



SCRIPTA HUMANA

TOM 11

*KOBIETY-PISARKI,
KOBIETY-BOHATERKI*

REDAKCJA NAUKOWA

Nel Bielniak, Aleksandra Urban-Podolan



SERIA MONOGRAFII NAUKOWYCH
Uniwersytetu Zielonogórskiego

/

Scripta Humana Vol. 11

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Dorota Kulczycka (redaktor naczelny), Wolfgang Brylla (zastępca redaktora naczelnego), Sławomir Kufel, Małgorzata Łuczyk, Marzanna Użdżicka, Paweł Zimniak

RADA REDAKCYJNA SERII

Magda Mansour Hasabelnaby (Egipt), Karel Komárek (Czechy), Vyacheslav Nikolaevich Krylov (Rosja), Leszek Libera, Jarosław Ławski, Piotr Michałowski, Małgorzata Mikołajczak, Laura Quercioli Mincer (Włochy), Alexander Wöll (Niemcy)

W serii ukazały się:

- Interpretacje i reinterpretacje*, red. D. Kulczycka, M. Mikołajczak, Zielona Góra 2013 (t. 1)
Historia i historie, red. D. Kulczycka, R. Szytyber, Zielona Góra 2014 (t. 2)
Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja, red. D. Kulczycka, A. Narolska, Zielona Góra 2014 (t. 3)
„Obcy świat” w dyskursie europejskim, red. N. Bielniak, D. Kulczycka, Zielona Góra 2015 (t. 4)
Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem, red. M. Ruszczynska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016 (t. 5)
Literatura a film, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016 (t. 6)
American Literature and Intercultural Discourses, red. A. Łobodziec i I. Filipczak, Zielona Góra 2016 (t. 7)
Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II, cz. 1, red. E. Bednarczyk-Stefaniak, A. Seul, Zielona Góra 2017 (t. 8)
Kryminał. Okna na świat, red. M. Ruszczynska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016 (t. 9)
Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II. Część 2, red. naukowa D. Kulczycka, A. Seul, Zielona Góra 2018 (t. 10)
From Essentialism to Choice: American Cultural Identities and Their Literary Representations, red. A. Łobodziec, B.N. Fondo, Zielona Góra 2018 (t. 12)
Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze, red. D. Kulczycka, Zielona Góra 2019 (t. 13)
W przygotowaniu:
Modernism Re-visited, red. U. Gołębiowska, M. Kubasiewicz (t. 14)

Zaproszenia do współtworzenia następnych tomów monografii znajdują się na stronie internetowej:
<http://www.ifp.uz.zgora.pl/index.php/badania-naukowe/scripta-humana/108-zaproszenia>

STARANIEM I NAKŁADEM JEDNOSTEK

Wydziału Humanistycznego
Uniwersytetu Zielonogórskiego
i Instytutu Filologii Polskiej

SERIA MONOGRAFII NAUKOWYCH
Uniwersytetu Zielonogórskiego

/

Scripta Humana Vol. 11

Zielona Góra 2018

***Kobiety-pisarki,
kobiety-bohaterki***

Redakcja naukowa
Nel Bielniak
Aleksandra Urban-Podolan

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Pieczyński (przewodniczący), Katarzyna Baldy-Chudzik, Van Cao Long,
Rafał Ciesielski, Roman Gielerak, Bohdan Halczak, Małgorzata Konopnicka,
Krzysztof Kula, Ewa Majcherek, Marian Nowak, Janina Stankiewicz, Anna Walicka,
Zdzisław Wołk, Agnieszka Ziółkowska, Franciszek Runiec (sekretarz)



RECENZENT

Halina Mazurek

PROJEKT TYPOGRAFICZNY

Anna Strzyżewska

SKŁAD

Arkadiusz Sroka

PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Kalisiak

Anna Strzyżewska

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2018

ISBN 978-83-7842-358-4

ISSN 2657-5906

OFICyna WYDAWNICZA UNIWERSYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO
65-246 Zielona Góra, ul. Podgórna 50, tel./faks (68) 328 78 64
www.ow.uz.zgora.pl, e-mail: sekretariat@ow.uz.zgora.pl

SPIIS TREŚCI

Od Redakcji	7
-------------------	---

KOBIETA I KOBIECOŚĆ WE WSCHODNIOŚLÓWIAŃSKIM KRĘGU KULTUROWYM

Magdalena Dąbrowska

O słowniku pisarek rosyjskich Nikołaja Golicyna i odpowiedzi na niego Stiepana Ponomariowa (1889-1891)	13
--	----

Elena Janczuk (Елена Янчук)

„Я так и не обжила другую часть себя – свое тело...”: телесность в творчестве Марины Цветаевой	23
--	----

Patryk Witczak

Obraz kosmosu rodzinnego w prozie kobiecej pierwszej fali emigracji rosyjskiej (na materiale wybranych utworów Niny Berberowej i Iriny Odojewcewej)	45
---	----

Hałyna Khomenko (Галина Хоменко)

He/амазонянка із кола Хвильового: агонія як від(на)родження	57
---	----

Liliana Kalita

(Nie)widzialne seniorki. Wizerunek kobiety starzejącej się w najnowszej literaturze rosyjskiej	73
--	----

KONTERFEKTY KOBIECOŚCI W LITERATURZE POLSKIEJ

Marta Ruszczyńska

Bohaterki słowiańskiej historii. Królowe, kapłanki i ofiarnice w utworach Juliusza Słowackiego (na wybranych przykładach)	89
---	----

Jesica Woźniak

Obrazy kobiecości w perspektywie geopoetyki ludowych powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego	101
---	-----

Elżbieta Gazdecka

Gry Joanny Chmielewskiej	113
--------------------------------	-----

ZACHODNIOEUROPEJSKIE PISARSTWO KOBIECE

Mirosława Kubasiewicz

Niemożliwość egzystencji autentycznej w świecie patriarchalnym w opowiadaniu Katherine Mansfield <i>Frau Brechenmacher idzie na wesele</i>	123
--	-----

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

„Jesteście najlepszym, co mam”. Oriana Fallaci jako córka 133

Marta Ratajczak

Odziedziczona trauma, czyli kobiece doświadczanie pamięci regionalnej na przykładzie Śląska w powieści Ulrike Draesner *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (*Siedem skoków z krańca świata*)..... 149

Noty o Autorach 163

Indeks 167

OD REDAKCJI

Prezentowany, jedenasty już, tom serii wydawniczej „Scripta Humana” oscyluje wokół problematyki dotyczącej kobiet, ich twórczości i działalności. Zamyśl monografii *Kobiety-pisarki, kobiety-bohaterki* zrodził się bowiem z chęci stworzenia interdyscyplinarnej pracy zbiorowej ukazującej zarówno różne modele kobiecej twórczości, jak i wielość kreacji postaci kobiecych w literaturze.

Odmienne sposoby myślenia o kobiecie i kobiecości, uwarunkowane czynnikami biologicznymi, geograficznymi, kulturowymi, historycznymi i in., bodaj najbardziej wyraziście, a przy tym różnorodnie, odzwierciedlają się na kartach utworów literackich. Tworzone zarówno przez same kobiety, jak i o nich, składają się one na dynamiczny, ewoluujący i wciąż aktualny dyskurs¹, przy tym – co istotne – zdeterminowany płcią autora/autorki. Heterogeniczność proponowanej problematyki wciąż stanowi inspirującą wyzwanie badawcze, o czym świadczą dowodnie teksty składające się na niniejszy tom. Charakteryzują się one bowiem różnorodnym autorskim spojrzeniem i instrumentarium badawczym, podejmują ponadto zarówno zagadnienia nowe i rzadko poruszane, jak i przypominają tematy znane, ale w sposób nieszablonowy przedstawiają pomijane do tej pory wątki.

Zdaniem Kamili Budrowskiej „myślenie o kategorii »kobiecości« nie może być oderwane od konkretnej sytuacji historycznej, wypełnianie jej bowiem treścią różni się w każdej epoce”², dlatego też zgromadzone w tomie artykuły cechuje znaczna rozpiętość czasowa (od dziewiętnastowiecznych zjawisk literackich po najnowsze), a także duże zróżnicowanie tematyczne. W kręgu zainteresowania jedenastu badaczy

1 Na niegasnącą popularność tej problematyki wśród badaczy reprezentujących różne dziedziny nauki wskazują m.in. ukazujące się regularnie publikacje. *Ad exemplum* wymienimy tylko kilka: *Beatrycze i inne: mity kobiet w literaturze i kulturze*, pod red. G. Borkowskiej, L. Wiśniewskiej, Gdańsk 2010; A. Kowalczyk, *Brakująca połowa dziejów. Krótka historia kobiet na ziemiach polskich*, Warszawa 2018; *Gender: kobieta w kulturze i społeczeństwie*, pod red. B. Kowalskiej, K. Zielińskiej, B. Koschalki, Kraków 2009; M. Bogucka, *Gorsza płęć: kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005; *Kobieta w literaturze i kulturze*, pod red. D. Mazurek, Lublin 2004; *Kobieta w kulturze – kultura w kobiecie: studia interdyscyplinarne*, pod red. nauk. A. Chybickiej, M. Kaźmierczak, Kraków 2006; *Oczekiwania kobiet i wobec kobiet: stereotypy i wzorce kobiecości w kulturze europejskiej i amerykańskiej*, pod red. B. Płonki-Syroki, J. Radziszewskiej, A. Szlagowskiej, Warszawa 2007; *Wizerunek kobiety na przestrzeni wieków*, pod red. A. Pierścińskiej-Maruszewskiej, B. Bakalarz-Kowalskiej, T. Grudniewskiego, Ostrowiec Świętokrzyski 2009.

2 K. Budrowska, *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1-2, s. 283.

reprezentujących krajowe i zagraniczne ośrodki akademickie znalazła się bowiem literatura rosyjska, ukraińska, polska, włoska, niemiecka i anglojęzyczna. Pozwoliło to podzielić zasadniczą część książki na trzy bloki tematyczne.

W najobszerniejszej części pierwszej (*Kobieta i kobiecość we wschodniosłowiańskim kręgu kulturowym*) zaprezentowane zostały studia z zakresu literatury rosyjskiej i ukraińskiej. Autorka pierwszego szkicu, Magdalena Dąbrowska, przypomina postaci dwóch czołowych bibliografów XIX stulecia (Nikołaja Golicyna i Stiepana Ponomariowa), którzy podjęli najpoważniejsze próby opracowania twórczości literackiej (i nierzadko nie tylko takiej) kobiet rosyjskich w postaci słownika. Badaczka omawia ponadto wybrane hasła słownikowe. Następny tekst, autorstwa Eleny Janczuk (Елена Янчук), przynosi rozważania na temat cielesności w twórczości Mariny Cwietajewej (także okresu emigracji). Zdaniem warszawskiej rusycystki szczególne miejsce w Cwietajewowskim doświadczeniu ciała zajmuje pierś. Rosyjska poetka postrzega bowiem pierś m.in. jako siedzibę serca, oddechu, głosu czy duszy lub jako membranę różnych, zewnętrznych względem ciała wydarzeń. Kolejne przedstawicielki pierwszej fali rosyjskiej emigracji, Nina Berberowa i Irina Odojewcewa, zostały zaprezentowane w artykule Patryka Witczaka. Autor podkreśla, że pisarki te, wiernie odmalowując na kartach swoich utworów nową emigracyjną rzeczywistość z wpisanym w niej rozkładem kosmosu rodzinnego, nie zapominały jednocześnie o uniwersalnych problemach ludzkiej egzystencji. Z kolei Hałyna Khomenko (Галина Хоменко) przybliżyła postać Nadii Surowcowej, ukraińskiej inteligentki, emancypantki i patriotki związanej z ukraińskim ugrupowaniem literackim Waplite, powołanym do życia z inicjatywy Mykoły Chwyłowego. Autorka poddaje analizie pomijaną dotychczas przez badaczy nowelę *Wiosno!*, proponując nowe dekonstruktywne odczytanie tradycji feministycznej. Natomiast Liliana Kalita, autorka ostatniego tekstu w tej części tomu, przygląda się portretom kobiet doświadczających procesu starzenia się w najnowszej literaturze rosyjskiej. Na przykładzie wybranych utworów Niny Katerli, Ludmiły Pietruszewskiej, Wiktorii Tokariewej, Swietłany Wasilenko i Iriny Polanskiej badaczka omawia złożoną sytuację społeczną i egzystencjalną seniorek żyjących w postsowieckiej rzeczywistości.

W drugiej części (*Konterfekty kobiecości w literaturze polskiej*) zgrupowane zostały teksty poświęcone literaturze polskiej. Ten blok tematyczny otwiera artykuł Marty Ruszczyńskiej stanowiący próbę ukazania postaci kobiecych w utworach Juliusza Słowackiego w kontekście słowiańskiej historii. Według autorki poeta w swoisty sobie sposób opowiada własną wersję słowiańskiej prehistorii, nawiązując zarówno do naszej narodowej historii w dobie romantyzmu, jak i do greckiego mitu o Ifigenii, przedstawiając zarazem żeńskie doświadczenie w zmaganiu z fatalizmem losu. Postaci kobiece znalazły się także w centrum zainteresowania autorki następnego studium. Jesica Woźniak jednakże podjęła się zadania zbadania cyklu ludowych powieści J.I. Kraszewskiego

z wykorzystaniem narzędzi geopoetyki, co pozwoliło wykazać, że jednymi z nadrzędnych determinantów zachowania bohaterek są właśnie elementy geograficzno-regionalne. Tę część monografii zamyka artykuł Elżbiety Gazdeckiej, będący w zamierzeniu autorki przyczynkiem do dyskusji o znaczeniu pojęcia „gra” w literaturoznawstwie. Badaczka omawia różne kategorie gier i mikrogier licznie występujące w twórczości Joanny Chmielewskiej.

W trzeciej części monografii (*Zachodnioeuropejskie pisarstwo kobiece*) zebrane zostały artykuły zgłębiające wyłącznie twórczość pisarek reprezentujących zachodnioeuropejski krąg kulturowy. Opowiadanie *Frau Brechenmacher idzie na wesele* Katherine Mansfield (nowozelandzkiej pisarki, która jednakże związała swoje dorosłe życie z Europą) posłużyło Mirosławie Kubasiewicz za punkt wyjścia do rozważań o przeszkodach uniemożliwiających kobietom egzystencję autentyczną w świecie patriarchalnym. Natomiast Ewa Tichoniuk-Wawrowicz przeanalizowała teksty literackie i wywiady Oriany Fallaci pod kątem jej relacji z rodzicami. W twórczości florenckiej pisarki silnie nasyconej pierwiastkiem autobiograficznym wyraźnie zaznacza się tendencja do idealizacji rodziców i podkreślania ich nietuzinkowości. Ten sielski obraz więzi rodzinnych zaburza jedynie wykluczenie żeń siostr. W artykule wieńczącym monografię Marta Ratajczak sięga po jedną z najnowszych powieści współczesnej niemieckiej pisarki Ulrike Draesner dotyczącej problemu przesiedleń i (po)wojennej historii wielokulturowego Śląska. Germanistka posiłkuje się kategorią pamięci, by zobrazować kobiece doznawanie świata i historii (zwłaszcza regionalnej) i unaocznąć wpływ traumatycznych doświadczeń na następne generacje.

Zapraszamy do lektury tomu, wyrażając nadzieję, że jakkolwiek artykuły w nim zawarte nie wyczerpują problemu, to ze względu na duże zróżnicowanie tematyczne i interdyscyplinarne podejście badawcze, uwzględniające złożoność materii, nie tylko zaspokoją oczekiwania poznawcze Czytelnika, lecz będą także inspiracją do dalszej refleksji nad rolą kobiet (twórczyń i bohaterek literackich) w historii, kulturze i literaturze.

**KOBIETA I KOBIECOŚĆ
WE WSCHODNIOŚLÓWIAŃSKIM
KRĘGU KULTUROWYM**

Magdalena Dąbrowska
Uniwersytet Warszawski

O SŁOWNIKU PISAREK ROSYJSKICH NIKOŁAJA GOLICYNA I ODPOWIEDZI NA NIEGO STIEPANA PONOMARIOWA (1889-1891)

Za wskazanymi w tytule oznaczeniami czasowymi kryje się wydanie *Bibliograficznego słownika pisarek rosyjskich* Nikołaja Golicyna (1889)¹ oraz stanowiącej jego recenzję i jednocześnie uzupełnienie pracy Stiepana I. Ponomariowa *Nasze pisarki...* (1891)². Obie prace doczekały się wspólnego wydania w Lipsku w 1974 roku³. Ich autorzy utrzymywali ze sobą kontakt już przed 1891 rokiem. Golicyn sam zwrócił się do Ponomariowa z prośbą o wydanie opinii o swoim dziele, chociaż mógł nie mieć świadomości, że otrzyma ona taką właśnie postać. Z bibliografii prac Ponomariowa, przygotowanej przez niego samego i wydanej pod redakcją Konstantina Grota po jego śmierci, wynika, że wziął on udział w opracowaniu wariantu słownika Golicyna opublikowanego w periodyku „Варшавский дневник” w latach 1880-1881⁴. „W 1880 roku poprosiłem znanego naszego bibliografa S.I. Ponomariowa o przejrzanie mojego nowego *Słownika*, co on uczynił z dużą uwagą, wnosząc do niego znaczące poprawki oraz uzupełnienia” – pisał Golicyn we wstępie do *Bibliograficznego słownika pisarek rosyjskich*, zaznaczając, że wydawany przez niego wtenczas „Варшавский дневник” trafiał do ograniczonego grona odbiorców z Królestwa Polskiego, zamieszczony w nim wariant słownika pozostał zatem prawie nieznanym (G., V). Zarówno słownik Golicyna, jak i pełniące podwójną rolę recenzji i dopełnienia *Nasze pisarki...* Ponomariowa są ogniwami stale wydłużającego

1 [Н.Н. Голицын], *Библиографический словарь русских писательниц*, Санкт-Петербург 1889.

2 С.И. Пономарев, *Наши писательницы. Библиографический словарь русских писательниц, князя Н.Н. Голицына*. СПб. 1889, VI i 308, Санкт-Петербург 1891.

3 *Библиографический словарь русских писательниц князя Н.Н. Голицына. Санкт-Петербург 1889. Наши писательницы С.И. Пономарева*. („Сборник Отделения Русского языка и Словесности Императорской Академии Наук”, т. LII, № 7) Санкт-Петербург 1891, Fotomechanischer Neudruck nach den Originalausgaben Petersburg 1889-1891, Leipzig 1974. Obie prace zachowują w nim odrębną numerację stron: pierwsza liczy 308 stron, druga – 78. Wydanie to stanowi podstawę materiałową niniejszego artykułu. Cytaty ze słownika Golicyna zostają opatrzone w nawiasach symbolem „G.” i oznaczeniem strony, cytaty z pracy Ponomariowa – symbolem „P” i oznaczeniem strony. Wszędzie przekład własny – M.D.

4 *Хронологический список сочинений, изданий и переводов Степана Ивановича Пономарева, составленный им самим*, ред. К.Я. Грот, Санкт-Петербург 1913, с. 20 („Сборник Отделения Русского языка и Словесности Императорской Академии Наук”, т. XC, № 5).

się łańcucha opracowań słownikowych (biograficznych, bibliograficznych, biobibliograficznych) twórczości literackiej (i często nie tylko takiej) kobiet rosyjskich. Ten ciąg publikacji otwierają *Bibliograficzny katalog rosyjskich pisarek* (1826) Stiepana Russowa⁵ i *Materiały do historii rosyjskich kobiet-autorów* Michaiła Makarowa, zamieszczane we fragmentach w czasopiśmie Piotra Szalikowa „Дамский журнал” w latach 30. XIX wieku⁶, zamyka zaś dwutomowy słownik Jeleny Tonczu *Kobieta i literatura* z 2015 roku⁷. Autorzy *Bibliograficznego słownika pisarek rosyjskich i Naszych pisarek...* zapisali się jako jedni z czołowych bibliografów XIX stulecia. Nikołaj Nikołajewicz Golicyn (1836-1893) był także historykiem i działaczem państwowym od 1875 roku zajmującym się sprawami Królestwa Polskiego. Stiepan Iwanowicz Ponomariow (1828-1913), którego praca stanie się głównym przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule, pozostawił po sobie opracowania bibliograficzne twórczości klasyków rodzimej i obcej literatury XVIII-XIX stulecia (M.W. Łomonosowa, N. M. Karamzina, Adama Mickiewicza i in.) oraz, jeśli pozostać w kręgu działalności rosyjskich kobiet, recenzje książek z tego zakresu (*Materiały do historii edukacji kobiet w Rosji* J.I. Lichaczowej i in.)⁸.

Początki pracy Golicyna nad *Bibliograficznym słownikiem pisarek rosyjskich* sięgają lat 50. XIX wieku. Oprócz warszawskiego periodyku miejscem publikacji jego wariantów stało się czasopismo „Журнал Министерства Народного Просвещения” (1888-1889), w którym autor podpisał się własnym nazwiskiem⁹, a także gazeta „Молва” (1857) i pismo „Русский архив” (1865), w których wystąpił anonimowo lub pod pseudonimem „Николай Книжкин”¹⁰. Z wyliczeń samego Golicyna wynika, że *Bibliograficzny słownik pisarek rosyjskich* zawiera biogramy 1286 autorek (G., s. III, VI), ułożone w porządku alfabetycznym. Układ alfabetyczny zastosował również Ponomariow w aneksie (uzu-

5 [С.В. Руссов], *Библиографический каталог российским писательницам*, Санкт-Петербург 1826.

6 Б.п. [М. Макаров], *Материалы для истории русских женщин-авторов*, „Дамский журнал” 1830, ч. 29, № 1, с. 1-5, № 2, с. 17-23, № 3, с. 33-35, № 7, с. 97-102, № 10, с. 145-151, № 13, с. 193-198; ч. 30, № 15, с. 17-20, № 16, с. 32-39, № 17, с. 49-58, № 18, с. 65-76, № 19, с. 81-85, № 21, с. 113-121, № 25, с. 177-185; ч. 31, № 27, с. 1-8; ч. 31, № 29, с. 33-44, № 30, с. 49-55, № 39, с. 193-201; ч. 32, № 51-52, с. 113-120; 1833, ч. 44, № 51-52, с. 145-150. Zob.: M. Dąbrowska, „Jesteśmy wdzięczni milej autorce...” *O kobietach pisarkach w rosyjskich czasopismach dla kobiet (koniec XVIII – pierwsza połowa XIX wieku)*, w: *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, red. H. Chodurska i A. Kotkiewicz, Kraków 2016, s. 41-52.

7 Е. Тончу, *Женщина и литература*, т. 1-2, Москва 2015. Por. przypis 14.

8 Zob.: *Хронологический список сочинений...*, с. 4, 11, 20, 24, 36.

9 Н.Н. Голицын *Библиографический словарь русских писательниц*, „Журнал Министерства Народного Просвещения” 1888, август, с. 1-32, сентябрь, с. 33-64, октябрь, с. 65-96, ноябрь, с. 97-160, декабрь, с. 161-176; 1889, январь, с. 177-224, март, с. 225-288, май, с. 288-290.

10 Н.Н. Голицын, *Список русским писательницам (1759-1857)*, „Молва” 1857, № 28 (19.10), с. 333-336, № 19 (26.10), с. 346-348, № 28 (19.10), с. 333-336, № 30 (2.11), с. 354-356, № 31 (9.11), с. 371-375, № 33 (23.11), с. 385-387, № 34 (30.11), с. 393-395, № 35 (7.12), с. 400-403; Н. Книжкин [Н.Н. Голицын], *Словарь русских писательниц. 1759-1859*, „Русский архив” 1865, № 12, с. 1391-1481.

pełnieniach) do słownika poprzednika, stanowiącym drugą część (s. 23-78) książki *Nasze pisarki...* Na część tę złożyły się notki o 419 twórczyniach rosyjskich, spośród których ostatnich czternaście dotyczyło autorek piszących w językach obcych. Zastosowanie porządku alfabetycznego sprawiło, że cztery początkowe pozycje zajęły autorki nieznane z imienia i nazwiska, określone mianem „anonim”. We wstępie do niej Ponomariow wyjaśnił, że pisarstwem kobiet nigdy nie zajmował się specjalnie, a uzupełnienia słownika Golicyna – dwójakiego rodzaju – wyszły spod jego pióra jakby mimochodem. Pierwszy typ uzupełnień to wprowadzenie notek o pisarkach pominiętych przez poprzednika, drugi stanowią uzupełnienia w dosłownym tego słowa rozumieniu, dopełnianie wiedzy o twórczyniach opisanych w *Bibliograficznym słowniku pisarek rosyjskich*. Zarzuty stawiane przez Ponomariowa Golicynowi dotyczyły właśnie przede wszystkim niepełności i niedokładności przekazywanych danych, rzucających się w oczy nawet w notkach o najszerzej scharakteryzowanych carcy Katarzynie II i Jekatierinie Daszkowej (zob. P., s. 1-2). Dlatego też pracę poprzednika traktował on nie tyle jako słownik, ile załączek czy namiastkę przyszłego słownika, zbiór informacji, będących punktem wyjścia dalszych badań. Uwagi krytyczne autora *Naszych pisarek...* odnosiły się ponadto do niewspółmiernego w stosunku do dorobku i zasług poszczególnych pisarek zainteresowania nimi ze strony Golicyna, który jednym poświęcał „dwa – trzy wersy”, a innym „dwie – trzy strony i więcej” (P., s. 2), niepodjęcia przez niego próby szerszego rozpatrzenia ich utworów oraz zaniżenia liczebności kobiecej części środowiska literackiego Rosji. Ramy czasowe omawianego materiału Ponomariow nieznacznie wydłużył w stosunku do Golicyna, obejmując nimi także początek lat 90. XIX wieku. Pierwszą część *Naszych pisarek...* (s. 3-22) można nazwać umownie recenzją słownika Golicyna, chociaż w swoich znacznych partiach wykracza ona poza formułę recenzji, zawierając wnioski na temat kierunków działalności kulturalnej i społecznej Rosjank wraz z przywołaniem dodatkowej literatury przedmiotu. Obie części pracy Ponomariowa poprzedzają motta, zaczerpnięte – pierwsze – ze szkicu Iwana Kiriejewskiego *O rosyjskich pisarkach (List do Anny Pietrowny Zontag)*¹¹ oraz – drugie – z zakończenia bajki Iwana Kryłowa *Tabor*¹². Jeśli poprzez pierwsze z nich Ponomariow podkreśla szczególnie charakter talentu artystycznego kobiet i jednocześnie wskazuje na brak należytego docenienia ich działań w tym zakresie, to za pośrednictwem drugiego zwraca uwagę na to, z jaką łatwością wytyka się błędy innym i jak trudno się je samemu naprawia. Na końcu pierwszej części *Naszych pisarek...* Ponomariow umieścił

11 Zob.: И.В. Киреевский, *О русских писательницах. (Письмо к Анне Петровне Зонтаг)*, в: idem, *Полное собрание сочинений*, т. 1, Москва 1861, с. 114-125. Tekst jest opatrzony dopiskiem „10 grudnia 1833 r. Moskwa”.

12 Zob.: И. Крылов, *Обоз*, в: *Полное собрание сочинений И. Крылова*, т. 2, Санкт-Петербург 1859, с. 218-220.

datę 31 grudnia 1890 roku. Za początek twórczości literackiej kobiet w Rosji Golicyn i Ponomariow uznali 1759 rok, gdy w wydawanym przez Aleksandra Sumarokowa piśmie „Трудолюбивая пчела” ujrzały światło dzienne wiersze jego córki, Jekatieriny Sumarokowej-Kniażniny¹³.

Przyjrzyjmy się najpierw dwóm sąsiadującym ze sobą hasłom ze słownikowej części książki Ponomariowa, z których pierwsze (opatrzone numerem 33) dotyczy pisarki pominiętej przez Golicyna, a drugie stanowi uzupełnienie jednocześnie dwóch haseł w pracy poprzednika:

33) Башкирцева, Мария, род. в Полтаве 1860 ноября 11, сконч. 1884 октября 31 в Париже, художница и писательница. „Из дневника ее. С приложением статьи Коппе и отзывом французской печати, перевел К. Плавинский”, СПб. 1889. 8° 2 + VI + 126 стр. Дневник ее, изданный на французском языке, переведен на английский язык и до 1890 года достиг трех изданий. В Америке он разошелся в 70.000 экз. Градсон напечатал о нем статью, называя его одною из самых замечательных книг нынешнего столетия. Мнение его разделяют и немецкие газеты. Оней-Всеобщ. Газета 1885, № 9, с портретом; Изящная Литература 1885, № 4, стр. 1-7; Русск. Богатство 1888, № 2, Л. Гуревича, биографико-психологический этюд. Памяти ее стих. О. Чюминой, Р. Богатство 1888, № 7. Портрет ее в Ниве 1890, № 50. К стр. 22. Б-ва С. – одно и то же лицо, что и на 26-й странице – Бибикина София (Р., s. 27).

Zgodnie z zapowiedzią w przedmowie, hasła dotyczące autorek uprzednio pominiętych Ponomariow numeruje, dodatkowo jeszcze wyróżniając (pogrubieniem) ich nazwiska, hasła z drugiej grupy – „uzupełnienia” – rozpoczyna od przywołania strony w słowniku Golicyna, na której znalazło się uzupełniane hasło, dla większej czytelności zaznaczając je kursywą. *Nasze pisarki...* mogą być traktowane jako samodzielna pozycja z zakresu dziejów pisarstwa kobiet, przede wszystkim ze względu na obecność w nich notek o pisarkach nieuwzględnionych przez Golicyna, ale bardziej wskazane jest – z uwagi na wprowadzania informacji uzupełniającej w stosunku do pracy poprzednika – równoległe, „w parze” zapoznanie się z obiema pozycjami.

Oto zaś wspomniane dwa hasła ze słownika Golicyna, które Ponomariow uzupełnił:

Б-ва, С. (Бибикина, Софья). – 1) Болван, водевиль в 1 действии, перев. с французск.; литогр., изд. Мозера. С-Пб. 1873, 4°; напечатано только 60 экз.; 2) Сотрудница педагогического журнала: Воспитание и обучение (прежний Детский сад), в 1877 году (G., s. 22). Бибикина, Софья. – 1) Рассказы для маленьких детей. С-Пб. 1861, 8°. 2) Мысли по поводу одной повести Ольги Н., в Рассвете 1862 г., № 3. 3) Магдалена Французская, королева Шотландская, в Рассвете 1862 г., № 4 (G., s. 26).

13 Zob. m.in.: M. Dąbrowska, *Oryginalna i przekładowa działalność literacka przedstawicieli rosyjskiego Oświecenia (ze studiów nad otoczeniem literackim Aleksandra Sumarokowa i Gawriiły Dierżawina)*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2016, nr 6, s. 19-30.

Te same zasady konstrukcji haseł Ponomariow zastosował w części dotyczącej pisarek tworzących w językach obcych. Przytoczmy więc dwa przykładowe sąsiadujące ze sobą hasła:

412) Кочубей, княгиня А. Рукопись мадмуазель Камиль, на франц. языке (перев. 1875 г. на русский С.Г. Мей, не имела успеха, и была перепечатана в 1878 г. под заглавием „Тайна великосветской женщины”, см. о ней Отеч. Зап. 1878, № 4, отд. 2, с. 286).

К стр. 296. Крюднер, баронесса. Оней: 1) Женщины писательницы XIX стол., К. Скальковского, СПб. 1865. 2) Полярн. Звезда 1881, 1, Ю. Борозда (Р, s. 76),

a także główną część uzupełnionego przez Ponomariowa hasła ze słownika Golicyna:

Крюднер, Варвара Юлия, рожд. баронесса Фитингоф, внука, по матери, фельдмаршала Миниха; родилась 21-го ноября 1764 г., в Риге, ум. 25-го декабря 1824 г., в Карасубазаре в Крыму; третья супруга русского посланника в Стокгольме и Берлине, известная пиэтистка, имевшая значительное влияние на настроение Александра I в эпоху Священного Союза... (G., s. 296).

Dalszą część hasła o Barbarze Julianie von Krüdener, z domu von Vietinghoff, pisarce francuskojęzycznej, autorce powieści *Valérie* (1803), w słowniku Ponomariowa wypełnia spis jej utworów oraz literatury o niej. Sofia Bibikowa, której w słowniku Golicyna były poświęcone dwa hasła, występuje w obu porównywanych pracach pod nazwiskiem panińskim (po mężu Tołstoj)¹⁴. W hasle o Alisie Koczubiej mowa jest o utworze, którego oryginalny tytuł brzmiał *Le Manuscrit de M-lle Camille*. Dodatkowych wyjaśnień nie wymaga natomiast hasło o Marii Baszkircowej, autorce głośnych wspomnień, najbardziej znanej pisarce spośród wymienionych.

Przegląd haseł w *Naszych pisarkach...* Ponomariowa pozwala stwierdzić, że składają się na nie głównie bardziej lub mniej kompletne opisy bibliograficzne utworów poszczególnych autorek i reakcji na nie krytyków literackich. Liczne pozycje ukazały się na łamach czasopism. Jeśli oprócz przywołanych haseł wymienić jeszcze jedno – pierwsze, poświęcone anonimowej autorce współpracującej z czasopismem Nikołaja Karamzina „Московский журнал”, okaże się, że autor czerpał wiedzę o rodzimych kobietach pióra także ze spuścizny epistolograficznej i wspomnieniowej. W tym przypadku sięgnął do listu Karamzina do Iwana Dmitrijewa z 1791 roku, w którym jej wiersze zostają nazwane „gładkimi”, ale „pozbawionymi poezji” (P, s. 22)¹⁵. Przegląd całości *Naszych pisarek...* daje podstawy do stwierdzenia, że praca Ponomariowa, jak wiemy, poprzedzona obszerną częścią opisową, wykracza daleko poza formułę słownikową.

14 Zob.: *Писательницы России. Материалы для биобиблиографического словаря*, ред. Ю.А. Горбунов; <http://book.uraic.ru/elib/authors/gorbunov/sl-18.htm> [1.10.2016].

15 Zob.: *Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву*, ред. Я. Грот и П. Пекарский, Санкт-Петербург 1866, с. 21 (list nr 19, niedatowany).

Ową pierwszą część *Naszych pisarek*... autor podzielił na siedemnaście różnej długości rozdziałów. Pierwszy z nich wypełnia katalog dziedzin, w których zaznaczyły swoją obecność rosyjskie kobiety, drugi zawiera dane liczbowe dotyczące kobiecej części środowiska literackiego w Rosji, w trzecim mowa jest o obecności kobiet w redakcjach gazet i czasopiśmie, w czwartym wymienione są pisarki najbardziej aktywne i wszechstronne. Następne rozdziały są poświęcone rodzinom literackim, członkostwu kobiet w stowarzyszeniach literackich i innych organizacjach, pochodzeniu społecznemu pisarek, innym sferom ich działalności, przyznawanym im nagrodom i wyróżnieniom, miejscom ich zamieszkania, „wyższym kursom żeńskich”, utworom literackim z postaciami kobiecymi oraz poruszającym kobiecą tematykę, stosunkowi krytyki literackiej do kobiet pióra, twórczyniom o pochodzeniu arystokratycznym, wychowaniu przedstawicielek płci pięknej, badaczom pisarstwa kobiet. Całość zamyka prośba skierowana do bibliografów i historyków literatury rosyjskiej o pomoc w zidentyfikowaniu pisarki podpisującej się „***wa” (ros. „***ва”), współpracownicy Aleksandra Baszuckiego, wydawcy almanachu „Наши, списанные с натуры русскими”. Do najobszerniejszych należy rozdział pierwszy, zawierający wyszczególnienie w porządku alfabetycznym sfer działalności kobiet rosyjskich, oraz te rozdziały (przede wszystkim piętnasty i szesnasty), które zawierają adresy bibliograficzne dzieł literackich, pozycji z zakresu literatury dokumentu osobistego oraz syntez historycznych i historycznoliterackich. Nie tylko zatem druga część *Naszych pisarek*..., ale także przedmowa do niej ma cechy komentarza bibliograficznego do słownika Golicyna.

Sferami, do których rozwoju przyczyniły się kobiety, są, zdaniem Ponomariowa, poezja, proza i dramat, a także między innymi bibliografia, historia, nauki przyrodnicze, matematyka, medycyna, pedagogika, filozofia, ekonomia, prawo, wreszcie produkcja wydawnicza oraz sztuki piękne i rzemiosło. Wiele kobiet wniosło wkład jednocześnie w kilka dziedzin. Perspektywiczne wydają się autorowi w szczególności studia nad ich miejscem w kulturze muzycznej, który to aspekt nie stawał się dotychczas przedmiotem szerszego zainteresowania (zob. P., s. 6), oraz spuścizną przekładową kobiet, która to kwestia z kolei przyciągała uwagę, ale nie została wyczerpana z powodu jej rozbudowanego charakteru (zob. P., s. 7). Opracowując ów katalog dziedzin, twórca *Naszych pisarek*... kierował się chęcią zapalenia luki wynikającej z metodologii przyjętej przez autora *Bibliograficznego słownika pisarek rosyjskich*, polegającej na tym, że poprzez ograniczenie się do wyszczególnienia w porządku alfabetycznym nazwisk pisarek nie dał on możliwości głębszego wglądu w rozwój różnych rodzajów kobiecej aktywności (zob. P., s. 2).

Publikacje przywołane przez Ponomariowa w części wstępnej *Naszych pisarek*... można podzielić na dwie grupy. Pierwszą stanowią wcześniejsze próby opracowania pisarstwa kobiet. W jednym ciągu ze słownikami Russowa i Makarowa stawia on

prace Nikołaja Bilewicza o pisarkach XVIII i XIX wieku opublikowane w gazecie „Московский городской листок” w 1847 roku (zob. P., s. 20)¹⁶. Odwołanie do nich (oraz do zawierającego wzmianki o nich ustępu *Bibliograficznego słownika pisarek rosyjskich*) rozpoczyna rozdział piętnasty części pierwszej *Naszych pisarek...*, zawierający także odsyłacze do wspomnianej pracy Iwana Kiriejewskiego (z której, jak pamiętamy, Ponomariow zaczerpnął motto), artykułów Wissariona Bielinskiego¹⁷ oraz cyklu szkiców M. Protopopowa o „kobiecej twórczości” zamieszczonych w czasopiśmie „Русская мысль” w 1891 roku¹⁸. W szkicach Protopopowa znajdujemy również rozważania o kobiecych postaciach w dziełach romantyków oraz realistów rosyjskich (Aleksandra Puszkina, Iwana Turgieniewa i in.). Drugą grupę tworzą prace o innych niż literacka sferach działalności bądź nakierowanych na kobiety (edukacja), bądź współtworzonych przez nie (sztuki piękne). Wychowaniu i kształceniu przedstawicielek płci pięknej poświęcony jest rozdział piętnasty, w którego zakończeniu autor wskazał na potrzebę porównania praktyk w tym zakresie dawniej i obecnie oraz wykorzystania relacji samych pań (łącznie wymienia szesnaście takich pozycji).

Bibliograficzny słownik pisarek rosyjskich Golicyna i *Nasze pisarki...* Ponomariowa stanowią najpoważniejsze próby opracowania pisarstwa kobiet rosyjskich w postaci słownika, opierające się na ustaleniach poprzedników, ale też wnoszące wiele nowego zarówno do sfery rozwiązań formalnych (budowa hasła słownikowego, system odwołań itp.), jak i wiedzy o samych twórczyniach i ich dziełach. Ani Golicyn, ani Ponomariow nie uznają swoich prac za całościowe, ostateczne opracowania podjętego tematu. Przeciwnie, obydwaj mają świadomość tego, że – jeśli posłużyć się słowami drugiego z nich – mogli „kogoś nie wymienić, z powodu niewiedzy albo przez niedopatrzenie” (P., s. 2). Kiedy zatem Ponomariow zarzuca Golicynowi niekompletność i niedokładność podawanych informacji, to jednocześnie zdaje sobie sprawę z tego, że podobny zarzut można wystosować wobec niego. I rzeczywiście, w rozdziale dwunastym pierwszej części *Naszych pisarek...* znajdujemy, dla przykładu, odwołania do „kobiecej” zawartości pisma „Библиотека для чтения”, ale nie sposób stwierdzić przecież, że

16 Н. Билевич, *Русские писательницы XVIII века*, „Московский Городской Листок” 1847, № 78 (11.04.), с. 311-314, № 79 (12.04), с. 315-316, № 80 (14.04), с. 319-321; idem, *Русские писательницы XIX века*, „Московский Городской Листок” 1847, № 108 (21.05), с. 435-438, № 109 (22.05), с. 440-442, № 113 (27.05), с. 451-452, № 114 (28.05), с. 455-457, № 167 (3.07), с. 669-670, № 168 (1.08), с. 673-674, № 169 (2.08), с. 677-678, № 171 (5.08), с. 683-686, № 172 (7.08), с. 688-689, № 183 (21.08), с. 723-733, № 185 (25.08), с. 740-742.

17 Пор.: В.А. Филатова, *Феминизация русской литературы в первой половине XIX века*; http://www.rusnauka.com/14_APSN_2008/Philologia/32439.doc.htm [1.10.2016].

18 М. Протопопов, *Женское творчество*, „Русская мысль” 1891, № 1, январь, с. 98-112; idem, *Женское творчество. Статья вторая. Кохановская и Хвоицинская-Заиончковская*, „Русская мысль” 1891, № 2, февраль, с. 161-181. Z treścią drugiego ze szkiców koresponduje sąsiadujący z nim artykuł N. Szefgunowa: Н. Шелгунов, *К статье Н.Д. Хвоицинская-Заиончковская*, „Русская мысль” 1891, № 2, февраль, с. 182-185.

wynotowane zostały z niego wszystkie pozycje¹⁹. Podobnych sytuacji jest znacznie więcej. „Nakreślenie działalności [...] kobiet w całej ich różnorodności to sprawa przyszłości; nikt, rzecz jasna, nie ma wątpliwości co do tego, że procesy cywilizacyjne [...] w społeczeństwie dokonują się z udziałem kobiet...” – czytamy w *Naszich pisarkach...* Ponomariowa (P, s. 11).

Bibliografia

- Библиографический словарь русских писательниц князя Н.Н. Голицына. Санкт-Петербург 1889. Наши писательницы С.И. Пономарева. („Сборник Отделения Русского языка и Словесности Императорской Академии Наук”, т. LII, № 7) Санкт-Петербург 1891, Fotomechanischer Neudruck nach den Original ausgeben Petersburg 1889-1891, Leipzig 1974.*
- Билевич Н., *Русские писательницы XVIII века*, „Московский городской листок” 1847, № 8 (11.04.), с. 311-314, № 79 (12.04), с. 315-316, № 80 (14.04), с. 319-321.
- Билевич Н., *Русские писательницы XIX века*, „Московский городской листок” 1847, № 08 (21.05), с. 435-438, № 109 (22.05), с. 440-442, № 113 (27.05), с. 451-452, № 114 (28.05), с. 455-457, № 167 (3.07), с. 669-670, № 168 (1.08), с. 673-674, № 169 (2.08), с. 677-678, № 171 (5.08), с. 683-686, № 172 (7.08), с. 688-689, № 183 (21.08), с. 723-733, № 185 (25.08), с. 740-742.
- [Голицын Н.Н.], *Библиографический словарь русских писательниц*, Санкт-Петербург 1889.
- Голицын Н.Н., *Библиографический словарь русских писательниц*, „Журнал Министерства Народного Просвещения” 1888, август, с. 1-32, сентябрь, с. 33-64, октябрь, с. 65-96, ноябрь, с. 97-160, декабрь, с. 161-176; 1889, январь, с. 177-224, март, с. 225-288, май, с. 288-290.
- Голицын Н.Н., *Список русским писательницам (1759-1857)*, „Молва” 1857, № 28 (19.10), с. 333-336, № 19 (26.10), с. 346-348, № 28 (19.10), с. 333-336, № 30 (2.11), с. 354-356, № 31 (9.11.), с. 371-375, № 33 (23.11), с. 385-387, № 34 (30.11), с. 393-395, № 35 (7.12), с. 400-403.
- Киреевский И.В., *О русских писательницах. (Письмо к Анне Петровне Зонтаг)*, в: idem, *Полное собрание сочинений*, т. 1, Москва 1861, с. 114-125.
- Книжкин Н. [Голицын Н.Н.], *Словарь русских писательниц. 1759-1859*, „Русский архив” 1865, № 12, с. 1391-1481.
- Крылов И., *Обоз*, в: *Полное собрание сочинений И. Крылова*, т. 2, Санкт-Петербург 1859, с. 218-220.
- Б.п. [Макаров М.], *Материалы для истории русских женщин-авторов*, „Дамский журнал” 1830, ч. 29, № 1, с. 1-5, № 2, с. 17-23, № 3, с. 33-35, № 7, с. 97-102, № 10, с. 145-151, № 13, с. 93-198; ч. 30, № 15, с. 17-20, № 16, с. 32-39, № 17, с. 49-58, № 18, с. 65-76, № 19, с. 81-85, № 1, с. 113-121, № 25, с. 177-185; ч. 31, № 27, с. 1-8; ч. 31, № 29, с. 33-44, № 30, с. 49-55, № 39, с. 193-201; ч. 32, № 51-52, с. 113-120; 1833, ч. 44, № 51-52, с. 145-150.
- [Мюссе А.], *Женский ум лучше всяких дум. Драматическая пословица Альфреда де Мюссе. Из Revuedes Deux Mondes*, „Библиотека для чтения” 1837, т. 23, ч. 2, с. 52-86.
- Писательницы России. Материалы для библиографического словаря*, ред. Ю.А. Горбунов; <http://book.uraic.ru/elib/authors/gorbunov/sl-18.htm> [1.10.2016].
- Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву*, ред. Я. Грот и П. Пекарский, Санкт-Петербург 1866.
- С.И. Пономарев, *Наши писательницы. Библиографический словарь русских писательниц, князя Н.Н. Голицына*. СПб. 1889, VI и 308, Санкт-Петербург 1891.

¹⁹ Por. np.: *Женский ум лучше всяких дум. Драматическая пословица Альфреда де Мюссе. Из Revuedes Deux Mondes*, „Библиотека для чтения” 1837, т. 23, ч. 2, с. 52-86.

- Протопопов М., *Женское творчество*, „Русская мысль” 1891, № 1, январь, с. 98-112.
- Протопопов М., *Женское творчество. Статья вторая. Кохановская и Хвоцинская-Заиончковская*, „Русская мысль” 1891, № 2, февраль, с. 161-181.
- [Руссов С.В.], *Библиографический каталог российским писательницам*, Санкт-Петербург 1826.
- Тончу Е., *Женщина и литература*, т. 1-2, Москва 2015.
- Филатова В.А., *Феминизация русской литературы в первой половине XIX века*; http://www.rusnauka.com/14_APSN_2008/Philologia/32439.doc.htm [1.10.2016].
- Хронологический список сочинений, изданий и переводов Степана Ивановича Пономарева, составленный им самим*, ред. К.Я. Грот, Санкт-Петербург 1913, с. 20 („Сборник Отделения Русского языка и Словесности Императорской Академии Наук”, т. XC, № 5).
- Шелгунов Н., *К статье Н.Д. Хвоцинская-Заиончковская*, „Русская мысль” 1891, № 2, февраль, с. 182-185.
- Dąbrowska M., „*Jesteśmy wdzięczni milej autorce...*” *O kobietach pisarkach w rosyjskich czasopiśmie dla kobiet (koniec XVIII – pierwsza połowa XIX wieku)*, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, red. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016, s. 41-52.
- M. Dąbrowska, *Oryginalna i przekładowa działalność literacka przedstawicielek rosyjskiego Oświecenia (ze studiów nad otoczeniem literackim Aleksandra Sumarokowa i Gawriiły Dierżawina)*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2016, nr 6, s. 19-30.

ON THE NIKOLAY GOLITZYN'S DICTIONARY OF THE RUSSIAN WOMEN WRITERS AND THE STEPAN PONOMARYOV'S RESPONSE TO IT (1889-1891)

Summary: The article presents the work *Our women writers...* (1891) by Stepan Ponomaryov (1828-1913), which was a review of the *Bibliographical dictionary of the Russian women writers* (1889) by Nikolay Golitzyn (1836-1893) and a supplement to it. The Ponomaryov's work consists of two parts: 1. The review of the Golitzyn's dictionary and the presentation of the activities of the women in Russia (original literary output, translations, natural sciences, mathematics, philosophy, pedagogy, fine arts and others), 2. The amended and supplemented dictionary of the Russian women writers (more than 400 entries). There is discussed among others the entry "Maria Bashkirtzev".

Keywords: dictionary, woman, literature, bibliography, Nikolay Golitzyn, Stepan Ponomaryov

Elena Janczuk (Елена Янчук)
Uniwersytet Warszawski

„Я ТАК И НЕ ОБЖИЛА ДРУГУЮ ЧАСТЬ СЕБЯ – СВОЕ ТЕЛО...”: ТЕЛЕСНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Человеческое тело, как замечает Нина Осипова, не однородно как аксиологически, так и семантически. В культуре, в зависимости от религиозных и национальных традиций, по-разному сегментируются и интерпретируются разные части тела. Сохраняя связь с глубокими архаичными структурами, картина человеческого тела на всех этапах развития культуры реализовала и манифестировала параметры новой картины мира¹.

Цветаева на разных этапах творчества также воспринимала части тела иначе, в чем собственно признавалась в 1933 году, когда зрелая и состоявшаяся поэт написала: «До недавних пор я жила в моей грудной клетке, теперь я живу в моей черепной коробке и еще – в каждом из моих мускулов. Я так и не обжила другую часть себя – свое тело»².

Однако до данной констатации Цветаева должна была пройти достаточно долгую дорогу. Начиная с первых восторгов, вызванных окружающим миром, в том числе человеческим телом (дореволюционные годы), она прошла трудный путь познания внешнего (период послереволюционные и 20-е гг.), поскольку во внешнем мире чувствовала себя нулем. Внешнее ей необходимо было постоянно: «Нельзя о невесомостях говорить невесомо. Цель моя – утвердить, дать вещи вес»³. Человеческое тело в этом познавательном процессе, подобно вещью, занимающей определенную часть пространства, является тем, что видимо, слышимо, осязаемо, что также может служить орудием познания. Поэт, познавая тело, познает мир, а познавая мир, познает тело, затем обживает его и даже «порабощает» – «для служения незримому». И то, что внутри, и то, что снаружи, часто воспринималось поэтом через призму собственного тела. Творчество

1 Н. Осипова, *Культурная соматология А. Блока*, [в:] *Слово и культура в диалогах Серебряного века. Избранные работы*, Москва 2008, с. 154.

2 М. Цветаева, *Неизданное. Записные книжки в 2-х тт.*, Москва 2001, т. 2, с. 353, далее в тексте ссылка на это издание в квадратных скобках [НЗК] с указанием номера тома и страницы.

3 Idem, *Собрание сочинений в 7-ми томах*, Москва 1994, т. 5, с. 283, далее в тексте ссылка на это издание в квадратных скобках [СС] с указанием номера тома и страницы.

Цветаевой поэтому насыщено «телесной» образностью, ведь проекция внешнего часто связана с выявлением внутреннего. Цветаева и подчеркивала, что «всегда переводила тело в душу (развоплощала его!)» [СС7, 69]. Постепенно область внутреннего у нее начала совпадать с областью метафизического и космического (конец 20-х – 30-е гг.). Таким образом, как отмечает Ирина Шевеленко, конструировалось пространство «невиданной гармонии, в котором понятия „внутренний мир” и „космос” стали бы синонимами»⁴. Тело трактовалось как некий субстрат, который глубинно связан с космическим как сферой его интерпретации. Как писал Виктор Топоров, «само „космическое” имеет своим субстратом „психофизиологические” данные, сублимируемые и высветляемые до уровня стихии энергии вселенского масштаба и энергии вселенского масштаба»⁵.

