366]. Na swoim blogu krytycznym Remigiusz Grzela pisze dwa listy otwarte do „drogiej Anny w Paryżu". Treść jednego z nich brzmi niezwykle emocjonalnie, by nie powiedzieć rozpaczliwie:

> […] stęskniłem się i za Tobą, i za Twoimi książkami. Mam nadzieję, że piszesz i że niebawem podarujesz nie tylko mnie swoją nową książkę. A jeśli nie piszesz, bo życie jest zbyt gęste i pochłaniające, to błagam, znajdź szczeliny, w których nowa książka powstanie, znajdź przestrzeń na słowa, nie wierzę, że mogłabyś je porzucić tak samo jak nie wierzę, że mogłabyś porzucić Czytelników, których uwiodłaś i oswoiłaś. […]

---

[363] *O znikaniu pisarzy. Rozmowa redakcyjna*, „Nowa Dekada Krakowska" 2016, nr 3, s. 10–34. Pisarze, o których mowa, to m.in.: Brandys, Andrzejewski, Konwicki, Białoszewski.

[364] *Kariera Anny B.* Z Anną Bojarską rozmawia Leszek Żuliński, „Literatura" 1996, nr 7–8, s. 5–8.

[365] S. Balbus, *Przedmowa*, [w:] A. Bojarska, *Agitka*, Warszawa 1990, s. 10.

[366] A. Horubała, *Bojarska powróci!*, [w:] A. Bojarska, *Agitka*, Kraków 2016. Pierwodruk.

> Piszę do Ciebie już drugi list otwarty, bo Twoje pisanie to nie jest jedynie Twoja i moja sprawa. Poza tym, kto, jeśli nie Ty, jest w stanie okiełznać to, co się teraz dzieje[367].

Ceniona zarówno przez akademickiego profesora, jak i dziennikarza, poetę wydającego w „Krytyce Politycznej" czy krytyka literackiego o mocno prawicowych sympatiach. To dość szeroki krąg odbiorców, co nie jest bez znaczenia dla współczesnej pisarki, zwłaszcza zaś politycznej.

Pytaniu o przyczyny nieobecności Anny Bojarskiej w świadomości dzisiejszego czytelnika towarzyszy poczucie – dość wstydliwe i żenujące muszę przyznać – wkraczania na teren skandalu. Sytuacja ta jest badawczo kłopotliwa i choć wydaje się, że literaturoznawstwo jest świadome istotności tego zjawiska socjokulturowego, wciąż szuka odpowiednich metanarzędzi do jego opisu[368].

W przypadku Bojarskiej skandal okazał się piętrowy, ponieważ to, co osobiste, splotło się w nim z tym, co literackie i polityczne (a nawet narodowe). Już po napisaniu *Agitki* autorce stawiano zarzuty wspierania terroryzmu i radykalnej lewicy, braku wyrazistej deklaracji antykomunistycznej, a także – co nie bez znaczenia dla pisarki politycznej – amoralność. Ukończona w 1982 roku powieść o narodzinach „Solidarności" i KOR-u, strajkach w Stoczni Gdańskiej oraz pierwszych dniach stanu wojennego, wydana została dopiero pięć lat później w podziemiu i nie trafiła nigdy do kanonu drugiego obiegu. W tamtym czasie niejednoznaczną pozycję Bojarskiej wobec komunizmu częściowo tłumaczyły jej kontakty towarzyskie. Zmieniło się to, gdy opublikowała kolejną powieść polityczną pt. *Czego nauczył mnie August*, która stała się „cichym skandalem"[369]. „Cichym", bo starannie przez krytykę przemilczanym, „skandalem" – w opinii większości autorka dokonała w niej osobistej zemsty na byłych kochankach: Adamie Michniku i Jacku Kuroniu, w kłamliwy sposób przedstawiając ich relację i niszcząc przy okazji bohaterski mit opozycjonisty. Sytuację już wcześniej zaostrzyła publikacja wspomnień jej siostry, Marii Bojarskiej, o zmarłym mężu Tadeuszu Łomnickim (*Król Lear nie żyje*), w których w krytycznym, często bezlitośnie karykaturalnym świetle ukazane zostało środowisko teatralne. Po wydaniu w duecie z Marią autobiograficznych *Sióstr B.* oskarżenia o cynizm i brak skrupułów połączyły się z medialnym wizerunkiem dwóch egocentrycznych, zarozumiałych i upozowanych dam, które kreują się na „ofiary" zazdrosnych wrogów i obnażają przy tym cudze sekrety i słabości.

---

[367] R. Grzela, *List otwarty do Anny B.* (blog krytyczny, wpis z 27 lipca 2011 roku), http://remigiusz-grzela.pl/?p=688 [data dostępu: 22.11.2016].

[368] W 2015 roku na Wydziale Polonistyki UJ odbyła się konferencja zorganizowana przez doktorantkę Aleksandrę Byrską, „To jest skandal! Strategie skandalu". Kategorię skandalu często łączono wprost ze strategią marketingową i rozwojem kultury celebryckiej. Co ciekawe, łatwiej badać zjawisko skandalu z perspektywy historycznoliterackiej, kiedy konsekwencje określonych strategii skandalu są już znane. Zob. M. Tramer, *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000.

[369] *Czego nauczyła nas Bojarska*, A. Graff, H. Janus, K. Szczuka w rozmowie, „Pełnym Głosem" 1996, nr 4, s. 176.

W reakcji na zapowiedzi licznych pozwów procesowych wydawca „Twój Styl" musiał książkę wycofać z obiegu, zaś siostry Bojarskie zamiast do *mainstreamu* popkultury trafiły na czołówki prasowych artykułów jako „prostytutki polskiej literatury"[370].

Z jednej strony Anna Bojarska przeciwstawiała temu wizerunkowi swoją narrację o „pisarce osobnej" – odrzuconej przez środowisko „Kultury" Giedroycia i robiącej karierę poza kręgiem Berezy[371], a także „pisarce podejrzanej", przed 1989 roku rugowanej z drugiego obiegu przez Ankę Kowalską i Zytę Oryszyn[372], a w III RP bezpardonowo wyeliminowanej z przestrzeni publicznej przez Michnika i wpływowy koncern Agory[373]. Przytaczała historię o odmowie zamieszczenia na łamach „Gazety Wyborczej" nekrologu jej matki, o wykupywanych przez kogoś z księgarń i hurtowni nakładach powieści *Czego nauczył mnie August*, o wydawcach i redaktorach, którzy zrywali nagle umowy, o tym, jak stopniowo popadała w niełaskę bywalców warszawskich salonów. Jej książki nie tyle były odrzucane przez krytykę, ile pomijane zupełnym milczeniem. Z drugiej jednak strony uprawiana przez nią autonarracja „pisarki wyklętej" z trudem dawała się ująć w ramy opowieści o skrzywdzonej ofierze – za dużo było w niej ironii, przekory i osobistej urazy wobec konkretnych (wymienianych z nazwiska) osób, obwinianych za niepowodzenia. Zbyt wiele poczucia wyższości i blichtru, by współczuć niesprawiedliwie skrzywdzonej.

Jak pisze Lucyna Marzec, analizując *Siostry B.*, Bojarskie chętnie łączą strategię „skandalu" i „luksusu" – czyniąc z nich zarówno chwyty marketingowe, jak i maskę dla swojej opowieści „o odrzuceniu i niedocenieniu sióstr", traktowaną bardzo serio[374]. Ale strategia ta okazuje się przeciwskuteczna, co poznańska badaczka tłumaczy następująco:

> Być może odbiorcy nie byli przygotowani na środowiskowe skandale, zwłaszcza że dotyczyły one kręgów opozycyjnych – brakowało takich tradycji w polskiej litera-

[370] To tytuł jednego z artykułów w „Angorze", wspomniany w wywiadzie: *Nazywają mnie skandalistką*. Z Anną Bojarską rozmawia Liliana Śnieg-Czaplewska, „Tygodnik Przegląd", 8 kwietnia 2002, http://www.tygodnikprzeglad.pl/nazywaja-mnie-skandalistka/ [data dostępu: 22.11.2016]. Niestety, nie udało mi się odnaleźć konkretnego tekstu o takim nagłówku.

[371] *Kariera Anny B.*, dz. cyt., s. 5–8.

[372] A. Bojarska, M. Bojarska, *Siostry B.*, Warszawa 1996, s. 94. Zarzut, który wobec niej miał być wysuwany, dotyczył z jednej strony pracy dla Służby Bezpieczeństwa, z drugiej uprawiania polityki „przez łóżka mężczyzn".

[373] Bojarska pisze o tym wprost w swoim zawsze nieco ironicznym, ale i poważnym stylu w autobiograficznych *Siostrach B.*, *Zastrzelonym jadłospisie*, a także w wywiadach prasowych: *Nazywają mnie skandalistką*. Dalej stosuję skrót SB, numery stron podaję w nawiasach.

[374] L. Marzec, *Twórcze siostrzeństwa i pisarskie sorobiografie*, [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki*, *sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015, s. 368. W pozytywny sposób do tej strategii odnosi się recenzent *Sióstr B.* Leszek Żuliński, widząc w nich przykład „prowokacji potrzebnej". Zob. L. Żuliński, *Człowiek człowiekowi siostrą*, „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 49, s. 20.

> turze. Być może nie byli przygotowani na tak silne głosy kobiece, radykalne i nieprzewidywalne, odrzucające ludyczny humor, kokieteryjną pozę czy łagodny feminizm różnicy, a więc mało w gruncie rzeczy podatne na zadomowienie w kulturze popularnej. Być może kultura popularna potrzebowała marek przeciętnych i masowych, a nie luksusowych, lecz niebezpiecznych dóbr, a siostry B. przekroczyły granicę wyczucia tego, co można ujawnić, a co warto przemilczeć, by być zapraszanymi na salony i do telewizji śniadaniowej[375].

Ten cytat trafnie wskazuje na miejsca sporne w recepcji twórczości Bojarskiej, które wymienię w formie pytań: jakie jest znaczenie relacji środowiskowych i ich wpływu na kształt życia literackiego? Jak postrzegana jest pisarka, które nieustannie obnaża przestrzeń literatury jako miejsce zatargów, resentymentów i interesów? Jaki wzorzec buntu wobec władzy wpisany został w polską tradycję polityczną i czego w nim nie odnajdziemy? Do jakich głosów kobiecych jesteśmy i nie jesteśmy przyzwyczajeni jako odbiorcy literatury? Które nas drażnią, irytują, a które uruchamiają mechanizm empatii? Jakie potrzeby określają kształt polskiej kultury masowej i gdzie przebiega właściwa dla niej granica między pożądanym mówieniem a strategicznym zamilknięciem? Do tych pytań dodałabym jeszcze jedno – szczególnie dla mnie ważne – do jakiego modelu polityczności powinna nawiązać pisarka polityczna, aby być etycznie wiarygodna. W czytaniu powieści Anny Bojarskiej interesować mnie będzie splot: polityki, literatury (wysokiego z niskim) i genderu. Jej projekt pisarski wydaje mi się kłopotliwy, bo z założenia podwójny: opiera się bowiem na celowym i nieustannym mieszaniu sprzeczności, które okazują się sobie bliskie i obce zarazem. W tej książce ich wcieleniem są postacie rywalizujących ze sobą Ateny i Arachne, które w twórczości autorki nie tylko się spotkały, ale i połączyły w jedną, aporetyczną całość.

Pisarka kobieca i anty-kobieca

Nie przesadzę chyba, gdy powiem, że Anna Bojarska stała się anty-bohaterką polskiej krytyki feministycznej, a przynajmniej pisarką kłopotliwą i z trudem mieszczącą się w mniej lub bardziej określonym wyobrażeniu kobiecego pisania. Stało się tak dlatego, że sama autorka *Agitki* wysyłała wiele sprzecznych sygnałów, niepozwalających na scalenie jej autorskich śladów w jedną, genderowo określoną sygnaturę. Najbardziej wprost odniosła się ona do kategorii kobiecości we wspomnianej już autobiografii. Z jednej strony dowartościowuje ona coś, co nie bez wahania, ale chyba trafnie nazwałabym „babskością": babskie kino i książki, prasę, seriale, tematy rozmów i sposób ich prowadzenia, babską

[375] L. Marzec, *Twórcze siostrzeństwa…*, dz. cyt., s. 368–369.

emocjonalność, seksualność, wrażliwość, ale i próżność. Wszystko to tworzy pewien świat, którego się nie wstydzi, choć bywa on kiczowaty, sentymentalny, pensjonarski i dla wielu (jak sama zauważa) potworny[376] (SB, 125–126). Nie jest on dla Bojarskiej ani lepszy, ani gorszy od męskiego, toteż z kobiecej odrębności – tam gdzie się ona zaznacza – nie czyni ona podstawy do stworzenia nowego etycznego czy politycznego porządku.

Z drugiej strony nie potrafi zupełnie zrozumieć feministycznej mistyki różnicy płciowej, zwłaszcza tej, która odwołuje się do biologii i fizjologii. Odrzuca język, który z macierzyństwa, bólu porodowego, menstruacji czy kobiecych chorób buduje dyskurs heroiczno-martyrologiczny. Zarówno w życiu, jak i w literaturze sprzeciwia się ona podziałowi na twardych, dominujących mężczyzn (których nigdy nic nie boli) i cierpiące, uciskane kobiety (które zawsze boli najbardziej). Podając przykład twórczości Romaina Gary'ego, przekonuje, że natura i anatomia mogą być w tym samym stopniu, choć w odmienny sposób, źródłem opresji również dla mężczyzn, na których kultura nałożyła tabu niemówienia o własnych słabościach. Jak wnioskuję z jej wypowiedzi, Bojarska nie tyle odwołuje się do uniwersalizmu z kluczowym dla niego wyobrażeniem „człowieka" genderowo nieokreślonego, ile chce przywrócenia mężczyznom ich cielesności, a przez to płciowości, i dopiero na tym poziomie dostrzeżenia cech wspólnych między ludźmi. Nie przypisuje ona „wyższości" żadnej z płci, choć nie wymazuje jej znaczenia. Widzi również jej związek z pisaniem, choć nie czyni go na tyle istotnym czy artystycznie twórczym, by opowiadać się po stronie programowo upłciowionej literatury. Stąd nie widzi wielkiego potencjału w opisywaniu „kobiecych" menstruacji czy porodu, z czym zresztą nie zgadza się jej siostra. Być może jednak przede wszystkim dzieje się tak dlatego, że wierzy ona w istnienie jakiejś granicy taktu, smaku i dyskrecji, która dla niej jako pisarki jest szczególnie ważna. W tym przejawia się pewien jej konserwatyzm, czy, jak sama mówi, „staroświeckość", która byłaby częścią estetycznego paradygmatu „kobiecego klasycyzmu".

Z podobną dwubiegunowością myślenia mamy do czynienia, gdy Bojarska podejmuje wątek siostrzeństwa. Rozumie ona ideę kobiecej solidarności, nie tylko zresztą w relacji z Marią, potrafi cieszyć się chwilami spędzonymi wśród kobiet (zabawna opowieść o „pachnącym feminizmem seminarium Pisarek Duńskich i Polskich"), ale jednocześnie będzie chciała zachować swoją odrębność względem innych koleżanek po piórze. Zapytana przez dziennikarza o jej literacką rywalizację z Krystyną Koftą i Marią Nurowską, odpowiada (słusznie zresztą), że w przypadku mężczyzn nie demonizuje się tak potrzeby odróżnienia się (czy prześcignięcia „tego drugiego")[377]. Bojarska chce pozostać „pisarką

[376] A. Bojarska, M. Bojarska, *Siostry B.*, dz. cyt., s. 125–126. Bojarska przytacza tu historię Krystyny Jandy kupującej w kiosku wszystkie dostępne tytuły prasy dla kobiet i na koniec – ku zgrozie i na złość pogardliwie spoglądającemu na nią sprzedawcy – cztery „baterie do wibratora".

[377] *Kariera Anny B.*, dz. cyt.

osobną" i płeć służy jej do realizacji tego celu, ale w sposób przewrotny: „Wolę być tym, czym byłam dotąd: Wyjątkiem. Honorowym Mężczyzną. Kobietą – która […] PISZE JAK MĘŻCZYZNA" (SB, 126).

Gest dwudziestowiecznej autorki, która określa się jako „honorowy mężczyzna", z pewnością można połączyć z doskonale znanym feministycznym socjolożkom mechanizmem tokenizmu, oferującym wybranym kobietom-żetonom w ramach patriarchatu kilka przywilejów w zamian za służbę na rzecz systemu i wyrzeczenie się przynależności do kobiecej wspólnoty. Można go też kojarzyć z krytycznoliteracką strategią doszywania pisarkom „męskich głów", z tą różnicą, że tu sama autorka dokonuje aktu symbolicznej transplantacji. Najpewniej chodzi o jakąś formę dowartościowania siebie za pomocą wyobrażenia „męskości", które kulturowo jest czymś pozytywnym, lepszym, nobilitującym. Lecz może tu chodzić również o inną potrzebę – inności, nie-tożsamości, która bierze się ze sprzeciwu wobec esencjalistycznych (a w przypadku kobiet często wręcz biologistycznych) form definiowania kobiecego podmiotu zarówno przez patriarchat, jak i przez feminizm. Obie siostry Bojarskie (choć silniej to wybrzmiewa w wypowiedziach Marii) mają problem ze zidentyfikowaniem się z czymś, co określają jako PRAWDZIWA KOBIETA, ponieważ wikła je to w wyobrażenia będące odbiciem patriarchalnej mistyki płciowej. Delikatna, wymagająca opieki, naiwna, lekkomyślna, mówiąca zawsze nie wprost, aluzjami, kokietka udająca, że jest słaba i manipulująca mężczyznami. „PRAWDZIWA KOBIETA to po prostu potwór. Wyrachowany, bezwzględny, zły i głupi, ale sprytny POTWÓR. Mężczyźni nazachwycać się nim nie mogą! (Podobno). Gratuluję mężczyznom" (SB, 135) – mówi Maria. Anna, choć wizerunkowo jest odzwierciedleniem PRAWDZIWEJ KOBIETY (falbanki, pierścionki, szminki), zgadza się z negatywną oceną strategii: udawaj słabą, by zyskać władzę.

Kiedy Anna Bojarska mówi o sobie, że woli pozostać „honorowym mężczyzną i kobietą piszącą jak mężczyzna", to widzę w tym jej dążenie do zachowania w porządku symbolicznym niejednoznacznej, mylącej dwupłciowości, która daje jej szersze możliwości stwarzania siebie czy może raczej – odgrywania siebie. Dwupłciowość to coś innego niż posługiwanie się maską, to coś innego niż udawanie.

„Dla mnie ona ma w sobie też coś z DRAG QUEEN" – przyznaje jedna z krytyczek w rozmowie redakcyjnej feministycznego pisma „Pełnym Głosem" – nieustannie się przebiera, kreuje, zakłada te ciemne okulary i zalotnie opowiada, jak pomagają jej pokonać nieśmiałość". „W tym wszystkim w ogóle nie ma miejsca na autonomię kobiecej tożsamości, na kreację własnego «ja» poza walką płci"[378] – dodaje druga rozmówczyni. Z jednej więc strony wybrana przez Bojarską strategia odgrywania kobiecości kojarzy się z transwestyckim show, w którym kobieta być może w ogóle jest nieobecna, choć celebruje się jej płeć. Z drugiej – tego typu „manewry", które uprawia pisarka w systemie symbolicz-

[378] *Czego nauczyła nas Bojarska*, dz. cyt., s. 179.

nym, przywodzą na myśl walkę z wiatrakami, od której feministki chciały uciec w stronę alternatywnego kobiecego świata, umiejscawianego gdzieś poza hegemonicznym, męskim centrum. Tylko tam kobieta mogła zrzucić patriarchalne maski, by być naprawdę sobą.

Porozumienie nie mogło nastąpić: „Machistów i feministki na stos" (SB, 129) – pokrzykuje pisarka, zbliżając się czasami w swoich wypowiedziach do równie kontrowersyjnych deklaracji „anty-feministycznej feministki" Camille Paglii. „Bojarskiej w ogóle nie ma" – konkludują krytyczki, stawiając jej zarzut fałszowania (własnej) kobiecej tożsamości, skolonizowanej od wewnątrz męskimi wyobrażeniami (*femme fatale*), a także odtwarzania mitu „wiecznej kobiecości".

> Nie wiadomo – świadomie czy nie – Bojarska przemawia głosem niemych kobiet Strindberga, Ibsena, Przybyszewskiego, Witkacego i Irzykowskiego… Ale pytanie pozostaje – czy to w ogóle jest jakaś tożsamość[379].

Jej „mówienie głosem innych kobiet" nie przypomina zatem gobelinu Arachne, brakuje tu bowiem czegoś, co czyniłoby z jej przedstawień buntownicze „pieśni *dla* Ariadny". Co więcej, w cytowanej recenzji pojawiają się oskarżenia o uprawianie przez Bojarską metaforycznej odmiany porno-grafii, która jest formą (kobiecej, w tym przypadku) agresji wobec innych kobiet.

