



**Ewa Kraskowska**

**PIÓREM NIEWIEŚCIM**

**Z PROBLEMÓW  
PROZY KOBIECEJ  
DWUDZIESTOLECIA  
MIĘDZYWOJENNEGO**

**WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM**

# PIÓREM NIEWIEŚCIM

Z PROBLEMÓW PROZY KOBIECEJ  
DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

UNIwersytet IM. Adama Mickiewicza w Poznaniu

SERIA FILOLOGIA POLSKA NR 60

Ewa Kraskowska

# PIÓREM NIEWIEŚCIM

Z PROBLEMÓW PROZY KOBIECEJ  
DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO



WYDAWNICTWO  
NAUKOWE

POZNAŃ 1999

ABSTRACT. Kraskowska Ewa, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* [Penning by a Woman. Some Aspects of Polish Women's Prose Between the Two World Wars]. Adam Mickiewicz University Press 1999. Seria Filologia Polska nr 60. Pp. 224. ISBN 83-232-0913-8. ISSN 0554-8179. Polish text with a summary in English.

The book explores some aspects of prose written by Polish women authors in the two decades between the World Wars. In her Introduction, the author discusses some misunderstandings and controversies concerning such notions as "women's literature" and "feminist criticism" and sets out her own methodological standpoint. "Femininity" in literature is understood here as a higher-level convention that overrides genre, style and other conventions. The author supports the concept of studying literature "as a woman"; for her, feminist criticism is first and foremost a school of interpretation through which a literary work can reveal new properties and meanings. Chapter 1 sets out the critical and literary context of the era and hence provides both a description and evaluation of women's prose in the inter-war period. Chapters 2-6 deal with the work of individual women writers (Zofia Nałkowska, Helena Boguszewska, Aniela Gruszecka, Elżbieta Szemplińska-Sobolewska, Maria Kuncewiczowa, Wanda Melcer). In Chapter 7 the author turns her attention to women writers who also wrote journalistic pieces, especially feature articles (*reportaż*) concerning social problems. The final Chapter 8 describes some theoretical problems such as models of women's writing, and feminist *tópoi* in literature, thus allowing the author to range beyond the time-scale of the book's title.

Ewa Kraskowska, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, al. Niepodległości 4, 60-874 Poznań, Polska – Poland.

Recenzent: *prof. dr hab. Grażyna Borkowska*

© Copyright by Ewa Kraskowska 1999

Okładkę projektowała: *Ewa Wąsowska*

Redaktor: *Halina Oszmiańska*

Redaktor techniczny: *Elżbieta Rygielska*

ISBN 83-232-0913-8

ISSN 0554-8179

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA

Wydanie I. Nakład 700 egz. Ark. wyd. 13,50. Ark. druk. 14,0 + 2 wkładki.

Papier offset. kl. III, 80 g, 61 × 86.

Podpisano do druku i druk ukończono w maju 1999 r.

POZNAŃSKA DRUKARNIA NAUKOWA, UL. HEWELIUSZA 40, POZNAŃ



POZNAŃSKA DRUKARNIA NAUKOWA



## Spis treści

<b>Słowo wstępne</b> . . . . .	7
<b>Rozdział I. Pióra niewieście. Krytycy o prozie kobiecej międzywojnia</b> . . . . .	13
1. Rewir specjalny . . . . .	13
2. Nie ma syntezy! . . . . .	16
3. Ciotki i babiszony w opłotkach . . . . .	23
4. Kobiety piszące o piszących kobietach . . . . .	28
5. Arcydzieła? . . . . .	34
<b>Rozdział II. Niebezpieczne związki. O prozie Zofii Nałkowskiej</b> . . . . .	38
1. Romans i tło . . . . .	38
2. Życie i świadomość . . . . .	40
3. Tyrania miłości . . . . .	47
4. Tyrania rodziny . . . . .	55
5. Tyrania cierpienia . . . . .	60
6. Tyrania ciała . . . . .	67
7. Czy Zofia Nałkowska była feministką? . . . . .	71
<b>Rozdział III. Świat według Boguszewskiej i po kobiecemu</b> . . . . .	75
1. Lektury pisarek . . . . .	75
2. Reportaż i powieść nowelowa . . . . .	79
3. Kobięca tożsamość . . . . .	87
4. Świat kobiety . . . . .	92
<b>Rozdział IV. Sens <i>Przygody w nieznanym kraju</i> Anieli Gruszeckiej</b> . . . . .	101
1. Nieznany kraj . . . . .	101
2. Kobieta lubi kobietę . . . . .	106
3. Kobiety bez mężczyzn . . . . .	109
4. Gruszecka i Woolf . . . . .	112

<b>Rozdział V. Konsekwencje humanitaryzmu. O twórczości Elżbiety Szemplińskiej</b> . . . . .	126
1. Dolores i Łagodna . . . . .	126
2. W świecie dorosłych . . . . .	129
3. „Dziecko jest ojcem człowieka” . . . . .	135
4. Kobieta–dziecko i jej zwierzyniec . . . . .	139
5. Przymierze dwojga ludzi . . . . .	144
<b>Rozdział VI. Od fizjologii do filozofii macierzyństwa</b> . . . . .	151
1. Macierzyństwo w stereotypie . . . . .	151
2. Chłopczyca jako matka . . . . .	153
3. Odpowiedź po latach . . . . .	157
4. Macierzyństwo bez egzaltacji . . . . .	159
<b>Rozdział VII. O międzywojennej kobiecej prozie reportażowej</b> . . . . .	164
1. Symbioza prozy i reportażu . . . . .	164
2. Reportaż według Wata: narzędzie walki klasowej . . . . .	167
3. Reportaż według Fika: narzędzie manipulacji . . . . .	168
4. Reportaż według Troczyńskiego: ryzyko metafizyczne . . . . .	171
5. W więzieniu . . . . .	174
6. W sądzie . . . . .	179
7. Na ulicach i pod dachami miasta . . . . .	187
8. W okowach patriarchy . . . . .	193
<b>Rozdział VIII. O modelach pisarstwa kobiecego i o kilku toposach feministycznych</b> . . . . .	203
<b>Penned by a Woman. Some Aspects of Polish Women's Prose Between the Two World Wars (Summary)</b> . . . . .	215
<b>Indeks</b> . . . . .	218
<b>Spis ilustracji</b> . . . . .	22



## Słowo wstępne

**D**ługo, bardzo długo nie wiedziałam o tym, że istnieje proza kobieca. Co innego poezja; ta dostarczała licznych przykładów twórczości, dla której takie określenie zdawało się wcale uzasadnione. Dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, kiedy okoliczności życiowe skłoniły mnie do intensywnego kontaktu z literaturą anglojęzyczną, w tym zwłaszcza z powieścią, natrafiłam na dziesiątki książek, które przemówiły do mnie językiem mego własnego doświadczenia lub doświadczenia znanych mi kobiet, opisały świat takim, jakim go co dzień oglądam i przeżywam. Ugrzęzłam w tej prozie na dobrych kilka miesięcy, jakbym pragnęła odrobić jakieś zadanie, wypełnić jakąś lukę we własnej czytelniczej biografii, a i dziś jeszcze, niczym prawdziwa hobbystka, z błyskiem w oku rzucam się na nowe dla mnie tytuły. W tamtym okresie przeczytałam książki, które mnie poruszyły, ale i takie, które mnie zirytowały, zbulwersowały, odstręczyły. Były wśród nich utwory Gail Goodwin, Eriki Jong, Margaret Atwood, Fay Weldon, Anity Brookner, Emmy Tennant, Ann Oakley, Angeli Carter, Mariny Warner, Jeannette Winterson i wielu, wielu innych. Jedne zraziły mnie do siebie radykalizmem prezentowanego światopoglądu i wyraźną tendencyjnością, inne zachwyciły wyrażeniem tego, co tak bardzo moje, a w literaturze czytanej wcześniej – niedostatecznie opisane. Przez soczewkę tej obcojęzycznej prozy, wiedząc już mniej więcej, czego poszukuję, zapragnęłam przyjrzeć się literaturze rodzimej. Pierwszym efektem tego oglądu jest książka, w której przedstawiam wybrane problemy polskiej prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego.

Każda kobieta pisząca o kobietach prędzej czy później zostaje okrzyknięta feministką. Podobnie rzecz się ma z krytyką feministyczną – potężnym nurtem poststrukturalistycznego literaturoznawstwa, postrzeganym na ogół jako jedno z narzędzi feministycznej indoktrynacji. Nie tylko zresztą literaturoznawstwa; drugim kontekstem badawczym dla owej dyscypliny są bowiem intensywnie się rozwijające w naszej dobie tzw. Women's Studies, to jest interdyscyplinarne studia feminologiczne (np. w zakresie psychologii, socjologii czy historii). Samo pojęcie „krytyki feministycznej” przeniesione na grunt polski może rodzić nieporozumienia, gdyż słowo „krytyka” nie oznacza tu, jak w polszczyźnie, omawiania i wartościowania współcześnie powstających utworów literackich, a osoby uprawiające krytykę feministyczną to nie, jak można by mniemać, recenzentki-feministki. Słowo to, przejęte w tym wypadku z angielszczyzny, oznacza po prostu badania literackie, podobnie jak w nazwach takich kierunków, jak Nowa Krytyka, psychokrytyka czy krytyka tematyczna. Również drugi człon nazwy zmienia znaczenie w stosunku do pierwotnego, przestaje bowiem sygnalizować postawę ideologiczną. Wprawdzie to feminizm był impulsem do powstania zarówno krytyki feministycznej, jak i innych gałęzi Women's Studies, lecz dyscypliny owe w większości zdołały się od feminizmu oderwać i dzisiaj funkcjonują w pełni autonomicznie. Być może zrzęcniej byłoby się tedy posługiwać nazwą „krytyka feminologiczna”, lub wręcz „feminologiczne badania literackie”, lecz pozostaniemy przy wcześniejszej, czyniąc zadość ustabilizowanemu już zwyczajowi.

Mówiąc w skrócie i uproszczeniu: *feminizm* jako zjawisko społeczne w centrum uwagi stawia kobietę i jej pozycję w świecie patriarchalnym, czyniąc tę pozycję przedmiotem niezgody i walcząc o jej zmianę, natomiast krytyka feministyczna zajmuje się kobiecością w literaturze. Ponadto jest to dyscyplina nadzwyczaj pluralistyczna i – wbrew temu, co się sądzi w Polsce – uprawiana nie tylko przez płeć żeńską<sup>1</sup>. Znajdziemy w jej obrębie np. wątek

<sup>1</sup> By wymienić choćby Jonathana Cullera, który potrafi i chce wydobyć teoretyczne konsekwencje z faktu, iż tożsamość płciowa określa zarówno kierunek odbioru dzieła sztuki, jak i decyzje co do wyboru procedur badawczych (*Reading as a Woman. W: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. New York 1982). Albo

rewizjonistyczny, w ramach którego dokonuje się reinterpretacji historii literatury pod kątem demaskowania wpisanych w nią stereotypów seksistowskich<sup>2</sup> – i stąd istotnie bardzo blisko do feminizmu. Ale moda na takie rewizje wygasa. Znakomicie natomiast rozwija się tzw. ginokrytyka<sup>3</sup>, czyli opisywanie i definiowanie „estetyki żeńskiej”, połączone z odkrywaniem zagubionej tradycji literatury kobiecej. Z taką postawą w dużej mierze się identyfikuję, nade wszystko traktując jednak krytykę feministyczną jako nowy styl odbioru dzieła literackiego, nową szkołę interpretacji, dającą mi szansę czytania i badania utworów „jako kobieta”.

Z ową tradycją sprawy mają się stosunkowo prosto. Istotnie bowiem jest wiele pisarek zapomnianych lub zaniedbanych przez oficjalną historię literatury, a także takich, które, choć sławne i docenione, są interpretowane (to znaczy ich utwory) schematycznie i jednostronnie. „Ginokrytyczne” spojrzenie na ich twórczość pozwala wydobyć z niej nowe wartości i akcenty. W tym względzie Dwudziestolecie przynosi wiele cennego materiału, który w niniejszej książce prezentuję tylko w wyborze, przypominając pisarstwo m.in. Wandy Melcer, Ireny Krzywickiej, Anieli Gruszeckiej czy Elżbiety Szemplińskiej lub czytając raz jeszcze – „jako kobieta”, by ponownie użyć trafnego określenia Cullera – prozę Heleny Boguszewskiej i Zofii Nałkowskiej.

Trudniej rzecz się ma z estetyką kobiecą. Autorki prac pisanych z perspektywy krytyki feministycznej pogodziły się z faktem, iż muszą się ustosunkować do kwestii wyznaczników kobiecości w dziele literackim. Zazwyczaj bowiem spotykają się z zarzutem, że piszą o czymś, czego w tekście nie da się uchwycić empirycznie i ponad wszelką wątpliwość. Kryją się za nim – za tym zarzutem – dwie zdroworozsądkowe presupozycje: że, po pierwsze, nie wszystkie kobiety piszą „po kobiecemu”, a po drugie, należałoby wpięrow założyć ist-

---

Craig Owensa rozpatrującego związek feminizmu z postmodernizmem (*Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Przeł. M. Sugiera. Wybór oprac. i przedm. R. Nycz. Kraków 1997).

<sup>2</sup> Wzorce takich odczytań stworzyły Simone de Beauvoir w *Drugiej płci* (Paryż 1953, wyd. polskie Kraków 1972) oraz Kate Millet w *Sexual Politics* (Nowy Jork 1969).

<sup>3</sup> Termin wprowadzony przez E. Showalter w *Towards a Feminist Poetics*. W: *Women Writing and Writing About Women*. Ed. M. Jacobus. London 1979.

nienie wyznaczników „męskości” w literaturze i takowe opisać, by zasadnie móc się posługiwać terminem „kobieca” (proza, poezja, powieść itp.). Sposoby radzenia sobie z tym problemem bywają różne; w Polsce od paru lat trzodzi się nad nim Grażyna Borkowska, autorka prekursorskiej książki pt. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* (Warszawa 1996), do której, jak się okazuje, zbiegiem okoliczności dopisałam dalszy ciąg. Borkowska kończy bowiem swe refleksje na roku 1918, kiedy zaczyna się epoka będąca przedmiotem moich badań.

Badaczka ta zakłada, że:

[...] tzw. styl kobiecy w literaturze daje się opisać jedynie w przybliżeniu, na jakie pozwalają jego historyczne wcielenia, i [...] opis ten nie będzie niepodważalny, a tym bardziej rozłączny ze zbiorem cech przypisywanych innym „rodzajom” [tj. „męskiemu” i „nijakiemu” – przyp. E.K.] sztuki<sup>4</sup>.

W innym zaś miejscu, pisząc o dzisiejszej prozie kobiecej, definiuje ją „luźno” jako „zbiór utworów kobiecego autorstwa, odwołujących się do kobiecych doświadczeń egzystencjonalnych lub też przedstawiających sytuację kobiety w świecie”<sup>5</sup>. W przytoczonej formule wpisana jest owa zasadnicza dla niemal wszystkich krytyczek feministycznych postawa obronna – nieobca także i mnie samej – polegająca na tym, iż czujemy przymus usprawiedliwiania się z przedmiotu naszych badań. Co do mnie, uznałam, iż najwygodniej – i najbezpieczniej – będzie uznać „kobiecość” w literaturze za pewną nadrzędną konwencję (chciałoby się rzec: suprakonwencję), czyli zestaw możliwości i ograniczeń, dzięki którym między uczestnikami komunikacji literackiej ustanowiony zostaje w danej sytuacji wyrazisty pakt. Zakłada on pewne milczące porozumienie co do wyboru tematyki, sposobu jej sproblematyzowania i artystycznej prezentacji. To dzięki istnieniu takiego paktu możliwa jest m.in. stylizacja na kobiecość – co skądinąd znalazło niedawno potwierdzenie w wypowiedzi jednego z krytyków towarzyszących młodej prozie polskiej, Piotra Śliwińskiego (wygłoszonej na antenie poznańskiego Radia SFM 5 lipca 1998 roku), w której stwierdził on, iż Manuela Gretkowska „do tego stopnia stylizuje się na kobiecość,

<sup>4</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996, s. 6.

<sup>5</sup> G. Borkowska, „Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury...” O „młodej” prozie kobiecej. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 57.

że aż jej płęć biologiczna staje się podejrzana". Konwencja ta bywa realizowana ponad gatunkami, ponad estetykami i ponad innymi konwencjami. Dlatego we współczesnej prozie światowej (skądinąd głównie anglojęzycznej) miewamy do czynienia z kobiecą *science fiction*, kobiecą powieścią detektywistyczną, z powieścią psychologiczno-obyczajową traktującą o problemach tożsamości lesbijskiej (tzw. *Coming Out Novel*), z kobiecą groteską i kobiecą fantastyką (warto zwrócić uwagę na kobiece mutacje literatury *fantasy*), z kobiecym psychologizmem, realizmem czy awangardyzmem.

Z takiego założenia wynikają ważne konsekwencje. Po pierwsze, konwencja, jako rodzaj paktu, jest kwestią wyboru, którego nie muszą dokonywać wszystkie piszące kobiety. Innymi słowy – nie każdy utwór napisany przez kobietę należy do literatury kobiecej. Może ów wybór być nie w pełni świadomy i rzeczą krytyka jest go uzmysłowić uczestnikom literackiej komunikacji. Co więcej, jako konwencja, „kobiecość” literacka powinna być dostępna także autorom płci męskiej; inna sprawa, iż rzadko oni z tego przywileju korzystają, lecz nie znaczy to, że nigdy<sup>6</sup>. Tak się zresztą złożyło, że w dwóch – bardzo różnych co do ujęcia i co do wartości – polskich książkach mówiących o kobiecości w literaturze, znalazły się rozdziały o mężczyznach. Mam tu na myśli *Pęty i potwory* Agnieszki Baranowskiej (Warszawa 1986) – zbiór sylwetek różnych polskich pisarek i Michała Chorońskiego, oraz Marii Janion *Kobiety i duch inności* (Warszawa 1996), gdzie jeden rozdział został poświęcony *Turbotowi* Güntera Grassa.

Dla tak pojmowanej „kobiecości” punktem odniesienia w literaturze bynajmniej nie musi być „męskość” czy „nijakość”; uważam, że kategorią płci w badaniach literackich<sup>7</sup> należy się posługiwać podobnie jak kategorią autobiografizmu, równie pojemną i wypełnioną równie różnorodną treścią. Taką „kobiecość” – wciąż brak mi zdecydowania, by porzucić cudzysłów – tropię w dziełach wybranych pisarek Dwudziestolecia, szukając jej na różnych poziomach organizacji tekstu: od stylistyki aż do światopoglądu i „światoodczucia”. Temu są poświęcone rozdziały II–VII prezentowanej rozprawy.

<sup>6</sup> W polskiej poezji współczesnej – Rafał Wojaczek, w prozie – Tomek Tryzna. A co począć z Flaubertowskim „Pani Bovary to ja”?

<sup>7</sup> A fakt, że bywa to niemal wyłącznie płęć żeńska, jest jednym z wielkich zwycięstw feminizmu.

Ponadto sędzę, że „kobiecość” jest ważnym składnikiem świadomości literackiej epoki. Dwudziestolecie międzywojenne, podobnie jak nasze czasy, wyczuwało ją bardzo silnie, toteż w rozdziale I przypominam konteksty krytycznoliterackie, w jakich się ta kategoria wówczas pojawiała. Posługiwano się nią swobodnie i – w porównaniu z sytuacją dzisiejszą – nad wyraz bezdyskusyjnie. Kwestią sporną bywało natomiast jej wartościowanie.

Rozdział VIII i ostatni wykracza poza przyjęte tutaj ramy czasowe i zakres problemów. Wcześniej świadomie rezygnowałam z odwoływania się na szerszą skalę do literatury feministycznej (którą uważam za podzbior literatury kobiecej), mówiąc co najwyżej o elementach dyskursu feministycznego w badanych przeze mnie tekstach. Postanowiłam jednak zakończyć swoje rozważania kilkoma uwagami na temat modeli pisarstwa kobiecego i toposów feministycznych, zdając sobie sprawę, iż jest to zaledwie wstępny zarys problemu, którym pragnęłabym się kiedyś zająć. Tym sposobem otwieram niejako tę oto książkę ku mojej własnej przyszłości badawczej.

Poszczególne rozdziały są autonomicznymi częstkami rozprawy i tak też niektóre z nich funkcjonowały przed jej publikacją: jako artykuły w czasopiśmie (wersje pierwotne różnią się nieznacznie od obecnych). Rozdział *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej* ukazał się w „Tekstach Drugich” 1996, nr 4; *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej* w „Tekstach Drugich” 1994, nr 3/4; *Od fizjologii do filozofii macierzyństwa* w „Kresach” 1996, nr 28 i wreszcie *Świat według Boguszeckiej i po kobiecemu* w „Pamiętniku Literackim” 1997, z. 3. Mam nadzieję, że skomponowane w ramach jednej książki, ujawnią istniejące między nimi powiązania i stworzą wprawdzie niepełny, lecz jednak reprezentatywny wizerunek kobiecej prozy okresu międzywojnia.

Pragnę podziękować wszystkim osobom – jest ich niemało – których wsparciu duchowemu, inspiracji i merytorycznej pomocy wiele mam do zawdzięczenia: mojej Rodzinie, Koleżankom i Kolegom z kierowanego przez prof. Edwarda Balcerzana Zakładu Teorii i Historii Literatury XX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Szczególne podziękowania winna jestem prof. dr hab. Grażynie Borkowskiej – pierwszej recenzentce tej książki.



## Pióra niewieście. Krytycy o prozie kobiecej międzywojnia

### 1. REWIR SPECJALNY

Lata 1918-1939 przyniosły życiu kulturalnemu Polski między innymi wyjątkowo bujny rozkwit twórczości literackiej kobiet, w tym zwłaszcza w dziedzinie form prozatorskich – od reportażu, poprzez nowele, opowiadania i powieści, do obszernych cyklów powieściowych. Krytyka literacka odnotowała ten fakt z mieszanymi uczuciami<sup>1</sup>; równie często z aplauzem i zachętą, co z niesmakiem i akcentami, dziś powiedzielibyśmy, seksistowskimi. Istotne jest jednak przede wszystkim to, że kategoria „literatury kobiecej”, której najoczywistszym wyróżnikiem jest płeć (autora, narratora, bohatera, odbiorcy, odbiorcy), zdobyła sobie w owym czasie prawo obywatelstwa zarówno w języku recenzenckim, jak i w poważniejszych rozprawach literaturoznawczych. W okresie powojennym mówienie o „kobiecości” dzieł sztuki, w tym zwłaszcza utworów literackich, traktowano powszechnie jako nienaukowe, wręcz nietaktowne. Strukturalizm i semiotyka, uśmiercając autora, neutralizowały zarazem jego płeć, a tym samym pozbawiały zagadnienie „płciowych” wyróżników literatury wszelkiej zasadności. Znaczenie przywróciła im dopiero krytyka feministyczna, współbrząc w tym względzie z ogólną dziś potrzebą dostrzegania i dowartościowywania podmiotowości w działaniach twórczych.

<sup>1</sup> O stosunku krytyki literackiej do kobiecego pisarstwa w epoce bezpośrednio poprzedzającej dwudziestolecie międzywojenne traktuje artykuł K. Kłosińskiej *Kobieta autorka* („Teksty Drugie” 1995, nr 3/4).

Literatura kobieca budzi obecnie duże zainteresowanie, lecz termin ten wciąż jeszcze obrasta w liczne nieporozumienia. Często i jakże mylnie bywa odnoszony wyłącznie do popularnego romansu, o czym niech świadczy wypowiedź Andrzeja Mencwela w poczytnym tygodniku latem 1993 roku, kiedy to feminizm stał się jednym z ogórkowych tematów naszej prasy:

Literatura kobieca [...] jest to rewir szczególnie i osobliwy, podobnie jak kryminalna, przygodowa czy erotyczna. Ma ona, jak wszystkie rewiry specjalne, swoje surowe reguły – jeśli regułą powieści kryminalnej jest zbrodnia, regułą powieści kobiecej jest romans. [...] W literaturze kobiecej romans jest samym życiem, a nie tylko jego smakiem. Kobieta w tej literaturze jest bytem roślinnym, zależnym i podrzędnym<sup>2</sup>.

Otóż istotnie, literatura kobieca jest rewirem specjalnym. Jak nie trudno skonstatować, nie obejmuje ona wszelkich utworów napisanych przez kobiety, które mogą wszak tworzyć dzieła „płciowo neutralne”. Jednak uderzająco często pisarki nie potrafią, a jeszcze częściej nie chcą od swojej kobiecości się odżegnywać. „Najwięksi pisarze w żaden sposób nie podkreślają płci”<sup>3</sup> – napisała Virginia Woolf. Lecz jej własna twórczość nosi przecież silne znamię kobiecości, a stworzone przez nią bohaterki – pani Ramsay, Klarysa Dalloway – ucieleśniają ponadczasowe typy kobiece. Co więcej, w trzeciej dekadzie naszego stulecia Woolf zainicjowała w zasadzie europejski dyskurs krytyki feministycznej, a jej esej-wykład zatytułowany *Własny pokój* (*A Room of One's Own*) jest jednym z najczęściej przywoływanych przez współczesne przedstawicielki tego nurtu tekstów. I to właśnie ona podjęła próbę określenia cech językowych prozy kobiecej, występując z koncepcją „zdania kobiecego” jako różnego od konstrukcji syntaktycznych właściwych klasycznej, czyli „męskiej” epice (tu wymieniła przykładowo nazwiska Thackeraya, Newmana i Dickensa, ale także Sterne’a i De Quinceya), a opartych na prawidłach retoryki. Wychodząc od kwestii różnic nie tyle psychofizycznych, co raczej związanych z odmiennymi funkcjami społecznymi, a co za

<sup>2</sup> A. Mencwel, *Bajecznie kolorowe*. „Polityka” 1993, nr 31.

<sup>3</sup> V. Woolf, *Esaj o krytyce*. W: *Pochyła wieża*. Wybór i opracowanie A. Ambros. Tłum. A. Ambros i E. Życińska. Warszawa 1977, s. 279.

tym idzie – odmiennym trybem życia obu płci, Woolf stwierdza:

Książka jest jakoś dostosowana do ciała, można więc zaryzykować stwierdzenie, że książki pisane przez kobiety powinny być krótsze, bardziej skupione w sobie, niż te pisane przez mężczyzn, że powinny mieć formę, która nie wymaga długich godzin skupionej i nieprzerwanej pracy. Zawsze bowiem coś nam będzie przeszkadzać<sup>4</sup>.

„Zdanie kobiece” byłoby więc efektem wtargnięcia do literatury żywiołu niewieściego, przez całe stulecia pozbawionego dostępu do edukacji; stąd skłonność do rozluźniania rygorów syntaktyki, przewaga parataksy nad zhierarchizowaną hipotaksą, tok asocjacyjny w miejsce przyczynowo-skutkowego. Stąd także predylekcja autorek do stosunkowo młodego gatunku, jakim jest – a zwłaszcza jakim była w początkach XIX wieku – powieść. Gdyż – twierdzi Woolf – starsze od niej formy literackie nazbyt zdążyły się spetryfikować do czasu, zanim kobieta została pisarką. Nawiasem mówiąc, autorka *Orlanda* wyczuwała, iż tradycyjne rozumienie powieści było dla nowo powstających utworów, w tym także jej własnych, niewystarczające i w zasadzie należałoby znaleźć dla nich jakąś inną nazwę. Rozpoczynając w roku 1925 pracę nad *Do latarni morskiej*, notuje w dzienniku:

Zamierzam wymyślić dla moich książek nową nazwę w miejsce „powieści”. Nowa... Virginii Woolf. Ale co? Elegia?<sup>5</sup>

Tak sformułowana hipoteza na temat genezy pisarstwa kobiecego i jego specyfiki – tu zaledwie streszczona dla potrzeb niniejszego wywodu – jest, rzecz jasna, mocno kontrowersyjna, gdyż daje się sprowadzić do twierdzenia, że to kobiety są odpowiedzialne za pojawienie się tendencji awangardowych w prozie. Co prawda, fakty jednoznacznie jej nie podważają; w nowszych opracowaniach na temat powieści brytyjskiej często pojawiają się akcenty dowartościowujące prekursorskie zasługi Gertrudy Stein, Virginii Woolf, Dorothy Richardson, Katherine Mansfield czy – ostatnimi czasy na nowo w

<sup>4</sup> V. Woolf, *Własny pokój*. Przeł. A. Graff. Wstęp I. Filipiak. Warszawa 1977, s. 98.

<sup>5</sup> Cyt. za M. Bradbury, *The Modern British Novel*. Secker & Warburg, London 1993, s. 182 [przeł. E.K.].

Wielkiej Brytanii odkrywanej – Jean Rhys. Malcolm Bradbury mówi na przykład o „wyraźnej awangardzie feministycznej” drugiej i trzeciej dekady naszego stulecia, zastrzegając, iż zjawisko to nie nosiło żadnych znamion „walki płci”, lecz wskazywało, że pisarki istotnie dobrze się odnajdywały w nowej formie powieściowego psychologizmu<sup>6</sup>. Tak więc choć łatwo tę tezę zakwestionować, to jednak coś w niej musi być uderzająco trafnego, skoro i w Polsce mniej więcej w tym samym czasie (tzn. w trzeciej i czwartej dekadzie) ukazywały się zbliżone opinie na temat istoty i odrębności pisarstwa kobiecego – aczkolwiek często z przeciwnym znakiem wartości.

## 2. NIE MA SYNTEZY!

Jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów takich opinii jest artykuł Pawła Hulki-Laskowskiego z roku 1935 zatytułowany *Współczesna polska powieść kobieca*. Autor wyraża się o tym piarstwie w sposób zdecydowanie negatywny, najpierw jednak, powołując się na wciąż żywe w owym czasie autorytety naukowe Paula J. Möbiusa (autora opublikowanej w 1904 roku pracy *O fizjologicznej tępcie kobiet*) oraz znawcy psychologii seksu<sup>7</sup> – Havelocka Ellisa (jego *Studium psychologii seksu* pochodzi z roku 1896), podważa u podstaw zasadność mówienia o kobiecej twórczości. Za Ellisem twierdzi bowiem, iż sztuka jest sprawą wybitnie męską, gdy natomiast rzemiosło jest „rzeczą pochodzenia kobiecego”<sup>8</sup>. Z takiej perspektywy udział kobiety w nauce i sztuce jawi mu się jako jej uczestnictwo w życiu męskim, wymagające, rzecz jasna, przystosowania się do męskiej postawy wobec świata, męskich sposobów rozpoznawania i opisywania rzeczywistości.

Dalsze wywody Hulki-Laskowskiego są równie osobliwe; dzieli on mianowicie pisarki na lepsze, czyli takie, którym owo przystoso-

<sup>6</sup> M. Bradbury, *op.cit.*, s. 138 i nast.

<sup>7</sup> Skądinąd żyjącego przez 25 lat w tzw. „białym małżeństwie”.

<sup>8</sup> P. Hulka-Laskowski, *Współczesna polska powieść kobieca*. „Nowa Książka” 1935, nr 7, s. 337 i nast.

wanie się powiodło, oraz gorsze, czyli, jak je nazywa, „wybitnie kobiece”. Do tych pierwszych zalicza między innymi Lagerlöf, Konopnicką, Nałkowską, Dąbrowską, Krzywicką, Melcer, a z poetek – Zawistowską i Iłakowiczównę (w jej „mocnych”, jak to określa, *Balladach bohaterskich*). Nie precyzując kryteriów, wedle których ujmuje w jedną kategorię tak różne zjawiska literackie, powiada tylko ogólnikowo, iż: „mamy tu typowy męski konflikt, jego sformułowanie, jego powikłania i wreszcie rozwiązanie”. Na tym tle twórczość kobieca – np. Colette lub K. Mansfield – odznacza się impresjonizmem (wrażeniowością), emocjonalizmem i obrazowością.

Dla mężczyzny – pisze krytyk – wszystkim jest zdarzenie, sens tego zdarzenia w świecie i w życiu człowieka, dla kobiety wszystko streszcza się we wrażeniu, wzruszeniu, ostatecznie w obrazie.

A dalej:

Gdy klasyczna męska powieść ma zawsze na celu odtworzenie dziejów człowieka w zatargu z dziejami świata, społeczeństwa czy środowiska [...], typowa współczesna powieść kobieca daje pierwszeństwo światu zewnętrznemu w stylizacjach metaforycznych i animistycznych. [...] Tego świata [kobiety piszące – przyp. E.K.] z wyboru nie usiłują przeniknąć, pogłębić rozumieniem, streścić w syntezie.

Hulka-Laskowski z niepokojem odnotowuje, iż kobiecy model twórczości w wielu wypadkach wywiera równie duży wpływ na autorów płci męskiej, jak literatura „męska” na pisarki „typu męskiego”, tym faktem tłumacząc pojawienie się „w ostatnich czasach” utworów napisanych wprawdzie przez mężczyzn, lecz nie spełniających postulatu odtwarzania „dziejów człowieka w zatargu z dziejami świata” – czyli awangardowej prozy psychologicznej. Twierdzi, iż ulegają temu wpływowi przede wszystkim osobowości patologiczne, słabe i pod każdym względem nietypowe.

Abstrahując od ocen wydanych przez krytyka, podkreślmy, iż w istocie zwraca on uwagę na podobne cechy pisarstwa kobiecego, co V. Woolf: afabularność, skupienie na szczególe codzienności, luźny tok narracji, inna hierarchia ważności w zakresie tematyki i problematyki, skłonność do ujęć metaforycznych (a więc poetyzowanie

prozy) i „animizacja”, przez którą, jak wynika z kontekstu, zapewne należy rozumieć między innymi tak wszechobecny w tej prozie somatyzm<sup>9</sup>. Aliści tam, gdzie Woolf dostrzega nową wartość i szansę przełamania stereotypów, Hulka-Laskowski widzi zaledwie wynaturzenie artystyczne. Wedle niego bowiem receptą na powieść jest: „...prawdziwie męski konflikt, jego sformułowanie, jego powikłania i wreszcie rozwiązanie”. Nade wszystko ma jednak za złe pisarkom, iż ich dzieła nie przynoszą syntezy, a jedynie intuicyjny, fragmentaryczny obraz świata. Podobnie „weingerowski” w wymowie jest także zamieszczony w „Wiadomościach Literackich” artykuł Ludwika Hieronima Morstina pt. *Zalew kobiecości*<sup>10</sup>; tu z kolei niewątpliwe powodzenie książek pisanych przez kobiety interpretowane jest w kategoriach quasi-ekonomicznych, w myśl zasady, iż pieniądz gorszy wypiera pieniądz lepszy. Autorki oskarża się o „brak odpowiedzialności za myśl, idee i hasła, stające się własnością narodu”, zaś wyjaśnienia faktu, iż kobieta „łatwiej zdobywa sobie czytelników”, upatruje się w jej braku poczucia odpowiedzialności za słowo:

Od wieków jest przyzwyczajona, że właściwie wszystko wolno jej powiedzieć, bo nikt nie może być jej słowami dotknięty. Pisze więc też czasem bez większego namysłu to, co jej spod pióra czarną krwią wycieknie na papier przysłowiowo cierpliwy.

Hałaśliwe, gadatliwe i upraszczające wszystko pisarki cieszą się więc poczytnością, która powinna przypaść męskim geniuszom. W obliczu tej niewesołej diagnozy Morstin – który nawet w *Nocach i dniach* widzi jedynie „epopeję nudów” – zdobywa się na marny żarcik: jedyny sposób powstrzymania zalewu kobiecości to obsypywanie kobiet pieśczołtami i innymi dowodami miłości. Wówczas przestaną pisać.

Streszczonym powyżej sądom i osądom wtórują, choć w różnych tonacjach, także i inne wypowiedzi, niektóre formułowane na bieżąco, inne zaś po latach podsumowujące dorobek literacki Dwudziestolecia. W zjadliwym pamflecie zatytułowanym *Jazgot niewieści czyli*

<sup>9</sup> Szerzej na ten temat piszę w rozdz. VI.

<sup>10</sup> „Wiadomości Literackie” 1933, nr 21.

przerost stylu<sup>11</sup> Irena Krzywicka porównuje twórczość powieściopisarek do działalności komorników, którzy „chodzą i opisują meble”, ale nie potrafią ich oszacować; ukuwa marny neologizm: „z-igły-widłyzm” i zarzuca prozie kobiecej „manię porównań, metafor, zestawień, które zamazują zdrowy sens i zatapiają myśl”.

A jazgocze się przy tym – szydzi Krzywicka – a siurka, a siorba, a siąka, tyrba i tłamsi!

Bezpośrednią adresatką złośliwości znanej publicystki i nie najwyższych lotów prozaiczki była Maria Kuncewiczowa, wówczas, czyli pod koniec lat dwudziestych, znana dopiero jako autorka *Twarzy mężczyzny* i *Przymierza z dzieckiem*. Poza tym jednak zarzut „hipertrofii stylu” dotyczy szerszego grona nie wymienionych z nazwiska pisarek hołdujących „metaforyzmowi” i niezdolnych do intelektualnego ujęcia rzeczywistości. Gwoli sprawiedliwości dodać trzeba, że Krzywicka formułuje swoje oceny u schyłku trzeciej dekady naszego wieku, a więc w momencie, gdy polska proza kobieca największe osiągnięcia ma jeszcze przed sobą.

Wywołana w ten sposób do odpowiedzi Maria Kuncewiczowa natychmiast opublikowała w tym samym czasopiśmie – tj. w „Wiadomościach Literackich” – artykuł pt. *Metaforyzm a męskie Kasztele*, w którym skądinąd udało jej się wyrazić pewne treści nader istotne dla dzisiejszej krytyki feministycznej, a związane ze sposobem funkcjonowania kategorii różnicy:

[...] sensualizm, przemawiający w literaturze językiem metafory, cechuje wiele utworów kobiecych. Zatem męska niechęć do czynnej kobiecości usiłuje nadać temu walorowi zabarwienie pewnej *Minderwärtigkeit*: powlec śmiesznością – unieszkodliwić. Odruch równie niepoważny jak obnoszenie męskich kapeluszy i światopoglądów przez mocne kobiety – nietakt w stosunku do ludzkości. Jest w interesie zarówno mężczyzn, jak kobiet pomnażanie, kultywacja każdej odrębności, przecież wspólnie będziemy czerpać z bogactwa. Skoro metaforyzm dał zaszcześcić się tak łatwo na twórczość kobiecą – widocznie stanowi wyraz odpowiedni dla specjalnego materiału, jakim ona operuje<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42. Przedr. w: *Sekret kobiety*. Warszawa 1933.

<sup>12</sup> M. Kuncewicz, *Metaforyzm a męskie Kasztele*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44.

Aintelektualizm, przejawiający się w nadmiernej uczuciowości i wrażliwości, a także we fragmentaryczności jako zasadzie kompozycyjnej, staje się argumentem, który najczęściej powraca w krytycznych opiniach na temat kobiecego pisarstwa; to jemu właśnie przypisać należy winę za ów brak syntezy. I tak na przykład Eustachy Czekalski, chwalać środowiskową prozę Heleny Boguszewskiej, zauważa wszelako, iż:

Obrazki, zebrane spod Grochowa i Wawra, nie wykazują jakichś koncepcji społecznych...

zaś

Autorka ich [...] potrafi chwycić charakterystyczne, indywidualne rysy poszczególnych jednostek. Jest jednak coś dziennikarskiego w rezultatach, które osiąga jako pisarka<sup>13</sup>.

W tym samym szkicu, ogólnie pochlebny dla tytułowych „młodych piór niewieścich”, autor określa nowele z *Dwóch księżyców* Kuncewiczowej mianem „drobnych, niemal szydełkiem wydzierganych obrazków”, dając do zrozumienia, iż widzi w nich niewiele ponad bezużyteczne precjoza.

Z perspektywy dwudziestu lat trwania niepodległego państwa, w roku 1939, odzywają się jeszcze dwa ważne głosy w kwestii kobiecej prozy. W opracowaniu *Dwadzieścia lat literatury polskiej* Ignacy Fik podjął jedną z nielicznych prób scharakteryzowania właściwości tego pisarstwa, a co najważniejsze – nadał mu rangę doniosłego dla epoki zjawiska literackiego. Jednak i on nie omieszkał wytknąć autorkom tego, iż:

Rzeczywistość socjalna, konieczność ustosunkowania się do niej, przyjęcie jakiejś postawy światopoglądowej – są to na razie dla kobiet sprawy drugorzędne, chociaż trzeba przyznać, że na te zaniedbania choruje także literatura męska<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> E. Czekalski, *Młode pióra niewieście*. „Antena zjawisk życia – sztuki – literatury” 1933, nr 10.

<sup>14</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opr. i wstęp A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 526.

Sposób sformułowania tego zarzutu jest nad wyraz przemysłny. Można odnieść wrażenie, że Fik zwrócił uwagę na ową, jak mu się zdawało, specyficzną żeńską cechę utworów prozatorskich pod wpływem rozpowszechnionego (zresztą do dziś) przekonania, iż umysł kobiety nie jest zdolny do syntetycznego oglądu tudzież oceny zjawisk i tylko rzetelność krytyka kazała mu natychmiast diagnozę zweryfikować. Kto wie, gdyby poświęcił temu wątkowi więcej miejsca w swych rozważaniach, może by doszedł do podobnych wniosków, co Hulka-Laskowski: że mianowicie autorzy bez wyraźnej postawy światopoglądowej to ci, którzy znaleźli się pod niekorzystnym wpływem mody narzuconej przez piszące kobiety.

Lista przewinień kobiecej prozy na tym się jednak u Fika nie kończy. Znajdziemy na niej ponadto: pesymizm i irracjonalny fatalizm, naiwność lub nadmierną rygorystyczność w asymilowaniu poglądów (co jest równoznaczne, zauważmy, z brakiem poglądów własnych), tendencję do przesady, wyjaskrawiania i krańcowości, opisujący stosunek do rzeczywistości, wprowadzanie atmosfery zupełnego amoralizmu, niemożność ukazania typu kobiety nowoczesnej. Po stronie plusów umieścił krytyk właściwie tylko jedno: rozbitcie „hierarchii tematów, jaka obowiązywała dotychczas w literaturze”, innymi słowy – pojawienie się powieści o codziennych sprawach szarego człowieka.

Również Włodzimierz Pietrzak podjął w roku 1939 próbę podsumowania dorobku kobiecego powieściopisarstwa. W artykule *Kobieta i perspektywa literatury*<sup>15</sup> podkreślił przede wszystkim „mizoandryzm” autorek, wyrażający się w kreowaniu bohaterek, które mają przewagę duchową nad mężczyzną-wrogiem, lecz mimo to nie potrafią uniknąć życiowej klęski. Przyczyny tych porażek zlokalizował krytyk w... materialistycznej koncepcji świata, w tradycji materialistycznego wychowania, przeszkadzającej celom transcendentnym. Jak można się domyślać z kontekstu, chodziło mu przede wszystkim o zgubne skutki emancypacji i wszystko to, co kobieta straciła wraz z podjęciem pracy zarobkowej. Pokrótkę omówił też takie cechy prozy kobiecej, jak egocentryzm i pasja biologiczna.

<sup>15</sup> „Prosto z mostu” 1939, nr 31.

W jego obserwacjach najciekawsze wydało mi się jednak stwierdzenie, iż w utworach pisanych przez kobiety daje się wyczuć pewien brak pewności siebie, jakąś psychiczną i emocjonalną chwiejność.

Czego brak jeszcze kobiecie współczesnej – zapytuje Pietrzak – aby [...] zyskała tę równowagę, tę postawę spokoju, jaką mają mężczyźni?

Te z nurtów współczesnej krytyki literackiej, które przyjęły, a nawet uprzywilejowały kategorię płci w swoich badaniach i interpretacjach (krytyka feministyczna i lesbijska, francuska szkoła neopsychooanalizyczna z Jacquesem Lacanem na czele), chętnie posługują się pojęciem braku jako metaforą pewnych aspektów kobiecości – ujemnych bądź dodatnich, zależnie od punktu widzenia. W tradycji freudowskiej ów brak odnosi się do fallusa. Jak pisze jedna z czołowych przedstawicielek krytyki feministycznej, Elaine Showalter:

Zazdrość o penisa, kompleks kastracji oraz faza edypalna stały się freudowskimi czynnikami współdziałającymi w określaniu stosunku kobiety do języka, fantazjowania i kultury. [...] Wielu krytyków feministycznych wierzy, że psychoanaliza może stać się bardzo użytecznym narzędziem krytyki literackiej [...]. Jednakże krytyka feministyczna, freudowska czy postfreudowska, musi bezustannie zmagać się z problemami żeńskich ujemnych stron i braku<sup>16</sup>.

Rzecz jasna, nie przytaczam powyższych opinii po to, by wykazać, że Włodzimierz Pietrzak myślał po freudowsku, a nawet postfreudowsku; problem zazdrości o fallusa i jej konsekwencji zapewne w ogóle nie przyszedł mu do głowy. A jednak w jego spostrzeżeniach znaleźć można pewien ton charakterystyczny dla wielu stanowisk w kwestii kobiecej twórczości. Oto „męskość” pojmowana jest jako wzorzec metra, jako norma, wobec której odchylenia naznaczone są gorszością. Dziś już jest jasne, jak jasnym było w Dwudziestoleciu dla wielu pisarek, że brak pewności, brak równowagi, brak spokoju – to niezbywalne i pożądane cechy tworzonej przez nie literatury. Następne dekady pokazały, że właśnie do postawy niepewności należy przyszedł przyszłość. Jedna konkluzja wszelako rysuje się już

<sup>16</sup> E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*. Tłum. I. Kalinowska-Blackwood. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 133.

wyraźnie. Otóż w okresie międzywojennym oceniano prozę kobiecą – a w większości wypadków literaturę w ogóle – wedle kryteriów mających swe źródła we wciąż jeszcze oświeceniowej wizji rzeczywistości, w której szeroko rozumiany brak ładu jest antywartością. Nawet jeżeli z niejakim aplauzem spotykały się nowinki formalne, zwłaszcza natury kompozycyjnej (symultanimizm, inwersja, wielość perspektyw), to wyrażany za ich pomocą sposób pojmowania rzeczywistości na ogół nie znajdował zrozumienia. Artykuł Pietrzaka – niezależnie od metafizycznych podstaw światopoglądu tego wówczas zaledwie dwudziestosześcioletniego krytyka o szerokich przecież horyzontach i niepospolitym piórze – wyraźnie to potwierdza, podobnie zresztą jak pisane przezeń już w czasie okupacji, a wydane pośmiertnie, szkice obrachunkowe z międzywojnem. W jednym z nich, zatytułowanym *Diagnozy*, w znamienity sposób pisał o twórczości Nałkowskiej, iż choć jej powieści zdają się odwzorowywać chaos życia („pozorny chaos życia”, jak się wyraził – podkr. moje, E.K.), to w istocie tworzy ona (zastępczo?) specyficzny rodzaj ładu – ład artystyczny:

Istnieje ład Nałkowskiej, ład, który odsłaniając ukryte zależności dekomponuje życie i komponuje je na nowo, w literackiej formie. Jej sztuka jest jak święty gaj, w którym pogańskie nabożeństwo odbywa się nadal, po wyrzuceniu posągów i ofiarnego ołtarza. Sztuka jako organizacja chaotycznych pozorów – według notatki Huxleya<sup>17</sup>.

### 3. CIOTKI I BABISZONY W OPŁOTKACH

„*Arkusze Ferdynurke* jest bardziej realistyczny od tomu Gojawicińskiej” – stwierdził efektownie w roku 1946 Kazimierz Wyka w znanym szkicu *Tragiczność, drwina, realizm* podsumowującym krytycznie dorobek międzywojnia i wyznaczającym polskiej literaturze zadania na przyszłość<sup>18</sup>. Tekst ów bywał interpretowany jako zapowiedź wiszącego w powietrzu sporu o realizm, a w dalszej per-

<sup>17</sup> W. Pietrzak, *Rachunek z dwudziestoleciami*. Warszawa 1972, s. 99.

<sup>18</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974, s. 19.

spektywie – wejścia w życie doktryny socrealizmu. Jednak bez trudu da się w nim wychwycić akcenty obecne w programowych artykułach drukowanych w prasie konspiracyjnej podczas okupacji (zwłaszcza w „Sztuce i Narodzie”), gdzie Wacław Bojarski oskarżał sztukę dwudziestolecia o „hipertrofię formalizmu”, o „beznadziejny pesymizm” i oderwanie od życia, nawołując zarazem do jego afirmacji<sup>19</sup>; gdzie Andrzej Trzebiński ogłaszał nadejście „epiki czynu w literaturze”<sup>20</sup> i gdzie Jerzy Zagórski w ostrym ataku na poezję międzywojenną dawał wyraz tęsknocie za „poezją społeczną”<sup>21</sup>. Od tych zaś rekapitulacji i postulatów droga wiedzie bezpośrednio w przeszłość, do „Żagarów” (czasopisma) i Żagarów (grupy), a także ogólnej atmosfery lat trzydziestych, zdecydowanie przeciwstawiającej się postawie indyferentyzmu społecznego, jaką dostrzegano u starszych twórców. Niektóre sformułowania z młodzieńczych szkiców Miłosa i Zagórskiego mogłyby ozdobić niejedno wystąpienie krytyczno-literackie z lat 1946–1949.

Przywołany powyżej „paradoks Wyki” miał oznaczać tyle, że groteskowa konwencja *Ferdydurke* lepiej oddawała sedno minionej epoki – zdaniem autora potwornej, tragicznej i zadufanej – niż prostopolinijny realizm: „...dla realizmu historia stwarza warunki, nie stwarza realizmu samego”<sup>22</sup> – brzmiała teza postawiona przez krytyka. Kwestia literatury kobiecej nie pojawia się w zarysowanym przezeń obrazie epoki, zaś nazwisko Gojawiczyńskiej reprezentuje tu pewien typ realizmu, który zdominował Dwudziestolecie i według Wyki nie wytrzymał próby czasu. Nie chodzi mu więc o autorkę *Dziewcząt z Nowolipek* jako taką, ale o ów skrupulatny weryzm, z którym tak często utożsamiano konwencję prozy kobiecej, a który ponoć okazał się bezwartościowy.

Także i Witold Gombrowicz posłużył się „Gojawiczyńską” jako poręczną etykietką i rodzajem skrótu myślowego; coś być musiało

<sup>19</sup> J. Marzec [W. Bojarski], *O nową postawę człowieka tworzącego*. W zbiorze: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*. Oprac. i wstęp Z. Jastrzębski. Kraków 1973, s. 47–52.

<sup>20</sup> S. Łomień [A. Trzebiński], *Pokolenie liryczne i dramatyczne*. Tamże, s. 53–61.

<sup>21</sup> J. Zagórski, *Słabości i moce poezji lat niedawnych*. Tamże, s. 70–75.

<sup>22</sup> K. Wyka, *op. cit.*, s. 13.

w arcypoczytnych powieściach tej pisarki, co szczególnie działało na nerwy twórcom i krytykom niechętnym zwykłemu opisywaniu rzeczywistości. Uczynił to w *Dzienniku* z roku 1955: „...przy dobrej woli nietrudno i w Gojawiczyńskiej dopatrzeć się eposu; bo ostatecznie nawet przeciętność coś jednak wyraża”<sup>23</sup>. Wcześniej jednak, w *Ferdynurce*, zamieścił słynną diatrybę pod adresem „ciotek”:

[...] ciotek kulturalnych, tych licznych ćwierć-auterek i doczepionych półkrytyczek, wypowiadających swe sądy po czasopismach, gdyż kulturę świata obsiadło stado babin przyczepionych, przyłatanych do literatury, niezmiernie wprowadzonych w wartości duchowe i zorientowanych estetycznie, najczęściej z jakimiś swoimi poglądami i przemyśleniami [...]. Ciocia, ciocia, ciocia! O, kto nigdy nie znalazł się na warsztacie kulturalnej ciotki i nie był spreparowany niemo i bez jęku przez tę ich mentalność trywializującą i odbierającą życiu wszelkie życie, kto nie przeczytał o sobie w gazecie ciotczynego sądu, ten nie zna drobnostki, ten nie wie, co to jest drobnostka w ciotce<sup>24</sup>.

Owszem, mowa tu przede wszystkim o kobietach zajmujących się nie tyle nawet krytyką literacką, co pospolitym recenzentstwem. Można nawet z dużym prawdopodobieństwem przypuścić, iż bezpośrednią przyczyną napisania tych słów były reakcje na *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, w tym zwłaszcza takie, jak zamieszczone w „Przeglądzie Powszechnym” i utrzymane w protekcyjnym tonie omówienie Zofii Starowieyskiej-Morstinowej, która nazwała debiutanckie utwory Gombrowicza „cudacznymi nowelami”, zaś samego autora, skarciwszy go wprzód za „młodzieńczą zarozumiałość”, pocieszyła, iż przez owe „zbyteczne dziwactwa” przebija się „talent niewątpliwy, a nawet dużo obiecujący”<sup>25</sup>. O tak, jej wypowiedź istotnie brzmi po ciotczynemu.

Ale „trywializująca mentalność”, „drobnostka” – te oceny Gombrowicza dotyczą już całej prozy kobiecej. W cytowanym bowiem wcześniej fragmencie *Dziennika* podsumował on zagadnienie i ten urywek, choć obszerny, przytoczę w całości, gdyż nie powinna się

<sup>23</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik (1953–1956)*. T. 1. Paryż 1982, s. 211.

<sup>24</sup> W. Gombrowicz, *Ferdynurce*. Kraków 1986, s. 10.

<sup>25</sup> Z. Starowieyska-Morstinowa, „Przegląd Powszechny” 1933. T. 200, s. 143.

bez niego obejść żadna praca na temat powieści kobiecej w dwudziestoleciu międzywojennym.

[...] proza bardziej drapieżna stoczyła się w dziwactwo lub w barok – ta zaś, która pulsowała w powieściach czytelnych i artystycznie poprawnych, była wyzuta z dynamizmu i jak powój owijała się wiernie wokół polskiego życia. Przede wszystkim kobiety. Oto *testimonium paupertatis*: że powieść owego czasu opierała się głównie na kobietach i była jak one. Okrągła w liniach, miękawa, rozlazła. Sumienna, drobiazgowa, dobrotliwa, czuła. Ona to „z mądrością serca nachylała się nad szarym losem ludzkim” lub „pracowicie przędła kanwę wielu istnień we wzór serdecznej troski i uświęcającej litości” – oto autorki zawsze skromne lub nawet pokorne, z godnym pochwały zaparciem się siebie, zawsze gotowe rozpuścić się altruistycznie w innych, lub też zgoła w bycie, głosicielki „prawd niewątpliwych” w rodzaju Miłości lub Litości, które Renata lub Anastazja odkrywały pod koniec sagi w drzeniu liści lub w śpiewie drzew... Nikt nie neguje talentu tym Dąbrowskim, Nałkowskim, do Gojawiczyńskiej włącznie, ale czyż ta rozplywająca się w kosmosie babskość mogła w jakiś sposób ukształtować świadomość narodu?<sup>26</sup>

Trudno, zdawałoby się, o sarkazm bardziej zjadliwy, zwłaszcza że uderzający również w Nałkowską, którą pisarz skądinąd szczerze podziwiał, cenił i lubił. Lecz Gombrowiczowi wtóruje Miłosz, także z perspektywy wielu lat po wojnie, kiedy to sądy, należałoby oczekiwać, powinny się już ucukrować i uleżeć. Za pierwszą jego opinię o pisarstwie kobiecym można uznać opublikowaną w roku 1939 recenzję z *Niecierpliwych* Nałkowskiej<sup>27</sup>, w której ze szczerą pasją polemiczną, acz nie bez rewerencji wobec sławnej i uznanej pisarki, protestuje on przeciwko zaprezentowanym w tej książce: obrazowi świata, hierarchii wartości i postawie autora. Zapewne pod wpływem własnych fascynacji entomologicznych Miłosz nazywa utwór „powieścią o życiu owadów”, a narratora określa jako beznamietnego badacza pochylonego nad mrowiskiem. Razi go to, iż Nałkowska sprowadza jakoby sens ludzkiej egzystencji do biologicznego determinizmu, i że miast prezentować człowieka w całej jego złożonej indywidualności, przedstawia jakąś „abstrakcyjną faunę piekła, poddaną nieuchronnym prawom biologii”.

<sup>26</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik...*, op. cit., s. 213–214.

<sup>27</sup> Cz. Miłosz, *Piekło owadów*. „Pion” 1939, nr 14/15.

[...] twórczość taka, jak Zofii Nałkowskiej – pisze w cytowanej recenzji – ukazuje nam swą rysę najgroźniejszą. Jest nią rezygnacja, będąca udziałem tych wszystkich, którzy świat pragną śledzić z ubocza, wyłączeni z jego biegu.

I oto znów pobrzmiwa ton, który słyszeliśmy w innych diagnozach na temat specyfiki prozy kobiecej – choć Miłosz nie sytuuje recenzowanego dzieła na tle tej konkretnej kategorii zjawisk literackich. Ale „rezygnacja” to nic innego jak bierność, niechęć do działania czy też nieumiejętność twórczego przekształcania świata. W zakończeniu artykułu Miłosz przenosi zarzuty stawiane *Niecierpliwym* oraz ich autorce na płaszczyznę kolejnego pokoleniowego sporu młodych ze starymi. Ci pierwsi – w domyśle on sam i jego rówieśnicy – „biorą na siebie zadanie rekonstrukcji człowieka”, podczas gdy ci drudzy „prowadzą dalej dzieło [...] rozkładu”.

W *Piekle owadów* mamy jeszcze do czynienia ze starciem dwóch równorzędnych postaw pisarskich i ludzkich. Jednak w swoich powojennych rekapitulacjach autor *Traktatu moralnego* nie jest już tak dżentelmeński i na przykład w *Prywatnych obowiązkach* (1970), komentując swoją *Historię literatury polskiej*, tymi słowami pisze o kobiecej powieści:

Są te okropne babiszony, jak Zofia Nałkowska, *précieuse*, której powieści mają to do siebie, że mdli po przeczytaniu jednej strony, jednak szacunek dla „opłotków” zmusił mnie do udzielenia jej miejsca. Albo Maria Kuncewiczowa, powieściopisarka średnia, w dodatku drażni mnie nadobnisią całe życie udająca bobasa [...], ale w opłotkach przed wojną coś znaczyła, więc jest<sup>28</sup>.

Kilkanaście lat później, zagadnięty przez pieczołowicie opracowującą wówczas dzienniki Nałkowskiej Hanę Kirchner o przyczyny tak żywej niechęci, Miłosz odpowiedział listownie w sposób, z którego jednoznacznie wynika, że właściwie niezbyt dobrze znał twórczość autorki *Granicy*:

Zawsze jest możliwość rewizji naszych sądów. Czyli, gdybym zabrał się do czytania jej, może bym opinię zmienił. Tylko że nic mnie do tej lektury nie ciągnie. O przyczynach mojej niechęci dużo by mówić. Nie są osobiste. Pra-

<sup>28</sup> Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 94.

wie wcale jej nie znałem. Być może przesądziła pretensjonalność jej wczesnych powieści. Albo że środowisko literackiej Warszawki. Albo mój sexizm – baby piszące niezbyt mi się podobały [podkr. moje – E.K.]<sup>29</sup>.

A byli tacy, którym się podobały. W literackiej rzeczywistości Dwudziestolecia to właśnie „baby piszące” odnosiły duże sukcesy, i to nie tylko dzięki ogromnej poczytności, jaką zdobywały ich utwory, ale często także i u opiniotwórczych krytyków. Rozpiętość skali artystycznej bywała tu wprawdzie ogromna – od *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej po *Dzikusę* Ireny Zarzyckiej – ale pomiędzy skrajnymi przypadkami znalazła się spora liczba książek na poziomie co najmniej przyzwoitym i atrakcyjnych w odbiorze. One to kształtowały gusty literackie czytelnika o rodowodzie inteligenckim, i to bynajmniej nie wyłącznie czytelnika płci żeńskiej.

#### 4. KOBIETY PISZĄCE O PISZĄCYCH KOBIETACH

**K**obiety z natury ciekawe są innych kobiet, zwłaszcza tych znanych i wybitnych – ciekawe ich losów, porażek i sukcesów, romanсів i dramatów, dróg dochodzenia do sławy. W piśmiennictwie dwudziestolecia międzywojennego zjawisko to znajdowało odzwier-

<sup>29</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki. T. IV 1930–1939, cz. 2*. Opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 1988, przypis na s. 407–408. Miłosz istotnie zrewidował w końcu swój stosunek do Nałkowskiej, ale uczynił to dopiero ostatnio, w *Abecadle Miłosza* (Kraków 1997, s. 187–188), i dla szczególnych powodów. Pisze tu: „Nie lubiłem jej powieści [...]. Przeczytałem jej *Dziennik* tom IV z lat wojennych i doznałem wstrząsu. Odslania się w nim z całkowitą uczciwością i okrucieństwem wobec własnej osoby, a czytelnik myśli, że oto ma przed sobą istotę ludzką, która zasługuje na najwyższy podziw. Taka jaka jest, ze swoją komiczną samicością starej kobiety [...], ze swoją listą byłych mężów i kochanków, ze swoją straszliwą miłością do matki trwającą i trwającą poza matki grób, z prawdziwie rozdzierającą litością i współczuciem dla ludzi, z wczepianiem się w nich, z Warszawą getta, likwidacji, rozstrzelowań. Wielka pisarka, która zrealizowała się w sposób dla siebie niespodziewany, dla której notatki *Dziennika* były tylko zamiast prawdziwego pisania, do czego tęskniła, a prowadzenie sklepu, ta zмога i konieczność, okazało się opatrnościowe dla dzieła, jakim jest *Dziennik*, bo gdyby nie sklep, pewnie by siedziała i pracowała nad kolejną powieścią”.

ciędlenie w ofercie rynku księgarskiego, który obfitował w tytuły nastawione na zaspokojenie takiego właśnie popytu. Wśród zbeletryzowanych biografii, które jako gatunek przeżywały w owych czasach prawdziwy rozkwit, za szczególnie udaną – obok Boyowskiej *Marysieńki Sobieskiej* (1937) – należy uznać książkę Marii Czapskiej pt. *Ludwika Śniadecka* (1938). Mniej wybredne gusta mogła zadowolić Wanda Melcer publikująca w serii „Biblioteczki Historyczno-Geograficznej” tomiki poświęcone między innymi sławnym miłośnikom i ich partnerom: *Naga nimfa i jednoręki cyklop* (1926) – o admirałe Nelsonie i lady Hamilton czy *Sułtan i niewolnica* (1925) – o Solimanie Wspaniałym i Roksolanie. Do nieco bardziej wymagającego odbiorcy kierowana była seria „Wizerunki sławnych kobiet i mężów”, w której między innymi ukazała się *Zapolska* Anieli Kallas (1931) – książka, która na łamach „Wiadomości Literackich”<sup>30</sup> wywołała dwugłos I. Krzywickiej i J.E. Płomińskiego w sprawie autorki *Kaśki Kariatydy*. Chętnie czytano też o cudzoziemkach, czego dowodem był czytelniczy sukces *Portretów kobiet wybitnych* (1938) Jo van Ammers Küller. Szczególnie interesujące z mojej perspektywy jest dziś to, co kobiety piszące miały do powiedzenia o piszących kobietach.

Na ogół bywały to wypowiedzi życzliwe, a nawet entuzjastyczne. Rewir kobiecy w literaturze i sztuce ma bowiem to do siebie, że nie działają w nim otwarcie prawa konkurencji, a wręcz przeciwnie – niepisana reguła jest solidarność i wzajemne się popieranie, nawet jeśli prywatnie zdarza się animozja. Feminizm współczesny tłumaczy to zjawisko w kategoriach zachowań mniejszościowych, nie omieszkawszy podkreślić, iż zaiste dziwna to mniejszość, która liczy sobie połowę ludzkiej populacji<sup>31</sup>.

Niemale zasługi w propagowaniu kobiecej twórczości miała w dwudziestoleciu międzywojennym – podobnie jak dziś – kobieca prasa, zwłaszcza „Bluszcz” i wyemancypowana z niego w roku 1927 „Kobieta Współczesna”. To właśnie wieloletnia redaktor naczelna tradycyjnie skierowanego „Bluszczu”, Stefania Podhorska-Okółów, jest autorką szkiców zebranych w jedynej książce z

<sup>30</sup> „Wiadomości Literackie” 1932, nr 15.

<sup>31</sup> Por. np. K. Millet, *Teoria polityki płciowej*. W zbiorze: *Nikt nie rodzi się kobietą*. Wybór, wstęp i przekład T. Hołówka, Warszawa 1982.

tamtego okresu w całości poświęconej pisarstwu kobiecemu, zatytułowanej *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*.

W tomie tym znalazło się dwanaście bardzo nierównych tekstów: od zdawkowych i nieodkrywczych artykułów okolicznościowych w rodzaju *Renesansu Orzeszkowej*, poprzez sentymentalne wspomnienia poświęcone Bronisławie Ostrowskiej, Maryli Wolskiej i Zofii Rogoszównie, aż do całkiem przenikliwych studiów krytycznoliterackich, z których najciekawsze i dziś warte byłyby przypomnienia<sup>32</sup>. Podhorska-Okołów wcale nieźle władała piórem, choć pisała stylem, który bardzo się zestarzał i może dziś niektórych razić. Uwielbiała malowniczą metaforę, raz liryczną:

Debiut literacki Marii Dąbrowskiej, nieśmiały, szary, jak świt jesienny, stał się nadspodziewanie dla niej samej – zdarzeniem w literaturze (157).

Plomień świecy, ogarnięty troskliwą dłonią, filtrującą nadmierny blask przez różowe tkanki – oto obraz taktyki, jaką stosuje Nałkowska wobec najbardziej brutalnych objawów życia (130).

kiedy indziej dosadnie somatyczną:

Język muskularny i gietki, uległy nakazom autorki [M. Kuncewiczowej – przyp. E.K.] styl całkowicie oczyszczony z naleciałości barokowych, zdanie, zbudowane ze spoistego miąższu słów, z których każde nasycone jest żywiołem emocjonalnym jak czerwonymi ciałkami krwi (216).