В картине телесного Цветаевой особое место занимает грудь, образ которой приобретает необыкновенно широкий спектр использования: от традиционно внешнего атрибута женственности, показателя кондиции тела и его различных физических ощущений, до индивидуально-авторской ее трактовки, в частности, для поэта грудь актуализирована как место нахождения сердце, душа, как место образования дыхания, звука (голос). Грудь также актуализирована как инструмент для установления разного рода контактов с объектами внешнего мира. Постепенно она начинает восприниматься как своеобразная мембрана, осуществляющая контакт с самим миром, с различными глобальными, то есть далеко отходящими от тела, событиями и явлениями. По этой причине в настоящей статье детальному анализу подвергнут практически весь спектр значений понятия груди, который можно обнаружить в картине телесного Марины Цветаевой.

Грудь как часть целого: внешние характеристики

Уже в раннем периоде творчества у Цветаевой появляются образы различных частей тела, прежде всего, груди. Необходимо подчеркнуть, что отношения лирического героя с собственным телом изменялись, в разные периоды приобретая различные конфигурации. Что характерно, Цветаева именно в молодости была максимально конкретна, если не эмпирична, избегала метафоризации груди, скорее, сосредоточена была на визуализации ситуации, поскольку грудь воспринималась как место, сигнализирующее об эмоциональном состоянии: опустить голову себе на грудь – это значит для поэта погрузиться в себя, установить кон-

4 И. Шевеленко, *Литературный путь Цветаевой, Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*, Москва 2002, с. 343.

5 В. Топоров, *О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама*, [в:] *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва 1995, с. 428.

такт с собственным внутренним миром: *Мальчик светлую головку/ Опустил на грудь*. [СС1, 61]; *Девочка, плача, головку на грудь уронила...* [СС1, 79].

Грудь может служить местом, с которым соотносятся различные действия, относительно которого что-либо измеряется: «Взобрался князь на самую дворовую вышку – вода по грудь – стоит с непокрытой головой» [СС4, 443]; можно встать по грудь: *Привстает гусяр по грудку:/ Что за притча? Ай взбесилось?* [СС3, 207]. В *Царь-Девице* (1920) это значение подвергается метафоризации – можно увязнуть по грудь в подлостях: *В этих подлостях и так уж/ Я увяз по грудь* [СС3, 196].

Достаточно систематично подчеркивается кондиция груди, в частности, ее внешние особенности: грудь может быть худа, как жердь и что стена крепостная [СС3, 361]; благоуханна, как розмариновый ларчик... [СС2, 23]; плоска; или: не высока? [СС3, 191]; сравнивается с доской или стеной: *В грудь, прямую как доска, [...]* [СС3, 234]; *что стена крепостная* [СС3, 361]; неподвижность груди сравнивается со сталью: *Наклонила лик сусальный/ Над своей грудною сталью:* [СС3, 233]. В прозе подчеркивается пышность груди: «грудь прямо в подбородок, не понять: где что» [СС4, 454]. Грудь может раскинуться: *Грудь раскинулась – цветом яблочным* [СС3, 195]; может вызывать чувства сладострастия: *Сахарок-твой-клей/ Так и тает промеж двух ее грудей!* [СС3, 266]; грудь может быть показателем спокойного внутреннего состояния: *От рыданий не подымется/ Грудь мальчишья моя* [СС1, 520]. Грудь может быть одета, покрыта, сжата, например, быть в латах: *Грудь в светлых латах, лоб – обломом,/ С подсолнечником равен лик* [СС3, 202]; или в перьях: *Уж грудь – без приказу/ Взребаются в перья* [СС3, 226]; покрыта алмазами: *грудь у Девы/ Вся алмазами пошла* [СС3, 230]; сжата кушаком: *Как ремненным кушаком сжата грудь* [СС3, 252].

Особое место в картине телесности занимает женская грудь, к этому образу Цветаева обращается неоднократно, факт половой принадлежности груди может отвлекать от настоящей ее ценности – сердца: *Каждый хвалил мои груди/ Сердца ж под левой –/ Никто не слышал* [НСТ, 205]. Женская грудь наделяется особыми свойствами, которые метафоризируются – это души застывший вздох, суть женская; волна, всегда врасплах/ *Застигнутая – и всегда врасплах/ Вас застигающая, презренных и презрительных утех игралище; доспех уступчивый!* [СС2, 71]. Свойство груди – это бархатная брэнность, бархат, к которому приятно (так нежно) прижаться щекой, однако бархат – это видимость, на самом деле он – *верней брони!* Визуальная сторона контакта вызывает грусть у лирической героини: *Такая в этом грусть: щека и бархат*, ее интересует то, что за этим скрыто: *душа и грудь!* [СС1, 572]. С женской грудью сопоставляются временные

отрезки: *С другими – в розовые груди розовые груди/ Грудей... В гадательные дробы/ Недель...* [СС2, 181-182].

Грудь может производить различные действия, например, выдвигаться вперед: *С раззолоченных подушек встает,/ Лоб откинувши, а грудку вперед* [СС3, 229], грудь служит метонимией для добровольца-рекрута, выражающего готовность идти на войну: *На войну вступают – первый выставит/ Грудь* [СС3, 654]. Грудь может приобретать различные формы, например вздыматься кифарой: *но если навзрыд/ Ночь и кифарой – грудь...* [СС2, 131]. Подчеркивается ее объем: *Грудью – ёмкий, криком – громкий* [СС3, 688]. Грудь испытывают различные физиологические проявления: *Кольнуло в груди...* [СС3, 329]; грудь может закипать от жажды: *“Пить хочу без памяти, –/ Аж грудь кипит!”* [СС3, 249]; от воспоминаний: *Вспомнить – грудь кипит!* [СС3, 689]; от эмоций: *Задать ему порку –/ Вся грудь закипает!* [СС3, 692]. В груди можно испытывается боль: «Та же боль в груди (нытье)» [НЗК1, 126]. Дробление камней сравнивается с дроблением груди: *Зато прибрежные каменья/ Дробя, – свою же грудь дроблю!* [СС1, 545]. Грудь может лопнуть: *Дух вылетел из барабана./ Грудь лопнула у трубача* [СС3, 205] или расколоться: *Грудь – расколота пополам!* [СС3, 683].

Контакт груди осуществлялся с неживым объектом, например, с крестом, который надевается на грудь: *Одену крест серебряный на грудь [...]*. [СС1, 272]. В эссе *Мой Пушкин* Цветаева поместила воспоминания со времени своего 4-летнего возраста, когда мимо нее прошел сын Пушкина с орденом на груди: «успела увидеть, что у него на груди – звезда» [СС5, 63]; или: *Грудь в орденах – молодой – пригожий...* [СС3, 364]. На груди тоже можно повесить барабан, который называет *Божьим громом на груди: Не наемник ты – вся ноша/ На груди, не на спине!* [СС1, 445]. На грудь может упасть некий знак, например перо: *Из облачной выси выпало/ Мне прямо на грудь – перо* [СС1, 255]. В цикле *Стол* (1933) тесный контакт происходит с краем стола:

Так будь же благословен –
Лбом, локтем, узлом колен
Испытанный, – как пила
В грудь въевшийся – край стола! [СС2, 310].

С грудью связаны также насильственные действия, например, грудь можно прострелить: *Господи! – и для чего стольким простреливать грудь?* [СС1, 311]; вонзать нож: *Ах, хорошо бы нож/ Вам в грудь вонзить* [СС3, 381]; отправить булавку: *Дважды в грудь свою – булавку отправь!* [СС3, 226]; разрывать: *Молнией поднялась,/ Грудь-разломила-сталь./ Правой рукой под грудь,/ Левою – сердце вон!* [СС3, 261]; ударять: *Как в грудь коленочкой надав/ Рога скрутил – хват!* [СС3, 700]; топтать копытами: *Грудь копытами нам затопчет* [СС3, 578]; прицеливаться:

Черному дулу – грудь и висок [СС1, 390]; разить: *В правой – чем грудь разить,/ В той – где рукой хватать* [СС3, 261]. Грудь – это место, которое охватывается, обматывается, в которое впиваются когтями: *Обхватывает, обматывает,/ В грудь скудную – когти вкапывает*, [СС3, 246].

Содержимое груди

В картине телесности Цветаевой особое место занимает восприятие груди как некоего резервуара. Обращаясь к детским воспоминаниям в эссе *Мать и музыка* (1934), поэт писала о своем одном из первых опытов, связанных с грудной клеткой, подчеркивая ее скорее духовное, чем физическое – необъятное – измерение: «Мать не воспитывала – испытывала: силу сопротивления, – подается ли грудная клетка? Нет, не подалась, а так раздалась, что потом – теперь – уже ничем не накормишь, не наполнишь» [СС5, 14].

Сердце и грудь находятся друг с другом в естественной корреляции, грудь – это резервуар для сердца, которое является сосредоточием всех жизненных функций, оно же является местом концентрации чувств и эмоций: – *Вот грудь моя. Вырви сердце –/ И пей мою кровь, Кармен!* [СС1, 356]. К груди как месту нахождения сердца обращаются непосредственно: *с сердцем не воюй,/ Грудь Дианы и Минервы!* [СС1, 190]. Подчеркивается интенсивность стука сердца, который *разрывает грудь* [СС3, 12]. Стук сердца определяет ритм жизни и творчества: *Песня поется, как милый любит:./ Радостно! – Всею грудью!* И далее: *Песня поется, как сердце бьется –/ Жив, так поешь...* [СС1, 440]. Сердце производит ритмические движения: *Гусяр по стрункам: щелк да щелк,/ А сердце в грудь ей: толк да толк*, [СС3, 223]. Чтобы достать сердце, надо повредить грудь: *А как грудь ему проткнули –/ Тут же в знамя завернули./ Сердце на-сердце пришло* [СС1, 505]. Сердце может само разорвать грудь: *Я сей же час пойду!.. Иначе сердце/ Грудь разорвет!* [СС3, 406]. О том, что сердце приобретает роль субъекта действия, Цветаева пишет Евгению Ланну в январе 1921 года: «у меня сердце бешенствовало в груди от восторга и умиления» [СС6, 177]. Сердце может тоже припадать к груди: *Перси – в багрец!/ Сердце – к груди!* [СС3, 339]. В груди может быть шалое сердце: *У обоих совесть смуглая,/ Сердце в груди – шалое* [СС3, 692]. В письме Александру Бахраху Цветаева писала, что хочет взять его голову на грудь, чтобы – при более глубоком прослушивании, адресат смог услышать то, что она так тщетно пыталась передать «в стихах и в письмах – мое сердце» [СС6, 585]. В зрелый период в письме к Раисе Ломоносовой [21.03.1931] Цветаева поместила обширную рефлексия, объясняя, что сердце

лютая вещь и – надежная вещь. Лютая – при малейшем перебое – земля из-под ног: состояние землетрясения, с той разницей, что оно – внутри. Надежная ибо держит больше чем обещает и может больше чем может. Я сердце (орган) люблю как можно любить человека: с восхищением и с благодарностью. Сердце – герой [Пз, 461].

В то же время объясняла, что у нее шалое сердце, выдерживающее по полверсты галопом в гору, однако всегда обмирающее при повороте автомобиля, на карусели, в лифте, поэтому «всегда пешком», при переходе по железнодорожному мосту, «когда в прогалы видны рельсы». Цветаева не испытывала однако этого страха в поезде: «Могу всё, что пешком, и на земле, нога на земле. И не я могу или не могу, а – сердце» [Пз, 461].

Внутренний голос находился в корреляции с грудью, именно там происходила проверка на правдивость информации, сам процесс письма связан у Цветаевой с вслушиванием: «Так же, как врач: грудь. И как часто: стучишь, – глухо!» [ССз, 524]⁶. Слуховое восприятие, как ни странно, происходит в груди. В *Повести о Сонечке* (1937) Цветаева писала: «Глазами вижу, как спускает стих себе в грудь и там его слушает» [СС4, 392]. Смерть Сонечки Цветаева соединила со смолкнущим граммофоном – ее голосом, который был «тем вторым одновременным голосом, на отсутствие которого у себя в груди она так часто и горячо жаловалась» [СС4, 392]. В *Перекопе* (1939) писала о звуке, который воспринимается не ушами, а грудью: *Вдруг – не в ушах – в груди –/ Звук:* [ССз, 177]. Голос, подобно Духу святому, уподобляется голубю: *А голос, голубем покинув в грудь,* [СС1, 389]. Хрип и рев рассекает грудь: *Хрип – и громоподобный рев/ Грудь горную рассек.* [ССз, 19]. Слово может поразить в грудь: *Этим словом – куда громовее, чем громом/ Пораженная, прямо сраженная в грудь:* [ССз, 757]. В письме Пастернаку в марте 1923 года обещает ему «безмерным словом» «разворотить грудь! В беседе это делается путем молчаний. А у меня ведь только перо!» [СС6, 239]. Цветаева вспоминает в записных книжках о музыке, которая произвела на нее огромное впечатление: «играла музыка, и все провалы лифта были наводнены ею. [...] Музыка коварными когтями разворачивает грудь» [НЗК1, 286]. Чувство, вызываемое музыкой, описала в стихах: *Кантатой Метастазовой/ Растерзанная грудь.* [СС2, 162]. Грудь – это место, в котором образуется крик души: *Затерялся в море гула/ Крик, тебе с душою разорвавший грудь* [СС1, 175]. Внешняя тишина контрастирует с грохотом в груди: *Какая тишь! А здесь в груди гремит,/ Что кажется – в самом Шенбрунне слышно!* [ССз, 394].

6 См. подробнее об этом: Е. Янчук, *Особенности звуко-слухового восприятия Марины Цветаевой*, [в:] *Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте*, сб. научных статей, ред. Т. Сенькевич, Брест 2017, 255-262, электронная версия: http://www.brsu.by/sites/default/files/kafjurn/sbornik_strategii_zhanrovogo_razvitiya_27.11.17.pdf [доступность 15.04.2018].

Цветаева может быть «физиологична» в том смысле, что образование дыхания в груди – один из постоянных мотивов, к которым она обращается. К груди припадают, чтобы узнать, есть ли дыхание: *Держит сонную головку/ На полвздоха от груди*. И далее: *Дышит? – Нет?! Дышит? – Да?* [СС3, 233]. Вздохи или их отсутствие – это показатель эмоционального состояния: *когда в течение часа/ Красавица ни разу не вздохнет/ Всей грудью – значит, счастлива*, [СС3, 479]. В груди может не стать воздуха: *Бойцом обезжизненным, –/ Ни вдоха в груди –/ Спит*. [СС3, 611]. Могут быть положены цветы на бездыханную уже грудь: *Два цветка ко мне на грудь/ Положите мне для воздуха* [СС1, 428].

В эссе *Поэты с историей и поэты без истории* (1933) Цветаева объясняла свое «метафизическое» отношение к процессу дыхания, ведь лишь два первых года принадлежат человеку: «будто даны ему для того, чтоб научился дышать, чтобы вдохнул запас воздуха для всего, что последует дальше, когда он уже не сможет свободно, полной грудью лиры дышать» [СС5, 397]. О дыхании писала: *Дай разок вздохнуть/ Свежим воздухом./ Размахни мне в грудь –/ Светлым посохом!* [СС1, 404]. Грудь может рассекаться дыханием: *И каждая рассеклась/ Грудь, и больше чем любви/ Вдох прошел, один в обоих/ Станах* [СС3, 663]. Дыхание является функцией времени: *Против времени будем гнуть:/ Не догонит дыханья – грудь* [СС3, 637]. В период зрелой поэзии процесс дыхания соотносится с наличием жизненной энергии, в частности, в *Оде пешему ходу* (1933) она пишет о том, что на ногах можно зайти дальше, чем доехать на машине, нехватка бензина заменяется возможностью дышать, то есть природное в человеке важнее механического, рукотворного, привносимого искусственно в жизнь: *Не хватает бензину?/ Вздоху – хватит в груди!* [СС3, 294].

Душа и дыхание тесно взаимосвязаны: то, что болит в груди – это душа: «Не зуб, не голова, не рука, не грудь, – нет, грудь», причем болит в груди место, которое производит дыхание, «там, где дышишь». Цветаева вслушивается в то, что происходит у нее в груди, отмечает физиологию: «дышу глубоко: не болит», потому что болит не физически, болит душа: «но все время болит, всё время ноет, нестерпимо!» [НЗК1, 122]. Дыхание и душа находятся в корреляции и в стихах: *Отчего душа теснится,/ Грудь для вдоха мала?* [СС3, 196]. Грудь зарезервирована для того, чтобы там помещалась душа: *Душа на все века – схоронена в груди*. Однако: *И так достать ее оттуда надо мне,/ И так сказать я ей хочу: в мою иди!* [СС1, 522]. Грудь – это место пребывания души, грудь собственно и является настоящим домом и настоящим «я» поэта. В эссе *Кедр* (1923) Цветаева замечала:

Рука, нога, затылок, которым меня приставили к стенке, грудь, в которую наставлены дула, – да разве это, опять-таки – я? То, что в груди, под черепной крышкой – неосознано – недоказуемо – вот я, а разве это штыком началось и штыком кончится?

Почему никто от Революции не спасается внутрь себя, под веки, вглубь собственной груди, в свой единственный дом – Душу? Почему все ищут спасения вокруг, от других, тех или этих? [СС5, 260].

Степень болезненности переживаний Цветаева показывает на примере физиологических процессов, в частности, ощущений от ожога: *Грудь горит, как будто душу/ Красным выжгли мне железом!* [СС3, 442]. Грудь может блокировать душу: *Душу сперло в груди!* [СС3, 194]. Факт, что грудь воспринимается как резервуар, подчеркивается путем показания возможности становиться пустой: когда из груди уходит душа, это место заполняется ветром: *В грудь – сквозь сердечного дыру –/ Ветр ворвался!* [СС3, 262].

Грудь – это место, в котором переживаются чувства и эмоции. И если в 1920 году Цветаева в *Записных книжках* (1920) признавалась, что в одном она настоящая женщина: «я всех и каждого сужу по себе, каждому влагаю в уста – свои речи, в грудь – свои чувства» [НЗК2, 138], то в эссе *Поэты с историей...* приходит к выводу, что лирика живет чувствами, они всегда одни и те же, у них нет развития и логики: «Они непоследовательны. Они даны нам сразу все, все чувства, которые когда-либо нам суждено будет испытать, отродясь втиснуты в нашу грудь» [СС5, 403].

Чувства приходят снаружи, именно поэтому уже в раннем детстве Цветаева эти чувства называет ожогом по интенсивности их воздействия. В эссе *Дом у старого Пимена* (1932) пишет: «Только помню ожог и – жуть тайны посреди груди, там, где ребра расходятся» [СС5, 124]. В эссе *Мой Пушкин* (1937) описывает свою первую любовь: «Но вот совсем новое слово – любовь. Когда жарко в груди, в самой грудной ямке (всякий знает!) и никому не говоришь – любовь. Мне всегда было жарко в груди, но я не знала, что это – любовь» [СС5, 65-66]. Грудь является носителем и передатчиком жара: *Этот жар – из груди/ Должен в грудь перебежать,/ Аль всю суть нашу сжечь.* [СС3, 247]. Чувства могут разгораться пожаром в груди: *И сей пожар в груди тому залог/ Что некий Карл тебя услышит, Рог!* [СС1, 10]. Поэтому грудь необходимо остудить: *Пресветлый ангел, остуди/ Мне грудь водою райской!* [СС3, 417].

Можно бить себя в грудь, чтобы подчеркнуть интенсивность своих переживаний: *Бледный чужестранец пьяный,/ Тростью в грудь себя бия,/ Возглашает: – Все мы братья!* [СС1, 374]. Грудь способна принимать всю сложность чувств и переживаний:

Я помню первый день, младенческое зверство,
Истомы и глотка божественную муть,
Всю беззаботность рук, всю бессердечность сердца,
Что камнем падало – и ястребом – на грудь [СС1, 372].

В груди происходит успокоение: *Взгляд отрезвленной, грудь свободней,/ Опять умиротворена* [СС1, 217]; волнение: *И зала делалась просторней,/ И у'же – грудь.* [СС3, 6]. Грудь служит показателем отваги, местом, уязвимым в бою: *Вы не поймете, как пылает/ Отвагой бранной грудь бойца,* [СС1, 9]. Просьба может теснить грудь: *Труднейшая из просьб/ Мне грудь стеснила...* [СС3, 398]; в груди может переживаться солидарность: *О, я за вашу музу грудью/ Стою!* [СС3, 515]; грудь разрывается от эмоционального напряжения: *Грудь разорвется от подобных игр!/ Ну и игра!* [СС3, 558]. Описание только показательно телесных движений, на самом деле отражает внутреннее состояние: отверженность и возвращение в нормальное состояние: *Когда отталкивают в грудь,/ Ты на ноги надейся – встанут!* [СС1, 527]. Жизненный опыт чувств концентрируется в груди: «как молотом по наковальне – закалили мне грудь [...] Не умру, а закаменею, заледенею» [НЗК2, 423]. Жизнь испытывает именно грудь на прочность: *Так, большими ударами/ Жизнь готовит нам грудь...* [СС3, 470]. Чувства называют добычей, хотя и помещает их в глотку, где они перевоплотятся в стихи: *А моя добыча в глотке –/ Не под грудью левой!* [СС2, 105]. Грудь может быть так сильно переполнена чувствами, что не вмещать очередные, в частности, пишет о Пастернаке в эссе *Световой ливень* (1922), что: «он весь разрывается, – точно грудь не вмещает: а – ах!» [СС5, 233]. Содержимое груди может выражаться при помощи абстрактных понятий, например, в груди помещена любовь: *А руку под грудь уперла –/ Под левую – где любовь* [СС1, 357]; или: *здесь, под левой грудью –/ Вечный апофеоз!* [СС1, 534]. Грудь содержит еще более высокие понятия, например, в груди находится сам Архангел Михаил: *Как из одной груди тут громом:/ „Сам Михаил-Архистратиг!”* [СС3, 202]. А святой Георгий сам испытывал боль в груди: *У нежного Всадника/ Боль в груди* [СС2, 36].

Чувства, содержащиеся в груди, могут быть далеко не прекрасны: *Кромешний/ Ад в груди моей!* [СС3, 442]. Адом может становится ревность, которая также испытывается в грудь. Ревность сравнивается с ядом, проникающим в сердце: *О первая ревность, о первый яд/ Змеиный – под грудью левой!* [СС2, 20]. Содержимым груди может быть гниль: *Аль в груди, как на лотке, – одна гниль?* [СС3, 268]. Грудь воспринимается в качестве места, где разыгрываются бури чувств: *Не ревновать и не клясть,/ В грудь призывая – все стрелы!* [СС2, 88]; чувства могут требовать сдерживания: *Чугунным ободом скрепи ей грудь,* [СС2, 63]. Кроме того, вражда разгорается в груди подобно костру: *Непереносным костром в груди/ Вражда – вот пепл ее, на бумаге⁷.* Грудь может надсаживать от тоски или злости: *К тростнику принав – со злости/ Грудь надсаживает* [СС3, 698]. Ожидание

7 М. Цветаева, *Неизданное. Сводные тетради*, Москва 1997, с. 79, далее в тексте ссылка на это издание в квадратных скобках [НСТ] с указанием номера страницы.

сравнивается с ожиданием смерти: *Так счастья не ждут,/ Так ждут – конца:/ Солдатский салют/ И в грудь – свинца/ Три дольки* [СС2, 217].

В письмах последних лет можно обнаружить рефлексии о природе переживаемых в груди чувств. В 1936 году в письме Анатолию Штейгеру Цветаева писала: «у меня навсегда, всюду, даже с очередной горячей головой на груди, в этой груди осталась бы трещина» [СС7, 622]. В 1940 году объясняла в письме Е. Тагеру, что есть вопросы, на которые нельзя ответить словами, только плечом и ребром, слова же воспринимала телесно, а сам процесс творчества – это перевод телесного на словесное:

потому что слова – даже то же ребро *Поэмы Конца* – всегда умны [...] – и содрогание от такого стихотворного ребра – только призрак того живого содрогания. Мы – словами – выводим вещь из ее темного лона на свет, и этот свет неизменно – холоден.

Понимающий же читатель способен перевести слово обратно на язык тела:

она это ребро возвращает обратно в грудь (откуда это ребро сразу рвется – к другому ребру), с бумаги – в грудь, всю *Поэму Конца* – с бумаги – в грудь, уничтожая слова, делая их тем, чем они были: боком, плечом, ребром, вздохом [СС7, 676].

Грудь — место контакта с объектами внешнего мира

Другой человек часто воспринимался Цветаевой через призму особенностей – не физических – груди, в августовском письме 1926 года Райнеру Мария Рильке писала: «В другом человеке мне принадлежит лоб и немного груди. От сердца отступаюсь легко, от груди – не отступлюсь. Мне нужен звучащий свод. Сердце звучит глухо»⁸.

Грудь является составной частью тела, посредством груди или его содержимого (сердце, душа, голос, дыхание) происходит контакт с различными объектами внешнего мира, при этом грудь может принимать на себя функции всего тела, в частности, Цветаева метонимизирует грудь, которая может смотреть в упор: *В сини-волны в упор/ Грудь высокую впер* [СС3, 194]; с грудью можно «вступать в контакт»: *Ты упрись ею в грудь высокую,/ Напои ее кровью досыта* [СС3, 195], но и грудь знобит от нежного взгляда: *При свете фонаря/ Ваш нежный лик – сомнительный и странный,/ По-диккенсовски – тусклый и туманный,/ Знобящий грудь, как зимние моря...* [СС1, 450]; грудь может отдавать себя: *Все сызнова: опять под стопки пански/ Швырять с размаху грудь* [СС1, 561]; вверять себя: *Широкой доброте разбойной/ Смеясь – вверяю грудь!* [СС2, 9]; или: выбор груди означает выбор царского сына: *Будет жребий брошен вторично./ Парус*

8 М. Цветаева, *Письма 1924-1927*, Москва 2013, с. 465.

смертной ладьи/ Пусть и царскую грудь заденет! [СС3, 581]. Контакт при расставании тоже обрисован как контакт груди с грудью: *Последняя дружба,/ Последнее рядом,/ Грудь с грудью...* [СС2, 73].

Женская грудь является атрибутом материнства, физиологический по своей природе процесс выкармливания подвергается Цветаевой особой рефлексии, потому что данный контакт вызывает между кормилицей и выкормышем особую близость: *Я тебя вскормила грудью./ Между нами речи лишни:/ Знаю, чую, вижу, слышу/ Все – всех бед твоих всю залежь!* [СС3, 652]. Быть вскормленными одной грудью означает особый вид братства: *Одно слово: братья крестные:/ Оба: рвань отборная!/ Из одной лоханки трескают:/ Одной грудью вскормлены!* [СС3, 692]. Молоко из груди не просто предоставляет младенцу питание, оно передает ему чувственное, эмоциональное состояние кормилицы, в частности, в *Федре* помещена обширная рефлексия о важности того, чьим молоком, то есть – чьими страстями – питается выкормыш:

Меж ртом твоим и грудью
Сей, меж грудью – щедрой – бедной –
И губами – тайне негде –
Где б? Меж грудью и устами.
Вскормленными страстями.
Грудь кормилицы трепещет.
Тайны, скорби, беды – с плеч их
Сбрось! Мне – на сердце! Все грусти!
Грудь не знает перегрузки.
Без извилистых
Троп, клятв приторных –
Все кормилица
Я, все выкормыш –
Ты! [СС3, 652-653].

Кормление грудью может приобретать значение передачи собственной сути: *Пей, не обессудь!/ С бездною кутеж!/ Большие нежелъ грудь –/ Суть мою сосеешь:* [СС2, 267]. Младенец может капризничать, беря и отказываясь от груди: *Сгоряча и младенец грудки/ Не берет, а уж взял, взялся –/ Не оттянешь!* [СС3, 664]. В *Егорушке* (1928) отказ ребенка от груди означает новый этап развития: *Только с того часу/ Новым дням черед./ Просит малый мяса,/ Грудь не берет* [СС3, 691].

Грудь – это место контакта с другими людьми, хотя сам контакт может иметь характер негативный, отталкивающий других людей: *И всех отталкиваю в грудь* [СС1, 506]. Другой человек (здесь: Ахматова) является источником светоносной энергии: *всею грудью/ Жду, как солнцу, подставив грудь/ Смертоносному правосудью* [СС1, 307]. На груди могут сходиться две головы, то есть грудь является местом единения: *(Враги неразрывные –/ В одном котле!)/ Сошлись на груди*

одной, [СС3, 247]; к груди можно прижимать: *точно кто-то незнакомый/ К груди меня прижал...* [СС3, 570]; склоняться: *Та грудочкой склоняется, [...]* [СС3, 210]; баюкать: *„Жених мой! – Ау!”/ На грудке баюкает/ Добычу свою;* грудь может стать колыбелью: *Будет грудь моя стальная/ Колыбелочкой тебе* [СС3, 211]. К груди возвращаются: *По тишайшему зову –/ В ночь! К былому на грудь!* [СС3, 619]; бросаются: *Знай одно: никто тебе не пара –/ И бросайся каждому на грудь* [СС1, 355]; спят: *И мне хочется к тебе на грудь – спать* [СС1, 331]; изливают чувства: *на груди твоей плачет/ Твой молодой Иоанн.* [СС1, 358]; припадают: *И один к нему на грудь/ Пал курчавой головою.* [СС1, 357]; идут в учебу: *Иди, иди ко мне в учебу –/ К пенящейся груди моей!* [СС3, 252]; накладывают крестный знак: *Клади крест! – Во всю грудь!* [СС3, 159]; прикладываются: *Пьяней мальчика/ Присосеешься – не первый хаеешь!* И далее: *На грудке нежной/ Все наладится!* [СС3, 664].

Близких себе людей Цветаева помещала в грудь, грудь таким образом приобретает значение места памяти: *Запиши себе в грудь./ Говорившую – забудь* [СС3, 221]. Грудь хранит всех любимых: *Не на грудь хотим, а в грудь!* [СС2, 232]. Чувство может быть таким всеобъемлющим, что может производить трансформацию. Цветаева использует метафору жемчуга, чтобы показать, что человеческие чувства могут произвести с объектом любви: раковина заглатывает объект любви будто песчинку, чтобы создать из нее жемчужину. В любой момент из груди/ раковины можно выйти. Что характерно, утрачивается граница между метафоризированной и метафоризирующей стороной, создается образ раковинной груди: – *Выйдешь! – По первому слову: будь!/ Выстрадавшая раздастся грудь// Раковинная. – О, настезь створы!* [СС2, 215]. Грудь может приобретать другие эпитеты, например, быть будто из гранита, потому что благодаря своим свойствам грудь может высылать в пространство стоны или чувства: *Как стон// В тебе удлинясь,/ Как эхо в гранитную грудь/ В тебя ударяясь:* Расставание означает помещение объекта любви глубоко в грудь, из-за чего он «въедается» в грудь как татуировка, от которой невозможно избавиться: *Оставленной быть – это втравленной быть/ В грудь – синяя татуировка матросов!* [СС2, 186]. Однако есть объекты любви, которые не помещаются в грудной клетке, как например, Борис Пастернак, для которого «не хватило грудной клетки» [СС5, 245]. В *Отрывках из книги Земные приметы* (1919) Цветаева объясняла, что никогда не хотела к человеку на грудь, а в грудь, никогда припасть, а упасть, грудь – это пропасть. Именно по этой причине считала, что мертвого можно любить сильнее, чем живого:

Я хочу в тебе уничтожиться, то есть я хочу быть тобой. Но тебя уже в тебе нет, ты уже целиком во мне. Пропадаю в собственной груди (тебе). Я не могу пропасть в твоей груди, потому что там тебя нет. [...] и меня там нет. Там ничего нет. Меня же нигде нет. Есть моя грудь – и ты. Я тебя люблю тобой. Захват? Да. Но лучше, чем товарообмен. [...] Два пропада: души в собственной груди. [...] ответно любящего я всегда чувствую третьим. Есть моя грудь – и ты. Что здесь делать другому? [...] Ответ в любви – для меня тупик. Я ищу не вздохов, а выходов [СС4, 525-526].

Смерть в груди означает конец любви: – *Чтоб умер у меня в груди/ – Прекрасный сын хозяйский!* [СС3, 417]. Метафоризация груди, связанная со смертью, достаточно распространена. В частности, грудь сравнивается с братской могилой, потому что способна вместить многих: *Чтобы в груди/ (В тысячегрудой моей могиле/ Братской!) – дожди/ Тысячелетий тебя не мыли...* [СС2, 121]; грудь сравнивается с урной, в которой везут покойницу: *Коль в груди своей, как в урне,/ Вождь покойницу везет?* [СС3, 631]. О Пастернаке пишет: «Он никогда не будет ждать смерти: слишком нетерпелив и жаден – сам бросится в нее: лбом, грудью, всем, что упорствует и опережает» [СС5, 234]. После смерти грудная клетка, являющаяся резервуаром памяти, переживает многократную смерть: вместе с грудью умирают все, кто был этой грудью любим: *Усни, сновидец!/ А домашним скажи, что тщетно:/ Грудь своих мертвецов не выдаст.* Грудная клетка сравнивается с хрустальным гробом и глубокой раной: *Ты во мне как в хрустальном гробе/ Спишь, – во мне как в глубокой ране/ Спишь, – тесна ледяная прорезь!* Грудная клетка превращается в: *Перстень – панцирь – печать – и пояс...* [СС2, 201]. В *Повести о Сонечке* Цветаева продлевает свою обычную операцию – помещает Сонечку в грудь, чтобы вместе с ней соединиться в некоем потустороннем будущем:

Сонечка, с граммофоном, [...] и даже с ее мною, со всем своим и всей собой, вся переселялась в мою грудь, и я – с нею в груди – вся переселилась в будущее, в день нашей встречи с ней, в который я твердо верила [СС4, 393].

Во *Флорентийских ночах* (1932) появляется еще одна метафора груди: «клетка с прутьями – нашими ребрами». Цветаева желала, чтобы адресат писем произвел со своей грудной клеткой приемы, подобные тем, которые производила она сама. Грудь его тогда могла бы поместить в себя также и ее: «нет, чтобы я там была свободна, нет, – чтобы я потерялась там; расширьте ее, расширьте себя, не для меня: я ничто, но для всего того, что через меня хочет проникнуть в Вас» [СС5, 474-475].

Метафоризация груди

Анна Лебковская считает, что тело как источник метафор – эпистемологических, общественных, этических, метафизических и т. п. – тесно связано с картиной мира, «уже данной в культуре, миром – используя формулу Бахтина – описанной»⁹. Ученый подчеркивает, что неизбежные взаимозависимости между этими двумя планами, их проникновение друг в друга, отношения между описанием мира средствами тела, а тела средствами этого описанного мира мы находим в текстах культуры, а в первую очередь, в литературе¹⁰. Взаимную ангажированность тела и мира можно обнаружить на разных этапах цветаевского творчества, метафоризирующие тело элементы появляются уже в 1916 году, который Анна Саакянц называет «годом рождения настоящей Цветаевой»¹¹. Предметные, абстрактные, метафизические метафоризации телесной природы Цветаевой только подтверждают мысль Михаила Бахтина:

Построенное из плодоносных глубин и производительных выпуклостей тело никогда не отграничено четко от мира: оно переходит в него, смешивается и сливается с ним; в нем самом [...] таятся новые неведомые миры. Тело принимает космические масштабы, а космос отелеснивается. Космические стихии превращаются в веселые телесные стихии растущего, производящего и побеждающего тела¹².

Марьян Стала пишет о возможности применения «приема усиления метафоры» („zabieg przedłużania metafory”)¹³, то есть расширения метафоризирующего элемента. Беата Можиньска-Вжосек считает, что этот прием способствует активизации визуализации метафоризируемого элемента. Таким образом проявляется тенденция представлять его посредством визуальных и конкретизирующих образов, которые подчеркивают пространственность¹⁴. С другой стороны, как замечает Зара Минц, «пространственные характеристики служат метафорическому описанию внутреннего состояния субъекта»¹⁵, что нас опять же отсылает к вышеприведенной мысли Бахтина.

9 A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty drugie. Gender, ciało, tekst” 2011, nr 4, s. 14.

10 *Ibidem*, с. 16.

11 А. Саакянц, *Твой миг, твой день, твой век: Жизнь Марины Цветаевой*, Москва 2016, с. 44.

12 М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения*, [в:] <http://ec-dejavu.ru/g/Grotesque.html> [доступность 07.07.2017].

13 M. Stala, *O metaforze w liryce młodopolskiej. Wizualność, awizualność, implikacje poznawcze*, [w:] *Studia o metaforze*, t. 2, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983, s. 206-207.

14 B. Morzyńska-Wrzosek, „zawsze byłam tu...” *kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Kraków 2014, s. 140.

15 Z. Minc, *Przestrzeń artystyczna w liryce Bloka*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 269.

Надо отметить, что грудь в поэзии Цветаевой достаточно рано стала объектом метафоризации, в частности, грудь имеют не только человеческие тела, и у челнока есть грудь: *Шея лебедем, высок, белогруд,/ В нем* [в челноке – Е.Я.] *Царевич мой, и я с ним сам-друг.* [СС3, 192]. Грудью обладают стихии, в частности, ветер: *Ветр с кудрями-грудью,/ Как любовник, смел* [СС3, 198]; земля: *Сегодня ночью я целую в грудь/ Всю круглую воющую землю!* [СС1, 282]; земля московская: *Я в грудь тебя целую,/ Московская земля!* [СС1, 273]; Москва: *Не кичись своим обхватом,/ Грудь Первопрестольная!* [СС3, 258]; сама Русь сопоставима с грудью: *Мне в этом имени другое скрыто:/ Русь говорю как: грудь* [НСТ, 77]. Постепенно Цветаева осваивает небо, в частности, облако может круглиться грудью: *Каждое облако в час дурной –/ Грудью круглится* [СС2, 63]. Грудь может быть даже у признака – цвета: *Цвет, попранный светом./ Свет – цвет у пятою на грудь* [СС2, 146]. Обладать грудью может и время, хотя час, по мнению поэта, многогруд: *Час – тысячегруд,/ Час – тысячеуст* [СС3, 305].

Содержимое груди может метафоризоваться, уподобляясь предметам, в частности, сердце в груди ходит как кремлевский колокол: *А этот колокол там, что кремлевских тяжеле,/ Безостановочно ходит и ходит в груди,* [СС1, 309]. Грудь уподобляется горну: *И работает грудь наподобье горна.* [СС2, 52]. Другой человек сравнивается с колышком вбитым в грудь: *Ты, последний мой колышек/ В грудь забитую наглухо.* [НСТ, 91]. Грудь может просматриваться сквозь замочную скважину: *Сквозь замочную скважину/ В грудь – очью оленьими.* Грудь и занавес находятся в корреляции: *Ходит занавес – как – грудь* [СС2, 204], как грудь и зал: *Самый гудкий// И благодарный зал –/ Грудь. Никогда не мал* [СС3, 100]. Вещи бедных сравниваются с фрагментом груди, то есть грудь здесь является метонимией уже не тела, а души: *Вещи бедных – точно из бока:/ Взял да вырезал из груди!* [СС3, 128]. С точки зрения образования звука грудь сравнивается со струнной доской: *Струнной/ Нет доски такой по звуку –/ Как грудь любящая* [СС3, 660]. Переживание радости передается предметно и очень драматично: *Камнем с небес,/ Ломом// По голове, –/ Нет, по эфес/ Шпагою в грудь –/ Радость!* [СС2, 45]. Тетива лука там слилась с грудью, что стрелы выпускаются непосредственно из сердца: *грудь скудомясу/ Отводя и так слиясь/ С луком, так его о перси,/ Что не с тетивы – из сердца/ Мнутся!* [СС3, 663]. Грудь уподобляется рукотворным сооружениям, в частности, сопоставляются грудь и лабиринт: *Богинь и нимф/ Грудь – не тот же ль лабиринт?* [СС3, 606]; грудь – это место переживания города: *На груди у меня – мертвой грудью –/ Целый город, сошедший с ума!* [СС1, 368]. Если лопнет грудь, там могут утонуть корабли: *Гляди: сейчас – грудь лопнет!/ Все корабли потопнут!* [СС3, 234].

Грудь сопоставляется с природными явлениями, например, сопоставляются грудь и расщелина: *Как в расщелину ледяную –/ В грудь, что так о тебя расшиблась!* [СС2, 201]. Грудь уподобляется водовороту: *Где пропасти клином,/ Где пена ревет –/ Летящего принял/ В грудь водоворот* [СС3, 627]. В свою очередь, гора сравнивается с грудью павшего рекрута: *Та гора была, как грудь/ Рекрута, снарядом сваленного* [СС3, 24]. Грудь становится чувствительной к глобальным явлениям, например, сердце сопоставляется с солнцем, скрытым в груди: *Два солнца стынут, – о Господи, пощади! – Одно –/ на небе, другое – в моей груди.* Равновеликость сердца и солнца подчеркивается их общим свойством – производить жар: *И то остынет первым, что горячей.* [СС1, 246]. Грудь пронзается звездой: *И в роковую грудь, пронзенную звездою,/ Царь роковых ветров врывается – Эол.* [СС1, 435]. В груди может находиться жгучий холод, в место, где сердце, входит луч: *В груди холодок – жгуч./ И входит, и входит стальным копьем/ Под левую грудь – луч* [СС3, 22]. Ветер, ударяясь о грудь, может свернуться птицей на ней же: *Вы говорите, точно ветер в грудь/ Ударил и потом усталой птицей// Тихонечко свернулся на груди...* [СС3, 369]. Ветер может осуществлять контакт между людьми (грудьми): *Ах, нынче ветру до зари – дуть/ Сквозь стенки тонкие груди – в грудь.* [СС1, 282]. Река раздвигает грудью берега: «Река точно пловец, раздвигающий плечами, конь, раздвигающий грудью берега. Река – движением – создает себя» [НЗК1, 207]. Грудь и волна находятся в корреляции: *Ведь всё то ж тебя ждет/ И у жен и у вод:/ Грудь – волною встает,/ Волна – грудью встает* [СС3, 228]. В грудь можно попадать над волной: *Сверх волны обманчивой/ В грудь – дугою лютою!* [СС2, 115-116]. Море может взойти в грудь, и это связано с изменением статуса обладателя этой груди: *Всё море в грудь твою взойдет, –/ И будешь ты/ Не Царский сын:/ Морской король.* [СС3, 251]. Грудь сопоставима с морем: *Всё так же, так же в морскую синь –/ Глаза трагических героинь.[...] Так, в грудь, жива ли еще, гляжу* [СС2, 213]. С груди другого человека можно обрушиться в поэзию: – *Так я с груди твоей низринулась/ В бушующее море строф* [СС2, 235]. Отдача грунта сравнивается с женской грудью под сапогом: *С сильною отдачею/ Грунт, как будто грудь/ Женщины под стоптанным/ Вое-сапогом* [СС3, 139]. В особенности процесс соединения груди с природой показан в *Поэме Воздуха*, поскольку поэт представляет в ней посмертный уход души из тела, этот процесс сопровождается изменением уровней небес, с чем связана целая палитра звуков: *Рыдью, медью, гудью,/ Вьюго-Богослова.* Поэт использует ряд неологизмов, производных от глаголов со значением звучания, поэтому неслучайно сравнение с грудью певца *точно грудью/ Певчей.* Цветаева эту грудь метафоризирует: *небосвода/ Нёбом или лоном/ Лиро-черепахи?* [СС3, 142-143].

Грудь – это явление одного порядка с природными явлениями – гроздьями, ручьями: *Грудь, грозди, ручьи – иссохли/ Всё в раю сем –/ (указывает на глаза)/ кроме ям/ Сих* [СС3, 576]. Метафорическая наполненность груди природой становится характеристикой Б. Пастернака в эссе *Поэты с историей...* (1933):

Его грудь заполнена природой до предела. Кажется, уже с первым своим вздохом он вдохнул, втянул ее всю – и вдруг захлебнулся ею. Всю последующую жизнь с каждым новым стихом (дыханием) он выдыхает ее, но никогда не выдохнет. [СС5, 410].

Цветаева, как кажется, в применении приема метафоризации груди заходит далеко – в ее текстах можно обнаружить сопоставления невиданного масштаба, то есть фактическое игнорирование пространственности. Контакт с грудью может носить символический характер. Эти идеи приобретают особое место в ее творчестве на рубеже десятих и двадцатых годов. В 1917 году писала о символической груди, где *наши рокоты и стоны*, на которую *Опускается железное крыло*. Это железное крыло символизирует здесь некий всеобщий закон, управляющий миром – Бог это или судьба: *Только в обруче огромного закона/ Мне просторно – мне спокойно – мне светло* [СС1, 370]. Грудь способна переворачивать жернова, в которых перемешиваются Промысел и Произвол: *И ты поймешь, как страстно день и ночь/ Боролись Промысел и Произвол/ В ворочающей жернова – груди* [СС1, 389].

Ко времени отъезда из России, в мае 1922 года, для Цветаевой грудь становится символическим местом, которое должно принять удар («Удар в грудь. – Радость? – Нет»), посланный судьбой не физической, не человеческой силы, аккумулирующей одновременно несколько факторов: «творческий расцвет (взрыв!) [...] громадность ЧАСА, разрыв с Россией, канун». Данные факторы соединились в ее символической груди, «становясь целым, единым именем». Поэтому так важен был для Цветаевой отказ от личной жизни. Поэт утверждала, что у нее не было личных переживаний и ничего для себя лично она не хотела, поскольку не человеческое дает ей силу. Данный удар в грудь Цветаева особым образом объясняет: она, ее грудь, должна быть направлена в сторону удара, поэт таким образом становится символическим приемником информации, посланной в мир некими высшими силами: «Всё, о чем говорю, – для меня, я только принимаю удар. Или же: удар, напр<авленный> в мир попал мне в грудь». В этом смысле она чувствовала себя соотносимой с миром, поэтому возлагала на себя обязанность данный удар задержать: «а дабы удар не поп<ал> в пустоту, дабы мир (твердыня) не <ока>зался пустотой» – «нужно оказаться миром, <-> т. е.

БЕЗЛИЧНЫМ» [НЗК, 266]. Как подчеркивает И. Шевеленко, с этого сознания началась творчество Цветаевой «после России»¹⁶.

Затем в данной символической груди происходят процессы, свидетельствующие о воздействии судьбоносных явлений и событий, именно в груди внешние события сливаются и исполняются: – *Не жалеите! Всё сбылось,/ Всё в груди слилось и спелось* [СС2, 149]. Грудь может содрогаться в унисон с городом, по существу с этим городом оказывается скоррелированной: *Цари земные низвергаются. – Царствие! – Будь!// От колокола содрогаются Город и грудь* [СС1, 430]. В грудь можно постучаться как в Рай может стучаться Ад: *Так стучатся в грудь –/ За любовь. Так, потупив взгляд,/ В светлый Рай стучится черный Ад* [СС1, 406]. Когда тела посвящаются в рыцарей, борющихся со всем миром, именно грудь становится первым рубежом борьбы, грудь защищает содержащуюся в ней суть: *Подставляю открытую грудь./ Познаю серединную суть* [СС1, 429–430]. Образ груди Цветаева использует для создания вечного жеста человеческого отчаяния – прижимание руки к груди: *Не первый день, а многие века/ Уже тяну тебя к груди, рука* [СС1, 532]. Образ смерти, когда кровавое сердце буквальным образом выскакивает из груди, приобретает метафизическую значимость: *Кровавое сердце взметнулось над хлябью! – Спаси мою душеньку! – грудка-то – бабья!// Кровавою дланью громам поклялась!..* [СС3, 263].

Метафоризация груди достигает глобального масштаба: отдельная грудь противопоставляется всему миру: *Одна – меч двуострый/ Меж грудью и миром/ Восставив: не выйду!* [СС2, 50]. Открытие земного мира связывается с фактом падения в жизнь, в гущу событий: *в гущу,/ Грудью на копыта?* [СС2, 27], или: *Всей грудью грохайся –/ Чтoб не сокрыл.* И далее: *Простоволосая,/ Всей грудью – ниц...* [СС2, 30].

Небо и грудь имеют общую природу, общий источник: *Небо катило сугробы/ Валом в полночную муть./ Как из единой утробы –/ Небо – и глыбы – и грудь.* [СС2, 100]. В 1921 году поэт была уверена, что лишь путем растворения в природе, становясь природой, можно получить доступ к стихийным действенным силам, способным совершить возмездие:

Кровом и мраком будь,
Словом и знаком будь,
Пнем и канавой будь, –
Чтоб все ветра им в грудь! [СС2, 56].

А следующий шаг – переживание объятий духовного характера: *Объятие, когда руки и ноги/ И тело – ни при чем.* Такого рода контакт воспринимается как

16 И. Шевелено, *Литературный путь Цветаевой...* 2015, с. 193.

падение в пропасть некой метафизической груди, если контактирующие имеют архангельскую природу: *И пропастью в груди (что нужды/ В сем: косное грудь в грудь?)* [СС2, 78-79]. В то же время не принимала собственной нобилитации, противопоставляли ей камни на груди и под головой

И вместо всех – в маревах дней и судьб –
Мне строящихся храмов –
Я бы хотела так: камень на грудь –
И под голову – камень. [НСТ, 90].

В 1934 году Цветаевой хотелось уединения, однако уединения этого она искала внутри груди, ставшей уже максимально обеспредмеченной, лишенной материальности: *Уединение: в груди/ Ищи и находи свободу*. Материальный мир не предусматривает места для абсолютного уединения: *Чтоб ни души, чтоб ни ноги*. Единственное место побега от мира – собственный мир, находящийся в груди: *в груди/ Ищи и находи прохладу*. Только в этой груди можно переживать победу: *В уединении груди –/ Справляй и погребай победу*. Уединение, переживаемое в этой груди, связано также с желанием порвать все контакты с жизнью, означает также отказ от самой жизни: *Уединения в груди/ Уединение: уйди// Жизнь!* [СС2, 319].

Однако, что важно подчеркнуть, поэт имеет некий знак свыше – ранение груди. Это ранение Цветаева сравнивает с реальной историей удара молнией одного мужчины под грушей, на груди которого отпечатался силуэт ветки груши. Такую печать она обнаруживает у Пастернака, в его стихах видится сам поэт, лежащий на спине под деревом: «с веткой, оттиснутой на груди с рождения и навек». Цветаева приходит к выводу, что все поэты с рождения имеют подобную печать [СС5, 416]. С сожалением также утверждала, что в отличие от Пастернака современное поколение имеет рекламные печати на груди: *За рекламные клейма/ На вскормившую грудь*. [СС2, 292]. Поэт однако, кроме упомянутой печати, может иметь и другие знаки, например, прострелянную грудь: *Не расстрельщиками навyleт// Грудь простреленная*. Грудь простреливается пулей, которую невозможно вынуть, однако вызванное ею повреждение сохранится на всю жизнь: *Не вынуть// Этой пули. Не чинят крыл./ Изуродованный ходил* [СС1, 296]. В эссе *Мой Пушкин* (1937) Цветаева объясняет, что свой собственный поэтический дар (ее *К морю*) был по существу направлен к символической груди Пушкина:

ехала я в пушкинскую грудь, с Наполеоном, с Байроном, с шумом, и плеском, и говором волн его души, и естественно, что я в Средиземном море со скалой-лягушкой, а потом и в Черном, а потом в Атлантическом, этой груди – не узнала [СС5, 90].