Tak interpretowane są bowiem pojawiające się nierzadko w powieściach autorki postaci mścicielek, które dokonują symbolicznych lub dosłownych aktów odwetowych na mężczyznach (i reprezentowanym przez nich świecie), niszcząc przy okazji siebie: zabijają się, zdradzają mężów lub prostytuują. Nie ma u Bojarskiej wyraźnej granicy między kobietami-ofiarami a kobietami-oprawcami i najwyraźniej budzi to niepokój feministycznych czytelniczek, za bardzo kojarzy się bowiem z patriarchalnymi opowieściami o pozornie bezradnych, a tak naprawdę groźnych i podstępnych *femmes fatales*. „Silnym" bohaterkom brakować będzie „szlachetności" kontestatorek, tym „słabym" – heroizmu pokonanych. Ich porażki będą zbyt bolesne, osobiste, wstydliwe (samobójstwo niewiernej żony wychodzącego na wolność opozycjonisty), ich wola wyrównania rachunku krzywd, zbyt radykalna (terrorystki z IRA i Rote Armee Fraktion). Jedne i drugie okażą się moralnie dwuznaczne i niejako połączone w „pary": idealistyczna, macierzyńska Martha Doherty i cyniczna, dziewczyńska Conchita w *Agitce*, długowłosa Mona, zabijająca siebie w odwecie za doznane od męża upokorzenie, i długowłosa bikiniara, odgrażająca się śmiercią mężczyźnie za przemoc, której był współświadkiem w *Czego nauczył mnie August*.

W rezultacie nie odnajdziemy w pisarstwie Bojarskiej właściwie żadnej pozytywnej drogi emancypacji, którą miałyby podążać buntowniczki niezgadzające się na wykluczenie własne i innych, na niesprawiedliwość czy nierówność. Samo w sobie takie pisanie nie musi jednak być odczytywane jako anty-femi-

[379] Tamże, s. 178.

nistyczne – wiedzą o tym Graff, Szczuka i Janus. Zaznaczają one, że patrząc na teksty Bojarskiej z poziomu narracji, fabuły i postaci, można dostrzec, że „robi [ona] za radykalną feministkę", „stawia ostrą diagnozę patriarchalnej kulturze" i „pokazuje nam okropności patriarchatu za komuny"[380]. Co zatem przesądza o anty-kobiecym wydźwięku jej tekstów? Jak się okazuje, kontekst polityczny i nad-obecność jej samej jako postaci autoryzującej swoje fikcje. To one czynią z jej powieści politycznych bardziej towarzyskie skandale (już przy okazji *Agitki* pojawiły się uwagi co do romansów pisarki z ludźmi lewicy i antykomunistycznego podziemia), zaś z samej autorki „przedmiot" interpretacji. Przyglądając się okładce *Czego nauczył mnie August*, wspomniane krytyczki „czytają" zamieszczone na tylnej stronie zdjęcie Bojarskiej.

> Otóż ta semiotyczna całość wyraża pogląd, że kobiety owszem, interesują się polityką. Pisują polityczne paszkwile, w których użyczają siebie wybranym kobiecym postaciom. Bo oprócz Kuronia z Michnikiem ważna jest przecież sama Bojarska[381].

Ta natomiast – podobnie jak Mona, Sonia Marx i bikiniara – jest mścicielką, zaś jej powieść niczym więcej jak falliczną „narracją zemsty". Jak odróżnić opisywanie (przedstawianie) przemocy od jej utrwalania, krytyczną analizę niesprawiedliwości od fetyszyzacji niemocy?

Według Stanisława Balbusa Anna Bojarska w *Agitce* wyzbywa się wszelkich hipotez i założeń wobec rzeczywistości, przyjmując postawę „widzę i opisuję", a więc zaangażowanej obserwacji pozbawionej jednak wszelkiego sentymentalizmu, zarówno wobec tego, co intymne, jak i tego, co publiczne[382]. Z kolei feministyczne krytyczki doszukują się w jej sposobie prowadzenia narracji androcentryzmu, który na poziomie wypowiedzi bohaterów wzmacnia antyfeministyczne deklaracje. Dla męskiego czytelnika narrator powieści jest przezroczysty i, by tak rzec, nieuprzedzony, dla kobiecego – patrzy wyraźnie z perspektywy patriarchalnej mistyki płciowej, przekonującej, że polityka nie jest przestrzenią dla kobiet. To pierwsze odczytanie będzie zmierzać w stronę lektury kanonicznej, „genderowo niezróżnicowanej" (N.K. Miller), to drugie – w stronę lektury feministycznej, której ten tekst sprostać nie może. Nie odnajdziemy w nim pozytywnej, ocalającej etyki, którą identyfikujemy z antypatriarchalnością. Nie mogę się jednak zgodzić w pełni z żadnym z tych odczytań. Bojarska istotnie pokazuje („widzi i opisuje") świat, który jest wrogi kobietom, czy oznacza to jednak, że samo przedstawianie patriarchalnych mechanizmów jest anty-kobiece? Czy jej postawa narracyjnego „zdystansowania" musi oznaczać zgodę na identyfikację z androcentrycznym spojrzeniem i akceptację opisanych tu reguł funkcjonowania władzy?

---

[380] Tamże, s. 174.

[381] Tamże, s. 176.

[382] S. Balbus, *Przedmowa*, [w:] A. Bojarska, *Agitka*, dz. cyt., s. 6–7.

Stawiam sobie również etyczne i polityczne pytania o interpretację, które nurtują Szczukę, Graff i Janus, jednak moja lektura tekstów Anny Bojarskiej jest inaczej umiejscowiona – kontekst polityczno-towarzyski, który w połowie lat 90. czynił te książki skandalizującymi, nie oddziałuje na mnie tak silnie. W moich oczach kobieca sygnatura – wyeksponowane na okładce zdjęcie i podpis, a także kreacje bohaterek „przypominających" autorkę – ani nie staje w sprzeczności z politycznym tematem, ani nie wywołuje skojarzeń z narcystycznym performansem. Choć intryguje mnie, czy opisane przez Bojarską mechanizmy władzy nie przekształcają się w obraz pajęczej sieci, z której nie ma wyjścia inaczej jak tylko przez cynizm, zdradę lub śmierć? Czy taka wizja, zamiast stać się narzędziem krytycznym (i emancypującym), nie służy przypadkiem za narzędzie symbolicznej „kastracji" (osłabienia) jednostek, które angażując się w działanie, nie mogą ocalić swojej ideowości? I wreszcie, czy ów problem zużywania przez władzę tego wszystkiego, co prywatne, osobiste i szlachetne, dotyczy w jakimś stopniu bardziej kobiet niż mężczyzn, czyniąc je niejako z definicji „ofiarami"?

Sentymentalna i cyniczna. Czy Anna Bojarska jest pisarką polityczną?

Z okładki *Czego nauczył mnie August* spogląda uśmiechnięty klaun stojący w autoprezentacyjnej pozie mówcy lub aktora. Z kolei na tylnej okładce widać mężczyzn w cyrkowych przebraniach z wielkimi sztucznymi głowami klaunów, którzy otaczają drobną blondynkę w pięknej białej sukni, wyglądającą jak ucieleśnienie niewinności. Jej rąk nie widać, choć ramiona ma uniesione, jakby ktoś (niewidoczny) je trzymał. Czy to metafora polityki – która jest przestrzenią kiepskiego (jesteśmy w cyrku!) i trochę strasznego spektaklu, w którym bezbronna kobieta z niezmiennie promiennym uśmiechem na twarzy osaczona zostaje przez błaznujących mężczyzn? Wydaje mi się to zbyt proste…

To fakt, że z obydwu książek Bojarskiej możemy wysnuć głębokie przeświadczenie o inscenizowanym i teatralnym charakterze polityki, która jest nieco ironicznie potraktowanym spektaklem. Gdy Krzysztof Paliwoda – główny protagonista *Agitki*, polski intelektualista, który wyjeżdża na zachód, by nawiązać kontakty z tamtejszym środowiskiem lewicowym – wita się z jednym z jego przedstawicieli, narrator ironicznie komentuje: „Ściskają sobie ręce. A dookoła rozlegają się niesłychane werble, błyskają niewidzialne flesze: Krzysztof Paliwoda wkracza do historii"[383] (A, 49).

[383] A. Bojarska, *Agitka*, Warszawa 1990. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasie, używając skrótu A.

Przestrzeń, w którą wchodzi naiwny jeszcze Krzysztof, okazuje się sztuczna, pełna symbolicznych, ale teatralnych gestów i rozbrzmiewająca hasłami „fałszywej" wspólnoty, przed którymi ostrzega Polaka w Paryżu – Conchita, córka zastrzelonego argentyńskiego rewolucjonisty Estravadosa, zdystansowana obserwatorka francuskich lewicowców.

> Co za szowiniści! Tak naprawdę, to zawsze będą cię traktować jak dzikusa, skoro już jesteś stamtąd. I dziwić się, że nie przyjechałeś w spódniczce z rafii. A jednocześnie podejrzewać, że łżesz jak pies, że KGB i CIA naraz dziesięć lat cię szkoliły (A, 77).

Polityka jest nie tylko przestrzenią steatralizowaną i zbudowaną na przesądach wobec innych (obcych), których próbuje się uwieść wizją jakiegoś ponadnarodowego „my", ale jest też w wyraźny sposób ufundowana na tym, co Eve Kosofsky Sedgwick określiła mianem kontinuum homospołecznego. Z jednej strony opiera się ono na przekazywaniu symbolicznej (i realnej) władzy między mężczyznami (często w scenariuszu międzypokoleniowej inicjacji) oraz wspieraniu pozytywnych, przyjacielskich relacji w obrębie męskiej (braterskiej) wspólnoty. Z drugiej jednak strony owo zadzierzgnięcie więzi dokonać się może pod dwoma warunkami: wyparcia homoseksualnego pragnienia oraz akceptacji instrumentalnego podejścia do kobiet będących przedmiotami wymiany. Homofobia i mizoginia okazują się strukturalnymi elementami tak zdefiniowanego porządku patriarchalnego, który zmusza również mężczyzn do odgrywania określonej roli płciowej[384].

Widać to doskonale w powieści *Czego nauczył mnie August*, w której młody Gucio Szreder przechodzi inicjację polityczną u boku swojego Mistrza – Augusta (właściwie Stefana Marca). Chłopiec, prześladowany w szkole za komunistyczne przywileje rodziców, bacznie obserwuje mentora, który staje się dla niego ideałem męskości i politycznej sprawczości (w przeciwieństwie do biologicznego ojca, skompromitowanego i zagubionego komunisty-rewolucjonisty). Mistrz staje się dla klasowego „kozła ofiarnego" kimś podwójnie ważnym – jak bowiem sugeruje Bojarska – źródłem owej męskiej potrzeby grupowania się jest silny lęk przed byciem samotną ofiarą, poniżaną przez wielu i bezradną wobec opresji. „W książkach dla chłopców były proste rady na los taki jak mój. W książkach dla chłopców istniały tylko bójki jeden-na-jednego"[385] (CNMA, 66) – mówi rozgoryczony Gucio – rudy, zezowaty, popychany na przerwach syn „komuchów". Rzeczywistość wygląda inaczej: tego, kogo spotyka wykluczenie, dotyka też przemoc ze strony nie jednego, ale „dziesięciu" lub „dwudziestu". Nie ma co liczyć na kodeks honorowy, na dawne rycerskie pojedynki. Dlatego chłopiec potrzebuje Mistrza, potrzebuje figury autorytetu, która będzie zdolna wytworzyć jakąś wspólnotę, dającą poczucie bezpieczeństwa i przynależności.

---

[384] Zob. [hasło] *homospołeczność*, [w:] *Encyklopedia gender*, dz. cyt., s. 203–205.

[385] A. Bojarska, *Czego nauczył mnie August*, Warszawa 1995. Dalej posługuję się skrótem CNMA, numery stron podając na końcu cytatów.

Oczywiście istotne będą pewne rytuały – chłopięce wypady za miasto, śpiewane razem piosenki, czytane książki, organizowane akcje, przede wszystkim zaś spotkania w domu Augusta. Lecz niezbędne okaże się także odtworzenie, cielesne odegranie pewnych stereotypów męskości. To choćby wspólne wyjścia na nudne mecze piłki nożnej czy boksu, bo „czy swój chłop, wielki wódz *in spe*, mógł nie chodzić na mecze, którymi pasjonował się cały naród?" (CNMA, 83).

Gdy kobiety wchodzą w tę przestrzeń międzymęskich relacji, na wielu poziomach okazują się „zakłóceniem" w systemie komunikacji i muszą zostać jakoś zinstrumentalizowane. Mona, piękna dziewczyna Augusta, nawet kiedy milczy, wydaje się chłopcom intruzem, kimś obcym i podejrzanym, kimś spoza ich świata. Na przyjęciu weselnym jej wejście między mężczyzn musi zostać jakoś symbolicznie przypieczętowane:

> August głaskał stopę Mony, tę mocną stopę z krótko obciętymi paznokciami i z odciskiem na małym palcu. Głaskał ją obiema dłońmi. Jedną. Palcami jednej. Samym kciukiem. Wreszcie podniósł stopę Mony do ust i zaczął całować.
>
> Patrzyliśmy na to wytrzeszczonymi oczami (CNMA, 88).

Doprowadzenie swojej żony na oczach wszystkich do orgazmu, złamanie granic intymności, która zagrażała męskiemu kontinuum, już na zawsze uczyni ją częścią tej wspólnoty, i to pomimo zażenowania odczuwanego przez oglądających. To również oni – jego wychowankowie – są w tej scenie zakładnikami Mistrza, nie mogą opuścić pokoju, odwrócić wzroku, odmówić uczestnictwa w tym zbiorowym pornograficznym spektaklu. Co ciekawe, jak zahipnotyzowany, przygląda się wszystkiemu również ojciec Augusta, który w ten sposób traci niejako symboliczną władzę nad synem. Bojarska nie daje nam wglądu w sposób, w jaki Mona doświadcza tej sytuacji – poddaje się pocałunkom męża, doznaje przyjemności czy również poniżenia? A może poczucia uwalniającego bezwstydu? Może też władzy nad przyszpilonymi do krzeseł mężczyznami?

Niemniej jednak także w *Agitce* widać, że kobiety wchodzące w sferę politycznego, wprowadzają wirus związany z prywatnością, z jaką same się identyfikują. Zanim poznamy polityczne argumenty Pablo Estravadosa, usłyszymy rozgoryczony głos jego żony Marii, osamotnionej, niekochanej i porzuconej kobiety, która nie popełniła żadnego „błędu", a cierpi. Postępowała zawsze tak, jak od niej tego oczekiwano, a więc zgodnie z kulturowym skryptem kobiecości: kobiecości, która cała zawierza się miłości, oddaje się dla niej, poświęca. Tymczasem to właśnie okazało się źródłem jej porażki.

> [...] jak możesz mieć od rana do wieczora usta pełne słów o skrzywdzonych i uciśnionych i głowę pełną myśli i skrzywdzonych i uciśnionych, a to, co zrobiłeś ze mną nie jest dla ciebie nawet myślą, nawet cieniem myśli! Jak możecie wszyscy wyznawać tę waszą ideologię, piękną ideologię, i deptać ludzi tak, jak mnie deptano, a potem jeść obiad i rozmawiać o rewolucji, mówić: „Jeżeli będziesz mi wypominać, że coś obiecałem, a nie dotrzymałem, odejdę, nie znoszę poczucia winy!" a jednocześnie krzyczeć

na wiecach: „Rząd nie dotrzymał swoich obietnic! Prezydent na szubienicę" – i ja nie wierzę w twoją rewolucję, nie wierzę w twoją rewolucję (A, 31).

Płomienny monolog skierowany do męża nie jest tylko wyrazem jej osobistego rozżalenia, ale oskarżeniem jego wizji świata, upodrzędniającej to, co domowe, intymne, emocjonalne. „Pablito – pyta retorycznie Maria – czy to jest cel życia dla mężczyzny? Zarazić świat internacjonalizmem?" (A, 31).

Drugi głos należy do Marthy Doherty, działaczki IRA, która pokazuje, że za receptą na rewolucję jej kochanka, lewicowego działacza z Ameryki, Davida Sinclaira („wszystko na oczach wszystkich, seks i tak dalej, wszystko społeczne, nic prywatnego…" (A, 29)), kryje się być może kolejny projekt skrojony na miarę potrzeb i interesów mężczyzn. To oni bowiem będą największymi beneficjentami zmiany, mając zagwarantowany ułatwiony – bo niezapośredniczony instytucjonalnie – dostęp do kobiet, które zostaną następnie same z ewentualnymi „skutkami" rewolucji: a więc rodzeniem i wychowywaniem dzieci[386]. Wbrew temu, co sugeruje Andrzej Horubała, Martha Doherty nie należy do dziewczyn, które „myliły oddanie sprawie oddaniu mężczyznom"[387]. Poszukuje ona jakichś możliwych i pozytywnych dróg łączenia swojego lewicowego aktywizmu z osobistymi potrzebami (w tym bezpieczeństwa, rodziny, macierzyństwa), ale jedyne wzorce, jakie znajduje, są rozłączne: niezwiązany w trwały sposób działacz albo mieszczańska żona lub ewentualnie romantyczna „wieczna narzeczona". Nie mogąc pogodzić swoich kobiecych interesów z polityką, zwłaszcza zaś z terrorystycznym radykalizmem, Martha podejmuje decyzję o porzuceniu aktywizmu. Kilka lat później jej kolega z okresu działalności w IRA odwiedza ją w domu i nie może ukryć obrzydzenia, jakie wzbudza w nim jej macierzyńska samiczość, przejawiająca się w scenie jej bliskości z dzieckiem. Dla mężczyzn najwyraźniej polityczne nie równa się osobiste, zaś zaangażowanie polega na wybraniu pomiędzy tymi dwiema sferami. Martha wie, że nie uda jej się wynegocjować kompromisu, dlatego z ostrożności woli nie dopuszczać do sytua-

[386] Szczególnie tragiczna w tym kontekście wydaje się biografia Ulrike Meinhof – dziennikarki, pacyfistki, następnie współzałożycielki ultralewicowej organizacji terrorystycznej Frakcji Czerwonej Armii (RAF) – przywołana na kartach *Agitki* już w swojej pośmiertnej, symbolicznej formie. Prawdopodobnie zmuszona do samobójstwa w więzieniu w Stuttgarcie, Meinhof stała się dla lewicy znakiem tragicznej bezkompromisowości, każącej sięgać po najbardziej radykalne środki obywatelskiego sprzeciwu wobec instytucjonalnej przemocy władzy, jakimi niewątpliwie były zamachy, porwania czy ataki terrorystyczne. Nieprzypadkowe dla mnie jest również to, że w jednym z telewizyjnych wywiadów z 1970 roku Ulrike Meinhof zabiera głos jako aktywistka i samotna matka dwójki dzieci, jednocześnie rozpoczynając od znanego już stwierdzenia: „Prywatne jest polityczne, wychowanie dzieci jest polityczne, relacje między ludźmi są polityczne, ponieważ pokazują one, czy ludzie są wolni czy zniewoleni…". Zwrócenie uwagi na genderowy aspekt procesu wychowywania dzieci prowadzi ją jednak do konkluzji o prywatnym, tożsamościowym charakterze każdej aktywności politycznej, której nie można oddzielić od własnej biografii. Zob. też S. Sem-Sandberg, *Teresa*, dz. cyt.

[387] A. Horubała, *Bojarska powróci!*, dz. cyt., s. 379.

cji, w której prywatne stałoby się politycznym: dla niej jako kobiety fuzja tych dwóch pozostanie źródłem ograniczenia, opresji i zagrożenia.

Głos kobiet, ich perspektywa i sposób widzenia świata wywołują zgrzyt w dobrze brzmiących, ideologicznie przekonujących narracjach mężczyzn, dlatego często będą one poddawane różnym praktykom uciszającym. Bez względu na to, czy chodzi o ustanawianie władzy czy też o jej kontestowanie, polityka dokonuje się przede wszystkim poprzez ciała kobiet. W przypadku Doherty spełnia się to w bardzo dosłowny sposób: ginie ona, będąc w ciąży, zastrzelona przez zamachowca na kongresie socjalistycznym, na który przybyła, by skonsolidować skłóconą lewicę.

Widać to także w jednej z bardziej poruszających scen w *Czego nauczył mnie August*, gdy w ramach działalności młodzieżowego kółka August i chłopcy udają się na „polowanie", wyłapując z tłumu jednostki niesubordynowane, kontestujące swoim wyglądem komunistyczny ład. Z trójki bikiniarzy na komisariat doprowadzona zostaje dziewczyna, która otrzymuje od Augusta wykład na temat tego, czym jest zatracona przez nią „kobieca godność".

> To uczciwa praca. Macierzyństwo. Dbałość o dobro ludu pracującego miast i wsi. Budowa nowej świetlanej przyszłości dla wszystkich. A także spódnica lub sukienka – nigdy spodnie! Pantofle na małych obcasikach – nigdy płaskie, płócienne buty na gumie, niweczące cechy jej płci! Włosy zaplecione, upięte albo obcięte! Żadnej szminki, pudru, lakierowanych pazurów, tych znamion prostytutek, biednych kobiet czasów bezrobocia i wyzysku człowieka przez człowieka, biednych kobiet, skazanych przez głód i nędzę na to, co najstraszniejsze: na handlowanie własnym ciałem (CNMA, 55).