Nie dajmy się jednak zwieść barwności i przesadzie tego języka, gdyż wypowiedziane nim zostały sądy nader trafne i przenikliwe, a także przywołane szerokie konteksty literatury europejskiej oraz tradycji rodzimej. Podhorska-Okołów uprawia typ krytyki psychologiczno-personalistycznej; autor i jego dzieło to dla niej osobowościowa, wyobrażeniowa i światopoglądowa jedność. Zapewne właśnie

---

<sup>32</sup> S. Podhorska-Okołów, *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*. Warszawa 1939. Poza wymienionymi znajdują się tu teksty poświęcone K. Iłakowiczównie, M. Pawlikowskiej, Z. Nałkowskiej, M. Dąbrowskiej, Z. Kossak-Szczuckiej, M. Kuncewiczowej, H. Naglerowej oraz E. Szelburg-Zarembinie. Atmosferę tej książki współtworzą nader udane, oddające styl epoki fotografie pisarek. Przy cytowanych fragmentach podaję w nawiasie stronę.

dlatego zdradza ona predylekcję do pisarek „ekspresjonizujących”, takich jak Kuncewiczowa czy Szelburg-Zarembina. Znacznie trudniej jej pisać na przykład o Marii Dąbrowskiej, którą podziwia za „surową dyscyplinę twórczą”, czy o Zofii Nałkowskiej, u której ceni „ascetyzm” i intelektualizm. W ogólnym jednak rozrachunku tom *Kobiety piszą...* dokumentuje jeden z wariantów dyskursu ówczesnej, rzecz można, krytyki feministycznej, tak z założeń, jak i z temperamentu popierającej wszystko, co kobiece, a także samej w sobie naznaczonej kobiecością.

Na przeciwległym biegunie sytuuje się agresywna werwa Ireny Krzywickiej, widoczna zarówno w jej kampaniach społeczno-publicystycznych, jak i w działalności recenzenckiej na łamach „Wiadomości Literackich”. Pisarka, mimo iż nieustannie występuje w charakterze rzeczniczki praw kobiecych, raz po raz daje wyraz swej pogardzie dla koleżanek po piórze, identyfikując się raczej z postępową częścią rodu męskiego; taka postawa nieobca jest feminizmowi wszystkich epok.

Pokazać właściwe oblicze kobiety jest zdaniem sztuki, a zwłaszcza literatury – nawołuje Krzywicka. – Toteż mimo iż kobiety i dawniej często chwytały za pióro, literatura kobieca jest jeszcze cała do napisania [...]. Tak bym chciała być dobrego zdania o kobietach! Są zdolne, mają zdrową energię do życia. Cóż, kiedy wciąż jeszcze takie niedorośle i takie tchórzliwe, takie nieporadne i takie posłuszne. Dajcie znać, kiedy się będzie można z wami porozumieć<sup>33</sup>.

Gdzieś pomiędzy tymi skrajnościami, czyli z jednej strony nieumiarkowanym entuzjazmem dla kobiecych dokonań w sztuce, a z drugiej – skrywaną pod płaszczykiem walki o wspólne kobiece dobro niechęcią do przedstawicielek własnej płci, sytuują się próby opisanego prozy kobiecej w kategoriach literaturoznawczych. Do takich zaliczyć można artykuł Haliny Amrogowicz-Zemankowej z roku 1936<sup>34</sup>, podsumowujący dorobek tego nurtu z pierwszej połowy lat trzydziestych.

<sup>33</sup> I. Krzywicka, *Zmierzch cywilizacji męskiej*. „Wiadomości Literackie” (dodatek „Życie Świadome”) 1932, nr 54.

<sup>34</sup> H. Amrogowicz-Zemankowa, *Produkcja literacka kobiet w ostatnim pięcioleciu*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 11.

Badaczka – bo tak trzeba nazwać autorkę tego tekstu – rozpoczyna od pytania o przyczyny wyraźnej ekspansji prozy powieściowej, jaka dała się zauważyć w omawianym okresie. Jej zdaniem należy ich szukać w „przeżyciu się” ekspresjonizmu oraz w rozwoju neo-realizmu, który miast rejestrować fakty zewnętrzne, zwraca „aparat realistyczny niejako do wnętrza”, skutkiem czego w literaturze pojawiają się nowe tematy i wartości, najczęściej reprezentowane przez pióra kobiece. Charakterystyczny jest moment ukazania się artykułu; w roku 1936 literatura polska ma już bowiem za sobą między innymi spektakularny sukces *Nocy i dni* Dąbrowskiej, *Cale życie Sabin*y Boguszewskiej, *Przygodę w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej, *Dziewczeta z Nowolipek* Gojawiczyńskiej, Nałkowska jest już po *Granicy*, *Cudzoziemka* Kuncewiczowej zdążyła się już ukazać w „Kurierze Porannym”, przychylnie przyjęto debiuty Ewy Szelburg-Zarembiny i Elżbiety Szemplińskiej. Jak na pół dekady – dorobek bezsprzecznie imponujący.

Dalej Amrogowicz-Zemankowa zwraca uwagę na charakterystyczny jej zdaniem fakt, iż żadna z wybitnych polskich pisarek nie podjęła rodzimej tradycji literatury kobiecej i nie poszła śladem ani pozytywizmu Orzeszkowej, ani naturalizmu Zapolskiej. Dostrzega natomiast przełomową rolę wczesnej twórczości Zofii Nałkowskiej w kształtowaniu nowego modelu prozy kobiecej, a także wielkie znaczenie wpływów obcych, w tym zwłaszcza autorek skandynawskich i ich kunsztu prostoty. Od brytyjskiej awangardy kobiecej – Mansfield, Woolf, Richardson – mogły się Polki uczyć, jak powiada, „czaru subtelnego wypowiedania się”, od Colette – „nieskazitelnej doskonałości stylu i precyzji ekspresji”, zaś od Holenderki Jo van Ammers Küller (autorki m.in. poczytnej trylogii pt. *Kobiety z roku Cornvelto*w) – „wartości dokumentów społeczno-politycznych”. Naszkicowawszy w ten sposób tło zagadnienia, autorka artykułu dokonuje bliższej charakterystyki polskiej prozy kobiecej ostatniego pięciolecia, wyróżniając w jej obrębie cztery modele, a właściwie cztery postawy wobec rzeczywistości. Są to kolejno:

1. Postawa epicka, reprezentowana przede wszystkim przez Marię Dąbrowską; jej istotą jest to, iż „świadomie poprzestaje na przed-

stawianiu samego upływu życia w pewnych realistycznie ujętych warunkach”.

2. Postawa refleksyjna, najlepiej widoczna w prozie Zofii Nałkowskiej; dzieła tej pisarki, mimo intelektualizmu i obiektywizmu narracji, „budzą w czytelniku przede wszystkim niepokój”, gdyż jako przedstawicielka „irracjonalizmu psychologicznego” oraz relatywizmu filozoficznego „komplikuje [ona] i zwielokrotnia życie, daje dalekie perspektywy, które wybiegają poza treść jej powieści”.
3. Postawa mistyczno-dramatyczna. Tu za wzór posłużyła Ewa Szelburg-Zarembina, znana wówczas już jako autorka *Dziewczyny z zimorodkiem* oraz *Wędrowni Joanny* – powieści o nader wyrazistej i na ówczesnym gruncie polskim raczej odosobnionej poetyce zbliżonej do tego, co dzisiaj zwiemy realizmem magicznym. W jej twórczości badaczka wyróżniła przede wszystkim „nowe akcenty mistyczne i demoniczne” oraz nowe ujęcie problematyki egzystencjalnej, takie, w którym „czas realnie istniejący jest tylko fragmentem wieczności”.

Mimo realizmu postaci i środowisk – czytamy w artykule – [...] uderza nas wizyjność, skutek zdolności obcowania z rzeczywistością ponadrealną, bowiem przeżycia postaci rozgrywają się w najgłębszych pokładach ich duszy. Stąd tragiczna miara tych postaci, których działania i doznania przelewają się poza wszelkie przyjęte normy, tak moralne, jak społeczne. Dla Zarembiny nie człowiek jest ważny, lecz jego walka z losem<sup>35</sup>.

4. Postawa monograficzno-psychologiczna, scharakteryzowana na przykładzie prozy Heleny Boguszczyńskiej. Typowe dla niej jest przedstawienie życia „ubogiego i szarego” w taki sposób, iż obraz człowieka tworzy się poprzez ukazywanie jego przeżyć wewnętrznych. A ponieważ nie akcja, nie zdarzenia zewnętrzne przykuwają tu uwagę odbiorcy, toteż na pierwszy plan wysuwa się postawa autorki i technika pisarska, która „w swym dążeniu do analizy każdego ruchu przypomina metodę Proustowską”.

---

<sup>35</sup> Tamże.

## 5. ARCYDZIEŁA?

**P**przedstawiony dotychczas materiał nie miał bynajmniej pokazać, iż o kobietach piszących dobrze pisały na ogół tylko inne kobiety piszące, mężczyźni zaś przeważnie zajmowali stanowiska krytyczne. To właśnie bowiem w wypowiedziach mężczyzn padały określenia najmocniejsze. „Inwazja kobiet do literatury”<sup>36</sup>, „istny potop kobiecej twórczości”<sup>37</sup>, „zawładnięcie literaturą współczesną w Polsce przez kobiety”<sup>38</sup>, – tego typu wykrzykniki można jeszcze uznać za przejaw męskiej defensywy, gdyż z reguły komentarz do nich bywa co najwyżej umiarkowanie pozytywny. Ale już takie sformułowania, jak „dzieło wielkiego i niezwyklego talentu”, „może najwyższe wzniesienie, jakie dotychczas osiągnięto w powieści polskiej”<sup>39</sup>, brzmiały nad wyraz poważnie i wcale nie koniunkturalnie. Inna sprawa, że dotyczą akurat książki, która, choć dobra i nowatorska, nie zasługuje na aż takie superlatywy: *Przygody w nieznanym kraju* A. Gruszeckiej.

Przełomowym momentem w kształtowaniu się stosunku krytyki literackiej do kobiecego powieściopisarstwa było ukazanie się w latach 1931–32 pierwszych dwóch tomów *Nocy i dni* Dąbrowskiej. Dzieło to, odcinające się od zastanej literatury czymś, co można by określić jako „niezwykłą zwyczajność”, spotkało się z tak entuzjastycznym przyjęciem zarówno publiczności czytającej, jak i recenzentów, że – wzorem Zawodzińskiego<sup>40</sup> – chciałoby się tu mówić już nie o powodzeniu, nie o sukcesie, ale – o zwycięstwie. Przy ogromnym łaknieniu sagi rodzinnej<sup>41</sup>, przejawiającym się ówczasnie choćby w

<sup>36</sup> I. Fik, *op. cit.*, s. 525.

<sup>37</sup> K. Pruszyński, *Maria o Ludwice*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 7.

<sup>38</sup> W. Zechenter, *Kobieta pisząca o piszących kobietach i co z tego wynika*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 7.

<sup>39</sup> L. Piwiński, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 15.

<sup>40</sup> K.W. Zawodziński, *Maria Dąbrowska*. W: *Opowieści o powieści*. Kraków 1963, s. 285. Szkic pochodzi z roku 1932.

<sup>41</sup> O tym zjawisku pisała m.in. I. Krzywicka w artykule *Mikrokosmos rodziny* („Wiadomości Literackie” 1936, nr 13): „Urodzaj na cykle powieściowe nie stanowi mody, jak to się zbyt pospolicie mniema [...]. Przy masie kwestii, zagadnień, możliwości, które się narzucają pisarzowi, jednotomowa powieść może być tylko fragmen-

szerokiej recepcji cudzoziemskich okazów tego gatunku (Mann, Galsworthy, du Gard, Undset, Lagerlöf, van Ammers Küller), pozostało właściwie odosobnionym zjawiskiem w twórczości rodzimej, gdyż inne tego typu przedsięwzięcia artystyczne – np. *Krauzowie i inni* Herminii Naglerowej czy *Gruce* Jerzego i Anny Kowalskich – nie zbliżyły się do jego poziomu ani pod względem arcyzmu, ani popularności.

Do dziś natomiast niezgodnione pozostało stanowisko badaczy co do roli, jaką należy przyznać dziełu Dąbrowskiej z punktu widzenia procesu historycznoliterackiego: czy mianowicie było ono ostatnim polskim ogniwem w łańcuchu rozwojowym realizmu zwanego „wielkim”, czy też od niego rozpoczyna się nowa era w dziejach konwencji realistycznej. Czy istotnie był to wyczekiwany „zwrot” (ku codzienności, ku „rzeczywistości”, ku autentyczności), jak chciał Zawodziński i jak twierdzi w swoim podręczniku Jerzy Kwiatkowski<sup>42</sup>, czy też o takim zwrotnym znaczeniu mówić jednak nie można – jak utrzymuje Andrzej Chruszczyński, który rolę prekursorską (wobec trendu populistycznego) przyznaje *Ludziom stamtąd, Nocom i dniom* pozostawiając raczej funkcję „łącznika pomiędzy [...] populizmem lat trzydziestych i tradycjami Orzeszkowej czy Prusa oraz wczesnego Żeromskiego”<sup>43</sup>. Generalnie można odnieść wrażenie, iż lata trzydzieste, najwyraźniej znudzone pozostałościami po manierze młodopolskiej, tudzież formalnym i tematycznym nowinkarstwem literatury odrodzonego państwa, powitały sagę Dąbrowskiej jako coś ożywczego, przyjaznego czytelnikowi i krzepiącego, podczas gdy okres peerelowski, przy całej rewerencji okazywanej temu arcydziełu, zepchnął je do rangi nieomal zabytku<sup>44</sup>.

---

tem, ułamkiem całości [...] postać, oświetlona z jednej tylko strony, nie ma dostatecznej ilości wymiarów. A przecież człowiek nie żyje sam, istnieje w grupie lub w gromadzie ludzi, których wzajemne stosunki ulegają nieustannym zmianom. Jedną z najtrwalszych grup ludzkich jest rodzina i może dlatego najczęstszym typem cykli powieściowych są cykle rodzinne”.

<sup>42</sup> J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziesiolecia*. Warszawa 1990, s. 209.

<sup>43</sup> A. Chruszczyński, *U schyłku międzywojnia. Autentyzm literatury polskiej lat 1933–1939*. Warszawa 1987, s. 205.

<sup>44</sup> „Ewenementem bez konsekwencji” nazywa dzieło Dąbrowskiej Hanna Kirchner (*Przeżycia egzystencjonalne. Pytania o los zbiorowy*. W zbiorze: *Literatura polska 1918–1975*. Pod red. A. Brodzkiej i S. Zółkiewskiego. Warszawa 1993, s. 619), a jego powo-

Bez wątpienia jednak to właśnie triumf *Nocy i dni* sprawił, że, po pierwsze, nastąpiła koniunktura na utwory o wyraziście zarysowanych bohaterkach kobiecych i ich codziennym życiu, a po drugie – autorki z większą niż przedtem śmiałością debiutowały bądź, jak choćby w przypadku Anieli Gruszeckiej czy Ewy Szelburg-Zarembiny, wykroczyły poza obręb uprawianej wcześniej łatwiejszej literatury dla dzieci i wstępowały na drogę ambitnego powieściopisarstwa. Krytycy natomiast śledzili ich dokonania z napiętą uwagą i nadspodziewanie często wystawiali im – jak Piwiński Gruszeckiej – nader wysokie oceny.

I tak K.W. Zawodziński mianem arcydzieł określił *Tych ludzi* oraz – z pewnymi zastrzeżeniami – *Cale życie Sabiny* H. Boguszewskiej, doceniając przy tej okazji dwa inne cykle nowelistyczne o tematyce środowiskowej, mianowicie *Ludzi stamtąd* Dąbrowskiej i *Dwa księżycy* Kuncewiczowej<sup>45</sup>. W tym samym studium, w rozdziale zatytułowanym *Artyzm w powieści i powieść o artyzmie*, pozytywnie ustosunkował się do *Cudzoziemki*, chwalać ją głównie za celowość i zwartość kompozycji, a także zwrócił uwagę na zjawisko kobiecego *Künstlerroman*, zaś w rozdziale o „powieściach-reportażach” wystawił dobre noty reportażowej prozie Wandy Melcer. Nie zaskakują także w tym kontekście wyrazy zachwytu dla *Granicy* Nałkowskiej, pełne takich superlatywów, jak „nieprześcignione mistrzostwo formy”, „światłość techniki realistycznej narracji” itp.

Także i Emil Breiter, wcześniej skłonny niekiedy do zjadliwości w kwestiach kobiecych, o czym świadczyć może jego *Obrona Blizbora*<sup>46</sup> z roku 1929, w latach trzydziestych ulega urokowi piór niewieścich, zwłaszcza H. Boguszewskiej<sup>47</sup> i E. Szelburg-Zarembiny, do której odnoszą się następujące słowa:

Pisarka, która w tajemniczy – a więc jedyny – sposób przetwarza otaczającą ją rzeczywistość na najbardziej sugestywne przeżycia artystyczne [...], która

---

dzenie w momencie wydania przypisuje „doraźnej koniunkturze duchowej”, nie kwestionując, rzecz jasna, artyzmu i uniwersalistycznej wymowy *Nocy i dni*.

<sup>45</sup> K.W. Zawodziński, *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*. Warszawa 1937.

<sup>46</sup> E. Breiter, *Obrona Blizbora*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 2 i 5 [rec. *Niedobrej miłości* Z. Nałkowskiej].

<sup>47</sup> E. Breiter, *Cenny dorobek prozy polskiej*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 37.

już we krwi ma absolutne poczucie kompozycji [...]. Szczególny czar tej prozy można wytłumaczyć jednością słowa, posiadającego okrągłość i dotykliwość opisywanego przedmiotu. Wnikliwość słowa idzie tak daleko, że w najdrobniejszym obrazie otwiera autorka perspektywy na wieczność<sup>48</sup>.

Recenzent ów szczególnie wiernie towarzyszył pisarstwu kobiecemu, zdoławszy na łamach „Wiadomości Literackich” omówić (na ogół pozytywnie) wszystkie ważniejsze tytuły powieściowe. Witoldowi Gomrowiczowi zaś (i nie tylko jemu) szczerze spodobały się *Narodziny człowieka* – powieściowy debiut E. Szemplińskiej<sup>49</sup>. Trzeba jednak podkreślić, iż zachwyty recenzentów (a przytoczyłam tu zaledwie kilka z wielu takich głosów) z reguły dotyczyły utworów pisarek wybitnych lub co najmniej wyróżniających się. Poza tym wszakże w dwudziestoleciu międzywojennym wydawały książkę za książką autorki mierne i trzeciorzędne. Te pierwsze poszły w zapomnienie; nic nam dzisiaj nie mówią nazwiska takie, jak Wanda Miłaszewska, Maria Leszczyńska-Mittelstaed czy Maria Modrakowska. Dla najgorszych romansideł natomiast los, jak to często bywa, okazał się łaskawszy, czyniąc z niektórych swoiste *ever-greens* masowego czytelnictwa<sup>50</sup>. Nie one jednak stanowiły o obliczu prozy kobiecej tamtych czasów.

<sup>48</sup> E. Breiter, *Poetka kontrastów*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 38.

<sup>49</sup> W. Gomrowicz, *Nowe postacie w literaturze. Elżbieta Szemplińska*. „Kurier Porywany” 1934, nr 187. Szerzej omawiam ten artykuł w rozdziale V.

<sup>50</sup> Wiele informacji na ten temat zawiera artykuł A. Górnickiej-Boratyńskiej *Międzywojenna kobieca powieść popularna*. „Kresy” 1996, nr 1.



## Niebezpieczne związki.

### O prozie

### Zofii Nałkowskiej

#### 1. ROMANS I TŁO

Komentując fakt inwazji kobiet do literatury II Rzeczypospolitej, Ignacy Fik stwierdził bezdyskusyjnie:

Kobiety piszą prawie wyłącznie o miłości i o sprawach z nią związanych. Za to to, co piszą, jest [...] pod wielu względami niespodziewane i rewelacyjne<sup>1</sup>.

W moim odczuciu żadna z polskich powieściopisarek nie powiedziała tylu zaskakujących rzeczy o miłości między kobietą i mężczyzną, co Zofia Nałkowska. Nade wszystko dręczył ją fenomen „miłości niedobrej”, zrodzonej z uczucia początkowo nie odwzajemnianego; pisząc o takiej miłości, w dużej mierze dokonywała artystycznej transpozycji trudnych doświadczeń osobistych w związkach z Rygierem, Gorzechowskim i Kuczyńskim. W jej utworach owa niebezpieczna relacja między dwojgiem ludzi jest jednak czymś więcej niżli tylko podstawą scenariusza tragicznego romansu czy małżeństwa – jest modelem każdej sytuacji międzyludzkiej<sup>2</sup>. Gdyż to, czego Nałkowska jako kobieta dowiedziała się o kosztach, które trzeba zapłacić za bliskość z drugim człowiekiem, dotyczy nie tylko

<sup>1</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opr. i wstęp A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 526.

<sup>2</sup> Spostrzeżenie to uczyniła E. Frąckowiak-Wiegandtowa w książce *Sztuka powieściopisarska Zofii Nałkowskiej (lata 1935-1954)*. Wrocław 1975, s. 32.

układu między kochankami, lecz w ostatecznym rozrachunku wszelkich form uczuciowego obcowania z innymi istotami. Jednak „romanse” nie mogły się obejść bez „tła”.

Po roku 1945 niektórzy krytycy i historycy literatury starali się dowartościować polityczno-społeczne aspekty powieści Nałkowskiej, wysunąć na pierwszy plan jej krytyczną postawę wobec elit rządzących w latach 1918–1939, demaskatorski stosunek do formacji piłsudczyków, wrażliwość na kwestie socjalne i krzywdę ludzką<sup>3</sup>. Dwudziestolecie postrzegało ją jednak głównie jako autorkę prozy psychologiczno-obyczajowej, wielkość jej pisarstwa mierząc przede wszystkim faktem, iż tej stosunkowo popularnej wówczas odmianie gatunku potrafiła mocą swego intelektu, czaru i talentu nadać szczególną wartość, wynieść ją na wyżyny uniwersalizmu i wywołać moralny oraz filozoficzny niepokój odbiorców. Chociaż nie wszystkim się to podobało. Manfred Kridl w swojej recenzji z *Granic* – a jest to w końcu spośród powieści Nałkowskiej dzieło najbardziej podatne na odczytania w duchu oceny i krytyki stosunków społecznych – podkreślał na przykład, iż portretowanie przedstawicieli różnych warstw społecznych, opisy egzystencji miasta, działalności zawodowej Zenona Ziembiewicza, życia towarzyskiego prowincjonalnej elity, kwestia niezadowolenia społecznego i w końcu rozruchów:

[...] wszystko odbywa się jakby na marginesie, jest ledwo zaznaczone [...]. Na czoło wysuwa się nie życie gromady społecznej, ale poszczególne postacie i ich sprawy wewnętrzne, każda z nich swoista, każda ważna i zasadnicza. Rzeczy widziane są indywidualnie, a nie socjalnie<sup>4</sup>.

Ludwik Fryde uznał sposób przedstawiania tła przez autorkę wręcz za piętę Achillesową jej utworów, twierdząc, iż:

[...] nie powiązane z nurtem głównym opowiadania tworzy [ono] jakąś żalostną przyczepkę do dominującej nad całością intrygi erotycznej<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> W takim kierunku zmierzają zwłaszcza liczne prace autora popularnej monografii pt. *Zofia Nałkowska*. (Warszawa 1973, seria „Profile”), W. Wójcika (np. *Zofia Nałkowska o mitach politycznych II Rzeczypospolitej*. W: *Estetyzm, realizm, polityka*. Katowice 1981).

<sup>4</sup> M.Kridl, *Treść „Granic”*. „Pion” 1935, nr 50.

<sup>5</sup> L. Fryde, „*Granica*” *Zofii Nałkowskiej*. „Droga” 1936, nr 7–8.

Podobne odczucia wyraził, lecz opatrzył dodatnim znakiem wartości, Bruno Schulz. Napisał on o stworzonych przez Nałkowską postaciach, że

[...] osadzone niby to w konkretnym tle kulturalno-historycznym, przebywają w nim tylko jakby połową swej istoty, goszczą w nim tylko na chwilę. Czuje się w tym cudzość, kostium, pretekst stylistyczny<sup>6</sup>.

Powiedzmy zatem raz jeszcze, jak najdobitniej: „tło” w utworach Nałkowskiej jest aktualne i historyczne. Znajdują w nim odbicie najważniejsze wydarzenia polityczne i społeczne czasów, których była świadkiem: od rewolucji 1905 roku, poprzez pierwszą wojnę i odzyskanie niepodległości, kształtowanie się młodej demokracji w wolnej Polsce, aż do drugiej wojny światowej i jej konsekwencji. „Romans” w tychże utworach – i to rozumiany na dwa sposoby, jako historia miłosna i jako fabuła powieściowa – jest ponadczasowy i uniwersalny. Zawiera się w nim prawda o naturze ludzkiej.

## 2. ŻYCIE I ŚWIADOMOŚĆ

Utwory Zofii Nałkowskiej, niezależnie od gatunku, jaki reprezentują, przedstawiają kilka wciąż tych samych tez psychologicznych i filozoficznych, ilustrując je coraz to innymi przypadkami ludzkimi. Treść owych tez nie wynika z zafascynowania czy inspiracji konkretną filozofią; umysł Nałkowskiej raczej nie był stworzony do filozoficznych spekulacji, choć pisarka nie stroniła od lektury dzieł wielkich myślicieli i uczonych. W młodości byli to m.in. Nietzsche, Bergson i Brzozowski w latach międzywojennych na przykład Hegel, Engels, Freud, ale również fizyk Max Planck. Szczególnie inspirowała ją intymistyka: dzienniki, autobiografie, wyznania czy korespondencja słynnych ludzi. Szukała w nich przede wszystkim siebie, z satysfakcją odnotowując w różnych okresach życia zbieżności du-

<sup>6</sup> B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści. „Skamander” 1939*, nr 108–110. Przedr. w: B. Schulz, *Proza*. Kraków 1973, s. 377.

chowe i intelektualne z poglądami i odczuciami tak różnych postaci, jak choćby malarka i muza francuskich artystów Maria Baszkircew z jednej strony, a oświeceniowy filozof i pisarz polityczny Monteskusz – z drugiej. Swe poglądy na życie, na sprawy bytu w ogólności, a człowieka w szczególności, czerpała jednak głównie z obserwacji życia właśnie, z pilnego przyglądania się ludziom i dociekania motywów ich zachowań – i dopiero niejako wtórnie szukała dla nich uzasadnienia w systemach filozoficznych.

Uogólnienia, które pisarka tak chętnie i tak często w postaci aforystycznej wplata do narracji bądź wypowiedzi bohaterów, naznaczają jej dzieła piętnem intelektualnego dystansu i pewnej wyższości narratora wobec świata przedstawionego. Zdarza się, że zawierają oczywistości, na przykład:

„Wszyscy są poniekąd mądrzy i poniekąd głupi” (*Hrabia Emil*)

„Nic nie jest na zawsze, wszystko jest inne” (*Niedobra miłość*).

„Człowiek jest zupełnie inny niż myśli, że jest” (*Granica*).

Częściej jednak bywają formułowane w postaci bardziej niezwyklej, paradoksalnej:

„Człowiek nie kończy się na własnej skórze” (*Romans Teresy Henernt*).

„Umiera się w byle jakim miejscu życia” (*Hrabia Emil*).

Również i te ostatnie jednak, gdy się im dobrze przyjrzeć, dadzą się w gruncie rzeczy sprowadzić do prostych prawd, które zawsze dotyczą nie historii i nie społeczeństw, lecz ludzkiej kondycji. Ta właściwość stylu pisarskiego Nałkowskiej może na pierwszy rzut oka sprawiać wrażenie płytkiego rezonerstwa, epatowania myślową łatwizną. Ona sama zdała sobie z czasem z tego sprawę, notując w dziennikach wojennych: „Moje przekleństwo: skrót – prowadzi do tego, że aforyzm może zastąpić powieść”<sup>7</sup>. Wielkość autorki *Węzłów życia* polega na tym, że dla każdej takiej sentencji potrafi ona znaleźć – niczym w filozoficznej powiastce – odpowiadającą jej sytuację życiową, charakter ludzki, zdarzenie historyczne, że potrafi je nasycić egzystencjalną treścią i ponownie uogólnić. Czymże w końcu, jeśli nie banałem, jest zdanie: „Ludzie ludziom zgotowali ten los”? Jednak

<sup>7</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1939–1944*. T.V. Opr., wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 1996, s. 335.

poparty dojmującym, straszliwym konkretem, banał ów przeistacza się w wyraz najgłębszej ludzkiej samowiedzy.

Owe przekazywane w postaci aforyzmów prawdy życiowe powracają jako leitmotywy w różnych utworach Nałkowskiej. Na przykład zdanie o umieraniu w byle jakim miejscu życia pojawia się po raz pierwszy w *Węzach i różach* (1913), następnie w *Hrabi Emilu* (1918), by wypłynąć ponownie na pierwszych stronach *Granicy* (1935). Tytuł *Węzłów życia* (wyd. w roku 1948, pisane głównie podczas okupacji) zapożyczyła autorka z inskrypcji na żydowskiej stelli nagrobnej i wykorzystała w jednym z epizodów *Węzy i róż*, a jak rozumieć – objaśniła w opowiadaniu *Powrót do domu swego* z tomu *Lustra* (1913):

Wydaje mi się rzeczą zajmującą w faktach małych i powszednich odnajdywać wbrew oczekiwaniu splot doniosłych motywów, stwierdzać, że każde dowolne zjawisko jest punktem przecięcia wszystkich spraw świata, że wszystko, co istnieje, zarówno wplecione jest w węzeł życia [O-1, 137]<sup>8</sup>.

Właściwe źródło biblijnego cytatu, w którym mowa o „węzłach życia”, zidentyfikował ostatecznie Tadeusz Breza<sup>9</sup> jako fragment z Pierwszej Księgi Samuelowej (XXV, 29), tradycyjnie – czego Nałkowska nie była świadoma – figurujący na nagrobkach żydowskich. Słowa te padają z ust Abigail przepraszającej Dawida za obraźliwe zachowanie swojego męża i mówią o duszy Dawida, która będzie związana węzłami życia, podczas gdy dusze nieprzyjaciół jego Bóg „jako z procy” wyrzuci. Umiejscowienie ich na kamieniu nagrobnym ma zatem walor konsolacyjny, pocieszycielski, podczas gdy Nałkowska, wyjąwszy je z kontekstu, wyzyskała raczej wydzwięk filozoficzny, ontologiczny.

<sup>8</sup> Cytaty z utworów Nałkowskiej oznaczam skrótem i numerem strony wg następujących wydań: Seria „Dzieła” (Czytelnik): K – *Kobiety*. Warszawa 1976; N – *Narcyza*. Warszawa 1982; H – *Hrabia Emil*. Warszawa 1977; D – *Dom nad łakami*. Warszawa 1978; NM – *Niedobra miłość*. Warszawa 1979; R – *Romans Teresy Hennert*. Warszawa 1980; C – *Choucas*. Warszawa 1980; W – *Węzły życia*. Warszawa 1984. O-1 – *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1984; O-3 – *Opowiadania*. T. 3. Warszawa 1988

Poza tą serią: Nc – *Niecierpliwi*. Warszawa 1964; G – *Granica*. Oprac. W. Wójcik. BN I 204. Wrocław 1971. DP – *Dzień jego powrotu*. Warszawa 1931.

<sup>9</sup> T. Breza, *Wspomnienie o Nałkowskiej*. W zbiorze: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*. Warszawa 1965, s. 209.

Zdanie z *Romansu Teresy Hennert* (1923) o tym, że człowiek nie kończy się na własnej skórze, zostaje w *Węzłach życia* brawurowo rozwinięte w obrazową, zmetaforyzowaną refleksję:

Człowiek wciąż przeplata się ze światem, jest cały postrzępiony na brzegach jak stary szal. Nie dlatego, że obcina sobie paznokcie, strzyże włosy, goli zarost, że co dnia pianą mydlaną i brudem zmywa wciąż po trochu samego siebie. Że osypuje się łupieżem, płacze łzami, warstwami zeskrobuje się przy *pédicure*, że cały na swoich krawędziach jest tylko poniekąd sobą. Ale że w człowieku – w obrębie jego skóry – zawiera się wszystko, co widzi i wie, wszystko, co przeżył sam i przeżyli za jego wiedzą inni. Że strzępami siebie, jak frędzlą, przenika w świat, że wciąż wysuwają się z niego włókienka uczuć i oplatają jakieś sprawy, jakieś miejscowości, oplatają ludzi innych, dzieci i zwierzęta [W, 85–86].

Zjawisko swoistej „wędrówki lejtmotywów”, tak charakterystyczne dla twórczości Nałkowskiej, dowodzi, że czym innym jest lektura pojedynczego utworu tej pisarki, czym innym zaś – czytanie jej „w całości”. Wędrownie lejtmotywy w postaci aforyzmów nadają jej pisarstwu szczególną spójność, sprawiają, iż kolejne dzieła wzajem się oświetlają, dopowiadają i komentują. Właśnie przy takiej lekturze widać wyraźnie, że to, co mogło się z początku wydawać opowieścią o konkretnym przypadku ludzkim – na przykład o karierze Zenona Ziembiewicza, o tragicznym romansie Teresy Hennert czy o małżeńskiej niewierności Pawła Blizbora – jest tylko wariantem wzorca, który się wciąż, niezależnie od historycznych okoliczności, powtarza i powtarza. Ta niezwykła spójność dzieła Nałkowskiej, na które składają się wszystkie jej książki, może sugerować, iż autorka posiadała jakiś ogólny zarys czy też plan twórczości. Mówiąc o planie twórczości, parafrazuję jeszcze jedno z jej charakterystycznych sformułowań – „plan życia”.

Emil już dawniej wiedział, że plan życia nie jest dany z góry, że nie ma go w założeniu. Plan życia to jest sąd o nim, wydany w pewnej późniejszej chwili, chwili ważnej albo nawet ostatecznej, chwili, uznanej za punkt widzenia. Inne niż dotąd rzeczy występują wtedy z przeszłości jako najważniejsze, robią się spośród wspomnień wystające, otrzymują nową zupełnie kwalifikację [H, 204].

Przytoczony fragment z *Hrabiego Emila* można by sparafrazować w taki oto sposób, iż nie istnieje żaden teleologiczny porządek życia, żaden cel, ku któremu ono od początku zmierza, żadne sensowne wynikanie z siebie jego etapów. Postrzeganie własnej lub cudzej biografii w kategoriach przyczynowo-skutkowych jest zaledwie projekcją naszego umysłu, który przyzwyczajony jest pracować w taki właśnie sposób. W istocie zdarzenia przychodzą „z bylekaąd”, tak jak i śmierć przydarza się w miejscu „byle jakim”. Tę myśl o strukturze bytu Nałkowska przekłada niejako na strukturę swojej prozy. Jakże często mamy w niej do czynienia z niedostateczną motywacją zaistniałych faktów, ze szczególnym brakiem konsekwencji. Trudno w ramach potocznej logiki pojąć, czemu właściwie Omski zakochuje się znienacka w Teresie Hennertowej, czemu Paweł Blizbor zdradza swą wspaniałą żonę z przeciętną Renatą, czemu Jakub Mrowa morduje Teodorę i odbiera sobie życie. Także przebieg kariery Ziembiewicza jest jakiś przypadkowy, nie dość silnie przekonujący. Oto bowiem młodzieniec w istocie dość przeciętny, o bliżej niesprecyzowanych poglądach demokratycznych i postępowych, obejmuje urząd prezydenta miasta właściwie wskutek jakichś układów personalnych i nie do końca przez siebie kontrolowanych zdarzeń, po czym, również nie w pełni kontrolując przebieg wypadków, staje się niejako automatycznie sprawcą aktu przemocy wobec domagających się sprawiedliwości społecznej robotników. Wbrew swoim intencjom i światopoglądowi – działa jako instrument bezosobowego aparatu władzy.

Oczywiście ta nieprzystawalność czynów Zenona – zarówno w działalności publicznej, jak i w życiu osobistym – do jego chęci i przekonań to jeden z naczelných problemów *Granicy*, zaś owe pozorne niekonsekwencje to nie błędy w sztuce, ale przemyślana zasada artystyczna. Biografie bohaterów, czy to opowiedziane i ukazane od narodzin aż do śmierci (co nie znaczy, że w porządku chronologicznym), czy też w wybranym odcinku, są bowiem wplecione w bieg życia jako takiego, życia, które z natury swojej odznacza się przypadkowością i chaotycznością. Takiemu życiu pisarka przeciwstawia świadomość – „jedyny organizujący bezsens aparat samowiedzy”, jak ją nazwie w *Węzłach życia*, będąc już wówczas bardzo w ową sa-

mowiedzę bogata. Napisze tu:

Życie organizuje sobą, łączy naprędce pośpieszne, niedbałe i niewartościowe związki doraźne z wolnych pierwiastków świata materii martwej. Jakby coś ku czemuś przedsiębiorąc, coś chcąc zadziałać i sprawić. Ułatwia sobie tę uzurpację, usprawiedliwia ją niejako, supłając to wszystko w węzełek świadomości – tak coś nazywając i nawet postulując, tak wywalczając sobie rozkosz trwania [W, 96].

A wcześniej, w *Granicy*:

[...] świadomość człowieka jest najwyższą instancją, [...] jest czymś więcej nierównie niż jakakolwiek możliwa odpowiedź na wyrastające z niej i przez nią zrodzone pytanie. [...] rozpostarta nad światem, upojona sobą, usiłuje nadaremnie wbudować własny swój sens w to, co się tylko dzieje, co tylko jest [G, 275].

Zatem świadomość naprzeciwko życia. Gdzie w tym zderzeniu jest miejsce twórczości, będącej wszak tyleż faktem życiowym, co aktem świadomości? Czy pojawianiem się kolejnych utworów w dorobku artysty rządzi nieobliczalny przypadek, czy porządkujący wysiłek samowiedzy? Pytanie to w przypadku Nałkowskiej rodzi paradoksy. Bo skoro tak bardzo stara się ona, by pojedyncze dzieło literackie całym sobą, nie tylko w warstwie stematyzowanej, odzwierciedlało ziarnistą, entropiczną strukturę bytu (stąd te zdarzenia podległe nie logice przyczynowo-skutkowej, lecz zdeterminowane fatalistycznie, już to przez przypadek, już to przez geny) – to czy wszystkie dzieła razem wzięte można traktować jako konsekwentnie zbudowaną serię?

Otóż i tak, i nie. Rozwój pisarstwa autorki *Medalionów* w dużej mierze wynikał z tego, co ją spotykało w życiu. Gdyby nie okres „grodzieński”, czyli lata 1923–1926 spędzone razem z Gorzechowskim na Kresach – nie byłoby *Niedobrej miłości* (1928), bez wątpienia nie powstałby cykl reportażowo-prozatorski *Ściany świata* (1931), dramaty *Dom kobiet* i *Dzień jego powrotu* (oba z roku 1930), a także *Granica* (1935) nie byłaby tą *Granicą*, jaką znamy. Utwory te bowiem są zbudowane z materiału, w którym w mniej lub bardziej widoczny sposób wykorzystane zostały: dramat osobisty Nałkowskiej, jej ob-

serwacje dotyczące życia i społeczności prowincjonalnego miasta oraz jej zaangażowanie w działalność na rzecz więźniów przebywających w grodzieńskim zakładzie penitencjarnym. Znajomość realiów więziennych i sądowych przydała się też pisarce w kreacji Sonki Wysokolskiej z *Węzłów życia*, która poświęca się pracy na rzecz obrony praw więźniów politycznych.

Z drugiej jednak strony niektóre kwestie przykuwały uwagę autorki *Medalionów* zawsze, niezależnie od momentu jej biografii i od okoliczności. Odbiorca, który po raz pierwszy czyta „powieść międzynarodalną” *Choucas* (1927), również w dużej mierze wypełnioną materiałem autobiograficznym związanym z kilkumiesięcznym pobytem Nałkowskiej i Gorzechowskiego w szwajcarskim uzdrowisku Leysin-Feydey, dozna być może nie lada wstrząsu, natrafiwszy na opis pewnego popołudnia. Rzecz dzieje się w luksusowej atmosferze alpejskiego kurortu. Suchotnicy z całej Europy i w różnych stadiach choroby:

[...] popijają z cieniutkich granatowych ze złotem filiżaneczek [...] kawę turecką, uczuwając aromatyczny, słodki miód w ustach [...] [Ch, 23]

...i słuchają opowieści panny Hovsephian o okropnościach towarzyszących eksterminacji Ormian przez Turków podczas pierwszej wojny światowej. Kontrast między atmosferą wytwornego zbytku i słodkiego lenistwa a tym, co zawiera relacja panny Hovsephian, w powiązaniu ze swoistą naiwnością i prostolinijnością opowiadającej, czyni owe obrazy jeszcze straszniejszymi.

Turcy mordowali ich w mieszkaniach, na ulicach, po więzieniach. Małych chłopców spędzali na rynki miast i zarzynali siekierami i nożami, a za kordonem policji wyły z męki i szalały ich matki. [...] W pobliżu miast [...] widziało się często po ziemi to jakąś rękę, to ogryzione kości, to kawałki gnijącego mięsa ludzkiego z płytkich, zbiorowych grobów, wywleczone przez psy [...] [Ch, 23–24].

W gronie raczących się wyborną kawą znajdował się i drugi Armeńczyk, pan Peynirian, o wyglądzie, jak podaje narratorka powieści, pospolitym, nie zdradzającym egzotycznego pochodzenia, przez co wszystko, co mówił, nabierało charakteru „całkowitej bezstron-

ności". A mówił pan Peynirian o tajnym układzie z roku 1916, na mocy którego Armenia miała być podzielona między Anglię, Francję i Rosję. Przeczytał także zebranych fragmenty tajnego rozkazu tureckiego ministra spraw wewnętrznych z roku 1915:

„[...] zaleca się szczególnie nie poddawać się litości wobec ich nędznego stanu i pracować z całym oddaniem nad wykorzeniem imienia armeńskiego z Turcji. [...] Nie zezwoli pan na pozostanie ani jednego Armerczyka w Bab. Tylko surowość i sprawność, jaką pan zastosuje w wyprowadzaniu deportowanych, da pożądaną przez nas wynik. Proszę jednak przedsięwziąć środki, by trupy nie leżały na drogach.

Listy zgonów, przesłane nam ostatnio, nie są zadowolające”.

Odczytawszy to, pan Peynirian milczał przez chwilę. A później powiedział: – Zdarzyło mi się widzieć dziwny klejnot. Był to różaniec do modlitwy, którego paciorki – te większe od Ojciec Nasz i mniejsze od Zdrowaś Maria – zrobione były z wysuszonych sutek kobiecych, z odciętych piersi pomordowanych Armenek...

Na zakończenie całej tej rozmowy panna Hovsephian powiedziała takie słowa:

– Jeden naród nie powinien uciskać drugiego, prawda? [Ch, 26–27].

I jakże tu, wobec tych cytatów, kwestionować istnienie „planu twórczości”, który nie jest do końca zależny ani od życia, ani od świadomości autora? Pracując nad *Choucas*, Zofia Nałkowska nie mogła przeczuwać, że za niespełna dwadzieścia lat przyjdzie jej napisać *Medaliony*. A jednak już wówczas trwał proces takiego kształtowania się jej wrażliwości, iż wstrząsające te opowiadania są niejako jego konsekwentnym zakończeniem.

### 3. TYRANIA MIŁOŚCI

Nałkowska nie potrafi ujrzeć związku uczuciowo-erotycznego między dwojgiem ludzi inaczej, jak tylko w kategoriach niedopasowania charakterologicznego bądź asymetrii uczuć. Stąd tyle w jej powieściach par połączonych miłością nie odwzajemnioną bądź początkowo nie odwzajemnianą – można wręcz odnieść wrażenie, że

pisarka powątpiewała w istnienie fenomenu miłości wzajemnej i rodzącej się jednocześnie w obojgu partnerach. A jeśli nawet nie powątpiewała, to w każdym razie anatomia takiego uczucia nie była jej znana. O swoich własnych doświadczeniach w tej materii zapisała w dziariuszu taką oto refleksję:

Ileż to razy moja miłość, która z czasem ogarniała mię całkowicie – aż do zaślepienia i do zachwyty – rozpoczynała się od wstrętku, obrzydzeń, strachu przed śmiesznością. [...] Tylko wielka uporczywość, tylko silna zła miłość z drugiej strony zdolna to była we mnie poskromić<sup>10</sup>.

Wiedziała dobrze, o czym pisze; w jej życiu osobistym powtarzał się ów „schemat erotyczny” oparty na mechanizmie reakcji na oznaki cudzego zauroczenia. Psychoanalityk odnalazłby zapewne w tym zjawisku ślady kobiecego narcyzmu, nigdy nie zaspokojonej miłości własnej, która wciąż na nowo domaga się potwierdzenia w adoracji ze strony mężczyzn. Nie będziemy zaprzeczać. Nałkowska w istocie była osobowością wysoce narcystyczną, co na dobre ujawniło się dopiero z chwilą publikacji jej dzienników, pełnych roztrząsań nad własnym wyglądem i strojami, spekulacji co do wrażenia wywieranego na innych, rozmyślań o znajomych i zaprzyjaźnionych mężczyznach, interpretowania ich spojrzeń, gestów i słów. Dla wielu czytelników powieści Nałkowskiej odkrycie tego aspektu jej życia wewnętrznego było nie lada szokiem – tak wielki stanowiło kontrast wobec zdystansowanego, dążącego do maksymalnego obiektywizmu stylu jej pisarstwa.

Zjawisko rodzenia się miłości w rezultacie kontaktu z cudzym uczuciem najlepiej oddaje scena z *Niedobrej miłości*, rozgrywająca się między parą postaci drugiego planu, Manią Siesławską i Justynem Śluczańskim:

Trzymając ją szamocącą mu się w rękach, pojmował z wolna rzecz dziwną, że to on ulega sile jej uczucia, która jest ponad nim. Że z niewymowną rozkoszą zawiera tej sile, która może być straszna, która jest niezrozumiała, która nie w nim bierze początek. [...] Wstąpił za nią w krąg tego ognia, w obręb niewymownego szczęścia, którego nie ma gdzie indziej. Szczęścia,

<sup>10</sup> Z. Nałkowska, *op.cit.*, s. 419.

którym jest miłość zastana, zdecydowana poza nami i przerstająca nas, miłość, której ulegamy z pokorą i rozkoszą – cudza miłość [NM, 161–162].

Scenariusz uczuciowy tego, co zaistniało między Manią i Justynem, jest paralelny wobec sytuacji emocjonalnej łączącej parę głównych bohaterów tej powieści, Agnieszkę i Pawła Blizborów, stanowiąc jakby fabularna projekcję przeszłości w teraźniejszość, kolejny nawrót ponadczasowego wzoru zachowań. Zabieg taki – ukazywanie analogicznych sytuacji w różnych wariantach, powtarzanie kanwy fabularnej pierwszego planu na planie drugim i dalszych – stosuje Nałkowska konsekwentnie w większości utworów, ale również pomiędzy utworami, zyskując tym sposobem szczególną zwartość kompozycyjną swego dzieła jako całości; jest to zatem chwyt wspomagający ten sam efekt, który daje znana już nam „wędrówka lejtmotywów”. Zarazem jest to zabieg artystyczny, za którym kryje się wizja bytu jako nieustannie odnawiających się zdarzeń, coś, co – pożyczając słowa od Brunona Schulza – nazwę tutaj „nieskończoną perspektywicznością zewnętrzną” osiąganą przez „nieskończony szereg zwierciedleń”<sup>11</sup>.

Miłość Mani do Justyna nazwana zostaje w powieści „niemożliwą”. To bodaj najłagodniejszy z epitetów, jakie dla określenia związków erotycznych między mężczyzną i kobietą znajdziemy u Nałkowskiej. Wszystkie te związki są mniej lub bardziej „nie dobre”: miłość Omskiego do Hennertowej „okropna” i „śmiertelna”, Blizbora do Agnieszki „wyłączna, zazdrosna, dzika, posępna”. Atmosfera kurortu ma swoje prawa, toteż szczególnie wiele przykładów niefortunnie lokowanych uczuć znajdziemy właśnie w *Choucas*, tej – *toutes proportions gardées* – polskiej *Czarodziejskiej górze*. Tam każdy kocha nieszczęśliwie, z powikłaniami, z zastrzeżeniami:

Pan Tocki kochał panią de Carfort, ale nie godził się na nią. Tak bywa często między ludźmi. I kto wie, czy to nie jest najgorsza forma nieszczęśliwej miłości [Ch, 87].

W świetle tego, co wiemy o autobiograficznym kontekście tej powieści, jakież gorzkiej samowiedzy, jakiego braku złudzeń świadectwem jest to zdanie!

---

<sup>11</sup> B. Schulz, *op.cit.*, s. 386.

Nawet udany – w porównaniu z innymi – związek Elżbiety Bieckiej i Zenona Ziembiewicza w *Granicy* bierze początek z emocjonalnej asymetrii. Elżbieta bowiem kocha się pierwszą, pensjonarską miłością w podstarzałym lowelasie Awaczewiczu i dopiero żarliwe wyznanie Zenona budzi w niej odruch wzajemności. Właśnie – odruch. Wzajemność jest reakcją odruchową, zdaje się mówić Nałkowska wzorem behawiorystów, a to, że z takiego odruchu może wyrosnąć uczucie przewyższające swoją mocą ów bodziec, który je wywołał, powoduje dalsze komplikacje.

Na pierwszy rzut oka wydawać się bowiem może, iż osoba kochająca najpierw, niejako „sama z siebie”, w pewien sposób jest w takim związku poszkodowana, że jej pozycja jest słabsza. Nałkowska widzi jednak problem głębiej i na pozór paradoksalnie. Oto bowiem cudze uczucie nabiera znamion gwałtu psychicznego, przemocy, której nie sposób nie ulec. Adela, paryska kochanka Ziembiewicza:

Była starsza od niego, była od początku chora i wiedziała, że nie jest kochana. Ale sama kochała w takim stopniu, że jej uczucie starczyło dla nich obojga na całe dwa lata męczarni i szczęśliwości. Była to niedobra miłość, pełna ciężkich scen, które nic nie zmieniały, i najgorętszych pieśczoł, które nic nie mogły okupić [G, 56].

Obiekt miłości staje się tej miłości ofiarą. Mechanizmy, jakie rządzą owym procesem, najbardziej drastycznie zostały ukazane w *Romansie Teresy Hennert*. Powieść jest oparta na dość przewrotnym koncepcie; otóż zapowiedziany w tytule romans zaczyna się stosunkowo późno, dopiero gdy przeczytamy mniej więcej dwie trzecie utworu, i na dobrą sprawę aż dotąd czytelnik nie otrzymuje żadnych wyraźnych wskazówek, na podstawie których mógłby się domyślać, z kim zwiąże się tytułowa bohaterka. Tymczasem akcja rozwija się powoli, przyłączają się do niej kolejne postacie i krąg – by tak rzec – podejrzanych znacznie się rozszerza. Dopiero na kilkudziesięciu ostatnich stronach, gdy poznamy już główne osoby dramatu, Nałkowska zdoła maksymalnie zagęścić atmosferę erotyzmu i narastającej grozy, wykorzystując w tym celu nie tylko całą aparaturę analizy psychologicznej, lecz również kreując odpowiednio scenerię.

To właśnie tutaj pojawia się charakterystyczny dla tej pisarki typ bohatera wytwarzającego wokół siebie gęstą atmosferę męskości i obdarzonego ewidentnie psychopatycznymi cechami. Pułkownik Omski – bo o nim mowa – ukazany jest jako psychiczna ofiara czasów wojny. Nawykły do wojskowego drylu, hierarchii i autorytetu dowódcy, gubi nagle wszelkie duchowe oparcia i rozpaczliwie zaczyna ich szukać w innych dziedzinach życia. Jego uczucie do starszej odcień Hennertowej wybucha znieścacka podczas rautu wiosennego urządnego przez generałową Chwościkową:

Gdy znów zaczęto tańczyć, Omski skierował się ku Wandzie Hennertównie, o której nie myślał przedtem. Zanim jednak doszedł do tego miejsca, zabrał mu ją Lin. Więc Omski poprosił jej matkę, która właśnie usiadła była na krześle.

Na jego ukłon podniosła się zaraz – postłusznie, biernie i jakby pokornie.

To, co uczuł w tej chwili, przejęło go nagłym wstydem. Prawie że chciał się jeszcze cofnąć, gdy tak powstała – gotowa, ufna, cała wydana na jego objęcia [R, 124–125].

W tym krótkim, a jednocześnie kluczowym dla całej akcji fragmencie, mówi się między wierszami o dwóch ważnych sprawach: o nieprzewidywalności reakcji uczuciowych Omskiego i o mimowolnym, nieświadomym poddawaniu się swemu losowi przez Teresę. Jej bierność i postłuszeństwo w niewinnym goście odpowiedzi na zaproszenie do tańca są antycypacją tragicznego końca. Zanim jednak ów koniec nastąpi, zanim Omski zabije Teresę strzałem między oczy, wnikiemy w maniakalno-depresyjne stany jego psychiki, poznamy mękę bohatera szarpanego zazdrością o byłego kochanka Teresy, będziemy ze zdumieniem przypatrywać się, jak Teresa stopniowo ulega tyranii tej chorej miłości, jak robi się wobec niej coraz bardziej bezbronna, łagodna i potulna, choć wcześniej jawiła nam się jako kobieta zdecydowana, a nawet cyniczna.

Nałkowska posiada wyraźną predylekcję do kreowania postaci męskich o mniej lub bardziej uwidocznionych cechach patologicznych, powiedzmy wprost – potencjalnych lub spełnionych zbrodniarzy. Wśród nich na czoło wysuwa się Ksawery Ilecki z dramatu *Dzień jego powrotu*, określony w didaskaliach jako „typ tragiczny urodzo-

nego zbrodniarza”, poczwórny morderca, choć na pozór człowiek jak inni. W swojej koncepcji „urodzonych” typów ludzkich pisarka była wyznawczynią poglądów Cesarego Lombroso, dziewiętnastowiecznego psychiatry, antropologa i kryminologa, który na podstawie antropometrycznych badań kształtu i rozmiaru czaszki sformułował teorię wrodzonych cech przestępczości, całkowicie niezależnych od wpływu środowiska. „Lombrozjanizm” Nałkowskiej przejawiał się w takim choćby szczególe, jak skłonność do tego, by w opisach zewnętrznego wyglądu bohaterów zwracać uwagę na kształt głowy i sposób jej osadzenia na karku. Znalazł jednak i bezpośredni wyraz w opowiadaniu *Zależności* z tomu *Ściany świata*.

Na niektórych ludzi zbrodnia nachodzi z wewnątrz, jest wyrazem ich natury. Wyglądają tak, jakby w każdej chwili mogli ją na nowo popełnić. Ich dziwne twarze, kształt ich głowy, czasami samo tylko osadzenie oczu, sam wyraz spojrzenia, mówi od razu, że są czymś innym od każdego z nas, czymś odmiennym i tajemniczym, że są zdolni do tego, co dla każdego z nas jest niepojęte. Tak wyglądali bracia Kowyle, nieszczęśni złoczyńcy [O-3, 112].

Zarażeni zbrodnią są także Jakub Mrowa oraz Paweł Blizbor, którego bystra narratorka *Niedobrej miłości* pewnego razu przyłapała na tym:

[...] jak zaciągnął na jej [Agnieszki] szyi gruby, kraciasty szal włóczkowy zbyt silnie. Agnieszka prędko podsunęła obie ręce pod szafirowe i złote kraty, pobladła przy tym i jednocześnie się roześmiała. Ale Blizbor się nie roześmiał – chociaż nie przestał na nią patrzeć ciemnymi, matowymi oczami [NM, 38].

Inni, wolni od grzechu czy obsesji zabójstwa, nie przedstawiają się dużo lepiej. Nałkowskiej udało się zarejestrować w swych utworach chyba wszystkie przywary płci przeciwnej: jej mężczyźni piją, zdradzają, hulają za cudze pieniądze, defraudują, kłamią, oszukują, naciągają, dręczą bliskich, są mitomanami, pyszałkami, utracjuszami, odznaczają się lenistwem, próżnością, a w najlepszym wypadku – jak Zenon Ziembiewicz – słabym charakterem. Czy z takimi partnerami można w ogóle marzyć o miłości dobrej?

Ów amant Nałkowskiej – „ponury, przystojny, tajemniczy i namiętny”<sup>12</sup> – wystylizowany został wedle tradycyjnego, by nie rzec: kiczowatego, wyobrażenia ideału męskiego w typie Rudolfa Valentino. Niesie on zgubę kobietom nie tylko wówczas, gdy im zadaje śmierć. Skojarzenie z Valentino nie jest przypadkowe; w twórczości autorki *Niedobrej miłości* wpływ poetyki filmowego melodramatu jest widoczny nie tylko w kreacjach postaci, lecz również w opisach scen o dużym ładunku emocjonalnym, zwłaszcza w doborze określeń odnoszących się do mimiki i gestykulacji. Kobiety mają tu skłonność do spoglądania omdlewającym wzrokiem w oczy swoich kochanków, do „umierania z rozkoszy i męki” i do innych tego typu zachowań, które dziś trącą myszką, lecz wtedy doskonale mieściły się w estetycznej i obyczajowej konwencji epoki.

Paweł Blizbor krzywdzi swą żonę zarówno wtedy, gdy ją namiętnie, zaborczo kocha i wymusza w ten sposób wzajemność, jak i wówczas, gdy swoją miłość przenosi na Renatę Śluczańską. Uwagę czytelników powieści przyciąga na ogół wiarołomstwo Blizbora i trudny do pojęcia fakt, iż porzuca on kobietę uroczą, piękną, światową, szczerze w nim zakochaną – dla miłej, lecz dużo mniej atrakcyjnej prowincjuszki. Tymczasem cała druga część utworu jest poświęcona analizie przemian, jakie zachodzą skutkiem tych wydarzeń w osobowości Agnieszki, opisuje jej psychiczny upadek i dezintegrację. Jak zwykle u Nałkowskiej, komentarz, który może być uogólnieniem tej sytuacji, znajdziemy w innej książce, w *Niecierpliwych*:

[...] nie można nic uczynić i nie można nic pomyśleć, co by nie wprowadzało natychmiast jakiejś zmiany w tym drugim. Nie ma sposobu na to, aby cokolwiek było obojętne. Właśnie w miłości ludzie wciąż się sobą nawzajem zmieniają – i dlatego mówi się, że są losem dla siebie [Nc, 249].

Toteż zmiana jest ogromnym, podskórnym tematem *Niedobrej miłości*, psychiczna zmiana jednego człowieka w kogoś innego i czynniki, które ją wywołują. W żadnej ze swych powieści Nałkowska dobitniej nie zilustrowała swoich poglądów na istotę osobowości, którą

<sup>12</sup> M. Wang, *Bohater „Niecierpliwych” Nałkowskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 2, s. 100.

pojmuje, wzorem Henryka Bergsona, jako serię następujących po sobie „wcielerń” posiadających wspólny rdzeń. Swoją relatywizm psychologiczny Bergson metaforycznie zilustrował obrazem osobowości ludzkiej jako kuli śnieżnej, która tocząc się po zboczu obrasta śniegiem i zmienia wygląd, nie przestając być tą samą kulą. Identyczną myśl Nałkowska wyraziła w *Narcyzie* takim oto zdaniem:

Nie jest jeden człowiek. Jest szereg kawałków czasu nawleczonych na nitkę jednej pamięci [N, 291].

Narratorka *Niedobrej miłości* jest szczególnie uwrażliwiona na wychwytywanie przejawów takiego przeistaczania się znanych jej osób. O jednym z drugoplanowych bohaterów powie wręcz:

[...] Julka znałam od dawna, jeszcze jako wyrostka, gdy zaledwie skończył szkołę. Później przyjeżdżał już w czapce studenta. Każde parę miesięcy przeobrażało go w sposób zadziwiający. Zawsze zjawiał się jako ktoś nowy [NM, 15].

Hanna Kirchner uznała za klucz do zrozumienia tej powieści kategorię roli społecznej, będącej wynikiem formotwórczego wpływu kultury na osobowość<sup>13</sup> – kultury pojmowanej jako zespół norm, wyobrażeń i wzorców przyswajanych przez jednostkę w procesie wychowania i tzw. interakcji z otoczeniem. Mówiąc prosto, jesteśmy głównie takimi, jakimi czynią nas inni. Z takiego punktu widzenia poglądy Nałkowskiej na istotę stosunków międzyludzkich zdają się tożsame z wypracowaną przez Witolda Gombrowicza w latach 30. filozofią formy. Zauważmy jednak, że forma Gombrowicza to istotnie przede wszystkim wytwór jakiegoś środowiska, konwenans, system norm, w ramach którego funkcjonujemy itp. Natomiast forma Nałkowskiej – to coś, co przychodzi do nas z zewnątrz, by nas sobie podporządkować – jest cudzą psychiką, charakterem, podświadomością, instynktem, sposobem bycia, a nawet genami. Ludzie Gombrowicza nie muszą być ze sobą blisko związani, żeby wzajemnie na siebie oddziaływać. Ba, mogą być sobie wręcz obcy, jak ów

<sup>13</sup> H. Kirchner, „Najściślejsze zależności”. *Koncepcja osobowości w książce Zofii Nałkowskiej „Niedobra miłość”*. W zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku*. Wrocław 1971.

żebrak z gałązką w zębach, który obraca wniwecz higieniczną postępowość rodziny Młodziaków. Wszak są jedynie narzędziami w dyspozycji czegoś, co stworzyli i co się w pewnym sensie zbuntowało, obróciło przeciw nim samym. Ludzie Nałkowskiej, by się nawzajem zmieniać (a to znaczy: niszczyć), muszą być sobie bliscy. Nie zawsze jednak wyłącznie bliskością erotyczno-miłosną.

#### 4. TYRANIA RODZINY

Biorąc pod uwagę rozmiar spustoszeń psychicznych i liczbę ofiar, można powziąć mniemanie, iż dla Nałkowskiej groźniejszą od tyranii miłości była tyrania związków rodzinnych. W swoich powieściach pisarka ukazuje bodaj wszystkie z możliwych konfiguracji rodzinnych, od, by tak rzec, „komórki wyjściowej”, jaką jest para małżeńska, poprzez układ „rodzice i dzieci”, aż do wieloosobowych, rozgałęzionych genealogicznie klanów w rodzaju Oliwnych z *Węży i róż* oraz Szpotawych z *Niecierpliwych*. Szczególnie często postacią centralną (choć nigdy nie pierwszoplanową) takiej rodzinnej konstelacji jest senior rodu: dziad lub ojciec. To drugi – obok „amanta” – z nękających Nałkowską typów męskich, wskażmy więc kilka najbardziej reprezentatywnych jego wcieleń. Dwa z nich znajdziemy w *Niecierpliwych*, owej niezwyklej, wznoszącej się ku metaforze i paraboli powieści z 1938 roku, która stała się bodaj najbardziej kontrowersyjną książką autorki *Granicy*. W charakterystyczny dla siebie sposób Nałkowska już w pierwszym akapicie „zarzuca haczyk” na czytelnika, dając mu na przynętę... trupa.

Fabian Szpotawy wydawał się już wtedy starym człowiekiem, gdy w ciepłe, widne wieczory dawnego lata wracał piechotą od pracy i z wysokiej szosy schodził przez furtkę do niskiego ogródka. Cokolwiek dałoby się powiedzieć o jego życiu, to, jak umarł, pozostaje najważniejsze [Nc, 5].

Ówże Fabian, dziadek głównego bohatera, Jakuba Mrowy, rzuca cień na jego egzystencję zarówno za swego życia, jak i po swojej

śmierci, która istotnie nastąpiła w nie wyjaśnionych do końca okolicznościach. Nie jedyna to zresztą śmierć w tej powieści i nawet nie najważniejsza. Przez jednych członków rodziny jest on postrzegany jako „desperat z nosem czerwonym jak truskawka” (Nc, 104), pijak, dziwkarz i samobójca. „Utopił się po pijanemu” (Nc, 14) – utrzymuje wdowa po nim, babka Ludwika. Natomiast córka Marta, a ciotka Jakuba, widzi w nim zapoznanego geniusza i ofiarę zbrodni. Sam Jakub, będąc z natury podatnym na rozmaite manie i obsesje, jeszcze jako dziecko przeżywa w kontaktach z dziadkiem osobliwe udręki, które zapoczątkowują w nim „strach przed naturą człowieka” (Nc, 108). Zdominowana przez ów nieszczęsny nos fizjonomia Fabiana uzmysławia mianowicie bohaterowi, iż człowiek jest istotą cielesną, a więc zbudowaną z mięsa, kości, ścięgien, wnętrzości itd., a to odkrycie staje się dlań źródłem urazu, czy wręcz długotrwałej somatycznej fobii, która rzutuje na jego życie erotyczne:

Kochanka – ten stwór tak samo dziwny, złożony z mnóstwa rzeczy mięsnych i kostnych, uśmiechający się zębami, jedzący, gryzący, straszny swą jakąś jeszcze odrębnością cielesną. I to, co [Jakub] czuł, na co przystał w sobie, czemu dał się ponieść jako obłędowi – było jednak chęcią ingerencji w cudze wnętrze, chęcią zaprowadzenia w nim zmian i nowych potworności [Nc, 108].

Jeszcze gorszy problem ma Jakub ze swoim ojcem, a zięciem Fabiana, Antonim Mrową. Tej postaci naprawdę warto się bacznie przyjrzeć.

