

Aa@



Autobiografia

literatura | kultura | media

nr 1 (10) 2018

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu Szczecińskiego
Szczecin 2018

Rada Naukowa

Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)

Algis Kalėda (Vilniaus Universitetas)

Bożena Karwowska (University of British Columbia)

Ewa Kraskowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski)

Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

German Ritz (Universität Zürich)

Hayden White (University of California, Santa Cruz)

Alfrun Kliems (Humboldt-Universität zu Berlin)

Zespół redakcyjny

Inga Iwasiów / Jerzy Madejski US, redaktorzy naczelni

Arleta Galant US, redaktor naukowy numeru

Natalia Aleksyńska, Touro College, Graduate School of Jewish Studies (New York, USA); Brygida Helbig-Mischewski, Polsko-Niemiecki Instytut Badawczy w Słubicach (UAM Poznań, Viadrina); Giovanna Tomassucci, Università di Pisa, Department of Philology, Literature and Linguistics (Pisa, Italy); Paweł Wolski US; Agata Zawiszewska US
Aleksandra Grzemska US, sekretarz redakcji

Lista recenzentów jest dostępna na stronie: www.autobiografia.usz.edu.pl

Adres Redakcji

al. Piastów 40b, 71-065 Szczecin

www.autobiografia.usz.edu

e-mail: autobiografia.szczecin@gmail.com

Redaktor językowy

Barbara Kaszubowska / e-dyktor.pl

Korektor

Małgorzata Szczęsna

Skład komputerowy

Petersen sp. z o.o.

Projekt okładki

Joanna Dubois-Mosora

*Wersja papierowa jest wersją pierwotną. Streszczenia opublikowanych artykułów są dostępne online w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal of Social Sciences and Humanities <http://cejsh.icm.edu.pl>
Czasopismo jest indeksowane w Bazhum, bibliograficznej bazie czasopism humanistycznych i społecznych*

Publikacja wspierana przez Polskie Towarzystwo Autobiograficzne



© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2018

ISSN 2353-8694

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego | Ark. wyd. 9,5. Ark. druk. 10,25. Format B5. Nakład 150 egz.

Spis treści

WSTĘP

Inga Iwasiów | Eseizowanie 7

TEORIE

Katarzyna Trzeciak | Kto mówi? Queerowanie autobiograficzności
u Eve Kosofsky Sedgwick 13

Katarzyna Szopa | Filozofia feministyczna i autobiografia: wokół myśli Luce Irigaray 25

EMANCYPACJE

Teresa Bruś | O eseistycznym usuwaniu obrazów twarzy: *Ulicami Londynu: przygoda*
(1927) Virginii Woolf i *Akacje kwitną* (1935) Debory Vogel 37

MOJA KSIĄŻKA / LEKTURA AUTOBIOGRAFICZNA

Edyta Sołtys-Lewandowska | *Powlekać rosnące* Joanny Mueller –
wiwisekcja macierzyństwa 51

PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

Joanna Grądział-Wójcik | Autobiograficzne, metapoetyckie, eseistyczne
w twórczości Bogusławy Latawiec 63

Maciej Duda | Autobiografizm Agnieszki Graff. Między esejem, felietonem i rozmową 77

Aleksandra Krukowska | Autobiografia/psychoanaliza/kontynuacje.
Wokół „autobiografikji” Heleny Deutsch 89

Dobrawa Lisak-Gębala | Esej, kobieta, autobiografia – hipotezy na marginesie analizy
Przeźroczy Marii Kuncewiczowej 103

Anna Pekaniec | Esej i/lub autobiografia. *Widzenie bliskie i dalekie* Zofii Nałkowskiej 115

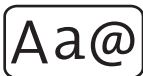
SŁOWNIK PISARSTWA AUTOBIOGRAFICZNEGO

Ewa Kraskowska | Po sześćdziesiątce. Autobiograficzna eseistyka
feministek drugofalowych 129

ROZBIORY

Tatiana Czarska | Autobiograficzność w eseistyce Joanny Bator:
między esejem, felietonem a reportażem 141

Agnieszka Czyżak | Emancypacyjne gry, autobiograficzne wyzwania –
genologiczne kłopoty. O *Grach w Birkenau* Agnieszki Kłos 153



INGA IWASIÓW*
Uniwersytet Szczeciński

Eseizowanie

Streszczenie

Autorka wyjaśnia termin „eseizowanie” przez analogię z teorią autobiografii. Zadaje pytania wstępne o kobiecey esej oraz o wpływ krytyki literackiej na przyporządkowania gatunkowe. Przywołuje przykłady napisanych przez kobiety książek eseistycznych, wskazując, iż ich „eseistyczność” i „autobiograficzność” są umowne i zależne od instytucji takich jak wydawnictwa, nagrody literackie, krytyka, uniwersytet.

Słowa kluczowe

esej, autobiografia, eseistyczność, autobiograficzność, pisarstwo akademickie, krytyka literacka, nagroda literacka

Dlaczego we wstępie do numeru, zawierającego szkice o eseistyce kobiet nacechowanej autobiograficznie, używam nieterminu, zwróconego ku procesowi i czynności? Piszę: *eseizowanie*, a nie po prostu esej autobiograficzny? Autorki i autorzy numeru zajmują się zarówno tekstami nienasuującymi wątpliwości klasyfikacyjnych, jak i pograniczami gatunków. Niekiedy „eseizują” narracje w lekturze. Gatunki współczesnego piśmiennictwa (i hybryd komunikacyjnych spotykanych w internecie czy w galerii sztuki) są nadal zmaczone, nic się nie zmieniło od czasu, gdy taką diagnozę postawił Clifford Geertz, choć tamta dotyczyła nauk społecznych, a my chcemy przepatrywać szczególnie wrażliwe pogranicze teorii i praktyk piśmiennych. Dyskutując o pisarstwie kobiet, używamy chętnie innej metafory – marginesu

* Kontakt z autorką: ingaa@op.pl

czy obrzeża – mając na myśli zarówno suplementarność doświadczenia oraz historii kobiet, jak i pozycję reprezentujących je tekstów w kanonie czy instytucjach literatury.

Zmiana formy nazwy gatunkowej na czasownikową dokonała się najpierw w języku krytycznym dotyczącym autobiografii: mówimy o autobiografizowaniu (które miałyby swoją stronę czynną i bierną), a jeszcze częściej o autobiograficzności (jak Małgorzata Czermińska w szkicu *Ruchome granice autobiograficzności*¹).

Autobiografizowanie lub eseizowanie ma miejsce wówczas, gdy przekształca się jakąś jedną formę w drugą, pracuje na matrycy należącej do zdefiniowanego pola. Eseizować, autobiografizować, feminizować – za każdym razem odrywamy się od utwardzonego gruntu. Autobiografizujemy i eseizujemy także w nauce, choć nieśmiało, bo współczesny polski uniwersytet stawia warunki, które nie sprzyjają pozostawianiu w wywodzie czytelnych tropów „ja”. Ten odwrót od podmiotowości zaskoczył nas w środku prac nad problematyką tożsamościową.

Być może więc eseizowanie i autobiografizowanie są gestami pisarskimi wykraczającymi poza poetykę, swoistymi mechanizmami oporowymi wobec instytucjonalnych przymusów. Wydaje się, że z eseizowaniem jest podobnie jak z literackością: rozszczelnienia niepokoją i wywołują panikę gatunkową.

Autorki i autorzy tego numeru nie poprzestają na ogólnym, choć trafnym twierdzeniu, iż autobiograficzny esej kobiety to hybryda i przydarza się wybranym, że z wielu powodów esej uchodził długo za gatunek męski, lecz ma ważną pozycję w kobiecym samo(u)stanowieniu.

Warto przeanalizować płęć tego gatunku w świetle działań porządkujących, podejmowanych przez zorganizowane gremia krytyczne. Najłatwiej prześledzić nagrody twórcze. Osobną kategorię dla eseistyki wyznacza regulamin Nagrody Literackiej Gdynia, co roku można w niej nominować do pięciu książek. Na stronie nagrody znajdują się informacje od 2006 roku, w którym do finału nie zakwalifikowano żadnej autorki. Potem było tak: w roku 2007 Joanna Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*²; w 2009 roku Justyna Jaworska, *Cywilizacja „przekroju”. Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym*³, oraz Maria Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*⁴; w 2010 roku Anda Rottenberg, *Proszę bardzo*⁵; w 2013 roku Małgorzata Szpakowska, *Wiadomości*

¹ Małgorzata Czermińska, „Ruchome granice autobiograficzności”, *Opcje* 86 (2012), 1: 27.

² Joanna Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006).

³ Justyna Jaworska, *Cywilizacja „Przekroju”. Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008).

⁴ Maria Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008).

⁵ Anda Rottenberg, *Proszę bardzo* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009).

*Literackie” prawie dla wszystkich*⁶; w 2014 roku Ewa Graczyk, *Od Żmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju*⁷; w 2016 roku Lidia Kośka, *Lec. Autobiografia słowa*⁸, oraz Renata Lis, *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*⁹; w 2017 roku Monika Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*¹⁰; wreszcie w 2018 roku Dorota Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*¹¹.

To bardzo ciekawe zestawienie, pokazujące proces eseizowania w jednym z ważnych sensów, a więc instytucjonalizowania książek na pozycji „eseistycznej”. Od razu widać, że są to bardzo różne narracje. Oczywiście, gdyby je zestawić z męskimi, mającymi znaczącą przewagę liczebną, bo Nagroda Gdynia nie należy do tych proparytetowych, okazałoby się, że autorzy regulaminu i kapituła chcą w tej kategorii zmieścić tzw. inne, wypadające z worka z etykietą „proza”. Te praktyczne względy mimo wszystko przypominają dylematy poetyki, więc zapytajmy, co podkreślają nominacje. Najliczniej reprezentowane są książki naukowe, zachowujące sztywne zasady wywodu akademickiego lub ostrożnie je rozstrzygające na rzecz popularyzatorstwa. Do eseju zaliczono autobiografię Andy Rottenberg i rozmowy Moniki Muskały, a także felietony Doroty Masłowskiej. Wszystkie te interesujące książki mają z sobą niewiele wspólnego. Tylko trzy – Doroty Masłowskiej, Ewy Graczyk oraz Renaty Lis – tematyzują aspekt autobiograficzny narracji, lecz każda z innych powodów.

Metoda Masłowskiej wydaje się najbardziej konserwatywna; pisarka wybiera punkt widzenia (niewychodzenie z domu, śledzenie świata za pomocą mediów, pozycja antropolożki), który pomaga jej określić własną, zakreśloną starannie, przez to nieryzykowną rolę outsiderki.

Ryzykowna gra toczy się w polu nauki, gdy uczona eseizuje autobiograficznie w monografii na stopień, jak czyni to Ewa Graczyk. *Od Żmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju* zawiera rozszerzone i zmienione teksty publikowane wcześniej. W chronologii odnotowanej w nocie edytorskiej zobaczyć można ewolucję zainteresowań: od romantyzmu do współczesności, od twórczości europejskiej do regionalnej. Najważniejsze wydaje się jednak uszczegółowienie rozpoznań dokonanych w wymienionych powyżej pracach.

⁶ Małgorzata Szpakowska, *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2012).

⁷ Ewa Graczyk, *Od Żmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013).

⁸ Lidia Kośka, *Lec. Autobiografia słowa* (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2015).

⁹ Renata Lis, *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2015).

¹⁰ Monika Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia* (Kraków: Fundacja Korporacja Ha!art, 2016).

¹¹ Dorota Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017).

Książka zawiera jedenaście rozpraw napisanych w różnych poetykach. To ważne: Ewa Graczyk od początku stosowała różne rejestry pisarstwa humanistycznego, a *Od Żmichowskiej...* zadeklarowała zacieranie granic pomiędzy pisaniem naukowym a jego zewnętrzem, planem autobiografii humanistki. Gest wpisania w książkę naukową kilku fragmentów o charakterze autobiograficznym ma u Graczyk związek z założeniami metodologicznymi, przede wszystkim zaś z krytyką feministyczną. Esej *Moja Mama patrzy w dal* stanowi dopełnienie wywodów na temat pochodzenia, pamięci, genealogii, podejmowanych wcześniej.

Graczyk, bezpośrednio lub aluzyjnie, przywołuje autobiograficzny rodowód wielu tekstów mieszczących się w polu krytyki feministycznej. Od Simone de Beauvoir poczynając, przez Virginie Woolf, ale i teoretyczki współczesne, takie jak Rosi Braidotti oraz Eve Kosofsky Sendgwick, elementy autobiografii stają się częścią dowodu w sprawie uczestnictwa kobiet w kulturze. Szczególną pozycję zajmują tu postacie rodziców, których wspomnianie wchodzi w tryby teorii psychoanalitycznych, feministycznych, genderowych. Wystarczy wspomnieć, bliskie także Graczyk, teksty Rolanda Barthesa, stosowane przez tego autora praktyki autobiograficzne, by odnaleźć uzasadnienie dla otwierania bardzo intymnej narracji obok analiz tekstów literackich.

Pozostałe teksty tomu napisane zostały w różnym czasie, lecz niemal we wszystkich działała scalająca podmiotowość, silniejsza od samych założeń metodologicznych.

Gdyby rozważać naukowe walory *Od Żmichowskiej...*, uwagę zwrócić powinna kumulatywność metodologiczna i stylistyczna. Nie tylko literackość języka, ale przede wszystkim układanie doświadczeń badaczki, czytelniczki, córki w „książkę zdarzeń”. Dzięki tym cechom mogę przyjąć, że Graczyk pisze eseje i umieszcza je w ramie formalnej książki akademickiej.

Jak trudne to zadanie, wiemy nie tylko z doświadczenia, ale i z dziejów książek. Prawdopodobnie najbardziej znaną książką eseistyczną lat dziewięćdziesiątych są *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny¹². Obecne wznowienie pozwala zrekonstruować rolę, jaką odegrały. Nie wrócę jednak do dziesiątek, setek tekstów omawiających lub rozwijających wywód filozofki, lecz przywołam kilka odpowiedzi na ankietę pt. *Efekt szczelin*, rozpisaną przez czasopismo internetowe „Mały Format”¹³ z okazji obecnej edycji.

W ankiecie mowa o eseju, ale autobiografia jest tu obecna pod pseudonimem doświadczenia. Dopiero gdy przypomnimy sobie, że po *Szczelinach...* Brach-Czajna opublikowała *Błony umysłu*¹⁴, ze wstępnym manifestem na temat imion antenatek, zyskujemy prawo czytania szczelin autobiograficznych, rozpoznania w pierwszoosobowych miejscach narracji głosu narratorki.

¹² Jolanta Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992).

¹³ Andrzej Frączysty, „Efekt szczelin – ankietę literacka”, *Mały Format* 4 (2018), dostęp 12.09.2018, <http://malyformat.com/tag/cykl-szczeliny-istnienia/>.

¹⁴ Jolanta Brach-Czajna, *Błony umysłu* (Warszawa: Sic!, 2003).

Przypomnę, że obie książki, z pewnością ważne dla feminizmu i filozofii, wychodzą ze skorupki dyskursu naukowego przez pominięcie przypisów i bibliografii.

W ankiecie „Małego Formatu” o roli Brach-Czainy w swojej biografii twórczej pisze też Renata Lis, nominowana za *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*. Lis nie tyle eseizuje, ile uprawia esej o biografiach twórców. Nie musi eseizować, ponieważ nie pilnuje jej instytucja nauki – jak innych piszących z listy Nagrody Gdynia. Pisanie na styku literatury i autobiografii przychodzi jej tak łatwo, jakby było podstawowym językiem.

Tak dzieje się też w *Lesbos*¹⁵, książce pod wieloma względami ciekawszej z punktu widzenia podjętych w tym numerze tematów, ponieważ realizującej wiele postulatów „odzyskiwania”: historii literatury, tekstów, przestrzeni, tożsamości. Przez biografie zapomnianych lub upodrzedzonych lesbijek Lis zbliża się do wyspy Lesbos i własnej tożsamości. Stanowiąca kodę podróż na Lesbos wykreśla linie między zgubionymi śladami miłosego pisma/głosu/doznania a zadrutowanymi egzystencjami uchodźców, szukających swojego losu. Wartość *Lesbos* tworzy przede wszystkim nietajona obecność narratorki, jej egzystencjalna „interesowność” i praca także nad własną pamięcią.

Nietrudno zauważyć, że eseizowanie i autobiografizowanie stopniuje się ze względu na instytucjonalne ciężenia – zobowiązania wobec konwencji z jednej, dokonywane klasyfikacje z drugiej strony.

Można by więc ten numer pisma rozpocząć postulatem stworzenia antologii eseju kobiecego oraz ich interpretacji, bez przymusu tworzenia poetyki normatywnej.

Bibliografia

- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Błony umysłu*. Warszawa: Sic!, 2003.
- Czermińska, Małgorzata. „Ruchome granice autobiograficzności”. *Opcje* 86 (2012): 24–29.
- Graczyk, Ewa. *Od Żmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013.
- Jaworska, Justyna. *Cywilizacja „Przekroju”*. *Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Kośka, Lidia. *Lec. Autobiografia słowa*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2015.
- Lis, Renata. *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2015.
- Lis, Renata. *Lesbos*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2017.

¹⁵ Renata Lis, *Lesbos* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2017).

- Masłowska, Dorota. *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017.
- Muskała, Monika. *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*. Kraków: Fundacja Korporacja Ha!art, 2016.
- Orska, Joanna. *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Poprzęcka, Maria. *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Rottenberg, Anda. *Proszę bardzo*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.
- Szpakowska, Małgorzata. *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2012.

Essay-ing

Summary

The Author of this very article explains the term ‘essay writing’ through the analogy with the theory of autobiography. Main questions, asked throughout the article, concerns ‘womens essay’ and influence of literary criticism on multiple genre conventions. Furthermore there are discussed a few examples of women writers and their work in the field of ‘literary essay’. Books, written by women, sometimes described as ‘essayistic’ or ‘autobiographical’, remain dependent on different institutions, such as: publishing houses and universities, and are related to literary criticism and awards.

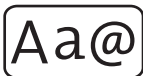
Keywords

essay, autobiography, essayistic, autobiographical, academic writing, literary criticism, awards in literature

Translated by Inga Iwasiów

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Inga Iwasiów, „Eseizowanie”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 7–12. DOI 10.18276/au.2018.1.10-01



KATARZYNA TRZECIAK*
Uniwersytet Jagielloński

Kto mówi? Queerowanie autobiograficzności u Eve Kosofsky Sedgwick

Streszczenie

Tekst prezentuje związek pomiędzy pojęciem „queer” a pierwszoosobową opowieścią u Eve Kosofsky Sedgwick. Wychodząc od rozumienia queer jako ruchu w poprzek, zwróconego w stronę wielości, staram się pokazać, czym jest queerowa autobiografia (na przykładzie *A Dialogue on Love*, 1997), a także umieścić ją w kontekście przeobrażeń teoretycznych w myśli Sedgwick, ze szczególnym uwzględnieniem odejścia od krytyki podejrzeń (paranoicznej) w stronę teorii lektury reparacyjnej – wspólnotowej i afirmatywnej. Analogicznie pokazuję, że stawką jest nie tylko lektura, ale również fundamentalne przeobrażenie projektu pisarskiego.

Słowa kluczowe

queer studies, psychoanaliza, hermeneutyka podejrzeń, autobiografia, wspólnota

„Interesuje mnie – mówiła w rozmowie z 1992 roku Eve Kosofsky Sedgwick – jak można byłoby programowo odmówić usunięcia tego, co osobiste – królującej w autobiografii pierwszej osoby i przeorganizować te elementy, umieszczając je w nieoczekiwanych związkach z teorią i procesem pisania”¹. Rok później, w 1993, badaczka opublikowała zbiór szkiców

* Kontakt z autorką: katarzyna.trzeciak@uj.edu.pl

¹ „A Talk with Eve Kosofsky Sedgwick” (interview with Sarah Chinn, Mario DiGangi and Patrick Horrigan), *Pre/Text* 3/4 (1992): 84.

Tendencies, unaoczniających te różnorodne związki, dla których ogniskiem stało się pojęcie „queer” (to była pierwsza publikacja Sedgwick formułująca metodologię queer), a samo sformułowanie brzmiało następująco:

użycie terminu queer w pierwszej osobie zawsze będzie niosło ze sobą inne znaczenie niż wykorzystanie tego słowa do opisu innej osoby. Słowa „gej” i „lesbijką” nadal złudnie wydają się obiektywnymi kategoriami empirycznymi. Słowo queer o wiele radykalniej i wyraźniej zależy od osobiście podejmowanych, performatywnych aktów eksperymentalnej autopercepcji i przynależności. Być może warto postawić następującą hipotezę – sugeruje dalej Sedgwick – fakt, że queer ma znaczenie tylko o tyle, o ile jest wypowiedziane w pierwszej osobie. Wtedy niesie za sobą istotne konsekwencje. [...] jedyne, co jest potrzebne, by określenie queer stało się prawdziwym, to pragnienie użycia go w pierwszej osobie².

Słowo „queer” oznaczało dla Sedgwick momentalność, ruch i funkcjonowanie w poprzek, przeciwko ustalonym kategoriom tożsamościowym. Stawką tego „bycia w poprzek”³ była również próba ocalenia samego terminu „queer” przed znaczeniowym przyszpileniem, wyjaśnieniem i w konsekwencji – wytraceniem jego potencjału. W jaki sposób jednakże połączyć postulat nieuchwytności i niestabilności pojęcia z pierwszoosobowym głosem, który przecież narzuca określoną i rozpoznawalną perspektywę? Jakie „nieoczekiwane związki” można nawiązać poprzez włączenie autobiograficzności do akademickiego dyskursu badawczego? Dla moich rozważań szczególnie istotne będzie również jeszcze jedno, na razie niewynikające bezpośrednio z powyższych fragmentów, pytanie o wewnętrzne przeobrażenia w ramach przyjętego związku między autobiograficznością a terminem „queer”.

Podejrzliwa teoria osobista

Z deklaracji o tożsamości queerowego myślenia i badania z pierwszoosobowym głosem zrodził się szczególnie projekt Sedgwick, określany jako uprawianie teorii akademickiej w pierwszej osobie czy też po prostu – jak nazywa go Magda Szcześniak – „teoria osobista”, której zasadą jest wytwarzanie efektu bliskości, budowanego poprzez gromadzenie w książkach wielu szczegółów, traktowanych jako te, które przypisać by należało sferze tzw. prywatności. Z lektur dowiadujemy się, że Sedgwick była gruba, że miała raka piersi, że żyła z mężem,

² Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies* (Durham: Duke University Press, 1993), cyt. za: Magda Szcześniak, „Tkliwe relacje, perwersyjne lektury. Wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky Sedgwick”, *Didaskalia* 129 (2015): 16.

³ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, viii. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie.

a jednocześnie utrzymywała wiele nieheteronormatywnych relacji czy też że została budystką⁴. Wszystkie te informacje i osobiste opowieści, jak sugerowała Szczęśniak, nie mają pełnić funkcji intelektualnego rozbiegu lub ścieżki podprowadzającej w bloki wyścigu, gdzie na mecie czeka prawdziwa teoria, ale same stają się „momentami teoretycznymi”, miejscami działania teorii⁵.

W zbiorze *Tendencies*, którego szkice nieustannie podtrzymują obecność pojęcia queer jako ruchu, motywu, zwrotu, przebiegającego w poprzek ustalonych kategorii, Sedgwick przyznawała, że „byłoby to okaleczające, gdyby w dyskursie akademickim nie dopuścić formy gramatycznej, będącej miejscem tak gęstych i widocznych efektów wiedzy, historii; przestrzenią występowania odrazy, poczucia władzy i przyjemności”⁶. Pierwszoosobowa forma gramatyczna, jako zwornik i zarazem narzędzie wiwisekcji teorii, była tu konsekwencją przyjęcia niektórych założeń epistemologii feministycznej (szczególnie badań nad wiedzą usytuowaną czy interseksjonalnością), eksponujących zależności produkowanej wiedzy od pozycji tożsamościowej badacza i badaczki.

Te założenia w połączeniu ze zrównaniem wiedzy i władzy Foucaulta owocowały w książkach Sedgwick ukonstytuowaniem perspektywy „ja” heurystycznego: krytycznego, poszukującego i demaskatorskiego, zrównującego podmiot i przedmiot badań w geście tropienia seksualnych oznak inności wypartych z kanonu zachodniej literatury: „Być może warto byłoby powiedzieć, że moja pierwsza osoba nie reprezentuje tu ani doświadczenia prostego, schlebającego sobie «ja» z jednej strony, ani z drugiej – dyspersyjnego, postmodernistycznego postindywiduum [...]. Nie, to «ja» jest heurystyczne; może nawet potężne”⁷.

Takie demaskatorsko nastawione „ja”, obecne w książkach *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) czy w *Epistemology of the Closet* (1990), miało przeprowadzać dekonstrukcję binarnych ujęć tożsamości seksualnych i otworzyć je na wielość równoległe istniejących modeli. Na tym etapie, jak wskazywał Jason Edwards, kluczową inspiracją dla autobiograficznych wątków w pisarstwie akademickim Sedgwick była psychoanaliza⁸, której narzędzia kształtowały dyskurs badawczy autorki *Touching Feeling* i przejawiały się na przykład w założeniach esejów z tomu *Tendencies*:

⁴ Szczęśniak, „Tkliwe relacje, perwersyjne lektury”: 15.

⁵ Tamże.

⁶ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, ix.

⁷ Tamże.

⁸ Edwards wskazuje na trzy główne źródła pierwszoosobowej teorii, oprócz psychoanalizy we wczesnych pracach podaje również feminizm z jego rozpoznaniem, że „prywatne jest polityczne” oraz najwcześniejsze, studenckie doświadczenia lat 60. na Uniwersytecie Cornella i inspiracje postawą Allana Blooma, postulującego odwagę czytania emocjonalnego i ujawniającego pozycję tego, kto czyta – Jason Edwards, *Eve Kosofsky Sedgwick* (London, New York: Routledge, 2009), 122.

To eseje pisane w różnych trybach, ale kilka z nich ma szczególnie eksperymentalne ambicje. Chciałam podjąć, ale również tam, gdzie to możliwe odsłonić i przeobrazić energię tych form pisania, które były dla mnie ważne: narrację autobiograficzną, performans, *atrocity story* (co można przełożyć jako: „historię o zbrodni”), polemikę, poetycki esej, nekrolog⁹.

Kluczowym słowem jest dla mnie w tym fragmencie określenie działania pisarskiego jako „odsłaniania” form, a zatem demaskowania ich formalności, konwencjonalności, by w konsekwencji napełnić je nowymi znaczeniami i umieścić w nowych konfiguracjach. Heurystycznie nastawione „ja” eseistki rozprasza się w różnych gatunkach, naruszając swoją i ich spójność, by odkryć pod powierzchnią oczywistości nowe układy i sposoby wyrażania. Wszystkie te czynności „odsłaniania” i „odkrywania” zostają przypisane również queerowości jako właściwości zebranych w *Tendencies* esejów: „To są eseje queerowe. Ich podejście jest ukierunkowane nie na ponowne potwierdzenie samooczywistości i naturalności heteroseksualnego pożądania, ale na uczynienie tych monolitycznych konstrukcji ponownie dostępnymi do analizy i przesłuchania”¹⁰. I tu znów Sedgwick ujawnia stawkę swojej pierwszoosobowej opowieści, którą jest rozbitcie homogenicznych konstrukcji i ich krytyczna wiwisekcja – „przesłuchanie”, które implikuje gest wydobywania na powierzchnię, ujawnienia skrywanych nieoczywistości. Eseje Sedgwick pełne są tej demaskatorskiej retoryki, jak wcześniej demaskatorskie były lektury kanonu prozy, przeprowadzane w celu rozszyfrowania tekstowych symptomów inności. Lektura symptomatologiczna przyniosła więc konstrukcję eseistycznego „ja” nastawionego podejrzliwie wobec wszelkich totalizacji, znaturalizowanych tożsamości i homogenicznych konstrukcji. Symptomatologia, jak wskazywał Jacques Rancière, tak charakterystyczna dla myśli podejrzliwej, to poszukiwanie tego, co ukryte pod powierzchnią pozorów. Poszukiwanie, które utrwała hierarchie w relacji panowania, „ustanawia podział na tych, którzy potrafią przejrzeć grę pozorów i tych, którzy jej ulegają”¹¹. A zatem autobiograficzne „ja” Sedgwick, demaskatorskie i ujawniające, staje się zarazem „ja” panującym, to ono bowiem zdolne jest przenikać pozory i wydobywać na jaw to, co ukryte.

Wspominane wcześniej za Magdą Szczęśniak „momenty teoretyczne” to dla Sedgwick na początku lat dziewięćdziesiątych szczególnie jeden moment – diagnoza raka piersi i jej konsekwencje – chirurgia, chemioterapia, depresja. Sedgwick wyznawała, że choroba była

⁹ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, ix.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Jerzy Franczak, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2017), 13.

dla niej doświadczeniem dekonstrukcji stosowanej, rak bowiem nie tylko uderzał i kwestionował opozycje strukturyzujące podmiotowość (część i całość, bezpieczeństwo i zagrożenie, strach i nadzieja, przeszłość i przyszłość, natura i technologia), ale przede wszystkim stał się figurą rozumienia performatywnej retoryki tak oficjalnych, jak i populistycznych ideologii wspólnotowości. W eseju *Queer and Now z Tendencies* autorka pisała o raku jako narzędziu krytycznego demontażu tożsamości w wariacie homogenicznej konstrukcji, choroba rozbija bowiem reprezentacje płci, ciała i seksualności, sprawiając, że nie mogą być one już dłużej uznawane za zgodne i harmonijne¹². W innym, najgłośniejszym chyba tekście z tego tomu, *White Glasses*, Sedgwick wspominała uczestnictwo w spotkaniach grup wsparcia, podczas których słuchała o odpowiednich ćwiczeniach, makijażu, perukach i protezach, dzięki którym kobiety mogą czuć się tak kobiece jak nigdy wcześniej. „Wtedy – wyznaje – rozpoznałam, że naszą funkcją było podtrzymywanie heteroseksualnego spektaklu, w którym tak podmioty, jak i przedmioty spojrzenia miały odrzucić swoją śmiertelność”¹³.

Autobiograficzność i pierwszoosobowa narracja nie służyły Sedgwick naturalizowaniu tożsamości, które po prostu zastąpią zobiektywizowaną perspektywę świadectwami przeżyć, by podnieść wiarygodność badaczki¹⁴. Autorka sprzeciwiała się przekonaniom, że tylko geje i lesbijki mogą tworzyć wiarygodną wiedzę o homoseksualnych podmiotach, przy tym jednak sama zauważała, że jej perspektywa stawała się pozycją paranoiczną, którą tworzy heurystyczne, zafiksowane na demaskacji „ja”, i jego główna metoda – krytyka podejrzeń.

W swoich pierwszych książkach Sedgwick kwestionowała zasadność wspierania teorii na autorytecie pierwszoosobowego doświadczenia, poręczającego prawdę i wiarygodność badawczą. Czyli dążyła do przekroczenia horyzontu, w ramach którego łączono automatycznie tożsamość badacza i badaczki z seksualnością jako przedmiotem badań, a które to utożsamienie miało zdaniem niektórych kluczową właściwość w studiach gejowsko-lesbijskich¹⁵.

¹² Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, 12.

¹³ Tamże, 258. Esej ten jest swoistym nekrologiem-wspomnieniem zmarłego na AIDS Michaela Lyncha, pisany jest jednakże z perspektywy jego życia, a śmiertelnego zagrożenia życia samej Sedgwick, zdiagnozowanej chwilę wcześniej i dotkniętej doświadczeniem zbliżającej się śmierci.

¹⁴ Jak sugerowała Linde Alcott w tekście *The Problems of Speaking for Others*, postulat konieczności włączenia pozycji własnej wiedzy i głosu, zgodnie z myśleniem o wiedzy usytuowanej, doprowadzał niekiedy do wiary, że tylko opresjonowani i opresjonowane mogą skutecznie i przekonująco stawać we własnej obronie. Zob. Adale Shollock, „Queer Theory in the First Person Academic Autobiography and the Authoritative Contingencies of Visibility”, *Cultural Critique* 66 (2007): 139.

¹⁵ Tamże: 133. Shollock powołuje się przede wszystkim na wpływowy tekst Reiny Lewis *The Death of the Author and the Resurrection of the Dyke*, w którym autorka wyjaśniała, że w badaniach lesbijskich nie można unikać wpisywania autorki w tekst krytyczny, zakłada się bowiem, że pisząca badaczka musi być lesbijką, a zatem dochodzi do utożsamienia krytycznej pozycji autorki z przedmiotem tej krytyki.

Jednak eksponowane przez Sedgwick rozluźnienie, swoiste rozszczelnienie teorii poprzez wpuśczenie w nią heterogenicznych elementów queerowej autobiografii (w przypadku Sedgwick złożonej i problematyzującej sam konstrukt seksualności) okazało się mieć swój rewers w postaci tropienia i katalogowania wypartej nieheteronormatywności. A zatem okopywania swojego „ja” na centralnej pozycji autorytetu, który wskaże pozory w miejsce naiwnie aprobowanej prawdy reprezentacji.

Lektura jako narzędzie wspólnoty

W przełomowym dla swojej metody szkicu *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne albo: masz paranoję i myślisz, że ten tekst jest o tobie* (1995) Sedgwick wprost nazwała tę dotychczas tu charakteryzowaną postawę działaniem paranoicznym, opartym na obsesji poszukiwania ukrytych znaczeń i wypartych z kanonu tropów homoseksualności, tkwiących – jak przekonywała – w samym centrum literackiej klasyki w postaci możliwych do zdiagnozowania symptomów. Związek paranoi z teorią queer krystalizował się stopniowo od lat osiemdziesiątych jako narzędzie antyhomofobiczne. „W jaki sposób zatem tak szybko przeistoczyła się w ogólnie akceptowaną metodologię? By wytłumaczyć to przejście – dziś jaskrawo widoczne, lecz wtedy wyglądające na najbardziej naturalny krok na świecie – zajrzałam do własnych tekstów oraz pism innych krytyków z lat 80.”¹⁶. Wykonując zwrot w stronę własnego pisarstwa i podając je jako przykład paranoicznej tendencji badawczej, Sedgwick sama więc zaliczyła siebie w poczet czytelniczek podejrzliwych, którymi określała badaczy i badaczki seksualności. Ci bowiem wertują teksty w poszukiwaniu momentów zdradzających prawdziwą tożsamość. Czytanie paranoiczne pokłada nadzieję w sile ujawnienia, jest pragnieniem widowiskowego odsłonięcia stabilnej tożsamości, ukrytej pod warstwą fałszywej ideologii. Aktywność krytyczna została tu utożsamiona z demistyfikacją i unaocznieniem przez wydobywanie na wierzch, co z kolei eliminowało postawę projektowania nowych relacji i interpretacji¹⁷. Eliminowało wspólnotowość, gdyż domeną paranoi jest autorytet deszyfrującego symptomy.

Zamiast lekturowej i pisarskiej paranoi, niwelującej obietnicę emancypacji, Sedgwick woli (a wolę tę inicjuje omawiamy esej) koncentrować się na strategii reparacji, czyli wypracowywaniu form współzycia, opartych na poczuciu wspólnej tożsamości, ale i przekonaniu o niemożliwym do zredukowania, indywidualnym doświadczeniu, które nie daje się sprowadzić do gotowych, grupowych form. W miejsce przewidywalności reparacyjna lektura podsuwa gotowość na przyjęcie niespodzianek i nieplanowanych przeobrażeń, tylko wtedy

¹⁶ Eve Kosofsky Sedgwick, „Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie”, tłum. M. Szcześniak, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 5 (2014): 5.

¹⁷ Szcześniak, „Tkliwe relacje, perwersyjne lektury”: 19.

bowiem „Możliwość wyobrażenia sobie przyszłości różniącej się od terażniejszości powoduje dopuszczenie do siebie niezwykle bolesnej, ale i pocieszającej oraz etycznie ważkiej wizji przeszłości, która mogła potoczyć się zupełnie inaczej, niż się potoczyła”¹⁸. Zamiast opartej na hierarchii, która w dialektyce powierzchni i głębi dowartościowuje to, co ukryte, traktując powierzchnię jako zbiór symptomów, Sedgwick proponuje więc lekturę wychodzącą od impulsu reparatornego, motywowanego pragnieniem przyrostu i nawarstwiania tego, co powierzchniowe i rozmieszczone w układach horyzontalnych.

Projekt lektury reparatornej Sedgwick wiąże z sytuacją ludzi, swoich bliskich i znajomych, wykluczonych z linearnych, rodzinnych opowieści, opartych na budowaniu własnej identyfikacji na podstawie wzorców pokoleniowych. Ten model, przekonuje Sedgwick, kruszy się jednak „w życiu ludzi poddawanych rasistowskiej przemocy, ludzi pozbawionych opieki zdrowotnej, ludzi pracujących w niebezpiecznych sektorach przemysłu oraz w życiu wielu innych ludzi, w tym w życiu moim i moich przyjaciół”¹⁹. Z tego osobistego odniesienia badaczka wyprowadza więc inny projekt queerowej lektury, ale wydaje się, że tym samym proponuje inne możliwości pisania siebie, a w konsekwencji umożliwia zmianę w myśleniu o tak istotnej dla niej pierwszoosobowej opowieści i przejawiającej się w niej autobiografii.

„Przepuszczalne my!”

Szczególnym przykładem osłabienia wertykalnych układów, opartych na dialektyce powierzchni i głębi, na rzecz rozkładów horyzontalnych jest autobiograficzny, rozbudowany esej *A Dialogue on Love* (1999), będący tylko do pewnego stopnia zapisem terapii, którą Sedgwick odbywała po chorobie i w związku z depresją. *Dialog o miłości* nie wydaje się na pierwszy rzut oka najbardziej adekwatnym tytułem dla terapeutycznego dziennika, szybko jednak okazuje się, że dla takiego dziennika nie można byłoby wyobrazić sobie trafniejszego.

Esej ten nie jest konwencjonalnym, linearnie rozwijającym się zapisem choroby, jak choćby wcześniejsze *Cancer Journals* Audre Lorde czy *Autobiography of Face* Lucy Grealey²⁰. Dla Sedgwick choroba jest raczej pretekstem, okazją do interwencji w pole badań queerowych. Stawką nie jest więc zapewnienie sobie bezpośredniego dostępu do doświadczenia terapeutycznego, ale raczej zbadanie warunków, w jakich możliwy jest tak zapis, jak i wejście w przestrzeń terapeutycznego dyskursu na zasadach innych aniżeli normalizujące podporządkowanie się dominującej opowieści terapeuty.

¹⁸ Tamże: 26.

¹⁹ Tamże: 29.

²⁰ Eden Elizabeth Wales Freedman, „The Queer Faces of Eve: Witnessing Theories In Sedgwick’s ‘Dialogue On Love’”, *Writing from Below* 1 (2014): 2.

Sedgwick nie chce wpisywać się w lekturę symptomatologiczną, będącą częścią dyscyplinującej maszyny analitycznego dyskursu. Zamiast tego dąży do modelu, o którym pisała już wcześniej w *Tendencies*: „potrzebujemy, by istniały miejsca, w których znaczenia nie układają się ze sobą w sposób uporządkowany, a my powinniśmy nauczyć się inwestowania w te miejsca fascynacji i miłości”²¹. Takim miejscem jest choćby pytanie, które Sedgwick stawia swojemu terapeutce Shannonowi Van Weyowi: „Jaką narrację... próbujemy tu zbudować, czy też myślimy, że musimy zbudować o historii Eve?”²². Stawiając to pytanie, zauważa Tyler Bradway, Sedgwick antycypuje skomplikowane podejście do narracji w *Dialogu*: terapeuta, Van Wey, chciałby dla swojej pacjentki takiej opowieści, która ją odmieni, bo jego celem jest, by ta poczuła się osobą ciągłą²³. Pacjentka jednakże wie, że efektem terapii nie będzie przywrócenie sobie identyczności, lecz po prostu „płynięcie naprzód”, które nie zakłada spójności i homogeniczności „ja”, lecz zmierza w kierunku szczególnego destabilizowania go w toku terapii, odciążonej od podziału na uległą pacjentkę i dominującego nad nią medycznym autorytetem analityka. Od samego początku Sedgwick umieszcza Eve i Shannona razem, w jednym wersie haiku, która to forma stanowi jeden z trzech typów zapisu, pojawiających się w *Dialogu*: „Eve Sedgwick? Shannon Van Wey. / Och! Może wreszcie zostałam odnaleziona”²⁴. Tym, co oddziela od siebie te dwie osoby, jest wyłącznie znak zapytania²⁵, jakby sama pisząca nie była pewna, gdzie przebiega granica między Shannonem i Eve. Pojedyncze „ja” ustępuje w niektórych miejscach „my”, a sama Sedgwick pisze wprost, że „my” – „we” znaczy po francusku „tak”, jest zatem zarazem relacją i afirmacją²⁶. Przytoczone tu haiku (haibun) to pierwsza z trzech zasadniczych form użytych w *Dialogu*. Haibun jest krótkim wierszem z japońskiej tradycji, używanym zwykle do opisu podróży. Sedgwick wykorzystuje zatem dawną formę wierszową, której nadaje kontekst przeciwstawnymi do tej formy treściami, jednocząc spolaryzowane modele: pisanie Wschodu i Zachodu, tradycję i innowację, zmienność i trwałość, zbiorowość i indywidualność. Forma haibun jest, jak pisała Katy Hawkins, matrycą odgrywania poliwalencji i intersubiektywności, dzięki czemu Sedgwick przekracza myślenie w kategoriach granic i podziałów w kierunku refleksji hybrydycznej. Jej działanie nie prowadzi do pisania poprzez dekonstrukcję binaryzmów, ale do konstrukcji szczególnego, trójwymiarowego kubistycznego „ja”²⁷.

²¹ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, 3.

²² Eve Kosofsky Sedgwick, *A Dialogue on Love* (Boston: Beacon, 1999), 60.

²³ Tyler Bradway, *Queer Experimental Literature: The Affective Politics of Bad Reading* (New York: Palgrave Macmillan US, 2017), 198.

²⁴ Kosofsky Sedgwick, *A Dialogue on Love*, 1.

²⁵ Freedman, *The Queer Faces of Eve*, 5.

²⁶ Kosofsky Sedgwick, *A Dialogue on Love*, 106.

²⁷ Freedman, *The Queer Faces of Eve*, 6.

Sama konstrukcja tego „ja” i towarzysząca jej plastyczna metafora otwiera drugi poziom pisania *Dialogu* – notatki Shannona, w których pojawia się m.in. diagnoza kubistycznej trójwymiarowości, w odniesieniu do skomplikowanej seksualności pacjentki. Notatki terapeuty są wydrukowane mniejszą czcionką, kapitalikami i – jak zauważyła Nancy K. Miller – stanowią wizualny kontrapunkt do spinającego całą konstrukcję głosu autorskiego, zapisanego standardowo i tworzącego swoistą ramę²⁸. Haibun, głos autorski oraz głos Shannona stanowią trzy instancje mówiące, które rozsadzają narracyjny, linearny zapis terapeutyczny i jego normalizujący wymiar. Rozsadzenie narracji i zakwestionowanie pojedynczości pierwszoosobowego głosu wiąże się z jego szczególną kondycją, którą Sedgwick nazywa „przepuszczalnością” (*permeability*), a Van Wey „intersubiektywnością poza dualnym modelem”. W jednym z ważniejszych haiku dziennika Sedgwick formułuje swój manifest przepuszczalności: „Wymieszani my! Ja / plus ktokolwiek inny. / Przepuszczalni my!”. „Przepuszczalność” jest kondycją po przekroczeniu kluczowej przeszkody: głosu pierwszoosobowego, separującego się od tego, co wobec niego zewnętrzne. Rozpoznanie „przepuszczalności ja” pozwala więc przeformułować tak status *cogito*, jak i pierwszoosobowego głosu, który otwiera się zarówno na ruchy wewnątrz siebie, jak i te, które przezeń przepływają – elementy biografii Shannona, które anektuje pacjentka, jego wspomnienia, dołączające do jej autobiograficznej opowieści. Opowieści wolnej od granic własności i właściwego im indywidualizmu.

A Dialogue on Love jest rodzajem interwencji w koncept wspomnieniowego „ja”, a jednocześnie – konsekwentnie z wcześniejszymi rozpoznaniem Sedgwick o queerowej, pierwszej osobie – esej ten inscenizuje opowieść „ja” uczestniczącego, mnogiego i relacyjnego. Queerowe „ja” Sedgwick byłoby więc prefiguracją gestu Galena Strawsona, materialistycznego filozofa, który w 2004 roku pisał o końcu imperializmu narracyjnej normy i który przekreślał założenie o konieczności konsekwentnego porządkowania życia jako gwarancji dobrej i społecznie akceptowanej egzystencji²⁹. Przykład Sedgwick, czyli terapeutycznego, a jednocześnie antysymptomatologicznego zapisu siebie, byłby także pisaniem wymierzonym w implikowaną przez narrację kulturę odwetu (Strawson), opartą na przeniesieniu, transmisji i ciągłości³⁰. Strawson wskazywał, że diachroniczna opowieść łączy się z niszczącym przeniesieniem, dlatego faworyzował ujęcie epizodyczne, jego zdaniem nie odwetowe, bo opierające się linearnemu uporządkowaniu. Kultura epizodyczna znajdowałaby swoją reprezentację, jak wskazuje

²⁸ Tamże, 13.

²⁹ Zob. Roma Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015), 383.

³⁰ Tamże, 388. Strawson diagnozował działanie „kultury odwetu” na bazie analizy biografii rodzinnej amerykańskiej dziennikarki, Laury Blumenfeld, która opisała pracę własnych afektów po tym, jak jej ojciec został zastrzelony przez palestyńskich opozycjonistów.

Roma Sendyka, w takich formach autobiograficznych, które budowane są na rusztowaniu wielokierunkowych napięć, sieciowych zależności, nieliniowych relacji, a dzięki temu unikają konsekwencji, które musi ponieść kultura „ja” za swoją spójność i uporządkowanie – przenoszenia zadań, uwarunkowań i roli, tak budujących, jak i potencjalnie niszczących⁵¹.

Wydaje się, że zwrot w stronę queerowego dialogu Sedgwick mógłby okazać się inspirujący także w przekroczeniu kontradyktoryjnego modelu Strawsona, opartego na jednoznacznej krytyce narracji i użycia „ja” a zastąpieniu go epizodycznością. Queerowe „ja” Sedgwick nie rezygnuje z formy pierwszoosobowej na rzecz postmodernistycznego „self”, zdeintegrowanego, ale i nieustannie doświadczającego opresywności dyskursów, które próbują je scalić i uspołnić. Pierwszoosobowa forma kubistycznej opowieści jest rodzajem otwarcia na przeobrażenie i łączliwość z innymi głosami, a zatem sytuuje się po stronie reparacji i wspólnoty, nie demaskacji przeniesień i przemocowych mechanizmów.

Ostatecznie Sedgwick kończy swoją książkę kilkoma intencjonalnie pustymi stronami, zostawiając miejsce dla czytelników i czytelniczek na ich własne analizy. Nie jest oczywiste, że czytelnicy i czytelniczki odpowiedzą na to wezwanie, ale ta pusta przestrzeń „stwarza możliwość czytelnego uczestnictwa w czasowości, podobnej do niesymultanicznego dialogu, zapisywanego przecież po sesjach”⁵², a zatem z wyraźnym przesunięciem. Bradway sugerował, że jednym z kluczowych słów *Dialogu* jest „przeplatanie” (*interleaving*), związane z osłabieniem pierwszoosobowego głosu, ale i ewokujące materialność jako niezbędny warunek wejścia w kontakt; materialność, która jest płaszczyzną wytwarzania efektu bliskości.

Postulowana przez Sedgwick w tekstach akademickich chęć do przeobrażenia pierwszoosobowej formy gramatycznej zostaje w *Dialogu* sprzężona ze sformułowaną znacznie wcześniej definicją słowa queer jako „otwartej siatki możliwości, luk, dysonansów i rezonansów, upadków i ekscesów znaczeniowych, do których dochodzi, gdy konstytuujące elementy genderowe i seksualne nie są i nie mogą zostać wytworzone jako monolityczne struktury”⁵³.

W konsekwencji *Dialog* nie jest zapisem sesji, ale – jak mówi sama Sedgwick – pisaniem jej i Shanonna, którego stawką jest intymność, nie tożsamość. Queerowe „ja” jest więc obecne i nie rozprasza się w akcie dezintegracji tylko w warunkach tekstowej wspólnoty. Pierwszoosobowa forma gramatyczna istnieje zatem wyłącznie jako efekt współistnienia i współdziałania afektów, których zwornikiem są autobiograficzne tropy, wytwarzające warunki wspólnotowości i otwierające ją na czytelników i czytelniczki. Wspólnotowości, która nie opiera się na identyfikacji, lecz odbiega od procesu zrozumiałego, udanego i znajomego, włącza

⁵¹ Tamże, 389.

⁵² Bradway, *Queer Experimental Literature*, 205.

⁵³ Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, 8.

bowiem w swój status także ryzyko nieprzewidzianych zdarzeń, kontaktów i relacji. Postulowana przez Sedgwick strategia czytania reparacyjnego, które zastąpi krytykę podejrzeń, w *Dialogu* okazuje się również obiecującą strategią pisarską, sposobem na przemyślenie roli autobiografii wobec piszącego ją „ja”. „Są momenty, kiedy sama nie wiem, czyja to jest pierwsza osoba” – wyznaje Sedgwick, a zgoda na taką niewiedzę wydaje się tu najskuteczniejszym rozpoznaniem terapii i zarazem największym wyzwaniem rzuconym wobec indywidualizmu, którego – nierzadko rozpaczliwa – obrona wiąże się z przemocą paranoicznej podejrzliwości. Dlatego queerowa autobiografia Sedgwick w miejsce indywidualnego głosu i usposobionego krytycznie „heurystycznego ja” podsuwa wychylone w przyszłość „przepuszczalne my!”.

Bibliografia

- „A Talk with Eve Kosofsky Sedgwick” (interview with Sarah Chinn, Mario DiGangi and Patrick Horrigan). *Pre/Text* 3/4 (1992): 84.
- Bradway, Tyler. *Queer Experimental Literature: The Affective Politics of Bad Reading*. New York: Palgrave Macmillan US, 2017.
- Edwards, Jason. *Eve Kosofsky Sedgwick*. London, New York: Routledge, 2009.
- Franczak, Jerzy. *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2017.
- Freedman, Eden Elizabeth Wales. „The Queer Faces of Eve: Witnessing Theories In Sedgwick’s ‘Dialogue On Love’”. *Writing from Below* 1 (2014): 2.
- Kosofsky, Sedgwick Eve. *A Dialogue on Love*. Boston: Beacon, 1999.
- Kosofsky, Sedgwick Eve. „Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie”. Tłum. M. Szcześniak. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 5 (2014): 5.
- Kosofsky, Sedgwick Eve. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Sendyka, Roma. *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015.
- Sholock, Adale. „Queer Theory in the First Person Academic Autobiography and the Authoritative Contingencies of Visibility”. *Cultural Critique* 66 (2007): 139.
- Szcześniak, Magda. „Tkliwe relacje, perwersyjne lektury. Wprowadzenie do teorii Eve Kosofsky Sedgwick”. *Didaskalia* 129 (2015): 16.



Who is speaking? Queering autobiography in Eve Kosofsky Sedgwick's writing

Summary

The article presents some connections between Eve Kosofsky Sedgwick's concept of queer and her first person academic theory. Beginning from defining queer as a process of being across, I explain what is queer autobiography (by some comments on Sedgwick's *A Dialogue on Love*, 1997), and how we can relate this idea to some more theoretical transformations in Sedgwick's general project. I am especially interesting in going beyond hermeneutics of suspicion toward reparative reading as a practice of rethinking community. The second goal is to adapt this theoretical transformation with Sedgwick's own writings.

Keywords

queer studies, psychoanalysis, hermeneutics of suspicion, autobiography, community

Translated by Katarzyna Trzeciak

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Katarzyna Trzeciak, „Kto mówi? Queerowanie autobiograficzności u Eve Kosofsky Sedgwick”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 13–24. DOI 10.18276/au.2018.1.10-02



KATARZYNA SZOPA*
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Filozofia feministyczna i autobiografia: wokół myśli Luce Irigaray

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi próbę omówienia związków autobiografii z filozofią feministyczną na przykładzie myśli filozoficznej Luce Irigaray. Pomimo że tradycyjna filozofia zwykle uchodziła za dyscyplinę spekulatywną, a zatem wyraźnie antybiograficzną, ponieważ rozpatruje to, co pomyślane i dane w postaci filozoficznych konceptów w oderwaniu od ich materialnych korzeni, to właśnie feministyczne filozofki i teoretyczki uwypukliły materialny charakter wiedzy przez uwydatnienie jej cielesnego, płciowego, historycznego czy kulturowego usytuowania. W tym sensie autobiograficzność filozofii feministycznej rozumiem jako strategię zarówno polityczną, jak i prywatną, akademicką i osobistą, teoretyczną i praktyczną, ontologiczną i epistemologiczną, biorącą udział w produkcji wiedzy.

Słowa kluczowe

autobiografia, filozofia feministyczna, wiedze usytuowane

* Kontakt z autorką: szopa.katarzyna2@gmail.com

Wstęp

Urodziłam się w małej wiosce w pobliżu kopalni węglowej na granicy między Belgią a Francją. Moja rodzina zajmowała jedno z mieszkań należących do kopalni, w której pracował mój ojciec. Mój ojciec był w połowie Belgiem, w połowie Włochem, moja matka była w dwóch trzecich Belgijką, a w jednej trzeciej Francuzką. [...] Byłam trzecim dzieckiem, dlatego stałam się ulubienicą mojego dziadka, jako że dwoje dzieci urodzonych wcześniej było pupilkami mojej matki i ojca. Mój dziadek również bardzo kochał naturę i często zabierał mnie na ryby, podglądaliśmy wspólnie ptasie gniazda lub spacerowaliśmy po ogrodzie. To dzięki niemu mogłam podjąć moją pracę naukową: tuż przed śmiercią poprosił moich rodziców, by obiecali, że uszanują moje marzenie o studiach na uniwersytecie.