Подводя итоги, необходимо заметить, что Цветаева, жалуясь на то, что она «так и не обжила собственное тело», в общем-то не лукавила, ведь тело практически всю жизнь служило поэту инструментом для обнаружения неких связей, ассоциаций, неизменно отсылавших не столько к пространству тела, сколько к внешнему миру, а также к космосу, к душе, к миру скрытому. Мотив груди поэтому не относится в творчестве Цветаевой к однозначным и одномерным. Проследив различные аспекты трактовки груди, нельзя не заметить серьезных изменений. И хотя творчество поэта трудно разделить на замкнутые этапы использования тех или иных ассоциативных аспектов, определенные соотношения с этапами творчества можно обнаружить. В ранний период грудь наделялась характеристиками, связанными с внешними особенностями, постепенно усиливалась тенденция, представляющая грудь как резервуар, в качестве содержимого которой были сердце, дыхание, голос, душа. Поэт «души» неизменно возвращался к месту, в котором душа ощущалась, а возможно и находилась. Грудь становилась орудием для контактов с миром и людьми, становясь чувственной мембраной, реагирующей на внешние события, постепенно масштаб событий, с которыми грудь соотносилась, достиг глобальных размеров, из-за чего утрачивается непосредственная корреляция и соизмеримость с телом. В картине мира Цветаевой грудь таким образом наделяется способностью выйти из области телесного, она становится неким инструментом для исследования области метафизического.

Эти обозначенные аспекты проанализированного мотива были вписаны также статистически в творчество Цветаевой. Материалом для настоящей статьи послужил 251 случай употребления лексемы грудь (в статье использованы многие, но не все примеры). На период 10-х лет приходится 58 употреблений (23%), на 20-е гг. – 147 (59%), на 30-е гг. – 44 (18%), на 40-е гг. – 2 (0,8%). Эти приблизительные данные не носят абсолютного и исчерпывающего характера, скорее, служат иллюстрацией, подчеркивающей изменения в динамике интереса к мотиву груди, а вместе с тем к телесному, необходимому поэту для конструирования различных ассоциативных соматических отнесений.

Библиография

- Бахтин М., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения*, <http://ec-dejavu.ru/g/Grotesque.html> [20.12.2018].
- Топоров В., О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама, [в:] Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического, Москва 1995.
- Саакянц А., *Твой миг, твой день, твой век: Жизнь Марины Цветаевой*, Москва 2016.
- Цветаева М., *Неизданное. Записные книжки в 2-х тт.*, Москва 2001.
- Цветаева М., *Неизданное. Сводные тетради*, Москва 1997.
- Цветаева М., *Письма 1924-1927*, Москва 2013.

- Цветаева М., *Собрание сочинений в 7-ми томах*, Москва 1994.
- Шевеленко И., *Литературный путь Цветаевой, Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*, Москва 2002.
- Янчук Е., *Особенности звуко-слухового восприятия Марины Цветаевой*, [в:] *Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте*, сб. научных статей, ред. Т. Сенькевич, Брест 2017, 255-262, электронная версия: http://www.brsu.by/sites/default/files/kafjurn/sbornik_strategii_zhanrovogo_razvitiya_27.11.17.pdf [20.12.2018].
- Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty drugie. Gender, ciało, tekst” 2011, nr 4.
- Minc Z., *Przestrzeń artystyczna w liryce Bloka*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977.
- Morzyńska-Wrzesek B., „zawsze byłam tu...” *kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Kraków 2014.
- Stala M., *O metaforze w liryce młodopolskiej. Wizualność, awizualność, implikacje poznawcze*, [w:] *Studia o metaforze*, t. 2, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983.

**“I STILL HAVE NOT GROWN ROOTS IN ANOTHER PART OF MYSELF – MY BODY...”:
THE CORPOREALITY IN THE WORK OF MARINA TSVETAeva**

Summary: In the picture of human corporeality of the poetry of Marina Tsvetaeva the human chest takes the special place and it concerns to a different aspects. First and foremost, should be defined the external qualities of it. Second, it is perceived as a place in which is placed the heart (or soul), which produces the breath, and most importantly – the sound (voice), and these functions of chest are the most important for a poet. Third, the chest is the place to establish different kind of contacts, as well as the chest in the picture can be called a bodily membrane different, external to the body, events. For this reason, in this article a detailed analysis is provided for the whole range of values of the human breast which can be detected in the corporeality picture presented in the poetry of Tsvetaeva.

Keywords: Marina Tsvetaeva, body, corporeality, breast, heart, breath, voice, metaphorization, metaphysics

Patryk Witzak

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

OBRAZ KOSMOSU RODZINNEGO W PROZIE KOBIECEJ PIERWSZEJ FALI EMIGRACJI ROSYJSKIEJ (NA MATERIALE WYBRANYCH UTWORÓW NINY BERBEROWEJ I IRINY ODOJEWCEWEJ)

Mircea Eliade w swojej słynnej rozprawie *Sacrum a profanum* konstatował:

Charakterystyczne dla tradycyjnych społeczeństw jest oczywiste dla nich przeciwieństwo między zamieszkiwanym przez nie obszarem a otaczającą je nieznana i nieokreślona przestrzenią. Ich obszar to „świat” (ściślej mówiąc: „nasz świat”), **kosmos**; reszta nie stanowi już kosmosu, lecz swego rodzaju „inny świat”, obcą bezładną przestrzeń [...] [wyróżnienie – P.W.]¹.

Swego rodzaju kosmosem, w rozumieniu Eliade, można określić rodzinę – podstawową komórkę społeczną – ewokującą skojarzenia z uporządkowaniem, bezpieczeństwem i spokojem. Jest to jednak obraz wyidealizowany, który często zostaje zaburzony przez różnego rodzaju czynniki, zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne. Kolejne pęknięcia, pojawiające się na płaszczyźnie szczęścia rodziny, powodują, że w życie jej członków zaczyna wkraczać inny obcy świat przynoszący niepokój: „«Nasz świat» – jak pisał Eliade – jest kosmosem, dlatego wszelki atak z zewnątrz grozi obróceniem go w «chaos»”². Przenikanie elementów obcego świata i chaosu w przestrzeń rodziny, a co za tym idzie zniekształcenie jej obrazu w utworach literackich, znajduje się w centrum naszego zainteresowania w niniejszym artykule.

Znaczenie rodziny w życiu społecznym narodu literatura rosyjska akcentowała już od czasów średniowiecza, wystarczy wspomnieć chociażby o *Domostroju* (Домострой). Problematyka rodzinna szczególnego znaczenia nabrała jednak w literaturze XIX wieku, a na głównego propagatora jej wartości wyrósł Lew Tołstoj. Danuta Szymonik trafnie zauważa, że w dziewiętnastowiecznej literaturze rosyjskiej rozpad rodziny jest oceniany jednoznacznie negatywnie i interpretuje się go jako karę za grzechy. W dziełach Fiodora Dostojewskiego to zepsucie moralne i upadek duchowy pociągają za sobą degradację rodziny. Również i w Tołstojowskiej *Annie Kareninie* (Анна Каренина) złamanie powszechnie przyjętych zasad moralnych (zburzenie ładu rodzinnego) rozpatrywane

1 M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, Warszawa 2008, s. 28.

2 *Ibidem*, s. 48.

jest w kategorii grzechu i przynosi nieuniknioną karę³. Antoni Semczuk, oceniając problematykę rodzinną poruszoną w *Annie Kareninie*, stwierdził:

[...] dramat Anny wiązał jej czyn z załamaniem się porządku moralnego, społecznego i obyczajowego w Rosji lat 70. [...] W utworze żegnał się [Tolstoj – P.W.] z wizją uporządkowanego świata, która towarzyszyła mu w czasach *Wojny i pokoju* [...]⁴.

Temat rozkładu kosmosu rodzinnego frapował również przedstawiciele emigracji rosyjskiej pierwszej fali, i oni stali się bowiem bezwolnymi świadkami rozpadu świata jaki znali – świata trawionego przez rewolucję bolszewicką. O ile w literaturze przedstawiciele starszego pokolenia możemy zaobserwować kontynuowanie tolstojowskiej tradycji kreowania mitu szczęśliwego dzieciństwa, o tyle w prozie młodszych emigrantów często podejmowana była polemika z kanonem literackim, w związku z czym konstruowane w ich utworach obrazy rodziny dalekie były od ideału.

Za spoiwo łączące rodzinę powszechnie uważana jest kobieta. Już od czasów najdawniejszych mężczyzna wypełniał w rodzinie przede wszystkim funkcje instrumentalne, tzn. był odpowiedzialny za byt materialny i bezpieczeństwo, kobieta natomiast odgrywała rolę ekspresyjną, czyli zapewniała dzieciom opiekę i oparcie emocjonalne⁵. Oczywiście współcześnie taki model rodziny z przypisywaniem konkretnych ról w zależności od płci zostałby przez wielu poddany krytyce, jednak faktem jest to, że w rosyjskiej literaturze emigracyjnej pierwszej fali to właśnie kobiety szczególnie celnie ujęły problemy ówczesnych rodzin. Dużą popularnością wśród czytelników rosyjskich na emigracji cieszyła się tzw. proza bytu traktująca o życiu codziennym na obczyźnie uciekinierów z Rosji⁶. Do najbardziej wyrazistych przedstawicielek tego nurtu literackiego zaliczyć można Ninę Berberową oraz Irinę Odojewcewą, dlatego też to właśnie na przykładzie wybranych utworów tych właśnie autorek prześledzone zostaną literackie kreacje rodziny w prozie kobiet-emigrantek.

Warto podkreślić, iż odzwierciedlanie na stronicach emigracyjnych opowiadań, nowel i powieści obrazów rodziny, tzn. mikrokosmosu stanowi ważne źródło historyczne i może posłużyć do rekonstrukcji makrokosmosu, w tym przypadku stworzenia całościowego obrazu życia codziennego na wygnaniu. W związku z tym Irina Truszkowa konstatuje:

У микроисторических изысканий в последнее время выявляется особая актуальность, связанная с введением в научный оборот сведений о жизни и деятельности не только

3 D. Szymonik, *Rosyjska powieść rodzinna Srebrnego Wieku*, Lublin 2003, s. 62.

4 *Historia literatury rosyjskiej*, t. 2, red. M. Jakóbiec, Warszawa 1976, s. 332.

5 Zwolennikiem takiego funkcjonalistycznego modelu rodziny z wyraźnym podziałem ról kobiety i mężczyzny był m.in. słynny socjolog Talcott Parsons. Patrz: A. Giddens, *Socjologia*, Warszawa 2007, s. 134.

6 Terminu *бытовая проза* używa Władimir Agienosow. Patrz: В. Агеносов, *Литература русского зарубежья*, Москва 1998, s. 10.

героев, исторических личностей, но и простых людей. Микроанализ, детальное исследование, биографии «маленьких» людей, история повседневности – все это корректирует официальную или макро-историю⁷.

Z literackim obrazem rodziny nierozzerwalnie powiązany jest motyw domu, który rozpatrywać możemy nie tylko w kategorii budynku, dachu nad głową, ale także szerzej – jako wspólnotę rodzinną⁸. Dom jest leksemem silnie naładowanym znaczeniowo. Iwona Anna Ndiaye wywodzi cały szereg zależności semantycznych interesującego nas pojęcia. Są wśród nich: budynek, własny kąt, miejsce zamieszkania, rodzina, gospodarstwo domowe, ojczyzna⁹. W kontekście literatury emigracyjnej szczególnego znaczenia nabiera rozumienie domu jako ojczyzny. W przypadku emigrantów mamy bowiem do czynienia z podwójną bezdomnością – pozbawieni ojczyzny nie są oni w stanie często stworzyć także domu w znaczeniu rodziny. Starsze pokolenie emigrantów znalazło sposób na walkę z bezdomnością, tą dosłowną i duchową. Sięgali oni myślami do przedrewolucyjnej Rosji, błogiego i beztroskiego okresu dzieciństwa. Iwan Bunin, Iwan Szmielow i Borys Zajcew zwrócili się ku gatunkowi powieści autobiograficznej i kreowali wyidealizowane obrazy Rosji i swoich gniazd rodowych. Wracanie myślami do przeszłości pozwoliło choć na chwilę zniwelować poczucie beznadziei towarzyszące im na wygnaniu. W trudniejszej sytuacji znaleźli się młodszy emigranci, którzy często nie mieli możliwości skryć się pod kloszem beztroskich wspomnień. Do tej właśnie grupy należały Berberowa i Odojewcewa, które zdecydowały się pisać o tym, co znały najlepiej, tj. o trudach codzienności emigranta.

Odkrywczym nie będzie stwierdzenie, że pełna rodzina składa się z ojca, matki i dzieci, jak jednak wynika z większości utworów Berberowej i Odojewcewej, na emigracji było to zjawisko nieczęste. Z reguły obie autorki pisały o losach ludzi samotnych, wegetujących emocjonalnie gdzieś na marginesie życia społecznego. Kiedy już na kartach opowiadań i powieści emigrantek pojawiała się rodzina, to zazwyczaj była ukazywana w niepełnej formie. Najczęściej mamy do czynienia z samotną matką i jej dziećmi (taki model rodziny pojawia się m.in. w powieściach *Izolda – Изольда* (1929) i *Anioł śmierci – Ангел смерти* (1928) Odojewcewej, a także w utworze *Rozkazodawczyni – Повелительница* (1932) Berberowej. O ojcach się nie wspomina, autorki nie wyjaśniają powodów ich nieobecności, jednak możemy się domyślić, że wielu ojców i mężów nie dotarło szczęśliwie na zachód Europy, ginąc w czasie ucieczki, bądź też pozostając

7 И. Трушкова, Особенности реконструкции провинциальной исторической повседневности в произведениях российских писателей XIX-XX вв., [w:] *Эпока а литература і язык в Словяншчыніе Вшходней*, red. A. Ksenicz i in., Zielona Góra 2013, s. 25.

8 M. Zaśko-Zielińska, *Dom w polszczyźnie i innych językach słowiańskich*, [w:] *Dom w języku i kulturze*, red. G. Sawicka, Szczecin 1997, s. 43.

9 I.A. Ndiaye, *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*, Olsztyn 2008, s. 27.

w ojczyźnie i broniąc jej do ostatniej kropli krwi. Należy podkreślić, iż zakładaniu nowych rodzin nie sprzyjały warunki finansowe. Niemożność zaspokojenia własnych podstawowych potrzeb materialnych sprawiała, że marzenia o posiadaniu dzieci najczęściej nigdy się nie urzeczywistniały. Przede wszystkim obawiano się na emigracji narodzin dziewczynek, które nie tylko nie poprawiały, ale wręcz pogarszały sytuację materialną rodziny. Nieco lepiej przyjmowani byli chłopcy, którzy mogli liczyć na zatrudnienie we francuskich fabrykach samochodowych lub na zaciągnięcie do armii francuskiej. Tak Berberowa w swojej autobiografii *Podkreślenia moje* (*Крысув мой*) pisała o przeciętnej rodzinie emigrantów w Paryżu:

Chłopcy są w większej cenie niż dziewczęta: to przyszli żołnierze Francji i rodzice uzyskują po ich urodzeniu francuskie obywatelstwo. Dziewczynki nie wyzwalały emigrantów ze stanu „apatrydów”. Dzieci graseją wymawiając rosyjskie „r”; tatuś pracuje u Renault albo jest kierowcą taksówki, albo też kelnerem w restauracji Dzwony Moskiewskie; mamusia zdobi bieliznę angielskim haftem, albo robi kapelusze; starsza siostra prezentuje stroje Chanel; brat jest posłańcem w sklepie spożywczym Pyszmana¹⁰.

Opisana wyżej sytuacja rodzinna niestety nie była spotykana zbyt często. Mało która rodzina miała to szczęście, że wszyscy jej członkowie znaleźli w Paryżu zatrudnienie i mogli zapewnić przyzwoitą przyszłość swoim dzieciom. O tych ciemniejszych odcieniach życia emigrantów rozprawiała Berberowa w swojej beletrystyce. Szczególnie realistycznie sytuację bytową wygnańców z Rosji mieszkających w Paryżu przedstawiła ona w powieści *Ostatni i pierwsi* (*Последние и первые*, 1929). Autorka w następujący sposób opisała jedną z dzielnic zamieszkiwaną przez rosyjskich uchodźców:

Сюда не доносилось жужжание и рев моторов, здесь была нищета – и облака над нею. На окнах, видимо давно немытых, не было занавесок, но разглядеть что-либо в них было невозможно [...] Люди здесь жили не только в первом этаже, но и в подвале, окна которого приходились вровень с землей и куда заглянувши можно было увидеть каменный с выбоинами пол и немногочисленную домашнюю рухлядь¹¹.

Symbolicznego znaczenia nabiera w utworze Berberowej opis agonii małego chłopca w jednym z wyżej opisanych mieszkań. Śmierć dziecka i bezsilność wobec tego wydarzenia jest najgorszym, co może spotkać rodzinę. Bezduszny Paryż i trudne warunki, jakie miasto to dyktowało przybyszom z odległej Rosji sprawiły, że mały Paszka umierać musiał w samotności, bez wsparcia rodziców:

Пашка помер! [...] Во двор толпились любопытные; маленькая дверь в подвал была приоткрыта. Кто там убивался над трупом Пашки? Отец? Мать? Пока еще никто,

¹⁰ N. Berberowa, *Podkreślenia moje. Autobiografia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1998, s. 365.

¹¹ H. Берберова, *Последние и первые*, [w:] eadem, *Биянкурские праздники*, Москва 2011, s. 222-223.

пока суетились там чужие женщины. Матери и вообще-то не было, отец должен был прийти домой не раньше ночи¹².

Warto dodać, że jeśli o ojcach w prozie Berberowej i Odojewcewej już się wspomina, to nie odgrywają oni wiodącej roli w rodzinie, trzymają się zazwyczaj na uboczu, nie dając potrzebnego wsparcia lub wręcz wprowadzając chaos (np. opowiadania *Święto – Праздник* (1929), *Sucha słoma – Сухая солома* (1927), *Pola elizejskie – Елисейские поля* (1927) Odojewcewej; powieści *Ostatni i pierwsi* i *Bez zachodu – Без заката* (1938) Berberowej). Tym samym Berberowa i Odojewcewa odchodzą od zakorzenionego w dziewiętnastowiecznej literaturze rosyjskiej patriarchalnego modelu rodziny. Taki stan rzeczy można wiązać z nasileniem się ruchów feministycznych i emancypacją kobiet również w dziedzinie literatury. Zoja Kuca w związku z tym konstatuje:

Феминистки призывают представительниц женского пола писать о себе, делая акцент на телесности женского творчества, войти в рамки текста и тем самым заявить о своем самосознании и своей идентичности, создать альтернативное писание по отношению к мужскому, наконец, создать новый дискурс в письме, отличный от фаллоцентрического¹³.

Rzeczywiście wiele bohaterek Berberowej i Odojewcewej to kobiety silne psychicznie, niezależne, świadome swojej seksualności. Należy jednak podkreślić, że owa niezależność niekoniecznie wynika z chęci akcentowania swojej siły i życiowej zaradności, lecz spowodowana jest koniecznością radzenia sobie i walki o byt nie tylko własny, lecz nieraz także również swoich dzieci. Szczególnie w prozie Odojewcewej widać, że emancypacja emigrantek często jest iluzoryczna. Kobiety – na zewnątrz silne i wyzwolone – w rzeczywistości marzą tylko o jednym – o podporządkowaniu się mężczyźnie, znalezieniu kogoś, na kim będzie można się oprzeć. Losy bohaterek Odojewcewej to nieustanna, rozpaczliwa wręcz, walka o znalezienie mężczyzny, walka wynikająca z tęsknoty za rodziną. Autorka memuarów *Na brzegach Sekwany* (*На берегах Невы*, 1967) nie daje jednak swoim bohaterkom zaznać spełnienia. Poszukiwania miłości zamiast upragnionego szczęścia przynoszą cierpienie, często nawet śmierć. Liza, bohaterka powieści *Izolda*, popełnia samobójstwo razem z ukochanym ściganym za morderstwo przez francuski wymiar sprawiedliwości. Strach przed samotnością i utratą bliskiej osoby okazuje się silniejszy niż przerażenie, jakie wywołuje śmierć¹⁴. Liuka z powieści *Anioł śmierci* uwodzi mężczyznę swojej siostry, doprowadzając tym samym do jej śmierci. Również i Ania – protagonistka noweli *Pola elizejskie* – odbija narzeczonego swej kuzynki, która

¹² *Ibidem*, s. 230.

¹³ Z. Kuca, *Женское письмо на примере Н. Берберовой и Н. Тэффи. Как и о чем писали писательницы-эмигрантки*, [w:] *Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku: konteksty – estetyka – recepcja*, red. A. Woźniak, Lublin 2013, s. 207.

¹⁴ И. Одоевцева, *Изольда*, [w:] *eadem, Зеркало. Избранная проза*, Москва 2011, s. 464.

z rozpaczcy podejmuje się próby samobójczej. Zatem bohaterki utworów Odojewcewej to kobiety potrafiące zawalczyć o własne szczęście, ale również bezwzględne, niezważające na uczucia innych osób. Mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju zachwianiem norm moralnych, ze sformowaniem się nowego systemu wartości, w którym własne szczęście przedkładane jest nad dobro innych. Emblematem rodziny jest oddanie i poświęcenie, dlatego też próby budowania nowego gniazda rodzinnego kosztem innych osób najczęściej kończą się niepowodzeniem. Można więc, mimo tendencji emancypacyjnych, dostrzec w prozie Odojewcewej pewne elementy moralizatorstwa charakterystyczne dla literatury rosyjskiej XIX wieku.

Poszukiwanie mężczyzny często wynikało także nie tyle z potrzeby obdarzenia kogoś uczuciem, lecz z bardziej przyziemnych powodów – chodziło o zapewnienie sobie bezpieczeństwa materialnego. Asia – bohaterka opowiadania *Wyspa jaśminowa* (*Жасминовый остров*, 1926) – w towarzystwie czternastoletniej siostry Miki, podróżuje po Francji i próbuje dobrze wyjść za mąż za obcokrajowca. Niestety kolejne próby kończą się niepowodzeniem, a sytuacja sióstr robi się coraz bardziej niepewna. Asia bez owijania w bawełnę wyjaśnia młodszej siostrze:

Ты не маленькая. Пора бы тебе понять. У нас нет больше денег. Я продала последнее кольцо, чтобы приехать сюда. Если я не выйду замуж до осени, мне нечем будет платить за тебя в пансионе. Ты должна будешь начать служить и останешься недоучкой¹⁵.

Nie ma wątpliwości, że to nie stworzenie rodziny dla Miki, lecz pieniądze są priorytetem Asi. Podobnymi pobudkami kierowała się Wiera – bohaterka powieści *Bez zachodu* Berberowej – która za Andrieja wyszła nie z miłości, ale z czystego wyrachowania – małżeństwo pozwoliło jej opuścić pogrążoną w rewolucji Rosję i zacząć nowe życie w Paryżu. Związek z rozsądku nie przyniósł jednak oczekiwanego szczęścia. Wegetatywny stan duszy Wiery odzwierciedla opis jej paryskiego mieszkania:

[...] огромные холодные комнаты с высокими потолками, с полукруглыми окнами, обшитые темным деревом, затянутым грубым шелком. [...] А под толстыми коврами скрывался черный скрипучий паркет в щелях, и в солнечный день в столбе пыли у портьеры было видно, как тяжело летит с кисти на кисть сытая моль¹⁶.

Powyższy opis doskonale ukazuje, że zapewnienie sobie dachu nad głową nie jest tożsame z posiadaniem domu, rozumianego jako miejsce bezpieczne, swoisty azyl, do którego lubimy powracać. Trudną emocjonalną sytuację Wiery utrudnia związaną się z mężczyzną, którego nigdy nie kochała. Dodatkowo śmiertelna choroba Andrieja sprawiła, że ich mieszkanie zamieniło się w grób jeszcze za życia jego mieszkańców. Wierze wciąż towarzyszyła niewyobrażalna tęsknota za posiadaniem dziecka, które mogłoby

15 И. Одоевцева, *Жасминовый остров*, [w:] eadem, *Зеркало...*, s. 68.

16 Н. Берберова, *Без заката*, Москва 2011, s. 11.

choć w niewielkim stopniu wypełnić wewnętrzną pustkę („В квартире не было ни ребенка, ни животного, которые могли бы учуять ее приход”¹⁷; „она пожалела, что в доме нет ребенка или животного”¹⁸). Nieustępujące poczucie przygnęбления stawało się bodźcem do powrotów do okresu dzieciństwa. Wiera z rozrzewnieniem wspominała okres beztroskiej młodości, petersburskie mieszkanie i ukochaną matkę, którą zostawiła, uciekając przed bolszewikami:

Она [matka Wieri – P.W.] пахла, как пахли когда-то молодые женщины, никогда не употреблявшие ни духов, ни притираний и носившие подкрахмленное белье. [...] Вера становилась ей тяжела, но она все продолжала сажать ее к себе на колени, удивлялась, как мало похожа ее громоздкая дочь на нее. Они обнимались тогда сладко и длительно, прижимались друг к другу с нежностью, целовались долго и звонко, признавались друг другу в огромной, вечной любви¹⁹.

Matka najczęściej symbolizuje w literaturze autorytet moralny, opiekę, przewodnictwo, bezpieczeństwo, miłość i troskę. Obraz rodzicielki wykreowany przez Berberową koresponduje z dwoma podstawowymi archetypami matki w kulturze – mitologiczną Demeter i Matką Boską. Reprezentują one wzory macierzyństwa utożsamianego z całkowitym oddaniem dziecku i cierpieniem²⁰. Również matka Wieri jest typem rodzicielki cierpiącej, która namawia córkę na opuszczenie kraju, zdając sobie sprawę z tego, że jest to jedyna szansa na godne życie. Własne emocje – rozrywające uczucie tęsknoty – dla matki nie mają najmniejszego znaczenia. Najważniejsze jest dobro dziecka. Należy jednak pamiętać, iż wykreowany przez Berberową w powieści *Bez zachodu* idealny obraz matki pochodzi sprzed rewolucji, z okresu beztroski. Kreacje matek-emigrantek często znacznie odbiegają od wymienionych wyżej archetypów. W powieści *Rozkazodawczyni* Berberowa pisze o matce, która porzuciła swoje dzieci w imię walki o własne szczęście, ponieważ jej nowy partner nie akceptował dorosłych synów – Iwana i Saszy. W jednym z listów do Iwana matka próbowała się usprawiedliwić:

Ведь в жизни живем мы только раз, и если бы я осталась с вами и не уехала с Гарри, я не имела бы возможности посылать вам эти деньги, которые с трудом у него выпрашиваю, конечно, не говоря, что для вас. А если ты думаешь, дорогой мой Ваня, что я продалась, то ты совершенно не прав, потому что это была любовь. Захватила она меня всю до последнего вздоха, и я не могла ей противиться, тем более, что человек он был благородный из прекрасной семьи²¹.

¹⁷ *Ibidem*, s. 12.

¹⁸ *Ibidem*, s. 14.

¹⁹ *Ibidem*, s. 30.

²⁰ A. Popławska, E. Białek, D. Lech, *Słownik symboli*, Warszawa 2014.

²¹ Н. Берберова, *Повелительница*, [w:] eadem, *Повелительница. Роман, рассказы, пьеса*, Москва 2010, s. 10–11.

Z przytoczonego fragmentu jasno wynika, iż matka Iwana i Saszy nie żałuje swojego czynu. Trudno nie przyznać jej racji, że miała prawo do walki o własne szczęście, ale całkowity brak skruchy i stawianie swoich potrzeb ponad potrzeby dzieci znacznie odbiega od zakorzenionego w kulturze ideału matki. Wybór pani Torn (takie nazwisko bohaterka przyjęła, wychodząc za mąż) był czysto egoistyczny, gdyż nawet wpłaty pieniędzy dla swoich dzieci, o których wspomina w liście, były niezwykle rzadkie i w żaden sposób nie ułatwiały ich trudnej paryskiej egzystencji.

Do motywu matki-egoistki sięga również Odojewcewa. W powieści *Izolda* głównym zajęciem Natalii Władimirownej – matki Koli i Lizy, było poszukiwanie bogatego mężczyzny, który miał zapewnić jej dostatnie życie. Jednak i w tym przypadku, podobnie jak w utworze Berberowej, matka nie brała pod uwagę potrzeb swoich dzieci. Co więcej, nie przyznawała się do nich, chcąc uchodzić za młodszą, niż była w rzeczywistości:

Они [Колѧ и Лизѧ – P.W.] все-таки были ужасно большие, ее дети, они ужасно старили ее, и она никогда ни за что не призналась бы, что она их мать. Она их кузина, они сироты. Поэтому она их и воспитывает²².

W końcu Natalia Władimirowna porzuciła dzieci, udając się w podróż z jednym ze swoich kochanków. Po wyjeździe przysłała im zaledwie jedną pocztówkę, w której poza pozdrowieniami przypominała, żeby w listach nie nazywać jej mamą, lecz Nataszą. Od tego momentu matka nie była już wspominana przez Kolę i Lizę, którzy trudy życia na emigracji musieli już znosić sami, bez wsparcia do niedawna najbliższej im osoby²³. Maria Rubins trafnie konstatuje, że:

В контексте русской литературы подобная трактовка материнства противоречила толстовскому же образу идеальной, ангелоподобной «маменьки», который перешел со страниц *Детства* в иные произведения, став неизменной частью мифа о счастливом детстве²⁴.

Dodajmy, że obraz matki w prozie Berberowej i Odojewcewej, stając w opozycji do dominującego w rosyjskiej tradycji literackiej idealnego wizerunku rodzicielki, jednocześnie korespondował z desakralizowanym obrazem matki w kulturze zachodnioeuropejskiej. Wspomnieć wystarczy o archetypicznej Medei czy Emmie Bovary.

Ukazanie przez Berberową i Odojewcewą matek odartych z charakterystycznych dla nich atrybutów, jakimi są miłość i cierpienie, pociągnęło za sobą niecodzienną prezentację młodszej generacji rodzin. Innymi słowy, doszło do zamiany ról – to młodsze pokolenie okazało się odpowiedzialniejsze i postawiło przed sobą zadanie podtrzymywania ledwie tlącego się jeszcze ogniska domowego. We wspomnianych powieściach

22 И. Одоевцева, *Изольда...*, s. 335.

23 *Ibidem*, s. 391.

24 М. Рубинс, *Парижская проза Ирины Одоевцевой*, [w:] И. Одоевцева, *Зеркало...*, s. 19.

Izolda i *Rozkazodawczyni* ich autorki sięgają do toposu łączenia ze sobą cech młodości i starości²⁵. Zarówno Liza (*Izolda*), jak i Iwan (*Rozkazodawczyni*) przy całej swej młodości witalności przejawiają cechy właściwe dla ludzi dojrzałych, cechy, które powinny być przypisane ich rodzicom. Szczególnie jest to widoczne w postawie Iwana, który robi wszystko, aby jego młodszy brat Sasza zdobył odpowiednie wykształcenie i kiedyś zapewnił im życie na odpowiednim poziomie. Liza natomiast, stając w obronie moralności brata Koli i ukochanego Andrieja, poświęca własne życie. Należy podkreślić, że występowanie owych toposów nie było czymś całkowicie nowym w literaturze rosyjskiej. „Dziewczęce staruszki” i „chłopięcy starcy” pojawiali się w pisarstwie Srebrnego wieku, co było przejawem „nastrojów i atmosfery epoki przejściowej”²⁶.

Warto wspomnieć także o tym, iż bieda i trudy życia na emigracji często powodowały rozpad rodzin przybywających z Rosji. Perspektywa lepszego dostatniego życia okazywała się dla wielu kobiet bardziej pociągająca niż lojalne trwanie przy mężu, który nie potrafił odnaleźć się w nowej sytuacji i sprostać wymaganiom żony. Historie porzucających mężów kobiet często pojawiają się na stronicach utworów Odojewcewej. Tatiana Aleksandrowna – protagonistka opowiadania *Epilog* (Эпилог, 1926) – jest nieusatysfakcjonowana swoim paryskim egzystowaniem, choć w Petersburgu też żyła skromnie. Stolica Francji rozbudzała jednak nadzieje na odmienienie swojego losu. Tatiana wprost przyznaje, że nie kocha już swojego męża i otwarcie spotyka się z Jansonem, który namawia ją na przeprowadzkę do Londynu, moralność nie pozwala jej jednak zostawić męża. Ostatecznie Siergiej, nie chcąc stać na drodze do szczęścia żony, wyjeżdża, pozostawiając jej wolną rękę. Tatiana szybko jednak przekonała się, że pieniądze nie dają pełnego szczęścia. Widok cmentarza skłania bohaterkę Odojewcewej do refleksji:

Сколько памятников, сколько крестов. Вот я хожу здесь, а могла умереть давно и лежать как они [...] Что же мне делать? Жизнь все равно уходит, а счастья у меня нет... [...] Прежде мне все-таки было легче. Прежде я думала, что деньги такое счастье. А теперь мне даже не о чем мечтать²⁷.

W innym miejscu opowiadania czytamy:

Вот ее комната... [Tatiany – P.W.] Вот ее драгоценности и платья, о которых она так мечтала когда-то. Зачем они ей, толстый ковер на полу, но такое чувство, будто под ногами камни и сырая земля этой томительной, бесконечной прогулки... Камин ярко горит, но ей холодно, точно кругом все еще туман и дождь. [...] Она встала и зажгла

25 E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie Średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 110-114.

26 D. Szymonik, *op. cit.*, s. 83.

27 И. Одоевцева, *Эпилог*, [w:] eadem, *Зеркало...*, s. 41-42.

все лампы. «Ведь и у меня была собственная жизнь и муж... А теперь, что же это такое? Ничего нет. И ничем нельзя помочь. Я сама виновата»²⁸.

W tym fragmencie po raz kolejny mamy do czynienia zaledwie z iluzją domu, domem w znaczeniu dachu nad głową, a w rzeczywistości z tzw. antydomem. „Zazwyczaj dom rodzinny – jak pisze Danuta Szymonik – jest miejscem, do którego wraca się z przyjemnością, to przestrzeń przytulna i miła”²⁹. W utworze Odojewcewej nawet miękkie dywany i kominek nie są w stanie stworzyć atmosfery przytulności, kiedy obok nie ma naprawdę bliskiej osoby. Niewielkim ucieszeniem okazują się dla Tatiany listy od męża – jednak jak się okazało, opisywane w nich podróże były wymyślone, sam Siergiej natomiast zmarł.

Jeszcze tragiczniej przedstawiają się losy bohaterki opowiadania *Święto* Odojewcewej. Anna Nikołajewna stanęła przed trudniejszym dylematem niż Tatiana Aleksandrowna, gdyż porzuciła nie tylko męża, lecz także kilkuletnią córkę Olę. Mąż zagroził, że zabije Annę, jeśli spróbuje zabrać ze sobą dziecko. W tym przypadku miłość matki do dziecka okazała się jednak silniejsza od własnego bezpieczeństwa. Pod nieobecność męża Anna Nikołajewna porwała córkę i spędziła z nią kilka wspaniałych dni – więcej nie miała okazji, ponieważ mąż dotrzymał obietnicy i ją zastrzelił³⁰. Również i w tym przypadku walka o własne marzenia na przekór wartościom rodzinnym nie przyniosła upragnionego szczęścia.

Jednym z wiodących tematów literatury uchodźstwa rosyjskiego pierwszej fali było odzwierciedlenie codzienności emigracyjnej. Nina Berberowa i Irina Odojewcewa, wpisując się w tę tendencję, dążyły do jak najwierniejszego przedstawienia nowej rzeczywistości, w której przyszło im się odnaleźć po opuszczeniu ojczyzny, jednocześnie poruszając uniwersalne problemy ludzkiej egzystencji. Kontynuując tradycje literatury rosyjskiej XIX oraz początku XX wieku obie pisarki ukazały rodzinę jako jedną z najwyższych wartości w życiu każdego człowieka, jednocześnie jednak poddawały jej idealny obraz demitologizacji i polemizowały z wizją dzieciństwa jako złotym okresem beztroski. Bliżej w swoich ocenach okresu dzieciństwa było im nie do *Dzieciństwa* (Детство) Tołstoja, lecz do *Nietoczki Niezwanowej* (Неточка Незванова) Dostojewskiego. W swoich utworach Berberowa i Odojewcewa nie ograniczały się wyłącznie do ukazania dziecięcych udręk, spowodowanych trudną sytuacją materialną oraz poczuciem wygnania i bezdomności, ale odwoływały się także do niestandardowych obrazów matek i ich odbiegających od przyjętych konwenansów stosunków z dziećmi. Na takie ujęcie problematyki rodzinnej przez autorki-emigrantki wpływ miały nie tylko traumatyczne przeżycia, związane z rewolucją 1917 roku i wojną domową, lecz także artystyczne

²⁸ *Ibidem*, s. 42-43.

²⁹ D. Szymonik, *op. cit.*, s. 102.

³⁰ И. Одоевцева, *Праздник*, [w:] eadem, *Зеркало...*, s. 177.

dojrzewanie w obcym kulturowo środowisku. Zarówno w twórczości Berberowej, jak i Odojewcewej, możemy zauważyć charakterystyczne dla całego młodszego pokolenia rosyjskich literatów na obczyźnie sięganie do poetyki zachodnioeuropejskiego modernizmu. Kanon klasycznej literatury rosyjskiej na wygnaniu stał się dla nich nie tyle wzorem do naśladowania, co punktem wyjścia do prowadzenia intertekstualnej dyskusji. Śladów literackiej polemiki można doszukać się również w problematyce rodzinnej omawianych utworów. Pozbawienie kogoś rodziny, w prozie obu emigrantek, jest równoważne z pozbawieniem go własnej tożsamości. Próżno szukać na stronicach tekstów artystycznych Berberowej i Odojewcewej rodzin szczęśliwych. Doskwierają im problemy finansowe oraz utrata bliskich osób. Opisywane przez obie pisarki historie można odczytywać jak parafrazę słynnych już słów Tołstoja: „Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему”³¹. Dodatkowo, podsumowując nasze rozważania, można dojść do wniosku, iż destrukcyjny obraz rodziny w literaturze kobiecej emigracji rosyjskiej stanowi alegorię pograżającej się w chaosie Rosji oraz metaforę rozdarcia wewnętrznego emigrantów.

Bibliografia

- Agenosov V., *Literatura russkogo zarubeżā*, Moskva 1998.
- Berberova N., *Bez zakata*, Moskva 2011.
- Berberowa N., *Podkreślenia moje. Autobiografia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1998.
- Berberova N., *Poslednei pervye*, [w:] eadem, *Biānkurskie prazdniki*, Moskva 2011.
- Berberova N., *Povelitel'nica*, [w:] eadem, *Povelitel'nica. Roman, rasskazy, pēsa*, Moskva 2010.
- Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie Średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, Warszawa 2008.
- Giddens A., *Socjologia*, Warszawa 2007.
- Kuca Z., *Żenskoe piś'mo na primere N. Berberovoj i N. Tëffi. Kak i o čem pisali pisatel'nicy-ēmigrantki*, [w:] *Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku: konteksty – estetyka – recepcja*, red. A. Woźniak, Lublin 2013.
- Ndiaye I.A., *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*, Olsztyn 2008.
- Odoevceva I., *Zerkalo. Izbrannaā proza*, Moskva 2011.
- Popławska A., Białek E., Lech E., *Słownik symboli*, Warszawa 2014.
- Rubins M., *Pariżskaā proza Iriny Odoevcevoj*, [w:] Odoevceva I., *Zerkalo. Izbrannaā proza*, Moskva 2011.
- Szymonik D., *Rosyjska powieść rodzinna Srebrnego Wieku*, Lublin 2003.
- Tołstoj L., *Anna Karenina*, [w:] idem, *Sobranie sočinenij v 22 tomah*, t. 8, Moskva 1981.
- Truškoval I., *Osobennosti rekonstrukcii provincial'noj istoričeskoj povsednevnosti v proizvedeniih rossijskikh pisatelej XIX-XX vv.*, [w:] *Epoka a literatura i język w Słowiańszczyźnie Wschodniej*, red. A. Ksenicz i in., Zielona Góra 2013.

31 Л. Толстой, Анна Каренина, [w:] idem, *Собрание сочинений в 22 томах*, т. 8, Москва 1981, s. 7.

Zaśko-Zielińska M., *Dom w polszczyźnie i innych językach słowiańskich*, [w:] *Dom w języku i kulturze*, red. G. Sawicka, Szczecin 1997.

THE THEME OF FAMILY IN PROSE OF FEMALE PROSE RUSSIAN EMIGRATION OF FIRST WAVE (ON THE EXAMPLE OF NINA BERBEROVA AND IRINA ODOYEVTSOVA)

Summary: The following article is devoted to the reflection on the female writing on the example of prominent emigrants of the younger generation, namely Nina Berberova and Irina Odoyevtsova. In Russian emigration's cultural and literary situation, the problem of perception of the family, family relationships and family values becomes extremely relevant. The present paper highlights the problem of artistic expression of the image of the family in Nina Berberova's and Irina Odoyevtsova's prose. A set of images and motifs within a family perspective are identified and analysed, the theme of family identity in Berberova's and Odoyevtsova's short stories and novels.

Keywords: Nina Berberova, Irina Odoyevtsova, Russian emigration, theme of family

Нагуна Khomenko (Галина Хоменко)

Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди

НЕ/АМАЗОНЯНКА ІЗ КОЛА ХВИЛЬОВОГО: АГОНІЯ ЯК ВІД(НА)РОДЖЕННЯ

Хоча наш час інколи визнають ерою індивідуальності, яка заступила еру суб'єктивності¹ насамперед на підставі відмови людини від ототожнення себе з універсальними фігурами й радикального утвердження своєї унікальності, у ньому не можна не розпізнати волі до актуалізації літературних міфів, які дають змогу вибудувати моделі нелінійного зв'язку універсального/унікального. Власне, жіноча територія як територія парадоксів суб'єктивності є чи не найдовершенішим локусом повернення міфу, де адаптація Медузи в Елен Сіксу доповнюється загадовими амазонками², свідченням чому є феномен «нових амазонок». Енонсований у назві об'єднання жінок-письменниць, що оголосило про свою появу 1988 року³, на смертній грані радянської системи, він не лише висунув рецепцію жінки-амазонки на межу існування/неіснування як емблеми радикального фемінізму (коли донька Ареса й Гармонії викликає безперечне захоплення своєю бездоганною вправністю вершниць життя, своєю силою й самодостатністю, її емоційна емансипація від мужчин породжує вкрай суперечливу реакцію – від акценту її тріумфу (В. Соланас) до смертельного діагнозу «закутої в лати амазонки» (Л. Леонард)), але й жіночої танатології, що складає потужний пласт в танатичних набутках нашого часу на зразок збірника наукових праць «Мортальность в литературе и культуре» (2015). Такий лімінальний досвід феміністок/амазонок дозволяє елімінацію події з плоского й фронтального реваншу матриархату перед знесиленим патріархатом. Уже на початку ХХ століття амазонка є не тільки реакцією на жіночність, але й репрезентує жіночу літературу в режимі «устоявшейся преемственности»⁴ як літературу жінки-матері, де кожен текст автора-жінки є «вышептыванием» власного імені як імен власної

1 Е. Рудинеско, *Навіщо нам психоаналіз?*, Київ 2008, с. 25.

2 <https://proza.ru/2013/02/23/1367> [23.05.2017].

3 С. Василенко, *Новые амазонки изысканной словесности (Писательницы России, Украины и Белоруссии выступили с феминистским манифестом)*, «Литературная учеба», Москва 2004, № 1, с. 81-92.

4 М. Николчина, *Значение и матерубийство. Традиция матерей в свете Юлии Кристевой*, Москва 2003, с. 11.

матері та далекої онучки; розмивання граней поміж життям і смертю, минулим та майбутнім; «экстатическая трансмутация смерти в нерушимую жизнь – поворот к матери есть поворот вечности внутри себя»⁵. Якщо зважитися на окільний шлях, амазонка постане не просто жінкою-воїном, а володаркою межі жіночого/жіночого, утверджувачем унікальності жіночого еросу у світі пандемії фройдівського еросу чоловічого, того еросу, що наповнений галюцинаторним осмосом матері й доньки, фантазмом первісної ідентифікації доньки й матері, механізм якого – злиття й індивідуалізація, розчинення в універсальному й утвердження унікальності. Таке тонке маневрування не може не супроводжуватися операціями доторку/дотичності, наслідком чого постане апорія не/амазонки.

В українській літературі періоду Розстріляного Відродження амазонка стає на позір універсальним ґендерним символом нових шукань завдяки всеохоплюючій кодифікації й риториці людини-андрогіна. Найбільш таємнича і складна постать цієї пори Микола Хвильовий визначає жінку як світ емоційної акцептації життя-революції, безповоротно втраченого в парадоксальну «переходову добу», у час раптової метаморфози логіки війни в логіку держави, *pos-mos* у *polis*; його амазонка («амазонянка») – «м'ятежна наречена»⁶ романтика-вітаїста, «сіроока гаряча юнка з багряною полоскою на простріленій скроні. Вона затулила рану жмуток духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя»⁷. Амазонянка, цей решток афективного проблематичного поля, перетворює новий теорематично-аксіоматичний простір тексту в хаотичний турбулентний світ, у семіотичний безмір якого подає неможливість існування/перетину обох статей та постійне маневрування поміж їх множинними еквівалентами й субститутами. Неможливий статус амазонянки Хвильового можливий для доторку хіба з позиції *différence/différance* Жака Дерріда. Напевно, саме вона спроможна втримати простір невідомості становлення жінки й чоловіка – від материциду, скоєного сином, та автономізації, продемонстрованої донькою, до *jouissance* («блаженства») матері-й-сина та матері-й-доньки.

Це неможливе хвилювання залишилося не відчутим навіть безсумнівними адораторами Хвильового. Олена Теліга, для якої Хвильовий – правдивий майстер життя, спостерегла його ідеальний жіночий тип в Аглаї з роману «Вальдшнепи» (1927), спроектований унаслідок радикального заперечення традиції, а не безмежної деконструктивної некон'юнкції. Як про те йдеться в есе «Якими нас прагнете?» (1935), її нова жінка *не/ні* рабиня, *не/ні* амазонка, *не/ні* «вампи»; вона

⁵ *Ibidem*.

⁶ М. Хвильовий, *Твори: У 2-х томах*, упоряд. М. Жулинського, П. Майдаченка; передмова М. Жулинського, Київ 1990, Т. 1, с. 302.

⁷ *Ibidem*, с. 309.

відгороджена і від фемінізму (амазонства), і від традиційного ідеалу жінки-матері; ця нова Жінка – рівний спільник мужчини, здатного на героїчний чин. Свою геометрично чітку телеологію новизни письменниця вмотивовує вболіванням за утвердження живої нації, у той час як типи з минулого несуть їй, в одному випадку, фізичну, в іншому – духовну смерть. Опозиція українських інтелектуалок до амазонянки Хвильового, імовірно, структурована їх винятковою цінністю – власною державою (домом), тоді як амазонки були народом-жінками без державності (дому), чиє життя врегульовувала номадична машина війни. Тож «Легенди старокиївські» (1942) Наталени Королевої подають мить народження нової істоти – не амазонки, позбавленої материнської любові, й не жрекині, годувальниці полишених нею дітей, а дружини воїна, що симетричне зраді амазонкою Талестрис богині Артеміди на користь Гіменея.

Особливо складну проекцію амазонки містять тексти Надії Суровцової (1896-1985). Ця унікальна постать, яку Богумила Бердиховська, Оксана Забужко, Іза Хруслінська, Леонід Плющ, Юрій Дойков та інші виокремлюють у колі українських жінок завдяки її чудовій європейській освіті (перший доктор філософії з України у Віденському університеті) й самовідданий роботі в міжнародній сфері, з поверненням із потойбіччя/закордону позиціонує аналогічність/інакшість у середовищі ваплітян, що не тільки зауважуватиме сама у спогадах, але й фіксуватимуть органи нагляду в документах, які відкривають архіви.

Напевно, першим кроком в окресленості такого статусу могло б бути встановлення симетрії її відповідності/невідповідності ідеалу жінки Хвильового: інтелектуалка («високолоба (чудовий високий лоб [...] люблю високолобих)»⁸), яка до «ніжних женщин з добрими, розумними очима»⁹ себе не відносила: «дівчина я була кремезна»¹⁰.

Відтак другий крок має бути зробленим у просторі ретельного перегляду її дотичності до світу амазонянки.

Амазонка – постать, яка могла б бути справді чудовим засобом ідентифікації Суровцової, про що свідчать уже фото дівчини-гімназистки на бельгійському франкоті, подарованому батьком, та зізнання:

«Я любила їздити верхи, але мама не давала мені їздити самій, і з батьком ми їздили...»;

«Любила я коней і була своєю людиною на стайні, приятелювала з давнім нашим кучером, Уляном, і з ним та з батьком часто їздила верхи лісами, чистила зброю: батькову рушницю та два револьвери. [...] Взагалі, мені треба було вродитися хлопцем, і батькові було б приємніше, і мені легше б жилося. Проте я була дівчиною, та ще й

8 М. Хвильовий, *op. cit.*, с. 220.

9 *Ibidem*, с.123.

10 Н. Суровцова, *op. cit.*, с. 57.

панною. Я вміла малювати, випалювати по дереву, вишивати, грати на роялі, танцювати, їздити верхи»¹¹.

Дитячі спогади – поїздка *тільки* з батьком «на контракти»¹² візником (чого мати не дозволяла), де дівчинка переживає політ «на крилах мрій»¹³ на каруселях-кониках (батько – піднесений над реальністю *puer aeternus*, вічний юнак): там були «найбільш відважні дівчата... І я теж тремтячою рукою хапаюся за гриву свого коника і їду в казкові заборонені краї»¹⁴ [курсив мій – Г. Х.]; «моє старе серце завмерло б ще раз від непереможного захоплення і жаги»¹⁵. Дитячий ексцентричний досвід жінки-вершниці – нестертий слід у її пам'яті: «моє старе серце завмерло б ще раз від непереможного захоплення і жаги»¹⁶, а «молодий, гарний, веселий батько видавався мені якоюсь пречудесною казкою на тлі звичайного буденного життя»¹⁷. Цей досвід відповідає потребі інтенсивного переживання неможливого, того, що виходить за межі буденного. На святковій ярмарковій площі, топосу формування жінки-вершниці Суровцової, неможливі емоційний холод і байдужість до любові, що ними зазвичай наділяють амазонку, як і якості гомогенних їй Діани та Гекати¹⁸. Вершниця Суровцової стає втіленням суперечливого досвіду: у ставленні до батька в ній співіснують благоговіння і співчуття, невимовна вдячність і відчуття провини. Для неї батько є втіленням і фантастичної сили в пориві до ірреального, і фатальної слабкості в нездатності сприймати реальність. Жіночий етос Суровцової сформований *поряд із батьком/за спиною* матері, учительки ліберальних робітничих шкіл, яка жила відповідальністю за нещасних та готовністю до їх порятунку, навіть рятуючи батька від боргів гравця в карти. У фокусі феміністичної теорії Лінди Шієрз Леонард така ситуація могла б співвідноситися з дитячою травмою дівчинки, вихованої слабкістю батька й силою матері, дівчинки-«амазонки» як полюса «вічної дівчинки»-пуели, що проявляється в рисах, які,

«как правило, ассоциируются с маскулинной сущностью, но вместо интеграции маскулинных аспектов, которые могли бы сделать ее сильной как женщину, она идентифицируется с силовым аспектом «маскулинности». Вместе с тем она отвергает способ-

¹¹ *Ibidem*, с. 46.

¹² *Ibidem*, с. 16.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ж. Старобинский, *Портрет художника в образе паяца*, пер. с фр. [в:] Ж. Старобинский, *Поэзия и знание: История литературы и культуры*, Т. 2, Москва 2002, с. 523-529.

ность вступать в отношения, то есть лишает себя тех качеств, которые традиционно ассоциировались с феминностью...»¹⁹.

Обов'язковою подією в долі амазонки мало б стати радикальне відчуття власної слабкості як повороту до жіночності: сила амазонки почне формуватися із зануренням у власну Тіньову слабкість, яка виявляється силою, що виходить із прихованих внутрішніх джерел, із ядра її особистості, не підконтрольного їй і чужого еґо-адаптації, у такий спосіб утверджуючи амазонку як унікальну постать в історії збереження тягlostі жіночого:

«...Спускаясь вниз, в бессознательное, оставаясь там, быть может, в слабости, унынии, тоске и тревоге, человек извлекает на поверхность нечто новое, а именно творческую установку, способную изменить жизнь»²⁰.