Stary Mrowa jest typem życiowego nieudacznika oraz naciągacza o usposobieniu hochsztaplera i mitomana. Świącie i chorobliwie wierząc w swoje urojone talenty i przymioty charakteru, stara się utrzymywać najbliższych w przeświadczeniu, iż wiecznie pada ofiarą spisków, knowań, wrogiego nastawienia i cudzej zawiści. Przepija powierzone mu pieniądze, za co łąduje w więzieniu, a po wyjściu na wolność nęka krewnych i znajomych zmyślonymi historiami, by wydłubać od nich choćby drobne sumy. Ma nieznośnie hałaśliwy i nachalny sposób bycia, a w swoim synu budzi tylko jedną reakcję:

Ogromna przykrość, zawstydzenie i niechęć – czyżby to było wszystko naprawdę, co uczuł na widok tego ojca, do którego zawsze starał się nie być podobny [Nc, 114].

Motyw „złego ojca” – częsty, jak wskazuje Maria Podraza-Kwiatkowska<sup>14</sup>, w twórczości takich modernistek, jak Komornicka, Zapolska czy Łuskińska – pojawił się w prozie Zofii Nałkowskiej bardzo wcześnie. Znajdziemy go na przykład w opowiadaniu *Zielone wybrzeże* z roku 1905, a także w powieści *Rówieśnice* (1908), w epizodycznym wątku starego Nowickiego, który domowymi awanturami zakłóca spokój sąsiadów. W tym młodzieńczym utworze znalazło się jeszcze miejsce nie tyle dla próby usprawiedliwienia rodzinnego sadysty, ile dla ukazania mechanizmów, które sprawiły, iż skądinąd normalny, może nawet wrażliwy mężczyzna, w takowego się przestoczył. Nowicki – w rozmowie z jedną z głównych bohaterek – został tu bowiem dopuszczony do głosu, dzięki czemu mógł sam się przedstawić jako ofiara rodziny, kwoczej małżonki otoczonej stadkiem przychówku, polipowatego organizmu wysysającego zeń siły żywotne, miłość, dobro i marzenia. Późniejsi „zli ojcowie” nie otrzymują już takiej szansy samoobrony. A jest ich wielu; niektórzy jeszcze bardziej odrażający i niegodziwi niż Mrowa. Stary Omski na przykład, ojciec zbrodniczego kochanka Teresy Hennert:

Był to dla syna najbardziej nienawistny człowiek na świecie.

Nawet fizycznie nie znosił jego postaci, nie mógł patrzeć na niego bez obrzydzenia. [...] nienormalnie niski, miał dużą głowę, twarz o tłustych, pijackich rysach i malutkie, zupełnie karykaturalne ręce i nogi. Jako dziecko Omski drżał z nienawiści do ojca, zaciskał pięści marząc o zemście, o ucieczce z matką gdzieś daleko, albo o tym, żeby ojciec umarł. Jakże gorąco – przez całe lata – pragnął tego [R, 103–104].

Ów pokraczny fizycznie psychopata znajduje szczególną przyjemność w wyrafinowanym znęcaniu się nad żoną, zmuszając ją do wysłuchiwania opowieści o swych rzekomych czy prawdziwych podbojach erotycznych. Ojciec Mani Siesławskiej z *Niedobrej miłości*, niewydarzony pedagog, obarczony przez los żoną – „cudzą, uwiedzioną służącą”, poślubioną „z poświęcenia czy przez roztargnienie” – oraz trzema córkami, z którymi gnieździ się w mikroskopijnym mieszkanku i które skutecznie tyranizuje:

<sup>14</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina. Garść uwag*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 52.

Zły, drażliwy, tragiczny, „zmarnowany” – sam przez się stanowił zagadnienie nie do rozwiązania [NM, 49].

Ów cudzysłów przy słowie „zmarnowany” jest bardzo ważnym sygnałem dla czytelnika. Zaznacza on bowiem, że o ile poprzednie epitety pochodzą od narratorki powieści, o tyle ten jest własnym słowem bohatera; to sam Siesławski myśli w ten sposób o swoim życiu, a narratorka zdaje się tego sądu nie podzielać. Gdyż wszyscy ci niewydarzeni mężczyźni stanowią u Nałkowskiej jeszcze jedną egzemplifikację tezy, że – by posłużyć się jej sposobem mówienia – nie jesteśmy tacy, jacy myślimy, że jesteśmy.

Lagodniejszą wersją Mrowy i Siesławskiego są: porucznik Gondził z *Romansu Teresy Hennert* oraz ojciec tytułowej bohaterki tej powieści, tak oto celnie, z miążdzącą ironią, scharakteryzowany:

Pan Nutka w każdym szczególe swego oplakanego życia znajdował niespodziane i osłepiające preteksty do upajania się dumą. [...] W biurze między kolegami był ostatnim, lekceważony za brak wykształcenia i nałóg pijaństwa, za strój oberwany i pokorne obejście, za kłanianie się zbyt skwapliwe i nawet podawanie ręki w sposób wyrażający ostateczną nędzę i załęknięcie [R, 30].

Takich mężczyzn, jak Gondził, pan Nutka, a także stary Ziembiewicz oraz Maurycy Posztraski z *Granicy* czy epizodyczny Tadeusz Starszeński z *Węzłów życia* – Nałkowska ma zwyczaj obdarowywać zapatrzonymi w nich żonami, które bezkrytycznie i z zachwytem odnoszą się do ich najbardziej kabotyńskich zachowań, choć w innych sytuacjach i rolach potrafią się zachować pięknie i z godnością. Binia Gondziłowa, na przykład, jest bodaj jedyną ładną charakterologicznie, a jednocześnie wyrazistą i ważną postacią w tej gorzkiej, miejscami pamfletowej powieści, jaką jest *Romans*. ... Do końca nie mamy zresztą pewności, czy bohaterki czynią tak w dobrej wierze, z głupoty i naiwności, czy też, aby pierwszym lepszym złudzeniem, a w istocie samooszustwem, pokrzepić się w trudach życia. Jak mnóstwo kobiet – mówiąc słowami z *Węzłów życia* – „[...] wobec swych najbliższych używają innych miar oceny” (W, 106). Skądinąd panu Nutce przydarzy się nadzwyczaj korzystny zwrot w biografii i będzie dożywać starości, zajmując w zasobnym domu zięcia i córki należną mu pozycję seniora.

To zdumiewające, że w książkach Nałkowskiej, która sama wzrosła w tak szlachetnej atmosferze rodzinnej i która tę atmosferę, zwłaszcza zaś pamięć Wacława Nałkowskiego, zawsze kultywowała (to właśnie ojcu miało być poświęcone ostatnie, nie dokończone jej dzieło), dzieci tak często wstydzą się swoich ojców i najchętniej by się ich wyparli. Ta niechęć i ten wstyd rozpościerają się czasem na oboje rodzicieli, jak w przypadku bohatera *Granicy*, którego ojciec, w porównaniu z innymi, grzeszy wszak tylko gnuśnością, hipokryzją i ograniczeniem umysłowym:

[...] Zenon uczuwał w sposób nieprzyjemny, że gdy się posługuje zaimkiem osobowym „ja”, to oznacza nim zmieszane w różnym stosunku cechy tych dwojga ludzi. Matka była łatwiejsza do przezwyciężenia, chociaż i w niej istniały rzeczy niepokojące. Groźniejszy był ojciec. Na jego twarzy, jak na szpitalnej karcie choroby, stały wypisane jego dzieje. Odczytywanie ich było dla Zenona upokorzeniem nie dającym się w żaden sposób oszukać ani ugłaskać. Tkwiła w nim wstydliva myśl, że to jego „rodzic”, że mu zawdzięcza istnienie. [...] Rzeczą bolesną było wiedzieć, że ten człowiek jest jego ojcem i że wszystko, co jest z niego, trzeba w sobie za wszelką cenę wytepić. I boleśnie było wiedzieć zarazem, że jest już stary, że mu się trzęsą ręce [G, 65].

Że kwestia rodziny poważnie nękała Nałkowską, o tym najlepiej zaświadcza owa dziwna powieść, jaką są *Niecierpliw*<sup>15</sup>. Znany nam już główny bohater, Jakub Mrowa, tkwi tutaj w zamkniętym kręgu żyjących i nieżyjących, bliższych i dalszych członków swego rozgałęzionego klanu. Nawet w miejscu pracy prześladowuje go wkradający się w łaski jego pryncypała szwagier. Jego psychika jest nieustannie zaprzątnięta określaniami się wobec nich, to znaczy wobec ich charakterów i losów. Do jego pamięci „przyklejają się” również osoby, z którymi nigdy nie zetknął się osobiście, o których tylko słyszał w powtarzanych przy różnych okazjach rodzinnych podaniach i wspomnieniach – na przykład niejaki Ernest, czy może Ignacy,

<sup>15</sup> E. Frąckowiak-Wiegandtowa wyraziła się o tej powieści, iż „zamiast opowieści o rodzinie, otrzymujemy [tu] esencję rodzinności” (*op.cit.*, s. 88). Natomiast M. Głowiński zidentyfikował w niej trzy różne poetyki: powieści rodzinnej, powieści psychologicznej oraz egzystencjalnej paraboli spod znaku Kafki (*Trzy poetyki „Niecierpliwych”*. W: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968).

a właściwie Justyn – dawny kochanek Marii, konkubiny Jakuba i matki jego zaprzepaszczonych dzieci, lub też „córka Fydy” – młoda utrzymanka Fabiana Szpotawego. Jakub wylicza w myślach ów „rojny, robaczywy tłum” (Nc, 211) kłębiący się w jego świadomości, a każda kolejna postać wlecze za sobą gromadę innych, z nią powiązanych. Ciężarna Leonia z Wiekszni, spowinowacona z Jakubem przez jego żonę Teodorę, dręczona ciężką hipochondrią i strachem przed śmiercią, w dniach poprzedzających rozwiązanie uzmysławia sobie, iż:

[...] rodząc to dziecko, urodzi je nie tylko sobie i mężowi. Urodzi bowiem jednocześnie siostrzeńca Róży i bratanka Pii i tej prawie nieznanomej, raz tylko w życiu widzianej Izabeli. Urodzi ponadto wnuka ich ojcu [...] i jego żonie, a zarazem prawnuka obu parom ich rodziców, urodzi bliższego i dalszego krewnego wszelkich ich potomków, siostrzeńca, wujka, dziada, mnóstwa osób nie znanych jej nawet z imienia. Urodzi przede wszystkim cudzego męża, kochanka różnych nieznanomych kobiet [Nc, 46–47].

Rozległy krąg familijny, w którym uwiązał Jakub Mrowa, to jednak coś więcej niż tylko ilustracja patologicznych stosunków w patologicznej rodzinie, która skądinąd postrzega siebie jako całkiem zwyczajną. („U nas można to uważać za rodzinne”, Nc 221 – takimi słowy Hortensja, siostra Teodory, obarczona obłąkanym małżonkiem, wyjaśnia Jakubowi samobójczą próbę jego żony). Ludzie w tej powieści, mówiąc znów stylem Nałkowskiej, są sobą nawzajem „poprzerastani”. W innych utworach – w *Narcyzie*, w *Niedobrej miłości*, w *Rodzinie Marcji* – rodzina wielokrotnie bywa pokazywana jako pasożytniczy, wielokomórkowy organizm, który by utrzymać się przy życiu, bezlitośnie wykorzystuje swojego żywiciela. Takim żywicielem często bywa pozornie wyemancypowana, a w istocie dająca się bez reszty zaprząć w jarzmo pracy zarobkowej, kobieta.

## 5. TYRANIA CIERPIENIA

**P**oglądy Zofii Nałkowskiej na istotę człowieczeństwa i stosunków międzyludzkich są z gruntu pesymistyczne.

Zdaje się – pisze w opowiadaniu *Rodzina Marcji* – że nie jest w naszej mocy nie być złymi. Możemy tylko nie chcieć, starać się nie dać temu wyrazu. Możemy co najwyżej nie robić źle, ale to nie jest jeszcze wszystko [O-3, 91].

Jej ludzie nie tylko w warunkach systemu totalitarnego zgotowują sobie nawzajem los nie do pozazdrosczenia. Z dwóch głównych i najbardziej wpływowych w początkach naszego stulecia kierunków w badaniach psychologicznych, jakimi były behawioryzm i psychologia głębi, pisarka – być może bezwiednie – bardziej skłania się ku pierwszemu, hipotezy i odkrycia drugiego traktując jako uzupełnienie wizerunku człowieka. Jej behawioryzm jest skrajnie zantropologizowany, gdyż wszystko, co przeżywają bohaterowie Nałkowskiej, jest reakcją na bodźce otrzymywane z zewnątrz, a konkretnie – z najbliższego otoczenia ludzkiego. Kategoria osobowości zakłada u niej zawsze przeżycie kontaktu z drugim człowiekiem. Również i samą siebie postrzegała pisarka jako wręcz uzależnioną od ścisłych związków z innymi ludźmi, i to uzależnioną zarówno w sferze emocjonalnej, jak i kreatywnej. W swoich dziennikach pisze o tym wielokrotnie.

Behawioryzm Nałkowskiej posiada jednak szczególną naturę; jądrem jego jest przeświadczenie, iż czynnik międzyludzki ma charakter destrukcyjny i przejawia się głównie w postaci presji bądź przemocy. Stąd powtarzający się w najrozmaitszych wariantach schemat relacji: prześladowca – ofiara. O najściślejszych formach związków erotycznych, uczuciowych, rodzinnych czy środowiskowych mówi się w jej utworach w kategoriach udręki, męczarni, obsesji, tyranii, znęcania się itp. Również przejawy cudzej słabości, takie jak cierpienie, choroba, rozpaczliwe położenie życiowe, wreszcie kalectwo fizyczne bądź umysłowe, opisuje Nałkowska tak, jakby dotknięte nim istoty zadawały jakiś gwałt psychice skazanych na obcowanie z nimi osób.

W młodości dręczył pisarkę pewien „problem” – jak się wyraziła w *Narcyzie*: „[...] czy lepiej jest szczerze robić rzeczy złe, czy fałszywie dobre” (N, 57). Znalazł on wyraz między innymi na kartach dzienników w takim oto zapisie dotyczącym pewnych bardzo bliskich jej osób:

[...] czy przez szacunek dla poziomu naszego stosunku być szczerą i nie-delikatną, czy też przemilczeć – i pozostawić ten martwy punkt jako ciężar na naszym współżyciu<sup>16</sup>.

W życiu prywatnym Nałkowska raczej trzymała się tej drugiej zasady, gdyż została obdarzona przez los jedną z tych subtelnych, a niewygodnych dla właściciela natur, które za cenę osobistego dyskomfortu wolą powstrzymać się od prawienia innym ludziom nieprzyjemności – choćby i najprawdziwszych. Przy odrobinie złej woli można taką postawę zwać zakłamaniem, konformizmem albo i hipokryzją; autorka *Rówieśnic* uzyskała tego świadomość już jako młoda kobieta i przetransponowała ją literacko w znacznie drastyczniejszy wymiar, czyniąc z niej – z tej świadomości – siłą sprawczą dramatów przeżywanych przez bohaterki jej wczesnych powieści.

I tak, tytułowa bohaterka *Narcyzy* z oddaniem pielęgnuje zakochanego w niej rewolucjonistę-suchotnika. Nie darząc go bynajmniej miłością, podtrzymuje w umierającym iluzję odwzajemnianego uczucia i wiarę w wyzdrowienie, cały czas zdając sobie sprawę z fałszu swego postępowania. Co więcej – czyniąc tak, nie kieruje się dobrocią ani humanitaryzmem, a jedynie pewnym niesprecyzowanym przymusem wewnętrznym, moralnym imperatywem. I w gruncie rzeczy to ona, a nie śmiertelnie chory Maks, pada tutaj ofiarą – ofiarą cudzego cierpienia. Taką ofiarą jest też Marusia Orychowa z powieści *Węże i róże*, co prowadzi ją aż do samozagłady. Nieszczęśliwa w małżeństwie, obarczona przez los upośledzoną umysłowo córeczką, przywiedziona do ostateczności codziennym obcowaniem z jej kalcetwem i udręczona zmaganiem się z samą sobą – zabija dziecko, po czym odbiera sobie życie.

Ów przymus wewnętrzny, który każe przejmować się cudzym cierpieniem i w pewien sposób brać w nim udział, w opowiadaniu *Noc podniebna* z tomu *Lustra* (1913) nazwie autorka „perwersją dobroci” i uzna za cechę specyficznie kobiecą, a ściślej – za „ostatnią nikczemność natury kobiecej” (O-1, 155). A jeszcze wcześniej, w opowiadaniu *Cnota* z cyklu *Koteczka, czyli białe tulipany* (1909), każąc mło-

<sup>16</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*. T.2. Opr., wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 1976, s. 324.

dej i pięknej bohaterce tkwić u boku starego i umierającego na chorobę weneryczną męża, wyjaśni masochistyczne podłoże takiej postawy:

Och – nie poświęcenie było w tym ani ofiara, jak myślał tamten. Nie dobroć ani litość [...]. Była to jakaś dzika słodycz uśmiechania się z rozpacz, radość głęboka zrodzona w tajemnych ciemnościach organizmu, przerażająca rozkosz wywarcia na sobie samej aktu okrucieństwa [O-1, 117].

W późniejszych powieściach pisarka nie będzie już do tej kwestii powracać w sposób aż tak drastyczny, jednakże problem obcowania z cudzym nieszczęściem i z cudzą męką nie zniknie z jej twórczości. Szczególny wyraz znajdzie w dzienniku czasu wojny, w obliczu zagłady getta, o której Nałkowska pisze:

Dane jest nam doznawać rzeczy niejako ponad stan, ponad wszelką możliwość wytrzymania<sup>17</sup>.

Cierpienie innej żywej istoty działało na nią jak magnes; zetknąwszy się z nim – nie mogła przestać w nim uczestniczyć, nie mogła się od niego uwolnić. Szczególnie często było to dla autorki *Granicy* cierpienie bezbronnych zwierząt, tym bardziej przerażające, że nieme, że nie znajdujące wyrazu w słowie. Stała obecność zwierząt jest jednym z bardziej znamienitych rysów jej pisarstwa, a epizody z ich udziałem odgrywają istotną rolę kompozycyjną w wielu utworach. Na przykład w *Romansie Teresy Hennert* i w *Niecierpliwych* drastyczne opisy zabijania ryb poprzedzają akt morderstwa, w *Granicy* nieznośna udręka Elżbiety Bieckiej wobec niedoli psa łańcuchowego stanowi swego rodzaju antycypację jej uczuć w obliczu krzywdy, jaka spotyka uwiedzioną przez Zenona Ziembiewicza Justynę, a osobliwa awersja księdza Czerlona do potraw z ryb znajduje w końcu wytlumaczenie w jego makabrycznym wspomnieniu z dzieciństwa o rybie „oprawianej” przez kucharkę. W *Choucas*, powieści pełnej ludzi cierpiących – ciężko chorych, porażonych przez wojnę, nieszczęśliwie zakochanych – w usta umierającej na gruźlicę młodej i pięknej ko-

<sup>17</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1939-1944*, op.cit., s. 442.

biety wkłada pisarka tyradę o męce zwierząt. Wartą ją przytoczyć niemal bez skrótów:

Myslałam dużo o zwierzętach, które milczą, nie dziwiąc się. One nie mają żadnych nakazów moralnych. Ich nienawiść i walka, ich okrucieństwo i cierpienie nie wynikają przecież z ich grzechu. Ani ich dziwne zbrodnie i ofiary... Cała pachnąca, śpiewająca natura ich przesiąknięta jest męką [...].

– Jak dobrze jest cicho i powoli umierać w łóżku, jeżeli pomyśleć o tym, jeżeli to porównać. Jaki to spokój i nawet – bezpieczeństwo jest w takiej śmierci – prawda? Bo cierpienia, które człowiek zadaje zwierzętom, są mniejsze od tych, które one zadają sobie same. Są mniejsze i jest ich mniej. Jakiż smutek jest w tym, że one muszą żerować na cudzym życiu, że one nie mogą, nie potrafią inaczej. Jakiż smutek jest w strachu, którego pełna jest natura, w samej nawet płochliwości ptaków... Strach jest przecież u wielu jedyną samoobroną, strach i cierpienie – nic więcej. Ileż zwierząt nie broni się wcale, nie mając złudzeń ani nadziei. One tylko uciekają, albo nawet wcale nie umieją uciekać. I do ostatniej chwili – oprócz cierpienia, uczuwają jeszcze przerażenie – i umierają w pazurach sępa, w zębach szakala.

One są zdolne nie tylko do cierpienia i trwogi, są zdolne także do miłości. Bo pamiętam taką rzecz dziwną, chociaż rzeczywiście nieważną. O szczurach. Były w kurniku – u nas, jeszcze w domu – i zabierały jaja z gniazd kurzych. Zastawili pułapkę i wreszcie złapał się jeden szczur. Ale na drugi dzień znowu zginęło jedno jajko. A po paru dniach dziewczyna znalazła wewnątrz gniazda kur siedem zdechłych, malutkich szczurów, przywleczonych tam umyślnie na to miejsce i zostawionych. [...] Ten szczur złapany – to była samica, która karmiła młode. I po jej śmierci został samiec, który widział, jak jego małe bez matki powoli umierały z głodu. I kiedy wreszcie wszystkie zdechły, wyniósł je w zębach z nory, by – ja nie wiem – pokazać może tę swoją krzywdę i mękę, przerazić ludzi tym widokiem, który dla niego był straszliwy... Czy może zwariował i dlatego tak wynosił te dzieci umarłe... [Ch, 127–129].

Wysłuchana uważnie, tyrada ta ujawnia swoistą dwudzielność, jakby mówiły ją dwie osoby. Zaczyna się od próby intelektualnego ogarnięcia problemu teodycei – odwiecznego dylematu teologów, którzy próbują uzasadnić obecność zła w świecie stworzonym przez Boga. Śmiertelnie chora mała panna Sossé znajduje własną odpowiedź – Bóg nie jest wszechmocny. W swojej ojczyźnie, Arme-

nii, widziała rzeczy, o których mówić nie chce i nie może. Więc zamiast tego opowiada historię o szczurze. Czyniąc to zaś – zmienia słownictwo, zmienia składnię, jakby ustępowała miejsca komuś innemu. A może jest inaczej, może na początku mówiła w istocie narratorka, wkładając własne myśli w słowa bohaterki, i dopiero teraz naprawdę udziela głosu pannie Sossé? Uważnie się wsłuchajmy w ton osłupiałej zgrozy, jakim podana zostaje opowieść o szczurze. Czy nie jest identyczny z niesamowitym, rzeczowym spokojem, z jakim relacjonują swoje dzieje postacie z *Medalionów*? Kobieta cmentarna, Dwojra Zielona, Michał P. – „młody, wielki Żyd atletycznej budowy, o małej głowie” (O-3, 240), więźniarka z Ravensbrück.

Najgorsze jest to, że dla nich nie ma żadnego ratunku [...]. Tych, którzy się bronia, oni zabijają na miejscu. A tych, co się nie bronia, wywożą samochodami tak samo na śmierć. Więc co oni mają robić? Podpalają ich w domach i nie dają im wyjść. To matki zawijają dzieci w co tam mają miękkiego, żeby ich mniej bolało, i wyrzucają z okna na bruk! A później wyskakują same... Niektóre skaczą z najmniejszym dzieckiem na rękach... [O-3, 220].

– Jeszcze pani coś powiem, to będzie ciekawe. Jak nas, proszę pani, wzięli wtedy z Pawiaka (to bardzo ciekawe będzie) – to nam dali po bochenku chleba i pojechaliśmy do Ravensbrück w wagonach bydłych. Po sto nas załadowali do wagonu, jedna ciasno stała obok drugiej.

Ani wody, ani możliwości wyjścia, wszystko na stojąco, po nogach. [...] I tak jechałyśmy siedem dni. [...] wieźli nas w tym zaplombowanym wagonie w upał, byłyśmy mokre od potu, czarne na twarzy od kurzu, ubranie na nas śmierdziało, nogi miałyśmy ubabrane w gnoju. Więc zaczęłyśmy wyć jak zwierzęta.

Wtedy przyszedł niemiecki oficer z drugiego pociągu [...] i kazał wagon otworzyć.

[...] Proszę pani! Jak nas zobaczył, jego oczy zrobiły się okrągłe, ręce o tak rozcapierzył ze strachu!

[...] Widzi pani, widzi pani! Nawet Niemiec i to się przeląkł, jak nas zobaczył [O-3, 212-214].

Kto raz przeczytał *Medaliony*, nigdy nie zapomni tej książki i tego wstrząsu, jakim jest jej lektura. Nie jest jednak tak, iżby Nałkowska napisała tę prozę stylem innym od swych pozostałych utworów. Ów

ton straszliwej rzeczowości w obliczu potwornego zła przewijał się przez jej dzieło od bardzo dawna, będąc z jednej strony samoobroną intelektu i wrażliwości, z drugiej zaś – skutecznym chwytem perswazyjnym, który zwalnia niejako narratora z obowiązku komentowania tego, o czym mówi. Odębność *Medalionów* polega zatem nie tyle na ich nowatorstwie, co na szczególnej kondensacji metody artystycznej, która została wypracowana dużo wcześniej. I jeszcze na tym, że w tych opowiadaniach metodzie owej nie towarzyszy – jak miało to miejsce choćby w relacji panny Sossé – próba zrozumienia motywacji i mechanizmów opisywanych zdarzeń.

Nie są przeto *Medaliony* w twórczości Zofii Nałkowskiej ewenementem, lecz jakby dopełnieniem jej wizji świata i człowieka. Można poprowadzić linię ciągłą od desperackiej zbrodni Marusi Orychowej z *Węży i róż*, poprzez zgrozę panny Sossé, aż do reakcji zwykłych ludzi na dramat postrzelonej uciekinierki z transportu w opowiadaniu *Przy torze kolejowym*. I oni, skonfrontowani tak nagle z potwornością ludzkiego losu, żałośni w swoich gestach doraźnej pomocy (szklanka mleka, papieros), wreszcie nieświadomie cyniczni („Szło już tylko o to, aby tak lub inaczej umarła”, O-3, 226), doświadczają na swój sposób udręki, od której uwalnia ich dopiero strzał oddany przez nieznanego „małomiasteczkowego franta”.

– Ale dlaczego on do niej strzelił, to nie jest jasne – mówił opowiadający.

– Tego nie mogę zrozumieć. Właśnie o nim można było myśleć, że mu jej żal... [O-3, 227]

Strzelił, by skrócić męczarnie rannej Żydówki. Ale strzelił też, by przerwać swoją własną torturę obcowania z cudzym cierpieniem.

W ujęciu Nałkowskiej wszelki kontakt z drugim człowiekiem – silnym czy słabym, dobrym czy złym, kochanym czy zniechęconym – stanowi potencjalne niebezpieczeństwo. Dzieła jej przedstawiają obraz człowieka skazanego na stadność, wiecznie zagrożonego w swym pragnieniu wolności osobistej. Ona sama piała się ku tej wolności wysiłkiem woli i intelektu; historia jej twórczości to historia poznawania siebie i konsekwentnego ocalania własnej tożsamości.

## 6. TYRANIA CIAŁA

Narzędziem poznania drugiej istoty jest dla Zofii Nałkowskiej tyleż analiza psychologiczna, co obserwacja wyglądu zewnętrznego: fizjonomii, gestu, ruchu. Stąd tak wielką rolę w jej utworach odgrywa opis – szczegółowy, precyzyjny, raz dokonywany z dalekiej perspektywy, innym razem w maksymalnym zbliżeniu, często wyzyskujący unaoczniającą moc porównania opartego na transkategoryzacji. Człowiek bywa tu porównywany do zwierzęcia, do rośliny, do rzeczy nieożywionej, do innej istoty ludzkiej. Tak samo zwierzę – na co niejednokrotnie zwracano uwagę<sup>18</sup> – może być charakteryzowane przez wydobycie jakiegoś uderzającego podobieństwa do człowieka, rośliny, przedmiotu, wreszcie innego zwierzęcia. Sama Nałkowska ironizuje na temat tej właściwości swego pisarstwa w *Domu nad łąkami*, przy okazji opisywania pewnego prosięcia:

Miał też bardzo zabawny ogonek. Ale ponieważ powiedział ktoś złośliwie o mojej literaturze, że ja opisuję, ile razy ma świnia zakreślony ogonek i w którą stronę, więc już nie będę opisywała tego ogonka [D, 23–24].

Skupienie uwagi na wyglądzie prowadzi siłą rzeczy do wyeksponowania cielesnego aspektu egzystencji. Tak zwany somatyzm, wskazywany często jako jeden z wyznaczników pisarstwa kobiecego<sup>19</sup>, u autorki *Niedobrej miłości* wyraźnie przybiera na sile wraz z upływem czasu, z jej własnym biologicznym starzeniem się, ale i to doświadczenie jest ona w stanie przetransponować w nową, jedyną w swoim rodzaju jakość artystyczną.

W dziennikach Nałkowskiej obsesja starości pojawia się – jak na dzisiejsze standardy – bardzo wcześnie; będąc kobietą zaledwie czterdziestoletnią, mówi ona o niej jako o czymś, co się już w jej własnym życiu dokonało. Temat ów znalazł najbardziej przejmujący wy-

<sup>18</sup> Por. np. E. Frąckowiak-Wiegandtowa, *op.cit.*, s. 70 oraz M. Książek, *Funkcje konstrukcji stylistycznych w „Granicy” Z. Nałkowskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6.

<sup>19</sup> Por. np. mój artykuł *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

raz w *Granicy*, w jednym z najznakomitszych literacko fragmentów tej powieści, przedstawiającym przyjęcie imienninowe u pani Kolichowskiej: „złot widm”, „paradę wiedźm” i „kongres czarownic”. Piętrzą się tu naturalistyczne, odpychające szczegóły wyglądu, atakują wyobraźnię odbiorcy anatomiczne porównania, metafory i metonimie:

Ich wielkie brzuchy wspierały się na cienkich nóżkach jak becзки na zapalkach, podczas gdy inne znów nogi były grube i równe, pod wałkami czarnych pończoch wełnianych uchodzące do ciasno zesnurowanych trzewików. Twarze siedziały ciężko na tłustych podgardlach, podpiętych w dole broszkami z granatów, lub chwiały się na szyjach wydłużonych, przewiązanych pośrodku aksamitką, a widoczna gra mięśni, żył i ścięgien, które „chodziły” pod skórą żółtą i cienką, dodawała grymasom tych twarzy i słowom mówionym jakiejś patetycznej, sabatowej ekspresji [G, 24].

I dalej:

Paniusie piły wino porzeczkowe, chociaż to każdej z nich szkodziło. Co tam! Mogły sobie pozwolić raz na rok, przy takiej okazji. Na pomarszczone policzki występowały malutkie rumieńce. Coś się tam działo w tych organizmach, pod tą skórą, w tych ciałach [podkr. moje – E.K.]. Miały jeszcze jakąś krew – i ta myśl była trochę obrzydliwa i nieprzyzwoita [G, 26].

W podkreślonym przeze mnie zdaniu zwerbalizowana zostaje pewna myśl, a właściwie pewien sposób postrzegania człowieka i procesów psychosomatycznych, która tu wprawdzie występuje dopiero w postaci załączkowej, ale już w następnej powieści – w *Niecierpliwych* – stanie się jądrem, wokół którego Nałkowska zorganizuje nie tylko problematykę utworu, lecz również jego styl. W istocie jedna, jedyna metafora stała się jakby wizjonerską ogniskową całej powieści, a na jej trop naprowadza tytuł drugiego rozdziału: „Ludzie w pamięci Jakuba”. To niepozorne wyrażenie jest przykładem tak zwanych „metafor ontologicznych”- a konkretnie „metafory pojemnika” – ściśle związanych ze sposobem, w jaki nasza cielesność warunkuje poznawanie przez nas świata. Genezę powszechnej obecności metafory pojemnikowej w języku tak wyjaśniają kognytywiści Lakoff i Johnson:

Jesteśmy istotami fizycznymi, oddzielenymi od reszty świata przez powierzchnię naszej skóry, i postrzegamy świat jako coś, co znajduje się na zewnątrz nas. Każdy z nas jest pojemnikiem z powierzchnią ograniczającą i z orientacją typu w – poza<sup>20</sup>.

„Pojemnikowo” postrzegamy zarówno ludzkie ciało, jak i umysł. Stąd np. mówimy „to się nie mieści w głowie”, „zawrzeć w pamięci” itp., ale i zwyczajnie, przy użyciu samych tylko przymków: w pamięci, poza rozumem, w obrębie świadomości. Formułując tytuł „Ludzie w pamięci Jakuba”, Zofia Nałkowska być może nie zdawała sobie sprawy, że już w tym momencie posługuje się metaforą, jednak w chwilę później ów trop językowy zaczyna się w *Niecierpliwych* mnożyć, wręcz potwornieć i zagarniać coraz większe połacie tekstu:

Wszystkie te osoby, zarówno żywe jak i umarłe [...] tkwiły teraz mocno uwięzione w pamięci Jakuba, organizowały się w niej i rozrastały [13]...

Byli i tacy, którzy wtargnęli w obręb jego pamięci z zeznań innych ludzi [13]...

Krzewili się wewnątrz niego jak kolonie mikroobów, żyli nim. To było nieprzyjemne. Myślał nieraz, że jest nimi napełniony po szyję, że ma ich po uszy [14]...

Wychodzili ku niemu z niego samego [15]...

Istniały tak w Jakubie jakby epoki cudze, całe tereny żywotów wtórnych, odtworzonych, sztucznie karmionych, czujących się dobrze i swojo w jakiejś fałdzie pamięci, zawsze gotowych do tego, aby nagle wskrzeszać [16]...

Ograniczmy cytowanie, gdyż materiału egzemplifikacyjnego powieść dostarcza aż nadto. W końcu bohater powie: „[...] jestem workiem wypchanym żywymi i umarłymi” (305), a narrator uogólni tę myśl w kolejną aforystyczną sentencję: „Każdy jest większy, niż się wydaje, rozdęty, rozpuchły, obolały od tych innych w swoim wnętrzu” (210–211).

Powyższe cytaty są jeszcze jednym przykładem transkategoryzacji (czyli postrzegania czegoś w kategoriach czegoś innego) – tym razem umysł, świadomość, pamięć, jaźń, krótko mówiąc: sfera mentalna, doznawana jest podobnie jak ciało, jako coś, co zawiera w sobie

<sup>20</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1988, s. 52.

coś innego. Umysł to worek. I ciało to worek. Mięśny wór wypełniony wnętrznościami. Tak Jakub Mrowa widzi swoją kochankę, tak – w dzieciństwie – widzi dziadka Fabiana. Z ryzykownego stwierdzenia tego ostatniego, iż „od śniadania nic nie włożył do ust” rozwija się w umyśle bohatera groteskowa wizja, w której dziadek wkładający „w głąb siebie” jedzenie jawi się jako worek zawiązany na zamknięte usta (106). Zwróćmy uwagę, jak Nałkowska wyzyskuje potencjał znaczeniowy zawarty w potocznych frazeologizmach, takich jak „mieć czegoś po uszy”, „nic nie włożyć do ust”. W istocie zachowuje się jak twórca „lingwistyczny” – poeta czy prozaik – który ze zdarzeń w samym języku wyprowadza jeśli nie zdarzenia w świecie przedstawionym, to przynajmniej tego świata obraz. W *Niecierpliwych* język gęstnieje, jakby „nabiera ciała”, nasycy się metaforą i solécyzmem („Ten Fabian odbywał się jeszcze”, 104; „Ernesta wystarczy na długo”, 17), zdania chybczą się na krawędzi poprawności. W ten sposób styl utworu staje się integralnym składnikiem wizji świata, w której dominuje przeświadczenie o zasadniczej biologiczności bytu.

W swych młodopolskich utworach Nałkowska wielokrotnie dawała wyraz charakterystycznej dla epoki wierze w jedność człowieka z naturą – widać to wyraźnie w *Rówieśnicach* i w *Narcyzie*, a także w opowiadaniach z tomu *Koteczka, czyli białe tulipany*, gdzie owo zjednoczenie ma wszelako głównie walor estetyczny i konsolacyjny: w kontemplacji przyrody bohaterki znajdują ucieczkę od życiowych dramatów. Teraz, u progu starości, pisarka znowu widzi człowieka jako cząstkę materialnego bytu, z bytem tym jednorodną („[...] człowiek podobny jest do świata, [...] jest zrobiony z tej samej materii istnienia” – napisała w *Granicach*, 274). Jest w tej postawie zarówno triumf – bo przewyciężenie jednorazowości istnienia poszczególne – jak i klęska, klęska humanisty, gdyż człowiek w ten sposób zredukowany wcale nie „brzmi dumnie”. Ostatecznym wyrazem tej klęski będą *Medaliony*.

*Niecierpliwi* stają się więc w dorobku Nałkowskiej utworem przełomowym. Różni się ta powieść od jej wcześniejszych międzywojennych utworów pod wieloma istotnymi względami. Ograniczony zostaje udział narratorskiego komentarza. Fabuła ulega atrofii. Zanika

tło społeczno-polityczne. Definitywnie porzucony zostaje chronologiczny porządek wydarzeń. Kompozycja staje się rozluźniona, mniej „powieściowa”, a bardziej „nowelowa”. Styl osiąga metaforyczność w stopniu wcześniej u tej autorki nie spotykanym (nie biorę pod uwagę metaforyki jej utworów młodopolskich, czysto „ornamentowej” i pozbawionej głębszych odniesień światopoglądowych). Już tych kilka wymienionych cech pozwala się zorientować, iż Nałkowska zmierza tu w kierunku szeroko rozumianej awangardowości w zakresie technik powieściowych. Najistotniejsze jest jednak to, iż ów ewoluujący warsztat pisarski stanowi organiczną jedność z ewoluującym doświadczeniem człowieka-twórcy. *Węzły życia* kontynuują – zwłaszcza w pierwszej części – ów eksperyment artystyczny; przypomnijmy sobie choćby cytowany już w tym rozdziale fragment będący rozwinięciem aforyzmu: „Człowiek nie kończy się na własnej skórze”. Kto wie, jak rozwijałaby się proza Zofii Nałkowskiej, gdyby wojna nie zakłóciła naturalnego rytmu procesów twórczych i na czas pewien nie zdevaluowała wartości wszelkich eksperymentów formalnych w sztuce? O okropnościach wojny bowiem można było mówić tylko jak najprościej, językiem artystycznym, lecz wyzbytym wszelkiej sztuczności, wolnym od wyrafinowanych technik i zabiegów. I tak punktem dojścia tej twórczości stała się wstrząsająca prostota *Medalionów*.

## 7. CZY ZOFIA NAŁKOWSKA BYŁA FEMINISTKĄ?

Na to pytanie nie sposób odpowiedzieć jednym zdaniem. W pierwszym okresie twórczości kwestia kobieca niewątpliwie zaprzętała pisarkę bardziej niż cokolwiek innego. „*Ecce femina!*” (K, 187) – tak brzmiało wszak bojowe zawołanie jej książkowego debiutu. Widoczny w ówczesnych jej utworach kult kobiety pozostawał zresztą w silnym związku z kultem siebie samej, z niespożyтым, zdawałoby się, narcyzmem i egotyzmem, którym dawała wyraz tak w prozie, jak i w dzienniku. Jej program walki o prawa kobiet był jednak dość ograniczony i sprowadzał się właściwie do postulatu rów-

nouprawienia w zakresie swobód obyczajowych. W roku 1907, na pierwszym polskim Zjeździe Kobiet, Nałkowska wygłosiła przemówienie, któremu dała tytuł „Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego”<sup>21</sup>. Podjęła w nim między innymi temat prostytucji jako zjawiska usankcjonowanego nieformalną zgodą społeczeństwa i domagała się odklamania sfery erotyki kobiecej. „Chcemy całego życia!” – rzucała na koniec gromkie hasło w imieniu młodych kobiet. Owa zuchwała, jak na ówczesną epokę, prowokacja wzbudziła, rzecz jasna, gwałtowne protesty, które znalazły wyraz w polemicznych artykułach publikowanych na łamach czasopisma „Krytyka” zarówno przez obrońców tradycyjnej moralności, jak i przez zwolenniki wyzwolenia seksualnego kobiet. Dla nas jednak najistotniejszy jest wizerunek dwudziestoparoletniej pisarki, jaki na podstawie jej prozy, dziennika oraz wypowiedzi publicznych możemy sobie odtworzyć. Młoda Nałkowska jawi się nam jako kobieta zmysłowa, świadoma swego temperamentu, urody i zalet umysłu, nadto ogromnie w sobie zakochana, lecz umiejąca owe nieprzebrane pokłady egocentryzmu przeobrazić w literaturę. Jedno jest pewne – w pierwszym okresie twórczości największym źródłem inspiracji była dla niej ona sama.

Jej pisarstwo wspierało się wówczas na wyraziście wykreowanych bohaterkach kobiecych zaangażowanych w proces poszukiwania własnej tożsamości i sensu życia. Większość z nich tak czy inaczej odnajdywała jedno i drugie w miłości; te, które decydowały się na niezależność uczuciową i materialną, wiodły, jak Małgorzata Olszanka z *Rówieśnic*, życie ascetyczne i w gruncie rzeczy tragiczne. Najciekawszą z nich jest niewątpliwie tytułowa bohaterka *Narcyzy*, będąca w pewnym sensie „młodszą siostrą” Małgorzaty. Narcyza odrzuca pokusy stabilizacji materialnej u boku mężczyzny, odrzuca także pokusę miłości zmysłowej. Nie znalazłszy godnego siebie partnera, wybiera „zwycięską samotność” – by się posłużyć jakże znamienym dla prozy kobiecej tytułem dużo późniejszej powieści Ireny Krzywickiej.

W utworach pisanych po pierwszej wojnie światowej nigdy już autorka *Narcyzy* nie zajmowała otwartego stanowiska w tak zwanej „kwestii kobiecej”, co zastanawiająco zbiegło się zresztą z wygaśnię-

<sup>21</sup> Przedr. w: Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, s. 237.

ciem, czy raczej ograniczeniem, zainteresowania dla samej siebie („Na pewno już teraz świat ciekawszy i ważniejszy mi jest poza mną niż we mnie”<sup>22</sup> – notuje w dzienniku 15 IX 1917 roku). Nie wdawała się na przykład w problematykę „świadomego macierzyństwa”, która w dwudziestoleciu międzywojennym, głównie wskutek żarliwej publicystyki Boya-Żeleńskiego i Krzywickiej, stała się probierzem postawy feministycznej. Nie propagowała modnego „małżeństwa koleżeńkiego” i nie gardłowała w sprawie rozwodów kanonicznych – można rzec, iż bez żalu ustąpiła miejsca kolejnemu pokoleniu kobiet wojujących.

Ponadto Zofia Nałkowska chyba nigdy nie przekonała się do jednego z podstawowych postulatów feminizmu, jakim jest równorzędny dostęp kobiet i mężczyzn do pracy zawodowej. W jej prozie raz po raz powraca motyw jarzma zarobkowania, które zabija w kobiecie to, co dla kobiecości najcenniejsze: radość i urodę życia. Najbardziej karykaturalny, choć zarazem patetyczny portret pracującej kobiety pozostawiła nam w *Narcyzie*, opisując prowincjonalną nauczycielkę, która katorżniczym trudem utrzymuje przy nędznym życiu liczną rodzinę.

Biegająca po miasteczku z szyją wyciągniętą, w kapelusiku okrągłym z gumką pod brodą, w pelerynie i najdziwaczniej powykręcanych trzewikach, latem wkładanych wprost na nogę bez pończochy, była okropnym widowym znakiem nędzy panującej w domu. Obywatelstwo uliczne miało ją za „narwaną”, powierzchowność i rodzaj zachowania zamykał jej dostęp do lepszych domów. Zarabiała daniem lekcji dzieciakom żydowskim, przygotowywała biedotę miasta do szkół rządowych – i w ten sposób od szeregu lat utrzymywała całą rodzinę [N, 71].

Do własnej twórczości, będącej w jej wypadku i wyborem, i koniecznością życiową, gdyż los poskąpił jej luksusu oparcia materialnego w mężczyźnie, także miewała pisarka stosunek ambiwalentny. Bezsprzecznie znajdowała w niej źródło samospelnienia, ale w dzienniku nieustannie natknąć się można na pełne goryczy utyskiwania, iż nie przynosi ona dostatecznych dochodów. Pełno w nim wzmia-

---

<sup>22</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, op.cit., s. 458.

nek o pieniężnych kłopotach, o pisaniu pod naciskiem naglających umów i terminów, o upokarzających targach z wydawcami.

Cała jej twórczość jest natomiast znakomitym przykładem pisarstwa, które swoją rangę i siłę wyrazu zyskało w dużej mierze dzięki filtrowi kobiecej wrażliwości i kobiecego sposobu odbierania świata. Przejawiało się to głównie w doborze tematów, takich jak miłość, rodzina, cierpienie, współczucie, w nieustannym nastawieniu na poznanie i przeniknięcie drugiej istoty, w natężeniu empatii. Także w poszczególnych, a natarczywie powracających motywach, np. męskie wady, niedobra miłość, męka ludzi, męka zwierząt, kobieta jako ofiara, rodzina jako pasożyt. Już w debiutanckiej powieści włożyła Nałkowska w usta jednej z bohaterek takie oto słowa:

[...] kobiety są szczególnie skłonne do wiary w byt zagrobowy. To wypływa ze współczucia dla cierpień, i instynktu sprawiedliwości po prostu... Wiesz – ja obłędu dostaję na myśl o bezpożyteczności cierpień w naturze... [K, 29].

I chyba właśnie w tym darze współczucia, rozumianego nie jako litość, lecz jako współ-odczuwanie, odnaleźć można, koniec końców, najgłębsze źródło jej twórczości.



# Świat według Boguszewskiej i po kobiecemu

## 1. LEKTURY PISAREK

Zofię Nałkowską w młodości urzekła postać Marii Baszkircew, zmarłej w wieku niespełna dwudziestu czterech lat francuskiej malarzki rosyjskiego pochodzenia, narcystycznej muzy pisarzy i artystów, szokującej ekshibicjonizmem i egocentryzmem wydanego w rok po jej śmierci *Dziennika* (1885). „Była sobą cała olśniona” – tak napisze o niej autorka *Granicy*, mając lat pięćdziesiąt<sup>1</sup> i pamiętając zapewne swoje własne sobą olśnienie, któremu także, jako dorastająca panienska, dawała wyraz w *journal intime*. Między innymi wówczas, gdy przychodziło jej pisać o najbliższej przyjaciółce, Heli Radlińskiej:

Istnieje między nami zasadnicza różnica, jaka istnieć musi między „oblubienicą bogów” i ofiarą ich złośliwości, między czciicielką życia, blasku i szczęścia a miłośniczką dobra i ewangelicznej miłości<sup>2</sup>.

Jakie książki czytała w młodości Hela i z kim się identyfikowała, nie sposób stwierdzić; można jednak z dużym prawdopodobieństwem założyć, że to, co jako znana już powieściopisarka, Helena Boguszevska, dała nam poznać na temat czytelniczych fascynacji tytu-

<sup>1</sup> Z. Nałkowska, *Maria Baszkircew i Guy de Maupassant*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 18. Przedr. w: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, s. 149.

<sup>2</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*. T. 1. Oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 1975, s. 110–111.

łowej bohaterki *Całego życia Sabiny*, jest w znacznej mierze wspomnieniem własnych przeżyć lekturowych. W latach 1918–1919 mogła więc, podobnie jak Nałkowska, wczytywać się w miłosne listy brzydkiej, ale pełnej osobistego uroku panny de Lespinasse, które właśnie ukazały się w polskim przekładzie Boya-Żeleńskiego. Dla Sabiny są one katechizmem miłości, zna je prawie na pamięć, ale jej miłość właśnie się dopala, Jan – mąż Sabiny i ojciec jej dziecka – coraz częściej bywa poza domem, i wreszcie „przemądra, kulturalna, prze rafinowana, wszystkiego świadoma” (S, 192)<sup>3</sup> Francuzka musi ustąpić miejsca dwom skandynawskim bohaterkom powieściowym: Krystynie, córce Lawransa, z arcydzieła norweskiej noblistki Sigrid Undset oraz Annie Svärd – tytułowej bohaterce trzeciej części trylogii szwedzkiej laureatki tejże nagrody, Selmy Lagerlöf<sup>4</sup>.

Krystyna, córka Lawransa powstała w latach 1920–1922 i – wraz z *Olafem*, synem Auduna – przyniosła autorce najwyższy laur literacki w roku 1928. Rok później mieliśmy już polski przekład tej powieści – autoryzowany, z niemieckiego – pióra Wandy Kragen, czytany zresztą do dzisiaj. A chociaż akcja tej trzynomowej epopei historycznej toczy się w wieku XIV, to jej główna bohaterka ucieleśnia, nie tylko w oczach Sabiny, ponadczasową kobiecość, wyrażoną w trudnym partnerstwie z mężczyzną, w ofiarnym macierzyństwie, godności osobistej i poszanowaniu życia. To wielka, symboliczna postać kobieca światowej prozy, niezwykła w swym psychologicznym prawdopodobieństwie i uniwersalności.

*Anna Svärd* ukazała się w Szwecji w roku 1928 i niemal natychmiast, bo w roku 1929, otrzymali ją czytelnicy polscy w przekładzie Staffa. Utwory Selmy Lagerlöf zaczęły się pojawiać najpierw w polskiej prasie (od roku 1901), a kiedy w 1905 w „Bibliotece Dzieł Wyborowych” opublikowano *Göstę Berlinga* (najpierw w tłumaczeniu Józefy Klemensiewiczowej, a od roku 1924 w funkcjonującym do dziś

<sup>3</sup> Oto skróty tytułów utworów Boguszewskiej oraz wydania, którymi posługuje się przy lokalizacji cytatów: Ś, – *Świat po niewidomemu*. Warszawa 1946; CL – *Ci ludzie*. Warszawa 1933; S – *Całe życie Sabiny*. Wyd. 5. Warszawa 1967. W nawiasach podaję numery stron.

<sup>4</sup> Trylogia, na którą składają się poza tym *Pierścień generała* (*Löwensköldska ringen*, 1925, polski przekład Leopolda Staffa z roku 1931) i *Charlota Loewenskoeld* (*Charlotte Löwensköld*, 1925, polski przekład Franciszka Mirandoli z roku 1927).

autoryzowanym przekładzie Mirandoli) oraz *Legendy chrystusowe*, szwedzka pisarka znalazła się w gronie najczęściej tłumaczonych w dwudziestoleciu międzywojennym autorów obcych. Przyznana jej w 1909 roku literacka Nagroda Nobla ugruntowała tę popularność oraz sprawiła, że dzieła Lagerlöf stały się źródłem inspiracji dla polskich twórców. Nie tylko zresztą jej dzieła; z niedosytu własnej tradycji literatury kobiecej zrodził się w Polsce wręcz kult pisarek skandynawskich (dużą popularnością cieszyła się także Dunka Karin Michaelis, zwłaszcza jej powieść pt. *Niebezpieczny wiek kobiety*), dzięki którym ocknęła się w czytelnikach i twórcach tęsknota za wielką sagą rodzinną, za wyrazistymi postaciami kobiecymi, za prostotą stylistyczną i magią przeszłości. Ale to temat na osobne studium, więc wróćmy do Sabiny, Anny Svärd i Boguszewskiej.

Czym góruje Anna nad panną de Lespinasse? Jest analfabatką, wędrowną handlarką, która od wiosny do jesieni chodzi po szwedzkich jarmarkach z tłumokiem pełnym kolorowych szmatek, nici i świecidełek, skrzętną i zapobiegliwą jak mrówka. Ślepy traf sprawia, że poślubia Karola Artura Ekenstedta, fanatycznego pastora opętanego ideą chrystusowego ubóstwa, nieczułego egotystę i rozgniewanego na całą ludzkość głupca. Przypada jej w udziale obojętność męża, opieka nad dziesięciorgiem cudzych dzieci i borykanie się z nędzą, a z wszystkiego, dzięki wrodzonym przymiotom charakteru, wywiązuje się z korzyścią dla siebie i dla bliskich. Ona to, a nie powołany do tego Karol Artur, bezwiednie czyni wokół siebie dobro, by w końcu stać się ostoją również dla małżonka marnotrawnego. I do niej, a nie do francuskiej arystokratki, przymierzy nareszcie swe życie Sabina Boguszewskiej.

I to wtedy jeszcze, kiedy Anna Svärd nie było na świecie, zanim ją Selma Lagerlöf wyczarowała wędrującą od wsi do wsi po dalekich gościńcach, tę Annę Svärd, prostą dziewczynę w barwnych wełniakach z Dalarny, ze skórzanym tłumokiem pełnym błyskotek, otwierającym się przed wiejskimi dziećmi po chatach, jak kawał kolorowego nieba w czworokątnej ramie okucia... [S, 189]

Powieść Boguszewskiej ukazała się w roku 1934, a więc zaledwie pięć lat po polskim przekładzie *Anny Svärd*. Dlatego Sabina przeczytała książkę Lagerlöf w wieku dojrzałym i od razu poczuła, że skądś zna jej bohaterkę. Bowiem uosabiany przez Annę typ kobiety nęcił

literacko Boguszewską od zarania twórczości. A zadebiutowała późno, w roku 1932, zbiorem reportaży poświęconych ślepych dzieciom w Laskach. *Świat po niewidomemu*, choć dostrzeżony przez krytykę<sup>5</sup>, nie przyniósł jeszcze autorce sukcesu, lecz nie musiała nań czekać długo. Rok później ukazali się *Ci ludzie*, książka okrzyknięta przez Karola Wiktora Zawodzińskiego arcydziełem<sup>6</sup>, a po nich – *Cale życie Sabiny*. I to już wszystko. W owych trzech latach zamyka się najlepszy okres twórczości Heleny Boguszewskiej. Dzięki tomowi *Ci ludzie* poznała zachwyconego nimi i młodszego o lat ponad dwadzieścia Jerzego Kornackiego, a choć ich nietypowy związek przetrwał szczęśliwie aż do śmierci pisarki, to wspólny eksperyment literacki, jaki podjęli pisząc latem 1934 roku *Jadą wozy z cegłą*<sup>7</sup>, a potem wydając wspólnie jeszcze wiele utworów – niestety zmarnował jej talent.

W trzech pierwszych książkach mieści się też historia ewolucji gatunkowej pisarstwa Boguszewskiej – od prozy reportażowej, przez tzw. powieść nowelową<sup>8</sup> do szczupłej objętościowo powieści – i, jak zobaczymy, mimo zasadniczych różnic w poetyce, utwory te stanowią jeden wyrazisty ciąg: rzecz można, iż kolejno z siebie wynikają. Później tandem Boguszewska-Kornacki publikuje coraz to obszerniejsze, „rozgadane” i przeideologizowane powieści oraz cykle powieściowe, wskutek czego giną najważniejsze cechy oryginalnego stylu autorki *Tych ludzi* – lapidarność i skrót sytuacyjny.

Specjalnością Boguszewskiej od początku było ukazywanie tzw. „bohatera zbiorowego” – ubogich lub kalekich dzieci, ludzi bezrobotnych, niezamożnych rzemieślników, kobiet w biednych rodzinach, robotniczych środowisk zawodowych<sup>9</sup>. Wobec takiej to zbior-

<sup>5</sup> Ciekawie zrecenzowała go m.in. A. Gruszecka („Przegląd Współczesny” 1933, nr 134, s. 422–423).

<sup>6</sup> K.W. Zawodziński, *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*. Warszawa 1937, s. 13–17.

<sup>7</sup> Nie uwzględniam tu utworów Boguszewskiej przeznaczonych dla dzieci i młodzieży.

<sup>8</sup> Na ten temat zob. K. Jakowska, *Międzywojenna powieść nowelowa*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1.

<sup>9</sup> Jako współzałożycielka i czołowa przedstawicielka Zespołu „Przedmieście” uczyniła z tych zainteresowań doktrynę twórczą zblizowaną w wielu punktach do założeń „powieści eksperymentalnej” Zoli (nas jednak, podkreślmy, interesuje ten okres twórczości Boguszewskiej, który bezpośrednio poprzedzał powstanie grupy).

rowości usytuowuje się narrator – najpierw jako przybysz z zewnątrz, obserwator, a nawet intruz, by z czasem zapracować sobie na status sojusznika i przyjaciela. Nigdy jednak uczestnika. Narrator ów musi „oswoić” tę obcą mu, a fascynującą – niczym plemię egzotycznych aborygenów – gromadę, wkraść się w jej łaski i w końcu przeżyć wspólnie z nią wielką przygodę życia, która polega na ujrzeniu świata oczyma innych. Tak, postawa Boguszewskiej przypomina pod wieloma względami zachowanie antropologa studiującego obyczaje ludów pierwotnych i do tego stopnia nimi zafascynowanego, że w końcu skłonny do nadmiernej identyfikacji z obiektem badań.

## 2. REPORTAŻ I POWIEŚĆ NOWELOWA

*W* Świecie po niewidomemu tym ludem są ślepe dzieci z prowadzonego przez zakonnice ośrodka w Laskach. Zakonnice te – to jakby współczesne Anny Svärd. Genologicznie rzecz biorąc, teksty pomieszczone w owej niedużej książeczce kwalifikują się jako reportaże; mamy tu autorkę wielokrotnie odwiedzającą swoich małych bohaterów, uczestniczącą w ich zajęciach i obserwującą codzienne życie ociemniałych, a następnie spisującą swoje wrażenia. Jak większość reportaży wychodzących w Dwudziestoleciu spod „piór niewieścich” (Nałkowskiej, Krzywickiej, Melcer, Kuncewiczowej, Szelburg-Zarembiny)<sup>10</sup>, i te zdradzają duże zacięcie artystyczne, operując chwytami rodem z literatury. Trzy z tych chwytów są najbardziej uderzające i decydują o mocnym efekcie.

Po pierwsze, Boguszewska koncentruje się na opisie świata widzialnego percypowanego przez ślepców. Zrozumiałe więc, że doznania wzrokowe musi zastąpić innymi: słuchowymi, zapachowymi, a przede wszystkim dotykowymi. Czyni to nad wyraz dyskretnie, unikając opisu „negatywnego”; nie mówi mianowicie wprost, czego dzieci nie widzą, ba, używa nawet bez cudzysłowu takich czasowników, jak „widzieć”, „zobaczyć”, tyle że w zaskakujących zestawieniach. Na przykład:

<sup>10</sup> Piszę o nich w rozdziale VII.

Ogląda się miły, wygładzony dyszel i hołoble, zimną stal kół, główki gwoździ wysterczające z drzewa, kostropate deski, cienkie szprychy, plecione koszyki pełne zadziór [Ś, 65] [podkreśl. moje – E.K.].

Czytając to z pozoru najzwyczajniejsze, bogate w przydawki wyliczenie, dopiero po chwili można się zorientować, że „ogłądanie” odbywa się za pomocą palców. Albo:

[...] wielka Sabina z Adelą biorą się pod ręce, a w wolnych rękach trzymają kołyszające się puste wiadra. I tak śmiejąc się, gadając, pobrzękując pustymi wiadrami idą po wodę po znajomej piaszczystej drodze. Potem jedna pompuje, druga podstawia wiadro. Strumień wody z początku hałaśliwie dudni o blaszane dno, potem ciszej o wodę i przechodzi w znajomy dyskretny plusk w miarę napełniania [Ś, 47–48].

Dziewczęta zachowują się najnormalniej w świecie i tylko w kilku drobnych, na pozór neutralnych słówkach – że droga piaszczysta i znajoma, że woda dźwięczy raz tak, a raz inaczej – zawarto informację, iż mamy do czynienia z niewidomymi. Książka Bogusze-wskiej wypełniona jest opisami zwykłych czynności, tak pospolitych, że w innej sytuacji niewartych reporterskiego zachodu. Ale dzięki takiemu „przełączeniu się” na inne sensory czytelnik w końcu zaczyna doznawać uczucia niezwykłości, swojski świat nabiera cech niesamowitych – a to już jest literatura.

Ten zabieg uruchamia następny, drugi z kolei chwyt decydujący o sile wyrazu *Świata po niewidomemu*. Oto bowiem to, co w powszechnym odczuciu jest odbierane jako upośledzenie, staje się normą, i to do tego stopnia, że widzącego intruza traktuje się tu z pewnym politowaniem, choć zarazem jest on nieustannie wykorzystywany jako źródło wiedzy o rzeczywistości widzialnej. Podczas zabaw na łące mała Halinka dyskutuje na przykład z narratorką o konikach polnych („ćwierkach”), których za nic nie można schwytać, o kamykach, które wpadają do wody z pluskiem, ale nagle ich brakuje i trzeba by zobaczyć, czy „pod laskiem” nie znajdzie się ich więcej, i o grochu, który wschodzi pod płotem. Rozczarowana, że jej interlokutorka, choć „widząca”, też nie może złapać konika, że nie sięga wzrokiem „pod lasek”, a grochu nie widzi, bo go płot zasłania, stwierdza w

końcu żartobliwie: „...to co pani właściwie widzi?” (Ś, 39). A znowuż Karol, drobny i wymizerowany po przebytych pięciu operacjach, „nareszcie już widzący przez ogromne okulary” (Ś, 128), nie bardzo ma ochotę podjąć trud przystosowania się do życia „po widzianemu”. Na koniec:

Z nagłym postanowieniem, żeby już było na pewno, zdjął wielkie swoje okulary, z szacunkiem je złożył i schował do tej lepszej kieszeni, w której był sznurek, guma i kasztany. Potem po dawnemu wyciągnął przed siebie ręce i z błogim uśmiechem, jak inni, szedł dalej „po niewidomemu” [Ś, 129].

Boguszewska przydaje do pary Karolowi, mieszkańcowi pogranicza obu światów, widzianego i niewidzianego, Władka Szymańskiego, który ociemniał dopiero niedawno i nadal, z przyzwyczajenia, zachowuje się jak widzący, błędząc w zapadłych nagle nad jego życiem ciemnościach. Spryt pisarski Boguszewskiej polega na tym, że metodą bezpośredniego przedstawienia, bez żadnej ingerencji narratorskiej, sugeruje, iż utrata wzroku i jego odzyskanie nie są, symetrycznie, nieszczęściem i szczęściem, że w pewnej sytuacji mogą być jednakowo dolegliwe. Słowem – autorka dowartościowuje kalectwo, rzecz można („po dzisiejszemu”), że jej ociemniali to „widzący inaczej”.

Oba opisane zabiegi składają się w sumie na chwyt dobrze znany badaczom literatury i posiadający swoją nazwę; jest to klasyczne „ostranienie”, jak je nazywali rosyjscy formaliści, u niego z wyklęciem, tu niejako podwojone przez wprowadzenie jednocześnie perspektywy dziecka i ślepeca. Wchodzi ono w skład koncepcji postaci literackiej – bohater posiada ograniczoną lub po prostu inną wiedzę o świecie przedstawionym – i jest niezawodnym sposobem na podważanie stereotypów obyczajowych, kulturowych oraz wszelkich skostniałych schematów myślenia. Jako takie, stanowi silny środek perswazyjny, w pewnych okolicznościach – jeśli nadużywany – nawet erystyczny, lecz Boguszewska, z właściwym sobie umiarem, stosuje go bez przesady i w słusznej sprawie.

I wreszcie trzeci chwyt, a raczej wiązka chwytów, kształtujących formę podawczą. Boguszewskiej przyświeca stale idea przedstawia-

nia obiektywnego, bez nadmiernego udziału instancji narratorskiej, nawet wówczas, gdy, jak w *Świecie po niewidomemu* oraz w *Tych ludziach*, narrator ów ma swoje wcielenie osobowe. Niewiele się można o nim z utworów dowiedzieć: że jest kobietą, zalicza się do inteligencji pracującej, ma postępowe poglądy i „fabiańskie” poczucie misji. Nazywam je „fabiańskim”, bo przywodzi na myśl utworzone w Anglii w roku 1884 „The Fabian Society”, które za jeden ze swoich głównych celów uznawało szerzenie przez inteligentów idei postępowych i oświaty wśród niższych warstw. Program fabianów – którego wielką zwolenniczką była np. Maria Dąbrowska – upowszechniał w Polsce Edward Abramowski. Nie wiem, czy Boguszewska świadomie doń nawiązywała, lecz pokrewieństwo ideowe jest tu niewątpliwe.

Ale nie tylko poprzez kreację narratora osiąga Boguszewska ów upragniony obiektywizm. Stosuje w tym celu rozmaite postacie bezosobowości, od zwrotnej („musiało się myśleć”, „wracało się zaraz do domu”), przez wyrażenia typu „myślał człowiek”, „zdawałoby się”, czasownikowe formy bezosobowe „przysłano”, „ustawiono”, by w niedalekiej przyszłości, czyli w *Całym życiu Sabiny*, wzbogacić je o szczególne użycie drugiej i trzeciej osoby liczby pojedynczej. *Świat po niewidomemu* obfituje w przytoczenia w mowie niezależnej, pozbawione inquitów (skądinąd w książce tej mówią najczęściej nie osoby, lecz ich głosy: „...pogodny głos siostry Agnieszki mówi z otuchą”, „uspokajał je przyciszony szept siostry Klary” itp.), i dialogi ściśle przylegające do brzmienia autentycznych rozmów codziennych. Pozostałe partie tekstu również są mocno, po bachtinowsku, zdialogizowane, to znaczy wszędzie wyczuwa się nastawienie na cudze słowo, pytanie, krótką replikę – właściwie są to opowiedziane konwersacje, co wygląda na przykład tak:

Tymczasem siostra Klara napelniła ostatni raz swoje wiadra i powiedziała, żeby już powoli wracać do domu: – będzie podwieczorek. Pójdziemy więc na lewo, omiemy osty.

Ale Halinka nie chce.

Będziemy się znów przenosić, będziemy rozmawiać o osle [Ś, 38].

Przewaga czasu teraźniejszego, krótkie, lapidarne zdania lub ich równoważniki – to kolejne cechy języka *Świata po niewidomemu*, które

coraz bardziej zbliżają nas do formy wykorzystywanej przez Boguszewską z wielkim mistrzostwem – do mowy pozornie zależnej. Jest ona u tej pisarki prowadzona niezwykle – jak to określił Zawodziński<sup>11</sup> – dyskretnie, co widać zwłaszcza na tle ogromnie rozpowszechnionej w prozie Dwudziestolecia manieri narzuconej przez Kadena-Bandrowskiego, gdzie służy do prezentacji stanów dużego napięcia emocjonalnego. Tu zaś, przeciwnie, odwzorowuje naturalny tok myśli, jest powściągliwa i... zwyczajna. Oto jak mały Włodek próbuje sobie radzić „po niewidomemu”:

Stąpa twardo i sztywno, cały zastygły w skupieniu, w wysiłku bez granic, z tymi swoimi za wielkimi, szeroko rozwartymi oczami, które jeszcze umieją patrzeć, a już nie widzą.