Kobieca godność ma więc swoje korzenie w zadeklarowanej przez komunizm równości kobiety wobec mężczyzny, która, co szczególnie istotne, jest jednak specyficznie pojmowana. Polega ona na jednoczesnym zachowaniu różnicy seksualnej (spódnice, nigdy spodnie, buty na małym obcasie, nigdy płaskie), ale i jej spacyfikowaniu (spięte lub obcięte włosy). Wszystko, co nie mieści w tym podwójnie ograniczonym wzorcu, uznane zostaje za wywrotowe, ale i sztuczne. Kobieta, która używa szminki, przestaje być sobą, traci swą kobiecą godność, bo „naśladuje" (już tylko) prostytutkę.

> […] kobieta, która naśladuje prostytutki (szminka, puder, lakier, rozpuszczone kudły, opięty tyłek), postępuje tak, jakby chodziła z transparentem: chcę powrotu nierówności i poniżenia i wyzysku człowieka przez człowieka, chcę wojny, nędzy i bezrobocia (CNMA, 55).

Seksualność i ubranie zostają wprzęgnięte w polityczną walkę o nowy ład – w powieści Bojarskiej widać jednak, że mają one wyraźnie określoną płeć. To ciała kobiet mają się stać wizualnym znakiem tej zmiany. Sprzeciwia się temu młoda bikiniara nie dlatego, że pragnie wojny, nierówności czy biedy. Odmawia ona zrozumienia języka, w jakim otrzymuje „lekcję" od komunistycznej władzy, ponieważ nie godzi się na bezgraniczne upolitycznianie prywatnego.

Jej reakcją na slogany jest śmiech, kpina, wreszcie szyderstwo. „Wiesz, co się stało na atolu Bikini?" – pyta August. „Jaka bomba, co pan ględzi? […] To Rita Hayworth, ty jełopie! Ty analfabeto!"(CNMA, 55) – odpowiada kobieta, wskazując nie na polityczny, lecz popkulturowy wzorzec kobiecości, którą wciela. Dla Bojarskiej jasne jest, że między pouczającą perswazją Augusta a brutalną przemocą przesłuchującego ją milicjanta istnieje ciągłość. Stąd poczucie winy, które nie opuści Gucia przyglądającemu się biernie temu, jak złapana dziewczyna zmuszona zostaje, by zjeść obcięte włosy i je zwymiotować.

Mona okazuje się świadomą uczestniczką rozgrywanej „przez jej ciało" polityki. Bojarska oddaje na moment narracyjny głos tej postaci – co w przypadku zastosowanej w książce techniki monologu wypowiedzianego, tym wyraźniej przerywa wypowiedź Gucia. Widzimy teraz Augusta oczami jego żony, dowiadujemy się, jak czuje się partnerka opozycjonisty (bo mężczyzna przeszedł już na drugą stronę barykady). Kluczowy okazuje się moment, w którym wychodzi on z więzienia jako bohater i jako „ofiara" totalitarnego systemu, i aby dopełnić wizerunku samego siebie – rodzącego się w tej chwili – potrzebuje kobiety wiernie stojącej u jego boku. Mona odmawia wejścia w ten – bądź co bądź – dobrze znany scenariusz, ponieważ nie może schować urazy płynącej z rozpoznania, że cały czas była i będzie nie podmiotem, a przedmiotem politycznej gry. Jej zemsta na Auguście przybiera formę autoagresji – wyskakuje z okna w czwartym miesiącu ciąży (w dodatku będącej efektem zdrady). W tej negatywnej strategii kryje się jednak sprzeciw wobec zawłaszczania jej jako osoby: paląc zdjęcia z przeszłości, Mona niszczy ślady swego istnienia. Redukując siebie do kilku ujęć, która sama wybrała – i na żadnym z nich nie znajdziemy jej jako Żony Bohaterskiego Więźnia – odzyskuje, przynajmniej w takim stopniu, kontrolę nad własną biografią. Jej gest nic nie zmienia w systemie władzy, jest niewielkim, ledwie odczuwalnym, być może smutnym faktem, a być może irytującym zakłóceniem, ale dla niej oznacza on jednak jakiś wybór, decyzję. W powieściowych światach Bojarskiej to nie eskapizm czy wyraz biernej rezygnacji: „Protest jest wtedy, gdy mówię, że dłużej tego nie zniosę. Opór jest wtedy, gdy kończę z tym, czego nie mogę zmienić"[388] – zapisała Urlike Meinhof w swoim manifeście tuż przed przystąpieniem do RAF.

W tym – trzeba przyznać – opresyjnym szczególnie dla kobiet świecie Bojarska zostawia szczeliny na rozmaite akty niesubordynacji, zarówno te małe „zemsty" dokonywane w sferze prywatnej, jak i spektakularne ataki terrorystyczne przeprowadzane w sferze politycznej. Nie wartościuje ich ze względu na skutek – zwykle zresztą są to gesty straceńcze, skazane na porażkę lub neutralizowane przez system – lecz interesują ją źródła, motywy i narzędzia buntu. W niezwykle ciekawym w *Agitce* wątku kobiet-terrorystek – oprócz Marthy Doherty, to również przetrzymywane w więzieniu Stammhoff, Monika Weber z Rote Armee Fraktion czy wspominana Ulrike Meinhof – Bojarska wprowadza

[388] S. Sierakowski, *Wstęp II*, [w:] *Teresa*, dz. cyt., s. 13.

na karty swojej powieści problem walki słabych z silnymi, a także strategii działania, po jakie sięgają obie te strony. „Jeden palec możecie złamać, pięć palców to pięść" – to główne hasło RAF-u – ale na czym polega siła „słabych"? Historia uczy jednego – myśli Monika – tylko oni byli w stanie walczyć z przemocą. Żeby walczyć z przemocą, trzeba samemu być słabym, bo jedynie taki człowiek poświęci się dla kogoś, z kim być może się nie zgadza, ale kto poddawany jest działaniu niesprawiedliwości.

W jednym z wywiadów Bojarska przyznaje, że choć nie akceptuje terroryzmu z przyczyn tyleż moralnych, co taktycznych, fascynuje ją zjawisko litości jako reakcji na cudzą krzywdę.

> Michelet w *Historii Rewolucji Francuskiej* pisał o Maracie. Chodziło mu o taką myśl, że ludzie nie zdają sobie sprawy, jakim gwałtownym i strasznym uczuciem może być litość. Przytacza uliczne scenki, gdy ktoś maltretuje psa czy dziecko, a przechodząca obok łagodna kobieta w obronie tego bitego zamienia się w furię. To nie tylko to, że ona go broni. Ona chce temu, co to zrobił, wydrapać oczy, chce go zabić[389].

Siła „słabych", jak się wydaje, nie jest siłą moralną w tym sensie, że nie bierze się z poczucia, że jest się etycznie lepszym niż oprawca, lecz z umiejętności współodczuwania z krzywdzonym jego bólu, doznawania na własnej skórze jego czy jej poniżenia, a także nieodpartego pragnienia dokonania odwetu. Przemoc słabych rodzi się nie z chęci dominacji, lecz z doświadczenia niesprawiedliwości. „Sprawiedliwość musi być siłą dokładnie tak wielką, jak niesprawiedliwość, żeby ją pokonać!" – przekonuje Krzysztofa Paliwodę syryjska feministka Aisha – to jedyny język negocjacji z tymi, którzy mają władzę. Dopóki ruch czarnych opierał się na poczciwym liberalizmie, gardzono nim, zabijając Martina Luthera Kinga. Dopiero kiedy pojawiła się Czarna Siła i Murzyni zaczęli mordować białych – wcale nie rasistów, tylko przypadkowych ludzi, tylko dlatego, że byli biali – zaczęto liczyć się z postulatami Afroamerykanów. To na nich powinni się wzorować wszyscy wykluczeni, w tym kobiety walczące o swoje prawa.

> W dniu, w którym żaden mężczyzna nie będzie pewny, czy uda mu się spokojnie i bezpiecznie przejść ulicą, na której są kobiety, będziemy o krok od zwycięstwa. Dopiero potem będzie można wychodzić z liberalizmem. Teraz to zbrodnia! (A, 107)[390]

A więc kobiety to wirus w świecie polityki: Mona, która swoją milczącą obecnością burzy komunikację między Mistrzem a uczniami, by na koń-

[389] *Pisanie jako uczestnictwo*. Z Anną Bojarską rozmawia Andrzej Bernat, „Nowe Książki", s. 8.

[390] Wydaje się, że ta wersja radykalnego feminizmu znajduje więcej zrozumienia u Bojarskiej niż amerykański radykalizm spod znaku Kate Millett, której koncentracja na sferze seksualnej, jako narzędziu wyzwolenia kobiet, parodiuje głos chilijskiej emigrantki Ramony. „Jedyna rada, jaką potrafiły mi dać na wszystkie moje problemy, to żebym się onanizowała przed lustrem. Bo jeśli będę to robić, przekonam się, że mam inny otwór do robienia siusiu, a inny do miłości. A ja im mówię: dziękuję pięknie, to wiem od dawna. Wtedy zdziwiły się okropnie. No bo jak to, skoro to wiem, jakie jeszcze mogę mieć problemy?" (A, 107).

cu swoją śmiercią „zniszczyć" jego wizerunek. Sonia Marx, która pojawiając się na ślubie Gucia, wprowadzi zamieszanie do scenariusza ułożonego przez Augusta dla swojego wychowanka. Terrorystki: Monika Weber, Ulrike Meinhof, Martha Doherty – ich werbalny gwałt na strukturach władzy przyjmuje tu postać ostentacyjnego aktu terroru. Skoro kobiety w sferze polityki wywołują taki skandal, to będą wywoływały go aż do przesady. Przedrzeźnianie systemu, parodiowanie go, złośliwe, przesadne cytowanie jego reguł i fantazji może być przecież – jak przekonywała Judith Butler – narzędziem subwersji, która jednak zawsze zawiera pewne ryzyko.

Odkąd jednak okazuje się, że również sfera prywatnego jest odgrywana i rozgrywana, nie ma tu miejsca na przeciwstawienie autentyczności i sztuczności, prawdy i zmyślenia. Jak u Butler „aktorzy" – choć może nie od początku zdawali sobie z tego sprawę – znajdują się od zawsze na scenie. Nie oznacza to jednak, że teatralna rama „usprawiedliwia" i „osłania" każdy rodzaj performansu (w myśl zasady, że to tylko sztuka) – kary za nienormatywne odegranie roli są nadal społecznie wymierzane i dotkliwie realne. Nie oznacza to także braku sprawczości czy etycznej różnicy.

Ostatecznie bowiem po lekturze tekstów Bojarskiej można dojść do paradoksalnego wniosku – prywatne jest polityczne, i dlatego właśnie trzeba je bronić przed upolitycznianiem, zawłaszczaniem przez dyskursy władzy. Trudno nie odnieść wrażenia, że obrończyniami prywatnego są w obu powieściach kobiety. Często w przebraniu, parodystycznych pozach, a czasem w przekornych cytowaniach. W *Czego nauczył mnie August* najciekawszą postacią wydaje się pod tym względem niemiecka prostytutka Sonia Marx, do której Gucio przyjeżdża, odczytując adres i numer telefonu wyskrobane na drzwiach hotelowej szafy w Bułgarii. W tym romansowym wątku kryje się również dyskusja na temat politycznego – i poniekąd jest odpowiedzią na pytanie feministycznych krytyczek, „co właściwie robi prostytutka w powieści politycznej?"[391]. Odpowiadając Guciowi, dlaczego „robi to", dlaczego sprzedaje swoje ciało za pieniądze, Sonia mówi:

> Kapitał to władza […]. Czyli to, o co nam obojgu chodzi, prawda? Władza może być ekonomiczna albo polityczna. Ta druga jest kuchtą tej pierwszej. […] Oboje się kurwimy dla władzy. Ale ty masz fałszywą świadomość… […] Ja chcę być panią, a ty lokajem. Ja zbieram kapitał, a ty marzenia. Ja chcę się wzbogacić, żeby wreszcie być wolną, a ty…
>
> – Ja chcę, żeby WSZYSCY byli wolni! – wrzasnąłem (CNMA, 195).

Gucio jest początkowo porażony i oburzony taką odpowiedzią kochanki i interpretuje ją jako manifest jej cynicznego podejścia do świata. Sonia nieco inaczej niż on pojmuje bowiem wolność osobistą, która nie jest dla niej filozoficzną

[391] *Czego nauczyła nas Bojarska*, dz. cyt., s. 173.

czy nawet polityczną abstrakcją. Rozumie jej związek z ekonomią i w pewnym sensie akceptuje jego konsekwencje. Jednocześnie, zabierając Gucia do małej, prowincjonalnej restauracyjki nad Jeziorem Bodeńskim, chce pokazać mu, co liczy się dla niej być może bardziej niż wszystkie polityczne idee. Chodzi o fresk przedstawiający scenę z życia pewnego siedemnastowiecznego grajka ulicznego Augustyna. Kiedy miasto ogarnia epidemia dżumy i wszyscy ludzie w panice nawracają się, modlą, przysięgając pokutę, on jeden potrafi śmiać się śmierci w twarz. Na malowidle jej bohater wstaje z rowu pełnego trupów, do którego wpadł, wychodząc z knajpy, czemu przypatrują się oniemiali grabarze. Gucio tylko powierzchownie rozumie sens tej opowieści – sądzi, że ta parabola odnosi się do jego Mistrza, do Augusta – „ludzie powinni być odważni" – ripostuje Sonia, odważni, by żyć, jak chcą. To nie tylko przywilej „silnych", wielkich jednostek, przywódców, ale wszystkich.

To dziwny splot: władza jednostkowa oparta na ekonomicznej samowystarczalności i odwaga, by zaśmiać się śmierci w twarz, nie dać się nikomu i niczemu zastraszyć, zaszantażować. Wesołek, szyderca i kpiarz jest dla niej figurą kontestatora, opozycjonisty – to jej własny sprzeciw wobec polityki, która zagarnęła w całości jej prywatność, zawłaszczyła jej historię rodzinną. Prawnuczka Marksa, przechowująca rodzinne pamiątki – krzyżyk, który jej babka, Jenny Longuet, założyła na znak żałoby i solidarności z polskimi powstańcami styczniowymi, i bransoletka w kształcie cierniowej korony. Prostytutka, która zajmuje się kumulowaniem kapitału. Czy to nie ironia losu? A może to rodzaj „odwetu" na systemie, dla którego stanowi wykrzywione odbicie.

Dziwka jest tu figurą osoby, która zobaczyła, o co chodzi w grach o władzę, odmówiła wejścia w rolę przedmiotu politycznej manipulacji, ale nie chciała też stać się heroiczną ofiarą. To odwrotność Mony, lecz tak jak ona stawia to, co osobiste i indywidualne, ponad to, co zbiorowe i publiczne. Jej podmiotowość polega tu na przejęciu kontroli nad procesem własnego uprzedmiotowienia. Oczywiście można powiedzieć, że to tylko iluzja sprawstwa, parodia upodmiotowienia, odtworzenie opresji, które system dokładnie przewidział, więc żadna rewolucja się na tym gruncie nie odbędzie…

Odwołując się do tekstu Lindy M.G. Zerilli *Machiavelli's sister. Women and „the Conversation" of political theory*, Inga Iwasiów zadaje pytanie o możliwe strategie wprowadzenia kobiecego głosu w przestrzeń polityki, w której „siostry Machiavellego" jawią się samym sobie i zgromadzonym słuchaczom jako *alien speaker*[392].

> Jakie strategie wybierają, żeby przezwyciężyć obcość? Mogą użyć przebrania, oczywiście męskiego, uciec się do mimikry, dokonać werbalnego gwałtu na zastanych strukturach czy wreszcie zmieniać od środka reguły dialogu[393].

[392] L.M.G. Zerilli, *Machiavelli's sister. Women and „the Conversation" of political theory*, „Political Theory" 1991, t. 19, nr 2, May, s. 256–276.

[393] I. Iwasiów, *Granice…*, dz. cyt., s. 34.

Wydaje się, że kobiece bohaterki Bojarskiej stosują przede wszystkim strategię przebrania i strategię werbalnego gwałtu na zastanych strukturach. Po pierwszą sięgają uwodzicielki: Conchita i Sonia Marx, a także do pewnego momentu Mona, po drugą – mścicielki-terrorystki, ale i bikiniara. Z pewnymi zastrzeżeniami jednak: przebranie, jakiego używają postaci Bojarskiej, jest kobiecym kostiumem, być może stworzonym przez patriarchat (nie będę się spierać co do jego pochodzenia), ale używanym świadomie i często przekornie, nie tak jakby tego oczekiwali mężczyźni. Mylą tropy, utrudniają zrozumienie, zakłócając (męską) komunikację. Zdarza się jednak, że kostium, rola, przebranie staną się nie tyle elementem podmiotowego performansu, ile narzędziem cynicznej gry – jak to się dzieje w przypadku Conchity, potrójnej agentki, która w ostatnich scenach *Agitki* odsłania przed Paliwodą prawdę o sobie, wykonując jednocześnie upiorny, teatralny makijaż. Córka Estravadosa, inaczej niż Sonia Marx, mogła przekuć swoją krytyczną świadomość w jakąś formę osobistego oporu, a uczyniła z niej jedynie źródło własnej alienacji.

W świecie Bojarskiej nie tylko kobiety jednak sięgają po przebrania, mężczyźni również używają masek i kostiumów, by zaistnieć w przestrzeni politycznego, choć być może nieco inaczej określają cel swojego performansu. W rozmowie z Marthą Doherty Pablo Estravados wyjawia swoją fascynację walkami gladiatorów. Pociąga go nierówność stających na arenie przeciwników: siłacza wyposażonego w miecz i młodego chłopca „uzbrojonego" tylko w sieć. Intryguje go również spektakl corridy, w którym torreador ma szansę na zwycięstwo, tylko o ile zdoła nie dopuścić do tego, by byk odgadł i nauczył się reguł walki. Zatem to nie przewaga fizyczna, a właśnie kontrolowanie i podtrzymywanie niepewności w przeciwniku stanowi źródło faktycznej władzy. A o to Estravadosowi chodzi przede wszystkim, o jej zdobycie na przekór tym, którzy uważają, że bunt, niezgoda to tylko „walka z wiatrakami". Tymczasem to być może właśnie „mściwość i urażona ambicja pchają świat naprzód" (A, 34). August uprawia podobną grę nie tylko ze swoimi przełożonymi, ale również uczniami. Mimo tych różnic nie da się chyba jednak wyczytać z tekstów Bojarskiej przeświadczenia o jakiejś nienaruszalności podziału na męską dominację i kobiece podporządkowanie, tak jak nie da się dokładnie rozdzielić pozycji między władzą (tu: komunistyczną) i opozycją.

Widać to w *Agitce* podczas wydarzeń związanych ze strajkiem w Stoczni Gdańskiej w 1980 roku. Moment ten okazał się dla Krzysztofa przełomowy – wcześniej, mimo że przebywał w sferze publicznej, nie był do końca świadomy politycznych konsekwencji tego faktu. Dopiero uczestnictwo w gdańskich wydarzeniach przyspieszyło proces politycznego dojrzewania. Wówczas lewicowiec i idealista w jednym, traktujący politykę bardziej jak obszar filozoficznych, moralnych dyskusji niż konkretnych układów, w stoczni zobaczył, że każda strategia walki z władzą ma swoją cenę. Komuniści poszli co prawda na ugodę ze strajkującymi opozycjonistami, ale tylko, gdy ci ostatni zgodzili się na

aresztowanie najbardziej zbuntowanych, nie jako więźniów politycznych, lecz zwykłych kryminalistów. Tadeusz, przyjaciel Krzysztofa, który liczył wtedy na miejsce w przyszłym antykomunistycznym rządzie, wyraził na to zgodę, tłumacząc to koniecznością przyjęcia w przyszłości „jasnej linii".

Co jednak oznaczało w praktyce przyjęcie owej „jasnej linii"? Najlepiej tłumaczy to symboliczna scena pojedynku, jaki w Stoczni Gdańskiej stoczyły ze sobą dwie pieśni, reprezentujące dwa odmienne porządki ideologiczne: *Międzynarodówka* i hymn Polski.

> Dwie pieśni ruszyły sobie naprzeciw, zderzyły się, skłóciły. Dwie pieśni, jak na ringu bokserskim. Pojedynek ten został jednak zakłócony przez wtargnięcie na plac boju trzeciej melodii, pochodzącej z zupełnie innego porządku. „A kiedy milkną, odzywa się nagle głośnik, i cztery głosy z Liverpoolu wybuchają swoim «We all live in a yellow submarine»" (A, 195).

Cała ta sytuacja rozbawia Krzysztofa, nasuwa mu literackie skojarzenia z podobną sceną, o której czytał u Cortázara. Opowiada Tadeuszowi, jak to chadeków i komunistów wrzucili do jednej celi z przypadkowymi więźniami – naraz wszyscy się podzielili – komuniści zaintonowali *Międzynarodówkę*, chadecy *Pod twoją obronę*, a przypadkowi, stojący na środku – uderzyli w *Tango milonga*. Jednak taka pozycja „pośrodku" staje się dla uczestników gdańskich zdarzeń najbardziej podejrzana, niezrozumiała i wreszcie obraźliwa.