Однак подвійний родовід Суровцової, її самопрезентація як спадкоємниці неможливої волі/волі до неможливого передбачають подвійну оптику долі амазонки в Леонард. У світлі Юлії Крістєвої та Міґлени Ніколчиної методика подолання комплексу амазонки має те ж джерело, що й становлення амазонки: матір, з якою дитина перебувала в осмотичній єдності, втрата якої в мить народження супроводжується збереженням райського відчуття осмотичності й настійної потреби його відновлення як джерела життя в «чужому» світі, відчуження від якого переживав і батько. Шлях, який визнається винятково дієвим на шляху елімінації «лат амазонки»²¹, виявляється найбільш органічним для становлення амазонки. Це дозволяє апоретичну симетрію амазонка/неамазонка, що є маркером території неможливо тонких меж Артеміді.

Справді ідеальним місцем експлікації парадоксального досвіду амазонки є новела Надії Суровцової «Весно! (Із циклу “По той бік”)), – єдиний текст, написаний жінкою, що його вміщує перше число журналу «ВАПЛІТЕ» (1927): попри постійне включення «втаємниченими» «чоловічого ордену»-епоніма в таксономічний ряд світової літератури немалої кількості жіночих імен, це був сигнал про маневр до жінки як суб'єкта письма. Етос «амазонянки» зазнає тут випробування в агональних умовах «потойбіччя» – жіночого туберкульозного диспансеру, де в атмосфері кінця/агонії, вмирання/примирення зі смертю з'являється бажання вижити, де в агонії як екстатичному змаганні життя і смерті спалахує перспектива ремісії і творчості.

19 Л.Ш. Леонард, *Эмоциональная женская травма. Исцеление детской травмы, полученной дочерью в отношениях с отцом*, пер. с англ. В. Мершавки, Москва 2013, с. 86.

20 *Ibidem*, с. 110.

21 *Ibidem*.

Агонія – винятковий стан, битва життя і смерті в їх остаточності/крайності, «"черное опьянение" как кали-югическая антитеза экстаза»²². Маскулінний досвід агонії ідеально визначений Емілем Чораном:

«Тот, кто никогда не чувствовал этой страшной агонии, когда смерть поднимается в тебе и охватывает тебя, подобно приливу крови как неуправляемая внутренняя сила, которая господствует над тобой до полного истощения, или сжимает тебя, как змея, вызывая ужасные галлюцинации, тот не знаком с демоническим характером жизни и теми внутренними вспышками, которые порождают большие изменения»²³.

Безпристрасні довідкові джерела подають антиномічне визначення агонії: «останні прояви життєвих функцій організму перед смертю; передсмертні муки, конання; [...] останні хвилини прояву того, що гине»²⁴; «борение жизни со смертию; издыхание, отход, лежание на смертном одре, последний час; беспмятство, бессознательность умирающего»²⁵. Агонічна зустріч зі смертю в сучасній танатології окреслюється в поняттях онтологічної кризи й трансцендентного народження, переживання «отсутствия выхода», «роли жертвы», «смирения, капитуляции и принятия неминуемого» та «смерти-возрождения на околородовом уровне», страху перед смертю Я та відчуття блаженства від втрати його обмеженості, з визначенням подвійності статусу приреченого вмерти: він – спостерігач, що одночасно ототожнює себе з двома моментами, часто не розрізняючи в собі жертви й агресора²⁶.

У тексті Суровцової поворот жінки/доньки до матері як її (перед)смертна воля й перед (останній) спалах свідомості, як воля з потойбіччя є агонічним у своїй сутності семіотичним феноменом: слово **агонія** передбачає циклічну каналізацію, задану принципом «truffer», «трюфеля», де *signatum* (означуване) має за «начинку» *signans* (означальне), де сенс, уможлиблює аспект слова, визначається його структурою, знаками, себто чуттєвим аспектом, висуваючи телеологію увільнення від сенсу й чистої гри; цей материнський симптом у батьківському символічному світі співвідноситься насамперед з етимологією (на зразок джойсівського слова-імені *Фінегайм*: *fin(end) again* – закінчувати знову, повертатися в кінці до початку, етимологію якого подав Ж. Лакан²⁷). У тексті Суровцової магія довіри слову/грі зі словом прихована за волею до життя («[...] вмирає все,

22 А. Бовдунов, *Эмиль Чоран: философия агонии*, «Intertraditionale: международный альманах. Традиции и Революции», Москва 2010, № 1, с. 325.

23 *Ibidem*, с. 324.

24 *Великий тлумачний словник сучасної української мови*, уклад. і головн. ред. В. Бусел, Київ 2003, с. 7.

25 В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка. Современное написание: В 4-х т.*, Москва 2003, Т. 1, с. 7.

26 С. Проф, *Человек перед лицом смерти*, пер. с англ. А. Неклесса, Москва 2002, с. 57-66.

27 <http://dreamwork.org.ua/в-небокрестности-джойса-и-лакана/> [24.03.2017].

[...] гаснуть останні надії. [...] І так божевільно хочеться жити»²⁸. Нею зможе опанувати лише одна з-поміж багатьох, хто визнає: «Скінчене життя. Сьогодні, цієї ночі – немає повороту назад»²⁹).

Як цілісний семіотичний феномен-слово **агонія** створює атмосферу амбівалентного ставлення приреченої до матері. Повторюваний вокатив «мамінке тайре»³⁰, що в перекладі з гебрайської «мамочко дороженька», містить відчуття донькою її переваги та вини перед нею, захоплення її можливостями, вищими за батькові, та переживанням відчуження від неї. Час агонії, коли мати підноситься донькою на вершину ціннісної шкали, задає інверсивний поворот від фрейдівської, маскуліної ідеї «звинувачення за неправильне народження» як підставу для винятковості, відстоювання «обділеною/травмованою кастрацією» права на задоволення й претензії на привілеї та впевненість у звільненні від життєвих проблем, тож така амазонка стає просто-таки ідеальною фігурою фемінізму. Як жінка-донька-мати амазонка Суровцової перестає бути інфантильним суб'єктом у конструкції «сподівання виняткової»: цей корелят не відшкодування кимось нестачі й обділеності, а сили віри в силу безсилля; її оживлює віра в силу болю як засобу проти абулії, відчаю, безпомічності/сліз; довіра волінню, перед яким очевидні докази чоловічої логіки поступаються, виливаючись у безкінечний процес роздвоєння опозиції, заданої статусом «не годна я»³¹. Стан приреченої вмерти – еквівалент її перебування по той бік доедипального та едипального простору, чи в місці, де ці два етапи життя створюють агональні полюси, так що «не годність» є контамінацією і безсилля, «ядерного переживання беспомощности», еквівалента відчуття небезпеки, яка має одну особливість:

«отделение от объекта любви, утрату объекта любви или потерю его любви, которые могут привести к накоплению от неисполненных желаний и тем самым переживанию беспомощности»³²,

і недостойності – наслідку виняткової сили відчуття вини. Кожен складник зазнає нового розщеплення: втрата сил на порозі смерті є одночасним сигналом і про перспективу остаточного знесилення, неминучого кінця, і про неминуче відродження, що породжує алюзію на його синонім «рештки» в Юлії Крістєвої з таким же подвійним сенсом: 1) скверного, неповного, огидного; 2) того, що надає підтримку для відродження Всесвіту після катастрофи, того, що стає матеріалом

28 Н. Суровцова, *Весно! (Із циклю «По той бік»)*, «ВАПЛІТЕ. Літературно-художній журнал», Харків 1927, № 1, с. 51.

29 *Ibidem*, с. 52.

30 *Ibidem*, с. 51.

31 Н. Суровцова, *op. cit.*

32 З. Фрейд, *Торможение, симптом и тревога*, [в:] З. Фрейд, *Истерия и страх*, пер. с нем. А. Боковинова, Москва 2006, с. 230.

для серії перероджень, так що негідне як огидне – «то же, что и высокая чистота, препятствие и в то же время влечение к святости»³³. Однак виклик моно/логічним світам Суровцова пропонує так само в парадоксальний спосіб (текст-монолог реалізує можливості і сповіді, і молитви, і каяття), як і світам маскулінным, яким протиставляє і жіночність, і жіночість. «Я надто ще недовго відірвалася від життя і почувала себе ще жінкою»³⁴, – без риторичних прикрас писатиме вона, згадуючи непередаване відчуття сорому перед слідчим за різні панчохи, які вона одягнула в темряві камери. А в новелі «Павук» умістить момент тріумфу заарештованої, яку звільнить від страху тварини безмовний «лицар»/латвійський стрілець. Однак жіночність залишається рисою навіть «табірної» жінки. Навіть поза реакцією на світ чоловіків. Як асиметрія існування жінки/іншої. Суровцова, ця «дивна істота», яка відчуває «затоптаність» «своїми й чужими», яка «втратила уявлення про себе, свій інтелект і зовнішність»³⁵, яка не має сил для життя, позасвідомо засвідчує симетрію «творча безодня/жінка» на рівні ледь відчутної полісемантики слова: розрив з минулим/perfectum – джерело сил для повороту в довершеність/perfectum; «кінець» як смертний вирок залишається симетричним для неї «за/кінченості» як «за(до)вершеності». Гра зі словом – гра з небезпекою знесилення: «І знов захотілось видряпатись»³⁶.

Агональний оптиці з її жіночою інверсивністю підлягає в новелі «Весно!» книга Зігмунда Фрейда «По той бік принципу насолоди» (1920), що відразу по виході стає об'єктом захоплення інтелігенції з кола Суровцової³⁷. Справді творчим людям не могла не імпонувати фрейдівська виняткова ускладненість співіснування лібідо й мортідо, бажання насолоди й бажання смерті, що співвідносилася з наділенням «потойбіччя» нечуваною множиною сенсів, дозволяла нескінченну кількість точок сприйняття поняття доповнювальних рядів етіологічного рівняння. У цім контексті власна історія повернення із закордону в Україну не тільки зазнає умовності, але й у сфері жіночого бунту, невдоволеності приреченістю – не кларична маніфестація, а відмова від встановлення емпірико-біографічного зв'язку в тексті, від скорочення сенсу тексту тільки особистими подіями. Її новела – інше щодо власного життя, що досягається перетином множини призматик власної події. Це, як писав Жак Дерріда, «другой, более запутанный» текст, що перебуває «в другом лабиринте, в другом подземелье»³⁸. Письменниця «ввергает автобио-

33 Ю. Кристева, *Силы ужаса: эссе об отвращении*, пер. с фр. А. Костикова, Санкт-Петербург 2003, с. 112.

34 Н. Суровцова, *Спогади*, *op. cit.*, с. 216.

35 *Ibidem*, с. 324.

36 *Ibidem*, с. 330.

37 Л. Плющ, *У карнавалі історії. Свідчення*, Київ 2002, с. 244.

38 Ж. Деррида, *О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только*, пер. с фр. Г. Михалкович, Минск 1999, с. 513.

графическую зеркальность в автотанатографию, загодя экспроприированную в гетерографию»³⁹. Першим горнилом стає гіпотеза Фрейда про принцип задоволення на службі в бажання смерті, про «наслаждение успокоением» як наслідку «связывания [...] внутреннего возбуждения», що є «частью всеобщего стремления живущего к возвращению в состояние покоя неорганической материи» («Мы все знаем, что самое большое из доступных нам удовольствий – наслаждение от полового акта – связано с мгновенным затуханием высокого возбуждения»⁴⁰). Другим – фройдівська дитина перед дзеркалом – той, хто переживає задоволення від можливості керувати зникненням/появою. У Суровцової – агонія, змагання людини зі смертю, яке супроводжується еротичними переживаннями й увінчується «останнім захриплим криком передсмертного кохання»⁴¹. Зафіксована в такий спосіб тожсамість агонії та екстазу, зіткнення в обох принципі насолоди й принципі повернення до початкового стану, Суровцова пізніше подаватиме ускладнено, обравши «потойбічну оптику», яка деформувала визнану картину ритму зникнення/появи:

«Більшість людей пішло із життя. Чи фізично, чи якимось інакше. У мене немає фізичного розуміння смерті, мабуть, тому, що я сама так чи інакше часто відходжу від життя. І мені думається, що всі вони – є. Та просто недосяжні [курсив мій – Г.Х.]»⁴², –

писатиме вона з Хабаровського краю. Дистанціювання від чоловічої логоцентричності на території опозиції лібідо й мортідо супроводжується в неї утвердженням жіночості – «уже не третьої постаті, а по той бік її», у якій є «щось те, що водночас і більше, і менше за значення: ритми, тони, барви й радість у Слові й через слово»⁴³. Хоча й воно, у свою чергу, позбавлене будь-якої фіксованості, субстанційності, що забезпечують автоматизм сприйняття. Поетичний, жіночий світ гомогенний антиномії в семіотиків, де вона тріумфує поміж усвідомленням відповідності знаку й об'єкта та усвідомленням браку такої відповідності; тут «лише поетична мова бореться проти [...] смерті, а отже, тисне на неї, закликає, викликає її»⁴⁴. Парадокс тексту Суровцової – у симетрії втрати сил хворою та зростанням емоційного навантаження й напруження слова й фрази, що супроводжує дві апробованих риторичних операції: сегментизація та синтаксичний еліпсис. Ю. Крістева на основі текстів Луї-Фердинанда Селіна співвідносила

39 *Ibidem*, с. 520.

40 З. Фрейд, *По ту сторону принципа удовольствия*, [в:] З. Фрейд, *Я и Оно: Сочинения*, Москва, Харьков 1998, с. 766.

41 Н. Суровцова, *Весно!*, *op. cit.*, с. 51.

42 Н. Суровцова, *Листи*, Київ 2001, с. 45.

43 Ю. Крістева, *op. cit.*, с. 127.

44 Ю. Крістева, *Етика лінгвістики*, [в:] Ю. Крістева, *Полілог*, пер. з фр. П. Тарашука, Київ 2004, с. 321.

їх із задумом «ресенсибилизовать язык, чтобы он больше *трепетал*, а не *рассуждал*», «эмоциональной глубины»⁴⁵, чим досягається сенс більш глибокий, аніж той, що закладений у лексиці. Обірвані фрази, оточені трьома крапками,

«проявляют усиленное, страстное положение, с помощью которого субъект, который говорит, подтверждает свое желание и призывает читателя к нему присоединиться с другой стороны слов, сквозь архаический контур мелодии – первую отмену синтаксиса и субъективной позиции»⁴⁶.

У конструкції «...Мамінке тайре...»⁴⁷ крапки сигналізують про поворот до доедипального етапу існування людини: до-вербальне передуює символічному обміну в соціумі, яке настає з убивством батька, коли «возникновение языка [...] порывает с [...] предшествующим хаосом и учреждает наименование как обмен лингвистическими знаками»⁴⁸. У зустрічі слова й дословесних крапок руйнується стереотипна логіка, що тримається на встановленні єдності між знаками, які сусідять; така зустріч – сигнал поетичної мови, яка всупереч убивству й однозначності вербального послання постане поєднанням з тим, від чого відокремилася вбивство, як і імена: поетична мова – мертва мова⁴⁹.

Поетична мова жінки в безвихідді/відродженні агонії експлікується Суровцовою в просторі нового жанру – «мережані новелки»⁵⁰. І в цій самопрезентації – справжній комплекс жіночого письма, іншого на фоні академічної топології новел. Це письмо, зорієнтоване на створення багатогранної картини, інверсивної щодо абстрактної масштабної логіки письма маскулінного завдяки старанному виписуванню найдрібніших деталей у малесенькому фрагменті власного життя, перед чистотою якого благоговіє жінка-письменниця і якій може надати життєвості мереживо/вишивання: у таборі вміння вишивати стане не лише способом виживання, а способом збереження «людської», затишної атмосфери життя. Зважаючи на те, що мережка – «ажурний візерунок, зроблений на місці висмикнутих із тканини ниток»⁵¹, мережка стала для Суровцової симптомом парадоксальної єдності з матір'ю, яка в теорії фемінізму поєднує красу і смерть, продукуючи красу письма смерті. Тут найперше письмо-мережка – реабілітація матері, яка може творити життя, тільки воно не безкінечне, а смертне. Звідси риторичний надлишок жіночого тексту, спроба «дополнительных украшательств в словах» ефемерної сублимації й неминучого кінця життя,

45 Ю. Кристева, *Силы ужаса: эссе об отвращении*, *op. cit.*, с. 226, 225.

46 *Ibidem*, с. 236.

47 Н. Суровцова, *Весно!*, *op. cit.*, с. 51.

48 Ю. Кристева, *Силы ужаса: эссе об отвращении*, *op. cit.*, с. 97-98.

49 *Ibidem*.

50 Н. Суровцова, *Спогади*, *op. cit.*, с. 201.

51 *Великий тлумачний словник сучасної української мови*, *op. cit.*, с. 519.

смерті людини⁵². Окрім того, у Суровцової можна спостерегти жіночий маневр від матері, яка дарує смерть і якій навзаєм дитина-письменник дарує життя в тексті, до матері, спроможної порятувати від смерті того, хто наділений смертним життям. Її мережка – спосіб протиставити фрейдівській кастрованої матері, що була втіленням нестачі, рани, діри, а тому відчуттям вини, імаго Величної первісної матері, яка вміщує амбівалентцію жаху й доброти, яка репрезентує «ету щедрую грудь, ету оплодотворяющую утробу, нежность, тепло, повноту, изобилие, мягкость, Землю, Мать...»⁵³/«ету фрустрацию, захват, вторжение, зло, болезнь, Смерть, Мать...»⁵⁴, подаючи обидва уявлення про матерів поряд як складники принципу задоволення. А ще – це долучення до платонівської Діотими, центрованої ідеєю токусу, тілесного й духовного народження в красі, що є «нашим смертным аналогом бессмертия»⁵⁵. Правда, «мережка» – це не тільки маркер жіночого повороту до матері, але й перечитування чоловічого символічного комплексу краси й смерті, красивого й печального, відомого Суровцовій з Валерія Брюсова чи Едгара По, а ще – рух у приховані материнські глибини чоловічого мислення. Власне, Суровцова працює зі словом «мережка» як на території амазонки Артеміді, удаючись до оксциляції поміж фемінним та маскуліним: слово «мережаний» у його гомогенності із словами «мережка» й «мережа» («Те, що нагадує своїм виглядом багато схрещених, переплутаних ліній»⁵⁶; «Сукупність яких-небудь шляхів, ліній зв'язку, каналів і т. д., розташованих на певній території»⁵⁷) – ні що інше, як корелят деконструктивного досвіду свободи, фундируваного мультиканалізаційним мисленням, у якому однаково продуктивними виступають як знаки, так і пустоти. Воно покликане відмежувати написане жінкою від автоматизму сприйняття вже на підставі рекреації забутого значення: «*марежи* – лишаи, [...] связь накожной болезни и огня»⁵⁸, сліду забутого зв'язку рум'янцю на обличчі, краси, сонця й світла. Новела «Весно!» як тотальний нічний текст дозволяє зауважити відверту провокативність Суровцової, а відтак засумніватися вже на цій підставі у вердикті вчених щодо неактуальності її

52 Ю. Кристева, *Силы ужаса: эссе об отвращении*, *op. cit.*, с. 196.

53 Ж. Шассге-Смиртель, *Женское чувство вины. О некоторых специфических характеристиках женского Эдипова комплекса*, пер. с фр. Н. Чельшевой, Е. Смирнова; науч. ред. А. Россохина, [в:] *Французская психоаналитическая школа*, под. ред. А. Жибо, А. Россохина, Санкт-Петербург 2005, с. 405.

54 *Ibidem*.

55 М. Николчина, *op. cit.*, с. 70.

56 *Великий тлумачний словник сучасної української мови*, *op. cit.*, с. 519.

57 *Ibidem*.

58 А. Потебня, *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, [в:] А. Потебня, *Символ и миф в народной культуре*, сост. подг. текстов, ст. и коммент. А. Топоркова, Москва 2000, с. 26.

імпресіоністичних текстів⁵⁹: ці тексти – результат техніки жіночої осмотичності, де панує воля до унікальності, що відповідає навантаженню пустот поміж яскравими плямами чи, радше, довербальна, досимволічна порожнеча є підґрунтям для унікальності. Що ж до «розмитості» зображення, то вона співвідносна не так із каноном імпресіонізму, скільки з феноменом, на позначення якого існує паронім «міражі» –

«оптичні явища в атмосфері, за яких на горизонті з'являються уявні зображення наземних предметів або ділянок неба; [...] те, що не відповідає дійсності; те, що уявляється, здається; привид»⁶⁰.

У цій відмінності Суровцової від жіночої літератури рубежу XIX–XX століть, справді рельєфний доказ чого може надати новела Любові Яновської «Смерть Макарихи» (1900), де так само після двох місяців мук від сухот помирає жінка, де так само зроблено спробу передати непередаване – останні хвилини її життя: тут об'єктивний опис панує над клінічним дискурсом жінки. Суровцову ж характеризує тотальність у відтворенні передсмертних переживань хворої на туберкульоз, із чим і співвідноситься ефект новизни. Етіологія хвороби, узагальнена в медичних спостереженнях⁶¹, відкорегована й оновлена власним клінічним досвідом, дістає більше, аніж оформлення в логосі.

У світі її жінки, хворої на туберкульоз, панує закон пустоти, дзеркального двійництва, увиразнений у тексті прозорістю ночі з її мультиперехресною оптикою. «Прозора нічка» – піднесення до другого ступеня архаїчно-жіночого, сигнал про пріоритет підсвідомого поряд із чоловічим раціоналізмом і свідомістю: «...она, как и луна в ее космической или теллурической проекции, пригодна для проявления всевозможных темных, подсознательных и бессловесных инстинктов...»⁶². Ніч відповідає «матриархально-архаической апофатике в ее до- либо посткультурной безмолвности...»⁶³. Уночі зливаються смерть і народження; ніч – це час нерозрізнення і водночас початку розрізнення, хаотичного змішування й поля творення, ортодоксії й гетеродоксії.

Поетичність Суровцової як автора жіночого тексту, тексту агону/агонії співвідноситься з нескінченним потоком деконструктивних операцій над словом *агонія*. Так, у її новелі можна виявити слід окільної актуалізації забутого

59 Н. Суровцова, *Листи*, *op. cit.*, с. 17.

60 Великий тлумачний словник сучасної української мови, *op. cit.*, с. 531.

61 И. Гельберг, *Фтизиатрия*, Минск 2010.

62 А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика*, пер. с нем. М. Некрасова, Санкт-Петербург 2003, с. 364.

63 *Ibidem*.

значення цього слова, коли воно викликає алюзію на «архаїчне *Агонь?* – «меховая опушка на одежде; *Агонить?* – оторачивать мехом; *агонный* – опушенный им»⁶⁴.

Арифметику смертей у жіночому шпиталі можна було б окреслити омонімом *агонії* – словом «*agnosieren*», що його Жак Лакан уживає на позначення лібідіального навантаження *ego*, аналогічного нарцисизму. Агонічні видіння чотирьох жінок підлягають механізму сновидіння, коли «мы способны *agnosieren* собственную персону сновидца в чистом виде»⁶⁵.

Агонія як винятковий час протистояння життя і смерті набуває в жіночому тексті змісту відкритої перспективи. Полівалентність цього феномену пов'язана з маргінальною етимологією слова: агонія = a+gnagus = не+відомий. Вона стоюється як неможливості ідентифікації агонічних ситуацій через винятковість кожної смерті, так і непередбачуваності її наслідків. Суровцова пов'язує агонічну «невідомість» з весною, що як енонсовано в назві тексту, так і експліковано в множині варіацій/повторів («...Весно, єдина, владарко весно...»⁶⁶) у самому тексті. Цей агонічний проект – не тільки підступ/доторк до цитованої у в'язниці поезії «*Contra spem spero!*» (1893) Лесі Українки, але й агонічна перспектива незнаності, відкрита в безоднях материнської осмози, де пульсує унікальність/неможливість: весна – час можливого зцілення, «пора пробудження новых возможностей», хоча «никто никогда не знает, сможет ли что-то родиться после зимы»⁶⁷. За «другого потойбіччя» вульгарний табірний раціоналізм винищення живого вимагатиме невимовних зусиль від амазонки в справі довіри весні, як у випадку, коли маріїнський етап «вибраних» для порятунку став поворотом у смерть. Зустріч амазонки із порушеною іманентністю весни породжує протейзм як засіб магічного посилення природи: вона примушує себе до відкритої зустрічі і з жакливим, і з прекрасним, до стоїчного споглядання гротескового вивезення трупів і сходу сонця, довіряючи власній можливості бачити, як мертвий вантаж зникав у ранковому тумані, «а из-за сопки вставало сверкающее золотом радостное, светлое весеннее солнце»⁶⁸. Перебування Суровцової на краю землі супроводжується тим крайнім знанням, що у своїй інверсивній потужності висвітлює сенс «крайнощів» періоду агональної новели «Весно!»: *тепер* у ньому ще неймовірно багато сенсу, у якому Я настійно шукає порятунку; *тоді* Я, змєртвіє від роботи означення й символізації, вдається до повороту в порожнечу материнської осмози.

64 В. Даль, *op. cit.*

65 *Ibidem.*

66 Н. Суровцова, *Весно!*, *op. cit.*, с. 52.

67 Л. Ш. Леонард, *op. cit.*, с. 215.

68 Суровцова Н., *Колымские воспоминания*, биограф. справка Д. Калужного [в:] *Доднесь тяготеет*. Вып. 1. *Записки вашей современницы*, сост. С. Виленский, Москва 1989, с. 262.

У новелі «Весно!», публікація якої в часописі «академіків» Хвильового була безсумнівним визнанням, жінка-письменник вдається до виняткової дії: вона здійснює неможливий катабазис у світ агонії, який сприймає за семіотичний простір відродження волі вижити й повернутися додому, де власна «потойбічна» історія зазнає впливу апоретичних механізмів опрозорення. У бажанні жити/померти вдома вона реалізує універсальний жіночний/жіночий ритм оксциляції поміж чужим і рідним, народженням/смертю і відновленням сил в універсальному для відродження своєї унікальності, що ідентичне відновленню осмотичного стану *jouissance* з матір'ю, безсумнівно органічного для особи жіночої статі – утілення комплексу амазонки, що в підкореному закону клінамена деконструктивному просторі позиціонує себе як комплекс не/амазонки.

Література

- Бердиховська Б., *Бурхливе життя Надії Суровцевої*, [в:] Б. Бердиховська, *Україна: люди і книжки*, пер. з пол., Київ 2009, с. 179-190.
- Бовдунов А., *Эмил Чоран: философия агонии*, «Intertraditionale. Международный альманах. Традиции и Революции», Москва 2010, № 1, с. 322-326.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови*, уклад. і головн. ред. В. Бусел, Київ 2003, 1440 с.
- Василенко С., *Новые амазонки изящной словесности (Писательницы России, Украины и Белоруссии выступили с феминистским манифестом)*, «Литературная учеба», Москва 2004, № 1, с. 81-92.
- Гельберг И., *Фтизиатрия*, Минск 2010, 340 с.
- Гроф С., Хэлифакс Дж., *Человек перед лицом смерти*, пер. с англ. А. Неклесса, Москва 2002, 239 [1] с.
- Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка. Современное написание: В 4-х т.*, Москва 2003, Т. 1, 1158 с.
- Деррида Ж., *О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только*, пер. с фр. Г. Михалкович, Минск 1999, 832 с.
- Дойков Ю., *Надия Суровцова-Олицкая. Вена Колыма. (1919-1939). По материалам архивов Службы безопасности Украины и Л. Н. Падуан-Лукьяновой, ГАФР (Москва), Архангельск*, 2-е издание, Архангельск 2010, 63 с.
- Кристева Ю., *Силы ужаса: эссе об отвращении*, пер. с фр. А. Костикова, Санкт-Петербург 2003, 256 с.
- Крістева Ю., *Етика лінгвістики*, [в:] Крістева Ю., *Полілог*, пер. з фр. П. Тарашука, Київ 2004, с. 197-324.
- Лакан Ж., *Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953-54)*, пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова, Москва 1998, 432 с.
- Леонард Л. Ш., *Эмоциональная женская травма. Исцеление детской травмы, полученной дочерью в отношениях с отцом*, пер. с англ. В. Мершавки, Москва 2013, 224 с.
- Мортальность в литературе и культуре: Сборник научных трудов*, ред. А. Степанов, В. Лебедев, Москва 2015, 432 с.
- Николчина М., *Значение и матереубийство. Традиция матерей в свете Юлии Кристевой*, пер. с англ. З. Баблюяна, Москва 2003, 180 с.

- Овчарова (Косматова) Е., *Амазонки вечное возвращение*, <https://proza.ru/2017/05/23/1367/> [23.05.2017].
- Плющ Л., *У карнавалі історії. Свідчення*, Київ 2002, 632 с.
- Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-документальне видання, упоряд. Ю. Шаповал; передмова Ю. Шаповала, В. Панченка, Київ 2009, 296 с.
- Потебня А., *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, [в:] Потебня А., *Символ и миф в народной культуре*, сост, подг. текстов, ст. и коммент. А. Топоркова, Москва 2000, с. 5-91.
- Прайс Э., *В Небокрестности Джойса и Лакана*, <http://dreamwork.org.ua/в-небокрестности-джойса-и-лакана/> [24.03.2017].
- Рудинеско Е., *Навіщо нам психоаналіз?*, пер. з фр. Є. Марічева, Київ 2008, 176 с.
- Старобинский Ж., *Портрет художника в образе паяца*, пер. с фр. [в:] Старобинский Ж., *Поэзия и знание: История литературы и культуры*, Т. 2, Москва, 2002, с. 501-579.
- Суровцова Н., *Весно! (Із циклу «По той бік»)*, «ВАПЛІТЕ. Літературно-художній журнал», Харків 1927, № 1, с. 51-53.
- Суровцова Н., *Колымские воспоминания*, биограф. справка Д. Калюжного [в:] *Доднесь тяготее. Вып. 1. Записки вашей современницы*, сост. С. Виленский, Москва 1989, с. 252-262.
- Суровцова Н., *Листи*, Київ 2001, 704 с.
- Суровцова Н., *Спогади*, Київ 1996, 432 с.
- Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською*, пер. з пол. Д. Матіяш; за ред. І. Андруска та О. Забужко, Київ 2014, 408 с.
- Фрейд З., *По ту сторону принципа удовольствия*, [в:] Фрейд З. *Я и Оно: Сочинения*, Москва, Харьков 1998, с. 709-768.
- Фрейд З., *Торможение, симптом и тревога*, [в:] Фрейд З., *Истерия и страх*, пер. с нем. А. Боковинова, Москва 2006, с. 227-308.
- Ханзен-Лёве А., *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика*, пер. с нем. М. Некрасова, Санкт-Петербург 2003, 816 с.
- Хвильовий М., *Твори: У 2-х томах*, упоряд. М. Жулинського, П. Майдаченка; передмова М. Жулинського, Київ 1990, Т. 1, 650 с.
- Шассге-Смиртель Ж., *Женское чувство вины. О некоторых специфических характеристиках женского Эдипова комплекса*, пер. с фр. Н. Чельшевой, Е. Смирнова; науч. ред. А. Россохина, [в:] *Французская психоаналитическая школа*, под. ред. А. Жибо, А. Россохина, Санкт-Петербург 2005, с. 385-425.
- Chruślińska I., *Wolna aż do przemyślu*, «Nowa Europa Wschodnia», Warszawa 2012, №5.

NON/AMAZON FROM KHVYLYOVY'S CIRCLE: AGONY AS(RE)BIRTH

Summary: The article offers the analysis of the young woman's agony in Nadezhda Surovtsova's novel called "Vesna!" (From the "Po Tu Storonu" cycle) – "Spring" (From the "Beyond" cycle) (1927) which has not become the object of interpretation so far. It has been published in "Vaplite", the literary and art journal, belonged to the men's union-eponym, created by Mykola Khvylyovy, a passionate ideologist and creator of elite literature in Ukraine in the 1920s. It is executed in the aspect of deconstructive re-reading of the feminist tradition, carried out by Julia Kristeva and Miglena Nikolchina, who have worked out the reaction to Sigmund Freud's psychoanalysis and women's filiation. Thus, Amazon (Khvylyovy's "Amazonyan") as an object

of identification doomed at a tuberculosis dispensary far from home is a result of an event from the author's personal life in which she is a graceful rider in the Linda Leonhard style, and feminist ideas of the interwar period, asserting not only the gender equality, but that difference between the sexes as well, discovered due to deviation/klinamen considering the linear ideas about Amazon/non-Amazon. She is trying not only to escape from death to her mother, not only to restore the homogenous unity with her but also slipping out of the sphere of an aporetic non/Amazon definition.

Keywords: non/Amazon, agony, female/male libido, oedipal/pre-oedipal, symbolic/semiotic, femininity, daughter-and-mother formula, osmosis, aporia, impossibility

Liliana Kalita
Uniwersytet Gdański

(NIE)WIDZIALNE SENIORKI. WIZERUNEK KOBIETY STARZEJĄCEJ SIĘ W NAJNOWSZEJ LITERATURZE ROSYJSKIEJ

Najnowsza literatura rosyjska penetruje kondycję współczesnego człowieka, symbolicznie utrwała wizerunki jednostkowych przedstawicieli społeczeństwa i większych jego grup, koncentrując się, szczególnie, jeśli chodzi o pisarstwo kobiet, na relacjach międzyludzkich i obrazie przedstawicielek swojej płci, ich postawach wobec świata, aspiracjach i porażkach, wyborach moralnych i kryzysach wartości, uwikłaniach w stereotypowe wzorce i próbach ich przekroczenia. Rosyjskie pisarki, by przywołać tak znane nazwiska, jak Ludmiła Pietruszewska, Tatiana Tolstoj czy Swietłana Wasilenko podejmują problem kobiecego losu, roli kobiety w społeczeństwie i rodzinie, płciowego, emocjonalnego i psychofizycznego rozwoju i wychowania dzieci, a także miłości we wszelkich możliwych jej przejawach¹.

Nie ustępują im również współcześni pisarze, jak na przykład Andriej Giełasimow czy Eduard Koczergin, którzy chętnie i często ukazują kobiety na różnych etapach ich biografii, w rozległym otoczeniu socjalnym (rodzina, grupa zawodowa, przyjaciele, wspólne terytorium), kobiety różniące się świadomością własnego losu, intelektualnym zapleczem i stopniem dojrzałości. Irina Sawkina zwraca uwagę, iż „obraz starej kobiety w rosyjskiej tradycji kulturowej funkcjonuje w dwóch głównych postaciach – *babcia* i *starucha*”². Pojęcia te z reguły kojarzą się z osobami w podeszłym wieku, godzącymi się na przypisywaną im społecznie funkcję, jednak nie mniej atrakcyjne, naszym zdaniem, może być przyjrzenie się, na wybranych spośród najnowszej prozy kobiecej przykładach, portretom kobiet doświadczających pierwszych oznak starzenia się, takich, które najczęściej mają już ponad dwudziestoletnie doświadczenie zawodowe, bywają babkami lub właśnie się nimi stają, choć nie jest to regułą, kobiet będących na progu emerytury lub już jej doświadczających. Zagadnienie to wydaje nam się na tyle rozległe, a jego

1 L. Szewczenko, *К вопросу о типологии образов героинь „в возрасте” в современной „женской прозе”*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Starość*, red. M. Borowski, M. Bukwałt, E. Komisaruk, K. Wodniak, S. Wójtowicz, R. Zmėlik, Wrocław 2016, s. 278.

2 И. Савкина, *У нас никогда уже не будет этих старушек?*, „Вопросы литературы” 2011, nr 2, <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/sa3.html> [20.06.2017].

manifestacje w najnowszej prozie rosyjskiej tak silne, że wymagałoby dogłębniejszej analizy, na którą, z racji ograniczonych ram tekstu, nie może tu być miejsca. Warto jednak, naszym zdaniem, temat ten podjąć jako próbę jego rekonesansu, jednak bez – powtórzmy – aspiracji całościowego jego omówienia w niniejszym tekście.

Bycie kobietą dojrzałą, czy też seniorką, bo i tak się określa ten czas w biografii kobiet, jest uwarunkowane kulturowo i cywilizacyjnie. W krajach rozwiniętych gospodarczo nie będzie uchodziła za starą osoba po sześćdziesiątym roku życia, w państwach bardziej zacofanych, do grona seniorów można zostać zaliczoną w okolicach pięćdziesiątych urodzin. Warto być świadomym, że każdy okres życia, również seniorów, dzieli się na mniejsze części składowe, jak na przykład wczesną lub późną starość. Mnie interesuje ten szczególny moment przejściowy związany z doświadczaniem pierwszych skutków starości, uświadamianiem sobie, że wkracza się w kolejną, ważną i odmienną od wcześniejszej, fazę egzystencji, dlatego też skoncentruję się na bohaterkach pomiędzy 50 a 65 rokiem życia. Jeszcze do niedawna ten etap w egzystencji kobiety był postrzegany jako czas, kiedy życie u rosyjskich kobiet kończy się: zaczyna się niewesoła emerytura, która automatycznie kojarzy się z problemami finansowymi, brakiem stałego zajęcia (izolacją od społeczeństwa w ich wyniku) oraz przemijaniem urody³.

Kobieta, tym samym, przestaje być postrzegana jako obiekt seksualny, a staje się w pewien sposób niewidoczna, przezroczysta, staje się już nie pożądaną kochanką, a jeszcze nie sędziwą staruszką, z której pokładów pamięci czerpiemy wiedzę o przeszłości i życiową mądrość. Najnowsza literatura rosyjska pozwala wyłowić obraz bohaterów doświadczających procesu starzenia się, ja zaś stawiam sobie pytanie badawcze: z czyjej perspektywy tworzony jest obraz kobiet, czyje oko spogląda na kobietę i konstruuje jej portret: narratora, innych bohaterów, a może samych kobiet dojrzałych?

Jedną z pisarek, która podjęła temat starzejących się kobiet jest Nina Katerli, o twórczości której badacze piszą, iż proza ta „zawsze była i pozostaje podręcznikiem człowieczeństwa [...] jej siła tkwi w tym, iż rodzi się ona z doświadczenia i znajomości konkretnych ludzi”⁴. Katerli w roku 1999 opublikowała opowieść pt. *Tom csem*, prezentując w niej historię trzech bohaterek o symbolicznych imionach: Wiera, Nadieżda i Lubow. Dawne przyjaciółki ze studiów, a dziś 56-letnie kobiety reprezentują losy typowe dla wielu Rosjanek: mieszkająca w Mokszańsku Wiera jest mężatką, jej dzieci usamodzielniały się i wyjechały do Moskwy, Nadieżda po porzuceniu przez ukochanego zdecydowała się samotnie wychowywać córkę, obecnie dorosłą, Luba zaś poświęciła swoje życie opiece nad niepełnosprawnym bratem, co stanęło na przeszkodzie w uło-

3 М. Давыдова, *Лавочки отменяются: возраст перестает быть приговором для женщин в России*, https://ria.ru/disabled_vzros/20170307/1489442588.html [20.06.2017].

4 Б. Вишневский, *Нина Катерли – фантастическая реалистка*, <http://novayagazeta.spb.ru/articles/5132/> [20.06.2017].

zeniu sobie przez nią życia prywatnego – jest wprawdzie cenionym przez studentów i kolegów profesorem na wyższej uczelni, ale jednocześnie kobietą bardzo samotną. Mimo różnego doświadczenia życiowego, bohaterki łączy poczucie nienadążania za szybko zmieniającym się światem. Wychowane w systemie komunistycznym są świadkami transformacji ustrojowej i rodzącego się kapitalizmu, który wpływa na ich losy: Wiera w obliczu problemów finansowych technikum odzieżowego, którego była dyrektorem, postanawia założyć prywatne atelier krawieckie, miejsce pracy Nadieżdy (kierowniczka biblioteki w branżowym instytucie naukowym) zostaje zlikwidowane w związku z przekształceniami własnościowymi zakładu, Luba, korzystająca przy zajmowaniu się bratem z pomocy opiekunek-sąsiadek jest zmuszona podnosić im stawki zgodnie z szalejącą inflacją. Najwięcej uwagi poświęca narrator Nadieżdzie Czernych, która w dniu swoich urodzin postanowiła, że odbierze sobie życie. Miesiąc wcześniej straciła pracę, w młodości przeżyła zawód miłosny, pozostawiona przez narzeczonego nieświadomego, że jest w ciąży wylała się jedynie w przelotne związki z mężczyznami w lęku przed kolejnym porzuceniem. Bohaterka swoją przyszłość postrzega jako powolne umieranie, relacje z córką z powodu braku akceptacji dla stylu życia Mariny i jej wyboru partnera są trudne i obfitujące w konflikty. Zachowanie matki wobec córki przybiera często postać toksycznych nacisków, Nadieżda manipuluje informacjami o swoim stanie zdrowia, by wzbudzić zainteresowanie sobą Mariny. W tych żałosnych i wywołujących skutek przeciwny do zamierzonego gestach kryje się jednak dramatyczna próba zachowania autorytetu matki, ale też bycia nadal dostrzeganą jako istota niezależna, silna i zasługująca na szacunek i uwagę. Towarzyski krąg Nadieżdy tworzą przyjaciółki ze studiów i córka, a zatem to na spojrzeniu i uwadze córki zależy bohaterce najbardziej. Los Mariny, jej wybory traktuje Nadieżda jako rekompensatę swoich porażek, chciałaby uczestniczyć w życiu córki, ta jednak wiąże się z nieodpowiednim, zdaniem matki, człowiekiem. Nadieżda czuje, że jest spychana na margines i że musi skapitulować przed młodością, która ma swoje prawa i racje oraz przed światem, w którym reguły dyktują mężczyźni:

Сегодня в день своего рождения... кошмар! – ведь это уже не «за пятьдесят», а «под шестьдесят!» – очевидно: ждать больше нечего. Впереди – старость, безденежье, если не сказать – нищета, а как еще сказать – при такой пенсии? Впереди – болезни, и в конце концов, [...] полная немоощи, самое страшное, зависимость. Физическая⁵.

Bohaterka utwierdza się w swojej decyzji o samobójstwie, gdy uświadamia sobie, że kobiety starsze stają się dla innych niewidzialne. Pewnego dnia, mijając na ulicy taką właśnie osobę, dostrzega, że: „толпа обтекает старуху, точно она – ничто, мусор –

5 Н. Катерли, *Том свет*, „Звезда” 1999, nr 2, s. 11. Dalej cytuję według tego wydania, wskazując stronę w tekście.

взгляды скользят мимо, сквозь, поверх... Нет уж. С нами этого не будет” (s. 23). Lęk przed ewentualną koniecznością zmierzenia się z niechęcią otoczenia, z odrazą, jaką mogłaby wzbudzać, a przede wszystkim przed doświadczaniem odrzucenia i braku akceptacji innych sprawia, że bohaterka utożsamia się z niedołążną staruszką, nie rozpatruje dla siebie innych możliwości przeżywania procesu upływu lat, choć – co jest często podkreślane – jak na swój wiek odznacza się młodzieńczym wyglądem, szczupłą sylwetką, a jej włosy są ledwie przyprószone siwizną.

Na swój sposób upływ czasu niepokoi również Wierę, oczekującą przyjazdu przyjaciółek do niej na urlop. Bohaterka obawia się, iż spotkanie po latach nie będzie łatwe ze względu na nieuchronną konfrontację z rówieśnikami i zobaczenie siebie w Innej: „Все мы после пятидесяти – кто жаба, кто старая корова с печальными глазами, а кто и вообще – глиста в обмороке...” (s. 20). Refleksja nad upływem czasu staje się sygnałem do oceny sytuacji tej grupy wiekowej. Los kobiet dojrzałych wiąże się z wykluczeniem społecznym i ekonomicznym – państwo nie tworzy dla nich propozycji spędzania czasu w przestrzeni publicznej, kobiety są skazane na samotne przebywanie w domu lub towarzystwo podobnych sobie starzejących się sąsiadek czy krewnych, stają się więc niewidoczne dla innych ludzi, bo w sensie dosłownym znikają z ulic, urzędów, teatrów:

Ну, а как должны жить немолодые одинокие женщины? А ведь их много – незамужние, вдовы... Выпрут на пенсию, вот они и сидят по домам, каждая в своем углу. Бесконечные дни, длинные вечера. Пустые. И пойти куда невозможно – на пенсионное подаяние дай Бог прокормиться (s. 28).

Desperacka próba Nadieжды wyrwania się z sideł bycia niewidzialną dla otoczenia przychodzi bohaterce do głowy na widok męża Wiery – protagonistka zastanawia się czy byłaby w stanie go uwieść. Nadia postrzega taki czyn jako szansę na sprawdzenie swojej atrakcyjności, bliskie samobójstwo ma usprawiedliwić takie zachowanie, włączyć je w obszar „czynów ostatnich”, a więc dozwolonych. Szybko jednak do głosu dochodzi rozsądek i bohaterka karci siebie za moralnie naganne pomysły. W podświadomej chęci nawiązania romansu z mężem przyjaciółki bez wątpienia odzwierciedla się głęboka samotność kobiety, potrzeba wzbudzenia w sobie żaru uczuciowego choćby na krótką chwilę, doświadczenia namiętności, by przełamać monotonię egzystencji, ale też uczynienia siebie obiektem pożądania, a zatem istotą widzialną dla innego.

Stawanie się niewidzialną dotyczy również sfery relacji damsko-męskich. Mąż Wiery nawiązał romans z młodą lekarką pracującą w sąsiedniej wsi. Bohaterka, choć wie o zdradzie, toleruje tę sytuację z lęku przed rozpadem wieloletniego związku. Stwarza pozory normalnego życia, udaje, że nie dostrzega niebezpieczeństwa, unika konfrontacji, przeżywając jednocześnie osobisty dramat. Obawia się, że jako starzejąca

się żona nie ma szans z młodą i wykształconą rywalką, szczególnie pod względem intelektualnym. Ponieważ Siergiej wykorzystuje każdy pretekst, by wyjechać do sąsiedniej wsi, Wiera czuje, że mąż kieruje swój wzrok ku innej, dlatego też podejmuje próbę odzyskania partnera, kosztem totalnej rezygnacji ze swojego dawnego stylu, będącego przecież manifestacją jej osobowości i tożsamości. Wiera pragnie na nowo stać się dla męża atrakcyjna fizycznie, więc zaczyna się odchudzać, zmienia fryzurę i kolor włosów, dokonuje zmian w garderobie, co można potraktować jako sygnał zwrócenia na siebie wzroku (i uwagi) partnera.

Pisarką portretującą kobiety na różnych etapach ich biografii, a przy tym czyniącą to w sposób oryginalny formalnie, jest Ludmiła Pietruszewska, autorka między innymi opowiadań pod tytułem *Мост Ватерлоо* i *По дороге бога Эроса*. Jak pisze Janina Sałajczykowa, Pietruszewska wybiera na swoje bohaterki kobiety najczęściej te zwyczajne, pospolite, często skrzywdzone, poniżane, złaknione miłości lub choćby współczucia, a obok nich zawistne, bezwzględne, pozbawione skrupułów, lekkomyślne, egoistyczne⁶.

W obu przywołanych wcześniej utworach mamy do czynienia z kobietami w interesującym nas przedziale wiekowym. Baba Ola, której historię poznajemy w pierwszym z wymienionych tekstów, to kobieta jeszcze aktywna zawodowo, utrzymująca rodzinę, ceniona przez swoich klientów: „сама она себя старухой не чувствовала, у нее еще многое было впереди [...]”⁷. Bohaterka doświadczyła stereotypowego niemalże losu rosyjskiej kobiety: wielka miłość, ślub, dziecko, odejście męża do innej, samotne macierzyństwo i brak zainteresowania ze strony dorosłych dzieci i wnuków zajętych własnymi sprawami. Zepchnięta w domu do roli mebla (śpi na kanapie w pokoju gościnnym, przygotowuje bliskim jedzenie, po czym na długie godziny wychodzi), którego los nikogo z domowników nie interesuje, szuka potwierdzenia własnej wartości w oczach przypadkowych osób. Jako agent ubezpieczeniowy ma kontakt z wieloma klientami, którym szczegółowo opowiada dzieje własnego życia, jednak nawet te spotkania nie są w stanie wypełnić emocjonalnej pustki w duszy protagonistki. Czyni to dopiero obejrzany przypadkowo film Mervyna LeRoya *Поżegnalny walc* (*Waterloo Bridge*), w scenach którego bohaterka odnajduje analogie do swojego życia, co w konsekwencji przybiera postać obsesyjnego uczęszczania przez nią na seanse tego właśnie obrazu w kinach całego miasta:

Баба Оля увидела на экране все свои мечты, себя молоденькую, тоненькую, как тро-

6 J. Sałajczyk, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985-1995*, Gdańsk 1998, s. 56.

7 Л. Петрушевская, *Мост Ватерлоо*, [w:] idem, *Бал последнего человека. Повести и рассказы*, Москва 1996, с. 400. Dalej cytuję według tego wydania, wskazując stronę w tekście.

стинка в заповеднике, с чистым личиком, а также увидела своего мужа, каким он должен быть, и ту жизнь, которой она почему-то не прожила (s. 398).

Od tej chwili życie baby Oli nabiera sensu, ale i wkracza w wymiar fantasmagoryczny. W marzeniach i wizjach, które snuje, widzi siebie na przejażdżce z odgrywającym rolę głównego bohatera Robertem Taylorem, jest nawet przekonana, że mężczyzna zaczepił ją pewnego wieczoru na ulicy, by wyrazić swój zachwyt jej małą stopą. Ucieczka w sferę fantazji, wymysłu, czy projekcji, mającej zastąpić bolesną dla bohaterki rzeczywistość nie podlega ocenie narratora. Jego stosunek do bohaterki wydaje się pełen zrozumienia i akceptacji, baba Ola reprezentuje bowiem tysiące podobnych sobie kobiet zapomnianych, niedostrzeganych, kobiet starzejących się, będących „на буквально последнем шагу жизни, на отлете...” (s. 402).

Nieco odmienny portret kobiety rysuje Pietruszewska w opowiadaniu *По дороге бога Эроса*. Bohaterkami utworu są pracownice instytutu naukowego: spokojna, introwertyczna i niezbyt atrakcyjna fizycznie Pulcheria oraz dynamiczna, pewna siebie, asertywna i dbająca o swój wygląd i zachowanie młodości Ola. Uwaga narratora koncentruje się na Pulcherii, która „играла сама с собой в старость в том возрасте, когда другие еще очень и очень возрождаются и поддерживают в себе тонус, – и сама не знала, что оттуда уже нет выхода таким как она”⁸.

Ola, która ma skłonność do knucia intryg i zwracania na siebie uwagi otoczenia szuka w Pulcherii sprzymierzeńca dla swoich działań. W swoim stylu zachowania Ola jest bliższa młodej pracownicy – Kamilli, jednak na powiernicę swych spraw prywatnych (włączając kwestie licznych romansów) i problemów zawodowych (ugruntowanie swojej pozycji) wybiera wycofaną i mało mówną Pulcherię, z pokorą znoszącą wybuchy temperamentu koleżanki. Wybór Oli nie wynika ze szczerego zainteresowania losami i osobowością Pulcherii, ma ona stanowić dla rówieśnicy jedynie tło, na którym ta będzie błyszczeć swoimi sukcesami. Ola traktuje koleżankę z wyższością, jako tę gorszą, brzydszą, mniej zaradną życiowo, Pulcheria zaś nie sprzeciwia się narzuconej jej roli, akceptuje ramy, w które wtłacza ją borykająca się na swój sposób ze starzeniem się rówieśnica. W relacji obu kobiet mamy wyraźnie do czynienia ze stosunkami opartymi na władzy jednej osoby nad drugą (Oli nad Pulcherią), z sytuacją, którą Michel Foucault kwituje następująco: „kto został umieszczony w polu widzenia i wie o tym, przejmuje na swe konto ograniczenia narzucone przez władzę”⁹. Bohaterka nie ma wielu znajomych, jej aktywność sprowadza się w zasadzie do czasu spędzonego w pracy i pomocy córce w opiece nad dzieckiem. Pulcheria – jak się wydaje – przyzwyczaiła się do faktu,

8 Л. Петрушевская, *Рассказы о любви*, Санкт Петербург 2012, s. 36, http://loveread.ec/read_book.php?id=37284&p=35 [20.06.2017]. Dalej cytuję według tego wydania, wskazując stronę w tekście.