Spędziłam więc moje dzieciństwo w kontekście, w którym natura była niezwykle ważna. [...] Niestety, zostałam wygnana z rajskiego ogrodu przez dwa wydarzenia: początek nauki w szkole i pierwszą komunię świętą. Te dwie rzeczy wywołały we mnie chorobę. [...] Dwa następne kataklizmy mojej wczesnej młodości nastąpiły, kiedy moi rodzice zdecydowali, by umieścić mnie w szkole z internatem lub w obozie letnim. Za każdym razem kończyło się to u mnie strajkiem głodowym, czyli czymś, co było raczej instynktownym gestem, aniżeli świadomą decyzją. [...] Już wówczas po pomoc udawałam się nie do świata ludzkiego, lecz do świata natury. [...]

Nawet wtedy, kiedy pisałam *Speculum*, podejmowane przeze mnie decyzje były konsekwentne i wynikały zarówno z żyjącego, jak i z etycznego ucieleśnienia [...]. Lecz czy ktoś mógłby sobie wyobrazić, że napisałam *Speculum* siedząc w lesie lub nad morzem, a nie w bibliotece? Była to witalna konieczność, a nie wymóg odświeżenia mojej myśli [...]. Ta książka stała się główną przyczyną, dla której wykluczono mnie z uniwersytetu, ze szkoły psychoanalitycznej, w której pracowałam, a także z różnych środowisk naukowych, do których należałam i gdzie miałam wielu przyjaciół [...].¹

Fragmenty z książki *Through Vegetal Being* dotyczące życia Luce Irigaray są jedynymi i nielicznymi śladami biografii, jakie możemy odnaleźć w tak bogatym dorobku filozofki. Na pierwszy rzut oka bowiem filozofia Irigaray przypomina tradycyjny i klasyczny dyskurs filozoficzny. Na próżno szukać w misternie utkanych tekstach filozofki jakichkolwiek odniesień do jej życia; śladów tych nie odnajdziemy też w konstrukcjach zdaniowych, rzadko kiedy

¹ Luce Irigaray, Michael Marder, *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives* (New York: Columbia University Press 2016), 10–13.

pojawia się narracja pierwszoosobowa. Znikome są również fragmenty, w których odnosi się ona do zarzutów i krytyki wystosowywanych przez feministyczne komentatorki. I choć raczej ma Margaret Whitford, określając jej filozofię mianem „antybiograficznej”², to bynajmniej nie oznacza to, że nie ma ona związku z życiem filozofki. Filozofia Irigaray, jak czytamy, to jednocześnie jej życie: artykulacja jego ucieleśnienia i zarazem praktyka życiowa. Nie bez powodu Irigaray decyduje się na odsłonięcie wspomnień dotyczących swojego życia prywatnego w książce poświęconej roślinnemu byciu. Jej filozofia jest nade wszystko filozofią opowiadającą się po stronie żyjącej i ucieleśnionej materii świata, dążąc, jak sama przyznaje, do przewyciężenia nihilizmu.

W niniejszym tekście skupiam się nie tyle na związkach między autobiografią a filozofią, ponieważ jak każdy rodzaj pisania i jak każdy dyskurs, filozofia może opowiadać o czymś życiu, może również zawierać elementy autobiografii. O wiele bardziej interesująca jest dla mnie feministyczna filozofia autobiografii, którą w tym przypadku rozumiem jako dyskursywną strategię redefiniowania życia, wbrew normatywizującym i dyscyplinującym ramom biopolityki. „Życie – jak pisze Irigaray – wymyka się reprezentacji podobnie, jak wymyka się głównemu narzędziu reprezentacjonistycznego sposobu myślenia: czyli logice predykatywnej. Życie nie ma z nią niczego wspólnego, mimo że to ją właśnie nasza tradycja wzięła pod uwagę”³. Punktem wyjścia dla moich rozważań jest zatem pytanie o to, czy autobiografia, będąca twierdzą narcystycznej izolacji i panowania męskiego, białego, heteroseksualnego podmiotu, może – jak chce Linda Anderson – stać się podmiototwórczą strategią i zarazem polityczną interwencją i kulturową inskrypcją dla grup marginalizowanych i wykluczonych⁴.

Filozoficzna autobiografia – pytanie o różnicę płciową

Mogłoby się wydawać, że temat autobiografii i filozofii dotyczy dwóch wykluczających się sił ze względu na fakt, że zachodni dyskurs filozoficzny jest radykalnie antybiograficzny – nie dlatego że nie znajdziemy w tekstach poszczególnych filozofów odniesień do ich życia; przeciwnie, filozofowie uwielbiają opowiadać o sobie. Zachodnia tradycja filozoficzna w centrum swoich rozważań stawia właśnie opowieść o „ja”: uniwersalnym (w domyśle męskim) podmiocie ludzkiej egzystencji. Mamy więc całą tradycję tekstów, w których pojawiają się wątki dotyczące osobistego życia filozofów: począwszy od *Listu siódmego* Platona, *Wyznań*

² Margaret Whitford, „Introduction”, w: *The Irigaray Reader*, red. M. Whitford (Cambridge: Blackwell Publishers 1992), 1.

³ Irigaray, *Through Vegetal*, 16.

⁴ Linda Anderson, *Autobiography: The New Critical Idiom* (London, New York: Routledge 2011), 103.

św. Augustyna, *Medytacji* Kartezjusza, *Wyznań* Rousseau, aż po autobiografie Johna Stuarta Milla i Fryderyka Nietzschego. Ich pisanie o sobie jest rodzajem ekspozycji „ja”, jak powiedziałby Michel Foucault, w filozoficznej kulturze siebie, polegającej na ćwiczeniu myśli i łączeniu jej z osobliwością prawdy, która się w nich pojawia. W zapiskach tych, które zaliczyć należy do techniki życia, chodzi wyłącznie o „zbudowanie siebie jako podmiotu racjonalnego działania w oparciu o przyswojenie, ujednoczenie i upodmiotowienie fragmentarycznego i starannie dobranego tego-co-już-powiedziane”⁵. W ten sposób cała zachodnia tradycja metafizyczna jawi się jako autystyczny i samozwrotny dyskurs mówiący i myślący o sobie: o pojedynczym, jednym i jedynym „ja”. Tymczasem antybiograficzność filozofii, którą mam na myśli, rozumiem nieco szerzej: jako strategię polegającą na filozoficznym geście odwrócenia się od życia. Przedmiotem zainteresowań filozofów jest bowiem solipsystyczne „ja”, którego *bios* podporządkowane jest biopolitycznym interwencjom kształtującym wizję podmiotowości odcieleśnionej, płciowo neutralnej i całkowicie wyabstrahowanej z rzeczywistości. Dlatego też, jak mówi Irigaray, „filozofia boi się życia”⁶, ponieważ jest ono czymś, co zawsze przekracza swoje normatywne uwarunkowania. Filozofowie zwracają się ku śmierci, która ma wyznaczyć życie jego granice, zamknąć je w ramy wyznaczane przez abstrakcyjne pojęcia początku i końca; w ten sposób umacniają twierdzą rozumu i racjonalności, w której pomieszkuje pojedynczy, solipsystyczny podmiot.

Owym ruchom odpersonalizowania „ja” i dematerializacji życia towarzyszy zmiana konwencji gatunkowych: esej, jako jeden z najważniejszych form dominujących w filozoficznym piarstwie, początkowo należał do gatunków osobistych, z czasem jednakże przekształcił się w odpersonalizowaną narrację zorganizowaną i usystematyzowaną zgodnie ze sztywnymi regułami formalnymi⁷. Od tej pory dyskurs filozoficzny wznosi się na wyżyny abstrakcji i naukowej obiektywizacji, a filozofia ma być ćwiczeniem rozumu, techniczną pracą beznamiętnego mędrca.

Nie przywykliśmy jednakże do tego, by łączyć filozoficzny dyskurs z autobiografią. Filozofia rzadko czytana bywa przez pryzmat życia jej twórców, autobiograficzne wątki zaś nie są uznawane za dyskurs filozoficzny, co prowadzi do systemowego oddzielenia myśli od życia. Kiedy Heidegger zapytany został: „Jakie było życie Arystotelesa?”, rzekomo miał odpowiedzieć:

⁵ Michel Foucault, „Sobapisanie”, tłum. Michał Paweł Markowski, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. Tadeusz Komendant (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 1999), 319.

⁶ Luce Irigaray, Creston Davis, *Rozmowa z legendarną filozofką i aktywistką: Luce Irigaray*, tłum. Katarzyna Szopa, *Nowa Orgia Myśli*, dostęp 10.05.2018, <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2017/11/16/rozmowa-z-legendarna-filozofka-i-aktywistka-luce-irigaray/>.

⁷ Thomas Mathien, D.G. Wright, „Introduction”, w: *Autobiography as Philosophy: The Philosophical Uses of Self-Presentation*, red. Thomas Mathien, D.G. Wright (New York: Routledge 2006), 2.

„Arystoteles urodził się, myślał i umarł. Reszta to tylko czysta anegdota”⁸. Dlatego też wkraczając w obszar filozofii przez autobiografię jej twórców, mierzymy się z problemem nieobecności i braku. Przyjęliśmy, że filozofia ma nauczyć nas, jak żyć, a tymczasem dziwnym sposobem zwykliśmy nie zwracać uwagi na życiowe doświadczenia naszych nauczycieli. Innymi słowy, uczymy się, jak żyć od tych, o których życiu nie wiemy nic.

Pytanie o to, jak filozofia odnosi się do życia filozofów, skłania raczej do pytania o nieobecność filozofek i o różnicę płciową. W rzadko którym tekście podejmującym wątki filozofii i autobiografii autor lub autorka rozważają problem nie tylko nieobecności filozofek w zachodniej tradycji filozoficznej, ale nade wszystko różnic w zajmowanej przez nie pozycji wypowiedzenia. Rozważania oscylują głównie wokół pobudek i motywacji filozofów piszących autobiografie, dokonywane są klasyfikacje⁹, opisywane cechy dystynktywne filozoficznej autobiografii, jak na przykład wyznanie, instrukcja moralna, przeprosiny, konsolacja oraz nauka o tym, co to znaczy być człowiekiem¹⁰. Brakuje natomiast pogłębionej refleksji nad warunkami powstawania dyskursu filozoficznego. Dlatego pytanie Michała Krzykawskiego, zamieszczone w przypisie do jego tekstu *J'accepte: Jacques Derrida's Cryptic Love by Unsealed Writing*: „czy filozofki mają tę samą, co filozofowie, silną potrzebę pisania o sobie?”¹¹, należałoby raczej przekształcić w pytanie: czy mają możliwość? Jakie są możliwości artikulacyjne dla wyrażenia tego, co kobiece w dyscyplinie i gatunku tak wyraźnie zdominowanych przez mężczyzn? Irigaray pisze tak: „wykluczona przez rzekomych kluczowych graczy świata instytucjonalnego i społecznego, zostałam również wykluczona z mojego środowiska kulturowego i pozostawiona bez słowa i możliwości wyrażenia tego, co mnie spotkało”¹². Ów stan, jakim jest niemożność dokonania kulturowej artikulacji i inskrypcji swojego doświadczenia, filozofka określa mianem bycia „pogrzebaną w nicości” i utożsamia z zamknięciem w świecie pełnym abstrakcyjnych wartości i w kulturze, która odwróciła się od życia. Dlatego pytanie o praktyki autobiograficzne piszących kobiet musi uwzględniać warunki możliwości artikulowania tego, co kobiece w języku, dyskursie, przestrzeni, świecie.

W dobrze znanym już krytyce feministycznej tekście zatytułowanym *Writing Fictions: Women's Autobiography in France* Nancy K. Miller uwioczniała związki między autobiografią jako gatunkiem (*genre*) a płcią (*gender*), pisząc, że „kanon tekstów autobiograficznych,

⁸ Michał Krzykawski, „*J'accepte: Jacques Derrida's Cryptic Love by Unsealed Writing*”, *Avant* 2 (2017): 41.

⁹ Christopher Cowley, „What is a Philosophical Autobiography?” w: *The Philosophy of Autobiography*, red. Christopher Cowley (London: The University of Chicago Press 2015), 2–7.

¹⁰ Thomas Mathien, „Philosophers' Autobiographies”, w: *Autobiography as Philosophy: The Philosophical Uses of Self-Presentation*, red. Thomas Mathien, D.G. Wright (New York: Routledge 2006), 18–27.

¹¹ Krzykawski, „*J'accepte*”, 40.

¹² Irigaray, *Through Vegetal*, 17.

podobnie jak literackich, samodefiniujący się poprzez pojęcie ludzkiej uniwersalności, właściwie nie bierze pod uwagę płci jako znaczącego punktu odniesienia czy interpretacji¹³. W efekcie autobiografia, która miała być rodzajem pisania prawdy o sobie, w całości opiera się na fikcji, jaką jest pozorna płciowa neutralność tekstu. Nie inaczej rzecz ma się w przypadku filozofów, którzy stosują techniki autobiografizowania swoich tekstów, by autoryzować myśl. Autobiografia służy więc filozofom i ich filozofii do wytwarzania i podtrzymywania hierarchii płciowych: w ich przypadku to, co autobiograficzne, staje się synonimem prawdy i autentyczności; w przypadku piszących kobiet rzecz wygląda zupełnie inaczej.

W jednym z wywiadów, który zaczął się od prośby, by Irigaray przedstawiła swoją osobę i opowiedziała coś o życiu prywatnym, filozofka zareagowała emocjonalnie i stanowczo:

Luce Irigaray: Nie mam zamiaru tego robić, ale wyjaśnię dlaczego. Ponieważ ludzie zwykle zadają tego typu pytania kobietom, a nie mężczyznom. W mediach nikt nie zaczyna rozmów z profesorami, laureatami Nagrody Nobla czy pisarzami od pytań: jakie jest twoje życie prywatne, jesteś żonaty, masz partnera/partnerkę, co z twoim życiem seksualnym? Tymczasem wszyscy ośmielają się zadawać takie pytania kobietom. [...] Kiedy prowadzę wykłady, ludzie często pytają: wolisz mężczyzn czy kobiety, jesteś mężatką czy singielką? Chcesz wyjść za mąż, masz dzieci, planujesz mieć dzieci? (śmieje się). Zdecydowanie nie zamierzam na takie pytania odpowiadać. Wolę, by ludzie czerpali z moich książek to, co im odpowiada. Nie wydaje mi się, by moja myśl była bardziej zrozumiała dlatego, że zrobiłam to lub tamto. Istnieje ryzyko, że tego rodzaju informacje zniekształcą lekturę. Odpowiedź: Boisz się, że zostaniesz przez nie uwięziona.

Luce Irigaray: Ależ to właśnie się dzieje. Potrzebuję własnej przestrzeni, inaczej umrę. Musi istnieć granica między życiem publicznym a moim łóżkiem. Bez tego kozetka analityczna również stanie się sprawą publiczną, a ja jestem zobowiązana do poufności. Nie mam zamiaru prostytuować się na scenie publicznej¹⁴.

Antybiograficzna postawa Irigaray bynajmniej nie jest tożsama z postawą filozofa-mężczyzny: nie chodzi o to, by ukrywać swoje życie pod przykrywką naukowości i neutralności dyskursu naukowego. Kiedy niektórzy współcześni komentatorzy Derridy łączą wątki biograficzne filozofa z jego myślą (na przykład pisząc o jego romansie z Sylviane Agacinski, który miał rzekomo stać się podstawą Derridiańskiej filozofii miłości w *La Carte Postale*), to właśnie po to, by z jego życia osobistego uczynić stabilny i mocny fundament dla jego myśli.

¹³ Nancy K. Miller, *Writing Fictions: Women's Autobiography in France*, w: tejże, *Subject to Change: Reading Feminist Writing* (New York: Columbia University Press 1988), 57.

¹⁴ Luce Irigaray, Kiki Amsberg, Aafke Steenhuis, „An Interview with Luce Irigaray”, *Hecate* 1–2 (1983): 192–193.

Tymczasem Irigaray, której pisanie jest „niepersonalne”, świadomie decyduje się na strategię uniku właśnie dlatego, że jest filozofką-kobietą. W przypadku łączenia wątków biograficznych filozofek z ich myślą zwykle dochodzi do czegoś przeciwnego: ich życie prywatne służy badaczkom i badaczom do podważania autentyczności ich filozofii. Przykładem takiej reakcji jest opisana przez Toril Moi recepcja myśli Simone de Beauvoir, w której zamiast komentarzy dotyczących prac filozofki przeważały uwagi na temat jej wyglądu, relacji z Sartre’em, a jej doświadczenia osobiste używane były do dyskredytowania jej działalności politycznej, najczęściej zredukowanej do problemów emocjonalnych; de Beauvoir widziana była albo jako zimna i nieczuła kobieta (czyli nie do końca kobieca), albo jako sawantka próbująca dotrzymać kroku uczonym kolegom (czyli znów nie do końca kobieca)¹⁵. Głównym celem takiej lektury było zdyskredytowanie filozofki poprzez wykorzystanie informacji o jej życiu prywatnym i redukcję politycznego znaczenia jej myśli do osobistych doświadczeń.

Choć z książek Irigaray niewiele można dowiedzieć się o życiu prywatnym pisarki, to recepcja jej myśli, podobnie jak w przypadku de Beauvoir, przepełniona jest oskarżeniami o bycie niefeministką (za krytykę liberalnych ruchów feministycznych we Francji), homofobką (ponieważ w centrum swej myśli stawia różnicę płciową), antysemitką (bo korzysta z myśli Martina Heideggera), eurocentryczną imperialistką (bo odnosi się do kultury Wschodu) *etc.*, a wszystkie komentarze służyć mają wyłącznie osłabieniu jej pozycji na scenie kontynentalnej filozofii (ilu z nas w ogóle myślało do tej pory o Irigaray jako o filozofce?), jak również podważeniu wiarygodności jej myśli przez odwołania do jej życia osobistego¹⁶.

Ten stary i dobrze znany mechanizm podważania wiarygodności kobiet i przypisywania im wrodzonych zdolności do kłamstwa został opisany przez Irigaray w *Speculum de l'autre femme*. Kiedy Derrida w *Ostrogach*, dokonując mimetycznej parafrazy tekstu Nietzschego, uznał, że „kobieta i prawda nie dają się wziąć”, to miał w ten sposób na myśli, że nie ma prawdy, podobnie jak nie ma kobiety i prawdy o kobiecie¹⁷. Tymczasem Irigaray zręcznie obnaża wykluczający mechanizm tego stwierdzenia: kobieta nie jest prawdą, nie jest prawdziwa, ponieważ stanowi zaledwie ułomną kopię oryginału, jest więc *falszestwem*¹⁸. Wzorem prawdy jest zatem mężczyzna, kobieta z kolei nieustannie ukrywa się dzięki grze znaczeń i fikcji, daremnie usiłując odwzorować to, co on wytworzył. Pisząc o scenach odgrywanych przez histeryczki, filozofka przenosi ów spektakl na scenę relacji społecznych: skoro kobieta

¹⁵ Toril Moi, *Feminist Theory and Simone de Beauvoir* (Oxford: Basil Blackwell 1990), 23; Whitford, „Introduction”, 2.

¹⁶ Elizabeth Hirsh, Gary A. Olson, Gaëton Brulotte, „Je – Luce Irigaray: A Meeting with Luce Irigaray”, *Hypatia* 2 (1995): 99.

¹⁷ Jacques Derrida, *Ostrog. Style Nietzschego*, tłum. Bogdan Banasiak (Łódź: Wydawnictwo Officyna 2012), 41.

¹⁸ Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman* (Ithaca, New York: Cornell University Press 1985), 125.

pełni w patriarchacie rolę historyczki, ponieważ jej atrybutem nie jest prawda i rozum, lecz fikcja i szaleństwo, to czy można w ogóle myśleć o kobiecie-filozofce inaczej niż w kategoriach aberracji i oksymoronu? Irigaray wspomina: „Byłam krytykowana, podobnie jak Antygona, za burzenie ustanowionego porządku w imię własnych namiętności”¹⁹. Filozofia, będąca królową *ratio*, nie jest więc przestrzenią, która faworyzuje namiętności, afekty i emocje. Jak pisze Nancy K. Miller, Philippe Lejeune ze swojego projektu autobiograficznego wykluczył Colette ze względu na fakt, iż zamiast dawać świadectwo prawdzie, skupiła się na życiu emocjonalnym²⁰. Tekst konfesyjny, jego zdaniem, bez względu na szczerłość intencji pozostawał w domenie fikcji.

Feministyczna filozofia i autobiografia – pytanie o praktykę

Przykład dyskredytującej lektury filozofek każe zastanowić się nad sposobami produkcji wiedzy w obszarze filozofii feministycznych: dlaczego nasz sposób czytania teorii przez pryzmat własnych doświadczeń uważany jest za emocjonalny i prowadzi do izolacji? Oznacza to, że mamy teoretyzować, filozofować i konceptualizować, nie będąc istotami żyjącymi i czującymi? Mamy oderwać nasz sposób uprawiania akademickiej refleksji od ciał, którymi jesteśmy i za pomocą których percypujemy, doświadczamy, doznajemy, nawiązujemy więzi ze światem i z innymi?

Irigaray uczy nas tego, że za każdym pisaniem, za każdym tekstem, za każdym aktem twórczym stoi konkretne ciało, które ma płeć, wiek, etniczność, seksualność, a także przynależność geopolityczną, ekonomiczną, społeczną, klasową, instytucjonalną *etc.* Nie są to rzeczy odkrywczyste – po takich manifestach jak *Wiedze usytuowane* Donny Haraway próżno snuć dziś rozważania na temat tego, czy istnieje „kobieca” literatura autobiograficzna albo czy istnieje różnica między tekstem pisanym przez kobietę i przez mężczyznę. Pytania o ontologię, które kładą nacisk na „czy istnieje”, zawsze powinny iść w parze z pytaniem „jak istnieje”. Chodziłoby więc o rozważania uwzględniające pytania o społeczne, polityczne, ekonomiczne, cielesne, płciowe sposoby wiązania, wchodzenia w relacje, budowania koalicji. Słowem, chodzi o całe zaplecze kontekstów zewnętrznych, które budują i tworzą dany tekst. Pisząca osoba zawsze zajmuje określoną pozycję wypowiedzianą, czyli miejsce, z którego mówi. Jeśli Irigaray na pytanie o swoje pisarskie i filozoficzne strategie odpowiada „jestem kobietą”, to podkreśla wyraźnie, że pierwszym miejscem, z którego mówi i za pomocą którego doświadcza świata, jest jej upłciowione ciało. Ma to ogromne znaczenie dla filozoficznej tradycji, która uchodzi za bezcielesną twierdząc racjonalności i rozumu. Dotychczas żaden filozof nie podkreślił tego

¹⁹ Luce Irigaray, *In the Beginning, She Was* (New York: Bloomsbury 2013), 118.

²⁰ Miller, *Writing Fictions*, 48.

tak wyraźnie jak Irigaray, która w ten sposób wyznacza sobie miejsce w filozofii zdominowanej i zinstytucjonalizowanej przez *gros* filozofów-mężczyzn. Jest to gest performatywny, który w efekcie staje się skutecznym narzędziem oporu wobec neutralizujących praktyk władzy: mówię jako kobieta, czyli z miejsca, które od wieków było wykluczone, stłumione, wyparte, a zatem zajmuję pozycję podmiotu politycznego, który wkracza w przestrzeń pojawiania się i zabiera głos.

Praktyki autobiografizowania filozofii postrzegam jako kolejną z wielu strategii Irigaray wymierzoną w zobiektywizowany i neutralny cieleśnie i płciowo dyskurs naukowy i filozoficzny. Jej filozofię określiłabym mianem *personal philosophy*, filozofii osobistej, której nie należy redukować – zgodnie z obowiązującą ekonomią wymiany – do „prywatnej” i „własnej”. Wymierzona jest ona przeciw temu, co generalne, uniwersalne i niezmienne. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że o życiu prywatnym Irigaray opowiada po raz pierwszy w książce poświęconej roślinnemu byciu, czyli temu, co nie mieściło się w ramach uznawalności tradycyjnego dyskursu filozoficznego. Rośliny od czasów nowożytnych uznawane za byty nieożywione, za zdatny materiał do wytwarzania, są w istocie światem istot żywych, który zdaniem Irigaray przekracza normatywne uwarunkowania życia pochwyconego przez redukcyjne i regulatywne mechanizmy biopolityki. Jej filozofia, będąca artykulacją żyjącego ucieleśnienia, jest więc pozbawiona autystycznej refleksji „ja” nad sobą samym, lecz otwiera horyzont rozważań na związki i relacje, które wprowadza filozofia różnicy płciowej. Owo wyalienowane „ja” filozofów musi ustąpić na rzecz podmiotu będącego bytem w relacji z innymi. „Filozofia musi uznać kultywowanie naszej tożsamości relacyjnej za etap decydujący w procesie stawania się człowiekiem”²¹.

Autobiografię filozofii rozumiem więc nie w ramach literackiej konwencji opowiadania o życiu prywatnym, lecz w ramach praktyk, jakie prowadzą do odsłaniania warunków i mechanizmów mających wpływ na sposób kształtowania wiedzy. Szczególnie ważna wydaje mi się koncepcja Nancy K. Miller, która nie sprowadza autobiografii do struktury narracyjnej mającej na celu opowiadanie o swoim życiu, lecz do śladów i wątków odsłaniających proces twórczy kobiety-pisarki, pokazując, że to, co osobiste, jest również częścią materii teoretycznej. W tym celu proponuje ona koncepcję „intratekstualnej praktyki interpretacyjnej”, czyli takiej, która nie uprzywilejowuje ani fikcji, ani autobiografii, ale raczej łączy te dwa typy pisania we wspólnocie tekstu²². W projekcie tym to, co osobiste, czyli pozycja, jaką podmiot mówiący w danej chwili zajmuje, nie daje się oddzielić od stosowanej przez nią czy niego praktyki dyskursywnej. Oznacza to, że nie sposób odizolować doświadczenia świata

²¹ Irigaray, *In the Beginning, She Was*, 19.

²² Miller, *Writing Fictions*, 60.

od sposobów jego konceptualizowania, ponieważ podstawą każdej wiedzy, jak pisze Elspeth Probyn, są zarówno czynniki ontologiczne, jak i epistemologiczne. Badaczka wskazuje na „mediacyjny” charakter pozycji wypowiedziania: to nie transparentne „ja”, które mówi z wnętrza swego serca. Przeciwnie, wypracowywanie pozycji, miejsca, z którego się mówi, zależne jest od strategii wypowiedzeniowych, które odnoszą się do konwencji kulturowych i społecznych uniemożliwiających kobietom zabieranie głosu²³. Probyn nie ma na myśli wyłącznie technik retorycznych, lecz kulturowe możliwości wypowiedzeniowe, a zatem wszelkie praktyki dyskursywne, w ramach których kobieta może przemówić jako kobieta, jako podmiot polityczny. Wypracowanie własnej pozycji wypowiedziania okazuje się niezbędne, a wręcz konieczne, bo umożliwia wypracowanie przejścia między życiowym doświadczeniem a praktyką akademicką. Wynika z tego, że mówienie z perspektywy osobistych doświadczeń może stanowić produktywny obszar praktyk biorących udział w produkcji wiedzy. Zatem wpisane w konwencję autobiografii pytania, dla kogo piszemy i co, powinny ulec przekształceniu w pytania, skąd piszemy i jak.

Metodologiczna perspektywa, jaką staram się tu nakreślić, obejmuje wszelkie praktyki dążące do odsłaniania mechanizmów produkcji wiedzy poprzez przyglądanie się samemu procesowi badań. Tę ontoepistemologiczną praktykę rozumieć należy jako złożoną przestrzeń intensywności, w których ścierają się doświadczenia cielesne z praktykami dyskursywnymi. W tak pomyślanym metametodologicznym ujęciu emocjonalność staje się jedną z możliwych pozycji wypowiedziania, którą wcielić należałoby w korpus praktyk teoretycznych, ponieważ taka praktyka znosi przede wszystkim liberalną dychotomię prywatne i polityczne, kapitalistyczny podział na to, co własne i wspólne, zideologizowany w akademii dyskurs stawiający w nauce granicę między wnętrzem a zewnątrz, a także filozoficzną twierdzą dzielącą zespół doświadczeń na emocjonalne i racjonalne. Probyn pisze, że nasze „ja” jest strukturą pochwyconą przez doświadczenie, jak i emocje, jest więc ontologicznie powiązane z rozmaitymi przestrzeniami, ale też funkcjonuje w ramach pewnych pisarskich strategii i teoretycznych kontekstów. W zależności od miejsca i czasu są one zmienne i wytwarzają różne efekty. W tym przypadku to, co osobiste, wdziera się w sferę wyabstrahowaną z rzeczywistości, zostawiając w niej ślady żywej obecności upłciowionego i ucieleśnionego podmiotu mówiącego.

Ślady te znajdują właśnie w filozofii Irigaray. Co więcej, jej filozofię, która jest zarazem praktyką życiową, obserwuję jeszcze od kuchni: wszystkie codzienne, niepozorne gesty, krzątanie, drobne czynności, o których pisała inna, równie mi bliska filozofka, Jolanta Brach-Czaina,

²³ Elspeth Probyn, *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies* (London, New York: Routledge 2005), 74.

takie jak zakupy, układanie ubrań, zmywanie naczyń, gotowanie obiadu, ale też porządkowanie biblioteki, piwniczki, gabinetu; trudne decyzje o wyrzuceniu tekstów, manuskryptów, pocztówek, listów, studenckich prac. Jej życie przechodzi przez moje ręce: ciężka praca w ciszy paryskiego mieszkania, niezauważalna przez odnoszące sukcesy kolejne pokolenie samorodnych córek-filozofek. Przyznaję: moje pisanie o Irigaray jest również moją autobiografią: spotkaniem z żywą obecnością. Nie potrafię oddzielić jednego od drugiego. Pytanie, dlaczego miałabym to robić. By zachować pozory obiektywności i rygoru opisu naukowego?

Bibliografia

- Anderson, Linda. *Autobiography: The New Critical Idiom*. London – New York: Routledge, 2011.
- Cowley, Christopher. „What is a Philosophical Autobiography?” W: *The Philosophy of Autobiography*, red. Christopher Cowley. London: The University of Chicago Press, 2015.
- Derrida, Jacques. *Ostrogi. Style Nietzschego*. Tłum. Bogdan Banasiak. Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2012.
- Foucault, Michel. „Sobąpisanie”. Tłum. Michał Paweł Markowski. W: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. Tadeusz Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 1999.
- Hirsh, Elizabeth, Olson Gary A., Brulotte Gaëton. „Je – Luce Irigaray: A Meeting with Luce Irigaray”. *Hypatia* 2 (1995): 93–114.
- Irigaray, Luce. *In the Beginning, She Was*. New York: Bloomsbury, 2013.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- Irigaray, Luce, Amsberg Kiki, Steenhuis Aafke. „An Interview with Luce Irigaray”. *Hecate* 1–2 (1983): 192–210.
- Irigaray, Luce, Davis Creston. „Rozmowa z legendarną filozofką i aktywistką: Luce Irigaray”. Tłum. Katarzyna Szopa, *Nowa Orgia Myśli*. Dostęp 10.05.2018. <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2017/11/16/rozmowa-z-legendarna-filozofka-i-aktywistka-luce-irigaray/>.
- Irigaray, Luce, Marder Michael. *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Krzykawski, Michał. „J’accepte: Jacques Derrida’s Cryptic Love by Unsealed Writing”. *Avant* 2 (2017): 39–50.
- Mathien, Thomas. *Philosophers’ Autobiographies*. W: *Autobiography as Philosophy: The Philosophical Uses of Self-Presentation*, red. Thomas Mathien, D. G. Wright. New York: Routledge, 2006.
- Mathien, Thomas, Wright D.G. *Introduction*. W: *Autobiography as Philosophy: The Philosophical Uses of Self-Presentation*, red. Thomas Mathien, D. G. Wright. New York: Routledge, 2006.
- Miller, Nancy K. *Writing Fictions: Women’s Autobiography in France*. W: tejsze, *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 1988.

Moi, Toril. *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Probyn, Elspeth. *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. London, New York: Routledge 2005.

Whitford, Margaret. *Introduction. W: The Irigaray Reader*, red. M. Whitford. Cambridge: Blackwell Publishers, 1992.

Feminist philosophy and autobiography: the case of Luce Irigaray

Summary

The article discusses the relations between autobiography and feminist philosophy, taking Luce Irigaray's thought as an example. Although traditional philosophy usually has been perceived as anti-biographical, as it divides philosophical concepts from its material roots, feminist philosophers and theoreticians exposed materiality of knowledge by stressing the importance of its bodily, sexuated, historical, and cultural situatedness. In this sense autobiography of feminist philosophies is understood as both, public and private, academic and personal, theoretical and practical, ontological and epistemological way of knowledge production.

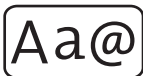
Keywords

autobiography, feminist philosophy, situated knowledge

Translated by Katarzyna Szopa

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Katarzyna Szopa, „Filozofia feministyczna i autobiografia: wokół myśli Luce Irigaray”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 25–36. DOI 10.18276/au.2018.1.10-03



TERESA BRUŚ*
Uniwersytet Wrocławski

O eseistycznym usuwaniu obrazów twarzy: *Ulicami Londynu: przygoda* (1927) Virginii Woolf i *Akacje kwitną* (1935) Debory Vogel

Streszczenie

Artykuł *O eseistycznym usuwaniu obrazów twarzy: „Ulicami Londynu: przygoda” (1927) Virginii Woolf i „Akacje kwitną” (1935) Debory Vogel* proponuje analizę widzeniowych eksperymentów degradujących spojrzenia *face-to-face* jako kobiecych wyjść „bez twarzy” ku światu, poza widzialne i pewne „ja”. Te estetyczne strategie oporu i niedookreśloności ilustrują tendencje esejów autorstwa Woolf i Vogel do rozpraszania, rozczłonkowania i odchodzenia od żywości idei jedności wyrażanej przez twarz.

Słowa kluczowe

Virginia Woolf, *Ulicami Londynu: przygoda*, Debora Vogel, *Akacje kwitną*, esej, twarz, percepcja wizualna, przygodność, fragmentaryzacja

czysta widzialność: twarz
G. Agamben

W intymnej powieści-biografii *Orlando* (1928) Virginia Woolf identyfikuje stanowczą, zogniskowaną optykę z męskim oglądem: „mężczyzna patrzy światu prosto w twarz [w oryg. *looks*

* Kontakt z autorką: tbrus@poczta.onet.pl

the world full in the face – przyp. aut.), jakby ten był stworzony ku jego potrzebom i urobiony ku jego upodobaniom”¹. Podważając praktyki oparte na egotycznych potrzebach, Woolf odkrywa atrakcyjność rozproszonych punktów widzenia. Wybierając esej, formę w jej rozumieniu na wskroś autobiograficzną i organiczną, proponuje innowacyjne eksperymenty optyczne, wizje, które odwracają uwagę od śmiałego spoglądania w oczy. W tym samym okresie, w wyrafinowanych krótkich formach, Debora Vogel zarysowuje pola estetycznych prób zapisu procesu inkluzywnego postrzegania świata nie wprost. Prezentowane przez te nomadyczne autorki doświadczenia niekonwencjonalnych wyjść „bez twarzy” ku światu, poza widzialne i pewne „ja”, to estetyczne strategie oporu.

W eseistyce Woolf kwestia widzeniowych eksperymentów degradujących spojrzenia *face-to-face* w protokołach „autopsji” – bezpośredniej i osobistej obserwacji, jaką markował do opisu eseju jego XVII-wieczny mistrz ceniony przez Woolf, sir Thomas Browne – intryguje z wielu powodów. Jednym z nich jest strategia fragmentaryzacji, deformacji i rozszczepienia, jakim ulegają w tym świecie prób i eksperymentów widzialne rzeczy i osoby. W projekcie „siebie”, konstytutywnym dla eseju osobistego, skutkuje ona zwielokrotnieniem obecności różnorodnych *selves*. Osobliwą niespójność i amorfizm eseju Woolf dobrze oddaje metafora pyłu zaproponowana przez Briana Dillona. W książce *Essayism* wydanej w 2017 roku irlandzki pisarz, poddając tę formę osobistej lekturze, zauważa, że w świecie Woolf rzeczy unoszą się w powietrzu albo zamieniają w drobiny, w piasek, puder, kurz – świat ten staje się „particulate” – prowizorycznie stały, często „friable” – kruchy. Zgadzam się z Dillonem, że to piarstwo uwalnia zarodniki². Woolf kieruje uwagę na ledwo widzialne cząsteczki, docieka ich natury, wynajduje nowe konfiguracje. Metafora pyłu adekwatnie oddaje umykający charakter eseju, gatunku, w którym scalanie stanowi tylko prowizoryczny gest. Podążając za perypatetycznym impulsem doświadczamy w nim ruchu, który deterytorializuje tak podmiot, jak i jego obserwatora. Zdradzając przeto ambicje mobilności i tendencje do rozpraszania, oddany patrzeniu, esej jedynie obiecuje ostrość zbliżenia; możemy o takim procesie mówić, że jest jak „pochwycenie aktu poznania *in flagranti* – gdy jest jeszcze zaledwie ‘dowiadywaniem się – *getting to know*’”³.

Nomadyczność eseistycznego „ja” skutkuje inwazją przestrzeni. Porównując esej Woolf *Ulicami Londynu: przygoda* z filmem Germaine Dulac *Uśmiechnięta Madame Beudet*, Cheryl Hendrichs podkreśla wagę tradycji spacerowicza dla innowacyjnych eksploracji indywidualnego

¹ Virginia Woolf, *Orlando*, tłum. Tomasz Bieroń (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 136.

² Brian Dillon, *Essayism* (London: Fitzcarraldo, 2017), 30.

³ Roma Sendyka, *Nowoczesny esej: Studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006), 54.

doświadczenia świata. Jako środek defamiliaryzacji „naszych przyzwyczajęń i instytucji, oferujących przyjemność zerwania z oczekiwaniami”⁴, flaneryzm wspiera również estetyczne innowacje. Posiłkując się terminem Donny Haraway, Hendrichs identyfikuje optykę Woolf jako feministyczną, naznaczoną impulsem rozbijania i nadzieją transformacji sposobów patrzenia⁵. Odmieniając „my” i zapraszając skojarzenia typu „jak to jest być...”, Woolf eksperymentuje nie tylko z androgeniczną, ale i rozszczepioną optyką otwartej „mnogiej tożsamości”⁶. Najciekawszymi zabiegami Woolf wydają mi się próby skruszenia samego „ja” w grach widzeniowych rozgrywających się pod naporem ruchu ulic Londynu. Z kolei ruch w tekstach Vogel prowokuje ujściami w kierunku zastygniętych atonalnych kompozycji, odrębnych od „ja” rejestracji mikro zdarzeń. Spotkania *face-to-face* doprowadzają u Vogel do rozczłonkowania, „jak rozdziela się falującą w miejscu bryłę zieleni czerwcowej – na pojedyncze łodygi i liście”⁷.

Opowiadanie-esej *Ulicami Londynu: przygoda* i sekwencje montażu pod tytułem *Akacje kwitną* osadzone w autobiograficznie naznaczonych przestrzeniach miejskich Londynu i Lwowa, miejscami Paryża, wyrastają z ruchu i wartość jego nieustannie rehabilitują. Vogel pisze, że „chodzenie może być bez celu [...]. Faktycznie zawsze ma cel, niewątpliwy, chociażby nie dawał się on bez reszty uwierzytelnić pewną przyjętą, uznaną i ustaloną potrzebą życia”⁸. Podobnie do Woolf, nie ma na myśli tylko jego wymiaru fizycznego. Jak celnie zauważa Gilles Deleuze, w pisarstwie Woolf przemierzanie epok, sytuacji, miejsc „wpływa na stany ciała,” które „wysuwają z siebie powolną ceremonię zespalaającą odpowiednie postawy i rozwijają kobiety gest przewyciężający historię mężczyzn i kryzys świata”⁹. Postawa przygodności wyzwala. Ocierając się o „krawędzie rzeczywistości”, eseistyczne „ja” Woolf poszukuje doświadczeń nietrwałości i ulotności. W esejach krytycznych (*Montaż jako gatunek literacki*) i sekwencjach montażu, formach, które dzielą z esejami Woolf nie tylko wiele pozycji konstytutywnych, ale i myślenie obrazowe, Vogel ujmuje w bliskiej perspektywie świat, w którym z kolei wszystko tężeje i twardnieje, zacierając złudzenie plastyczności i dynamiki, przygodność zderza się nieustannie z masą i ciężarem różnorodnych detali organizujących statyczne kompozycje. Łączy te dwie pisarki, słowami Vogel, „temat centralny w twórczości kobiety”: „tęsknota za kolorowością przygód i nieprzewidzianych spotkań, jako nienasylenie tym, co

⁴ Cheryl Hendrichs, „Feminist Optics and Avant-Garde Cinema: Germaine Dulac’s ‘The Smiling Madame Beudet’ and Virginia Woolf’s ‘Street Haunting’”, *Feminist Studies* 35 (2009), 2: 319.

⁵ Tamże, 297.

⁶ Tamże, 316.

⁷ Debora Vogel, *Akacje kwitną*, red. Piotr Paziński, tłum. własne (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006), 60.

⁸ Tamże, 46.

⁹ Gilles Deleuze, *Kino 1: Obraz-ruch* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008), 415.

jest dostępne”¹⁰. Woolf i Vogel, przemierzając ulice miast, epok i relacji, zrywają ze scalającymi formami wyrażania „ja”, z uporem odrzucając utopię pełni. Zwielokrotniają natomiast obecność „ja” jako pstrej i zmieszanej cząsteczki świata promieniującej w różnorodnych przestrzeniach i modalnościach.

Modernistyczny esej, zdaniem Michała Pawła Markowskiego, „zakładał absolutną suwerenność i – by tak rzec – uprzedniość podmiotu wobec własnej wypowiedzi, podmiotu, będącego niekwestionowanym źródłem wszelkich reprezentacji”¹¹. Za sprawą możliwości, jakie tworzyły nowe rozwiązania technologiczne, w kulturze lat dwudziestych i trzydziestych wizualne eksperymenty ze śmiałym wykorzystaniem tematu i formy twarzy ów zwornik świata ukazywany jest fragmentarycznie, z naruszoną twarzą. Fotograficzne eseje, obrazy, plakaty, reklamy, a także ekrany, proponowały zbliżenia z ukosa, z ukradkowych podglądnięć; ujęcia pod kątem, nie wprost, zniekształcanie poprzez powiększanie czy wymazywanie kształtów, zapowiadając tym samym odchodzenie od głęboko zakorzenionego i uważanego za oczywisty prymatu twarzy jako synekdochy dookreślonej podmiotowości, od wartości twarzy jako symbolu, słowami Markowskiego, „usensowniającego centrum”¹². Wizualne realizacje w takich czasopismach, jak „Vu”, „Vogue”, „Picture Post” czy „Life” prowokowały różnymi właściwościami widzenia twarzy, sygnalizując przemiany jej wartości. Wyodrębniający się w tekstach kultury nowy dyskurs twarzy dotyczył odchodzenia od uobecniających, pełnych przedstawień „ja”. W esejach Virginii Woolf ukośna, pochyła, szerokokątna deregulująca optyka skutkowała „niezliczoną liczbą przeciwstawnych ośrodków skupienia”¹³. W konstelacyjnych tekstach Debory Vogel acefaliczne torsy, banalne rysunki twarzy manekinów, zaniechanie użycia pierwszej osoby symbolizują „rezygnacj[ę] z indywidualności”¹⁴. Autorki proponują własne interpretacje procesów, które Piotrowska-Szyjkowska identyfikuje jako transformacje „ikoniczności twarzy” wyrażane przez „podważenie scalających tożsamość narracji, metafizyki, duchowości, kryzys władzy wzroku, czyli również nieufność wobec obrazu, jak i dominację drugiego tożsamościotwórczego symbolu – ciała”¹⁵. Modernistyczna niedookreśloność rysów twarzy czy wręcz ich wymazanie to w ujęciu Woolf i Vogel sposoby wymykania się, przekraczania tyranii scalonej podmiotowości.

¹⁰ Vogel, *Akacje*, 171.

¹¹ Michał Paweł Markowski, „Czy możliwa jest poetyka eseju?”, w: *Poetyka bez granic*, red. Włodzimierz Bolecki i in. (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995), 117.

¹² Tamże.

¹³ Dillon, *Essayism*, 15.

¹⁴ Bruno Schultz, „Akacje kwitną”, w: Debora Vogel, *Akacje kwitną*, red. Piotr Paziński (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006), 190.

¹⁵ Anna Piotrowska-Szyjkowska, *Po-twarz* (Gdańsk–Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2015), 99–100.

Esej Virginii Woolf *Ulicami Londynu: przygoda* (*Street Haunting*, 1927) w znakomitym tłumaczeniu Magdaleny Heydel przypomina, jak wiele „londyńskich” esejów Woolf, że „pora dnia powinna być wieczorna” i – dodajmy – zimowa ze względu na „jasność powietrza”¹⁶, ale i atrakcyjne „zagajniki zmroku”¹⁷. O zmroku widać inaczej i oczywiście wyczuwamy, że mowa będzie o przewrotnym patrzeniu i widzeniu. Zmrok wydobywa „wysepki światła”, „czerwono-żółte światło” okien, „punkty płonące równym blaskiem”, „połyskliwy blask motorowych omnibusów”¹⁸, „światła tak wielu niedostępnych „latarni”¹⁹. Esezowanie to ważenie osobistego stosunku do formy, do jej „ducha przygody i jego nieskończonej natury”²⁰. Woolf próbuje przeciwstawić esencję i widzialność pobudzeniu i przygodności, w której dojrzeźwa widzenie. Gra światła to tylko jeden z jej elementów.

Eseistyczne „ja” wyrusza na spacer przez Strand i Mayfair, wytworne arterie Londynu, w celu kupienia grafitowego ołówka – wymówki banalnej, ale i symbolicznej. Wychodząc z domu, „ja” wybiera prosty punkt wyjścia, opuszcza intymne pokoje z ich starymi dwubiegunowymi wartościami, dla „republikańskiej” i „anonimowej”²¹ przestrzeni oporu. Przeciwnie do Eliotowskiego Prufrocka, to „ja” nie rozważa przygotowania twarzy na spotkanie innych twarzy – zamykając drzwi, odnotowuje rodzaj redukującego przekształcenia: „skorupiasta otoczka, którą wydzielają nasze dusze, by się ukryć, by stworzyć sobie kształt odmienny od innych pęka i ze środka wszystkich tych zmarszczek i szorstkości wyłania się ostrzyga uważności, ogromne oko”²². Niekompletność i negacja funkcji twarzy to znamieny akt niepodległości wobec potężnego symbolu, to też zapowiedź rezygnacji z poszukiwań odbić własnej twarzy.

Londyńska przygoda bazuje na eksperymencie dokonany na twarzy, na wyizolowaniu od niej ogromnego oka. Sparcelowane „ja” poddane zostaje transpozycji; staje się organem, który nie przywłaszcza i nie asymiluje. Oko, przestrzenna masa bez centrum, zbierając rozprasza, zbliżając się – zabawia. Z fascynacją eksplorowali taką strategię dekonstrukcji artyści modernistycznej awangardy. Dla Alexandra Rodcenki czy László Moholy-Nagy oko nie było receptorem impresji, a kinetycznym agentem chwilowych znaczeń. Wzmocnione obiektywem fotograficznym – mechanicznym okiem – produkowało nowe spojrzenia i nową wiedzę. Oko w fotograficznych realizacjach tych twórców wybierało zatem szczególną twórczą

¹⁶ Virginia Woolf, „Ulicami Londynu”, w: *Eseje wybrane*, tłum. Magda Heydel (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015), 261.

¹⁷ Tamże, 263.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, 274.

²⁰ Dillon, *Essayism*, 20.

²¹ Woolf, „Ulicami Londynu”, 261.

²² Tamże, 262.

„linię ujęcia” (*line of flight*), jak nazywa impuls odtwarzowień Deleuze, aktywując zdolność rejestracji i doświadczania formy. W ciekawym fotomontażowym autoportrecie *Constructor* z 1924 roku El Lissitzky fokusuje na oko i rękę z cyrkiem, tworząc graficzną wizualizację dwóch tradycyjnych mediów twórczości modernistycznego artysty. W 1925 roku André Breton gloryfikował „oko bytujące w stanie dzikim”, ale też jego specyficzną „dziewiczość” i bezpośredniość dowartościowywał *écriture*²³. Woolf rozpoczyna i kończy interesujący mnie esej odniesieniem do ołówka, wraca do domu, aby powrócić do porządku pisania. Doświadczenia wizualne umieszcza poza intymnym środowiskiem.

Wyjście z domu to wyjście na świat, porzucenie na chwilę męczącego przymusu konsolidacji formy, pewnej całości twarzy, odejście od jej hegemonii – od wejść z „przyglądzonymi włosami” dobrych obywateli, którzy zawsze wracają do swojego lokum z integralną twarzą. Woolf mówi, że „warunki zmuszają nas do jedności; dla wygody człowiek musi tworzyć całość”²⁴, jednak eseistycznemu „ja” udaje się znaleźć „linie ujęcia”. Spacer ulicami Londynu uwalnia od uwikłań w relacje ograniczonej przestrzeni pokoi i widoczności ku wyobrazeniowej przygodzie, aby „na chwilę, na parę minut, przybrać ciała i umysły innych osób”²⁵, zobaczyć siebie widzącego, aby rozpoznać „drugą stronę swej widzącej mocy”²⁶.

Londyńska przygoda wprawia w ruch i przynosi przyjemne rozregulowanie i samoświadomość: jaźń „przewędrowała przez tyle skrzyżowań” – osiągając „największą rozkosz”²⁷. Ogląd wyzwolony z ograniczającej percepcji przyzwyczajień i formy jest w stanie wykreować dla jaźni nieprzejrzyste przestrzenie *as if i what if*. Za sprawą wywołanej dezorientacji, jakiej podlega oko, dochodzi w winietowych eksperymentach do zderzeń często niepasujących do siebie cząsteczek. Przygoda, mówi Woolf, „dała dostęp instyktom i pożądaniam całkowicie sprzecznym z naszą zasadniczą istotą”²⁸. Testując uważność w skrytości, w punktach ciemności, Woolf odkrywa przywileje bezpośredniości patrzenia. Otwierając przed jaźnią zbliżenia, „oko jest radosne i szczodre; stwarza; ozdabia; poprawia”²⁹. W swojej zdumiewającej aktywności zapowiada wymiar mocnych doznań wesołości i gładkości: „oko nie jest górnikiem, nie jest nurkiem, nie jest poszukiwaczem zaginionych skarbów. Oko unosi nas lekko z nurtem, odpoczywając, pauzując, a umysł śpi chyba, kiedy oko patrzy”³⁰. Kieruje się „tylko tam, gdzie

²³ André Breton, „Le Surréalisme et la peinture”, *La Révolution Surréaliste*, 15.07.1925: 4.

²⁴ Woolf, „Ulicami Londynu”, 268.

²⁵ Tamże, 273.

²⁶ Maurice Merleau Ponty, *Oko i umysł* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 1996), 22.

²⁷ Woolf, „Ulicami Londynu”, 274.

²⁸ Tamże, 268.

²⁹ Tamże, 266.

³⁰ Tamże, 263.

jest piękno” – dostarczając estetyczne „trofea” i zdobycze w postaci „grudek i koralii” szlachetnych kamieni. Oko nie rejestruje regularności, nie scala i nie draży „mniej jawnych aspektów i powiązań.” Dynamika spaceru zaspokaja jego apetyt; żywioł ulic pobudza. W chwilach przesyty zbacza na obszary trudniejsze – „kampanie chromych i ułomnych” z „przepraszającą miną, jaką zwykle widuje się na twarzach ludzi ułomnych” – aby jednak wrócić ku barwom ulicy Oxford. Twarz, którą rejestruje w nadmiarze bodźców, to twarz starszego sprzedawcy materiałów papierniczych do obrazów – jego „czoło i wyłupiaste oczy świetnie by się prezentowały na frontyście elżbietańskiego foliału”³¹. Dostrzeżona twarz to twarz-maski.

Nie zapominajmy jednak, jak przypomina Giorgio Agamben, że organizując widzenie, oko „jest z konieczności ślepe”. Moment widzenia, moment „światłości” to w punkcie unerwienia oka moment „dogłębnej” ciemności³². Doświadczenie „kropli mroku” natomiast pozwala zbliżyć się do tego, „co pozostaje we mnie niewyrażone i niewypowiedziane”³³, co zaczyna widzieć inaczej, co nie jest mną. W eseju *Nocna wędrówka* oko „kapało się i odświeżało w głębinach nocy, bez konieczności ocierania o ostre krawędzie rzeczywistości”³⁴. W eseju *Ulicami Londynu: przygoda* dostrzeżenie własnej ślepoty, cieni i pozorów, zagładnięcie głęboko w ciemność, nadaje oddzielność. To nagroda za rezygnację z „prostej drogi osobowości”³⁵. Podążamy nie za „kapitańskim ja”, a za „odźwiernymi ja” (jak je określała sama Woolf w *Orlando*), za „ja” wybierającymi „ścieżynki, które wiodą [...] aż ku sercu lasu”³⁶. W zdekoncentrowanym świecie eseju funkcjonują niczym kategoria *informe* używana przez Georges’a Bataille’a do oznaczenia wizualnych sposobów usuwania granic i „dzielenia” rzeczywistości na „małe pakunki sensów”³⁷, na istotną dla (szczególnie kobiecego) eseju marginalność.

Freneczka, której poddaje się jaźń polegająca na „oku”, zostaje chwilowo opanowana, nawet wiązana, w zetknięciu ze skupiającymi miejscami – antykwariatami. W eseistycznej wędrówce jest to punkt statyczny: „tutaj znajdziemy zakotwiczenie” (268). To mikrokosmos, gabinet osobliwości, w którym rzeczy, jak mówi Dillon, „wchodzą w metaforyczne relacje ze sobą, testując linie analogii i powinowactw”³⁸. W długiej historii eseju kolekcja – zorganizowany *stasis* – stanowi przykład eseistycznej tendencji do zbierania. Parataktyczny porządek to metoda otwarta

³¹ Tamże, 272.

³² Giorgio Agamben, *Idea prozy* (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018), 161.