> Tadeusz nawet się nie uśmiechnął. Patrzy na niego chłodno – nieszczęsny neofita! Jak gdyby sama myśl o tym, że mogliby obaj być spod znaku *Żółtej Łodzi Podwodnej*, przynosiła hańbę. W lustrujących Krzysztofa z pogardą źrenicach powiewają dwie malutkie biało-czerwone chorągwie.
>
> Oczy człowieka, który nigdy już nie uderzy w *Tango milonga*. Szkoda (A, 196).

W tych partiach *Agitki* Bojarska analizuje z niezwykłą precyzją moment, w którym przyszła wolna Polska niweczy swoją szansę na prawdziwą zmianę języka politycznego. To, z czym mamy do czynienia według niej, to żadna z m i a n a, lecz zaledwie z a m i a n a dyskursu komunistycznego w narodowo-katolicki. Ich wspólną cechą jest bowiem to, że nie znoszą one sprzeciwu, inności, różnorodności. Bojarska pokazuje również sojusz, jaki nawiązał się między ideologią narodową a katolicką w sferze symboliki. Krzyże, przedstawienia Matki Boskiej, pieśni religijne towarzyszące strajkom stały się immanentną częścią dyskursu nacjonalistycznego. A ponieważ w kształtującym się czarno-białym schemacie pozycja środka jest niedopuszczalna, lewicowość jako światopogląd musiała zostać unieważniona przez przypisanie jej do komunistycznej przestrzeni, z którą została utożsamiona[394].

[394] Opisywana przez Bojarską pozycja „środka" niewiele ma wspólnego z liberalnym centrum, które rości sobie prawo do obiektywności, prawdy. Pisarce chodzi raczej o funkcjonowanie „w poprzek" rysujących się linii podziału.

Ale coś jeszcze, jak zauważa Bojarska, zostało wykluczone z narodowego imaginarium wraz z antykomunistyczną lewicowością. „Jakaś dziewczyna wchodzi na salę, stukając butami, nie przejmując się porą: śpiewa półgłosem «Wsiąść do pociągu byle jakiego». Z KOR-u (informuje go Tadeusz), feministka do tego" (A, 197). Ona także nie śpiewa bogoojczyźnianych pieśni, a zamiast litanii za więźniów politycznych wraz z Krzysztofem domaga się podjęcia konkretnych politycznych kroków na rzecz ich uwolnienia. To ostatni moment, gdy widzimy ją w stoczni. Historia na dłuższy czas zapomni o obecności kobiet w ruchu antykomunistycznym, a sam feminizm już po 1989 roku będzie borykał się z problemem znalezienia odpowiedniego języka politycznego, który nie wywoływałby skojarzeń z komunistyczną przeszłością, a jednocześnie nie byłby w aliansie z konserwatywnym dyskursem polskiej prawicy.

Niemożność rozwikłania wielu węzłów politycznych i jednocześnie docieczenia prawdy jest wpisana w świat powieści Bojarskiej. Krzysztof, internowany w stanie wojennym, były uczestnik strajku w Stoczni Gdańskiej, czuje się zarówno oszukany przez lewicowych, rewolucjonistów z Zachodu, jak i sprzedany przez prawicowych dysydentów. Ci pierwsi, ignorując specyfikę polskiej sytuacji pod rządami komunistów, weszli we współpracę z promoskiewskimi władzami przeciwko „solidarnościowej kontrrewolucji". Ci drudzy również zaczęli swoje układy z rządzącymi, by przejąć po nich „rząd dusz" i móc zbudować kolejny romantyczny mit nieugiętych Polaków. Tak rodzi się w nim, całkiem dosłownie, świadomość polityczna, świadomość tego, że zarówno każda prywatna decyzja ma ostatecznie wymiar polityczny, jak i tego, że polityka zawsze staje się jakimś osobistym doświadczeniem. Człowiek, który myśli, że z pozycji apolitycznej, bez opowiedzenia się, po której stronie barykady stoi, podobny jest do nienarodzonego dziecka. Tak właśnie myśli o sobie w więzieniu Krzysztof:

> Siedmiodniowe niemowlę, człowiek urodzony trzynastego grudnia. Teraz już wie wszystko, tak myśli. Wyrzygał złudzenia. Może nawet w końcu zostanie szpiclem. Trzydzieści jeden lat życia płodowego przygotowało go do tej decyzji, jedynej! W polityce nie ma, nie było i nigdy nie będzie sentymentów. W polityce – więc wszędzie, więc nigdzie, nie ma przecież niczego poza nią (A, 303).

Bojarska rozbija także ważny z perspektywy określenia dzisiejszej tożsamości narodowej Polaków mit – mit powszechnego zaangażowania w walkę z komunizmem.

> Chryste, czym oni żyją, ci których to nic nie obchodzi? A przecież takich jest większość! Jakim cudem? Chryste! Kończy się miesiąc, w którym zrabowano ci ojczyznę, miesiąc przegranej wojny, miesiąc przegranej rewolucji, spotykasz ich wychodzących ze sklepu, wysiadających z autobusu, wracających do domu, mówisz: „Cóż to był za straszny miesiąc!", a oni odpowiadają zdumieni: „Ależ skąd, była zupełnie dobra pogoda. W zeszłym roku o tej porze…" (A, 310)

Bojarska rewiduje pogląd, że w czasach komunistycznych sfera prywatna była miejscem politycznego oporu wobec ideologicznej indoktrynacji, przestrzenią wolności osobistej. Przypomina raczej o tym, że także ten obszar życia jednostki pozostał uwikłany w polityczną sieć znaczeń i podlegał takim samym pokusom konformizmu. Prywatne okazało się nie tyle rewersem politycznego, ile raczej jego lustrzanym odbiciem, przedłużeniem. Zaś w takiej sytuacji trudno o jednoznaczne sądy na temat winy, bohaterstwa czy zdrady. Ostatecznym zwieńczeniem edukacji politycznej Krzysztofa jest uzyskanie świadomości, że żyje w świecie, w którym „Nie ma człowieka, który by znał całą prawdę – o tej sprawie albo o jakiejkolwiek innej" (A, 297). Kryzys poznawczy, który przychodzi wraz z tą wiedzą, każe mu inaczej spojrzeć na otaczającą go rzeczywistość. Tkanina świata ulegnie rozdarciu.

> Świat podarty, świat rozszarpany! A nitki wyprute ze świata zostały zawleczone do krecich jam, nor, podziemnych korytarzy zagubiły się tam, zetlały, zniszczały. Nikt ich nie odnajdzie, nikt nie odtworzy wzoru, osnowy świata, zbyt wiele kretów walczyło ze sobą, rozrywając osnowę, dzieląc ją, chowając (A, 297).

Arachne nie wie już, jak utkać swój gobelin-sprzeciw, Krzysztof widzi siebie z kilkoma wyszarpanymi strzępkami nici w dłoni. Już niebawem podpisze z agentem służb specjalnych zgodę na współpracę, a jego „polityczna defloracja" ostatecznie się dopełni, on sam zaś wejdzie w wiek męski.

Wbrew pesymistycznemu wydźwiękowi historii o upadku Krzysztofa Paliwody, *Agitka* nie jest pochwałą tego rodzaju politycznego realizmu, który cynicznie zachęcałby do eliminowania ze sfery publicznej wszelkich sentymentów. Zbyt dużo w powieści pojawiło się głosów osób, które zapłaciły za swoją „naiwność" najwyższą cenę. Może więc paradoksalnie w tym właśnie miejscu klęski życiowej swojego bohatera Bojarska ostrzega przed niesentymentalnym i pozbawionym moralnych skrupułów podejściem do polityki, z której wyeliminuje się wszelkie ślady osobistego? W tym odczytaniu *Agitka* stawiałaby pytania o koszt tak uprawianej polityki – polityki, która zawłaszcza, ale nie respektuje tego, co prywatne. Dlatego właśnie wydanie powieści z 1987 roku opatrzone zostało dwoma mottami: cyniczną wypowiedzią Stalina („W polityce nie ma, nie było i nigdy nie będzie sentymentów") oraz słowami Robespierre'a, które mimo wszystko każą nam wierzyć w sens buntowania się przeciw uciskowi, przemocy: „…ona istnieje […] ta namiętność czuła […] ten głęboki wstręt do tyranii, to rozpaczliwe współczucie dla uciśnionych, ta święta miłość ojczyzny, ta najwznioślejsza i najświętsza miłość ludzkości, bez której wielka rewolucja jest tylko olśniewającą zbrodnią, unicestwiającą inną zbrodnię"[395].

Z tej perspektywy *Czego nauczył mnie August* jest rozwinięciem i domknięciem wątku politycznej przemocy, cynizmu, realizmu i sentymentów, w którym o wiele wyraźniej słyszymy sprzeciw wobec rozgrywania władzy poprzez ciała innych. Oczywiście ironiczne jest to, że dokładnie ten zarzut został postawio-

[395] A. Bojarska, *Agitka*, Warszawa 1987, s. 11.

ny książce Bojarskiej – dokonania publicznego zemsty na mężczyznach przez ujawnienie (czy może nawet sfabrykowanie) ich intymnych sekretów.

Ale *Czego nauczył mnie August* jeszcze w inny sposób kontynuuje wątki z *Agitki*, pytając o sens tej zmiany, która dokonała się w Polsce po obaleniu komunizmu. Ustami Gucia Bojarska umieszcza ruch „Solidarności" w kontekście innych dwudziestowiecznych rewolucji społecznych o korzeniach lewicowych – 1905 i 1917 roku. Chodziło w niej w gruncie rzeczy o to samo: o niezgodę na to, że „od początku świata byli zwycięzcy i pokonani" i że choć to niesprawiedliwe, nie można tego zmienić, bo prawo silniejszego, biologia, natura. Solidarnościowy zryw był wyrazem sprzeciwu wobec narracji, która „słabych" skazuje na niemoc, bierność, poddaństwo. A jednak oddolna rewolucja mas była tylko początkiem zmiany, jak przyznaje Gucio:

> Ja nie uważam, że ten bunt pokonanych został wykorzystany przez łajdaków. Został wykorzystany przez ludzi takich jak August. Mądrych i mocnych. Takich, którzy zawsze i wszędzie by wygrali, ale woleli stanąć na czele pokonanych (CNMA, 14).

Jeśli dobrze odczytuję intencję Bojarskiej: „Solidarność" zrodziła się z gniewu „słabych" (pokonanych), ale ostatecznie to „silni" nadali jej kierunek i stali się prawdziwymi beneficjentami transformacji. Kluczem do ich sukcesu okazał się zdrowy rozsądek, który polegał na umiejętnym kanalizowaniu społecznych emocji, sentymentów i resentymentów. Tego właśnie nauczał August. A także tego, że polityka jest tolerowaniem mniejszego zła, żeby unicestwić większe zło, jest akceptacją pojedynczych ofiar dla ochrony bezpieczeństwa „wszystkich". Jeśli August i Gucio okazali się zdolnymi uczniami Machiavellego, to czy ich „siostry" kierowały się rzeczywiście podobną etyką?

Ze swoją pesymistyczną, nihilistyczną, a momentami cyniczną wizją świata i jednostki złapanej w sidła władzy Bojarska nie wpisuje się chyba w powracający obecnie lewicowy wzorzec polityczności, domagający się tworzenia „poezji obywatelskiej" i pobudzania wrażliwości społecznej[396]. Z drugiej strony książki Anny Bojarskiej nie dają się wpisać w doskonale zakorzeniony w tradycji nurt kobiecej literatury historycznej spod znaku Zofii Kossak-Szczuckiej, który stworzył pewien (kobiecy) model mówienia o bolesnym doświadczeniu zetknięcia z historią. W *Zastrzelonym jadłospisie* Bojarska tak określiła ten sposób uprawiania „literatury pokrzepicielskiej":

> […] bestsellery pisane przez kobiety z dalekich Kresów, utrwaliły w społecznej świadomości dręczący obraz wielkiej narodowej krzywdy i wielkiej narodowej zdrady. […] Serce ma swoją logikę, której rozum nie zna; serce płacze i krwawi, bo „zabrali, panie, zabrali"; mędrkowanie nie jest na miejscu[397].

---

[396] I. Stokfiszewski, *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?*, [w:] tegoż, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, s. 177.

[397] A. Bojarska, *Młyny w Corbeil*, [w:] tejże, *Zastrzelony jadłospis. Czyli trochę mitologii polskiej*, Kraków 2004, s. 30–31.

Tymczasem Bojarska, uznając rolę sentymentów (i resentymentów) w kształtowaniu narodowej wspólnoty, zachęcać nas będzie raczej do racjonalnej, zdystansowanej oceny przeszłości. Sentymenty mogą stanowić szczelinę w systemie władzy, ale bywają i pułapką myślenia. Nieznośna podwójność buntu i zniewolenia czyni rebelianckie gesty projektem obarczonym wysokim ryzykiem i kosztami. Nie znajdziemy w jej powieściach pokrzepiającego założenia, że włączając w obszar politycznego prywatność, uczucia, emocje – choćby za sprawą większej aktywizacji kobiet – jej jakość zasadniczo się odmieni.

I na koniec, przyglądając się recepcji najgłośniejszej powieści Bojarskiej, dostrzec można, jak bardzo ta nieoczywista książka rozgrywana była przez politycznych dyskutantów. Posłowie do pierwszego, jeszcze podziemnego wydania *Agitki* z 1987 roku, napisał Lesław Maleszka, który polemizował z nihilizmem i „spiskową teorią historii" według Bojarskiej, wierząc w sens zaangażowania oraz ocalającą siłę mitu politycznego. „Możemy wybierać ideę – z naszych klęsk coś jeszcze zostanie, to coś, o co naprawdę warto było walczyć"[398]. Ironicznie, by nie powiedzieć cynicznie, brzmi ta wypowiedź w ustach osoby, której publiczna denuncjacja jako agenta „Ketmana" poruszyła wielu, w tym grono jego współpracowników z „Gazety Wyborczej"[399].

Być może nie powinno dziwić, że w ostatnich latach *Agitka* znajduje ogromne uznanie w oczach Andrzeja Horubały. Według krytyka z „Rzeczpospolitej" Bojarska widzi więcej – więcej niż Konwicki, Nowakowski czy Anderman – widzi degenerację ruchów protestu w połowie lat 80., utratę ideałów i zamianę ich na materialne korzyści, współpracę między opozycjonistami i dawną władzą, która ukierunkowuje działania swoich przeciwników. Jego zdaniem, łącząc zjadliwą krytykę z ekstatyczną emocjonalnością, ironię z głębokim współodczuwaniem, autorka *Agitki* mówi o paradoksach zaangażowania. Dla Horubały jest ona tym ciekawsza, że przeklęta przez salony, „skutecznie obrzydzona przez IBL", wymazana z kanonu literatury podziemnej, dopiero teraz może doczekać się ponownej (głębszej) lektury[400].

Jak przewidywała pisarka, w przyszłej Polsce nie będzie miejsca na głos antykomunistycznej lewicy, pozostaniemy skazani na binarne podziały i proste identyfikacje: jeśli lewica, to w gruncie rzeczy neoliberalna i politycznie skompromitowana, jeśli prawica, to antykomunistyczna i katolicka. A to, co pośrodku, może pozostać tylko podejrzane, dwuznaczne, zdradzieckie. W tak skonstruowanej przestrzeni dyskursywnej książki Bojarskiej wracają, ale nadal nie jako literatura, tylko rodzaj „donosu" służącego do rozprawiania się z politycznymi przeciwnikami, denuncjowania ich win (zawsze nie naszych). Klimat

[398] L. Maleszka, *Posłowie*, [w:] A. Bojarska, *Agitka*, Warszawa 1987, s. 375.

[399] Andrzej Horubała denuncjuje również właściciela krakowskiej Niezależnej Oficyny Wydawniczej, Henryka Karkoszę (jako TW „Monikę"), sugerując związki Wydawnictwa Alfa (a więc wydawcy *Agitki* z 1990 roku) z tajnymi służbami.

[400] A. Horubała, *Bojarska powróci!*, dz. cyt., s. 378.

wokół książki zmienia się, choć sposób jej czytania pozostaje ten sam: instrumentalny, interesowny, skandalizujący.

Pisarka-inteligentka i czytelnik-samica

„Ty jesteś *fiction* – ja *krytyk*. Ty kreujesz, a ja odtwarzam" (SB, 92) – tak Maria Bojarska pisze do swojej siostry Anny w autobiograficznych *Siostrach B*. To rozróżnienie służy jej do zaznaczenia odmienności w sposobie podejścia pisarek do literackiej materii, choć jednocześnie obie podkreślają nierozerwalność i dwoistość swojego „syjamskiego" związku: „jest nas dwie" – słyszymy co rusz. Być może dlatego jako formę autobiograficznego zapisu wybierają coś, co przypomina staroświecki gatunek powieści epistolarnej. Oto dwie kobiety pióra – znana krytyczka teatralna i pisarka – prowadzą ze sobą korespondencyjną rozmowę za pomocą e-maili i faksów na temat swojego życia, pracy zawodowej, miłości, małżeństwa czy polityki. To znaczące i, by tak powiedzieć, dwukierunkowe przemieszczenie:

> Przynależność do „literatury faktu" wzmacnia efekt bezpośredniości, autentyzmu i referencyjności „literatury dokumentu osobistego", ale porządkuje i komponuje *Siostry B.* konwencja powieści epistolarnej…[401]

Z jednej strony widzimy obie siostry jako osoby wytwarzające narrację na swój temat, a więc i fikcjonalizujące ją, z drugiej znoszące granicę między życiem a pisaniem. Miejscem ich najgłębszego porozumienia również okazuje się przestrzeń znarratywizowanego doświadczenia osobistego i kulturowego: być siostrą to wychowywać się na tych samych bajkach, ale i czytać między tymi samymi wierszami.

> Kto w tym kraju czyta Moliera? Nikt. Kogo bawi Molier? Nikogo. Kto rozpoczyna cytat z *Mieszczanina szlachcicem*? Nikt. Kogo w ogóle to obchodzi? Nikogo. Więc dla kogo my piszemy? Dla nikogo. Nikt pisze dla nikogo o niczym (SB, 157).

Rzeczywiście, na tle siostry Anna Bojarska prezentuje się jako anty-rzemieślniczka, pisarka zdająca się na swoją intuicję twórczą, swobodę i kreatywność, ale jej postawy artystycznej nie łączyłabym z romantyczną mitem *furor poeticus*[402]. „Słowa powinny być tylko przezroczystym naczyniem dla treści. Im bardziej przezroczystym, tym lepiej. Może zupełnie niewidocznym"[403] – mówi Anna Bojarska z przekonaniem w dyskusji redakcyjnej „Literatury" z 1999 roku,

[401] L. Marzec, *Twórcze siostrzeństwa…*, dz. cyt., s. 365.

[402] Tamże, s. 370.

[403] *Język prozy współczesnej. Rozmowa*, „Literatura" 1999, nr 2, s. 4. W rozmowie tej Bojarska wypowiada się pierwsza, obok Andrzeja Szczypiorskiego, Krzysztofa Vargi, Izabeli Filipiak

dotyczącej języka prozy współczesnej. Odwołuje się w tym miejscu do znanego fragmentu *Dzienników* Marii Dąbrowskiej, w których pojawia się postać Zofii Nałkowskiej, gromadzącej cierpliwie na wyciętych paseczkach pojedyncze zdania, wykorzystywane następnie do tworzenia literatury. Tak jak autorka *Nocy i dni* nie rozumie takiego podejścia do formy, która zjawia się wcześniej niż treść (idea), tak też Bojarska nie pochwala nadmiernego zaprzątnięcia wokół kwestii języka. Trochę przekornie i niemodnie – jak sama przyznaje – łączy tę kwestię z klasowością: większą nonszalancję i „naturalność" wobec formy wykazują pisarze wykształceni niż „proletariusze", którzy silą się na sztuczność.

Bojarskiej bynajmniej nie chodzi „udawanie prostaczka" (co zarzuca zresztą Dąbrowskiej), podkreśla ona również ogromne znaczenie rozmaitych wprawek i ćwiczeń stylistycznych dla zbudowania jej warsztatu pisarskiego. Raz jest to jedno zdanie rozpisane w gramatycznie poprawny sposób na pięć stron (jak u Prousta), innym razem relacja w formie zdań nierozwiniętych, raz jest to opis sceny utworzony wyłącznie za pomocą wrażeń wzrokowych, innym razem zapis tego, co się „słyszy". Zbiory cytatów, czyichś powiedzonek, frazeologizmów i regionalizmów – wszystko to składa się na stylistyczną edukację pisarki, ale jej ostateczny cel ma prowadzić w stronę „przezroczystości".

Aby lepiej się wyrazić, Bojarska sięga po porównanie pracy nad stylem do nauki pisania na maszynie:

> Praca nad słowem jest podobna do pracy nad aktualnie obowiązującymi przekaźnikami słowa: sztuką pisania na maszynie czy komputerze, stenografią albo internetem. Opanowanie wszystkich sztuk jest konieczne i drugorzędne: i w końcu chodzi o przezroczystość[404].

To techniczne porównanie podkreśla bardziej rzemieślniczą, warsztatową stronę posługiwania się językiem niż tkwiące w nim autonomiczne walory estetyczne. Tak jak komputer, który sam w sobie jest niewidocznym, ale i niezbędnym przekaźnikiem treści, tak też styl służy pisarzowi za narzędzie komunikacji. Jeśli jesteśmy „niekompatybilni" ze swoimi czytelnikami, jeśli forma okazuje się niewydolna, „musimy popracować nad programem" – dopowiada Bojarska.