9 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993, s. 243.

iż nikt nie zwraca na nią szczególnej uwagi, ona sama również nie zabiega o to, czego przykładem może być jej zachowanie na urodzinach Oli:

Пульхерия сидела сиднем, потом стронулась с места как все, будучи приглашенной к столу, села и расплылась, растаяла, как бы не существовала уже, вела скромную и тихую, как обычно, жизнь, что-то попивала, ела салаты, пока вдруг не поняла, что рядом спрашивают, как ее зовут (s. 36).

Ze sfery niewidzialności wydobywa bohaterkę męskie spojrzenie, które konstytuuje od nowa utraconą tożsamość kobiety. Pulcheria poznaje na uroczystości mężczyznę – jak się okaże cierpiącego na schizofrenie męża Oli – i zakochuje się w nim. Męskie oko sprawia, że kobieta ożywa, co manifestuje się natychmiast w poprawie jej wyglądu zewnętrznego – Pulcheria rozkwita i pięknieje pod spojrzeniem człowieka, który obdarzył ją swoją uwagą. *По дороге бога Эроса* bardzo silnie uwypukla rolę androcentrycznego spojrzenia na postać starzejącej się kobiety, wskazując jego moc w przezwyciężaniu bycia niewidzialną. To działanie, choć wydobywa kobietę z niebytu, ma jednocześnie charakter uprzedmiotawiający. Jak zauważa Zbyszko Melosik: w świecie definiowanym przez to, co męskie, kobieta staje się obiektem męskiej percepcji. W konsekwencji, jednym z jej podstawowych celów jest „uczynić siebie wartą postrzegania”¹⁰.

Koncepcja przedstawionych przez Pietruszewską bohaterek poświadcza zainteresowanie pisarki sytuacją rosyjskich kobiet doświadczających procesów starzenia się, ale i nosi wyraźne cechy ironii, jednak nie szyderstwa. Jak zauważa badaczka prozy Pietruszewskiej: „Należy zauważyć, że pisarka mimo wszystko wyraźnie trzyma stronę ludzi starszych – darzy ich respektem. Mimo, iż często pozwala sobie na odrobinę humoru i nutkę kpiny pod ich adresem, robi to w sposób dobroduszny, niepozbawiony wyrozumiałości, ciepła, a nawet szacunku”¹¹.

Potrzeba dopełnienia siebie poprzez spojrzenie innego to również temat opowiadania Wiktorii Tokariewej pod tytułem *Сальто-мортале*. Jego bohaterką jest Aleksandra Pietrowna: „начинающая старуха. Пятьдесят пять лет – юность старости”¹². Przez wiele lat była obiektem rywalizacji pomiędzy apodyktyczną matką i mężem „без пяти минут генералом” (s. 12). W wyniku nieustannego napięcia i stresu wywołanych konfliktami w domu nabawiła się choroby serca. Obecnie po śmierci męża i matki oraz wyjeździe córki do innego miasta wie dzie samotny byt w mieszkaniu na czwartym piętrze bloku, a jej jedyną rozrywką jest oglądanie telewizji. Bohaterka oceniając swoje przeszłe życie jako trudne i wyczerpujące emocjonalnie, uświadamia sobie jednak, że

10 Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań-Toruń 1996, s. 83.

11 I. Hubicka, *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985-1995. Z zagadnień poetyki*, Kielce 2003, s. 71.

12 В. Токарева, *Сальто-мортале*, http://modernlib.ru/books/tokareva_viktoriya_samoylovna/saltomortale_sbornik/read_2/ [20.06.2017].

było ono wypełnione treścią, miało sens, gdyż wokół były osoby, z którymi mogła dzielić swoją codzienność, obecnie natomiast brakuje jej bliskości z drugim człowiekiem. Pewnego dnia na klatce schodowej spotyka bezdomnego inżyniera, którego zaprasza na ugotowany przez nią barszcz: „Такой борщ невозможно есть одной. Просто кощунственно. Это все равно, что сидеть одной в зале и слушать божественную музыку. Нужно объединить со-переживание. Со-чувствие. Одиночество – это отсутствие «СО»...” (s. 2).

Ta nieoczekiwana znajomość zapoczątkuje w życiu bohaterki nowy etap – Szura zdecyduje się przyjąć Olega Pietrowicza pod swój dach, a rozwiedziona sąsiadka zleci mu opiekę nad jej synem. Utwór kończy się idyllicznym obrazem trojga obcych sobie ludzi (Aleksandra Pietrowna, Oleg Pietrowicz i syn sąsiadki Kola) wspólnie oglądających telewizję: „«СО» вернулось в дом после долгого отсутствия. И казалось, что это не трое сирот: вдова, брошенный ребенок и король Лир, а полноценная семья – встретились и воссоединились после долгой разлуки” (s. 3).

Historią swojej bohaterki Tokariewa unaocznia czytelnikom, iż przezwyciężenie samotności i straty, wyjście z zakłętego kręgu starzejących się, niezauważalnych przez otoczenie kobiet, ale również wyrzuconych na margines mężczyzn i pozbawionych domowego ciepła dzieci wymaga zrobienia pierwszego kroku, wysiłku dostrzeżenia tych, których sytuacja jest równie skomplikowana. W przypadku Aleksandry Pietrowny gest ten spotkał się z wzajemnością, dającą namiastkę szczęścia. Motyw spojrzenia u Tokariewej przybiera postać podwójnego kodu: bohaterowie wyławiają swoim spojrzeniem spośród innych tych, którzy staną się im bliscy, by następnie – wspólnie już – spoglądać w telewizor, kierując swój zjednoczony wzrok ku kolejnym osobom. Tokariewa to pisarka obdarzona bogatą twórczą fantazją, tworząca niebanalne rozwiązania fabularne i starająca się pokazać nieoczekiwaną stronę rzeczywistości, co podkreślają badacze jej prozy: „na stronach jej książek to, co niemożliwe staje się możliwe, a nedorzecznosc całkowicie «доречна». [...] We wszystkich tych chwytach i woltach jest coś wspólnego: w nieoczekiwanej sytuacji znajduje się najzwyczajniejszy człowiek”¹³.

Najnowsza proza rosyjska chętnie podejmuje tematykę relacji międzypokoleniowych, a szczególnie kontaktów między matkami i córkami. Jest to też okazja do penetracji wzajemnych systemowych i kulturowych zależności, które bywają niekiedy oparte na działaniach opresyjnych i oceniających, a nie akceptujących i rozumiejących. Nieprzyjazne „oko kobiety” skierowane wobec starzejących się przedstawicieli tej samej płci spotykamy w utworze Swietłany Wasilenko pod tytułem *Хрюша*. Zdaniem Anatolija Pristawkina „Swietłana Wasilenko to poważny pisarz, który włada słowem, jak to się mówi, od boga, surowym męskim stylem, precyzyjnym okiem. Umiejętność

13 Л. Жуховицкий, *Неудачливость? Нет – человечность!:* рецензия на сборник „Летающие качели”, „Знамя” 1980, nr 1, с. 245-246.

cierpienia i współodczuwania – oto, co mnie najbardziej pociąga i daje nadzieję w wyrazistych opowiadaniach Swietłany¹⁴.

Bohaterką omawianego utworu jest Maria Stiepanowna, która w oczach przyjeżdżającej na wakacje córki jawi się jako: „высокая, костлявая, некрасивые обожженные солнцем ключицы выпирают (она любила платья с большим вырезом, и сердце мое всегда накрывало волной злости и жалости, когда я глядела на ее ключицы), нескладная, с птичьими веками, из-за которых маленькие ее глаза казались всегда закрытыми”¹⁵.

Córka wstydzi się swojej matki, bo ta przesiąkła zapachem hodowanej przez nią świni, symbolizującej biedę. W chwili złości bezlitośnie krytykuje styl życia matki, dając w ten sposób upust swoim frustracjom spowodowanym niemożnością zaakceptowania faktu, że i ona wychowała się w gorszej części miasta: „Она готова быть бедной, но чтобы эта бедность была гордой и чистой. Мать завела свинью, и бедность стала позором”. Podkreśleniu braku zrozumienia dla matki służą metafory animalistyczne – przyrównywana jest do ptaka lub zdyszanego psa. W toku rozwoju fabuły dowiadujemy się jednak, że Maria Stiepanowna dokonuje wyborów niejako na przekór zasadom funkcjonującym w przestrzeni, w której przyszło jej żyć. Prowincjonalne miasteczko to dawny teren wojskowy, w którym obecnie kanony zachowań przewidzianych dla kobiet ustalają żony naczelników, niedopuszczających do swojego kręgu tych, które nie podzielają ich stylu funkcjonowania. Córka Marii Stiepanowny przywołuje sytuację z przeszłości, gdy jej matka, by skierować na siebie spojrzenie koleżanek, w wieku 54 lat kupiła sobie pierwsze kolczyki, tanią podróbkę wersji jednej ze współpracownic. Bizuteria wywołała zdziwienie w pracy i zwróciła uwagę, a Maria Stiepanowna znalazła się w centrum zainteresowania do chwili, gdy okazało się, że na kolczykach brakuje wybitej próby. Uwaga towarzyszek szybko przerodziła się w uszczypliwą krytykę i wskazanie bohaterce jej naiwności: „А мама медленно-медленно горбилась, потом застыла, лицо застыло, из маленьких глаз, казавшихся закрытыми, по лицу катились слезы, затекали в губы, сложенные в длинную жалкую улыбку”.

Okrucieństwo innych kobiet, ich oceniające i nieprzyjazne spojrzenie determinuje miejsce bohaterki w środowisku pracy i lokalnej społeczności. Mamy tu do czynienia z działaniami represyjnymi kobiet wobec przedstawicielki własnej płci, która odstaje od przyjętego kanonu z powodów ekonomicznych, już sam fakt, iż jest biedna szufladkuje ją jako tę, na którą nie warto zwracać swojej uwagi. Zdaniem Marii Janion: „kobiety, które poniżają inne kobiety, są częstokroć strażniczkami systemu, feministki nazywają

14 А. Приставкин, *Предисловие к рассказу С. Василенко „Счастье”*, „Работница” 1989, nr 10, s. 18, http://publ.lib.ru/ARCHIVES/R/”Rabotnica”/_”Rabotnica”.html#1989 [20.06.2017].

15 С. Василенко, *Два рассказа*, „Новый мир” 1997, nr 9, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/9/vasilen.html [20.06.2017].

je zbrojnym ramieniem patriarchy. Patriarchat już nic nie musi, ponieważ kobiety same wszystko załatwią, same siebie potępią [...]”¹⁶.

W kręgu podjętej problematyki można również sytuować opowiadanie Iriny Polanskiej pod tytułem *Снимок*. Fabuła utworu przedstawia epizod z kolejki, w której wśród innych oczekujących stoi niemłoda już kobieta („по возрасту она годилась в матроны”¹⁷) z młodszym od niej kochankiem. Bohaterka zwraca na siebie uwagę nadmiernie eksponowaną kokieterią i manierą pozowania na młodą dziewczynę, czym wywołuje wrogość zgromadzonych. Jeszcze przed chwilą obcy sobie ludzie, niezależnie od wieku, płci i doświadczeń życiowych wymieniają porozumiewawcze spojrzenia, po czym zwracają się przeciwko bohaterce. Ich wzrok, uwagi i aluzje mają charakter potępiający:

Мужчинам хотелось взять за плечи эту куклу и встряхнуть ее хорошенько, чтобы не заедало на кукольном слове, женщинам хотелось плюнуть этой порхающей бабочке вслед – в ее маленький, улетающий в сторону от их убогой, праведной, мученической жизни след. Две девушки, подружки, тоже усмехнулись, одна сказала другой: «Старуха впала в детство». «Это точно», — подтвердила вторая. У третьей женщины, постарше, дума клокотала в голове, как вода в котелке: «Бедный паренек! Не дай Бог, моему мальчику попадетсЯ такая же стерва», четвертая точно продолжала ее мысль: «Глупый парнишка клонул на старую идиотку от одиночества, от неуверенности в себе...».

Starzejąca się kobieta jest piętnowana za odwagę przekroczenia narzuconej jej społecznie roli, za indywidualizm i zbyt jawną – zdaniem tłumu – manifestację życia po swoim, na przekór oczekiwaniom i stereotypom. Jedynie mała dziewczynka, nieświadoma jeszcze obowiązujących zasad i reguł, zafascynowana jest rozmową zakochanych i słucha ich „как слушают глухие, боясь пропустить слово, незнакомое слово...”. W analizowanym utworze Polanskaja ukazuje sytuację jednostki w nieprzychylnym jej tłumie, który rządzi się swoimi prawami, między innymi. autorytaryzmem i nietolerancją. Jak pisze Gustaw Le Bon w sytuacjach podobnych do tej, w jakiej znalazła się bohaterka: „najmniejsze wystąpienie przeciw tłumowi zostaje przyjęte z wściekłością i gwałtownymi obelgami, po których szybko dochodzi do rękoczynów i dany mówca musi chyłkiem czmychać z zebrania, jeśli nie potrafi w odpowiedni sposób odwrócić uwagi tłumu w innym kierunku. Niezależnością swych poglądów mówca najczęściej

16 *Córki są do wielkich zadań. Rozmowa z Marią Janion*, <http://ksiazki.onet.pl/fragmenty-ksiazek/corki-sa-do-wielkich-zadan/9pzlo> [20.06.2017].

17 И. Полянская, *Рассказы*, „Знамя” 2003, nr 1, <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/po-lian.html> [20.06.2017].

naraża się tłumowi, a nieraz tylko dzięki ochronie władz bezpieczeństwa uchodzi z życiem¹⁸.

Spojrzenie tłumy na kobietę manifestującą swoją inność jest spojrzeniem zazdrośnym, a przez to agresywnym i niebezpiecznym. Negatywne postawy skierowane są w stronę kobiety już niemłodej, co jest dla autorki okazją do wyrażenia swojej postawy ideowej, Polanską bowiem to: „pisarz z tragiczną percepcją rzeczywistości. Poczynając od najwcześniejszych, młodzieńczych rzeczy w jej książkach pojawia się nieuchronny smutek, tragiczny jest dla niej już sam upływ czasu, powiększający liczbę strat i cierpienia¹⁹”.

W zaprezentowanych powyżej utworach można wyróżnić kilka postaw senierek, odczuwających dyskomfort z powodu bycia niewidzialnymi, marginalizowanymi lub lekceważącymi. Bohaterki te jednocześnie potrzebują na siebie uwagi otoczenia, jednak w zależności od pisarek jest ona różnie skierowana. Seniorki z prozy Niny Karteli będą chciały zrealizować swoje pragnienie bycia potrzebną w rodzinie i kręgu bliskich sobie ludzi, podczas gdy bohaterki Ludmiły Pietruszewskiej potwierdzenia własnej wartości upatrują raczej w obcych, często przypadkowo spotykanych ludziach lub w środowisku zawodowym. Pomiędzy nimi sytuują się postacie z opowiadań Swietłany Wasilienko, Wiktorii Tokariowej czy Iriny Polanskiej, szukające oparcia zarówno w krewnych, jak i w osobach, z którymi nie łączą je więzy krwi. I w tym obszarze zauważalne są niuanse, motywujące taki wybór, na przykład bohaterka Tokariowej dopiero po śmierci matki i męża oraz wyjeździe córki, zwraca się ku obcym, choć wcześniej zaspokajanie swoich potrzeb emocjonalnych wiązała wyłącznie z grupą domowników.

Obraz kobiet starzejących się w najnowszej literaturze rosyjskiej poświadcza złożoną sytuację społeczną i egzystencjalną samych kobiet, stających się często ofiarami znieczulicy otoczenia i borykających się ze swoimi kłopotami w samotności. Życie senierek ukazane w analizowanych wyżej utworach odzwierciedla mentalność i system wartości, jakimi kieruje się dana społeczność. Jest też sygnałem kryzysu więzi rodzinnych oraz socjalnych i wielu problemów o charakterze etycznym, obecnych w postsowieckiej rzeczywistości.

18 G. Le Bon, *Psychologia tłumy*, s. 25, <http://physicsoflife.pl/bibliografia/books/psychologia-tlumy.pdf> [20.06.2017].

19 А. Латынина, *Вступительная статья*, [w:] И. Полянская, *Как трудно оторваться от зеркал...*, „Новый мир” 2005, № 8, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/8/pol4.html [20.06.2017].

Bibliografia

- Córki są do wielkich zadań. Rozmowa z Marią Janion*, <http://ksiazki.onet.pl/fragmenty-ksiazek/corki-sa-do-wielkich-zadan/9pzlo> [20.06.2017].
- Dawydowa M., *Ławoczki otmieniajusia: wożrast pieriestajet byt' prigoworom dla ženszczin w Rossii*, https://ria.ru/disabled_vzroslo/20170307/1489442588.html [15.06.2017].
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993.
- Hubicka I., *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985-1995. Z zagadnień poetyki*, Kielce 2003.
- Katerli N., *Tot swiet*, „Zvezda” 1999, nr 2, s. 6-51.
- Le Bon G., *Psychologia tłumu*, <http://physicsoflife.pl/bibliografia/books/psychologia-tlumu.pdf> [20.06.2017].
- Łatynina A., *Wstupitielnaja statja*, [w:] I. Polanskaja, *Kak trudno otorwaťsia ot zierkał...*, „Nowyj mir” 2005, № 8, http://magazines.russ.ru/novy_mi/2005/8/pol4.html [20.06.2017].
- Melosik Z., *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań-Toruń 1996.
- Pietruszewskaja Ł., *Most Watierloo*, [w:] *Idem Bał posledniego czelowieka. Powiesti i rasskazy*, Moskwa 1996, s. 396-402.
- Pietruszewskaja Ł., *Rasskazy o lubwi*, Sankt Pietierburg 2012, http://loveread.ec/read_book.php?id=37284&p=35 [15.06.2017].
- Polanskaja I., *Rasskazy*, „Znamia” 2003, nr 1, <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/polian.html> [20.06.2017].
- Pristawkin A., *Priedisłowie k rasskazu S. Wasilenko „Szczastje”*, „Rabotnica” 1989, nr 10, s. 18, [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/R/\"Rabotnica\"/\"Rabotnica\".html#1989](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/R/\) [20.06.2017].
- Śałańczyk J., *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985-1995*, Gdańsk 1998.
- Sawkina I., *U nas nikogda nie budiet etich staruszek?*, „Woprosy literatury” 2011, 2, <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/sa3.html> [20.06.2017].
- Szewczenko L., *K woprosu o tipologii obrazow geroiin' „w wożrastie” w sowriemiennoj „ženskoj prozie”*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Starość*, red. M. Borowski, M. Bukwałt, E. Komisaruk, K. Wodniak, S. Wójtowicz, R. Změlík, Wrocław 2016, s. 277-288.
- Tokariewa W., *Sal'to-mortale*, http://modernlib.ru/books/tokareva_viktoriya_samoylovna/saltomortale_sbornik/read_2/ [20.06.2017].
- Wasilenko S., *Dwa rasskaza*, „Nowyj mir” 1997, nr 9, http://magazines.russ.ru/novy_mi/1997/9/vasilen.html [20.06.2017].
- Wiszniewskij B., *Nina Katerli – fantastičeskaja realistka*, <http://novayagazeta.spb.ru/articles/5132/> [20.06.2017].
- Żuchowickij L., *Nieudacznost'?* *Niet – czelowiecznost'!*: recenzja na sbornik „Letajuszczije kaczieli”, „Знамя” 1980, nr 1, s. 245-246.

(IN)VISIBLE FEMALE SENIORS. THE IMAGE OF AN AGEING WOMAN IN THE LATEST RUSSIAN LITERATURE

Summary: The subject of the article is the image of ageing women in the latest Russian prose, in works by Nina Katerli, Ludmila Pietruszewskaja, Wiktoria Tokariewa, Swietłana Wasilenko and Irina Polanskaja. The text concentrates especially on the image of heroines that experience the first stage of the old age, which falls within the period between 50 and 65 years of age. It is then

that women realize they are invisible to the society, and the social functions and roles they have played so far are weakened. The image of the characters to a large degree depends on whose eye they catch – it can be the eye of their relatives, strangers, friends; it can also depend on how the women see themselves.

Keywords: contemporary Russian literature, image of heroines, ageing, women, Russian society

**KONTERFEKTY KOBIECOŚCI
W LITERATURZE POLSKIEJ**

Marta Ruszczyńska
Uniwersytet Zielonogórski

BOHATERKI SŁOWIAŃSKIEJ HISTORII. KRÓLOWE, KAPŁANKI I OFIARNICE W UTWORACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Zagadnienie podjęte w ramach niniejszego artykułu z jednej strony wpisuje się w szeroki obszar słowiańskiego tematu i jego miejsca w obrębie literatury i kultury polskiego romantyzmu. Z drugiej jednak strony interpoluje problem zróżnicowanego obrazu kobiecości na kartach wspomnianej literatury. Najnowsze badania dotyczące tego tematu pokazały niejednoznaczny portret postaci kobiecych w literaturze, a szerzej także w obszarze kultury romantycznej. Można więc mówić o różnie definiowanej kobiecości, którą najogólniej dałoby się przedstawić jako wpisującą się w najbardziej reprezentatywny model patriotyczny, służący też nadrzędnym w tej epoce celom politycznej propagandy w trudnych momentach narodowej historii. Drugim, w pewnych sytuacjach pokrewnym wobec tego pierwszego, byłby model kobiecości przedstawianej na tle rodziny i to przede wszystkim szlacheckiej, choć też mieszczańskiej po biedermeierowsku postrzeganej żony i narzeczonej. Ten model szczególnie silnie był reprezentowany w obrębie ówczesnej powieści obyczajowej. Trzeci natomiast dotyczyłby portretu romantycznej kochanki, szczególnie silnie zaznaczony na tle tej epoki, dość zróżnicowany, w którym można wyodrębnić wzorzec sentymentalny, metafizyczny¹ oraz nie do końca dookreślony kochanki demonicznej, szalonej, kobiety obcej, innej otwierającej zarazem wrota dla czwartego modelu kobiecości. Właśnie ten ostatni model kobiety wyłamującej się i istniejącej poza tymi trzema, z bliskimi współczesnej kulturze wzorcami, często nienormatywnej tożsamości, stał się przedmiotem interesującego dyskursu, w obręb którego wpisują się prace badaczy tematu feministycznego zarówno w literaturze, jak i kulturze. Należą tutaj prace: Marii Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, Grażyny Borkowskiej, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, artykuły Germana Ritza, Bernadetty Żynis i wielu innych, jak też pokonferencyjne tomy studiów i osobne opracowania.

¹ Obraz kobiety symbolicznie związanej z metafizycznym porządkiem omawia J. Ławski w książce *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.

Jak jednak na tym tle przedstawiają się obrazy bohaterek słowiańskich mitów, legend, czy też dla własnych potrzeb wykreowane postacie słowiańskiej historii w świecie przedstawionym dramatów Juliusza Słowackiego. Na początek należałoby się zastanowić, jak mieści się w obrębie Słowiańszczyzny i słowiańskiego tematu postać kobieca. I tutaj trzeba przywołać nowe propozycje badawcze, które przełamują dotychczasowe ustalenia, a więc pokazujące temat słowiański w aurze niepokojącego fantazmatu lub nie do końca uświadamianych albo też wypartych (Unheimliche) stron naszej narodowej świadomości. Mam tu na uwadze przede wszystkim dwie książki M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006 i Moniki Rudaś-Grodzkiej, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013 oraz moje ustalenia badawcze zawarte w książce *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskursach w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków 2015. Może ten artykuł stanie się przyczynkiem i jednocześnie nową propozycją interpretacyjną przybliżającą postawiony w tytule problem badawczy.

Słowiańskie władczynie

Bohaterką słowiańskiej historii najczęściej pojawiającą się na kartach polskiej literatury romantycznej, a także później aż po współczesność, i to nie ulega wątpliwości, jest z pewnością legendarna Wanda. W sposobach przedstawienia słowiańskiej władczyni autorzy idą śladem zapisów znajdujących się w dawnych kronikach (szczególnie wielkopolskiej), choć romantycy dają wyraz własnemu oryginalnemu podejściu do legendarnych i mitycznych przekazów, widząc w nich nie tyle jednoznaczny przekaz historyczny, ale przede wszystkim rodzaj symbolicznego depozytu odkrywającego zręby naszej najgłębszej narodowej tożsamości, w której przegląda się również współczesność. Tak widział znaczenie podań mitycznych Juliusz Słowacki, który we wstępie do pisanej w języku francuskim powieści *Le Roi de Ladawa* z roku 1832 zwracał uwagę na niewykorzystany dotychczas materiał mityczno-symboliczny do interpretacji naszych dziejów tkwiący w rodzimych podaniach mitycznych. Odcinał się tym samym poeta od tych krytycznie nastawionych historyków, którzy odmawiali mityczno-legendowym opowieściom wszelkiej wartości. Także i w swoich dramatach kronikarskich poświęconych opowieściom mitycznym i sięgającym do słowiańskiej prehistorii, jak: *Balladyna*, *Lilla Weneda*, czy fragment dramatyczny *Krak* ze świadomą konsekwencją powracał Słowacki do tematu niewykorzystanego mityczno-symbolicznego depozytu mogącego dać wgląd w mroki naszych dziejów, a również niejedno tłumaczyć ze współczesnej historii². I ten sam cel przyświecał jego opowieściom dramatycznym o bohaterkach

2 A. Kowalczykowa pisała, że „Słowacki kształtował w *Lilli Wenedzie* nową wersję narodowych podań, wysnuwaną z własnej wyobraźni” (A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 321).

słowiańskiej historii i to zarówno tych mających podbudowę mityczną (Wanda), jak i będących tworem jego fantazji (Balladyna, Lilla Weneda, Roza Weneda).

Jednakże opowieści mityczne także pod piórem innych romantyków ulegały reinterpretacjom. Dawali temu wyraz, sięgając po temat Wandy, twórcy romantyczni, a więc wspomniany już Słowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid i Teofil Lenartowicz, Jadwiga Łuszczewska (Deotyma), że wymienię tylko najwybitniejszych, a przed nimi słowiańska królowa pojawiała się nader często w tragedii klasycystycznej u Tekli Łubieńskiej, Euzebiusza Słowackiego, Ignacego Dembowskiego i Franciszka Wężyka. Szczególnie w pierwszym dziesięcioleciu XIX stulecia postać Wandy była traktowana dość jednoznacznie i zdecydowanie emblematycznie, a więc jako postać figuratywna będąca symbolem patriotyzmu. W realizacjach tej postaci widocznych w obrębie tragedii klasycystycznej następowało wyraźne przeobrażenie kochanki prywatnej, gdyż bohaterka sprzyjała starającemu się o jej rękę Rytygierowi, na rzecz poświęcenia miłości osobistej na ołtarzu narodowych powinności. Dodatkowo jeszcze ta późnoklasycystyczna Wanda jest zmuszona walczyć przeciwko swojemu kochankowi, a po zwycięstwie nad germańskimi wojskami pod wodzą Rytygiera popełnia samobójstwo w nurtach Wisły, gdyż tylko w taki sposób bohaterka mogła wypełnić śluby złożone bogom³. Postać Wandy nieprzypadkowo bliska była również innym heroicznym kobietom naszej historii, do których należała królowa Jadwiga i ulubiona bohaterka tragedii klasycystycznych Barbara Radziwiłłówna, nieszczęśliwa kochanka, również skazana na los męczennicy, ginąca po krótkich chwilach triumfu, jaki dawała jej miłość Zygmunta Augusta oraz korona królowej, najczęściej wskutek intryg dworskich i trucizny⁴. Porównując obie te bohaterki w kontekście najbardziej znanej tragedii klasycystycznej, jaką była bez wątpienia *Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego, Ryszard Przybylski o zakończeniu tego utworu pisał, iż „Barbara wystąpiła więc w tym momencie jako nowa Wanda, heroiczna kobieta, której śmierć przynosi ocalenie narodowi”⁵.

Właściwie mimo oczywistych różnic istniejących między prasłowiańską Wandą a renesansową królową, chociaż w tragedii klasycystycznej z wiadomych względów nie było to szczególnie widoczne, na kartach tego gatunku kochanka prywatna ostatecznie przeistaczała się w kochankę ojczyzny⁶. Paradoksalnie ta transgresja bliska była temu,

3 W sposób najbardziej wyrazisty zostaje historia Wandy opowiedziana w tragedii T. Łubieńskiej. Przegląd tematu Wandy w polskiej literaturze prezentuje J. Maślanka w książce *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990.

4 Autorzy takich dramatów, jak: J. Wybicki, A. Feliński czy F. Wężyk, ale również twórcy romantyczni (np. D. Magnuszewski) idą tropem przekazów mitycznych i czarnej legendy związanej z królową Boną, a nie rzeczywistych faktów historycznych (por. M. Ruszczyńska, *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą*, Zielona Góra 1995, s. 152-171).

5 R. Przybylski, *Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, [w:] idem, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 274.

6 W tragediach klasycystycznych Barbara Radziwiłłówna jawiła się jako przykład ofiarnej miło-

co zostanie później opowiedziane w języku romantycznego dramatu narodowego – w *Dziadach cz. III* Adama Mickiewicza – w figurze transgresji Gustawa w Konrada⁷. Opowieść o Wandzie byłaby w jakiś sposób prefiguracją słynnej Mickiewiczowskiej przemiany. O tyle jednak innej, gdyż można w niej znaleźć ujawniony zapis opowieści skoncentrowanej na próbie ujawnienia – odczytania przejawu żeńskiego doświadczenia w zmaganiach z historią, w których to zmaganiach bohaterowie nie wychodzili zwycięsko, chyba że chodziło o ich przejście pośmiertne w obieg narodowej kultury i pamięci, a to zawsze było poprzedzone śmiercią i cierpieniem. Zwłaszcza widoczne jest to w tych tekstach romantycznych, które nie stronią od próby przekształcenia średniowiecznej kronikarskiej opowieści o pierwszej polskiej królowej w celach odkrycia i wydobywania dodatkowych historiozoficznych uwikłań narodowej bohaterki, będącej przecież alegorią Polski i jej fatalizmu zaznaczonego w losach jednostki – zbiorowości, w traumatycznych zapasach z historią.

Jednak dokonując przeglądu postaci romantycznej Wandy w literaturze tego czasu, a także śledząc skalę dokonywanych przy tym przekształceń, wydaje się, że najdalej w próbach odkrywania jakby nowej tożsamości słowiańskiej bohaterki, posunął się Słowacki w obrębie dość późnych utworów, a więc w niedokończonym dramacie *Beniowski* (1842) i w poemacie *Król-Duch*, którego pierwszy rapsod został wydany w roku 1847 jeszcze za życia poety. W pierwszym z wymienionych utworów, którego akcja zostaje ulokowana w czasie trwania konfederacji barskiej, a bohaterem jest znany z wcześniejszego poematu dygresyjnego Maurycy Beniowski, pojawia się postać legendarnej Wandy⁸. Słowacki przedstawia tę postać we właściwy sobie sposób, nawiązując do tradycji, ale też dokładając własne sensy i znaczenia. Dlatego Wanda autora dramatu o Beniowskim nawiązuje do szeregu kobiet ofiarnic i zbawicielek, jakie pojawiały się nie tylko w naszej historii. Toteż, nieprzypadkowo w jednej ze scen, Wanda zostaje ustylizowana na Dziewicę Orleańską i ma dodatkowo jeszcze chrześcijańskie atrybuty. W scenie aktu II leży ona w mogile i prosi Chrystusa za wstawiennictwem Matki Bożej o wskrzeszenie:

Leżę w hełmie u nóg mego Pana –
Niech mię wskrzesi... w pancernej odzieży!
Na mym hełmie z gwiazd girlanda różana,
A krzyżowy miecz pode mną leży...

ści, kiedy to bohaterka z pobudek patriotycznych poświęcała tę miłość – sztuki Wężyka i Felińskiego.

7 R. Przybylski, pisał, że „Romantyzm był swego rodzaju kultem transfiguracji, przeobrażenia, przemienienia” (R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec...*, s. 372).

8 A. Kowalczykowa na podstawie dwóch pojawiających się we fragmentach dramatycznych legend (o Wandzie i śpiących rycerzach) połączyła utwór z cyklem kronik dramatycznych o polskiej przeszłości (zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, s. 323).

Niech mię wskrzesi – ja piękna i młoda...
Niech mię wskrzesi – niech rękę mi poda...⁹

Chrystus odwiedzający w swojej wędrówce Polskę, nazwaną tutaj „Jeruzalem słowiańską” nie dokona jednak symbolicznego przebudzenia. Biorąc pod uwagę akcję dramatu, to można tę profecję interpretować jako zapowiedź klęski konfederacji barskiej, ale z szerszej perspektywy należałoby to odnieść do późniejszej utraty niepodległości. Głos Chrystusa nie zbudzi Wandy – Polski, gdyż na jej zmartwychwstanie jest jeszcze za wcześnie. Bohaterka narodowego mitu musi pozostać w grobie, choć pojawia się również zapowiedź jej późniejszego przebudzenia i zmartwychwstania. Próbuąc odczytać nowe znaczenia i atrybuty, jakie nadał tej postaci Słowacki, należałoby pamiętać, iż poeta nie idzie tropem najczęstszych realizacji, zarówno klasycznych, jak i romantycznych, które kładły nacisk na ofiarę Wandy – samobójczyni złożonej na ołtarzu wolności. Samobójstwo Wandy lokowało się także w obrębie genotypu nieszczęścia¹⁰ i przyszłych dramatycznych wydarzeń, a jej czyn wpisywał się w fatalistyczną zapowiedź losów naszej państwowości, powielany w kolejnych odsłonach trudnej narodowej historii¹¹. Natomiast w dramacie *Beniowski* nie trudno dostrzec, że Słowacki dążył do przełamania fatalistycznej idei owego genotypu nieszczęścia ciężącego nad naszą historią, a taką możliwość dawała widoczna w dramacie perspektywa mesjanistyczna. Dlatego też poeta reinterpretując w mesjanistyczny sposób słowiańską Wandę, nadaje tej postaci kobiety-rycerza dodatkowo jeszcze atrybuty świętej. Jej hełm zdobią girlandy z gwiazd, co może być odczytane jako „atrybut nadziei – siejby Chrystusa”¹², ale jest też bliskie malarskim wyobrażeniom Matki Boskiej, której głowę wieńczy gwiazdy. Wanda w dramacie Słowackiego zostaje otoczona świetlistym nimbem i porównana do świętej. Jednakże ta sakralizacja i przemiana Wandy w postać świętej nie zmienia faktu, że bohaterka narodowego mitu nadal pozostaje ofiarnicą, i chyba warto pokusić się o jeszcze jedno porównanie, pokazanie Wandy jako polskiej Ifigenii, ponoszącej śmierć na ołtarzu ojczyzny. Tak więc Wanda, jak w zwrotkach popularnej piosenki,

9 J. Słowacki, *Beniowski. Dramat niedokończony*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 10, red. J. Kleiner, oprac. J. Kleiner, J. Kuźniar, Wrocław 1957, s. 34.

10 Genotyp nieszczęścia odnoszę do słowiańskiego dziedzictwa widzianego w perspektywie niemieckiego filozofa J.G. Herdera – jako o skazie zniewolenia ciężącego nad Słowiańszczyzną, co miało wynikać ze słowiańskiego charakteru i fatalizmu losu ciężącego nad tą nacją. Temat genotypu nieszczęścia, które Słowianie noszą w sobie, został pokazany w dramatach kronikarskich Słowackiego (zob. M. Ruszczyńska, *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskursach w literaturze polskiego romantyzmu*, Zielona Góra 2015, s. 154-171).

11 Warto tu przywołać interpretację wiersza Artura Międzyrzeckiego *Koniec gry*, jaką znajduje my w końcowej części rozważań o postaci Wandy w książce J. Maślanki, *op. cit.*, s. 435.

12 M. Inglot, *Wanda z gór (Postać Wandy w dramacie polskim I połowy XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem dramatu Słowackiego „Beniowski”)*, Acta Universitatis Wratislaviensis, „Prace Literackie” 39, red. M. Ursel, Wrocław 2001, s. 11.

leży w grobie („Wanda leży w naszej ziemi”¹³), ale ten grób zgodnie z mesjanistyczną symboliką stać się powinien kolebką przyszłego życia i odrodzenia. Ciąg dalszy i historię tej pasjonującej narodowej transgresji dopisze Słowacki już w słowiańskiej epopei, a więc w *Królu-Duchu*.

Bohaterka słowiańskiego mitu początku w rapsodzie pierwszym poematu Słowackiego jest córką Lecha, a nie Kraka. Także i w obrębie przedstawionej historii Wanda popełnia samobójstwo, ale jej czyn ma wymiar bardziej prywatny, gdyż bohaterka nie godzi się na haniebne i uwłaczające warunki, jakie stawia jej Popiel, występujący tutaj w roli legendarnego Rytygiera, czyli pretendenta do ręki słowiańskiej królowny. Bohaterka zgodnie z kronikarskim przekazem popełnia samobójstwo, a jej ciało wyłowione z Wisły, zgodnie ze słowiańskim pogrzebowym obrządkiem, z rozkazu zakochanego w niej Popiela, zostaje spalone na stosie. I znowu Wanda byłaby pierwszą ofiarnicą na drodze mających dokonać się przemian słowiańskiej krwawej historii¹⁴. Na słowiańskim tronie zamiast „podobnej białej Anhelicy” królowej zasiada Popiel, który zamierza „zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć”¹⁵, zaczynając swój przerażający pojedynek ze stwórcą. W myśl filozofii genezyjskiej zniszczenie ciała jako materii jest koniecznym etapem ofiary na drodze wyzwolenia ducha. Ciała poddanych króla Popiela w *Królu-Duchu* będą zatem bezlitośnie karane i poddawane rozlicznym cierpieniom oraz skazywane na wymyślne tortury¹⁶. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na formę pochówku słowiańskiej królowny, gdyż stos pogrzebowy Wandy – Ifigenii jawi się jako symboliczny koniec i początek rozpoczętej historii. Zgodnie z obowiązującą w poemacie mityczną zasadą symetrii, to stos ofiarny wyznacza początek słowiańskich dziejów z przywołanym za sprawą piorunów i tajemniczych obrzędów Herem Armeńczykiem, synem Rozy Wenedy leżącym na stosie:

Ja, Her Armeńczyk, leżałem na stosie
Trupem... przy niebios jasnej błyskawicy.
Kaukaz w piorunów się ciągnął rozgłosie
Odzywał do ech ciemnej okolicy;¹⁷

Geografia mitycznego krajobrazu, na tle którego odbywa się kluczowa dla dalszych dziejów transgresja, prowokuje porównanie nie tylko z kolebką Słowiańszczyzny, ale

13 Niniejszy fragment pochodzi ze śpiewogry W. Bogusławskiego, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale*.

14 O takim dramatycznym wymiarze słowiańskiej historii pisała A. Witkowska, *Wstęp*, [w:] eadem, *„Ja głupi Słowianin”*, „Biblioteka Romantyczna”, red. M. Janion, Kraków 1980, s. 33.

15 J. Słowacki, *Król-Duch*, [w:] idem, *Poematy. Dzieła wybrane*, t. 2, red. i oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1979, s. 341.

16 Szerzej na ten temat w artykule M. Ruszczyńska, *Słowiańszczyzna w „Królu-Duchu” Słowackiego, czyli udręczenie i śmierć ciała*, [w:] *Słowacki i wiek XIX*, red. M. Ruszczyńska, Zielona Góra 2012, s. 63-77.

17 J. Słowacki, *Król-Duch*, s. 317.

i miejscem narodzin całej ludzkości. To na Kaukazie miała znajdować się legendarna przestrzeń, w której zatrzymała się po potopie arka Noego. Jednocześnie łatwo tu znaleźć nici łączące postać Hera-Armeńczyka, czyli późniejszego Popiela z Prometeuszem, zwłaszcza że ten bohater słowiańskiej arche staje się także ofiarnikiem, a jego metamorfoza zostaje naznaczona szczególnym cierpieniem. Podobna zbieżność występuje również w postaci Wandy, którą w twórczości Słowackiego (i nie tylko) można połączyć z postacią Ifigenii – ofiarnicy poświęconej przez swojego ojca Agamemnona bogom, a której śmierć ma przynieść Grekom jako narodowi zwycięstwo w wyprawie przeciwko Troi. Mit ten znany z dwóch tragedii Eurypidesa, stanowiących dyptyk dramatyczny, choć w odwrotnej kolejności, jeżeli chodzi o losy głównej bohaterki (*Ifigenia w Taurydzie* i niedokończona *Ifigenia w Aulidzie*) ukazuje i odsłania swój opresyjny charakter. W starciu z potęgą ojca, będącego tutaj reprezentacją państwa i władzy, prawa jednostki w imię tych pierwszych zostają pogwałcone. Maria Janion, interpretując mit Ifigenii w kontekście książki Izabelli Filipiak *Absolutna amnezja*, odczytała go w kategoriach feministycznych, widząc w nim, bo przecież ofiarą jest kobieta, obraz represjonowanej przez patriarchalne społeczeństwo dziewczynki¹⁸. Bohaterka – Ifigenia w wyniku represyjnego wychowania przemienia się później w krwawą kapłankę, która w Taurydzie na Krymie składa ofiary bogini Artemidzie z życia wszystkich przybywających tam cudzoziemców. W końcu sama staje przed podobnym dylematem, jak jej ojciec, kiedy w jednym z przeznaczonych na ofiarę cudzoziemców rozpoznaje własnego brata Orestesa. Jednak Ifigenia – kapłanka nie dokona bratobójczej rzezi i wraz z bratem decyduje się na ucieczkę.

Kapłanki i ofiarnice

Zręby tej opowieści mitycznej nie trudno odnaleźć we wcześniejszym dramacie Słowackiego, a mianowicie w *Lilli Wenedzie* (1840). Dramat ten inaczej niż wcześniejsza *Balladyna*, której tytułowa bohaterka wydaje się przeciwieństwem Wandy-ofiarnicy, rozgrywa postacie zbrodniarki i ofiary. Jednak *Balladyna* jako zbrodnica-królowa zostaje przecież w końcu pokonana przez wyrok wydany na samą siebie. Wcześniej *Balladyna* morduje własną siostrę Alinę, też będącą w jakiś sposób ofiarnicą w świecie, w którym wszystko układa się wbrew logice, a zbrodnia rodzi kolejne zbrodnie. Natomiast w *Lilli Wenedzie*, dramacie przez samego poetę porównywanym we wstępie z tragediami Eurypidesa¹⁹, mit Ifigenii znajdzie realizację w postaci tytułowej bohaterki.

18 Por. M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] eadem, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 332-339.

19 „Tak namówiony, wziąłem pół-posagową formę Eurypidesa tragedii i rzuciłem w nią wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości”. (J. Słowacki, *Do Autora „Irydiona” List II*, [w:] idem, *Lilla Weneda. Tragedia w pięciu aktach. Dzieła wybrane. Dramaty*, t. 4, red. J. Krzyżanowski, oprac. M. Bokszczyński, s. 128-129.

Bardzo konsekwentnie o związkach tego dramatu z tragedią grecką pisał monografista Słowackiego Juliusz Kleiner i współcześnie Alina Kowalczykowa²⁰. W tej słowiańsko-greckiej historii poeta zestawia ze sobą dwie siostry jako postacie diametralnie różne, mogące reprezentować niepokojący dualizm w przedstawieniach całej Słowiańszczyzny, jako zespolenia arkadyjskiej łagodności Lilli Wenedy z zemstą jej siostry, kapłanki krwawych obrzędów Rozy Wenedy. Ta dwoistość jak i antynomiczność jest w utworach Słowackiego często widoczna. Nie chodzi tu jednak o postacie sobowtórów, choć może również idzie o dwoistość w znaczeniu jasnej i ciemnej strony naszej osobowości, a w tym odczytaniu obie siostry stanowiłyby jedność²¹. Jednakże to właśnie bohaterka tytułowa najbardziej zbliża się do postaci Ifigenii, podczas gdy jej siostra, której bliżej byłoby do Ifigenii-kapłanki, zarzuca swoim współziomkom zleniwienie, i będzie chciała je pokonać ofiarą z ginących Wenedów, aby w następstwie stworzyć z nich zastępy przyszłych mścicieli, odrzucając przy tym w imię zemsty ofiarę gołębiego serca, którego uosobieniem jest w dramacie jej siostra. Jednakże ofiara Lilli Wenedy, podobnie jak i danina z życia, które płaci król-harfiarz Derwid, oraz „wódz dwugłowy” Lelum i Polelum, okazuje się daremna, gdyż ginącego narodu, nad którym ciąży fatum, nikt nie jest w stanie ocalić. I paradoksalnie to właśnie kapłance krwawych obrzędów Rozie Wenedzie, poprzez śmierć jej ziomków na ofiarnym stosie, może przypaść rola odkupicielska, jako tej, która zapłodniona przez popioły zrodzi przyszłego mściciela:

Gołębie serca! O! jak wam leniwo
Do kończącego wszystko grobu! – trzeba
Was było wszystkich oszukać i śmierci
Pędzić jak białą trzodę owiec w gardło²².

Tak się jednak nie dzieje, a ofiara z ginących Wenedów jest barbarzyńska i niezrozumiała i w takiej aurze ukazuje Słowacki, używając tej romantycznej metafory politycznej, powstanie listopadowe, które istnieje dla świata jako szalone „krwawe misterium” – w połączeniu zemsty i ofiary, terroru rodzącego krwawy odwet. Tym razem jednak Słowacki rozpisuje rolę Ifigenii, która w dyptyku dramatycznym Eurypidesa była córką Agamemnona i późniejszą kapłanką Artemidy w krymskiej Taurydzie, na dwie postaci siostr Lilli i Rozy, które są wobec siebie w znaczący sposób komplementarne. Ofiara Lilli Wenedy poprzedza bowiem zemstę i terror jej siostry Rozy Wenedy, która na ołtarzu wolności, pogańskiego stosu, składa ofiarę z ginących Wenedów. W perspektywie tego dramatu danina z krwi Wenedów wydaje się barbarzyńska i niezrozumiała, pokazująca triumf siły i przemocy rządzącej w świecie historii. Jednak widziana z dalszej perspek-

²⁰ Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Od „Balladyny do „Lilli Wenedy”*, t. 2, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 273-282; A. Kowalczykowa, *Słowacki*, s. 321.

²¹ Por. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postaci*, Gdańsk 1987.

²² J. Słowacki, *Lilla Weneda*, s. 235.

tywy, jaką znajdujemy w rapsodzie pierwszym *Króla-Ducha*, może zostać odczytana jako katastroficzny koniec i ofiara otwierająca zarazem nowy początek w historii. Przecież to nowe otwarcie zapowiada również romantyczna kapłanka i wieszczka w jednej osobie Roza Weneda, która w końcowej scenie dramatu, opisanego przez Słowackiego w milczącej scenie, a bardziej w wielce mówiących didaskaliach, z pojawiającym się nad tym pobożowiskiem widmem Bogarodzicy jest bardzo niejednoznaczna w swojej wymowie. I trudno się dopatrywać tutaj jakiegoś wyższego ocalającego sensu:

Wchodząc na stos zagasły grzebie w popiołach,
Znajdzie łańcuch próżny,
Którym przykuci byli do siebie Lelum i Polelum,
I rzucając go pod stopy Lecha mówi.
Patrz, co zostało z twoich niewolników²³.

Ten symboliczny gest słowiańskiej kapłanki – wieszczki kończy dramatyczne i ironicznie zarazem zmagania obu narodów – słowiańskich autochtonów Wenedów i Lechitów występujących w roli najeźdźców. Finał dramatu Słowackiego jest podobnie, jak i cały utwór, ironiczny i tragiczny, a zjawienie się Bogarodzicy pozostaje niezauważone, co można uznać za jeszcze jeden przejaw ironii w dramacie, gdyż na cud nikt już w tym naznaczonym krwawą i barbarzyńską rzezią świecie nie czeka. Jedyną zwyciężczynią, jeżeli tak to można określić, pozostaje niezmienna, nawet wobec widma Bogarodzicy, ogarnięta obsesyjną rządzą krwawej zemsty Roza Weneda²⁴, wykonująca niezmiennie, niczym fatum w antycznej tragedii, wyrok losu jako metodyczny plan zniszczenia i odwetu.

Przywołany w kontekście utworów Słowackiego mit Ifigenii, zarówno wobec postaci Wandy, jak i Lilii i Rozy Wenedy, a więc trzech symbolicznych postaci słowiańskiej historii: królowej – ofiarnicy – kapłanki, rodzi pytanie o sens i znaczenie przekształceń mitycznych poety. Wydaje się, że leżą one w naturze jego twórczości, którą dookreśla najpełniej czytanie ponowne jeszcze raz wielkiej literatury. Ewa Nawrocka pisząc o dramatach mistycznych Słowackiego, zinterpretowała tę tendencję jako przekonanie, że poeta „miał tego szczególną świadomość, dążąc do «napisania raz jeszcze» całej literatury nie tylko europejskiej, przetwarzając tematy, style, formy literackie, nawet całe utwory”²⁵. Można tę tendencję zinterpretować również jako przejaw intertekstualności. Albo znaleźć bliskie tu hermeneutycznym dociekaniami przekonanie, że pod warstwą

²³ *Ibidem*, s. 242.

²⁴ W podobny sposób interpretuje finał dramatu J. Skuczyński, w konkluzji piszący: „Ta ironiczna już w punkcie wyjścia replika konsolacyjnej idei Polski jako «Chrystusa narodów» – z matką Boską tym razem w roli «patrona» – trafia ostatecznie w idealną pustkę” (J. Skuczyński, *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*, Toruń 1993, s. 115).

²⁵ E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny I*, red. J. Błoński, J. Degler, J. Popiel, D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 80.

zewnątrzną ukrywa się warstwa utajona, do której trzeba dotrzeć ścieżką hermeneutycznych przybliżeń i wielokrotnego pogłębionego czytania. Tą drogą idzie Słowacki, próbując znaleźć miejsce dla swoich bohaterów słowiańskiej historii, którym przygląda się poprzez mit o Ifigenii, postaci w której losach widać dramatyczne uwikłanie jednostki i jej powinności wobec władzy ojca, ojczyzny czy historii: w zderzeniu wolności jednostki i śmierci *pro patria*. Natomiast zbliżając mitologię grecką i słowiańską, autor *Balladyny* odkrywa wspólne *continuum* i pomost dla tych obu, tak wydawać by się mogło odległych tradycji, ale może dzięki temu bardziej nam zrozumiałych i bliższych.

Bibliografia

- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Czermińska M., *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postaci*, Gdańsk 1987.
- Inglot M., *Wanda z gór (Postać Wandy w dramacie polskim I połowy XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem dramatu Słowackiego „Beniowski”)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis, Prace Literackie” 39, red. M. Ursel, Wrocław 2001.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Ławski J., *Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
- Maślanka J., *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990.
- Nawrocka E., *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny I*, red. J. Błoński, J. Degler, J. Popiel, D. Ratajczak, Wrocław 1992.
- Przybylski R., *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Ritz G., *Między Gender a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Rudaś-Grodzka M., *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013.
- Ruszczyńska M., *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą*, Zielona Góra 1995.
- Ruszczyńska M., *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskursach w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków 2015.
- Skuczyński J., *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*, Toruń 1993.
- Witkowska A., *Wstęp*, [w:] eadem, *„Ja głupi Słowianin”*, „Biblioteka Romantyczna”, red. M. Janion, Kraków 1980.
- Żynis B., *Niewystarczalność – o wybranych aspektach cielesności u Mickiewicza*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.