³³ Tamże, 162.

³⁴ Virginia Woolf, *Nocna wędrówka* (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015), 222.

³⁵ Woolf, „Ulicami Londynu”, 273.

³⁶ Tamże.

³⁷ Rosalind Krauss, „Corpus Delicti”, *October* 33 (1985): 39.

³⁸ Dillon, *Essayism*, 126.

na alternatywne propozycje. W „stosach zakurzonych papierów”³⁹ londyńskiego antykwariatu skrywa się obietnica wielobarwnych konstelacji. Powierzchnia może być byle jaka, „szarobiaława”, przypadkowa, opuszczona – jak „dzikie, bezdomne” używane książki. Bywa, że za sprawą pasji piszącego „prześląka aromatem malw i siana”. Może być to przestrzeń „subtelnie zdobiona, również grawiurą z portretem autora”⁴⁰. Oko wędrowca, spoglądając na zakurzoną podłogę antykwariatu, odnotowuje świadomość istnienia potężnych złóż myśli i emocji. Omiatać to niezwykle wewnątrz, zawiązuje przyjaźnie z „nieznanymi i znikłymi”, antycypuje radykalne sympozjum „kogoś absolutnie obcego, kto przy odrobinie szczęścia okaże się najlepszym na świecie przyjacielem”. Etos przyjaźni, tak głęboko zakorzeniony w tradycji eseju, szczególnie jego wartość „niespodziewanych i kapryśnych”⁴¹ relacji, rezonuje i w tej niezwyklej realizacji Woolf.

Opuszczając ten skarbiec, poruszone i uposażone „ja” wychwytuje wirujące w powietrzu strzępy słów i fraz, również senne sylwetowe formy wracających z pracy londyńczyków. Szczeliny i załomy, „wspaniałości i nędza ulic” przeplatające się z „nurtami istnienia” definiują ekscentryczną trajektorię tej eseistycznej wałęsaniny. Progresja Woolf, jak odnotowaliśmy, zmierza jednak ku równowadze, ku materialności, ku łączeniu. Grafitowy ołówek, medium kreacji, stanowi nie tylko jego spinającą figurę. To zapowiedź impulsu przynoszącego obietnicę „otulenia” i „domknięcia”⁴² – złożenia tożsamości, łączenia rozbieganych *selves*. Esej *Ulicami Londynu: przygoda* kończy się dotykiem, zapowiedzią powrotu do poufalego porządku, którego ustanawianie bez epizodu wyjścia poza „kapitańskie” „ja” i świat przez nie kreowany, byłoby niemożliwe.

Doświadczenia nietrwałości i wielości naznaczają liczne londyńskie przygody eseistki. Rzucając okiem w tyłu różnych kierunkach naraz, Woolf, zdaniem Hermione Lee, ociera się miejscami o surrealistyczne narracje⁴³. Wielość punktów widzenia w pierwszej wersji tego eseju, jak odnotowuje krytyczka, krzyżuje dodatkowo fikcyjne anegdoty na temat selekcji materiału poddawane pod rozagę przez takich autorów jak Defoe, Austen czy Hardy. Wpuszczone do eseju osobistego, poszerzają jego przestrzeń o literackie, historyczne i kulturowe przestrzenie⁴⁴. Asocjacyjność i zmiana punktów widzenia rozprasza pokusy koncentracji na „ja”. W eseju *Fala na Oxford Street (The Oxford Street Tide)*, ulicy, do której często wraca Woolf i która obdarowuje ją rozkoszą i darami, właśnie ona przekonuje obserwując „ja”, że w rozproszonej chwilowości „momentu istnienia” kryje się musujący żywioł epoki:

³⁹ Woolf, „Ulicami Londynu”, 268.

⁴⁰ Tamże, 269.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, 274.

⁴³ Hermione Lee, „Virginia Woolf’s Essays”, w: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, red. Susan Sellers (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 100.

⁴⁴ Tamże, 104.

Urok nowoczesnego Londynu polega na tym, że nie zbudowano go dla trwałości; zbudowano go dla przemijania. Jego szklistość, przezroczystość, wznoszące się fale kolorowego tynku dają inny rodzaj przyjemności i osiągają inne cele niż te, które chcieli osiągnąć i osiągnęli dawni budowniczowie oraz ich patroni, angielska szlachta. Ich duma wymagała iluzji trwałości. Nasza – przeciwnie – czerpie rozkosz z udowadniania, że można kamienie i cegły uczynić równie nietrwałymi co nasze pragnienia⁴⁵.

Wizja usuwająca „ja” w kierunku grupowego „my” przenosi akcent na interakcję. Woolf, powtórzmy za Sendyką, traktuje przyjemność jak rodzaj absolutnie „pierwszej i pierwotnej właściwości eseju”⁴⁶. Ale „ja”, odkrywające pełnię intensywności chwili, wypowiada nie przyjemność scalenia, a raczej radość swobodnej ekspansji i dynamizmu w obszarze przestrzeni stawania się.

Kolorowość i intensywność przygód życia w najbanalniejszych jego przejawach pociąga Debora Vogel w równym stopniu co Virginie Woolf, ale demonstruje ona zgoła inne racje. Zderzenie eksperymentalnego tekstu Debory Vogel *Akacje kwitną* (*Akacjes blien*, 1935) z miejskimi esejami Virginii Woolf uwypukla fragmentaryzację radykalnych strategii odchodzenia od konwencjonalizacji widzenia i percepcji wizualnej. Vogel zmierza się z najtrudniejszym jej zdaniem tematem: kwestią życia, nieżycia, życia „niezałatwionego”, „niezałatwionych możliwości”⁴⁷, ale i nadziei na „coś, co ma przyjść”⁴⁸ w poezji, komentarzach, traktatach, kronikach, powieści i esejach krytycznych. Najbardziej fascynuje ją malarski gatunek montażu – formy, jak mówi, „rehabilitującej heterogeniczność, wielość”. Uprzywilejowany temat montażu to od jego początku „polifoniczność życia”⁴⁹. Autorka podejmuje go, wykluczając w kreowanych scenach twarz, wizualny przejaw żywiołu życia indywidualnego. Zainteresowanie tematem „Szereg[u] przygód takich, jak: ulice z ludźmi i chodzenie”⁵⁰, widzeniem pobudzonym przez to, co dzieje się z ciałem, owocuje uwagą i dystansem w obserwowaniu. Namysł teoretyczny nad formą, esej oraz sztuki plastyczne, poprzez które obie pisarki widzą rzeczywistość, poprzez które zmagają się z materią literatury w celu wyrażenia procesu reakcji na i integrowania całej rozwiązłej i banalnej masy życia, to główne obszary powinowactw. Z konieczności pomijam tutaj omówienie szeregu innych wspólnych wątków, również biograficznych, jak tragiczne śmierci Woolf i Vogel, które wymagają szerszego tła.

⁴⁵ Woolf, *Eseje*, 258.

⁴⁶ Sendyka, *Nowoczesny*, 254.

⁴⁷ Vogel, *Akacje*, 38.

⁴⁸ Tamże, 39.

⁴⁹ Karolina Szymaniak, posłowie do *Akacje kwitną*, Debora Vogel (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006), 162.

⁵⁰ Vogel, *Akacje*, 55.

Woolf i Vogel testują sposoby percepcji drobnych zdarzeń, odchodząc od rysunku twarzy, redukując ją do oka, polegając, jak Vogel, również na bezosobowym oku kamery, *camera eye*. Pisarka ta koncentruje się na nim nie jako na źródle czystości percepcji czy formy, jak pisało o oku wielu modernistów. Oko to raczej sposób odchodzenia od czysto osobistej lub jednostkowej percepcji, to kropla najczęściej szara, wokół której niczym w znanych fotografiach Man Raya widnieje sztuczna łąza: „niezgrabna kropla wielkiej, bezkolorowej i chłodnej już łyzy”⁵¹. Vogel detronizuje naturalne oko, dostrzegając w *camera eye* ważny aparat, który „przywołuje pewne wyobrażenia, nakazuje przypisywać przedmiotom i zjawiskom rozmaite właściwości: sugeruje skojarzenie bieli z melancholią czy twardości murów z tęsknotą”⁵². Patrząc, odcina ona od podmiotów i przedmiotów nie tylko twarze, ale i głowy. Jej prowokująca rewaloryzacja acefalicznego ciała pociąga akceptację ograniczeń podmiotu nadającego formę, a zarazem podkreśla jego tajemniczość, inicjuje transgresje.

Vogel pisze o ulicach Lwowa spowitych szarymi i „biało twardymi” kolorami nieba; „całe w rzekach elektryczności”⁵³ emanują „zapachem [...] nieznanymi możliwościami”⁵⁴. W pasażach przybierają postaci zdarzenia, których waga może być istotna. W części *Kwiaciarnie z azaliami* (1933), w montażu *Pył uliczny* czytamy, jak kwietniowym południem „przy krawędzi białego trotuaru zawirowała garstka płowego pyłu i rozsypała się w bladym jeszcze powietrzu, całkiem nisko, pół metra może powyżej asfaltu”⁵⁵. Wirujące, „nic nie mówiące zajście” wywołuje u ludzi, jak twierdzi, czułość, bo jest czymś powracającym w kronikach życia pełnych „spraw niepowrotnych”, przywołującym banalne zdarzenie, którego elementy zbiera w pęczniące listy: „lepkie upały lakierowe i chodzenie ulicami; kobaltowe ‘ogrody wieczornych ulic’ i tęsknota za szorstkimi rzeczami; rzeczy: okrągłe, prostokątne, kwadratowe; rzeczy twarde, lepkie, elastyczne i spotkania banalne: spotkania, do metali pachnących podobne”⁵⁶. Płowa grudka prochu stać się może katalizatorem zdarzeń niezwykłych. Nie doprowadzają one do żadnych prób syntezy. Vogel, podobnie jak Woolf, dostrzega w drobnych cząsteczkach „nieznane możliwości”⁵⁷ i „treści nieznane”⁵⁸. W zgiełku życia i każdej jego materii wyczuwa jednak „atom nieodłączalny smutku”⁵⁹. Woolf zaś wprawia cząstki w nowy, afirmujący ruch.

⁵¹ Tamże, 66.

⁵² Barbara Sienkiewicz, *Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006), 155.

⁵³ Vogel, *Akacje*, 15.

⁵⁴ Tamże, 13.

⁵⁵ Tamże, 12.

⁵⁶ Tamże, 13.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, 50.

⁵⁹ Tamże, 56.

Ulicami Lwowa, szczególnie Skarbkowską i Karmelicką, w montażach Vogel chodzą ludzie anonimowi, złamani życiem, „nie mający co począć z czasem”⁶⁰. Między szesnastą a siedemnastą, w godzinach kiedy Woolf wyrusza do miasta, by kupić ołówkę, Vogel dostrzega „bursztynowy zmierzch”, porę, kiedy „życie jest zawsze złamane”⁶¹. Spacerują nowoczesne manekiny i lalki, figury, o których Breton mówił, że wnoszą cudowność. Pozorując aktywność, „toczyły się torsy kobiece: w ondulowanych fryzurach antyczne torsy bez oczu”⁶². Vogel odmawia oczu, odnotowując jedynie „ślepe wydrążenia”, które „wypatrują” i które „są wytężone”, tak u żyjących kobiet-biustów, ale i u manekinów z witryn fryzjerskich: „Ciężkie torsy z okrągłymi piersiami” prowadzą się parkami miejskimi: „wciskają w gorsety z brokatu cielistego i brokatu koloru apykozy szerokie, bezładne warstwy i fale ciała”⁶³. Nadaje bohaterom cechy istot nierealnych: manicurzystka w jednym salonie „jest jak z wosku i w wysokiej fryzurze”, a właścicielka tego salonu „jak bardzo retuszowana fotografia damy z 1900”⁶⁴. Spotykamy „porcelanowe lalki kobiece z ulic”, ale i inne „konceptcje” lalek: panią, na której twarzy „osiada lekki pył smutku i słodyczy”, ale i kobietę z „cudnymi brązowymi oczyma”⁶⁵. Podobnie w Paryżu (z późniejszej części *Powieści w montażach*) trafiamy w jednym z bulwarów na przechodnia z przekształconą anatomią; ów przechodzień wyłania się jako „tors na tle niezdecydowanego błękitu”⁶⁶. Acefaliczne ciała, „maski skrzywione” z „głową kobiecą z kroplą porcelanowego smutku lub kroplą rozwiązłości”, lalki „z na wpół zrobioną melancholią”⁶⁷, maski, w których „melancholia była wtłoczona w linie twarde i pełne równowagi: w brwi, wykaligrafowane czarną henną; w usta, kredką – marka „Kameleon” – wycyrklowane; w symetryczne dwie plamy rózu na policzkach”⁶⁸ tworzą niezwykle wizualne rymy. Uzyskujemy za przyczyną tych postaci-masek dostęp nie do żywych twarzy, domagających się etycznej odpowiedzi, a do unieruchomionych, fantomowych, estetycznych obiektów. Zdaniem Vogel przynależą one „do całej tej zawiłej sprawy z życiem”⁶⁹.

Odcięcie twarzy, wyizolowanie oka to zabiegi petryfikacji, o których Piotrowska-Szykowska mówi, że „wypłukują twarz z życia”⁷⁰. Woolf i Vogel, nomadyczne *auteurs*, pomijają

⁶⁰ Tamże, 37.

⁶¹ Tamże, 40.

⁶² Tamże, 18.

⁶³ Tamże, 43.

⁶⁴ Tamże, 41.

⁶⁵ Tamże, 47.

⁶⁶ Tamże, 133.

⁶⁷ Tamże, 68.

⁶⁸ Tamże, 69.

⁶⁹ Tamże, 68.

⁷⁰ Piotrowska-Szykowska, *Po-twarz*, 134.

wyjątkowość tradycyjnie wyróżnianych i komunikowanych przez twarz wartości, wypłukują ją ze swoich tekstów. Detronizując wartość twarzy jako symbolu prototypowego w kulturze, odchodząc od żywości idei jedności wyrażanej przez twarz, ćwiczeniami w nieczystej widzialności zaplątanej w ruch miasta podsuwają alternatywne sposoby poznawania i stwarzania niepodległych i żywych zestawień.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Idea prozy*. Tłum. Ewa Górniak Morgan. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018.
- Breton, André. „Le Surréalisme et la peinture”. *La Revolution Surrealiste* 15.07.1925: 4.
- Deleuze, Gilles. *Kino 1. Obraz-ruch*. Tłum. Janusz Margański. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008.
- Dillon, Brian. *Essayism*. London: Fitzcarraldo, 2017.
- Hendrichs, Cheryl. „Feminist Optics and Avant-Gare Cinema: Germaine Dulac’s ‘The Smiling Madame Beudet’ and Virginia Woolf’s ‘Street Haunting’”. *Feminist Studies* 35 (2009) 2: 294–322.
- Krauss, Rosalind. „Corpus Delicti”. *October* 33 (1985): 31–72.
- Lee, Hermione. „Virginia Woolf’s Essays”. W: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, red. Susan Sellers, 89–106. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Markowski, Michał Paweł. „Czy możliwa jest poetyka eseju?”. W: *Poetyka bez granic: Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Włodzimierz Bolecki, Wojciech Tomasiak, 109–119. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995.
- Merleau Ponty, Maurice. *Oko i umysł*, red. Stanisław Cichowicz. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 1996.
- Piotrowska-Szykowska, Anna. *Po-twarz*. Gdańsk–Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2015.
- Schultz, Bruno. „Akacje kwitną”. W: *Akacje kwitną*, Debora Vogel, red. Piotr Paziński, 188–192. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006.
- Sendyka, Roma. *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Sienkiewicz, Barbara. *Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1992.
- Szymaniak, Karolina. *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Szymaniak, Karolina. Posłowie do *Akacje kwitną*, Debora Vogel, 149–176. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006.

Woolf, Virginia. „Nocna wędrówka”. W: *Eseje wybrane*, red. Magda Heydel, Roma Sendyka. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015.

Woolf, Virginia. *Orlando*. Tłum. Tomasz Bieroń. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.

Woolf, Virginia. „Street Haunting”. W: *Collected Essays 4*, red. Leonard Woolf, 155–166. London: The Hogarth Press, 1967.

Woolf, Virginia. „Ulicami Londynu: przygoda”. W: *Eseje wybrane*. Tłum., red. Magda Heydel, Roma Sendyka, 261–274. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015.

Vogel, Debora. *Akacje kwitną*, red. Piotr Paziński. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006.

On Not Showing the Face: *Street Haunting* (1927) by Virginia Woolf and *Acacias Bloom* (1935) by Debora Vogel

Summary

The paper *On Essayistic Erasure of the Images of the Face: Virginia Woolf's "Street Haunting: A London Adventure" and Debora Vogel's "Acacias Blooming"* addresses Woolf's and Vogel's essayistic acts of visual experimentation challenging the conventional “face-to-face” optics. The paper argues that both nomadic *auteurs* decompose and erase images of the face to transgress the visible and unified subject. The essayistic “I”s leave their domestic *habitus* “without the face” to explore the cityscapes. I argue that by means of such departures they can exercise potent strategies of indeterminacy, even rebellion. Gesturing towards new paradigms of the face, they transform the essay.

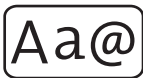
Keywords

Virginia Woolf, *Street Haunting*, Debora Vogel, *Acacias Bloom* essay, face, visual perception, adventuressness, fragmentation

Translated by Teresa Bruś

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Teresa Bruś, „O eseistycznym usuwaniu obrazów twarzy: *Ulicami Londynu: przygoda* (1927) Virginii Woolf i *Akacje kwitną* (1935) Debory Vogel”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 1* (2018), 10: 37–49. DOI 10.18276/au.2018.1.10-04



AUTOBIOGRAFIA nr 1 (10) 2018 s. 51–61
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/AU.2018.1.10-05

MOJA KSIĄŻKA LEKTURA AUTOBIOGRAFICZNA

EDYTA SOŁTYS-LEWANDOWSKA*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Powlekać rosnące Joanny Mueller – wiwisekcja macierzyństwa¹

Streszczenie

Artykuł interpretuje esej *Powlekać rosnące* Joanny Mueller w autobiograficznej ramie, udowadniając, że najważniejszym tematem książki jest rozliczenie się z własnym i stereotypowym macierzyństwem. Zbiór esejów eksplikuje strach przed zatraceniem własnego „ja” wśród narzucanych kobiecie ról. Pełni funkcję autoterapeutyczną i konsolacyjną.

Słowa kluczowe

esej, macierzyństwo, twórczość kobiet, autobiografia

Powlekać rosnące to książka hybrydowa, łącząca w sobie elementy autobiografii, eseju i krytyki literackiej z fragmentami lirycznymi i poetyckimi. *Apokryfy prenatalne*, jak informuje podtytuł, to szkice poświęcone doświadczeniom trzech ciąży, porodów, połogów i czasu spędzanego z dziećmi. Szkice publikowane w latach 2004–2013 w czasopismach („LiterReacje” i „Wakat/Notoria”) wpisują indywidualne doświadczenie macierzyństwa poetki w uniwersalny wymiar literatury i sztuki. W tomie to, co „osobiste, jednostkowe nierozzerwalnie łączy się

* Kontakt z autorką: edyta_soltys@wp.pl

¹ Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

z tekstualnym”². „Bo wiem. Muszę coś zrobić z tą ciążą. Muszę ją przeżyć, przetrzymać. Muszę ją przetrwać, utrwalić. A ona mnie musi przepisać”³. [PR 177]

Ciąża i wielokrotne zmaganie się z ciężarem macierzyństwa stają się dla Mueller doświadczeniem granicznym, które rewolucjonizuje egzystencję, ale też „prze-pisuje”, determinuje, zmienia twórczość poetki. Domaga się nowej prze-pisanej formy. Agnieszka Gawron dostrzega w tym geście przeformułowanie tradycji lingwistycznej, którego istotą jest „koncepcja języka otwartego na podmiotowość i uprzywilejowując transcendentalne jako próba połączenia paradygmatu językowego z cielesnym”⁴. Podobnie interpretuje twórczość Mueller Katarzyna Szopa, dostrzegająca w poezji warszawskiej autorki „tworzenie sieci i splotów materialno-semiotycznych relacji” budowanych przede wszystkim na doświadczeniu macierzyństwa. „Lingwizm otwarty na doświadczenie”, jak go określił Piotr Śliwiński, i stanowiący „świadome odwoływanie się do tradycji jako pewnej rzeczywistości. Karpowicz i Norwid zjawiają się w wierszach Mueller, [...] nie z tejże racji przecież, by pokazać, że nie da się mówić do sensu, lecz przeciwnie – by afirmować sens walki o sens”⁵.

Kluczowe jest tu uwzględnienie autobiograficznej formuły eseju, w który wpisuje się *Powlekać rosnące*. Zadzierzgnięty z czytelnikiem pakt autobiograficzny, wielokrotnie podkreślany przez różnych recenzentów, nie pozwala zapomnieć, że ta książka pomyślana jako przeciwwaga dla powstającego w tym czasie doktoratu i odtrutka dla *stricte* naukowego języka. Tekst jest przez poetkę traktowany nie tylko jako lingwistyczny projekt, ale jako zindywidualizowany głos w sprawie macierzyństwa, rezonujący echem wśród innych ważnych kobiecych refleksji:

Trzy razy byłam powłoką. Trzy razy po 38/39 tygodni, co daje 266/273 dni, choć nikt tego dokładnie nie zliczy. Trzy razy po 6384/6552 godziny (przybliżenia coraz bardziej oddalone) byłam poszwą, futerałem, skorupą, osłonką, błoną, warstwą ochronną, oskórkiem, pokrywą, pancerzem, łuską, kokonem pojemnikiem, schowkiem, mieszkaniem, inkubatorem (czy nigdy nie byłam trumną?). Trzy razy po 383040/393120 minut pokrywałam coś więcej niż własne trzewia i wąpłą, potrzeby i wątpliwości [...]. Trzy razy po

² Agnieszka Gawron, „Apokryficzne macierzyństwa Joanny Mueller. Między cielesnością a tekstualnością”, *Ruch Literacki* 4 (2016): 477. DOI 10.1515/ruch-2017-0076.

³ Joanna Mueller, *Powlekać rosnące (Apokryfy prenatalne)* (Wrocław: Biuro Literackie, 2013). Wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam skrótem PR i dodaję numer strony.

⁴ Gawron, „Apokryficzne macierzyństwa”, 478.

⁵ Piotr Śliwiński, „Poetyka odstawania”, w: tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007).

22982400/23587200 sekund (to się całkiem w obliczaniu rozpierzchno!) dane mi było powlekać rosnące. [PR, 181 – podkr. aut.]

Porządek książki pomyślany jest wedle nie tyle chronologii życia poetki, co biologicznego cyklu narodzin. Trzy części: PRE, NATAL i PRO stanowią opis trzech doświadczanych przez kobiety stanów „macierzyńkości”: okres ciąży, porodu i czas po narodzinach.

W pierwszej części najważniejsze okazuje się przededefiniowanie kobiecej roli w relacjach religijnych i sformułowanie postulatów anarchizmu:

Her-story zbawienia według anarchistek nie jest ryta ostrzami oręża w opasłych pamiątkach dziadków, lecz wszywa się wątlą nitką w ikoniczne całuny tkane przez zaszyte w domach Penelopy. Zapisane przez autorki przeistoczenia nie dokonują się na pustyni obsypanej manną z nieba, lecz nad kaszką manną przygotowywaną dziecku lub w dzieleniu się chlebem powszednim ze współmieszkańcami. Świętych codziennych krzątań nie kusi neomesjanistyczna ekspansja, są za to – w swoich domach i osiedlach – gościnne aż po ryzyko wtargnięcia (trudno bowiem czasem rozeznać, kto puka do drzwi twierdz duchowych: posłańcy niebiescy czy zapiekleni w żądzach zalotnicy). Matczyne, a nie dogmatyczne, zabarwiają swoje metafizyczne makaty obrazami. [PR, 30]

Anarchizm dotyczy więc wyłącznie twórczości budowanej na specyfice kobiecego doświadczenia, a jednocześnie której celem jest *sui generis* wtajemniczenie w istotę bytu, konieczne pozbawione władzy, anarchiczne. *Powlekać rosnąc*, na co słusznie zwracano już uwagę w tekstach poświęconych książce, łączy twórczość Mueller z postulatami takich autorek, jak Luce Irigaray, Nancy K. Miller czy Adrienne Rich. Autorka swoją opowieść realizuje, nawiązując do *écriture féminine* – idei „pisanego prenatalnego, zwiastującego, rosnącego” [PR, 127]. Ponadto doszukuje się w twórczości trzech poetek: Agnieszki Kuciak w *Dalekich krajach*, Antologii poetek nieistniejących, Bianki Rolando w *Białej Książce* oraz Lidii Amejko w *Żywotach świętych osiedlowych* śladów mistyki, anarcho-femino-mistycznych wizji, odprysków feministycznego ujęcia boskości i kobiecej odpowiedzi na poszukiwania duchowe w postsekularnej rzeczywistości. Mueller zaznacza, że swoje rozpoznanie opiera jedynie na kreacji literackiej, nie rzeczywistych przekonaniach twórczyń. Przeciwwstawiając owe autorki „męskocentrycznemu dyskursowi”, pisze o „kobiecej wersji optymizmu eschatologicznego” [PR, 30], „czyli wiary w to, że pod powierzchnią historii kształtowanej rękoma człowieka [...] płynie nurt historii zbawienia” [PR, 30]. Poetka celowo sięga po analogię z mistycyzmem, który łączy w sobie zarówno głębie duchowego doświadczenia, jak i dowartościowanie ciała i seksualności. Powoływanie się na okryte sławą *Ekstazy kobiece* Jean-Noël Vuarnet akcentuje

bliskość uniesień religijnych i erotycznych oraz ukazywanie się Boga pod postacią Miłośnika, Kochanka. Chociaż Mueller nie przywołuje sławnej tezy, iż to właśnie doświadczenia mistyczne pozwalały kobietom rozwijać swą „niejawną seksualność”⁶, to wyraźnie zaznacza, że anarchomistyctwo daje możliwość „pootwierania ukrytych skrytek” we wnętrzu przedstawicielek drugiej płci, dodajmy tych duchowych, podmiotowych i cielesnych. Potencjał emancypacyjny, jaki niesie w sobie mistycyzm, to dowartościowanie cielesności kobiecej w ramach dyskursu religijnego, a nawet poza nim, gdyż „doświadczenie intymnego zjednoczenia z Bogiem zwalnia mistyka/mistyczkę z obowiązku posłuszeństwa Kościołowi, a nawet z konieczności przestrzegania zasad moralnych” [PR, 33]. Dlatego twórczość anarchomistyczek jest „otwarta, gościnna i podatna na zwiastowania” [PR, 32]. Formułując swój postulat syntetyzujący, to, co kobiece i to, co religijne, skupia się poetka na poszukiwaniach śladów „zamieszkiwania” Boga w świecie w postaci Szechiny, wywiedzionej z tradycji judaistycznej kobiecej strony Boga, „obecności”, znaku utwierdzającego macierzyńską opiekę nad ludem. Autorka *Powlekać rosnące* podkreśla, że „Wielki (męski) Znaczący” [PR, 32] opuścił tron i silnie odczuwalna jest jego nieobecność, natomiast Szechina błąka się niczym nomadka, tułając się po najdziwniejszych zakamarkach świata, a tym samym stając się niezwykle bliska ludziom. Mueller nazywa wszystkie trzy omawiane przez siebie książki epifanijnymi apokryfami i chce dostrzec w nich feministyczną szansę na przeciwstawienie się apokaliptycznym wizjom męskiej retoryki religijnej. Zdaniem Piotra Bogaleckiego:

Mamy tu [...] do czynienia z wyraźnym performatywem: konstatując anarchomistyctwo Amejko, Kuciak i Rolando, wytwarza jednocześnie Mueller nową narrację na temat własnej poezji, przez co w pewnym sensie stwarza ją – i siebie samą – jako „anarchomistyczną”. Gest ów stanowi ciekawy przykład dość powszechnej dziś strategii kreowania własnego projektu poetyckiego przy pomocy tekstów krytycznoliterackich prymarnie poświęconych innym autorom (w odmiennej, bardziej wyrafinowanej formie strategię tę obserwować możemy choćby u Andrzeja Sosnowskiego). Mueller kreuje siebie jako anarchomistyczkę zarówno *implicite*, przez samą koncepcję książki, jak i od czasu do czasu *explicite*, pisząc na przykład: „moje trzy własne partogramy [...] spokrewniłam z przekazami biblijnymi («przejście przez morze wewnętrzne»), zrymowałam z kolędownymi zwiastowaniami («ochronka») albo wywiodłam z akwaticznej litanii («zaranna»)”. [PR, 186]

⁶ Jean-Noël Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, tłum. K. Matuszewski (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003), 7.

Wydaje się, że stworzenie anarchomistycznego projektu jest poetce potrzebne nie tylko po to, by wykreować własny model poezji, co go odróżnicować od innych. W *Powlekać rosnące* wyraźnie widać, że ten misternie utkany konstrukt teoretyczny jest w wielu miejscach przerysowany, nie zawsze ściśle odpowiadający (poetyckiej) rzeczywistości. W odniesieniu jednak do indywidualnej twórczości autorki staje się ciekawym kluczem interpretacyjnym. Mueller celowo zaznacza odrębność własnego głosu. Nie kontynuuje przecież prostej i silnie obecnej w poezji polskiej linii wiążącej mistycyzm z erotyką, lecz skupia się na wątkach matriarchalnych. Z pewnością punktem wyjścia staje się dla niej włączenie jednostkowego głosu poetki-matki w uniwersalne doświadczenie kreacji naśladowujące gest boski⁷.

Kolejne trzy części zbioru esejów wyznaczone są następującymi po sobie doświadczeniami kolejnych ciąży, porodów i wychowywania dzieci. Wraz z przejmowaniem kolejnych macierzyńskich ról ewoluuje też podmiot tekstu: „Epifania z Maligno” zmienia się w „Embrionkę i „Emblematkę”, by ostatecznie stać się „Ubywającą”. Te fazy wciąż na nowo konstytuującego się podmiotu mają związek zarówno z kolejnymi etapami w życiu kobiety, jak i określają poniekąd drogę duchowego i poetyckiego rozwoju – od egzaltacji, przez afirmację Innego, religijne i cielesne *kenosis*, po ubywanie – zwrot w kierunku duchowości apofatycznej czy macierzyńskiego wadzenia się z zanikiem własnej podmiotowości. Postulowany przez warszawską poetkę autentyzm jest więc rozumiany nie tyle jako odnalezienie jednej, ściśle określonej formy własnego „ja”, co raczej otwartość na konfrontację z tym, co zewnętrzne, zwłaszcza z własnym dzieckiem, przy jednoczesnej wzmożonej ochronie „własnej siebie”. Postulat niegubienia się w wielości kobiecych ról i doświadczeń zostaje poniekąd powierzony ciału – to w nim poetka upatruje możliwości poznania autentycznego. Afirmacja *somy* w doświadczeniu religijnym, a religijności w doświadczeniu cielesnym ma być epifanijnym i kreacyjnym sposobem poznania głębi bytu. Stąd nieustająca powracalna obecność wątków paraliturgicznych w poezji Mueller: modlitwa do nienarodzonego dziecka „wciel się za nami” (kolekta) [W, 13], poród to „rozstąpienie morza”, doświadczenie porodu określone jest: „czuj duch nad Jordanami, o starości kobiet świat się ich nie ima – ściska jak imadło / jest dla niech chiazmem schizmą i stygmatem / graniczną wylotówką dla mdlących rozmo-dleń” [*czarne obwódki*, W, 38].

Zaskakująca predylekcja poetki do religijnych formuł: liturgicznych, litanijnych, wyraża się w sakralizowaniu kobiecych doświadczeń oraz samego aktu porodu i macierzyństwa:

⁷ Na ten element twórczości poetki zwracała swoją uwagę Agnieszka Gawron, „Apokryficzne macierzyństwa”, 477 i n.

Moc rychleje, pełniej młodziwo, ułożysk obcowanie
 Siła wyższa powija finalne zwiastowniki
 Choć już z ciebie upływam strużką ujść i ucieczek
 Wszystkie moje źródła wypływają w tobie [*ochronka*, W, 16]

Liturgicznie ujmowane wydarzenie porodu może stać się sakralną ofiarą na rzecz dziecka wtajemniczając kobietę w akt stworzenia świata, a zarazem kolektywnym doświadczeniem jednoczącym kobiety w akcie transcendencji, przekraczania siebie. Cieleśność, życie, autentyczność stają się katalizatorem odczuć metafizycznych, ale inaczej niż w tradycji mistycznej – przebóstwienie doświadczeń codziennych jest niepełne. Piotr Bogalecki uważa, że najważniejsze w tym geście nie jest nawet nowatorstwo, bo to zostało wielokrotnie podważone, ale droga, jaką przeszła poetka – od rozproszenia głosu narracyjnego w twórczości i poszukiwania siebie do doświadczenia liturgiczno-macierzyńskiej wspólnoty⁸. I chociaż podmiot twórczości Mueller doskonale odgrywa rolę przewodniczki-szafarza, a zarazem uczestniczki owej feministycznej liturgii, jest to zbyt duże uogólnienie. Wydaje się, że droga ta nie została odbyta do końca, o czym świadczy duży dystans do społeczności feministycznej oraz strach przed zawłaszczeniem „ja” przez rolę matki.

Odnaleźć w sobie matkę

Silnie obecny w utworze stan otwarcia, nieokreśloności i poszukiwania uwikłany jest w pewną ambiwalencję. Poetka staje po stronie odnajdywania **nieokreślonego, niedefiniowalnego** – od steinerowskiej filozofii poszukującej tajemniczego stanu „przedzero” mowy, w którym wszystko dopiero zaczynało wyłaniać się z otchłani, aż po sięganie po trzeci nijaki rodzaj literacki do opisanego własnego rosnącego w niej dziecka:

Jak wynikałoby z teorii wpajanej przeze mnie studentom, ciąża najbardziej ciąży ku trzeciemu rodzajowi literackiemu. Jest najsilniej teologiczna: każdy element tej dramatycznej akcji zyskuje sens dopiero w rozwiązaniu. [PR, 117]

To ono. Urodzaj sierocy, rodzaj zaniedbany. Feministki walczą o kobiece. Szowiniści strzegą męskiego. A nijakie wciąż wciśnięte w przegródkę, nawet główki nie może wydobyć. Jakże czuły ultrasonograf trzeba umościć w języku, żeby szmer niedosłowa usłyszeć? Jak bardzo matczyzna powinna stać się mowa, by bezpiecznie powlekać Rosnące? [PR, 118]

⁸ Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Poezja polska po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016), 16.

„Ono – nijakie, dziecko i słowo, jest wypieranym przez obie strony dyskursu elementem doświadczenia ciąży, które znosi opozycję między tym, co męskie i kobiece, kanoniczne i apokryficzne”⁹. Nijakość nie jest tu jednak waloryzowana negatywnie, jest stanem potencjalności, który poetka afirmuje. Podobnie jest z przedstawieniem narracyjnego „ja” obecnego w tekście. Większość esejów zamieszczonych w książce oscyluje wokół poszukiwań tożsamościowych z kluczowym dla nich pytaniem: kim jestem ja i kim jestem wobec dziecka. W sukurs tym poszukiwaniom idzie bliskie Mueller „myślenie poprzez ciało” które według Rosi Braidotti było konfrontowaniem granic i ograniczeń¹⁰. Podmiot nie jest bowiem autonomiczną i stabilną jednostką raz na zawsze ustanowioną, ale jest raczej definiowany jako komponent złożonych procesów i przemian, które utrwalane są przez ciąg aktywnych i nieustających transformacji. To właśnie „stawanie się”, jak pisze K. Szopa (*becoming*) a nie *trwanie* (*Being*), będzie oddawało charakter podmiotowości¹¹.

Dla Mueller laboratorium stawania się stanowi macierzyństwo:

[...] Macierzyństwo – doświadczane prywatnie i konkretnie – wyklucza obiektywność. W pewnym sensie zresztą wyklucza też subiektywność, skoro odbiera nam «ja» i zamienia je w abiekt. Macierzyństwo jest ciągłym wahaniem między podmiotem, przedmiotem i pomiotem, kapryśnym chaosem deterministycznym, cyklem odpływów i przyptyków, które trudno wymierzyć odgórnie i globalnie. Czasem staje się – jak chcą kulturaliści – memem, wzmówieniem i spętaniem kobiet, ale bywa też russowską naturalną więzią, zlepkim abiektałnych odruchów, afirmatywnym horrendum hormonów. [PR, 240]

Kluczowe dla poetki jest jednak widzenie macierzyństwa nie w socjologiczno-naukowym okularze uniwersalizmu, lecz w subiektywizmie prywatnego doświadczenia, którego siła ma pomóc znaleźć nowy język opisu.

Bo jeśli coś w feminizmie drażni mnie najbardziej, to właśnie proceder anonimowania prywatnych zapisów i czynienia z nich wartości bezwstydnie transparentnych. [PR, 106]

Mueller wie, że tam, gdzie doświadczenie ciała spotyka się z metafizyką, nie istnieją transparentność i obiektywizm.

[...] gdybym chciała rozpatrywać swoje doświadczenia macierzyńskie w ramach dyskursu «matkopolkowego», to własna fizjologia, cielesność byłaby dla mnie jedynie odrzucanym

⁹ Gawron, „Apokryficzne macierzyństwa”, 486.

¹⁰ Katarzyna Szopa, „Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller”, *Praktyka Teoretyczna* 4 (2013): 142, DOI: 10.14746/prt.2013.4.7.

¹¹ Tamże.

abiektem, tym właśnie wykrzywionym kawałkiem obrazu, którego nie potrafiłabym zrozumieć – a zatem moje doświadczenie byłoby niepełne, nieodczytane, zakryte jak twarz matki na wiktoriańskich fotografiach. Natomiast próba opisanego prywatnego doświadczenia w kategoriach «mistyki macierzyństwa», ale z nakładką abiektalną, pozwala mi odnaleźć właściwą perspektywę anamorficzną – dzięki czemu i dusza jest syta, i ciało w całej okazałości. Tak to właśnie działa: że owszem, sięgam po dyskursy socjologiczne, publiczne, instytucjonalne, ale nicuję je – anamorfizuję – tym, co intymne, prywatne, osobiście doświadczane. [PR, 240]

Anamorfizowanie doświadczenia macierzyństwa polega po pierwsze na konfrontowaniu go z istniejącymi dyskursami: feministycznymi, religijnymi, literackimi, socjologicznymi i filozoficznymi. Choć autorka dostrzega korzyści płynące z tak licznych tekstów macierzyńskich, boi się jednocześnie publicznego zawładnięcia najintymniejszymi z jej przeżyć.

Żeby nie było: ja naprawdę doceniam generację siostr feministek, które odbiologizowały instynkt macierzyński i zdemaskowały w nim socjologiczny młot na czarownicy. Jestem wdzięczna różnorakim akuszerkom kobiecości za cesarskie cięcie, które wyrwało matczynność z zachłannego łona psychoanalizy. Cieszę się z rozgrzeszenia, które pozwala mi jako matce nie czuć się za wszystko winną. Jednak kiedy totalny dyskurs polityczności zawłaszcza *intima thule* mojej prywatności – robię nagły odwrót, babski *backlash*, podmiotową cofkę galopkę. [PR, 240–241]

Ruch, jaki wykonuje eseistka w kierunku empiryzacji tekstu¹², to z jednej strony przeglądanie własnego doświadczenia w relacjach tekstowych, z drugiej – poszukiwanie nowych elementów w doświadczeniu macierzyństwa, dla niej autobiograficznie ważnych, które zostały pominięte w obowiązujących dyskursach. Ważnym przykładem wydaje mi się dostrzeżenie przez Mueller takiego momentu w biografii każdej z ciężarnych kobiet, w którym dowiaduje się ona o poczęciu, i nadanie mu wymiaru metafizycznego:

I czuję, że najbardziej heroiczny akt egzystencjalnego otwarcia zaczyna się nie na sali porodowej, lecz dużo wcześniej, właśnie tam – z testem ciążowym w toalecie, na fotelu ginekologicznym, w trakcie przypadkowych badań kontrolnych – i że tam również (niezależnie od tego, czy ciąża jest wyczekiwana, akceptowana, czy przypadkowa, niechciana) zaczyna się gehenna zamknięcia, zatrzaśnięcia się na tę wiadomość monadycznej niezgody na cudze istnienie. [PR 162]

¹² Zob. Gawron, „Apokryficzne macierzyństwa”, 477.

Ciąża, nawet ta chciana, to niejednokrotnie wyrok skazujący dla kobiety, przejście w stan ubywania, umniejszania, zanikania:

Ubezważnowolnienie. Orzeczenie sądu decydujące o pozbawieniu zdolności do czynności. Logika prosta jak w sądzie – kilkuniedniowy proces pełen poszlak i domniemań, a potem jawność i dowód: dwie kreski, życie na dożywocie. [PR, 160]

Rola matki będzie odtąd tą pierwszą, społecznie postrzeganą maską kobiety. Będzie też powodować tożsamościowy niepokój.

Wykreślona z jednego kwadraciku, próbowałam osadzić się w inny – sygnowanym słowem „poetka”. Jednak i temu statusowi zaczęły ciążyć kolejne ciąży – poetka to przecież raczej skandalista niż matka; rozhisteryzowana alkoholiczka albo owiana mgiełką tragizmu puszczalska, a nie spolegliwa westalka; nałogowa samobójczyni, a nie ta, która zamiast odbierać życie – daje je wielokrotnie; flirtująca flama fatalna, a nie sprawująca kuratelę matroszka, zasiedziała kwoka. [...] jeszcze nie wiem, ale już przeczuwam, jakie mi ogląd społeczny naszykuje rubryczki. „Nieodpowiedzialna wieloródka”, „Element z Grochowa”, „Kato-patologia”, „Płodna jak królicza”. I może jako dodatek motywacyjny: „Dzielna wielodzietna”, „Szalona Matka Polka”, „Straceńcza bohaterka”. [PR, 172]

Wszystkie role narzucane kobiecie prowadzą w kierunku autobiograficznego odsłonięcia, które staje się jednym z celów eseistycznej i poetyckiej twórczości Mueller.

strzępy zwiotczałych masek ujmuj mi powoli

żadnego sekretu nie ma i nie będzie
 piszę to tobie, bo wiem, że zaboli
 ja bywa nadmiarem – trzeba mu poruszeń¹³ [drążel, W, 7]

Nadmiar, przepych „ja”, najmocniej ukazany w wierszu *Formatka*¹⁴, to stan oczywisty kobiecego podmiotu. Odpowiedzią na tę wielość staje się dla Mueller zrzucenie kolejnych masek, dojście do źródła własnej egzystencji. Silnie wiąże się to z ideą całego tomu poetyckiego,

¹³ Joanna Mueller, *Wylinki* (Wrocław: Biuro Literackie, 2010). Wszystkie cytaty z tego tomu oznaczam skrótem W i w nawiasie podaję tytuł utworu oraz numer strony.

¹⁴ Wiersz oparty na koncepcie tworzenia neologizmów poprzez dopisywanie prefiksów do słowa „matka” – odsłania wielość ról pełnionych przez matkę.

z którego pochodzi utwór. *Wylinki* to przecież zewnętrzne części powłoki, które należy zerwać i odrzucić. Ciągły proces odrzucania tego, co już nie odpowiada mojemu „ja”, jest wpisane w ludzkie dojrzewanie, ale intensywniej doświadczane bywa przez jednostkę nieumiejącą zamknąć się w ciasnym więzieniu samookreślenia. Podmiot twórczości warszawskiej poetki nie jest tylko matką, tylko poetką, tylko mistyczką. Dlatego tak bardzo stara się chronić przed jakimkolwiek – formalnym czy biograficznym – zawłaszczeniem.

Najpiękniejsze wyznanie miłosne mojej córki: „Kocham Cię na własność”. Własność – jej prawo – możliwość rozporządzania czymś z wyłączeniem innych osób. Życie rodzinne weryfikuje prawa wyłączności, ugniata je jak ciastolinę, drze na strzępki, tak jak to robią palce mojego synka buszującego w szafkach z sekretnymi notatkami mamy. Własne ciało? Przynajmniej na dwa lata – ciąży, karmienia, rekonwalescencji po wszystkim – nie będzie należało do mnie. Własne plany? Z łatwością zniweczą je skrzycona noga córki, przeziębienie syna i wszystkie nieznanne przypadki losowe, które przyniesie ze sobą to trzecie. Własny czas na rozwijanie pasji i ambicji? Rychło zmieni się w ciąg czasochłonnnych zachcianek, które zawsze wdzierają się w pół słowa; zostanie beztrosko zmarnotrawiony, rozdrobniony, rozmielony w proch przez niezręczne, lepkie rączki, a potem – paradoksalnie – zamieni się w ogrom ciągnących się niemiłosiernie, nudnych i odmóżdżających godzin spędzanych na placach zabaw, przy kuchence, pralce, sprzątaniu zabawek, przewijaniu, układaniu ubrań. Kąt własny? Cny to blef, szczęśny, sny to już tylko sny... [PR, 169]

Przyjęta przez Mueller formuła autobiograficzności w esejach *Powlekać rosące* wysuwa się na pierwszy plan. Wydaje się, że inaczej niż w twórczości poetyckiej, dużo bardziej eksponującej analogię macierzyństwa i aktu kreacji, eseje stają się autoterapią: eksplikując wewnętrzny konflikt między radością płynącą z bycia matką a ceną, jaką przychodzi za to płacić, pozwalając ostatecznie pogodzić się ze zmianami. Służą też do przepracowania relacji z własną matką, w której negatywnym lustrze przegląda się poetka. Książka ta powstaje trochę na przekór niej, boleśnie rozliczając niechęć do własnego ciała i macierzyństwa wyniesioną z domu rodzinnego. Ostatecznie staje się konsolacją, peanem zachwyty i miłości na rzecz własnych dzieci, do końca spierając się o własne „ja”, robi miejsce Innemu:

O tobie mówi bajka, twoje wypełnia ślady. Uwierzysz? [PR, 267]

Bibliografia

- Bogalecki, Piotr. *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Poezja polska po roku 1968 w perspektywie post-sekularnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016.
- Gawron, Agnieszka. „Apokryficzne macierzyństwa Joanny Mueller. Między cielesnością a tekstu-alnością”, *Ruch Literacki* 4 (2016): 477–494. DOI 10.1515/ruch-2017-0076.
- Mueller, Joanna. *Powlekać rosnące (Apokryfy prenatalne)*. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- Mueller, Joanna. *Wylinki*. Wrocław: Biuro Literackie, 2010.
- Szopa, Katarzyna. „Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller”. *Praktyka Teoretyczna* 4 (2013): 137–160. DOI: 10.147/prt.3013.4.7.
- Śliwiński, Piotr. *Poetyka odstawania*. W: tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007.
- Vuarnet, Jean-Noël. *Ekstazy kobiece*. Tłum. K. Matuszewski. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003.

Powlekać rosnące (Coating the growing) by Joanna Mueller – vivisection of motherhood

Summary

The article interprets the essay *Powlekać rosnące (Cover the growing)* by Joanna Mueller in an autobiographical frame, proving that the most important topic of the book is to settle your own and stereotypical motherhood. The collection of essays exposes the fear of losing one's self in the roles imposed on a woman. It has an autotherapeutic and consolatory function.

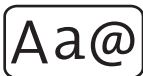
Keywords

essay, motherhood, women's creativity, autobiography

Translated by Edyta Sołtys-Lewandowska

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Edyta Sołtys-Lewandowska, „*Powlekać rosnące* Joanny Mueller – wiwisekcja macierzyństwa”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 51–61. DOI 10.18276/au.2018.1.10-05



AUTOBIOGRAFIA nr 1 (10) 2018 s. 63–76
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/AU.2018.1.10-06

PRAKTYKI
AUTOBIOGRAFICZNE

JOANNA GRĄDZIEL-WÓJCIK*
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Autobiograficzne, metapoetyckie, eseistyczne w twórczości Bogusławy Latawiec¹

Streszczenie

Bogusława Latawiec jest autorką krótkich form prozatorskich na pograniczu eseju, które ujawniają stosunek poetki do sztuki słowa i opowiadają jednocześnie osobistą historię kobiety piszącej. Utwory te stanowią próbę dialogicznego określenia „ja” w konfrontacji z tekstami kultury, zyskują wartość autoprezentacyjną i prowadzą do wypracowania własnego projektu poetyckiego. Latawiec sięga po formę eseistycznej próby, wykorzystując jej częściowość, dyskursywność, intelektualizm i autobiograficzność, co pozwala jej poprzez metakrytyczną refleksję rozpoznawać i konstruować własną tożsamość.

Słowa kluczowe

Bogusława Latawiec, metapoetyckość, esej, autobiografia, polska poezja współczesna

Bogusława Latawiec znana jest przede wszystkim jako praktykująca od półwiecza poetka i powieściopisarka, a także recenzentka i redaktorka „Nurtu” i „Arkusza”, autorka jak dotąd dziesięciu tomików poetyckich i siedmiu książek prozatorskich. Nie nadrzędną, lecz istotną

* Kontakt z autorką: jwojczik@amu.edu.pl

¹ Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

część tej różnorodnej literacko biografii stanowią wszelkie „varia” – wypowiedzi pograniczne o nieustalonej czy płynnej przynależności gatunkowej, oscylujące na granicy szkicu, eseju, reportażu, portretu literackiego czy osobistej wypowiedzi autotematycznej. Myślę tu zwłaszcza o eseizujących tekstach, które weszły w skład dwóch książek prozatorskich: *Gęstwiny* (2001) i *Zegarów nie do zatrzymania* (2012) oraz wyboru *Bogusława Latawiec: o sobie (nie samej) (1996–2015)* ułożonego przez autorkę i zamieszczonego w poświęconej jej monografii². Choć pochodzą one z różnych etapów twórczości poetki – najwcześniejsze utwory *Gęstwiny* datowane są na lata siedemdziesiąte – najwięcej z nich powstało w późniejszym okresie, w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku i po roku 2000. Dojrzałość, w wymiarze twórczym i osobowościowym, zdaje się zatem sprzyjać eseizującej refleksji Bogusławy Latawiec.

Sama autorka przyznaje się do uprawiania tej formy wypowiedzi, tak pisząc w przygotowanym przez siebie biogramie: „[p]ublikowała wiersze, prozę, recenzje, eseje, reportaże”³. Na okładce tomu *Gęstwina* znajdziemy natomiast informację:

Zbiór esejów i literackich reportaży znanej poznańskiej pisarki, obejmujących refleksją wielkie wydarzenia kulturowe, takie jak przyznanie Nobla Wisławie Szymborskiej, ważne spotkania i rozmowy z wybitnymi twórcami, jak Tadeusz Różewicz, także osobiste doświadczenia Autorki, jak śmierć ojca. Poetycki zapis chwil ulotnych, odkładanych w pamięci i będących twórczym przeżyciem rzeczywistości⁴.

Piotr Łuszczkiewicz zastrzega co prawda: „owa nota stanowi swoistą prowokację. Jakież to bowiem eseje, co za reportaże? Nie przyzwyczailiśmy się do takich określeń wobec tekstów Latawiec, nie przyswoiliśmy dla nich tego rodzaju gatunkowych kwalifikacji”⁵, reakcja krytyka jest jednak tyleż efektowna, co retoryczna. Termin gatunkowy przywołuje także Piotr Michałowski, który czytając *Gęstwiny* w perspektywie sylwiczności, wspomina o „mozaice form: od reportażu, przez pamiętnik, po mikroesej i wiersz”⁶. Bibliografka twórczości pisarki, Ewa Rajewska, umieszcza tę książkę wśród tomów prozatorskich, *Zegary nie do zatrzymania* zaś, zapewne ze względu na podtytuł *Literackie portrety, listy, szkice*, zalicza do „prac

² Zob. Joanna Grądziel-Wójcik, Piotr Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony* (Kraków: Wydawnictwo Pasaże, 2016). Książka zawiera *Antologię (nie)osobistą*, w której obok wspomnianych tekstów znajdują się także wybory wierszy i poematów prozą (1962–2016) oraz prozy (1965–2016).

³ Grądziel-Wójcik, Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, 367.

⁴ Bogusława Latawiec, *Gęstwina* (Warszawa: Twój Styl, 2001), nota na okładce.

⁵ Piotr Łuszczkiewicz, „Lustra prozy Bogusławy Latawiec”, w: Grądziel-Wójcik, Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, 65.

⁶ Piotr Michałowski, „Czas podwojony w gęstwinie”, *Arkusze* 10 (2001), 6.

krytycznych, studiów i szkiców”⁷. Jedyne, co na pewno wynika z tych prób uporządkowań, to niewystarczalność czy nieprzystawalność genologicznych kategorii do opisu praktyki literackiej Latawiec, która – jak się wydaje – wypracowała przez lata własny, indywidualny, spójny w perspektywie jej twórczości, acz nie poddający się prostym klasyfikacjom sposób pisania. Niekiedy zabarwia się on eseistycznie i zbliża do tej formy wypowiedzi, wykorzystując jej nieoznaczoność i elastyczność.

Nie wchodząc w wewnętrzne rozróżnienia i problemy definicyjne, przyjmuję tu roboczo myślenie o eseju w kategoriach nie tyle gatunku, ile pewnej postawy autorki (poznawczej, intelektualnej, estetycznej)⁸, która przekłada się na krótkie formy prozatorskie o charakterze metakrytycznym, umożliwiając jednocześnie osobistą strategię narracji. Interesują mnie szczególnie wypowiedzi poetki na temat jej własnych lub cudzych tekstów, ujawniające zarówno autorski stosunek do sztuki słowa, preferencje i tajniki procesu twórczego, jak i opowiadające osobistą historię kobiety piszącej. Dominują w nich indywidualny ton i sposób przeżywania, prywatność i fragmentaryczność głoszonych sądów powiązana zostaje z postawą krytyczną, analityczną, refleksyjną „ja” zaś chętnie ujawnia auto- i biograficzne konteksty. Nawet jeśli „[n]ie jest esej domeną kobiet”, dla Latawiec staje się na pewno istotnym sposobem „literacko-biograficznej eksploracji”⁹.