To jednak nie koniec wyznań „pisarki-rzemieślniczki": dobra książka powinna być co prawda jak porządnie wykonany przez szewca but[405], jednocześnie literatura nie może rezygnować ze swojej uwodzicielskiej siły, ze swojego „sex appealu", powinna ona kusić, a więc interesować, wciągać czytelników

---

i Stefana Chwina. Również w innym wywiadzie przywołuje podobne sformułowanie, tym razem odnosząc je do Thorntona Wildera. Zob. *Pisanie jako uczestnictwo*, dz. cyt., s. 7.

[404] Tamże, s. 4.

[405] W tym wywiadzie Bojarska mówi wprost, że choć jest antyformalistką, to technikę, rzemiosło, zawsze ceniła najwyżej. Stąd porównanie szewskie: „Gdybym była szewcem, mogłabym powiedzieć, że moje buty nie rozlatują się, nie przemakają, skóra nie pęka, obcasy nie odpadają, nie robią się od nich odciski". Zob. tamże, s. 8.

w swój barwnie, przekonująco wytworzony świat. Jeśli dołączymy do tych wypowiedzi i taką: „«Co dzisiaj jest funkcją literatury?» Czemu «dzisiaj»? To, co zawsze. Piękno. Mądrość”[406], to zobaczymy Bojarską tradycjonalistkę, która chce uczyć, bawić i poruszać. Sama pisarka nazywa siebie „staroświecką” i bez urazy przytacza opinię Teresy Walas, która jej debiut powieściowy przyrównała do dziewiętnastowiecznej kamienicy: solidnej, kompletnej, z fundamentami, oficyną i strychem.

Z drugiej strony, jeśli się przyjrzeć niezwykle pochlebnym wypowiedziom Stanisława Balbusa na temat *Agitki*, to wyraźnie zaznacza się nieprzezroczystość jej powieściowego świata, a dokładniej jego doskonała (aż nazbyt) konstrukcja. Książka, którą czytelnik otrzymał od Bojarskiej, jest:

> […] znakomicie napisaną wielowątkową powieścią intrygi – o przemyślnie (może aż nazbyt przemyślnie) skonstruowanej fabule, obejmującej nieprawdopodobnie wielki obszar współczesnego świata, o potoczyście (może aż nazbyt potoczyście) poprowadzonej narracji, mistrzowsko i z wdziękiem panującej nad zawiłościami toku zdarzeń, a nawet nad ponurym chwilami horrorem przedmiotu opowieści[407].

Jednoczesna potoczystość i „konstruowalność”, zauważalne właściwie we wszystkich powieściach Bojarskiej, czynią z nich teksty podwójnie kodowane: masowe i elitarne, proletariackie i inteligenckie, prawdziwe i zmyślone. To zderzenie okazuje się konfundujące dla odbiorcy. Sztuczność, która uwidacznia się zwłaszcza w sposobie prowadzenia narracji, może kwestionować realizm jej powieści, które nie tyle są wiarygodne, ile „dobrze skrojone”. Nasuwają one w ten sposób skojarzenia z samą autorką, równie wykreowaną jak jej teksty, mówiące więcej o niej niż o jakiejkolwiek rzeczywistości. To paradoksalne, ale jednak wyczuwalne, że w odbiorze krytycznym autobiografizm odczytywany zwłaszcza w kontekście *Czego nauczył mnie August* w znaczący sposób obniżył wiarygodność tej powieści jako fikcji literackiej i politycznej.

Popkulturowe klisze kryjące się głównie w fabułach (wątki romansowe), w konstrukcjach postaci (zwłaszcza typach kobiecych uwodzicielek) mogą z kolei wchodzić w konflikt z wzorcem prawdziwie wartościowego dzieła. „Bojarska uprawia pisanie-o-kurwach, czyli porno-grafię”[408] – przekonują krytyczki, zaś sama autorka otwarcie przyznaje się do swojej inspiracji nie tylko twórczością Maxa Frischa czy Prousta, lecz również współczesnym filmem czy „zapomnianymi szmatławcami typu «Murzyn i złotowłosa»”[409].

Podobną fuzję obiegu wysokoartystycznego i popularnego znajdziemy w jej książce krytycznoliterackiej *Madonna Pekaesów, czyli wyznania czytelnika-samicy* – rozpoczyna się od sceny, gdy obie siostry Bojarskie spędzają wakacje w Hiszpanii i udają się w poszukiwaniu stosownej lektury do domu handlo-

[406] Tamże, s. 5.
[407] S. Balbus, *Przedmowa*, [w:] A. Bojarska, *Agitka*, dz. cyt., s. 5.
[408] *Czego nauczyła nas Bojarska?*, dz. cyt., s. 177.
[409] *Język prozy współczesnej*, dz. cyt., s. 5.

wego Woolwortha. Ma to być coś, co usatysfakcjonuje je nie jako krytyczki, lecz czytelniczki, które ostentacyjnie i na przekór elitarnym gustom wyrafinowanych intelektualistów identyfikują się z najbardziej tradycyjnym sposobem lektury. Bojarska – za autorem głośnej *Gry w klasy* – ten sposób obcowania z literaturą określa za pomocą kategorii czytelnika-samicy, którego charakteryzuje następująco:

> To osobnik dowolnej płci, wysyłający swoją wyobraźnię na wakacje, kiedy sięga po książkę. Najprymitywniejszy, najbardziej bierny, najmniej „uczestniczący" gatunek czytelnika. Z kiepskim gustem i ograniczającą wyobraźnią. Zdecydowany poddać się całkowicie autorowi, pragnący dać się prowadzić. Żądający pełni, nie szkicu. Zadowalający się fasadą dzieła. Nie domyślający się nigdy niczego. Kto byłby na tyle zakłamany, by nie krzyknąć w tym miejscu: TO JA?[410]

Inaczej niż członkowie elitarnego Klubu Węża z Cortázarowskiej powieści, w których naiwna i tradycyjna „czytelnik-samica" wzbudzała zażenowanie i zniecierpliwienie, Bojarska dowartościowuje ten amatorski sposób podejścia do fikcji literackiej. Żąda się w nim pełni? „Ale dlaczego, u licha, miałby przyjmować od autora szkic, brudnopis, dlaczego nie wolno mu żądać «pełni»" (MP, 8). Jest się biernym? – „czemuż to odbiorca sztuki, istota, której podstawową, definicyjną cechą jest bierność, miałby wykazać «aktywność»?" (MP, 8). Nie rozumie dzieła? A dlaczego ma zrozumieć? – pyta przekornie pisarka.

W samym projekcie krytycznym, jakim jest *Madonna Pekaesów*, nie kryje się jednak tylko postulat dowartościowania czystej przyjemności czytania. Nie chodzi też w nim jedynie o obnażenie oczywistej dla Bojarskiej „klasowości" literatury – jej gustów, kanonów, języków. Jak się okazuje, strategia lektury naiwnej ma tu swoje polityczne podstawy i konsekwencje. Za tym wyborem stoi żywione przez czytającego przeświadczenie o sprawczej sile słów, które dokonują zmian w rzeczywistości, które wierzą w przekładalność tego, co rzeczywiste, na to, co literackie. „Czytelnik-samica" nie chce przyjąć do wiadomości, że literatura to tylko językowy konstrukt, układ pewnych konwencji, które stwarzają nieistniejący świat.

> Ta sama infantylna wiara w słowa, myśli, idee prowadzi go niekiedy – a jakże – do desperackich szturmów na te czy inne Bastylie. Bezustannie oświecany i ośmieszany przez elitę, wciąż nie chce przyjąć do wiadomości, że to „tylko forma" lub „tylko gra". Ani że zburzenie Bastylii przyniosło w sumie więcej szkody niż pożytku… (MP, 9).

Z pozoru naiwny, pensjonarski i bierny model lektury może okazać się groźny, bo nierozważny, wywrotowy, bo nietrzymający się reguł gry, zaangażowany, bo „wierzący". Przede wszystkim jednak zakłada on odrzucenie prymatu „formy" nad „treścią", estetyki nad znaczeniem: „wolimy pić coś dobrego z musz-

[410] A. Bojarska, *Madonna Pekaesów, czyli wyznania czytelnika-samicy*, Kraków 1988, s. 7. Dalej skrót MP.

tardówki niż pomyje z cacka" (MP, 9). Trudno o bardziej obrazowe wyznanie anty-formalistki, ale i anty-modernistki, jeśli uznać, że to dla modernizmu, zwłaszcza w jego odmianie wysokiej, forma dzieła stanowiła esencję literackości. Bojarska ustawia się tu w pozycji „inteligentki lumpenproletariackiej", która różni się od „patrycjatu" właśnie tym, że od kultury oczekuje czegoś więcej niż tylko gry konwencjami, pięknych form i zawsze najlepszych wzorców. Dlatego interesuje ją przede wszystkim odbiorca tradycyjny, który pod koniec XX wieku sięga raczej po czytadło, kryminał niż arcydzieło, jest wielbicielem seriali bardziej niż kina awangardowego, słucha piosenek i ogląda pornografię. Z perspektywy czytelnika-samicy „tradycyjny" nie oznacza już „kochający klasykę", jeśli słowo *classicuss* oznaczało wszystko to, co pierwszorzędne, najlepszej próby.

Mimo to jednak nie znosi ona różnic między dziełem kanonicznym a przeciętnym, między pisarzem genialnym a popularnym. Kiedy czyta powieści Jane Austen, są one dla niej przyjemnymi opowieściami o spokojnym życiu pewnej klasy społecznej na angielskiej prowincji, niczym więcej ani mniej. Bojarska nie będzie dążyć do przewartościowania kanonu, lecz do przeorientowania sposobu patrzenia na przestrzeń literacką w całości. O wiele bardziej interesuje ją to, co robi z nami „zła literatura" (M. Dekobra), czy też to, jakie potrzeby spełnia ta średnia (A. Dumas), niż mechanizm powstawania i oddziaływania arcydzieła. Bojarską ciekawi nie sam splot przyjemności i wstydu towarzyszących obcowaniu z popkulturą, ale coś, co można by chyba nazwać socjologią bestsellera. I zbliża się ona w swoich obserwacjach do wniosków, jakie z fenomenu popularności *Pięćdziesięciu twarzy Greya* wyciągnęła Eva Illouz[411]. Choć istnieje kilka czynników pozwalających nam objaśnić popularność danej książki, z których najsilniejszym wydaje się „współbrzmienie kulturowe", nie możemy nigdy przewidzieć tego, co osiągnie status bestsellera.

> Tak, ludzie „lubią" akcję i dialogi (forma), „lubią" ukryte przejścia, zatrute szminki, czary, gusła, porwania walki, romanse (treść), „lubią", żeby chociaż w książkach kobiety były piękne, a mężczyźni silni (światopogląd) – ale co z tego? W jednym wypadku komercyjna szmira staje się literaturą, w innych – jest tylko sobą. Jak to wytłumaczyć? (MP, 39)

Bojarska traktuje literaturę drugo- czy trzeciorzędną z namysłem, zaciekawieniem, a czasem niedowierzaniem, lecz zawsze na serio. Jej teksty napisane są z zacięciem, ale i utrudniającą odbiór ironią – bardziej trafiłyby w gust ambitnego inteligenta z Klubu Węża niż wielbicielki czytadeł. Bojarska zresztą nie chce nikogo przekonać, że Dekobra jest wielkim, choć niedocenionym pisarzem – w końcu nawet jego kultowa *Madonna sleepingów*, która „patronuje" przedsięwzięciu krytycznemu autorki, okazuje się rozczarowaniem nie do przy-

[411] E. Illouz, *Bestsellery i społeczeństwo*, [w:] tejże, *Hardkorowy romans*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2015.

jęcia. Za dużo tu „hrabin" i „służących" – krzywią się siostry jeszcze w księgarni i odkładają tom z powrotem na półkę. Niemniej jednak kultura – wraz z jej tekstami, instytucjami i modelami komunikacji – wydaje się Bojarskiej w jakiś oczywisty sposób demokratyczna. Stąd też nie dziwi, nie martwi i nie oburza jej fakt, że najbardziej reprezentowane są w niej dzieła średnie, przeciętne i typowe. Tym bardziej jeśli są dobrze, ze świadomością swojej roli, napisane.

Co ciekawe, ta otwartość na funkcjonowanie tekstów w obiegu masowym zmienia się z czasem, wraz z rozwojem popkultury. Gdy coraz silniej wkracza ona w przestrzeń życia literackiego i zaczyna domagać się wcielania określonych praktyk wizerunkowych od autorów, wydaje się, że Bojarska wycofuje się na pozycje outsiderskie. W *Siostrach B.* sporo miejsca poświęcone jest występowi Anny w programie Alicji Resich-Modlińskiej – występowi nieudanemu, żenującemu (również dla niej samej), pełnemu póz i powierzchownego efekciarstwa. Zamiast rozmowy – kilka wysilonych bon motów. Wbrew pozorom starsza z sióstr okazuje się osobowością zupełnie niemedialną, bo niepotrafiącą dostosować się do tego modelu teatralizacji siebie, w którym wymagane jest umiejętne odgrywanie autentyzmu. Jej występ razi sztucznością, teatralne „szwy" są zbyt widoczne. Podobnie z nieudanymi spotkaniami autorskimi, wywiadami radiowymi czy telewizyjnymi – demokratyzacja przestrzeni literackiej wymaga również zmiany stylu komunikacji między pisarzem i jego odbiorcami, w której cieleśnie widzialny autor (nie zaś jedynie jego papierowy substytut) okazuje się najważniejszym nośnikiem znaczenia. Bojarska jednocześnie domaga się miejsca dla dobrze zrobionej literatury masowej i jako autorka nie potrafi się w tym polu literackim odnaleźć: odgrywa sztuczność, zamiast odgrywać autentyzm.

Z jednej strony jest to oczywiście wizerunkowa porażka, z drugiej – świadoma strategia przedrzeźnienia, po którą Bojarska sięga w nowej rzeczywistości literackiej, kiedy popkultura wchodzi do mainstreamu. Okazuje się jednak, że przekorny mimetyzm Bojarskiej jest problematyczny w odbiorze, czyni jej powieści jednocześnie tekstami popularnymi i antypopularnymi. Nie tylko zresztą na poziomie komunikacji z czytelnikiem widać tu grę w naśladowanie, ale również w konstrukcję samego tekstu wpisana jest kłopotliwa podwójność. Oddaje to najlepiej wydana w 2001 roku książka *List otwarty do królowej Wiktorii*[412], która jest opowieścią o współczesnej kobiecie, poszukującej miłości i doznającej wielu bolesnych rozczarowań wobec ludzi, świata i samej siebie.

Jej główna bohaterka, Toska Misztal, jest dziennikarką pracującą w dziale kulturalnym dwóch popularnych czasopism: „Superchwila" („Dla Debila" – jak głosi dopisek na drzwiach biura) i „Superwomen". Jej imię i nazwisko wskazuje na mieszankę tego, co wysokie (Toska to postać z opery) i niskie (pospolite Misztal) – i rzeczywiście, już na pierwszy rzut oka widać, że to osoba, która

[412] A. Bojarska, *List otwarty do królowej Wiktorii*, Warszawa 2001. Dalej stosuję skrót LO, numery stron podając w nawiasach.

jednocześnie pasuje i nie pasuje do świata prasy kolorowej. Jest on bowiem skrojony na potrzeby rynku konsumentów, zarówno tych mniej wybrednych i biedniejszych, jak i tych nowoczesnych czy zwyczajnie bogatszych, zaś jedyne, czego od niej się wymaga, to dostosowanie do jego ram. Tymczasem w brukowcu Toska zawyża poziom swoimi zbyt inteligentnymi tekstami o kulturze (wypadek Stephena Kinga), w lifestyle'owym magazynie dla pań – gdzie pisze reportaże i udziela poradnikowych rad w sprawie seksu – bulwersuje zarząd i część współpracowników brakiem szacunku dla korporacyjnych wartości, a także zachwytu dla „zachodniego" stylu, dyktowanego przez amerykańską kulturę celebrycką. Toska co prawda wykonuje swoją pracę, lecz bez zaangażowania i wiary, że stoją za tym jakieś wartości inne niż ekonomiczny zysk. Akceptuje niejako tę sytuację, musi przecież z czegoś żyć i nie w głowie jej – do czasu jednak – buntownicze protesty. Choć z pozoru cyniczna i żądna sukcesu, bohaterka Bojarskiej okazuje się po prostu ironicznie zdystansowana wobec społeczno-instytucjonalnych ram, w jakich mają funkcjonować ludzie doby późnego kapitalizmu.

Wydaje się, że Toska nie pasuje do czasów, w których żyje, choć nie tak, jak na pozór mogłoby się wydawać. Pisze ona bowiem *List otwarty do Królowej Wiktorii* i cała narracja utrzymana jest w konwencji epistolograficznego zwierzenia skierowanego do dziewiętnastowiecznej monarchini, symbolu swojej epoki. Wiktorianizm w powieści funkcjonuje na kilku płaszczyznach: i tej historycznej, i metaforycznej, odnoszącej się do współczesnego rozumienia dawnej obyczajowości. Bojarska poddaje jednak pewnej reinterpretacji pojęcie, które stało się synonimem purytanizmu, seksualnego stłumienia, dokonywanego w imię tradycyjnych wartości rodzinnych i moralności. W tym kontekście powinno się mówić o „albertynizmie", nie „wiktorianizmie", mówi bohaterka. Jej Królewska Mość w liście Toski jest zaciekłą i wyniosłą konserwatystką, ale jednocześnie przedstawiona jest jako żona wyczekująca (zwykle na próżno) pod drzwiami sypialni swojego męża, która nawet wiele lat po śmierci Alberta z czułością układa na posłaniu obok siebie jego garnitury. To miłośnica totalna, marzycielka, nieuleczalna romantyczka, która poddała się sile uczuć, zawierzyła im całkowicie, dała się zniewolić.

Jeśli kwintesencją wiktorianizmu jest sentymentalizm, Toska będzie definiować się właśnie w odniesieniu do niego:

> WKM, jestem SENTYMENTALNA. Jak ocukrzone łzy z kremem, jak opłakana sierocymi łzami melba, jak bita śmietana z rodzynkami, do której pieprznięto kilo soli, jak piosenka 1900 roku, taka jestem sentymentalna: płaczę na filmach, szlocham przy muzyce, wierzę w miłość, która spada na nas jak jastrząb z wysokiego nieba i łapie nas w swoje szpony (LO, 25).

Jak widać, nie jest to wcale „lukierkowy" sentymentalizm, lecz danie dwusmakowe, słodko-słona mieszanka i jednocześnie drapieżna siła, która bierze w posiadanie. Toska w nią chce wierzyć, poszukuje jej, może nie obsesyjnie, ale

jednak z coraz większą niecierpliwością. Trudno oprzeć się wrażeniu, że powracający trop wiktoriański jest tu potraktowany ironicznie (i autoironicznie): bohaterkę Bojarskiej z jeden strony wiktorianizm fascynuje, z drugiej – zachęca do prowokacji i przekory.

Toska prowadzi bardzo aktywne życie seksualne, spotyka się z wieloma mężczyznami (i nie tylko), bywa, że na jedną noc, traktuje seks w sposób mało romantyczny, choć niekoniecznie instrumentalny. Jest zwykle czyjąś kochanką, i tak jest jej wygodnie. Po prostu lubi się kochać, a czasem tylko ma na to ochotę, chce spróbować, nie odmawia, choć nie zawsze przeżywa przy tym jakąś wielką przyjemność. Potrafi ją odróżnić od miłości i, co ważniejsze, nawet gdy doświadcza rozczarowań, nie żałuje, nie czuje się winna. To zaś wydaje jej się sednem wiktorianizmu – obarczenie kobiety odpowiedzialnością za wszystko dobre czy złe (to częściej), które może ją spotkać na tym polu.

Wiktorianizm to jednak również określony stosunek do małżeństwa, rodziny i związków, w którym nie ma większego nieszczęścia, niż zostać kobietą porzuconą przez mężczyznę, nie wyjść za mąż, nie mieć dzieci, domu i talentu do gotowania. Tak właśnie myśli Najlepsza Przyjaciółka Ewa – superwiktorianka, która nie cofnie się przed niczym, aby wcielić w życie swój (jedyny właściwy) przepis na szczęście. To chyba najbardziej antypatyczna postać w tej powieści, pozbawiona jakichkolwiek skrupułów w drodze do zdobycia mężczyzny, choć jednocześnie głupia, żałosna i straszna. Nie umie wyobrazić sobie innego scenariusza niż zajęcie miejsca żony (koniecznie legalnej) wychwalającej uroki domowego ogniska.