Już się odrywa mała ręka od boku, już teraz jej wolno, bo tu powinna być klamka, już tu...

Nie ma ani klamki, ani nawet malowanej drewnianości drzwi. Jest nieprzyjazne, chropawe zimno tynku ściany. Więc znowu nie trafił, i nigdy już nigdzie nie trafi... wszystko się chwieje i zapada i nigdy już nic nie będzie Boże, Boże... [Ś, 124].

Właśnie tę dyskrecję i powściągliwość zatraciła Boguszevska jako pisarka, wdawszy się we współpracę z Kornackim. Od *Jadą wozy z cegłą* poczynając, ich wspólne dzieła, nadal mocno poprzerastane mową pozornie zależną, gubią je w strumieniu naznaczonych emocjonalnością, poszarpanych zdań. Tę manierę Zawodziński, z głębokim rozczarowaniem, nazwał „wypaczeniami doktrynalnego naturalizmu”<sup>12</sup>.

Poświęciłam tyle uwagi poetyce pierwszej książki Heleny Boguszevskiej, gdyż tutaj właśnie pisarka wypracowała warsztat, którego się później będzie konsekwentnie trzymać w samodzielnej twórczości, i który będzie udoskonalać. *Ci ludzie* to już nie zbiór reportaży, lecz przemyślane artystycznie dzieło, a jego gatunkową tożsamość określiła dopiero niedawno Krystyna Jakowska:

Dwudziestolecie międzywojenne wykształciło ów nowy *pattern* z gatunkowej fuzji powieści i cyklu opowiadań. Powstała w ten sposób odmianę można

<sup>11</sup> K. Zawodziński, *op. cit.*, s. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 17.

by nazwać *story-novel* albo – w braku lepszej polskiej nazwy – powieścią nowelową. Złożona z opowiadań i sens swój wywodząca z powtórzeń i zbieżności swych opowiadań składowych, miała w dwudziestolecu wyraziste skrzydło społeczne i mniej wyraziste – autobiograficzne<sup>13</sup>.

Do tego ostatniego zalicza autorka artykułu przede wszystkim *Uśmiech dzieciństwa* Dąbrowskiej, *Miasto mojej matki* oraz pozostałe tomy prozy autobiograficznej Kadena-Bandrowskiego i *Przylądek Dobrej Nadziei* Zygmunta Nowakowskiego; dorzuciłabym do tej listy również *Dom nad łąkami* Nałkowskiej. *Ci ludzie* mieszczą się w „skrzydle” społecznym, czyli w nurcie prozy środowiskowej, wraz z takimi *story-novels*, jak *Ludzie stamtąd* Dąbrowskiej, *Dwa księżycy* Kuncewiczowej i *Ślepe tory* Górskiej. Ciekawe, że – co odnotowuje Jakowska – owe cztery cykle o problematyce społecznej są hybrydyczne nie tylko pod względem gatunkowym, ale tę fuzję dwóch „jakości” powtarzają w zakresie tematyki. Wszystkie bowiem mówią o zderzeniu się dwóch światów, dwóch środowisk: u Dąbrowskiej ludzi folwarcznych z ludźmi „z dworu”, u Kuncewiczowej rdzennych mieszkańców Kazimierza nad Wisłą ze zjeżdżającymi tu raz do roku letnikami z Warszawy, u Górskiej i Boguszewskiej wreszcie – przedstawicielami biedoty miejskiej i niezamożnych rzemieślników z inteligencją pracującą. Za każdym razem warstwa niższa styka się więc z warstwą wyższą, by się nawzajem obserwować i oceniać.

*Ludzie stamtąd* (1924) stali się ogromnym sukcesem artystycznym próbującej dopiero swoich sił w literaturze Marii Dąbrowskiej; niektórzy krytycy, wśród nich Kazimierz Wyka, przyznawali im wręcz większą rangę aniżeli *Nocom i dniom*<sup>14</sup>. Niespełna dekadę później *Ci ludzie*, książka również świeżo upieczonej pisarki (nie wiem, celowo czy niechcący parafrazującej tamten tytuł), miała ów sukces powtórzyć. W tonie zachwyty wypowiedzieli się o niej tak cenieni krytycy, jak Pomirowski, Zawodziński i Gruszecka. Nawet średnio przychylna dawnej przyjaciółce Nałkowska musiała odnotować w *Dziennikach* jej osiągnięcie<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> K. Jakowska, *op. cit.*, s. 25.

<sup>14</sup> K. Wyka, *Sprawa prozy*. W: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974, s. 215–225.

<sup>15</sup> „Obie książki Heli Boguszewskiej [...] mają duży sukces moralny dobrego gatunku” (*Dzienniki 1930–1939*, cz. 1. T. IV. Warszawa 1988, s. 372). To ocena z 15 IV 1933.

Na początku lat trzydziestych Boguszewscy (Helena i jej pierwszy mąż) zamieszkali w kolonii nowo wybudowanych domków na przedmieściach Warszawy (realia ich ówczesnego życia odtworzyła w niedobrej powieści z kluczem *Dalekie drogi* późniejsza synowa pisarki, Flora Bieńkowska). Tam właśnie zetknęli się bezpośrednio z podmiejskim ludem Warszawy i to doświadczenie stało się inspiracją do powstania *Tych ludzi*. Książka składa się z trzech części: *Przedmieście*, *Wiosna*, i *Oni*, które w sumie wypełniają trzydzieści pięć bardzo krótkich nowelek-obrazków o takich tytułach, jak na przykład *Na budowie*, *Dingo*, *Powrót do tramwaju*, *Pani Nowakowa*, *Stary Pawelski*, *Salaterka w niebieskie kwiatki* czy *Piętnasty czerwca*. W tych utworach nie ma niczego ponad to, co zapowiadają ich skromne tytuły: portrety postaci, przedmioty i związane z nimi sytuacje, miejsca, dni, rodzaje zajęć. Tak jak Dąbrowska w *Ludziach stamtąd* z etnograficzną dokładnością zdokumentowała niemal wszystkie typy prac wykonywanych na wsi – w polu, przy zwierzętach, w obejściu – tak Boguszewska opisała ze szczegółami, czym zajmują się mieszkańcy przedmieścia. Mężczyźni, drobni rzemieślnicy, szyją odzież lub buty, ale przeważnie najmują się do różnych prac dorywczych – kopania ziemi w ogródkach i niewielkich napraw w domkach nowo przybyłych inteligentów, których ręce nie nawykły jeszcze do wysiłku fizycznego. W ten sposób pomału przełamują się pierwsze lody i wzajemna niechęć, rodzi się więź sąsiedzka i społeczna. Jeszcze więcej uwagi poświęca się tu zajęciom typowo kobiecym: praniu, gotowaniu, reperowaniu odzieży, paleniu w piecach, sprzątaniu, doглядaniu dzieci, ale także przyozdabianiu skromnych izb, troskliwym zabiegom wokół doniczkowych roślinek. Dopiero tutaj widać, do jakiego stopnia zawładnął myślami Boguszewskiej typ kobiety reprezentowany przez Annę Svärd, tyle że w *Tych ludziach* nie ma hoźych, młodych dziewczyn, ale polskie baby, te same, które w na-

---

Nałkowska miała ambiwalentny stosunek do rywalizujących z nią o pierwszeństwo pisarek, stąd pewnie ów nacisk położony na słowo „moralny” przy braku wzmianki o artyzmie. Nieco później, pod datą 15 X 1935 roku napisze: „Przypominam sobie, jak źle znosiła cudzą sławę Boguszewska, ona, która doznała od swojej tak silnego zawrotu głowy, że zmusiła mnie do puszczania w niepamięć naszej tyloletniej przyjaźni” (*ibidem*, cz. 2, s. 39).

szych czasach z czułością opisywał Miron Białoszewski. Na przykład Baćkowska (zwróćmy uwagę, jak w cytowanych fragmentach mowa pozornie zależna harmonijnie przesyca się elementami gwary podmiejskiej):

Baćkowska lubi się śmiać. Jest niska i tęga. Ma twarz dużą, pełną, nie bardzo pomarszczoną, bezbarwne małe, dobre oczy, zęby tylko dolne. Włosy zielonkawo-siwe, jak siano, mocno skrecone w sporą kukiełkę. Nie można na nią patrzeć bez uśmiechu.

Ma lat sześćdziesiąt sześć. Z tych dwadzieścia służyła u różnych państwa, a dwadzieścia „pierała się po gospodach”. Pochowała trzech mężów i całą masę dzieci. Została tylko najmłodsza Gienka... [L, 17–18].

Albo Pawelska, „spokojna, wielka, tęga” (L, 22); albo Kaczmarkowa, żona krawca, „dziobata i jakby zielonawa na twarzy, może od tych dziobów”, która gdy mąż dostaje wreszcie pracę, robi się „dostojna, godna, trochę sztywna, jakby nadęta w swoim nowym brązowym szalu” (L, 61–63) i zaraz bierze „na przeżywienie” cudze dziecko z biednej śląskiej rodziny. Albo Jabłońska. Szczególnie ona.

Jabłońska jak to Jabłońska.

Na głowie stawała, żeby ich wszystkich zgonić na ten wcześniejszy obiad, w połowie przyniesiony z komitetu, a w połowie dogotowany w domu, po swojemu, prawie z niczego, żeby ich wszystkich, obrażonych, że się przed czasem musieli zejść, obdzielić, jak to ona tylko potrafiła, i jeszcze na kolację coś schować [...].

Bezrobotny Jabłoński zjadł co mu dała, i siedział milcząco, olbrzymi, jakby cały zmiękły od bezczynności, zmożony nią więcej niż najcięższą pracą. Wiecznie głodny Edek polykał swoje i tytał okiem, czy nie ma więcej. Ale Władka wręcz kpiła z pośpiechu matki [...].

Jabłońska nie słuchała, milcząca, zacięta, cała już wydana nadziei zdobycia czegoś dla tych trojga, zawsze trochę głodnych, obdartych i złych [...]. Zaraz trzeba będzie starać się o węgiel z magistratu, latać, prosić, w ogonku stać [L, 52–53; podkreśl. moje – E.K.].

W literaturze polskiej trudno znaleźć precyzyjniejsze, lepiej napisane studium bezrobocia oraz jego następstw społecznych i psychologicznych, obejmujących całe rodziny i środowiska, choć przecież w omawianym okresie temat ten podejmowano szczególnie

często. Zwykle kobiece „krząctwo”<sup>16</sup> urasta w tych warunkach do rangi życiowego heroizmu i stwarza szansę przetrwania dla innych. Jest ono tym bardziej patetyczne, że niedoceniane, a nawet postpowowane przez tych, którzy dzięki niemu jakoś jeszcze trzymają się na powierzchni egzystencji. Na dobrą sprawę książka Boguszewskiej mogłaby mieć tytuł „Te kobiety”.

Z werystycznego opisu najpospolitszych czynności wyłania się w omawianym cyklu, strona po stronie, bez zbędnej ingerencji narratorskiej, historia materialnego podupadania drobnych rzemieślników i robotników w latach kryzysu gospodarczego. I to jest właśnie Boguszewskiej przepis na literaturę – żeby z rejestru faktów codziennego życia wydobyć jakąś nadrzędną, spajającą je opowieść, jakieś uogólnienie. W *Świecie po niewidomemu* tym uogólnieniem była prawda o względności pojęć „kalectwo” i „zdrowie”, „inność” i „norma”. W *Tych ludziach* – prawda o ludzkiej godności w obliczu zagrożenia podstaw bytu. Czas na *Całe życie Sabiny*. Przedtem jednak otworzymy nawias dla wprowadzenia pewnego wątku o treści psychologicznej.

### 3. KOBIECA TOŻSAMOŚĆ

W próbach opisu twórczości kobiecej, zwłaszcza podejmowanych przez krytykę feministyczną, często używa się takich określeń, jak „poszukiwanie własnego ja”, „odnajdywanie siebie”, „odkrywanie swojej tożsamości”, Sandra Gilbert i Susan Gubar tak właśnie postrzegają istotę dziewiętnastowiecznego pisarstwa kobiecego, Elaine Showalter widzi w tych aktach główny temat brytyjskiej literatury kobiecej od lat 20. naszego stulecia, zaś Grażyna Borkowska w zbliżonych kategoriach (np. „poczucia seksualności istnienia”) opisuje polską prozę kobiecą przed rokiem 1918<sup>17</sup>. Podobnie o samej

<sup>16</sup> Określenie wprowadzone przez Jolantę Brach-Czajnę w jej znakomitej książce *Szczeliny istnienia* (Warszawa 1992).

<sup>17</sup> S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*. New Haven, CT, 1979; E. Showalter, *A Literature of Their*

krytyce feministycznej mówi się – czasem w formie zarzutu – iż wspiera kobiecą wspólnotę w kształtowaniu oraz umacnianiu samoświadomości. Upagnionym przedmiotem poszukiwań okazuje się tu „tożsamość kobieca”, a literatura piękna podjęła próby jej określenia na długo przed psychologią, która do swoich badań nad tożsamością dopiero stosunkowo niedawno wprowadziła kwestię zróżnicowania płciowego.

Na kształcie psychologicznej koncepcji tożsamości najsilniejsze piętno odcisnęły prace amerykańskiego badacza Erika Eriksona, który w latach pięćdziesiątych spopularyzował między innymi teorię kryzysu tożsamości. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, iż zbudowany przezeń model procesu tożsamościowego opierał się na męskim cyklu życia i męskim doświadczeniu. Pod niewątpliwym wpływem klasycznej psychoanalizy przyjęto tu bowiem, iż ustalanie tożsamości odbywa się głównie przez separację i indywidualuację (przewyciężanie kompleksu Edypa), a więc akty koncentracji na własnej osobie. Ponadto procesowi temu przypisano charakter linearny, jednokierunkowy.

Tożsamość, czyli poczucie indywidualnego oraz społecznego „ja”, autokonceptja, samowiedza, która w ostatecznym rozrachunku decyduje o naszym stosunku do rzeczywistości zewnętrznej i do siebie samych, ale także „wytwór ludzkiej refleksji, użyteczna zasada interpretacji aktywności «ja»” – jak pisze polska badaczka, Jolanta Miluska<sup>18</sup> – jest wartością stanowiącą w dużej mierze cel życia jednostki. Jej osiągnięcie wierzący niejako nasze zmagania egzystencjalne, powinno nastąpić u kresu adolescencji, a ewentualne późniejsze problemy tożsamościowe są traktowane jako przejaw kryzysów bądź dewiacji. Szczególnie trzy okresy sprzyjają wystąpieniu przesileni: okres dorastania, przejście do wieku średniego oraz przejście do starości. Każdy z nich staje się okazją do przewartościowania dotych-

Own: *British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, NJ, 1977; G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996.

<sup>18</sup> J. Miluska, *Tożsamość kobiet i mężczyzn w cyklu życia*. Poznań 1996, s. 9 Tytuł tej pracy w znaczący i polemiczny sposób nawiązuje do najbardziej znanej rozprawy Eriksona, *Identity and the Life Cycle* (New York 1959). Miluska omawia tu istniejące koncepcje tożsamości oraz prezentuje wyniki własnych badań, które wskazują, iż przebieg procesu tożsamościowego jest w wielu momentach różny dla obu płci.

czasowych postaw, dokonania nowych wyborów i ogólnej rekonstrukcji życia. W modelu Eriksonowskim przywiązuje się wagę zwłaszcza do okresu dorastania jako tego, w którym jednostka – w atmosferze buntu i konfliktu – ostatecznie utwierdza się w swojej płciowej i indywidualnej tożsamości, by ją w podstawowym kształcie zachować na resztę życia. Szeroko obecny w literaturze naszego stulecia wątek „dramatu adolescencji” przeżywanego przez chłopców i młodzieńców zdaje się potwierdzać, że ta faza indywidualnej biografii dotyczy wyłącznie płci męskiej. Dziewczęce „dramaty pokwitania”, choć również są przejawem trudu odnajdywania swego miejsca w świecie, dotyczą jednak innych spraw i przebiegają inaczej.

Dziecko płci męskiej rozpoczyna proces indywidualizacji przez odłączenie się i odróżnienie od matki. Dziewczynka natomiast z matką się identyfikuje. Młodzi mężczyźni wchodzi w wiek dorosły nastawieni na własny rozwój i osiągnięcie pozycji dominującej. W tym samym czasie młode kobiety, jako przeznaczone do macierzyństwa, zaprzątnięte są poszukiwaniem partnera, co wymaga dostosowywania się do określonych ról i psychicznego zespolenia się z obiektem zainteresowania. Tak więc uwarunkowania biologiczne, z którymi współgra struktura psychiczna, nakazują kobiecie w najbardziej produktywnym czasie jej życia nie tyle szukać samej siebie, co nastawiać się kolejno na osoby: rodzicielki, partnera, a w końcu dzieci po to, by móc je skutecznie wychować. Ów przymus empatii staje się w konsekwencji najważniejszą cechą psychiczną kobiety w okresie od dorastania do wieku średniego i rzutuje na jej sytuację społeczną. Nowe badania psychologiczne uwzględniające kategorię płci pozwoliły ustalić, iż podstawy tożsamości męskiej istotnie mają charakter intrapersonalny, czyli wynikają z orientacji na rozwój „ja”, ale w przypadku dziewcząt i kobiet są interpersonalne, wynikające z orientacji na inne osoby<sup>19</sup>.

Z tym wiąże się druga ważna różnica w przebiegu procesu tożsamościowego u obu płci. Otóż najbardziej dramatyczne pytania egzystencjalne – o to, kim jestem i jakie ma być moje życie – te, które u mężczyzn, zgodnie z modelem Eriksonowskim, pojawiają się u progu dojrzałego życia i mają charakter wyboru, u kobiet przypa-

<sup>19</sup> J. Miluska, *op. cit.*, s. 150.

dają na moment drugiego przesilenia, związanego z wchodzeniem w wiek średni, i mają charakter obrachunku. Kobieta, uwolniona wówczas od większości obowiązków rodzinnych, może się zastanowić nad przebiegiem dotychczasowej egzystencji i skierować uwagę na siebie samą. To właśnie wtedy nasilają się kobiece problemy z tożsamością.

Trzecim czynnikiem decydującym o tym, że modele tożsamości męskiej i kobiecej znacznie się od siebie różnią, jest aspekt cielesny. W przypadku kobiet wygląd nie jest po prostu cechą danej osoby – stwierdza Ellyn Kaschak<sup>20</sup>; kobieta jest swoim wyglądem, jej powierzchowność wpływa na to, za kogo się ją uważa i jak się ją traktuje. Mężczyzn – ponoć – dotyczy to w nikłym stopniu. Paradoksalnie, atrakcyjność fizyczna czyni kobietę w pewnym sensie niewidzialną, przysłaniając i tłumiąc jej właściwą tożsamość.

Streszczone wyżej poglądy są wynikiem przełomu feministycznego, jaki dokonał się w naukach społecznych. Osiągnięcia feministycznej psychologii i socjologii skwapliwie wykorzystują przedstawicielki innych dziedzin wiedzy zorientowanych ginocentrycznie, w tym także badaczki literatury. Kategoria tożsamości kobiecej stała się na przykład oparciem dla Judith K. Gardiner w próbie określenia właściwości pisarstwa kobiecego<sup>21</sup>. Streściwszy, podobnie jak ja to uczyniłam, koncepcję Eriksona i przywoławszy polemiczne wobec niej poglądy amerykańskiej socjolożki Nancy Chodorov, Gardiner skupiła uwagę na dwóch pierwszych czynnikach różniących męski i kobiecy model tożsamości, to jest intrapersonalnych *vs* interpersonalnych jej podstawach oraz innym przebiegu czasowym procesu tożsamościowego. Wiążąc je z procesem twórczym i jego efektem, stwierdziła, iż literaturę kobiecą charakteryzuje coś, co można by nazwać zmniejszeniem odległości w komunikacji literackiej. Ów przymus empatii, o którym była mowa wyżej, sprawia, że pisarki łatwiej identyfikują się z bohaterkami swych utworów, a czytelniczki z kolei – z jednymi i z drugimi. „Bohaterka jest córką autorki” – pisze metaforycznie krytyczka, wskazując jednocześnie na zacieranie się

<sup>20</sup> E. Kaschak, *Nowa psychologia kobiety*. Gdańsk 1996, s. 77.

<sup>21</sup> J.K. Gardiner, *On Female Identity and Writing by Women*. W: *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. The University of Chicago Press 1982, s. 177–191.

granic między fikcją i autobiografizmem w twórczości takich pisarek, jak Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Anaïs Nin, Gertruda Stein, Adrienne Rich czy Carolyn Heilbrun. Przytacza też słowa Margaret Drabble mówiące o kobiecym, by użyć terminu Głowińskiego, „stylu odbioru”: „Większość z nas czyta dzieła literackie, mając w głowie takie oto pytanie: co mi ta książka mówi o mym własnym życiu?”<sup>22</sup>

Co do przebiegu czasowego procesów tożsamościowych, to linearność modelu męskiego – w przypadku kobiet zastąpiona zostaje fluktuacyjnością. Tożsamość kobieca jest bardziej płynna, podlega cyklicznym wahaniom i swoistemu „rozpraszaniu się” – a to znajduje odzwierciedlenie zwłaszcza w formach prozatorskich: w narracji, w konstrukcji charakterów i fabuł, w tematyce. Gardiner powtarza tu myśl od dawna obecną w różnych próbach charakteryzowania prozy kobiecej – od V. Woolf po współczesne *écriture feminine* – o czym pisałam szerzej w rozdziale I.

Powyższy wywód na temat tożsamości męskiej i kobiecej, wraz z ilustracją, jak można owe kategorie wykorzystać w opisywaniu specyfiki pewnych zjawisk literackich, był mi potrzebny właśnie w tym miejscu, nim na dobre zajmę się *Całym życiem Sabiny*. Uznając trafność spostrzeżeń Gardiner, pragnę bowiem z tych samych przesłanek wyciągnąć jeszcze inny pożytek i zdefiniować za ich pomocą powieść kobiecą, której książka Boguszewskiej jest modelowym przykładem. Nie jedynym zresztą w literaturze dwudziestolecia międzywojennego; towarzyszą jej zwłaszcza *Cudzoziemka* Kuncewiczowej, *Przygoda w nieznanym kraju* Gruszeckiej, *Rajska jabłoń* Gojawiczyńskiej, a także zapomniana dzisiaj dwutomowa *Kobieta szuka siebie* Krzywickiej (cz. 1 pt. *Walka z miłością*, cz. 2 pt. *Zwycięska samotność*). Gantkowy schemat takiej powieści kształtował się z wolna przez około dwa stulecia, to znaczy mniej więcej od czasów Jane Austen do dziś, by w naszych czasach stać się znakiem firmowym literatury kobiecej<sup>23</sup>.

<sup>22</sup>*Ibidem*, s. 185.

<sup>23</sup> Wyrażam tu pogląd całkowicie sprzeczny z tym, który sformułowała G. Borkowska w artykule *Wstań, siostró! Wstań! – polska proza kobieca (1840-1918)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza”, rok XXVI-XXVII (1991–1992). Warszawa 1993. Badaczka ta traktuje polską powieść kobiecą jako zjawisko ściśle określone, zamknięte określonymi datami. Według niej: „Polska powieść kobie-

#### 4. ŚWIAT KOBIETY

W wyjaśnijmy od razu, że termin „powieść kobieca” nie odnosi się w mojej pracy ani ogólnie do powieści pisanych przez kobiety, ani do powieści o tematyce kobiecej, ani też do popularnych romanśów. Stosuję go tu przez analogię do takich na przykład pojęć genologicznych, jak „powieść rozwojowa”, „powieść inicjacyjna”, „powieść rozrachunkowa”, „powieść autobiograficzna” itp. Podstawą powieści kobiecej jest solidnie, wieloaspektowo skonstruowana postać głównej bohaterki (lub kilku bohaterek). O ile romanse wszystkich epok operują tradycyjnymi stereotypami osobowymi, takimi jak: sentymentalna heroina, kobieta fatalna, uwiedzione i porzucone dziewczę, zalotnica, ta trzecia, strażniczka domowego ogniska itp., o tyle w utworach, o których tu mowa, występuje raczej antyheroina. Z reguły jest to kobieta dojrzała lub wręcz starsza, „po przejściach”, a w jej biografii ważną rolę odgrywa wątek życiowego niepowodzenia, krzywdy, porażki, kryzysu psychicznego, choroby. W pewnym sensie schemat fabularny przypomina jednak ten z romanśów: bohaterka, znalazłszy się w trudnej, niekiedy dramatycznej sytuacji, wystawiona jest na różne zagrożenia (na ogół psychiczne, ale czasem i bytowe), by w końcu szczęśliwie odnaleźć... siebie samą. Dlatego właśnie modelowa powieść kobieca jest zawsze powieścią rozrachunkową, w przeciwieństwie do powieści rozwojowej – regresywną, nastawioną na analizowanie przeszłości, w centrum której znajduje się specyficznie kobiece doświadczenie negatywne.

---

ca, tzn. pisana przez kobiety i dotycząca losu kobiet, rozkwita w drugiej połowie ubiegłego wieku jako wspólny i wzajemnie się warunkujący korpus tekstów. Historie polskiego feminizmu powieściowego rozpoczyna Narcyza Żmichowska, zamyka twórczość «młodej» Nałkowskiej” (s. 54). I dalej: „W międzywojniu powieść kobieca funkcjonuje na obszarze bardzo ograniczonym, dotyczy marginesów życia literackiego i społecznego, kojarząc się z sympatiami lewicowymi i postawą roszczeniową (utwory Poli Gojawczyńskiej, Heleny Boguszewskiej, Ewy Szelburg-Zarembiny)” (s. 55). Borkowska, jak widać, utożsamia powieść feministyczną z powieścią kobiecą, od czego ja jestem jak najdalej, widząc w tej pierwszej co najwyżej podzbiór lub odmianę tej drugiej. Również sytuację powieści kobiecej w międzywojniu – pomijając nawet fakt, że nie bardzo rozumiem, co w powyższym kontekście oznacza postawa roszczeniowa – oceniam zupełnie inaczej, czego dowodem niniejsza książka.

Taka kompozycja wyraźnie pokrywa się z przebiegiem czasowym kobiecego modelu tożsamości, w którym najbardziej krytyczny moment przesilenia przypada na przejście w wiek średni.

Wygasanie powinności rodzinnych, często w połączeniu z rozpadem rodzinnych więzów, sprawia podówczas, że usytuowanie kobiety wobec otoczenia zmienia charakter z relacyjnego, empatycznego, interpersonalnego, na bardziej egocentryczny, intrapersonalny. Także i ten aspekt procesu tożsamościowego znajduje odzwierciedlenie we właściwościach powieści kobiecych, mianowicie w sferze narracji, zazwyczaj pierwszoosobowej lub personalnej, nastawionej na introspekcję i wykorzystującej różne postaci mowy pozornie zależnej.

Wreszcie związek kobiecej tożsamości z wyglądem zewnętrznym przejawia się – i tu już wykraczamy poza powieść kobiecą w obszar twórczości kobiecej w ogóle – w wielokrotnie wskazywanym przez krytykę literacką i na różne sposoby interpretowanym somatyzmie owych dzieł. Ciało wraz z jego fizjologią w literaturze kobiecej bywa postrzegane jako brzemię i jako dar natury, a że bohaterki powieści kobiecych bywają na ogół w wieku balzakowskim i starszym, tak więc w tej odmianie gatunkowej somatyzm wyraża się w motywach choroby, starzenia się, tracenia urody i walki o jej zachowanie.

Sabinę poznajemy w chwili, gdy z ust lekarza słyszy ona wyrok śmierci.

Doktor przestał mówić i siedział nieruchomo, patrząc nigdzie i bębniąc palcami w ciemnoczerwone sukno biurka.

Sabina nie poruszyła się również i dalej czuła pod ręką wytartą, ostrawą skórę poręczy fotela, na którym siedziała – i aż się zdziwiła, że wszystko jest jak przedtem, jak wtedy, kiedy on jeszcze wcale tego nie powiedział [S, 5].

Jest chora na raka, ma za sobą nieudane małżeństwo, macierzyństwo, które nie dało jej satysfakcji, jakieś romanse, które przyniosły trochę szczęścia i dobrych uczuć, ale nic poza tym, wreszcie pracę nauczycielską, która czasem bywała zwykłą koniecznością, a czasem źródłem samospelnienia. Słowem – życie trudne, mało radosne i bardzo często samotne. Teraz będzie umierać, nawet nie u siebie, ale w

mieszkań siostry, otoczona wprawdzie stosowną opieką, ale odgradzona od świata odium śmiertelnej choroby. Jak to możliwe, by w powieści o tak przeraźliwie smutnym temacie udało się uniknąć krańcowego pesymizmu, poczucia absurdalności istnienia i – koniec końców – braku wszelkiej nadziei? Możliwe. Na tym właśnie polega sekret pisarstwa kobiecego, usiłującego znaleźć odpowiedź na owo sakramentalne pytanie włożone przez Marię Dąbrowską w usta pani Barbary Niechcicowej: po co to wszystko toczy się, mija?

Przez następnych kilka tygodni Sabina leży w łóżku, cierpiąc fizycznie i coraz bardziej odgradzając się od rzeczywistości. Nie próżnuje jednak; epizod z sukienką balową, którą trzeba przerobić tak, by pasowała na siostrzenicę, uświadamia jej:

[...] że oto jest jeszcze dla niej coś do zrobienia [...]. Coś jej własnego, coś bardzo pilnego. Zateśniła do tego [...] żeby ją zostawiły samą z tą nową robotą: przecież ona musi sobie przemyśleć życie po sukniach! [...] Ach, mój Boże, jakże mogła przed chwilą jeszcze nie wiedzieć, że musi to zrobić, musi koniecznie, koniecznie!

[...] Sabina otwiera oczy. Wspiera się na łokciu, rozgląda... tak, tak. Teraz jest dobrze, teraz można zabrać się do roboty. Już! [S, 19].

Od pierwszych zdań powieści do samego jej końca Boguszevska prowadzi nas przez całe życie Sabiny, wspomniane i analizowane kolejno „po sukniach”, „po mieszkaniach”, „po służących”, „po książkach”, „po zabawach i zajęciach” i „po porankach”, ani na chwilę nie wychodząc poza formę mowy pozornie zależnej. Aż do ostatniego akapitu, który brzmi:

Ale umarła dopiero w piątek nad ranem, właśnie kiedy stróż otwierał brame ostatnim późnionym lokatorom. I kiedy była sama [S, 269].

– i który jest jedynym spojrzeniem na Sabinę z zewnątrz.

Dzięki wcześniejszym doświadczeniom pisarskim, Boguszevskiej udaje się uniknąć monotonii zagrażającej przy takim zdecydowanym ograniczeniu techniki narracyjnej. Ta mowa pozornie zależna jest bowiem urozmaicona: raz trzecioosobowa („Och, nie!... Sabina cofa się przed tą różową, spłoszona. Na różową jeszcze czas!

Weźmie się do niej dopiero, kiedy przyjdzie kolej..." – S, 31), czasem drugoosobowa („Tak to zobaczyłaś. I resztkami sił postanowiłaś się zmienić. Zaraz od dzisiaj. Na moście" – S, 57) i bardzo często bezosobowa („Jakiś dzwonek przestał dzwonić i po tym się dopiero poznało, że przedtem dzwonił..." – S, 116). Sytuacja egzystencjalna bohaterki – wielotygodniowe unieruchomienie w łóżku, pełna świadomość zbliżającej się śmierci, odosobnienie i walka z bólem – w pełni motywuje tak zdecydowane skierowanie akcji „do wewnątrz". Swą predylekcję do stosowania mowy pozornie zależnej wyjaśnia zresztą Boguszewska w pisanym już wspólnie z Kornackim *Zielonym lecie 1934*, będącym relacją z początków dwuautorskiego eksperymentu twórczego, wspieranego świeżo zrodzoną miłością. Wprawdzie uwagi odnoszą się bezpośrednio do fragmentu powstającej w owym czasie powieści *Jadą wozy z cegłą*, ale można je potraktować jako ogólną autocharakterystykę warsztatową:

[...] udało mi się wreszcie uniknąć stereotypowej relacji: ojciec powiedział, matka powiedziała, Ryś powiedział.

To, co powiedzieli, co mówili, było przecież niejako produktem stanów ich ducha, narastających w nich przez całe lata. Rzeczą sztuki pisania jest te stany pokazać, unaocznić. Tylko głupi ludzie wymieniają, co kto powiedział, dosłownie i w jakiej kolejności. Wzburzone w kłótni, te stany skraplają się niejako ponownie we wspomnianiu o nich, w przypominaniu sobie, jak to właściwie było, kto zaczął, kto odpowiedział i jak to się wszystko skończyło [...].

Czy ktoś z czytelników kiedykolwiek zauważy, że opisu sceny rodzinnej właściwie wcale nie dałam? Jest jej początek, a potem cały dalszy ciąg – już tylko we wspomnieniu. Jeśli nikt [...] nie zauważy tej sztuczki, to znaczy, że sztuczka jest udana. Bo przeważnie – im ciężiej się coś pisze, tym lżej się potem czyta, jakby właśnie tak musiało być. Ale się namęczyłam nad tym!<sup>24</sup>

*Całe życie Sabiny* jest jednym wielkim wspomnieniem i zalicza się do wciąż jeszcze szokujących w trzeciej dekadzie naszego stulecia „powieści o niczym" (przypomnijmy, że dopiero lata dwudzieste przyniosły literaturze europejskiej *Panią Dalloway* i *Do latarni morskiej* Virginii Woolf, *Uliссesa* Joyce'a, znaczną część *W poszukiwaniu stra-*

<sup>24</sup> H. Boguszewska, J. Kornacki, *Zielone lato 1934*. Warszawa 1954, s. 169–170.

conego czasu Prousta, Czarodziejską górę Manna), których autorzy, mówiąc słowami E. Auerbacha, „[...] wyczerpującą demonstrację dowolnych wydarzeń codziennych w ramach kilku godzin czy dni przedkładają nad kompletne i chronologiczne przedstawianie pewnych ogólnych procesów natury zewnętrznej”<sup>25</sup>. Toteż można wybaczyć Zawodzińskiemu, że nie poznał się na jej zaletach i uznał, że niezwykłość konstrukcji razi „w zestawieniu z samym tematem, obrazem życia pospolitego przeciętnej, szarej, tak bardzo «żadnej» kobiety”<sup>26</sup>. Mówiąc o niezwykłości konstrukcji, miał zaś na myśli ów zabieg czasowy, polegający na uporządkowaniu retrospekcji według symultanicznych, nawzajem się uzupełniających ciągów tematycznych.

Choroba jest jednym z częściej spotykanych w dwudziestowiecznej powieści kobiecej tematów, wariantem – przypomnijmy – stale w niej obecnego somatyzmu, przejawem fascynacji ciałem i jego fizjologią, wyrażającej się poza tym w opisywaniu takich przeżyć, jak ciąża, menstruacja, doznania związane z seksem oraz biologicznym starzeniem się. Nowsza literatura upodobała sobie zwłaszcza takie patologiczne objawy, jak anoreksja (typowe przykłady to *Kobieta jadalna* kanadyjskiej pisarki Margaret Atwood lub *Hiszpańskie oczy* Marii Nurowskiej), bulimia (*Pani Wyrocznia* Atwood), agorafobia (*Strach przed lataniem* Eriki Jong) oraz wszelkie odmiany hysterii, którą od Hipokratesa do Freuda uważano za typowo kobiecą dolegliwość. Pani Ramsay z *Do latarni morskiej* Virginii Woolf choruje i umiera na raka, na nowotwór cierpi (i przewycięża go) Jutta w schematycznie i tendencyjnie „kobiecy” *Ciele niczym* Krystyny Kofty, Róża z *Cudzoziemki* umiera na serce. Niezależnie od tego, czy zwycięska, czy pokonana, choroba jest w pisarstwie kobiet wieloznaczoną metaforą, sugerującą kryzys osobowościowy i potrzebę ucieczki od rzeczywistości<sup>27</sup>.

Ucieczka od rzeczywistości to w przypadku bohaterek powieści kobiecych ucieczka od zobowiązań, które narzuciło im życie. Najczę-

<sup>25</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. i wstępem opatrzył Z. Żabicki. T. 2. Warszawa 1968, s. 414.

<sup>26</sup> K. Zawodziński, *op. cit.*, s. 17.

<sup>27</sup> Ten aspekt literackich ujęć tematu choroby omówiła w swoim głośnym studium Susan Sonntag (*Illness as Metaphor*. New York, Doubleday 1989).

ściej zaś – od rodziny i od domu. Utwory z tego nurtu zadają kłam obiegowej wierze, iż kobieta spełnia się w roli żony i matki. W wiele programowo feministycznych książek wpisana jest zupełnie inna recepta na szczęście – porzucić męża, porzucić dzieci, porzucić troskę o ich wygody i zająć się wyłącznie sobą; niekiedy, jak w *Diablicy* brytyjskiej powieściopisarki Fay Weldon, wdrożenie owej metody odbywa się przy akompaniamencie czarnego humoru i ostrej groteski. Dlatego w prozie tej nie tylko mężczyźni jawią się w niekorzystnym świetle, ale i potomstwo to częściej straszne bachory niż rozczulające cherubiny. *Całe życie Sabiny* nie jest programowo feministyczne, a mimo to intuicyjnie podąża tym tropem, pokazując małżeństwo i macierzyństwo bohaterki jako źródło jej największych życiowych niepowodzeń, jako kierat, który z młodej, pełnej wdzięku kobiety uczynił bojaźliwą i zaniedbaną kurę. Być może przesadzę, ale tylko trochę, jeśli powiem w tym miejscu, że bohaterki powieści kobiecych umierają – jak Sabina – z uśmiechem na ustach, bo wreszcie czują się naprawdę wolne. Od innych. Dla siebie.

Cóż jeszcze sprawia, że koniec końców ostateczny bilans życia znękaney Sabiny wcale nie jest ujemny, i że powieść kobieca, choć prawie zawsze zbudowana na doświadczeniu negatywnym i na bolesnym rozrachunku z przeszłością, nie poraża pesymizmem, a wręcz przeciwnie – niesie z sobą jakąś tajemniczą otuchę? Otóż – obcowanie z powszedniością. „Byt ziemski jest wspaniały”<sup>28</sup> – zdają się powtarzać za Rilkiem bohaterki utworów należących do tego gatunku. Byt – dodajmy – najpowszedniejszy. Ich domeną jest codzienność, o której tak pisze w swej znakomitej książce Jolanta Brach-Czaina:

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstotliwość dużą. Jest niezauważalna<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> *Elegie duinejskie*, tłum. M. Jastrun.

<sup>29</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992, s. 72.

Wraz z twórczością kobiet weszło do literatury „krząctwo”, jak je arcytrafnie nazwała autorka *Szczelin istnienia*. Jak już wiemy, opisy zajęć domowych i gospodarskich wypełniły wiele stronicy prozy Heleny Boguszczyńskiej, poprzedzających *Cale życie Sabiny*. I w tej powieści nie jest inaczej. Sabina większość czasu spędza przecież w domu, w kolejnych mieszkaniach, w towarzystwie kolejnych służących, w otoczeniu sprzętów domowych, w kieracie powtarzających się z nieuchronną punktualnością czynności, których nie wolno zawiesić, bo gdy się to uczyni, rzeczywistość zaczyna wymykać się spod kontroli. W przebiegu życia bohaterki, tak jak w przebiegu życia większości kobiet, można wyróżnić kilka faz w nastawieniu do domu i do „krząctwa”. Na początku, w dzieciństwie, pojawia się fascynacja, bo sprzątanie, gotowanie, pranie i tym podobne obrzędy oznaczają dorosłość oraz wtajemniczenie. Potem przychodzi radość z posiadania pierwszego własnego „gniazdka” i mężczyzny, którego można obsługiwać. Potem znużenie, poczucie beznadziejności wysiłków, marnotrawienia czasu, złość i chęć ucieczki. Ale Sabinie w jej ostatnich dniach dane jest coś więcej; potrafi ona dostrzec w tej na pozór nieważnej dziedzinie życia prawdziwy sens istnienia. Proza kobieca raz po raz rejestruje takie olśnienia powszedniością, jakże różne od epifanii przeżywanych w kontakcie z transcendencją, z pięknem i potęgą natury, z cudem życia<sup>30</sup>.

Mężczyźni nie lubią *Calego życia Sabiny*. Ta powieść jest dla nich po prostu nieciekawa. Bo cóż to za heroina, która w końcowych przełtykach świadomości interesuje się tym, co dzieje się w kuchni?

– Co Stasia sieka w kuchni? Mięso na naleśniki? – słyszy Sabina nagle swój własny głos, jakby wróciła z jakiejś podróży – nieźle by było naprawdę gdzieś jechać pod szerokie wolne niebo z tego „pokoju chorej”, pełnego lekarstw, z tego łóżka... Ale nieźle by też było po prostu wstać z niego i tak sobie najzwyczajniej krzątać się po domu bez żadnej podróży [...]. – A dla czego sieka nożem? Gdzie się podziała maszynka? – słyszy dalej swój głos, trochę nawet surowy, jakby przeprowadzała jakieś badanie [S, 265].

<sup>30</sup> O momentach podobnych olśnień w powieściach V. Woolf pisze W. Juszczyk w książce *Zasłona w rajskie ptaki* (Warszawa 1981); warto dodać, że w jego interpretacji są to zaszyfrowane opisy przeżyć artystycznych.

Przynajmy jednak szczerze, że dla nas, kobiet, równie mało interesujące mogą być opisy czyszczenia karabinu, śmiertelnych zmagani z marlinem czy życia na statku wielorybniczym. Czytelnik ma płęć, może nawet ma ją przede wszystkim, i dobrze, że współczesna nauka o literaturze bierze wreszcie pod uwagę ten fakt, od dawna przecież znany rynkowi księgarskiemu. Owa wszechobecna codzienność, ten, jak mówi Brach-Czaina, egzystencjalny konkret, często determinuje styl powieści kobiecej, a z pewnością dzieje się tak w przypadku *Całego życia*. Jest tu bowiem aż tłoczno od przedmiotów, a każdemu z nich trzeba poświęcić choć trochę uwagi. Jasiek. Parkan. Syfon. Piec. Serwetki, podstawki, kapki z napisami. Bez końca. Tę cechę kobiecego pisarstwa krytycy z niechęcią nazywają drobiazgowością, a w najlepszym wypadku weryzmem albo małym realizmem.

Gdy klasyczna męska powieść ma zawsze na celu odtworzenie dziejów człowieka w zatargu z dziejami świata, społeczeństwa czy środowiska – pisał w 1935 roku Paweł Hulka-Laskowski – [...] typowa współczesna powieść kobieca daje pierwszeństwo światu zewnętrznemu...<sup>31</sup>

Także i wobec Boguszewskiej formułowano podobne zarzuty: że na przykład „potrafi chwycić charakterystyczne, indywidualne rysy poszczególnych jednostek”, ale „nie wykazuje jakichś koncepcji socjalnych”<sup>32</sup>. Że w jej utworach brak „wyraźnej postawy intelektualnej”<sup>33</sup>. Jednak pisarce nie chodzi przecież o zwykłe opisywanie świata zewnętrznego. W jej utworach nawet rzeczy mają swą mowę i wymowę, stają się atrybutami życia, znaczą jego kolejne etapy, są – jak w Mandelsztamowym równaniu  $A=A$ , jak w zdaniu Gertrudy Stein „Róża jest róża jest róża...” – sobą i niczym więcej, przez co, paradoksalnie, nabierają głębi „istnieniowej” i metafizycznej. Nabierają powagi. Boguszewska potrafi to wyrazić:

Rzeczy złożone na wózkę wyglądają już nawet nie jak „jakieś rzeczy”, tylko jak „wszystkie rzeczy” – i jak na wszystkich rzeczach urzędowe ręce na la-

<sup>31</sup> P. Hulka-Laskowski, *Współczesna polska powieść kobieca*. „Nowa Książka” 1935, nr 7, s. 337.

<sup>32</sup> E. Czekalski, *Młode pióra niewieście*. „Antena” 1933, nr 10.

<sup>33</sup> Silvester [T. Landy], *W obliczu nicości*. „Verbum” 1934, s. 359.

dzie nalepiają klajstrem karteczkę z numerem... – żeby tylko nie na monogram – drgnęła Sabina nie słowami, tylko sobą – nie, ja tylko na rzemieniu – pozaurzędowo, odpowiedziała jej tamta ręka. I tak w okienku przechowalni, w obcym, zimnym zapachu dworca i podróży daleki świat zamknął się na chwilę dokoła Sabiny zwyczajną, ciasną domowością [S, 116–117].

Spośród wszystkich recenzentów, którzy zechcieli omówić *Cale życie Sabiny*, cytowana przed chwilą siostra Teresa Landy, która pod pseudonimem „Silvester” publikowała w kwartalniku „Verbum” znakomite szkice o książkach, w tym zwłaszcza o prozie kobiecej, wypowiedziała się najgłębiej, w tonie najbardziej ostatecznym i – najbardziej kontrowersyjnie. W jej ujęciu książka Boguszewskiej, choć świetnie napisana i przejmująca, daje wyraz „przeraźliwej pustce, znikomości i kruchości wszelkich ludzkich spraw”. W obliczu śmierci, którą autorka „z niezawodną prawdą artystyczną [...] postawiła jako główną Personę tragiczną swojej powieści”, Sabina jako człowiek przegrywa, bo koncentruje się tylko na sobie, na swoim cierpieniu i na minionym życiu, które nawet w chwilach radości „obrócone jest jakby ku nicości zanikania”. Powieść – pisze Silvester:

[...] nie posiada otwarcia na tę inną Rzeczywistość. [...] w chwili obecnej autorka świadczy tej innej Rzeczywistości tylko negatywnie, ukazując nam granice rzeczywistości znanej jej i dostępnej, ukazując nam ściany, o które rozbija się fala ludzkich spraw, cierpień i radości<sup>34</sup>.

Istotnie, Sabina w swą ostatnią drogę wybiera się bez pociechy religijnej i prawdą jest również, że nie poświęca ani chwili swego cennego czasu na rozważania natury transcendentalnej. Po prostu nie jest jej to potrzebne. Zabiera ze sobą swoje sukienki, meble, kwiatki w doniczkach, swoje służące i swoje koleżanki, swoich uczniów i swoich mężczyzn, zarówno tych, którzy ją kochali, jak i tych, którzy sprawili jej zawód. I to wystarczy. To także może być całe życie i także ono ma sens.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 356–377.



## Sens *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej

### 1. NIEZNANY KRAJ

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

Przygodę można pojąć jako przygodę dopiero na tle innej całości o równie wyrazistym początku i końcu, to znaczy na tle życia. Życie i jego metafory bywały kluczowymi słowami w tytułach powieści o zacięciu psychologicznym. *Całe życie* Sabiny Boguszewskiej. *Noce i dni* Dąbrowskiej. *Dokąd?* i *Wędrówka* Joanny Szelburg-Zarembiny. *Żywot Mikołaja Srebrzempisanego* Zegadłowicza. *Powszedni dzień* Gojawczyńskiej. To pierwsze z brzegu przykłady. Sama Gruszecka wzbogaciła tę kolekcję tytułów, pisząc w latach 70. *Całe życie nad przyrodą mowy polskiej* – biograficzną książkę o dorobku naukowym swego męża, Kazimierza Nitscha. Ale przecież życie to też przygoda; widziane z odpowiedniego dystansu, strukturalnie niewiele się od niej różni. Wszczytna się z mocy przypadku i wygasa samorzutnie. I jeśli

Bachtin powiada, że:

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

– to taka definicja równie trafnie się odnosi do czasu każdego istnienia, które, gdyby przypadło na inną chwilę, żyłoby innym życiem, byłoby innym bytem. Indywidualny czas życiowy trwa poza prawidłowościami porządku dziejowego i tylko z rzadka miewa się świadomość uczestniczenia w historii. Przygoda ma się zatem tak do życia, jak życie do dziejów.

Cóż z owej wieloznaczności „przygody” pozostaje po lekturze książki Gruszeckiej? Sama powieść, opublikowana w roku 1933, nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi. Krytycy przyjęli ją bardzo dobrze, niekiedy nawet entuzjastycznie<sup>2</sup>, ale odczytywali na różne sposoby. Karol Wiktor Zawodziński na pierwszy plan wysuwał sprawę przyjaźni jako „najważniejszą i najobszerniej potraktowaną wśród wątków tematycznych powieści”<sup>3</sup>, a Ignacy Fik skwitował problematykę utworu stwierdzeniem, że:

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

Kazimierz Czachowski wprawdzie śmiało wskazał „platońskie zagadnienie Erosa, w zasadniczym wątku powieściowym przedsta-

<sup>1</sup> M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 287.

<sup>2</sup> Leon Piwiński w „Wiadomościach Literackich” (1934, nr 15) wyrażał się o niej jako o dziele „wielkiego i niezwykłego talentu” i „może najwyższym wzniesieniu, jakie dotychczas osiągnięto w powieści polskiej”. W roku 1934 *Przygoda w nieznanym kraju* została wyróżniona nagrodą literacką miasta Krakowa.

<sup>3</sup> K. Zawodziński, *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*. Warszawa 1937, s. 43.

<sup>4</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opr. i wstęp A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 530.

wione na płaszczyźnie tęsknoty do doskonałej przyjaźni czyli miłości duchowej między dwoma kobietami”<sup>5</sup>, ale poza ową kwestię relacji międzyludzkiej dalej wyrzeć już nie próbował. Przy takiej lekturze przygodą stawało się spotkanie z drugą osobą, a ta osoba – tytułowym „nieznanym krajem”.

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

Tymczasem ona:

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

<sup>5</sup> K. Czachowski, *Powieść Anieli Gruszeckiej*. „Czas” 1933, nr 274.

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty wg: A. Gruszecka, *Przygoda w nieznanym kraju*. Kraków 1957. (W nawiasie numer strony, podkreślenia moje – E.K.).

W początkowych rozdziałach Klara pokazywana jest stale w kontakcie z różnymi osobami, które absorbują ją swoimi „sprawami”: Zygmunt – kwestią sprzedaży domu po rodzicach i uwikłaniem w romans z Dolą Helmerową; młodszy brat Stanisław – losem książek w powierzonych jego opiece zbiorach bibliotecznych oraz losem swych uczuć pozamałżeńskich; infantylna Dola – histeryczną nieumiejętnością obcowania z ciałem dopiero co zmarłej matki i w ogóle z faktem śmierci; życzliwa, ale nieco natrętna panna Dobromilska – zaangażowaniem w ideę promowania twórczości kobiet. Wokół Klary nieustannie rozlega się męczące brzęczenie głosów ludzkich, a w niej – głos wewnętrzznego „obserwatora”. Obserwator ów niekiedy czyni wysiłek, by odnieść się do tego, co słyszą uszy Klary, ale nieporównanie częściej monologuje na temat tego, co Klara widzi i co pragnie przetworzyć w obraz. Ludzie najzwyczajniej działają jej na nerwy, toteż ucieka ona w świat podnieci wzrokowych i bodźców estetycznych, które wprowadzają ją w stan twórczego napięcia.

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

Uwagę Klary przyciąga powściągliwie – w odróżnieniu od pozostałych gości i klientów – zachowująca się para, a raczej tylko kobieta, dużo młodsza od swego towarzysza. Do tego momentu wszystkie postacie *Przygody* – oprócz głównej bohaterki – pokazywane były z mniej lub bardziej dobitną intencją satyryczną, wyrażaną przerysowaniem cech fizycznych i sposobu bycia, jak np. w przypadku panny Dobromilskiej czy Godziemby-Nowickiej, bądź – jak w charakterystyce Zygmunta – cech psychiki i sposobu myślenia. W opisie Julii

Bielskiej zwracają uwagę przede wszystkim określenia, które oddają stonowanie jej osobowości i wyglądu:

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

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

Książkę Gruszeckiej, podobnie jak inne powieści kobiece nie tylko polskie i nie tylko międzywojenne, można określić mianem powieści o odkrywaniu siebie i scharakteryzować przez zestawienie z *Entwicklungsroman*, z reguły ukazującą bohatera płci męskiej<sup>7</sup>. *Entwicklungsroman* przedstawia zwykle historię chłopca, młodzieńca i wreszcie młodego mężczyzny, który po dramatach adolescencji dochodzi do punktu, w którym wprawdzie czytelnik musi się z nim rozstać, ale za to z przekonaniem, że oto Wilhelm, Tomasz czy Mikołaj stoją u progu nowego, dojrzałego życia. Jest więc to kompozycja, by tak rzec, progresywna. Bohaterka powieści kobiecej do najważniejszych refleksji o swoim życiu dochodzi jako osoba z przeszłością, na ogół nieudaną (miejsce dramatu adolescencji zajmuje doświadczenie negatywne, którego źródłem zwykle bywa płęć) i nierzadko bez przyszłości, co w przypadku Róży z *Cudzoziemki* Kuncewiczowej i tytułowej bohaterki *Całego życia* Sabiny Boguszewskiej jest ukazane szczególnie drastycznie, gdyż dokonują one swych obrachunków w godzinie śmierci. Na tym tle powieść Gruszeckiej ma wymowę zdecydowanie optymistyczną.

## 2. KOBIETA LUBI KOBIETĘ

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

---

<sup>7</sup> W latach 70. i 80. powieść nazywana przez krytykę „the novel of self-discovery” albo „the Coming Out Novel”, stała się charakterystyczna dla lesbijskiego nurtu prozy kobiecej w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Por. Paulina Palmer, *Contemporary Lesbian Writing. Dreams, desire, difference*. Open University Press, Philadelphia 1993, s. 41–45.

[...] przewróciłam kartkę i przeczytałam... Przepraszam, że przerywam tak nagle. Czy na pewno nie ma na sali żadnych mężczyzn? [...] Czy aby możecie mnie zapewnić, że jesteśmy tu tylko my, kobiety? W takim razie mogę Wam powiedzieć, że następne słowa, jakie przeczytałam, brzmiały tak: „Chloe lubiła Oliwię...”. Nie zrywajcie się z miejsc. Nie czerwicie się. We własnym gronie możemy chyba pozwolić sobie na to, by przyznać, że takie rzeczy czasem się zdarzają. Tak, czasem kobieta lubi drugą kobietę.

[...] Przeczytałam raz jeszcze te słowa i nagle dotarło do mnie, jak wielka to była zmiana. Chloe lubiła Oliwię, po raz pierwszy, być może, w dziejach literatury<sup>8</sup>.

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

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

Lesbijski trop zostaje w książce zresztą natychmiast zarzucony, jakby zasygnalizowano go tylko po to, żeby zaraz wykluczyć. Przytoczony *passus*, choć krótki, z wielu względów ma dla interpretacji utworu znaczenie szczególne – tak wiele przynosi bezpośrednich informacji o osobowości bohaterki. W krytycznych momentach życia emocjonalnego Klara dokonuje autopsychoanalizy, w której szczególną rolę odgrywa wspomnienie matki. Kiedy na prośbę wystraszonej Doli zostaje w obcym mieszkaniu, by czuwać przy zwłokach pani Prozorowej, czuje się tak, jakby raz jeszcze czuwała przy zmarłej matce, a jej rozproszone zmęczeniem myśli i wrażenia naturalną kolejną

<sup>8</sup> V. Woolf, *Własny pokój*. Przeł. A. Graff. Wstęp I. Filipiak. Warszawa 1997, s. 102.

rzeczy krąży wokół straty najbliższych: „opuściła się w to nocne czuwanie przy zwłokach jak w znany sobie kraj” (44).

Po tragicznej śmierci starszego z braci i po tym, jak Julia odmawia jej swej duchowej bliskości, Klara popada w depresję, której sprzyja pora roku („Było rozpaczliwie szaro”, 292), brzydota otoczenia („Wstrętna dziura całe miasto”, *ibidem*) i psychiczna brzydota ludzi („Zadeptują się nawzajem beczelne egoizmy, brutalność, głupota”, *ibidem*). W dzień pogrąża się w beczynności, nocami cierpi na bezsenność. Podczas jednej z takich nocy, spędzanych na pograniczu jawy i sennego marzenia, śni ją jej się matka i tragicznie zmarły brat w chwili jakiegoś odjazdu. Jest peron, wagon i brat z bandażem na pierś, tam, gdzie trafiła go przypadkowo wystrzelona z własnego rewolweru kula. Klara rozpaczliwie błaga matkę, by mogła im towarzyszyć. Ta jednak łagodnie, perswadującą, odmawia... słowami Julii: „...ja nic na to nie poradzę, że ty zostaniesz sama... ja nie mogę się podjąć tej roli” (297).

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

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

Nastało w niej tak głucho milczenie, że w ogóle przestała pamiętać, że rozmawia, że trzeba słuchać, mówić. Jakieś zapadnięcie w głąszę dziania się życia: jedzenia, trawienia, rodzenia; funkcjonowania tkanek, dyszenia ich, wchłaniania i wydzielania; jakiegoś ruszania się, zawijania i odwijania morskich, galaretowatych tworów; pączkowania, wysuwającego macki i wciągania się z powrotem (akwarium w Neapolu, a potem na targu rybnym, popłatane mątwy z wyłazającymi oczyma i wnętrznościami). Morskie zielone mrok-światło trzymało się tego błonowatego rojowiska z natręctwem, które wymuszało wstręt (w zasadzie to nie było wstrętne) i dawało wszystkiemu barwę głuchego musu, fatalizmu, który owłada przy patrzeniu na bytowanie niższych zwierząt. Z którymi we wszystkim podstawowym jedność stanowią wyższe – i jedność człowiek [223].

Oczywiście „obserwator wewnętrzny” niezwłocznie interweniuje i nakazuje Klarze zastanowić się, czy przypadkiem nie zwariowała. Jest to wszakże jedyny w powieści fragment do tego stopnia, by tak rzec, zsomatyzowany i nietrudno dostrzec w nim ślad traumy.

W powieściowym punkcie wyjścia świat Klary jest jak wielość ludzkich „zaciśniętych muszli” (281), objających się o siebie w jakiejś przestrzeni wypełnionej formami, barwami i światłocieniem. Ostatecznie punktem dojścia w drodze samopoznania okazuje się personalistyczne uszanowanie Innego, które jednocześnie pomaga ustalić podstawę wszelkiego poznania: relację między Mną a Światem Bytów Nie Będących Mną. Pozwolić, by Inny, Inna, Inne istnieli obok mnie, wyzbyć się nawyku wkleszczania Innych we własny system wartości – oto imperatywy, którymi Klara będzie się kierować. Ja to Inni.

### 3. KOBIETY BEZ MĘŻCZYŹN

**J**erzy Kwiatkowski dostrzegł w książce Gruszeckiej „...pewien mizoandryzm [...]: zjawisko nierzadkie w ówczesnej, gwałtownie feminizującej się literaturze”<sup>9</sup>. Trzeba sprostować tę opinię; niechęć do mężczyzn jest w *Przygodzie* wyłącznie pochodną ogólnej postawy mizantropicznej, jaka cechuje Klarę. Skrzywiony, jednostronny sto-

<sup>9</sup> J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 264.

sunek do ludzi to skutek depresji ogarniającej ją po śmierci najbliższych. „A tamci pojechali” (46) – myśli z poczuciem krzywdy i opuszczenia o swoich zmarłych, kończąc czuwanie przy zwłokach pani Prozorowej.

To prawda, że mężczyźni – może z wyjątkiem młodszego brata – pokazywani są w powieści karykaturalnie: próżny i zadufany Zygmunt, kabotyńscy pseudoznawcy sztuki, obojętny wobec rodziny Bielski. Ale równie złośliwie sportretowano tu kobiety: niedojrzałą uczuciowo kokietkę Dole, zdziwaczałą i śmieszna pannę Dobromilską, gruboskórna Godziembę-Nowicką, a przede wszystkim bezduszne żony obu braci. Wyrachowana Ada w godzinie śmierci męża-bankruta potrafi myśleć tylko o finansach. Nina zaś troszczy się wyłącznie o swoje zdrowie i ma irytująco „kobiecy” sposób prowadzenia istotnej rozmowy tak, aby stale rozmijać się z właściwym tematem. Jej „prawie nagła, choć dawno spodziewana” (200) śmierć zaświadcza, że troska o zdrowie nie była tylko hipochondrią, ale nie łagodzi niekorzystnej charakterystyki.

Natomiast jest faktem, że pomiędzy światem męskim i światem kobiecym rozpościera się w *Przygodzie...* wielka przepaść. Już pierwsza rozmowa Klary z Zygmuntem o sprzedaży Zagrapia ilustruje brak możliwości porozumienia między siostrą i bratem: ona myśli i mówi o sentymentach i uczuciach, on o życiowym praktycyzmie, finansach i interesach, oboje zaś działają sobie na nerwy. Oto charakterystyczny fragment dialogu:

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

Zygmunt, który lubi pieniądze, zewnętrzne znamiona sukcesu, ryzykuje w interesach, odznacza się pragmatyzmem, ulega czarowi „małej, bezbronnej kobietki”, ma skłonność do łatwej irytacji i uważa, że w każdej sytuacji należy zachowywać odpowiednie pozory, jest mężczyzną „klasycznym” – tak wiele zgromadził w sobie stereotypowych cech męskich. Kończy tragicznie – bankrutuje, zostaje wy-

korzystany, a potem odepchnięty przez Dołę, traci panowanie nad sytuacją i własnymi uczuciami, wreszcie umiera w kompromitujących okolicznościach. Historia jego romansu i nieudanego małżeństwa, wraz z równoległą historią romansu i małżeństwa młodszego brata, stanowi właściwą osnowę fabularną *Przygody...*, ramę kompozycyjną, na której utkany zostaje skomplikowany i subtelny wzór problemów psychologicznych, filozoficznych oraz artystycznych. Zdawać by się mogło, iż młodszy z braci, bardzo Klarze bliski, o pokrewnych, humanistycznych zainteresowaniach, wrażliwszy uczuciowo i estetycznie, przekroczy barierę dzielącą kobiety i mężczyzn. Lecz i on reprezentuje pewien męski stereotyp, tyle że inny od poprzedniego; jest pochłoniętym pracą pasjonatem, niezadarnym w sprawach finansowych. Jego sprawa sercowa zapowiada się nieźle: wszystko wskazuje, że uczucie ulokował lepiej niż Zygmunt, a uciążliwa żona w stosownym czasie umiera. Ostatnia scena książki to – symetrycznie do pierwszej – rozmowa Klary ze Stanisławem, który zwierza się siostrze z osobistej tragedii. Okazuje się bowiem, że – na skutek komplikacji po urodzeniu dziecka z pierwszego małżeństwa – jego ukochana niezdolna jest do współżycia płciowego, co w odczuciu Stanisława wyklucza możliwość związku. Klara najpierw oburza się na tak typowo męskie uzależnienie bliskości między dwojgiem ludzi od spraw seksu, ale w końcu – i jest to pierwsze zwycięstwo jej uzdrowionej psychiki – przystaje na to, że brat może mieć w tej kwestii własny punkt widzenia i nie jej go sądzić.

Inni, migawkowo pokazani mężczyźni – krytycy Morowy i Pielech, artysta Brykczyński, Bielski – są ujęci jeszcze bardziej stereotypowo, od strony jednej czy dwóch negatywnych cech. Co ciekawe, wszyscy, z Zygmuntem na czele, wydają się uzależnieni od kobiet, przeglądają się w kobietach, sprawdzają w nich efekty swoich słów, czynów i dzieł, popisują się przed nimi, przychodzą do nich ze swymi sukcesami i porażkami. Gdyby je nagle z ich świata wypędzić – rozpadłby się i stracił rację bytu. Inaczej rzecz się ma z bohaterkami *Przygody w nieznanym kraju*. Te w większości sprawiają wrażenie samowystarczalnych i doskonale obywają się bez partnerów. Przypadek Klary jest tu najbardziej skrajny. Choć w sprawach sztuki i trzeźwego myślenia woli ona postrzegać siebie nie jako kobietę,

lecz jako człowieka i demonstracyjnie nie zabiera głosu w kwestii – skądinąd z pasją rozstrząsanej w Dwudziestoleciu – różnic między twórczością męską i kobiecą, to przecież mężczyźni są dla niej obcy, dziwni, komiczni lub denerwujący. Nawet zmarłego męża wspomina przelotnie, co prawda bez niechęci, raczej ze smutkiem, jak gdyby ów związek był dla niej jakąś niewykorzystaną szansą. Ale to nie jego śmierć, lecz śmierć rodziców ma na nią „paraliżujący wpływ” (80).

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

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

#### 4. GRUSZECKA I WOOLF

Klara jest malarką, a raczej bardzo pragnie nią zostać, póki co zajmując się sztuką dekoracyjno-użytkową. W swoim stosunku do twórczości i do życia uderzająco przypomina jedną z głównych postaci *Do latarni morskiej* Virginii Woolf<sup>10</sup>, Lily Briscoe. Lily również

<sup>10</sup> Cytaty wg wydania: V. Woolf, *Do latarni morskiej*. Tłum. K. Klinger. Warszawa 1962 (w nawiasie numer strony).

wybiera życie bez mężczyzny (czy może raczej życie bez mężczyzny staje się jej udziałem) i znajduje w tym warunek niezbędny do uprawiania swojej sztuki. Dla niej także źródłem inspiracji staje się przyjaźń z kobietą, tyle że – w porównaniu z Julią Bielską – charyzmatyczna pani Ramsay jest dużo starsza i osobowościowo silniejsza. Co więcej, z osobą Lily związana jest w powieści Woolf feministyczna polemika z szeroko rozpowszechnionym poglądem na temat twórczych możliwości kobiet. Jego głoszycielem jest tu antypatyczny i budzący politowanie Tansley ze swoją wieczną śpiewką: „Kobiety nie potrafią pisać, kobiety nie umieją malować” (129). Echo jego poglądów odnajdujemy w głosach krytyków z salonu Godziemby-Nowickiej.