Ruch pomiędzy poezją a eseistyczną prozą odbywa się zresztą w obie strony w twórczości Latawiec, dla której: „[w]iersz jest strukturą otwartą, chętnie gości elementy obce: esej, felieton, groteskę, opowiadanie”¹⁰. Rezygnując ze sprawdzania tej deklaracji i tropienia tego, co eseistyczne w wierszach, skupię się na zasygnalizowaniu jego obecności w tekstach niepoetyckich, acz z liryką silnie związanych. Eseistyczne jest tu bowiem z reguły silnie zespolone z dwoma innymi dominującymi aspektami twórczości Latawiec – metapoetyckim i autobiograficznym, których splot stanowi jedną z najważniejszych „zmów” tej twórczości, by posłużyć się tytułową metaforą z ostatniego tomu wierszy¹¹.

Metapoetyckie znaczy tu intelektualne i samoświadome i polega na konsekwentnej autoanalizie procesu twórczego w tekstach Latawiec, czemu sprzyja lingwistyczne zacięcie tej poezji. Już w recenzjach pierwszych tomików krytycy zgodnie wskazywali na ich „słowiarską”

⁷ Grądział-Wójcik, Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec*, 380.

⁸ Zob. Roma Sendyka, *Nowoczesny esej: studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006), 219–220.

⁹ Arleta Galant, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne: o dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2010), 105.

¹⁰ Bogusława Latawiec, „Głośne jest to, co najcichsze”, posłowie do *Razem tu koncertujemy* (Poznań: Ars Nova, 1999), 77.

¹¹ Bogusława Latawiec, *Zmowy* (Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, 2015).

sprawność, awangardowe korzenie i wysoką świadomość warsztatu. Przy okazji warto podkreślić, że autotematyczne i lingwistyczne nachylenie wierszy pisanych przez poetki to temat w niewielkim stopniu opracowany i nieoczywisty – zwłaszcza ze względu na dominujące ujęcia, które wykluczają z jego zasięgu poezję kobiet lub marginalizują jej dokonania, kategoryzując ją z reguły poza eksperymentem, linią awangardy i metakrytyczną refleksją¹². Pozostawiając na boku problem wyodrębnienia „kobiecej” odmiany lingwizmu i autorefleksji, warto upomnieć się o dowartościowanie w tym zakresie twórczości poetek i uwzględnienie ich w historycznoliterackiej perspektywie – twórczość Latawiec na przykład mogłaby się stać, obok tekstów niewiele od niej starszej Krystyny Miłobędzkiej, brakującym kobiecym ogniwem dla proklamującego nurt poezji lingwistycznej Janusza Sławińskiego¹³.

Lingwizm Latawiec jest z reguły dyskretny i wsparty na metapoetyckim ujawnieniu, nie podważa zaufania do języka, wiążąc się raczej z podglądaniem jego mechanizmów i generującym wieloznaczność międzysłowiem – słowo i pisanie stają się tu często bohaterami tekstu, a erotyk czy opis krajobrazu jednocześnie wierszami o pisaniu. Takim modelowym przykładem mogłyby być *Ptaki Warty*, w których sytuacja intymna i potencjalnie autobiograficzna, umieszczona w bliskim autorce krajobrazie, przechodzi płynnie i niepostrzeżenie w autotematyczną wypowiedź o języku¹⁴.

Poezja Latawiec jest bowiem równocześnie autobiograficzna, zbudowana z miejsc, osób i życiowych wydarzeń, przekuwanych na sytuacje liryczne, opowiadanych, czasem wielokrotnie za pomocą wiersza i prozy. Miejsca wydobyte z własnej historii, jak poznańska Wilda, ogrody w Promnie i Krajkowie, nadwarciańskie krajobrazy, ale też ślady licznych podróży po Europie, wielokrotnie przywoływana postać ojca, cytowane bądź fingowane listy rodzinne i te od zaprzyjaźnionych poetów, datowanie i umiejscowienie poszczególnych wierszy to tylko zewnętrzne i najbardziej oczywiste sygnały autobiograficznego układu z czytelnikiem.

¹² Typowa dla historycznoliterackiej refleksji jest tendencja do sytuowania kobiet poza literaturą nowoczesną, w szczególności tą o awangardowych koneksjach, natomiast lista poetek „kojarzonych” z nurtem awangardowym w podręcznikach i antologiach jest bardzo krótka (najczęściej znajdują się na niej Ewa Lipska i Krystyna Miłobędzka). Zob. np. Piotr Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002), 84; German Ritz, „Kanon i historia literatury. Widziane z zewnątrz”, w: *Kanon i obrzeża*, red. Inga Iwasiów, Tatiana Czarska (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005), 38; Monika Świerkosz, „Historia literatury kobiet – niedokończony projekt”, *Wielogłos 2* (2011): 67; Leokadia Hull, „Obok kanonu. Poezja kobiet w przestrzeni literatury po 1945 roku”, *Prace Literaturoznawcze 1* (2013): 97–98.

¹³ Zob. Janusz Sławiński, „Próba porządkowania doświadczeń”, w: tegoż, *Prace wybrane. Przypadki poezji*, t. V, red. Włodzimierz Bolecki (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001), 289–305.

¹⁴ Wiersz z tomu *Gdyby czas był ziemią*. Więcej na ten temat pisałam w artykule: „...zobaczone, dotknięte, pomyślane. Bogusława Latawiec i Julian Przyboś”, w: Grądziel-Wójcik, Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, 115–132.

To pisanie siebie, budowanie osobistych renarracji nasila się zresztą z biegiem czasu i wierzy, jakby poetka dorastała dzięki literackim opowieściom do samowiedzy o sobie, coraz jawniej lepiąc swe teksty z fragmentów doświadczenia i prywatnej rzeczywistości. Jednocześnie kreowaniu własnej historii towarzyszy z reguły autotematyczny właśnie gest deziluzji – mówiące „ja” raz jest kilkuletnią „dzierlatką”¹⁵, innym razem żoną, belferką, kochanką, pacjentką; zawsze jednak jest poetką, która pisze o sobie piszącej wiersze.

Materializujący się, psychocieleśnie i biograficznie postrzegany język odgrywa w tej poezji pierwszorzędną rolę, nie mieszcząc się w tradycyjnych ujęciach lingwizmu, które stawiają na „tekstowy moment lingwistyczny” i „sproblematyzowanie samego medium”¹⁶. Ustawiona w ten sposób definicja nie sprzyja interpretacjom poezji kobiet, w której częściej nie język i „doświadczenie lekturowe” stanowią przedmiot i cel poznania¹⁷, lecz autobiograficznie rozumiany podmiot oraz jego doświadczenie. Zabiegi lingwistyczne i metapoetyckie wspomagają jedynie indywidualne projekty antropologiczne, nakierowane nie tyle na język, ile na samoświadome, opowiadające swą historię „ja”. Tematyzacja czynności twórczych służy w tekstach poetki przede wszystkim konstituowaniu się i manifestacji podmiotowości, która „samoustan[awia] się na scenie pisania”, będąc zarazem „osobą opowiadającą” i osobą opowieści¹⁸. Tak rozumiany autotematyzm, sprzężony z autobiograficznością, można by uznać za pewne *status quo* pisarstwa Latawiec, swego rodzaju *perpetuum mobile* jej twórczości, samoświadomej sobie, zacierającej granice między życiem a fikcją, eksponującej sylleptyczność podmiotu, który wtedy jest, gdy pisze – i dlatego jest, że pisze¹⁹.

Tej „zmowie” metapoetyckiego i autobiograficznego szczególnie sprzyja forma eseju. Mieczysław Orski w recenzji *Zegarów nie do zatrzymania* wskazywał na pograniczny sposób pisania Latawiec:

¹⁵ Taki tytuł nosi jeden z wierszy Latawiec.

¹⁶ Tomasz Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011), 64.

¹⁷ Zob. tamże, 65.

¹⁸ Ryszard Nycz, „Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności”, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000), 17, 19.

¹⁹ Podmiot wierszy Latawiec można włączyć w koncepcję sylleptyczności, ale dla poetki zawsze pierwszy i uprzedni będzie świat realny, nie tekstowy. Autorka *Gęstwiny* to pisarka z gruntu modernistyczna, nowoczesna, nieprzepracowująca dekonstrukcjonistycznych i ponowoczesnych lekcji, z których świadomie rezygnuje. Wybiera takie kategorie, jak wyrażalność i niewyrażalność, struktura, kreacjonizm i konstruktywizm języka, przywołując je i tematyzując wielokrotnie w swych szkicach. Dla porządku przypomnieć należy awangardowy rodowód tej poezji, pozostającej w obrębie oddziaływania Juliana Przybosia i Tymoteusza Karpowicza, ale też Leśmiana, dającej swoisty lingwistyczno-surrealistyczno-symboliczny amalgamat, naznaczony silnym autobiografizmem.

W całej swojej różnorodnej, bogatej pałęce tekstowej jest to książka podporządkowana, jak sądzę, popularnej bardziej na Zachodzie niż u nas tradycji piśmiennictwa eseistyczno-krytycznego. Takiej, w której autor łączy warsztat profesjonalnego teoretyka, badacza z inwencją, fantazją i kunsztem pisarza, dającego poznać swój stosunek do opisywanego i komentowanego świata – również politycznego (zwracają w tomie uwagę celne analizy twórczości poetów rzucających wyzwanie czasom PRL-owskiego zniewolenia) – poprzez pryzmat analizowanych i interpretowanych książek. Także druga, interpretacyjna, można powiedzieć: „klasyczna” w sensie krytycznoliterackim część książki, gromadząca syntetyczne prezentacje i krytyczne omówienia dorobków i liczących się pozycji poetów i prozaików, zachowuje bardzo autorski, kreatywny stosunek do rozpatrywanych dzieł, ma walory biograficznego „opisywactwa” i autobiograficzne podteksty. Niektóre podrozdziały przybierają formę traktatu eseistycznego, premiującego ową silnie osobistą strategię narracji²⁰.

Mielibyśmy zatem do czynienia z formą eseistyczno-krytyczną, w której pisarka wchodzi w rolę badaczki, teoretyczki, komentatorki, ujawniając swój stosunek do opisywanego świata, komentując go przez teksty literackie, cudze lub własne. Dla Latawiec praca nad wierszem nie kończy się na jego napisaniu – utwór buduje swoją historię, gdy autorka powraca do niego w swych pozapoetyckich wypowiedziach i kontekstach, czasem przedrukowuje w innym tomie lub formie (np. prozą), odsłania jego genezę, konfrontuje z innymi utworami (np. w *Gęstwinie* wiersze pojawiają się obok prozy), autointerpretuje w posłowiach i komentarzach, a także analizuje własną poezję także na spotkaniach autorskich. Jej wiersze należałoby czytać w perspektywie wszelkich tych powtórzeń, autocytatów, wariacji i paratekstów, którymi obrastają, tworząc pole intertekstualnych (i intersubiektywnych) odwołań, ustanawianych przez autorkę, która próbuje uświadomić je przede wszystkim samej sobie. Wchodząc w rolę czytelniczki i interpretatorki własnej poezji, uruchamia jednocześnie autobiograficzno-autotematyczny styl odbioru, czego oryginalnym świadectwem są jej „mikroeseje”, „eseistyczne traktaty” czy może raczej eseizująca proza, w szczególny sposób ciężąca ku poezji.

„Biograficzne «opisywactwo»”, o którym wspomina Orski, stanowi zgrabną formułę przystającą do twórczości Latawiec, która pisząc o innych, równocześnie opowiada o sobie jako poetce, a może nawet przede wszystkim mówi o sobie, uwydatniając przy komentowaniu cudzych wierszy (i ich autorów przy okazji) osobisty punkt widzenia, a także wykorzystując metapoetyckie gesty do przemyślenia „autobiograficznych podtekstów”. Tak dzieje się na przykład w „portretach pisarzy i książek” z *Zegarów...* – Tymoteusza Karpowicza, Juliana

²⁰ Mieczysław Orski, „Opisywanie opisujących”, *Odra* 4 (2013): 119.

Przybosia, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej, Mirona Białoszewskiego. Krytyczno-interpretacyjne zacięcie tej eseizującej prozy ma oczywiście poznawczą wartość, jeśli chodzi o twórczość przywoływanych autorów, ale jest też w szczególności sposób interesowne – staje się bowiem pretekstem do ujawniania i konstruowania własnego projektu poetyckiego autorki *Nigdy całości*, który uznać można zarazem za projekt egzystencjalny i autobiograficzny. Można zatem rozszerzyć diagnozę Łuszczkiewicza odnoszącą się do prozy na pozostałą działalność literacką pisarki – twórczość ta „[s]taje się autotematyczna i autoteliczna, ponieważ Latawiec pisze zarówno o tworzeniu swojej powieści, jak i o stwarzaniu własnej tożsamości”²¹.

W centrum jej eseizujących tekstów znajduje się więc autorskie, pierwszoosobowe „ja”, akcentujące swą nieneutralną, autorefleksyjną, krytyczną postawę i odsyłające do prywatnego doświadczenia i światopoglądu. Nawet gdy poetka skupia się na cudzych tekstach i ich twórcach, daje się odczuć „ostentacyjną personalność wywodu”, jak rzecz ujęła Roma Sendyka²²:

Proces budowania, konstruowania, ciągłego kreowania (nie zaś – odsłaniania wcześniej skonstruowanego) podmiotu w eseju polegał przede wszystkim na konfrontacji „ja” z otaczającym pantekstem kultury, rozwijał się w wyniku sporu z jej zjawiskami, głosami, z jej „tekstosferą” [...], a więc był rodzajem dialogicznej próby określenia [...] siebie, swego „projektu antropologicznego”²³.

Projekt Latawiec jest taką próbą dialogicznego czy autodialogicznego określenia „ja” w konfrontacji z tekstami kultury. W tym emancypowaniu się podmiotu nie chodzi jednak, jak to w eseju bywa, o uniwersalne wartości i uogólnienia, o „ponadindywidualną rzeczywistość kultury, świata ducha”, które według Czerwińskiej stanowi o sednie tej formy²⁴, lecz o indywidualne, poświadczone biografią świadectwo, samorozpoznawanie się w procesie tworzenia i interpretowania. U Latawiec czytamy: „W liryce musi pozostać miejsce dla mówienia szeptem o świecie jednostkowym”²⁵ i podobnie dzieje się w jej eseizujących tekstach, nastawionych na indywidualność i prywatność wyznania. Dopisując ciągi dalsze lub przedakcję do swoich wierszy, analizując cudze utwory i komentując postawy ich autorów, pisarka próbuje ustalić swą tożsamość, która jest przede wszystkim tożsamością poetki.

²¹ Łuszczkiewicz, *Lustra prozy*, 54.

²² Sendyka, *Nowoczesny esej*, 220.

²³ Tamże, 221.

²⁴ Małgorzata Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000), 17.

²⁵ Latawiec, „Głośne jest to, co najcichsze”, 77.

Jej (auto)interpretacyjne, metakrytyczne, ciężące ku esejowi wypowiedzi zyskują wartość autoprezentacyjną, odkrywają „proces indywidualnego przeżywania rzeczywistości” zapośredniczonej przez „tekstosferę”, rekonstruują własny projekt poetycki, w którego centrum znajduje się autorefleksyjne, autoanalizujące „ja”.

Ogólny scenariusz tych szkiców jest podobny: Latawiec przywołuje teksty poetów, czytając je w kontekście ich biografii, a przede wszystkim przez pryzmat własnych doświadczeń i wspomnień. Analizowane utwory nigdy nie są autonomiczne, noszą na sobie ślady swych twórców, a sprywatyzowana wiedza biograficzna na ich temat – o sposobie bycia, zachowaniu, upodobaniach – odgrywa w tej lekturze niebagatelną rolę. Latawiec pisze wprost:

Dla uchwycenia aluzji i rozkołysania skojarzeń ważna jest znajomość biografii autora, orientacja w jego przyjaźniach, animozjach towarzyskich, pisarskich, udział w grach konkurencyjnych (*Mysłący brudnopis*)²⁶.

Nie potrafię już dzisiaj myśleć i pisać o twórczości Karpowicza, nie wykorzystując wspomnień o naszych rozmowach, zachowaniach, wyglądach, korespondencji, przestrzeniach, w których się rodzinnie i zawodowo spotykaliśmy, dowcipów politycznych i erotycznych, dumań nad naszymi zwycięstwami i porażkami twórczymi, awangardowymi i narodowymi (*Troj-jednia wierszowa ze „Słojów zadrzewnych”*)²⁷.

Swego rodzaju niedyskrecja jest specyficzną cechą pisarstwa Latawiec, która opisuje na przykład skłonność do błędów ortograficznych Herberta na podstawie zachowanych dedykacji i korespondencji poety, pointując: „[a]le wyraźnie go ta drobna przypadłość bolała. Dotyczyła przecież jego materiału twórczego, słów, stawiania liter...” (*Dedycje*)²⁸. Gdy pisarka rozpoczyna interpretację, jest ona zawsze swobodna i literacka, skupiona na detalu i fragmentaryczna, zbudowana na podstawach strukturalnej poetyki i subiektywna zarazem: „Wolę, gdy Hartwig swoje przesłania przekazuje tak jak w *Wezwaniu*” (*Tajny świat pośredni*)²⁹. Zaczyna się zwykle od osobistego wyznania: „I tak właśnie, na początku w sposób niejasny i męczący, zaczął mnie atakować pierwszy wers” (*Troj-jednia wierszowa ze „Słojów zadrzewnych”*)³⁰, a dalej przeczytany fragment wiersza zaczyna coś przypominać, prowokując dygresję:

²⁶ Bogusława Latawiec, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2012), 107.

²⁷ Tamże, 89.

²⁸ Tamże, 140.

²⁹ Tamże, 226.

³⁰ Tamże, 89.

Ale co? Rozmowę z Tymkiem sprzed lat? Inny jego wiersz? List? Tak, list był najbardziej prawdopodobny. Przecież dopiero co przeczytałam je wszystkie po kolei, raz jeszcze. I to na pewno nie był krótki list redakcyjny z czerwonym nadrukiem loga „Odry”, tylko późniejszy, bardziej osobisty. Może już z Ameryki? Czarne zdanie, napisane piórem, zawsze czarnym atramentem? Zaczęłam go więc szukać nie między listami przepisanyymi już na komputerze, tylko w teczce z oryginałami³¹.

Za każdym razem cudzy tekst skłania autorkę do autobiograficznej odsłony, do wypowiedzenia siebie w tekście, odkrywania jakiejś zapoznanej, nieświadomionej „prawdy” o sobie i swojej twórczości. To *idea fix* Latawiec – śledzenie tajników procesu twórczego, własnego i cudzego, a przy okazji – co istotne – formułowanie i przemykanie własnego projektu sztuki poetyckiej:

Każda odpowiedź dla badacza poezji ma znaczenie, to przecież ukryte wyznanie autotematyczne, odsłaniające proces twórczy poety (*Myślący brudnopis*)³².

I tak zostało do dziś, zawsze pisanie – swoje i cudze – sprawdzam własnym widzeniem, usłyszeniem. Od nich zaczyna się dla mnie dzieło poezja. Myśl, dźwięk słów, rytm zdań, anegdota, kompozycja – to już druga fala poszukiwań (*Mickiewicz udomowiony*)³³.

Moje wiersze są jedynie stale ponawianą próbą, aby przynajmniej zbliżyć się do takiej samostwarzającej się sztuki, dotknąć tajemnicy (*Głośne jest to, co najcichsze*)³⁴.

Zaglądając w cudze biografie i teksty, pisarka tropi ich sekrety, konfrontując się z nimi i szukając zarazem potwierdzenia własnego sposobu pisania i czytania:

Zawsze intrygowała mnie tajemnica cudzego procesu twórczego. Jak robią to inni? Na koniec pewność absolutna – ci inni robią to sprawniej. Błyskawicznie się koncentrują, nieomylnie rozpoznają i atakują zdobycz. Zdobyczą dla Białoszewskiego jest także on sam. Trzeba uchwycić siebie na własnych dziwactwach, odkryć w czynnościach powtarzanych

³¹ Tamże.

³² Tamże, 107.

³³ Grądziel-Wójcik, Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec*, 336.

³⁴ Latawiec, „Głośne jest to, co najcichsze”, 78.

setki razy – niezwykłość. Ale trzeba się wytrącić z rutyny, spojrzeć na siebie z boku, oczami innych (*Zadra*)³⁵.

Czyżbym znalazła w naszym rodzinnym archiwum, choćby przez moment i tylko w moim myśleniu istniejącą, jedną z wielu ścieżek Karpowiczowskiego procesu twórczego? (*Troj-jednia wierszowa ze „Słojów zadrzewnych”*)³⁶.

Dzięki pracy nad tą książką zdołałam się także dowiedzieć o sobie samej kilku nowych rzeczy (*Pracuję oczami*)³⁷.

Bohaterką okazuje się zatem sama poezja, jej koncepcja, cele pisania, a zwłaszcza wielokrotnie prześwietlany proces twórczy, pośredniczący niejako między „ja” realnym a tekstowym. Jakby te eseizujące fragmenty (autotematyczne i autobiograficzne zarazem) były „jedynie stale ponawianą próbą, aby przynajmniej zbliżyć się”, „dotknąć tajemnicy” swego pisarskiego „ja”. Latawiec interpretuje i tłumaczy własne teksty „z siebie dla siebie” (*Dedykacje*)³⁸, komentując mechanizmy własnego pisania:

to mroczne i nieuporządkowane, atakujące wyobraźnię stanowi materiał dla wierszy z cyklu *Zwierzęta nocy*, który pojawia się w kolejnych moich książkach poetyckich (*Głośne jest to, co najcichsze*)³⁹.

Wszystko to nie oznacza wcale, iż nie uwodzi mnie raz po raz urok jasnego mówienia o otaczającym świecie, chęć zabawy słowem przejrzystym i potocznym, konstruowanie mikrofabuł, „okradanie życia”. Więcej, im dłużej piszę, tym bardziej zaczynam tę grę lubić (*Głośne jest to, co najcichsze*)⁴⁰.

Pracuję najczęściej oczami, to znaczy dla wyrażenia myśli, przeczuć, niepokojów – szukam ekwiwalentów wizualnych. Wynika to niewątpliwie z mojej praktyki poetyckiej. [...] Używam do tego celu najczęściej samej siebie, własnej biografii, jako rzeczywistości osobiście

³⁵ Tamże, 195.

³⁶ Tamże, 90.

³⁷ Grądziel-Wójcik, Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec*, 360.

³⁸ Latawiec, *Zegary*, 144.

³⁹ Latawiec, „Głośne jest to, co najcichsze”, 78.

⁴⁰ Tamże.

sprawdzonej, ale kradnę i zawłaszczam oczywiście także innych ludzi, najbliższych i obcych (*Pracuję oczami*)⁴¹.

Eseistyczne próby Latawiec uznać można za jej indywidualne arspoetyki, mające charakter autobiograficznego ujawnienia. Arspoetyki rozumiane nie w znaczeniu „wiersza autorefleksyjnego poświęconego różnie rozumianej istocie sztuki poetyckiej”, lecz także szerzej, w odniesieniu do sztuki powieściopisarskiej, do „sztuki opowiadania”, obejmującej, jak pisze Ewa Kraskowska:

eseistykę uprawianą przez pisarzy i pisarki różnej rangi, której tematem są tajniki własnego lub cudzego warsztatu pisarskiego, ogólna bądź szczegółowa historia gatunku, refleksja na temat jego aktualnej kondycji i tym podobne, ale także popularne i liczne dziś samouczki, typu „jak napisać...” czy „ABC pisania”. W [...] [tej – przyp. aut.] subkategorii należałoby umieścić zarówno arcydzieła eseistyki „warsztatowej” (np. T. Manna *Die Entstehung des Doktor Faustus* z 1946 r.; polski przekład M. Kureckiej *Jak powstał Doktor Faustus: powieść o powieści*, 1960), jak i autobiograficzno-profesjonalne refleksje genialnego producenta horrorów i thrillerów, Stephena Kinga⁴².

Szkice Latawiec sytuowałyby się w pobliżu owej eseistyki „warsztatowej”, obfitującej w „autobiograficzno-profesjonalne refleksje”, skoncentrowanej na wypracowywaniu w dialogu z innymi twórcami własnej drogi pisarskiej. Kobieta pisząca ponawia w nich – wpisane w prywatną biografię – próby zrozumienia poezji i procesu twórczego, zanurzone w tekstowym doświadczeniu. Przy czym ta metapoetycka refleksja, wybijająca się na plan pierwszy w wyrwykowo przywołanych tu fragmentach, nakierowana jest zawsze samozwrotnie na „ja” i służy samorozpoznaniu podmiotki, poszerzaniu jej wiedzy o sobie. Naznaczone autotematyzmem, autocentryczne wypowiedzi Latawiec wspomagają jej indywidualny projekt poetycki i antropologiczny zarazem. Jej metakrytyczny temperament sprawia, że może ona wyrazić więcej i inaczej w swych eseistycznych próbach niż w wierszach. Autorefleksyjna rama okazuje się dodatkowym rezonatorem doświadczenia, pozwala bowiem pełniej opowiedzieć sobie, stając się równocześnie gestem autokreacyjnym i egzystencjalnym. Teksty Latawiec „oznajmniają siebie”, są „uwikłane w tryby biografii”, „zyskując ową „auto-bio-graficzną”

⁴¹ Grądziel-Wójcik, Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec*, 358.

⁴² Ewa Kraskowska, Agnieszka Kwiatkowska, Joanna Grądziel-Wójcik, „Arspoetyka”, *Forum Poetyki*, lato (2015), <http://fp.home.amu.edu.pl/ewa-kraskowska-agnieszka-kwiatkowska-joanna-gradziel-wojcik-ars-poetyka/>, dostęp 14.06.2018.

właściwość dzięki procesowi – jak pisze Sendyka – polegającemu na ciągłym „wypróbowywaniu się w pisaniu”, definiowaniu się w tworzeniu w piśmie⁴³.

Teksty Latawiec wpisują się zatem w koncepcję formy, która jest „zapisem pracy odkrywania przez piszącego siebie w tekście eseju”⁴⁴, przy czym dominanta autobiograficzna zyskuje tu ściśle metapoetycki charakter. „Ja” eseistyczne odkrywa podmiotowość poetki, konfrontując w interpretacyjnych zderzeniach siebie już „zapisaną” z sobą „tu i teraz piszącą”. Jeśli bowiem celem eseju jest „bycie sobą”, to Latawiec jest „sobą” najbardziej, najintensywniej podczas pisania i komentowania tekstów⁴⁵. Jej eseizujące teksty o poezji stają się miejscem spotkania poetki, krytyczki i interpretatorki, która każdy sąd przefiltrowuje przez własne doświadczenie, poświadczając jednocześnie swą opowieścią siebie. Autorka *nigdy całości* nieprzypadkowo sięga po formę eseistycznej próby, wykorzystując jej cząstkowość, dyskursywność, intelektualizm i autobiograficzność, co pozwala jej w niedokończonym procesie rozpoznawać/konstruować własną tożsamość poprzez swoją twórczość: esej to bowiem „realizacja potrzeby ciągłego ponawiania p r ó b y (czyli eksperymentu, czyli doświadczenia) ustanawiania t o ż s a m o ś c i (czyli «obecności w akcie pisania») wypowiadającego się «ja»”⁴⁶. Bogusława Latawiec, realizując podobny scenariusz, za każdym razem dopełnia i komplikuje obraz własnej osoby: jak w wierszach pragnie „ogarn[ąć] całość:/ wszystko zobaczone, dotknięte, pomyślane” (*Migot i błysk*)⁴⁷, tak w szkicach próbuje scalić swój wizerunek w sprzęgnięciu tego, co metapoetyckie, autobiograficzne i eseistyczne.

Bibliografia

- Cieślak-Sokołowski, Tomasz. *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000.
- Galant, Arleta. *Prywatne, publiczne, autobiograficzne: o dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2010.

⁴³ Sendyka, *Nowoczesny esej*, 48, 49.

⁴⁴ Tamże, 176.

⁴⁵ Jeśli eseizacja „jest ruchem ku interpretacji”, to tu chodziłoby przede wszystkim o autointerpretację; zob. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, 18.

⁴⁶ Sendyka, *Nowoczesny esej*, 305 [podkr. aut.].

⁴⁷ Bogusława Latawiec, *Gdyby czas był ziemią* (Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2011).

- Grądziel-Wójcik, Joanna, Łuszczkiewicz Piotr. *Bogusława Latawiec – portret podwojony*. Kraków: Wydawnictwo Pasaże, 2016.
- Hull, Leokadia. „Obok kanonu. Poezja kobiet w przestrzeni literatury po 1945 roku”. *Prace Literaturoznawcze* 1 (2013).
- Kraskowska, Ewa, Kwiatkowska Agnieszka, Grądziel-Wójcik Joanna. „Arspoetyka”. *Forum Poetyki*, lato (2015). Dostęp 14.06.2018. <http://fp.home.amu.edu.pl/ewa-kraskowska-agnieszka-kwiatkowska-joanna-gradziel-wojcik-ars-poetyka/>.
- Latawiec, Bogusława. *Gdyby czas był ziemią*. Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2011.
- Latawiec, Bogusława. *Gęstwina*. Warszawa: Twój Styl, 2001.
- Latawiec, Bogusława. *Głośne jest to, co najcichsze*. Posłowie do *Razem tu koncertujemy*, Bogusława Latawiec, 77–78. Poznań: Ars Nova, 1999.
- Latawiec, Bogusława. *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2012.
- Latawiec, Bogusława. *Zmowy*. Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, 2015.
- Nycz, Ryszard. „Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności”. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000.
- Orski, Mieczysław. „Opisywanie opisujących”. *Odra* 4 (2013).
- Ritz, German. „Kanon i historia literatury. Widziane z zewnątrz”. W: *Kanon i obrzeża*, red. Inga Iwasiów, Tatiana Czerna. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005.
- Sendyka, Roma. *Nowoczesny esej: studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Sławiński, Janusz. „Próba porządkowania doświadczeń”. W: tegoż, *Prace wybrane. Przypadki poezji*, red. Włodzimierz Bolecki, 289–305. T. V. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001.
- Śliwiński, Piotr. *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002.
- Świerkosz, Monika. „Historia literatury kobiet – niedokończony projekt”. *Wielkość* 2 (2011).



Autobiographical, metapoetic, essayistic in the poetic oeuvre of Bogusława Latawiec

Summary

Bogusława Latawiec is the author of – among others – short prose verging on essay. These works reveal her attitude towards the art of words and at the same time they tell the private history of the woman writer. It is a dialogic attempt to define herself in confrontation with the texts of culture. Short prose by Latawiec has the potential of self-presentation and leads to working out of an individual poetic project. Bogusława Latawiec values this literary form for its fragmentarity, discursiveness, intellectuality and autobiographicalness; paired with metacritical reflexion it allows her to recognize and to construct her own identity.

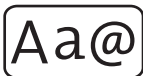
Keywords

Bogusława Latawiec, metapoetry, essay, autobiography, Polish modern poetry

Translated by Joanna Grądziel-Wójcik

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Joanna Grądziel-Wójcik, „Autobiograficzne, metapoetyckie, eseistyczne w twórczości Bogusławy Latawiec”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 63–76. DOI 10.18276/au.2018.1.10-06



AUTOBIOGRAFIA nr 1 (10) 2018 s. 77–108
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/AU.2018.1.10-07

PRAKTYKI
AUTOBIOGRAFICZNE

MACIEJ DUDA*
Akademia im. Jakuba z Paradyża

Autobiografizm Agnieszki Graff. Między esejem, felietonem i rozmową

Streszczenie

Agnieszka Graff jest autorką tekstów akademickich i pozaakademickich. Podstawą artykułu jest analiza drugiej grupy tekstów, na którą składają się zbiory esejów, felietonów i rozmowy. Drugim czynnikiem wyznaczającym porządek artykułu jest chronologia. Kamieniami milowymi są tytuły książek Graff. Dzięki takiej konstrukcji zaobserwować można autokomentarze i nawiązania, motywy i wątki, do których wraca autorka. Tu najciekawsze są te, które traktować można jako znaki autobiograficznej postawy: autocytaty, pierwszoosobowa narracja, autotematyzm, czyli sygnały, które czytelniczka zdekoduje jako autobiograficzne oraz te, które składają się na autobiograficzną strategię (wstępy, posłowania, zawierające sugestie interpretacyjne). Celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie o funkcje (auto)biografistyki u Agnieszki Graff. Analiza tekstów wynika z pytania o to, dlaczego Graff sięga po autobiograficzne narzędzia oraz jak i do czego je wykorzystuje.

Słowa kluczowe

autobiograficzność, esej feministyczny, feminizm, Agnieszka Graff

Agnieszka Graff jest autorką tekstów akademickich i pozaakademickich. Podstawą artykułu jest analiza drugiej grupy tekstów, którą konstituują zbiory esejów (*Świat bez kobiet. Płeć*

* Kontakt z autorem: mcjduda@gmail.com

w polskim życiu publicznym, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie, Magma i inne próby rozumienia, o co tu chodzi*), zbiory felietonów (*Matka Feministka, Memy i Graffy. Dżender, kasa i seks*) i rozmowy (*Graff. Jestem stąd, Memy i Graffy. Dżender, kasa i seks*).

Drugim czynnikiem wyznaczającym porządek artykułu jest chronologia. Kamieniami milowymi są tytuły wymienionych książek Graff. Dzięki takiej konstrukcji zaobserwować można autokomentarze i nawiązania, motywy i wątki, do których wraca autorka. Tu interesować mnie będą te, które traktować mogę jako znaki autobiograficznej postawy¹ – autocytyaty, pierwszoosobowa narracja, autotematyzm, czyli sygnały, które czytelniczka zdekoduje jako autobiograficzne, oraz te, które złożą się na autobiograficzną strategię², więc wstępy, posłowania, zawierające sugestie interpretacyjne. Moim celem nie jest odtworzenie kolejnych etapów życia autorki, lecz próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego Graff sięga po autobiograficzne narzędzia oraz jak i do czego je wykorzystuje jako literaturoznawczyni i amerykańska. Jednym zdaniem – pytam o funkcje (auto)biografistyki u Agnieszki Graff.

„Ty chyba jesteś wojującą feministką” – to zdanie usłyszałam po raz pierwszy, mając 17 lat, podczas imprezy towarzyskiej gdzieś na warszawskim Ursynowie. Toczyliśmy właśnie zażartą dyskusję o tym, jak zamierzamy zbawić świat (czyli obalić komunę) oraz co w tym zbawionym świecie (czyli demokracji) zamierzamy robić. Był rok 1987, o Okrągłym Stole nikomu się jeszcze nie śniło, my jednak wiedzieliśmy, że czerwone imperium zła musi w końcu runąć. Ktoś miał ulotki, ktoś przyniósł gazetkę, ktoś inny – tanie wino. Dobrze być po stronie dobra, kiedy ma się kilkanaście lat, wspaniałych przyjaciół i czarną (zdobytną!) bluzkę z Hofflandu. I może dlatego, że było mi tak dobrze, zagalopowałam się trochę w swojej wizji równości, wolności i samorealizacji po komunizmie³.

To pierwsze zdanie wstępu do *Świata bez kobiet*, pierwszego zbioru esejów Graff. Nie jest to oczywiście jej pierwszy opublikowany tekst. Eseje zawarte w tym tomie wcześniej ukazywały się w polskiej prasie. Jest to jednak zdanie – rama, które wytyczy lekturowe tropy czytania wszystkich publicystycznych książek Graff. Warto je przeanalizować.

Narracja jest tutaj pierwszoosobowa. Autorka od razu wprowadza nas w sam środek wspomnieniowej sceny. Rozpoczyna od przytoczenia wypowiedzi-oceny. Etykieta dotyczy jej samej, ale pochodzi z zewnątrz. Przyjąć można, że jej nadawcą jest lub był ktoś z otoczenia i pokolenia autorki. Wojująca feministka jest jedną z figur zażartej dyskusji, jest więc

¹ Jerzy Smulski, „Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej”, *Pamiętnik Literacki* 4 (1988): 83–101.

² Tamże.

³ Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet* (Warszawa: W.A.B., 2001), 5.

w centrum. Kolejne zdania odsłaniają panoramę całości, od centrum po margines. Nawiasowo ujęte dopowiedzenia traktować można jako wyraz opieki nad czytelnikami, którzy nie muszą znać polityczno-społecznego kontekstu systemu, który upadł dwanaście lat przed napisaniem tych kilku zdań. Dalej kamera, bo tak widzę pracę autorskiej wyobraźni Graff, przesmykuje się po imprezowym towarzystwie. Mamy zaimki wskazujące typy bywalców ówczesnych imprez organizowanych na warszawskim Ursynowie. Po tym ponownie skupiamy się na głównej bohaterce. Ten powrót jest już jednak zabarwiony autoironią, a być może tylko dystansem wobec siebie sprzed lat.

Ów schemat – (auto)biograficzny szczegół, opisowy kontekst, oddalenie, dystans – budował będzie kolejne autotematyczne sceny, którymi inkrustowane są teksty autorki *Matki Feministki*. Gdyby szukać źródła czy matrycy dla tak zarysowanej struktury, spojrzeć należy do autobiograficznego tekstu Graff, który opublikowany został cztery lata po *Świecie bez kobiet*. W eseju (do formy tego tekstu przyjdzie mi jeszcze wrócić, w tym momencie zakwalifikuję go po prostu jako esej) zatytułowanym *Dziewczyna opozycjonisty* Graff wspomina:

Na studiach, po lekturze między innymi Virginii Woolf, napisałam na zakończenie moich pierwszych zajęć z *gender studies* autobiograficzny esej, w którym całą tę rewolucyjno-miłosną historię [historię relacji z młodym opozycjonistą – przyp. aut.] staram się pojąć na nowo. Zaczynał się od słów „it was a dark and stormy night” [...] Napisałam o tym, jak moja wielka miłość popełnia teatralną niby-próbkę samobójczą, żeby powstrzymać mnie przed pójściem własną drogą. Związane z tym było moje potworne poczucie winy. Jak w soczewce skupia się tu mit wielkiej miłości i mitologia opozycji, roli kobiety opozycjonisty⁴.

Literacko opracowany (auto)biograficzny szczegół⁵ i późniejszy dystans wobec niego traktować możemy jako pokłosie wspomnianego kursu genderowego, który Graff odbyła w ramach literaturoznawczych studiów. Taką analogię wskazuje lektura jej prac, czytelnicza logika. W tym samym fragmencie wskazana została patronka owej formy, autorka eseju *Własny pokój*.

⁴ Agnieszka Graff, „Dziewczyna opozycjonisty”, w: *Feministki własnym głosem o sobie*, wstęp i red. Sławomira Walczewska (Kraków: Wydawnictwo eFka, 2005), 95.

⁵ Innymi przykładami owego schematu – autobiograficznej sytuacji – może być początek eseju *Wątpliwości w kwestii płci – czyli Orlando jako androgyniczny afrodyzjak* czy fragmenty eseju *Żelazna Dama*. Oba opublikowane w: Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet*. Podobny schemat wytycza formę dialogów Agnieszki Graff i Marty Frej, które pełnią funkcje wprowadzenia lub interludium między kolejnymi częściami książki zawierającymi felietonistykę Graff z lat 2011–2015. Kolejne dialogi odsłaniają autobiograficzne sytuacje spotkań, wspólnych podróży i wycieczek współauterek *Memów i Graffów*. Por. Agnieszka Graff, Marta Frej, *Memy i Graffy. Dżender, kasa i seks* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015).

Te same tropy – w tym momencie wracam do chronologii i pierwszej książki Graff – ujawnia cytowany wyżej wstęp do *Świata bez kobiet*. Tam poza cytatem z Woolf pojawiają się też odwołania do eseistyki Rebekki West i Susan Faludi oraz metatematyczne odniesienia do kompozycji czy struktury feministycznego eseju, na przykład: „Tradycja eseju feministycznego nakazuje, by na koniec powiedzieć coś optymistycznego, coś ku pokrzepieniu kobiecych serc”⁶, dalej ponownie przywołana zostaje Woolf, której tym razem towarzyszy przykład polskiej eseistyki autorstwa Sławki Walczewskiej. Ów trop jednoznacznie wskazuje matrycę formy Graff. Nie oznacza to jednak, że obowiązkowym elementem owej formy jest autobiografizm. Zależność między autobiografizmem a feministycznym esejem jest z pewnością spora, jednak niekoniecznie występuje w skali jeden do jednego, stąd dalsze pytania o źródła, przyczyny i funkcje autobiograficzności w tekstach Graff.

We wprowadzeniu do *Świata bez kobiet* wpisana została jeszcze jedna figura czy trop autobiograficzny, która okaże się stała dla publicystyki autorki *Magmy*. To figura cudzoziemca, a właściwie cudzoziemki. „Spojrzenie feministyczne zawsze jest spojrzeniem obcego, cudzoziemca [sic!] w krainie patriarchy”⁷ notowała Graff. I dalej:

Pisząc zebrane w tej książce teksty, starałam się zachować obcość podwójną: z perspektywy gościa opisywać feminizm amerykański, a do polskiej rzeczywistości podchodzić nieco z boku, jak ktoś, kto wraca po kilku latach i chociaż jest u siebie, to nie może się do końca zadomowić⁸.

W ten sposób Graff chce dostrzec to, co przemilczane, przezroczyście. Opisać na nowo to, czemu nikt się nie dziwi. Spojrzeć na świat z innej płciowo i kulturowo perspektywy. Ten dystans nawiązuje do klasycznego już twierdzenia Woolf z *Trzech Gwinei*: „Jako kobieta, doda outsiderka, nie posiadam ojczyzny”⁹, przy czym Graff nie zgadza się z drugą częścią owego stwierdzenia: „I nie chcę jej posiadać”¹⁰. Przeciwnie, wydaje się, że mimo tematyzowania dystansu wobec opisywanych realiów społecznych, politycznych i kulturowych Graff nie chce być obca, chce być „stąd”. Figura dystansu umożliwia jej zdziwienie, nie odcięcie. W jednym z tekstów znajdziemy następujący autokomentarz:

⁶ Graff, *Świat bez kobiet*, 30.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, 10.

⁹ Virginia Woolf, „Trzy Gwinee”, w: tejsze, *Własny pokój. Trzy gwinee*, tłum. E. Krasieńska (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2002), 287.

¹⁰ Woolf, „Trzy Gwinee”, 287.

Po raz pierwszy miałam poczucie, że mam swój styl i coś do powiedzenia. Urodził się mój rodzaj feminizmu, który łączy nutę prześmiewczą z podglądaniem rzeczywistości, widzeniem na opak, widzeniem jej z zewnątrz i zdziwieniem się¹¹.

Wątki obcości i pochodzenia nakładają na siebie kilka autobiograficznych płaszczyzn. Po pierwsze, wiążą się z wyjazdami i anglosaską edukacją Graff. Pierwszym jako nastolatka, drugim studenckim. Oba dzieli pięcioletni powrót do Warszawy. Tak zwany okres formacyjny autorki to bycie w dwóch odległych geograficznie, kulturowo i politycznie przestrzeniach – „Zawsze było to rozdwojenie, to pytanie: skąd ja właściwie jestem? W Stanach jestem z Polski, w Polsce lat osiemdziesiątych jestem tą, co była w Stanach i mówi po angielsku”¹². Po drugie, na wskazane rozdwojenie nakładała się jeszcze jedna kwestia, poczucie wyobcowania związane z żydowskim pochodzeniem autorki. Tę Graff wprowadziła w przywoływanym już tekście *Dziewczyna opozycjonisty*.

Dziewczyna opozycjonisty to tekst, który nie jest częścią mainstreamowych publikacji Graff wydawanych przez dużych i medialnych wydawców takich jak W.A.B. czy Krytyka Polityczna. Esei opublikowany został przez Sławkę Walczewską z krakowskiej eFKi w tomie *Feministki własnym głosem o sobie*. Według redaktorki książka ma być dokumentem, który przybliży dwie dekady współczesnego polskiego feminizmu. Artefaktami są tu życiorysy dziesięciu kobiet, biorących udział w projekcie *Feminizmy na świecie*, który Fundacja Kobięca eFKa realizowała z Centrum Studiów Kobięcych przy Uniwersytecie w Michigan. Abstrahując od celu samego projektu, w tym momencie interesuje mnie strukturalny kontekst powstania wypowiedzi, którą dla dyskusji na temat autobiografizmu w eseistyce i publicystyce Graff uważam za kluczową lub centralną. Cytując redaktorkę tomu:

Wypowiedzi były nagrywane na wideokasetach [...]

Ingerencja osób nagrywających wypowiedzi ograniczała się do zadania wstępnego pytania czy raczej przedstawienia pola wypowiedzi, zakreślonego jak najszerzej. Zazwyczaj sprowadzało się to do poproszenia osoby, której wypowiedź była nagrywana, do opowiedzenia o sobie, o swoim życiu i o tym, w jaki sposób pojawił się w nim feminizm. Wypowiedź ograniczona była czasowo do jednej, najwyżej dwóch godzin. Osoba nagrywana sama strukturyzowała swoją wypowiedź. Ewentualne pytania pomocnicze pojawiały się bardzo rzadko i jedynie po to, by podtrzymać monolog. Nie wprowadzały nowych tematów,

¹¹ Graff, „Dziewczyna opozycjonisty”, 102.

¹² Tamże, 93.

lecz nawiązywały do wcześniejszej fazy wypowiedzi, względnie do etapu biografii, który miał następować po już omówionym¹³.

Wskazany schemat sygnalizuje powstanie opowieści-wyznania, autobiograficznego spojrzenia w przeszłość i zrelacjonowania tego, co dla opowiadającej najważniejsze. W ten sposób eseje zawarte w opisywanej książce powinny być strumieniami oralnych wypowiedzi lub skazem, autobiograficzną gawędą. W innym akapicie wprowadzenia redaktorka tomu dodaje adnotację na temat autoryzacji wszystkich tekstów: „w przypadku niektórych autoryzacja wiązała się ze znacznymi zmianami pierwotnego tekstu”¹⁴, notuje. Co to oznacza dla czytelnika? Tyle że tekst został poddany kontroli, zweryfikowany, nie tylko redakcyjnie wygładzony, ale też zmieniony. Pod względem formy, wątków, czy też jednego i drugiego równocześnie – o tym redaktorka milczy. W przypadku tekstu Graff kontrola albo jej brak został stematyzowany w ramach anegdoty o współpracy z mediami i medialnych nadużyciach jej wizerunku:

Ja nie chcę być skatalogowana przez media, chcę być sobą, w jednym egzemplarzu. Wzięli sobie moje zdjęcie z internetu, podpisali, że feministka i w dodatku taka śliczna. Okropne. I chyba po tym dziwnym doświadczeniu zaczęłam się trochę chować. Miałam dosyć¹⁵.

Moim zamiarem nie jest wartościowanie chęci kontroli i szukanie refleksów charakterologicznych w biografii autorki. Przeciwnie. Odruch kontroli chcę przenieść na poziom organizacji kolejnego wydanego przez autorkę zbioru esejów – *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*. Struktura tomu wydanego w trzy lata po *Dziewczyźnie opozycjonisty* odbiega od formy *Świata bez kobiet*. W kolejnych esejach autorskie „ja” nie znika, ale zanika. Reprezentacja czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej jest skromniejsza niż w pierwszym tomie esejów. W ich potencjalnym miejscu pojawiają się formy bezosobowe. Wybór sytuacji czy anegdot autobiograficznych ogranicza się do sygnału typu „byłam na paradzie”. Nie ma tu schematu opisowego towarzyszącego feministycznym esejom pisany przed 2001 rokiem. Autobiograficzną postawę znaleźć można we wstępnym wyznaniu, gdy Graff przyznaje się do grzesznej przyjemności czytania prawicowych tekstów, które analizuje: „odwiedzając strony internetowe skrajnej prawicy, odczuwam czasem dreszcz emocji. Przypuszczam, że

¹³ Sławomira Walczewska, „Dwie dekady feminizmu”, w: *Feministki własnym głosem o sobie*, wstęp i red. Sławomira Walczewska (Kraków: Wydawnictwo eFKA, 2005), 18.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Graff, „Dziewczyzna opozycjonisty”, 106.

jest to uczucie podobne do tego, które przeżywają amatorzy filmów grozy na widok szczególnie krwawych potworności”¹⁶.

Wydaje się jednak, że ta swoista kontrola autobiograficznych znaków ma jeszcze jedną funkcję. Dzięki niej, w wysokonakładowej książce dotyczącej płci i narodu, wyraźniej wybrzmiewa fragment, w którym Agnieszka Graff dokonuje *coming outu* jako Żydówka. Poniżej cytat fragmentu zatytułowanego *Wątek osobisty oraz amerykańistyczny*:

Należę do osób w jakimś sensie analogią „gej, czyli Żyd” zafascynowanych. Szukam przykładów jej używania i nadużywania, wielokrotnie wracałam do niej podczas zajęć ze studentami, zastanawiając się na przykład, czy jest to podobna sytuacja komunikacyjna do porównania „kobieta, czyli Murzyn”, które ma długą i burzliwą historię w Stanach Zjednoczonych. Przyznam, że oprócz skojarzeń amerykańistycznych mam w tej kwestii motywy osobiste. Uważam się za Polkę o żydowskich korzeniach, ale nie jestem do końca pewna, co owe korzenie w moim życiu znaczą [...] i co dla mojej polskości oznacza polski antysemityzm. Opisana analogia okazała się dla mnie miejscem wieloznacznym: wylegarnią trudnych pytań i emocji, a zarazem swoistym schronieniem¹⁷.

W kolejnym akapicie Graff stwierdzi:

Mój *coming out* jako Żydówki wydarzył się trochę mimochodem, gdy pisałam zamówiony przez „Gazetę Wyborczą” tekst o homofobii, czyli pierwszą część obecnego rozdziału. „Osobiste” wyznanie z artykułu *Gej, czyli Żyd* miały mi za złe bliskie mi osoby. Ten tekst jakoś je zranił, dotknął lub zirytował. Do dziś jednak nie wiem, co wywołało ich sprzeciw: to, że rozdawałam lesbijskie ulotki, czy też że publicznie przyznaję, iż przy tej okazji „rozpoznano” we mnie Żydówkę. A może chodzi o to, że te dwie kwestie wydają mi się pokrewne?¹⁸

Zastanawiające jest tu użycie cudzysłowu w wyrażeniach wskazujących na to, co najbliższe prywatnego życia autorki czy najbardziej intymne. Można to rozumieć jako znak dystansu. Na ten sam trop mogłaby naprowadzać dywagacja zamknięta w retorycznych pytaniach, mogących się wydawać ironicznym ostrzem skierowanym w stronę tych, których tekst „zranił, dotknął lub zirytował”.

¹⁶ Agnieszka Graff, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie* (Warszawa: W.A.B., 2008), 127.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

Powyższa autobiograficzna deklaracja staje się kluczowa dla całego tomu esejów. W ten też sposób wszystkie opisywane przez Graff problemy ponownie stają się znaczącymi aspektami jej biografii. Opisując je, zajmuje się sobą, własną tożsamością i historią swojej rodziny. Staje w centrum własnego zbioru esejów. Nie tylko jako ich autorka, ale też jako centralna figura opisu. Takie ujęcie dopełni wydana sześć lat później rozmowa-rzeka, której tytuł traktować można jako odpowiedź na stawiane sobie wcześniej pytania dotyczące pochodzenia i obcości: *Jestem stąd*¹⁹, odpowie Graff w 2014 roku. Zanim to jednak uczyni, w 2010 roku w *Magmie i innych próbach rozumienia, o co tu chodzi* umieści wspomnieniowe wprowadzenie²⁰, w którym wpisze się w warszawskie środowisko feministyczne. Wypełniając swoiste rubryki, które za Graff zatytułować można «gdzie mnie nie było (bo byłam w Stanach)», «gdzie byłam», wskaże swoje miejsce we współczesnym polskim feministycznym ruchu społecznym i akademickim.

Wydaje się, że przywołane teksty – *Dziewczyna opozycjonisty*, wprowadzenie do *Magmy: 20 lat minęło, a patriariat ciągle się trzyma. Wspomnienia nieco zgorzkniałej feministki* oraz spore partie *Jestem stąd* mają jeszcze jedną ważną funkcję. Można je traktować jako curriculum vitae kogoś, kto aplikuje na jedno ze stanowisk „matki-założycielki”²¹ ruchu, którego jest częścią²², albo przynajmniej na wakat autorytetu. Aplikantka to dobrze wykształcona, świadoma kobieta, feministka, akademiczka i społeczna działaczka. Taki obraz Agnieszki Graff wyłania się z kolejnych pisanych przez nią książek. Ten sam funkcjonuje także poza nimi. Konstruując wspomniane teksty, Graff własnoręcznie spisuje także to, co jej zdaniem pominą przyszli historycy: „naszą historię [...] nawet się o niej nie zająkną”²³ – stwierdzi we wspomnieniowym szkicu przedrukowanym w *Magmie*.

Równoległe ze wspomnianym wcześniej *Jestem stąd* ukazał się zbiór esejów o macierzyństwie oraz felietonów drukowanych w prasie dla rodziców małych dzieci. We wstępie do

¹⁹ Warto zaznaczyć, że tytuł całej rozmowy niejako powtarza tytułową formułę rozdziału *Skąd jestem, a skąd nie*. Ten dotyczy przede wszystkim rodzinnych, wyznaniowych i politycznych aspektów pochodzenia autorki. Taka koincydencja podkreśla znaczenie kwestii poruszanych w danym fragmencie wywiadu-rzeki. Więcej na temat wywiadu-rzeki zob. Maciej Duda, „Dajcie jej klikać, czyli drogi feminizmu Graff”, *Codziennik Feministyczny* 1.12.2014, dostęp 27.08.2018, <http://codziennikfeministyczny.pl/duda-dajcie-jej-klika-czyli-drogi-feminizmu-graff/>.

²⁰ Pierwotnie opublikowanym w 2009 r. na stronach Portalu Organizacji Pozarządowych.

²¹ Graff, „Dziewczyna opozycjonisty”, 107.

²² O feministycznej wspólnotce w publicystyce Graff zob. Maciej Duda, „«My» to pewna fantazja o kobiecym ludzie, do którego należymy. Czy to w ogóle daje się urealnić?”. Wspólnota, polityczny projekt i feministyczne siostrzeństwo w publicystyce Agnieszki Graff, w: *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. Aleksandra Grzemska, Inga Iwasiów (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017), 207–228.