Toska będzie próbowała wejść w ten schemat, doceniając jego zalety (osławione poczucie bezpieczeństwa, stabilizacji itd.) – to nic, że partner jest z lekka nudnawym, sfrustrowanym aktorem po czterech małżeństwach, który sam potrzebuje domowego ciepła, by czuć się bezpiecznie. Innego jastrzębia nie będzie i jeśli prawdziwa miłość istnieje, to może przynieść śmierć (jak w przypadku jej brata Alka), a Toska niewątpliwie chce żyć. I dlatego zrezygnuje ostatecznie z małżeństwa, a próbując wyjaśnić przyczyny tej nieracjonalnej (w jej sytuacji życiowej) decyzji, przytacza narzeczonemu opowiastkę George'a Bernarda Shawa (notabene ulubionego pisarza) z książki zatytułowanej *Istota ibsenizmu*. Na bezludnej wyspie znalazło się tysiąc wołów, z czego większość żyje normalnie, czyli tradycyjnie, rozmnażając się, zakładając rodziny itd., zaś mniejszość, choć uważa, że wszystko to obrzydliwy obowiązek i moralna powinność, jeszcze silniej pcha się „w te małżeństwa, bachory, kretyńską pracę, spowiedź wielkanocną" (LO, 273). Pozostaje jeden wół, który patrzy prawdzie w oczy i mówi – wypisuję się z waszych instytucji i rytuałów, dajcie mi żyć po swojemu „i tak wam się ta cholerna ludzkość zreprodukuje, po co wam te druty kolczaste" (LO, 275). Kto zabije dziwaka? – pyta Toska swojego niedoszłego męża. – Ta potężna mniejszość.

> Cała nasza udręka, nasze zmarnowane życia, wysiłki naszych poetów, co to zgrzytając zębami i rzygając po kątach, pisali, a pisali wiersze o miłości… wszystko to miałoby pójść na marne? Ukrzyżować go, ukrzyżować realistę! (LO, 267)

Narzeczony nie rozumie jednak sensu tej historii, Toska odda go w ręce prawdziwej wiktorianki, swojej Najlepszej Przyjaciółki Ewy, sama aranżując jego zdradę. Następnie zamyka się w domu, zakłada masywne buty i tańczy demoniczny taniec do dźwięków swojej ulubionej Piosenki Przewodniej:

> These boots are made for walking
> And that's just what they'll do
> For these boots, these boots are gonna walk all over you
> Are you ready, boots? Start walking!!!

Tak śpiewa Nancy Sinatra, gdy tymczasem Toska Misztal na tablicy motywacyjnej („margines prywatności" w korporacyjnym slangu) nad biurkiem w pracy wiesza manifest dziewiętnastowiecznego rosyjskiego nihilisty Nieczajewa:

> REWOLUCJONISTA ZRYWA WSZELKI ZWIĄZEK ZE ŚWIATEM CYWILIZOWANYM; JEŚLI OBCUJE Z NIM, TO TYLKO PO TO, ŻEBY GO ZNISZCZYĆ. […] REWOLUCJONISTA GARDZI OPINIĄ PUBLICZNĄ, GARDZI OBECNĄ MORALNOŚCIĄ SPOŁECZNĄ, NIENAWIDZI JEJ WE WSZYSTKICH JEJ PRZEJAWACH… JEDYNYM MARZENIEM REWOLUCJONISTY JEST NISZCZENIE BEZ MIŁOSIERDZIA I LITOŚCI (LO, 358).

Ku zaskoczeniu Toski zamiast zwolnienia, otrzymuje tydzień wolnego, żeby podreperować nerwy. Jej bunt zostaje zneutralizowany dzięki nowoczesnej grze w ironię. „Dziewiętnasty wiek? […] To takie stare? Serio? Myśmy myśleli…" (LO, 361) – korporacyjny mechanizm wyciszania napięć, które mogłyby zniszczyć system, zadziałał. Wydaje się, że w powieści Bojarskiej wszystko kończy się jak należy, czyli szczęśliwie i zgodnie z gatunkową konwencją – nawet po zażyciu 79 proszków nasennych niedoszła rewolucjonistka budzi się nazajutrz, ponieważ tabletki okazały się „oszukane". „No, teraz spokojnie pomyślę, co dalej zrobić z tym tysiącleciem" (LO, 363) – mówi do siebie Toska.

Wiele wskazuje na to, że *List otwarty do królowej Wiktorii* jest powieścią popularną, która miała przypominać nieco *Dziennik Bridget Jones*. Podobny jest zarówno typ bohaterki – współczesnej singielki, może nieco zagubionej, nieporadnej, popełniającej mnóstwo zabawnych gaf, ale jednak należącej do aktywnych kobiet klasy średniej, które marzą o wielkiej miłości. Również schemat fabularny oparty na sekwencji wzlotów i upadków protagonistki, rozwijających akcję w stronę pozornej katastrofy i szczęśliwego finału, nasuwa skojarzenia z powieścią Helen Fielding. A jednak zbyt wiele jest tu sygnałów ironii, by uznać tę powieść za realizację gatunku. To raczej pastisz powieści popularnej lub nawet persyflaż. Motyw wiktoriański oraz anachroniczna konwencja powieści epistolograficznej psują tutaj efekt nowoczesności. Toska, choć ma się

wydawać kobietą taką jak ty, jest jednocześnie inteligentką, której zdarza się zamanifestować swoją wyższość (wiedzę!) wobec mężczyzn i koleżanek. Będąc wykształconą, obdarzoną gustem kobietą, okazuje się koneserką drogich i kiczowatych torebek sygnowanych nazwiskiem Moniki Lewinsky o „bajecznych" nazwach: „Blue Diamond", „Electric Cat" czy „Bohemian Baroque". W pracy, co prawda, otaczają ją mało sympatyczne osoby, toczy Toska boje z redaktorami naczelnymi (płci obojga), sama jednak nie pozostaje nikomu dłużna. Potrafi być złośliwa, mściwa, pogardliwie odnosi się do ludzi, ocenia, czasem lekceważy innych. Jej nieuporządkowane życie osobiste (zwłaszcza seksualność) nie jest tu następstwem pechowych zbiegów okoliczności, pomyłek i braku zdecydowania, ale raczej rezultatem świadomych wyborów bohaterki, która chce żyć po swojemu. Choć Bridget Jones nie była pozbawiona wad, Toski Misztal na pewno nie da się po prostu lubić.

Jeśli wątek romansowy jest istotnym elementem fabuły *Listu otwartego*, to cóż z niego wynika? Miłość, małżeństwo, dzieci – to nic, bez czego nie możesz się obejść. Nie muszę być jak ta bycza filisterska „większość" realizująca schemat życia w stadzie – myśli Toska, ale wie, że wystrzegać należy się przede wszystkim tej rzekomo „idealistycznej" mniejszości, fanatyków moralności przeświadczonych o swojej słuszności. To oni bowiem najgłośniej domagają się ukrzyżowania wszystkich dezerterujących z jedynie poprawnego scenariusza życia – scenariusza, który zwłaszcza kobietom mówi, że mogą być szczęśliwe tylko „we dwoje".

Jeśli realia powieści budują obraz pewnej nowoczesności, to jest on przeinaczony. Miejskie przestrzenie, lotniska, restauracje, szklane wieżowce, modny apartament *à la* Ivanka Trump jako proponowany w polskiej prasie kolorowej wzór życia dla kobiety klasy (ledwie) średniej – wszędzie dostrzec można ironicznie przerysowane fetysze polskiej popkultury lat 90. – fetysze „zachodniości" czy konkretniej „amerykańskości". Tym silniej uwidacznia się kontrast między wielkomiejskim marzeniem a losami powieściowej bohaterki, która wyjeżdżając w podróż służbową, zostaje okradziona, przez kilka dni chodzi po Londynie zupełnie głodna, żebrząc od krisznowców darmowe porcje bananów z orzechami i zabijając po nocach pluskwy w domach gościnnych polskiej ambasady. To parodia zabawnych gaf, które tak ocieplały wizerunek Bridget Jones – w powieści Bojarskiej wzbudzają raczej nieprzyjemne uczucie niesmaku i niechęci do Toski. Finansowe „niedoinwestowanie" kobiet czyni je szczególnie podatne na zależność zarówno w sferze osobistej (od mężczyzny czy raczej romantycznego mitu małżeństwa), jak i zawodowej (od szefa/szefowej). Ujawniana tu ekonomiczna podszewka relacji międzyludzkich niszczy piękną baśń o księżniczce i księciu żyjących długo i szczęśliwie w królestwie kapitału.

Wprowadzenie do nowoczesnego świata korporacji postaci rosyjskiego nihilisty Nieczajewa oraz iście feministyczna rewindykacja patriarchalnego motywu „tańczących butów" – to wyraźne oznaki „nieposłuszeństwa" Toski,

ale i autorki tej powieści. W końcu w baśniach czerwone pantofle były zwykle „straszakiem" dla niepokornych, egoistycznych, żądnych władzy kobiet, które musiały tańczyć do upadłego, aż ich pycha została przykładnie ukarana[413]. W tej powieści są one z kolei oznaką wybranej przez bohaterkę niezależności, jej spełnionym marzeniem o życiu wyłącznie dla siebie.

Rzeczywistość, którą Bojarska stworzyła w *Liście otwartym do królowej Wiktorii*, jest rzeczywistością sparodiowaną, lecz w nieoczywisty sposób. To nie tyle wyrazista atakująca satyra, ile ironiczny, złośliwy persyflaż wobec gatunku powieści kobiecej czy popularnej. Nie znajdziemy takiego przekrzywienia w *Pudełku z zapałkami* Grażyny Plebanek, książce, która wygrała w konkursie na polski *Dziennik Bridget Jones*. A mimo to, wnioskując z kilku internetowych wypowiedzi czytelniczek amatorek, powieść Bojarskiej była odbierana tak, jakby próbowała naśladować powieściowy świat Helen Fielding. Gra z literacką konwencją przestała być czytelna. Czy można z tego wyciągnąć wniosek, że tak jak bunt Toski Misztal został zneutralizowany przez korporacyjny zarząd z poczuciem humoru, tak też ironiczna przewrotność persyflażu została rozbrojona przez kulturę masową, która spieniężyła przekorę, zacierając różnicę między tym, co krytyczne, i tym, co umacniające stereotyp?

Nie wiem, czy zamierzenie lub nie, lecz Bojarskiej udało się stworzyć artystycznie przekonujący model powieści, o jakiej marzyła Przybyszewska – popularnej w warstwie fabularnej, ale niepopularnej (to jest buntowniczej) w treści. Cóż z tego jednak, literatura nie obroniła się sama. Dla jednych zbyt popularna, romansowa, dla drugich zbyt inteligencka, ironicznie zdystansowana – w rezultacie Bojarska trafiła w próżnię, w której nadal odbija się echem skandal jej pisania.

[413] O „czerwonych trzewikach" pisała w jednym z rozdziałów C. Pinkola-Estes, *Instynkt samozachowawczy: rozpoznawanie wnyków, pułapek i zatrutej przynęty*, [w:] tejże, *Biegnąca z wilkami. Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001, s. 236–274.

KOBIECY KLASYCYZM, CZYLI SZUKANIE PRZEŚWITÓW

Irena Krzywicka, Maria Dąbrowska, Stanisława Przybyszewska, Anna Bojarska – to pisarki, które z trudem znalazłyby się we „wspólnym pokoju", i historia literatury ma niewiele do powiedzenia na temat łączących je relacji. W moim przekonaniu jest jednak kilka nieoczywistych powiązań między ich projektami literackimi, które można wydobyć dzięki pojęciu kobiecego klasycyzmu. Jego rozumienie dookreślałoby właśnie to, co łączy te tak różne od siebie autorki.

Po pierwsze, widoczne w twórczości Dąbrowskiej, Krzywickiej, Przybyszewskiej czy nawet Bojarskiej zmagania z trudnym do zaakceptowania dziedzictwem romantyzmu, zwłaszcza w jego polskiej odmianie: romantyczne „ja", które subiektywnie podporządkowuje sobie świat i narodowe mity męczeństwa, upatrujące w kobiecie raczej piękną ofiarę, uwodzący symbol niż sprawczy podmiot. To również odrzucenie młodopolskich wzorców tworzenia (ekspresyjnego, wylewnego, stawiającego na emocje, nie intelekt) i nawiązanie łączności z nieco starszymi, pozytywistycznymi i europejskimi tradycjami prozy realistycznej. Nie wyklucza to jednak innowacyjności i poszukiwania zupełnie nowych, awangardowych form widzenia i mówienia o świecie. Łączące się z tym rozmaite poetyki oszczędności, przezroczystości, samoograniczenia czy intencjonalnej sztuczności można by wówczas potraktować nie w kategoriach represji czy stłumienia, lecz jako techniki stwarzania siebie i twórczego sprawczego podmiotu nowoczesności.

Po drugie, w kobiecy klasycyzm wpisane byłoby występowanie przeciwko literackiemu mitowi natchnienia i podkreślanie kluczowej w procesie twórczym roli pracy (intelektualnej i warsztatowej), umożliwiającej przekształcenie rzeczywistości w tekst. W tym sensie Krzywicka, Dąbrowska, Przybyszewska i Bojarska byłyby „pszczelimi" pisarkami. W gruncie rzeczy nie są one jednak tak różne od „sióstr Arachne": konstruują, budują, przetwarzają, trudzą się nad materią, ale inaczej używają swojego ciała. Zdecydowanie nie chcą dać się przemienić w uwięziony we własnym ciele/pajęczynie/tekście owadzi podmiot. Chcą zachować kontrolę nad własnym ciałem (i tekstem), walczą zaciekle o prawo do jego stanowienia, używając osobistego doświadczenia jako narzędzia, a nie celu literackiego działania. Nie chcą pisać wyłącznie swoją płcią, ponieważ

widzą w tym rodzaj „kary", ograniczającego gorsetu nakładanego przez kulturę na kobiety. Nie chcą tracić głowy – czy musi to oznaczać wyparcie się ciała?

Po trzecie, w ten klasycyzm wpisana byłaby wiara – wiara w moc literatury, języka, sztuki, które pomagają zrozumieć świat. Tworzenie to przekuwanie się do tajemnicy istnienia, marzenie o dotknięciu prawdy istnienia, o zdobyciu wiedzy, zdarciu masek – nawet jeśli, jak w prozie Anny Bojarskiej, oddzielenie gry pozorów od rzeczywistości będzie już boleśnie niemożliwe. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że nawet sceptycyzmowi poznawczemu towarzyszy tu jednak wiara w literaturę i jej „sztuczność" (czy, jak u Krzywickiej, skonstruowaną naturalność), które ukazują najlepiej „jak się rzeczy mają". W XX i XXI wieku taka postawa twórcza może się wydawać anachroniczna, zaś mimetyzm tej twórczości – zaskakująco niewiarygodny. Z jednej strony naiwnie realistyczny, z drugiej pretensjonalnie sztuczny. Współgra on jednak z różnymi modelami zaangażowania: od przyjęcia postawy afirmująco-interwencyjnej (Krzywicka) przez krytycznie uczestniczącą (Bojarska) do ostrożnie zdystansowanej (Dąbrowska), a nawet aktywnie wycofanej (Przybyszewska). Niezaangażowanie może tu być formą niezgody na świat, w którym widzi się kłamstwo, nikczemność czy zwykłą grę iluzji. Pisarki, o których mówię – niczym urażone boginie sprawiedliwości, pełne gniewu i żalu – demaskują nieprawości, przestrzegają przed karą, a czasem nawołują do odwetu. Liczą się z tym, że niesie on ze sobą przemoc, ale wierzą także w moc oczyszczenia i uleczenia świata.

Po czwarte, kobiecy klasycyzm dowartościowywałby emancypującą i podmiototwórczą siłę racjonalności, nie sprowadzając jej jednak do uwielbienia dla kartezjańskiego królestwa *cogito*. Nie chodziłoby tu zatem o rozum, ale o mądrość, która czerpie z życia, jednocześnie wykraczając poza jego logikę. Szukanie harmonii i przekraczanie tego, co ludzkie, zastane, naturalne. Sięganie do nowoczesności i starożytności, by odnaleźć sposób na pogodzenie lub raczej zrównoważenie tego, co doświadczone i pomyślane, odczute i zrozumiane. W przypadku piszących kobiet to także potrzeba fizycznej siły, która sama w sobie jest czymś moralnie obojętnym: ani dobrym, ani złym. Po przemoc mogą sięgnąć silni i słabi, kobiety i mężczyźni. Lecz bezbronność, brak siły, nie jest tu żadną cnotą. Choć czasem są ze sobą poróżnione, Krzywicką, Dąbrowską, Przybyszewską i Bojarską łączy jedno: nie uprzywilejowują one doświadczenia krzywdy, nie gloryfikują słabości, choroby, poniżenia, bezradności – wręcz przeciwnie, to z nich rodzi się przemoc, samozniszczenie. Stąd też tylko emancypacja od słabości może przywrócić ludziom utraconą godność. Nie chcą one świata niemądrego, świata głupców, boją się mroku, dostrzeganego zarówno w człowieku, jak i w kulturze, którą stworzył. Niewątpliwie inaczej określały one, czym jest „wrażliwość społeczna", ale wszystkie opierały się na wierze w etyczną wartość „rozumowości". Nie wyparły się całkowicie jej „nieracjonalnego" (biologicznego, instynktownego, metafizycznego czy sentymentalnego), lecz przestrzegały przed ich idealizowaniem i uprzywilejowaniem. Czy nie

miało znaczenia to, że (poza Bojarską) należały one do pierwszego pokolenia emancypantek, które poczuły się wreszcie wolne od rozmaitych tradycyjnych definicji kobiecości – w delikatnej kruchości kobiecego ciała upatrujących znaku różnicy seksualnej?

Wydaje się, że wszystkie razem pozwalają lepiej odczytać pewne przesunięcia na literackiej mapie XX wieku, ujawniając nieoczywiste związki. W polskiej tradycji przez chwilę to właśnie Dąbrowska stała się tym „nowym klasykiem", o którym Krzywicka marzyła, że usunie w cień romantyków. Z kolei grunt pod sukces *Nocy i dni* mógł być przygotowany dzięki temu, że tory polskiej literatury zostały przekierowane (językowo i tematycznie) w stronę codzienności za sprawą propagatorów „życia świadomego". Również kulturalizm i mentalizm Przybyszewskiej, choć z pozoru tak dalekie od „naturalizmu" Krzywickiej, ufundowane zostały na wspólnej im wizji racjonalizacji natury, seksualności i cielesności. Pomysł na stworzenie artystycznie niebanalnej i światopoglądowo niekonserwatywnej powieści popularnej, jaki próbowała zrealizować w prozie autorka *Sprawy Dantona*, znalazł swoje odbicie w twórczości Anny Bojarskiej.

Nowoczesna twórczość bohaterek tej książki przybrała od początku jakby „uklasycznioną pozę"[414]: zawsze trochę „nie na czasie", trochę spóźniona, trochę nieaktualna. Uwikłana w antynomie, które chce przezwyciężyć. Ateny na zawsze splecione w uścisku z Arachne (a może zupełnie odwrotnie?), podwójne i jakoś dziwnie osamotnione. Czy zdawały sobie sprawę z ograniczeń własnej perspektywy, która nazbyt często wydawała im się obiektywnie prawdziwa, a więc słuszna? Czy ich projekty literackie – dziś zapomniane, odłożone do lamusa, trącące myszką – przepadły, bo brakowało w nich wyczucia tego, dokąd będzie zmierzać literacka późna nowoczesność. A może problem tkwił gdzie indziej: w polityce, która uderzyła w XX wiek z całym impetem, oraz ekonomii, która uczyniła wszelkie subwersje częścią wielkiego mechanizmu wymiany? Czy od tej pory każda wiara w postęp, racjonalność, cywilizację nie stała się podejrzana, zaś marzenie o wykorzystaniu kapitału na przekór kapitalizmowi nie zostało uznane za naiwne bądź cyniczne?

Atena i Arachne pozostają ze sobą w twórczym dialogu, w poróżnieniu, ale i przeplocie. Są inne, ale i podobne. Często zamieniają się miejscami. Jak Velázquez i jak Elena del Rivero chciałam zatrzymać mit w tym miejscu, w którym obie bohaterki w napięciu pochylają się nad swoimi gobelinami. To moment równowagi. Wiem, co stało się później, i wiem, że dokonałam ryzykownego przesunięcia perspektywy. Gdyby jednak nie ono, nie zobaczyłabym w micie Arachne niczego innego niż tylko opowieści o „instytucjonalnie uprawianej przemocy".

[414] „Nowoczesność uklasyczniona" – takiego zwrotu użyła G. Borkowska w konferencyjnej dyskusji, mówiąc o filozofii życia i pisania Marii Dąbrowskiej. Zob. G. Borkowska, *Marii Dąbrowskiej kompozycja istnienia i abdykacja z życia*, [w:] *Roz-czytywanie Dąbrowskiej*, dz. cyt.

BIBLIOGRAFIA

Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

Araszkiewicz A., *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 2015.

Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.

Bakke M., *Transhumanizm – człowiek to za mało*, [w:] tejże, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.

Ballestra-Puech S., *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève 2006.

Banot A., *W rytmie księżyca. Problemy tożsamości kobiecej w twórczości Marii Kuncewiczowej*, Bielsko-Biała 2016.

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, 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., *Orzeszkowa i sprawa Antygony*, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012.

Borkowska G., *Powolne zasłanianie zwierciadeł*, „Wielogłos" 2011, nr 2.

Bratu Hansen M., *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego: klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.

Brown J., *Minerva, Arachne and Marcel*, „Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal", 1.04.2003, http://toutfait.com/minerva-arachne-and-marcel/ [data dostępu: 12.07.2016].

Burek T., *Odmiany i rozbieżności wielkiej krytyki*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.

Burzyńska A., *Feminizm*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.

Burzyńska A., *Performans tekstualny*, [w:] tejże, *Dekonstrukcja, polityka, performatyka*, Kraków 2013.