THE HEROINE OF THE SLAVIC HISTORY. QUEENS, PRIESTESSES AND SACRIFICES IN JULIUSZ SŁOWACKI'S WORKS (BASED ON CHOSEN EXAMPLES)

Summary: This article is an attempt to show feminine figures in the context of the Slavic history. Chosen examples were selected mainly from the Słowacki's dramas. They are placing themselves around the Slavic myth of the beginning. The priestess and sacrifice from the drama *Lilla Weneda* are two the most complementary representatives of Sisters figures next to the figure of legendary Wanda. Indeed a mythical tale about the Slavic history which is poet's own imagination touches our national history in the day of romanticism. These three figures were written in the grounds of the Greek myth about Ifigenia – king Agamemnon's daughter, who was consecrated to the gods on the altar of the homeland. According to the author of this article, Słowacki in a peculiar way presents his own version of the Slavic prehistory which is also representing the feminine experience in dealing with the fatalism and fate. Despite of the different roles played by its heroine, the fact is that each of them becomes the sacrifice in the clash with the authority of the father, homeland or history. In this context heroines of the Slav history, from Słowacki's perspective, are putting their name down in the typical manner of new reading out the great literature, in this case of Greek tragedy by Eurypides.

Keywords: the Slav history, myth, sacrifice

Jesica Woźniak
Uniwersytet Zielonogórski

OBRAZY KOBIECOŚCI W PERSPEKTYWIE GEOPOETYKI LUDOWYCH POWIEŚCI JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO

Autor dwustu dwudziestu pięciu powieści i ogromu innych rozmaitych tekstów¹, najpłodniejszy pisarz polski, w kontekście postaci kobiecych analizowany jest głównie względem swojej najgłośniejszej powieści emancypacyjnej. Nie można oczywiście odjąć *Szalonej* jej istotnego miejsca w historii literatury polskiej, jednak należy postawić pytanie, czy wybitna kreacja Zoni jest jedynym tego typu przypadkiem godnym zainteresowania. Badacze sumujący twórczość Kraszewskiego zaznaczają, że pełna jest ona przede wszystkim postaci kobiet fatalnych, czarodziejek, zmysłowych kochanek, a także awanturniczych i niepokornych heroin². Warto zwrócić uwagę, że skłonność autora ku owej tematyce, która jest najsilniej widoczna w powieści z 1882 roku, miała swe załączki nawet czterdzieści lat wcześniej, kiedy to powieściopisarz, zanim pochylił się nad ideą pracy organicznej, przyjrzał się bliżej innym problemom społecznym, kreśląc charakterystykę bohaterek – wieśniaczek. Przedmiotem badań jest cykl ośmiu powieści ludowych Kraszewskiego³ powstałych w okresie wołyńskim (początek lat czterdziestych), których przedmiotem jest problematyka społeczna prezentująca realistyczny obraz ludu i pańszczyźnianej wsi. Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się obrazom kobiecości ludowych powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego przy użyciu narzędzi geopoetyki. Analiza i interpretacja skupia się na literackich ekwiwalentach i przykładach językowych świadczących o związku dzieła z elementami geograficzno-regionalnymi jako jednymi z nadrzędnych determinantów zachowania bohaterek.

W tym miejscu należałoby przypomnieć, że europejska „moda na regionalizm”, dyktowana podstawami filozoficznymi i literackimi, w Polsce rozwinęła się głównie za sprawą Mickiewicza i innych reprezentantów romantycznych szkół poetyckich⁴, a jej

1 Zob. J. Bachórz, *Józef Ignacy Kraszewski*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 3, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 439.

2 Zob. *ibidem*, s. 476.

3 Wszystkie cytaty pochodzą z wydań: J.I. Kraszewski, *Powieści ludowe*, t. 1-2, Warszawa 1955, a także: *idem*, *Jaryna*, Łódź-Wrocław 1948.

4 Por. M. Mikołajczak, *Wstęp: Regionalizm w polskiej refleksji o literaturze (zarys problematyki i historii idei)*, [w:] *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, t. 4, red. Z. Chojnowski, M. Mikołajczak, wstęp M. Mikołajczak, Kraków 2016, s. 35.

inspiracje w latach późniejszych zyskały wypracowany kształt i warsztat reprezentujący osobisty stosunek emocjonalny indywidualistycznego poety/pisarza w tym przypadku drugiego pokolenia romantyków. Zainteresowanie słowiańszczyzną, jak również kwestiami etnicznymi na Kresach⁵, rozwijało się w latach czterdziestych równocześnie z pierwszymi powieściami ludowymi Kraszewskiego. Maria Jolanta Olszewska zwraca uwagę, że kreślona przez powieściopisarza fikcyjna rzeczywistość należała już wtedy do przeszłości, a czasy jemu współczesne różniły się od tych prezentowanych w świecie przedstawionym⁶.

Jerzy Madejski, pisząc o obliczach nowego i starego regionalizmu, dokonał podziału patronów owych dyskursów na dwa nieprzystające stanowiska. Z jednej strony stawiając Kennetha White'a i jego nomadyczne usposobienie wraz z konstrukcją własnej tożsamości w akcie konfrontacji doświadczenia podróży i kultury macierzystej, z drugiej zaś dokonując deskrypcji Eugeniusza Saida jako postaci tolerancyjnej, otwartej, acz kochającej swoją małą ojczyznę⁷. Próbuując sklasyfikować Kraszewskiego w kontekście zarysowanego podziału, bliżej byłoby mu do pierwszego stanowiska ze względu na równie nomadyczny tryb życia oraz skłonność do kontrastowego zestawiania przedmiotów obserwacji (przykładem może być tu nawracające podkreślanie rozbieżności miasta i wsi).

Jak słusznie zauważa Olszewska, w całym cyklu powieści ludowych Kraszewski wyprowadza na pierwszy plan postaci wyróżniające się na tle całej wiejskiej społeczności „np. urodziwe i wrażliwe kobiety: Ulanę, Julusię, Motrunę, Marysię”⁸. Nadzwyczaj rozbudowana konstrukcja psychologiczna wymienionych przez badaczkę postaci stanowi niewątpliwie jeden z największych walorów tych bohaterek, jednak warto postawić pytanie, czym jeszcze, oprócz intensywniejszej wrażliwości i uczuciowości, cechowały się te kobiety oraz co wywarło wpływ na ten niezwykle obraz kobiecości.

U źródeł powstania cyklu powieści o chłopach leżą z pewnością podróże Kraszewskiego, z których refleksje i spostrzeżenia zostały zawarte we *Wspomnieniach Wołynia, Polesia i Litwy*⁹ (J.I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1985), dając tym samym podstawę do stworzenia narracji emo-

5 Por. M. Ruszczyńska, *Słowianie i słowianofile. O słowiańskich dyskursach w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków 2015, s. 189.

6 Zob. M.J. Olszewska, *O powieściach ludowych Józefa Ignacego Kraszewskiego raz jeszcze. Próba lektury w kontekście „tragedii ludowej”*, [w:] *Obrazy kultury polskiej w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. B. Czwońnog-Jadczak, Lublin 2004, s. 204-205.

7 Por. J. Madejski, *Nowy i stary regionalizm, Centra-peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, t. 3, red. W. Browarny, E. Rybicka, D. Lisiak-Gębała, Kraków 2015, s. 81-82.

8 M.J. Olszewska, *op. cit.*, s. 205.

9 Obieranie kierunku stron rodzinnych jako celu podróży było silnie związane z upadkiem powstania listopadowego, wytwarzając równocześnie nową formę podróżopisarstwa, które oprócz opisu miejsc rejestrowało przeżycia i refleksje samego pisarza.

tywnej¹⁰. Zdaniem Elżbiety Rybickiej „*Locus* inicjujący gest kreacyjny jest konkretnym, realnym miejscem autobiograficznym, materialnym śladem przeszłości, poddanym jednak sprawczej, inwencyjnej mocy wyobraźni”¹¹. Jacek Lyszczyzna zwraca jednak uwagę, że kolejną ważną przyczyną powstania cyklu ludowych utworów jest świadoma otwartość pisarza na zapotrzebowania czytelnicze¹², dlatego też autor *Starej baśni* postawił w centrum zainteresowania postać zwykłego człowieka z ludu, ponieważ „najistotniejszy okazał się aspekt psychologiczny, interesował się przede wszystkim ujęciem wewnętrznego dramatu jednostki”¹³.

Doświadczenie regionu a tożsamość kobieca

Rzecz jasną jest, że miejsce osadzenia fabuły powieściowej nie pozostaje bez znaczenia. Z tego też względu wskazane jest przyjrzenie się kreacji pogranicznych bohaterów oraz ich relacji lub nawet związkowi z przestrzenią, która warunkuje w ich przypadku doświadczenia egzystencjalne, ponieważ zdaniem Edwarda Kasperskiego: „człowiek okazuje się na wskroś istotą topiczną. Objawia on tę topiczność [...] w koniecznym byciu-zawsze-gdzieś-usytuowanym-w przestrzeni”¹⁴. Należy jednak przypomnieć to, o czym słusznie wspomina Inesa Szulska, czyli o wizerunku literackim Ukrainy w cyklu powieści ludowych, wizja tego rejonu przestała jawić się bowiem jako mit arkadyjski¹⁵. Wołyń, Polesie i Podole utraciły rysy beztroskich krain. Jak pisze o roli kolorytu lokalnego Olszewska:

Autor *Ulany* był bowiem przekonany o ścisłym związku człowieka i środowiska, a realia budujące „koloryt lokalny” umożliwiły mu odkrycie tożsamości człowieka. Wypada zgodzić się z [...] badaczami [...], według których już samo uchwycenie bogactwa realiów i różnorodności sfery obyczajowej, dobrze utrwalające ówczesne życie w jego codzienności czy nawet pospolitości, stanowi o wyjątkowości omawianych utworów. Naturalne tło całości podpo-

10 W toku narracji powieści pojawiają się liczne fragmenty świadczące o zaangażowaniu emocjonalnym powieściopisarza co do miejsca akcji, np. „Jeśli jest jaki kraj cichy, jeśli jaki spokojny, to Polesie nasze” (*Ułana*, s. 97); „Wiosna u nas zawsze piękna i w żadnym kraju tak miłą i tak wdzięczną być nie może. [...] U nas cudny widok wiosny odsłania się niby skinieniem czarodziejskiej laski” (*Jaryna*, s. 317). „I przez Wołyń nasz ciągnęły części potężnej Napoleona armii” (*Ostap Bondarczuk*, s. 202); „Było to na Polesiu wołyńskim, w jednej z tych szczęśliwych zapomnianych okolic” (*Jermola*, s. 327).

11 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 172.

12 Zob. J. Lyszczyzna, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011, s. 11.

13 M. Sadlik, „Kobieta i świat”. *Kobiece kreacje w społeczno-obyczajowych powieściach Kraszewskiego*, [w:] *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006, s. 325.

14 E. Kasperski, *Geopoetyka. Ku nowej poetyce przestrzeni – pierwszy krok w chmurach*, [w:] *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, t. 2, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014, s. 35.

15 Por. I. Szulska, *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 2011, s. 188.

rządkowane zostało kategorii opisu czy obrazu, pozornie tylko dających się wyodrębnić z tekstu, a w rzeczywistości tworzących z fabułą ograniczoną całość. Bez tych obrazków powieść straciłaby swój sens i charakter¹⁶.

Co więcej, samoistość kultury chłopskiej prezentowana w nieco nowatorski sposób przez pisarza, czerpie ze wcześniejszych jego prac na temat historii Litwy. Lud, zdaniem Kraszewskiego, wykształcił swój własny typ kultury lokalnej niezależnej od warstwy nadrzędnej, wiodącej dotąd prym szlachty¹⁷. „Osobowość ludzką kształtują wcześniejsze przeżycia, świat zewnętrzny i pragnienia idealne podpowiadane przez kulturę”¹⁸, gdyż los bohaterki jest zdeterminowany przez czynniki społeczne i kulturowe.

Stanisław Burkot zwraca uwagę na inną ciekawą zależność językową, wskazując, że imiona kobiece bardzo często stoją w miejscu tytułu utworów Kraszewskiego, podkreśla stosunek pisarza do samej postaci i tematyki utworu¹⁹. Biorąc jednak pod uwagę tytuły wyłącznie powieści ludowych, przeważają w nich imiona męskie – Sawka, Ostap i Jermoła. Imiona żeńskie pełnią funkcję tytułu w dwóch przypadkach oraz występują jedynie w formie pełnej, niezdrobniałej, a są to – Ulana i Jaryna. Idąc nadal tropem Burkota, sygnalizują one brak poufałości oraz zapowiadają poważną fabułę²⁰.

Doświadczenie przestrzeni konstytuuje tożsamość bohaterki omawianych powieści. Wśród uwarunkowań literackiej geografii sensorycznej wylicza się elementy geograficzne, historyczne, kulturowe i biologiczne²¹, które bardzo wyraźnie wpływają na ich życie. Świadectwem zmysłowego postrzegania przestrzeni jest fragment *Historii kołka w płocie*, czyli opowiadanie o świecie drzew, którego główną bohaterką jest sosienka.

Nie wiem, czy wszystkim wiadomo, że drzewa także mówę swoją mają, w ruch ich liści i głos, który wydają, służy za jeden sposób porozumienia, gdy zapach jest drugim i daleko używanym, bo dalej i pewniej sięgającym. [...] Sosina była z powodu przecierpianych kolei charakteru łagodnego i przyjacielska, pierwsze więc zbliżenie ku sobie dąbczaka przyjęła grzecznie i nie wahała się bronić go od napaści zielsk szkodliwych, o ile sięgnąć mogła²².

Postaci kobiece wydają się naturalnie koegzystować z otaczającym je krajobrazem: „To jedną, to drugą ręką dziewczę chwyciło za głogi, za dębczaki, za brzeźniak, żeby się nie ośliznąć i nie upaść, i coraz chyżej, coraz prędzej rozbiegłszy się, [...] skoczyła wreszcie w dolinę”²³. Narrator przyrównuje jedną z bohaterki do rośliny: „ładne dziewczę

16 M.J. Olszewska, *op. cit.*, s. 203.

17 Por. I. Szulska, *op. cit.*, s. 249.

18 S. Burkot, „Ułana” jako powieść „malownicza” i powieść o ludzkich namiętnościach, „Rocznik XXI/1986 Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, s. 21.

19 Zob. *idem*, *Kobieta w powieściach i publicystyce Kraszewskiego*, [w:] Kraszewski. Poeta i świat, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012, s. 301.

20 Por. *ibidem*.

21 E. Rybicka, *op. cit.*, s. 248.

22 J.I. Kraszewski, *Historia kołka w płocie*, [w:] *Powieści ludowe*, t. II, s. 515.

23 J.I. Kraszewski, *Jaryna*, [w:] *Powieści ludowe*, t. I, s. 322.

podolskie, podobne do krasnego bodiaka, co wykwiła na bujnych łąkach” (*Jaryna*, s. 360). Przywołane współlistnienie bohaterek w harmonijnym systemie, świadczące o integralnej metodzie opisu geograficznego i opisu postaci nie pozostaje bez znaczenia. Narrator przyrównuje Jarynę również do ptaka: „Jaryna, szczebiotliwe ptaszę, ze wszystkiego jej się zaraz wypowiadała: z myśli, z czuć, nawet z wieści, które schwyciła po drodze” (*Jaryna*, s. 150), „śmiało, jak ptak, poszła w swoją stronę” (*Jaryna*, s. 164), Julusie zaś do gałązki leśnej: „Jaśko myślało tylko, jak nową ofiarę ściągnąć do siebie, jak sobie wesołe i tak życie nową gałązką leśną umaić”²⁴. Przywiązanie do małej ojczyzny widoczne jest również w *Chacie za wsią*: „Dla niej większe i porządniesze budowy zdawały się nawet smutne, obok tej jamki na górze, naprzeciw cmentarza, do której częściej wiatr niż ludzie zaglądał”²⁵.

Zdaniem Wojciecha Hamerskiego technika powieściopisarska Kraszewskiego daje możliwość przyglądania się postaciom z wielu perspektyw poprzez wędrówkę i relokację (ze wsi do dworu i odwrotnie). Taka zmiana powoduje jednak zachwianie naturalnej równowagi i uruchomienie narracji wspomnieniowej do wykorzenionej przestrzeni²⁶. Było tak zarówno w przypadku Ulany, jak i Azy oraz Julusi, która została zabrana do dworu pod przymusem. Opuszczenie wsi oraz przeniesienie się do dworu powodują niemożliwe do cofnięcia zmiany w psychice bohaterek, które prowadzą je do skrajnych zachowań. W ciekawy sposób narrator prezentuje naturę cygańską:

Księżyc ten srebrzysty przypomniał jej wszystkie od dzieciństwa wędrówki po świecie i zdawał się wzywać do nowych. [...] Żał mi nędzy, głodu, włóczęgi mojej; bośmy, widać, przeznaczeni na wiekuiste błaganie po świecie... Prawda, że ci to niepojęte, żeby tęsknić można do czarnego chleba, do czarnej doli i do wędrówki? (*Chata za wsią*, s. 39).

Regionalny lub też pograniczny charakter powieści ludowych można traktować jako wypadkową, swojego rodzaju surogat braku niezależnego centrum, efektu działania mechanizmu siły odśrodkowej przenoszącego zainteresowanie do przeciwnego dla centrum układu odniesienia – peryferii. Redaktorki piątego tomu *Nowego regionalizmu w badaniach literaturoznawczych* przypominają, że polskie regiony są w większości pograniczami, co oddziałuje na transgraniczność kulturową (transkulturowość)²⁷. Sąsiadowanie kultur sobie odmiennych oraz próby zgodnego życia na wspólnym terenie stanowią tło wydarzeń niektórych powieści. Szczególnie zwraca uwagę historia niechęci mieszkańców wsi do Cyganów z powieści *Chata za wsią*, jak również kwestia rusińska.

24 J.I. Kraszewski, *Budnik*, [w:] *Powieści ludowe*, t. I, s. 465.

25 J.I. Kraszewski, *Chata za wsią*, [w:] *Powieści ludowe*, t. II, s. 201.

26 Zob. W. Hamerski, *Romantyczna troposfera powieści*, Poznań 2010, s. 87.

27 M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, *Transgraniczność w literackich badaniach regionalnych – wprowadzenie do tematu*, [w:] *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*, t. 5, Kraków 2016, s. 6-7.

Na podkreślenie ludowego charakteru powieści silny wpływ wywarła stylizacja językowa, o której pisał Burkot:

Język bohaterki „miejskowy”, regionalny jest ważnym elementem kreacji i ekspresji artystycznej. Tymi drogami kroczyć będzie powieść romantyczna i później posługując się stylizacją ludową, regionalną (*Ułana*, *Budnik*, *Chata za wsią*). To, co regionalne wzbogaciło polszczyznę ogólną, stawało się jej nieodrodną częścią²⁸.

Warto przyjrzeć się opisom postaci kobiet wiejskich, które wyglądają bardzo podobnie: „biała postać dziewczyny, jasne zjawisko na tle ciemnych liści; piosnka, coraz silniej nucona” (*Jaryna*, s. 21); „biała, blada, wysmukła, z czarnym włosom, czarnymi oczyma, ościonymi długą rzęsą, pokrytymi brwią kształtną; zdawała się ledwie dopiero z dzieciństwa do młodości przechodzić” (*Budnik*, s. 448); „Było to niedorośle jeszcze, dziecię prawie, z czarnymi oczkami i długimi kosami ciemnych włosów, spadającym na ramiona, tak piękne, jak chyba aniołki na obrazach bywają” (*Historia kołka w płocie*, s. 552-553); „Zobaczył... Prostą wsi swojej kobietę – boso, w siwej świtce, w białej chustce na głowie, idącą zapewne do lasu po wiosenne grzyby, bo na plecach niosła króbkę na czerwonym zawieszoną pasie” (*Ułana*, s. 106). Należy również zwrócić uwagę na „klamrowy” charakter przedstawienia tej postaci, jej pierwsze i ostatnie pojawienie się w powieści zamyka bowiem ukraiński, tradycyjny, czerwony pas zawieszony na topoli będącej symbolem wolności i równości. Wspominając o samobójstwie Poleszanki, należy przypomnieć, że w podobny sposób odbiera sobie życie również Julusia, której skronie zdobią kwiaty jako dowód obłąkania z miłości do panicza.

Tendencja Kraszewskiego do zarysowywania portretów kobiet tragicznych przejawia się także w kreacji siedemnastoletniej chłopki Motruny: „niepodobna była do dziewcząt wiejskich [...]. Zmieszała się na jej licu krew potępionego ludu z krwią słowiańską [...]. nosiła w sobie przyszły smutek jakby pączek nie rozwiniony” (*Chata za wsią*, s. 41). Co ciekawe, w drugiej części powieści po śmierci chłopki pojawiają się doniesienia i plotki na temat jej domniemanych zdolności magicznych, wywierając tym samym wpływ na życie jej córki, którą również uważano za wiedźmę.

[...] uwierzyli w upiory, że w drugim końcu cmentarza rozpowiadać już zaczęto, jakoby Sołoducha z Martynichą widziały własnymi oczami Motrunę, występującą z mogiły, przekradającą się do chaty córki, muskającą w nocy jej włosy i razem z nią przędzącą w nocy na motki najemne (*Chata za wsią*, s. 254).

Na tle dość jednorodnych opisów postaci kobiecych wybijają się charakterystyki o zabarwieniu humorystycznym: „Marysia szynkarka przypominała Poleszuka, co to

28 Szerzej na ten temat pisał Stanisław Burkot w artykule *O regionalizmie wileńskim w epoce romantyzmu. Uwagi wstępne*, „Literatura” 1995, nr 2: *Wileńskie konteksty romantyczne*, Wilno 1996, s. 17.

spał na ławie w szynkowni i około pierwszych kogutów wyszedł niewiedomo dokąd; ale byłże by spał tak spokojnie?”²⁹.

Choć w omawianym cyklu powieści nie brakuje różnorodnych portretów kobiet, można stwierdzić, że dzielą się one na trzy główne kategorie, wśród których znajdują się kobiety tragiczne (przede wszystkim Ulana, Jaryna, Julusia), czarownice (głównie Czyżycha i Aza) i wyrachowane szlachcianki (np. Natalia). Magdalena Sadlik zwraca uwagę, że postaci kobiece i ich zachowanie były traktowane przez pisarza w specyficzny sposób:

Niewątpliwie w wizerunkach kobiecych postaci Kraszewskiego zaważyły głęboko jego poglądy dotyczące miejsca kobiety w ówczesnym społeczeństwie. Za wartość najwyższą poczytuje pisarz rodzinę, podkreślając nieustannie, iż jej fundamentem powinna być miłość. Kraszewski jest skłonny wiele wybaczyć swoim bohaterkom, znacznie więcej niż pozwalałby na to konserwatyzm i tradycjonalizm, ale tylko wtedy, jeśli ich postępowanie umotywowane jest właśnie miłością³⁰.

Kraszewski podkreśla w swoich powieściach uwarunkowania społeczne, wskazując nieprzystawalność kobiety-chłopki i mężczyzny uczonego: „Jego wychowanie, życie, myśl tak wysoko uniosły od poziomu, którym szła biedna Jaryna. Oni się zrozumieć nie mogli, a żaden węzeł tajemniczej sympatii, co zbliża najdziwniej ludzi, jego ku niej nie pociągał, jak ją porywał ku niemu” (*Jaryna*, s. 147), jednak dobre wychowanie zawsze staje na przegranej pozycji w pojedynku z wysokim urodzeniem, odbierając prawo do małżeństwa z przedstawicielem warstwy zamożnej. Chęć poszerzenia wiedzy dla ukochanego na niewiele się zdaje, jednak dziewczyna, niesiona przez ciekawość i miłość, stara się czerpać z nauk pani dworu jak najwięcej: „Jaryna czuła się niższą, chciała się podnieść, ukształcić, zbliżyć do męża” (*Jaryna*, s. 151). Jak ogień w kominku, gasła nadzieja na odwzajemnione uczucie: „sama siedząc na ziemi u spopielalego komina, patrzyła na gasnące na nim jedna za drugą iskierki” (*Jaryna*, s. 153). Narrator wielokrotnie podkreśla przynależność kobiety do rodzinnej wsi, jej zachowanie nazywane jest „wiejskim”, mieszkańcy wioski młodej dziewczyny są zaś „swoimi”: „Lżej jej było trochę, że powróciła do swoich, że widziała znowu ulubione miejsca” (*Jaryna*, s. 166). Podobnie zresztą jest w przypadku Ulany, która cierpi z miłości do panicza oraz biednego muzykanta Sachara zakochanego w pięknej Natalii. Ta zasada społeczna działa również oczywiście w drugą stronę. Przykładem może być wzajemność uczuciowa wykształconego chłopca pańszczyźnianego Ostapa i szlachcianki. Jest to rodzaj polemiki Kraszewskiego z mitem romantycznym, według którego celem życia jest miłość. Obserwowanie i słuchanie przez pisarza podczas podróży zachowań, obyczajów i pieśni sławiących to uczucie wymagało obnażenia kryjącego się za nim cierpienia i zła. Jak

29 J. I. Kraszewski, *Jermola*, [w:] *Powieści ludowe*, t. II, s. 403.

30 M. Sadlik, *op. cit.*, s. 332.

pisał Burkot: „Dostrzeżony przez Kraszewskiego konflikt między kulturą i naturą staje się w istocie oskarżeniem kultury”³¹.

Oprócz pięknych i młodych wieśniaczek, Kraszewski kreśli ciekawy obraz kobiety-czarownicy³². Źródeł zainteresowania tego typu postaciami należy szukać w tradycji, obrzędach i kulturze ludowej, z którymi pisarz był z całą pewnością zaznajomiony. Wiadomo w powieściopisarstwie Bolesławity to osoby stare, które utraciły płodność, usytuowane pomiędzy życiem a śmiercią, stanowiąc część niezbędną każdej wsi: „Stara Czyżycha była czarownicą, babą, lekarką, płaczką na wszystkich pogrzebach, swachą na wszystkich chrzcinach. Bez niej nic dobrego i nic złego w wiosce nie stało”³³. Wioleta Wenerska wyjaśnia ten dwójaki stosunek do wiedzy w następujący sposób: „Z jednej strony wzbudza podziw i szacunek, z drugiej zaś lęk, a jej zachowanie i wygląd stają się podstawą do oskarżeń o czary”³⁴. Narrator *Historii Sawki* zaznacza, że dobre relacje z zielarką wiązały się z dobrobytem, złe zaś oznaczały nieszczęście. Wraz ze śmiercią wiedzy, pochowanej pod starym dębem Iwana – symbolicznym drzewem boskiej potęgi w wierzeniach Słowian – rozpoczynają się problemy chłopca Sawki, który stracił rodziców, wszedł na trudną drogę sporu z dworem oraz zmierzył się ze wstydem zdradzanego przez piękną żonę mężczyzny. Jednoznacznie negatywnie prezentuje się wizerunek starej Jagi z *Chaty za wsią*: „poczwarna baba mogąca przestraszyć wyrazem swych czarnych oczu i śmiejąc się zakłęsłej szczęki. [...] pomarszczone policzki, uśmiech bezzębny i wejrzenie drapieżnego ptaka, robiły ją ideałem starej wiedzy z baśni ludu” (*Chata za wsią*, s. 146). Tropem ukazującym panią Pawłową jako czarownicę było przypisywanie jej rzucania uroków i uprawiania praktyk czarodziejskich, które doprowadziły do nieoczekiwanego przywiązania panicza do córki Budnika. Narrator kreśli również portret czarownicy Cyganki: „Istna to była czarownica: czarny włos spadał dokoła jej ogorzałej twarzy o oczach błyszczących i koralowych szerokich ustach; fałdzista, wielka chusta osłaniała ją całą” (*Chata za wsią*, s. 18). Warto zwrócić uwagę, że jest to kobieta wyróżniająca się na tle wcześniejszych istot magicznych, ponieważ jest kobietą w średnim wieku i oddaną matką. Romka Aza opętała panicza, wkradając się do dworu: „Adam dni całe, tygodnie, leżał sam u stóp czarownicy. [...] Adam gorzał; ona się śmiała z niego i co dzień pragnęła więcej, postępowała zuchwalej, stając się dumniejszą i dziksza” (*Chata za wsią*, s. 36).

31 S. Burkot, „*Ułana*” jako powieść „malownicza”..., s. 27.

32 W powieściach Kraszewskiego wiedzy występują nader często (*Stara baśń*, *Hrabina Cosel*, *Lublana* i inne).

33 J. I. Kraszewski, *Historia Sawki*, [w:] *Powieści ludowe*, t. I, s. 50.

34 W. Wenerska, *Magiczny aspekt kobiecości. Wizerunki wiedzy w wybranych utworach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Kraszewski. Poeta i świat*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012, s. 140.

Tym, co wyróżnia Ulanę na tle pięknych kobiet z powieści ludowych jest niewątpliwie szalona i szczerza miłość, usprawiedliwiająca niejako jej postęпки. Inaczej jest w przypadku Nastki decydującej się na romans z synem rządcy ze względu na doraźne korzyści, pieniądze i okazane jej względy oraz chęć dorównania innym kobietom ze wsi, które świadomie decydują się na tego rodzaju układy z panami. Niewierna żona Sawki przyłapana na zdradzie zostaje pobita i opuszczona przez męża, a ostatecznie umiera podczas porodu. Podobnie zresztą kreślony jest domniemany portret siostry Ulany – Marii, która pomagając jej ukryć się przez rozwścieczonym mężem, zastanawia się nad tym, dlaczego nie ona, choć równie piękna, jest obiektem miłości pańskiej: „i zazdrościła siostrze, bo męża miała niedołęgę, co patrzył i nie widział nic w chacie prócz miski na stole; a rada była, żeby się pan ku niej obrócił, bo myślała, że jej by do gospodarstwa dopomógł” (*Ułana*, s. 143). Współmiernie kreśli się historia córki Budnika mamionej przez wyrachowaną ciotkę: „Przeszłe życie Julusi wśród głuchego lasu, wśród ciężkich znojów, często niedostatku, którego wyobrażenia mieć nie możemy, tłumaczyło ten zapal i pragnienie wesołej, słonecznej chwili” (*Budnik*, s. 503).

Kraszewski, dokonując literackiego uwłaszczenia chłopą, widzi przyczynę trudnych relacji małżeńskich wieśniaków pańszczyźnianych w nieustannej i wykańczającej pracy, która nie pozwala rozkwitnąć miłości, gasząc pożądanie i uczucia: „Gdzie im nacieszyć się sobą, gdzie im rozmiłować się w sobie, alboż to jest wolna chwila dla chłopka? Cały rok dla niego rokiem pracy, która jak koło się toczy, zmienia, odnawia, a nigdy nie ustaje” (*Historia Sawki*, s. 83-84). Pisarz staje naprzeciw utartemu zwrotowi o uszlachetniającym cierpieniu, ponieważ jego zdaniem „cierpienie, które podnosi i uszlachetnia, przybija także słabych i upadła!” (*Budnik*, s. 448). Należy przypomnieć celne sformułowanie Burkota: „*Ułana* i cała grupa powieści ludowych Kraszewskiego była prawdziwym ewenementem w naszej literaturze. Chodziło o przełamanie dawnych ograniczeń, o rozszerzenie terenów obserwacji społecznej”³⁵.

Obraz kobiecości w powieściach ludowych jest różnorodny, choć pisarz nierzadko posuwał się do obierania sprawdzonych technik charakterystyki postaci. Kategorie lokalizmu, folkloru, a także kolorytu lokalnego miały wpływ zarówno na życie kobiet tragicznych, szlachcianek, jak i czarownic. Geografia, społeczeństwo i kultura stanowią w tym przypadku determinanty, otwierając się na rozważania prowadzone pod kątem geopoetyki. Usiłując odnaleźć odpowiedzi na postawione wcześniej pytania, można dojść do wniosku, że założenia powieściopisarskie Kraszewskiego aktywnie oddziaływały na lokalne konteksty, obnażając istniejące mity i anachroniczne układy wieku XIX jako te wymagające przemiany. Na zakończenie warto przywołać słowa Kraszewskiego:

35 S. Burkot, „*Ułana*” jako powieść „malownicza”..., s. 32.

Co dobrego się dzieje – wszystko przez kobiety; co nicpotem, to pewnie my wymyślim sami i trzeba całować te łapki, które nas w zbawiennych więzach trzymają, pędzą do pracy, hamują, gdy się na głupstwo zbiera, i głaszczą za pocziwą robotę. Z upadkiem męskiego rodzaju, który się stał nijakim, niewieście dłonie musiały jąć się steru i wcale nam z tym nieźle (*Historia kołka w płocie*, s. 575).

Bibliografia

- Bachórz, J., *Józef Ignacy Kraszewski*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 3, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, s. 439-496.
- Burkot S., *Kobieta w powieściach i publicystyce Kraszewskiego*, [w:] *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012, s. 301-319.
- Burkot S. *O regionalizmie wileńskim w epoce romantyzmu. Uwagi wstępne*, „Literatura” 1995, nr 2: *Wileńskie konteksty romantyczne*, Wilno 1996, s. 7-21.
- Burkot S., „*Ułana*” jako powieść „malownicza” i powieść o ludzkich namiętnościach, „Rocznik XXI/1986 Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, s. 19-33.
- Gosk H., *Wprowadzenie*, [w:] *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku, Kraków 2010, s. 8-22.
- Hamerski W., *Romantyczna troposfera powieści*, Poznań 2010.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Kasperski E., *Geopoetyka. Ku nowej poetyce przestrzeni – pierwszy krok w chmurach*, [w:] *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, t. 2, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014, s. 21-40.
- Kolbuszewski J., *Literackie oblicza regionalizmu*, [w:] *Region, regionalizm – pojęcia i rzeczywistość. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1993, s. 189-194.
- Lyszczyna J., *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011.
- Madejski J., *Nowy i stary regionalizm, Centra-peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, E. Rybicka, D. Lisiak-Gębała, t. 3, Kraków 2015.
- Mikołajczak M., *Dyskurs regionalistyczny we współczesnym (polskim) literaturoznawstwie – pytania o status, poetykę i sposób istnienia*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, t. 1, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012, s. 29-50.
- Mikołajczak M., *Wstęp: Regionalizm w polskiej refleksji o literaturze (zarys problematyki i historii idei)*, [w:] *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł*, t. 4, red. Z. Chojnowski, M. Mikołajczak, wstęp M. Mikołajczak, Kraków 2016, s. 9-83.
- Mikołajczak M., Sawicka-Mierzyńska K., Zawadzka D., *Transgraniczność w literackich badaniach regionalnych – wprowadzenie do tematu*, [w:] *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*, t. 5, Kraków 2016, s. 5-19.
- Olszewska M.J., *O powieściach ludowych Józefa Ignacego Kraszewskiego raz jeszcze. Próba lektury w kontekście „tragicii ludowej”*, [w:] *Obrazy kultury polskiej w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. B. Czwóróg-Jadczak, Lublin 2004, s. 199-213.
- Ruszczyńska M., *Pogranicze. Studia i szkice literackie*, Zielona Góra 2015.

- Ruszczyńska M., *Słowianie i słowianofile. O słowiańskich dyskursach w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków 2015.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Relacje centro-peryferyjne a polityka konstruowania tożsamości regionalnej*, [w:] *Centra-peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, t. 3, red. W. Browarny, E. Rybicka, D. Lisiak-Gębała, Kraków 2015, s. 13-29.
- Sadlik M., „Kobieta i świat”. *Kobiece kreacje w społeczno-obyczajowych powieściach Kraszewskiego*, [w:] *Europejskość i rodzimowość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006, s. 321-333.
- Szułska I., *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 2011.
- Wenerska W., *Magiczny aspekt kobiecości. Wizerunki wiedzy w wybranych utworach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012, s. 339-354.

IMAGES OF FEMININITY IN THE PERSPECTIVE OF GEOPOTICS OF FOLK NOVELS BY JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI

Summary: The article, using selected geopoetics' tools, examines images of femininity from a series of eight folk novels by Józef Ignacy Kraszewski, created in the 1840s. The analysis and interpretation is centered on the literary equivalents and language examples of the link between the work and geographic and regional features as one of the overarching determinants of characters behavior. Female characters are analyzed in three categories: tragic women, witches and mercenary noblewomen. The article highlights the influence of geography, society and culture on characters life, and draws attention to the role of myths and prejudices in the nineteenth century.

Keywords: women, folk novel, Kraszewski, geopoetics

Elżbieta Gazdecka
Uniwersytet Zielonogórski

GRY JOANNY CHMIELEWSKIEJ

Tytuł artykułu zobowiązuje przede wszystkim do zdefiniowania zasadniczego pojęcia, które się w nim znalazło, a więc określenia gra. Nie jest to zadanie proste, ponieważ w wąskim znaczeniu odróżniającym je od zabawy, słowo to funkcjonuje tylko w niektórych językach. W angielskim rozróżniamy pojęcie *play* i *game*, tak jak w polskim zabawa i gra, ale w wielu językach jest to pojęcie tożsame. Pisał o tym Johan Huizinga w jednym ze swoich ważniejszych dzieł *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*¹. Problem z zakresem znaczeń tych słów mieli również tłumaczący go Polacy. Podobnie przy przekładzie *Gier i ludzi* Rogera Caillois² pojęcia gra i zabawa w zależności od kontekstu używane są zamiennie. W Polsce mają one zupełnie odrębne znaczenia. Nie jest to jedynie problem techniczny, gdyż rozwój języka świadczy o zapotrzebowaniach zasobu słownego danego społeczeństwa i danej kultury. Usilne próby holenderskiego, jak i francuskiego autora mające na celu udowodnienie zasadności stosowania jednego pojęcia, takiego jak francuskie *jeu*, do ogromnego pola semantycznego nie przekonują. Podział na cztery typy zabaw: *agon*, *alea*, *mimicry* i *ilinx*, dokonany przez Caillois, dla polskiego odbiorcy jest zupełnie niezrozumiały. Szczególnie zaliczenie do kategorii gier, w polskim tego słowa znaczeniu, zabaw mieszczących się w zbiorze *ilinx* wydaje się pomyłką. Chodzi tu o sytuacje, w których człowiek dąży do oszołomienia, czyli takie, jak między innymi karuzele, akrobacje, ślizganie. Dlatego ta kategoria nie będzie brana pod uwagę w poniższych rozważaniach. Jako *agon* Caillois określa gry z konkretną instrukcją, w których nie ma elementu losowego w odróżnieniu od *alea*, do którego to zbioru zaliczają się gry hazardowe. Brak wyrazistego rozróżnienia między nimi w języku polskim powoduje niesłuszne utożsamianie przez wiele osób tych zupełnie odrębnych kategorii. Wreszcie *mimicra* to gra aktorów naśladowujących rzeczywistość. Brakuje w zestawieniu francuskiego krytyka ujęcia omawianego pojęcia w odniesieniu do muzyki czy światła. Zastanawia również, dlaczego wywodzące się z tego samego pnia słowo gra nie zyskało jeszcze dwóch odmiennych odpowiedników słownych dla:

- gry polegającej na współzawodnictwie i posiadającej ustalone reguły;

¹ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

² R. Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurkowska, Warszawa 1977.

oraz

– zupełnie inaczej dziś rozumianej – gry aktorskiej polegającej na naśladownictwie. Te pojęcia w świadomości polskiego odbiorcy są już od dawna odrębne i jedynie gra logiczna oraz losowa są do dziś rozumiane przez przeciętnego odbiorcę jako ten sam zbiór.

Jak na gruncie polskim przebiegała część dyskusji dotyczącej definicji słowa gra opisała Bogusława Bodzioch-Bryła w swoim artykule *Gry w literaturę. Literackie paralele audiowizualne jako wynik konwergencji literatury i nowych mediów*³. Badaczka przytoczyła ciekawe wypowiedzi na temat gier Tadeusza Miczki, Anny Wierzbickiej, Macieja Grochowskiego i Mieczysława Porębskiego. Natomiast podział na grupy znaczeniowe słowa gra w internetowym słowniku synonimów uświadamia zainteresowanym, ile kontekstów dla znaczenia tego słowa dotychczas wychwycono:

gra – np. w odniesieniu do udawania czegoś,
 gra – np. jako zabawa towarzyska,
 gra – np. w odniesieniu do szpanowania czymś,
 gra – np. jako kłamanie,
 gra – np. jako odegranie roli,
 gra – np. jako stwarzanie pozorów,
 gra – np. w kontekście aktorskim,
 gra – np. w odniesieniu do sportu,
 gra – np. jako zabawa dzieci,
 gra – np. jako mienienie się w świetle,
 gra – np. jako kreacja teatralna,
 gra – np. w odniesieniu do nierównego światła,
 gra – np. jako sposób zachowania pełen fałszu,
 gra – np. jako nienaturalne zachowanie,
 gra – np. jako rodzaj rozrywki,
 gra – np. w grze w szachy,
 gra – np. jako stwarzanie pozorów,
 gra – np. w odniesieniu do oszustw,
 gra – np. w kontekście pozorowania czegoś,
 gra – np. jako czynność⁴.

Część znaczeń mieści się w zbiorach wyodrębnionych przez Caillois, część natomiast, szczególnie ta dotycząca gry światła, odkrywa nowe konteksty. Z definicji gier, które są szerokie, ale trudno z nimi polemizować, najciekawsza wydaje się skróconą postać tejże zaproponowana przez Bernarda Siutsa. Zawiera ona twierdzenie, że granie w gry to „dobrowolna próba pokonania niekoniecznych przeszkód”⁵.

3 B. Bodzioch-Bryła, *Gry w literaturę. Literackie paralele audiowizualne jako wynik konwergencji literatury i nowych mediów*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego”, 2015, t. 5, s. 12-13.

4 Hasło: gra, <http://synonim.net/synonim/gra> [29.06.2017].

5 B. Suits, *Konik Polny. Gry, życie i utopia*, Warszawa 2016, s. 64.

Można się przyjrzyć zasadniczym różnicom między różnorakimi grami, odpowiadając sobie jednak w pierwszym rzędzie na istotne, zadawane sobie przez Huizingę od 1903 roku pytanie – co jest wynikiem czego – czy zabawa jest reliktem kultury, czy odwrotnie – jej przyczyną. Wspomniany wybitny naukowiec opowiadał się za do dziś niepopularnym poglądem, iż to zabawa była źródłem, które zapoczątkowało późniejsze zjawiska – takie jak rytuały, prawo, wojna, wiedza i poezja. Caillois dyplomatycznie rozwiązał ten problem kompromisową odpowiedzią, że nie należy roztrząsać, co było pierwsze – jajko czy kura, jako że kultura wywodzi się z zabawy, ale i jest motorem jej powstawania. Problem z zaakceptowaniem tak lekko brzmiącego rodowodu kultury wynika z kojarzenia przez większość ludzi słowa zabawa z czymś niepoważnym. Huizinga obalił w swoim dziele *Homo ludens* ten sposób rozumowania, ale niestety mimo tego jego teoria nie zyskała szerszej akceptacji. Powszechnie kojarzy się zabawy i gry z dobrowolną czynnością wykonywaną w czasie wolnym. Takie cechy reprezentatywne w swoich definicjach zabawy uwypuklił również Huizinga, jako że na czas, w którym pisał wydawały się one zasadne. „Zabawa jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość «odmienności» od «zwyczajnego życia»”⁶.

Podobne cechy określające te czynności wyodrębnił Caillois. Mowa tu o dobrowolności, zamkniętych granicach czasowo-przestrzennych, elemencie niepewności, bezproduktywności, ujęciu w normy oraz fikcyjności.

Przykładem, że nie zawsze przystaje do grami w szerokim tego słowa ujęciu mieści się w powyżej opisanych okowach, jest twórczość Joanny Chmielewskiej. Opowieści pisarki to światy, w których funkcjonują trzy rodzaje gier wyodrębnionych przez Caillois. Autobiograficzny sposób pisania, którego wyznacznikiem jest bohaterka–narratorka Joanna to pierwszy typ klasycznej *mimesis*, zniekształcanego dla zabawy przez autorkę, która a to zyskuje siostrę bliźniaczkę⁷, a to synową o takim samym imieniu i nazwisku⁸. Skłonność do tworzenia alternatywnych rzeczywistości, w których zmienia się tylko drobny element dotyczący głównej bohaterki, jest bardzo charakterystyczna dla twórczości Chmielewskiej. Natomiast budowanie napięcia i niespodzianka są atrybutami klasycznej gry logicznej, jaką jest sama powieść kryminalna. Dodatkowo w wielu utworach towarzyszy im tło, jakim są uprawiane przez główną bohaterkę gry hazardowe w kasynach czy wyścigi konne. Takie zagęszczenie obecności gier w ich wielorakich

6 J. Huizinga, *op. cit.*, s. 48.

7 J. Chmielewska, *Wielki diament*, Warszawa 2015.

8 Eadem, *Zbieg okoliczności*, Warszawa 2015.

odsłonach prawdopodobnie determinuje rodzaj odbiorcy tej literatury⁹. O ile pierwszy jest właściwy dla wielu powieści, o tyle drugi jest na ogół zarezerwowany dla powieści kryminalnej właśnie. Trzeci raczej nie pojawia się w literaturze terapeutycznej¹⁰, do której należy proza Joanny Chmielewskiej. Takie skomasowanie trzech światów gier jest oczywiście odbiciem rzeczywistych preferencji autorki.

Warto przyjrzeć się bliżej tym trzem poszczególnym typom gier. Pierwsze, widoczne w tym zakresie elementy w twórczości Chmielewskiej, wiążą się z *mimicrą*. Chmielewska nie lubiła się nudzić i jej teatry z oswojonymi bohaterami, funkcjonującymi w kolejnych fikcyjnych światach, były sposobem na wywoływanie emocji. Wielokrotnie w wywiadach mówiła, że świetnie się bawi przy kreowaniu swoich bohaterów i ich przygód. W jednym z wywiadów oświadczyła również, że jej bohaterowie zazwyczaj mają pierwowzory, bo oczekują tego od niej czytelnicy, do tego stopnia, iż już boi się wykreować postać naprawdę od A do Z fikcyjną. Źródłem, w którym autorka ujawnia, co w powieściach jest prawdą, a co fałszem, jest jej siedmiotomowa *Autobiografia*, która miała zaspokoić ciekawość czytelników uparcie powtarzających swoje pytania o autentyczność pojawiających się w powieściach postaci i opisywanych wydarzeń. Na jej stronach jest bardzo wiele informacji dotyczących tych kwestii:

Od razu powiem, żeby nikt nie musiał zgadywać. Kłania się *Zwyczajne życie*. Komplikacje Tereski z Bogusiem mogłam opisać szczegółowo, doznania heroiny znając z autopsji i nie pamiętam tylko, czy rzeczywiście byliśmy razem w kinie. Świecący się nos owszem zatruwał mi życie tyle razy, że trudno mi ulokować go w czasie dokładnie, no i nie mieszkalam w willi, chociaż drzewo rąbać lubiłam. Reszta poniekąd się zgadza¹¹.

Inny fragment:

Teraz uprzejmie proszę posłużyć się *Krokodylem z kraju Karolin*, bo w części kopenhaskiej również zawarta jest sama święta prawda. Pralnia składała się z trzech pomieszczeń, dwa mniejsze z jednej strony klatki schodowej, a jedno wielkie z drugiej. W tych mniejszych mieszkaliśmy, mając tam kuchnię i zlew, większe mogłyśmy użytkować dowolnie, na przykład jako łazienkę, kratki ściekowe w podłodze pozwalały oblewać się wodą beztrudno chłapiąc wokół¹².

O naśladowaniu rzeczywistości świadczą również opisywane z detalami realia, które dziś stanowią dla młodych czytelników prawdziwą kopalnię wiedzy o czasach PRL-u i lat 90. Liczba tych odniesień jest bardzo duża i nie jest możliwe przytoczenie całego wachlarza zdarzeń w tym artykule. Tym bardziej że odbiegałoby to już od tematu rozważań. Warto jednak przynajmniej dwa razy sięgnąć do tekstu zasadniczego, aby nie być gołosłownym.

9 Autorka jest w trakcie badań na ten temat.

10 Określenie terapeutyczna jest tu użyte w znaczeniu: poprawiająca nastrój czytelnika i ukazująca mu optymistyczny sposób widzenia rzeczywistości.

11 J. Chmielewska, *Autobiografia. Pierwsza młodość*, t. 2, Warszawa 1994.

12 Eadem, *Krokodyl z kraju Karoliny*, Warszawa 2014, s. 163.

– Mięso zbadane, świnia zdrowa, niech ją sobie Paciorek zabiera – zdecydował. – Za nielegalny ubój zapłaci karę. Będzie za sprawcę, bo ja w żadnym protokóle nie napiszę, że tu zaszlachtowano świnie halabardą¹³.

W dwóch zdaniach autorka przekazuje czytelnikowi w humorystyczny sposób wiedzę o nietypowym i wręcz niezrozumiałym dla obcokrajowca przestępstwie, jakim był w PRL-u ubój własnej trzody bez państwowego zezwolenia. Dodatkowo w powieści, która po raz pierwszy została wydana w 1979 roku, prowadzona jest poboczna gierka z cenzurą. Młody sierżant, który rozstrzygnął sprawę, czyli wydawałoby się wzorcowy przykład milicjanta, wysławia się nie do końca zgodnie z prawidłami języka i wlepia mandat za przypadkowe zabicie świnii. Ośmieszony jest cały ówczesny polski wymiar sprawiedliwości, mimo że czytelnik odczuwa sympatię w stosunku do jego reprezentanta.

Inny przykład:

Wyjechał na rekomendację swojego profesora i wystawił go rufą do wiatru. Facet miał cholerne nieprzyjemności, wyleciał z posady, zabrali mu paszport i tak dalej¹⁴.

Szajka bez końca pisana była już w okresie przełomu politycznego w Polsce i wydana w 1989 roku. I w tym przypadku również zjawisko rekomendacji, przez osobę posiadającą zaufanie władzy, dla kogoś, kto chce wyjechać zagranicę, jest dla współczesnego, młodego czytelnika zupełnie niezrozumiałe.

Tyle o grze w znaczeniu *mimicry*. Kolejnym ważnym polem gry rozumianej jako *agon* jest uprawiany przez Chmielewską gatunek literacki. Stwierdzenie, że powieść kryminalna jest zagadką, w której czytelnik ma ochotę uczestniczyć w śledztwie, a jeszcze chętniej zmierzyć się z detektywem książkowym, jest już dziś truizmem. Ta funkcja gry jest najbardziej oczywista dla czytelnika i dobrze przez niego uświadamiana. Co więcej, do niedawna była głównym powodem sięgania po ten typ literatury. Intryga kryminalna jest prowadzona w książkach Chmielewskiej przejrzyście, chociaż zdarzają się jej potknięcia. Bywa, że pani detektyw wie o faktach, które nie były ujawnione czytelnikowi, a są istotne dla śledztwa. Na przykład o lekkim przesunięciu serca u Alicji, o którym jej przyjaciółka Joanna wie od dawna, a co ma duże znaczenie dla intrygi, czytelnik dowiaduje się dopiero po przedstawieniu mu przez autorkę szczęśliwego rozwiązania zagadki kryminalnej¹⁵. Chmielewska łamie również zasady uznawane przez wiele lat za sztywne i wyznaczające ramy uprawianemu przez nią gatunkowi. W jej utworach pojawiają się wątki miłosne, ale przede wszystkim intryga często rozwiązywana jest przez przypadek:

13 Eadem, *Studnie przodków*, Warszawa 2014, s. 181.

14 Eadem, *Szajka bez końca*, Warszawa 2015, s. 85.

15 Fakty z powieści eadem, *Krokodyl...*

– Nic z tego co starałam się, nie wychodziło mi nigdy tak, jak sobie życzyłam – powiedziałam smętnie, wpatrzona w prześwitujące za drzewami jezioro. – Wszystko zawsze załatwiał przypadek¹⁶.