W swojej kanwie fabularnej utwór Virginii Woolf jest opowieścią o dwóch maksymalnie rozciągniętych w czasie zdarzeniach: o przeprawie łodzią do latarni morskiej i o tym, jak Lily Briscoe maluje pejzaż z postacią pani Ramsay. Ten drugi wątek pozwala pisarce, eksperymentującej z literackimi sposobami prezentowania świadomości, przedstawić stany psychiczne towarzyszące aktom twórczym:

Gdy pociągnęła pędzlem zdecydowanie i szybko, doznała dziwnego uczucia – jakby ją coś pchało do przodu, a jednocześnie nie pozwalało się ruszyć. Na białym płótnie pędzel zostawiał za sobą błyszczący, brązowy ślad. Pociągnęła po raz drugi – i trzeci. I tak na zmianę pauzując i błyskając kolorem, wprawiała się w taneczny, harmonijny ruch, w którym przerwy były jedną, a pociągnięcie pędzlem – drugą częścią rytmu; pracując szybko i lekko, pokryła płótno brązowymi, nerwowymi liniami, które wkrótce zamknęły pewną przestrzeń (czuła, jak ta przestrzeń olbrzymieje jej przed oczami). W dole, w załamaniu jednej fali, widziała już następną, wspinającą się nad nią coraz wyżej i wyżej... [234].

Tak u Woolf. A u Gruszeckiej:

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

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

Poszukując śladów „nowego” w powieściach współczesnych<sup>11</sup>, a nie znajdując ich w literaturze rodzimej, Gruszecka sięga po przykład „z przypadkowo przed paru tygodniami poznanej autorki” (1933, 71), którą jest właśnie Virginia Woolf<sup>12</sup>. Przy okazji mamy możliwość zapoznać się z umiejętnościami translatorskimi naszej powieściopisarki, które są wcale niemałe, jak wolno sądzić na podstawie przetłumaczonych przez nią fragmentów *Do latarni morskiej*. Komentując wrażenia z tej lektury, autorka artykułu wydobywa myśl dla niej samej najistotniejszą; że mianowicie nowość nie oznacza ani zmiany tematu, ani wynajdywania nowych charakterów, ani też opisywania nowych środowisk czy – „zawsze tych samych” – zdarzeń. „Nowością jest wyrażenie rzeczy, których się dotąd nie umiało wyrazić, bo się nie umiało spostrzec” (1933, 79).

Za najważniejsze w sposobie istnienia dzieła literackiego – własnego i cudzego – autorka *Przygody...* uważa zdolność wzbudzania u

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

<sup>12</sup> Proza Woolf nie doczekała się w dwudziestoleciu międzywojennym polskiego przekładu i pozostała znana jedynie „z drugiej ręki”, nad czym w roku 1939 ubolewała W. Melcer, występując w Polskiej Akademii Literatury z odczytem zatytułowanym „Virginia Woolf w nurcie antyrealizmu angielskiego” (por. S. Brucz, *Virginia Woolf*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 23).

odbiorcy konkretyzacji, pojmowanej w duchu Ingardenowskim. Píše o tym w artykule *O powieści*, będącym jedyną w swoim rodzaju apoteozą tego gatunku jako źródła przeżyć metafizycznych:

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

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

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

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

wieść ta jest wyjątkową pozycją w dorobku pisarki i w pewnym sensie czyni ją autorką jednej książki.

Gruszecka – poza *Przygodą...* – napisała jeszcze parę rzeczy z ogranicza literatury wysokoartystycznej i gatunków popularyzatorsko-dydaktycznych. Najbardziej znane były jej historyczne powieści dla młodzieży (*Król i W grodzie żaków*, obie z 1913 roku) oraz „sielanka wielkopolska” *Nad jeziorem* (1921), chwalona za umiejętną archaizację języka. Po 1945 roku wydała jeszcze sześciotomową *Powieść o kronice Galla* (1960–70) oraz książkę o Kazimierzu Nitschu. Poza tym zrecenzowała dla „Przeglądu Współczesnego” sporą liczbę utworów prozatorskich. Jej stosunek do powieści ma, by tak rzec, charakter warsztatowy, polegający na sprawdzaniu w praktyce pewnych chwytów i założeń teoretycznych, o których autorka sądzi, że są ważne dla przyszłości gatunku. *Przygoda w nieznanym kraju* jest więc również przygodą pisarską Gruszeckiej, jej najważniejszym literackim eksperymentem. Tak zwana „percepcyjność”<sup>13</sup> *Przygody...* została natychmiast przez krytykę zauważona i różnie oceniona. Obok bowiem fabuły i akcji psychologicznej jest to trzecia i bodaj czy nie najwyrazistsza warstwa książki. Głównym źródłem inspiracji są dla bohaterki-artystki widoki z natury – motywy roślinne, pejzażowe, architektoniczne – wykorzystywane nie dla ich związku z rzeczywistością, lecz jako formy, barwy, światłocienie oraz wzajemne między nimi relacje. Opisy postrzeżeń doznań Klary, jej gotowych prac i rodzenia się pomysłów plastycznych, wypełniają, jak już wspomniałam, obszerne fragmenty utworu, co skłoniło Barbarę Sienkiewicz do sformułowania następującej tezy:

Psychologizm tej powieści nie polega [...] – co sugerowało wielu krytyków – na zgłębieniu psychiki postaci po to, by odkryć w niej tłumione instynkty erotyczne, realizujące się w miłości „platonicznej”: mieści się w sferze **psychologii poznania** i związanej z nią **psychologii twórczości**<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Do nurtu „percepcyjnego” prozy międzywojennej zalicza Gruszecką (obok Zbigniewa Grabowskiego i Debory Vogel) np. Ryszard Nycz w artykule *Tropy „ja”*. („Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 16).

<sup>14</sup> B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1992, s. 136.

W cytowanej pracy, będącej najwnikliwszą jak dotąd analizą techniki powieściowej Gruszeckiej, wypreparowany z utworu model sztuki i twórczości łączy, jak twierdzi autorka, postawę impresjonistyczną wobec świata z tendencją do symbolizowania. Postawę – zgoda, jeśli rozumieć przez to „widzeniową”, a nie „wiedzeniową” ogląd świata, lecz nie technikę, gdyż na podstawie opisu szkiców obrazów (smugi widma słonecznego, studium zarysów gór w mroku) można stwierdzić, że malarstwo Klary z impresjonizmem wiele wspólnego nie ma. Jej upodobanie do kolorów półchromatycznych, tak zwanych „ziemi”, jest wręcz antyimpresjonistyczne, a sposób kładzenia farby zasadza się na kontraście, nie zaś addytywnym mieszaniu barw za pomocą plamek. Kolorów używa ona nie po to, żeby pokazać, co ma przed oczyma, ale by wyrazić swoje wnętrze; co więcej, ma do nich stosunek metafizyczny:

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

Sienkiewicz kładzie tak duży nacisk na „malarsko-widzeniowy” aspekt powieści, że w jej interpretacji ostatecznie to sztuka staje się owym tytułowym „nieznanym krajem”, co o tyle budzi moje wątpliwości, że przecież Klara czuje się w świecie wrażeń estetycznych jak ryba w wodzie i jest on dla niej ucieczką od poczucia obcości, które towarzyszy jej w świecie ludzi. Zgadzam się jednak co do tego, że opisywanie doznań wzrokowych i wizji plastycznych nie jest tu częścią ornamentyką, ale wyrazem filozofii bytu zbliżonej do tej, którą znamy z idei korespondencji sztuk, a najtrafniej może streszczonej przez pisarkę w owym sformułowaniu o „różnych wiązadłach działania się rzeczy”.

Opisy stają się więc osobliwością książki, różnie ocenianą. Piwiński powiada, że kompozycje plastyczne Klary zostały „prześlicznie, z nadzwyczajną plastyką i znanstwem rzemiosła malarskiego opisane w powieści”<sup>15</sup>. Zawodziński sceptycznie stwierdza, że „emo-

<sup>15</sup> L. Piwiński, *op. cit.*

cjonalnego uzasadnienia malarstwa abstrakcyjnego, a w ostatecznym wyniku całej nowoczesnej plastyki podejmuje się autorka w refleksjach Klary – bez decydującego powodzenia<sup>16</sup>. Najszerzej o *Przygodzie* wypowiedział się na łamach „Przeglądu Współczesnego” Karol L. Koniński w recenzji o ogólnie pozytywnym wydźwięku<sup>17</sup>, lecz „próbę oddania słowami malarstwa abstrakcyjnego o sensie symbolicznym” uznał koniec końców za chybioną. Autorce, jego zdaniem, brakuje „pod ręką” przedmiotów konkretnych, tak pomocnych przy unaocznianiu opisów, skutkiem czego „rzecz jest żmudna do czytania, a efekt w najlepszym razie anemiczny”. Zarzucił też Gruszeckiej inne błędy w sztuce pisarskiej, a mianowicie:

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

Zgadząc się z Konińskim w szczegółach, nie zgadzam się w ocenie ogólnej. Jako osoba bardziej „werbalna” niż „wizualna” (to znaczy słabo unaoczniająca warstwę wyglądu w dziele literackim, by się posłużyć językiem Ingardena) nie potrafię w pełni docenić malarstwo-percepcyjnej sfery powieści Gruszeckiej i nie ona stanowi dla mnie o analitycznym psychologizmie utworu. Decyduje o nim, w moim odczuciu, i ntrospekcyjność.

Klara jest osobą introwertyczną i analitycznie do siebie nastawioną. Roztrząsa nie tylko motywy i psychologiczne podłoże zachowań cudzych i własnych, ale nieustannie podejmuje próby wyartykułowania – w „wewnętrznych” słowach – przebiegu rozmaitych stanów psychicznych, nagłych impulsów, przebłysków myśli, łańcuchów asocjacji, krótko mówiąc, całego tego kłębowiska, z którego wypływają na powierzchnię świadomości jakieś niejednorodne strzępy.

<sup>16</sup> K.W. Zawodziński, *loc. cit.*

<sup>17</sup> K.L. Koniński, „Przygoda w nieznanym kraju”. „Przegląd Współczesny” 1934, nr 146, s. 424 i nast.

Aby ukazać ową tak trudną do zwerbalizowania zdarzeniowość, Gruszecka bynajmniej nie ucieka się do techniki strumienia świadomości, jak to czynili mistrzowie psychologizmu awangardowego, ale do narracyjnego „myślenia o myśleniu”. Stąd właśnie biorą się skrytykowane przez Konińskiego językowe udziwnienia, ów „nominalizm” stylu, owocujący takimi sformułowaniami, jak: „mienię się na ostrożności”, „stadium mienienia się rzeczywistości i snu”, „usiąść wydawało jej się znacznie lepsze niż wyjście”, „jakieś wiedzenie z góry o zamierzonej całości”, formy bezosobowe w rodzaju „myślało na drugim torze”, i zwrotne: „kiedys przeświekli się to pojęciowo, spreparuje na różne substraty pojęciowe”. *Przygoda* miejscami przypomina pod względem językowym filozoficzny żargon Witkacego, bo i jest powieścią o zacięciu filozoficznym. Styl nominalny i językowe innowacje przywodzą zaś na myśl *Duże litery* Adama Ciompy<sup>18</sup>, też z roku 1933. Ciompie również idzie o wyzwolenie narracji powieściowej z umownych sposobów prezentowania doznań podmiotu i jego stanów psychicznych, lecz zasadniczym problemem jest dlań nieprzystawalność percepcji i języka, jakim się ją wyraża, podczas gdy Gruszecka próbuje umniejszyć przepaść dzielącą od języka myśl. Trzeba dodać, że o ile *Duże litery* sięgają granic eksperymentu, poza którymi jest już tylko niekomunikatywność, to w *Przygodzie...* zachowane są zdrowe proporcje między konwencją i innowacją.

W kontaktach ze światem zewnętrznym Klara zatrzymuje się na krawędzi poznania; zamiast drążyć istotę bytów woli przyjmować sposób, w jaki się przejawiają, to znaczy na przykład jako kontur, sylwetę na tle, formę w sąsiedztwie innych form, kolor wobec innych kolorów itp. Dotyczy to tak materii nieożywionej, jak i osób, i bez wątpienia ma związek z atematyzmem uprawianego przez bohaterkę malarstwa. Ale jest też wyrazem blokady psychicznej, alienacji, głębokiej niechęci do włączenia się w wielonurtowy bieg życia. Drzemie w Klarze platońska pamięć jakiejś pierwotnej korespondencji bytów, jedności istnień, tak oto wyrażona w języku narracji zdeterminowanej myśleniem bohaterki:

<sup>18</sup> Por. W. Bolecki, *Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego w powieści „Duże litery” Adama Ciompy*. W: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982.

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

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

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

– i przypadkiem spotyka świeżo poznaną Julię Bielską. Spotkanie i rozmowa są banalne, a mimo to Klara zyskuje pewność, że wyłącznie za sprawą tej młodej kobiety, tej i żadnej innej, padnie mur oddzielający ją od świata. Psychoanalitik powiedziałyby, że mamy tu do czynienia z projekcją części osobowości bohaterki na osobę rzeczywistą. Jungista nazwałaby tę część Animą. Więc nie zalety Julii, nie jej heroiczny a skromny altruizm wobec bliźnich, sprawiają, że Klara wychodzi z kokona swojej depresji i zyskuje impuls do twórczości. Sprawia to coś, co Klara ma w sobie.

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

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

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

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

Raz spojrzawszy, widziała ich dalej machinalnie, myśląc o czymś innym. Jakaś tylko część jej uwagi i nie ciągle, w roli zastępcy reszty, słyszała rozmowy i zbierała z nich jakieś nieprecyzyjne impresje [75].

Cytuję tylko trzy z licznych przykładów. Po pierwszej scenie powieści, w której bezosobowe oko kamery pozwala nam obserwować Klarę i Zygmunta zdążających z dwóch punktów miasta do mieszkania bohaterki, punkt widzenia narracji zespala się na stałe z punktem widzenia Klary, poddając – jak w wierszu – swoiste metrum, do którego szybko przywykamy. To sprawia, że nawet zacytowane fragmenty, i wiele innych, odbieramy, choć to psychologicznie mało prawdopodobne, jako rodzaj wewnętrznego rezonerstwa bohaterki. W momentach wyostrzonej autorefleksji ma ona, jak wiemy, nawyk komentowania ze zdroworozsądkowym krytycyzmem cudzych słów i własnych myśli, dla czegożby więc nie mogła w ten sposób komentować stanów półświadomych? Gruszecka tylko z rzadka zezwala na udział w kształtowaniu narracji osobom innym niż Klara: młodszemu bratu Stanisławowi, którego oczyma patrzymy przez

krótką chwilę na bohaterkę, co pozwala nam powziąć bliższe wyobrażenie o jej wyglądzie, Zygmuntovi na moment przed fatalnym postrzałem, jego żonie i pani Wyszoborskiej w trakcie spowodowanego tym wypadkiem zamieszania, a raz nawet postaci najzupełniej epizodycznej, służącej Klary:

Antoniowa prędko skoczyła do kuchni, odpasała fartuch, otarła usta ręką i poszła spytać, czy co nie trzeba. Ta pani przychodnia stała przy piecu i grzała se ręce na kaflach, a pani stała przy stole. Nie, nic nie trzeba [282].

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

Na doniosłość tego tematu zwrócił uwagę Koniński, pisząc, że kwestia „znania się” jest właściwym spoiwem książki, jej „arcymotywy”. Ostatecznie jednak zinterpretował ją, jak większość recenzentów, w kontekście psychologii stosunków międzyludzkich. Jego zdaniem chodzi tu o:

Samotność człowieka, który poprzez grząziel ludzkich wypowiedzi przebrnąć chce ku pewnemu lądowi pod stopą, ku cudzej rzeczywistości, oto jest tragiczny temat tłumaczący tytuł powieści: serce sercu jest „nieznanym krajem” – ale serce ludzkie nie uspokoi się, dopóki nie dotknie drugiej rzeczywistości<sup>19</sup>.

Już w pierwszym epizodzie, kiedy Klara na ulicy niezgrabnie szamocze się z pakunkami, umysł jej w odpowiedzi na przypadkowe

<sup>19</sup> K. Koniński, *op. cit.*, s. 425.

spojrzenie „jakieś obcej, na chwilę zainteresowanej jej kłopotem” (7) – produkuje taką oto refleksję:

„Gdyby to była znajoma, można by ją poprosić o potrzymanie rzeczy” – pomyślało w niej poza pośpiechem i niewygodą chwili, ale tak? coś więcej nieraz wiem o znajomej, niż o tej, co przeszła? Imię i nazwisko? Szczególna instytucja, to «bycie nieznanym» – nic się zresztą może o sobie nie wiedzieć, ale uprawnia do odezwania się, pytania: obustronne przyzwolenie na naruszenie osobności czy strefy izolującej...” [8].

Analiza odmiennych sposobów zachowania się wobec „obcych” i wobec „znanych” co jakiś czas zajmuje uwagę Klary, na przykład gdy obserwuje ona poirytowanego Zygmunta:

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

Ale te wszystkie refleksje to zaledwie prolegomena do prawdziwej filozofii znania, którą otwiera przeżycie przez Klarę metafizycznego poczucia samotności we wszechświecie, spointowanego nieoczekiwanym spotkaniem z Julią na Plantach. Od tego momentu stosunek Klary do Julii „waży się na krawędzi dwóch znań” (132). To znaczy normalnej znajomości z drugą kobietą („...podmiotem praw majątkowych, klientką interesów [...] córka, żoną, siostrą, panią domu, sekretarką towarzystwa” – 188–90), i epifanicznego odczucia pokrewieństwa dusz, „czaru serca”, zabarwionego wszakże mitygowaną stale przez „wewnętrznego obserwatora” zazdrością o innych, żądzą zagarnięcia Julii na wyłączną własność, zafascynowania jej światem swej sztuki.

Euforia Klary zderza się z powściągliwością Julii i z realiami życia; Julia wyjeżdża z Krakowa, nie ma czasu, ma inne obowiązki, nie chce się angażować. W gruncie rzeczy czytelnik *Przygody...* musi pojąć mniemanie, że jest ona osobą zupełnie zwyczajną, a jej uwagi na temat szkiców Klary też nie są szczególnie przenikliwe. Dostyc późno dowiadujemy się, że posiada zainteresowania humanistyczne, napisała nawet jakąś pracę na temat historii kultury literackiej w

Polsce, ale okoliczności rodzinne skłoniły ją niebawem do rezygnacji z ambicji naukowych. Działa w Towarzystwie Przyjaciół Krakowa i na tej płaszczyźnie próbuje znaleźć z Klarą wspólne zainteresowania. Od innych postaci występujących w powieści odróżnia ją jakaś zasadnicza prostolinijność, naturalność w sposobie bycia i miła, choć skromna powierzchowność. Jakże spragnione ciepła musi być biedne serce Klary, jeśli zaledwie tyle wystarcza mu do obudzenia się z letargu!

Opór Julii wobec zaborczości Klary sprawia, że znajomość obu kobiet w końcu rozgrywa się nie w ascetycznym pokoju-pracowni artystki, nad powstającymi tu dziełami, ale w mieszkaniu Bielskich, w obecności zajętego swoimi sprawami i na ogół rozdrażnionego męża, ślepej szwagierki i uciążliwej teściowej. Pokora Julii w obliczu tego, co Klara postrzega jako rodzinne piekło, a co przecież jest tylko odmianą zwykłego losu, i to wcale nie najgorszego, bo zasobnego materialnie, otóż ta pokora w połączeniu z sympatią, jaką Julia budzi w bohaterce, wywołują w końcu przełom. Śledząc historię tej znajomości zaczynamy stopniowo rozumieć, że *Przygoda w nieznanym kraju* jest jeszcze jednym utworem o nienasyceniu. Pod koniec powieści Klara adresuje do Julii taki oto monolog:

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

Jak to brzmi prosto, kiedy się to mówi! A to jest chyba natragiczniejsza sprawa ludzka. To piekielne zamknięcie, jak za szybą, jak pułapka. Nigdy się wydobyć z tej swojej skorupy – chyba może przez śmierć [342].

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



## Konsekwencje humanitaryzmu. O twórczości Elżbiety Szemplińskiej

### 1. DOLORES I ŁAGODNA

Były dwie „Elżbiety Szemplińskie”.

Jedna – komunistka, związana ze środowiskiem twórców poezji proletariackiej, z „Nową Kwadrygą”, „Pionem”, „Po prostu”, „Lewarem”, od wczesnej młodości jednoznacznie zdeklarowana ideologicznie, w latach 1939–1941 pisująca prosowieckie, propagandowe utwory dla „Czerwonego Sztandaru”, „Nowych Widnokręgów” i „Almanachu Literackiego”. Fanatyczna rewolucjonistka, wraz z mężem – atletą i dziennikarzem – Zygmuntem Sobolewskim, znalazła się w ścisłej czołówce polskiego środowiska komunistycznego we Lwowie z Wasilewską, Ważykiem, Putramentem i innymi. Taką ją zapamiętał i takimi oto słowy opowiedział o niej Aleksander Wat w *Moim wieku*:

To była w pierwszym rządzie megera. Donosiła, chodziła, agitowała, wściekała się, tych trzeba, tamtych trzeba, a potem [tzn. po pierwszym aresztowaniu – przyp. E.K.] w ogóle się odsunęła. Gdy wróciłem z Rosji do Polski, przychodziła do mnie kilka razy, ale nie chciałem jej widzieć. W końcu spotkałem się z nią. Rozpaczała, żebym ja ją zrozumiał, że naprawdę nie wiedział, do czego to prowadzi. Przyznała się do wszystkiego, że ona była tą, która oskarżała, ale dopiero potem otworzyły jej się oczy. Ona myślała, że to po prostu prowadziło do zdrowszych stosunków, ale nie wyobrażała sobie, co nastąpi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A. Wat, *Mój wiek. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Polonia Book Fund. Ltd., Londyn 1981, s. 268.

Podobny incydent opisuje w swoim dzienniku Maria Dąbrowska:

Wczoraj miałam bardzo dziwne i trochę niesamowite zdarzenie. O 8 wieczór przysłała do mnie... Szemplińska. Straszliwie zmieszana, jakająca się ze zmieszania usiłowała mi się spowiadać z przełomu, jaki się w niej w ciągu tych sześciu lat dokonał. Milczałam – ona mówiła... Nie wiem jeszcze, co ta wizyta ma za znaczenie. Musiałam wypić dużą dozę mikstury Stacha, żeby spać po niej<sup>2</sup>.

Śmiało można przypuszczać, że podobnych wizyt odbyło się więcej, a te dwa przytoczone świadectwa pozwalają powziąć wyobrażenie o stanie ducha, w jakim znalazła się wskutek przejść wojennych dawniejsza niezłomna komunistka. Jak się miało wkrótce okazać, te jej dziwaczne, ekspiacyjne odwiedziny poprzedziły pożegnanie z Polską.

I była druga Szemplińska, wcześniejsza od tamtej – przepiękna blondynka, „jasnowłosa dziewczynka”, jak ją po młodzieńczym debiucie powieściowym nazwała Irena Krzywicka<sup>3</sup> (nieskora wszak do pochwał pod adresem swoich sióstr-pisarek), pełna miłości i współczucia dla dzieci i zwierząt, obiecująca poetka, bywalczyni Ziemiańskiej i IPS-a. To właśnie w którejś z tych kawiarni ujrzał ją po raz pierwszy Witkacy, a że była wybitnie w jego typie, zapragnął sportretować. Sam do niej zatelefonował z taką propozycją, wyznając, iż zafascynowała go nie tylko uroda, lecz głównie jej połączenie z radykalizmem przekonań. Komunistki bywają wszak stare i szkaradne, więc Szemplińska jest nie lada okazem.

Widział ją, rzec można, podwójnie, toteż i podwójnie sportretował: jako Dolores Ibarruri wiodącą hiszpański lud na barykady: „nad głową czerwona aureola z ognia i płomieni, całą resztą w tonacji czerwonej, energiczny wyraz twarzy”<sup>4</sup>. I w wersji „wylizanej” – jako

<sup>2</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*. Opr. i wstęp T. Drewnowski. Warszawa 1996, s. 57.

<sup>3</sup> I. Krzywicka, *Narodziny pisarza*. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 29.

<sup>4</sup> J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*. Warszawa 1992, s. 106. Skromne informacje na temat powojennej biografii E. Szemplińskiej również zaczerpnęłam z tej książki. Już po napisaniu przeze mnie tego rozdziału ukazało się *Abecadło Miłosza*, a w nim wspomnienie o Szemplińskiej i jej mężu, które rzuca dodatkowe światło na postać tej pisarki i dzieje jej życia. Aby nie utracić specyficznej tonacji owego szczególnego gatun-

łagodną, subtelną, rzeczywiście niezziemskiej urody młodą kobietę o wielkich oczach i włosach blond. Portret Szemplińskiej-Dolores spłonął podczas pożaru getta w sąsiadującym z nim mieszkaniu znajomych, u których właścicielka zostawiła go na przechowanie. Portret Łagodnej ocalał i znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Historię owych portretów opowiedziała Joanna Siedlecka w książce *Mahatma Witkac*. Ona też widziała trzecią Szemplińską,

ku intymistycznego, jakim się stały w ostatnich czasach alfabetu, przytaczam je tutaj niemal w całości:

„Była w warszawskiej szkole średniej koleżanką Janki Dłuskiej, czyli mojej przyszłej żony. Później bodaj jej koleżanką na prawie. Miała przez pewien czas męża, młodego prozaika z kręgu Kwadrygi, Gładycha, którego miejsce przy boku dyktatorskiej żony dostarczało materiału do anegdot. Podobno pisać wolno mu było tylko, kiedy zamykał się w klozecie. Szemplińska uzyskała rozgłos jako poetka proletariacka, choć nic w niej z proletariackiego pochodzenia, bo była z rodziny urzędniczej. Fanatyczna. W 1939 roku w okupowanym przez Sowiety Lwowie wstawiła się wierszem o Polsce międzywojennej, w którym pisała między innymi: Zamieniliśmy zabór rosyjski na zabór polski. Wtedy miała już innego męża, Sobolewskiego, sportowca i działacza sportowego, z przekonani żeromszczyka od szklanych domów. Ich dalsze dzieje, przerażające, zastępowałyby na scenariusz tragicznego filmu. Dowiedzieliśmy się o nich od Szemplińskiej, kiedy odwiedziła nas w Montgeron w 1959 i 1960.

Wojnę przeżyli w Związku Sowieckim, to znaczy zrozumieli. Odtąd jedynym ich celem było wydostać się na Zachód. Udało im się powrócić po wojnie do Warszawy i następnie wyjechali do Luksemburga, gdzie Sobolewski miał sprawować urząd konsula [...]. Sobolewscy [...] uciekli. Po wielu groźnych przeprawach dotarli do Rzymu i zwrócili się o pomoc do tajnego urzędu przy Watykanie zajmującego się opieką nad uchodźcami ze Wschodu (też zresztą nad nazistami i byłymi kolaborantami, zgodnie z zasadą, by nie pytać o przeszłość). Biuro zaopatrzyło ich w paszporty na inne nazwisko. Na te paszporty dostali wizę marokańską i osiedlili się w Casablance.

Nie byłoby dalszego ciągu, gdyby nie nieroztropność Sobolewskiego. Zamiast siedzieć cicho, postanowił działać, przekonany o swojej misji głoszenia prawdy o komunizmie [...]. Robił to w Casablance, jednej ze stolic międzynarodowego szpiegostwa, gdzie Warszawa również miała swoją siatkę. Podpadł, co się okazało, kiedy czując, że grunt mu się pali pod nogami, wybrał się do Rzymu znów po paszporty i wizy. Szemplińska, kiedy nam to opowiadała, była przekonana, że kuter, z którym Sobolewski ugodził się co do ceny za rejs do Rzymu, był podstawiony. Została sama z dzieckiem, wyjechał i zaginął bez wieści. Potem ciało jego znaleziono na plaży śródziemnomorskiego brzegu Hiszpanii. Żał nam było Szemplińskiej, zmiażdżonej ciężkimi przeżyciami, dewocyjnie teraz religijnej, na pograniczu manii, bez żadnych środków do życia w Paryżu. Nie bardzo było wiadomo, jak jej pomóc. Syn właśnie dorastał, chodził do szkoły. Wróciła do Warszawy w 1962 roku”. (Cz. Miłosz, *Abecadło Miłosza*. Kraków 1997, s. 238–240).

osiemdziesięcioletnią staruszkę mieszkającą w zbawidowskim Domu Zasłużonego Kombatanta. Zdążyła ją odwiedzić niemal w ostatniej chwili; w kilka miesięcy po tej wizycie, 27 kwietnia 1991 roku, autorka *Zrostów* zmarła. Miała za sobą biografię niczym z *Miazgi* Andrzejewskiego. Wywieziona razem z mężem w głąb Rosji – Samarkanda, Kujbyszew, Taszkient – przeżyła wszystko, co niósł ze sobą pobyt na niehumanitarnej ziemi, łącznie ze śmiercią pierworodnego syna. Obojgu udało się wrócić do Polski w roku 1944 i zataić przed nową władzą, że, mówiąc ogólnie, do komunizmu się trochę rozczarowali. Dzięki temu, jako sprawdzeni towarzysze, zostali wysłani na placówkę dyplomatyczną do Luksemburga, skąd odmówili powrotu do ojczyzny. Na emigracji nie wiodło im się dobrze; próbowali osiąść we Francji, w Maroku, w Casablance. W roku 1951 Zygmunt Sobolewski wypłynął statkiem do Włoch i zaginął w niewyjaśnionych okolicznościach. Intensywne poszukiwania prowadzone przez Szemplińską sprawiły, iż hiszpański Czerwony Krzyż zawiadomił ją w końcu o jakichś zwłokach znalezionych między skałami na morzu i anonimowo pochowanych. Udało jej się doprowadzić do ekshumacji, zidentyfikować i ponownie męża pochować w grobie z nazwiskiem.

W roku 1956, według Siedleckiej, po okresie biedowania w Paryżu, Szemplińska wraca do Polski jako osoba religijna i przekonana, że mąż zginął z mściwych rąk komunistów, a ona sama też nie jest bezpieczna. I chociaż udaje jej się wznowić swe przedwojenne powieści oraz wydać parę nowych książek poetyckich i prozatorskich, to zawierają one głównie utwory z czasu wojny i wcześniejsze. Najwyraźniej przestała być nie tylko komunistką, ale i pisarką. Z burzliwej przeszłości *La Pasionarii* zostało jej na starość tylko miejsce w Domu Zasłużonego Kombatanta.

## 2. W ŚWIECIE DOROSŁYCH

*I*stnym peanem na cześć złożonej osobowości autorki *Narodzin człowieka* (1932) przywitał jej debiut powieściopisarski Witold Gombrowicz, sam zresztą świeżo po pierwszej książce. Także i on do-

strzegł najpierw dwie, a potem trzy Szemplińskie: poetkę piszącą nieco infantylne wiersze, następnie początkującą i eksperymentującą z formą i z tematem prozaiczkę, w końcu zaś człowieka, którego tożsamość i charakter emanują intensywnie z wszystkich utworów<sup>5</sup>. Z jego recenzji bije taki zapal i szczery entuzjazm, że można by wręcz podejrzewać znanego skądinąd szydercę o uleganie osobistemu czarowi młodziutkiej bywalczyni Ziemiańskiej, o której pisze, że jest „najbardziej przyciągającą, najbardziej zniewalającą postacią” w swoich książkach. Nazywa ją też „fenomenalnie zdolną” i dodaje już w swojej nieomylnie rozpoznawalnej manierze:

[...] czytając Szemplińską [...] mamy wciąż ochotę bawić się Szemplińską, jak psem, dzieckiem, pensjonarką, nieomal moglibyśmy pociągnąć ją za włosy...

Poza tym jednak wychwytuje w tych wczesnych utworach przyszłej autorki *Zrostów* cechy, które, mimo widocznej w późniejszych latach ewolucji warsztatu pisarskiego, pozostaną jej znakiem firmowym. Po pierwsze: buntowniczność – „ostrą, zdecydowaną i prawdziwą”; po drugie – „patologiczną kombinację elementów”, czyli łączenie postawy dziecka (a dokładniej: stworzenia) oraz kobiety – ze świadomością klasową; po trzecie – humanitaryzm i po czwarte – szczerłość. Tej szczerości najwięcej jest w wierszach Szemplińskiej, będących po prostu poetyką autobiografią. Żadnych kostiumów, żadnych ról i nawet niewiele tyrteizmu – wyłącznie zapis doświadczeń, przeżyć, dramatów jednostki i współuczestnika, świadka i ofiary historii. Ciągną się te wiersze, czasem dziecinnie zrymowane, czasem usilnie awangardowe, najpierw pełne emocji, w końcu lapidarne, od wczesnych lat trzydziestych po późne sześćdziesiąte<sup>6</sup> i opowiadają historię kształtowania się wrażliwości, zaangażowania w ideologię, wielkiej miłości do męża i rozpacz po jego śmierci, drogi przez nieludzką ziemię, przełomu duchowego, emigracyjnej tułaczki i, choć to zabrzmie staroświecko, miłości do ojczyzny.

<sup>5</sup> W. Gombrowicz, *Nowe postacie w literaturze. Elżbieta Szemplińska*. „Kurier Poranny” 1934, nr 187.

<sup>6</sup> Złożone w wybór w tomie *Notatki z podróży*, Warszawa 1968, opatrzonym czarno-białymi reprodukcjami obrazów malowanych przez autorkę.

To, co Gombrowicz nazwał humanitaryzmem, stało się jedną z najczęściej zauważanych przez recenzentów właściwości pisarstwa Szemplińskiej, jego – w istocie – przesłaniem. Przytoczmy jeszcze końcowe fragmenty artykułu autora *Ferdydurke*:

Szemplińska jest nie tylko prymitywna i łatwa, jest także – ostra, czujna, niezależna i trudna. [...] jakby umyślnie i konsekwentnie, z całą powagą, robiła z siebie dziecko i zwierzę po to, by zniecała ugryźć nas w rękę.

[...] jeśli jej twórczość moglibyśmy nazwać proletariacką, to nie z powodu takiej czy innej ideologii, lecz ze względu na głęboką, instynktowną wrogość do wyższego świata [...]. Szemplińska reprezentuje świat niższy nawet od świata uświadomionego proletariusza, reprezentuje ona właściwie dziecko proletariusza i w imieniu tego dziecka występuje przeciw wyższemu światu.

Oboje, recenzent i recenzowana, są ludźmi dzieckiem podszytymi i obojgu pozostaje to do końca życia. Ale o ile Gombrowicz przetwarza owo doznanie w egzystencjalną, filozoficzną i literacką grę z sobą samym i z innymi, o tyle dla Szemplińskiej, staje się ono źródłem samoudręczenia. Pisarka wielokrotnie mówi o tym bez osłonek zarówno w swej poezji, jak i w prozie, ale szczególnie uderzająca jest autodiagnoza postawiona w jednym z najwcześniejszych wierszy. Nim właśnie, jak usprawiedliwieniem, otworzyła powojenny wybór swych utworów:

#### AŻ DO FANATYZMU

Jest jakiś chory nerw,  
jest jakiś prąd we krwi,  
który drga,  
który współbrzmi,  
do manii aż,  
do fanatyzmu,  
z człowieka krzywdą,  
zwierżenia bólem,  
czasów cierpieniem –  
I stąd mój gniew,  
i stąd mam skrzydła,  
stąd się zaczyna przeznaczenie.

*Narodziny człowieka* w momencie wydania nosiły podtytuł *Radość istnienia* i wiadomo było, że są pierwszą częścią trytomowej powieści. Z recenzji Ireny Krzywickiej wynika, że już wówczas, w roku 1932, dwie pozostałe części były gotowe, lecz Szemplińska nie mogła znaleźć dla nich wydawcy. Ostatecznie całość ukazała się nakładem „Czytelnika” dopiero po wojnie, w roku 1968, pod wspólnym tytułem *Narodziny* i tytułami kolejnych tomów: *Pierścień*, *Łańcuch* oraz *Podkowa*. Nawiasem mówiąc, ta maniera symboliczno-konkretnego tytułowania poszczególnych części trytomowych powieści była zapewne pokłosiem sukcesu *Krystyny, córki Lawransa*, wydanej w Polsce w roku 1929, na którą złożyły się *Wianek*, *Żona* i *Krzyż*. Dłużnikiem skandynawskiej noblistki stał się także Kaden-Bandrowski, który swego *Mateusza Bigdę* (1932–1933) podzielił na *Grunt*, *Masło* i *Spizarnię*.

W zamieszczonej w wydaniu powojennym notce „Od autorki” Szemplińska-Sobolewska – bo pod takim nazwiskiem występuje od chwili zamążpójścia – wyjaśnia, że pierwsza wersja całości została napisana w roku 1932 i wówczas także ukazał się drukiem tom pierwszy. Tom drugi i trzeci, poza fragmentami, przepadły podczas wojny. Druga wersja *Narodzin* został odtworzona w roku 1941, zaś ostateczne wydanie powojenne jest rekonstrukcją dokonaną na podstawie ocalałych fragmentów obu wersji. Nietrudno zgadnąć, czemu w okresie międzywojennym tylko tom pierwszy znalazł wydawcę; dwa pozostałe obfitują w obszerne fragmenty będące bezpośrednim wykładem ideologii rewolucyjnej, prezentowanym w formie dysput prowadzonych przez działaczy ruchu komunistycznego oraz adeptów nowej wiary. Trzeba jednak powiedzieć, że to, co sama autorka uważała zapewne za swe niepowodzenie i przejaw represji, czyli odrzucenie dwóch dalszych tomów, zagwarantowało jej stosunkowo duży sukces u krytyków i czytelników. Tylko bowiem w tak okrojonej wersji są *Narodziny* powieścią interesującą i pod paroma względami oryginalną.

Główna bohaterka, Alda Leluja, wyrastająca z okresu wczesnego dzieciństwa, jest niewątpliwie postacią ukształtowaną z materiału autobiograficznego, co Szemplińska sugeruje zresztą w autotematycznych wstawkach z tomu trzeciego, zatytułowanych *Autor do jednej*

ze swoich postaci oraz *Postać do autora*. Partnerują jej: dwoje młodszych rodzeństwa, rodzice, familia ze strony matki, czyli klan Gizdułkowskich, oraz szkolne koleżanki i nauczyciele. Równoległe do zdarzeń z jej życia opowiedane są dzieje chłopca z rodziny lumpenproletariackiej, Andrzeja, a wątkiem spajającym obie historie jest romans ojca Aldy, Kaliksta, z postępową nauczycielką Andrzeja, Otylią. Światy Aldy i Andrzeja stopniowo zbliżają się do siebie (choć oni sami nie są tego świadomi), by w końcu, ale to nastąpi dopiero w tomie drugim, spotkać się ze sobą w środowisku radykalnej lewicy, reprezentowanym przez Romana Witana, Dobrego Olbrzyna, w którym można rozpoznać rysy męża pisarki, Zygmunta Sobolewskiego. Andrzej przybywa do tego grona z dołów społecznych, Alda zaś z drobnomieszczaństwa rodem z wiersza Tuwima. Prowadzony przez narratora odbiorca stosunkowo wcześniej dowiaduje się, że sprawy przybiorą taki właśnie obrót i pozostaje mu tylko śledzić, dzięki jakiemu splotowi okoliczności to nastąpi. Tom pierwszy zmontowany został z serii epizodów, w których dominuje prezentystyczny opis zdarzeń i postaci, celnie oddany dialog oraz rekonstrukcja życia wewnętrznej głównej bohaterki, a także kilku postaci drugiego planu.

Luźność i bezkształtność kompozycji zostały szybko dostrzeżone przez wrażliwych w latach trzydziestych na zagadnienia formy krytyków. Stefan Napierski, dojrawszy w nich wyjątkowość i nowatorstwo, uznał, iż posiadają odpowiednik w „nieforemności materiału”<sup>7</sup>, czyli w treści, co do której użył takich określeń, jak „tragedia drobnoustrojów” i „dramat miernoty”. Tym samym wpisał powieść Szemplińskiej w tradycję nowoczesnego realizmu, na który składają się, zdaniem Auerbacha<sup>8</sup>, drobiazgowość w odtwarzaniu błahych zdarzeń codzienności, wielostronność w odzwierciedlaniu świadomości oraz nowy rodzaj tragizmu, polegający na łączeniu popolitości z powagą istnienia.

Bohater antyczny tkwi w sytuacji bez wyjścia, bo tak zdecydowali za niego bogowie. Bohater tragedii klasycznej uwiązał w pułapce charakteru, namiętności i reguł kastowych. Romantyzm dał wprowadzić

<sup>7</sup> S. Napierski, *Książka instynktu*, „Kultura” 1932, nr 21.

<sup>8</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Warszawa 1968. Tu zwłaszcza rozdział *Brązowa pończocha* w tomie 2.

swemu herosowi możliwość wyboru między dwiema wartościami, ale tylko za cenę zniweczenia jednej z nich. Te dramaty, rozgrywane się w świecie bogactwa aksjologicznego, mogą się wydać przywilejem losu wobec rozpaczliwych egzystencji zwykłych ludzi, beznadziejnie uwikłanych w swoje sytuacje klasowe, środowiskowe, zawodowe i rodzinne, a także we własną głupotę i małość. W *Narodzinach człowieka*, pisanych, podkreślmy, przez dwudziestolatkę, jednym z głównych wątków, obok historii dojrzewania Aldy, są dzieje małżeństwa jej rodziców, Katarzyny i Kaliksta. „Mrożąca przeciętność tej pary, która jednakże jest poza nawiasem normalnego kołtuństwa”<sup>9</sup> wywarła kolosalne wrażenie na Irenie Krzywickiej, autorce poniższych charakterystyk:

Dobroduszną i głupiutką Kasia, coraz bardziej strwożona pożyciem z trudnym mężem, chwilami gorzko płaska, chwilami samiczo heroiczna, to znów zupełnie megierowata [...].

#### I Kalikst:

...kołtun tragiczny, mieszczech z aspiracjami, miernota stanowiąca szczebel do artysty...

...zatrzaśnięty, dodajmy, w walce o mizerny byt dla siebie i dla ciągnącej mu rodziny, pozbawiony wszelkich talentów i nawet odrobiny charakteru kabotyn, we własnych oczach predestynowany do wyższych celów. Człowiek z Dostojewskiego, ale także z Gogola, jeszcze z Zapolskiej, ale już z Camusa. To właśnie ta kreacja najbardziej zachwyciła Krzywicką i kazała jej postawić pytanie o to:

Kiedy i jakim sposobem ta jasnowłosa dziewczynka [czyli Szemplińska – przyp. E.K.] potrafiła wydrzeć tajemnicę istnienia tej smutnej i mało znanej postaci, która się nazywa drobnym urzędnikiem?

Katarzyna i Kalikst, ciotki, babciunie i szwagrowie z klanu Gizdułkowskich, a także grono nauczycielskie ze szkoły, w której obowiązują niepisane reguły dyskryminacji klasowej i rasowej, jednym

<sup>9</sup> I. Krzywicka, *op. cit.*

słowem – dorośli, tworzą spotworniałą atmosferę świata, na który zostało skazane dziecko. I to ono przede wszystkim dźwiga u Szemplińskiej brzemień tragizmu.

### 3. „DZIECKO JEST OJCEM CZŁOWIEKA”

Ten słynny cytat z wiersza Wordswortha<sup>10</sup> mógłby być mottem do powieści Szemplińskiej. Wprawdzie po lekturze wszystkich tomów można odnieść wrażenie, że autorka, mówiąc „narodziny człowieka”, ma w istocie na myśli narodziny komunisty, ale sam tom pierwszy takiej prostej identyfikacji nam oszczędza. Dzieciństwo było tematem często podejmowanym przez pisarzy dwudziestolecia międzywojennego, na co zwrócił uwagę Ignacy Fik w swoim omówieniu z 1939 roku<sup>11</sup>, odróżniając literaturę przeznaczoną dla dzieci (często na wysokim poziomie artystycznym i poruszającą poważne zagadnienia społeczne) od utworów przeznaczonych dla czytelnika dorosłego, w tym literatury wspomnieniowej w rodzaju wyidealizowanych opowiadań Kadena-Bandrowskiego, powieści nazywanych dziś rozwojowymi i inicjacyjnymi oraz na poły reportażowych obrazków z życia dzieci proletariackich i lumpenproletariackich. Powieść Szemplińskiej zyskuje u Fika wysoką ocenę; uzasadnia, jego zdaniem, „paradoksalną na pozór tezę, że dojrzałość człowieka nie zależy od jego wieku” i pokazuje „walkę dziecka z rodzicami” jako szkołę jego charakteru i indywidualności.

Sposób, w jaki Szemplińska przedstawia dzieciństwo w *Narodziinach człowieka*, oraz cel, ku któremu zmierza tą drogą, przywodzą na myśl ujęcie tego tematu przez twórców epoki wiktoriańskiej, konkretnie zaś największych jego eksploatatorów: Karola Dickensa i Lewisa Carrolla. W ich to dziełach, usytuowanych biegunowo wobec siebie, wyrażone zostały największe koszmary i największe zachwy-

<sup>10</sup> O incipicie „My heart leaps up” („Me serce z piersi się wyrывa” – wg tłumaczenia Jerzego Pietrkiewicza).

<sup>11</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opr. i wstęp A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 520–525.

ty dziecięcego istnienia. Anielskie dziecko Dickensa – Oliver Twist, Nell, mała Dorrit – musi przejść przez istne piekło życia w zwyrodniałym, patologicznym świecie dorosłych i albo umrzeć, albo ocalić swą niewinność i szlachetność. Ale Dickens, idealizujący na ogół swego dziecięcego bohatera, potrafi też wykreować inny, bardziej naturalistyczny jego typ i pokazać, jak w kryminogennych warunkach środowiskowych nieuchronnie kształtują się osobowości nieletnich przestępców, później – zbrodniarzy. Tak czy inaczej, zawsze postrzega on dziecko jako ofiarę: systemu społecznego, instytucji państwowych, okrucieństwa i głupoty dorosłych. Dla Carrolla natomiast istotą dzieciństwa jest niczym nie skrepowana, rozsadzająca rygory obyczajowe wyobraźnia, świat fantazji, w którym nie została jeszcze zerwana archetypiczna więź między człowiekiem, naturą i tym, co pozazmysłowe, irracjonalne.

Szemplińska umieszcza swych bohaterów dziecięcych gdzieś pomiędzy tymi skrajnościami. Z trojga rodzeństwa Lelujów najwięcej uwagi poświęca Aldzie, wyposażając ją w takie cechy, jak talent pisarski, błyskotliwa inteligencja, poczucie sprawiedliwości i wrażliwość na cudzą krzywdę, zmysł krytyczny, wreszcie umiłowanie piękna, przyrody, nade wszystko zaś – zwierząt. W tym ostatnim przerasta ją zresztą młodsza siostra, Klea, którą właściwie poznajemy wyłącznie od tej jednej strony – jako nieustraszoną obrończynię, opiekunkę i karmicielkę wszystkiego, co żyje, oddycha i cierpi.

W nocy jak lunatyczka potrafi się zerwać z łóżka, szperać po kuchni, po spiżarni, wynieść miauczącemu na schodach kotu mleko przeznaczone na śniadanie, mięso z obiadu. Albo wieczorem zamiast spać odmawia na kłęczkach przy łóżku niekończące się pacierze na intencję jakiegoś zdychającego w zaułku psa, wariata czy pijaka gonionego po mieście przez bandę uliczników [N, 77]<sup>12</sup>.

Mniej gorliwy w tej miłości dla zwierząt, ale też w niej uczestniczący, jest najmłodszy z rodzeństwa, Leszek, który odznacza się

---

<sup>12</sup> Oto źródła cytatów z utworów Szemplińskiej i skróty, którymi je oznaczam: N – *Narodziny*. Warszawa 1968; O – *18 spotkań [opowiadania]*. Lwów 1934; P – *Potrójny ślad*. Kraków 1984; K – *Kochankowie z Warszawy. Śmierć Bazylego*. Kraków 1985. W nawiasie podaję numery stron.

skrajną nieśmiałością (na pograniczu autyzmu) i przez nikogo nie docenianym talentem malarskim. Prześladowany przez rówieśników, notorycznie pozostawiany na drugi rok w tej samej klasie, obojętnie traktowany przez całą rodzinę z wyjątkiem matki, która widząc w nim obrońcę przed agresywnością męża, obsypuje go publicznie pieścizkami, przysparzając dodatkową cierpienie – pomалу wyrasta na otępiełego mizantropa. On jeden z całej trójki dołączy bez reszty do świata dorosłych.

Wróćmy jednak do dziewcząt. Bunt Aldy przeciwko takiemu a nie innemu urządziu świata zaczyna się od chwili, gdy staje się ona świadkiem utopienia przez służącą myszy w wiadrze z wodą. Obraz uczonego drewnianej drzazgi i rozpaczliwie walczącego o życie stworzonka będzie od tej pory prześladował wyobraźnię dziecka i rodził w nim poczucie winy. Po myszce przyjdzie kolej na oswojonego królika Puszcza, o którego toczy się będą walki z rodzicami i który w końcu zostanie zabity i zjedzony, potem na znalezione podczas wakacji pisklaka, z którego wyrośnie Dudek-Cudek – piękny pierzasty przyjaciel na jedno lato, i wreszcie na cały zwierzęcy świat domagający się ochrony przed ludzkim okrucieństwem. Dopiero po nim, po tym świecie, przychodzi kolej na współczucie dla bliźniego. Wyostrowając całą sprawę, ale tylko trochę, można stwierdzić, że komunizm Aldy-Szemplińskiej wziął się z miłości do zwierząt.

Osoby, które natura wyposażyła we wrażliwość na cudze cierpienie, w tym zwłaszcza na cierpienie zwierząt, muszą w życiu stawiać czoło nie lada problemom, od żywieniowych począwszy (często skazane są na wegetarianizm), na filozoficzno-etycznych kończąc. W skrajnych wypadkach ich egzystencja staje się naprawdę trudna, jak na przykład owych ortodoksyjnych wyznawców dżinizmu, którzy noszą maski na ustach, by nie połknąć przypadkiem owada, i stale zamiatają przed sobą ziemię specjalnymi miotełkami, by niechcący nie uśmiercić stopą jakiegoś drobnego żyjątka. Na ogół jednak ludzie tacy wyznaczają sobie pewną „linię demarkacyjną”, poza którą ich humanitaryzm już nie sięga. Szczególnie trafnie ujął to zagadnienie Stefan Themerson w eseju *faktor T*, gdzie stawia tezę, iż człowiek z natury swojej nie znosi zabijać, lecz zmusza go do tego instynkt mię-

sożery, zaś owa tragiczna sprzeczność między koniecznością zabijania i niechęcią do czynienia tegoż stała się źródłem rozmaitych systemów – kulturowych, ideologicznych, religijnych – wymyślanych przez ludzkość po to, by ją choć trochę załagodzić.

Nie sędzę – pisze Themerson we właściwym sobie stylu – by którykolwiek z moich przyjaciół lubił zabijać. Mogę sobie wyobrazić, jak oni sobie wyobrażają, że zabijanie sprawia im przyjemność, ale nie mogę sobie wyobrazić, że zabijają dla przyjemności. W końcu nam wolno zabijać zwierzęta – z wyjątkiem kotów w Londynie i krów w Indiach. Jednak nie mogę sobie wyobrazić mojej znajomej, pani S., wziętej psychoanalityczki, jak się zamyka w pokoju z małpą i zabija ją dla przyjemności. Może klasnąć w dłonie i zabić mola, czyniąc to z satysfakcją nie mniejszą od tej, z którą ów mól pożera zawartość jej komody. Lecz małpy pani S. nie zabije. Dla niektórych z nas linia demarkacyjna przebiega między molem a małpą. Dla innych – między małpą a człowiekiem. A są i tacy – lecz nie mam wśród nich żadnych znajomych – dla których biegnie ona między jednym narodem, wyznaniem, rasą, klasą lub poziomem wykształcenia, a innymi<sup>13</sup>.

Humanitaryzm dziewczęcych bohaterek Szemplińskiej oraz jej samej jest bezkompromisowy. Ich linia demarkacyjna zdaje się przebiegać tam, gdzie kończy się życie widzialne gołym okiem. Jednocześnie szczerze potrafią się uzalić nad bezpiecznym albo łańcuchowym psem, jak i nad żabą czy owadem, a w swym niezaspokojonym pragnieniu posiadania domowego ulubieńca posuwają się aż do gorliwego pielęgnowania okaleczonych much. Te same uczucia znajdują wyraz w młodzieńczych wierszach Szemplińskiej, gdzie roi się od większych i mniejszych ssaków, ptaków, płazów, gadów, stawonogów itp., podobnie jak w malowanych przez nią obrazach, naśladowujących styl Chagalla, a niekiedy Witkacego. Obrazy te przedstawiają albo zawieszzone w przestrzeni postacie ludzi, zwierząt i stworów rodem z baśni, albo, w zbliżeniu, ekspresyjnie zdeformowane portrety męża, kota czy też pekińczyka. Również w sposobie metaforyzowania, w porównaniach, wyobrażnia pisarki nie jest w stanie wyzwoić się z owej obsesyjnej miłości do braci mniejszych. Ludzie i

<sup>13</sup> S. Themerson, *factor T*. Gaberbochus Press, London 1972, s. 15 (tłum. E. Krawkowska. „Twórczość” 1990, nr 11).

rzeczy uderzająco często wyglądają u niej i zachowują się jak zwierzęta: oto opis sprzętów domowych podczas sprzątanania:

Ujarzmione, chwyczone za mordę przedmioty obracały za nią wdzięczne łby, goniły ją wilgotnymi ślepiami, gdzie tylko poszła, tak, że między szafą, stołem i krzesłami czuła ciepło i łagodny wyziew życzliwości, jak w oborze [0, 19].

Eksponując ten rys charakteru własnego i niektórych ze stworzonych przez siebie postaci, Szemplińska wyraźnie sugeruje, że najczęściej objawia się on u dzieci i kobiet. Intuicyjnie podziela ten pogląd; ma on zresztą odzwierciedlenie w polszczyźnie, która zna „psie i kocie mamy”, „psiary” i „kociary”, a w zasadzie nie przyjmuje do wiadomości istnienia ich męskich pobratymców. Podobnie jest w naszej literaturze, gdzie dopiero z rozkwitem prozy kobiecej zwierzę pojawia się nie jako ornament lub narzędzie naturalistycznej tezy, ale jako samodzielny, pełnoprawny temat. W dwudziestolecie międzywojennym poświęcają mu wiele utworów wspomnieniowych Zofia Nałkowska, Helena Boguszevska, Marie Jehanne Wielopolska, Irena Krzywicka, wpisując się tym samym w oddzielny nurt literatury autobiograficznej, jaki stanowią historie o oswojonych zwierzętach. Poza tym jednak, co znacznie bardziej istotne, autorki potrafią z problematyki zwierzęcej uczynić istotny światopoglądowo i artystycznie element fikcji literackiej, nasycić ją perswazyjnością, symbolicznością, metaforycznością<sup>14</sup>.

Na tym tle szczególnie ciekawie przedstawia się wydawany w latach 1938–1939 cykl powieściowy Elżbiety Szemplińskiej pt. *Zrosty*.

#### 4. KOBIETA–DZIECKO I JEJ ZWIERZYNIĘC

**P**racą nad tą prozą przebiegała na pozór dosyć chaotycznie. Pierwotnie Szemplińska planowała napisać kilka różnych książek, o czym informuje w roku 1936 w odpowiedzi na przeprowadzaną re-

<sup>14</sup> Por. na ten temat moje uwagi w rozdz. VIII, s. 210–211.

gularnie przez „Wiadomości Literackie” ankietę *W pracowniach pisarzy polskich*<sup>15</sup>. Młoda autorka jest już wówczas po drugiej swojej książce prozatorskiej, zbiorze opowiadań pt. *18 spotkań* (1934), która przeszła właściwie niezauważona. Z jej wypowiedzi wynika, że ma gotową powieść *Na peryferiach*, która pierwotnie miała się nazywać *Kochankowie z Warszawy*, a później *Słońce wschodzi*. Ostatecznie, zachowując najwcześniejszy tytuł, została włączona do *Zrostów* jako opublikowana w roku 1939 część druga. Dalej z ankiety wynika, że autorka pracuje nad zbiorem opowiadań zatytułowanym *Podwójny* (sic!) *ślad*, które, choć różne tematycznie:

[...] łączą próba ukazania, jak narasta rzeczywistość widziana wielu oczami i jak przekształca się i uzupełnia przeszłość w konfrontacji z teraźniejszością.

Z tych zamiarów powstało pierwsze ogniwo cyklu, wydana w roku 1938 powieść *Potrójny ślad*, do której zresztą powyższa formuła pasuje jak ulał. Całości dopełnia *Śmierć Bazylego*, tuż przed wojną drukowana na łamach „Dziennika Powszechnego”, a kompletny tryptyk został przypomniany w latach 1984–1985 przez Wydawnictwo Literackie w ramach serii zapomnianych książek prozy polskiej XIX i XX wieku.

Jak widać po tych perypetiach – a przypomnijmy sobie także skomplikowane losy *Narodzin* – Szemplińska z pewnością nie należała do twórców systematycznych, do tych epików, którzy, zasiadając do pracy nad utworem, posiadają jakąś wizję całości. Jej żywiołem jest mała forma, fragment, montaż, różnystylowość, brak jednolitej formuły i nagle zmiany tonacji. Ta chimeryczność dziś może się podobać; w Dwudziestoleciu, które preferowało eksperyment w duchu formalistycznym i lubiło wszędzie widzieć *pattern*, była źródłem pewnej konsternacji, podobnie zresztą jak radykalizm światopoglądowy obiecującej autorki. „Talent pisarki ma w sobie coś z kameleonowego charakteru jej bohaterki” – pisał w krytycznej recenzji z *Potrójnego śladu* Władysław Romanowski<sup>16</sup>, zaś szczerze nieprzychylna Zofia Roszkówna wytykała nieprzejrzysty związek „między ruszto-

<sup>15</sup> „Wiadomości Literackie” 1936, nr 8.

<sup>16</sup> W. Romanowski, *Szemplińska i współczesność*. „Epoka” 1938, nr 28.

waniem kompozycyjnym a strukturą treściową” oraz – w drugiej recenzji – wspominała o „niedwuznacznych obciążeniach światopoglądowych autorki”<sup>17</sup>.

Decyzja o tym, by jako pierwszą część tryptyku ostatecznie potraktować *Potrójny ślad*, a nie *Kochanków z Warszawy*, była jednak odważna, przemyślana i brzemienna w skutki. Oznaczała bowiem radykalne zerwanie z chronologicznym następstwem zdarzeń – a do takiego wszak przyzwyczaili się odbiorcy niezmiernie w Dwudziestoleciu poczytnych cyklów powieściowych, zwłaszcza o tematyce rodzinnej. W *Zrostach* to, co zdarzyło się najpóźniej, ukazywane jest na początku; tomy następne przynoszą informacje, które nie tyle wyjaśniają jakieś kluczowe zdarzenie, jak to zazwyczaj ma miejsce w przypadkach powieściowej inwersji, co raczej, kierując się wstecz, na nowo oświetlają opowiadaną historię, rozrastając się i w czasie minionym, i w przestrzeni, zwłaszcza zaś w przestrzeni wewnętrznej bohaterów. Jest to niewątpliwie zabieg kompozycyjny odosobniony w praktyce literackiej tamtej epoki, która wprawdzie wysoko ceniła wielość punktów widzenia, symultanimizm czasowo-przestrzenny oraz inwersję jako narzędzia nowego realizmu psychologicznego, lecz zamykała je w obrębie jednego utworu, dzięki czemu udawało się zachować wrażenie spójności. Te same chwytły, ale rozłożone na trzy odrębne i ukazujące się w odstępach czasowych książki, wprowadzają znacznie większy element zaskoczenia, niespodzianki, a nawet zamieszania. Nieoczekiwane wyjaśnienia przykuwają uwagę czytelnika podczas lektury tomów dopełniających pełną niedomówień i urwanych wątków część pierwszą, podnosząc w ten sposób ich atrakcyjność<sup>18</sup>.

*Zrosty* mają kilka silnych atutów; najmocniejszym jest bez wątpienia centralna postać kobieca, jedna z najbardziej intrygujących bohaterek powieściowych lat trzydziestych, szansonistka, „gerlsa” i aktorka Daria Gierszówna. Nieobliczalna i nieuchwytna, obecna na każdej stronie trzech części cyklu, a poznawana poprzez wrażenia

<sup>17</sup> Z. Roszkówna, *Na tropach „Potrójnego śladu”*, „Kultura” 1938, nr 49; *Obciążenia światopoglądowe*, „Kultura” 1939, nr 4.

<sup>18</sup> Ten sam zabieg zastosował po mistrzowsku Lawrence Durrell w ukazującym się w latach pięćdziesiątych czteroczęściowym *Kwartecie aleksandryjskim*.

innych osób... i zwierząt, wobec których narratorka również stosuje rozbudowaną introspekcję i analizę psychologiczną. O życiu wewnętrznym Darii wiemy mało lub prawie nic; widzimy, jak się zachowuje, słyszymy, co mówi. Na przykład:

Skąd mam wiedzieć, jaka jestem [...]. Nieraz mi się zdaje, że mnie w ogóle nie ma. Że istnieją tylko wyobrażenia o mnie. Dużo wyobrażeń. Wyobrażenia mężczyzn, wyobrażenia przyjaciółek, wyobrażenie wujenki, wyobrażenie psa, wyobrażenie kota. Wszyscy co innego o mnie myślą, wszyscy się czegoś po mnie spodziewają. Czy to moja wina, że nie jestem taka, jak twoje wyobrażenie o mnie? [P, 68–69].

Jednak te rozmaite wyobrażenia składają się w końcu na portret Darii, portret, rzec by można, kubistyczny. Zwierzęta, dzieci i mężczyźni ulegają jej zniewalającemu urokowi, który bierze się z całkowitej niezależności i naturalności. Daria sama jest jak dziecko i jak zwierzę; w niektórych momentach zdradza nawet fizyczne do nich podobieństwo. Działa spontanicznie, pod wpływem impulsów, obca jest jej intryga, konwenans i wszelkie planowanie przyszłości. Bywa to piękna, to znów brzydka, lecz zawsze fascynująca. Lgnie do niej cała pleć męska: mały Pioma, młodzieńczy i uroczy, choć bez krztyny charakteru Ludwik, stateczny lekarz Urban, podstarzały, acz wybitny dramaturg Jung, nawet stary i zgorzkniały Paliwoda; ona ich kocha, pragnie, zdradza, porzuca, lubi, darzy przyjaźnią, a czasem doprowadza do samobójstwa.

Zupełnie inne stosunki łączą Darię z kobietami; to, co ona bierze za przyjaźń, jest w istocie zbudowaną na wrogości obsesją. W twórczości Szemplińskiej w ogóle nie ma miejsca na tak zwane związki siostrzane, czyli wyidealizowane przez prozę feministyczną wspólnoty oparte na wzajemnej lojalności, wspieraniu się w potrzebie i solidarnym przeciwstawianiu się mężczyźnie. Już w opowiadaniu *Na wysokości zadania* z tomu *18 spotkań* pojawiła się charakterystyczna para: nieciekawa, samotnie mieszkająca urzędniczka i jej sąsiadka – prostytutka. Obserwują się wzajem niczym własne, zdeformowane odbicia w lustrze, a każda odkrywa w tej drugiej coś, czego jej zażdrości, kogoś, kim sama chciałaby być. W *Zrostach* Szemplińska potrafiła stworzyć dużo ciekawszy i nie tak tendencyjny kobiecy duet:

Darii przydała drobnomieszczańską przyjaciółkę Matyldę. Nade wszystko jednak otoczyła ją żywą i udomowioną menażerią: kotami, psami, papużkami, a nawet wężem.

Zwierzęta występują tu jako pełnowartościowe postacie literackie: partnerują ludziom. W *Narodzinach* były traktowane jeszcze wyłączenie przedmiotowo, uzupełniały charakterystykę osób. Tu wiodą własne życie, wysoko wspinają się w hierarchii bohaterów, raz po raz przyćmiewając ludzi; w takich momentach perspektywa narracyjna zostaje osadzona w ich domniemanym punkcie widzenia. Domniemanym – bo i Szemplińskiej, choć w mniejszym stopniu niż Nałkowskiej, nie udaje się uniknąć antropomorfizowania zwierząt. O ile Nałkowska jednak zawsze ogląda zwierzę z zewnątrz, próbując z jego wyglądu oraz zachowania odtworzyć coś na kształt życia wewnętrznego, o tyle Szemplińska lubi przedstawiać świat takim, jaki się mógłby jawić oczom jej zwierzęcych bohaterów. Kot January i wyżlica Mona Liza to kreacje kompletnie odosobnione na tle całej prozy polskiej, a sceny z ich udziałem trzeba w ostatecznym rozrachunku ocenić jako najlepsze stronicie prozy Elżbiety Szemplińskiej. Mamy tu i dramatyczną wędrówkę bezpańskiego, wyczerpanego głodem i zimnem szczeniaka, i bezinteresowne popisy ekscentrycznego kocura Darii, i historię Mumii – przygarniętej, a następnie niechcący otrutej kotki, i stały udział zwierząt w życiu rodzinnym, te wszystkie rytuały, gesty i miny, które w końcu układają się w niepowtarzalny kod zwierzęco-ludzki, nieczytelny dla tych, którym natura odmówiła daru porozumiewania się z najbardziej nam przyjaznymi jej przedstawicielami.