Büthner-Zawadzka M., *Troska jako zaangażowanie. Kwestia kobieca w wybranych nowelach Marii Konopnickiej*, [w:] *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?*, red. E. Ziętek-Maciejczyk, P. Cieliczko, Warszawa 2006.

Büthner-Zawadzka M., *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, Warszawa 2014.
Byatt S., *Arachne*, „The Threepenny Review" 1999, nr 78.
Calvino I., *Ovid and Universal Contiguity*, [w:] tegoż, *Why We Read Classics?*, przeł. M. McLaughlin, Boston 2004 (wyd. I: 1991).
Cixous H., *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
Czermińska M., *O dwuznaczności sytuacji ofiary*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011.
Daly M., *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*, wyd. II, Boston 1990.
Densmore D., *O celibacie*, przeł. T. Hołówka, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. T. Hołówka, Warszawa 1982.
Dufrat J., *Kobiety w kręgu lewicy niepodległościowej. Od Ligi Kobiet Pogotowia Wojennego do Ochotniczej Legii Kobiet (1908–1918/1919)*, Toruń 2002.
Eagleton T., *Dyskurs a ideologia*, przeł. A. Czarnacka, „Lewą Nogą" 2005, nr 17.
Feminizm a lewica, czyli kobiety żyją w PRL-u. Dyskusja z udziałem Bożeny Umińskiej, Agaty Araszkiewicz, Agnieszki Graff, Teresy Oleszczuk, Kazimiery Szczuki, Kingi Dunin, „Res Publica Nowa" 2000, nr 1.
Filipowicz H., *Przeciw „literaturze kobiecej"*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
Fulińska A., *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.
Galant A., *Feministycznie o historii literatury i zwrocie kulturowym. Przypisy do dwóch projektów*, [w:] *Fifteen Shades of Polish Feminism. Literature, Culture and Gender Discourses in Polish Academia*, red. U. Chowaniec, M. Świerkosz, „Women Online Writing Journal" 2014, nr 3.
Gawin M., *„Wpadnij do Ziemiańskiej!". O konflikcie między socjalistami a „Wiadomościami Literackimi" w latach trzydziestych*, „Res Publica Nowa", styczeń–luty 2000.
Gilligan C., *Koncepcja „ja" i moralności*, [w:] tejże, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2015.
Girst T., *Elena del Rivero and Marcel Duchamp: Les Amoureuses* (with an excerpt of an essay on the artist by Rita Gonzales), „Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal" 2002, nr 4, http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/ArtandLiterature/elena/elena.htm.
Glensk U., *Historia słabych. Reportaże i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Warszawa–Kraków 2014.
Gładziuk N., *Atena Polias*, [w:] tejże, *Omphalos, czyli pępek świata. Płeć jako problem filozofii politycznej Greków*, Warszawa 1997.
Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wyd. V, Warszawa 1992.
Hadot P., *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. P. Domański, Warszawa 1992.
Hartman G., *The voice of shuttle: language from the point of view of literature*, [w:] tegoż, *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958–1970*, Yale 1970.
Heilbrun C., *What was Penelope unweaving*, [w:] tejże, *Hamlet's Mother and Other Women*, New York 1990.
Hillis Miller J., *Ariadne's broken woof*, „Georgia Review" 1997, nr 31.

Homans M., *Bearing the Word*, Chicago 1986.
Huizinga J., *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.
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).
Iwasiów I., *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Szczecin 2013.
Iwasiów I., *Kobiecość jako postzależność. Uwagi wstępne na temat konwersji metodologii*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011.
Janion M., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, [w:] N. Müller, *Bo to jest w miłości najstraszniejsze*, przeł. A. Buras, Warszawa 2004.
Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
Jaworski M., *Rewersy nowoczesności, Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009.
Jo-Bonnet M., *Związki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1997.
Johnson J.W., *That neo-classical bee*, „Journal of the History of Ideas" 1961, nr 2.
Johnson M.T., *Asexual and autoerotic women: Two invisible groups*, [w:] H.L. Gorchros, J.S. Gochros, *The Sexually Oppressed*, New York 1977.
Karwowska B., *„Kult ofiary" w oczach polskich emigrantek a „kult ocaleńca" w refleksji krytycznej na temat dyskursów wyzwoleńczych*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011.
Kłosińska K., *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.
Kłosińska K., *Kobieta autorka*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
Kobiecość rozpisana na role. O niewystarczalności kulturowego imaginarium, języku presymbolicznym, literaturze kobiecej i seksualnym continuum z Grażyną Borkowską rozmawia Agnieszka Mrozik, „Literacje" 2005, nr 2 (7).
Komendant T., *Testament Michela Foucault*, [w:] M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1995.
Kracauer S., *Panny sklepowe idą do kina*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
Krajewska J., *„Jazgot niewieści" i „męskie kasztele". Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010.
Krajewska J., *Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2014.
Kraskowska E., *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007.
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 niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, wyd. II, Poznań 2003.
Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
Lipking L., *Aristotle's sister. A poetics of abandonment*, „Critical Inquiry" 1983, nr 10.

Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4.
Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
Markowski M.P., *Reprezentacja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
Markowski M.P., *Rozumna rzeczywistość. Wprowadzenie do lektury Ericha Auerbacha*, [w:] E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.
Martínez Alfaro M.J., *A tapestry of riddling links: universal contiguity in A.S. Byatt's „Arachne"*, „Journal of the Short Story in English" 2005, t. 45.
McManus B., *Classics and Feminism: Gendering the Classics*, New York 1997.
Mencwel A., *Stanisław Brzozowski. Postawa krytyczna. Wiek XX*, Warszawa 2014.
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 2007.
Miller N.K., *Getting Personal. Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York–London 2013 (wyd. I: 1991).
Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992.
Mitosek Z., *Koniec mimesis?*, [w:] tejże, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
Mrozik M., *Nabokov, Sartre i literatura zaangażowana*, [w:] *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?*, red. E. Ziętek-Maciejczyk, P. Cieliczko, Warszawa 2006.
Nadana-Sokołowska K., *Związki kobiet* [hasło], [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka i in., Warszawa 2014.
Nałkowska Z., *Pisana rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie" 1926, nr 51/52.
Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995.
Paglia C., *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 1990.
Parandowski J., *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992.
Peyre H., *Co to jest klasycyzm?*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1985.
Putnam Tong R., *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, przeł. J. Mikos, B. Umińska, Warszawa 2002.
Przybylski R., *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
Rudaś-Grodzka M., *Powstańcy styczniowi i ich córki terrorystki*, [w:] *1863. Narodziny Nowej Polski*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, A. Wróbel, E. Serafin, Warszawa 2016.
Sendyka R., *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
Sikora T., *Uwikłan[ ] w postpłciowość*, [w:] *Postpłciowość? Praktyki i narracje tożsamościowe w ponowoczesnym świecie*, red. A. Banot, A. Barabasz, R. Majka, Bielsko-Biała 2012.
Spivak G.C., *Displacement and the discourse of woman*, [w:] *Displacement: Derrida and After*, red. M. Krupnick, Bloomington 1983.
Sporne postaci polskiej krytyki feministycznej po 1989 roku, red. M. Świerkosz, Gdańsk 2016.

Stokfiszewski I., *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?*, [w:] tegoż, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.
Szczuka K., *Prządki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] tejże, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2003.
Szumlewicz K., *Spokojny radykalizm Terry'ego Eagletona*, „Lewą Nogą" 2005, nr 17.
Świerkosz M., *Marianna*, [w:] *…czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2016.
Świerkosz M., *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014.
Tatarkiewicz W., *Piękno klasyczne. Piękno romantyczne*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982.
Turda M., *Nowoczesność i eugeniczne projekty udoskonalenia człowieka*, [w:] *Postęp i higiena* [katalog wystawy], red. A. Rottenberg, Warszawa 2014.
Weigle M., *Spiders and Spinsters. Woman and Mythology*, Albuquerque 1982.
Winterer C., *The Mirror of Antiquity: American Women and the Classical Tradition, 1750–1900*, Ithaca, NY 2007.
Wojda D., *Pszczoła i pająk: dwa modele mimesis*, „Kronos" 2010, nr 4.
Woolf V., *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Warszawa 1997.
Zawadzka A., *Dziewictwo* [hasło], [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, Warszawa 2014.
Zerilli L.M.G., *Machiavelli's sister: women and „The Conversation" of political theory*, „Political Theory", t. 19, nr 2, May 1991.
Ziomek J., *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, [w:] *Nowe problemy literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1988.

Irena Krzywicka

Bibliografia podmiotowa

Jazgot niewieści, czyli przerost stylu, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści" i „męskie kasztele". Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010.
Kontrola współczesności. Wybór międzywojennej publicystyki społecznej i literackiej z lat 1924–1939, wybór i oprac. A. Zawiszewska, Warszawa 2008.
Metafory i metatwory, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści" i „męskie kasztele". Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010.
Pierwsza krew, Warszawa 2008.
Sąd idzie, Warszawa 1998.
Teraz się nie umiera, Warszawa 2011.
Wielcy i niewielcy, Warszawa 2009.
Wyznania gorszycielki, Warszawa 2002.

Literatura przedmiotowa

Araszkiewicz A., *Inna inicjacja. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*, [w:] *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.
Baranowska A., *Koniec czwartkowych salonów*, [w:] tejże, *Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej*, Warszawa 1986.
Chowaniec U., *W poszukiwaniu Kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*, Kraków 2006.
Górnicka-Boratyńska A., *Prywatne jest publiczne. Życie świadome według Ireny Krzywickiej*, [w:] tejże, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin 2001.
Kaczor M., *Estetyka słowa w twórczości reportażowej Ireny Krzywickiej (na przykładzie zbioru reportaży „Sąd idzie")*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004.
Nasiłowska A., *Życie świadome i nieświadome*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4.
Samson H., *Kobieta przeciw*, [w:] I. Krzywicka, *Pierwsza krew*, Warszawa 2008.
Tuszyńska A., *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999.
Zawiszewska A., *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2010.

Maria Dąbrowska

Bibliografia podmiotowa

Dzienniki 1914–1965 w 13 tomach. Pierwsze pełne wydanie w 13 tomach (bez opracowania edytorskiego) pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Drewnowskiego, t. 13, Warszawa 2009.
Korespondencja Marii Dąbrowskiej i Anny Kowalskiej, oprac. S. Chwedorczuk, „Dialog" 2010, nr 10.
Noce i dnie (opracowanie krytyczne), Warszawa 2013.
Pisma rozproszone, t. 1 i 2, red. E. Korzeniewska, Kraków 1964.
Rozdroże: studium na temat zagadnień wiejskich, *Moja odpowiedź: refleksje nad polemiką z „Rozdrożem"*, Warszawa 2009.

Literatura przedmiotowa

Borkowska G., *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, Kraków 1999.
Borkowska G., *Zaczarowana królewna. U źródeł publicystyki społecznej Marii Dąbrowskiej*, „Teksty Drugie" 2005, nr 6.
Chudoba E., *Maria Dąbrowska*, [w:] tejże, *Literatura i homoseksualizm. Zarys problematyki genderowej w kanonicznych tekstach literatury światowej i polskiej*, Kraków 2012.

Chyra-Rolicz Z., *Kobiety do spółdzielni. Liga Kooperatystek w Polsce 1935–1944*, „Nowy Obywatel" 2011, nr 2.
Czachowska A., *Maria Dąbrowska w czyśćcu polemik*, „Twórczość" 2007, nr 5.
Drewnowski T., *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1981.
Drewnowski T., *Wyprowadzka z czyśćca. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*, Warszawa 2006.
Głębicka E., *Dąbrowska (nie)znana. Szkice*, Warszawa 2016.
Kowalska A., *Dzienniki, 1927–1969*, Warszawa 2008.
Kowalski J., *Babie lato*, „Dialog" 2010, nr 10.
Kraskowska E., *Maria Dąbrowska i Anna Kowalska*, [w:] *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011.
Mencwel A., *Rdzeń. Rzecz o postawie Marii Dąbrowskiej*, [w:] tegoż, *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997.
Rodak P., *Dzienniki Marii Dąbrowskiej: przygody człowieka etycznego*, „Kultura i Społeczeństwo" 2008, nr 1 [numer tematyczny pisma poświęcony *Dziennikom* Dąbrowskiej].
Skórczewski D., *Literatura jako kompensacja. Inteligencja* comprador *wobec dyskursu hegemonicznego (wstęp do teorii zjawiska*, [w:] *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013.
Skibiński C., *Papierowa segregacja. Stosunek Marii Dąbrowskiej do Żydów*, „Pamiętnik Literacki" 2015, z. 3.
Świerkosz M., *Arachne i Atena? Anna Kowalska i Maria Dąbrowska we wzajemnej lekturze dzienników*, [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015.
Świerkosz M., *Niezgoda i niezaangażowanie. Maria Dąbrowska i Stanisława Przybyszewska wobec problemów dwudziestolecia międzywojennego,* [w:] *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1944/45* [w przygotowaniu].
Świerkosz M., *Relacje zależności w „Dziennikach" Marii Dąbrowskiej*, [w:] *Autobiografie (po)graniczne*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2016.
Szydłowska J., *Nie tylko do szuflady: Maria Dąbrowska o Ziemiach Odzyskanych po 1945 roku*, „Ruch Literacki" 2014, nr 1.
Szymański W., *Maria Dąbrowska – uroki dworu*, „Arka" 1992, nr 42.
Tomkowski J., *W labiryntach „Nocy i dni"*, [w:] tegoż, *Don Juan we mgle*, Warszawa 2005.
Warkocki B., *Safona Kowalska*, [w:] tegoż, *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Warszawa 2013.

Stanisława Przybyszewska

Bibliografia podmiotowa

Cyrograf na własnej skórze, Gdańsk 2015.
Gorgonowa: ofiara zastępcza, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 4.
Kobieca twierdza na lodzie, [w:] J. Krajewska, *„Jazgot niewieści" i „męskie kasztele". Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010.

Listy, t. 1, red. T. Lewandowski, Gdańsk 1978.
Listy, t. 2, red. T. Lewandowski, Gdańsk 1983.
Listy, t. 3, red. T. Lewandowski, Gdańsk 1985.
Materiały archiwalne w Archiwum PAN, Oddział Poznań, sygn. P-III-52a.

Literatura przedmiotowa

Bojarska A., *Andrée Lynne (Proza Stanisławy Przybyszewskiej)*, „Przegląd Humanistyczny" 1978, nr 11.
Brandt M., *„Czujesz się skreślona i chcesz się ocalić". Powieść autobiograficzna Stanisławy Przybyszewskiej*, [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, K. Cierzan, P. Biczkowska, Kraków 2011.
Filipiak I., *Atena*, [w:] *Program przedstawienia „Stacha" Anny Schiller*, Łódź 2001.
Graczyk E., *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Warszawa 1994.
Helsztyński S., *Citoyenne Przybyszewska*, [w:] tegoż, *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969.
Helsztyński S., *Stasia*, [w:] *Dobranoc, miły książę. Ludzie, prace, wspomnienia*, Warszawa 1971.
Ingdahl K., *A Gnostic Tragedy. A Study in Stanisława Przybyszewska's Aesthetics and Works*, Stockholm 1997.
Janion M., *Transgresje*, t. 3: *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.
Kolińska K., *Sprawa Stasi*, [w:] tejże, *Tajemnice na sprzedaż*, Warszawa 1968.
Kosicka J., Gerould D., *A Life of Solitude. A Biography Study with Selected Letters*, Evanston 1989.
Koziołek R., *Kto jeszcze umrze przez Robespierre'a?*, [w:] tegoż, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2015.
Magnone L., *„Święty Charlie Chaplin". Wpływ doświadczeń kinematograficznych na prozę Stanisławy Przybyszewskiej*, [w:] *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1944/1945* [w przygotowaniu].
Świerkosz M., *Doświadczenie, którego nie można nazwać. Narkotyki i choroba w listach Stanisławy Przybyszewskiej*, [w:] *Kobieta, literatura, medycyna*, red. A. Galant, A. Zawiszewska, Szczecin 2016.
Zechenter W., *Stasia. Wspomnienie w 30 rocznicę śmierci Stanisławy Przybyszewskiej*, „Kultura" 1965, nr 16.

Anna Bojarska

Literatura podmiotowa

Agitka, Warszawa 1990.
Czego nauczył mnie August, Warszawa 1995.

List otwarty do Królowej Wiktorii, Warszawa 2001.
Madonna Pekaesów, czyli wyznania czytelnika-samicy, Kraków 1988.
Siostry B. [wraz z Marią Bojarską], Warszawa 1996.
Zastrzelony jadłospis. Czyli trochę mitologii polskiej, Kraków 2004.

Literatura przedmiotowa

Balbus S., *Przedmowa,* [w:] A. Bojarska, *Agitka*, Warszawa 1990.
Czego nauczyła nas Bojarska, A. Graff, H. Janus, K. Szczuka w rozmowie, „Pełnym Głosem" 1996, nr 4.
Grzela R., *List otwarty do Anny B.* (blog krytyczny, wpis z 27 lipca 2011 roku), http://remigiusz-grzela.pl/?p=688 [data dostępu: 22.11.2016].
Horubała A., *Bojarska powróci!*, [w:] A. Bojarska, *Agitka*, Kraków 2016.
Iwasiów I., *Powieść w obiegach. Lata osiemdziesiąte i kontynuacje*, [w:] *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008.
Język prozy współczesnej. Rozmowa, „Literatura" 1999, nr 2.
Kariera Anny B. Z Anną Bojarską rozmawia Leszek Żuliński, „Literatura" 1996, nr 7–8.
Marzec L., *Twórcze siostrzeństwa i pisarskie sorobiografie*, [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015.
Nazywają mnie skandalistką. Z Anną Bojarską rozmawia Liliana Śnieg-Czaplewska, „Tygodnik Przegląd", 8 kwietnia 2002, http://www.tygodnikprzeglad.pl/nazywaja-mnie-skandalistka/.
Pisanie jako uczestnictwo. Z Anną Bojarską rozmawia Andrzej Bernat, „Nowe Książki".
Sem-Sandberg S., *Teresa*, przeł. I. Kowadło-Przedmojska, Wołowiec 2009.
Świerkosz M., *„Prywatne jest polityczne". Anna Bojarska i zapomniane korzenie politycznego pisarstwa kobiet*, [w:] *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011.
Żuliński L., *Człowiek człowiekowi siostrą*, „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 49.