²³ Agnieszka Graff, *Magma i inne próby rozumienia, o co tu chodzi* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010), 15.

*Matki Feministki*²⁴ autorka ponownie nakłada na czytelniczki ramę autobiograficznej lektury. Rozpoczyna od przytoczenia plotki, wedle której „Graff została konserwatystką, odbiło jej od macierzyństwa”²⁵, dodatkowo wypadła z obiegu i nie widać jej na feministycznych imprezach. Na sąsiedniej stronie napisze: „Nie o mnie tu chodzi, o mój rzekomy konserwatyzm czy związane z macierzyństwem emocjonalno-organizacyjne dylematy. Nie o mnie tu chodzi, ale o trudny splot dwóch tematów: opieki i emancypacji, macierzyństwa i feminizmu”²⁶, wydaje się jednak, że to dwukrotne zaprzeczenie nie niweluje pierwszego zdania całego zbioru. Zasada „pierwsze słowo do dziennika, drugie słowo do śmietnika” działa tu doskonale. Autobiograficzna rama wytycza lekturę i recepcję całego zbioru, który – jeśli uważnie go przeczytać – odsłania tylko takie fragmenty macierzyńskiego życia, łatwego do zuniwersalizowania. Takie, które są wspólnym doświadczeniem i problemem matek z wielu dużych polskich miast. Wizyta w przychodni lekarskiej, kłopoty finansowe na urlopie wychowawczym, spacer po mieście, problemy z piaskownicy. Indywidualność kolejnych obrazów macierzyństwa zostaje zatarta. Dlaczego więc, jeśli prześledzić recepcję książek Graff, *Matka Feministka* uruchamia więcej odczytań biograficznych niż wcześniejsze zbiory esejów? Wydaje się, że odpowiedź znajdziemy w przywoływanym już wstępie. Zacytuję dłuższy fragment:

A teraz ostrzeżenie. To nie jest książka zwierzeniowa, choć dobrze wiem, że ten i owa takiej się właśnie książki po mnie spodziewają. Zawiodą się: *Matka Feministka* to nie jest rzecz o tym, jak Agnieszka Graff została mamą, jak bardzo tego chciała i co z tego wynikało, gdy wreszcie się udało. Nie przepadam za współczesną kulturą zwierzeń, w której to, co intymne, tak łatwo staje się publiczne, i wszystko – a zwłaszcza sprawy trudne i bolesne – jest na sprzedaż. Jako kulturoznawczynię ciekawi mnie to zjawisko, sporo o nim czytałam i chyba rozumiem [...]. W ostatnich latach sporo się zwierzeniowego feminizmu macierzyńskiego naczytałam, a kilka książek z tego gatunku zrobiło na mnie wielkie wrażenie. Cóż, ja piszę inaczej. Przywołuję osobiste doświadczenia, ale pilnie strzegę granic. Przede wszystkim dlatego, że prywatność nigdy nie jest do końca nasza własna, a zdradzając własne sekrety, nieuchronnie odkrywamy cudze życie. Ale także dlatego, że nadmiar prywatności ciąży jak fatum nad polską debatą o rodzicielstwie: moim celem jest właśnie upolitycznić macierzyństwo, nie zaś opowiedzieć o własnym doświadczeniu. No dobra, trochę się zagalopowałam. Bo to jednak jest książka o mnie – o tym, co mi się przydarzyło na placu zabaw i w drodze do przedszkola. O mojej intelektualnej

²⁴ Więcej na temat samej książki: Maciej Duda, „Matka, autobiografia. Próby”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2014): 69–82.

²⁵ Agnieszka Graff, *Matka Feministka* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 5.

²⁶ Tamże, 6.

i emocjonalnej podróży ku... No właśnie, jak by to nazwać? Powiedzmy, że chodzi o feminizm umatczyniony i o macierzyństwo feminizmem podszyte²⁷.

Zaraz obok tego wpisu autorka umieściła podziękowania, które kończą się słowami skierowanymi do ukochanego partnera, męża, przyjaciela oraz do syna. Pierwszy strzegł granic i chronił ich wspólną prywatność, drugi jest przyczyną wszelkich opisanych przygód. Czym więc jest autobiografizm *Matki Feministki* i jak go traktować? Wydaje się, że nie jest ważne, ile Agnieszki Graff, jej męża Bernarda i syna Stasia jest w tekście. Nie idzie o prawdę, lecz o stylizację, o wykorzystanie konkretnych tropów, które uruchomią w czytelnikach i czytelniczkach konkretne emocje i odniesienia do pozaeseistycznej rzeczywistości. O to, co sprawia, że feministycznemu pisaniu możemy nadać funkcje edukacyjne i rewindykujące²⁸ zarazem, pojmować je jako krytyczne i niosące przykład.

Zacytowane przeze mnie fragmenty pokazują pewne napięcie między autobiograficznym szczegółem i autorską deklaracją czy postawą, która po ujawnieniu (choć może to złe słowo) zakłada oddalenie, zdystansowanie się przez łagodną ironię albo wejście w rolę badaczki, kulturoznawczyni, kogoś, kto nie pisze o sobie, tylko prowadzi analizę.

Bez względu na to, czy jest to literacki koncept, anegdota, czy plotka to we wskazanych miejscach, dzięki uchwyconemu schematowi, udaje się autorce sztuka zostawiania autobiograficznych tropów, po których pójdzie czytelnik lub badaczka. Jednak żadne z nich nie zobaczy, ani tym bardziej nie schwyta tej, która zostawia ślady, bo prywatne jest polityczne, „ale nie znaczy to, że wszystko co prywatne zamierzamy opowiadać publicznie”²⁹ – to deklaracja autorek *Memów i Graffów*. Podobne słowa w podziękowaniach wpisanych w *Matce Feministce* Graff przypisała swojemu partnerowi, gdy notowała: „Masz rację – nie wszystko jest polityczne”³⁰.

I jeszcze jedno. W powyższym akapicie pominąłem jedną z funkcji autobiograficznego pisania, dla mnie chyba najważniejszą – funkcję terapeutyczną. By o niej pisać, należałoby rozstawić sidła i złapać tekstową zwierzynę, a w tym wypadku ta wciąż się nam zręcznie wymyka. Zostają tylko ślady wspomnianego napięcia i ucieczki, przypomnę: „Zagalopowałam się. Ojej, jak się zagalopowałam”³¹, „zagalopowałam się trochę w swojej wizji równości,

²⁷ Tamże, 21–22.

²⁸ Jerzy Madejski, Urszula Bielas-Gołuboska, Beata M. Wolska, *Z kuchni* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2013).

²⁹ Graff, Frej, *Memy i Graffy*, 237.

³⁰ Graff, *Matka Feministka*, 26.

³¹ Graff, *Magma*, 15.

wolności i samorealizacji po komunizmie”³², czy „no dobra, trochę się zagalopowałam”³³. I tu pojawia się pytanie, czy najciekawsze jest to, co wydarza się na chwilę przed ściągnięciem wodzy, czy też najciekawsze ma być to, co wydarza się na chwilę przed ściągnięciem wodzy? (Nie)stety powyższa analiza nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi.

Bibliografia

- Duda, Maciej. „Dajcie jej kliknąć, czyli drogi feminizmu Graff”, *Codziennik Feministyczny* 1.12.2014. Dostęp 27.08.2018. <http://codziennikfeministyczny.pl/duda-dajcie-jej-klikac-czyli-drogi-feminizmu-graff/>.
- Duda, Maciej. „Matka, autobiografia. Próby”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2014): 69–82.
- Duda, Maciej. „«My» to pewna fantazja o kobiecym ludzie, do którego należymy. Czy to w ogóle daje się urealnić?”. *Wspólnota, polityczny projekt i feministyczne siostrzeństwo w publicystyce Agnieszki Graff*. W: *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. Aleksandra Grzemska, Inga Iwasiów, 207–228. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.
- Graff, Agnieszka. „Dziewczyna opozycjonisty”. W: *Feministki własnym głosem o sobie*, wstęp i redakcja Sławomira Walczewska. Kraków: Wydawnictwo eFKa, 2005.
- Graff, Agnieszka. *Magma i inne próby rozumienia, o co tu chodzi*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- Graff, Agnieszka. *Matka Feministka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Graff, Agnieszka. *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*. Warszawa: W.A.B., 2008.
- Graff, Agnieszka. *Świat bez kobiet*. Warszawa: W.A.B., 2001.
- Graff, Agnieszka, Frej Marta. *Memy i Graffy. Dżender, kasa i seks*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- Madejski, Jerzy, Bielas-Gołuboska Urszula, Wolska M. Beata. *Z kuchni*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2013.
- Smulski, Jerzy. „Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1988): 83–101.
- Walczewska, Sławomira. „Dwie dekady feminizmu”. W: *Feministki własnym głosem o sobie*, wstęp i red. Sławomira Walczewska, Kraków: Wydawnictwo eFKa, 2005.
- Woolf, Virginia. „Trzy gwinee”. W: *teżże, Własny pokój. Trzy gwinee*. Tłum. Ewa Krasieńska. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2002.

³² Graff, *Świat bez kobiet*, 5.

³³ Tamże, 22.



Autobiographism of Agnieszka Graff. Between essay, column and conversation

Summary

Agnieszka Graff is an author of academic and non-academic texts. An analysis of non-academic texts constitutes a basis for an article which includes sets of essays, columns and conversations. The second factor which determines the order in an article is chronology. The titles of her books are the mile stones. This structure allows to observe self-commentary, references and aspects, which she returns to. The most interesting are those which can be seen as the signs of autobiographism – self-citations, first-person narrative, mise en abyme. These are signs which the reader decodes as autobiographism and which constitute the autobiographic strategy (prefaces, afterwords which include interpretative hints). The aim of the article is an attempt to answer a question about the functions of (auto)biographism of Agnieszka Graff. Analysis of texts is a result of a question why Graff reaches for autobiographic instruments and in which way she uses these tools.

Keywords

autobiographism, feminist essay, feminism, Agnieszka Graff

Translated by Maciej Duda

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Maciej Duda „Autobiografizm Agnieszki Graff. Między esejem, felietonem i rozmową”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 77–88. DOI 10.18276/au.2018.1.10-07



ALEKSANDRA KRUKOWSKA*

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Szczeciński

Autobiografia/psychoanaliza/kontynuacja. Wokół „autobiograficji” Heleny Deutsch¹

Streszczenie

Artykuł jest próbą nadpisania znaczeń do już istniejących analiz kilku autobiograficznych tekstów Heleny Deutsch. Świadomość tekstualnego charakteru obydwu dyskursów: psychoanalizy i autobiografii dała asumpt autorce *Konfrontacji z samą sobą* do podjęcia swoistej gry z odbiorcą rekonstruującym biografię. Reprezentacje podmiotu potwierdzają jedynie to, że jest on nie tyle rekonstruowany w opowieści, co wciąż stwarzany, pomiędzy normatywnym prawdy i fikcji, pragnienia i spełnienia. Kryptonimowanie sensów rozwija ten pasjonujący rodzinny romans, jakim niewątpliwie jest autobiografia Deutsch oraz teksty ją uzupełniające, w niemożliwy do zatrzymania obrotowy ruch tropów, supozycji i hipotez.

Słowa kluczowe

psychoanaliza, autobiografia, kobieta, kultura

* Kontakt z autorką: szafir@tlen.pl

¹ Termin „autobiograficja” jako adekwatny dla autobiograficznego i po części autofikcjonalnego charakteru dzieł Heleny Deutsch zapożyczam od Leny Magnone. Por. Lena Magnone, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligentnych przed drugą wojną światową*, t. 1 (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016), 519. Badaczka w tej części analizy korzysta ze stanowiska Maxa Saundersa, który w swoich badaniach na określenie hybrydycznych, fikcyjno-intymnych form wprowadza właśnie kategorię „autobiograficji”. Por. Max Saunders, *Self Impression: Life-Writing. Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature* (Cambridge, 2010), a także tenże, „Autobiografiction: Experimental Life-Writing from the Turn of the Century to Modernism”, *Literature Compass* 6/5 (2009): 1041–1059.

Tytuł niniejszego artykułu jest jednocześnie parafrazą i zapożyczeniem, bo nawiązania intertekstualne² są arche- i pre-tekstem dla poczynionej tu refleksji. Trzeci, ruchomy, element „kontynuacje” podmienia zestawiane dotąd z autobiografią i psychoanalizą kategorie *prawdy i kobiety*. To ważny i ciągle aktualny tu obszar odniesienia, tytułowe kontynuacje wskazują jedynie na konsekwentnie przyjętą przeze mnie strategię do-pisywania znaczeń do już istniejących analiz.

Splot autobiografii i psychoanalizy nie jest dziś dla nikogo zaskoczeniem. Oba dyskursy traktować możemy jako katarctyczne, ich miejscem wspólnym zawsze będzie opowieść, a raczej przyjemność, jaka płynie z twórczego opowiadania (*Lust zum fabulieren*). Snucie opowieści jest niczym tworzenie tekstu literackiego, w głębi którego skrywa się nierozpoznany psychiczny sens. By go dociec, trzeba kilku interpretatorów, co najmniej dwóch: samego narratora, który w języku chce zawrzeć swoją historię, oraz odbiorcy tej opowieści – skrupulatnego interpretatora, który podąża za narracją, przypisując jej określone znaczenia. Żaden z nich nie pozostaje ani neutralny, ani obiektywny – choć każdy usiłuje nadawać sensy tej opowieści, odkrywać nieuświadomione, rozpoznawać wyparte lub tłumione treści.

W tym miejscu zaczynają się komplikacje. Czy metoda *talking cure*, realizowana w przestrzeni gabinetu czy też przetransponowana na literacki tekst, daje się w pełni uchwycić w interpretatorskim działaniu? Na ile adekwatny jest język, którym dysponuje narrator każdej z opowieści, zarówno tej ustanawiającej pewną historię, jak i tej nadbudowującej nad nią przywracane sensy? Łatwo tu o niepowodzenia, bo język, co oczywiste, jest co najmniej problematycznym narzędziem poznania. Jest nośnikiem nieświadomego. Ale jak opisać procesy nieświadome, dysponując terminami procesów świadomych? Według Freuda nieświadomość (*das Unbewusste*) poznajemy jedynie poprzez jej przebrania. Jest jak oszust, który dla niepoznaki przywdziewa różne maski i bierze udział w maskaradzie. Nawet jeśli uda nam się go pochwycić i zedrzeć maskę, oszust – jak nieświadomość – po prostu zniknie. Trzeba więc przyjrzeć się masce, czyli przemieszczeniu i zagęszczeniu, zawiesić na niej wzrok i wytrwać w spojrzeniu. Trzeba posłuchać mowy oszusta, jego indywidualnego toku myśli, przejęczyczeń i lapsusów rozbijających spójność wywodu, urywanej frazy, charakterystycznego pulsu. To tam czai się podmiot.

Metapsychologiczny i antropologiczny zarazem namysł Freuda nad kondycją człowieka wyrósł z identyfikacji modernistycznych rozpoznań. Rozbicie modernistycznego „ja”, jego metafizyczne wygnanie z racjonalnego procesu samopoznania zostaje, dzięki ustaleniom

² Por. Serge Doubrovsky, „Autobiografia/prawda/psychoanaliza”, tłum. Anna Turczyn, *Teksty Drugie* 1/2 (2007): 189 i n., oraz w nawiązaniu do tego tytułu: Anna Pekaniec, „Autobiografia, psychoanaliza, kobieta. O Heleny Deutsch «Konfrontacji z samą sobą»”, *Ruch Literacki* 4–5 (2011): 437–449.

wiederńczyka, niejako zmultiplikowane także w indywidualnych biografiach czy opowieściach. Francuska psychoanaliza, przede wszystkim spod znaku Lacana, absolutyzuje znaczenie języka, zakładając, że prawdziwe rozpoznanie, a raczej droga do niego, każdorazowo zapośredniczone jest w porządku Symbolicznego.

W tym kontekście splot autobiografii i psychoanalizy ujawnia wyraźne pęknięcia. W uproszczeniu można by powiedzieć, że oba dyskursy dążą do koherencji i zintegrowania biograficznych wątków, do stworzenia klarownego obrazu siebie. O ile jednak psychoanaliza, w jej różnych, także nowoczesnych odsłonach, podkreśla nieprzejrzystość podmiotu wobec samego siebie, to autobiografia (zwłaszcza rozumiana jako gatunek) wydaje się organizować wywód w gęście uspojniania sensów wyłącznie niewątpliwych i bezkonfliktowych.

To daleko idące uproszczenie rozumienia autobiografii jako gatunku, dokonywane chwilowo na użytek niniejszego tekstu, wynika bezpośrednio z namysłu nad tekstem Heleny Deutsch zatytułowanym *Konfrontacja z samą sobą. Epilog*³, który wydaje się właśnie taką popularną realizacją gatunku. To utwór wysoce uporządkowany i przemyślany, pisany ze sporego oddalenia czasu i przestrzeni. W charakterystyczny dla tego typu tekstów sposób autorka przedstawia w nim historię swego dzieciństwa i młodości, w mniejszym stopniu dojrzałości, rozpisaną na wyodrębnione wątki główne obejmujące lata dorastania oraz podejmowania wiążących wyborów osobistych i zawodowych. Zachowany tu dystans perfekcyjny pozwala autorce wzbudzić w odbiorcy wrażenie całkowitego panowania narratorki nad światem przedstawionym, stosowne komentarze pozwalają antycypować zdarzenia, a historia życia układa się „całościowo” i spójnie. To oficjalny portret autorki, jej „wizerunek własny”⁴ przeznaczony dla potomnych, zapis „drogi do sukcesu” czyniony ze świadomością rangi jej pozycji zawodowej jako psychoanalityczki, europejskiej i amerykańskiej emisariuszki Freuda⁵.

Helena Deutsch-autorka jest jednocześnie Heleną Deutsch-psychoanalityczką, i ta perspektywa znacząco wpłynie na kształt wywodu. Jej autobiografia jest zarówno konwencjonalnym gatunkiem tworzonym w majestacie pisarskiej roli (we wstępie narratorka wyzna: „rzecz w tym, że piszę autobiografię i muszę respektować ramy tego gatunku”⁶) i zarazem jest zapisem niepozabawionym heterogenicznego żywiołu, rozsadzającym od środka ten nieco ulizany i skrojony na miarę autoportret. Deutsch jest świadoma tej podwójności:

³ Helena Deutsch, *Konfrontacja z samą sobą. Epilog*, tłum. Adam Pluszka (Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2008).

⁴ Por. Magnone, *Emisariusze Freuda*, 521.

⁵ Nawiązuję tu oczywiście do tytułu rozprawy Leny Magnone. Por. tamże.

⁶ Deutsch, *Konfrontacja*, 15. Kolejno cytowane fragmenty będą oznaczać w tekście w nawiasach, używając skrótu K i podając numery stron.

Wszyscy ludzie żyją dwoma równoległymi żywotami. Jeden poświęcamy przystosowaniu do wymagań świata zewnętrznego i budowaniu własnej pozycji w tymże świecie. Na drugi składają się fantazje, tęsknoty, zniekształcanie rzeczywistości, nieukończone przedsięwzięcia, nieosiągnięte cele. I czasami, w indywidualnych przypadkach, powstaje wówczas podwójna osobowość, łącząca „taki jestem naprawdę” z „taki chcę być i takim siebie widzę. [K, 12]

Rola psychoanalityczki diagnozującej tu samą siebie i swoich bliskich nie pozwala rozwinać się swobodnie roli pisarskiej: „chcę także wierzyć, że poeta, który ze swoją twórczą wyobraźnią kryje się w każdym z nas, nie przeobrazi mojej osobistej prawdy w literaturę” (K, 12). Ta rola to superego pisarki metaforyzowanej tu właściwie jako poeta, mający zafałszowywać mocą swej twórczej wyobraźni „osobistą prawdę”. Prymat tej ostatniej wydaje się więc niepodważalną wartością, a przeobrażenie jej w literaturę mogłoby naruszyć autorski obraz siebie. Marzenie o „osobistej prawdzie” jest iluzją, której ulega pisząca, gdyż autobiografia jest formułą miłości: wszak podmiot zakochany w wizerunku „idealnego Ja” nie szuka sposobu, „by poróżnić się z obiektem swojego afektu”⁷. Uwiedziona obietnicą spełnienia i scalenia autobiografka pragnie stworzyć harmonijne przedstawienia samej siebie, by u kresu życia zlegitymizować ostatecznie swoją tożsamość. Ale ta sama autobiografka jednocześnie jest psychoanalityczką, ma za sobą doświadczenie analizowania i bycia analizowaną. Dlatego jako podmiot tekstu będzie stała w połowie drogi między rolą autorki wspomnień a pozycją analityczki.

Z perspektywy współczesności imponująca wydaje się świadomość autorki umieszczającej swoje pisarstwo pomiędzy możliwą fikcją a referencjalnością. Cytowane zdanie sugeruje przechył w stronę tej ostatniej, ale równocześnie nie pozbawia nas złudzeń, że mamy do czynienia z fikcjonalizowaniem opisywanego świata i doświadczającego go podmiotu (*fantazje, tęsknoty, zniekształcenia rzeczywistości*). Ta dyskursywna kondycja podmiotu jest charakterystyczna dla eseju czy raczej eseistyczności, w której relacja „ja”–tekst oraz relacja „ja”–świat jest podstawową matrycą istnienia podmiotu w tekście⁸.

Autobiograficzne i zarazem ustanawiające tożsamość przeglądanie się w lustrze pamięci byłoby więc wpisywaniem swojego *auto*, czyli aktualnej świadomości w rejestr po części sfikcjonalizowanej opowieści, czyli w tekst⁹. Deutsch pisze o tym w następujący sposób:

⁷ Anna Turczyn, „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”, *Teksty Drugie* 1/2 (2007): 208.

⁸ Por. m.in. Michał Paweł Markowski, „Czy możliwa jest poetyka eseju?”, w: *Poetyka bez granic. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Włodzimierz Bolecki, Wojciech Tomasik (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995), 109–119; Arleta Galant, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego* (Warszawa: DiG, 2010), 105–130.

⁹ Por. Turczyn, „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”, 206.

wolne skojarzenia są samą istotą psychoanalizy, ale w żadnym razie autobiografii. Pisanie autobiografii to proces znacznie silniejszej kontroli niż analityczna metoda wolnych skojarzeń. Dlatego też zdumiewam się, jak często wspomnienia, od dawna uważane przeze mnie za pogrzebane poza obszarem świadomości – tak, te wspomnienia, których nie odsłoniła nawet moja psychoanaliza – powracały, bez specjalnych oporów, podczas pracy nad autobiografią. [K, 13]

Wspomnienia zepchnięte do podświadomości, a wydzierane teraz pamięci, odsłaniały w sposób zaskakujący dla samej autorki swoją rangę. To na łamach zapisywanych pod koniec życia kart autobiografii, przefiltrowane przez medium umysłu analityczki i zniekształcone perspektywą dalekiego oddalenia, dawały asumpt do rozumienia siebie z przeszłości i były gwarantem tożsamości. Czy finał tej opowieści przyniesie ukojenie podmiotowi tekstu, jak i samemu tekstowi?

Zarówno Anna Pekaniec, jak i Lena Magnone interpretujące na gruncie polskim autobiografię Heleny Deutsch wskazują na konfrontacyjny, zdynamizowany charakter spisanych wspomnień, zapowiedziany już w tytule dzieła¹⁰. Konfrontacja z sobą, mnie z sobą dodajmy, mogłaby oznaczać sugestię niedokończenia, braku ostatecznych odpowiedzi, otwartych ścieżek interpretacyjnych i nadal możliwych ciągów dalszych... Mogłaby także oznaczać komplikację linearnej lektury siebie, a także charakterystyczną dla nowoczesności świadomość przymierzania się do różnych ról, z których każda jest po prostu konstrukcją, zależną od wielu zmiennych: „Pisząc tę książkę nauczyłam się, że nawet przy wyłożonym wysiłku pełen obiektywizm nie jest możliwy – każde wspomnienie w mniejszym lub większym stopniu kształtuje nasze uwarunkowania psychiczne, w którym jest ono przywoływane, oraz wpływ tego wspomnienia na nasze życie jako całość” (K, 14).

Z gestem wywrotowca naruszającego wiarę w istnienie spójnego obrazu podmiotu/siebie/mnie-w-konfrontacji-z-sobą, przy jednoczesnej sugestii, że wyobrażone przedstawienie jest klarowne i ostateczne, mamy do czynienia już w inicjalnym akapicie *Przedmowy do wydania pierwszego* (1973):

Dopiero po ukończeniu tej autobiografii zdałam sobie sprawę, że jest ona swego rodzaju suplementem do właściwej autobiografii, którą skrywa moja najważniejsza praca „The Psychology of Women”. Właśnie dlatego postanowiłam nadać tej książce podtytuł „Epi-log”. Wydaje mi się, że powiedzenie „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego” może

¹⁰ Por. tamże, 441; Magnone, *Emisariusze Freuda*, 521.

posłużyć za motto dla wszystkich moich prac, włączając tę autobiografię – zbioru, który powinnam zatytułować po prostu „Kobieta”. [K, 9]

Wspomniana tu przez Deutsch monografia psychologii kobiet¹¹ jest monumentalnym, dwutomowym dziełem, w którym autorka umieściła także artykuły, często o charakterze pionierskim, publikowane dotąd osobno, przede wszystkim w specjalistycznych periodykach. Gdyby spojrzeć na nie z perspektywy genologicznej, to niewątpliwie okazałyby się, że stanowią one realizację pojemnej formuły eseju jako traktatu naukowego. Taki sposób pisania tekstów naukowych, znany wszak w piśmiennictwie europejskim, wydawał się szczególnie atrakcyjny dla wykładów przedstawianych przez psychoanalityków. Łączył bowiem ustrukturywany wywód naukowy z personalną perspektywą podmiotu twórczego, dość powszechnie posługującego się narracją pierwszoosobową. Taka perspektywa musi uruchomić pytania o autobiograficzność tekstu, mimo jego unaukowionej przysłony. Za Arletą Galant warto w tym miejscu przypomnieć, że relacja między eseizowaniem a autobiografią nie jest relacją opozycji, ale ma raczej postać kłacza¹². Komplikuje i rozgałęzia tryb lektury, zogniskowanej na obecność piszącego, eseistycznego „ja”, ukrytego częstokroć za pozorem obiektywizmu i subiektywizmu jednocześnie¹³.

Czymże więc byłby gest Heleny Deutsch – autorki klasycznej autobiografii, który odsyła nas do innych dzieł Heleny Deutsch – naukowczyni, psychoanalityczki, autorki esejów naukowych? Dlaczego, z jakiego powodu zostajemy już na samym wstępie autobiografii pozbawieni nadziei pocieszenia, jakie przynieść by mogła ta autobiograficzna opowieść, przedkładająca przecież *osobistą prawdę* nad literaturę? I gdzie wreszcie owej prawdy szukać należy? Wypędzeni z tekstu nie mamy innej alternatywy, jak pójść w stronę innego tekstu.

W wielu miejscach *Konfrontacji z samą sobą...* rozrzucone są tropy, potrzebne do tej wędrówki – postmodernistycznej gry z odbiorcą. Tekst, który zgodnie z tytułową sygnaturą miałby być epilogiem, okazuje się jedynie punktem wyjścia, pasem startowym dla detektywistycznych zgoła poszukiwań. Kto tutaj jest kim? I dla kogo? Sugestie zaszyfrowania autobiografki Heleny Deutsch w postaci „pani Smith”, bohaterki jednego z naukowych esejów¹⁴, to tylko pre-tekst do archeologii tekstu czy wszystkich tekstów badaczki nieświadomości. Palimpsestowy układ znaczeń, deszyfrowanych i wciąż, na nowo, nad-pisywanych można by uznać za metaforę ludzkiej psychiki z jej topiką świadomości, podświadomości

¹¹ Por. Helena Deutsch, *The Psychology of Women*, t. 1–2 (New York: 1944–1945).

¹² Galant, *Prywatne, polityczne, autobiograficzne*, 147.

¹³ Tamże, 147–151.

¹⁴ Jolanta Żyndul, posłowie do *Konfrontacja z samą sobą*, Helena Deutsch, 274.

i nieświadomości. Kryptonimowanie sensów rozwija ten pasjonujący rodzinny romans, jakim bez wątpienia jest autobiografia Deutsch, w niemożliwy do zatrzymania obrotowy ruch tropów, supozycji i hipotez.

Służy temu także autokreacja, wytrawnej przeciw analityczki, na „naiwną”, konwencjonalną¹⁵ rejestratorkę wspomnień:

Pracując nad tym rękopisem, zauważyłam, że często pozornie nieistotne wspomnienia wkradają się w główny nurt myśli, uniemożliwiając pisanie dalszego ciągu zgodnie z rygorami logiki. Podobne wtrącenia są normalnymi, a wręcz pożądanymi zdarzeniami w psychoanalizie, ale pojawiają się właściwie wszędzie tam, gdzie słabnie kontrola świadomości. Pomocą były także moje wcześniejsze pisma. W drugim tomie „The Psychology of Women” opisałam ciążę oraz narodziny syna w bardzo bezosobowej, uogólnionej formie. Kiedy zaczęłam pisać autobiografię, odpowiednie rozdziały jak „deux ex machina” przybyły mi z odsieczą; opis biologicznych i psychologicznych procesów zachodzących podczas ciąży został wzięty z tamtej książki. [K, 251]

Owe nawiązania autotekstualne mają określone i wcale niebagatelne znaczenia. Jednym z nich będzie, używając współczesnej nomenklatury, chwyt marketingowy i PR-owy jednocześnie. Zabieg odsyłający nas do innych dzieł autorki jest próbą uczynienia z jej twórczości kanonu, niezbędnej listy lektur, która ułatwi nam egzystencję: „Przeczytaj wszystkie moje dzieła” – zdaje się mówić badaczka – „a dowiesz się czegoś o mnie i o rzeczywistości”. W tym geście stanowienia kanonu z własnej twórczości ujawnia się cała ambiwalencja pozycji kobiety-autorki, która niczym sroka-złodziejka¹⁶ kradnie mężczyznom medium gatunku, by mówić o kobiecości i kobiecej seksualności, ale która równocześnie replikuje autorytarność pozycji męskiego podmiotu i odtwarza głos mówiący z centrum.

Jeszcze inną funkcją autotekstualności będzie potwierdzenie, wielokrotnie sugerowanego w autobiografii, fikcjonalnego charakteru tekstu. Multiplikacja przedrostka auto- pozwala spojrzeć na zapis wspomnień jako na autobiografię, autoanalizę, autodiagnozę, a zarazem i autofikcję. Lena Magnone w swej gruntownej analizie heterogenicznych utworów Deutsch na określenie specyfiki ich autobiograficzności przywołuje za Maxem Saundersem termin

¹⁵ Autorka wykorzystuje tu znany retoryczny topos, tzw. afektowanej skromności.

¹⁶ Anna Pekaniec przywołuje tę metaforę za Helene Cixoux; por. Helene Cixoux, „Śmiech Meduzy”, tłum. Anna Nasiłowska, konsultacja Marek Bieńczyk, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2001), 168–187; Anna Pekaniec, *Autobiografia, psychoanaliza, kobieta*, 441; Arleta Galant, „Autobiografia i płęć”, w: *Gender w weekend*, red. Agata Zawiszewska, przy współpr. Jadwigi Mielcarek i Aleksandry Gieczys (Warszawa: Feminoteka, 2007), 318.

„autobiografikcji”¹⁷. Określenie to w bezpośredni sposób wskazuje na hybrydyczność form intymnego wyznania Deutsch, także tego pseudonimowanego na panią Smith i innych.

To, co byłoby charakterystyczne dla tych właśnie autobiograficznych form, znajdujących się na pograniczu modernistycznej konfesji, eseju, traktatu naukowego, studium przypadku, pamiętnika i diariusza¹⁸, to również przekonanie podmiotu o własnej niekoherencji, a może nawet przeczcucie performatywności ról, w jakie się wciela lub które zmuszony jest podjąć. To tekstowe przedstawienia „ja”: Heleny-autobiografki, Heleny-psychoanalityczki, Heleny-autorki naukowych esejów, Heleny-czytelniczki Freuda i literatury pięknej czy wreszcie Heleny-córki, kochanki, żony, matki. Byłoby to zatem „ja” w migotliwym, kalejdoskopowym oglądzie, opalizujące tożsamościami w krótkotrwałych, momentalnych odsłonach, małych epifaniach „ja” i „nie-ja”.

Nie dowiemy się, kiedy tożsamość Heleny-analityczki zbliża się lub nawet podmienia z tożsamością Heleny-pacjentki, tak jak nie dowiemy się, kiedy się od tożsamości pacjentki Helena dystansuje. Skrajnym przejawem takiego oddalenia byłoby ponowne wejście w rolę autorytetu badaczki i terapeutki. W eseju z 1934 roku zatytułowanym *Osobowość „jak gdyby”* czytamy:

Moje analityczne obserwacje rozciągają się na cztery pacjentki. Jedną z nich chciałabym wyłączyć z omówienia z powodu krótkiego czasu leczenia, drugą, być może najbardziej interesującą, ze względu na poufność. Ograniczę się zatem do dwóch przypadków¹⁹.

Kogo i dlaczego chroni Deutsch, powołując się na rzekomą zasadę poufności, która z nie wiadomo jakich przyczyn miała by jej nie obowiązywać wobec pozostałych dwóch pacjentek?

Lekturę demistyfikacyjną praktykowali już badacze²⁰ idący przede mną, to wszak trop podrzucony przez samą autorkę. Figura odczytania nie musi się jednak przełożyć na figurę rozumienia – tak jak autobiograficzność naukowych esejów nie oznacza w tym przypadku eistyczności autobiografii. Jedynie *jak gdyby* mamy pewność, że Deutsch-psychoanalityczka

¹⁷ Magnone, *Emisariusze Freuda*, 519.

¹⁸ Nastoletnia Helena Rosenbach prowadziła fikcyjny dziennik, eksperymentując z fikcjonalnością; por. Paul Roazen, *Helene Deutsch. A Psychoanalyst's Life* (New Brunswick, New Jersey, 1992). Lena Magnone w niewydanym dotąd fikcjonalizowanym dzienniku młodziutkiej Heleny dostrzegła także realizację innego gatunku, a mianowicie autobiograficznej powieści w formie dziennika; por. Magnone, *Emisariusze Freuda*, 462.

¹⁹ Helena Deutsch, „Osobowość «jak gdyby» (1934)”, w: *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946*, tłum. Mateusz Franczak, red. Lena Magnone, t. 1 (Warszawa: Kronos, 2016), 358.

²⁰ Por. m.in. Paul Roazen, *Helene Deutsch. A Psychoanalyst's Life*; Lisa Appignanesi, John Forrester, „Helena Deutsch: Kobieta jak gdyby nowoczesna”, w: *Kobiety Freuda*, tłum. Elżbieta Abłamowicz (Warszawa: Czarna Owca, 1992), 322–345. Do tego typu lektury zachęcała sama Deutsch, pisząc na kartach *Konfrontacji z samą sobą*, że właściwą autobiografię stanowi najważniejsze jej dzieło *The Psychology of Women* (K, 9).

zaszyfrowuje w cytowanym eseju siebie: zafiksowaną na poziomie preedypalnym pacjentkę, która za pomocą magicznej metody imitacji (ale nie identyfikacji, czyli dojrzałego mechanizmu) próbuje odczarować narcystyczne zranienia z bardzo wczesnej fazy dzieciństwa.

Gest naśladownictwa, bycia jak obiekt, przyjmowanie-go-w-obręb-self, charakterystyczny dla osobowości *jak gdyby* autorka tłumaczy narcystyczną kompensacją i jednocześnie substytutem brakujących, autentycznych relacji z obiektem pierwotnym. Zmieniające się szybko sekwencje prymitywnych identyfikacji to zasypywanie pustki po nigdy niezrealizowanej, głębokiej identyfikacji z matką, próba przezwyciężenia poczucia braku i tęsknoty za serdeczną matczynością. O praktykach pedagogicznych stosowanych przez matki lub oddelegowane przez nie opiekunki późniejszych pacjentek czytamy:

posługują się wszystkimi środkami w celu przystosowania dziecka do rzeczywistości [...] bez ofiarowywania rzeczywistego ciepła. Od samego początku dziecko uczone jest czystości i manier przy stole, a agresywne wybuchy wściekłości oraz napady gniewu są z sukcesem zwalczane, ustępując absolutnie uległemu posłuszeństwu²¹.

Opis wychowania pacjentek *jak gdyby* prze-pisany zostanie przez Deutsch trzydzieści lat później już nie w anonimowej, ale własnej, choć niezupełnie tożsamej historii autobiograficznej:

podobno miałam dziewięć opiekunek, cierpiałam na chroniczny niezbyt jelit i mimo sprawianych kłopotów wciąż byłam córeczką tatusia. Matka dbała o moje zdrowie i czystość z chłodną precyzją. [K, 39]

Matka ze swoimi dzikimi, niekontrolowanymi wybuchami złości, często uderzającymi we mnie, reprezentowała przerażającą, ekstremalną siłę, wobec której byłam zupełnie bezbronna. [K, 51]

Bardzo utrudniła swoim córkom naturalny proces identyfikacji z matką [...] A jednak wciąż rozpaczliwie tęsknię za jej miłością. [K, 76]

W *Konfrontacji z samą sobą* Helena Deutsch wielokrotnie opisuje swoje życie w kategoriach edypalnych i podkreśla silną oraz stabilną identyfikację z ojcem jako kształtującą jej ideały ego: „kropka w kropkę jak stary Rosenbach” (K, 39). „Córeczka tatusia” chce osiągnąć falliczną

²¹ Deutsch, „Osobowość «jak gdyby»”, 359.

wspaniałość, zrealizować projekt wielkościowy, zapełnić miejsce po matce. Rozwój kariery lekarki, analityczki i pedagoga byłby właśnie tym spod znaku tożsamości z ojcem i „twórczego sprzeciwu (K, 72) wobec matki. Intelktualnym fundamentem twórczości Deutsch-psychoanalityczki była jej autorska koncepcja seksualności kobiecej, opisana m.in. w eseju *Psychologia kobiet w odniesieniu do funkcji prokreacji* z 1924 roku²². Psychoseksualna pełnia u kobiet miałyby wynikać – zdaniem autorki – z ponownej fuzji z matką, doświadczanej dzięki funkcjom prokreacyjnym²³. Mimo więc świadomych identyfikacji z ojcem nieświadoma zależność od matki wydaje się tym, przed czym nie udaje się uciec. Ojciec gratyfikował narcystyczne potrzeby Heleny, ale tym, co określa jej indywidualną drogę, jest zwrot od gratyfikacji (czyli ojca) do głodu, poczucia pustki i braku (czyli matki).

Autobiograficzne „ja” w tekstach Deutsch jest zatem narracyjną konstrukcją wskazującą na tekstualny charakter autobiograficzności. Autorka podmienia tożsamości tak, jak podmienia dyskursy: psychoanalizę i autobiografię można w jej twórczości wymienić odpowiednio na literaturę piękną i naukę lub na biologię i psychologię czy też na „osobistą prawdę” i „znieskształcenia rzeczywistości”. Droga do psychoanalizy wiodła zresztą nie tyle przez medycynę, ile przez literaturę właśnie – Deutsch sięgnęła najpierw po Freuda jako interpretatora literatury, a nie jako psychoanalityka. Przykłady literackich egzemplifikacji psychoanalitycznych konceptów traktowała równie poważnie jak kliniczną obserwację²⁴, a w autobiografii wskazywała na równorzędność twórczych umysłów analityka i poety²⁵. O sobie zaś pisała tak:

intensywność mojego przeżywania literatury i pewne zaobserwowane predyspozycje [chodzi o talent literacki – A.K.] kazały ciotce Frani twierdzić, że zostanę pisarką. Ta przepowiednia nie do końca się spełniła. Choć kiedy patrzę na listę moich publikacji, widzę, że ciotka miała jednak trochę racji. [K, 178–179]

²² Por. Helena Deutsch, „Psychologia kobiet w odniesieniu do funkcji prokreacji (1924)”, w: *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946*, 327–339.

²³ Tamże. Warto w tym miejscu odnotować, że funkcji prokreacyjnych nie utożsamia Deutsch tylko z aktem porodu i realnym posiadaniem dziecka. Samo przejście kobiety z fazy edypalnej w fazę falliczną (dojrzwanie i defloracja) byłoby podjęciem owych funkcji.

²⁴ Odwoływała się m.in. do dzieł Honoriusza Balzaka, Antoniego Czechowa, Gustawa Flauberta czy George Sand. Por. Helena Deutsch, „The Psychology of Women”, w: tejsze, *Konfrontacja z samą sobą*. Por. także Magnone, *Emisariusze Freuda*, 471–505.

²⁵ W rozdziale *Praca badawcza i szkoleniowa w Wiedniu* pisała o analogicznym wnioskowaniu i diagnozowaniu przez siebie osobowości „jak gdyby” oraz podobnym opisie przypadku w noweli Antoniego Czechowa „Duszeńka” (K, 175–177). Podobne paralele wywiodła Deutsch wobec Zygmunta Freuda i Gustawa Flauberta: *Freud doszedł do tych wniosków na drodze naukowej obserwacji; Flaubert dzięki poetyckiej intuicji* (K, 178).

Deutsch-autobiografka-pisarka używa tu kategorii literatury z kilku powodów: po pierwsze, by zbudować pozycję kobiety-autorki, wciąż jeszcze zagrożoną w kulturze degradacją; po drugie – aby wystąpić w roli literackiego autorytetu, i po trzecie – z lęku przed nadmiernym odsłonięciem i niepokojącą autodemaskacją²⁶. W tym ostatnim przypadku literackość miałyby służyć także jako przysłona dla przeźroczyści wywodu i ewentualnego zranienia biograficznego „ja”. I choć nie mamy tu do czynienia z esejem literackim²⁷, to linearna lektura autobiografiki Deutsch nie jest możliwa. Zagłądanie w prześwity, zapuszczanie się w uskoki tekstu nie zaprowadzi nas do „osobistej prawdy” poszukiwanej również przez autorkę. Autobiograficzny podmiot opowiada jedynie swój fantazmat podmiotu, swoją fantazję o pragnieniu i spełnieniu.

Bibliografia

- Appignanesi, Lena, Forrester John. „Helena Deutsch: Kobieta jak gdyby nowoczesna”. W: *Kobiety Freuda*. Tłum. Elżbieta Ablamowicz, 322–345. Warszawa: Czarna Owca, 1992.
- Cixoux, Helene. „Śmiech Meduzy”. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, konsultacja Marek Bieńczyk, 168–187. Tłum. Anna Nasiłowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2001.
- Deutsch, Helena. *Konfrontacja z samą sobą. Epilog*. Tłum. Adam Pluszka. Warszawa: Cyklady, 2008.
- Deutsch, Helena. „Osobowość «jak gdyby» (1934)”. W: *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946*, red. Lena Magnone, 354–367. Tłum. Mateusz Franczak. T. 1. Warszawa: Kronos, 2016.
- Deutsch, Helena. „Psychologia kobiet w odniesieniu do funkcji prokreacji (1924)”. W: *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946*, red. Lena Magnone, 327–339. Tłum. Mateusz Franczak. T. 1. Warszawa: Kronos, 2016.
- Deutsch, Helena. *The Psychology of Women*. T. 1–2. New York: 1944–1945.
- Doubrovsky, Serge. „Autobiografia/prawda/psychoanaliza”. Tłum. Anna Turczyn. *Teksty Drugie* 1/2 (2007): 189–203.

²⁶ Na temat swobodnego napięcia między pragnieniem mówienia z pozycji autorytetu a lękiem przed zdemaskowaniem w narracjach tworzonych przez kobiety pisała Sidonie Smith; por. też, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

²⁷ Na pedagogiczną i socjologiczną funkcję eseju rozumianego jako „próba” i gatunek sytuowany „pomiędzy” wskazywała m.in. Aneta Ostaszewska; por. też, „Kobiece praktyki autobiografistyczne na przykładzie wybranych esejów bell hooks. Perspektywa pedagogiki feministycznej”, t. 18, *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja* 72 (2015), 4: 37–51. Natomiast o nieprzeźroczyści autobiograficznego „ja” oraz eseistycznego „ty” pisała m.in. Arleta Galant; por. też, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne*.

- Galant, Arleta. *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*. Warszawa: DiG, 2010.
- Galant, Arleta. „Autobiografia i płeć”. W: *Gender w weekend*, red. Agata Zawiszevska, przy współpr. Jadwigi Mielcarek i Aleksandry Gieczys. Warszawa: Feminoteka, 2007.
- Magnone, Lena. *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligentnych przed drugą wojną światową*. T. 1–2. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016.
- Markowski, Michał Paweł. „Czy możliwa jest poetyka eseju?”. W: *Poetyka bez granic. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Włodzimierz Bolecki, Wojciech Tomasiak, 109–119. Warszawa: Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995.
- Ostaszewska, Aneta. „Kobiece praktyki autobiografistyczne na przykładzie wybranych esejów bell hooks. Perspektywa pedagogiki feministycznej”. T. 18. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja* 72 (2015), 4: 37–51.
- Pekaniec, Anna. „Autobiografia, psychoanaliza, kobieta. O Heleny Deutsch «Konfrontacji z samą sobą»”. *Ruch Literacki* 4–5 (2011): 437–449.
- Pekaniec, Anna. „Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2014), 2: 13–28.
- Roazen, Paul. *Helene Deutsch. A Psychoanalyst's Life*. New Brunswick, New Jersey, 1992.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Smith, Sidonie, Watson Julia. „Wprowadzenie: koncepcje podmiotowości w kobiecych praktykach autobiograficznych”. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska. Tłum. Aleksandra Grzemska, Małgorzata Wesołowska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Turczyn, Anna. „Autofikcja czyli autobiografia psychopolifoniczna”. *Teksty Drugie* 1/2 (2007): 204–211.

Autobiography/psychoanalysis/continuations. About autobiografiction of Helena Deutsch

Summary

The article is an attempt to add meanings to the already existing analyses of selected autobiographical-fictional texts by Helena Deutsch. The awareness of the textual character of both discourses: psychoanalysis and autobiography prompted the author of *Confrontations with Myself* to play some kind of a game with the reconstructing the autobiography recipient. The representations of the subject only confirm that the latter is not so much being reconstructed in the story as created over and over, between the standards of truth and fiction, the desire and fulfillment. Codenaming of senses develops this absorbing family affair which Deutsch's autobiography as well as the accompanying it texts are, in a difficult to stop rotary movement of tropes, suppositions and hypotheses.

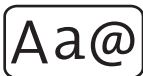
Keywords

psychoanalysis, autobiography, woman, culture

Translated by Aleksandra Krukowska

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Aleksandra Krukowska, „Autobiografia/psychoanaliza/kontynuacje. Wokół «autobiograficji» Heleny Deutsch”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 89–101. DOI 10.18276/au.2018.1.10-08



AUTOBIOGRAFIA nr 1 (10) 2018 s. 103–114
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/AU.2018.1.10-09

PRAKTYKI
AUTOBIOGRAFICZNE

DOBRAWA LISAK-GĘBALA*
Uniwersytet Wrocławski

Esej, kobieta, autobiografia – hipotezy na marginesie analizy *Przeźroczy* Marii Kuncewiczowej

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę rozpatrzenia późnego tomu eseistycznego Marii Kuncewiczowej pod tytułem *Przeźrocz* w kontekście pisarstwa eseistycznego widzianego przez pryzmat *gender studies* oraz w kontekście związków eseistyki z autobiograficznością. Projekt eseistyczny zaproponowany przez Kuncewiczową powiązany jest z rezygnacją z autobiograficzności na rzecz własnej wersji senilnego eseju kobiecego, czyli tekstu migawkowego, antyerudycyjnego, w którym dominuje specyficzna formuła metaforyzmu jako kodowania sensów metafizycznych w ramach opisywania codziennych konkretów.

Słowa kluczowe

esej, autobiografia, eseistyka kobiet, literatura kobiet, Kuncewiczowa Maria, podróże do Włoch

Tytułowy trzelementowy wzór może zostać odniesiony do wielu konkretnych wariantów eseju, których realizacją są poszczególne teksty autorstwa kobiet. Między najogólniejszą perspektywą powiązaną z wynikającym z tekstów programowych, naznaczonym utopijnością

* Kontakt z autorką: dobrawa.lisak-gebala@uwr.edu.pl

projektem „idealnego” eseju¹ a obszarem analizy pojedynczych „zdarzeń” tekstowych warto – mimo licznych zastrzeżeń, którymi obciążone jest tropienie domniemych pododmian eseistyki² – szukać pewnych powracających tendencji. Dlatego chciałabym, choć tematy te były już wielokrotnie rozpatrywane, zadać dwa z możliwych pytań o ową sferę pośrednią: o genderowe tryby rozpatrywania i praktykowania eseju, a w tymże kontekście również o związku eseju z autobiograficznością. Te skondensowane rozważania staną się kontekstem dla analizy *Przeźroczy. Notatek włoskich* Marii Kuncewiczowej³ – przykładu późnej twórczości tej autorki. Esej okazał się dla niemal dziewięćdziesięcioletniej Kuncewiczowej, podobnie jak dla Jarosława Iwaszkiewicza, „najwłaściwszą formą Syntezy – tak w sensie opanowania warsztatu artystycznego, jak również ogarnięcia problematyki życia ludzkiego”⁴. Rozwiązanie w ramach wzoru eseju – autobiograficzność – kobiecość, jakie proponuje pisarka w tomie z 1985 roku, nie okaże się co prawda rewolucyjne, ale nie jest też oczywiste czy legitymizowane utrwaloną tradycją.

Queerowa utopia eseju

Myślenie o eseju w kategoriach *gender – genre* zostało bardzo mocno wyartykułowane w latach dziewięćdziesiątych z pozycji feministycznych. Ów tok rozumowania rekonstruuje Roma Sendyka⁵, wskazując na łączenie przez eseju wynikającego z kanonu męskiego „ja” z formą, która może być uznana za powiązaną z kobiecością ze względu na swą antysystemowość, otwartość, nielinearność. Oczywiście wobec takiego sposobu ujmowania formy eseju nie brakuje

¹ Roma Sendyka, *Nowoczesny eseju. Studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006), 250–297.

² Zob. m.in. Carl H. Klaus, „Toward a Collective Poetics of Essay”, w: *Essayists on the Essay. Montaigne to Our Time*, red. Carl H. Klaus, Ned Stuckey-French (Iowa City: University of Iowa Press, 2012), XXII.

³ Maria Kuncewiczowa, *Przeźrocza. Notatki włoskie* (Warszawa: PAX, 1985). Wszystkie cytaty z tego tomu lokalizować będę w tekście głównym, podając w nawiasie numery stron.

⁴ Tomasz Wroczyński, *Późna eseistyka Jarosława Iwaszkiewicza* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1990), 7.

⁵ Sendyka, *Nowoczesny*, 259–262; też, „Problemy kobiecej eseistyki („Dlaczego nie ma kobiecego Hazlitta i Lamba...?”)”, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. Hanna Gosk, Bożena Karwowska (Warszawa: Elipsa, 2008), 232, 235, 238. Badaczka przywołuje tezy z książki: Ruth-Ellen Boetcher Joeres, Elisabeth Mittman, *The Politics of Essay. Feminist Perspectives* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1993), m.in. określenie rodowodu eseju jako *patriarchal, European, white origin*. Formę wypracowaną przez Montaigne’a „feminizowały” także: Nancy Mairs, „Essaying the Feminine. From Montaigne to Kristeva”, w: tejsze, *Voice Lessons: On Becoming a (Woman) Writer* (Boston: Beacon, 1994), 71–87; Rebbecca Blevins Faery, „On the Possibilities of the Essay: A Meditation”, *Iowa Review* 20 (1990), 2: 19–27, a także Rachel Blau DuPlessis, „f-Words: An Essay on the Essay”, w: tejsze, *Blue Studios. Poetry and Its Cultural Work* (Alabama: The University of Alabama Press, 2006), 42–43 (tekst pochodzi z 1996 r.), która jednocześnie podjęła polemikę ze zbyt wąskimi jej zdaniem sposobami definiowania pisania kobiecego.

głosów polemicznych, także ze strony pisarek. W ten sposób ujawnia się nieprzystawalność dwóch perspektyw metaeseistycznych: tej bliższej peryferiom, czyli podejrzliwego myślenia o kanonie, oraz tej usytuowanej w centrum, czyli projektowania wolnego od zewnętrznych determinant azylu „idealnego” eseju, które w wybiórczy sposób podchodzi do tradycji. Cynthia Ozick, reprezentująca to drugie podejście, stwierdza, że właściwie temat domniemanej kobiecości bądź męskości formy eseistycznej nie powinien być brany pod uwagę, gdyż sednem eseju jest otwartość na przeróżne rozwiązania, liczyć miałyby się zaś niepowtarzalne, jednorazowe, skoncentrowane na „ja” (*self-centered*) konstelacje tekstowe. Ozick przewrotnie pisze o eseju, używając zaimka „ona”: „Ona nie jest typem. Jest zbyt elastyczna, zbyt nieuchwytna, by być kategorią”⁶ (przekł. autorki), co oznacza powrót na pozycję rozważań nad trudnym do zdefiniowania „idealnym” esejem, jego retoryką i strategiami czysto tekstowymi. Niedawno opublikowany tekst Davida Lazara w interesujący sposób powtarza, a zarazem przewartościowuje ów sposób myślenia. Lazar stwierdza bowiem, że esej jest tak nienormatywny w obszarze gatunków literackich, jak nienormatywne są strategie queerowe w obszarze ról płciowych⁷, ich cechą wspólną byłoby parodiowanie zastanych podziałów⁸. Autor tego zaangażowanego „eseju o eseju” ponownie stawia na rewolucyjny, odszczepieńczy charakter interesującej go formy pisania, stwierdzając, iż każdy moment ustalania kanonu, konwencjonalizacji, typizacji eseistyki oznacza z jednej strony utrwalanie zastanych porządków pozaliterackich, z drugiej – zaprzepaszczenie wolności, subwersywnej natury eseju, który niejednokrotnie stawał się dla piszących miejscem oporu, także politycznego, gdyż zdarzały się w nim chwytły literackie nieobecne nigdzie indziej⁹. Innymi słowy, znana teza Adorna mówiąca o tym, iż esej dąży do chwilowego choć zniesienia podziału kultury na resorty i chce „skłonić ją do wmyślenia się w jej własną nieprawdę”¹⁰, miałyby okazać się strategią queerową.