January nie wiedział, że Daria cierpi. Nie wiedział, co to płacz. Nie wiedział, że to boli płakać. Wiedział tylko, że to jest coś innego niż zawsze, coś dziwnego, coś obcego, choć dotyczy najbliższej mu po nim samemu istoty na świecie. I z pyszczkiem wężonym od napięcia, ze źrenicami rozszerzonymi tak, że tylko przy skórze zostawiły wąziutki krążek złocistej tęczy, przelykając raz po raz ślinę i nerwowo stulając uszy – on czekał na najmniejszy gest Darii, nie chcąc być natarczywym, nie ośmielając się do jakiegokolwiek ruchu. Dojrawszy poprzez łzy i chusteczkę ten wyraz napięcia, czujności i czułości, z jakim ją śledził, Daria musiała uśmiechnąć się. Był to niewyraźny, niedostrzegalny prawie skurcz warg. Lecz Januaremu to wystarczyło.

Skoczył z krótkim miauknięciem – ek!, które było jękiem i westchnieniem, ulgą, miłością i pociechą. Potem powąchał jej nos, otarł się łebkiem o jej skroń, oczy jego przymknęły się, łapki podkurczył i wciągnął pod siebie w gęstą sierść, jakby je chował do mufki.

I wreszcie z głębi kociego serca wymruczał Darii, już spokojny, swoją najpiękniejszą piosenkę, piosenkę o przyjaźni, zwierzęco niezdarnej i nieludzko subtelnej, przyjaźni pełnej bezinteresowności i egoizmu, przyjaźni doskonałej, jak ciało zwierzęcia, i boleśnie niedokształconej, jak jego mózg [K, 297–298].

Dla mnie są *Zrosty* nade wszystko powieściami o przymierzu zwierzęcia z człowiekiem. Lecz to nie wyczerpuje ich problematyki.

## 5. PRZYMIERZE DWOJGA LUDZI

Przymierze dwojga ludzi, rzuconych ku sobie przez namiętność, którzy potem, skoro ona uleciała, potrafili nie przemieniać jej w przyzwyczajenie i wygodę, w nuda, kłótnie, zazdrość i zdrady – lecz zrezygnowali z niej.

I jeśli trwali przy sobie nadal, to jak koledzy, jak przyjaciele, skoro ta przyjaźń wciąż miała dla nich wartość, całkowicie wolni, oddający się namiętnością pracy, walki i miłości – jak ludzie niczym nie związani. Jednocześnie mogli oni oczekiwać chwili, gdy po jakimś rozstaniu, po jakimś odejściu bardziej zupełnym wróci płomień, który ich kiedyś zespolił [K, 210].

Taką oto utopijną wizję małżeństwa idealnego piastuje w swoim sercu Daria – nadaremnie. Jej własne próby związania się na dobre i złe z mężczyzną rozbijają się o charakterologiczne słabości kolejnych partnerów, o jej samej niestałość uczuciową oraz dogłębną, chciałoby się powiedzieć – kocią potrzebę niezależności, wreszcie o stereotypy obyczajowe, w których obowiązuje mieszczański model małżeństwa i rodziny, zbudowany na poczuciu własności i władzy jednego człowieka względem drugiego. W *Śmierci Bazylego*, trzeciej książce cyklu, coraz częściej dochodzi do głosu publicystyka, choć nie aż tak natrętnie, jak w dalszych tomach *Narodzin*; w przytoczonym zaś powyżej fragmencie pobrzmiewają zarówno echa modnego w Dwudziestolecie *Małżeństwa koleżeńskiego* Lindseya, jak i komuni-

styczna doktryna partnerstwa dwojga ludzi opartego na jedności ideałów i wspólnej działalności rewolucyjnej.

*Kochankowie z Warszawy i Śmierć Bazylego*, w edycji Wydawnictwa Literackiego z 1986 roku słusznie ujęte w jeden tom, ze względów tematycznych i kompozycyjnych są właściwie całością, pospołu kontrpunktującą *Potrójny ślad*. Ich treścią są dzieje związku Darii z Ludwikiem: narodziny namiętności, chaotyczny przebieg romansu, a potem małżeństwa, i w końcu jego smętny koniec. *Potrójny ślad*, wcześniejszy jako ogniwo cyklu, a późniejszy z punktu widzenia chronologii, przedstawia, by tak rzec, krajobraz po rozwodzie. Ludwik ożenił się już z czyhającą nań od dawna początkującą literatką Kamila, lecz wciąż nachodzi Darię, która tymczasem wdała się w burzliwy romans z lekarzem Urbanem. Na tego z kolei poluje najbliższa koleżanka Darii Matylda, wdowa po Piotrze, który z przyczyny nieszczęśliwej miłości do Darii popełnił samobójstwo. Pośród tych niecelnie lokowanych uczuć płaczą się na domiar różni Andrzejowie, Jungowie, Mamrotowie, Niedźwiedzcy, co do jednego oczarowani Darią. Taki materiał fabularny mógłby z łatwością zaowocować tandetnym romansidłem; jednak pomysłowość i pisarska sprawność Szemplińskiej nie dopuściły do tego.

W *Potrójnym śladzie* zastosowała ona bardzo przemyślną kompozycję, dzieląc całość na trzy składowe o proporcjach ołtarzowego „tryptyku”: dwa wąskie skrzydła okalają rozbudowaną część centralną. Najpierw więc spotykamy się z dwiema osobami dramatu, Matyldą i Urbanem, którzy rozmawiają o osobie trzeciej, czyli Darii. Osobą czwartą, skądinąd stale w *Zrostach* obecną, jest narrator, sprawnie manipulujący mową pozornie zależną, ale i nadrzędny wobec świata przedstawionego, co podkreślają liczne fragmenty drukowane kursywą oraz wtręty, poprzez które nawiązuje bezpośrednio łączność z czytelnikiem:

Zanim zabierzemy się wraz z Urbanem i Matyldą do odcyfrowania tego [...] zabazgranego manuskryptu – zajrzyjmy przedtem w sen Matyldy, który choć trwał jedenaście, najwyżej trzynaście minut, zawarł w sobie zdarzenia z dwu ostatnich lat, zniekształcone naturalnie mocno, zgęszczone i poplątane [P, 26].

Manuskrypt, o którym mowa, to pamiętnik Darii, czyli drugie skrzydło kompozycji, a sen Matyldy to jej środek – nazwana „wyciąganiem ze snu” seria epizodów, do których nawiązywały jego chaotycznie uszeregowane elementy. Takiego oczywistego freudyzmu jest zresztą w tym cyklu więcej, co przejawia się nie tylko w naśladowaniu struktury marzeń sennych oraz sporadycznych analizach ich treści, ale także w koncepcji podziału osobowości na *id*, *ego* i *superego*, a nawet w przejęzyczeniach, w których celuje notoryczny łgarz i dwulicowiec Ludwik.

Mogłoby się zdawać, że treścią utworu są więc dzieje miłosegno trójkąta Daria-Urban-Matylda, lecz Szemplińska nie lubi się ograniczać do tak banalnych układów i na plan pierwszy wysuwa skomplikowaną relację między klasycznie małomieszczańską Matyldą a prawdziwie wyzwoloną z wszelkich więzów Darią. Obie kobiety łączy przyjaźń datująca się od czasów dzieciństwa, choć Daria pochodzi z prostej chłopskiej rodziny, Matylda zaś wyrosła w środowisku, którego zwyczaje i sposób myślenia bez reszty przyjęła, adaptując je do nieco tylko wyższych aspiracji i standardu materialnego. Prostowność, szczerość i żywiołowość Darii, skonfrontowana z Matyldy hipokryzją, sztucznością i uzależnieniem od konwenansów – to kolejna wersja zawsze pasjonującej rozgrywki między artystą a filistrem, w którym rzadko atuty znajdują się w jednym tylko ręku. Podobnie w *Potrójnym śladzie* racje nie są jednoznaczne. W postaci Matyldy na pozór ośmieszono zostały wszystkie źle się kojarzące atrybuty kobiecości, Daria zaś to prawdziwa *new woman*, jakich w gruncie rzeczy niewiele sportretowano w naszej ówczesnej literaturze; może jedynie Kaden dostrzegł i upodobał sobie ten typ. Matyldą kieruje elementarny instynkt samicy: potrzeba znalezienia męskiego partnera i zapewnienia sobie tym sposobem odpowiedniej pozycji materialnej i społecznej. Dla osiągnięcia tego celu gotowa jest bez wahania odżegnać się od przyjaźni, od bycia sobą, znieść upokorzenie, męki zazdrości i trudy zastawiania pułapki na mężczyznę. Daria, która i na nią wywiera przemożny wpływ, jest jej obsesją, lecz nade wszystko rywalką. Jednak to właśnie Matylda ucieleśnia heroizm kobiecego trwania, jej śmieszne zabiegi o względy Urbana, żalosne i patetyczne zarazem, w ostatecznym rozrachunku budzą pewien

szacunek, choć nie wiem, czy efekt ten zgodny jest z zamierzeniem autorki.

Pewne jest jedno – że Matylda dopnie swego. Co się zaś stanie z Darią, nie wiadomo. Przy całej swojej nowoczesności ma ona w sobie jakiś instykt samozagłady, spontanicznie wybiera taki styl życia, który każe wróżyć tragiczny koniec. Nastawiona wyłącznie na terażniejszość, niechętna wszelkim formom własności, szczerza do bólu i naiwna jak dziecko, miała zapewne w mniemaniu Szemplińskiej ucieleśniać wszystko, co najlepsze w kobiecości, a tymczasem spowija ją pewien mrok egzystencjalny, atmosfera tragiczności. Nie jest wprawdzie narysowana aż tak ciemną kreską, jak podobna do niej pod wieloma względami Bronka z *Dziewcząt z Nowolipek i Rajskiej jabłoni* Poli Gojawiczyńskiej – wolna, ale i bezwolna, prawie roślinna w swym niezależnym od społecznie uznanych form bytowaniu. Daria wnosi w swoje i cudze życie nieustanny ferment, wszystko wołło niej kotłuje się i wrze, lecz ona sama jakby nie bierze w tym udziału. Przechodzi od jednej miłości do drugiej, zasypia, gdzie padnie, je, gdy poczuje głód i godzinami przekomarza się z kotami, gotowa w każdej chwili porzucić dla nich każdą ludzką sprawę.

*Potrójny ślad* jest powieścią na wskroś psychologiczną, naszpikowaną freudyzmem, bergsonizmem, marksistowską koncepcją świadomości określanej przez byt, wieloperspektywicznością i licznymi wycieczkami w głąb psychiki bohaterów. Nowością jest tu zwłaszcza ów marksizm, gdyż co do freudyzmu i bergsonizmu, rzecz można, iż w formie implikowanej występują w niemal wszystkich powieściach psychologicznych międzywojnia; pierwszy tam, gdzie się penetruje podświadomość, drugi – gdy w grę wchodzi relatywistyczna koncepcja osobowości oraz problem empatycznego, intuicyjnego „współ-odczuwania” drugiej istoty, tak bardzo eksponowany przez prozę kobiecą.

Z *Kochankami i Śmiercią Bazylego* rzecz się ma inaczej. I tutaj znajdziemy koncesje na rzecz powieściowego nowatorstwa, zwłaszcza ową narratorską kursywę, nawroty czasowe oraz wybieganie w przyszłość, ale poza tym jest to proza świadcząca o dużym zacięciu realistycznym Szemplińskiej. Jej realizm wywodzi się ze stylu – i maniery – Zbigniewa Uniłowskiego, co, zważywszy na koneksje autorki

z Kwadrygą, nie powinno zaskakiwać. Pamiętajmy, że właśnie Uniłowskiego nazwał Wyka „jedynym prawdziwym realistą tej generacji”, dopełniając to stwierdzenie uwagą, że jego realizm „został przekrzywiony warunkami czasu ówczesnego, niedopełniony i załamany”<sup>19</sup>. Krytykowi chodziło wówczas, w roku 1945, o to, że był to realizm pesymistyczny, czarny, że zabrakło w nim krytycznego obrachunku z teraźniejszością i wizji przyszłości. W istocie *Wspólny pokój* poraża nihilizmem i bezwzględnością w odmalowywaniu najbardziej przygnębiających epizodów z życia grupy młodych mężczyzn. Szemplińską spokrewnia z Uniłowskim wrogość wobec zastanych porządków społecznych, wyrażających się w sposobie funkcjonowania takich organizmów, jak rodzina, środowisko zawodowe, warstwa społeczna, czy wreszcie obejmujące sobą to wszystko miasto. Oboje są pisarzami nastawionymi nie tylko antymieszkańskości, ale i antyurbanistycznie, oboje też portretują to samo środowisko warszawskiej bohemy lat trzydziestych. Także i w *Zrostach* widać ślady *roman-a-clef*, miejscami bardzo czytelne, jak na przykład we wzmiance o znanej literatce Irenie Żywickiej, autorce opowiadania o miłości kotki angory, co jest aluzją do głośnego w swoim czasie *Matżeństwa Wobicy* Ireny Krzywickiej.

W czołowej powieści Uniłowskiego nad losem bohaterów ciąży legendarny wspólny pokój; postacie Szemplińskiej również zamknięte są w wynajmowanych pokojach, mieszkaniach i w strasznych kamienicach.

[...] ogarniał ją coraz większy wstręt i przerażenie, przerażenie i wstręt, które gnały z kąta w kąt, coraz wyżej i wyżej, przez puste zgniłe pokoiki, wśród obserwowanych i zwisających cienkimi językami tapet, wśród zatkanych strzępkami waty w swych małych norkach pluskiew, wśród jedwabście mokrych, przylegających [...] do twarzy pajęczych hamaków i sieci. Karaluchy, myszy, pluskwy, mole, chyże francuzi, a także smród gotujących się kalafiorów, smażącego się tłuszczu, i pieluch, i naftaliny, wszystkie łagodne, dobrotliwe atrybuty życia mieszczańskiego rosły w potworność, w grozę, w ohydę...

---

<sup>19</sup> K. Wyka, *Tragiczność, drwina, realizm*. W: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974, s. 10.

[...] Aż nagle pojęła, że ona sama jest tą kamienicą, z której szukała wyjścia. Że to w niej pełzają pluskwy i uwijają się karaluchy, w niej cuchnie zatruta skrytobójczo w piwnicy mysz, w niej od mózgu aż po pięty ciągnie się ohydny, oślizgły przewód koszlawych, krętych, splełanych w sto węzłów schodów [O, 138, 141].

Ten drastyczny opis nie pochodzi ze *Zrostów*, lecz ze wspomnianego już opowiadania pt. *Na wysokości zadania* – i w *Zrostach* znaleźć by się nie mógł. W tym bowiem cyklu akcenty antyurbanistyczne – także w porównaniu z *Narodzinami* – uległy złagodzeniu, gdyż miasto stało się tutaj tłem dziejów miłości, która, choć trudna, niedobra i bez *happy endu*, najbrzydszym zakamarkom nadaje pewien czar. Daria – początkująca artystka oraz Ludwik – niedokończony student o literackich ambicjach i hochsztapler, przeżywają swój szaleńczy romanse w skrajnym ubóstwie, które najzupełniej ignorują; w pensjonatach, pokojach sublokatorskich i mieszkaniach, za które nie mogą zapłacić, podsłuchiwani i podglądani przez koszmarnych właścicieli i służbę. Śledząc ich mieszkaniową epopeję, mimochodem dowiedzieć się można, jak w tamtej epoce funkcjonowała instytucja „pokoju z usługą”, jak wyglądały meble, kuchnie, łazienki, co podawano na obiad w dzień powszedni, co w niedzielę, a co do popołudniowej herbatki, można poznać w szczegółach „ceremoniały palenia w piecu, czyszczenia butów, gotowania kawy, nakrywania do stołu” (K, 190). Te wszystkie detale obyczajowe i materialne Szemplińska wplata do akcji z dużą naturalnością, nie wydzielając dla nich miejsca w partiach opisowych, i dzięki temu nasycza swe utwory owym specyficznym realizmem zwykłego dnia, tak charakterystycznym dla prozy kobiecej. Pomaga jej w tym realizm języka dialogów i monologów. Sklepiarkka Wrońska, która nade wszystko pragnie wydać córkę za męża, wciąż zalewa Ludwika i Darię na przemian potokami pretensji i fałszywych przymilań, wujenka Darii wiecznie gdera, w domu Paliwodów o byle co wybuchają kłótnie, Matylda trajkocze, pijany Urban bełkocze, a Ludwik bez przerwy plecie trzy po trzy. Nawet najbardziej epizodyczne postacie mają tu swoje idiolekty. Na koniec więc przyjrzyjmy się typowej dla *Zrostów* scenie obyczajowej:

Karpelowa wpadła z impetem, w fali lutowego chłodu, którą wlokła za sobą jak tren, z ulicy, przez schody, do mieszkania.

Karpielowa wymachiwała koszykiem, bułki wylatywały w powietrze jak fajerwerki.

Karpielowa krzyczała w największej pasji i grozie:

– Pan się spóźni, Bożeś ty mój!

I Ludwik już się zrywał. Już naciągał dygocącymi rękami skarpetki.

– Psiakrew, cholera – jęczał. – Karpielowo! – wrzeszczał – dlaczego tak zimno?

Odpowiadała niewzruszona:

– Abo się jeszcze nie nagrzało.

To nie można było wcześniej zacząć palić?

– A może można, dlaczego nie, jak mogę choć i o piątej wstać, tylko nie wiem, czy pan będzie zadowolony, jak mu zacznę w nocy z węglem szurać. Nie będzie zadowolony. To pewne. Ani z palenia, ani z niepalenia, ani z Karpielowej, ani z siebie, ani z Darii, ani z kotów [K, 191].

W prozie Elżbiety Szemplińskiej nader fortunnie połączyły się takie właściwości, jak programowe eksperymentatorstwo formalne z celnie uchwyconym obrazem życia epoki oraz modny psychologizm ze źle wówczas widzianym radykalizmem światopoglądowym. Jeśli dodamy do tego autentyczną świeżość tematyki „zwierzęcej” i urok pisarskiej szczerości, to trzeba będzie uznać, iż była to najnieśluszniej zapomniana autorka dwudziestolecia międzywojennego.



## Od fizjologii do filozofii macierzyństwa

### 1. MACIERZYŃSTWO W STEREOTYPIE

Do niewiasty też rzekł:

Rozmnożę nędzę twoje i poczęcia twoje:  
z boleścią rodzić będziesz dzieci...

[Genesis, III, 16]

I porodziła syna swojego pierwородnego,  
a uwinęła go w pieluszki  
i położyła go w żłobie...

[Ewangelia wg św. Łukasza, II, 7]<sup>1</sup>

Pomiędzy tymi dwoma cytatami rozpościera się przepaść. Niewiele jest tematów tak osobliwie, jak macierzyństwo, potraktowanych przez sztukę, obyczaj, mit i przesąd, słowem, te dziedziny ludzkiej aktywności, w których znajduje ujście potrzeba wyrażania i przekazywania doświadczeń egzystencjalnych. Ze skrajnych, lecz fundamentalnych w naszej kulturze przedstawień – starotestamentowej, rodzącej w bólach położnicy, ukaranej w ten sposób za pierwszy ludzki grzech, i ewangelicznej, uduchowionej Madonny z Dzieciątkiem obiecującej rychłe zbawienie – w kanonie sztuki ostał się ten drugi. Pierwszy okryło tabu. Między brzemiennością a położeniem i dziś jeszcze, zwłaszcza w kulturze masowej, stoją drzwi. Na ogół szczelnie zamknięte, raz po raz uchylane, by można było dojrzeć wy-

<sup>1</sup> W przekładzie J. Wujka.

krzywioną bólem twarz rodzącej, dużo białych, krwią zbroczonych prześcieradeł i zaaferowane miny asysty. W oprawie scenicznej mieszczą się ponadto efekty dźwiękowe, które wieńczy pierwszy krzyk noworodka.

Wzorzec artystycznego przedstawienia narodzin ustanowili mężczyźni. Nic więc dziwnego, że stał się jednym z pierwszych stereotypów, za których obalanie wzięły się kobiety, czyniąc to najpierw w piśmiennictwie intymnym – jak na przykład dwunastokrotnie brzemienna Zofia Tołstojowa, która kolejne cięższe znosiła fatalnie nie tylko ze względu na towarzyszące im dolegliwości fizyczne, ale dlatego, że odpychały od niej męża. To ona jakże trafnie zauważyła, że kobieta rodząca i karmiąca „bywa kobietą raz na dwa lata”<sup>2</sup>. Najnowsze badania historyczne, które stawiają sobie za cel rekonstrukcję życia codziennego minionych epok, dostarczają wiele materiału dokumentującego w przejmujący sposób „piekło porodów i poronień” (by się posłużyć znanym cytatem z Bursy), a także grozę będących na porządku dziennym przedwczesnych zgonów potomstwa i położnic<sup>3</sup>. Taki był los kobiet w całkiem nieodległych czasach.

W literaturze polskiej bodaj jeden Żeromski miał odwagę w *Dziejach grzechu* naturalistycznie przedstawić brutalność porodu, ale uczynił to w sposób, który ów akt zohydził. Cytować go – i zgroza, i niesmak. Przeważnie jednak fakt wydania na świat potomstwa odnotowują w utworach zawoalowane wzmianki lub też przechodzi się nad nim do porządku fabularnego jako nad czymś najzupełniej oczywistym. Zupełnie jakby do wtóru rzeczowych słów Heleny Boguszewskiej:

No to co? urodzisz! nie ma z czego robić historii! Każdy człowiek, który idzie ulicą, jakoś się urodził!<sup>4</sup>

Feminizm dwudziestowieczny po pierwszej wojnie światowej zaczął propagować osobowy wzorzec kobiety nowoczesnej, której najważniejszą zdobyczą, poza prawami obywatelskimi, miało być

<sup>2</sup> Z. Tołstojowa, *Pamiętniki*. Przeł. M. Leśniewska. Kraków 1968, s. 97.

<sup>3</sup> Studiując tę problematykę, ze szczególnym zainteresowaniem zapoznałam się z obszernym dziełem brytyjskiej badaczki i pisarki, Antonii Fraser, pt. *The Weaker Wessel. Woman's Lot in Seventeenth-century England*, London 1984.

<sup>4</sup> H. Boguszewska, *Całe życie Sabiny*. Warszawa 1967, s. 40.

wyzwolenie się z więzów narzuconych jej przez macierzyństwo i małżeństwo. Kaden-Bandrowski, który dość wcześnie zaangażował się w „kwestię kobiecą” i swą aktywność na tej niwie uwieńczył w latach trzydziestych cyklem odczytów zatytułowanym „Walka o Nową Kobieta”, do ważnych osiągnięć w dziedzinie emancypacji zdawał się zaliczać, powiedzmy oględnie, swobodę obyczajową. Świadczą o tym stworzone przezeń postacie literackie – Marysia Miechowska z *Łuku*, Hanka Drwęska z *Generała Barcza* czy Lenorka z *Czarnych Skrzydeł*. Istotnym zagadnieniem prawnym i społecznym w Dwudziestolecie stało się nie macierzyństwo, ale „świadome macierzyństwo”, czyli zalegalizowanie aborcji. Stąd i w literaturze tamtego okresu, zwłaszcza aspirującej do miana postępowej – u Kadena, Nałkowskiej, Gojawiczyńskiej, nie mówiąc już o publicystyce Boya i Krzywickiej – więcej znajdziemy wzmianek o ciążach niechcianych, przypadkowych i przerwanych, niż o tych upragnionych czy choćby usankcjonowanych. Lansowana w latach dwudziestych i trzydziestych moda na *la garçonne* – chłopczyce – kazała kobiecie być szczupłą, płaską, wysportowaną i w każdej chwili gotową do spędzenia przedpołudnia na korcie, popołudnia w kawiarni, a wieczoru na dancingu. Brzemienność, a następnie macierzyństwo, kolidowały pod każdym względem z takim stylem życia, nic więc dziwnego, że ówczesne „żony modne” odnosiły się do obu z niechęcią.

## 2. CHŁOPCZYCA JAKO MATKA

Typową chłopczycą jest bohaterka debiutanckiej noweli Marii Kuncewiczowej – *Przymierza z dzieckiem* (1927). Utwór ten jest pierwszym w prozie polskiej w całości poświęconym procesom psychosomatycznym związanym z ciążą, porodem, położeniem i wczesnym okresem macierzyństwa, a niewykluczone, że i w skali literatury światowej należy mu się miano prekursorskiego. Opublikowany najpierw w „Bluszczu”, wywołał protesty ze strony czytelniczek i rozłam w redakcji, z której w rezultacie wyłoniło się nowe czasopismo kobiece – wychodząca w latach 1927–35 „Kobieta Współczesna”.

[...] historię Teresy – pisze dziś Anna Nasiłowska – uznano za skandaliczną, gdyż dowodziła ona, że nawet dla „normalnej” mężatki ciąża może być faktem trudnym do zaakceptowania – i to nie z powodu trudności materialnych rodziny czy niepewności związku uczuciowego z mężem<sup>5</sup>.

Wraz z brzemiennością i jej następstwami ciało młodej kobiety, będące do tej pory źródłem jej narcystycznego zainteresowania, zaczyna ją absorbować w zupełnie inny sposób. Deformacja, doznawanie obecności płodu i dolegliwości fizyczne sprawiają, że jej egzystencja bardziej niż kiedykolwiek sprowadza się do somatyczności. W typowym dla swej wczesnej prozy zmetaforyzowanym stylu, wyszydzonym przez Krzywicką jako „jazgot niewieści”<sup>6</sup>, wyłącznie poprzez narrację, pokazuje Kuncewiczowa najpierw młodą mężatkę pogrążoną w błogiej gnuśności samotnego popołudnia, a następnie przepelniony naturalistyczną brzydotą epizod z będącą w ósmym miesiącu ciąży praczką Kwiatkowską. Te dwie sceny początkowe zostały zestawione dla wydobycia skrajnych kontrastów; w pierwszej dominują jedwabne poduszki i różowe hiacynty, „zaskórna woda ciszy” oraz dobiegające z czwartego piętra fortepianowe pasaże, arpeggia i fortissimo jako akompaniament wymyślnych marzeń Teresy. Druga scena obfituje w wyrażenia, które mają odzwierciedlać wstręt i trwogę, jakich doznaje śliczna bohaterka na zapowiadający jej własną katastrofę widok ciężarnej kobieciny: „nadszarpnięty tors”, „chude ramiona”, „obrzydliwa obfitość brzucha”. W końcu praczka wydaje się jej „głowonogiem, stworzą ze złego snu, która lepikami mackami dusi wszelką radość życia” (95)<sup>7</sup>. Taka huśtawka emocjonalna trwa już do zakończenia noweli i odzwierciedla chwiejny stan emocjonalny młodej mężatki.

Sam przebieg ciąży skwitowany został kilkoma słowami: „Długie miesiące rządziło się w niej cudze życie...” (96) – wplecionymi w opis ostatnich chwil przed rozwiązaniem, które bohaterka spędza w szpi-

<sup>5</sup> A. Nasiłowska, *Natura jako źródło cierpienia*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 190.

<sup>6</sup> I. Krzywicka, *Jazgot niewieści, czyli przerost stylu*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42.

<sup>7</sup> Cytaty wg wydania: M. Kuncewiczowa, *Twarz mężczyzny. Trzy nowele*. Warszawa 1986. W nawiasie podaje numer strony.

talnym pokoju. Opis to idylliczny i godzien zawiści dzisiejszych położnic; tapety są „bieluchne”, łóżko wygodne, „sноп mieczyków” w dzbanie, a w donicach dwa złocenie. Atmosferę kreują infantylnie metafory i porównania:

Za oknem – krotochwilne, a pracowite – gazdowały ptaszeczki [...]. Wyświeżone, najnowsze sunęły po niebie obłoki, chociaż zeszłego wieczoru poszły spać czarne od sadzy i smutku [96].

Rychło jednak do sielanki wkrada się niepokój, jak gdyby narrator przypomniał sobie dostojny topos „et in Arcadia ego”: konar wierzbowy, który zwiesza się nad wiślanym nurtem, „onegdaj okaleczył ramię topielca”. W tej debiutanckiej noweli widać wyraźnie, jak Kunciewiczowa osiąga środkami literackimi zmiany nastroju charakterystyczne dla utworów muzycznych, co stanie się wkrótce znamieniem jej coraz staranniej komponowanych dzieł. Całość dzieli się na pięć dwu-, trój- i czterodzielnych podrozdziałów o urozmaiconym „klimacie emocjonalnym”. Ulubionym i niezawodnym elementem staje się crescendo – wzmacnianie tempa i napięcia nie tylko poprzez dobór słownictwa, ale i specyficzne rytmizowanie prozy. Zdania się skracają, w składni dominuje parataksa oraz szyk przestawny, pojawiają się inkantacyjne enumeracje i paralelizmy. Posłuchajmy:

Noc, która nadeszła, wywiodła Teresę purpurową ścieżką w samo jądro puszczy, do najdzikszego ostępu. Nad ustami pochylił twarz srogi brat życia – ból fizyczny. Ludzie chorzy na migrenę, suchotnicy w eleganckich pledach, zdradzone przez kochanków panny i rodzice synów mamotrawnych zostali wśród pszenicznego pola; na spotkanie wyszli nowi towarzysze; lvice, wichry tropikalne, śmiertelny upał dżungli i ranni żołnierze. Rozstała się ściana kniei i zza kwitnących lian wyrzało piekło. Ogień jęzorem syczącym obśliniał z wolna nogi; wśród płomieni pokazały się oczy Joanny i tysięcy czarownic – oczy te po raz pierwszy wyznawały sekret o torturze. Braterskimi słowy zagadał Siuks poszarpany boleśnie wraz z tomahawkami i stały się bliskie wszystkie dusze psie, wilcze i tygrysie. Łono, niby potworna soczewka, wysysało wszystką okrutność świata. Natchnione, rozpaczliwe, tłoczyło swoją nagość w doktorskie źrenice [97].

To bez wątplenia proza poetycka. Wzorowana na Berencie i Żeromskim stylizacja daje efekt iście apokaliptyczny i tak spełnia się zapowiedziana wcześniej katastrofa. W kompozycji noweli kulmina-

cyjny ów moment przypada dość wcześnie – kończy drugi jej rozdział – po czym tempo i natężenie emocji opada, a przejścia od jednej tonacji do drugiej nie są już tak dramatyczne. Pojawia się natomiast drugi bohater utworu – dziecko.

Nazywane bywa różnie – „malutką strzygą”, „drzazgą w ciele”, „krzyczącym magnesem”, „żarłocznym ssakiem”, „prześladowcą”. Przez czas jakiś nie ma nawet imienia; objawia się jako „krzyk z gutaperkowej twarzą”, „głos z kosza”, „grubiański mus” (98–101). Teresa przechodzi fazę szoku poporodowego, jednak nie tak dotkliwie, by kazało jej to zapomnieć o macierzyńskich obowiązkach. Nie pozwala na to cielesność – nabrzmiałe pokarmem piersi, zmieniony kształt sylwetki – lecz nade wszystko przepiękna natura, instynkt, który wbrew żywiołowo odczuwanej niechęci zmusza do natychmiastowej reakcji na każdy bodziec ze strony „krzyczącego kosza”. Wszelkie próby powrotu do przyjemnych zajęć sprzed „katastrofy” – gry w tenisa, dancingu, śpiewu, flirtu – kończą się pokornym powrotem do łóżeczka dziecka.

Strzyga na szczęście upodabnia się w końcu do dziecka takiego, jakim być powinno; miejsce „twarzą z gutaperki” zajmują „dwie czerwone wstążeczki zawiązane w uśmiech na twarzy Jędrusia” (103). To daje początek matczyno-synowskiej idylli. *Przymierze z dzieckiem* jeszcze i dziś zaskoczyć potrafi odważnym połączeniem „cielesnego” tematu ze skrajnie przeestetyzowaną wizją rzeczywistości, odzwierciedloną także i w stylu utworu. By rzecz sprowadzić do sedna, trzeba po prostu stwierdzić, że *la garçonne* Kuncewiczowej jest w stanie zaakceptować swoje macierzyństwo dopiero wtedy, kiedy zaczyna być jej z nim do twarzy. I na nic się zda mówienie o „uroku brzydoty”, który rzekomo pojęła Teresa, zanim osiągnęła wreszcie stabilność emocjonalną (poprzedzoną skądinąd nowym, zuchwalszym i bardziej spontanicznym doświadczeniem erotyzmu w męzowskich ramionach). Cała skala jej odczuć sprowadza się w istocie do dwóch skrajności: wstrętu i rozkosznej kontemplacji. Ta pierwsza z bohaterki Marii Kuncewiczowej – pierwsza zarazem z odmalowanych przez nią matek – najwyżej sobie ceni estetykę życia i do niej w końcu sprowadza swoje „przymierze z dzieckiem”.

### 3. ODPOWIEDŹ PO LATACH

Nowela Kuncewiczowej wywołała odruch niechęci nie tylko u czytelniczek „Bluszczu”. Po blisko siedemdziesięciu latach, z zupełnie innej pozycji, podjęła z nią dialog Anna Nasiłowska, i to na dwa sposoby: bezpośrednio – w cytowanym już tu szkicu *Natura jako źródło cierpienia* oraz pośrednio – w książce zatytułowanej *Domino. Traktat o narodzinach*<sup>8</sup>. Pomiedzy tymi dwoma utworami literackimi rozpościera się przepaść nie tylko czasowa. Jednakowo szczupłych rozmiarów, już tytułami zdradzają, że waga ich nie pozostaje w prostej proporcji do objętości. „Przymierze”, „traktat” – to słowa dostojne, wzięte z języka sakralnego i filozoficznego; w obu tekstach zwraca też uwagę obecność stylizacji biblijnej, choć u Kuncewiczowej będzie to ton apokaliptyczny albo pasyjny, a u Nasiłowskiej genezyjski raczej. Tam hiperbola i hipertrofia stylu – tu poszukiwanie słowa najprostszego, pierwszego. O ile jednak *Przymierze z dzieckiem* było jak na swoją epokę utworem wyjątkowym, o tyle książka Nasiłowskiej jest charakterystyczna dla szerszego nurtu w dzisiejszej mozaice światopoglądów i estetyk.

W najprostszych i najbardziej uderzających przejawach sprowadza się on do dowartościowywania tego, co jest fundamentem kobiecości i co w przeszłości bywało traktowane jako brzemię, którego należy się pozbyć, albo słabość, którą należy przezwyciężyć. W tej postawie nie ma już miejsca na walkę płci, brak akceptacji dla własnej biologiczności, dogmat równouprawnienia (tu zastąpiony zwykłym poczuciem równości) czy ośmieszanie tradycyjnych ról kobiecych. Wbrew sztandarowemu jeszcze nie tak dawno hasłu Simone de Beauvoir – „nikt nie rodzi się kobietą” – dziś kładzie się nacisk na fakt, że kobieta rodzi się kobietą i nikt lepiej od niej nie wykona zadań, które powierzyło jej życie. Czasami ruch ten nazywany jest „neokobiecością” (*new femininity*), częściej – postfeminizmem, a stanowi część składową postmodernistycznej atmosfery *New Age* końca XX wieku. Przywraca godność i właściwy wymiar egzysten-

<sup>8</sup> A. Nasiłowska, *Domino. Traktat o narodzinach*. Warszawa 1995. Cytaty z tego wydania, w nawiasie strona.

cyjny brzemienności, macierzyństwu i wychowaniu potomstwa, ale także sprawom, zdawałoby się, drugoplanowym: typowym zajęciom kobiecym, dbałości o urodę, kultywowaniu niekoniernie erotycznych związków między kobietami, odmienności kobiecego stylu bycia i ekspresji. Podkreśla też problem kobiecej tożsamości i jej przemian w przebiegu życia – od pokwitania do menopauzy i starości.

„Neokobiecość” przestaje widzieć w fizjologii źródło urazów. Przeciwnie – ustanawia kult kobiety biologicznej, a dramatyczne procesy, jakim poddane jest ciało podczas pokwitania, ciąży i porożu oraz menopauzy, z tematycznego marginesu literatury wdzierają się w jej główny nurt. W *Dominie* Nasilowskiej ból i brzydota porożu są majestatyczne, choć nie starcza języka, by ów majestat wyrazić. Prawda macierzyństwa objawia się jednak później – gdy trzeba opisać wstydlive i nieestetyczne czynności na co dzień mu towarzyszące, a także uchwycić i oddać słowem najlżejsze zmiany w emocjach matki – i ojca, bo on też bierze udział w rytuale. „Odkał się urodziła, stałam się jadalna”. „Ssakiem jestem, oto moja natura” (27) – tak mówi narratorka. W *Prawieku i innych czasach* (1996) Olgi Tokarczuk kobieta rodzi jak samica, w zaroślach, bez niczyjej pomocy – i nie potrzeba żadnej idei, żadnej oprawy, by ten akt uwzniościć. W filozoficznym eseju Jolanty Brach-Czainy *Szczeliny istnienia* (1992) akt rodzenia opisany jest jako trans egzystencjalny, w którym udaje się „istnieć całkowicie”. Istotę porożu oddają metafory otwarcia i wychodzenia z ukrycia, a jego atrybuty – ból, zmaganie, otwarta rana, pierwotność, brzydota – są przejawem najgłębszej zgody na życie, jakim jest. W zdarzeniu – o czym literatura do tej pory (z nielicznymi wyjątkami) zapominała – uczestniczy dwoje ludzi:

Kto rodzi i ten, kto się rodzi, przeżywają zdarzenia brutalne. Zostaje im ukazana głęboka niecka egzystencjalna, jakby dno, a jednocześnie podsuwana sugestia, że nawet gdyby istnienie miało być krzykiem, jest wartością. Wynika stąd konieczność akceptacji siebie i świata, na który, a może raczej któremu, zostajemy wydani. Zgoda na świat i na nas – jakimi jesteśmy – wydaje się nieuniknionym warunkiem wstępnym.

Filozofia aktu narodzin jest aspołeczna, bo sugeruje, że świat nie wymaga ulepszenia, i całą trudność sprowadza do tego, że trzeba go przyjąć<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992, s. 65.

Od tabu, nakazującego to, co w macierzyństwie najpierwotniejsze, przemilczać, do filozofii i apoteozy porodu – oto droga, jaką przebyła literatura nie tylko kobieca.

Narratorka *Domina* ma do swego macierzyństwa podejście, by tak rzec, ekologiczne; widzi w nim doświadczenie, które jak żadne inne wiąże ją z naturą, a więc z sensem bytu, a więc z transcendencją. Bohaterka *Przymierza*, znalazłszy się we władzy pierwotnego instynktu, chce jak najprędzej go unieszkodliwić i ucywilizować. Cywilizacja, higiena, postęp – fetysze międzywojnia – to oświecone oblicze epoki. Tak się złożyło, że w drugiej powieści kobiecej tego okresu mającej za temat przeżycia młodej kobiety związane z brzemiennością, porodem i pierwszymi miesiącami macierzyństwa, tłem stał się totalitaryzm – najbardziej mroczny aspekt tych czasów. *Swastyka i dziecko* – zapomniana jak inne jej utwory powieść Wandy Melcer, pochodzi z roku 1934 i zaświadcza, że jedną z najmocniejszych stron pisarstwa tej autorki była umiejętność szybkiego reagowania na problemy teraźniejszości.

#### 4. MACIERZYŃSTWO BEZ EGZALTACJI

W latach dwudziestych i trzydziestych Melcer należała do grona najenergiczniejszych kobiet piszących<sup>10</sup>, współzawodnicząc o rozgłos z Ireną Krzywicką. Pisywała, rzecz można, o czym i co się dało: mierne powieści z pretensją do nowoczesności, w serii Biblioteczki Historyczno-Geograficznej zbeletryzowane historie sławnych kochanków (np. *Naga nimfa i jednorożek cyklop. Admirał Nelson i lady Hamilton* z roku 1926) i sensacje obyczajowe z przeszłości (*Truciele i trucicielki* i *Żelazna dziewica. Dzieje tortur* z roku 1928), lecz właściwe powołanie odnalazła w prozie reportażowej<sup>11</sup>, którą otwiera spr-

<sup>10</sup> Sporo informacji o jej życiu i twórczości znaleźć można w książce Agnieszki Baranowskiej *Perły i potwory* (Warszawy 1986), w rozdziale zatytułowanym *Święta kucharka*, a także w artykule Anety Górnickiej-Boratyńskiej, *W poszukiwaniu starszych siostr. Wanda Melcer – próba portretu*. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.

<sup>11</sup> Szerzej piszę o tym w rozdziale VII.

wozdanie z przebiegu przewrotu majowego *Warszawa w ogniu 12 V – 16 V 1926 r.*, a koronują dwa głośne cykle: *Kochanek zamordowanych dziewcząt* (1934) i *Czarny ład* – Warszawa (1936).

Pisarstwo jako zawód pociągało ją ogromnie, a w nim zwłaszcza – sensacja, bulwersacja, egzotyka, romans i chwila bieżąca. Niekiedy – gdy był na to popyt – życie prostych ludzi, jak w niezłej *Świętej kucharce* (1930). Po roku 1945 ta nieposkromiona wola pisania kazała jej publikować, książka za książką, entuzjastyczne reportaże o ziemiach odzyskanych i Związku Radzieckim, powieści gloryfikujące wojsko ludowe, ZMP i klasę robotniczą, a kompromitujące amerykański imperializm. Gdy tego było mało, zarabiała na życie pisząc podręczniki do nauki angielskiego i tłumacząc, zresztą dość ambitnie, gdyż ma na koncie spolszczenie *Białej diablicy* Johna Webstera – tragedii współczesnej Szekspirowskim.

Ostatecznie udało jej się – za cenę ulegania raz koniunkturze, raz doktrynie – przez całe prawie życie utrzymywać z pisarstwa i jest w tej determinacji jakiś heroizm, zwłaszcza że przeważnie była zdana wyłącznie na siebie. W jej dorobku szczególnie sobie cenię książkę *Wrzesień kobiety* (1965), będącą nieco tylko zmistyfikowanym – co autorka wyjaśnia w zakończeniu – wspomnieniem lat okupacji. Obok wojennego diariusza Nałkowskiej, fragmentów *Przygód człowieka myślącego* Dąbrowskiej, *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Białoszewskiego, może jeszcze *Czasów wojny* Ferdynanda Goetla i *Życia na niby* Kazimierza Wyki – jest to jedno z najciekawszych literackich świadectw codzienności owych lat; w tym przypadku takiej, jaką była dla osamotnionej, obarczonej dwójką dzieci kobiety. Bo też twórczości Wandy Melcer od samego początku, od tomiku wierszy zatytułowanego *Na pewno książka kobiety* (1920), przyświecało poczucie fundamentalnej odmienności doświadczania życia przez mężczyznę i przez kobietę. *Swastyka i dziecko* jest tego poczucia najsilniejszym wyrazem.

Zarówno fabuła, jak i realia polityczno-społeczne, są tu wyraźnie pretekstowe, ale znajduje w nich ujęcie reporterski temperament pisarki, który kazał jej rzucać się bez namysłu na każdy dostatecznie aktualny i dostatecznie jaskrawy temat. W latach 1933–34 nazizm niewątpliwie był takim tematem. Rzecz dzieje się w Niemczech, a

główna bohaterka Joanna jest żoną żydowskiego bankiera oskarżonego o kradzież majątku narodowego, aresztowanego i osadzonego w więzieniu w Moabicie. Dodatkowa komplikacja polega na tym, że bankier pragnie się z nią jak najszybciej rozwieść i połączyć ze swą sekretarką, której udało się uciec do Szwajcarii, wywożąc znaczny zapas gotówki z osobistego majątku kochanka, zaś ciąża Joanny jest wynikiem jednego upojnego, lecz w gruncie rzeczy przypadkowego popołudnia, jakie skłóceni już małżonkowie spędzili ze sobą pod wpływem romantycznego impulsu.

W istocie wszakże w powieści chodzi o to, by szczegółowo, realistycznie i bez przemilczeń opisać doznania fizyczne i psychiczne młodej kobiety najpierw w trakcie ciąży, potem podczas porodu i połogu, a wreszcie w pierwszych miesiącach macierzyństwa, gdy rodzi się prawdziwa więź między matką i dzieckiem. Bohaterka musi się znaleźć w tak trudnej sytuacji życiowej właśnie po to, by być sam na sam ze swoim doświadczeniem. Ponieważ jest Niemką, nie grożą jej bezpośrednie represje ze strony reżimu i otoczenia, stopniowo ulegającego – włącznie z najbliższymi krewnymi – nazistowskiej indoktrynacji. I choć podberliński majątek ziemski, w którym spędza ostatnie tygodnie ciąży, mocno po aresztowaniu bankiera podupadł, to jednak o prawdziwej nędzy nie ma mowy. Przeciwnie – Joannę jako ofiarę żydowskiej niegodziwości spotykają liczne dowody sympatii i, często co prawda kłopotliwego, zainteresowania.

Dolegliwości ciężarnej kobiety, wielodniowy i skomplikowany poród zakończony ostatecznie cesarskim cięciem, pooperacyjna rekonwalescencja i kłopoty z karmieniem noworodka opisane są w tej powieści drobiazgowo, miejscami rozwlekle, za to bez żadnych zamiarów artystycznych. W przeciwieństwie do bohaterki *Przymiera z dzieckiem*, Joanna ma do swej ciąży stosunek pozytywny, a nade wszystko – rzeczowy, chociaż przed samym rozwiązaniem przypomina sobie niestety:

[...] urywki z czytanych powieści, przerażające opisy porodów, bólów, na które nie było dość silnych słów, które zapożyczały sobie słownika Świętej Inkwizycji czy indiańskich tortur przy Palu Męczarni<sup>12</sup> [68].

<sup>12</sup> W. Melcer, *Swastyka i dziecko*. Warszawa 1934. Przy cytatach w nawiasie podaje numery stron.

Jak widać, przy pisaniu *Swastyki i dziecka* Wanda Melcer dobrze pamiętała utwór Kuncewiczowej; niewykluczone też, że powieść swoją zamierzyła jako wobec niego polemiczną. Joanna, inaczej niż Teresa, bynajmniej nie czuje się przez swoją ciążę zredukowana do zwierzęcia, do samicy. Przeciwnie, w tym okresie gubi „panteistyczne” wrażenie jedności z naturą, wcześniej potrzebne jej do określenia własnej tożsamości, teraz najzupełniej zbyteczne:

Brat wiatr, siostra sroka, jakże to teraz [...] było dalekie, obce, nawet wstrętne [...].

Wraz ze swoim zwierzęcem brzuchem, wypełnionym zwierzęcym dzieckiem, które w bezmyślny sposób poruszało rękami i nogami w jej wnętrzu, czuła się [...] wszystkim innym, tylko nie zwierzęciem. Jak aktorka, wysoko posunięta w swoim kunszcie, charakteryzowała się coraz bardziej i coraz wyłączonej na siebie samą [...].

Pies był psem, kot był kotem, w kręgu tych istot Joanna stała sama z dzieckiem swoim, jeszcze niedokształtowanym w brzuchu, zajęta raczej, teraz, kiedy odsunęła od siebie wszystkie inne istoty, miejscem swoim w hierarchii ludzkiej [21, 25].

Mowa tu zresztą o porzuceniu raczej egzaltowanej pozy, a nie o faktycznym oddaleniu się od natury, gdyż ciężarna Joanna właśnie na wsi, wśród zwierząt i roślin, czuje się stosunkowo najlepiej. Narratorka – możemy ją tak nazwać, gdyż zdradza swą płęć w przygodnie rzucanych uwagach – nad wyraz skrupulatnie rejestruje wszystkie utrudnienia, których przyczyną jest odmienny stan bohaterki: mdłości dopadające ją w najbardziej nieodpowiednich momentach, problemy z wykonywaniem najprostszych codziennych czynności, takich jak mycie, sznurowanie butów czy podnoszenie z podłogi upuszczonych przedmiotów, w czym przeszkadza monsturalny brzuch (zwany pocziwie „bzdyniem” albo „balkonikiem”), udręki nocne, kiedy to żadna pozycja nie jest dość wygodna, by można było zapaść w sen. Nade wszystko zaś odnotowuje odczuwaną stale wewnątrz ciała obecność dziecka, które żyje już własnym życiem i potrafi narzucić noszącej je „pod sercem” kobiecie swoją wolę. Joanna reaguje na najłżejsze poruszenie płodu – niebywale zresztą energicznego – bez przesadnych wzruszeń, za to z właściwą sobie rzecz-

wością; uzmysłowiwszy sobie na przykład jego ułożenie głową w dół, potrafi pomyśleć, że: „Wisi jak nietoperz w oborze, jak śpiący gacek” (31). Z podobnie zdrowym rozsądkiem i analityczną bacznością odnosi się zresztą do późniejszych wydarzeń: przygotowań do porodu, operacji, niełatwej rekonwalescencji, a jeszcze później, gdy dziecko jest już na świecie i chowa się zdrowo – do wszystkiego, co życie przynosi. Gdy bohaterka musi podjąć pracę w fabryce barwników – narratorka w jej imieniu szczegółowo opisze procedurę farbowania próbek tkanin; gdy bohaterka znajdzie sobie statecznego kochanka – narratorka w dość powściągliwej skądinąd scenie erotycznej nie omieszka nadmienić: „Czuła jego długie jajka, jak biły ją po pośladkach” (186). A gdy zajdzie potrzeba wtłoczenia w ramy powieści stosownej porcji ogólnego komentarza i zajęcia stanowiska (na przykład pacyfistycznego), narratorka ujmie je w sztuczny, wyodrębniony z właściwej opowieści i nader rozwlekły dialog między postaciami.

Takie to właśnie pisarstwo: liczy się w nim przede wszystkim fakt. A jeśli ów fakt jest niesmaczny albo szokujący, tym lepiej. Ktoś przecież odnotować go powinien i Wanda Melcer chciała tym kimś być. Z różnym skutkiem: na ogół ciekawym w prozie reportażowej, w fikcji literackiej często żalonym, zwłaszcza że pochłonięta atrakcyjnym tematem autorka nie ma już czasu ni cierpliwości, by zadbać o staranność wykonania, ba, o zwykłą kulturę języka. W *Swastyce i dziecku* jest jednak wiele fragmentów prawdziwie ujmujących – gdy mowa o prostych wzruszeniach, jakie w młodej kobiecie budzi jej pierwsze, małe dziecko, a wobec których błędnie groza brunatnych koszul i narastającego terroru. Z dwóch międzywojennych utworów o macierzyństwie – egzaltowanej noweli Marii Kuncewiczowej i marnie napisanej, ale zajmującej powieści Wandy Melcer – o autentycznym przymierzu z dzieckiem opowiada raczej ten ostatni.



## O międzywojennej kobiecej prozie reportażowej

### 1. SYMBIOZA PROZY I REPORTAŻU

Autorzy antologii *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej*, poszukując tekstu, który można by uznać za pierwszy reportaż w dziejach niepodległej Polski, w grudniowym numerze tygodnika „Świt” z roku 1918 natrafili na „zwięzły, sygnowany inicjałami, literacko zgrzebny” raport o przejętej przez polskie oddziały Cytadeli Warszawskiej i od niego rozpoczęli swój wybór międzywojennych reportaży.

W dwadzieścia lat później – pisze we wstępie do tej książki Kazimierz Koźniewski – w grudniu 1938, w numerze „Wiadomości Literackich” poświęconym Warszawie ukazuje się reportaż Marii Kuncewiczowej, pisarki już wybitnej, pełen literackich finezji. Między tymi dwoma tekstami dokonał się proces rozwoju polskiej sztuki reporterskiej. Gdy w latach dwudziestych niemal jej nie było, w latach trzydziestych aż kipiała impetem twórczym, była pyszna i bogata<sup>1</sup>.

Literatura przedmiotu, jaką zdążył obrosnąć ten młody gatunek, jest dziś w samym tylko języku polskim na tyle obszerna, że nie sposób się do niej ustosunkować w rozdziale omawiającym tylko wybrane aspekty zjawiska. Nie byłoby to zresztą szczególnie użyteczne. Podkreślić trzeba za to, iż zarówno twórcy cytowanej antologii, jak

<sup>1</sup> K. Koźniewski, *Reportaż z siedmiu i pół tysiąca dni*. W: *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej. Antologia reportażu międzywojennego*. Wybór i opr. E. Sabelanka i K. Koźniewski. Warszawa 1983, s. 21.

i np. Zygmunt Ziątek w poświęconym reportażowi artykule w kompendium *Literatura polska 1918–1975*<sup>2</sup>, zwracają uwagę na udział kobiet-pisarek w kształtowaniu „uszlachetnionej” wersji tej formy piśmiennictwa. To im – twierdzi Ziątek – zawdzięczać należy, że ów rodzaj dziennikarstwa nabrał cech twórczości literackiej: tak jest do dzisiaj i tylko dlatego atrakcyjność reportażu nie maleje.

Istotnie, najciekawsze przykłady tekstów reportażowych z tamtej epoki wyszły spod piór literatów i raz po raz można mieć kłopoty z określeniem, co jeszcze jest robotą reporterską, a co już prozą artystyczną. Trudności te wzrastają, gdy bierze się pod uwagę kontekst literatury autobiograficznej, zwłaszcza zaś popularnych wówczas cyklów prozatorskich o takim charakterze (na przykład *Ściany świata* Zofii Nałkowskiej bywają klasyfikowane jako zbiór opowiadań). Zapewne z przyczyny podobnych wątpliwości Maria Kuncewiczowa zdecydowała, że tak istotne w jej twórczości gatunkowe hybrydy reportażowo-podróżniczo-autobiograficzno-eseistyczne zwać będzie po swojemu, od tytułu jeden z książek – „dylizansami”, w odróżnieniu od fabularnej fikcji, czyli „romansów”. W rozdziale poświęconym prozie Heleny Boguszewskiej pokazałam między innymi, jak w *Świecie po niewidomemu* – debiutanckiej książce, będącej cyklem reportaży z zakładu dla ociemniałych dzieci w Laskach – kształtują się podstawy pisarskiego warsztatu tej autorki. Znamienne zresztą, że podobnie jak opowiadania, nowele czy proza autobiograficzna, również i reportaż chętnie układa się w cykle, w których poszczególne utwory spaja jakaś nadrzędna idea, temat, rzadziej zasada kompozycyjna. Zbiorami o charakterze cyklu były także – poza już wspomnianymi *Ścianami świata* Nałkowskiej i *Dylizansem warszawskim* Kuncewiczowej – dwie głośne książki Wandy Melcer: *Czarny Łód – Warszawa* oraz *Kochanek zamordowanych dziewcząt*, a także Ireny Krzywickiej *Sąd idzie*. Powieścią-reportażem nazwała w podtytule Wanda Wasilewska *Oblicze dnia*, nadużywając wszelako modnego terminu, gdyż okres międzywojenny nie wykształcił tak obszernej formy

<sup>2</sup> Z. Ziątek, *Narodziny współczesnego reportażu*. W zbiorze: *Literatura polska 1918–1975*. T. 2. Pod. red. A. Brodzkiej i S. Żółkiewskiego. Warszawa 1993, s. 705–706.

reportażowej, jak ta, z którą współcześnie oswoiła nas twórczość Hanny Krall czy Ryszarda Kapuścińskiego.

Reportaż żeruje więc na prozie artystycznej, ale i proza żeruje na reportażu<sup>3</sup>. Choć słuszniej tu będzie mówić o symbiozie, gdyż współdziałanie jest dla obu stron korzystne. Postrzegany początkowo tylko jako „faktomontaż”, gatunek reportażowy szybko skłonił się ku publicystyce, zwłaszcza społecznej i politycznej, tym się od niej korzystnie odróżniając, iż nader rzadko jego autorzy decydowali się na wyrażenie swych poglądów w formie bezpośredniej. Tym bardziej jednak nadawał się na narzędzie perswazji ideologicznej: nic więc dziwnego, że stał się sztandarowy dla pism i pisarzy lewicowych. I tak w Dwudziestoleciu mamy w zasadzie do czynienia z dwiema wielkimi szkołami reportażu: lewicową i liberalną; tę ostatnią stworzyły „Wiadomości Literackie” znakomicie i przez wiele lat prowadzonym działem, w którym miały swój pierwodruk najlepsze i najgłośniejsze, a często kontrowersyjne teksty reportażowe tamtych czasów. Program Zespołu Literackiego „Przedmieście”, w którym wybrane elementy poetyki reportażu urosły do rangi obowiązującej doktryny artystycznej na równi z postulatem naturalistycznej obserwacji, nie miał w istocie na celu promowania literatury „czystego faktu”, gdyż przedmieścianom chodziło tyleż o prawdę, co o artyzm. Na pewno jednak i oni mieli udział w podtrzymywaniu dobrej passy reportażu literackiego.

Jak widać, status gatunku był niejednoznaczny. Dostrzegli to prędko ówczesni krytycy i podjęli próby uchwycenia jego specyfiki. Znamienne, że byli to niemal wyłącznie młodzi. I tak, za najważniejsze teksty dwudziestolecia międzywojennego poświęcone zagadnieniom związanym z reportażem trzeba uznać artykuły: *Reportaż jako rodzaj literacki* Aleksandra Wata (1930), *O reportażu* Ignacego Fika (1934) oraz *Estetykę literackiego reportażu* Konstantego Troczyńskiego (1934). Nim przejdziemy do właściwego tematu, warto się zapoznać z ich treścią.

<sup>3</sup> O „wchłanianiu” reportażu przez prozę środowiskową por. K. Jakowska, *Międzywojenna powieść perswazyjna*. Warszawa 1992, s. 64–68.

## 2. REPORTAŻ WEDŁUG WATA: NARZĘDZIE WALKI KLASOWEJ

Siądmy numer „Miesięcznika Literackiego” – pierwszy ukazał się w grudniu 1929 roku – rozpoczął się takim oto *exposé* naczelnego redaktora:

Mając na względzie doniosłość i użyteczność reportażu jako rodzaju literackiego w obecnym układzie sił społecznych, redakcja „Miesięcznika Literackiego” rozpisuje KONKURS NA REPORTAŻ<sup>4</sup>.

– po którym omówione zostały warunki rzezonego konkursu, o tyle dla nas interesujące, że odzwierciedlony w nich został stan świadomości twórców i czytelników tego gatunku. Aby ułatwić zadanie potencjalnym uczestnikom, wyliczono tu pięć typów reportażu, w których miałyby się mieścić nadsyłane prace:

- reportaż wytwórczy zawierający „prawdziwy opis fabryki, gałęzi przemysłu czy czynności zawodowych”;
- reportaż masowy omawiający „strajk, wiec czy inne zjawisko porządku masowego”;
- reportaż obyczajowy kładący szczególny nacisk na dokumentowanie patologii społecznych;
- reportaż podróźniczy lub terytorialny opisujący „podróż, kraj, miasto, wieś, ulice czy kompleks domów w przekroju socjalno-politycznym, ekonomicznym, obyczajowym”;
- reportaż typologiczny „dający opis poszczególnych jednostek typowych dla danej klasy, warstwy czy ruchu”.

Termin nadsyłania prac konkursowych ustalono na połowę września 1930 roku i choć ze względu na dużą ilość zgłaszanych materiałów trzeba go było nieco wydłużyć, to już od tego momentu łamy miesięcznika zapełniają się monotonnymi, bezbarwnie i schematycznie napisanymi sprawozdaniami o powtarzającej się tematyce: ciężkie warunki pracy w fabrykach, niedostatek i nędza, różne przejawy robotniczej solidarności i samoorganizacji, osiągnięcia produ-

<sup>4</sup> „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 7.

kcyjne. I choć komunistyczny „Miesięcznik” ostatecznie upadł z przyczyn politycznych, to można podejrzewać, że ów zalew nudnych tekstów i tak skróciłby mu znacząco żywot.

Powyższa typologia jest jednocześnie zarysem lewicowej teorii reportażu; jej autor i *spiritus movens* idei konkursu, Aleksander Wat, przedstawia następnie we wspomnianym artykule o reportażu jako rodzaju literackim ideologiczną wykładnię reguł gatunkowych. Dys-tansując się wobec „lefowskiej” koncepcji literatury faktu, wykluczającej w zasadzie wszelką obróbkę artystyczną tekstu, podkreśla, iż chodzi mu o taką literaturę, w której „wymysł” i „elementy wyobrażeniowe” (na przykład metafora) odgrywają tylko rolę pomocniczą.

Reportaż dzisiejszy – pisze Wat – zasadza się nie na impresji, lecz dokładnej obserwacji i wywiadzie. [...] Nie znaczy to, aby rezygnował ze wszelkich środków formalnych. [...] Reportaż jest najbardziej zracjonalizowanym rodzajem literackim. Jest w nim bezpośrednia bliskość między intencją a wykonaniem, między klasowym nastawieniem autora a doborem, naświetlaniem i montażem obserwacji [...]. Dlatego reportaż jest tak doniosły dla klasy rewolucyjnej<sup>5</sup>.

Dzieje reportażu w dwudziestoleciu międzywojennym zdeterminowane zostały dwoma podkreślonymi tu przez Wata czynnikami: literackością i klasowością. W dalszych częściach rozdziału spróbuję pokazać, że współdziałał z nimi jeszcze czynnik trzeci – pleć.

### 3. REPORTAŻ WEDŁUG FIKA: NARZĘDZIE MANIPULACJI

Artykułem *O reportażu* Ignacy Fik zadebiutował jako krytyk literacki w roku 1934 na łamach „Gazety Artystów”. Inaczej niż Wat, nie widział on w tym gatunku samodzielnej formy literackiej, zdolnej do współistnienia i do konkurowania z formami *stricte* artystyczny-

<sup>5</sup> A. Wat, *Reportaż jako rodzaj literacki*. „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 7, s. 332–333.

mi, lecz sens jego istnienia sprowadzał do służebności wobec celów pozaartystycznych: ideologicznych, politycznych, praktycznych.

Reportaż pisany *tylko dla celów literackich* jest nieporozumieniem albo zwyrodnieniem lub wreszcie oszustwem<sup>6</sup> – twierdził.

Już Wat spostrzegł, że same fakty nie są czymś jednoznacznym; o ich wymowie ostatecznej decyduje „klasowa psychoideologia” opisującego je autora. Fik tę właśnie cechę reportażu wyostrzył, by ostatecznie podważyć jego postępowy charakter. Skupił się bowiem na charakterystyce reportażu określonego przezeń mianem „mieszczkańskiego”, którego ostoją w latach trzydziestych stały się „Wiadomości Literackie”. Od 1932 roku prowadziły one stały dział reportażowy, w którym szczególnym powodzeniem cieszyła się problematyka obyczajowa o posmaku sensacji. W pierwszych trzech latach istnienia działu pojawiły się tu teksty o głośnych procesach kryminalnych i politycznych, w tym o procesie Gorgonowej, o życiu ludzi z marginesu społecznego – prostytutek, sutenerów, pospolitych bandytów, o skandalicznych metodach wychowawczych stosowanych w szkole siostr niepokalanek, o egzekucji szpiegów, o przytułku dla bezdomnych kobiet, o zakładzie dla umyślowo chorych w Tworkach, o zakładzie dla dzieci psychopatycznych i spóźnionych w rozwoju, a także o zakładzie dla podrzutek i o znachorach; raz jeden, w miejscu reportażu Mariana Czuchnowskiego, znalazła się biała plama – rezultat interwencji cenzury. Szczególną poczytność zdobył sobie cykl reportażu Wandy Melcer opisujący życie i obyczaje warszawskiej społeczności ortodoksyjnych Żydów. Ponadto zamieszczano relacje z podróży, najchętniej – ale nie tylko – zagranicznych (Niemcy, Rosja Sowiecka, Włochy), te jednak pojawiały się zwykle w dziale „Listy z...”. Właśnie w reportażu obyczajowym, ukazującym najciemniejsze strony ówczesnej rzeczywistości, wyspecjalizowały się kobiety: Wanda Melcer, Irena Krzywicka, Helena Boguszevska, Pola Gojawiczyńska, Ewa Szelburg-Zarembina. Z rzadka tylko dotrzymywali im pola Paweł Hulka-Laskowski, Henryk Rubinraut i Michał Choromański.

<sup>6</sup> I. Fik, *O reportażu*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opr. i wstęp A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 7.

O reportażu „Wiadomości Literackich” Ignacy Fik ma jak najgorsze zdanie. Widzi w nim głównie swojego rodzaju zastępnik literatury sensacyjnej, „lektury-narkotyku”, tym bardziej niebezpieczny, że pod pozorem obiektywizmu i prawdy maskujący swój brukowy w istocie charakter. Czytelnikom tekst taki pozwala na przeżywanie łatwych, a zachowujących pozór „postępowości” emocji: oburzenia, rozczarowania, współczucia.

Czasem [...] sprowokuje mizerną składkę na Wojtusia, który chorej matce nosił herbatę w kałamarnu [...], czasem uczyni sławną Annę, która obcięła warkocz, by sprzedać go, kupić chleba na obiad [...], czasem zrobi reklamę lekarzowi od chorób wenerycznych [...], czasem zorientuje pana dyrektora, że akurat czas zacząć być ostrożniejszym przy pewnych niedokładnościach<sup>7</sup>.

Zdaje się, że to właśnie między innymi Fikowi odpowiedziała Irena Krzywicka artykułem *Jakże nieczysta literatura*, którym zamknęła cykl swoich reportaży sądowych<sup>8</sup>. Przywołałszy autorytet André Gide’a, kolekcjonera i dokumentatora takich kryminalistycznych osobliwości, jak „zagadkowe samobójstwa” i „niepojęte zbrodnie”, w upodobaniu do tej tematyki dostrzegła przejaw fascynacji „dziwnością świata”. Katastrofalne, patologiczne zdarzenie jest dla niej największą kondensacją niepojętej tajemnicy życia, a zgłębianie jego okoliczności daje wgląd w takie mechanizmy stosunków międzyludzkich, które na co dzień pozostają niewidoczne. Podobne wyobrażenie o istocie zbrodni posiadała Zofia Nałkowska – i ona widziała w niej zdarzenie, które w przedziwny sposób oświetla zagadkę ludzkiej osobowości oraz koleje jednostkowych losów. Należy przypuszczać, iż mamy tu do czynienia ze spuścizną po romantycznej wizji złooczyńcy – takiej, jaką utrwalił Thomas De Quincey w słynnym esej *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych* (1827).