INDEKS NAZWISK

Abramowski Edward 122, 157, 167, 171
Adereth Maxwell 128
Ahmed Sarah 194
Ajschylos 25
Anderman Janusz 264
Anderson Sherwood 224
Andrzejewski Jerzy 242
Araszkiewicz Agata 23, 52, 58, 100, 101, 105, 109, 169
Arce Pedro de 10
Artaud Antonin 216
Auerbach Erich 66, 93–97, 99
Augustyńska Stefania 182
Axer Maurycy 187

Babitz Eva 12
Bakke Monika 201, 202
Balbus Stanisław 242, 249, 267
Ballestra-Puech Sylvie 8
Balzak Honoriusz (Honoré de Balzac) 90, 91
Banasiak Bogdan 78
Banot Aleksandra E. 206
Baran Bogdan 95
Baranowska Agnieszka 52
Barlińska Helena 182, 183, 189, 198, 213, 215
Barthes Roland 22, 37, 66
Basiuk Tomasz 206
Bator Joanna 24
Bauman Zygmunt 61
Beauvoir Simone de 72, 101
Beethoven Ludwig van 162
Bénigne Bossuet Jacques 45
Bennet Iwi 182, 185, 190, 198, 202, 211, 215
Bereś Witold 137
Bernanos Georges 216
Bernat Andrzej 256
Białoszewski Miron 242
Bieńczyk Marek 156, 157
Biłas Wasyl 128
Binkowska Dagmara 193, 217
Bloom Harold 28, 138
Blumenfeld Stanisława 124, 136, 137, 155, 158
Boguszewska Helena 122, 146
Bogutówna Justyna 151
Bohuszewiczówna Maria 168
Bojarska Anna 13, 14, 31, 217, 218, 241–275, 277–279
Bojarska Maria 241, 243, 244, 246, 247, 265
Borkowska Grażyna 18–20, 22, 30, 120, 124, 126, 152, 158, 159, 169, 279
Borowy Julia 182, 184, 191
Boy-Żeleński Tadeusz zob. Żeleński-Boy Tadeusz
Boyé Edward 81, 166
Braidotti Rosi 15
Brandys Kazimierz 242
Bratu Hansen Miriam 220
Breiter Emil 88
Brodzka Alina 82
Broniewski Władysław 52
Brontë Charlotte 30
Brown Jonathan 10
Brzozowski Stanisław 82
Buckle Henry Thomas 162
Buras Alicja 41
Burek Tomasz 82
Burnetko Krzysztof 137
Burzyńska Anna 8, 18, 34

Büthner-Zawadzka Małgorzata 18, 30, 31, 58, 132
Butler Judith 205, 208, 257
Byatt Antonia Susan 8, 9, 11, 14, 38
Byrska Aleksandra 243

Calvino Italo 11, 12, 32
Campbell Joseph 26
Čapek Karol 216
Caturla María Luisa 10
Chmielowski Piotr 56
Chodorow Nancy 107
Chopin Fryderyk 162
Chowaniec Urszula 104–106
Chruszczyński Andrzej 100
Chwin Stefan 266
Chwistek Leon 217
Cieliczko Paweł 128
Cioch Agnieszka 275
Cixous Hélène 18, 19, 25, 107, 152
Cocteau Jean 216
Colette Sidonie-Gabrielle 143
Conrad Joseph 134, 145, 157, 179
Corneille Pierre 213
Cortázar Julio 260, 268
Curtius Robert 67
Cyceron (Marcus Tullius Cicero) 113
Czachowska Agnieszka 134
Czachowski Kazimierz 98, 99, 160
Czarnacka Agata 75
Czerska Tatiana 128
Czop Jerzy 154

Daniłyszyn Dymitr 128
Darwin Karol (Charles) 162
Dąbrowska Maria 13, 14, 31, 88, 119–176, 195, 210, 211, 266, 277–279
Dąbrowski Marian 155
Dekobra Maurice (właśc. Ernest Maurice Tessier) 218, 224, 269
del Rivero Elena 12, 13, 279
Densmore Dana 228
Derrida Jacques 24, 34
Dietz Mary 133
Diogenes 186, 188, 194
Domański Piotr 192
Dostojewski Fiodor 242
Drabble Margaret 14
Drewnowski Tadeusz 119, 122, 131, 134, 161, 162, 173
Drogoszewski Aureli 137
Drotkiewicz Agnieszka 26
Duchamp Marcel 10, 12, 13
Duda Maciej 56
Dufrat Joanna 131
DuGue Trapier Elizabeth 10
Dunin Kinga 52
Dziabaszewski Wacław 179, 193, 199, 204, 207–209, 215

Eagleton Terry 73, 75
Edelman Marek 137
Ehmke Paul 182
Eliot George 45, 61

Fielding Helen 273, 275
Fik Ignacy 81, 100, 166
Filip IV, król Hiszpanii 10
Filipiak (Morska) Izabela 46, 177, 265
Filipowicz Halina 22, 23
Fiłosofow Dmitrij 143
Flaubert Gustave 94, 146, 242
Foucault Michel 72, 78, 114, 183, 188, 189, 238
Freud Zygmunt (Sigmund) 66, 102
Frisch Max 267
Fulińska Agnieszka 36, 67

Gadamer Hans-Georg 95
Galant Arleta 138, 183
Gałczyńska Julia 170
Garlicka Zofia 137
Gary Romain 246
Gawin Magdalena 101
Gerould Daniel 179, 194, 216
Gide André 41, 44, 85
Giedroyc Jerzy 244
Gilber Sandra 30, 53, 54, 138, 163
Gilligan Carol 132
Girst Thomas 13
Glensk Urszula 111, 129, 131
Gładziuk Nina 26, 27
Głębicka Ewa 161, 170, 171
Głowiński Michał 103

Gochros Harvey 228
Gochros Jean 228
Goethe Johann Wolfgang von 41, 43, 69
Gojawiczyńska Pola 171
Gołębiewski Stefan 161
Gombrowicz Witold 102, 105, 110, 171, 181
Gonzales Rita 13
Gorgonowa Rita 113–115, 187
Gosk Hanna 135
Grabowski Janusz 96
Graczyk Ewa 179, 180, 186, 201, 218, 228
Graff Agnieszka 22, 52, 243, 249, 250
Graves Robert 26, 27
Grodzieńska Stefania 51
Grossek-Korycka Maria 57
Grydzewski Mieczysław 179, 209, 218
Grzela Remigiusz 242, 243
Grzymała-Siedlecki Adam 160, 161
Gubar Susan 30, 53, 54, 138, 163
Guyau Jean-Marie 133

Hadot Pierre 192
Haraway Donna 15
Harrison Jane Ellen 26–28
Hartman Geoffrey 22
Hartwig Julia 45, 222
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 96
Heilbrun Carolyn Gold 14, 17
Helsztyński Stanisław 177, 180, 217
Hempel Jan 76
Hen Józef 52
Herbert Zbigniew 41, 70
Herling-Grudziński Gustaw 161
Herod Wielki 27
Hezjod 26, 35
Hillis Miller Joseph 22
Hoffmann Wanda 124
Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 102
Hołówka Tadeusz 128, 228
Homans Margaret 55
Homer 8, 35, 213
Horacy 103
Horubała Andrzej 242, 253, 264
Hugo Victor 96
Huizinga Johan 194
Husserl Edmund 66
Hutnikiewicz Artur 172
Huxley William 162, 216

Illouz Eva 269
Ingdahl Kazimiera 192, 196, 212, 216
Irigaray Luce 23, 25, 107, 135
Irzykowski Karol 54, 57, 81–85, 87, 213
Iser Wolfgang 66
Iwasiów Inga 119, 128, 133, 170, 258
Iwaszkiewicz Jarosław 52

Jacobus Mary 30
James Henry 33
Janda Krystyna 241, 246
Janion Maria 40–42, 47, 66, 92, 171, 181, 183, 283, 288
Janus Hanna 243, 249, 250
Jaworski Marcin 76
Jeske-Choiński Teodor 55
Johnson James W. 36
Johnson Myra T. 228
Józewski Henryk 122, 123
Juan Pérez de Moya 9

Kaden-Bandrowski Juliusz 67, 104, 105, 144
Kafka Franz 238
Kamieńska Anna 7
Kandinsky Wassily 219
Kanfer Mojżesz 86
Kaniewska Bogumiła 244
Kant Immanuel 36
Karkoszka Henryk 264
Kartezjusz (właśc. René Descartes) 201
Kasprowicz Jadwiga 184
Kądziela Paweł 141
Kern Elga 182, 187
Kierczyńska Melania 171
King Martin Luther 256
King Stephen 271
Kisielnicka Maria 30, 31
Kłosińska Krystyna 8, 21, 22, 55, 56, 64
Kłosiński Krzysztof 8
Kociełło Wanda 124
Kofta Krystyna 246
Kohla Anna 26
Kolińska Krystyna 180

Kołaczkowski Stefan 143
Komendant Tadeusz 78, 238
Komornicka Maria (pseud. Piotr Włast) 181, 206, 208
Konieczny Jacek 269
Konopnicka Maria 30, 57, 58, 132
Konwicki Tadeusz 242, 264
Korzeniewska Ewa 171
Kosicka Jadwiga 179, 194, 216
Kosofsky Sedgwick Eve 123, 251
Kossak-Szczucka Zofia 263
Kostkiewiczowa Teresa 103
Kotarbiński Tadeusz 131
Kowadło-Przedmojska Irena 239
Kowalska Anna 120, 122–125, 127, 136, 138–143, 159, 244
Kowalski Jerzy 120, 133, 144, 147, 172
Kozicka Dorota 161
Koziołek Ryszard 185
Kracauer Siegfried 220
Krajewska Joanna 53, 54, 57–59, 61, 64, 67, 68, 71, 73, 74, 79, 80, 82, 84, 87, 88, 100, 149, 150, 209
Kraskowska Ewa 30, 58, 63, 135, 244
Kristeva Julia 25, 106
Kruczkowski Leon 52
Krupnick Mark 24
Krzeczkowski Henryk 26
Krzywicka Irena 13–15, 31, 45, 51–117, 129, 137, 144, 145, 147, 148, 166, 169, 188, 205, 209–211, 221, 232, 242, 277–279
Krzywicki Adam 53
Krzywicki Andrzej 107
Krzywicki Ludwik 137
Krzywicki Piotr 137
Krzyżanowski Julian 161
Kubacki Wacław 151
Kuncewiczowa Maria 57, 59, 61, 62, 64, 65, 71, 92, 96, 99, 142, 209
Kurecka Maria 194
Kuroń Jacek 241, 243, 249
Kuryluk Ewa 26
Kuźniak Marta 28

Lagerlöf Selma 206
Lam Andrzej 57, 82, 83
Lande Jerzy 131
Landman Adam 96
Leśmian Bolesław 89, 146
Lewandowski Tomasz 177, 181–183, 192, 209, 218
Lewinsky Monica 274
Louÿs Pierre 227
Lutosławski Józef 130
Lynne Andrée zob. Przybyszewska Stanisława

Łebkowska Anna 18
Łempicka Tamara 222
Łomnicki Tadeusz 243

Machiavelli Niccolò 263
Maciąg Włodzimierz 171
Magnone Lena 30, 219, 220
Majewski Tomasz 220
Majka Rafał 206
Maleszka Lesław 264
Maleszyński Dariusz Cezary 36
Mann Thomas 170, 182, 195, 200, 216
Marek Aureliusz (Marcus Aurelius Antoninus) 188
Markiewicz Henryk 40, 172
Markowski Michał Paweł 8, 35, 38, 65, 66, 76, 89, 93–96, 146, 147, 150
Martínez-Alfaro María Jesús 8
Marynia, gosposia Ireny Krzywickiej 137
Marzec Lucyna 244, 245, 265
Matuszewski Krzysztof 78
Mauriac François 216
McLaughlin Martin 12
Meinhof Ulrike 253, 255, 257
Melcer Wanda 115
Mencwel Andrzej 135, 172
Michnik Adam 241, 243, 244, 249
Miciński Tadeusz 222
Mickiewicz Adam 70, 162, 165
Mikos Jarosław 132
Miller Jan Nepomucen 80, 81
Miller Nancy K. 8, 14, 17, 18, 20–25, 30, 32–34, 38, 39, 42, 46, 56, 63, 66, 249
Millett Kate 256
Miłosz Czesław 76, 120
Minkiewicz Stefania 125

Mischel Josef Heinz 195
Mitosek Zofia 36, 99
Mochnacki Maurycy 37
Modrzejewska Helena 241
Moi Toril 30
Molier (właśc. Jean-Baptiste Poquelin) 126, 213, 265
Monroe Marilyn 51
Montaigne Michel 94
Moraczewski Wacław 183
Morstin Ludwik Hieronim 67, 74, 88, 98, 130
Mortkowicz Janina 142
Morzycka Faustyna 168
Mosdorf Jan 130
Mrozik Maciej 128
Müller Nicole 41
Muszałówna Kazimiera 124

Nabokov Vladimir 128
Nadana-Sokołowska Katarzyna 138
Naglerowa Herminia 67
Nałkowska Zofia 19, 54, 57, 67, 87, 120, 124, 142, 143, 145, 146, 150–153, 161, 170, 171, 266
Nasiłowska Anna 18, 52
Niedziałkowski Mieczysław 81
Nitsch Roman 137
Noddings Nel 132
Norwid Cyprian Kamil 70
Nowak Samuel 40
Nowakowski Marek 264
Nurowska Maria 246
Nycz Ryszard 35, 76

Okopień-Sławińska Aleksandra 103
Oleszczuk Teresa 52
Ortega y Gasset José 144
Ortwin Ostap 68
Oryszyn Zyta 244
Orzeszkowa Eliza 19, 20, 49, 54, 55, 57, 58, 88, 92, 94, 97, 101, 147–151, 161, 165, 169, 228
Otto Wojciech 220
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 7–12, 14, 22–25, 31, 35, 37, 38, 48, 63, 66, 138

Paglia Camille 28, 248
Pająk Aniela 177, 178, 180
Pająk Stanisława zob. Przybyszewska Stanisława
Panieński Jan 180, 195, 199
Paracelsus 197, 198
Parandowska Irena 122
Parandowski Jan 8, 26, 67, 76, 82, 98, 122, 136
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 68–70, 96, 116
Pełczyńska Wanda 131
Petrażycki Leon 131, 171
Peyre Henri 41, 43, 44, 46, 48, 61, 66, 69, 70, 92, 99, 116, 222
Piasecki Stanisław 160
Piechota Magdalena 111
Pieróg Stanisław 37
Piłsudska Aleksandra 151
Pinkola Estés Clarissa 275
Piscator Erwin Max 223, 224
Piwiński Leon 100
Platon 27, 35, 214
Plebanek Grażyna 275
Podhorska-Okołów Stefania 58
Pomirowski Leon 195
Poniatowska Zofia 124, 125
Popławski Jan Ludwik 55
Prichard James Cowles 129
Proust Marcel 61, 216, 219, 224, 267
Prus Bolesław 90, 149
Przybylska-Skotarkowa Janina 191, 208
Przybylski Ryszard 40, 41, 45–47, 61, 68, 70, 92, 154, 214, 221, 222
Przybyszewska Stanisława (Stanisława Pająk, pseud. Andrée Lynne) 13, 14, 31, 128, 177–239, 248, 275, 277–279
Przybyszewski Stanisław 178–180, 207, 219
Putnam Tong Rosemarie 132

Racine Jean-Baptiste 14, 45, 69, 213
Rancière Jacques 79
Resich-Modlińska Alicja 241, 270
Rich Adrienne 107
Richardson Dorothy 45
Robbe-Grillet Alain 145

Robespierre Maximilien 179
Rodak Paweł 153
Rolland Romain 216
Rottenberg Anda 129
Rousseau Jean-Jacques 94
Rubens Peter Paul 10, 11
Rudaś-Grodzka Monika 41, 123, 168, 239
Rudkowska Magdalena 169
Russell Bertrand 76–78
Rychterówna Maria 131
Ryczek Wojciech 8
Rymkiewicz Jarosław Marek 41

Sacco Ferdinando Nicola 186
Safona 141, 142
Samozwaniec Magdalena 30
Samson Hanna 102–104
Sand George 33, 34, 45, 56, 139
Sanger Margaret 129
Schopenhauer Arthur 84
Schulz Bruno 89, 110, 146
Sempołowska Stefania 124
Sem-Sandberg Steve 239, 253
Sendyka Roma 157, 188, 189, 192
Seneka Młodszy (Lucius Annaeus Seneca) 188
Serafin Ewa 168
Shaw George Bernard 216, 226
Showalter Elaine 30, 97
Sierakowski Sławomir 239, 255
Sikora Tomasz 206
Sikorska Liliana 30
Sinatra Nancy 273
Skiwski Jan Emil 80, 81, 83, 84, 88, 217
Skórczewski Dariusz 135
Sławiński Janusz 103
Słonimski Antoni 52, 73–75, 185–187, 235
Słowacki Juliusz 67, 181
Smoleń Barbara 168
Snowe Lucy 30
Sokrates 133, 188
Spinoza Baruch 191, 197
Spitzer Leo 40
Spivak Gayatri Chakravorty 24
Stabryła Stanisław 7–9
Stawar Andrzej 52, 76
Stempowski Stanisław 120, 122–125, 135, 137
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 93, 170
Stern Anatol 74
Stępnik Krzysztof 111
Stokfiszewski Igor 263
Strindberg August 207, 216
Szczuka Kazimiera 17, 52, 243, 249, 250
Szczuka Mieczysław 76
Szczypiorski Andrzej 265
Szelburg-Zarembina Ewa 57, 67, 142
Szelew Barbara 133
Szumlewicz Katarzyna 75
Szumska Jadwiga 124
Szumska Ludomira z Gałczyńskich 124
Szumski Adam 136
Szumski Jan 136
Szyfman Adolf 195
Szymański Wiesław Paweł 124, 135

Śnieg-Czaplewska Liliana 244
Świerkosz Monika 17, 40, 56, 127, 161, 183

Tatarkiewicz Władysław 40
Thiess Frank 207
Tołstoj Aleksiej 216
Tomasik Krzysztof 124, 125
Tramer Maciej 243
Troczyński Konstanty 171
Trump Ivanka 274
Turda Marius 129
Tuszyńska Agata 51–53
Tuwim Julian 112
Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 10, 11

Ujejski Kornel 123
Umińska Bożena 132
Undset Sigrid 143
Urbanowski Maciej 161
Uthof Lew 168

Valéry Paul 41
van Rossum-Guyon Françoise 55
Vanzetti Bartolomeo 186

Varga Krzysztof 265
Velázquez Diego 9–13, 16, 279

Wajda Andrzej 241
Walas Teresa 242, 267
Walc Jan 135
Wandurski Witold 52
Warhol Andy 51
Warkocki Błażej 125
Wasser Julian 12
Wat Aleksander 52
Weigle Marta 17
Wells Herbert George 61, 216
Werede Katarzyna 125
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 8
Wielopolska Maria Jehanne 120, 151, 152
Wilder Thornton 266
Wirpsza Witold 194
Wiślicki Adam 55
Wiśniewska Iwona 169
Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz) 89, 110, 146
Włast Piotr zob. Komornicka Maria
Wojda Dorota 35, 36, 38, 39
Wolski Stefan 197
Woolf Virginia 22, 30, 216
Wróbel Agnieszka 168
Wyka Kazimierz 88, 151, 172

Zagórska Aniela 124, 146
Zamiatin Aleksandr 216
Zapędowska Magdalena 28
Zapolska Gabriela 91, 92, 94, 101
Zawiszewska Agata 51, 52, 57, 58, 60, 70, 73, 76, 79, 80, 86, 98, 137, 138, 183
Zawodziński Karol Wiktor 88, 149, 150, 172
Zaworska Helena 82
Zechenter Witold 180
Zerilli Linda M.G. 258
Ziątek Zygmunt 111
Ziembiewicz Zenon 151
Ziętek-Maciejczyk Ewa 128
Ziomek Jerzy 40
Zwodziński Karol 173
Zylberowa Henryka 58

Żabicki Zbigniew 93
Żarnowski Janusz 153
Żeleński-Boy Tadeusz 51, 52, 70, 77, 79, 80, 82, 84, 85, 88–90, 94, 96, 101, 129, 137, 146, 187
Żeromski Stefan 60, 148, 165, 168
Żmichowska Narcyza 19, 56, 89
Żółkiewski Stefan 82
Żuliński Leszek 242, 244
Żurowski Maciej 41

SUMMARY

The object of the book *Arachne and Athena: Literature, Politics and Women's Classicism* was to develop a new way (slightly wider than before) of understanding the concept of "women's writing". Associated with (over)expression of her own "self", emotional profusiveness, autobiography and sexuality, "women's writing" was very often described in contrast to "masculine literature" (or "men's writing") – i.e. rational, disciplined, self-limited, non-personal and nonsexual. As it turns out, this approach leads to a number of simplifications and puts the texts of women in a kind of "gender ghetto".

The idea of the book was to trace so-called "double-voicedness" (E. Showalter) present in women's texts. It results from the specific tension between what is culturally considered as feminine and masculine, as well as what is "corporeal" and "rational" or – in different terms – what is personal and political.

The authors, whose life and work have been studied here, had a problematic (and sometimes critical) attitude towards their own sex. Irena Krzywicka, Maria Dąbrowska, Stanisława Przybyszewska and Anna Bojarska sometimes met with accusations of symbolic disloyalty to other women, suppression of their femininity or attempting to adopt a "masculine language" and "androcentric" perspective on the world. Like Athena – born from the head of her father Zeus – they were also seen through the prism of their "phallic" or "patriarchal privilege". The Greek goddess was presented in this way in the famous feminist essay by Nancy K. Miller Arachnologies. Only Arachne – her mythological rival – was considered here as a figure of true, female (which means anti-patriarchal) authorship.

Athena, however, had her feminine or even matriarchal genealogy, forgotten also by most feminist critics. As a the daughter of Metis and Zeus – the pre-Olympic goddess of justice and wisdom, devoured by Zeus when she was pregnant, Pallada seems to be a great figure to show woman's ambivalent involvement in the mechanisms of patriarchal power.

On the other hand, the book raise a question if Athena might become a patron of "new classicism" – a poetics different from "arachnology" and not necessarily female, but still remaining a part of women's literary tradition. This poetics can be described by reference to: rationality, realism, everyday life and most of all, faith in the power of literature and human's ability to understand and describe the world. Contradictions and tensions between gender and mimesis, art-craft and art of life, representations and reality – are of crucial importance here.

Since the two mythological figures – Arachne and Athena – are inextricably linked (they are different, even antagonistic but at the same time mutually related), the mythological narrative re-interpreted in this book enable to emphasizes the importance of the contradictions which twentieth-century female author must have dealt with in order to become a part of literary tradition.

The writings of Krzywicka, Przybyszewska, Dąbrowska and Bojarska reveals many non-obviousness inscribed in modern emancipatory project: an acknowledging their own sex and, at the same time, negating the importance of it.

Showing that a woman author cannot allow herself to reject entirely patriarchal ("father's") heritage, the project underlines the cultural significance of the "female affiliation complex" (Gilbert, Gubar) in the history of literature.

"Women's classicism" – understood here as the poetics which go beyond body-mind opposition, and is far from mythologizing of sexual difference – demonstrates how women authors in the 20th century were searching for nondualistic (aesthetic) discourses to express their complex identity and relations with the artistic past and present.

The mythological duel between the goddess Athena and Arachne, in a new, deconstructive way of reading, serves as a tool for de-mythologizing the category of femininity (understood too homogeneously in both patriarchal and (some) feminist interpretations). This perspective in the project leads to highlighting particularly two things: ambivalent tensions hidden in the texts of women and stemming from ambition (the need to be socially appreciated) as well as different ways in which 20th century women's authors have perceived the place of literature in society.

The book *Arachne and Athena* also draws attention to the various models of women's engagement in the community, as well as different notions of what "modernity" and "tradition" are. Though they are different, they share strong convictions about the ethical and political importance of literature itself, as well as the role of intellectuals and artists in (re) shaping our reality.

REDAKTOR PROWADZĄCY
Mirosław Ruszkiewicz

ADIUSTACJA
Ilona Turowska

KOREKTA
Izabela Bilińska-Socha

SKŁAD I ŁAMANIE
Wojciech Wojewoda

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83