Autobiograficzność w eseju

Owa programowa swoboda w kształtowaniu tekstu eseistycznego dotyczy także autobiograficzności. Krótki przegląd tradycji dostarcza dowodów na to, że esej często bywa autobiograficzny, z pewnością nie musi być jednak jawnie autobiograficzny, co więcej, może w ogóle nie zawierać pierwszoosobowej narracji personalnej. Eseści często przerzucają uwagę na

⁶ Cynthia Ozick, „She: Portrait of the Essay as Warm Body” [from *Quarrel & Quandry*, 2000], w: *Essayists*, 157.

⁷ David Lazar, „Queering the Essay”, w: *Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction*, red. Margot Singer, Nicole Walker (New York: Bloomsbury, 2013), 15.

⁸ Lazar, „Queering”, 17.

⁹ Lazar, „Queering”, 19.

¹⁰ Theodor W. Adorno, „Esej jako forma”, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, wybór i wstęp Karol Sauerland (Warszawa: PIW, 1990), 96.

sprawy zewnętrzne czy ogólne, lecz – zgodnie z tezą G. Douglasa Atkinsa – nawet wtedy „ja” okazuje się kluczowe, pełniąc funkcję „laboratorium”¹¹, w którym rozgrywa się artystyczno-poznawczy eksperyment. Stąd popularność nazwy *personal essay*, dużo bardziej pojemnej niż „esej autobiograficzny”¹². Dodać warto, że w esejach pojawia się czasem persona z elementami fikcji (jak Lambowski Elia), stąd zasadne jest praktykowane przez niektórych badaczy posługiwanie się terminem „ja” sylleptyczne. Eseistyka nie jest obszarem pisarstwa podległym paktowi autobiograficznemu, a raczej częścią terytorium *creative nonfiction*¹³, w którym granica między fikcją a faktem staje się niepewna.

Autobiograficzność jako strategia pisarska okazuje się więc dla tworzącej esej kobiety tylko jedną z możliwych opcji, ale za to opcją istotną. W optyce feministycznej autobiografia okazywała się często przestrzenią oferującą piszącym kobietom wyjątkową szansę, pozwalającą „opowiedzieć kobietę i o kobiecie poza ramą męskiego społeczeństwa”¹⁴. Można w tym kontekście przywołać tezy Brigitte Gautier, która wśród elementów typowych dla kobiecych autobiografii wskazywała wiedzę, rozumianą jako „odkrywanie własnego «ja»” i wpływających na nie determinant społecznych¹⁵, bunt oraz dążenie do zdobycia władzy poprzez ustanowienie własnego porządku. Znamienna jednak okazuje się w tym kontekście teza Sendyki, która zauważa, że nawet gdy w eseju narracja autobiograficzna się pojawia, owa forma, wpisująca się wszak w tradycję pisania intelektualnego, niejednokrotnie „blokuje możliwość zdania relacji z intymnego przeżycia kobiety”¹⁶. Stąd teza, że patrylinearna tradycja eseistyki przyswaja w sposób bezkonfliktowy jedynie „kobiecych Hazlittów i Lambów”, czyli eseistki sawantki przemawiające z pozycji instytucji. Druga trudność powiązana z autobiograficznością kobiecego eseju wynika z ryzyka zbyt dużego zaangażowania, nawet takiego o charakterze niebezpośrednim i niepublicystycznym, które zniweczyć może wpisane w projekt „idealnego” eseju cechy, takie jak sceptycyzm i dystans¹⁷. Trzecia pokrewna przeszkoda wiąże się z ryzykiem zrównania eseju z intymistyką, zerwania z humanistycznym dążeniem do uniwersalizowania

¹¹ G. Douglas Atkins, *Tracing the Essay. Through Experience to Truth* (Athens – London: The University of Georgia Press, 2005), 6.

¹² DuPlessis, „f-Words”, 35–38.

¹³ Atkins, *Tracing*, 115.

¹⁴ Arleta Galant, „Autobiografia i płęć”, w: *Gender w weekend*, red. Agata Zawiszewska, przy współpr. Jadwigi Mielcarek i Aleksandry Gieczys (Warszawa: Feminoteka, 2006), 266.

¹⁵ Brigitte Gautier, „Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej”, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska (Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2000), 153.

¹⁶ Sendyka, „Problemy”, 235.

¹⁷ Zob. Sendyka, *Nowoczesny*, 74, 303, 305.

doświadczeń¹⁸, *notabene* dążeniem z gruntu obcym autorkom i autorom nastawionym na kulturowanie różnicy. Wskazać da się w tym układzie trzecią, pośrednią drogę, na którą zwraca uwagę DuPlessis: autorka ta stwierdza, iż „ja” eseistyczne, choć zindywidualizowane (ale nie „narcystyczne”), zawsze wypowiada się z określonej pozycji, dlatego angażuje głos pewnych zbiorowości, czasem także tych peryferyjnych, a dzięki sceptycyzmowi wpisanemu w formę eseju taka wypowiedź staje się ćwiczeniem z różnorodności i wielogłosowości¹⁹.

Nieautobiograficzny esej kobiecy?

Specyficzna formuła autobiograficzności wcześniejszych esejów Marii Kuncewiczowej, przede wszystkim *Fantomów* i *Natury*, została już wnikliwie omówiona²⁰. Arleta Galant uznała ją za część składową zarówno próby „modyfikacji eseistyki kanonicznej”, jak i ukrytej w tekście nieemancypacyjnej kreacji „eseistki-podróżniczki-żony przy mężu”, „Penelopy w podróży”²¹. W tym kontekście *Przeźrocza*, czyli jak sugeruje badaczka, najbardziej tradycyjne eseje w dorobku Kuncewiczowej, „eseje-skorupy” z „ja wymazanym z tekstu”²², wyznaczałyby etap swoistego odpersonalizowania narracji. Zamiast dążenia do autoanalizy przez zanurzenie się w przeszłość prywatną przeważa tu notowanie faktów współczesnych (z wizyt w Rzymie w latach 1978–1983). Autorka w jednym tylko fragmencie odnosi się *expressis verbis* do kwestii związanych z samopoznaniem, notując odczucie narzuconego z zewnątrz rozwarstwienia swej tożsamości na tożsamość publiczną, znaną z radia, i na tożsamość prywatną, czyli „osobę nie do odczytania, osobę bez głosu” (85). Odrzuca wprost wzór odnoszenia się do samej siebie właściwy dla autoanalizy Simone de Beauvoir²³ (o której pisze dwukrotnie, ich rzymskie szlaki zresztą niespodzianie się krzyżowały, na przykład ze względu na jądanie w tej samej restauracji, o czym świadczą wpisy w książkach pamiątkowych). Kuncewiczowa, chcąc godzić się na tajemnice w sobie, deklaruje: „Ja «prawdziwe» nie odbija się przecież

¹⁸ Atkins, *Tracing*, 61.

¹⁹ DuPlessis, „f-Words”, 42.

²⁰ Arleta Galant, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego* (Warszawa: DiG, 2010), 131–144; Maria Janion, *Odnawianie znaczeń* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980), 242; Anna Węgrzyniakowa, „Kobieta-Fantom, czyli prawda Kuncewiczowej o kobiecie”, w: *W stronę Kuncewiczowej. Studia i szkice*, red. Włodzimierz Wójcik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1988), 42–44.

²¹ Galant, *Prywatne*, 113, 143–144.

²² Tamże.

²³ Znamiennie, że dla Gautier („Zakłęcia”) autorka *Pamiętnika statecznej pani* stanowi wzór walczącej autobiografki. Komparatystyczne pomysły na zestawianie tych dwóch pisarek rozwijały Barbara Kazimierzczyk [*Dyliżans księżycowy. Opowieść o twórczości Marii Kuncewiczowej* (Warszawa: PAX, 1977), 168] i Aleksandra Banot [*W rytmie księżycy. Problemy tożsamości kobiecej w twórczości Marii Kuncewiczowej* (Bielsko-Biała: Wydawnictwo Akademii Techniczno-Hutniczej, 2016), 19–20, 144–145].

w lustrze, jest «jądrem ciemności» każdego ludzkiego ciała. Właśnie tego swojego «jądra ciemności» nie jestem ciekawa. Może się go boję, może nie umiem go zobaczyć. Także nie umiem z mego odbicia w opinii wyprowadzić wniosków praktycznych, nie pragnę w żadną stronę zmienić wizerunku. Bo lustro nie mówi, kim jestem, mówi, jak wyglądam» (86). Na kartach *Przeźroczy* zjawia się natomiast wiele zewnętrznych „wyglądów”, stąd wyśledzić da się pośredni autoportret eseistki, czyli ślady spojrzenia, które zabarwia opis rzeczywistości. Barbara Gutkowska, omawiając *Przeźrocza*, łączy to rozwiązanie z typowym dla pisarki „głodem inności”²⁴.

Kuncewiczowa w swej późnej eseistyce rezygnuje nie tylko z autobiograficzności, ale też z kojarzonej z eseistycznym kanonem erudycyjności. Jej teksty zawierają co prawda sporo aluzji do książek, filmów i dzieł sztuki, jednak owo znawstwo funkcjonuje bardzo specyficznie. Widać to doskonale we fragmentach dotyczących kontaktów z włoskim profesorem sławistą. Jego dom wprost tonie pod powodzią książek, w której to powodzi jednak „[n]ie ma [...] wcale przypadków, nie ma chaosu” (16). Okazuje się, że stosy piętrzących się woluminów to zorganizowany przestrzennie obraz dziejów literatury polskiej, swoista mapa powiązań wertykalnych i horyzontalnych. Nie imponuje to jednak autorce, która przecież też jako wykładowczyni na uniwersytetach amerykańskich uprawiała historię literatury polskiej. Uczony – w roli twórcy i popularyzatora własnego dorobku – okazuje się według jej słów wyjątkowo mało efektywny, gdyż drze wieczorem, co rano napisał, i nigdy nie pamięta, co wcześniej pomyślał. Znamienne, że opis jego praktyk jest bliźniaczo podobny do innej, pełnej dystansu deskrypcji z *Natury*, dotyczącej Rzymu współczesnego, który łączy tradycję antyczną i chrześcijańską z postępowością, „szerokoskrzydłe kapelusze” kleru mieszają się w tłumie z posłami mającymi zaraz uchwalić dekret o rozwodach: „Ci sami ludzie rano niszczą stary porządek, którzy go odbudowują w południe. Ci sami bronią kamieni, którzy się o nie kaleczą”²⁵. Oprócz przebijającej z tych słów wizji „ambiwalencji człowieka” (reprezentanta abstrakcyjnej ludzkości) pojawia się przecież sugestia, że wszyscy ci mężczyźni tak bardzo zaangażowani na rzecz określonych idei stanowią rzeszę improduktywów, przykutych do tego, co doczesne i przemijalne.

W dwóch przywołanych momentach Kuncewiczowa przemycza do swych tekstów opozycję męskości i kobiecości. Reakcja eseistki podczas pierwszej wizyty u profesora jest subtelnie ironiczna, w opowieść w dość nieuzasadniony sposób wplata kryptocytaty z Goethego i Mickiewicza, jak gdyby powtarzając na zasadzie *mimicry* – *mockery* erudycję profesora. Będąc

²⁴ Barbara Gutkowska, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005), 172.

²⁵ Maria Kuncewiczowa, *Natura* (Warszawa: PAX, 1975), 20.

jeszcze w gościnie u niego, na przekór atrofii zwykłego życia w tej twierdzy intelektualisty zaczyna szukać powiązań między różnymi przedmiotami leżącymi obok książek a treścią tomów. Pyta, co przykładowo oznacza kuchenne sąsiedztwo sałaty i *Króla Popiela* Miłosa. Profesor znudzony odpowiada: „Bo lubię sałatę i tego Popiela też lubię” (16). Eseistka konkluduje, iż kiedyś królowie (mogący oznaczać literaturę) wyprą z życia sławisty sałatę (zapewne reprezentującą codzienność). Ów fragment przypomina dużo wcześniejsze zdanie zawarte w eseju *Ludzie i książki* z 1928 roku: „Jakże jałową rzeczą jest erudycja!”. Okazuje się tu, że erudyci „widzą świat jako bezkształtną masę, którą należy przeświecić intelektem, aby zobaczyć rzecz jedynie ważną: obnażony motor”, i nie doceniają piękna „powierzchni” rzeczy – kwiatów, twarzy wielkodusznej kobiety²⁶. W przypadku włoskiego badacza powód oderwania od codzienności i całkiem dosłownego tonięcia w księgach jest według samego uczonego i jego gościa bardzo prosty: to brak kobiety. Sądzę, że w świetle innych fragmentów *Przeźroczy* można tę formułę ująć szerzej. Kuncewiczowa w przeciwieństwie do profesora, mimo zajmowania się sztuką, nie okazuje się życiową abnegatką. Nie pozuje na ścigającą się z mężczyznami kobietę uczoną (na „kobiecego Hazlitta bądź Lamba”), a swą erudycję traktuje bardzo życiowo.

„Ja” w *Przeźrocach* to bowiem nie typowe „ja” podróżnika-konesera. Jak zaznacza Alicja Szałagan, Kuncewiczowa „miesiące zimowe w latach 1970–84 spędzała we Włoszech”²⁷, dlatego jej notatki to zapiski z corocznych powrotów do przybranego domu. Zestawienie *Przeźroczy* ze *Spacerami po Rzymie*²⁸ podróżniczki-*flâneuse* Ewy Bieńkowskiej okazuje się uderzające. Bieńkowska jawi się jako erudytką zanurzona w historii, wędrująca trasą od budynku do budynku, od rzeźby do rzeźby, i lekceważąca Rzym współczesny, w *Przeźrocach* poznajemy osobę, która krążąc po tej samej przestrzeni, powraca wciąż do swego „chwilowego mieszkania, obca tutaj, ale i nieobca, podróżnica naokoło stołu, obywatelka świata, ciekawa rzeczy ludzkich i nieludzkich” (71). Kuncewiczowa obserwuje codzienność zakonnicy „bambinów”, zamiast cytatów z książek „cytatów z architektury”, do pełnienia funkcji katalizatora eseistycznej narracji wybiera widzialne migawki, czyli tytułowe przeźrocza. Zgodnie z podtytułem tom wydany w 1985 roku to zbiór notatek, nie esejów. Z założenia stanowić więc mają one teksty krótkie, podobnie jak „dylizansy” Kuncewiczowej są „pisanie obok”²⁹

²⁶ Maria Kuncewiczowa, *Odkrycie Patusanu* (Warszawa: PAX, 1958), 212.

²⁷ „Maria Kuncewiczowa” [hasło], oprac. Alicja Szałagan, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik Biobibliograficzny*, oprac. Jadwiga Czachowska et al., t. 4 (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996), 475.

²⁸ Ewa Bieńkowska, *Spacer po Rzymie* (Warszawa: Zeszyty Literackie, 2010).

²⁹ Galant, *Prywatne*, 112.

nieaspirującym do nobilitującej, poważnej formy eseju, przybierającym formę zastępczych literackich slajdów.

Erudycja eseistki ujawnia się prawie zawsze pośrednio. Godna uwagi jest w tym kontekście bardzo często pojawiająca się figura ekfrazy imaginacyjnej, czyli taki sposób opisywania wycinków rzeczywistości, który sugeruje, iż mamy do czynienia z potencjalnym dziełem sztuki³⁰. Wykorzystując tę figurę, Kuncewiczowa odmalowuje na przykład „teatr” morza („Ściany, przepaście i smugi światła pod rozdartym niebem ziały przestrzenią nieludzką. Także takich ciemnych fioletoń, takich płomiennych cynobrów, takich stężeń od gęstości farb, nie było mi dane nigdzie indziej oglądać” – 6) czy obserwowany podczas przejażdżki pejzaż („Po lewej ręce góry, powietrze dolne koloru przyłasczki, górne szafirowe. Złote kule, większe i mniejsze, przytwierdzone do gałęzi o sztywnych liściach lakierowanych na zielono – to pomarańcze i mandarynki” – 14), wspomina też niebo jakby wzięte z obrazów preraphaelitów (120) bądź „żywy pejzaż nie gorzej skomponowany od obrazu” (125). Gdy wyjątkowo pojawiają się ekfrazy dotyczące faktycznie istniejących dzieł, czyli malowideł Michała Anioła, widoczne staje się analogicznie „życiowe” odczytanie sztuki. Oglądanie obrazów ze św. św. Pawłem i Piotrem przywodzi eseistce na myśl rzeźby z grobowców Medyceuszy we Florencji: kobiece alegorie Świt, Noc oraz męskie Zmierzch i Dzień (podług słów Kuncewiczowej ta ostatnia postać to „tyran, ideolog”). Kobiece postaci opisywane są przez nią z pamięci. Choć w rzeczywistości mają posągowo spokojne, wygładzone rysy i pozy, ich tekstowe wizerunki zabarwione są projekcją przykrych, kobiecych emocji: (Noc, „naga, skurczona, jak gdyby w porywie ucieczki, czaszka, może już pełna wspomnień”, czeka na przykre sny, Świt zaś to „kobieta, której nie spieszo do życia, pełna najgorszych przeczuć, wydana na wszelki gwałt, oczy bezbronne, usta rozchylone w omdleniu” – 125). To kolejny element, który nie stanowi koneserskiego opisu, ugruntowuje natomiast opozycję męskie – kobiece. Starzejąca się pisarka w *Przeźroczach* konsekwentnie jednak coraz bardziej dystansuje się względem tak intensywnej kobiecej emocjonalności.

Wyrażna staje się w tym tomie typowa dla Kuncewiczowej „nieuchwytna granica między życiem i sztuką”³¹, podobnie odwołania do najważniejszych dla eseistki idei (dobro, zło, wieczność) okazują się wtopione w materię egzystencji. Choć pisarka czas odmierza codzienną krzątaniem, myciem szklanek i pakowaniem bądź rozpakowywaniem walizek, to właśnie w tych potocznych, elementarnych czynnościach szuka głębokich sensów – nie tych

³⁰ To ujęcie nawiązuje do określenia *notional ekphrasis* autorstwa J. Hollandera i rozwinięte zostało w pracy: Dobrawa Lisak-Gębała, „Interferencje obrazów jako zapis percepcji przez pryzmat sztuki”, w: tejsze, *Ultraliteratura* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014), 166–170.

³¹ Węgrzyniakowa, „Kobieta”, 43.

historycznych, politycznych i społecznych (te w oczach wiekowej pisarki są przemijalne i nie zyskują zainteresowania, co widać w sposobie, w jaki odnosi się do historii zabójstwa Aldo Moro przez członków Czerwonych Brygad, która staje się dla niej pewną parabolą, obrazem konfliktu Państwo – Człowiek). Kuncewiczową interesują za to sensory antropologiczne, religijne, metafizyczne, bo przecież *Przeźrocza* w dużej mierze dotyczą kolejnych, coraz głębszych utożsamień z wiarą chrześcijańską, co w kompozycji tomu podkreślone jest ostatnią sceną – udziałem w najważniejszej mszy w roku: mszy rezurekcyjnej. Podsumowując, stwierdzić można, że nadrzędna metoda eseistyczna polega w *Przeźroczach* na przemyśleniu tego, co kulturowe bądź metafizyczne, podczas pisania o tym, co najbardziej konkretne. Eseistka wprost deklaruje zresztą, że woli konkrety i jednostki. Stwierdza na przykład, iż próba opisu pobytu we Włoszech przy użyciu jednego przymiotnika to zły plan, zatem deklaruje: „Wolę wyłowić z czasu, jak oporną rybę, człowieka imieniem Filip” (11).

Znamienne, że owa metoda odnoszenia się do rzeczywistości, tak silnie zabarwiająca zarazem tok eseistycznego wywodu, zostaje przez autorkę bezpośrednio stematyzowana w odwołaniu do międzywojennego sporu o prozę kobiet, w którym broniła ona odmienności pisarstwa kobiecego, mającej wynikać z wykorzystywania przenośni (dowodziła wówczas: „sensualizm, przemawiający w literaturze językiem metafory, cechuje wiele utworów kobiecych. [...] Skoro metaforyzm dał się zaszcześcić tak łatwo na twórczość kobiecą – widocznie stanowi wyraz odpowiedni dla specjalnego materiału, jakim ona operuje”³²). Intelktualne „męskie kasztele” i kobiecy ogląd ukazywała dodatkowo jako dopełniające się elementy stanowiące o bogactwie kultury.

W *Przeźroczach* stwierdza z kolei: „«Metaforyzm», który mi wyrzucano w dwudziestoleciu. Podobno nieznośna maniera. A przecież niczym innym nie był ten mój metaforyzm, jak rozpaczliwą próbą dotarcia przez analogię do sensu spraw zaszyfrowanych i nieodwracalnych. Jakąż nieprzebytą dżunglą metafor jest religia!” (111). Przez pryzmat owego kobiecego metaforyzmu, w wersji senilnej i skoncentrowanej już nie na kobiecym ciele, a na zabarwionych metafizycznością konkretach, czytać da się kolejną ważną scenę: opis śniadania z Janem Pawłem II. Mąż eseistki pyta wówczas o encyklikę *Laborem exercens*, zaczyna rozmowę o randze pracy i robotników, ona zaś wyimprowizowuje na szybko pytanie o to, czy „Ojciec nasz nie jest najtrudniejszą modlitwą” (132). Wcześniej zaś eseistka wspomina, że w dzieciństwie miała kłopot z wyobrażaniem sobie boskiego oblicza, próbowała dopasować do niego odpowiednie rysy (111). Wobec tak postawionej kwestii poszukiwania widzialnego symbolu dla *sacrum* nie dziwi wyraźny w finale tomu kult baroku i postrzeganie mszy jako „syntezy sztuk” odsyłającej ku transcendencji (127, 129–130).

³² Maria Kuncewiczowa, „Metaforyzm a męskie kasztele”, *Wiadomości Literackie* 44 (1928).

Kobiecość późnych esejów Kuncewiczowej nie wynikałaby więc z odnoszenia się do pozycji, z której autorka pisze, ale z gotowej formuły pisarstwa jako antyabstrakcyjnej, antyerudycyjnej, metaforycznej, migawkowej i improwizowanej opozycji dla „męskiego kasztelu”. W *Przeźroczach* dominuje określona „maska”, „poza wystudiowana” – te notatki są „autoportretem, fotografią starszej damy. Kobiety pogodzonej z życiem, pisarki sukcesu, która poza pierwszym planem umieściła wszelkie cienie mogące zburzyć jasny, optymistyczny przekaz [...]”³³. Autorka, która debiutowała rebelianckim „wybuchem”³⁴, w finale swego długiego życia nie wybrała zatem „odwagi twórczej starości”³⁵, z wcześniejszych prób negocjowania tożsamości podczas zadowalania się w tradycji³⁶ przeszła do afirmacji jednego, określonego rozwiązania, czyli symbolicznego metaforyzmu rozumianego jako kobiecy sposób wymykania się od tego, co szczegółowe, ku treściom metafizycznym. Najbardziej interesujące byłoby więc to, że esej kobiecy w jej wydaniu nie okopuje się w autobiograficznej intymności, co czynić mógłby niejako na przekór „uniwersalnemu”, bezosobowemu esejowi, jaki kojarzony bywa z męską tradycją³⁷. Kuncewiczowa ewentualnie ową tradycję subtelnie przedrzeźnia, to, co męskie, utożsamiając dodatkowo z zaangażowaniem w mniej wartościową, bo przemijalną doczesność. W tym sensie *Przeźroczka* zdecydowanie dąży do wpisania się w personalizizm i ponadosobową perspektywę humanistyczną. Jeśli „poważny”, erudycyjny esej miałby być wiązany z patrylinearną kulturą genealogią, skromny, fragmentaryczny projekt Kuncewiczowej byłby rewersem tej strategii, uwikłany w ten sam binarny porządek i odległy od „queerowej” utopii esaju.

Bibliografia

- Adorno, W. Theodor. „Esej jako forma”. W: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, wybór i wstęp Karol Sauerland. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Atkins, G. Douglas. *Tracing the Essay. Through Experience to Truth*. Athens – London: The University of Georgia Press, 2005.
- Banot, Aleksandra. *W rytmie księżycy. Problemy tożsamości kobiecej w twórczości Marii Kuncewiczowej*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Akademii Techniczno-Hutniczej, 2016.
- Bieńkowska, Ewa. *Spacer po Rzymie*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2010.

³³ Gutkowska, *Odczytywanie*, 175.

³⁴ Tak Stefan Napierski pisał o *Przymierzu z dzieckiem*: „Niezwyczajny debiut” (WL 1927, nr 16), w: *Wiadomości Literackie (1924–1939)*, wybór, oprac. Agata Zawiszewska (Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk) 2015, 598.

³⁵ Wroczyński, *Późna*, 7.

³⁶ Galant, *Prywatne*, 161.

³⁷ Tamże, 160.

- Boetcher Joeres, Ruth-Ellen, Elisabeth Mittman, *The Politics of Essay. Feminist Perspectives*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- DuPlessis, Rachel Blau „f-Words: An Essay on the Essay”. W: tejże, *Blue Studios. Poetry and Its Cultural Work*, 34–47. Alabama: The University of Alabama Press, 2006.
- Faery, Rebecca Blevins. „On the Possibilities of the Essay: A Meditation”. *Iowa Review* 20 (1990), 2: 19–27.
- Galant, Arleta „Autobiografia i płęć”. W: *Gender w weekend*, red. Agata Zawiszewska, przy współpr. Jadwigi Mielcarek i Aleksandry Gieczys, 265–276. Warszawa: Feminoteka, 2006.
- Galant, Arleta. *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*. Warszawa: DiG, 2010.
- Gautier, Brigitte. „Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej”. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, 152–157. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000.
- Gotkowska, Barbara. *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- Janion, Maria. *Odnawianie znaczeń*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Kazimierzczuk, Barbara. *Dyżurni księżycowy. Opowieść o twórczości Marii Kuncewiczowej*. Warszawa: PAX, 1977.
- Klaus, Carl H. „Toward a Collective Poetics of Essay”. W: *Essayists on the Essay. Montaigne to Our Time*, red. Carl H. Klaus, Ned Stuckey-French, XV–XXVII. Iowa City: University of Iowa Press, 2012.
- Kuncewiczowa, Maria „Metaforyzm a męskie kasztele”, *Wiadomości Literackie* 44 (1928).
- Kuncewiczowa, Maria. *Natura*. Warszawa: PAX, 1975.
- Kuncewiczowa, Maria. *Odkrycie Patusanu*. Warszawa: PAX, 1958.
- Kuncewiczowa, Maria. *Przeźrocza. Notatki włoskie*. Warszawa: PAX, 1985.
- Lazar, David „Queering the Essay”. W: *Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction*, red. Margot Singer, Nicole Walker, 15–20. New York: Bloomsbury, 2013.
- Lisak-Gębała, Dobrawa. „Interferencje obrazów jako zapis percepcji przez pryzmat sztuki”. W: tejże, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego*, 161–178. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014.
- Mairs, Nancy. „Essaying the Feminine. From Montaigne to Kristeva”. W: Mairs, *Voice Lessons: On Becoming a (Woman) Writer*, 71–87. Boston: Beacon, 1994.
- Napierski, Stefan. „Niezwyczajny debiut”. W: *Wiadomości Literackie (1924–1939)*. Wybór, oprac. Agata Zawiszewska, 597–598. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2015.
- Ozick, Cynthia. „She: Portrait of the Essay as Warm Body”. W: *Essayists on the Essay. Montaigne to Our Time*, red. Carl H. Klaus, Ned Stuckey-French, 151–158. Iowa City: University of Iowa Press, 2012.

- Sendyka, Roma. *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Sendyka, Roma. „Problemy kobiecej eseistyki („Dlaczego nie ma kobiecego Hazlitta i Lamba...?”)”. W: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. Hanna Gosk, Bożena Karwowska, 232–249. Warszawa: Elipsa, 2008.
- Szałagan, Alicja. „Maria Kuncewiczowa” [hasło]. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik Biobibliograficzny*, oprac. Jadwiga Czachowska et al. T. 4. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996.
- Węgrzyniakowa, Anna. „Kobieta-Fantom, czyli prawda Kuncewiczowej o kobiecie”. W: *W stronę Kuncewiczowej. Studia i szkice*, red. Włodzimierz Wójcik, 32–48. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1988.
- Wroczyński, Tomasz. *Późna eseistyka Jarosława Iwazkiewicza*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1990.

Essay, women, autobiography – hypotheses on margins of Maria Kuncewiczowa’s *Przeźrocza*

Summary

The article describes the late essays by Maria Kuncewiczowa entitled *Przeźrocza* (Slides) in the context of the essay regarded through the prism of gender studies and in the context of the relations between essay and autobiography. The essayistic project by Kuncewiczowa is connected with abandoning the autobiographical aspect and choosing her original version of senile feminine essay understood as the sketchy, anti-erudite text, which is dominated by specific formula of metaphorism as encoding the metaphysical senses within the description of quotidian details.

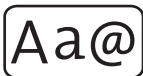
Keywords

essay, autobiography, women essay, women writing, Kuncewiczowa Maria, Italian journey

Translated by Dobrawa Lisak-Gębala

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Dobrawa Lisak-Gębala, „Esej, kobieta, autobiografia – hipotezy na marginesie analizy *Przeźroczy* Marii Kuncewiczowej”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 103–114. DOI 10.18276/au.2018.1.10-09



AUTOBIOGRAFIA nr 1 (10) 2018 s. 115–127
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/AU.2018.1.10-10

PRAKTYKI
AUTOBIOGRAFICZNE

ANNA PEKANIEC*

Katedra Krytyki Współczesnej, Wydział Polonistyki, UJ, Kraków

Esej i/lub autobiografia. *Widzenie bliskie i dalekie* Zofii Nałkowskiej

Streszczenie

Tekst jest próbą wskazania wzajemnych zależności pomiędzy dwoma gatunkami literatury dokumentu osobistego – esejem i autobiografią, oraz dwiema kategoriami wewnątrz i ponadgatunkowymi – eseistycznością i autobiograficznością, możliwymi do uchwycenia w *Widzeniu bliskim i dalekim* Zofii Nałkowskiej. W antologii, składającej się z kilkudziesięciu zróżnicowanych gatunkowo tekstów, można zauważyć nakładanie się na siebie wymienionych cech, powodowane przez nie przekształcenia oraz ich łączenie się z twórczością powieściową i diarystyczną autorki. Zbiór tekstów, obejmujących pół wieku, zawierający zarówno teksty wspomnieniowe, podrózne, recenzje, odczytany z uwzględnieniem perspektywy krytyczno-feministycznej, staje się cennym ogniwem historii polskiej eseistyki kobiet.

Słowa kluczowe

esej, autobiografia, kobieta, historia, Nałkowska

Zastanawiając się nad relacjami eseju i autobiografii, eseistyczności i autobiograficzności, z uwzględnieniem dodatkowego czynnika, jakim jest figura autorki – autobiografki, eseistki, eseistki-autobiografki, autobiografki-eseistki, warto pamiętać, że próby okiełznania dwóch niepokornych gatunków obarczone są sporym ryzykiem. Warto je podjąć. Proponuję, by

* Kontakt z autorką: a.pekaniec@gmail.com

skupić się na *Widzeniu bliskim i dalekim* – zbiorze szkiców Zofii Nałkowskiej, wydanym w roku 1957, już po śmierci pisarki. Chcę przyjrzeć się temu, jak znamienita autorka konstruowała wielokształtny podmiot – eseizujący, niestroniący od przemykania wątków autobiograficznych. Dyspersja gatunkowa zgromadzonych w tomie tekstów efektywnie wpływa na potencjalne odczytania. Nieustająco przypomina o złożoności zarówno esejów, jak i fragmentów o autobiograficznym charakterze, podkreśla również, że dwa genologiczne żywioły (płynnie przechodzące również w kategorii ponadgatunkowe) w niebagatelny sposób warunkują się wzajemnie – stykają tak ściśle, aż często trudno je od siebie wyraźnie oddzielić. Nie jest to zaskoczeniem, jeśli pamiętać, że esej i autobiografia zaliczane są do najważniejszych gatunków literatury dokumentu osobistego¹, funkcjonalnie przystosowanej przez Małgorzatę Czermińską do ramion trójkąta autobiograficznego. Badaczka sugeruje, iż esej sytuuje się poza wspomnianą figurą – choć zawiera elementy każdej z trzech postaw autobiograficznych. Odróżnia go daleko idąca refleksyjność, próba wykroczenia poza partykularne spojrzenie autora czy autorki, akcentowanie własnej pograniczności, immanentnie związanej z troską eseju o respektowanie jego autonomiczności i przyrodzonej zmienności. Czermińska akcentuje również zjawisko eseizacji. Zaznacza:

Przy czym eseizacja wydaje się dążeniem skierowanym odmiennie nie tylko od intymizmu, ale i od dokumentarności, polega bowiem na intelektualnym opracowaniu surowych danych, jest ruchem ku interpretacji. Idąc dalej i dalej [...] można opuścić terytorium eseju i dojść do kreowania fikcji [...].²

Eseizacja jest spowinowacona z dokumentarnością, fikcją i krytycznym opracowaniem doświadczeń. Myśląc o eseju jako samodzielnej formie, można zauważyć jego realne oddziaływanie na formy pokrewne, o czym pisał Andrzej Zawadzki:

Esej jako forma stanowi natomiast element równorzędny wobec innych wypowiedzi gatunkowych, uzupełniających triadę złożoną z dialogu, portretu i autobiografii, i przekształcający ją w układ tetradyczny. [...] Ta gatunkowa konfiguracja nie tworzy jedynie, jak wolno sądzić, przypadkowo dobranej repertuaru form, o charakterze prostej sumy, lecz przeciwnie, jest złożoną strukturą, która odznacza się swoistą dynamiką [...].³

¹ Zob. np. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000), 244.

² Tamże, 18.

³ Andrzej Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka, filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001), 177.

Przechodzenie pomiędzy eseizacją i esejem, autobiograficznością (rozumianą analogicznie do eseistyczności jako tryb, kategoria, a nie osobny gatunek literacki)⁴ i autobiografią są jedną z najłatwiej uchwytnych cech *Widzenia bliskiego i dalekiego*. W tej swoistej antologii widać, jak cechy właściwe autobiografii przechodzą do eseju, jak eseistyczność bezkonfliktowo oddaje pole autobiograficzności. Niemożliwa jest charakterystyka jednego, hybrydycznego, gdyż autobiograficzno-eseistycznego podmiotu tekstów Nałkowskiej, ale nic nie stoi na przeszkodzie, by pokusić się o przedstawienie kilku jego wersji. To pierwszy krok w kierunku (nie) możliwego opisu poetyki eseju stworzonego przez kobietę, uznawanego raczej za życzeniowy konstrukt niż realną praktykę pisarską, co podkreślała już Roma Sendyka⁵, wskazując jednak, że w XX wieku, do tamtej pory słaby, nurt eseistyki kobiet zaczął sukcesywnie przyspieszać.

Dla historii literatury kobiet esej bywa kłopotliwym przedmiotem rozważań, podobnie jak autobiografia – z jednej strony doceniana jako jej mocny wyróżnik, z drugiej – uznawana za poważną przeszkodę: zarzuca się jej banalność, koncentrację na powtarzalnej tematyce (cielesność, macierzyństwo, siostrzeństwo), pewną wtórność; to krzywdzące spojrzenie, autobiografia jest przecież silnie zanurzona w kontekstach kulturowych i codzienności, oferującej sporą liczbę wariantów. O wyjątkowości danej autobiografii decyduje to, że jest pisana przez konkretną osobę – niepowtarzalną. Podobnie jest z esejem – jego fragmentaryczność, niefinalność, uwodząca niestabilność, są atrakcyjnymi uzupełnieniami autobiografii, będącej jedną z możliwych wersji opisanego czyjegoś życia. Niezręczne, acz twórcze, zróżnicowanie zarówno autobiografii, jak i eseju, niebędącego „domeną kobiet”⁶, tworzy u Nałkowskiej dynamiczny amalgamat.

Wilhelm Mach, który wraz z Tadeuszem Brezą, Bogusławem Kuczyńskim, Jerzym Zawiewskim czuwał nad redakcją antologii, w niedługim wstępie wyjaśniał:

Kompozycja utworów zawartych w niniejszym tomie była jedną z ostatnich prac Zofii Nałkowskiej. W ciągu roku 1954 autorka zebrała w całość rozsiane po czasopiśmie – bądź zachowane w tekach rękopiśmiennych – eseje, szkice krytyczne i recenzje, reportaże i wypowiedzi publicystyczne, przeprowadziła selekcję, podzieliła materiał według tematu i gatunku literackiego, opatrzyła rozdziały tytułami. Układ i zawartość tomu

⁴ Por. Edward Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*. w: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2001).

⁵ Zob. na ten temat np.: Roma Sendyka, „Problemy kobiecej eseistyki («dlaczego nie ma kobiecego Hazzlita i Lamba...»?)”, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Bożena Karwowska (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2008).

⁶ Arleta Galant, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2010), 105.

w zasadniczych jego zarysach ustaliła Nałkowska w porozumieniu z wydawnictwem. Szczegółowe opracowanie książki, ustalenie sekwencji utworów w obrębie działów [...], wreszcie sam tytuł główny (przez autorkę nie zdecydowany, a przejęty z jednego z esejów) – pochodzą od redakcji wydawniczej⁷.

Pierwsza część tomu zatytułowana jest *O sobie*, od tytułu jednego z zawartych w niej tekstów (*notabene*, profiluje on lekturę całego zbioru właśnie jako autobiograficznego). Pomieszczono w niej szkice o wspomnieniach z dzieciństwa, na przykład *Koń i ślizgawka*, lub teksty zezwalające na zapoznanie się z miejscem na mapie literatury polskiej, jakie sama przyznawała sobie autorka.

Część druga – *O pisaniu* – to układanka skoncentrowana wokół zagadnień dotyczących pisania, natury powołania pisarskiego, połączeń między życiem i literaturą. Tu często ujawnia się Nałkowska, tłumacząc metodykę własnego pisania, jego znaczenie.

W kolejnej, trzeciej części, pisarka przypomina postaci ważne dla siebie z powodów, by tak rzec, zawodowych, Eliza Orzeszkowa obok Stanisława Przybyszewskiego bądź takie, które wpłynęły na kształt jej diarystycznej aktywności, jak na przykład Maria Baszkircew. Część czwarta – *O książkach* – ściśle związana z poprzednią, w dużym stopniu uzupełnia ją i rozwija, to zbiór recenzji. Także następna, piąta część – *O teatrze* – może być traktowana jako odsłona recenzenckiej aktywności pisarki. *Dawne sprawy* – część szóstą, otwiera słynne wystąpienie ze zjazdu kobiet z 1907 roku *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego*.

Trzy kolejne całości uruchamiają dyskurs splecionych ze sobą eseistyczności i autobiograficzności. Część siódma – *Wspomnienia* – zbiera portrety małżeństwa Dawidów, Stanisława Brzozowskiego i Karola Szymanowskiego, z którym łączyła ją serdeczna zażyłość. Całość ósma – *Klamra* – koncentruje się na umiejętnym łączeniu autobiografizmu z biograficznością, przenosi akcent z ludzi na miejsca (miasta), co zapowiada następną całość, pt. *Moje drogi*, czyli kilkanaście esejów podróży, które mogłyby wejść w skład osobnej książki o wyprawach, odwiedzinach w państwach i miastach. Nałkowska zamienia się w nich w obserwatorkę.

Dwie ostatnie części zbioru – *Publicystyka* i *Wywiady* – przeważnie wyłamują się z eseizującego tonu, można je potraktować jak odpryski złożonej przestrzeni autobiograficznej, nieodłącznej od twórczości prozatorskiej Nałkowskiej. W rozmowie z Kazimierą Alberti z roku 1927 pisarka podkreślała: „[...] staram się wiernie odmalować prawdę rzeczywistości” (WBD, *Co mówi Zofia Nałkowska o kobietach*, 486). Podobne stwierdzenie pojawia się wielokrotnie w *Widzeniu...*, zamieniając się niemalże w refren.

⁷ Wilhelm Mach, wstęp do *Widzenie bliskie i dalekie*, Zofia Nałkowska (Warszawa: Czytelnik, 1957), 5. Dalej cytaty oznaczać będą skrót WBD z podaniem tytułu konkretnego tekstu i strony.

Kolekcja tekstów Nałkowskiej (rozpiętość chronologiczna to prawie pięćdziesiąt lat) spina jest przez połączenie dwóch bliskich genologicznie form wypowiedzi osobistej, jakimi są esej i autobiografia. Ich wieloaspektowe oddziaływanie opiera się na przekształcaniu doświadczeń, nadawaniu im literackiego szlifów przy stałym akcentowaniu, że literatura zaczyna tworzyć się już w życiu.

Ewa Bieńkowska skonstruowała: „Każdy eseista z indywidualnością (a może po prostu z synonimami?) układając swój tom z rzeczy powstałych na przestrzeni lat może mieć wrażenie, że z kostek mozaikowych układa autobiografię”⁸. Antologia szkiców Nałkowskiej może być potraktowana jako nigdy nienapisana przez nią autobiografia intelektualna – jej miejsce zajęły pisane przez pół wieku dzienniki, wymuszające koncentrację na diarystycznym „ja” – ewentualnie zbiór tekstów łączących ze sobą szkice o charakterze autobiograficznym, podróżniczym, publicystycznym, krytycznym. Powstała konstrukcja pełna jest prześwitów, nieczęsto poszczególne całości łączą się w ściślejszych związkach. Ażurowa budowla, w której autobiograficzność idzie ręką w rękę z eseistycznością, spajana jest przez ogólną kolejność ustaloną przez samą pisarkę. Ingerencja redaktorów zmieniła jednak prymarną autobiograficzność, nieco ją osłabiła, zamieniając w biograficzność, kierując uwagę czytelników nie na autorkę, ale na osoby przez nią opisywane. Taki zabieg przypomina, że autobiografia nigdy nie powstaje w izolacji od innych osobistych narracji, jest opowieścią tworzącą rozgąłęzającą się sieć, posiadającą wyraźne centrum – autobiografkę bywającą eseistką, eseistkę bywającą autobiografką, która – zgodnie z tym, co Ryszard Nycz wskazywał jako poważną zmianę w nowoczesnych, szeroko pojętych, opowieściach osobistych:

[...] przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawienie; jest częścią świata, który opisuje, i w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada. Bowiern osoba opowiadająca staje się tu zarazem osobą opowieści; ta zaś nie daje się oddzielić ani od swoich doświadczeń, ani od snucia opowiadania, za sprawą czego zapewnia sobie poczucie ciągłości i integralności własnej osoby, swą empiryczną tożsamość⁹.

Przypominam diagnozę Nycza, ponieważ do jej sformułowania „posłużył” mu m.in. esej Nałkowskiej pt. *O sobie* (*notabene*, będący miniaturą autobiografią napisaną dla niemieckiego wydawnictwa w roku 1929). Próba ustanowienia tożsamości oznacza nie tylko

⁸ Ewa Bieńkowska, „Sztuka eseju, czyli o darze rozmowy”, *Aneks* 31 (1983): 102.

⁹ Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001), 69.

konieczność artykulacji, ta z kolei musi być zapisana, nierzadko prowadząc do powstania form hybrydycznych¹⁰. Oddaję głos Izabelli Kalucie:

[...] funkcją jej osobowości było przede wszystkim pisanie. „Dzieje mojego życia – wyznawała przecież – widzę jako dzieje mojego stosunku do twórczości”. Pisała od dwunastego roku życia, za swoje powołanie uznała literaturę w wieku lat osiemnastu. Lecz, co najdziwniejsze – zważywszy ogrom spuścizny, którą pozostawiła, a jest to w końcu bez mała trzydzieści wydanych za jej życia książek – pisanie nigdy nie przychodziło jej z łatwością. Jest to fakt zaskakujący, tym bardziej że do tej liczby dodać przecież trzeba pisma ciągle jeszcze nie w pełni opublikowane, prócz pięciu obszernych tomów już ogłoszonych dzienników – listy i literackie varia. W diariuszu Nałkowskiej sprawa pisania powraca raz po raz, brzmiąc przy tym jak dręczący refren: nie mogę pisać, nie umiem pisać, nie lubię pisać¹¹.

Aktywność ulubiona była jednocześnie utrapieniem. Jak Derriadiański farmakon przyosiła radość¹² przytłumianą przez cień strachu. Pisarska aktywność Nałkowskiej była konsekwencją dorastania w otoczeniu książek¹³. Przebywanie między nimi i ludźmi przełożyło się na zainteresowanie właśnie kimś innym, nie „ja”, zrodziło sympatię do obserwowania i zamieniania tego, co zauważone, w to, co zapisane:

Pisanie wynikało u mnie z tęsknoty za cudzym życiem, za życiem innych ludzi. Myślałam o szczęściu tych miejsc, gdzie mnie nie ma. Myślałam o sobie – innej. O sobie – nie lepszej, nie szczęśliwszej – ale jak gdyby o sobie prawdziwej. Takiej, której wszystkie możliwości znalazły swoje drogi wyzwolenia, której wszystkie chcenia się stały. [WBD, *O sobie*, 13]

Bycie „pomiędzy” jest byciem *stricte* eseistycznym, oddaje poetykę eseju rozumianego jako intertekstualny (ale i interpersonalny) amalgamat, o nieusuwalnym rysie autobiograficznym, ponieważ stwarza wrażenie autentyczności, ma świadczyć, że to, co się wydarzyło komuś, że ktoś się wydarzył, było/był naprawdę. Nałkowska miała świadomość, że wszystko, co zapisane, jest mozolnym wydobywaniem naszej wiedzy na temat tego, co było, gdzie się

¹⁰ Por. tamże, 62–67.

¹¹ Izabella Kaluta, „Pisać Nałkowską”, *Teksty Drugie* 1/2 (1999): 190.

¹² „Czy twórczość jest radością? Ten mozół, ten trud tak twardy, że się wydaje kamieniem, który upadł na życie i nie pozwala mu się odgiąć? Myślę, że tak. Że jest gorzką, trudną, głęboką radością, że jest niewątpliwym dobrem” (WBD, *O sobie*, 15).

¹³ „Myślałam, że pewno tak samo jest wszędzie, że świat myśli i idei to jedna rzeczywistość. I później byłam zdziwiona, widząc, że jest inaczej” (WBD, *O sobie*, 12).

było itp. Dlatego ostateczny kształt tekstów nierzadko okazuje się zaskoczeniem dla autora, gdyż płynie własnym torem – z ducha eseistycznym, niefinalnym. Autobiografka-eseistka idzie o krok dalej, twierdząc:

Pisząc, łudzimy się tylko, że materiał pierwszy czerpiemy z otaczającej rzeczywistości. Nie jest tak. Dostępne jest nam to tylko, co przeszło wewnątrz nas, co znalazło się nie tylko w naszej świadomości, ale po prostu naszej skóry, co już jest nami. [WBD, *Mechanizm natchnienia*, 69]

Zamieniając egzystencję w narrację, Nałkowska zyskiwała możliwość ocalania życia, które przychodząc z zewnątrz, stawało się nią, „utrwalam po prostu siebie” (WBD, *Życie i papier*, 86). Immanentny biografizm aktywności pisarskiej Nałkowskiej pozwala więc spojrzeć na zbiór esejów (i nie tylko) z *Widzenia...* jako na swoisty, rozłożony na niekiedy maksymalnie niekompatybilne całości, traktat o pisaniu, o ciągłym głosowaniu samej siebie. Esej bywa utożsamiany z dopisywaniem kolejnych glos do już istniejących. Kolekcja tekstów zredagowana przez Wilhelma Macha jest właśnie takim przypisem do całej spuścizny literackiej Zofii Nałkowskiej.

W bogatej refleksji poświęconej próbom doprecyzowania, czym jest esej, pojawiają się różnorakie metafory: mozaika, sieć, kalejdoskop¹⁴ oraz palimpsest, idealnie oddający addytywną naturę eseju. Wzmiankowana figura nie jest wyłączną właściwością dyskursu eseistycznego. Marek Bieńczyk, pisząc o melancholii, przywołuje palimpsest jako jeden z jej nieodzownych elementów, charakteryzujących zarówno specyfikę samego tekstu, jak i pomagających opisać jego podmiot:

Sposobem istnienia, jaki narzuca się wówczas człowiekowi i kulturze, jest palimpsest: dopisywanie się do istnienia już istniejącego, do tekstu już powstałego, wpisywanie się w niego, i jego wewnątrz czy z boku, na margines¹⁵.

Życie jest palimpsestem, zgodzisz się chyba ze mną? Wszystko w nim otwarte, ruchome, nic niezapomniane, ale też nietrwałe, nieustale ani w swych miejscu, ani w swej istocie, i my podobnie, wolni od wszelkiego określenia, wędrujemy na los szczęścia po nie swoich koleinach, od jednych do drugich, od tych do tamtych, od słowa do słowa. Przynajmniej jeśli sądzić po twoich opowieściach, tym morzu bez odpływów¹⁶.

¹⁴ Zob. Roma Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium świadomości historycznej gatunku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006).

¹⁵ Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa: Świat Książki, 2014), 41.

¹⁶ Tamże, 43–44.

Nie tylko eseje autobiograficzne z *Widzenia...*, lecz także te o charakterze podróżniczym bez większych trudności mieszczą się w tej metaforze¹⁷, która po raz pierwszy pojawia się w tekście o mieście oglądanym oczyma autorki wracającej z wyjazdu poza nie¹⁸, jest też w szkicu pt. *Klamra*. Grodno zostaje w nim porównane do: „[...] dziwnego palimpsestu. Dzieje pisały na tym samym miejscu wciąż inny architektoniczny wzór piękna, z kolei zamazując poprzednie” (WBD, *Klamra*, 313–314); podobnie jak Dubrownik: „[...] leży nad swoim granatowym w słońcu morzem – niby palimpsest, noszący na sobie ułożone warstwami złoża różnej historycznej piękności” (WBD, *Na dziedzińcu klasztoru w Dubrowniku*, 382). Chce wykazać, że użyta przez Nałkowską metafora, mimo że w jej ujęciu ma raczej estetyczny charakter, wiele mówi o usposobieniu autobiografki-eseistki-podróżniczki. Uwidacznia wrażliwość na zmienność, narastanie, ale i przypadkowość istnienia. Szkice, w których pojawia się palimpsest jako sposób widzenia miasta, dzieli kilka lat. Ten pierwszy, z 1926 roku, jest stonowanym opisem miasta już znanego. Krótki tekst o cichym klasztorze w Dubrowniku to początek lat trzydziestych, więcej doświadczeń życiowych, chociaż mniej radości. Nałkowska dyskretnie rozprawia się z melancholijnym nastrojem, akcentując urodę miejsc, chowając się w czułych notacjach, uświadamiających, że wszystko jest zmienne, łącznie z autorką, zdającą sobie sprawę z momentalności każdego z zapisanych wrażeń.

Metafora palimpsestu niekiedy jest łącznikiem między eseistycznością i autobiograficznością szkiców zebranych przez Nałkowską, kieruje bowiem uwagę ku następnej kategorii, a mianowicie pamięci, sprzęgającej się z miejscem jako repozytorium pamięci. Wskazując, jak tożsamość współkształtowana jest przez dany punkt geograficzny, ale też przez „[...] palimpsestowo w nim obecny wymiar pamięci”¹⁹. Małgorzata Czermińska podkreśla, że miejsce autobiograficzne miewa niebagatelny wpływ na tożsamość rekonstruującego je podmiotu, wiele mówi o jego skłonnościach, bywa odzwierciedleniem wydarzeń z życia, zamieniających się w niepowrotną przeszłość²⁰. Sama chronologia tekstów oddaje swoiste przyrastanie zarówno narracji o miastach, jak i poszczególnych elementów tej autobiograficzno-eseistycznej układanki. Przypomina o wydarzeniach z biografii Nałkowskiej połączonych ze

¹⁷ Por. Sendyka, *Nowoczesny*, 217.

¹⁸ Zob. WBD, *Grodno*, 307.

¹⁹ Zob. Małgorzata Czermińska, „Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca”, w: *Kulturowa historia literatury*, red. Anna Łebkowska, Włodzimierz Bolecki (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 146–160. Tam też dalsza bibliografia, uwzględniająca kluczową w tej kwestii „Geopoetykę” Elżbiety Rybickiej. Por. także: Małgorzata Czermińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.

²⁰ „Mnóstwo adresów warszawskich stało się pustym miejscem powietrza. Odtwarzanie dużym wysiłkiem pamięci ich wnętrz, niegdyś całkowicie wysłanych życiem, tych nieistniejących schodów i drzwi, tych okien i bram jest częstym motywem dzisiejszych moich przechadzek” (WBD, *Klamra*, 344).

staraniami, by zarejestrować nie tylko to, co przetrwało, ale także to, co zostało zniszczone i stało się pustką nie do zapełnienia:

Były tam szufladki pełen papierków, listów i fotografii, pudełka z igłami i niciami, niepotrzebne guziki i wstążeczki [...]. Te głupie ośrodki istnienia, małe ludzkie skrytki na życie, są teraz wypełnione tylko powietrzem. Przestał nawet istnieć ich kształt. Nic nie ma na tych miejscach, gdzie to było – zawaliły się nawet mury. [...]

Widmo tego miasta zjawia się wciąż, jako puste miejsce nad ziemią. [...]