Takie filozoficzne sentencje wygłasza bohaterka Joanna, gdy podczas śledztwa okazuje się, że cenna informacja dotarła do niej drogą absolutnego przypadku podczas babskich plotek.

Te odstępstwa od klasycznych reguł rządzących gatunkiem nie wpływają jednak na przyjemność czerpaną przez czytelnika rozwiązującego intrygi kryminalne w zabawny, ale spójny sposób opisane przez Chmielewską. Szczególnie w pierwszych powieściach autorki, bardzo cenionych przez odbiorców, waga schematu kryminalnego w porównaniu z innymi elementami powieści jest znacząca.

Ciekawe, głównie z punktu widzenia socjologów, są wątki dotyczące gier hazardowych, które nie łączą się i nie zapowiadają żadnych tragedii, a są jedynie miłym ozdobnikiem i opisem niewinnego hobby. Temat gier typu *alea* pojawił się w kilku powieściach Chmielewskiej. Brydż w *Klinie*, *Krokodylu z kraju Karoliny*, *Porwaniu*, kasyno w *Całym zdaniu nieboszczyka*, *Romansie wszechczasów*, *Tajemnicy* i *Hazardzie*, wyścigi konne w powieściach *Wyścigi* i *Florencja córka Diabła*, *Upiorny legat*, zbieranie znaczków w *Depozycie* i *Bułgarskim bloczku*, zbieranie bursztynu w *Złotej musze* i *Mnie zabić*¹⁷. W powieści *Złota mucha* Chmielewska napisała:

Oczywistą jest rzeczą, że utratę jednego mężczyzny zrekompensować może wyłącznie drugi mężczyzna. Tak mi się przynajmniej wydawało, nie wiedziałam bowiem, że do tych celów nada się każda namiętność¹⁸.

Tym samym popularyzowała pogląd, że emocje są dla ludzi bardzo ważne, a dostarczać ich możemy sobie na różne sposoby. Biorąc pod uwagę, że swoje życie podsumowała jako udane, bo ciekawe, można spojrzeć na różnego typu gry i kolekcjonerstwo inaczej niż jak na bezproduktywne zajęcia.

Omawianym kategoriom wymknęła się spod kontroli również *w i t t g e n s t e - i n o w s k a g r a j ę z y k o w a*, a tej u Chmielewskiej jest bardzo wiele, na przykład ekspresywne wyrażenia w stylu: „Kurcze blade, w odwłok szaleńczo kopane!!!”¹⁹, czy zabawy z językiem typu: „Naród nie był uparty, rozszedł się, ja zatem rozeszłam się również”²⁰. Marta Węgiel, przyjaciółka autorki, napisała nawet słownik wyrażeń Chmielewskiej, jako załącznik do swojej książki *Jak wytrzymać z Joanną Chmielewską*?²¹.

16 Eadem, *Szajka...*, s. 179.

17 Kolekcjonerstwo to kolejny rodzaj nie do końca sklasyfikowanej gry, najbliższej jednak ze względu na rywalizację i łut szczęścia kategorii *alea*.

18 Eadem, *Złota mucha*, Warszawa 2015, s. 45.

19 Eadem, *Krokodyl...*, s. 115.

20 Eadem, *Złota ...* op. cit., s. 41.

21 M. Węgiel, *Jak wytrzymać z Joanną Chmielewską*, Kraków 2003.

Zabawa ze słowami i ich znaczeniem oraz nowatorskie zestawienia frazeologizmów to bardzo często chwytty spotykane u autorki *Lesia*. Podobnie gry intertekstualne, łamanie zasad stosowanej konwencji i chwytty, które służą wyprowadzaniu czytelnika w pole, są u Chmielewskiej widoczne²². Wiele ciekawych uwag na temat intertekstualności w jej twórczości zawarła w swoim artykule *O recyklingu w konstruowaniu kryminalnych światów w wybranych powieściach Joanny Chmielewskiej* Marta Ruszczyńska²³.

Jednakże obecność wszystkich trzech rodzajów gier oraz szeregu mikrogier²⁴ w opowieściach Chmielewskiej nie pozostawia wątpliwości, że autorka jest graczem z krwi i kości. Udowadnia nam swoją postawą życiową, że pewien rodzaj gry może być uprawiany mimo przełamania warunków rzekomo niezbędnych do jej zaistnienia, takich jak ograniczenie czasowe, bezproduktywność i fikcyjność. Nawet jeśli kategorie te odniesiemy jedynie do twórczości, a nie całego życia autorki²⁵, to łatwo można zauważyć sprzeczność z omówionymi wcześniej definicjami gry. Ramy czasowe, w których funkcjonowała Joanna–bohaterka, zostały zamknięte dopiero w dniu śmierci autorki. Bezproduktywna, wbrew dotychczasowym definicjom, nie jest żadna gra, a tym bardziej literacka, jako że służy ona odprężeniu gracza czy czytelnika, a w przypadku Chmielewskiej dodatkowo pisanie było jej źródłem utrzymania. Natomiast fikcyjność powieści Chmielewskiej jest na tyle spleciona z rzeczywistością, że jedną z pobocznych gier autorki są zabawy w rozdzielanie tych światów w interakcji z czytelnikiem. Gra może przeniknąć do naszego życia i być sposobem na szczęśliwą egzystencję, jako że pisanie było dla Chmielewskiej *r o d z a j e m g r y p r o w a d z o n e j z c z y t e l n i k i e m* na wielu frontach. I mimo że Rafał Moczkoan na łamach swojego artykułu²⁶ stawia pytanie o zasadność stosowania tego związku frazeologicznego w pracach naukowych, w tym przypadku jego użycie wydaje się raczej zrozumiałe i usprawiedliwione. Tak dużego zakresu stosowanych gier i mikrogier, jak u Chmielewskiej nie znajdziemy raczej u żadnego innego, cenionego polskiego autora.

Pomijając najbardziej widoczny przykład takiego statusu, pośredniego między grą rozumianą przez Huizingę a realnym życiem, czyli aktora wcielającego się w coraz to nowe role, warto się także przypatrzeć innym profesjom. Czy artysta, który sprzeda-

22 R. Moczkoan, *Gra z czytelnikiem według Stefana Themersona czyli o lekturze Wykładu Profesora Mmaa*, [w:] *Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*, red. M. Jakitowicz, R. Moczkoan, Toruń 2001, s. 51-75. W tym artykule R. Moczkoan wyróżnił trzy rodzaje gry literackiej.

23 M. Ruszczyńska, *O recyklingu w konstruowaniu kryminalnych światów w wybranych powieściach Joanny Chmielewskiej*, [w:] *Tropy literatury i kultury popularne*, t. 2, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2016, s. 139-152.

24 Pojęcie zaczerpnięte z opracowania A. Martuszewskiej, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, s. 33.

25 Chmielewska całe życie traktowała trochę jak grę, na różnorodne ataki jej odpowiedzią były zazwyczaj humor i kpina, ale uwielbiała przekomarzać się z partnerem w dyskusji i wygrywać czyli mieć autorytatywną rację.

26 R. Moczkoan, *op. cit.*, s. 51.

jąc swoje dzieła, zarabia, nie prowadzi z nabywcami swoich dzieł gry? Czy w końcu badacz, definiujący na początku swojej dysertacji podstawowe pojęcia, nie uprawia z odbiorcą swojej gry, jaką w najczystszej postaci jest królowa nauk – matematyka? Po raz kolejny pojęcie nie chce mieścić się w ramach. Gra staje się wszechwładna i do dziś mówi się, że kobieta, nie za pomocą siły, a za pomocą gry przecież, przeprowadza finezyjne z punktu widzenia strategii rozgrywki, bez których codzienność człowieka byłaby mocno zubożona. Stąd kojarzenie gry jako pojęcia niepoważnego i niewartego uwagi jest równoznaczne z nakładaniem na badania literackie p o w a ż n e g o filtru cenzury i przekłamuje obraz rozwoju kultury.

Bibliografia

- Caillois R., *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurkowska, Warszawa 1977.
Chmielewska J., *Autobiografia. Pierwsza młodość*, t. 2, Warszawa 1994.
Chmielewska J., *Krokodyl z kraju Karoliny*, Warszawa 2014.
Chmielewska J., *Studnie przodków*, Warszawa 2014.
Chmielewska J., *Szajka bez końca*, Warszawa 2015.
Chmielewska J., *Wielki diament*, Warszawa 2015.
Chmielewska J., *Zbieg okoliczności*, Warszawa 2015.
Chmielewska J., *Złota mucha*, Warszawa 2015.
Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
Martuszevska A., *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007.
Moczkodan R., *Gra z czytelnikiem według Stefana Themersona, czyli o lekturze Wykładu Profesora Mmaa*, [w:] *Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*, red. M. Jakitowicz, R. Moczkodan, Toruń 2001.
Ruszczyńska M., *O recyklingu w konstruowaniu kryminalnych światów w wybranych powieściach Joanny Chmielewskiej*, [w:] *Tropy literatury i kultury popularne*, t. 2, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2016.
Suits B., *Konik Polny. Gry, życie i utopia*, Warszawa 2016.
Węgiel M., *Jak wytrzymać z Joanną Chmielewską*, Kraków 2003.

Źródła internetowe:

<http://synonim.net/synonim/gras> [29.06.2017].

GAMES OF JOANNA CHMIELEWSKA

Summary: The paper discusses various types of games used in the works of Joanna Chmielewska. The author focuses on discussing three out of four game and microgame categories discerned by R. Caillois that appear in literary output of Chmielewska. The paper fits into the current discussion on the meaning of term “game” in literary studies.

Keywords: Chmielewska, play, game

**ZACHODNIOEUROPEJSKIE
PISARSTWO KOBIECE**

Mirosława Kubasiewicz
Uniwersytet Zielonogórski

NIEMOŻLIWOŚĆ EGZYSTENCJI AUTENTYCZNEJ W ŚWIECIE PATRIARCHALNYM W OPOWIADANIU KATHERINE MANSFIELD *FRAU BRECHENMACHER* IDZIE NA WESELE

Dla Katherine Mansfield (1888-1923), nowozelandzkiej pisarki, która związała swoje dorosłe życie z Europą, dążenie do autentyczności stanowiło nadrzędny cel zarówno w sferze prywatnej, jak i zawodowej. Jej listy i dzienniki zawierają zapis dążenia do życia świadomego, niezależnego od opinii społeczeństwa. Podobne podejście charakteryzuje stosunek Mansfield do prozy – ma być prawdziwa, wierna doświadczeniu współczesnego człowieka, i wyrażona językiem adekwatnie to doświadczenie przedstawiającym. Jej konsekwentne poszukiwanie osobistego i artystycznego głosu, stanowiące próbę samodzielnego nadania kształtu własnemu życiu i twórczości wbrew panującym stereotypom, w świecie, który nie był gotowy przyznać kobietom takiej samej wolności, jaką cieszyli się mężczyźni, pozwala określić życie Katherine Mansfield jako projekt egzystencji autentycznej. Już jako młoda dziewczyna Mansfield nie godziła się na egzystencję pod dyktando innych – mając 19 lat i pierwsze sukcesy pisarskie na koncie wymogła na rodzicach zgodę na wyjazd do Londynu, gdzie planowała rozwijać karierę pisarską. Zrezygnowała więc z bezpiecznego, wygodnego życia, jakie wiodło zasobne mieszczaństwo w Wellington, na rzecz niezależności i realizacji własnych marzeń. Mansfield była świadoma ograniczeń, jakie tradycja narzuca kobietom, jednak wierzyła, że trzeba je przekroczyć; w 1908 roku pisała: „To beznadziejnie głupie przekonanie, że miłość to jedyna rzecz na świecie, wbijane kobietom do głów z pokolenia na pokolenie okrutnie nas ogranicza. Musimy pozbyć się tego przesądu – wtedy przyjdzie szansa na szczęście i wolność”¹.

Była też świadoma tego, że kobiety często same wybierają wygodę kosztem wolności; o swoich rodaczkach, które cieszyły się prawem wyborczym dużo wcześniej niż w Europie, gdyż Nowa Zelandia przyznała je kobietom w 1893 roku, pisała: „Nasze oświecone czasy i nasz wyemancypowany kraj – czysty nonsens. Jesteśmy związane narzuconymi sobie własnoręcznie kajdanami. Tak – zostały własnoręcznie narzucone

¹ K. Mansfield, *The Edinburgh Edition of the Collected Works of Katherine Mansfield*, t. 4, red. G. Kimber, C. Davison, Edinburgh 2016, s. 46.

i muszą być własnoręcznie zdjęte”². Słowa te cechuje młodzieńczy bunt wzmocniony lekturą Oskara Wilde’a, którego wezwania do podejmowania wszelkiego ryzyka, by być w pełni sobą, kształtowały nastoletnią pisarkę, jednak w dalszym życiu, pomimo wielu trudności, jakie napotkała, Mansfield nigdy nie zmieniła przekonań, ani nie zrezygnowała z życiowego celu obranego we wczesnej młodości – zostania uznaną pisarką, który dzięki talentowi oraz ciężkiej pracy i wytrwałości osiągnęła; zbiory jej opowiadań cieszyły się uznaniem wśród czytelników, a o jakości jej pisarstwa świadczą słowa Virginii Woolf, która tuż po przedwczesnej śmierci Mansfield napisała: „W takiej chwili czuje się – co? Szok ulgi? – o jedną rywalkę mniej? [...]. [B]yłam zazdrosna o jej twórczość – to jedyna twórczość o jakąkolwiek byłam zazdrosna”³.

W życiu osobistym Mansfield, nierozzerwalnie związanym z jej życiem zawodowym, pytanie „Kim jestem?”⁴, czy pragnienie życia prawdziwego: „Chcę być PRAWDZIWA!”⁵ są stale obecne – przewijają się przez dzienniki i listy, które pisała przez całe życie. Mansfield jest świadoma własnego zaplątania w codzienność, fałszowania tożsamości, przywdziewania masek, jednak pragnie móc się z nich wyzwolić. Niewątpliwie, momentem przełomowym w jej rozwoju było spotkanie ze śmiercią – brata, który zginął w czasie I wojny światowej, podobnie jak wielu z jej przyjaciół, między innymi poeci Frederick Goodyear i Wilfred Owen, a przede wszystkim uświadomienie sobie możliwości własnej śmierci, które przyszło wraz z szybko rozwijającą się gruźlicą. Świadomość czasowości egzystencji spowodowała intensywniejsze poszukiwanie prawdy we własnym życiu i bezkompromisowe wyrażania jej w prozie, w której życie i śmierć stały się nierozłączne. „Widzimy śmierć w życiu tak, jak widzimy śmierć w kwiecie, który się dopiero co rozwinął”⁶, pisała do męża, a więc śmierć musi zostać zaakceptowana jako należąca do egzystencji, a w liście do Williama Gerhardi wyjaśnia naturalność tej relacji: „Dlaczego nie? Jak są od siebie oddzielone? I przecież *wydarzają* się równocześnie, to nieuniknione. I wydaje mi się, że w tej nieuniknioności zawiera się piękno”⁷. W stworzonym przez Mansfield świecie światło i cień istnieją równolegle, dobro i zło uzupełniają się, rozpacz jest rewersem radości, a śmierć – życia.

W opowiadaniach Mansfield można znaleźć echa nie tylko jej własnych doświadczeń, ale też zapis doświadczeń współczesnych jej kobiet, które przede wszystkim są ich bohaterkami. Pisarka znakomicie zdawała sobie sprawę z uzależnienia kobiet od opinii publicznej, z odebrania im możliwości realizacji własnych dążeń, a często nawet

2 *Ibidem*, s. 91.

3 V. Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915-1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007, s. 225.

4 K. Mansfield, *Collected Letters of Katherine Mansfield*, t. 1-5, red. V. O’Sullivan, M. Scott, Edinburgh 1984-2008, t. 5, s. 340 (J.M. Murry, 26 grudnia 1922).

5 *Ibidem*, s. 311.

6 *Ibidem*, t. 3, s. 97 (J.M. Murry, 16 listopada 1919).

7 *Ibidem*, t. 5, s. 101 (W. Gerhardt, 13 marca 1922).

szansy na ich odkrycie; sama buntowała się, gdy jej przyszły mąż oczekiwał od niej wykonywania wszystkich domowych prac przypisanych kobiecie, mimo że tak jak i on pracowała twórczo. W jednym z listów pisała:

Czy *jestem* takim tyranem – drogi Jack – czy tylko tak mówisz, żeby się ze mną droczyć? [...]. Chodzi o to, że... gdy muszę dwa razy sprzątać, czy zmywać dodatkowe niepotrzebne rzeczy, okropnie się niecierpliwie, bo chcę pracować. Tak często w tym tygodniu słyszałam, jak z Gordonem [Campbell'em] rozmawiacie, gdy ja zmywam. No cóż, ktoś musi zmywać i kupować jedzenie. W innym razie – „nie ma w domu nic do jedzenia oprócz jajek”. Tak, nienawidzę, nienawidzę, NIENAWIDZĘ robienia tych wszystkich rzeczy, których oczekujesz, tak jak inni mężczyźni, od swoich kobiet. Mogę odgrywać rolę służącej, ale naprawdę bez wdzięku⁸.

Mansfield doskonale zdawała sobie sprawę z mechanizmów rządzących podziałem na role według płci, i się na nie zgadzała, co widać w jej wcześniej cytowanych wypowiedziach, sama nie mogła od nich uciec. Jej przyszły mąż, J.M. Murry, podziwiał jej talent, pracowitość i korzystał z jej wsparcia finansowego w sytuacji kryzysowej, jednak wychowany w świecie patriarchalnym, bezrefleksyjnie oczekiwał, że to ona zadba o kolację i porządek w mieszkaniu. Historia relacji pisarki z mężem to nie tylko historia dwojga intelektualistów i ich skomplikowanych uczuć, ale też historia trudnej walki kobiety pisarki o niezależność. W bardzo wielu opowiadaniach bohaterki Mansfield są uwikłane w codzienność, która je ogranicza i nawet jeśli doświadczają momentu olśnienia ukazującego to ograniczenie, nie mają szans na jego przekroczenie i w konsekwencji wracają do roli narzuconej im przez społeczeństwo.

Mansfield w swoich opowiadaniach bardzo sugestywnie przedstawia kondycję kobiet, nie tylko swojego czasu, charakteryzującą się niemożliwością egzystencji autentycznej; i właśnie niemożliwość egzystencji autentycznej bohaterek Mansfield stanowi temat rozważań w tym eseju. Dla zilustrowania postawionej tezy omówiona zostanie postać tytułowej bohaterki opowiadania *Frau Brechenmacher idzie na wesele* z wczesnego tomu *In a German Pension* (1911). W analizach wykorzystane zostaną koncepcje autentycznej i nieautentycznej egzystencji rozwinięte przez współczesnego Mansfield filozofa, Martina Heideggera (1889-1976), w fundamentalnym nie tylko dla filozofii dziele *Bycie i czas* (1927).

Martin Heidegger przywrócił pytanie o bycie, czy też, jak ujął to Krzysztof Michalski, dokonał próby „odpowiedzi na pytanie: czym jest naprawdę nasze życie?”⁹. Jego koncepcja *Dasein* odnosi się do człowieka i jego życia, a ujmując rzecz bardziej precyzyjnie, do sposobu, w jaki odnosi się on do swego bycia. *Dasein* może egzystować na dwa sposoby – otworzyć się na bycie właściwe sobie, czyli żyć autentycznie, lub przeciwnie,

8 *Ibidem*, t. 1, s. 125 (J.M. Murry, maj-czerwiec 1913).

9 K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 50.

poddając się presji otoczenia, wybrać istnienie nieautentyczne. *Dasein* nie może uciec od „dyktatury Się”¹⁰, ponieważ wchodzi w świat, w którym już obowiązują pewne wartości i sposoby życia, i które przyjmuje za swoje. Jak pisze Heidegger:

Używając publicznych środków transportu, korzystając ze środków przekazu (gazeta) każdy inny jest jak inni. To wspólne bycie całkowicie rozmywa własne jestestwo w sposób bycia „innych”, i to tak, że odmiennosc i wyrazistosc innych zanika jeszcze bardziej, wśród tej niezauważalności i niekonkluzywności Się ustanawia swą właściwą dyktaturę. Używamy sobie i bawimy się, tak jak się używa; czytamy, patrzymy/ i wydajemy sądy o literaturze i sztuce, tak jak się patrzy i sędzi; równocześnie odsuwamy się od „tłumu”, tak jak się to zwykle robi; uznajemy za „oburzające” to, co się za oburzające uznaje. Owo Się, które nie jest żadnym określonym [„się”] i którym są one wszystkie, choć nie jako suma, przepisuje sposób bycia powszedniości¹¹.

Przyjęcie pewnych obowiązujących w danym świecie zasad i wartości jest konieczne, aby móc w nim sprawnie funkcjonować, jednak gdy człowiek przyjmuje bezkrytycznie opinie i oczekiwania społeczeństwa wobec własnej tożsamości i ucieka od pytań jej dotyczących w rutynę codzienności, wtedy rezygnuje ze swojej własnej egzystencji, która w ten sposób staje się nieautentyczna. Wzięcie odpowiedzialności za treść i jakość własnego istnienia jest wyzwaniem, ponieważ wymaga zaakceptowania faktu jego przypadkowości i czasowości; znacznie łatwiej jest z niej zrezygnować i przyjąć za swoje to, co proponują inni, aby szybko odzyskać poczucie sensu i pewności życia. Co więcej, „Się” ma swoje sposoby, by utrzymać *Dasein* w nieautentyczności – to przede wszystkim „gadanina”, która komunikuje się „na drodze plotkowania i powtarzania”¹², która jest tym, „co zostało już powiedziane, zasłyszane jako powiedziane i przekazane dalej”¹³. „Gadanina” narzuca zatem pewne rozumienie własnej egzystencji, nie dopuszczając możliwości jej zakwestionowania, narzuca również obraz innego, ponieważ, jak wyjaśnia Heidegger, „Inny jest «tu oto» najpierw na podstawie tego, co się o nim słyszało, co się o nim mówi i wie”¹⁴. Innym fenomenem „Się”, którego obecność wyraźnie zaznacza się w opowiadaniu Mansfield jest „przeciętność”, czyli to, „co przystoi, co się akceptuje i odrzuca, co się uważa za sukces i co za porażkę. Ta przeciętność wyznaczająca wszystko, na co można i wypada się odważyć, pilnie zważa na wszelkie wybijające się wyjątki”¹⁵. A zatem opinia publiczna nie akceptuje inności, która stanowi zagrożenie dla wartości stanowiących podstawę istnienia grupy, dlatego też jej członkowie przyjmują za swoje takie cele i sposoby istnienia, jakie uznawane są za pożądane w tej grupie, nie chcąc się wyróżniać, grozi to bowiem odrzuceniem.

10 K. Sipowicz, *Heidegger: degeneracja i autentyczność*, Warszawa 2005, s. 182.

11 M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 180-181.

12 *Ibidem*, s. 239/168.

13 K. Sipowicz, *op. cit.*, s. 189.

14 M. Heidegger, *op. cit.*, s. 247/175.

15 *Ibidem*, s. 181.

Z tej przyczyny relacje między ludźmi w świecie zdominowanym przez „gadanię” i „przeciętność” nie mogą być autentyczne, ponieważ nikt nie doszukuje się prawdziwej twarzy drugiego, która i tak skryta jest pod maską konieczną, aby przynależeć do danej społeczności, ani nie konfrontuje się z własnymi indywidualnymi potrzebami, przesłoniętymi codzienną krzątaniną.

W zbiorze opowiadań *In a German Pension* Mansfield wykorzystała obserwacje z pobytu w Bawarii, jednak postaci kobiece, jakie w nich stworzyła, reprezentują wszystkie kobiety poddane opresji będącej elementem patriarchalnej struktury społeczeństwa. *Frau Brechenmacher idzie na wesele* to opowiadanie, które ilustruje proces i rezultat podporządkowania kobiety męskiej władzy, wobec której jest ona bezsilna. Poczucie uprzedmiotowienia, którego Frau Brechenmacher doświadcza, przynosi jej wgląd w jej egzystencjalną kondycję, jednak nie prowadzi do zmiany – dominacja „Się”, opinii publicznej, jest zbyt silna. Frau Brechenmacher, żona listonosza i matka pięciorga dzieci, wypełnia swoje społeczne role bez skargi, przyjmując złe traktowanie przez męża jako element życia małżeńskiego. Nie buntuje się, gdy przed wyjściem na przyjęcie weselne mąż zajmuje dobrze oświetloną kuchnię z lustrem, żonie każąc ubierać się w ciemnym korytarzu. Frau Brechenmacher jednak nie tylko nie narzeka, ale ubiera się szybko, żeby pomóc mężowi włożyć marynarkę, komplementując przy tym jego wygląd; co więcej, każe dziewięcioletniej córce, Rosie, podziwiać ojca. W zamian nie słyszy od męża żadnego miłego słowa, ale też go nie oczekuje. Frau Brechenmacher utożsamia się z zaprojektowaną przez patriarchalne społeczeństwo rolą żony tak bardzo, że nie stać jej na refleksję nad niesprawiedliwym traktowaniem przez męża. W rezultacie, bezrefleksyjnie przygotowuje córkę do przyjęcia takiej samej postawy w przyszłości, co symbolicznie podkreśla gest przekazania jej czarnego szala na czas nieobecności matki. A zatem jest ona nie tylko ofiarą „Się”, ale również jego opresyjnym głosem.

Pomimo uznania opinii publicznej za własną, w trakcie wieczoru Frau Brechenmacher doświadcza wglądu w swój los. Najpierw przeżywa moment przerażenia możliwością utraty pozycji, gdy w drodze do gospody mąż zostawia ją na oblodzonej ścieżce; przemęczona Frau Brechenmacher nagle czuje, że „Rosa wypchnęła ją z domu, a jej mąż od niej ucieka” (s. 185)¹⁶. Ta wizja została wywołana grubiańskim zachowaniem męża, który nie widzi już w żonie atrakcyjnej kobiety, a zatem nie trudi się, by być wobec niej uprzejmym. Pamela Dunbar łączy fakt wysłania jej do ciemnego korytarza, by tam się ubierała, z utratą jej atrakcyjności seksualnej w oczach męża – starzejąca się kobieta staje się niewidzialna¹⁷. Tymczasowe (na czas nieobecności matki) symboliczne

16 K. Mansfield, *The Edinburgh Edition of the Collected Works of Katherine Mansfield*, t. 1, red. G. Kimber, V. O'Sullivan, Edinburgh 2014. Strony opowiadania, na których znajdują się cytowane fragmenty podane będą w nawiasach po cytacie.

17 P. Dunbar, *Radical Mansfield: Double Discourse in Katherine Mansfield's Short Stories*, London 1997, s. 33. Celeste Turner Wright w artykule poświęconym symbolicznie ciemności w opowiadaniach

przekazanie szala/własnej roli najstarszej córce dodatkowo wzmacnia strach kobiety przed potencjalną utratą pozycji. Frau Brechenmacher nie potrafi wyobrazić sobie innego życia niż to zaprojektowane przez innych – przede wszystkim pragnie poczucia bezpieczeństwa, nawet jeśli będzie ono związane z uprzedmiotowieniem jej osoby.

W scenach na przyjęciu wyraźnie widać, że Frau Brechenmacher próbuje, ale nie potrafi całkowicie zidentyfikować się z grupą, do której należy. Tuż po wejściu do gospody nakłada maskę godności, jaka powinna cechować żonę listonosza i matkę piątki dzieci. Nie może dopuścić do ujawnienia swoich świeżych jeszcze emocji wywołanych doświadczeniem przypadkowości i niepewności egzystencji, a bezpośrednio wynikających z brutalności męża, tym samym realizuje wymóg „przeciętności”, by nie odróżniać się w żaden sposób od grupy. Ta „nałożona” godność zostaje jednak skompromitowana, gdy na widok bohaterki inne kobiety wybuchają śmiechem – spod niedopiętej z tyłu spódnicy Frau Brechenmacher wystaje halka, ewidentny efekt ubierania się po ciemku. Żadna z kobiet nie próbuje uchronić jej przed kompromitacją – wszystkie reprezentują głos wspólny, który nie dopuści do załamania się wizji siebie jaką przyjęły, stąd brak współczucia i solidarności z tymi, które nie odgrywają narzuconej roli perfekcyjnie, to one mają się dostosować, inaczej staną się ofiarami. Jeśli niedopięta spódnica to nieuświadomiony, symboliczny znak niecałkowitego utożsamienia się z narzuconą rolą, to decyzja bohaterki, by zająć miejsce pomiędzy innymi statecznymi żonami jest podjęta świadomie wbrew odczuwanym pragnieniom; Frau Brechenmacher nie może odmówić zaproszeniu żony rzeźnika i zajmuje miejsce między lokalnymi matronami, co oznacza, że szanse na tańce przepadły. Jednak ciało Frau Brechenmacher reaguje na muzykę, jej dłonie ukryte w fałdach spódnicy wybijają rytm, zmęczenie znika bez śladu, tak jak i niepokojące myśli o mężu i córce. Muzyka daje jej poczucie radości i wolności, niestety, Frau Brechenmacher nie jest wystarczająco silna, by sprzeciwić się temu, co uznała za właściwe – przeciętne – i pójść za głosem ciała.

W społeczeństwie, w którym żyje Frau Brechenmacher nie ma przyzwolenia na wolność seksualną kobiet. Ich ciała szybko stają się własnością mężów; małżeństwo staje się narzędziem ich kontroli, tak jak w przypadku Teresy, panny młodej, która przekroczyła granice moralności wyznaczone przez społeczność i pozwoiliła sobie na związek przedmałżeński, czego dowodem jest jej nieślubne dziecko. Małżeństwo z mężczyzną, którego nie kocha to sposób okiełznania jej wolnej natury, kara za złamanie zasad i „niesubordynację”. Wolność kobiety musi zostać okiełznana, ponieważ nawet jej

Katherine Mansfield podkreśla jej znaczenie także w życiu autorki, która często odwoływała się do niej w listach i dziennikach. W kontekście omawianego opowiadania uwagę zwraca opisany przez Mansfield obraz ciemnego kredensu, w którym zamknięcie przeraża małą dziewczynkę – to całkowita utrata wolności, doświadczenie nicości i śmierci. *Darkness as a Symbol in Katherine Mansfield*, „Modern Philology” 1954, vol. 51, No 3, s. 204-207, <https://www.jstor.org/stable/435640> [20.06.2018].

niewielki zakres stanowi zagrożenie dla integralności patriarchalnego społeczeństwa. Kobiety, wśród których siedzi Frau Brechenmacher, zgodnie wyrażają opinie charakterystyczne dla tego społeczeństwa – Teresa zawsze była „jak ogień”, więc jej temperament musi zostać okiełznany; chociaż dobrze znają wady pana młodego, nie wyrażają nawet odrobiny współczucia dla dziewczyny, bagatelizując jej/swój los zdaniem „każda żona ma swój krzyż” (s. 187). Mimo własnego trudnego doświadczenia małżeńskiego (które pobrzmiewa w cytowanym zdaniu), żadna z kobiet nie jest w stanie wyzwolić się z zależności od opinii publicznej i wyjść poza „gadanię”, tak jakby obowiązywała je jakaś tajna przysięga, by zachowywać pozory i się nie zdradzić; w ten sposób współuczestniczą w umacnianiu zasad ograniczających ich własną wolność. Przyznanie się do rozczarowania i cierpienia wymagałoby zaproponowania satysfakcjonującej alternatywy dla życia, jakie przypadło im w udziale, to jednak wyrasta poza ich możliwości. To, co chroni je przed „niebezpieczeństwem” konfrontacji z rzeczywistością, to trening, jakiemu poddawane są kolejne pokolenia kobiet – Frau Brechenmacher przez starsze kobiety, tak jak wcześniej jej matka, a teraz jej córka, Rosa, którą sama do podobnego losu przygotowuje.

Jednak wesele Teresy wywołuje w bohaterce uczucia i refleksje, które kwestionują jej zgodę na los, jaki przypadł w udziale kobietom. Sposób traktowania dziewczyny wzbudza w niej uczucie niesprawiedliwości i poniżenia, jakiego sama doświadczyła. Panna młoda przypomina jej „tort gotowy do pokrojenia i podania w zgrabnych kawałkach panu młodemu siedzącemu obok niej” (s. 186). Porównanie to, jak zauważa wielu krytyków, przywodzi na myśl rytualną ofiarę, nawet „rzeź rytualną”¹⁸, która symbolicznie, i faktycznie, ugruntowuje patriarchalną władzę¹⁹. Los panny młodej podkreśla prezent, jaki w imieniu wszystkich gości wręcza parze młodej Herr Brechenmacher – dzbanek na kawę, w którym ukryte zostały dwie miniaturowe kołyski i buteleczki do karmienia niemowląt. Na ich widok cała sala wybucha śmiechem. Jedynie Frau Brechenmacher czuje upokorzenie, które stało się udziałem panny młodej. Kobieta niespodziewanie doświadcza swojej inności w sali, która „wydawała się pokładać ze śmiechu” (s. 188). Świat, który jeszcze przed chwilą zapewniał poczucie bezpieczeństwa, teraz stał się niepokojący – bohaterka „patrzyła po twarzach zebranych ludzi i nagle wszyscy wydali się jej obcy [...]”. Wyobraziła sobie, że oni wszyscy śmiali się z niej, nawet ci, których nie było w pomieszczeniu – wszyscy się śmiali, ponieważ byli o tyle silniejsi od niej” (s. 188). Poczucie opresji i alienacji wzmacnia w bohaterce „fetor piwa i potu” (s. 186) unoszący się w sali. Pomimo wszystkich wysiłków, by przynależeć do grupy, Frau Brechenmacher doświadcza obcości wśród swoich, a także poczucia nicości i kwe-

18 K. Fullbrook, *Katherine Mansfield*, Bloomington 1986, s. 55.

19 Warto zauważyć, jak to czyni Heather Murray, że ojca dziecka Teresy nie spotyka żadna kara. H. Murray, *Double Lives*, Dunedin 1990, s. 42.

stionuje sens jakości życia, jakie przypadło jej/kobietom w udziale, co wybrzmiewa w pytaniu pełnym rezygnacji: „No, i na co to wszystko?”.

Jeśli w drodze do gospody bohaterka poczuła strach przed utratą swojej roli społecznej jako żony, a więc utratę poczucia sensu życia i bezpieczeństwa, jakie daje przynależność do grupy, teraz uświadomiła sobie absurdalność wiary w to, że małżeństwo może zapewnić poczucie bezpieczeństwa. Powtarzający się rytuał małżeństwa i wynikające z niego podporządkowanie kobiety wydają jej się „głupie”: „zawsze tak samo [...], na całym świecie zawsze tak samo; ale, Boże w niebiesiech – ale *głupio*” (s. 40). Frau Brechenmacher właśnie zdała sobie sprawę z tego, że małżeństwo prowadzi do utraty przez kobietę własnej tożsamości i stanowi ograniczenie jej wolności, tym samym ograbiając ją z godności. Wrażliwa i bezbronna żona listonosza dotkliwie odczuwa niesprawiedliwość nie tylko swojego losu, ale także losu innych kobiet, jednak wie, że w społeczeństwie, w którym żyje, nie ma miejsca na bunt („dzikość” Teresy właśnie została ujarzmiona), i wie, że sama na pewno buntowniczką nie jest, a zatem zdaje sobie również sprawę z tego, iż nie ma ucieczki od losu, który przypadł jej w udziale. Wgląd w naturę mechanizmów patriarchalnej opresji nie może zostać przełożony na działanie, które mogłoby zmienić sytuację bohaterki – „oni” byli „silniejsi od niej”. Frau Brechenmacher żyje w świecie, w którym musi „ukrywać przerażenie tym, że inni się z niej śmieją, poczucie własnej słabości, strach przed mężem”. To świat, w którym „wszystkie żony to maski rozmawiające z innymi maskami, nieme w swym zniewoleniu przez bestialskie normy płciowe”²⁰. Ostatnia scena opowiadania stanowi mocny akord podkreślający bezradne poddanie się bohaterki losowi uosobianemu przez męża: Frau Brechenmacher, leżąc w łóżku „zasłoniła twarz ramieniem, jak dziecko, które spodziewa się ciosu, gdy Herr Brechenmacher rzucił się obok” (s. 40).

W omawianym opowiadaniu, Mansfield pokazuje jak efektywnie „Się”, czyli opinia publiczna reprezentująca porządek patriarchalny, podporządkowuje kobiety, które warunkowane w ten sposób przez pokolenia są zbyt słabe, by wykazać aktywny sprzeciw wobec doświadczanej opresji. Momenty wglądu w jej mechanizmy, trwające tylko przez krótką chwilę „usuwanie zakryć i zaciemnień [...], kruszenie masek”²¹, jakie stało się udziałem Frau Brechenmacher, są rzadkie i nie prowadzą do egzystencji autentycznej. Dla bohaterki opowiadania, a także innych postaci kobiecych, poddanie się opinii publicznej przez zaakceptowanie narzuconych im ról to kwestia przetrwania w świecie patriarchalnym. Warto jednak dodać, że egzystencja postaci męskich w opowiadaniu, mimo że reprezentują dominującą grupę, również jest nieautentyczna. Uprzywilejowani przez opinię publiczną nie mają motywacji, aby stawiać pytania o sens własnej egzystencji, ani o jakość relacji z innymi.

20 K. Fullbrook, *op. cit.*, s. 56.

21 M. Heidegger, *op. cit.*, s. 184/129.

Bibliografia

- Collected Letters of Katherine Mansfield*, t. 1-5, red. V. O'Sullivan, M. Scott, Edinburgh 1984-2008.
- Dunbar P., *Radical Mansfield: Double Discourse in Katherine Mansfield's Short Stories*, London 1997.
- Fullbrook K., *Katherine Mansfield*, Bloomingdale 1986.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.
- Mansfield K., *The Edinburgh Edition of the Collected Works of Katherine Mansfield*, t. 4, red. G. Kimber, C. Davison, Edinburgh 2016.
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.
- Murray H., *Double Lives*, Dunedin 1990.
- Sipowicz K., *Heidegger: degeneracja i autentyczność*, Warszawa 2005.
- The Edinburgh Edition of the Collected Works of Katherine Mansfield*, t. 1, red. G. Kimber, V. O'Sullivan, Edinburgh 2014.
- Woolf V., *Chwile wolności. Dziennik 1915-1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007.
- Wright C.T., *Darkness as a Symbol in Katherine Mansfield*, "Modern Philology" 1954, 51.3, s. 204-207.

IMPOSSIBILITY OF AUTHENTIC EXISTENCE IN A PATRIARCHAL WORLD IN KATHERINE MANSFIELD'S *FRAU BRECHENMACHER ATTENDS A WEDDING*

Summary: Katherine Mansfield, a New Zealand author who associated her short adult life with England, is well known for her short stories in which she shows 'slices of life' of women of various ages and social positions. Mansfield was aware that women's freedom to realise their individual potential in a patriarchal world was greatly limited by gender roles imposed on them by tradition; in the story *Frau Brechenmacher Attends a Wedding*, collected in a volume *In a German Pension* (1911), she reveals the main character's moment of insight into her own, as well as other women's, life in a patriarchal society; not surprisingly, the realisation of the injustice of the oppression she suffers as wife cannot translate into any constructive action leading to a change. The story is analysed and interpreted with the help of the concepts of authentic and inauthentic existence developed by Martin Heidegger in his *Being and Time* (1927).

Keywords: Mansfield, patriarchal society, public opinion, inauthentic existence, gossip, averageness

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz
Uniwersytet Zielonogórski

„JESTEŚCIE NAJLEPSZYM, CO MAM”. ORIANA FALLACI JAKO CÓRKA

[...] *nie sędzę, bym siebie kochała. Hojne osoby nie kochają siebie, to egoiści siebie kochają. Poza tym, jeśli bym siebie kochała, nie byłabym taka twarda względem siebie, nie wymagałabym tyle od siebie. [...]*
Odebrałam surowe wychowanie, a i życie było względem mnie surowe, nie hojne¹.
Oriana Fallaci, *Le signore “grandi firme”*

Papierowe dzieci

Wraz z upływem czasu Oriana Fallaci coraz częściej nazywała swoje książki „papierowymi dziećmi”². Autorka kilkakrotnie zachodziła w ciążę, lecz nigdy nie zdołała jej donosić do pomyślnego rozwiązania. Nie ukrywała cierpienia wywołanego przez to – jak sama je nazywała – „zrzęczenie losu”, będące wszakże źródłem „ogromnego, tragicznego nieszczęścia”³:

Zawsze była dla mnie wielkim bólem strata moich nienarodzonych dzieci. Ponieważ umiera się podwójnie, kiedy umiera się bezdzietnie. Straszne jest bycie rośliną bez kwiatów, drzewem bez owoców, odchodzenie bez rozsiania siebie samej. [...] Ja, kiedy piszę książkę, robię to zawsze z nadzieją pozostawienia dziecka, gdy umrę. Nie myślę nigdy, czy się spodoba albo nie, póki żyję. Póki żyję, jestem i robię tyle zamieszania – nawet jeśli siedzę cicho – że nie potrzebuję dzieci. Ale kiedy umrę [...], chciałabym pozostawić żywe dziecko. Choćby z papieru (SGF, s. 91).

1 P. Carrano, *Le signore “grandi firme”*, Firenze 1978, s. 100. Tom złożony jest z obszernych wywiadów z dziesięcioma najznamienszymi włoskimi dziennikarkami lat 70. XX w. Kolejne nawiązania do tego tytułu będą wskazane bezpośrednio w tekście artykułu za pomocą skrótu SGF, natomiast do analizowanych czy wspomnianych tekstów Fallaci będą odsyłać kolejne skróty: do *Se il Sole muore* – SSM, do *Wściekłości i dumy* – WD, do *Wywiadu z sobą samą. Apokalipsa* – WSA. Przekłady cytatów z pozycji nieopatrzonej nazwiskiem tłumacza są mojego autorstwa (zob. Bibliografia).

2 Alessandro Gnocchi, „Io desidero un figlio”. *Il dolore di Oriana per il bimbo mai nato*, 22.09.2016, <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/io-desidero-figlio-dolore-ariana-bimbo-mai-nato-1309603.html> [20.06.2017].

3 R. Stolley, *Oriana Fallaci. I make scenes, and I yell and scream, I do almost anything to get a story*, „Life”, 3.03.1969, s. 19.

Owa antropomorfizacja książek stopniowo przybierała na sile, stając się sublimacyjnym wyjaśnieniem własnych wyborów. W wywiadzie z 1993 roku⁴ Fallaci przyznała, że po odkryciu u siebie nowotworu, zamiast natychmiastowej operacji wybrała dokończenie tłumaczenia na angielski swojej powieści *Insallah (Insciallah, 1990)*. Wyznała, że musiała wybierać pomiędzy opublikowaniem przez „niecierpliwego wydawcę [...] złego przekładu nieudolnego tłumacza” a leczeniem. Jest zrozumiałe, że znana autorka nie chciała opatrywać własnym nazwiskiem nie dość – według jej osądu – dobrej wersji, więc kontynuowała pracę. Ale na tym uzasadnieniu nie poprzestała:

Ja nie żartuję, nie uprawiam poezji, kiedy mówię, że pomiędzy mną a moimi książkami jest relacja macierzyńska, że moje książki są moimi dziećmi i jak dzieci, powołuję je do życia, rodzę je, kocham i ich bronię. A między własnym zdrowiem i swojego dziecka, między własnym życiem i swojego dziecka, jaka matka nie wybierze zdrowia i życia potomka? Ja to tak widzę (por. WSA, s. 24-25).

Na różnych etapach życia odmienne tytuły Oriany stawały się najważniejszymi jej „dziećmi”. W ostatnich dekadach beniaminkiem była rodzinna saga:

W przededniu apokalipsy zajmowałam się [...] książką, którą nazywam moim dzieckiem. Ogromną, wciągającą powieścią, której w ciągu tych lat nigdy nie porzuciłam, którą co najwyżej zostawiałam na kilka tygodni lub kilka miesięcy, żeby się podleczyć w jakimś szpitalu albo posprawdzać w archiwach fakty, na których jest oparta. Bardzo trudne, bardzo wymagające dziecko, którego życie płodowe trwa przez większą część mojego dorosłego życia, którego poród rozpoczął się dzięki chorobie, która mnie zabije, a którego pierwszy krzyk słyhać będzie nie wiem kiedy. Może po mojej śmierci? (WD, s. 16; por. WSA, s. 164).

Fizjologiczna metafora kojarząca tworzenie i rodzenie nie jest niczym nowym⁵. W przypadku florenckiej dziennikarki częste powracanie do tej przenośni, konieczność mówienia o „papierowych dzieciach”, może świadczyć o silnej potrzebie substytucji, niwelującej ból płynący z niezaznania faktycznego macierzyństwa. Nie poznawszy smaku rodziicielstwa, Fallaci mogła je tylko obserwować z zewnątrz, usiłując legitymizować pełne jego zrozumienie aktem twórczym. (Być może część uczuć macierzyńskich przelała też na dużo młodszą, adoptowaną siostrę, Elisabetę⁶). Z lubością przy tym opowiadała o swoich rodzicach – przedstawiała ich jako niezwykle ludzi, a siebie jako oddaną córkę. Związek z matką i ojcem nazywała „relacją totalną”⁷, gwarantującą jednocześnie bliskość, zrozumienie oraz wolność, inaczej niż wyglądało to – według niej – w małżeństwie. Co ciekawe, o siostrach wspominała z upływem czasu coraz rzadziej, aż po

4 Tg1 Sette, Rai Uno 1993, https://www.youtube.com/watch?v=jGc_imfKL4g [20.06.2017].

5 Zob. szerzej S. Stanford Friedman, *Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference and Literary Discourse*, „Feminist Studies”, wiosna 1987, 13, nr 1, s. 49-82.

6 Dziecko zostało adoptowane w 1964 r., gdy Oriana miała 35 lat. Dedykowała siostrzyczce *Quel giorno sulla Luna (Ten dzień na Księżycu, 1970)*, a wcześniejszy tom reportaży z Wietnamu, *Niente e così sia (Nic i amen, 1969)*, krąży wokół odpowiedzi na pytanie dziewczynki „czym jest życie?”.

7 C. De Stefano, *Oriana. Una donna*, Rizzoli, Milano 2013, s. 260.

całkowite ich pominięcie w drzewie genealogicznym dołączonym do *Kapelusza całego w czereśniach*⁸, gdzie stała się jedyną córką Toski i Edoarda. To dążenie do wyłączności może być interpretowane jako wyraz zaborczości, wynikający na przykład z mechanizmu kompensacji braku własnej rodziny: wieloletniego towarzysza i dzieci.

Gajusz Mucjusz Scewola i Kornelia, matka Grakchów

Adrienne Rich zwróciła uwagę, że większość obrazów związanych z macierzyństwem zostaje przefiltrowana przez męską świadomość⁹ i podkreślała, że oczekuje się od matek i córek realizacji kulturowych skryptów, opartych na wrogości i potrzebie zróżnicowania¹⁰. Z kolei Suzanna Danuta Walters uważała wręcz, że owe kobiece związki giną w cieniu „edypalnego przedstawienia” relacji matka-syn¹¹. Natomiast Marianne Hirsch proponowała jako żeński odpowiednik Edypa Klitajmestrę¹², „cykliczne rozwiązanie” (*cyclic solution*) Demeter i Kory-Persefony postrzegała zaś jako wspólną ich odpowiedź na patriarchalną rzeczywistość¹³. Twórczość Oriany Fallaci, ze względu na silny komponent autobiograficzny może zatem dostarczyć ciekawego materiału badawczego, jako że relacja matka-córka jest w niej poruszana dość często, w dodatku równolegle do więzi ojciec-córka. Szczególnie interesującą egzemplifikacją staje się powieść reportażowa *Se il Sole muore* (*Jeśli Słońce umrze*, 1965¹⁴), dedykowana między innymi ojcu i matce, a dotycząca prac przy amerykańskich projektach kosmicznych Gemini i Apollo. Utwór ma strukturę, czy używając terminu muzykologicznego – fakturę, polifoniczną: w reporterskie obserwacje świata astronautów, inżynierów czy futurologów oraz wywiady z nimi, wplatają się wojenne wspomnienia autorki-narratorki, a także epizody związane z jej rodzicami, będące przyczynkiem do szerszej refleksji, jak na przykład rozważań dotyczących odwagi.

8 Nie wiedzieć czemu nieuwzględnionym w polskim wydaniu, mimo skrupulatnego przedrukowania fotograficznego aneksu oryginału. O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliegie*, wyd. V, Milano 2010, s. 866-867.

9 A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York 1986, s. 61.

10 Por. A. O'Reilly, *Mothering against Motherhood and the Possibility of Empowered Maternity for Mothers and Their Children*, [w:] *From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, red. eadem, Albany-New York 2004, s. 161 (159-174).

11 “In our culture, mothers and daughters are the slightly tawdry «B» movies to the de Mille extravaganzas of mother/son passion and torment. Never achieving the stature of the Oedipal spectacle, the mother/daughter nexus nevertheless wanders through our cultural landscape in a sort of half-light, present and persistent but rarely claiming center stage.” S.D. Walters, *Lives Together/Worlds Apart: Mothers and Daughters in Popular Culture*, Berkeley 1992, s. 4.

12 M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington-Indianapolis 1989, s. 36.

13 *Ibidem*, s. 35.

14 Utwór wciąż pozostaje nieprzetłumaczony na język polski, dlatego jego tytuł będzie pojawiać się w wersji oryginalnej.

[...] [pytałam siebie], co znaczy odwaga, co się rozumie przez to słowo: odwaga. Również mama była odważna, kiedy Ty [tato] ryzykowałeś życie dla wielkiej iluzji, którą nazywasz wolnością [...]. Pewnego ranka Cię zabrali. Szedłeś do składu broni, przyłożyli Ci pistolety do pleców i Cię zabrali. Nawet Ty nie wiesz, jak bardzo odważna była mama. [...] [G] otawała zupę i płakała, płacząc mówiła: pewnie jest zajęty. [...] Szykowała łóżka i płakała, płacząc mówiła: wróci jutro. [...] Mama przeczytała [w gazecie o aresztowaniu], przestała płakać, jej piękna twarz stała się marmurowa: marmurem desperacji, marmurem strachu [...] (SSM, s. 218-219).

Przedstawiony epizod – ewidentnie kluczowy dla rozwoju przekonań Fallaci i jej osobowości – powracał w wywiadach udzielanych przez dziennikarkę i jej tekstach aż po *Trylogię*, w której idealizowała rodziców, uciekając się nawet do hiperbolizacji:

[...] wygnanie wymaga dyscypliny i konsekwencji. Cnót, w których zostałam wyszkolona przez dwoje pierwszorzędnych rodziców. Ojca, który miał siłę Gajusza Mucjusza Scewoli, matkę, która przypominała Kornelię matkę Grakchów, i którzy oboje uważali surowość za antidotum przeciw nieodpowiedzialności (WD, s. 14-15).

Wracając do fragmentu z *Se il Sole muore*, dotyczącego aresztowania ojca, uważanego przez faszystów za terrorystę (SSM, s. 219), należy zwrócić uwagę na pozornie sprawozdawczy ton działań matki – okraszony tylko ironią, pozwalającą domyślić się buzujących zatekstowo emocji – rozmawiającej z oprawcami męża i przemierzającej niestrudzenie Florencję w poszukiwaniu fałszywych świadectw na korzyść Edoarda, wbrew własnemu przerażeniu. Może odwagę – skonkludowała Fallaci – znalazła w strachu, a może nie była to kwestia odwagi, a miłości (SSM, s. 220). Tak czy inaczej, dzięki szantażowi¹⁵ Tosca zdołała uzyskać zmianę kary śmierci na kilka miesięcy więzienia. Całą tę trudną sytuację przypłaciła jednak poronieniem i problemami kardiologicznymi, mającymi nękać ją już do końca życia (SSM, s. 220)¹⁶.

To właśnie gwałtowne pogorszenie stanu zdrowia matki sprawiło, że Oriana prze-rwała swoje reporterskie zadanie w bazach NASA i wróciła do Włoch (SSM, s. 239).