Zdaniem Fika, żaden rodzaj literacki nie nadaje się tak dobrze do przedstawienia nieprawdy, jak właśnie reportaż, a to z tego względu, iż zachowując pozór autentyczności i obiektywizmu, w istocie stwa-

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> I. Krzywicka, *Jakże nieczysta literatura*. W: *Sąd idzie*. Warszawa 1935.

rza możliwości manipulowania faktami za pomocą takich operacji, jak selekcja i przemilczenie. Uderzającą trafność tej uwagi ironicznie komentują losy gatunku, który w rękach totalitarnych ideologów stał się jednym z najsilniej oddziałujących środków propagandowych. „Reportaż lewicowy” przegrał z kretesem pojedynkę z „reportażem mieszczańskim”.

#### 4. REPORTAŻ WEDŁUG TROCZYŃSKIEGO: RYZIKO METAFIZYCZNE

Starając się jak najgłębiej wniknąć w istotę reportażu, Konstanty Troczyński chyba przecenił jego możliwości, a przynajmniej te, które gatunek ów ujawnił w dwudziestoleciu międzywojennym. Mimo bowiem obfitej produkcji reportażowej, mimo indywidualności autorskich, mimo Wańkowicza i Pruszyńskiego – trudno tu mówić o autentycznie wybitnych osiągnięciach, o wielkiej literaturze reportażowej wykraczającej poza doraźną użytkowość. Prawdziwą wartość ponadczasową zyskał ten rodzaj pisarstwa dopiero w niektórych nam współczesnych realizacjach, a i to nie nazbyt często; w Polsce ów poziom osiągnęli być może Hanna Krall, Ryszard Kapuściński, Agata Tuszyńska.

Troczyński – bardziej teoretyk niż krytyk literatury – koncentruje swoje rozważania wokół relacji między literaturą faktu a „tak zwaną” sztuką realistyczną oraz wokół charakterystyki nowego stylu literackiego związanego z twórczością reportażową. Estetyka literackiego reportażu jest w jego pojęciu świadomym przeciwstawieniem się zasadom literackiego realizmu<sup>9</sup>. Ten ostatni – mówiąc słowami autora artykułu – podporządkowuje elementy rzeczywistości elementom artystycznym. Rzeczywistość i fikcja współistnieją tu w obrębie sztucznej konstrukcji, której celem ostatecznym jest prawdopodobieństwo, nie zaś autentyzm. Dzieło sztuki realistycznej oglądane z perspektywy literatury faktu ujawnia

<sup>9</sup> K. Troczyński, *Estetyka literackiego reportażu*. W: *Od formizmu do moralizmu*. Poznań 1935, s. 33–41 [pierwodruk w „Pionie” 1934, nr 20].

swój subiektywizm, konwencjonalność i wewnętrzną niekonsekwencję polegającą na tym, iż wprowadzenie do utworu literackiego „waloru rzeczywistego” niszczy postawę estetyczną, zastępując ją odbiorem „na serio”. W tej części szkicu Troczyńskiego teoria reportażu jest w istocie krytyką realizmu.

Przechodząc do programu estetycznego literatury reportażowej, Troczyński zwraca uwagę na jego swoisty minimalizm: główna dyrektywa ogranicza się do wykluczenia fikcji jako tematu oraz skierowania uwagi autora na otaczające go środowisko. Centralną kategorią jest tu czas. O ile powieść tradycyjna zyskuje wymowę uniwersalną dzięki stosowaniu wielkich skrótów, kondensacji poetyckich, metafor i symboli, czyli środków nader odległych od autentycznego żywiołu czasu, o tyle reportaż, skupiając się na codzienności, operując sprawozdaniem, streszczeniem, referowaniem, zestawieniem faktów, „chwytą jak gdyby cień czasu” i tym samym zbliża się do tajemnicy bytu. Rozumowanie Troczyńskiego zbliża się tu do intuicji Ireny Krzywickiej i nawet werbalnie przybiera kształt nieco zbliżony, tyle że bardziej monumentalny:

Dziwność fantastyczna rzeczywistości, nieodparta logika następstwa faktów, narastających bez końca stosunków, przyczyn i skutków, niemożność wyjścia poza rzeczywistość, kruchość i wątrość zracjonalizowanego wycinka życia wobec chaotyczności przeżywanej kosmosu, przerażająca perspektywa wzajemnie się w przeszłość i w przyszłość warunkujących faktów, nieodwołalność przeszłości, poczucie wszechzagrożenia przez narastający w nieskończoność strumień bezwolnych wrażeń, oto próbki sensacji, które tkwią u podstaw współczesnego reportażu<sup>10</sup>.

Taki reportaż Troczyński nazywa „ryzykownym rekonesansem” w tajemnicę bytu i podkreśla, iż niesie on autorowi metafizyczne niebezpieczeństwo „zatracania poczucia własnej jedności” w obliczu dziejącego się chaosu. Trudno się oprzeć wrażeniu, że przytoczone uwagi źle współbrzmiały z taką postacią reportażu, do jakiej przyzwyczaiły nas dzieje gatunku. Chciałoby się je raczej odnieść do wielkiej literatury egzystencjalnej, do powieści-paraboli i powieści-metafor. W każdym razie pobrzmiwają w nich ewentualne tony katastrofi-

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 41.

czne – ślady nastroju, który do połowy lat trzydziestych zdążył już na dobre zagościć także i w naszej części Europy. Zwróćmy uwagę, że dzieje polskiego reportażu po roku 1945 wykazują ciekawą paralelność wobec drogi, jaką gatunek ów przebył w Dwudziestoleciu, a przemiany, jakim podlegał w PRL, są bodaj jeszcze bardziej wyraziste niż w tamtej epoce. Najpierw traktowany jako niezawodne narzędzie propagandy socjalistycznej, w okresie popaździernikowym wszedł w fazę rewizjonistyczną i publicystyczną, by od jakiegoś czasu sięgać w rejony metafizyki. O tej ostatniej przygodzie współczesnego reportażu tak oto wypowiada się jego wybitna przedstawicielka, Hanna Krall:

Krytycy, historycy literatury nie szukają [...] znaczeń w literaturze faktu. Uważają opisane tam zdarzenia za jednorazowe. Fakty znaczą tyle, ile znaczą. Z wielką powagą traktują literaturę piękną, w której doszukują się symboli i metafor. Nie rozumiem, dlaczego bardziej znaczący czy nośny jest dla nich los wymyślony niż autentyczny, fikcyjne, a nie prawdziwe zdarzenia. W tym, co opisuje literatura faktu, nie szuka się żadnych związków przyczynowych, a mnie się wydaje, że to ona jest głównym źródłem poznania, że to w miejscach zetknięć zdarzeń, ludzi, faktów najwyraźniej przejawia się – nie chcę używać wielkich słów – Opatrzność, Bóg, Wielki Scenarzysta [...]. Coraz częściej mam poczucie, że historie, które opisuję, zostały przez kogoś starannie ułożone, spuentowane. Ja staram się je tylko wytropić. [...] Mam poczucie, że coś zostaje mi powierzone. Zostaje odsłonięta przede mną tajemnica – rąbek, ułameczek, mikron tajemnicy. To budzi lęk. Doznaje jednocześnie dziwnego uczucia zachwyty i strachu [...]. Reportaż to dla mnie droga do Boga<sup>11</sup>.

W dwudziestoleciu międzywojennym był zatem reportaż zjawiskiem tyleż nowym, co emocjonującym. Budził kontrowersje; przypadkowy uczestnik przeprowadzonej przez „Wiadomości Literackie” ankiety na temat „Społeczeństwo a medycyna” mówił wręcz ze złością o „szarańczy reportażu”<sup>12</sup>, a Włodzimierz Pietrzak, jakże nieopatrnie, widział w nim przejawy mody „hałaśliwej, lecz krótko-

<sup>11</sup> *Dramaturgia uczuć*. Z Hanną Krall rozmawia Katarzyna Bielas. „Magazyn Gazety Wyborczej” 1997, nr 24 (223).

<sup>12</sup> Doc. dr Władysław Sterling, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 42.

trwałej”, podyktowanej kryzysem prozy, zwłaszcza zaś powieści realistycznej:

[...] rewolucja reportażu – pisał – podjęta była w imię literackiego lumpenproletariatu i tym więcej się udać nie mogła, o ile byli rozsądni, którzy dziecka nie chcieli wylać razem z kąpielą. Reportaż mógł wnosić tendencje, ale nie potrafił wniesić problematyki. Spełniał funkcję dagerotypu, a jak wiadomo, malarstwo nie straciło nic na powstaniu fotografii. Reportaż dawał tylko troskliwy opis, tylko wypracowanie, którego hasłem była wierność kopisty. Jeśli był zdolny do przekazania tendencji, do rozdziału światła i cienia, nie był zdolny do niczego więcej<sup>13</sup>.

Pod pewnymi względami skłonna jestem przyznać mu rację. Reportaż przegrywa z literaturą, jeśli pozostaje reportażem, czyli montażem faktów. Może natomiast z nią konkurować, ba, nawet zyskiwać przewagę, jeśli z umiarem zastosuje jej własne chwytły artystyczne. Dlatego właśnie interesować mnie tu będą wyłącznie reportaże noszące znamiona artyzmu, i dlatego nazwę je prozą reportażową. Świat ukazany w tej prozie jawi się jako mroczny i spowrotniały.

## 5. W WIĘZIENIU

Więzienna cela bywa kresem wędrówki reportażowych bohaterów. Tam odwiedzają ich pisarki, by potem opowiadać Polsce ich żywoty i opisywać egzystencję za kratami. W roku 1924 Zofia Nałkowska, wówczas żona Jana „Jura” Gorzechowskiego, który od dwóch lat sprawował funkcję dowódcy Żandarmerii Wojskowej na Kresach, rozpoczyna regularne odwiedziny w więzieniu grodzieńskim. Z inicjatywy Stefanii Sempołowskiej udało się bowiem założyć w Grodnie oddział Towarzystwa Opieki nad Więźniami, w którym pisarka bardzo aktywnie działała jako kurator. To, co zobaczyła i czego się dowiedziała, spisała najpierw w dzienniku (osobna wkładka

<sup>13</sup> W. Pietrzak, *Diagnozy*. W: *Rachunek z dwudziestoleciem*. Przedm. Z. Lichniak. Warszawa 1972, s. 101–102.

z zapiskami od 29 VI 1924 do 5 II 1926 roku), a później w cyklu opowiadań-reportaży *Ściany świata* (1931, pisane w latach 1926–1930). W przeciwieństwie do Marii Dąbrowskiej, autorka *Granicy* czyniła wyraźny rozdział między twórczością a diarystyką i tylko sporadycznie – jak w tym właśnie przypadku – eksploatowała dziennik dla celów literackich. Dzięki temu możemy dziś oglądać, jak z prostego zapisu faktów i emocji powstawał utwór.

Pracując nad *Ścianami świata*, Nałkowska zapewne nie wiedziała, że pisze reportaże albo przynajmniej coś, co będzie miało z nimi wiele wspólnego. Klimat tej prozy jest taki sam, jak w *Charakterach* (1922), w *Domu nad łąkami* (1925), wreszcie w *Choucas* (1927) – wyrażający z zaskoczenia nad fenomenem osobowości człowieka (a czasem zwierzęcia), nad powikłaniami ludzkich losów i międzyludzkimi zależnościami, silnie autobiograficzny i osobisty. To wszystko pisze kobieta o niezwykle wykształconym darze obserwacji, umiejąca wejrzeć w psychikę innych i czerpiąca z tego głęboką samowiedzę. Z wielu względów lata dwudzieste należy uznać za najważniejsze dla Nałkowskiej-pisarki; doświadczenia życiowe i intelektualne, jakie stały się wówczas jej udziałem, ostatecznie sprecyzowały obszar jej zainteresowań i rodzaj wrażliwości.

W bibliografiach, podręcznikach i opracowaniach *Ściany świata* figurują przeważnie jako opowiadania albo nowele. Hanna Kirchner określa je jako „tom nowel więziennych”, ale zwraca uwagę na ich reportażową tonację<sup>14</sup>. Co do mnie, sądzę, że pojawienie się tej książki, istotnie gatunkowo bardzo hybrydycznej, mogło mieć niemały wpływ na prawdziwą eksplozję zainteresowania tematyką więzienną-sądową, jaką obserwujemy w literaturze reportażowej począwszy od roku 1932; pod koniec tej dekady zainteresowanie owo wygasa, ze zrozumiałych względów ustępując miejsca problematyce politycznej.

Powiedzmy tak: utwory składające się na ten cykl są niejednorodne, niektóre bardziej skłaniają się ku literaturze pięknej, inne – ku reportażowi. Książka wyraźnie „przełamuje się” w połowie; rozpoczynają ją trzy bezspornie „literackie” opowiadania – *Rodzina Marcji*,

---

<sup>14</sup> Przypisy do: Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*. T. 3. Opr. wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 1980, s. 133, 144.

*Zależności, Krzyk niesłyszany* – potwierdzające tezę o ważnej roli *Ścian świata* w dorobku pisarki. W skondensowanej formie znajdziemy w nich wiele wątków i epizodów zapowiadających główne dzieła Nałkowskiej z lat trzydziestych i czterdziestych. *Rodzina Marcji*, chronologicznie najwcześniejsza, bo rozgrywająca się na tle wydarzeń roku 1918, opowiada o klanie rodzinnym prostych ludzi i jest pod tym względem wyraźną prefiguracją *Niecierpliwych* – powieści o rodzinie i patologjach „rodzinności”. Tytułowa Marcja, wiejska krasawica wzięta na służbę do miasta i tu popadająca w obłęd, jest zwornikiem oraz centralną postacią utworu, w którym tematyka więzienna pojawia się dopiero pod koniec i niejako na marginesie, w związku z postacią Michała, wuja i zarazem naturalnego ojca Marcji. Niesłusznie podejrzany o kradzież, został on zaaresztowany i osadzony na trzy miesiące w więzieniu, gdzie, katowany podczas śledztwa, stracił zdrowie i wkrótce po wyjściu na wolność zmarł.

*Rodzina Marcji* posiada wszelkie znamiona literackiego warsztatu Nałkowskiej: aforystyczność stylu, uobecnioną narratorkę, która przejawia wobec swoich bohaterów tyleż zaangażowania emocjonalnego, co intelektualnego dystansu, psychologizujące opisy zachowań ludzi i zwierząt. Podobnie jest w *Zależnościach*, gdzie z kolei napotykamy wątek trójkąta małżeńskiego uwieńczony zbrodniczym finałem – oto niejaki Opolicki, żyjący w harmonijnym stadle pod jednym dachem z żoną i kochanką, w niejasnych okolicznościach morduje tę pierwszą. W galerii charakterów przedstawionych przez Nałkowską ilustruje on – jak Omski z *Romansu Teresy Hennert* czy Ilecki z *Dnia jego powrotu* – typ urodzonego zbrodniarza miotanego jakąś nieposkromioną potrzebą agresji, na co dzień zwykłego i nawet przyjemnego. Jego historia przeplata się z losami innych złoczyńców osadzonych w tym samym, co on, więzieniu. To właśnie w tym utworze wypowiedź narratorka słowa bodaj najważniejsze dla zrozumienia *Ścian świata* – i nie tylko.

Odkąd zaczęłam bywać w więzieniu, odtąd i świat ludzi wolnych wydaje mi się już inny.

Patrzę na nich jak gdyby pod kątem więzienia, w płaszczyźnie możliwego przestępstwa. I tak często wydają mi się podobni do zbrodniarzy<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Z. Nałkowska, *Opowiadania*. T. 3. Warszawa 1989, s. 124–125.

W centrum cyklu znajduje się tekst zatytułowany *Złoczyńcy*. Od tej chwili relacja książkowa pokrywa się z faktami odnotowanymi w dzienniku – wkraczamy w świat więzienia grodzieńskiego i zdarzeń z nim związanych. Otwiera się przed nami galeria przestępczych typów – od patologicznych morderców, poprzez pospolitych bandytów, drobnych złodziei aż do więźniów politycznych. Przypomnijmy – miejscem akcji są Kresy, gdzie świeża władza II Rzeczypospolitej nie przebiera w środkach, by umocnić swój autorytet. Ta część cyklu mogłaby nosić odrębny tytuł: „Okropności więzienia” – tyle tu ludzkiej nędzy, cierpienia i wynaturzeń. W *Ścianach świata* – a także w pochodzącej z tego samego okresu „powieści międzynarodowej” *Choucas* – Nałkowska po raz pierwszy odnajduje ton, który przyniesie jej sławę jako autorce *Medalionów*: rzeczowe sprawozdanie z wstrząsających faktów.

Tu jeszcze nie trzyma się go konsekwentnie, za wcześnie na to, a i fakty, choć potworne, nie przerastają możliwości zrozumienia. Zdarza się więc i literacki retusz, i autobiograficzna dygresja. I oczywiście aforyzm; na przykład w *Złoczyńcach* natknijemy się na objaśnienie tytułowej formuły „ściany świata”:

Kiedyś myślałam, jakie to dziwne, że przez każde miejsce ziemi przechodzi południk, który ją dzieli na dwie połowy. Teraz równie dziwnym wydawało mi się to rozłamujące rzeczywistość, głębokie pęknięcie, śmiertelna ryna – bez nadziei, bez możliwości, aby było inaczej. Bo na każdym miejscu ziemi i o każdej chwili jesteśmy po jednej, albo po drugiej stronie tej linii, która na dwoje rozłamuje świat i która przechodzi przez każdy dom<sup>16</sup>.

Z tego zdziwienia – między innymi – zrodzi się później pomysł *Granicy*. Tymczasem narratorka odwiedza więźniów w szpitalu, w celach, spotyka się z ich rodzinami, kosztuje więziennej zupy, opisuje skrajnie żałosne i urągające człowieczeństwu warunki bytowe, w jakich przebywają skazani i oczekujący na procesy aresztanci, zda je sprawę z wydarzeń, które ich tu zawiodły. Jako przedstawicielka Towarzystwa Opieki nad Więźniami ma za zadanie ulżyć ich losowi, nie czyniąc różnicy między wielokrotnym mordercą z wyrokiem

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 158.

śmierci i prostą kobieciną, która pod zarzutem drobnej kradzieży spędza za kratkami parę tygodni. Dzięki niej ktoś otrzyma świeże jajko, a ktoś inny decyzje o przyspieszeniu procesu. Osobny rozdział zostaje poświęcony kobietom w więzieniu. Spośród nich wyróżnia się Łowska – słynna zbrodniarka, która wespół ze swym drugim mężem z zimną krwią i z najtrzywnialszych motywów pozbawiła życia kilkadziesiąt ofiar. Poznajemy makabryczne szczegóły działalności tej pary, a także przebieg procesu sądowego, który stał się publiczną sensacją. Sparaliżowana Łowska leży w osobnej celi, pilnie strzeżona, by do czasu wykonania wyroku śmierci uniemożliwić jej kolejne próby samobójcze. „Szło o to, żeby żyła do końca” – wyjaśni zwięźle narratorka. „Szło już tylko o to, żeby [...] tak czy inaczej umarła” – powtórzy niemal słowo w słowo w *Medalionach*, w opowiadaniu *Przy torze kolejowym*<sup>17</sup>.

Czytając tę historię, nie sposób nie pamiętać wstrząsającego opowiadania-wspomnienia Ewy Szelburg-Zarembiny pt. *Feliks Gdul* ze zbioru *Krzyże z papieru* (1934). Tytułowy bohater, żołnierz skazany przez sąd polowy w czasie I wojny światowej na karę śmierci, ciężko chory przebywa w szpitalu wojskowym, otoczony najtroskliwszą opieką medyczną i pielęgniarstwa, by dotrwał do egzekucji. Przerazającą wymowę ma ten utwór, w którym czułe słówka siostry-pielęgniarki i gorączkowe zabiegi lekarzy chirurgów wiodą nas do odkrycia, czemu to wszystko ma służyć. Szczęśliwie Gdul umiera na zakażenie:

[...] z głową na miękkiej poduszce z pierza, z odleżałymi pośladkami na dobroczynnej poduszce z gumi. Zresztą w bezprzytomności<sup>18</sup>.

Więzienie grodzieńskie nie było w okresie międzywojnia jedynym, które zostało przez ludzi pióra spenetrowane od wewnątrz. Szokującą relację z celi śmierci w więzieniu w Baranowiczach oraz ze stracenia oskarżonych o szpiegostwo kolejarzy białoruskich przekazał czytelnikom „Wiadomości Literackich” Mikołaj Mironowicz<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 186; s. 226.

<sup>18</sup> E. Szelburg-Zarembina, *Opowiadania wybrane*. Warszawa 1967, s. 45.

<sup>19</sup> „Wiadomości Literackie” 1933, nr 4.

(sam osadzony w tymże więzieniu za udział w pojedynku); szokującą nie ze względu na drastyczność szczegółów, lecz znów przez zestawienie trywialności z koszmarem egzekucji. „O czym mówiło siedmiu w nocy przed egzekucją...” – taki tytuł mógłby nosić ten reportaż. Od podszewki poznał życie w więzieniu świętokrzyskim Sergiusz Piasecki. Ewa Szelburg-Zarembina spędziła w nowoczesnym, pokazowym zakładzie penitencjarnym *Dwie godziny z minutami*<sup>20</sup>.

Nim jednak bohaterowie reportaży znaleźli się w więziennych celach, musieli przejść przez maszynę sądową.

## 6. W SĄDZIE

W międzywojennych pitavalach wyróżniają się dwa głośne procesy kryminalne – bulwersująca sprawa występnego jasnogórskiego paulina, ojca Macocha, oskarżonego o zamordowanie własnego brata, oraz sprawa Rity Gorgonowej. Przypomnijmy pokrótce, czego dotyczyła ta ostatnia. Emilia Małgorzata Gorgonowa, z pochodzenia, jak pisano w owym czasie, Dalmatynka, czyli urodzona w Chorwacji, zamężna z Erwinem Gorgonem, porucznikiem armii austriackiej, po rozpadzie małżeństwa znalazła się bez środków do życia we Lwowie, gdzie poznała wziętego architekta Henryka Zarembę i zgodziła się zostać opiekunką jego dzieci. Miała wówczas lat 23, jej chlebodawca – 41. Żona Zaremby przebywała w zakładzie dla obłąkanych bez widoków na to, że kiedykolwiek stamtąd wyjdzie. Jego dzieci – młodszy Staś i starsza Elżunia, zwana Lusią – dobrze przyjęły młodą kobietę i wszystko układało się jak najlepiej, dopóki między Gorgonową i Zarembą nie nawiązał się romans. Dotychczasowa opiekunka zaczęła – bezpodstawnie – występować jako żona architekta i od tej chwili między nią a dorastającą Lusią narastał konflikt. Zresztą uczucia Zaremby po jakimś czasie wyraźnie się ochłodziły i sytuacja Gorgonowej w jego domu stawała się coraz kłopotliwsza.

<sup>20</sup> E. Szelburg-Zarembina, *op. cit.*

W sylwestrową noc 1931 roku Lusja w tajemniczych okolicznościach została zamordowana. Wiele poszlak – lecz tylko poszlak – wskazywało na Gorgonową jako sprawczynię zabójstwa. Wkrótce przed sądem okręgowym we Lwowie rozpoczął się proces, w wyniku którego skazano oskarżoną na karę śmierci przez powieszenie. Wyrok nie został wykonany między innymi dlatego, że Gorgonowa była wówczas w ciąży, zaś Sąd Najwyższy zarządził ponowne rozpatrzenie sprawy. Druga część procesu miała miejsce w Krakowie wiosną 1933 roku i zakończyła się wyrokiem ośmiu lat więzienia. Ostatecznie Rita Gorgon wyszła na wolność 3 września 1939 roku na mocy ustawy amnestyjnej wydanej po wybuchu wojny. Dalsze jej losy nie są znane<sup>21</sup>.

Pytanie, czy naprawdę była winna okropnej zbrodni, do dziś pozostaje bez odpowiedzi. Jak pisze współczesny nam dziennikarz, jej proces:

[...] skłócił rodziny, przesłonił wydarzenia polityczne, wywołał zbiorową psychozę. Tworzono o nim wiersze i pieśni, napisano pracę magisterską, studium naukowe i jeden dramat<sup>22</sup>.

Rzecz w tym, iż prasa oraz opinia publiczna osądziły Gorgonową niemal w momencie ujawnienia zbrodni. Gazety – zwłaszcza popularny „Ikac” („Ilustrowany Kurier Codzienny”) – od pierwszej chwili zamieszczały sensacyjne i mijające się z prawdą sprawozdania, rozpętując istną nagonkę, która o mało nie doprowadziła do zlinczowania podejrzanej. Jednak sam proces obfitował w momenty, które wielu osobom kazały wątpić o jej winie. W jego przebiegu ostatecznie starły się ze sobą dwa obozy: postępowy, który widział w oskarżonej ofiarę ksenofobii i skostniałej obyczajowości, oraz, nazwijmy go, populistyczny, znacznie liczniejszy, powodowany żądzą wymierzenia sprawiedliwości sprawczyni straszliwego mordu. Sprawa Gorgonowej nabrała wymiaru polskiej sprawy Dreyfusa. Jej poszlakowy charakter sprawił, iż wyniki dochodzenia – zeznania świadków, opinie biegłych i dowody rzeczowe – utworzyły jakby zbiór klocków, które w zależności od tego, kto je układał, świadczyły prze-

<sup>21</sup> Por. E. Żurek, *Gorgonowa i inni*. Warszawa 1973.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 53.

ciwko lub na korzyść oskarżonej. Oceny różnicowały się według nastawienia.

Irena Krzywicka obserwowała przebieg procesu krakowskiego z ławy prasowej, w towarzystwie Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Nim jednak cykl jej sprawozdań ją się ukazywać w „Wiadomościach Literackich”<sup>23</sup>, to samo czasopismo zamieściło artykuł niemieckiej pisarki Elgi Kern<sup>24</sup> oraz wypowiedź Stanisławy Przybyszewskiej<sup>25</sup>. Oba teksty są w istocie skondensowanymi mowami obrończymi i na pierwszy plan wysuwają dwie sprawy: udział prasy w kreowaniu zbiorowej hysterii wokół Gorgonowej (co mogło mieć wpływ na decyzje przysięgłych) oraz okoliczności, które czyniły z oskarżonej idealną ofiarę nienawiści tłumu.

[...] pani Gorgon – czytamy u Przybyszewskiej – była pod ręką; co więcej – jako kobieta, cudzoziemka i przede wszystkim konkubina – stanowiła wyjątkowo pożądaną przedmiot zarówno dla chcącego się odznaczyć prokuratora, jak i dla chciwego sensacji ogółu.

Jeśli dodać do tego owo nieszczęsne, kojarzące się z potworem płci żeńskiej nazwisko, a także egzotyczną, mroczną urodę oraz fakt, że między oskarżoną a ofiarą zachodził stosunek macochy i pasierbicy – trzeba stwierdzić, iż w sprawie Gorgonowej istotnie znalazły upust i wyraz odwieczne ludzkie trwogi, przesady, posępne mity i baśnie. To samo jednak, co czyniło z oskarżonej – być może – obiekt prześladowania, w oczach innych, co prawda będących w mniejszości, stanowiło przesłankę do uznania jej niewinności. W gronie inteligencji postępowej obudził się duch dreyfusardów; relacje Ireny Krzywickiej są już nie tyle obroną Gorgonowej, ile oskarżeniem tych, co ją skazali.

Jakież to popis krasomówczy! Sprawozdawczyni uruchamia w nim przede wszystkim topos „zmowy mężczyzn”<sup>26</sup>, często spotyka-

<sup>23</sup> „Wiadomości Literackie” 1933, nr 22–25. Przedruk w: I. Krzywicka, *Sąd idzie*. Warszawa 1935. Tu także pozostałe reportaże o tematyce sądowej i stąd cytaty (w nawiasie podaję numery stron).

<sup>24</sup> Ibidem, 1932, nr 26.

<sup>25</sup> Ibidem, 1933, nr 12.

<sup>26</sup> Wyrażenie zrobiło w latach trzydziestych karierę dzięki tak właśnie zatytułowanej powieści J. Iwaszkiewicza z roku 1930.

ny w literaturze feministycznej. Na sali, gdzie toczy się proces Rity Gorgon, dominują mężczyźni. Oni oskarżają, bronią, zasiadają na ławie przysięgłych, występują jako biegli, ogłaszają wyrok. Ba, oni też protokołują i stenografują.

Pośród nich kobieta, zmartwiała i nieruchoma, bez krwi w twarzy, pocierająca czasem nerwowo dwa palce u dłoni. [...] Ta gromada tryumfujących mężczyzn, otaczających koliskiem złamaną kobietę, jest widokiem niezmiernie przykrym, jest optycznie prawie nie do wytrzymania [115].

Kobiety znaleźć można tylko na widowni, na galerii, i jest to odrażający tłum spragnionych widowiska „megier”, „megierek” i „megierzysk”. Krzywicka po raz kolejny pokazuje, iż świat niewieści dzieli się dla niej na trzy sfery: po pierwsze – ofiar patriarchy i mieszczańskiej kołtunerii, po drugie – przedstawicielek płci żeńskiej gorliwie wspierających oba te represyjne i wsteczne systemy, wreszcie po trzecie – świadomych i niezależnych bojowniczek postępu oraz sprawy kobiecej. Opisując sąd nad Gorgonową, używa wszelkich możliwych środków ekspresji, by stworzyć kontrast pomiędzy nieszczęsną, zaszczerowaną oskarżoną i jej odrażającym otoczeniem. Na sali panuje nastrój to agresji, to męczącego wyczekiwania. Ławki, na których zasiadają widzowie, są twarde, zbite z desek i wrzynają się w ciało. Żółte światło żarówek „rzuca śmiertelne cienie” na twarz Gorgonowej. Wymalowana na suficie Temida jest otyła. Czy – zamiast wagi – „nie należałoby jej dać raczej w ręce rulety?” – pada retoryczne pytanie. Wreszcie Krzywicka rzuca swoje „J'accuse!": „Oskarżam Henryka Zarembe!". Nie o to, że popełnił morderczy czyn, lecz o to, że psychicznie uśmiercił kochającą go kobietę, że się od niej odwrócił, nie dotrzymał obietnicy małżeństwa i ostatecznie, w chwili próby, przyłączył się do nagonki. W scenie zamykającej cykl sprawozdań autorka przytacza krótką rozmowę, jaką odbyła z oskarżoną w sądzie.

Pani słyszała, jak on zeznawał? – mówi Gorgonowa. – Sześć lat z nim żyłam, dwoje dzieci, cztery skrobanki! Żeby przynajmniej nie kłamał tak bezczelnie [213].

To już nie jest obrona tej jednej kobiety. To obrona wszystkich skazanych na piekło porodów i poronień, niewolonych, oszukiwa-

nych i wykorzystywanych. Krzywicka nie przepuszczała żadnej okazji, by się za nimi ująć.

Jednak swoje przekonanie o niewinności Rity Gorgon opierała na nader wątych przesłankach<sup>27</sup>. Przede wszystkim na intuicji. Oskarżona po prostu zrobiła na niej dobre wrażenie: skądinąd opisy jej wyglądu pozwalają sądzić, że w typie urody przypominała samą Krzywicką. Nic więc dziwnego, że tym łatwiej było pisarce z nią się identyfikować. Można przypuszczać, że gdyby na ławie zasiadała lalkowata blondynka o trefionych loczkach albo otyła, wyniszczona domową robotą baba, obrończy zapal pisarki nie byłby aż tak żarliwy. Brutalne szczegóły zbrodni – dżagan, którym kilkakrotnie uderzono Lusię w głowę, defloracja dokonana prawdopodobnie palcem i wreszcie kał pozostawiony przez mordercę w pokoju ofiary – umacniają Krzywicką w przekonaniu, że nie mogła tego zrobić kobieta. W jej mniemaniu psychologiczny portret mordercy jest następujący: mężczyzna ze społecznych nizin, najpewniej psychopata. Jedna presupozycja zastępuje drugą, pozostaje schematyzm myślowy.

Proces Gorgonowej nie był jedynym tematem sądowym podjętym przez Irenę Krzywicką. Pisała także o procesie młodego mężczyzny, który zabił swoją kochankę (*Proces o zabójstwo tancerki*), o słynnym procesie Blachowskiego – zabójcy dyrektora fabryki w Żyrardowie, wreszcie o pracy sądów grodzkich rozpatrujących drobne wykroczenia. We wszystkich tych tekstach sędziący stają się sądzonymi, gdyż ucieleśniają system. Najcięższe oskarżenia padają pod adresem stereotypów i wartości drobnomieszczańskich, krwiożerczego i nieludzkiego kapitału (w przypadku zbrodni żyrardowskiej rzecz jest tym bardziej emocjonująca, że idzie o kapitał zagraniczny), sztywnych reguł prawa, które, karząc banalne naruszenie przepisu, szerzy krzywdę. Zawsze, choć na krótką chwilę, w centrum uwagi znajdzie się kobieta: prosta, pełna godności, mężnie stawiająca czoło nieszczęściu, jakie ją spotyka, albo bezradna, zrozpaczona ofiara sprawiedliwości. Raz będzie to matka zabójcy, innym razem żona, a jeszcze kiedy indziej babina sprzedająca obwarzanki. To właśnie

<sup>27</sup> Co wytknął jej Stanisław Rogoż w recenzji z książki *Sąd idzie (Pisarz w sądzie, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 9)*.

sprawia, że „pitavalistykę” Krzywickiej można uznać za przykład reportażowej prozy feministycznej.

I choć nie zajmujemy się tutaj jej twórczością *stricte* literacką, to trzeba podkreślić, iż ów zmysł retoryczności, który z jej reportaży czynił oręż w walce z patriachatem, znajdował upust i w innych utworach. Same tylko tytuły nowel i powieści, zebrane razem, sprawiają wrażenie spisu rozdziałów z poradnika przeznaczonego dla szukających swego miejsca w życiu kobiet: *Pierwsza krew* i *Gorzkie zakwitanie* to dwa tytuły kolejnych wydań jednej i tej samej powieści; *Drapieżna matka* i *Tajemna przemoc* to tytuły dwóch spośród kilku nowel umieszczonych w powieści *Ucieczka z ciemności*; wreszcie *Kobieta szuka siebie* to tytuł dylogii powieściowej, na którą składają się *Walka z miłością* i *Zwycięska samotność*.

Zupełnie inny od procesu Gorgonowej, polityczny, choć również sensacyjny charakter miał tzw. proces kobryński z 1933 roku, toczący się przed sądem doraźnym. Obserwowała go dla „Wiadomości Literackich” Ewa Szelburg-Zarembina, dzięki czemu powstał jeden z głośniejszych w międzywojniu tekstów reportażowych pt. *Myjcie owoce*<sup>28</sup>. Ośmiu chłopów białoruskich oraz Żydówkę Reginę Kapłan oskarżono o to, że będąc członkami Komunistycznej Partii Zachodniej Białorusi wznieśli zamieszki (w przewodzie sądowym określone mianem powstania) w celu:

[...] obalenia istniejącego ustroju państwowego Polski, oderwania ziem północno-wschodnich i przyłączenia takowych do Rosji Sowieckiej [135].

Kuriozalność owego procesu polegała na tym, iż w istocie sądzono gromadę ciemnych wieśniaków, którzy podburzeni szerzącymi się pogłóskami o mającej wybuchnąć w całej Polsce rewolucji, dokonali bezładnego i w gruncie rzeczy nieco groteskowego napadu na miejscowy posterunek żandarmerii, nie powodując zresztą żadnych ofiar w ludziach poza lekkim zranieniem jednego z policjantów. Prokurator żądał dla nich kary śmierci w trybie doraźnym, co nadawało wydarzeniu posmak tragedii i ściągało do sali sądowej tłumy żądne emocji.

<sup>28</sup> Przedr. w: E. Szelburg-Zarembina, *op. cit.* Stąd cytaty, w nawiasie numery strony.

Pisząc swoją relację, Szelburg-Zarembina potrafiła zawierzyć faktom. Już samo rozpoczęcie reportażu od szczegółów związanych z podróżą do Kobrynia (pociąg, towarzysze podróży, mijane stacje, potem dorożka i zwięzły opis misteczka), z zainstalowaniem się w miejscowym hoteliku („Drzwi zamykają się na druciane haczyki... Mysia dziura pod piecem zatkana przepaloną żarówką...” – 125), z pierwszym wejściem do budynku sądu grodzkiego – budzi w czytelniku zaufanie do obiektywizmu autorki. Opisy są w pełni neutralne, jakby z całą świadomością oczyszczone ze sformułowań, które mogłyby u odbiorcy z góry wywołać jakieś nastawienie. Jediną bronią ma być dobór i montaż faktów oraz detali. Stąd zresztą tytuł reportażu:

Na widocznym miejscu [w sądzie – przyp. E.K.] wywieszony troskliwie przedstawia ten afisz owoce: pomarańcze, gruszkę, winogrona. Po tych owocach spacerują cztery dokładnie namalowane duże muchy. U dołu wyraźny czytelny napis w polskim języku: „Myjcie owoce!” [128].

Groteskowa nieprzystawalność wykwintnych fruktów do realiów życia zapadłej, kresowej prowincji, a także kolizja krzewiącego higienę sloganu z widmem śmierci zalegającym w sądowych korytarzach, stają się jednym wielkim skróttem myślowym o niesłychanie silnej wymowie. Takich szczegółów materialnych zastępujących komentarz dostrzeże Szelburg-Zarembina więcej i nie omieszką ich wykorzystać. Będą to między innymi: ubrania widzów (wojskowe mundury obok siwych pól sukman ze zgrzebnego płótna), krucyfiks na stole sędziowskim, portrety prezydenta Rzeczypospolitej oraz marszałka Piłsudskiego wiszące w miejscu, które do 1918 roku zajmował wizerunek cara Wszechrosji, gąsior z jagodami zabrany przez buntowników z posterunku razem z flowerem, szablą, tudzież siodłem. Gęsto i w dosłownym brzmieniu przytacza się tu słowa zarówno sądujących, jak i świadków oraz sądzonych, a także urywki odpowiednich dokumentów. Reportaż kończy się cytatami z dwóch gazet: notatką z „Gazety Polskiej” o nabożeństwie w cerkwi, podczas którego mieszkańcy okolic, gdzie miały miejsce owe zajścia, złożyli coś na kształt wiernopoddanej przysięgi Polsce i marszałkowi, oraz zamieszczonym w „Robotniku” apelem literatów występujących w obronie praw oskarżonych i domagających się skierowania

sprawy na drogę postępowania zwykłego. I tu dopiero pojawi się odautorski komentarz:

Obowiązek został spełniony. Intelktualiści nie mogą w takich razach nie protestować! [...]

W sumieniu swoim jesteście spokojni. Wracamy do swoich intelektualnych spraw.

Budujemy kulturę.

Kulturę, która rozchodzi się dziesiątkami winogronowych plakatów:

„Myjcie owoce!” [153–154].

Jak widać, Szelburg-Zarembina zawiera nie tylko faktom i detalom, ale nade wszystko swojemu czytelnikowi. Pozwala mu sądzić samemu, choć oczywiście zakłada pewną między nim a sobą wspólnotę poglądów. Gdyby nie to, iż ostatecznie bez reszty wchłonęła ją proza powieściowa, miałyby szansę stać się najciekawszą z przedstawicielek międzywojennego reportażu.

Innymi tropami podążała Wanda Melcer. Niebawem znajdzie się ona w centrum naszej uwagi z powodu rozgłosu, jaki przyniosły jej cykle reportaży *Kochanek zamordowanych dziewcząt* oraz *Czarny Łód – Warszawa*, teraz więc jedynie pokrótce przyjrzymy się, jak potraktowała tematykę sądową.

Tekst, który udzielił swego tytułu cyklowi *Kochanek zamordowanych dziewcząt*<sup>29</sup>, nie zapowiada z początku, iż ma być w istocie sprawozdaniem z procesu. Utrzymany w tonie poetyckiej impresji, operuje wielkim uogólnieniem i typem ludzkim w miejsce wymaganego przez reportaż szczegółu i konkretnej osoby. Tytułowy bohater reprezentuje pewien często spotykany rodzaj mężczyzn i da się go tak oto scharakteryzować: niezamożny lub wręcz ubogi młodzieniec z niewesołą przeszłością (zwykle sierota) i bez przyszłości, za to z dużym o sobie mniemaniem („Pisze wiersze. Jest esteta.”), mający już na koncie drobne kradzieże i oszustwa, obrażony na cały świat i zagrożony w depresji („Jakiś nieuleczalny smutek gniecie im serce”). Zwłaszcza ów smutek przyciąga doń spragnione miłości dziewczyny

<sup>29</sup> „Wiadomości Literackie” 1933, nr 17. Przedr. w: W. Melcer, *Kochanek zamordowanych dziewcząt*. Warszawa 1934. Cytaty na s. 187–190 podaje za publikacją prasową.

– pocieszycielki i sprowadza na nie nieszczęście. Nawiasem mówiąc, typ ten nieobcy jest międzywojennej prozie kobiecej, najlepiej zaś portretowała go Elżbieta Szemplińska.

Literacka etiuda Wandy Melcer, a prawdę rzekłszy – kiepska proza poetycka, znienacka przeistacza się w sprawozdanie. Posłuchajmy:

I oto mgła poranna, przez którą szedł Kochanek Zamordowanych Dziewcząt, wiruje, wiruje jak na seansie spirytystycznym, zageszcza się, skłębia i właśnie w tym kącie sali, na który mamy skierowane oczy, precyzuje się postać Henryka Okonka, lat dwadzieścia sześć, mordercy siedemnastoletniej Ireny Kudlińskiej.

I dalej toczy się już relacja z zachowaniem wszelkich reguł pitalistyki: poznamy dzieje znajomości zabójcy i ofiary, okoliczności zbrodni (pozorowanie wspólnego samobójstwa), domniemane jej motywy (cel rabunkowy), śledzimy przebieg procesu, na tyle zresztą banalnego – jeśli można się tak wyrazić, gdy w grę wchodzi czyjaś śmierć – że nie warto tu o nim więcej pisać. Na uwagę zasługuje tylko strategia reporterska Wandy Melcer, odznaczająca się osobistym zaangażowaniem emocjonalnym znajdującym upust nie w kwiecistej retoryce, ale w zbrojnym w literackość publicystycznym żarze.

Gdyby Melcer miała do dyspozycji kamerę i mikrofon, byłaby prawdziwą „szalejącą reporterką” międzywojnia.

## 7. NA ULICACH I POD DACHAMI MIASTA

O tym, że Melcer dobrze wiedziała, do czego służy kamera filmowa, najlepiej świadczy inny tekst z tego samego cyklu, zatytułowany *Miasto w mroku*<sup>30</sup>. Skądinąd tu chyba najjaskrawiej uwidoczniły się reporterskie inklinacje tej pisarki i stosowane przez nią metody wynajdywania tematów. Jak żadna inna z jej koleżanek po piórze, Melcer stawiała na bezpośrednie uczestnictwo w opisywanych wy-

<sup>30</sup> „Wiadomości Literackie” 1933, nr 26.

darzeniach, niekiedy – jak w reportażu *Nocuje w przytułku*<sup>31</sup> – już nie w roli bliskiego obserwatora, a wręcz podszywając się pod bezdomną. Świat kina niezmiernie ją pociągał: akcję jednej ze swych pierwszych powieści, *Miasta zwierząt* (1924), osadziła w scenerii londyńskiej wytwórni filmowej, a główną bohaterką uczyniła sławną aktorkę.

Miasto widzi Melcer na modłę pisarzy XIX-wiecznych: Hugo, Sue, Dickensa, De Quinceya. W dzień statecznie mieszczańskie i, jak przystało na wiek XX, nowoczesne, w nocy opanowane przez zbrodnię i występki. Tak też prezentuje Warszawę – wpierw jako pocztówkowy stereotyp, który następnie prawem kontrastu zderza z ponurymi scenkami rodzajowymi z prostytutką, sutenerem, złodziejem, bandytą i wymiotującym pijakiem w rolach głównych. Za tymi aktorami sunie oko kamery:

[...] pozornie leniwym krokiem, kołysząc się miękko w biodrach, posuwa się poszukiwany przez policję bandyta [...]. W dzień siedzi w ciasnej komyszy bez okna, nocą wychodzi na ulice, idzie przez most nad rzeką odbijającą blade niebo i bulgoczącą z niepokojem pod filarami mostu, pnie się pod górę ku miastu, które wabi go światłami, stuka obcasem o bruk.

Drastyczne epizody rodem po części z sensacyjnego filmu, po części zaś z kroniki policyjnej, służą w tym reportażu jako ilustracja publicystycznego wywodu, którego głównym tematem jest wzrost przestępczości i spadek poczucia bezpieczeństwa odczuwany przez mieszkańców stolicy. Pod koniec tekst nabiera coraz więcej cech scenariusza. Oto i jego finał – nocny „kocioł”:

Pomnik na placu w śródmieściu pokrywa swoim cieniem dwa dygocące auta, które podjechały ostrożnie naokoło i ustawiły się jedno za drugim. Po przeciwnej stronie, w bocznej uliczce, stoją dwa olbrzymie, okratowane furgony, które będą przewoziły zatrzymanych na posterunku i do więzień. Jak zwierzęta zaczęły się te furgony, ukryły w cieniu, zatamowały oddechy, czekają. Za chwilę nadbiegną pierwsze ofiary. Film, który się teraz rozegra, rzadko widzimy w interpretacji ludzkiej, role te zwykle grają zwierzęta [...]. To wszystko jest bardzo fotogeniczne. [...] Im bliżej, tym głośniejszy, tym bardziej niemy ekran zmienia się na *talkies*.

<sup>31</sup> „Wiadomości Literackie” 1933, nr 37.

Ostatnia uwaga należy bardziej do poetyki recenzji filmowej niż reportażu; *talkies* to neologizm – dziś bezużyteczny, chyba że w odniesieniu do tamtej epoki – który powstał na określenie filmu dźwiękowego i, jak widać, nie miał polskiego odpowiednika.

Równie „filmopodobny” charakter mają i inne teksty cyklu, zwłaszcza dwa reportaże poświęcone prostytucji: *Po tamtej stronie życia* i *Polskie gejsze*. Współ z autorką wkraczamy tu w świat z jednej strony burdeli z ich pensjonariuszkami i klientelą, z drugiej zaś – instytucji powołanych do tego, by ów żywioł sprzedanej miłości ujmować w karby jakichś regulacji. Burdele bywają różne; jedne z wystroju przypominają typowy dom drobnomieszczański i tylko parę szczegółów „nie na miejscu” – obraz Gersona przedstawiający nagą kobietę, paczka prezerwatyw na szafce – przypomina, gdzieś się znaleźli. W takim otoczeniu dziewczyna w wiśniowym dezabilu i bezceremonialna burdelmama (zwana tu „maciorą”; Melcer lubi być obcesowa) stanowią kontrast, który tym bardziej uwypukla pełen hipokryzji stosunek społeczeństwa do prostytucji. Typową dla siebie techniką montażu epizodów autorka prezentuje miejsca, w których uprawia się nierząd: od ekskluzywnych buduarów, gdzie wśród klienteli raz po raz pojawia się osoba szacowna i wysoko postawiona, przez brudne nory z ich rachitycznymi mieszkankami, aż po nocne życie na dworcu.

Dworcowa sceneria pozwala jej przejść do następnego tematu: cotygodniowych obowiązków badań lekarskich, zwanych neoreglamentacją, jakie musiały w owym czasie odbywać prostytutki. Te, które nie zgłaszały się na nie dobrowolnie, przyprowadzane były przez dokonującą rutynowych „nalotów” policję. Znowu mamy tutaj do czynienia z galerią ludzkich typów, tym razem wyłącznie kobiecych. Gabinet lekarski niweluje różnice dzielące prostytucyjną arystokrację od prostytucyjnych nizin i obok piękności w drogim futrze stawia „Pigmejki” – „chude, niedorozwinięte dziewczyny typu Ypsilon minus z sugestywnej powieści Huxleya”. Oto jedna z bohaterek tego reportażu:

„Panna Toporek!” – woła asystentka i do sali lekarskiej wchodzi panna Toporek. Jest to maleńka, drobna blondynka, włosy ma podzielone z boku

i zaondulowane. Kazano jej się rozebrać, więc zdjęła pończochy i pantofle, nawet koszulę, a została tylko w zielonej żorżetowej, balowej sukience z tuniką. Między tymi mężczyznami w białych fartuchach, między tymi zimnymi sprzętami z lakieru i blachy, dziwnie wygląda jej ozdobna postać. Gładkie, białe ramiona, szczupła szyja, wysokie nogi, suknia jak na uroczystość, ledwie trzymająca się na wąziutkich szeleczkach z jedwabiu, ma w sobie groteskową wymowę jej losu. Mały insekt ludzki, woltyżujący na skraju obłędu i Wassermanna.

Zatapiają jej w pośladek igłę, dużą szprycę z szarawym preparatem. To syfilityczka.

Problem chorób wenerycznych pozwala Wandzie Melcer krytycznie ustosunkować się do przepisu nakazującego ukarać osobę, która zaraziła swojego partnera, a faktycznie wymierzonego wyłącznie przeciwko prostytutkom, gdyż w praktyce korzystali z niego tylko ich klienci. Reporterka postuluje, by również ich objąć kontrolą lekarską. „Kobieta upadła” jest w jej oczach ofiarą, lecz nie jest to bynajmniej równoznaczne z okazywaniem jej sympatii. Melcer zdaje się żywić przekonanie, iż do zawodu tego predestynują zwłaszcza pewnie niemiłe jej osobiście cechy kobiece: lenistwo, bezmyślność, bierność, niezaradność i naiwność. Idzie więc on w parze z charakterologiczną patologią. Sama w sobie prostytutka nie jest, jej zdaniem, zjawiskiem niebezpiecznym: stanowi zagrożenie z tego powodu, że stymuluje inne, znacznie groźniejsze występki i zbrodnie: sutenerstwo, kradzież, handel żywym towarem, bandytyzm i oszustwo. Nieskuteczność instytucji zajmujących się prostytutkami bierze się właśnie stąd, że ich zabiegi skupiają się wokół tego stosunkowo mało szkodliwego centrum, pozostawiając bez nadzoru cały ów mroczny rewir.

Nocne życie Warszawy opisała także Maria Kuncewiczowa<sup>32</sup>. Uczyniła to na zamówienie „Wiadomości Literackich”, które od czasu do czasu miały zwyczaj poświęcać specjalne numery różnym regionom lub miastom Polski – na przykład Gdyni, Śląskowi czy Kazimierzowi nad Wisłą. Numer „warszawski” ukazał się pod koniec

<sup>32</sup> M. Kuncewiczowa, *Warszawa w nocy*. W: *Dyliżans warszawski*. Warszawa 1974. Stąd cytaty, w nawiasie podaje numer strony.

roku 1938. Nie można wykluczyć, że tekst Kuncewiczowej jest po-  
niekąd odpowiedzią na czarny wizerunek miasta, jaki zaprezen-  
towała Wanda Melcer, tym bardziej że stał się jakby *pendant* do cyklu  
*Dyżurny warszawski* ogłoszonego przez autorkę *Cudzoziemki* najpierw  
na łamach „Gazety Polskiej” (lata 1933–34), w formie książkowej wy-  
danego w roku 1935, a ukazującego drugą stronę medalu – Warsza-  
wę w dzień.

Kuncewiczowa uderza w tony liryczno-humorystyczne. Jej nocna  
Warszawa to przede wszystkim miasto ludzi, którzy czuwają, by in-  
ni mogli spać spokojnie. Pracuje oczyszczalnia wody na ulicy Filtro-  
wej, elektrownia na Leszczyńskiej, piekarnia, poczta, drukarnie, a  
wszystko to pod piórem niewieścim nabiera charakteru dużej meta-  
fory podkreślającej wartość gromadnego trudu. W wielkiej, czystej i  
cichej hali filtrów jeden jedyny człowiek – operator – sprawuje kon-  
trolę nad pracą ogromnych urządzeń, dzięki którym stolica ma pitną  
wodę. W piekarni i na poczcie, przeciwnie, panuje nastrój baśniowej  
feerii, uwijają się stada dobrych duchów, wróżek i krasnoludków.  
Oczyszczone z trudniejszych zdań i obcych słów, fragmenty te mo-  
głyby z powodzeniem znaleźć się w szkolnych wypisach.

Ale są też inne miejsca, nie tak bezpieczne, nie tak postępowe:  
posterunek policji, pogotowie, nocny lokal i zwykła knajpa. Kunce-  
wiczowa czyni wszystko, by oswoić i te przestrzenie; tam, gdzie Mel-  
cer widziała tylko *loci horrides*, ona za wszelką cenę chce dostrzec *loci*  
*amoenes*. Bohaterowie rozgrywających się tu nocnych epizodów  
przypominają postacie z Wiecha albo z Gałczyńskiego; trafia się  
wręcz mimowolny – ale czy na pewno? – „wierszyk”, który pozwoli  
sobie tak przytoczyć, by uwydatnić rymy:

Kiedy za milczącym trzasnęły drzwi aresztu,

wkroczyło od ulicy trzech panów wesółych:

– Grzeszoła jest? – pytali.

– My tu do Grzeszoły... [142].

„Rozchodziło się” im o pana Grzeszołę z Zielonki, „charakteryze-  
ra”, któremu z niewyjaśnionych przyczyn zdarzyło się spędzić noc  
za kratkami.

Maria Kuncewiczowa wielokrotnie imituje mowę ludu warszawskiego, mając zresztą do takich stylizacji spory talent (z jeszcze większą skądinąd maestrią oddaje polszczyznę z nalotem kresowym czy wręcz rosyjskim, czego najlepszym dowodem – *Cudzoziemka*). Ów stołeczny ludek ma w niej oddaną portrecistkę. Reportaże z cyklu *Dyliżans warszawski* ukazują w wyidealizowany i humorystyczny sposób różne warszawskie typy: służące, ulicznych wyrostków, ubogie dziecko „na dożywianiu” u zamożnej rodziny, cwanych pijaczków z fantazją, wykwintnisie i fryzjerów, współtworząc w ten sposób legendę stolicy. Tę samą legendę, która w niedalekiej już przyszłości rozebrzmi tonem patosu i stanie się legendą Warszawy niezłomej.

Użyłam tutaj słowa „reportaże”, mając pełną świadomość, iż jest ono w odniesieniu do *Dyliżansu...* nie w pełni adekwatne. Należałoby raczej mówić o „niby-reportażach”, tyle w nich literackości, felietonistyki, autobiografizmu wreszcie. Nie obstawajmy więc przy precyzowaniu pojęć za wszelką cenę. Tym, co sprawia, że są one świetnym przykładem prozy kobiecej, jest rzeczywistość, jaką przedstawiają. Rzeczywistość widziana oczyma pani domu.

Cechą charakterystyczną tej rzeczywistości jest nieobecność pana domu, który za dnia przebywa gdzieś na zewnątrz, a jeśli się pojawia, to tylko po to, aby wyrazić niezadowolenie: z powodu niesforności dzieci, opieszałości służby lub kaprysów żony. Po drugie – dużo miejsca zajmuje tu codzienna krzątanina, sprawy dziecięce, życie miejskiej kamienicy, przechadzki po ulicy lub parku, podczas których można zaobserwować wiele scenek rodzajowych, słowem to, co wypełnia egzystencję kobiety nie związanej instytucjonalnie z żadnym miejscem pracy. W podejściu do tej tematyki, podobnie jak w kwestii macierzyństwa, Kuncewiczowa przejawia sporą intuicję feministyczną, poniekąd wyprzedzając swój czas. To właśnie bowiem kobieca codzienność stała się przedmiotem badań zorientowanej feministycznie socjologii i psychologii, współcześni zaś historycy z chęcią uprawiają studia nad życiem codziennym różnych epok, wyprowadzając tym sposobem kobiety z mroku dziejów.

Nie przeceniajmy jednak *Dyliżansu warszawskiego*; to przecież nie rozprawa, lecz zbiór opowiadań o tematyce obyczajowej. Płyne z nich jeden wyraźny wniosek: sfera kobieca jest tą, w której dochodzi do „bratania się” warstw społecznych. Podobnie zresztą rzecz się ma ze sferą

dziecięcą; stąd na przykład we wspomnieniach autobiograficznych z okresu dzieciństwa (u Dąbrowskiej, Kadena, Nałkowskiej...) tak wielką rolę odgrywają postacie piastunek, służących, kucharek, osób z gminu, wiejskich i miejskich towarzyszy zabaw. To „bratanie” ma swoje zasady; z reguły przedstawiciele warstwy niższej są tymi, którzy stawiają mu kres. Kapitalny tekst Kuncewiczowej poświęcony warszawskim służącym nosi znamieny tytuł *U siebie* i tak się oto zaczyna:

Są tak łatwe do rozpoznania, tak wyraźne jak księża, jak żołnierze albo jak pensjonarki – warszawskie służące. One jedne bodaj wybiegają na ulicę w pantoflach na bosą nogę, one jedne miewają wielkie chusty w kratę, a jeżeli starsze i nabożne – czarne, koronkowe szale. Nawet te, które chodzą w beretach na zaondulowanej czuprynie, w paltach z futrzanym kołnierzem i w aksamitnych pantoflach od „Baty”, dają się od razu rozpoznać, mają zawsze jakieś zaniedbania w toalecie, świadczące o poufałym, bezceremonialnym stosunku do miasta. Czują się gospodyniami w Warszawie i nie uważają za stosowne krępować się u siebie [46].

Jak słusznie podkreślił Jerzy Kwiatkowski, pisarze międzywojnia przejawiali specjalne zainteresowanie zawodem służącej<sup>33</sup>, opracowując ten temat na różne sposoby i w różnych konwencjach. Kuncewiczowa podchodzi doń humorystycznie i z autoironią, przedstawiając siebie /autorkę jako panią domu ciekawą tego, co się dzieje w kuchni. A w kuchni króluje Sabina i jej dwór: dziewczka podręczna (tzw. „młodsza”), monter z oficyny, bezrobotny posadzkarz z nadzieją na darmowy poczęstunek. Naruszająca ich terytorium osoba z „pokojów” jest traktowana jak nie znający zasad *decorum* intruz.

Są jednak w Warszawie rewiry o nieprzenikalnych granicach.

## 8. W OKOWACH PATRIARCHATU

Wędrując po nocnej Warszawie, Kuncewiczowa zagląda na Nalewki. Jest piątkowy szabasowy wieczór. Bóżnice już puste, Żydzi jedzą rybę. Ale w zaułkach, w sieniach, na podwórkach – „mało

<sup>33</sup> J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 221.

świętej ciszy". To szabesgoje, wynajęci przez kupców i handlarzy dla omińnięcia rytualnego zakazu, wykonują rozmaite prace. Zresztą i sporo Żydów go nie szanuje – wszędzie otwarte sodowiarnie, małe sklepiki, uliczni przekupnie sprzedają pestki i kolorowe ciasta. Wszechobecne są ślady ubóstwa.

Co wyziera z tych nalewkowych mieszkań, to brzydota, tak przepaścista, że aż poetyczna, istny nowy wymiar, objawienie brunatnego świata [156].

Otóż to – poetyczna brzydota. Oko Kuncewiczowej rejestruje brud, zaniedbanie, nieprzyjemne zapachy, obecność robactwa i gryzoni, brak światła, kolorów i kwiatów. Ale sentymentalna estetka nie może nas jednak zostawić pod takim wrażeniem. Ostatni obraz z Nalewek to rozsiewające ciepły blask szabasowe świeczki w oknie ubożego mieszkania; tam żydowska rodzina spożywa wieczerzę. Obok, pod innym mosiężnym świecznikiem, bijąc pokłony, modli się rebe nad omszałą księgą. Szabasowe świece i lampki płonące przed wizerunkami Matki Boskiej i pod Świętym Krzyżem uświęcają warszawską noc.

Wanda Melcer też gruntownie zwiedziła Nalewki. Lecz jakże inny dała nam ich obraz! Swój najgłośniejszy cykl reportażowy poświęciła „opisowi obyczajów” stołecznej gminy żydowskiej. *Czarny Łąd – Warszawa* był publikowany w „Wiadomościach Literackich” w latach 1934–35<sup>34</sup>, po czym w roku 1936 ukazał się w postaci książkowej. Tamże został poprzedzony obszernym wstępem autorki, w którym ustosunkowuje się ona do licznych polemik oraz ataków, jakich stała się obiektem. Nie miejsce tu, by sporządzać listę postawionych jej zarzutów; dość powiedzieć, że była nadzwyczaj obszerna i zróżnicowana – od wytykania pomyłek do oskarżeń o antysemityzm, tym cięższych, że pojawiających się w kontekście „wypadków niemieckich”, a zatem „nie w porę”. Te ostatnie Melcer odpiera w taki oto sofistyczny sposób:

Rozmawiałam prywatnie z kilkoma działaczami na tym samym polu, którzy wyznali mi, że ile razy pisali o sprawie żydowskiej, zawsze [...] wszystko

<sup>34</sup> „Wiadomości Literackie” 1934, nr 14, 22, 40; 1935, nr 4, 14, 15.

było nie w porę. A to, w czasach rosyjskich, odbył się właśnie gdzieś pogrom, a to jakaś międzynarodowa instytucja wyłączyła żydów ze swego grona, zawsze znalazło się coś na bożym świecie, co nie pozwalało mówić o wadach społecznego ustroju żydowskiego, a pozwalało jedynie na wysławianie ich cnót<sup>35</sup>.

Reportaże istotnie mówią o zjawiskach obyczajowo niezmiernie charakterystycznych, czyniących ze społeczności żydowskiej grupę w zasadzie kulturowo nieprzenikliwą. Znamienne, że swych „informatatorów” wybierała Melcer z grona żydowskiej inteligencji, w znacznym stopniu zasymilowanej, na ogół nie znającej jidysz, a zatem także pozostającej na zewnątrz ortodoksyjnych sfer żydowskich – co zresztą podkreślała ze szczególnym naciskiem. Ich wyjaśnienia w połączeniu z obserwacją własną, opartą, jak powiada Melcer, na „asystowaniu przy ważniejszych obrządkach”, złożyły się na ów kontrowersyjny portret zbiorowy.

Opowieść o życiu pobożnego Żyda rozpoczyna się tedy od rytuału obrzezania. Tutaj odbywa się ono w salonie eleganckiej lecznicy, do którego przybywa rodzina z niemowlęciem oraz mohel, czyli rzezak. Ceremonii przygląda się polska lekarka, której zadaniem jest dopilnować, by zabieg był przeprowadzony w warunkach higienicznych. Jednak sama natura rytuału wyklucza higienę: mohel przynosi własne narzędzia wątpliwej sterylności, zraniony członek wysysa ustami, a na koniec naddziera zoperowaną skórę specjalnie do tego celu hodowanym paznokciem. Melcer nie szczędzi środków i efektów, by „widowisku” nadać charakter jak najbardziej krwawy i posępny. Dziecko wrzeszczy wniebogłosy.

Po wąskim pokoju poruszają się w szalonych gestach trzej tragiczni mężowie, najdziwaczniej odziani i mruczą coś do siebie, kiwając się przedko w tył i w przód, jakby wykonywali coś nieprzyzwoitego. Taśesy rozwiewają się wokół ich chudych postaci, towarzysząc opętanym ruchom rąk [33].

Rytualne okrzyki i śpiewy trwają jeszcze dobrą chwilę po dokonaniu zabiegu, dziecko „z krwawą miazgą między nogami” przechodzi z

<sup>35</sup> W. Melcer, *Czarny Łód – Warszawa*. Warszawa 1936, s. 14. Z tego wydania pochodzą pozostałe cytaty, w nawiasie podaje numery strony.

rąk do rąk, wreszcie koszmar dobiega końca i wszyscy obecni pija palestyńskie wino.

Następny etap życia żydowskiego dziecka to nauka. Zaczyna ją bardzo wcześnie, w wieku czterech lat, od wkuwania na pamięć pod nadzorem mełameda najpierw alfabetu hebrajskiego, następnie zaś modlitw. Od szóstego roku życia pobożny Żyd ślęczy całymi dniami nad Starym Testamentem (bez żadnych skrótów – zaznacza autorka), czytając go i tłumacząc na jidysz. Mając lat osiem przechodzi do Talmudu, którego również uczy się na pamięć, a jest to, jak wiadomo, dzieło ogromne i ezoteryczne. Dogłębna znajomość Talmudu to właściwie jedyny rodzaj wykształcenia, jaki zdobywa Żyd w chederach, czyli prywatnych szkołach religijnych. Nauka odbywa się w warunkach urągających higienie psychicznej i fizycznej, w ciasnych pokojach, często będących zarazem mieszkaniem nauczyciela i jego rodziny, od wczesnych godzin przedpołudniowych do późnego wieczora, z krótką przerwą na posiłek. Korzystając z wykładu udzielonego jej przez „informatora”, Melcer daje tu krótki zarys szkolnictwa żydowskiego w ogóle, w Polsce zaś w szczególności, z którego wynika, iż jest ono nad wyraz chaotycznie zorganizowane i zacofane, co ogranicza „i tak wątle możliwości porozumienia między ludnością żydowską a ludnością innych wyznań” (48). Następnie relacjonuje wyniki własnych oględzin kilku takich szkół, czy raczej szkótek, jako że w większości mieszczą się one w niewielkich, zatęchłych, obskurnych i niedogranych lokalach. Szczególnie sugestywne są tu wizerunki mełamedów – wszystkie co do jednego karykaturalne i stereotypowe: rudzi, chudzi, smutni i źle ogoleni. W takim otoczeniu autorkę najwyraźniej wzruszają same dzieci – w futrzanych czapkach na głowach, stłoczone w ławach, monotonnymi, śpiewnymi głosikami melodyjnie recytują niezrozumiałe wersety. W tej fazie życia bliskie są jej sercu. Wkrótce jednak wyrosną z niewesołego dzieciństwa. „Młody żyd ortodoksa, okaleczony fizycznie i moralnie, wstępuje w świat” (62).