To wszystko było tam, rozwieszane na piętach, ujęte w ściany, wtopione w bloki żytego powietrza, w linearne schematy trwania. [WBD, *Spalone miasto*, 331]

Z ducha nostalgiczna eseistyczna narracja staje się szczególnie przejmująca w tekstach o Warszawie czy o ukochanym „domu nad łąkami” – tym dawnym miejscu życia” (WDB, *Na dawnym miejscu życia*, 336), by wykorzystać tytuł jednego ze wspomnieniowych esejów, który – jak się okazało po wojnie – znajdował się na terenie późniejszego getta: „[...] tam ludzie umierali w męczarni, tak kończył się w ich oczach świat” (WDB, *Na dawnym miejscu życia*, 340). Nałkowska deklaruje bezradność wobec tego, co się tam wydarzyło, wycisza więc wspomnieniową narrację. Równoległe do niej płynęły eseistyczne zapiski z podróży zagranicznych: do Nicei, Zagrzebia, Wiednia, Aten, Tallina, Londynu, Pragi. Przepuszczając przez filtr indywidualnej wrażliwości miejskie krajobrazy, podkreśla odrębność od nich. Jednocześnie zastanawia się, jak i gdzie istnieje prywatny środek świata każdego z nas, do którego jesteśmy przywiązani „jak pająki pośrodku pajęczyny” (WBD, *Przed wyjazdem*, 317). Pozornie nieruchomy punkt okazuje się wyjątkowo dynamiczny: „[...] ten nasz jedyny środek świata jest przenośny. I że horyzont nasz sunie dniem i nocą za nami, gdziekolwiek znajdziemy się w drodze na szlakach ziemi” (WBD, *Przed wyjazdem*, 372). Prywatne centrum świata nie jest związane z konkretną lokalizacją, jest tam, gdzie podąża autorka – niczym nomadka zabiera je ze sobą²¹. W ten sposób autobiograficzność polegająca na koncentracji na przeszłości, ruchu przeciwnym do opisanego, przechodzi w eseistyczność skoncentrowaną na tu i teraz.

Tytuł zbioru esejów Nałkowskiej został nadany *ex post*, jest poręczną metaforą uwidaczniającą istotę relacji pomiędzy dwiema kluczowymi kategoriami – autobiograficznością i eseistycznością. „Widzenie bliskie i dalekie” pojawia się w rozpatrywanym tu zbiorze w dwóch

²¹ Zob. Rossi Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienia i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. Aleksandra Derra (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009).

tekstach. Pierwszy z nich, właśnie tak zatytułowany, ma charakter autobiograficzno-krytyczny. Jest świadectwem lekturowego powrotu do *Próchna* Waława Berenta. Pisarka czytała powieść we wczesnej młodości wraz z Zofią Villaume (warto zaznaczyć, że tekst nabiera też cech szkicu biograficznego), po latach zastanawia się, jak zmienił się tryb odbioru. Oscylacja pomiędzy lekturą dawną (dalekie), a bieżącą (bliskie) staje się miernikiem nie tylko autobiograficznego dystansu, ale też wzbogacania krytycznoliterackiego temperamentu Nałkowskiej. Po raz drugi z okulocentrycznej metaforyki korzysta autorka *Niecierpliwych* w tekście z roku 1947 pt. *Zwierzenia*. Zastanawiając się nad sytuacją pisarzy po II wojnie światowej; udowadniając niską przydatność realizmu do ówczesnej literatury, apeluje o koncentrację w prozie na widzeniu bliskim i dalekim. Pierwsze z nich oznacza: „[...] wypukłość, dotykliwość, szczególność tła. Postacie ludzkie wychylają się z ram ku czytelnikowi – bryłowate, krwiste, głośne, ujęta behawiorystycznie” (WBD, *Zwierzenia*, 76); mało tego, widzimy je w konkretnym momencie, tu i teraz, działające. Natomiast:

Widzenie dalekie podaje ludzi w zmniejszeniu – niby przez odwróconą lornetkę. Człowiek znikomy w dużym krajobrazie, człowiek w przeszłości, we wspomnieniu, w dyskretnym cudzym opowiadaniu. Postacie przymglone, uogólnione, nie wbijające się w pamięć.
[WBD, *Zwierzenia*, 76]

Próbując przenieść te metafory na literaturę dokumentu osobistego, można zauważyć, że pierwsza zbliża się raczej do narracji skoncentrowanej na wyznaniu²², druga zaś sytuuje się w okolicach świadectwa, narracji pamiętnikarskiej, zorientowanej na opisywanie wydarzeń i innych ludzi. Mieszają się tu żywioły biograficzny i autobiograficzny. A gdzie w tym wszystkim miejsce dla eseju czy raczej eseistyczności? Sądzę, że staje się ona cechą formalną, autobiograficzne szkice zaczynają mieścić się w granicach – stale redefiniowanych – eseistyczności, zapewniając swobodę ekspresji, podkreślając procesualność podmiotu wyłaniającego się z tej hybrydycznej narracji, podkreślając, że jest on – a właściwie ona, tekstualną konstrukcją złożoną z doświadczeń (spoza)tekstów i licznych kulturowych kontekstów²³, jak trafnie dowodziła Leigh Gilmore, za którą Magdalena Marszałek precyzyjnie wykazała ścisły związek między życiem Nałkowskiej a „rzeczywistością żytą”.

Często powtarza się, że trudno jest scharakteryzować poetykę eseju pisanego przez kobietę w kategoriach, które uwzględniałyby specyfikę wynikającą właśnie z kobiecego autorstwa.

²² W rozumieniu, jakie proponuje Małgorzata Czermińska w *Autobiograficznym trójkącie*.

²³ Por. Magdalena Marszałek, „*Życie i papier*”. *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: Dzienniki 1899–1954*, wstęp German Ritz (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2004), 48–50.

To zadanie niełatwe choćby dlatego, że sędzę, iż każdorazowo trzeba określać, jak rozumie się sam termin „esej kobiecy”, „esej pisany przez kobietę” (jestem bardziej przywiązana do propozycji drugiej), ponadto należy uwzględnić nie tylko specyfikę genologiczną, lecz także tę wynikającą z licznych koncepcji związanych z krytycznofeministycznym podejściem do literatury. Zaległości w kwestiach związanych z odzyskiwaniem, czy wręcz uzyskiwaniem przez literaturę kobiet należytego jej miejsca, są nadrabiane w przypadku powieści czy poezji – jeśli idzie o esej, sytuacja przedstawia się zgoła inaczej, mimo że także w odniesieniu do autobiografii kobiet da się zaobserwować obiecujący przyrost opracowań i edycji tekstów źródłowych. Zofia Nałkowska wymieniana jest jednym z nich obok twórców polskiej (jak też środkowoeuropejskiej²⁴) literatury nowoczesnej, Ryszard Nycz sytuuje jej pisarstwo w obrębie modelu elitarno-autonomicznego, obok Bolesława Leśmiana, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza, Marii Kuncewiczowej²⁵. Idąc dalej, wydziela cztery dyskursy: fikcyjny, dokumentalny, autobiograficzny (zwany też intymistycznym bądź wspomnieniowym) i eseistyczny. W tym miejscu najważniejsze są dwa ostatnie. Dyskurs autobiograficzny, według Nycza, przede wszystkim pozbywa się złudzeń esencjalistycznych, akcentuje procesualność podmiotu, którego tożsamość w znacznej mierze kształtowana jest przez język, zależy zatem od narracji, niepomijającej interakcyjności²⁶. Natomiast u podstaw dyskursu eseistycznego widać przemodelowanie zależności między myślą i jej werbalną reprezentacją, ponieważ: „Myśl jest tu niejako uzewnętrznionym mówieniem; poznanie – interpretowaniem; prawda – procesem, poszukiwaniem”²⁷. Cechy te widoczne są w znacznej części tekstów zgromadzonych w *Widzeniu...* – stąd jest to jedna z pierwszych polskich książek fundujących myślenie o rodzimej eseistyce kobiet.

Bibliografia

- Bieńczyk, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Bieńkowska, Ewa. „Sztuka eseju, czyli o darze rozmowy”. *Aneks* 31 (1983): 101–113.
- Bolecki, Włodzimierz. *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.

²⁴ Zob. Włodzimierz Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012).

²⁵ Zob. Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012), 193.

²⁶ Por. tamże, 200.

²⁷ Tamże, 201.

- Braidotti, Rossi. *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienia i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Tłum. Aleksandra Derra. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000.
- Czermińska, Małgorzata. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.
- Małgorzata, Czermińska. „Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca”. W: *Kulturowa historia literatury*, red. Anna Łebkowska, Włodzimierz Bolecki, 146–160. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Galant, Arleta. *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2010.
- Kaluta, Izabella. „Pisać Nałkowską”. *Teksty Drugie* 1/2 (1999): 189–210.
- Kasperski, Edward. „Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy”. W: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, 9–34. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2001.
- Mach, Wilhelm. Wstęp do *Widzenie bliskie i dalekie*, Zofia Nałkowska. Warszawa: Czytelnik, 1957.
- Marszałek, Magdalena. „*Życie i papier*”. *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: Dzienniki 1899–1954*. Wstęp German Ritz. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2004.
- Nałkowska, Zofia. *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa: Czytelnik, 1957.
- Nycz, Ryszard. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001.
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- Sendyka, Roma. *Nowoczesny esej. Studium świadomości historycznej gatunku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Sendyka, Roma. „Problemy kobiecej eseistyki («dlaczego nie ma kobiecego Hazzlita i Lamba...»)?” W: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach w narracjach XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Bożena Karwowska, 232–249. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2008.
- Zawadzki, Andrzej. *Nowoczesna eseistyka, filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001.

**Essay and/or autobiography. Zofia Nałkowska's
*Widzenie bliskie i dalekie (The vision nearby and distant)***

Summary

The text indicates the relations between two genres of literature of personal document – an essay and autobiography, and two categories within and beyond genres – “essayism” and autobiographical. They can be captured in *Widzenie bliskie i dalekie (The vision nearby and distant)* written by Zofia Nałkowska. In anthology, where several genre-rich texts were put together, one can notice the superimposing of the above-mentioned features, the transformations they made and their connection with the author's novels and diaristic writing. The collection of texts covering half a century, encompassing memoirs, travel writings, reviews, read out with regard to the feminist perspective, becomes one of the most valuable item in the history of Polish essay written by women.

Keywords

essay, autobiography, woman, history, Nałkowska

Translated by Anna Pekaniec

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Anna Pekaniec, „Esej i/lub autobiografia. *Widzenie bliskie i dalekie* Zofii Nałkowskiej”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 115–127. DOI 10.18276/au.2018.1.10-10



AUTOBIOGRAFIA nr 1 (10) 2018 s. 129–140
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/AU.2018.1.10-11

SŁOWNIK PISARSTWA AUTOBIOGRAFICZNEGO

EWA KRASKOWSKA*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Po sześćdziesiątce. Autobiograficzna eseistyka feministek drugofalowych

Streszczenie

Artykuł dotyczy eseistycznych tekstów pisanych przez przedstawicielki drugiej fali feminizmu po ukończeniu przez nie sześćdziesiątego roku życia. Tematem tych esejów jest kobieca starość, procesy psychosomatyczne, które jej towarzyszą, strata bliskich i stosunek do śmierci, ale również pozytywne aspekty podeszłego wieku. Analizowane są różne postawy kobiet wobec ostatniej fazy życiowego cyklu. Podejście auterek do tej trudnej problematyki zostaje w artykule określone jako fenomenologiczne, gdyż opiera się na jednoczesnym przeżywaniu egzystencjalnego doświadczenia starości oraz głębokim introspekcyjnym wglądzie w to doświadczenie.

Słowa kluczowe

feminizm drugofalowy, autobiografia, eseistyka, Carolyn Heilbrun

Anglojęzyczne pisarstwo feministek drugofalowych towarzyszy mi już od trzydziestu lat i miało – wciąż ma – duży wpływ na moje losy. Używając słowa „pisarstwo”, mam na myśli zarówno teksty akademickie z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, jak i eseistyczno-autobiograficzne z dekad późniejszych. Jednym z głównych imperatywów krytyki feministycznej stało się upodmiotowienie dyskursu naukowego, realizowane poprzez

* Kontakt z autorką: krask@amu.edu.pl

nasycając go elementami osobistymi; znana formuła *the personal is political* ('to, co prywatne, też jest polityczne') w tym kontekście oznaczała, że także *the scholarly is personal* ('to, co akademickie, też jest prywatne') i *vice versa*. Artykuły i książki takich badaczek, jak Elaine Showalter, Kate Millet, Sandra Gilbert, Susan Gubar czy Carolyn Heilbrun wprowadzały nie tylko nową problematykę, ale i nowy ton w mocno spetryfikowany język humanistyki drugiej połowy XX wieku, trafiając w środowisku akademickim na podatny grunt i zaspokajając potrzebę dogłębnej zmiany. Mimo potężnego oporu akademickich bastionów patriarchy studia feministyczne, *women studies*, zmieniły oblicze zachodniej, a potem światowej humanistyki i zapoczątkowały radykalną zmianę jej krajobrazu. Zmieniły również moje życie.

Po raz pierwszy zetknęłam się z kobiecym pisarstwem drugofalowym pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to jako lektorka języka polskiego na jednej z zachodnich uczelni odkryłam nieznaną mi wcześniej ład feministycznej beletrystyki uprawianej przez autorki zaangażowane w szeroko rozumiany ruch wyzwolenia kobiet, takie jak Gail Godwin, Erica Jong czy Marilyn French. Czytając je jako kobieta trzydziestoparoletnia, doświadczałam identyfikacji z ich bohaterkami dorównującej chyba tylko przeżyciom lekturowym z okresu dzieciństwa i adolescencji. „Co to znaczy rozpoznać samego siebie w książce?” – zapytuje Rita Felski w *Literaturze w użyciu*. I odpowiada: „W każdym z tych przypadków czuję się przywołana, wywołana, wezwana: nie potrafię nie widzieć śladów samej siebie na stronach, które czytam. Bezdyskusyjnie coś ulega zmianie, przyjmuję inny punkt widzenia – dostrzegam coś, czego nie wiedziałam wcześniej”¹. To właśnie stało się ze mną.

Drugofalowa beletrystyka doprowadziła mnie z kolei do literaturoznawstwa feministycznego i tak uzbrojona wróciłam na macierzystą uczelnię do Polski lat dziewięćdziesiątych z pomysłem na książkę o rodzimej międzywojennej prozie kobiecej², co na następne dekady określiło mój profil akademicki, ale zarazem skonfigurowało otoczenie, w którym na co dzień przebywam, działania, które podejmuję, badania i dydaktykę, którą prowadzę. Mam też podstawy, by twierdzić, że wywarło dobry wpływ na życie osób, które się ze mną stykały.

Po raz drugi źródłem tak intensywnych przeżyć stały się dla mnie kolejne teksty tych samych autorek trzydzieści lat później, gdy przekroczyłam sześćdziesiątkę. One tymczasem – średnio starsze ode mnie o lat kilkanaście, czasem dwadzieścia parę – znacznie się zestarzały, niektóre już nie żyją, ale zdążyły zostawić świadectwa doświadczeń, przed którymi

¹ Rita Felski, *Literatura w użyciu*, tłum. zespołowe, red. nauk. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska (Poznań: Wydawnictwo PSP 2016), 32.

² Ewa Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999).

ja właśnie stoję lub które dopiero co zaczęły stawać się moim udziałem. Dają mi więc kolejną lekcję życia i przygotowują na to, co nieuchronne.

„Czemu tak wiele dwudziestowiecznych akademickich feministek bierze się za pisanie memuarów [...]? – zastanawia się Marianne Hirsch w eseju *Just Writing (a Feminist Life)*. – Dlaczego ten gatunek pisarstwa tak dobrze współgra z feminizmem? W jakiej relacji pozostaje wobec feministycznej polityczności tego, co prywatne? [...] Czy może jest tak, że stwarza on inną przestrzeń dla feministycznej refleksji i teorii?”³.

W okresie, nazwijmy to, założycielskim, feministyczne krytyczki pisały książki i artykuły rewindykujące kobiecość w literaturze i kulturze poprzez dekonstruowanie stereotypów genderowych wpisanych w dzieła, a w nurcie ginokrytycznym – poprzez rekonstruowanie tradycji kobiecego pisarstwa i proponowanie nowego kanonu. Kilkadziesiąt lat później porzucają dyskurs badawczy i sięgają po autobiograficzną eseistykę, by pisać o *the pleasures and the perils of old age* – ‘dolach i niedolach podeszłego wieku’ – jak określiła w podtytule swoją książkę *Out of Time* jedna z najmłodszych przedstawicielek drugofalowej formacji, Lynne Segal (ur. 1944).

Używam tu określenia „autobiograficzna eseistyka”, bo właśnie autobiograficzność i eseistyczność to składniki w różnych proporcjach organizujące tryb wypowiedzi w tych tekstach, przy czym dyskurs eseistyczny często ma tu za temat kwestie literackie i pisarskie, stając się według propozycji Nancy K. Miller „krytyką osobistą” – *personal criticism*. „W krytyce osobistej [...] akt krytyczny zawiera w sobie jawnie autobiograficzną kreację”⁴ – pisze badaczka, dla której śmierć rodziców stała się impulsem do napisania *Bequest & Betrayal. Memoirs of a Parent's Death* – monografii o różnogatunkowych utworach (powieść, esej, liryka, komiks) poświęconych stracie matki bądź ojca. Z kolei Kate Millet (1934–2017) w książce *Mother Millet* (2002) osnua narrację na sekwencji zdarzeń związanych z ostatnimi latami życia jej matki, często retrospekcyjnie wracając do minionych zdarzeń z własnej przeszłości. Eseistyczność, którą rozumiem najprościej jako uogólnioną refleksję na tematy ogólnoludzkie, wychodzącą od (lub dochodzącą do) doświadczeń subiektywnych i wyrażaną w tonacji osobistej, przejawia się u Millet w sferze emocjonalnych obserwacji i komentarzy dotyczących instytucjonalnego ubezwłasnowolnienia osób w podeszłym wieku. Podobną proporcję autobiograficzności i eseistyczności można

³ Marianne Hirsch, „Just Writing (A Feminist's Life)”, *The Scholar and Feminist Online* 4 (2006), 2, dostęp 18.06.2018, http://sfoonline.barnard.edu/heilbrun/hirsch_01.htm. Wszystkie przekłady z angielskiego moje – E.K.

⁴ Nancy K. Miller, *Getting Personal. Feminist Occassions and Other Autobiographical Acts* (New York: Routlege, 1991), 1.

dostrzec u drugofalowej powieściopisarki Marilyn French (1929–2009), która w *A Season in Hell* (1998), książce mówiącej o jej walce z rakiem przełyku, tematem eseistycznej refleksji czyni mroczne strony współczesnej medycyny, zwłaszcza onkologicznej, z jej przedmiotowym stosunkiem do chorego. Ale już we wspomnianej książce Lynne Segal pierwiastek autobiograficzny zostaje sprowadzony do minimum, gdyż jej zasadniczym celem jest omówienie cudzych narracji osobistych o starzeniu się i starości – sama zaczerpnęłam z niej wiele inspiracji lekturowych. (Wstęp do *Out of Time* napisała moja ulubiona krytyczka drugofalowa Elaine Showalter, rocznik 1941, a jego pierwsze zdanie brzmi: „It’s not easy to come out as an old person, especially as an old woman” – ‘nie jest łatwo ujawnić się jako stara osoba, zwłaszcza jako stara kobieta’ – i mogłoby się stać mottem niniejszego artykułu). Eseistyczność dominuje też nad autobiograficznością, na co zresztą wskazuje już tytuł, w *But Enough About Me. Why We Read Other People’s Lives* (2002) Nancy K. Miller (ur. 1941). Miller pisze w przedmowie:

W *But Enough About Me* opowiadam trzy splatające się historie: o tym, jak dziewczyna, która wyrastała w latach pięćdziesiątych, stała się w latach siedemdziesiątych krytyczką feministyczną; jak ów nieoczekiwany rozwój wypadków stał się wspólnym przeżyciem całej generacji dziewczyn zajmujących się naukowo literaturą; i jak w trakcie kariery akademickiej owa dziewczyna (czyli ja) zaczęła postrzegać siebie jako cząstkę szerszej narracji o kobietach i starzeniu się⁵.

Cytuję to zdanie, gdyż w mniejszym lub większym stopniu odnosi się do wszystkich zajmujących mnie tu tekstów – są one częstkami szerszej narracji o starzeniu się kobiet, konkretnie zaś kobiet uprawiających pisarstwo literackie i akademickie. W *But Enough About Me* narracja skonstruowana jest chronologicznie, wedle poszczególnych dekad, począwszy od roku 1959, i opowiada historię kształtowania się drogi akademickiej, która w przypadku Miller wiodła od „męskiego” strukturalizmu do badań nad autobiograficznym pisarstwem kobiet.

Druga fala feminizmu przetaczała się przez kraje zachodnie blisko dwie dekady – od mniej więcej połowy lat 60. do połowy lat 80. XX wieku. Za jej początek zwykło się uważać publikację *Mistyki kobiecości* Betty Friedan w roku 1963, apogeum zaś przypadło na pamiętny rok 1968 z jego studencką rewolucją kontrkulturową, hippisami, pacyfizmem, anarchizmem i Ruchem Wyzwolenia Kobiet. Impet tych wydarzeń stał się siłą napędową kształtującą lata 70. i zaczął słabnąć na początku lat 80., nigdy do końca nie wygasając. To stosunkowo długie trwanie sprawiło, że feminizm drugofalowy tworzyły przedstawicielki co najmniej dwóch pokoleń

⁵ Nancy K. Miller, *But Enough About Me. Why We Read Other People’s Lives* (New York: Columbia University Press 2002), xiii.

kobiet, od urodzonych w latach 20. XX wieku, jak Friedan (1921–2006) czy Carolyn Heilbrun (1926–2003) aż po roczniki czterdzieste, jak Nancy K. Miller czy Elaine Showalter. Mimo sporych różnic wiekowych wszystkie one odwołują się do wspólnego przeżycia pokoleniowego, którym się stał właśnie rok 1968 i lata tuż po nim. Tak silnego spoiwa zabrakło późniejszym formacjom feministycznym, w tym polskiemu feminizmowi z przełomu XX i XXI wieku, wskutek czego w najnowszej historii ruchów prokobiecych nie wyłoniło się jak dotąd żadne zjawisko, które pod względem wyrazistości i sprawczości dorównywałoby drugiej fali. O jej tożsamościowym potencjale świadczy fakt, że nawet po upływie kilkudziesięciu lat od owych formacyjnych doświadczeń przedstawicielki feminizmu drugofalowego wciąż łączą bliskie więzi osobiste, a często przyjaźnie. Związki te z upływem kolejnych dekad wręcz przybierają na sile – starzenie się, choroby, a wreszcie odchodzenie na zawsze koleżanek i przyjaciółek przepajają je poczuciem, że coraz mniej czasu zostaje na ich pielęgnowanie i na czerpanie z nich pokrzepienia. Z takich odczuć rodzą się między innymi projekty w rodzaju „The Feminist Friendship Archive” Nancy K. Miller, anonsowanego przez nią tymi słowami:

W pierwszych dekadach XXI wieku umarły mi trzy bliskie przyjaciółki: Naomi Schor w roku 2001, Carolyn Heilbrun w 2003 i Diane Middlebrook w 2007. Pograżona w żałobie po ich stracie, zaczęłam myśleć o niedużej książce poświęconej im i kobiecej przyjaźni. Chciałam nawiązać do *Własnego pokoju* Virginii Woolf i zawartego w tym eseju portretu Chloe i Olivii, dwóch fikcyjnych postaci kobiecych połączonych przyjaźnią i wspólną pracą. Moja własna przyjaźń z trzema zmarłymi koleżankami wiele zawdzięczała wizji Woolf, podjętej przez drugą falę feminizmu: że dla kobiety i jej miejsca w świecie niezbędne są miłość i praca. Nasza praca pisarska była dla nas prawdziwą pasją, a pisanie (także uczenie) odegrało kluczową rolę w budowaniu więzi między nami. Dążenie do zawodowych sukcesów ściśle splotało się u nas z wzajemnym przywiązaniem⁶.

Na uroczystości pogrzebowe po śmierci Carolyn Heilbrun 9 października 2003 roku stały się weteranki drugiej fali i krytyki feministycznej. Słuchano poezji Adrienne Rich i *Alicji po drugiej stronie lustra* Carrola, a także lubianej przez Heilbrun i chętnie grywanej podczas amerykańskich pogrzebów irlandzkiej ballady „Danny Boy”. Gloria Steinem w swojej pożegnalnej mowie przyrównała zmarłą do afrykańskiej królowej, której zadaniem jest czynić pokój i przywoływać deszcz, i która odchodzi, gdy już przekaże swoją mądrość młodszym kobietom. Na koniec odczytano finalną scenę z powieści Virginii Woolf *Do latarni morskiej*

⁶ Nancy K. Miller, *Feminist Friendship Archive*, dostęp 11.06.2018, <http://nancymiller.com/feminist-friendship-archive/>.

ukazującą malarzkę Lily Briscoe: „Odkładając pędzel z ostatecznym wyczerpaniem, pomyślała: Przeżyłam swoją wizję”⁷. Kim była Carolyn Heilbrun i dlaczego właśnie jej śmierć w wieku 77 lat stała się aż tak doniosła dla koleżanek-feministek? Dlaczego wciąż obrasta legendą, jak śmierć Woolf – pisarki, której poświęciła znaczną część swoich badań literackich? W polskiej recepcji feminizmu drugofalowego Heilbrun jest postacią kompletnie nieznaną, jej dorobek naukowy nie jest cytowany w naszych pracach akademickich⁸, w świetnym kompendium Krystyny Kłosińskiej *Feministyczna krytyka literacka* (2010) występuje ona w zasadzie wyłącznie jako autorka jednej recenzji *Sexual Politics* Kate Millet. Nawet w swym drugim wcieleniu, jako autorka kryminałów akademickich o pseudonimie Amanda Cross, nie doczekała się żadnego przekładu na polski, choć jej poczytne powieści z literaturoznawczynią Kate Fansler w roli detektywki-amatorki mogłyby tu znaleźć czytelnicy grunt. A przecież jej rozprawa o androgynii w kulturze i literaturze zachodniej pt. *Toward a Recognition of Androgyny. Aspects of Male and Female in Literature* z 1982 roku w pionierski sposób podejmowała temat kluczowy dla rozumienia genderowych aspektów twórczego pisarstwa, adresowane zaś do szerszych niż tylko akademickie kręgów odbiorczych książki *Reinventing Womanhood* (1979) i *Writing the Woman's Life* (1988) nadały mocny ton feministycznym *auto/biography studies*. „Choć feministki wcześniej odkryły, że to, co prywatne, jest też publiczne, to jeszcze do niedawna nie akceptowano kobiecej władzy i kontroli, a także jawnego wyrażania przez kobietę gniewu, bez czego władza i kontrola nie są osiągalne – pisała w tej ostatniej Heilbrun. – A jednak wiele problemów, które podejmuję w tej książce – «niekobieca» ambicja, małżeństwo, przyjaźń i miłość między kobietami, starość i dzieciństwo kobiet – daje się wyraźnie zobaczyć tylko w świetle dążenia kobiet do jawnego (*public*) sprawowania władzy i kontroli. Kobiety powinny się nauczyć otwartego głoszenia swojego prawa do posiadania władzy”⁹.

Carolyn Heilbrun była pierwszą profesorką na wydziale anglistyki i komparatystyki literackiej nowojorskiego Uniwersytetu Columbia, jednej z ośmiu uczelni tworzących w USA słynną ligę bluszczową. Tak zwaną *tenure* – marzenie amerykańskich uczonych – otrzymała w roku 1972, a od 1985 kierowała tam stworzonym przez siebie Instytutem Studiów Kobiecych i Genderowych. Wydział, na którym pracowała, był w owym czasie ostoją akademickiego patriarchy i jej profesorska nominacja nie spotkała się z życzliwym przyjęciem kolegów. Znana z bezceremonialnych i bezkompromisowych zachowań Heilbrun szybko dorobiła się

⁷ Vanessa Grigoriadis, „A Death of One's Own”, *New York Times Magazine*, 8.12.2003, dostęp 11.06.2018, http://nymag.com/nymetro/news/people/n_9589/. Cytat z powieści V. Woolf w przekładzie Krzysztofa Klingera.

⁸ Poza moimi, zob. Ewa Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007), 224; Ewa Kraskowska, „Akademickie kryminały Amandy Cross”, *Nowa Dekada Krakowska* 1–2 (2015): 11–15.

⁹ Carolyn Heilbrun, *Writing a Woman's Life* (New York: Ballantine Books, 1988), 17–18.

w tym środowisku etykiety osoby „trudnej”. Jednak w pamięci kobiet – studentek, koleżanek, przyjaciółek – pozostała jako inspirująca wykładowczyni, ale przede wszystkim odważna rzeczniczka ich praw, budująca wokół siebie kobiecą wspólnotę i poświęcająca dla tej idei własne korzyści. Silnym echem odbiła się w nowojorskiej społeczności akademickiej zwłaszcza jej decyzja o wcześniejszym odejściu na emeryturę podjęta po tym, jak władze wydziału odmówiły przyjęcia na studia doktoranckie wyjątkowo zdolnej absolwentki specjalizującej się w tematyce feministycznej i genderowej. „New York Times Magazine” 8 listopada 1992 roku opublikował artykuł Anne Mathews pt. *Rage in a Tenured Position* (nawiązujący do najbardziej znanej powieści detektywistycznej Amandy Cross pt. *Death in a Tenured Position*, o mocnych akcentach feministycznych), w którym zacytowano m.in. taką wypowiedź Heilbrun: „Kiedy na moim wydziale zabieram głos na rzecz kobiet, daje mi się do zrozumienia, że jest to źle widziane, jestem wyśmiewana, ignorowana i odsuwana od udziału w ważnych komisjach”. Zarazem jej nazwisko wykorzystywane było do reklamowania Columbi jako uczelni sprzyjającej studiom feministycznym, co skutecznie przycięgało liczne kandydatki. O swym odejściu napisała w autobiograficzno-eseistycznej książce *The Last Gift of Time. Life Beyond Sixty* (1997) jako o jednej z lepszych decyzji życiowych. Dało jej ono – wspólnie z osiągniętą wówczas sześćdziesiątką – poczucie wolności i kontroli nad własnym życiem, jakiego nie zaznała nigdy wcześniej.

The Last Gift of Time było bodaj pierwszą z licznych książek drugofalowych feministek o starzeniu się i starości, jakie przeczytałam u progu siódmej dekady mojego życia. Oprócz wymienionych już wcześniej esejów Miller, Millet, Segal i French były wśród nich *The Fountain of Age* Betty Friedan, *Doing Sixty & Seventy* Glorii Steinem, a także antologia *In the Fullness of Time: 32 Women on Life After 50*, a przede mną jeszcze sporo tytułów z tej półki. Wspólnym punktem odniesienia dla ich autorek było i jest pisarstwo Simone de Beauvoir; w latach siedemdziesiątych nawiązywały do jej *Drugiej płci* (1949), w której kobieta przedstawiona jest jako Inny patriarchy, teraz zaś często przywołują pozostający w cieniu tej pierwszej traktat *Starość* (1970), bezlitośnie dowodzący, że prawdziwymi Innymi są w naszej kulturze ludzie w podeszłym wieku. A jako że starość ma płęć – stare kobiety są Innymi w dwójnasób. Dziedzictwo de Beauvoir przejawia się też w fenomenologicznej uważności, z jaką drugofalowe feministki po sześćdziesiątce przyglądają się swojej i cudzej starości, zwłaszcza tej cielesnej, fizjologicznej, seksualnej. Fenomenologiczność polega tu na jednoczesnym przeżywaniu psychosomatycznego doświadczenia starości („sytuacji” starej osoby w świecie, by się posłużyć podstawowym pojęciem egzystencjalizmu Sartre’a) i świadomym, introspekcyjnym w nie wglądzie. Jedną z przedstawicielek współczesnej fenomenologii feministycznej, Gail Weiss, za Beauvoir określa starość mianem „normalnej nienormalności” (*normal*

abnormality) i podkreśla, że między tym, co normalne, a tym, co nienormalne nie zachodzi relacja opozycyjna, ale tworzy się między nimi *continuum*¹⁰. Innymi słowy, starość nadchodzi niezauważalnie dla starzejącego się podmiotu aż do momentu, kiedy nie sposób już dłużej nie przyjmować jej do wiadomości. Współczesna kultura zachodnia z kultem fitness i medycyną estetyczną wciąż odsuwają tę granicę, ale można też przyjąć wobec zbliżania się starości strategię, którą bohater *Hańby* Coetzee’go podsumowywał słowami „Ćwicz, zanim nadejdzie [...] Ćwicz przystosowanie. Ćwicz, przyda ci się w domu starców”¹¹. Zawczasu przyzwyczajaj się do tracenia: kondycji, zdrowia, osób z bliskiego i dalszego otoczenia, dóbr materialnych, czasu, a wreszcie samodzielności i niezależności.

Starzejące się ciało jest źródłem dolegliwości, często cierpień, ale utrata fizycznych powabów bywa niejednokrotnie postrzegana przez kobiety podmiot jako wyzwolenie od cudzego spojrzenia i od kulturowych dyktatów związanych z wyglądem – motyw różnie waloryzowanej „niewidzialności” starych kobiet przewija się przez te teksty nieustannie. Carolyn Heilbrun już po pięćdziesiątce porzuca suknie, spódnice i pantofle na obcasie, a ze szczególną satysfakcją rozstaje się z rajstopami – odtąd jej strojem będą spodnie i tunika, z obuwia zaś preferować będzie birkenstocki. Ambiwalentny jest stosunek feministycznych eseistek do seksualności – niektóre piszą o żalu związanym z utratą pożądania, inne widzą to jako oswobodzenie od jeszcze jednej presji biologicznej i kulturowej; jedne odnajdują miłość i erotykę w późnym, czasem homoseksualnym związku, inne cieszą się przemianą erotycznej więzi z życiowym partnerem w przyjaźń, bliskość i wzajemne wsparcie.

Coraz natrętniej odczuwa się bliskość śmierci – to oczywisty kontekst wszystkich tych esejów, choć z różnym nasileniem tematyzowany. Odchodzenie rodziców, asystowanie przy tym odchodzeniu sprawia, iż dojmująca staje się świadomość bycia „następnymi w kolejce”. Umierają też rówieśniczki i rówieśnice, partnerzy i partnerki, czasem młodszy od nas bliscy, aż wreszcie staje się to składnikiem codzienności. Do pewnego momentu – a wiele wskazuje, że tym momentem jest właśnie sześćdziesiątka – każdy kolejny dzień życia jest dla nas jednym dniem więcej. Aż w końcu trzeba sobie na dobre uświadomić, że jest to jeden dzień mniej z czasu, który nam jeszcze pozostał. Jak żyć z takim poczuciem? Można – pisze Gloria Steinem – traktować ten ostatni podarunek czasu jako przygodę. „Powinniśmy zdawać sobie sprawę, że życie po sześćdziesiątce, siedemdziesiątce czy nawet osiemdziesiątce wciąż jest przygodą, dla kobiet może nawet bardziej niż kiedykolwiek, bo gdy wreszcie mamy za sobą długie *plateau* odgrywania «kobiecości», objawiają się nam nowe życiowe terytoria”.

¹⁰ Gail Weiss, „The «Normal Abnormalities» of Disability and Aging”, w: *Feminist Phenomenology Futures*, red. Helen A. Fielding, Dorothea E. Olkowski (Bloomington: Indiana University Press, 2017), 203–217.

¹¹ John Maxwell Coetzee, *Hańba*, tłum. Michał Kłobukowski (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2001), 85.

Steinem – kiedyś wielkiej urody ikona drugofalowego feminizmu, skandalistka i prowokatorka – kreuje siebie na starszą panią w stylu „nothing-to-loose, take-no-shit” i znajduje wsparcie w medytacji pozwalającej uwolnić się od lęku przed śmiercią przez roztopienie się w terażniejszej chwili: „There is no second like this one” – zapewnia w ostatnim zdaniu swego eseju¹². Nancy K. Miller, przeciwnie, stawia opór starości i śmierci, sięgając do zasobów pamięci, zwłaszcza pamięci o tych, którzy już odeszli – takie *memento* jest dla niej nieustającym zaproszeniem do refleksji nad tym, jak „żyć teraz – z innymi”¹³.

Nie jest więc tak, iżby owa senilna eseistka była dla drugofalowych autorek wyłącznie okazją do uzalania się nad niedolami starości. Doskonale zdają sobie one sprawę, że ich własna sytuacja jako kobiet w zaawansowanym wieku i tak jest uprzywilejowana: osiągnęły wysoki status zawodowy, są finansowo niezależne, zachowują aktywność intelektualną i twórczą, nawet jeśli dotyczą je choroby czy dolegliwości – pozostają w miarę sprawne fizycznie. W młodości i w latach dojrzałych próbowały – z różnym skutkiem – walczyć o prawa wszystkich kobiet niezależnie od rasy, wieku czy klasy. Teraz, w ostatnich dekadach życia, nie starają się mówić w imieniu zmarginalizowanych, ubezwłasnowolnionych, pozbawionych środków do życia rówieśników i rówieśniczek, bo każda z nich wie, że jest w stanie w sposób autentyczny przekazać tylko własne, jednostkowe, unikatowe doświadczenie starości.

Carol Heilbrun rozpoczyna *The Last Gift of Time* od zagadnienia, które definitywnie określiło jej stosunek do starości: od samobójstwa. Uważając się za osobę wybitnie racjonalną, w pewnym momencie uznała bowiem, iż jest to najlepszy sposób zakończenia życia, jeśli się osiągnęło określony wiek i jest się w stanie samodzielnie taką decyzję podjąć oraz zrealizować. Kierując się słowami psalmu dziewięćdziesiątego: „Miarą naszych lat jest siedemdziesiąt lub, gdy jesteśmy mocni, osiemdziesiąt”¹⁴ – uznała, iż odbierze sobie życie, gdy ukończy siedemdziesiątkę. Bliskie jej osoby wiedziały o tym postanowieniu, gdyż niejednokrotnie poruszała ten temat w rozmowach. W swoim eseju o siódmej dekadzie żywota pisze tak:

Ukończywszy sześćdziesiąt lat i ciesząc się, jak to określił W. H. Auden [...] „nadwagą oraz odrobiną sławy”, uświadomiłam sobie, że z zaskakującą przyjemnością spoglądam wstecz na minione dziesięć lat mojego życia. Podejrzewając jednak, że kolejna dekada będzie staczaniem się po równi pochyłej, od dawna byłam zdeterminowana popełnić samobójstwo, gdy osiągnę siedemdziesiątkę. [...] Wyjdź o własnych siłach, póki jeszcze możesz – to było moje motto.

¹² Gloria Steinem, *Doing Sixty & Seventy* (New York: Open Road Media, 2014), 54, 61, 66.

¹³ Miller, *But Enough*, 183.

¹⁴ Według Biblii Tysiąclecia.

Zawsze uważałam, że określona w Biblii miara życia – „sześćdziesiąt lat i dziesięć” – jest bardzo sensowna. Po swych sześćdziesiątych urodzinach nie od razu zaczęłam szukać powodu do zakwestionowania jej słuszności. Fakt, miałam niezłe życie. Ale czy nie lepiej pożegnać się w świetnym humorze, niż kontemplować nieunikniony upadek i stać się ciężarem dla innych? Zawsze lubiłam samotność i zdarzało mi się od czasu do czasu popaść w lekką melancholię. Ale nawet będąc w najgorszym nastroju, nigdy wcześniej nie rozważałam samobójstwa – ta opcja była dla mnie dozwolona dopiero po sześćdziesiątce.

[...] Jak widać – skoro piszę te słowa, nie umarłam po siedemdziesiątce¹⁵. [...] O moim obecnym życiu myślę jako o „czasie pożyczonym” i to daje mi wielkie poczucie bezpieczeństwa. Codziennie można sobie powiedzieć: umrzeć mogę zawsze, więc co wybieram – życie czy śmierć? I codziennie wybieram życie, z tym większym właśnie przekonaniem, że mam wybór¹⁶.

Każdy z rozdziałów *The Last Gift of Time* traktuje o jednej z przyjemności lub trosk życia po sześćdziesiątce, jakich doświadczyła autorka. O zakupionym w wieku sześćdziesięciu ośmiu lat ascetycznym, lecz wygodnym domu godzinę jazdy od Nowego Jorku, w którym wszystkie urządzenia działają bezawaryjnie i który miał się stać jej azylem i samotnią, lecz który w końcu zaczęła dzielić z mężem. O nieodłącznej towarzysze – czarnej suce Bianca wziętej ze schroniska dla zwierząt. O urokach życia na emeryturze (godziwej pod względem finansowym, dodajmy) i z dala od uczelni. O korzystaniu z internetu, zwłaszcza z e-mailowej korespondencji – pamiętajmy, że są lata dziewięćdziesiąte i wciąż jest to nowość. („Mam szczęście, że nauczyłam się korzystać z komputera i e-maili, zanim nadeszły moje ostatnie dekady życia”¹⁷ – pisze Heilbrun, a ja myślę wtedy z żalem o moim mistrzu, Profesorze Jerzym Ziomku, który u progu lat dziewięćdziesiątych zmarł w wieku sześćdziesięciu sześciu lat na raka mózgu i nie zdążył zapoznać się ani z pecetami, ani tym bardziej z internetem, a z pewnością umiałby z obu tych narzędzi zrobić świetny użytek). O nawiązanych po sześćdziesiątce ważnych znajomościach i przyjaźniach. O uldze, jaką przynosi uwolnienie od *dress codes*, dla starszych pań z nadwagą szczególnie męczących (rozdział *O nienoszeniu sukienek*). O skarbie, jakim na starość bywa długoletni partner, w jej przypadku mąż. O tym, że towarzystwo dzieci i wnuków miłe jest, lecz niekonieczne. O bezprzedmiotowym smutku. O codziennych myślach o śmierci. I o tym, że najlepszym na nie remedium jest przyjacielskie i koleżeńskie wsparcie otrzymywane od innych kobiet.

¹⁵ Pisząc *The Last Gift of Time*, Heilbrun miała lat siedemdziesiąt jeden.

¹⁶ Carolyne Heilbrun, *The Last Gift of Time* (New York: Ballantine Books, 1997), 10.

¹⁷ Tamże, 67.

The Last Gift of Time nie jest więc książką, która imponowałaby filozoficzną głębią i doniosłością egzystencjalnych przemyśleń. Żadna z książek, o których tu piszę, niczym takim się nie odznacza, bo nie o to w nich chodzi. Zostały napisane, by dzielić się słodko-gorzkim doświadczeniem żegnania się z późną dorosłością i wchodzenia w wiek podeszły. Ich lektura też jest słodko-gorzka: krzepi i smuci zarazem, pomaga godzić się z własną sześćdziesiątką, ale nie zostawia złudzeń. Bo sześćdziesiątka jest jak pobyt w poczekalni dentystycznej: jeszcze nic złego się nie dzieje, ale wiadomo, że będzie nieprzyjemnie...

9 października 2003 roku był wtorkiem, a we wtorki Carolyn Heilbrun zazwyczaj spotykała się z przyjaciółką w nowojorskim Central Park. Odbywały długi spacer ustaloną trasą, co i rusz się zatrzymując, by Heilbrun mogła pogłaskać mijane psy. Rozmawiały o Darwinie, poezji kobiecej, malarstwie Maneta i godnym ubolewania stanie współczesnego świata.

- Smucę się – powiedziała Heilbrun.
- Czym? – spytała przyjaciółka.
- Wszechświatem – odparła Heilbrun¹⁸.

Tego dnia po południu znaleziono ją martwą po zażyciu śmiertelnej dawki tabletek nasennych w jej i męża mieszkaniu nieopodal Central Park. Na pożegnalnej kartce napisała: „The journey is over. Love to all”. Miała siedemdziesiąt siedem lat.

Bibliografia

- French, Marilyn. *A Season in Hell. A Memoir*. New York: Ballantine Books, 1998.
- Friedan, Betty. *The Fountain of Age*. New York: Simon & Schuster, 1993.
- Grigoriadis, Vanessa. „A Death of One’s Own”. *New York Times Magazine*, 8.12.2003. Dostęp 11.06.2018, http://nymag.com/nymetro/news/people/n_9589/.
- Heilbrun, Carolyn. *The Last Gift of Time*. New York: Ballantine Books, 1997.
- Heilbrun, Carolyn. *Writing a Woman’s Life*. New York: Ballantine Books, 1988.
- Hirsch, Marianne. „Just Writing (A Feminist’s Life)”. *The Scholar and Feminist Online* 4 (2006), 2. Dostęp 18.06.2018. http://sfonline.barnard.edu/heilbrun/hirsch_01.htm.
- Kraskowska, Ewa. *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Miller, Nancy K. *But Enough About Me. Why We Read Other People’s Lives*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Miller, Nancy K. *Feminist Friendship Archive*. Dostęp 11.06.2018. <http://nancykmiller.com/feminist-friendship-archive/>.

¹⁸ Grigoriadis, *Death of One’s Own*.

- Miller, Nancy K. *Getting Personal. Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York: Routledge, 1991.
- Millett, Kate. *Mother Millett*. London: Verso, 2002.
- Segal, Lynne. *Out of Time. The Pleasures and the Perils of the Old Age*. London: Verso, 2013.
- Steinem, Gloria. *Doing Sixty & Seventy*. San Francisco: Elders Academy Press, 2006.
- Weiss, Gail. „The «Normal Abnormalities» of Disability and Aging”. W: *Feminist Phenomenology Futures*, red. Helen A. Fielding, Dorothea E. Olkowski. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

Past 60 – autobiographical essays written by second-wave female feminist authors

Summary

The article focuses on essays written by female representatives of the second wave of feminism after they had turned 60. The theme covered in these essays is women entering old age, psychosomatic processes which accompany this period, the loss of loved ones and their attitude towards death, but also the more positive aspects of advanced age. The article covers the various attitudes women have towards the last period of the human life cycle. The approach these authors take with regards to this problematic topic is defined as being phenomenological, seeing as it is based on the simultaneous existential experience of growing old along with a deeply introspective insight into this experience.

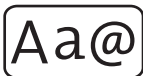
Keywords

second-wave feminism, autobiography, essay, Carolyne Heilbrun

Translated by Ewa Kraskowska

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Ewa Kraskowska, „Po sześćdziesiątce. Autobiograficzna eseistyka feministek drugofalowych”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 129–140. DOI 10.18276/au.2018.1.10-11



TATIANA CZERSKA*
Uniwersytet Szczeciński, Wydział Filologiczny

Autobiograficzność w eseistyce Joanny Bator: między esejem, felietonem a reportażem

Streszczenie

Celem artykułu jest wstępne rozpoznanie tematu podróży w kobiecej twórczości eseistycznej poprzez analizę wybranych tekstów. Autorka koncentruje się na współczesnych niefikcyjnych kobiecych relacjach z podróży i traktuje je jako indywidualny sposób realizacji wzorca narracji podróżniczej. W przypadku wybranych do analizy tekstów autorstwa Joanny Bator ich przynależność do eseistyki może budzić wątpliwości: bardziej pasuje do nich określenie „eseistyczne reportaże” czy „eseistyczne felietony”, co zresztą pozostaje w zgodzie z tezami o ekspansywności eseju i jego przenikaniu do innych gatunków. Utwory te sytuują się także na pograniczu literatury i antropologii: podróż jest okazją do obserwacji na tematy obyczajowe, kulturowe czy religijne.

Słowa kluczowe

esej, podróż, antropologia, Joanna Bator

* Kontakt z autorką: tatiana.czerska@usz.edu.pl; nr ORCID 0000-0002-3752-5498

Jak rozpoczyna swój tekst poświęcony tematyce malarstwa włoskiego we współczesnej polskiej eseistyce Dobrawa Lisak-Gębała, „formę eseju często zestawia się z podróżą”¹, dodajmy podróżą rozumianą nie tylko jako temat, ale też jako gatunek literacki, definiowany jako *opisy wypraw rzeczywistych bądź fikcyjnych, obejmujący wszelkie formy podróżopisarstwa*. Wystąpienie opisów krajobrazu, miejsc, dzieł sztuki, spotkań i zdarzeń, w połączeniu z refleksjami, filozoficznymi, egzystencjalnymi i kulturowymi, czyli z wielokierunkowymi rozważaniami wykraczającymi poza bezpośrednie wrażenia i doświadczenia, stanowiłoby zatem o zaliczeniu relacji z podróży do eseistyki.

Tematem szczególnie eksploatowanym w polskiej eseistyce XX wieku stały się podróże do Włoch i Grecji, do źródeł kultury europejskiej, do miejsc, do których przyjeżdżało się w celu zdobycia wiedzy, po doświadczenie intelektualne, emocjonalne i estetyczne mające wzbogacić osobowość podróżnika. Wystarczy wspomnieć Jarosława Iwaszkiewicza, Jerzego Stempowskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Zbigniewa Herberta, Marię Kuncewiczową, Ewę Bienkowską, Wojciecha Karpińskiego, Krzysztofa Rutkowskiego. W pracy Doroty Kozickiej *Wędrowcy światów prawdziwych* doświadczenie podróży, zmiany miejsca, zderzenia z tym, co nieznanne, albo z dotychczasowymi wyobrażeniami o świecie, stanowią dla prezentowanych autorów impuls do poruszenia spraw związanych z problematyką tożsamości, pojmowanej jako zakorzenie w świecie i w przestrzeni europejskiej sztuki. Analizowane przez krakowską badaczkę eseje Iwaszkiewicza, Stempowskiego czy Herberta nie tylko wykorzystują motywy podróży jako element kompozycji tekstu, lecz opierają się na podróży jako na rzeczywistym doświadczeniu, czerpiąc jednocześnie z podróży jako z zakorzonego w naszej kulturze toposu². Katarzynę Szalewską z kolei interesuje zapisane w polskim dwudziestowiecznym eseju doświadczenie nowoczesnego miasta – badaczka powołuje się przede wszystkim na koncepcję *flâneura* jako bohatera nowoczesności³. Pasaż tekstowy stanowi dla Szalewskiej specyficzny gatunek twórczości eseistycznej, jego analiza prowadzi do ukazania związków między miastem a nowoczesnością.

O zaliczeniu poszczególnych autorów do prestiżowego grona eseistów decydują zazwyczaj artystyczny kształt ich utworów, pisarskie doświadczenie i budzący zainteresowanie temat oraz waga poruszanych w nich zagadnień: historiozoficznych, artystycznych, społecznych, egzystencjalnych. Podmiotowość, refleksyjność, erudycję obecną w planie treści oraz

¹ Dobrawa Lisak-Gębała, „Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2013): 225.

² Dorota Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2003).

³ Katarzyna Szalewska, *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012).

elegancję języka wymienia się najczęściej jako cechy odróżniające esej od innych gatunków niefikcyjnych, przy czym badacze powtarzają zazwyczaj, że jest to forma niedefiniowalna⁴. Krytyka feministyczna wskazuje na doświadczenie, relacyjność i przestrzeń jako kategorie swoiste dla kobiecej autobiografistyki.

Według Anety Ostaszewskiej, analizującej eseje *bellhooks* w perspektywie pedagogiki feministycznej, pisarstwo kobiet cechuje typowa dla eseistyki refleksyjność: badaczka postrzega esej jako strategię pisarską i praktykę emancypacyjną, dla której najważniejsza jest nie tyle literackość, ile refleksyjność sprzyjająca rozwijaniu samoświadomości i podmiotowości autorki. Doświadczenie biograficzne pisarki staje się punktem wyjścia do refleksji nad tematami wykraczającymi poza doświadczenie jednostki⁵.

W przypadku wybranych do analizy w niniejszym szkicu tekstów autorstwa Joanny Bator ich przynależność do eseistyki może budzić wątpliwości: bardziej pasuje do nich określenie „eseistyczne reportaże” czy „eseistyczne felietony”, co zresztą pozostaje w zgodzie z tezami o ekspansywności eseju i jego przenikaniu do innych gatunków. Utwory te sytuują się także na pograniczu literatury i antropologii: podróż jest okazją do poczynienia obserwacji obyczajowych, kulturowych czy religijnych. Joanna Bator zawodowo zajmuje się antropologią kultury i *gender studies*, a zainteresowania badawcze narzuciły jej sposób patrzenia na opisywane kraje⁶.

Zamieszczone w zbiorze z 2014 roku *Rekin z parku Yoyogi* teksty publikowane były wcześniej w prasie, co skłania do zastanowienia, czy nie mamy do czynienia ze zbiorem nie tyle esejów, ile felietonów. Za zaliczeniem tej publikacji do eseistyki przemawiają niewątpliwie jej erudycyjność (autorka wykazuje się szeroką wiedzą na temat historii, kultury i literatury nie tylko Japonii), obecność głębokich kulturowych odniesień, aforyzmów, cytatów i odwołań intertekstualnych (potwierdzających tę erudycję), swobodny, dygresyjny tok wywodu, ironia. Z felietonem natomiast łączy teksty z omawianego tomu poruszanie banalnych,

⁴ Zob. Krzysztof Dybciak, „Inwazja eseju”, *Pamiętnik Literacki* 4 (1977); Marta Wyka, „Uwagi o polskim eseju”, w: *Polski esej. Studia*, red. Marta Wyka (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1991); Małgorzata Krakowiak, *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012).

⁵ Anna Ostaszewska, „Kobiece praktyki autobiograficzne na przykładzie wybranych esejów bellhooks. Perspektywa pedagogiki feministycznej”, *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja* 72 (2015), 4, t. 18, 37–50.

⁶ Zostawiam na boku moich rozważań wydaną w 2002 r. powieść autobiograficzną Joanny Bator zatytułowaną *Kobieta*. Jej analizy dokonała Magdalena Matysek, według której jest to „narracja o kobiecie, która podejmuje konfrontację z Innym. Czasem Innym jest mężczyzna, czasem przeczytana książka lub cały otaczający bohaterkę świat, ale czasem ona sama jest dla siebie Obcym, którego ciężko zrozumieć i oswoić”; zob. Magdalena Matysek, „Autobiografia/autofikcja jako świadectwo tożsamości ponowoczesnej”, w: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. Ewa Kosowska, Anna Gomółka, Eugeniusz Jaworski (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007), 273.

często doraźnych zagadnień, aktualność, lekkość stylu, obecność zwrotów do czytelnika puentujących poszczególne rozdziały, występowanie chwytów retorycznych i środków ekspresji stylistycznej.

Według autorów klasycznych już opracowań gatunku esej ma pobudzać do myślenia, podsuwać sprzeczności, odznaczać się sceptycyzmem poznawczym, zastępować sądy hipotezami⁷. Analizy zawarte w *Rekinie z parku Yoyogi* nie są tak upraszczające jak w *Japońskim wachlarzu*, gdzie Bator opisuje Japonię, posiłkując się głównie *Imperium znaków* Rolanda Barthes'a. Obie książki Joanny Bator spotkały się jednak z ostrą krytyką: doszukiwano się w nich orientalizmu, zarzucano autorce, że nie potrafi uwolnić się od nakładania zachodniego percypowania świata na japońską przestrzeń i w tych kategoriach opisuje kulturę Innego, że nie jest w stanie „zachować badawczej neutralności w stosunku do rejestrowanych zjawisk”, umacniając stereotypowe wyobrażenia⁸. Autorzy tych krytycznych analiz (Arkadiusz Jabłoński, Agnieszka Kiejziewicz) podważali merytoryczną wartość tekstów Bator, wskazując na ich subiektywizm oraz przekładanie „efektów narracyjnych ponad weryfikację przytaczanych faktów”⁹. Takie odczytanie wydaje się być efektem nieuwzględnienia specyfiki gatunkowej tekstów Bator, ich literackości, eseistyczności właśnie, z której wynika zarówno subiektywność opisu, jak i dbałość o artystyczną konstrukcję tekstu¹⁰. Odwołania do osobistych doświadczeń, odkrywanie faktów ze swojej przeszłości, wygłaszanie subiektywnych opinii dotyczących obserwowanych

⁷ Zob. Tomasz Wroczyński, „Esej – zarys teorii gatunku”, *Przegląd Humanistyczny* 5/6 (1996).

⁸ Agnieszka Kiejziewicz, „Idealizacja, hiperbolizacja, mitologizacja. Różne sposoby kreowania stereotypowych wizji japońskości w narracjach podróżniczych”, *Acta Humana* 8 (2017): 226. Znacznie ostrzej, nie wybierając w słowach, wypowiada się Arkadiusz Jabłoński (na którego tekst zresztą powołuje się Kiejziewicz, rozwijając tezy poznańskiego orientalisty), podważając kompetencje Bator jako antropolożki, zaliczając jej teksty do tzw. narracji niedbałych (wrzucając do jednego worka utwory odmienne gatunkowo i różnej wartości artystycznej). Zob. Arkadiusz Jabłoński, „Japońskie *alter ego*. Jeszcze o antyinformacji w «narracjach niedbałych»”, *Homo Ludens* 9 (2016), 1: 53–61. Jak twierdzi Arkadiusz Jabłoński, Japonia stała się obiektem narracji niedbałych, o antyinformacyjnym przekazie. Przyczyną takiego stanu rzeczy mogą być: odległość od centrów cywilizacji przy rozpoznawalności i odrębności od tzw. Azji; brak epizodu opanowania kraju przez najeźdźcę; przekonania wewnętrzne na temat (domniemanej) jedności kraju i społeczeństwa oraz podatność na wyspiarski syndrom odosobnienia; wydarzenia z historii najnowszej (wojna na Pacyfiku, katastrofa w Fukushima). Wszystkie wymienione aspekty mogą wpływać na sposób narracji o Japonii, która może przybrać rodzaj relacji fachowej lub niefachowej. Pierwszy rodzaj relacji będzie charakteryzował się: niezmienną metodologią, dążeniem do weryfikowalnych wniosków, świadomością ograniczeń zasięgu orzekania. Relacja niefachowa odznacza się: chwiejnością metodologii, niską subiektywną weryfikowalnością, nader częstym brakiem świadomości ograniczeń zasięgu orzekania.

⁹ Kiejziewicz, „Idealizacja”, 226.

¹⁰ Na analizie języka skoncentrował się Maciej Duda w swojej recenzji *Rekina z parku Yoyogi*: tenże, „Porządki w heterotopii”, rec. książki *Rekin z parku Yoyogi* Joanny Bator, *Wyspa* 2 (2014), dostęp 27.08.2018, <http://kwartalnikwyspa.pl/maciej-duda-porzadki-w-heterotopii/#more-3186>.

zjawisk ujawniają osobę twórczyni tekstu, co jest charakterystyczne dla eseju właśnie, sprawiając, że obecność autorki jest stale odczuwalna podczas lektury.

W zbiorze tym Japonia bywa niekiedy jedynie pretekstem, punktem wyjścia do rozmyślań i refleksji nad innymi tematami:

Teksty zgromadzone w tej książce oddają moje doświadczenie zamieszkiwania w Japonii, tworzenia w niej własnej przestrzeni rzeczywistej i symbolicznej. Tę praktykę subiektywnego mapowania prowadzę od chwili, kiedy jesienią 2001 roku wysiadłam na lotnisku Narita, by spędzić dwa lata w kraju mi nieznanym. Pierwszą mapą był *Japoński wachlarz*. Opisuję w nim to, czego doświadczyć można tylko raz – pierwsze spotkanie z Japonią, która wkrótce stała się częścią mojego życia w taki sposób, w jaki zajmuje je miłość. A ta zawsze jest wynikiem przeznaczenia, a nie przypadku. Gdyby dalej pójść śladem tej metafory, prostej i poręcznej jak bambusowe pałeczki, to moja pierwsza książka o Japonii jest zapisem oczarowania i namiętności, podczas gdy ta, którą Czytelnik dostaje do rąk, to efekt zagęszczenia opisu¹¹.

Tom składa się z trzech części odpowiadających trzem ścieżkom Bator-podróżniczki. Pierwszą jest ścieżka niesamowitości (w zamierzeniu prowadząca do filozoficznego dziwienia się), drugą – alegorii (skłaniająca autorkę do licznych porównań, zestawień kultury japońskiej i rodzimej, z korzyścią dla tej pierwszej), trzecią zaś – heterotopii (wywodzącej się z foucaultowskiego rozumienia tego pojęcia). Heterotopię definiuje autorka jako dziwne, inne miejsce, w którym to, co zwykle, odbija się jak w krzywym zwierciadle. Stanowi ona także część prywatnej historii bezdomności i wyobcowania pisarki. Słowo to ma zatem silne konotacje emocjonalne. Trzecia część książki poświęcona zostaje głównie subkulturze *otaku* (pisarka prowadziła badania dotyczące tej subkultury). Tu Bator opowiada głównie o świecie wirtualnym, do którego przenoszą się młodzi Japończycy, o wirtualnym seksie i związkach z wirtualnymi istotami.

W pierwszych dwóch częściach dominuje fascynacja autorki Harukim Murakamim:

Druga ścieżka, alegoryczna, skłania mnie do porównań, bo z Japonii i innych miejsc jak dotąd zawsze wracałam do Polski, by w końcu pogodzić się faktem, że jest to w pewien sposób nieuniknione, wynika bowiem raczej z wewnętrznego przymusu niż z bierności czy przypadku. Tylko tu moja osobista historia spleta się z mikrohistoriami innych ludzi w ten szczególny sposób, który daje wspólnota języka i doświadczenia. Ktoś cytuje mi na

¹¹ Joanna Bator, *Rekin z parku Yoyogi* (Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2014), 9.

przykład parę wersów z *Białej bluzki* i odsyłają mnie one do Wrocławia mojej studenckiej młodości, do dzielonego z przyjaciółką mieszkanka nieopodal domu Tadeusza Różewicza, którego usiłowaliśmy podejrzeć przez okno, i raz, albo tak nam się wydawało po winie Liebfraumilch, wypitym pod kwitnącymi forsycjami, zobaczyłyśmy głowę poety w aureoli złotego światła. Mikrokosmos zmysłowej pamięci! Mój pępek, który polska artystka nazwała „blizną po matce”, jest również blizną po macierzy¹².

Młodzieńczą potrzebę tropienia poetów (podglądanie Różewicza w czasach studenckich) będzie kontynuować eseistka w Japonii (a także później na Sri Lance w książce *Wyspa Łza*, którą pisarka przemierza, konfrontując swoje doznania z doświadczeniami Witkacego). Porusza się śladami ulubionych książek, przede wszystkim Murakamiego, którego przywołuje prawie w każdym rozdziale *Rekina z parku Yoyogi*: „Kiedyś widziałam Murakamiego w samolocie do Tokio. Słuchał muzyki z zamkniętymi oczami i wyglądał tak, że nie ośmieliłam się naruszyć jego prywatności”¹³. To niemal powtórzenie sceny z Wrocławia. W obu przypadkach pojawia się podobne uczucie podniecenia i zażenowania jednocześnie: Różewicz i Murakami to idole autorki. O ile w pierwszym wypadku nie ma pewności, czy poeta był faktycznie widziany, czy może był tylko przewidzeniem, efektem upojenia alkoholowego, o tyle w drugim przypadku mamy już do czynienia ze spotkaniem realnym. Pisarka wciąż jednak nie może się pozbyć poczucia młodzieńczego onieśmielenia wobec sławy japońskiej literatury: „Co zresztą miałabym mu powiedzieć?”¹⁴.

Kiedy Bator próbuje po prostu wytłumaczyć Japonię nieznaną temu kraju czytelnikom, dryfuje ku publicystyce. Niekiedy jednak przestaje być przezroczysta i przemawiać *ex cathedra*, wówczas spoza narracji przezierają jej osobiste doświadczenie, niepewność egzystencjalna, jak chociażby, kiedy opowiada o swojej fascynacji starymi zdjęciami, o ich kolekcjonowaniu, wyszukiwaniu w antykwariatach i na aukcjach internetowych. Japońskie fotografie stanowią pretekst do rozważań nad własną pamięcią i umiejętnościami budowania tożsamości w oparciu o dziedzictwo przeszłości. Bator odkrywa źródła swojej pasji: „Pochodzę z rodziny pozbawionej przeszłości, z zamazaną genealogią”¹⁵. Tę dygresję kończy pytaniem: „Nie wiem, co stanie się z tymi zdjęciami, gdy odejdę”¹⁶. To pytanie dotyczy tyleż przemijania, co pamięci i tożsamości. Pozbawiona starych rodzinnych zdjęć, czuje potrzebę ich gromadzenia, a tym samym przywłaszczania sobie cudzej, potwierdzonej artefaktami, pamięci o przeszłości.

¹² Tamże, 9–10.

¹³ Tamże, 53.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, 104.

¹⁶ Tamże, 106.

Lisak-Gębala porównuje kolekcjonowanie dawnych fotografii do gromadzenia obrazów malarskich, widząc w tym właściwą eseistom potrzebę tworzenia prywatnego „muzeum wyobraźni”¹⁷.

W *Japońskim wachlarzu* eseistka eksponowała egzotykę, dziwność, inność dalekowschodniego kraju, nie potrafiąc się wyzbyć swojego europocentryzmu, tym razem Japonia jest postrzegana na korzyść w porównaniu z Polską. Tak jakby autorka nie była w stanie oderwać się od swoich frustracji związanych z ojczystym krajem i rodakami. Tu również przychodzi jej z pomocą Murakami. Jego książki nazywa „eskapistyczną fantazją”: „[...] cieszyłam się byciem obcą. Bycie obcą i «rozłączoną» co innego znaczy w moim przypadku, bo Japonia jest miejscem, do którego uciekam z Polski”¹⁸. Rozkoszowanie się w Tokio statusem bycia obcą, statusem „samotnej obserwatorki włączającej się po drogach i bezdrożach”¹⁹, jak pisze o sobie, zapewnia jej poczucie bezpieczeństwa, jest podstawą jej „dobrostanu”.

Przy całym uczuciu do Kraju Kwitnącej Wiśni²⁰ Bator potrafi być też ironicznie krytyczna i chłodno spojrzeć na jego mieszkańców: „Nie idealizuję Japonii, która może przerażać tak samo, jak budzić podziw. Ci, którzy nie są w stanie podporządkować się zasadom, zostaną bowiem wyrzuceni na margines albo bez litości zmiażdżeni. Okazywanie słabości w obliczu kryzysu okrywa człowieka wstydem”²¹. Autorka porównuje zachowania Japończyków podczas katastrof (tsunami z 2011 r.) z reakcją innych narodowości na podobne wypadki. Ją, kipiącą emocjami Słowiankę („Byłam wychowywana w emocjonalnym parku rozrywki, wśród nagłych łez, śmiechu i krzyku. Dusza w moim domu hulała słowiańska, Mickiewiczem podszyta, haftowana Słowackim”²²) w japońskiej mentalności fascynuje coś, co jest jej bliskie, ale nie zawsze osiągalne: powściągliwość, spokój, dystans, zwłaszcza w obliczu kryzysu czy zagrożenia. *Rekin z parku Yoyogi* to więc także książka autoterapeutyczna. Ma na celu przepracowanie po pierwsze traumy po trzęsieniu ziemi, po drugie – „polskości”. Jest swego rodzaju pomocą w powrocie do ojczyzny, w której pisarka nie chce i nie potrafi mieszkać.

Kiedy temat japoński został wyczerpany (o czym autorka mówiła w wywiadach), pojawiła się pustka, z której zrodziła się kolejna książka o podróży, tym razem na Sri Lanke – *Wyspa*

¹⁷ Lisak-Gębala, „Współczesna polska eseistyka”, 235.

¹⁸ Bator, *Rekin*, 65.

¹⁹ Tamże, 173.

²⁰ Trzeba zauważyć, że tego typu poetyckie określenia Japonii (czyli Kraj Kwitnącej Wiśni, podobnie jak Kraj Zachodzącego Słońca) mają charakter orientalistyczny, utrwalając stereotypowe wyobrażenia na temat tego kraju. To pierwsze określenie jest wyrazem idealizacji, opiera się na skojarzeniu z pięknymi obrazami Japonii podczas kwitnienia drzew wiśni, które trwa zaledwie kilka tygodni, ale wystarczająco długo, aby takim mianem Japonię nazywać.

²¹ Bator, *Rekin*, 88.

²² Tamże, 89.

Łza. Punktem wyjścia narracji jest zagadkowa historia zaginięcia Sandry Valentine, młodej Amerykanki, która porzuciła ustabilizowane życie w Nowym Jorku i wyruszyła w świat szukać przygód. Na Sri Lance spędziła osiem dni, po czym „znikła bez śladu”. To zdanie, znalezione w internecie, zainspirowało polską pisarkę²³. Jednym z jej literackich przewodników po *Wyspie Łzie* staje się Witkacy, który przygnębiony po samobójczej śmierci narzeczonej, Jadwigi Janeczewskiej, dał się namówić Bronisławowi Malinowskiemu na egzotyczną wyprawę na Nową Gwineę. Nigdy tam jednak nie dotarł, a przyjaźń z Malinowskim skończyła się właśnie na Sri Lance, skąd antropolog udał się w dalszą podróż sam. Nie wiadomo, co było powodem kłótni. Witkacy, przygnębiony stratą przyjaciela i miłosną tragedią, rozważał popełnienie samobójstwa, o czym pisał w cytowanym przez Bator liście.

Wyprawa okazuje się jednak nie tyle poszukiwaniem śladów zaginionej, ile pretekstem do snucia autobiograficznej opowieści o sobie samej, zapisem doświadczenia biograficznego. Pisarka daje się ponieść melancholii, by z orientalnej podróży o znamionach reporterskiego śledztwa uczynić podróż do własnego wnętrza, podjąć próbę zrozumienia samej siebie i swoich życiowych wyborów:

Jadę więc z czarnym zeszytem tropem Innej kobiety, by napisać reportaż literacki z przygód własnego ja w tropikach. Nie ma co liczyć na klasyczną autobiografię ani na historię detektywistyczną, ale wycisnę z miąższu rzeczywistości samą esencję prawdy i doprawię ją zapachem cynamonu. Cóż więcej mi pozostaje, skoro już wciągnęła mnie nisza w czasie²⁴.

Próżno tu oczekiwać, w przeciwieństwie do japońskich książek Bator, antropologicznych analiz wynikających z fascynacji odmienną kulturą. W poszukiwaniu nieoczywistego, nieprzewidywalnego i niewypowiedzianego pisarka próbuje wkraczać w prywatne życie autochtonów, ale sama zdaje sobie sprawę, że w pasiastych haremkach i gorze od bikini, typowym pseudoorientalnym stroju zachodniej turystki w tropikach, wpisuje się w postkolonialne paradygmaty.

Narracja *Wyspy Łzy* balansuje na pograniczu autentyku i fikcji, snu i jawy. Autorka nawiązuje do swoich wcześniejszych (i przyszłych) powieści. Książkę można traktować jako reporterską relację z podróży, ale przede wszystkim mamy do czynienia z narracją autobiograficzną

²³ *Wyspę Łzę* można zatem określić mianem literackiego teasera (trailera) – książki, która ma zapowiadać właściwą powieść, czyli wydany w 2017 *Rok królika*. Teaser to potoczne, wywodzące się z języka angielskiego, określenie zwiastuna filmu, gry komputerowej, kampanii reklamowej marki konsumenckiej, które w danej chwili nie są jeszcze dostępne publicznie. Joanna Bator wybrała się na Sri Lankę wraz fotografem Adamem Golcem, którego zdjęcia stanowią integralną część książki.

²⁴ Joanna Bator, *Wyspa Łza*, fot. Adam Golec (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2015), 30.

i autotematyczną. Bator wybiera się w podróż do wnętrza samej siebie, w podróż „przez granicę połowy życia”²⁵. Okazuje się bowiem, że źródłem odczuwanej przez pisarkę melancholii jest osiągnięcie wieku średniego, czemu zazwyczaj towarzyszy kryzys tożsamości. Podróż na egzotyczną wyspę ma być próbą oderwania się od przeszłości, ale prowadzi do uświadomienia sobie, że nie da się uciec od swojej biografii. Narratorka podąża tropem wspomnień z dzieciństwa, czasów studenckich, a także wcześniejszych podróży. Wplata w relację z wyprawy na Sri Lankę historie rozwijające się z – jak to nazywa – narracyjnych „zahaczek”, utrwalonych w pamięci, pozornie nic nieznaczących szczegółów, służących „do tego, by zaczepiać o nie nic i tkąć opowieść”²⁶, którymi są historie rodzinne, wspomnienia z wcześniejszych podróży czy anegdota o byłych kochankach.

W *Wyspie Łzie* pisarka stara się objaśnić swoją filozofię życiową, która równa się filozofii podróży. Trudno nie oprzeć się skojarzeniu z *Biegunami* Olgi Tokarczuk. Bator mogłaby się nazwać biegunką, jedną z tych, którzy wierzą, że aby świat trwał, trzeba być stale w drodze. Mierzy się ze stygmatem bycia znikąd, bo przecież pozornie tylko przynależy do miejsc, w żadnym nie tkwi na stałe i z żadnym nie jest ściśle związana. Uciekając od Piaskowej Góry, od rodzinnego domu i miasta, wybrała życie w drodze, dobrowolnie skazała się na bezdomność, pomieszkiwanie w wynajmowanych pokojach i hotelach: „[...] świat jest dla mnie zbiorem miejsc, w które wpadam w wyniku wolnej woli i przeznaczenia zmieszanych w różnych proporcjach i wtedy próbuję się umościć, wpasować w nowe języki, smaki, zapachy i narracje”²⁷.

Włączęga przez Wyspę Łzę miała być też poszukiwaniem barthesowskiej „rozkoszy tekstu”. Tymczasem język tej książki, przede wszystkim wskutek nadużywania dość karkołomnych i mglistych metafor, przypomina afektowaną prozę z kolorowych magazynów lifestyle’owych. Opowieść w zamierzeniu miała być literackim reportażem, ale o miejscach, w których przebywa pisarka, niewiele się dowiadujemy, o ludziach jeszcze mniej, najwięcej zaś o niej samej. Powstał zbiór banalnych miejscami rozważań o życiu, o dzieciństwie, o relacjach z mężczyznami i o samym pisaniu.

W esejach o Japonii Joanny Bator dominuje spojrzenie antropolożki. Piszące o Japonii autorki²⁸ często wypowiadają się na te same tematy. Podobnie postępuje Bator, która prowadzi nas jednak także po meandrach osobistego labiryntu fascynacji i demonów, szuka w Japonii i na Sri Lance tego, co egzotyczne, dziwne, niesamowite:

²⁵ Tamże, 156.

²⁶ Tamże, 172.

²⁷ Tamże, 240.

²⁸ Na przykład Janina Rubach-Kuczevska (*Życie po japońsku*), Karolina Bednarz (*Kwiaty w pudełku. Japonia oczami kobiet*).

Naiwny podróżnik, a naiwny nie musi znaczyć „głupi”, może też po prostu „ufny”, zawsze szuka tu tego, co egzotyczne i oryginalne, prawdziwie japońskie. To zrozumiała fantazja, bo przecież Inny to źródło fantazmatów, otchłan, z której rodzi się miłość i nienawiść. Pozwala nam na umocnienie własnych granic, uświadamia, kim się jest i kim się być nie chce, ale jednocześnie otwiera na to, co nieznanne. Po czterech latach w Japonii mam własny fantazmat tego, co japońskie i radykalne Inne [...]”²⁹.

W każdym z omówionych tu tekstów pisarka zwraca uwagę na odmienne przejawy doświadczanej dzięki podróżom rzeczywistości, różny jest także sposób usytuowania autorskiego podmiotu wobec tej rzeczywistości. Przewartościowaniu należałoby poddać rozumienie relacyjności w odniesieniu do kobiecej autobiografistyki. Kobiece eseje podróżne sytuują „ja” autorki wobec Innego jako obcego kulturowo. To za pośrednictwem tego Innego dochodzi do poznania samej siebie i kreowania własnej podmiotowości.

Bibliografia

- Bator, Joanna. *Japoński wachlarz*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2011.
- Bator, Joanna. *Rekin z parku Yoyogi*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2014.
- Bator, Joanna. *Wyspa Łza*. Fot. Adam Golec. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2015.
- Bednarz, Karolina. *Kwiaty w pudełku. Japonia oczami kobiet*. Wołowiec: Czarne, 2018.
- Duda, Maciej. „Porządki w heterotopii”. Rec. książki *Rekin z parku Yoyogi* Joanny Bator. *Wyspa 2* (2014). Dostęp 27.08.2018, <http://kwartalnikwyspa.pl/maciej-duda-porzadki-w-heterotopii/#more-3186>.
- Dybczak, Krzysztof. „Inwazja eseju”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1977): 113–150.
- Jabłoński, Arkadiusz. „Japońskie *alter ego*. Jeszcze o antyinformacji w «narracjach niedbałych»”. *Homo Ludens* 9 (2016), 1: 53–61.
- Kiejziewicz, Agnieszka. „Idealizacja, hiperbolizacja, mitologizacja. Różne sposoby kreowania stereotypowych wizji japońskości w narracjach podróżniczych”. *Acta Humana* 8 (2017): 222–230.
- Kozicka, Dorota. *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2003.
- Krakowiak, Małgorzata. *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Lisak-Gębala, Dobra. „Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2013): 223–237.

²⁹ Bator, *Rekin*, 191.

- Matysek, Magdalena. „Autobiografia/autofikcja jako świadectwo tożsamości ponowoczesnej”. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. Ewa Kosowska, Anna Gomółka, Eugeniusz Jaworski, 271–287. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- Ostaszewska, Anna. „Kobiece praktyki autobiograficzne na przykładzie wybranych esejów bell-hooks. Perspektywa pedagogiki feministycznej”. T. 18. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja* 72 (2015), 4: 37–50.
- Rubach-Kuczevska, Janina. *Życie po japońsku*. Warszawa: Iskry, 1983.
- Szalewska, Katarzyna. *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości w współczesnym eseju polskim*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- Wroczyński, Tomasz. „Esej – zarys teorii gatunku”. *Przegląd Humanistyczny* 5/6 (1996): 101–113.
- Wyka, Marta. „Uwagi o polskim eseju”. W: *Polski esej. Studia*, red. Marta Wyka, 7–17. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1991.

Autobiography in essay writing by Joanna Bator: between an essay, a column and a reportage

Summary

The aim of the article is to first recognize the theme of the journey in female essayistic work by analyzing selected texts. The author focuses on contemporary non-fictional women's travel relations and treats them as an individual way of implementing a travel narrations pattern. In the case of texts selected by Joanna Bator for analysis in this article, their affiliation to essay writing may raise doubts: the term “essay reportages” or “essay articles” fits better, which is in line with the theses on expansivity an essay and its penetration into other species. These works are also located on the borderline of literature and anthropology: the journey is an opportunity to observe on moral, cultural or religious topics.

Keywords

essay, journey, anthropology, Joanna Bator

Translated by Tatiana Czarska

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Tatiana Czarska, „Autobiograficzność w eseistyce Joanny Bator: między esejem, felietonem a reportażem”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 141–151. DOI 10.18276/au.2018.1.10-12



AGNIESZKA CZYŻAK*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Emancypacyjne gry, autobiograficzne wyzwania – genologiczne kłopoty. *O Grach w Birkenau* Agnieszki Kłos

Streszczenie

Artykuł zawiera rozważania poświęcone twórczości literackiej Agnieszki Kłos, a przede wszystkim jej książce *Gry w Birkenau* z 2015 roku. Zamieszczone w tomie teksty odsłaniają swoją autobiograficzność i subwersywność. Założony przez autorkę cel nadrzędny, czyli diagnozowanie współczesnej polskiej rzeczywistości oraz pragnienie, by wpływać na jej kształt, bywa z reguły realizowany poprzez wybór eseistycznych strategii oraz polityczne nacechowanie tekstów. Teksty składające się na analizowany zbiór łączy przede wszystkim wyrazista kreacja podmiotu, poszukującego sposobów określenia własnej tożsamości – pozostającej w ciągłym ruchu, rozwoju i przemianie.

Słowa kluczowe

autobiografia, esej, emancypacja, genologia, podmiot, tożsamość

Zbiór prozatorski Agnieszki Kłos zatytułowany *Gry w Birkenau* z 2015 roku składa się z bardzo wielu krótkich, dwu- i trzystronicowych tekstów. Kilka dłuższych całości nie zmienia ogólnego wrażenia, że tom tworzą narracyjne okruchy, zaledwie naszkicowane obrazy, ułamki autobiograficznych przeżyć, zniekształcone przez upływ czasu wspomnienia. Jednak zbiór

* Kontakt z autorką: agaczysz@amu.edu.pl

wydaje się mimo wszystko spójny – przede wszystkim za sprawą wyrazistego podmiotu wypowiedzi. Możliwa do zrekonstruowania postać mówiąca, autobiograficznie konkretna i emancypacyjnie subwersywna wyłania się z poszczególnych cząstek, służących dookreśleniu jej emocjonalnej i intelektualnej tożsamości.

Jeśli odbiorca temu spodziewałby się, że dostanie możliwość obcowania z klasycznym zestawem opowiadań – bo tak najczęściej, zapewne dla komunikacyjnej wygody, są określane utwory w zbiorze – poczuje się zawiedziony. Weźmy dla przykładu jeden z dłuższych tekstów zatytułowany *Posen*. Ukazany w nim przyjazd do Poznania rozpoczynają refleksje na temat relacji łączących narratorkę z niezbyt lubianym przez nią miastem. Następnie pojawia się szczegółowy opis niewygodnego hotelu w centrum wraz z topograficznym odwzorowaniem okolicy. Zapis doświadczeń męczącej nocy w obcym i niemożliwym do oswojenia miejscu – spowitym w dodatku mnóstwem odrażających zapachów – nieoczekiwanie zmienia się w impresyjne migawki ze spotkania, które okazało się właściwym celem podróży. Rozmowa z panią Anią, nazwaną „potworem z Auschwitz”, ewokuje temat współczesnego losu ofiar Holokaustu i więzi, jaką łatwiej nawiązać z nimi osobom postronnym niż dotkniętej traumą drugiego pokolenia rodzinie. Narratorka relacjonuje:

Obiecuję, że zabiorę córkę wiosną do Auschwitz. Córka się boi, ale ja ją uspokajam i mówię, że w Auschwitz jest przepięknie wiosną, bo jest gdzie pospacerować w przedziwnej ciszy, spać w wygodnym pokoju [...] Ale córka, kiedy tylko pani Ania wychodzi z pokoju po dokładkę, dopada mnie i mówi: nigdy tam z panią nie pojedę, rozumie pani?¹

Niemożność dzielenia traumatycznych wspomnień z najbliższymi poświadcza trwałość skutków, jakie odcisnęła Zagłada w biografiach ofiar i ich dzieci. Natomiast podjęcie próby zrozumienia przeszłości wymaga rzeczywistego zaangażowania badaczki czy badacza, zmuszonych do nieustannego drażenia przeszłości i wytwarzania własnych, jednostkowo motywowanych, koncepcji pojmowania Wydarzenia i jego następstw.

Przykuwającym uwagę zabiegiem jest zamknięcie tomu w kłamrę, którą tworzą dwa wizerunki autorki. Na początku została zamieszczona dość konwencjonalna fotografia (autorstwa Agnieszki Weseli) przedstawiająca zamyśloną pisarkę, z pochyloną głową, w centrum zwyczajnego pokoju – tło stanowią okno, biurko, kaloryfer i oczywiście półki wypełnione książkami. Natomiast na końcu książki znajduje się rysunek (wykonany przez Tomasza Bohajedyndy) przedstawiający postać kobietą, przerysowaną z fotografii w tej samej pozycji.

¹ Agnieszka Kłos, *Gry w Birkenau* (Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2015), 58.

Zmienione zostały jednak przekaz i kontekst wizerunku: za kobietą, przepasaną szeroką taśmą z nabojami, widnieją sylwetki dwóch wojowniczych postaci, a całość uzupełnia pozbawione konturów i perspektywy czerwono-brązowe tło. Tym samym typowa przestrzeń, w której funkcjonują pisarze i badacze, zmieniona została w symboliczne pole bitwy – nieustającej walki o możliwość wypowiedzenia się i siebie.

Autobiograficzność tekstów prozatorskich Kłos przejawia się najczęściej w projektowanym czy też pożądanym obrazie świata, a nie w życiorysowym konkrety. Wizja rzeczywistości, odkształcana groteskowo, onirycznie czy synestezycznie (przy zachwianiu tradycyjnej hierarchii zmysłowego postrzegania) bywa z reguły upodrzędzona wobec głównego przesłania utworów. Pacyfistyczny przekaz, podskórnie obecny w wielu tekstach, czasem wypowiedany jest wprost. W opowieści zatytułowanej *Szare szeregi* historia „zamachu terrorystycznego” (porwania przez uzbrojonych Kazachów samolotu z polskimi turystami) kończy się podjęciem szczególnych starań przez narratorkę, uczestniczkę wydarzeń:

Po powrocie do Polski zadzwoniłam do znajomego generała. Mieszkałam wtedy u mamy i miałam stacjonarny telefon. [...] Zadzwoniłam do generała, bo pomyślałam, że mógłby spotkać się z Kazachami, skoro są w Polsce i pogadać z nimi. Naiwnie pomyślałam, że mogliby się spokojnie dogadać w moim domu. Nikt by im wtedy nie przeszkadzał. Generał milczał. Powiedziałam, że mogę urządzić konferencję prasową w małym kinie naprzeciwko mojego domu².

Nieprawdopodobna „naiwność” narratorki nie służy w tym przypadku relacjonowaniu rzeczywistych doświadczeń, lecz ma ukazać absurd męskiego (wojennego, siłowego) porządkowania świata.

W *Wielkopolskim Alfabecie Pisarek* sporządzająca biogram Agnieszka Gajewska tak pisała o specyfice twórczości autorki *Gier w Birkenau*:

Agnieszka Kłos to pisarka niezłomna i uważna, opiekunka porzuconych archiwów, zdystansowana obserwatorka rytuałów pamięci zbiorowej, pasterka łąk odgradzonych drutem kolczastym, artystka sprawdzająca, co robią ludzie w miejscach przymusowego odosobnienia. W swojej twórczości bada ślady traum przesiedleńczych i migracji³.

² Kłos, *Gry w Birkenau*, 173.

³ Agnieszka Gajewska, „Agnieszka Kłos”, w: *Wielkopolski Alfabet Pisarek*, red. Ewa Kraskowska, Lucyna Marzec (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2012), 140.

Określenie „bada” można by jednak w tym przypadku zastąpić określeniem „wchodzi w osobiste interakcje”: nie tylko z tekstami kultury i dokumentami osobistymi, ale i z żyjącymi świadkami wydarzeń. Zapisy tych spotkań oraz ich skutki dla konstytuowania się tożsamości badaczki można uznać za oś literackich prób Agnieszki Kłos.

Tożsamość wytwarzana procesualnie i relacyjnie może stać się tożsamością wyrazistą i rozpoznawalną właśnie poprzez eksponowanie aktu autokreacji. Gajewska podkreślała:

Wykreowany narracyjnie podmiot uwodzi świeżością spojrzenia, bezkompromisowością, ale i ironicznym dystansem i humorem. Narrator czy też narratorka jej prozy często mówi rzeczy niepopularne, bolące, dzięki którym od uładzonych formuł, jasnych podziałów, odpryskuje lakier błęgiego poczucia ładu, porządku i wspólnoty⁴.

Badaczka wskazała w istocie w przywołanym fragmencie na prowokacyjną wywrotowość przekazu narratorki oraz na eseistyczność – refleksyjność i specyficzną, pozbawioną dydaktyzmu i moralizatorstwa, interwencyjność – jej opowieści o świecie. Eseje tego rodzaju burzą wspólnotowe tabu, a tym samym wytyczają granice literackiego diagnozowania współczesności.

Interpretowanie eseistycznego namysłu nad kondycją człowieka w świecie wymaga przyjęcia określonej perspektywy analitycznej. Roma Sendyka wyróżniła trzy strategie badania eseju. Pierwsza, najbardziej tradycyjna, posługiwała się równie tradycyjnymi narzędziami retoryki i poetyki, by ustalić repertuar chwytów stylistycznych określających funkcjonowanie gatunku. Druga strategia próbowała wyznaczać specyfikę eseju poprzez kategorie aksjologiczne. Na przełomie wieków pojawiła się jednak tendencja trzecia, w pewnym sensie „zwycięska”, kierująca uwagę na sposoby przejawiana się podmiotu. Sendyka tak podsumowywała jej założenia:

Dostrzegła w eseju odwzorowania, rekonstrukcję procesu indywidualnego przeżywania rzeczywistości, przy czym w latach siedemdziesiątych (np. Bieńkowska) uwagę koncentrowała raczej wizja owej rzeczywistości jako bytu w stanie „permanentnego kryzysu”, później natomiast ta opcja stała się wyraźnie autoprezentacyjna i w centrum uwagi stało rozbite, nieustalone, „myślące siebie”, próbujące ustalić swą tożsamość, spokrewnione z Montaigne’owskim – ja⁵.

⁴ Tamże, 140–141.

⁵ Roma Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006), 202–203.

Pokrewieństwo z działaniami założyciela gatunku, skłonny wszelkie elementy rzeczywistości filtrować przez konstytuujące się coraz to inaczej (podczas ponawianych niestrużenie „prób”) „ja” wyznacza zakres podejmowanych przez jego następców działań, choć nie ogranicza kształtu jednostkowych realizacji.

Dziś wiadomo już z całą pewnością, że stworzenie poetyki eseju konstruowanej przy użyciu tradycyjnych narzędzi jest po prostu niemożliwe. Katarzyna Szalewska w tekście opatrzonym znaczącym tytułem *Żywiół i skamielina, o konwencjonalizacji dyskursu eseistycznego* stwierdziła, że w efekcie takich projektów nieuchronnie pojawia się „zagrożenie rozpadu teoretycznego konstruktów na katalog wyjątków, szkół, systemów filozoficznych i aksjologicznych poszczególnych twórców”, a dzieje się tak, ponieważ istnieje „zbyt duża liczba zmiennych, by móc z niej skonstruować rozwiązywalne równanie, uniwersalny wzór na esej *sui generis*”.⁶ Badaczom eseju pozostaje zatem każdorazowo ustalać relacje między wyjściowymi, bardzo ogólnymi założeniami gatunku a jego konkretną realizacją, między skamieliną istniejących, najbardziej wyrazistych wzorców a żywiółem jednostkowego przeżycia przekształcanego w tekst.

Do biogramu stworzonego przez Gajewską w *Wielkopolskim Alfabecie Pisarek*, w jego internetowej wersji, została dołączona impresja interpretacyjna autorstwa Adrianny Sołtysiak zatytułowana *Atlas Agnieszki Kłos*. W zbiorze „miejsc ważnych”, obok Poznania, Rawicza, Berlina i Wrocławia, w centralnym miejscu umieszczone zostały Auschwitz i Birkenau. Sołtysiak pisze:

Narracji do opowiedzenia o nich jest wiele. Kiedy naukowa forma się wyczerpuje, Agnieszka powraca do pisarstwa literackiego, związanego z impresjami, uczuciami, myślami. Dla Kłos Auschwitz i Birkenau to miejsca bezpieczne, pełne spokoju, ale też namiętności, ciepła i ludzi. Lubi tam powracać⁷.

To prowokacyjne podsumowanie osobistych relacji z przestrzenią Zagłady można wyczytać także z nieliterackich tekstów autorki *Gier*. Agnieszka Kłos tak określiła w jednym z tekstów naukowych kierunek swoich badań: „Celem mojej pracy ze wspomnieniami byłych więźniów KL Auschwitz jest przyjrzenie się, na ile żywotna jest opisywana w nich przestrzeń obozu zagłady Auschwitz-Birkenau, którą często określa się jako skażoną i traktuje jak martwy «krajobraz śmierci»”⁸.

⁶ Katarzyna Szalewska, *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012), 27.

⁷ Adrianna Sołtysiak, *Atlas Agnieszki Kłos*, dostęp 26.05.2018, pisarki.wikia.com/wiki/Agnieszka_Kłos.

⁸ Agnieszka Kłos, „Zielona macewa”, *Teksty Drugie 2* (2017): 166.

Podobnie jest w tytułowym opowiadaniu zbioru *Gry w Birkenau* – tam również w groteskowo-onirycznych obrazach ukazane zostało Birkenau jako miejsce pełne życia: podczas współczesnych obchodów rocznicowych. Przemierzające się w przestrzeni obozu grupy osób, przejeżdżające w różnych kierunkach samochody, ważni i mniej ważni goście zaproszeni na uroczystości oraz opiekunowie wycieczek stanowią wielojęzyczną zbieraninę naruszającą przede wszystkim utrwalony w zbiorowej wyobraźni obraz miejsca. Szalewska wskazywała, iż twórczość eseistyczna ma z reguły charakter wartości dodanej i bywa najczęściej dopełnieniem głównego nurtu pisarstwa, „składają się nań rozproszone nierzadko wypowiedzi powstające na marginesie głównego nurtu «artystycznej produkcji» autora, często tę twórczość komentujące, recenzujące, tworzące dlań tło eksplanacyjne”⁹. W przypadku Agnieszki Kłós pisarstwo eseistyczne jest dopełnieniem, komentarzem i eksplanacją dla działalności naukowej.

Eseistyczne teksty tym samym stanowią nie tyle rozluźnienie reguł artystycznego tworzenia, ile rozszczelnienie reguł tworzenia naukowych dyskursów. Jednocześnie pozostają wyraźnie artykułowaną wypowiedzią na temat współczesności, sprawdzającą obowiązujące normy wspólnotowej komunikacji. Maciej Duda podkreślał, że teksty zawarte w *Grach w Birkenau* „odciągają od codzienności, jednocześnie nie proponując ucieczki”¹⁰. Pisząc z pewnym zniecierpliwieniem o trudnych do scalenia „drobnostkach Kłós”, zwracał jednak uwagę na jeszcze jeden aspekt uwspólnionych przez podmiot mówiący wspomnieniowych impresji i „donosów rzeczywistości”:

Narratorka opowiada o swoich kolejnych miłościach. Bez transgresji, woalu. Po prostu opisuje kobiety, z którymi się spotyka lub chciałaby się spotkać. Ów wątek nałożony na onirycznie prezentowane przestrzenie, choć właściwie konturowy, wydaje się bardzo mocny, stały, a nawet skonkretyzowany i oddzielony od innych¹¹.

Ta odmiana autobiograficznego wyzwania (bo wątek ów nie ma charakteru wyznania czy też świadectwa) wciąż ma w polskiej przestrzeni publicznej charakter polityczny. Silny lesbijski podmiot ujawnia się w najrozmaitszych, czasem najmniej oczekiwanych sytuacjach, a tym samym prowadzi nieustanną walkę o możliwość wypowiadania *siebie*, niezależnie od zewnętrznych okoliczności, kontekstu społecznego czy komunikacyjnych warunków (ograniczeń).

⁹ Szalewska, *Pasaż tekstowy*, 27.

¹⁰ Maciej Duda, „Między widzeniem a patrzeniem (Agnieszka Kłós: ‘Gry w Birkenau’)”, *ArtPapier* 271 (2015), 7, dostęp 3.05.2018, artpapier.com/indem.php?page.

¹¹ Tamże.

Polityczność tekstów Agnieszki Kłos ujawnia się zatem w stałym naruszaniu społecznie sankcjonowanych stereotypów dotyczących rozmaicie definiowanych tożsamości. Należy zgodzić się z twierdzeniem Ingi Iwasiów, która przekonywała:

Nie ma wątpliwości, iż tak jak mówić dziś trzeba o „autobiograficzności” częściej niż „autobiografii”, lepiej szukać „polityczności” niż „powieści politycznej”. Ta obserwacja związana jest także z przemianami form komunikacji i interwencji artystycznej [...] Współczesność skłania do wypowiedzi artystycznych lepiej powiązanych z przestrzenią publiczną niż tradycyjna literatura czytana najczęściej w domowym zaciszu¹².

Autokreacje Agnieszki Kłos sytuują się na przecięciu tak rozumianej autobiograficzności i polityczności, a ich projektowany odbiorca to człowiek żywo zainteresowany współczesnymi przemianami wspólnotowego życia.

Fragmentaryczność obieranej perspektywy, niespójność przekazywanych informacji, nakładanie się obrazów to specyfika współczesnej komunikacji, upodabniającej się do funkcjonowania w internecie. Wspólnotę doświadczeń buduje się dziś poprzez uwspólnienie sfery sieciowych aktywności. Przywołując znów Iwasiów: „Pakt autobiograficzny nie wystarczy współczesnemu czytelnikowi, polityczność powieści zostaje utkana z odwołań do kina, literatury, popularnych dyskursów”¹³. Pakty zawierane w sieci opierają się również na nowych praktykach autokreacyjnych, masowo pojawiających się w przekazach blogerów i vlogerów – napisać i powiedzieć można wszystko, byle przykuć uwagę odbiorców. Materia zbioru *Gry w Birkenau* utkana jest właśnie z takich intrygujących, choć niejednorodnych i z pozoru niekoherentnych wątków, obrazów, odwołań, wspomnień, majaków. Nie zaprasza do kontemplacji artystycznego kształtu wypowiedzi, lecz prowokuje do namysłu nad poruszonymi – czy raczej wytrącanymi z ustabilizowanych interpretacji – tematami.

Zadaniem czytelnika jest zaangażować się, nie pozostawać obojętnym. Odbiór taki ułatwia fakt, że kolejne odsłony rozważań mają charakter niezwykle osobisty – choć nie w planie intymnych zwierzeń, lecz świadomego aktu kreacji, zawsze niegotowej, permanentnie niedokończonej. Twórczość Kłos wpisuje się bowiem w paradygmat kultury *siebie*, odrzucającej wcześniejsze reguły wytwarzania tekstowego „ja”. Kategoria *self* czy inaczej kategoria *siebie* – jak tłumaczy ją Roma Sendyka – określa nowe rozumienie podmiotu oraz jego „zwrotność, procesualność, społeczne ukorzenie, symboliczne/dyskursywne osadzenie

¹² Inga Iwasiów, *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2013), 10.

¹³ Tamże, 92.

i interakcyjność¹⁴. W rozróżnieniu proponowanym wcześniej przez Agatę Bielik-Robson na „ego” składały się: punktowa świadomość, wyraźnie wyartykułowane racje, zasada konformizmu i obronnego przystosowania. Z kolei „siebie” (jaźń, *self*, *selbst*) odwrotnie – „reprezentuje pierwiastek kreatywny psychiki, w którego perspektywie świat jawi się jako otwarty i niezdeteminowany, podatny na fantazje i twórcze interpretacje¹⁵. Dlatego świat wykreowany w tekstach Kłos wydaje się wielorako odrealniony, oniryczny, skrajnie zsubiektywizowany, ukazany w ciągłej grze perspektyw – obrazoburczych uogólnień i rozmywających ostrość widzenia przybliżeń.

Pamiętać należy, iż podmiot eseistyczny pozostaje zawsze podmiotem nie tylko autorefleksyjnym, ale i mediatyzującym materię egzystencjalnych doświadczeń. Zdaniem Sendyki cechuje go dwójako rozumiana refleksyjność: „rekurencyjna potrzeba autoodniesienia i zarazem kompulsywny przymus autointerpretacji¹⁶. Stąd tak częsta w tekstach tego typu – również u Kłos – poetyka portretu, charakteru służąca najczęściej ustawianiu luster, w których przegląda się, odbija i rozszczepia podmiot. Sendyka konkluduje: „Ponieważ zaś interpretacja *siebie* nigdy nie będzie zakończona (każde jej podjęcie, każde zetknięcie, interakcja z celem autoodniesienia formuje – a więc zmienia *siebie*), jaźń na powrót będzie musiała podjąć swą pracę autoidentyfikacji¹⁷.

Przywołajmy na koniec definicję podmiotu pasującą do tego wytwarzanego w obrębie twórczości Agnieszki Kłos: „Podmiot eseistyczny jest więc zmienny, procesualny, emergencyjny, interakcyjny, refleksyjny, ujawniający się nie inaczej jak tylko performatywnie, w akcie zapisywania siebie, osadzony zwłaszcza w konsytuacji symbolicznej, społecznej i biologicznej¹⁸. Dodać jednak należy, iż ten akt zapisywania siebie nie jest działaniem wsobnym czy ograniczonym do narcystycznej autoprezentacji: służyć ma przede wszystkim wypowiedzeniu – eseistycznego, a więc zarazem krytycznego i (auto)refleksyjnego, choć nie agitacyjnego – sprzeciwu wobec rozmaitych zafałszowań społecznego życia. W przepisany przez krytykę feministyczną klasycznym trójkącie autobiograficznym Małgorzaty Czermińskiej¹⁹ wierzchołkami trójkąta – zdaniem Ingi Iwasiów – miałyby być: tożsamość, performatywność

¹⁴ Roma Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015), 52.

¹⁵ Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000), 58.

¹⁶ Sendyka, *Od kultury ja*, 76.

¹⁷ Tamże, 77.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000).

i komunikacja²⁰. I właśnie komunikowanie się, próby nawiązywania kontaktu na wytwarzanych przez siebie zasadach stanowią podstawę eseistycznych tekstów Agnieszki Kłos. Jednak komunikacyjną skuteczność osiągnąć dziś można właśnie poprzez performatywne wytwarzanie obrazu jednostkowej, podmiotowej, silnej tożsamości.

Badanie takich tekstów – co wskazywałam na początku rozważań – wymusza nowe podejście badacza. Jeśli uznamy, że teoria literatury ma dziś charakter przede wszystkim analityczny i spekulatywny oraz okazuje się najczęściej – jak przekonywał Jonathan Culler – jednocześnie „krytyką zdrowego rozsądku” i „myśleniem o myśleniu”²¹, to zmuszeni też jesteśmy przyjąć tezę, że podstawowym zadaniem dyscypliny może stać się kwestionowanie nie tylko przyjmowanych założeń, ale i osiąganych na ich podstawie rezultatów. Zatem interpretować dziś to poddawać ciągłym negocjacjom prawo wyboru perspektyw oglądu literatury czy kultury i wymieniać bądź wyostrzać narzędzia jej badania. Podlegający stałym przeobrażeniom status interpretacji wyznacza zadania, jakie dziś stawiane są interpretatorom, które jawić mogą się jako wskazanie, by przyjmować strategie pozwalające na zachowanie badawczej (twórczej?) autonomii. Wielość funkcjonujących języków analitycznych skłania jednak paradoksalnie do nieustannego poszukiwania (czy raczej ustanawiania) punktów stałych w badaniach literackich i kulturowych, odnajdywania podstawowych obszarów wspólnych, narzędzi przydatnych w poszerzaniu interpretacyjnych kontekstów. Negocjowanie miejsca – już nie w hierarchii, lecz obszarze badań – pozostaje zadaniem utrudnionym, co prawda, przez wielość konkurencyjnych założeń teoretycznych, ale jednocześnie pozwalającym na samodzielne prowadzenie poszukiwań.

Rozpoznawanie takich kategorii jak eseistyczność, autobiograficzność czy polityczność we współczesnych tekstach okazuje się odnajdywaniem nie tyle wyznaczników formalnych wskazanych perspektyw, ile poszukiwaniem intencjonalnych działań podmiotu wypowiedzi. Intencje owe w dodatku nie sytuują się punktowo na mapie współczesnej literatury, lecz tworzą konstelacje i grupy (często połączone jedynie chwilowym sojuszem), które zarazem wyróżniają się z tła, jak i je współtworzą. W swoim zarysie oikologii Tadeusz Sławek wskazał na wyrazistość figury archipelagu, zespalającej wątki myślenia o współczesnych formach funkcjonowania wspólnoty. Dawniej kartezjański podmiot starał się zapanować nad danym sobie miejscem w świecie, skatalogować jego zasoby, „ująć w rygory dyscypliny niezbędnej

²⁰ Inga Iwasiów, „Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu”, *Autobiografia 2* (2014), 1: 7–11.

²¹ Jonathan Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. Maria Bassaj (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998), 23–24.

do przetrwania”²². Powstawały w ten sposób „wyspy”, pojedyncze, ograniczone, samotne – podobne wyspie Robinsona, Kartezjańczyka idealnego. Tymczasem dziś zmuszeni jesteśmy funkcjonować w burzącym porządku archipelagu, rozszanym w przestrzeni trudnego (niemożliwego) do ujarzżenia żywiołu. Sławek dodaje jednak: „kto znajdzie się pośród archipelagu, tego pociągają właśnie owe odległości między wyspami, bowiem to one tworzą jego zagadkę”²³.

Namysł nad kategoriami interpretacyjnymi łączy się często z próbami wskazania wspólnej podstawy badań, która z reguły okazuje się – jak przekonywał Cary Wolfe – swoistym nie-miejscem, sferą różnic, która jest zatem możliwa do wytyczenia na płaszczyźnie zrozumienia poznawczych ograniczeń i komunikacyjnych zakłóceń. Konieczność dostosowania się do wymogu, by wszystkie dyskursy i procedury krytyczne ujawniały konstytutywną (i konstytutywnie paradoksalną) naturę własnych rozróżnień, form, perspektyw sprawia, że interpretator staje się otwarty na wszelkie przejawy inności – nie za sprawą empatii, życzliwej czy „współczującej” refleksji, ale poprzez uznanie „samych warunków poznania i komunikacji – warunków, które w swej konstytutywnej «ślepcie» generują konieczność innego”²⁴.

Etyczny wymiar działań interpretacyjnych pojmowany jako nakaz odpowiedzialności wobec tekstu, podmiotu wypowiedzi oraz wobec potencjalnych odbiorców można uznać za drogowskaz współczesnej humanistyki. „Symetryczność” zadań po obu stronach aktu komunikacji prowadzi także do uwrażliwienia na wszelkie przejawy inności, odrębności oraz świadomej i intencjonalnej autokreacji. Manifestowanie praw jednostki do nieograniczonego przez czynniki zewnętrzne (tekstowego) konstytuowania tożsamości, czyli działania wyzwolonego (wyzwalającego się) ze społecznych, obyczajowych czy ideologicznych ograniczeń zyskuje coraz powszechniejszą aprobatę odbiorców – dzięki takim działaniom poszerza się spektrum akceptowanych społecznie subwersywnych postaw i przejawów odmienności. Odsłanianie procesualnego charakteru wytwarzania *siebie* to zarazem walka ze stereotypami i skostniałymi przesądami, wciąż utrudniającymi namysł nad problematyką tożsamości jednostkowej i zbiorowej.

²² Tadeusz Sławek, „Mapa domu”, w: *Oikologia. Nauka o domu*, red. Tadeusz Sławek, Aleksandra Kunce, Zbigniew Kadłubek (Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2013), 140.

²³ Tamże, 141.

²⁴ Cary Wolfe, „Animal studies, dyscyplinarność i (post)humanizm”, tłum. Karolina Krasuska, *Teksty Drugie* 1/2 (2013): 149.

Bibliografia

- Bielik-Robson, Agata. *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000.
- Culler, Jonathan. *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Tłum. Maria Bassaj. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000.
- Duda, Maciej. „Między widzeniem a patrzeniem (Agnieszka Kłos: ‘Gry w Birkenau’)”. *ArtPapier* 271 (2015), 7. Dostęp 3.05.2018. artpapier.com/indem.php?page.
- Gajewska, Agnieszka. „Agnieszka Kłos”. W: *Wielkopolski Alfabet Pisarek*, red. Ewa Kraskowska, Lucyna Marzec, 137–143. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2012.
- Iwasiów, Inga. *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2013.
- Iwasiów, Inga. „Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu”. *Autobiografia* 2 (2014), 1: 7–11.
- Kłos, Agnieszka. *Gry w Birkenau*. Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2015.
- Kłos, Agnieszka. „Zielona macewa”. *Teksty Drugie* 2 (2017): 166–174.
- Sendyka, Roma. *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Sendyka, Roma. *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015.
- Sławek, Tadeusz. „Mapa domu”. W: *Oikologia. Nauka o domu*, red. Tadeusz Sławek, Aleksandra Kunce, Zbigniew Kadłubek. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2013.
- Sołtysiak, Adrianna. *Atlas Agnieszki Kłos*. Dostęp 26.05.2018. pisarki.wikia.com/wiki/Agnieszka_Kłos.
- Szalewska, Katarzyna. *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym esejach polskim*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- Wolfe, Cary. „Animal studies, dyscyplinarność i post(humanizm)”. Tłum. Karolina Krasuska. *Teksty Drugie* 1/2 (2013): 125–153.



**The emancipational games, autobiographical challenges –
genological troubles. About *Gry w Birkenau* by Agnieszka Kłos**

Summary

The article contains the consideration devoted to Agnieszka Kłos' output and especially her book *Gry w Birkenau*, published in 2015. All texts from the volume manifest their autobiographical and subversive character. The main aim of those writings is making diagnosis to present Polish common life and changing rules of community life. This aim is realised by essay strategies and political engagement. In texts placed in *Gry w Birkenau* suggestive and expressive female subject makes still new inquiries to find the essence of herself identity.

Keywords

autobiography, essay, emancipation, genology, subject, identity

Translated by Agnieszka Czyżak

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Agnieszka Czyżak, „Emancypacyjne gry, autobiograficzne wyzwania – genologiczne kłopoty. O *Grach w Birkenau* Agnieszki Kłos”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2018), 10: 153–164. DOI 10.18276/au.2018.1.10-13