Następny odcinek cyklu, zatytułowany *W mykwie i pod baldachimem*, jest poświęcony żydowskiej kobiecie. Przewodniczka autorki, niejaka pani Szlomowa Blajman, przysporzyła jej nieco kłopotu, gdyż pewna „Stała Czytelniczka” przysłała po lekturze tego tekstu list z

pretensjami, iż nie należy polegać na wiadomościach uzyskanych z tak „niepoważnego źródła”. Melcer wyjaśnia więc we wstępie do wydania książkowego, iż jest to postać wymyślona, „skompilowana” z wielu Żydówek, z którymi zapoznała się w trakcie swych peregrynacji. Z panią Szlamową udaje się do mykwy – rytualnej łaźni przeznaczonej wyłącznie dla kobiet, w której muszą się one regularnie obmywać z „nieczystości”, aby pobożni małżonkowie mogli z nimi cieleśnie obcować. Opis obrządku (dokonywanego w nader nieestetycznych warunkach), typów żydowskich – negelszejderki, łaźniej, „małego żydka”, który ma za zadanie za opłatą dotykać dłoni umytej kobiety, by jej przypadkiem w drodze do domu „nie strefił” jakiś obcy – są kapitalne, w takim rodzaju wypowiedzi Melcer zawsze czuje się najlepiej. Równie fascynująca jest relacja ze ślubu żydowskiego, bogato inkrustowana uwagami na temat pochodzenia i znaczenia takiej czy innej ceremonii. Dopiero jednak ten rozdział uświadamia nam, że w tym cyklu reportaży krytyka obyczajów żydowskich jest w istocie rozprawą z systemem patriarchalnym w jednym z jego najbardziej represyjnych wcieleni.

Kobieta żydowska – pisze Wanda Melcer – „to stwór bardzo nisko sytuowany na drabinie społecznej” (65), od chwili narodzin do śmierci pozostająca do całkowitej dyspozycji ojca, męża i jego braci. W tym świecie, rządzonej przez rabinów i cadyków, mężczyzna, bogobojny i uczony, pełni w rodzinie obowiązki jak gdyby kapłańskie, w wielu wypadkach stając się po prostu nierobem zrzucającym na barki żony wszelką troskę o materialny byt rodziny. Nie daje jej w zamian żadnego poczucia bezpieczeństwa, co ilustruje najlepiej los tzw. agun, czyli kobiet, których mężowie przepadli bez wieści. Nie mogą one, z braku dowodów ich śmierci, zaślubić nikogo innego, toteż pędzą życie najczęściej w skrajnej nędzy, obarczone gromadą dzieci, na marginesie społeczeństwa. Mężczyźni żydowscy, jak podaje Melcer, nader często korzystają z takiej formy uwalniania się od niechcianych kobiet.

Innym postrachem mężatek jest żydowski sposób przeprowadzania rozwodów. Większość par zawiera wyłącznie ślub religijny, który w obliczu prawa państwowego jest nieważny. Mężczyźni wystarczy wówczas wręczyć żonie tzw. list rozwodowy, a nawet przy

świadkach oznajmić, że się z nią rozwodzi, by małżeństwo przestało istnieć; natomiast dla kobiety droga do rozwodu jest zamknięta. Jej udreki na tym się nie kończą. Istnieje bowiem jeszcze prawo „chalicot”, regulujące sytuację wdów. Ono z kolei stanowi, iż po śmierci męża kobieta należy do jego brata, który rozporządza jej losem i majątkiem w zamian za opiekę nad nią i jej dziećmi. W praktyce jednak o takowej opiece nie ma mowy, wdowa zaś, która pragnie ponownie wyjść za mąż, musi się sownie szwagrowi opłacić. I znów, by nie być gołosłowną, autorka reportaży wyrusza szlakiem kobiecej biedy i udreki. Opowiada między innymi historię Żydówki, z którą mąż się rozwiódł pod pretekstem, iż podała mu do spożycia rosół zanieczyszczony kroplą mleka kipiącego z sąsiedniego garnka.

Nie dziwię się – komentuje – bo już się przyzwyczyłam do tego świata i panujących w nim obyczajów. Rzeczywiście powiedziane jest „nie będziesz gotował koźlecia w mleku matki jego”, na czym żydzi opierają całą swoją, bardzo skomplikowaną naukę o jedzeniu trefnym i koszernym. Rosół strefił się kroplą mleka i należało go wylać, ponieważ paragraf trzydziesty ósmy prawa talmudycznego o rozwodach brzmi: „mąż ma prawo żądać pozwolenia do dania żonie rozwodu, gdy ta obraża przyzwoitość lub narusza przepisy religijne” [94].

Kolejny reportaż – *Business is business* – mówi o codziennych zatrudnieniach mężczyzn w żydowskiej społeczności. Znajdziemy tu na przykład opisy rozmaitych sposobów i sztuczek, za pomocą których można najzupełniej prawomocnie (oczywiście w świetle prawa talmudycznego) okpić lub wyzyskać innego Żyda, tudzież rejestr kar i środków stosowanych przez rabinów w procedurach prawnych i doradczych, a będących w istocie obszerną listą przesądów i zabobonów, jak na przykład ów o rzekomo odpędzających zarazę zaślubinach na cmentarzu, zawieranych między prostytutką a miejscowym przyglupem<sup>36</sup>. Krótko mówiąc, tekst ów zawiera listę kuriozów, a przynajmniej takich faktów, które wydały się kuriozalne Wandzie

<sup>36</sup> Literacko wykorzystał ten temat Israel Singer (brat Isaaka) w powieści *Josie Kalb*, zaś autentyczną historię dziecka zrodzonego z takiego związku opowiedziała H. Boguszewska w relacji z zakładu dla żydowskich sierot i dzieci niedorozwiniętych (*Dwukrotne odwiedzin w „Centosie”*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 36).

Melcer: od atmosfery żydowskich sklepików, poprzez szczegółową charakterystykę przedmiotów służących odprawianiu kultu, takich jak tałas, tefilim czy mezusa, koszerne potrawy, odzienie, specyfikę uprawianego przez Żydów handlu – po ubój rytualny.

Kwestia uboju i sposób, w jaki ją Melcer przedstawiła, wzbudziła wielkie poruszenie wśród czytelników. Każda wizyta w rzeźni, rytualnej czy też nie, musi być dla większości ludzi, zwłaszcza dla kobiety, przeżyciem traumatycznym. Wiemy już, że reporterski temperament pisarki kazał jej nie cofać się przed niczym i wiódł ją w najbardziej okropne zaułki miasta. Wątpię jednak, czy cokolwiek w jej dorobku przewyższa pod względem drastyczności relację z warszawskiej rzeźni na Pradze.

Nie zdaje mi się [...] – deklaruje pisarka – żeby człowiek miał prawo uchylać się od jakiegokolwiek widowiska, które charakteryzuje jego epokę, wzbierać się od spektaklu, z których pośrednio ciągnie korzyść, odrzekać się od ludzi, którym powierza spełnienie za siebie jakiejś odrażającej pracy [126–127].

Ubój rytualny jest dla Wandy Welcer najskrajniejszym dowodem na to, iż prawa i obyczaje narodu żydowskiego są całkowicie anachronicznym rezerwatem ciemnoty i zabobonu; nie to ją jednak najbardziej bulwersuje, iż ubój taki w ogóle się odbywa, lecz że został podporządkowany regułom handlu. Dowiadujemy się z jej reportażu, iż w Warszawie lat trzydziestych innego uboju nie było. Żydom bowiem wolno spożywać jedynie przednie części zwierzęcia, pozostałe zatem, nie mniej wartościowe, sprzedawano innym klientom, co w sumie dawało bardzo korzystną kalkulację finansową. W innych miastach, np. w Poznaniu – jak podaje Melcer – na ubój rytualny przeznaczano tyle sztuk bydła, ile procentowo było ludności żydowskiej.

Nie ma żadnego powodu, by w tym miejscu dawać przykłady naturalistycznego talentu autorki *Czarnego Łądu*; mieliśmy zresztą okazję się już z nim parokroć zapoznać. Warto jednak zauważyć, że w opisach okropności z warszawskiej rzeźni odzywa się nie tylko humanitaryzm, lecz również swoista inklinacja do tematów po pierwsze posępnych (śląd gotycyzmu?), po drugie zaś związanych z ciałem, by nie rzec – z mięsem. Fascynacje takimi dziedzinami ludzkiego doświadczenia nie są rzadkie w prozie kobiecej.

Trzeba dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w ręku. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami. I trzeba dotknąć ciała zmarłego człowieka –

– pisze w *Szczelinach istnienia*, tej polskiej biblii kobiecości lat 90., Jolanta Brach-Czaina<sup>37</sup>. Obchodzenie się z surowym mięsem, nie sprawnym ptactwem czy rybą należy tradycyjnie do tych kobiecych umiejętności, których zdobycie opłaca się często urazem (na szczęście coraz rzadziej musimy się ich uczyć). Także przygotowanie ludzkich zwłok do pochówku pozostawia się kobietom.

W ostatnim odcinku cyklu, zatytułowanym *Modlitwa i umieranie*, Melcer prowadzi swego czytelnika do żydowskiej morgi. Tę wędrówkę poprzedza obszernym przeglądem świąt żydowskich, od Szewuot do Pesach, a także codziennych okazji do modlitwy, których jest moc. Korzystając z tego tematu, raz jeszcze uwydatnia specyficzną rolę mężczyzny w tym społeczeństwie, sprowadzając ją do spędzania życia na niezliczonych i skomplikowanych obrządkach religijnych, dysputach nad zawłościami Talmudu, niezdrowych mistycznych uniesieniach, czyli, mówiąc krótko, na uświęconym próżniactwie. Następnie pisarka odwiedza instytucje służby zdrowia – szpital, szkołę pielęgniarek, oddział chorych umysłowo. Tu, rzecz ciekawa, dalszy ciąg kolekcji kuriozów i okropności (pogrzeb nogi, śmierć żydowskiej dziewczyny wskutek pokątnej aborcji itp.) łączy się z obiektywnymi stwierdzeniami o wysokim poziomie higieny i dobrym wyposażeniu w sprzęt medyczny wizytowanych placówek. Nie byłoby w tym nic osobliwego – taka jest wszak specyfika dziedziny medycznej, że postęp cywilizacyjny łączy się tu z najbardziej pierwotnym cierpieniem – gdyby nie fakt, że w oczach Melcer owa symbioza nowoczesności i zamożności z prymitywizmem i przesadami jest cechą znamienne żydowską. Tropi ją w różnych okolicznościach – w upodobaniu zasobniejszych Żydów do ekstrawaganckiego, awangardowego wystroju mieszkań, w ostentacyjnej dziurze w jedwabnej pończosze żydowskiej elegantki odzianej w drogą futro. Tymczasem jednak zbliżamy się do ostatniego etapu wędrówki drogą życia pobożnego Żyda.

<sup>37</sup> W rozdziale zatytułowanym *Metafizyka mięsa* (J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992, s. 217).

Tak się składa, że ciało, przy pochówku którego asystowała Wanda Melcer, należało do kobiety. By zostać wpuszczoną do tzw. zmywalni, autorka podała się za przybyłą z Holandii zamożną krewną zmarłej; przyznam, że ta mistyfikacja bardzo mnie razi, jak nie raziło podszywanie się pod bezdomną dla napisania reportażu *Nocuję w przytułku*. Ceremonia mycia zwłok opisana jest tu równie drobiazgowo, jak wcześniej ubój i obrzezanie. Czemu? Gdyż dostarcza prawdziwie turpistycznych i groteskowych efektów: posługaczki przypominają stare czarownice, opary wodne tworzą atmosferę niczym z trzeciej sceny pierwszego aktu *Makbeta*, trup ma brudne pięty, a ablucje kończą się zaaplikowaniem mu potężnej lewatywy. Melcer odziera żydowski rytuał pogrzebowy z wszelkiego majestatu śmierci. W ostatnich zdaniach wymienia kwoty, jakie trzeba zapłacić za miejsce na żydowskim cmentarzu.

Dzisiaj, po latach z górą sześćdziesięciu i po holokauście, lektura *Czarnego Łądu* sprawia niesamowite wrażenie. W tych tekstach widać jak na dłoni, że autorka, owładnięta ideą postępu oraz wizją zintegrowania mniejszości żydowskiej z resztą narodu, jest najzupełniej ślepa na treść judaizmu, na doniosłość religii i rytuału dla zachowania narodowej tożsamości; dostrzega tylko formy, a te budzą w niej odrazę. I choć wielokrotnie się zastrzega, iż nie kieruje nią wrogość do Żydów, a jedynie chęć poprawienia ich sytuacji, powiedzmy wprost – ucywilizowania, to przecież nie da się ukryć, że niemal z każdego zdania bije tu ledwie powstrzymana niechęć. Świat judaizmu istotnie okazał się dla niej nieprzenikliwy. Mimo to – a może właśnie dlatego – jej reportaże są tak fascynujące dla kogoś, kto nie miał okazji się z nim bezpośrednio zetknąć. Tematyka żydowska w reportażowej prozie Wandy Melcer to jakby rewers tego, co znajdujemy w prozie Isaaka Singera. On ukazuje magię judaizmu. Ona – brutalną codzienność.

W perspektywie krytyki feministycznej jej reportaże – podobnie jak większość przypomnianych w tym rozdziale – pozwalają uzmysłowić sobie, iż gatunek ten, a przynajmniej jego odmiana obyczajowa, ze względu na swój ścisły związek z życiową empirią, szczególnie ęci pióra kobiece. A przypomniane teksty obrazują, jak przy

okazji bardzo różnych tematów ujawniają się feministyczne zapatrywania autorek bądź po prostu kobiecy sposób ujmowania świata.

W poetykę reportażu wmontowana jest, jak się zdaje, zasada obecności autora wobec opisywanego wycinka świata; dlatego fiaskiem kończą się takie próby reportażopisania, w których sprawozdawca jest członkiem społeczności, którą ukazuje (np. reportaż proletariacki). Reportażysta musi w ów świat wkroczyć, musi go – niekiedy, jak np. korespondent wojenny, z poświęceniem, z narażeniem zdrowia i życia – możliwie najdokładniej spenetrować, ale musi też wobec niego zachować owo zdziwienie, które jest gwarancją powodzenia u odbiorców. Odbiorcy twórczości reportażowej chcą poznawać „Czarne Łądy”; talent międzywojennych pisarek uprawiających ten gatunek polega między innymi na tym, iż owe „Czarne Łądy” odnajdują na sąsiedniej ulicy, za murami mijanych codziennie budynków. Swoją „kobiecość” wpisują one w tę prozę nader delikatnie, prawie nigdy w sposób stematyzowany. Dostrzec ją można w wyborze tematyki (obyczajowość, sfera codzienności, przejawy krzywdy ludzkiej i niesprawiedliwości społecznej, środowiska kobiece, ale także plotka i sensacja), w ujawnianym *implicite* systemie wartości (obrona mniejszości, krytyka systemu opartego na patriarchacie, docenianie „niepublicznej” sfery życia), wreszcie w elementach dyskursu feministycznego operującego właściwą mu retoryką.

Teksty te zawierają obraz epoki, który – za Kadenem-Bandrowskim – nazwać można „lewą stroną tkaniny”; ślady zdarzeń, o których mówią, w literaturze pięknej tego okresu znaleźć można tylko sporadycznie. Niestety, z wyjątkiem nielicznych, nie precyzyjnie się one do historii literatury polskiej<sup>38</sup>, i dlatego w prezentującym je rozdziale tyle miejsca poświęciłam prostemu streszczeniu ich problematyki, opis poetyki ograniczając do najniezbędniejszych spostrzeżeń. Może choć w ten sposób uda im się raz jeszcze, na chwilę, zaistnieć.

---

<sup>38</sup> Parafrazuję tu znane słowa J. Kadena-Bandrowskiego odnoszące się do jego powieści *Luk*. (J. Kaden-Bandrowski, *Luk*. Warszawa 1929, s. 3. Przytaczam za: M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski*. Kraków 1971, s. 100). Już po ukończeniu pracy nad tą książką dowiedziałam się, że wydawnictwo Czytelnik przygotowuje wznowienie reportażu I. Krzywickiej z cyklu *Sąd idzie*.



## O modelach pisarstwa kobiecego i o kilku toposach feministycznych

Tematem poprzednich rozdziałów były wybrane zjawiska i dzieła literackie okresu międzywojnia związane z nurtem prozy kobiecej. Dla ich omówienia przyjąłem perspektywę historycznoliteracką i ginokrytyczną, tę ostatnią sprowadzając do opisu poetyki tekstów i interpretowania ich w takim kontekście, by wydobyć cechy i znaczenia, które pozwalają na uruchomienie wobec nich kategorii „kobiecości” rozumianej jako konwencja. Powstrzymałam się natomiast – wyjąwszy sporadyczne próby, jak np. rozważania nad powieścią kobiecą w rozdziale III – od scharakteryzowania owej konwencji jako takiej, gdyż nie sądzę, by przebadany dotychczas materiał literacki do takiego przedsięwzięcia mnie upoważniał. Nie znaczy to jednak, iżbym już teraz nie dostrzegała pewnych możliwości systemowego uporządkowania spostrzeżeń, które zgromadziłam w trakcie obcowania z literaturą kobiecą w ogóle, a więc nie tylko polską i nie tylko międzywojenną. Toteż w rozdziale zamykającym niniejsze rozważania zdecydowałam się naszkicować zarys pewnej konstrukcji teoretycznej, za pomocą której będzie można, jak sądzę, mówić o „kobiecości” w literaturze w sposób bardziej niż dotąd precyzyjny. Istotną rolę odgrywają w tej propozycji: typologia modeli pisarstwa kobiecego i pojęcie toposu feministycznego.

Elaine Showalter, projektodawczyni ginokrytyki – czyli badań nad estetyką kobiecości w literaturze i nad tradycją pisarstwa kobiecego – w jednym ze swoich artykułów<sup>1</sup> podzieliła historię literatury pisanej przez kobiety na następujące fazy:

<sup>1</sup> E. Showalter, *Towards Feminist Poetics*. W zbiorze: *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. E. Showalter. London 1986.

1. Żeńską [*feminine*], obejmującą lata mniej więcej 1840–1880 (mowa tu o literaturze w języku angielskim); autorki dążą wówczas do tego, by dorównać na tym polu osiągnięciom mężczyzn i to jest dla nich tytułem do chwały. Z tego okresu wywodzą się liczne męskie pseudonimy kobiet piszących, a w ich utworach dominują stereotypowe ujęcia postaci kobiecych.
2. Feministyczną [*feminist*] – 1880–1920. Na plan pierwszy wysuwa się w tym czasie problematyka walki o równouprawnienie kobiet i o prawa wyborcze. Pisarka jest niejako z definicji sufrażystką, a jej dzieła pełnią funkcję perswazyjną, propagandową.
3. Kobięcą [*female*] – po roku 1920. Kobieta-autorka rezygnuje na ogół z prób imitowania literatury „męskiej” oraz z jawnego wyrażania w swoich dziełach sprzeciwu wobec nierówności płci, zwracając się w zamian ku doświadczeniu kobiecemu jako źródłu sztuki.

Jak każdą z periodyzacji, także i tę nietrudno zakwestionować, wskazując choćby na takie fakty, jak gwałtowny powrót problematyki wyzwolenia kobiet i walki płci w literaturze feministycznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czy – z drugiej strony – wybitnie „kobiece” nastawienie twórczości wielu znakomitych pisarek w różnych epokach, jak np. Jane Austen na przełomie XVIII i XIX wieku czy Colette w sto lat później. Można jednak wykorzystać do pewnego stopnia propozycję Showalter, by – rezygnując z jej diachroniczności – wyodrębnić trzy funkcjonujące synchronicznie modele pisarstwa kobiecego.

W modelu pierwszym dominantą jest przeświadczenie, iż kobieta tworząca to osoba przekraczająca kulturowe granice swojej płci. W wariacie tradycyjnym autorka taka istotnie stara się naśladować wzorce artystyczne ustanowione przez mężczyzn, wpisując się tym samym w dziedzinę literatury reprezentującej patriariat. Nie powoduje nią pragnienie buntu i wyzwolenia, lecz chęć zdobycia pozycji w świecie sztuki, który jest światem zasadniczo męskim. W wariacie nietradycyjnym – i znacznie bardziej dla nas interesującym – owo dążenie do przekroczenia własnej płciowości ma związek nie z ambicjami literackimi, lecz z potrzebą indywidualnej, nie stłumionej ekspresji i często owocuje twórczością odbieraną jako dewiacyjna. Dla modelu pierwszego adekwatna będzie tedy nazwa: **transgresyjny** (w literaturze polskiej reprezentuje go np. Maria Komornicka).

Dla modelu drugiego zachowamy nazwę: **feministyczny**. Należy ją odnosić do kobiecej literatury zaangażowanej, i to często zaangażowanej w stopniu bardzo tendencyjnym. Pierwsze zwiastuny takiej literatury istotnie pojawiły się pod koniec XIX wieku (najbardziej znanym polskim przykładem pozostaje *Marta Orzeszkowej*), a w wieku XX istnieje ona nieprzerwanie, choć zapotrzebowanie na nią podlega różnym fluktuacjom wynikającym z okoliczności natury historycznej, społecznej i politycznej. W ostatnich latach obserwujemy ponowny wzrost zainteresowania prozą feministyczną, stymulujący jej rozwój i doprowadzający do urozmaicenia jej (z natury raczej stereotypowych) odmian gatunkowych. Tendencja ta ma niewątpliwy związek z pojawieniem się w Stanach Zjednoczonych na początku lat dziewięćdziesiątych doktryny *political correctness*, która zrobiła karierę w większości społeczeństw demokratycznych. W ramach tej doktryny sytuacja kobiet została zrównana z sytuacją mniejszości (etnicznych, kulturowych, seksualnych itp.), a wszelkie przejawy dyskryminacji (np. tak zwane molestowanie) są tropione, ujawniane i osądzone z największą skrupulatnością.

Najtrudniej zaproponować nazwę dla modelu trzeciego. Obejmuje on takie utwory pisane przez kobiety, dla których istotnie punktem wyjścia, zarówno jeśli idzie o tematykę, jak i technikę pisarską, jest specyficznie kobiece doświadczenie życiowe, sposób postrzegania świata i innych ludzi, kobieca biologia i fizjologia, kobieca hierarchia wartości. Powstają one niejako poza systemem patriarchatu takim, jakim go odzwierciedla literatura, nie odnoszą się ideologicznie i emocjonalnie do takich kwestii, jak walka czy nierówność płci, poprzestając na stwierdzeniu i podkreślanu ich różnicy oraz wynikających z niej konsekwencji. Nie są wyrazem sprzeciwu, ani też braku pewności twórczyń co do ich statusu (artystycznego, płciowego, społecznego). Model ten, będący tyleż przewyżczeniem, co syntezą dwóch poprzednich, z braku lepszego pomysłu nazwijmy tu **integralnym**<sup>2</sup> (myślę, że jego wymogi spełnia m.in. *Całe życie Sabiny* H. Boguszewskiej).

---

<sup>2</sup> Rozważałam też ewentualność nazwania tego modelu „neokobiecym” lub „postfeministycznym”, lecz w obu tych określeniach, stosowanych zresztą już w innych kontekstach, pobrzmiwają jednak echa tendencyjności.

Jest rzeczą jasną, że o ile da się wskazać utwory mieszczące się całkowicie w ramach poszczególnych modeli, to równie dobrze można znaleźć przykłady, w których mieszają się cechy dwóch, a nawet wszystkich trzech wariantów – tak jest, jak sądzę, w twórczości Zofii Nałkowskiej traktowanej jako całość, łącznie z fazą młodopolską i z diarystyką. Każdy z tych modeli posiada jednak własną specyfikę w zakresie problematyki oraz form artystycznych. Na przykład zaangażowanie literatury feministycznej sprawia, że szczególnie często można w niej wskazać obecność silnych środków perswazyjnych zarówno w postaci bezpośredniego dyskursu ideologicznego, jak i retoryki bardziej wyrafinowanej, pośredniej. W obrębie tej ostatniej mieszczą się toposy, które kształtowały się w dwojaki sposób: albo jakiś charakterystyczny dla pisarstwa kobiecego motyw okazywał się przydatny dla przekazania tendencyjnej tezy i zaczynał dzięki temu funkcjonować jako topos feministyczny, albo argument wzięty żywcem z propagandy i publicystyki feministycznej ujawniał swoją atrakcyjność artystyczną i lokował się na dobre w literaturze wyzbytej tendencyjności.

\*

Na problem toposów feministycznych naprowadziła mnie Maria Janion. W książce *Kobiety i duch inności* (Warszawa 1996) mianem takiego właśnie toposu określiła pojawiający się często w literaturze kobiecej obraz (wątek, temat) „wariatki na strychu”, odnosząc go konkretnie do biografii i twórczości Marii Komornickiej. Nazwa toposu wzięła się z tytułu głośnej i ważnej dla rozwoju współczesnej krytyki feministycznej pracy Sandry Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*<sup>3</sup>, przedstawiającej psychologiczną sytuację dziewiętnastowiecznych pisarek jako tych, które angażując się w działalność uważaną powszechnie za sprzeczną z istotą kobiecości, przekraczały pewne kulturowo ustanowione granice. Efektem tego przekraczania było poczucie wykluczenia oraz zamknięcia (w patriarchalnym domu ojca lub męża), znajdujące wyraz w meta-

<sup>3</sup> S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven 1979.

foryce i obrazowaniu u takich autorek, jak Emily Dickinson, Charlotte Brontë czy Christina Rossetti.

Pierwowzorem „wariatki na strychu” była dla autorek wspomnianej pracy obłąkana kreolska żona Rochestera z *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotty Brontë, ukrywana przezeń na poddaszu rezydencji i otoczona aurą zła. Postać ta doczekała się reinterpretacji w powieści Jean Rhys, kontrowersyjnej brytyjskiej pisarki, która zadebiutowała w roku 1927, przeżyła długi okres literackiego zapomnienia, by na kilka lat przed śmiercią (w roku 1979) zyskać późną sławę właśnie dzięki *Szerokiemu morzu Sargassowemu* (*Wide Sargasso Sea*, 1976) – historii Berty Rochester opowiedzianej na nowo, tym razem z jej punktu widzenia. Być może właśnie ta książka, której publikacja zbiegła się z początkiem drugiej fali powojennego feminizmu<sup>4</sup>, dała impuls do powstania odrębnego nurtu w pisarstwie kobiecym, wspartego teoretycznymi pracami Adrienne Rich, a polegającego na rewizji znanych fabuł literackich, mitów czy baśni „w duchu feministycznym”, często za pomocą wykorzystywania w roli narracyjnego medium jakiejś drugoplanowej lub negatywnej bohaterki. Tym tropem poszły bowiem inne pisarki; i tak oto Marina Warner „napisała na nowo” *Burzę* Szekspira, tym razem z punktu widzenia matki Kalibana, Michele Roberts w powieści *The Book of Mrs Noah* „poprawiła” Biblię, a Emma Tennant uczyniła z tego chwytu stałą metodę twórczą, „przepisując” na przykład *Tess* Hardy’ego lub *Doktora Jekylla i pana Hyde’a* Stevenson’a (w powieści *Two Women of London*). Dzieło Stevenson’a – pisarza przeżywającego współcześnie widoczny renesans – „zrewidowała” również Valerie Martin, opowiedziawszy historię niesamowitego doktora w książce pt. *Mary Reilly*. Tendencja owa znajduje poza tym szerszy wyraz w feministycznym adaptowaniu gatunków popularnych z tradycyjnie męskim głównym bohaterem – na przykład czarnego kryminału, thriller’a czy prozy science fiction.

Sama Jean Rhys, ze swoją niekonwencjonalną, bulwersującą biografią kobiety trudnej, egzotycznej, ocierającej się o półświatki i bez-

<sup>4</sup> Por. na ten temat Helen Carr, *Jean Rhys*. Northcote House Publishers LTD, Plymouth 1996, s. 4.

kompromisowej, może być wcale niezłym przykładem dwudziestowiecznej „wariatki na strychu”. Gdyż topos ten uzewnętrznia się na dwa sposoby: w legendzie biograficznej i w postaci literackiej. Jego złagodzonej wariantem jest „cudzoziemka”. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* – tak zatytułowała Grażyna Borkowska swoją książkę prezentującą literaturę „czasu najbardziej dla polskiego feminizmu burzliwego, czyli lat 1840–1845 do 1914–1920”<sup>5</sup>, zwłaszcza zaś twórczość Narcyzy Żmichowskiej, Elizy Orzeszkowej, Marii Jechanne Wielopolskiej i „młodej” Nałkowskiej.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż najważniejsze prace i eseje z zakresu krytyki feministycznej bardzo często noszą tytuły przywołujące na myśl poczucie izolacji, obcości lub zagrożenia. Do już tu wymienionych trzeba dodać *Własny pokój* V. Woolf (Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1997, tłum. A. Graff), *Tańcząc na minowym polu* Anette Kolodny (*Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism*<sup>6</sup>), *Krytyka feministyczna na bezdrożach* Elaine Showalter (*Feminist Criticism in the Wilderness*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, tłum. I. Kalinowska-Blackwood) czy *O kłamstwach, sekretach i milczeniu* Adrienne Rich (*On Lies, Secrets and Silence*. New York 1979) – wspomnianej już tu twórczyni feministycznej koncepcji „re-wizji” kultury i historii. Powstają w ten sposób pewne klisze językowe, które układają się w ciąg skojarzeń odnoszących się z jednej strony do funkcjonowania kobiecej subkultury w obrębie systemu patriarchalnego (podkreślmy jakże ambiwalentną wymowę „własnego pokoju”, który często może się stać po prostu izolatką), z drugiej zaś – do poczucia niepewności towarzyszącego kobietom-autorkom wewnątrz własnej sfery.

Używając pojęcia toposu w kontekście zasygnalizowanych faktów, pragnę podkreślić nie tyle znamienne powtarzalność tematów osobowych „wariatki” i „cudzoziemki” w literaturze kobiecej, ile ich wagę jako argumentów w dyskursie feministycznym. Zależnie od sposobu użycia i od kontekstu mogą one służyć oskarżaniu patriarchy, pochwaleniu kobiecej twórczości czy też obronie zacho-

<sup>5</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1966, s. 19.

<sup>6</sup> W zbiorze: *The New Feminist Criticism*. Ed. E. Showalter. Pantheon Books, New York 1985.

wań będących odstępstwem od „normy”. To uderzające, jak wiele polskich bohaterek literackich jest naznaczonych piętnem kobiecej histerii czy trudnej „inności”: Barbara Dąbrowskiej, Róża Kuncewiczowej, Klara Gruszeckiej, Daria Szemplińskiej, Bronka Gojawiczyńskiej – żeby pozostać tylko przy Dwudziestoleciu... Budzą emocje i spory, wymykają się ocenom, a mimo to – lub właśnie dlatego – służą kobiecej sprawie.

Nie tylko one. Literatura kobieca posiada sporo skutecznych i stałych sposobów wspierania interesów wspólnoty płciowej. Ze względu na ich światopoglądową wymowę nazywam je toposami feministycznymi, a nie kobiecymi; różnica polega na tym, że kobiecość istnieje i się przejawia, feminizm zaś perswaduje. Kilka takich wstępnie rozpoznanych toposów pragnę tu wskazać i krótko scharakteryzować.

Potężnym argumentem demaskującym hegemonię patriarchatu i budzącym wśród kobiet poczucie mizoandrycznej solidarności jest zmowa mężczyzn. W poprzednim rozdziale pokazałam, jak posługiwała się nim Irena Krzywicka w obronie Rity Gorgonowej, a jej wystąpienie miało typowy charakter retoryczny i ideologiczny. Tymczasem topos ten świetnie się sprawdza w literaturze pięknej. *Zmowa mężczyzn* – to tytuł powieści Jarosława Iwaszkiewicza z 1930 roku. Główna bohaterka kobieca tego utworu, Alinka, ukazana jest jako słabe, bezwolne stworzenie, bez reszty zdane na otaczających ją mężczyzn, w tym zwłaszcza na męża, który jej nie kocha i romansuje z jej macochą. Ta irytująca w swej wåtłości fizycznej i charakterologicznej postać nabiera w końcu, w obliczu bezgranicznie smutnego życia, jakie wie dzie, oraz przedwczesnej śmierci, wymiarów tragicznych – pada ofiarą męskiego egoizmu i bezwzględności. Trudno mieć pewność, iż Iwaszkiewicz istotnie zamyslił swoją powieść jako głos w sprawie kobiecej (choć tak sugeruje tytuł); wątek Alinki, w gruncie rzeczy dosyć blady i nieprzekonujący, gaśnie tutaj w zetknięciu z takimi problemami, jak choćby powołanie twórcze i powołanie kapłańskie mężczyzn. Pozostaje faktem, że tytułowa formuła okazała się trwalsza od samego dzieła, które w dorobku autora *Sławy i chwaty* zalicza się do mniej udanych.

Topos „zmowy mężczyzn” jest właściwie wszechobecny w literaturze kobiecej. Spotykamy go w prozie, poezji i dramacie. Od ten-

dencyjnej *Marty Orzeszkowej* po postmodernistyczną *Absolutną amnezję* Izabeli Filipiak, że pozostaną przy rodzimych przykładach. Trafnie użyty, robi wrażenie na mężczyznach. Niech o tym świadczy reakcja Czesława Miłosza, skądinąd deklarującego niechęć do feminizmu:

Cenię Świrszczyńską za jej dar współczucia. Za jej obronę kobiet [...]. I jednak po namyśle sędzę, że wyłączenie z kanonu niektórych dzieł literackich, także sztuk Szekspira, nie byłoby nierozsądne. Bo jeżeli obrażają one uczucia połowy osób obecnych na widowni? Jak w tym wierszu Świrszczyńskiej:

Renesansowy aktor  
wywijając batem  
goni po scenie dziewczynę,  
która zbuntowała się  
przeciw losowi  
dziewczyny

Mężczyźni dwudziestego wieku  
biją brawo.

[*Szekspir. Poskromienie złoŹnicy*]<sup>7</sup>

Topos „wariatki na strychu” i topos „zmowy mężczyzn” przedstawiają kobietę jako ofiarę i zwracają uwagę na niesprawiedliwość porządku społecznego. Podobną funkcję pełni topos-metafora, który nazywam niemym cierpieniem zwierząt. Wrażliwość na krzywdę słabszych stanowi wspólną cechę ogółu kobiet, wiązaną przez psychologów z podwyższonym, w stosunku do męskiego, poziomem empatii. A cóż może być słabszego i bardziej bezbronnego nad: mysz topioną w wiadrze z wodą (Szemplińska), zarzynaną kurę (Boguszewska), złowioną i oprawianą rybę, postrzelonego zająca czy przykutego na całe życie do łańcucha psa (Nałkowska)? Życie domowe, w tym zwłaszcza kuchenne, ze względu na ześrodkowanie wokół problemów „żywieniowo-bytowych”, jest tą sferą doświadczeń, w której szczególnie często pojawia się sposobność do refleksji nad zadawaniem cierpienia i śmierci zwierzętom. W końcu mężczyzna – głowa rodziny – już od dawna przestał być bezpośrednim dostawcą

<sup>7</sup> Cz. Miłosz, *W stronę kobiet*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 14.

mięsa i nawet z zabijaniem wigilijnego karpia radzi sobie kiepsko. Jednak funkcja tego toposu w literaturze kobiecej nie ogranicza się tylko do implikacji, by tak rzec, ekologicznych. Nieme cierpienie zwierząt jest sugestywne przez swą analogię do skandalicznego, jak powiada Héléne Cixous<sup>8</sup> w swym głośnym wezwaniu-manifeście – stłumienia kobiecego głosu, i to zarówno na skalę jednostki, jak i całej płci. Dziś można założyć, iż problem należy do przeszłości, gdyż od wielu dziesięcioleci kobiety nie tylko mówią, ale wręcz krzyczą o swojej sprawie. Jednak minione epoki faktycznej dyskryminacji i pozbawienia prawa głosu, ba! pozbawienia własnej mowy – są dla żeńskiej połowy ludzkości wspomnieniem równie traumatycznym, jak niewolnictwo dla Murzynów. Stąd też krytykę feministyczną tak silnie zaprzęta problem języka kobiecego i jego odrębności, albo też zależności, od dyskursu męskiego i potrzeba zdekonstruowania tego ostatniego. Odkrywczyńie języka lub jego złodziejki – oto jak skrajnie potrafią postrzegać swą działalność tekstową współczesne pisarki i krytyczki.

Nie wszystkie toposy feministyczne biorą początek z poczucia krzywdy, dyskryminacji i stłumienia. Są też takie, które powiadają odbiorcę o sile kobiecości. Do nich należy przede wszystkim Natura – Kobieta. W nazwie, którą tu proponuję, chodzi mniej o Kobieta, a bardziej o Naturę. Opozycja: mężczyzna-Kultura vs kobieta-Natura jest jedną z częściej spotykanych zarówno w myśleniu nienaukowym, jak i w antropologii, socjologii, psychologii czy innych naukach społecznych. Także w humanistyce. W głośnym eseju pt. *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”* Sherry B. Ortner<sup>9</sup> ujęła ów obiegowy sąd w taki oto sposób, iż ciało kobiety, jako bezpośrednio związane z trwaniem gatunku, sytuuje ją bliżej natury, a więc niejako w sferze pogranicznej między tym, co czysto biologiczne, a tym, co cywilizowane. Z obserwacji, która bywała wykorzystywana dla podkreślenia niższości kobiet względem mężczyzn, feministki, jak również ich postfeministyczne następczynie i uczennice, czerpią przeświadczenie o potędze własnej płci. Stąd w ich tekstach

<sup>8</sup> H. Cixous, *Śmiech meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 148.

<sup>9</sup> W zbiorze: *Nikt nie rodzi się kobietą*. Wybór, wstęp i przekład T. Hołówka. Warszawa 1982.

często pojawia się apoteoza fizjologicznych funkcji ciała kobiecego, w tym zwłaszcza menstruacji i brzemienności.

Nie odmówimy sobie – jeśli nam się podoba [pisze Cixous – E.K.] – powabu i rozkoszy ciąży, zawsze dramatyzowanej, zohydżanej czy przeklętej, przynajmniej w tekstach klasycznych. Gdyż tu pojawia się pewne specyficzne odrzucenie [...]: tabu kobiety ciężarnej, które mówi przecież o mocy, jaką ona posiada...<sup>10</sup>

W zbiorze przedstawień, jakimi dysponuje topos Natury-Kobiety, znajduje się także figura czarownicy.

Każdy pierwotny lud ten sam ma początek [...]. Mężczyzna poluje i walczy. Kobieta wysila umysł, imaginację, rodzi sny i bogów. Pewnego dnia staje się jasnowidząca, zaczyna się bezkresny lot marzenia i pożądanego. Aby lepiej obliczyć czas, obserwuje niebo. Ale nie mniej kocha ziemię. Z oczami spuszczonej na zakochane kwiaty, młoda i sama jak kwiat, zawiera z nimi osobistą znajomość. Jest kobietą i żąda od kwiatów, aby uzdrowiały tych, których ona kocha<sup>11</sup>

– tak, w tonacji lirycznej, rozpoczyna swą ponurą rozprawę o czarownicach Jules Michelet.

W twórczości kobiecej często natkniemy się na ich współczesne wcielenia: mądre, doświadczone, często ekscentryczne niewiasty, przeważnie starsze, które stają się dla bohaterek mentorkami i przewodniczkami w drodze do uzyskania samowiedzy. Są one relikdami mitycznego matriarchatu, którego sugestywny obraz stworzył w *Turbocie* – zdumiewającej powieści o *das ewig weibliche* i *das ewig mannliche* – Günter Grass i symbolizują związek z Matką Naturą. Polska proza kobieca, w odróżnieniu od anglojęzycznej<sup>12</sup>, zachowuje znaczący umiar w posługiwaniu się tą figurą, choć pojawia się ona w ważnej funkcji np. w *Ciele niczym* i *Chwale czarownicom* Krystyny Kofty oraz *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk. W okresie międzywojennym pisarki polskie zbyt mocno nastawiały się na auten-

<sup>10</sup> H. Cixous, *op. cit.*, 163.

<sup>11</sup> J. Michelet, *Czarownica*. Przeł. M. Kaliska, Londyn 1993, s. 15.

<sup>12</sup> Por. na ten temat mój artykuł pt. *Kilka uwag o powieści kobiecej*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

tyzm, by po nią sięgać, ale i wówczas zrobiła z niej użytek Ewa Szelburg-Zarembina w swej jakże specyficznej, dziś byśmy powiedzieli – realistyczno-magicznej prozie, kreując w *Wędrowce Joanny* postać Bocianichy.

Figura czarownicy, czyli „mądrej”, która w godzinie próby wspiera bohaterkę i udziela jej pomocy, ewokuje jeszcze jeden pozytywny topos pisarstwa feministycznego, obecny również w nie-feministycznej literaturze kobiecej, mianowicie wspólnotę siostrzaną. Stanowi on antytetyczne dopełnienie toposu „zmowy mężczyzn” i bardzo często występuje w bezpośrednim jego sąsiedztwie, a siła jego perswazji skierowana jest na kształtowanie w kobietach poczucia wzajemnej solidarności w obliczu represyjnych mechanizmów systemu patriarchalnego. W zasadzie wszechobecny w tekstach adresowanych przez kobiety do kobiet, w literaturze polskiej najsilniej związał się z osobą i twórczością Narczyży Żmichowskiej<sup>13</sup>.

Tych pięć toposów to początek listy. Wymieniłam je i opisałam po to, by pokazać, iż twórczość kobieca jest szczególnie podatna na inwazję środków retorycznych. Nie bez powodu do prozy feministycznej, będącej najbardziej tendencyjną odmianą literatury kobiecej, odnosi się często określenie: „powieści, które zmieniają twe życie”<sup>14</sup>. I w rzeczy samej zmieniają: jeśli nie życie, to w każdym razie sposób myślenia zafascynowanych nimi kobiet. W innych zaś – zarówno kobietach jak i mężczyznach – budzą gwałtowną niechęć, wrogość i protest.

Powyższe uwagi o toposach feministycznych mają charakter brulionowy i stanowią, jak wspomniałam, zarys problematyki, którą chciałabym się szerzej zająć w przyszłości, czyli opisem „kobiecości” jako konwencji literackiej. Tę książkę rozpocząłam od uwag o charakterze osobistym i w taki sposób – powielając zresztą topikę częstą w pracach poświęconych podobnym zagadnieniom – chciałabym też

<sup>13</sup> Por. G. Borkowska, *Cudzoziemki...*, op.cit. oraz tejże autorki *Wstań, siostrzo! wstań! Polska proza kobieca (1840-1919)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza”. Rok XXVI-XXVII (1991-1992), Warszawa 1993.

<sup>14</sup> R. Coward, „*This novel changes lives*”: are women’s novels feminist novels? „*Feminist Review*” 1980, nr 5.

ją zakończyć. Nie tylko bowiem proza kobieca, w tym zwłaszcza proza feministyczna, może się stać dla jej czytelniczek (a czasem też dla czytelników) istotną „przygodą życia”, zmieniającą utarte sposoby myślenia, punkty widzenia i oceny, prowadzącą do odkrywania nowej wiedzy o sobie i swoim otoczeniu. Podobną przygodą może się stać badanie literatury z perspektywy kobiecej. Jedną z przedstawicielek polskiej krytyki feministycznej – formacji młodej, lecz dobrze się rozwijającej – tak opisuje to doświadczenie:

Odkąd odkryłam, iż bycie kobietą jest dla mnie najciemniejszym, najbardziej niezrozumiałym i trudnym problemem, szukanie odpowiedzi na pytania, związane z zagadnieniem żeńskości, poprzez najszerzej pojętą – lekturę i interpretację, stało się dla mnie sposobem życia<sup>15</sup>.

Niekoniecznie jednak trzeba odczuwać swoją płęć w kategoriach tajemnicy i mrocznej zagadki, by owa „lektura i interpretacja” stały się czymś więcej niż tylko uprawianiem literaturoznawstwa. Krytyka feministyczna, tak jak ją pojmuję, jest jednym ze współczesnych wariantów hermeneutyki, toteż opiera się na dwóch fundamentach: wspólnocie doświadczeń wszystkich uczestników komunikacji, której dane dzieło jest ośrodkiem, oraz założeniu, iż wokół tego dzieła kształtuje się pewna sfera ekspresji podmiotowej, uprawniająca rzezczonych uczestników do mówienia nie tylko o tekście i jego znaczeniach, ale również o przeżyciach i o poznaniu. Zwłaszcza o terapeutycznym poznawaniu siebie. W tej właściwości nauki o literaturze zorientowanej feminologicznie tkwi magnetyczna siła przyciągania, której i ja uległam.

---

<sup>15</sup> A.Górnicka-Boratyńska, *W poszukiwaniu starszych siostr. Wanda Melcer – próba portretu*. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.



## Penned by a Woman. Some Aspects of Polish Women's Prose Between the Two World Wars

Both "women's literature" and "feminist criticism" are terms which have spawned many controversies and misunderstandings. In the Introduction to her book, the author defines her own standpoint on these notions. Inspired by E. Shwartz and J. Culler, the author sees feminist criticism: firstly – as a new school of interpretation, i.e. interpretation from the perspective of women, which discovers in a literary work meanings and values so far left out of consideration; secondly – as a tendency in the literary history studies to revive the works of women writers who have so far been marginalized, and to re-read ("as a woman") works by well-known women authors; thirdly – as a theoretical reflection establishing and describing typical features of female writing. "Femininity" in literature is understood by the author as a higher-level convention that overrides genres, styles and other conventions. In this respect it functions similarly to autobiographism for example. Seen thus, "femininity" becomes for the writer a matter of choice, and for the reader a matter of consent to a definite mode of reading.

The period of twenty years between the two world wars was an epoch in which the category of "women's literature" was strongly rooted in the literary awareness, as evidenced by numerous opinions voiced by critics as well as writers. It became so due to an unusual quantitative and qualitative development of women's writings in Poland at the time. Chapter One of the present book is dedicated to the reconstruction of the landscape of women's prose that emerges from the then published reviews, as well as from discussions and polemics in the columns of the press. And these opinions vary greatly. On the one hand, they reflect the depreciation of women as allegedly incapable of creating a literary work of merit, while on the other hand we come across some enthusiastic opinions both about particular books by women writers, as well as on the women's literature as a whole. Apart from the axiological aspect, the readings of articles discussed in this chapter have one more goal, i.e. to let the author reconstruct a system of features generally regarded as typical traits of "femininity" in a literary work. These are, among others: a dislike of synthesizing interpretations of reality (which leads to replacing them with a fragmentary picture of the world), associativeness, transitory moods, focusing on details, introspection, flair for topics connected with the female body and the nature. Attention is drawn

here to the analogy between this characterisation and contemporary attempts at defining typical features of female writing.

Chapter Two is devoted to one of the most eminent Polish writers of the 20<sup>th</sup> century Zofia Nałkowska. Her works, usually discussed within the context of psychological, political and social problems, are submitted here to an interpretation emphasising these of their features which could be seen as typical of women's writing. In the sphere of subject matter, this means the oppressive nature of inter-human relations (especially erotic and those in the family), creating negative male heroes, describing – frequently by means of crime story motifs – the dark aspects of human existence: suffering, wrongdoing and crime. As far as *Weltanschauung* is concerned, it means reflecting on the presence of evil both in the nature and in civilisation, on the situation of women in the contemporary world, on the “war” between the sexes. As far as artistic values are concerned, it means employing typical motifs and symbols of women's writing, such as: male faults, toxic love, ordeal suffered by human beings, ordeal suffered by animals, woman as a victim, family as a parasite.

Chapter Three deals with the first three books by Helena Boguszewska: *Świat po niewidomemu* (The World Seen by Blind), *Ci ludzie* (Those People) and *Cate życie Sabiny* (Sabina's Whole Life), and the focus is on the last one, which is treated here as an exemplary model of a women's novel. The author uses this work to make an attempt at defining the genre by drawing attention to such features as the central position of the female figure (anthiheroine), specifically feminine traumatic experiences, regressive composition and, consequently, similar construction of time, furthermore the so-called somatism, or the fascination with the female body and its physiology. The subject of a women's novel appears to be the process of discovering one's own, specifically feminine identity. A women's novel is Aniela Gruszecka's *Przygoda w nieznanym kraju* (“An Adventure in an Unknown Land”) – a book almost forgotten now, but in the 30s considered an artistic event. The author analyses and interprets the book in Chapter Four, particularly emphasising its formal novelty. Gruszecka succeeded in creating a female equivalent of “a novel about an artist” (the so-called *Künstlerroman*). This writer, who was a literary critic as well, was under the influence of Virginia Woolf, whose novel *To the Lighthouse* she tried to translate into Polish and regarded as a turning point in the history of the genre.

Chapter Five is about one more forgotten writer of the inter-war period – Elżbieta Szemplińska-Sobolewska. Her avant-garde prose: *Narodziny człowieka* (“The Birth of Man”), a novel triptych *Potrójny świat* (“A Triple Trail”) is discussed here in the context of her *Weltanschauung* and general attitude of humanitarianism and radical communism. As in Nałkowska's work, so in her prose a significant role is played by motifs related to animals and their behaviour. Szemplińska-Sobolewska's picture of the world is dominated by criticism of traditional social stereotypes imposed on people by systems based on capitalism and patriarchy. Women, children and animals serve here as exemplary victims of this oppression.

As already mentioned, women authors often take up the subject of female body and its physiology. By speaking openly about problems of puberty, menstruation, pregnancy or menopause, they break some very strong cultural taboos. Moreover, they shake the traditional stereotypes of femininity as conveyed by art, especially

idealised pictures of pregnancy and motherhood. Hence, in Chapter Six of her book, the author interprets two works written during the period in question that are typical of this kind of literature: Maria Kuncewiczowa's short story *Przymierze z dzieckiem* ("An Alliance with the Child") and Wanda Melcer's novel *Swastyka i dziecko* ("Swastika and the Child"). The former is confronted with a book written almost 70 years later, *Domino. Traktat o narodzinach* ("Domino. A Treatise on Birth"), whose author, Anna Nasiłowska, contradicts covertly the picture of motherhood as presented by Kuncewiczowa.

Chapter Seven discusses Polish women writers who also wrote journalistic pieces. Interwar journalism, especially the so-called *reportaż* (feature article), when looked at from the perspective of feminist criticism, proves that this genre of writing (at least when social subjects are concerned) is particularly enticing for women authors, due to its close connection with life empiria. Texts in this chapter are either examples of feminist attitudes, or simply illustrate a feminine way of perceiving and interpreting reality.

In Chapter Eight, which closes the book, the author speaks about three models of women's literature (transgressing, feminist and integral) and about several feminist *tópoi*, such as: "a madwoman in the attic", "male conspiracy", "Nature as a Female Being", "sisterhood", "mute suffering of animals".

Translated by Andrzej Pietrzak



## Indeks

### A

- Abel Elizabeth 90  
Abramowski Edward 82  
Ambros Aleksandra 14  
Ammers Küller Jo van 29, 32  
Amrogowicz-Zemankowa Halina 31, 32  
Andrzejewski Jerzy 129  
Atwood Margaret 7, 96  
Auerbach Erich 96, 133  
Austen Jane 91, 204

### B

- Bachtin Michał 102  
Balcerzan Edward 12  
Baranowska Agnieszka 11, 159  
Baszkircew Maria 41, 75  
Beauvoir Simone de 9  
Berent Waclaw 155  
Bergson Henryk 40  
Białoszewski Miron 86, 160  
Bielas Katarzyna 173  
Bieńkowska Flora 85  
Boguszewska Helena 9, 12, 20, 32, 33, 36, 75–100, 106, 139, 152, 165, 169, 198, 205, 210  
Bojarski Waclaw 24  
Bolecki Włodzimierz 119

- Borkowska Grażyna 10, 87, 88, 91, 208, 213  
Boy-Żeleński Tadeusz 73, 76, 153  
Brach-Czaina Jolanta 87, 97, 99, 158, 200  
Bradbury Malcolm 15, 16  
Breiter Emil 36, 37  
Breza Tadeusz 42  
Brodzka Alina 35, 165  
Brontë Charlotte 207  
Brookner Anita 7  
Brucz Stanisław 114  
Brzozowski Stanisław 40

### C

- Camus Albert 134  
Carr Helen 207  
Carrol Lewis 135  
Carter Angela 7  
Chagall Marc 138  
Chodorov Nancy 90  
Choromański Michał 11, 169  
Chruszczyński Andrzej 20, 35, 38, 102, 135, 169  
Ciompa Adam 119  
Cixous Hélène 211, 212  
Collette Gabriella 17, 32, 204  
Coward R. 213  
Culler Jonathan 8, 9

Czachowski Kazimierz 102, 103  
Czapska Maria 29  
Czekalski Eustachy 20, 99  
Czuchnowski Marian 169

## D

Dąbrowska Maria 17, 26, 28, 30, 31, 32,  
34, 35, 36, 82, 84, 85, 94, 101, 127,  
160, 175, 193, 209  
De Quincey Thomas 14, 170, 188  
Dickens Karol 14, 135, 136, 188  
Dickinson Emily 207  
Dłuska Janina 128  
Dostojewski Fiodor 134  
Drabble Margaret 91  
Drewnowski Tadeusz 127  
Dreyfus Adolf 180  
Durell Lawrence 141

## E

Ellis Havelock 16  
Engels Fryderyk 40  
Erikson Erik 88, 90

## F

Fik Ignacy 20, 21, 34, 38, 102, 135, 166,  
168, 169, 170  
Filipiak Izabela 15, 107, 210  
Fraser Antonina 152  
Frąckowiak-Wiegandtowa Ewa 38, 59  
Freud Zygmunt 40, 96, 107, 120  
Fryde Ludwik 39

## G

Galsworthy John 35  
Gałczyński Konstanty Ildefons 191  
Gardiner Judith K. 90, 91  
Gard Martin du 35

Gerson Wojciech 189  
Gide André 170  
Gilbert Sandra 87, 206  
Głowiński Michał 59, 91  
Goetel Ferdynand 160  
Gogol Mikołaj 134  
Gojawczyńska Pola 23–25, 32, 91, 92,  
101, 147, 153, 154, 169, 209  
Gombrowicz Witold 24, 25, 26, 37, 129,  
130, 131  
Goodwin Gail 7  
Gorgon Erwin 179  
Gorgon Rita 169, 179–183, 209  
Gorzehowski Jan 38, 174  
Górnicka-Boratyńska Agnieszka 37,  
214  
Górska Halina 84  
Grabowski Zbigniew 116  
Graff Agnieszka 15, 107, 208  
Grajewski Wincenty 102  
Grass Günter 11, 212  
Gretkowska Manuela 10  
Gruszecka Aniela 9, 32, 34, 36, 78, 84,  
91, 101–122, 209  
Gubar Susan 87, 206

## H

Hardy Thomas 207  
Hegel Georg Wilhelm 40  
Heilbrun Carolyn 91  
Hipokrates 96  
Hołówna Teresa 29, 211  
Hugo Wiktor 188  
Hulka-Laskowski Paweł 16, 17, 18, 21,  
99, 169  
Huxley Aldous 23, 189

## I

Ibarruri Dolores 127

Iłakowiczówna Kazimiera 17, 30  
Ingarden Roman 115, 118  
Iwazkiewicz Jarosław 181, 209

## J

Jacobus Mary 9  
Jakowska Krystyna 78, 83, 84, 166  
Janion Maria 11, 206  
Jastrun Mieczysław 97  
Jastrzębski Zdzisław 24  
Johnson Mark 69  
Jong Erika 7, 96  
Joyce James 95  
Juszczak Wiesław 98

## K

Kaden-Bandrowski Juliusz 83, 84, 132,  
135, 153, 193, 202  
Kafka Franz 59  
Kalinowska-Blackwood Izabela 22,  
208  
Kaliska Maria 212  
Kallas Aniela 29  
Kapłan Regina 184  
Kapuściński Ryszard 166, 171  
Kaschak Ellyn 90  
Kern Elga 181  
Kirchner Hanna 27, 28, 35, 41, 54, 62,  
75, 175  
Klemensiewiczowa Józefa 76  
Klinger Krzysztof 112  
Kłosińska Krystyna 13  
Kofta Krystyna 96, 212  
Kolodny Anette 208  
Komornicka Maria 204, 206  
Koniński Karol Ludwik 118, 119, 122  
Konopnicka Maria 17  
Kornacki Jerzy 78, 83, 95

Kossak-Szczucka Zofia 30  
Kowalska Anna 35  
Kowalski Jerzy 35  
Kozłowski Kazimierz 164  
Kragen Wanda 76  
Krall Hanna 166, 171, 173  
Kridl Manfred 39  
Krzywicka Irena 9, 17, 19, 29, 31, 34,  
72, 73, 79, 91, 127, 132, 134, 148,  
153, 154, 159, 165, 169, 170, 172,  
181–184, 209  
Książek Małgorzata 67  
Kuczyński Bogusław 38  
Kuncewiczowa Maria 19, 20, 27, 30,  
31, 32, 36, 79, 84, 91, 106, 153–157,  
162–165, 190–194, 209  
Kwiatkowski Jerzy 35, 109, 193

## L

Lacan Jacques 22  
Lagerlöf Selma 17, 35, 76, 77  
Lakoff George 69  
Landy Teresa 99, 100  
Lespinasse Julia de 76, 77  
Leszczyńska-Mittelstaed Maria 37  
Leśniewska Maria 152  
Lichniak Zygmunt 174

## M

Mann Tomasz 35, 96  
Mansfield Katherine 15, 17, 32  
Markiewicz Henryk 114  
Martin Valerie 207  
Melcer Wanda 9, 17, 29, 36, 79, 114,  
159–163, 165, 169, 186–191, 194–  
197, 199–201, 214  
Mencwel Andrzej 14  
Michaelis Karin 77

Michelet Jules 212  
Millet Kate 9, 29  
Miluska Jolanta 88, 89  
Miłaszewska Wanda 37  
Miłosz Czesław 24, 26, 27, 126, 127, 210  
Mirandola Franciszek 76, 77  
Mironowicz Mikołaj 178  
Modrakowska Maria 37  
Montesquieu Charles 41  
Morstin Ludwik Hieronim 18  
Möbius J. Paul 16

## N

Naglerowa Herminia 30, 35  
Nałkowska Zofia 9, 12, 17, 23, 26, 27,  
28, 30–33, 36, 38–76, 79, 84, 85, 92,  
139, 153, 160, 165, 170, 174–177,  
193, 206, 208, 210  
Napierski Stefan 133  
Nasiłowska Anna 154, 157, 158, 211  
Newman John Henry 14  
Nietzsche Fryderyk 40  
Nin Anaïs 91  
Nitsch Kazimierz 101, 116, 122  
Nowakowski Zygmunt 84  
Nurowska Maria 96  
Nycz Ryszard 9, 116

## O

Oakley Ann 7  
Ortner B. Sherry 211  
Orzeszkowa Eliza 30, 32, 35, 205, 208,  
210  
Ostrowska Bronisława 30  
Owens Craig 9

## P

Palmer Paulina 106

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 30,  
181  
Piasecki Sergiusz 179  
Pietrkiewicz Jerzy 135  
Pietrzak Włodzimierz 21, 22, 23, 174  
Piłsudski Józef 185  
Piwiński Leon 36, 102, 117  
Planck Max 40  
Płomieński Jerzy Eugeniusz 29  
Podhorska-Okołów Stefania 29, 30  
Podraza-Kwiatkowska Maria 57  
Pomirowski Leon 84  
Proust Marcel 96  
Prus Bolesław 35  
Pruszyński Ksawery 34, 171  
Przybyszewska Stanisława 181  
Putrament Jerzy 126

## R

Radlińska Helena patrz: Boguszewska  
Rhys Jean 16, 207  
Rich Adrienne 91, 207, 208  
Richardson Dorothy 15, 32, 91  
Rilke Rainer Maria 97  
Roberts Michele 207  
Rogoszówna Zofia 30  
Rogoż Stanisław 183  
Romanowski Władysław 140  
Rossetti Christina 207  
Roszkówna Zofia 140, 141  
Rubinraut Henryk 169  
Rygier Leon 38

## S

Sabelanka Elżbieta 164  
Schulz Bruno 40, 49  
Sempołowska Stefania 174  
Showalter Elaine 9, 22, 87, 203, 204, 208

Siedlecka Joanna 127, 128  
Sienkiewicz Barbara 116, 117  
Singer Israel 198  
Singer Isaak 201  
Sobolewski Zygmunt 126, 128, 129, 133  
Sonntag Susan 96  
Sprusiński Michał 202  
Staff Leopold 76  
Starowieyska-Morstinowa Zofia 25  
Stein Gertruda 15, 91, 99  
Sterling Władysław 173  
Sterne Laurence 14  
Stevenson Robert Luis 207  
Sue Eugéne 188  
Sugiera Małgorzata 9  
Szekspir William 207, 210  
Szelburg-Zarembina Ewa 30–33, 36,  
79, 92, 101, 169, 178, 179, 184–186,  
213  
Szemplińska-Sobolewska Elżbieta patrz:  
Szemplińska Elżbieta  
Szemplińska Elżbieta 9, 32, 37, 126–  
–150, 187, 209, 210

## Ś

Śliwiński Piotr 10  
Śniadecka Ludwika 29  
Świrszczyńska Anna 210

## T

Tennant Emma 7, 207  
Thackeray William Makepeace 14  
Themerson Stefan 137, 138  
Tokarczuk Olga 158, 212  
Tołstoj Zofia 152  
Troczyński Konstanty 166, 171, 172  
Tryzna Tomek 11  
Trzebiński Andrzej 24

Tuszyńska Agata 171  
Tuwim Julian 133

## U

Undset Sigrid 35, 76  
Uniłowski Zbigniew 147, 148

## V

Vogel Debora 116

## W

Wang Maja 53  
Wańkowicz Melchior 171  
Warner Marina 7, 207  
Wasilewska Wanda 126, 165  
Wat Aleksander 126, 166, 168  
Ważyk Adam 126  
Webster John 160  
Weldon Fay 7, 97  
Wielopolska Marie Jehanne 139, 208  
Winterson Jeannette 7  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 127,  
138  
Wojacek Rafał 11  
Wolska Maryla 30  
Woolf Virginia 14, 15, 17, 18, 32, 91, 95,  
96, 106, 107, 112–114, 121, 208  
Wordsworth William 135  
Wójcik Włodzimierz 39  
Wujek Jakub 151  
Wyka Kazimierz 23, 24, 84, 148, 160

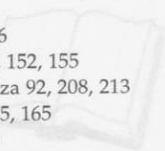
## Z

Zagórski Jerzy 24  
Zapolska Gabriela 32, 134  
Zaremba Henryk 179, 182

Zarzycka Irena 28  
Zawistowska Kazimiera 17  
Zawodziński Karol Wiktor 34-36, 78,  
83, 84, 96, 102, 117, 118  
Zechenter Witold 34  
Zegadłowicz Emil 101  
Ziątek Zygmunt 165  
Zola Emil 78

## Ż

Żabicki Zbigniew 96  
Żeromski Stefan 35, 152, 155  
Żmichowska Narcyza 92, 208, 213  
Żółkiewski Stefan 35, 165  
Żurek Edmund 180  
Życińska Ewa 14





## Spis ilustracji

1. Zofia Nałkowska. Ze zbiorów Hanny Kirchner. Repr. na podst.: Z. Nałkowska, *Dzienniki. T. IV. 1930–1939. Cz. 1 (1930–1934)*. Opr., wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 1988.

2. Helena Boguszewska. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 8.

3. Aniela Gruszecka z mężem, Kazimierzem Nitschem w Zakopanem w 1931 r. Repr. na podst.: A. Gruszecka, *Całe życie nad przyrodą mowy polskiej*. Kraków 1977, s. 192.

4. Elżbieta Szemplińska-Sobolewska. St. I. Witkiewicz, *Portret Elżbiety Szemplińskiej*; pastel, 1935 r. Ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Fot. A. Kowalska.

5. Maria Kuncewiczowa. Repr. na podst.: S. Podhorska-Okołów, *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*. Warszawa 1938.

6. Wanda Melcer. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 9.

7. Irena Krzywicka. St. I. Witkiewicz, *Portret Ireny Krzywickiej*, 17 XI 1928; pastel, papier 64 × 48 cm; sygn. p.d.: 1928 16/17/XI T.B. [w owalu] /Witkacy/ N II 5 m + Cof; nr inw. MPŚ-M/882. Własność Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Fot. E. Wójtowicz.

8. Ewa Szelburg-Zarembina. Repr. na podst.: S. Podhorska-Okołów, *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*. Warszawa 1938.



Zofia Nałkowska



Helena Boguszewska



Aniela Gruszecka z mężem, Kazimierzem Nitschem



Elżbieta Szemplińska-Sobolewska



Maria Kuncewiczowa



Wanda Melcer



Irena Krzywicka



Ewa Szelburg-Zarembina

„Długo, bardzo długo nie wiedziałam o tym, że istnieje proza kobieca.”

(ze *Słowa wstępnego*)

Praca *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* prezentuje wybrane utwory kilku pisarek urodzonych w końcu ubiegłego stulecia lub na początku obecnego, na ogół znanych i na ogół cenionych, jeśli nie za walory artystyczne, to za siłę charakteru - Zofii Nałkowskiej, Heleny Boguszewskiej, Anieli Gruszeckiej, Marii Kuncewiczowej, Wandy Melcer, Ireny Krzywickiej, Elżbiety Szemplińskiej i Ewy Szelburg-Zarembiny. O większości z nich piszą lub choćby wzmiankują podręczniki literatury; o dwu najmniej sławnych - Melcer i Szemplińskiej - można się sporo dowiedzieć z dzienników Nałkowskiej i Dąbrowskiej. Bohaterki Kraskowskiej nie są więc nieznanne; walorem omawianej pracy nie jest oryginalność nazwisk, ale oryginalność kategorii, które owe nazwiska tworzą. Ewa Kraskowska zakłada bowiem, że omawiane pisarki łączy nie tyle określona estetyka, ideologia czy światopogląd, ile szeroko i liberalnie rozumiana konwencja prozy kobiecej.

(z recenzji wydawniczej prof. Grażyny Borkowskiej)



Ewa Kraskowska

(ur. 1954) - pracownik naukowy w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się także krytyką literacką oraz przekładaniem prozy brytyjskiej. Jest autorką książki *Twórczość Stefana Themersona: dwujęzyczność a literatura* (Ossolineum, Wrocław 1989).

ISBN 83-232-0913-8

ISSN 0554-8179