Mama leżała w łóżku, a jej oczy wbijały się we mnie jak oczy kogoś, kto zobaczył wielką ciemność, ale na czas jej umknął – wystraszone, zdumione. Jej agresywnie czarne włosy odbarwiły się nagle do matowej siwizny, jej ręce nieustannie w ruchu leżały białe, omdlałe, bez kości, jej usta usiłowały nieco się uśmiechnąć. [...] Patrzyłam na te ręce, te włosy, te oczy, trzymałam ją za nadgarstek, żeby czuć, czy była żywa, żywa, a moje serce odchodziło razem z jej, tak zmęczonym. [...] przyszłość tkwiła w tym pulsie. Z przerwanej podróży pozostawał mi tylko głuchy gniew, uraza (SSM, s. 243).

¹⁵ Nie zdołała znaleźć osób, które poświadcząby na rzecz Edoarda, ale dowiedziała się, że jeden z faszystów podarł zdjęcie Mussoliniego (SSM, s. 219-220).

¹⁶ Z kolei ojciec, spędziwszy kilka miesięcy w więzieniu pełnym myszy, zapalał do tych gryzo-ni upartą, nieprzemijającą nienawiścią, wyrażającą się ciągłym rozkładaniem pułapek (SSM, s. 191-192, 219-220, 247).

Po cóż komu bowiem były wszelkie technologiczne nowinki, umożliwiające lot na Księżyc, skoro nie wynaleziono niczego, co zapobiegałoby zawałowi serca? (SSM, s. 243) – pytała rozgoryczona córka. I wyrokowała: „Nauka była tylko zabawką, którą przebrane za dorosłych dzieci bawiły się w bezużyteczne gry” (SSM, s. 244). Dla autorki nie miały znaczenia odległe obietnice nieśmiertelności: każdy naukowiec nieumiejący od razu wymienić serca chorej matce był tylko „kłamliwym szarlatanem” (SSM, s. 244).

Tosca wyraziła żal, że Oriana porzuciła studia medyczne (SSM, s. 245), co dziennikarka przetłumaczyła sobie jako upomnienie: nie miała prawa złorzeczyć, skoro „jest cykadą pośród pszczoł”, skoro jej zawód polegał na opowiadaniu i krytykowaniu, „niczym więcej” (SSM, s. 245). Swoją zmianę profesji nazwała wręcz zdradą i przyznała rację matce. A jednak prędko dodała, że ów zdradzony świat nie był zbyt wiele wart, cała nauka była daleko mniej poważna niż to się wydawało. „Nie zrezygnowałam z nie wiadomo czego, rezygnując z mikroskopu, skalpela, patologii” (SSM, s. 246) – szybko się rozgrzeszyła i pogardliwie uznała, że więcej do baz NASA nie wróci (SSM, s. 246). „Oj, wrócisz. Wrócisz” (SSM, s. 246) – stwierdziła zdecydowanie Tosca. I miała rację: po czterech miesiącach nudzenia się przy zbieraniu materiałów do reportażu o monarchiach oraz wspominek o Siódemce Mercury’ego, które tak lubili jej rodzice (SSM, s. 246-252), Fallaci istotnie wróciła do USA, by poznać astronautów z tzw. drugiej i trzeciej grupy: „żał wobec uczonych dzieci nieumiejących wyleczyć chorego serca zgasł” (SSM, s. 252).

Matka. Ojciec. Wahadło

„Mama mówi, że jestem niespójna” (SSM, s. 191) – przyznała Oriana przy okazji opowiadania o swoim zamięłowaniu do polowań, pasji dzielonej zresztą z ojcem, traktującym momentami pierworodną jak syna, którego nigdy się nie doczekał¹⁷. Stabilność rzeczywiście nie charakteryzowała dziennikarki, co analizowany utwór ukazuje zarówno implicytnie (poprzez opisy dużej zmienności ocen autorki dotyczących tych samych zjawisk i ludzi), jak i eksplicytnie. Na przykład, do tego stopnia zachwyciła ją przemowa Raya Bradbury’ego w obronie rozwoju technicznego (SSM, s. 28-34), że nazwała ją „modlitwą”, co jednak wywołało w niej poczucie winy względem ojca, mającego skrajnie odmienne poglądy, będącego – by tak rzec – zatwardziałym ziemskim patriotą, uważającym podróże w kosmos za przejaw ludzkiej głupoty. „Ludzie zawsze będą mieć takie same problemy, czy to na Ziemi czy na Księżycu; będą zawsze chorzy i źli, czy na Ziemi czy na Księżycu” (SSM, s. 10) – kwitował kwaśno Edoardo,

17 Por. *Oriana Fallaci in parole e immagini*, red. E. Perazzi, Milano 2014, s. 22-23. Swoją drogą Oriana fizycznie była bardziej podobna do ojca niż do matki, w przeciwieństwie do siostr. Por. *ibidem*, s. 16-17, 29.

najwyraźniej cierpiący na aerodromofobię, jako że nie udał się do brytyjskiego Ogrodu Botanicznego tylko dlatego, że zaplanowano podróż drogą powietrzną (SSM, s. 140).

[...] zaakceptowanie poglądów tego człowieka już było zdradzeniem Ciebie, tato. Później będę je akceptować w zdecydowanie mniejszym stopniu: niczym wahadło w zegarze, nie zachowujące bezruchu i kołyszące się z prawa na lewo, z lewa na prawo, od jednej wątpliwości w drugą, wielokrotnie je zaneguję, wracając częstokroć do Ciebie (SSM, s. 35)

– wyznała Fallaci ojcu. Rzadko spotykana w prozie literackiej¹⁸ narracja drugoosobowa¹⁹ pojawiała się w dorobku florenckiej autorki dość często – wystarczy wspomnieć późniejsze tytuły: *Un uomo* (Człowiek, 1979), *List do nienarodzonego dziecka* (*Lettera a un bambino mai nato*, 1975; wyd. pol. 1993, 2013) czy listy-inwektywy albo nawiasy, wtrącane licznie w *Trylogii*²⁰. I raczej nie chodzi tu o kreowanie tyleż sztucznego, co pozornego dystansu narratora do opowiadanych zdarzeń – jako że Fallaci chętnie i otwarcie wypowiadała się na różne tematy, także, co widać wyraźnie, dotyczące jej życia prywatnego. Bardziej prawdopodobny wydaje się odwrotny zabieg: podkreślenie na zasadzie paradoksu „ja” mówiącego²¹. Wybranie bowiem dokładnie określonego narratobiorcy²² (w przypadku *Se il Sole muore* jest to ojciec narratorki, w *Liście do nienarodzonego...* – jej dziecko, w *Un uomo* – Alekos Panagulis) może bardziej powodować dysonans poznawczy i dyskomfort czytelnika, aniżeli natychmiastowe utożsamienie się. Stanowi jednak oryginalny element i mimo pewnego początkowego zgrzytu, może pobudzać wyobraźnię odbiorcy, dzięki dużej dozie subiektywizmu, poprzez nasycenie opowieści gawędowością, przywołanie dawnej, atawistycznie bezpiecznej, kojarzącej się z baśniowością ustnej tradycji; albo nawet jako rezultat naruszenia (iluzji) intymności i czerpanie z tego przyjemności, zakotwiczonej w „ciekawskość” czy wręcz podglądactwie.

18 W prozie użytkowej może pojawiać się w przewodnikach, książkach kucharskich czy poradnikach.

19 Siłą rzeczy ta forma podawcza i tak przeplatana jest z narracją pierwszo- lub trzecioosobową, ale pojawia się również forma mnoga „my” (SSM, s. 535).

20 Złożonej ze *Wściekłości i dumy* (*La rabbia e l'orgoglio*, 2001), *Siły rozumu* (*La forza della Ragione*, 2004) i *Wywiadu z sobą samą. Apokalipsa* (*Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*, 2004).

21 “Second person narration («You are») evokes first-person participation («I am!»)”. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, *Second Person: Role-playing and Story in Games and Playable Media*, Cambridge 2007, s. 135.

22 Jest to moja propozycja terminu określającego instancję nazywaną w narratologii *narratee*, *narrataire* lub *narratario* (na drugim albo wewnętrznym poziomie układu nadawczo-odbiorczego). Wróciłam do pierwotnej wersji jego brzmienia, odszedłszy od wariantu „narracjobiorca”. Por. E. Tichoniuk-Wawrowicz, *To szaleńcy tworzą historię*, [w:] *Historia i historie*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Scripta Humana”, t. 2, red. D. Kulczycka, R. Szyber, Zielona Góra 2014, s. 154 (151-178); E. Tichoniuk-Wawrowicz, „Wszyscy ludzie są jednacy”. *Oriana Fallaci – ta inna*, [w:] *Obce/inne*, red. A. Jackiewicz, A. Pogorzelska-Kliks, Gliwice 2015, s. 94 (85-110).

Se il Sole muore ze względu na rozbieżność opinii ojca i córki²³ jest skierowane do tego pierwszego właśnie, by go przekonać do innego sposobu postrzegania podboju kosmosu: „Innym, po prawdzie, nasza polemika może się wydać grą intelektualistów, ale my wiemy, że nią nie jest: sofistyka nigdy nas nie bawiła” (SSM, s. 535). Dlatego w narracji²⁴ pojawiają się operatory tekstowe nastawione na podtrzymanie kontaktu z narratobiorcą (np. „patrz” – SMM, s. 279; „wiesz” – SSM, s. 637; „wiesz, tato?” – SSM, s. 171; „prawda, tato?” – SSM, s. 65, 414, 490) lub wyrażenia i zdania im podobne (np. „pamiętasz, tato?” – SSM, s. 9; „pamiętasz Berta, tato?” – SSM, s. 449; „jak tego nie wiesz” – SSM, s. 280; „jak można mówić pewne rzeczy, tato?” – SSM, s. 11) albo poprzez *prolepsis* (*anteoccupatio*), mające w tym wypadku nie tyle pomóc zbić kontrargumenty, co zasygnalizować, do kogo adresowana jest opowieść (np. „Jasne, marudziłbyś, tato: a co innego ma ci do zaoferowania przyszłość, jak nie Coca-Colę Pepsi-Colę Seven-Up? [...] Ale nie złość się. Tylko mnie wysłuchaj” – SSM, s. 279).

Fallaci przyznaje się do momentów słabości (SSM, s. 200–201), samotności (SSM, s. 171), strachu (SSM, s. 287, 291). Mówi o tęsknocie: „Mama, ty, osoby, które kochałam, były odległe o tysiące mil, tato. Wszystkie moje minione dni odległe o tysiące lat” (SSM, s. 298). Więc list od ojca stawał się kawałkiem domu (SSM, s. 208). W innym miejscu wyznaje jednak, że na płaszczyźnie uczuciowej nawet w układzie Alfa Centauri byłaby blisko swoich rodziców: „jesteście najlepszym, co mam, jesteście jedynymi, którzy mnie nie zdradzili, nie zranili, nie sprzedali” (SSM, s. 535). I odwzajemniała się matce i ojcu podobną lojalnością. Choć zdarzało się jej żalić i w tej relacji na pęta miłości²⁵. Niemniej jednak w jej oczach ojciec pozostawał bohaterem wojennym, a matka inkarnacją dobroci i łagodności. Wysyłała im listy (SSM, s. 537), prezenty (SSM, s. 206), dzwoniła (SSM, s. 92–93), przywoziła pamiątki (SSM, s. 248, 249).

Moje dzieciństwo jest pełne bohaterów, ponieważ miałam przywilej bycia dzieckiem we chwalebnym okresie, Ty dobrze o tym wiesz. Bohaterowie [...] wypełnili aż po brzeg jedenaście miesięcy mojego życia: od 8 września 1943 do 11 sierpnia 1944 roku, okres niemieckiej okupacji Florencji. Sądzę, że to wtedy dojrzał we mnie podziw dla odwagi, moja religijna cześć dla poświęcenia, mój strach przed strachem. Ty walczyłeś z nimi, tato, razem z nimi korzystaliście z moich drobnych usług, jak dostarczanie gazet i wiadomości. W związku z tym spotykałam ich każdego dnia, tych moich bohaterów: w domu, na ulicy, poza miastem. Byłam wówczas dzieckiem pozbawionym złudzeń, dziewczynką twardą i świadomą, nic nie było przede mną przemilczane i nic nie było pomniejszane: za każdym razem, jak ich spotykałam, tych moich bohaterów, wiedziałam, że mógł to być ostatni raz. Kochałam ich przez to do tego stopnia, że dałabym się zabić za każdego z nich [...] (SSM, s. 414–415).

23 Start Sputnika zachwycił młodą Orianę, podczas gdy jej ojca głównie poirytował: „Przyszłość, o jakiej marzycie jest jedynie skokiem na główkę w pustkę” (SSM, s. 9–13).

24 Naturalnie w częściach dialogowych czy przytoczonych wywiadach są jeszcze liczniejsze.

25 *Playboy intervista: Oriana Fallaci – candida conversazione*, „Playboy. Edizione italiana”, sty-czeń 1976, s. 108.

Wraz z upływem lat Oriana odkryła, że bohaterowie nie wytrzymują próby czasu i „psują się”, tyją, starzeją (SSM, s. 415). Nie wytrzymywali też zmiany perspektywy: na cokole bohaterstwa alianckich partyzantów zmienili amerykańscy astronauta, wyparci potem przez bojowników Wietkongu i innych walczących o wolność z Alekosem Panagulisem na czele, ci zaś – przez obrońców tradycyjnych wartości jak Benedykt XVI. Tymczasem na piedestale, gdzie Fallaci umieściła rodziców, nie zachodziły większe zmiany²⁶: ojciec pozostawał punktem odniesienia, matka wcieleniem słodyczy i przenikliwości zupełnie jak w omawianym utworze: „mama potrząsała głową pobłażliwie «Ja to mówiłam, mówiłam to». Ty mamrotałeś zwykle słowa dezaprobaty, ale w głębi serca byłeś dumny, że to ród Fordów pokryłby wydatki”²⁷ (SSM, s. 258).

Córka postrzegała oboje jako atrakcyjnych ludzi. Zdarzało się, że nowo poznane osoby, które wzbudziły w niej sympatię, w jakiś sposób kojarzyły się jej z rodzicami. I tak, na przykład, Edward White, „o urodzie tak niebiańskiej, że nawet nie prowokowała grzesznych myśli” (SSM, s. 459), miał wokół oczu maleńkie zmarszczki, całkiem jak jej ojciec, tyle że Edoardo liczył sobie sześćdziesiąt lat, a White trzydzieści cztery (SSM, s. 461). Deke Slayton, z kolei, był obdarzony przepięknym głosem: niskim, wibrującym (SSM, s. 106, 110), spokojnym (SSM, s. 136, 137) – zupełnie jak ojciec Oriany (SSM, s. 106); i tak jak on, również major klepnął ją mocno w ramię, by wyrazić wdzięczność (SSM, s. 129). Natomiast rudowłosa i zielonooka Sally Gates, jedna z szeregowych pracownic NASA, zatrudnionych w dziale finansów (SSM, s. 407-426), przypominała Fallaci jej matkę:

Uśmiech pogardliwy i ironiczny, komentujący wszystko sam z siebie i wykluczający każdą miękkość i uległość względem tego świata. Mama, gdy była młoda i mniej skłonna do wybaczenia, tak się uśmiechała. I podawała tak rękę: z góry, jak królowa, by wyświadczyć ci przysługę (SSM, s. 407).

Zaskakująca to asocjacja, uwydatniająca zaistniałą transformację, ponieważ Tosca wyłaniająca się ze wspomnień córki była osobą skromną, prostą (SSM, s. 236-237), o wielkiej dobroci i łagodności (SSM, s. 219), wierzącą w anioły (SSM, s. 260) i sprawiającą wrażenie człowieka silnie okaleczonego nie tylko na ciele, ale i na duchu przez wielkie dramaty i poświęcenia: „Śmiałyby się jak to ona potrafi, śmiechem docierającym aż do uszu i udaje się tylko tym, którzy wiele płakali – bo tylko kto wiele płakał, umie się dobrze śmiać” (SSM, s. 239). Rzeczywiście w prozie Fallaci wielokrotnie powraca

26 Niekiedy ewoluowały interpretacje pewnych zdarzeń. Por. E. Tichoniuk-Wawrowicz, „*Jestem florentynką*”. *Meandry tożsamości Oriany Fallaci*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, red. B. Morzyńska-Wrzošek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Bydgoszcz 2017, s. 199 (192-206).

27 Chodziło o stypendium, o które mogła się ubiegać włoska dziennikarka, a jakie otrzymał wcześniej m.in. „polski wicepremier Piotr Jaroszewicz, jak również premier Tanganiki Julius Nyerere” (SSM, s. 254, 257). Ostatecznie środki nie zostały Fallaci przyznane.

obraz płaczącej matki – wykonującej domowe obowiązki, szlochającej i powtarzającej córce, by żyła inaczej.

Patrzę na nią, a ona płacze. Po cichu, ze złości. A płacząc, mówi: „Nie rób jak ja! Nie zostawaj żoną, mamą, głupią niewolnicą! Musisz iść do pracy! Praca! Podróże! Świat! Po świecie!”. A ja nie rozumiem. Przecież ona tyle pracuje, pracuje ciągle – czy to, co robi to nie praca? I pewnego dnia, byłam już nastolatką, przypominałam mamie ten epizod i ją zapytałam: „A Twoja to nie była praca?”. A ona mi odpowiedziała: „Nie. To było niewolnictwo” (SGF, s. 76).

Oriana w cytowanym wywiadzie stwierdziła, że „cichą obietnicę złożoną matce” (SGF, s. 77) naruszyła tylko dla Alekosa: poza tą relacją nie chciała wychodzić za mąż²⁸ ani poświęcać dla rodziny swojej pracy. A chociaż dzieciństwo wspominała jako „okres nieszczęśliwości” (SGF, s. 72), podkreślała, że – mimo biedy – nigdy nie cierpieła głodu²⁹, byli czyści i zadbani, a matka stała się mistrzynią ubrań przenieconych (SGF, s. 73). Znamiennym jest, że Oriana obszernie mówiła o biednym dzieciństwie, natomiast przemilczała kilka lat spędzonych u majątnych krewnych³⁰: wuj uczył ją wówczas łaciny, ciotka Febe francuskiego.

Również w *Se il Sole muore* cały czas przebija wdzięczność wobec rodzicielki i szacunek dla niej, wyrażający się także poprzez przyznawanie jej otwarcie racji (SSM, s. 191, 245, 260), nawet jeśli sytuacja nie do końca tę rację potwierdzała. Fallaci realizowała odmienny wariant życiowych wyborów niż Tosca również, jak się wydaje, z potrzeby zrekompensowania matce jej ofiarności i wyrzeczeń. Być może wynikało to nawet z poczucia winy, zważywszy że matka wyznała Orianie, iż ta nie była oczekiwanym dzieckiem – nawet próbowała usunąć tę ciążę, tyle że bezskutecznie³¹. Przy czym nie chodziło tu o dosłowne zaspokajanie niezrealizowanych aspiracji Toski (marzyła ona o zostaniu nauczycielką, ale edukację zakończyła na szkole podstawowej), a o wypracowanie indywidualnego kompromisu między swoimi pragnieniami a poznaną rzeczywistością. Bywało, że rodzinne rady niekoniecznie były później oceniane przez włoską dziennikarkę pozytywnie – matka, ojciec i stryj Bruno jednomyślnie uważali, że aby zostać pisarzem „potrzebne są pieniądze i wiek” (SGF, s. 74), dlatego też Oriana karierę rozpoczęła od dziennikarstwa właśnie, a potem narzekała na stracone dla pisarstwa

28 Nie do końca wydaje się to prawdą, skoro rozstała się z Pelou dlatego, że nie chciał rozwieść się z żoną i ożenić z nią samą.

29 Może z wyjątkiem mamy, która, by nakarmić innych, odejmowała sobie od ust i udawała, że nie jest głodna (SGF, s. 72).

30 Jako że ojciec uległ poważnemu wypadkowi, matka musiała podjąć pracę w fabryce, co było trudne do realizacji przy trójce dzieci w domu – stąd taka decyzja. Zob. S. Faillaci, *Oriana, le frasi di una vita*, 16.02.2015, <https://www.vanityfair.it/news/italia/15/02/16/oriana-fallaci-fiction-rai-puccini> [30.06.2017].

31 M.G. Maglie, *Oriana. Incontri e passioni di una grande italiana*, Milano 2002, s. 8. Co potem znalazło literackie odzwierciedlenie (zob. O. Fallaci, *List do nienarodzonego dziecka*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2013, s. 8).

lata. Opisane w *Se il Sole muore* zmagania dotyczące wyrobienia sobie autonomicznej opinii, niezależnej od przekonań rodziców na temat podboju kosmosu, tę swoistą psychomachię uzależnioną od spotykanych osób i własnych nastrojów, skwitowała krótko: kryzys wieku dojrzałego.

[...] wykrzykiwałam prawo do bycia inną – biedniejszą, tak, ale inną, głupszą, tak, ale inną, bardziej nieszczęśliwą, tak, ale inną [...]. [N]ie przysmykałam oczu na niesprawiedliwość. Po prostu akceptowałam niesprawiedliwość jako cenę do zapłacenia za przyszłość. Wszystko ma cenę, tato: nauczyłeś mnie tego, kiedy Cię bili i wrzucali na powrót całego zalanego krwią do więzienia. Wolność ma cenę, sprawiedliwość ma cenę, przyszłość ma cenę. I tak samo, jak Ty płaciłeś swoją cenę, ja płaciłam moją – bólem, męką. Bolesne było, wiesz, to pojmowanie i decydowanie. Bardziej bolesne niż kiedy jako dziewczynka rozwiązałam problem Raju i Piekła ponieważ był to kryzys młodzieńczy, a teraz – kryzys wieku dojrzałego. A kryzysy, wiesz, są jak choroby: za młodu wzmacniają, a w dorosłości pozostawiają pełno dolegliwości (SSM, s. 637).

Jednak w ową tak boleśnie odkrywaną przyszłość trzydziestopięcioletnia Fallaci spoglądała jeszcze z ufnością i optymizmem (SSM, s. 602-603). Z czasem pozytywnych uczuć i odczuć będzie ubywać. Skądinąd, w cytowanym wywiadzie autorka uznała swoją zmienność:

Marzenia się zmieniają, nadzieje również. Ja się zmieniam. To, co mówię dziś, nie jest, w wielu przypadkach, tym, co mówiłam wczoraj i nie będzie, w wielu przypadkach, tym, co powiem jutro. Prawie wszystkie moje nadzieje uleciały, zresztą, i teraz mam mało złudzeń. Pozostaje jednak jedna nadzieja, która się ciągle opiera: by napisać książkę naprawdę piękną i ważną. [...] Chciałabym, by była moim papierowym dzieckiem. Chciałabym, by to papierowe dziecko pozostało żywe nawet wtedy, gdy już będę od dawna martwa, by sprowadzić na świat inne papierowe dzieci innych ludzi. Ponieważ książki rodzą książki [...]. A to znaczy, [...] że chciałabym umrzeć nieco mniej, kiedy umrę (SGF, s. 102).

To pragnienie Fallaci ziściło się niechybnie: powieść *Un uomo*, o której wówczas mówiła, jest czytana i analizowana do dziś³². Poza tym od czasu śmierci włoskiej autorki mnożą się publikacje dotyczące jej życia i twórczości – choć zapewne nie wszystkie by ją cieszyły. W każdym razie Fallaci na pewno nie jest ignorowana, czego obawiała się najbardziej.

Zresztą, wynikało to poniekąd z samego jej sposobu pisania, „dziennikarstwa pełnego pasji”, jak to ujęła Carrano. „Moje dziennikarstwo jest pełne pasji, bo mój umysł jest pełen pasji, bo moje poglądy i przekonania są pełne pasji” (SGF, s. 84) – spuentowała Oriana. Rzeczywiście, owe namiętności przenikają warstwę tekstową i dominują ją.

Do Sajgonu wróciłam w 1975, naturalnie, ale wróciłam parę dni przed tym, jak Wietnamczycy nadeszli: bałam się, że utknę tam na trzy czy cztery czy sześć miesięcy. Nie zrobiłam tego tylko dla Alekosa, zrobiłam to również i przede wszystkim dla mojej matki. Mama już wtedy chorowała [...], a ja nie wybaczyłabym sobie, gdyby umarła bez ponownego ujrze-

32 Np. E. Tichoniuk-Wawrowicz, *To szaleńcy tworzą historię*, s. 151-178.

nia mnie, bo dałam się zablokować w Sajgonie [...]. Trudno było mi zrezygnować z zobaczenia żołnierzy Wietnamu Północnego i Wietkongu [...] maszerujących ulicą Tu Do. [...] To było wielkie poświęcenie. [...] To poświęcenie było wyborem [...] z miłości (SGF, s. 92).

Podkreślanie własnego poświęcenia nie jest może szczególnie eleganckie, ale dość zrozumiałe. Natomiast zaskakujący w powyższym fragmencie jest wybór zaimka osobowego „mnie” – podkreślającego znaczenie siebie samej jako córki. Z reguły ci, którzy żegnają odchodzących boją się niezobaczenia tych ostatnich, nie zaś niepokazania czy nieobjawienia im się. Można więc czasem odnieść wrażenie, że literacka (i nie tylko) manifestacja uczuć względem rodziców oraz omawianie ich nietuzinkowości służy eksponowaniu własnej nieprzeciętności, miękkimu wprowadzeniu kolejnego aspektu bardzo rozbudowanej i już raczej mało subtelnej autokreacji, rozlewającej się w dziennikarstwie i pisarstwie Fallaci na wszelkie ich warstwy i przejawy.

Cień harpii

W świetle teorii obiektu można by się zastanawiać, czy w przypadku włoskiej autorki nie mamy do czynienia z pewną tendencją symbiotyczną (w końcu dość późno dojrzała do intelektualnego odseparowania się od rodziców; co w dodatku nie do końca się powiodło) albo ze skłonnością do rozszczepienia (częstej np. w narcystycznym zaburzeniu osobowości – a o narcyzm podejrzewał autorkę Santo L. Aricò³³). Psychoanaliza, z kolei, mogłaby pewne zachowania potraktować jako sygnały kompleksu Elektry (np. wrażliwość na tembr głosu, przypominający ojcowski czy poszukiwanie partnera-bohatera na modłę ojca³⁴). Należy przy tym pamiętać, że okres wojny naruszył równowagę psychiczną całych pokoleń, do czego należy dodać trudne doświadczenia jednostkowe (w przypadku Fallaci: początkowe odrzucenie przez matkę, bieda, wczesny lub nawet przedwczesny udział w ruchu oporu, odesłanie na kilka lat do bogatego wujostwa), które musiały wywołać uruchomienie pewnych mechanizmów obronnych (np. idealizacji, substytucji, sublimacji). Poza tym, jak pisał Alfred Adler:

Jest rzeczą jasną, że podlegamy wpływowi nie „faktów”, lecz naszego mniemania o nich. [...] każdy ma swoje „mniemanie” o sobie i zadaniach życiowych, swoją linię życiową i prawo ruchu, które trzymają go na uwierzy, jakkolwiek on sam tego nie rozumie i nie zdaje sobie sprawy, że tak jest. To prawo ruchu powstaje w ciasnym obrębie dzieciństwa [...] ³⁵.

U Fallaci to zakotwiczenie w dzieciństwie było bardzo silne. Autorka zdawała się je wręcz pielęgnować, opowiadając o nim wielokrotnie. Z jednej strony ta logorea

33 Zob. S. L. Aricò, *The Unmasking of Oriana Fallaci*, Pittsburgh 2013.

34 Wśród jej wybranków byli: François Pelou, korespondent wojenny, Aleksandros Panagulis, grecki bohater narodowy, autor nieudanego zamachu z 1967 r. na Papadopolosa, Paolo Nespoli, spadochroniarz, który ostatecznie został astronautą.

35 A. Adler, *Sens życia*, przeł. M. Kreczowska, Kraków b.r., s. 17.

może sygnalizować obecność miejsc bolesnych³⁶, z drugiej jednak – ciągle powtarzane „samomniemania” można potraktować jako stały element autokreacji i rodzaj samo-spełniającej się przepowiedni. Z tego punktu widzenia, relacja Oriany z rodzicami jawi się jako dobra i budująca. Zresztą, podobnie do eksplicytnej rewerencji względem rodziców, Fallaci otwarcie przyznawała, że starała się być dobrą córką (SSM, s. 285)³⁷. Włoska autorka dostarcza zatem przykładu bezkonfliktowej więzi zarówno z ojcem, jak i matką – co zadaje kłam wspomnianej wcześniej konieczności powielania skryptów narzuconych przez patriarchalną kulturę. Próżno tu szukać rywalizacji między matką i córką czy podszytych erotyzmem zakusów czynionych na ojca. Odnajdujemy raczej to, co Luce Irigaray nazywała *l'entre-maternage*³⁸, „między-macierzyństwem”: matczyną czułość, którą kobiety obdarzają się między sobą, wzajemną opiekę i wsparcie, upłynnienie ról matki i córki. Idąc krok dalej, można by ukuć termin „między-rodzicielstwo” dla podkreślenia owej wzajemności ciepłych uczuć, bez marginalizacji figury ojcowskiej. Sielski obraz rodzinnych więzi pomiędzy Orianą, Toską i Edoardem zaburza świadomość wyłączenia zeń jej siostr. Neera i Paola³⁹ również były dziennikarkami, Neera zmarła w 1984 roku, natomiast Paola oraz jeden z jej dwóch synów, Antonio, zostali wykluczeni także z testamentu Oriany⁴⁰, której jedynym i wyłącznym dziedzicem został Edoardo Perazzi. Paola próbowała na drodze sądowej podważyć autentyczność podpisu na ostatniej woli, co tylko pogorszyło jej relacje z dziedziczącym majątek ciotki synem⁴¹. „Wszystkie kobiety z rodu Fallaci to harpie – skomentowała spokojnie Paola. – Takie były nasze przodkinie, taka była Oriana, taka jestem ja. Tylko nasza matka była bardzo dobra. No ale nie była Fallaci”⁴². Być może właśnie swoją łagodnością Tosca potrafiła zrównoważyć drapieżność i buntowniczość córek, lecz one między sobą już nie mogły wypracować tak pokojowych więzi. Aczkolwiek Paola mówiła i mówi o Orianie jak najlepiej, przyznając, że najstarsza siostra wyprzedzała ją i Neerę we wszystkim: rywalizacja nie miała sensu w przedbiegach, bo Oriana nie

36 Por. *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 211-212.

37 Por. E. Tichoniuk-Wawrowicz, „Jestem florentynką”..., s. 200.

38 L. Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal 1981, s. 61.

39 O dalszych losach adoptowanej Elisabethy praktycznie nikt nie wspomina. Por. M. Auriti, *Oriana Fallaci in Tv ha il volto di Vittoria Puccini, la fiction vista in anteprima con il nipote della grande giornalista*, 13.02.2015, <http://www.oggi.it/people/programmi-tv-spettacoli/2015/02/13/oriana-fallaci-in-tv-ha-il-volto-di-vittoria-puccini-la-fiction-vista-in-anteprima-con-il-nipote-della-grande-giornalista/> [30.06.2017]

40 Paola wiedziała, że niczego nie otrzyma i była z tym pogodzona. Nie rozumiała jednak, dlaczego jej drugi syn nie dostał obiecanej mu wcześniej części nowojorskiego domu ciotki, która przebież i jego kochała. Zob. S. Faillaci, *op. cit.*

41 R. Blitz, *Oriana Fallaci, testamento autentico: Edoardo Perazzi erede unico*, 31.07.2015, <http://www.blitzquotidiano.it/cronaca-italia/oriana-fallaci-testamento-autentico-edoardo-perazzi-erede-unico-2245157> [30.06.2017].

42 Tosca nazywała się z domu Contini. Cytat za: S. Faillaci, *op. cit.*

dość, że była niezwykle bystra, to jeszcze ogromnie pracowita. Z kolei sama Oriana podkreślała, że poczucie sukcesu rekompensowało jej inne niedostatki, co odkryła już w szkole, gdy wiedzą i ocenami biła na głowę zamożniejszych kolegów (SGF, s. 73), a duma i spokój matki⁴³ musiały ją dodatkowo dopingować do pracy. Inna sprawa, że w bliższej i dalszej rodzinie wszyscy ją hołubili, ale kilka lat rozłąki z rodzicami spowodowało – jak to określiła Paola – „obsesyjną miłość i zazdrość wobec rodziców”: „Chciałyby ich mieć tylko dla siebie, zawsze mówiła, że wołałyby być jedynaczką”⁴⁴. I chyba ta trauma jest właściwym kluczem interpretacyjnym do narastającej tendencji Oriany do przemilczania czy wręcz wykluczania siostr, a nie wrogość czy niechęć do nich. Przecież Paoli dedykowała *Wywiad z sobą samą*. Fallaci po prostu robiła wszystko, by stać się Córką – personalizacją abstrakcyjnej idei⁴⁵, skupiającej wszelkie przymioty godnej potomkini swoich wyśmienitych rodziców.

Bibliografia

- Adler A., *Sens życia*, przeł. M. Kreczowska, Kraków b.r.
- Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 211–212.
- Aricò S.L., *The Unmasking of Oriana Fallaci*, Pittsburgh 2013.
- Carrano P., *Le signore “grandi firme”*, Firenze 1978.
- De Stefano C., *Oriana. Una donna*, Milano 2013.
- Fallaci O., *Kapelusz cały w czereśniach*, przeł. J. Mikołajewski, M. Woźniak, Kraków–Łódź 2012.
- Fallaci O., *List do nienarodzonego dziecka*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2013.
- Fallaci O., *Se il Sole muore*, Milano 2010.
- Fallaci O., *Siła Rozumu*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2004.
- Fallaci O., *Un cappello pieno di ciliegie*, wyd. V, Milano 2010.
- Fallaci O., *Wściekłość i duma*, przeł. K. Hejwowski, Warszawa 2003.
- Fallaci O., *Wywiad z sobą samą. Apokalipsa*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2005.
- Friedman S.S., *Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference and Literary Discourse*, „Feminist Studies” wiosna 1987, 13, nr 1, s. 49–82.
- Hirsch M., *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington–Indianapolis 1989.
- Irigaray L., *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal 1981.
- Maglie M.G., *Oriana. Incontri e passioni di una grande italiana*, Milano 2002.
- Playboy* intervista: Oriana Fallaci – candida conversazione, „Playboy. Edizione italiana”, styczeń 1976, s. 15–17, 108, 110, 112.
- Oriana Fallaci in parole e immagini*, red. E. Perazzi, Milano 2014.

43 Tosca zadbała o dobrą edukację wszystkich córek. Jeśli nie przynosiły dobrych ocen, mogły zebrać cięgi (SGF, s. 73).

44 S. Faillaci, *op. cit.*

45 By nie powtórzyć za Fallaci „platońskiej idei”. Por. słowa przypisane Nenniemu „Odnoszę się do platońskiej idei Człowieka” (O. Fallaci, *Siła rozumu*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2004, s. 236) czy jej stwierdzenie: „Według mnie dziennikarstwo niemal nigdy nie odzwierciedlało platońskiej idei tego rzemiosła [...]” (O. Fallaci, *Wywiad z sobą samą. Apokalipsa*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2005, s. 11).

- O'Reilly A., *Mothering against Motherhood and the Possibility of Empowered Maternity for Mothers and Their Children*, [w:] *From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, red. A. O'Reilly, Albany-New York 2004, s. 159-174.
- Rich A., *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York 1986.
- Stolley R., *Oriana Fallaci. I make scenes, and I yell and scream, I do almost anything to get a story, "Life"*, 3.03.1969, s. 16-20.
- Tichoniuk-Wawrowicz E., „Jestem florentynką”. *Meandry tożsamości Oriany Fallaci*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, red. B. Morzyńska-Wrzonek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski. Bydgoszcz 2017, s. 192-206.
- Tichoniuk-Wawrowicz E., *To szaleńcy tworzą historię*, [w:] *Historia i historie*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Scripta Humana”, t. 2, red. D. Kulczycka, R. Szytber, Zielona Góra 2014, s. 151-178.
- Tichoniuk-Wawrowicz E., „Wszyscy ludzie są jednacy.” *Oriana Fallaci – ta inna*, [w:] *Obce/inne*, red. A. Jackiewicz, A. Pogorzelska-Kliks, Gliwice 2015, s. 85-110.
- Walters S.D., *Lives Together/Worlds Apart: Mothers and Daughters in Popular Culture*, Berkeley 1992.
- Wardrip-Fruin N., Harrigan P., *Second Person: Role-playing and Story in Games and Playable Media*, Cambridge 2007.

Dokumenty elektroniczne i materiały audiowizualne

- Auriti M., *Oriana Fallaci in Tv ha il volto di Vittoria Puccini, la fiction vista in anteprima con il nipote della grande giornalista*, 13.02.2015, <http://www.oggi.it/people/programmi-tv-spettacoli/2015/02/13/oriana-fallaci-in-tv-ha-il-volto-di-vittoria-puccini-la-fiction-vista-in-anteprima-con-il-nipote-della-grande-giornalista/> [30.06.2017].
- Fallaci S., *Oriana, le frasi di una vita*, 16.02.2015, <https://www.vanityfair.it/news/italia/15/02/16/oriana-fallaci-fiction-rai-puccini> [30.06.2017].
- Gnocchi A., „Io desidero un figlio”. *Il dolore di Oriana per il bimbo mai nato*. 22/09/2016, <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/io-desidero-figlio-dolore-orian-bimbo-mai-nato-1309603.html> [20.06.2017].
- Blitz R., *Oriana Fallaci, testamento autentico: Edoardo Perazzi erede unico*, 31.07.2015, <http://www.blitzquotidiano.it/cronaca-italia/oriana-fallaci-testamento-autentico-edoardo-perazzi-erede-unico-2245157> [30.06.2017].
- Tg1 Sette, Rai Uno 1993, https://www.youtube.com/watch?v=jGc_imfKL4g [20.06.2017].

“YOU ARE THE BEST I HAVE”. ORIANA FALLACI AS A DAUGHTER

Summary: Over time, Oriana Fallaci increasingly referred to her books as “paper children”. This anthropomorphism gradually grew in strength, becoming a subliminal explanation of her choices. Not having tasted parenting herself, Fallaci could only watch it from the outside, trying to legitimize its full understanding through a creative act. She talked about her own parents with delight: she presented them as exceptional people and herself as a dedicated daughter. That relationship was to her what she called a “total relationship”, one that unlike marriage, simul-

taneously guaranteed proximity, understanding and freedom. Her sisters, on the other hand, were mentioned less and less frequently, until they were completely omitted from the family tree attached to *Un cappello pieno di ciliege* (*A Hat Full of Cherries*, 2008), where she became the only daughter of Tosca and Edoardo. Owing to the strong autobiographical component, Oriana Fallaci's work provides valuable research material on both mother-daughter and father-daughter bonds. Her reportage novel, *Se il Sole muore* (*If the Sun Dies*, 1965), concerning the American space projects: Gemini and Apollo, and dedicated among others to her parents, is a particularly interesting example of this subject.

Keywords: Oriana Fallaci, daughterhood, autobiographism, autocreation, parent-child relationship

Marta Ratajczak
Uniwersytet Zielonogórski

**ODZIEDZICZONA TRAUMA, CZYLI KOBIECE DOŚWIADCZANIE
PAMIĘCI REGIONALNEJ NA PRZYKŁADZIE ŚLĄSKA
W POWIEŚCI ULRIKE DRAESNER *SIEBEN SPRÜNGE VOM RAND DER WELT*
(*SIEDEM SKOKÓW Z KRAŃCA ŚWIATA*)**

Niniejszy tekst jest poświęcony zagadnieniom pamięci ogniskującej się wokół konkretnych miejsc w przestrzeni lokalnej związanych z (po)wojenną historią Śląska postrzeganego jako tygiel wielu kultur, palimpsest¹, w którym nakładają się one na siebie, tworząc nową jakość charakterystyczną dla danej czasoprzestrzeni. Pamięć, o której będzie tu mowa, nosi znamiona nie tylko regionalnej, lecz również pokoleniowej. Przyjrzymy się jej z perspektywy głównych bohaterek utworu Ulrike Draesner pod tytułem *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (*Siedem skoków z krańca świata*, 2014) biorąc pod uwagę wizerunki kobiet ukazanych w analizowanej powieści. Jako narzędzie posłużą nam metoda narratologiczna, której zasadniczym celem jest połączenie walorów treści oraz formy analizowanej powieści tak, by móc w możliwie kompleksowy sposób oddać pełnię przekazu tekstu literackiego poddanego owej eksploracji, zwracając przy tym uwagę na ukazaną w nim zmultiplikowaną jednoczesność, na wielogłosowy chór kobiecy, który jest co prawda wspomagany partiami męskich głosów, jednakże z uwagi na fakt, iż każda postać zarysowana jest przede wszystkim jako indywiduum doświadczające swojego losu w tylko dla siebie typowy sposób oraz jednostkowo postrzegające rzeczywistość, skupimy się raczej na próbie ukazania bogactwa i specyfiki głosów żeńskich niż na zarysowaniu różnic pomiędzy kobiecym a męskim postrzeganiem świata. Czynnikiem odgrywającym tu istotną rolę jest przynależność poszczególnych protagonistek do kolejnych pokoleń, które w zasadniczo różny sposób postrzegają pamięć o traumie związanej z ostatnim okresem II wojny światowej oraz przymusowymi przesiedleniami.

W tym miejscu należy jednak wymownie podkreślić, iż ów tekst nie stanowi głosu w debacie dotyczącej *gender studies*. Nie ma on bowiem na celu konfrontowania poszczególnych elementów treści oraz formy analizowanego utworu z wynikami naj-

1 Do cech charakterystycznych tej części kraju możemy zaliczyć ciągłość w kulturowej i narodowej różnorodności. Z tym, iż Śląsk jest swoistym palimpsestem, łączą się kolejne jego cechy, takie jak deterytorializacja oraz wykorzenienie kulturowe, które określają tożsamość tego obszaru.

nowszych badań z zakresu tegoż właśnie zagadnienia. Nie jest moją ambicją wykazanie na wybranych przykładach z analizowanego tekstu, iż tożsamość płciowa jednostki jest zaprogramowana socjalnie i kulturowo, a opis kobiecości ma sens jedynie w połączeniu z męskością poprzez ukazanie wzajemnych relacji obu płci². Zamiarem tego przyczynku jest natomiast ukazanie powieści Ulrike Draesner w kontekście debaty dotyczącej niemieckich kultur pamięci oraz ich reprezentacji w literaturze niemieckiej ze szczególnym uwzględnieniem radykalnego subiektywizmu żeńskiego doświadczania rzeczywistości w pokoleniowej i regionalnej pamięci o II wojnie światowej.

Ponieważ zarówno dla koncepcji omawianej powieści, jak i niniejszego przyczynku fundamentalne znaczenie mają dwa regiony, które w najnowszej historii Polski i Niemiec odgrywają doniosłą rolę, a więc Kresy i Śląsk, im właśnie poświęcimy w pierwszym rzędzie uwagę. Obszary te można oczywiście w pierwszym rzędzie definiować jako krainy geograficzne, jednakże nabierają one nowego znaczenia w momencie, gdy doda się im poza tym pierwszym wymiar symboliczny, dzięki któremu mogą się one stać miejscami pamięci ważnymi dla tworzenia się oraz podtrzymania tożsamości zarówno jednostki, jak i narodu. Odwołując się w tym kontekście do Pierre'a Nora, można uogólniając stwierdzić, iż miejsca pamięci są „jednostką stanowiącą nośnik znaczenia w sensie ideowym lub materialnym, która dzięki woli ludzkiej lub poprzez dzieło czasów staje się symbolicznym elementem dziedzictwa pamięci danej wspólnoty” (tłum. M.R.)³. Takowym punktem odniesienia o charakterze nie tylko historycznym, lecz również symbolicznym i etycznym może stać się w pamięci kulturowej obszar nadgraniczny, jak na przykład wspomniane Kresy lub Śląsk.

Powieść Ulrike Draesner *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (*Siedem skoków z krańca świata*) stanowi próbę ukazania realiów i skutków wojny z perspektywy przed- i powojennych mieszkańców Śląska, która w literaturze niemieckiej okazuje się pewnego rodzaju *novum*. O istotnych brakach w zakresie zarówno historiografii niemieckiej, jak i polskiej do roku 1989 pisze między innymi Philip Ther, który definiuje wymuszoną migrację ludności polskiej z Kresów jako wypędzenia⁴. W podobnym tonie wypowiada się Beata Halicka⁵. Tekst Ulrike Draesner uzupełnia polsko-niemiecką historię związaną z przymusowymi przesiedleniami o brakujący element dziejopisarstwa dotyczący polskich przesiedleńców, którzy po pogromie ukraińskich nacjonalistów na polskiej

2 Por. S. Becker et al., *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2012, s. 256.

3 P. Nora, *Pour une histoire au second degré*, „Le Débat” 2002, 122, s. 24-31, cyt. za: T. Robbe, *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft*, Göttingen 2010, s.16. Por. też P. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt n. M. 1998, s. 19, 32, 38, 40.

4 P. Ther, *Gesellschaft und Vertriebenenpolitik in der SBZ/DDR und in Polen 1945-1956*, Göttingen 1998.

5 B. Halicka, *Polens Wilder Westen*, Paderborn 2013.

ludności cywilnej ówczesnych Kresów (Galicja i Wołyń) uciekali przed zagładą z rodzinnych stron bądź byli przymusowo przesiedlani na Zachód, między innymi na Śląsk, co po latach odnajduje swój wyraz w literaturze niemieckiej, rozszerzając tym samym spektrum tematów przez nią poruszanych.

W tekście ukazane są losy Simone Grolmann, 52-letniej niemieckiej etnologa oraz badaczki małp z tytułem profesora. Następnie jej niespełna 83-letniego ojca Eustachiusa, habilitowanego zoologa i badacza naczelných, który jako czternastolatek musiał uciekać z Oels (Oleśnica), swojej rodzinnej miejscowości na Śląsku wraz z matką Lilly i niepełnosprawnym bratem Emilem. Najobszerniejszy rozdział utworu zajmuje narracja Hannesa Grolmanna, ojca rodziny, który służył jako żołnierz w obu wojnach światowych. Z drugiej strony powieść tematyzuje losy mieszkającego w Niemczech psychologa o polsko-niemieckich korzeniach Borisa Nienalta (ongiś Nienaltowskiego), jego polskiej matki Halki, córki lwowskiego profesora, która została deportowana w roku 1945 ze Lwowa do Wrocławia oraz jego córki Jennifer.

Centralnymi zagadnieniami, wokół których oscyluje problematyka omawianego tekstu, jest wymuszona migracja oraz jej związek z pamięcią, jak również obcość i związane z nią koncepcje tożsamości, która jest silnie napiętnowana poczuciem tymczasowości oraz zmienności, gdzie utracona ojczyzna percypowana jest jako element jaźni dotkniętego nią indywiduum. Trauma wojenna kształtuje nie tylko życie tych, którzy bezpośrednio byli nią doświadczeni, lecz również los następnych pokoleń, które wzrastają z piętnem utraconej ojczyzny przodków. Pytania o sposób dziedziczenia z pokolenia na pokolenie duchowych krajobrazów oraz o punkty zbieżne pomiędzy polskimi a niemieckimi wypędzonymi uzupełniają spektrum zagadnień podejmowanych w tekście.

Z punktu widzenia typologii tekstów literackich można zauważyć, iż powieść Ulrike Draesner składa się z prologu oraz jedenastu rozdziałów, w których głos zabiera dzieje narratorów pierwszoosobowych⁶. Są oni przedstawicielami czterech różnych pokoleń i jednocześnie dwóch narodowości: polskiej i niemieckiej, co dla wymowy tekstu nie jest bez znaczenia. Dzięki takiej właśnie kompozycji utworu czytelnik ma okazję stanąć w obliczu lektury powieści wielotorowej i panoramicznej, policentrycznej oraz wielotematycznej. Dzięki obecności wielu narratorów pojawia się możliwość wielokrotnego przemierzenia tego samego czasu, ażeby móc w ten sposób przedstawić wielowymiarowość opowiadanej historii. Oczywiście tego konsekwencją jest fakt, iż wiedzę o każdej z osób opowiadających w tekście nabywamy nie tylko na podstawie

6 Poszczególne rozdziały noszą tytuły odpowiadające imionom narratorów pierwszoosobowych, tj.: 1. *Simone*, 2. *Boris*, 3. *Eustachius*, 4-5. *Lilly*, 6. *Hannes*, 7. *Jennifer*, 8. *Lilly*, 9. *Halka*, 10. *Esther*, 11. *Emil*. Są one następnie dzielone na mniejsze jednostki za pomocą ozdobników, które wprowadzają się z języka małp Yerkish. Tak właśnie symbol słowa „ręka” oznacza Eustachiusa, „spojrzanie” Borisa a „usta” definiują Simone. Dwóm postaciom utworu nie dopasowano żadnych symboli, są to Emil und Halka. Dwie instancje narracyjne zabierają w tekście dwukrotnie głos (Emil i Lilly).

jej subiektywnej perspektywy, lecz również z punktu widzenia innych postaci, które nierzadko dużo trafniej opisują jej postawę oraz motyw działania niż ona sama. Tymczasem z uwagi na fakt, iż poszczególne postaci narratorów są wyłącznymi instancjami focalizacji, czytelnik zyskuje możliwość bliższego poznania każdej z nich, a co za tym idzie lepszego zidentyfikowania się z nimi.

Koncepcja pierwszej postaci – Simone Grollmann – opiera się na kontrastach: z jednej strony doświadcza ona na własnej skórze symptomów szoku psychicznego, który odziedziczyła po ojcu. Powiązana z nią instancja narracyjna unaocznia nam to, twierdząc, iż „śni sny kogoś innego” (tłum. M.R.⁷), w czym rozpoznaje „kawałek jakiegoś życia skopiowanego w swoim własnym”⁸. Ponadto panicznie boi się śniegu, deszczu i promieni laserowych. Na jej przykładzie ukazano w tekście, w jaki sposób traumy przodków wywołane ucieczką i wypędzeniem, oddziałują na kolejne pokolenia, co stanowi nawiązanie do pamięci pokoleniowej. Proces przezwyciężania własnych wewnętrznych zranień protagonistki jest ułożony na osi wzajemnych relacji Simone oraz Borisa, który z uwagi na wykonywany przez siebie zawód psychologa jest osobą odpowiedzialną za nazwanie oraz usystematyzowanie jej emocji i motywów działania. Ponieważ prowadzi on w Krzyżowej seminaria dla dzieci wypędzonych, osoby te dostarczają mu empirycznego materiału do badań, z których wnioskuje, iż pokolenie to charakteryzuje między innymi postpamięć powiązana z tzw. rekonstrukcją (*reenactment*), co potwierdzają również następujące słowa autorki utworu: „Dzieci nieświadomie lub nie w pełni świadomie powielają scenariusze z życia swoich rodziców, wędrują wstecz ich drogami etc.” (tłum. M.R.)⁹. Wypowiedź tę można traktować jako potwierdzenie tezy o hybrydowej tożsamości protagonistki, która znajduje swój wyraz w jej wewnętrznym rozdarciu. Z jednej strony w umysłach tzw. dzieci wojny zakodowana jest bowiem podświadomie potrzeba ochrony rodziców przed przeżyтыми okropnościami. Z drugiej zaś istotny dla postaci Simone jest fakt, iż w przymusowym przesiedleniu krewnych widzi szansę dla siebie samej na podkreślenie swojej oryginalności. Z tego względu określa siebie samą jako „konsumentkę ucieczki” (*Flucht-Userin*). Jej mąż znajduje natomiast dużo bardziej dobitne określenie dla wyrażenia jej postawy: nazywa ją pasożytem ucieczki, na co ta reaguje następującymi słowami:

Tak, podobało mi się, że odziedziczyłam ten ucieczkowy dramat. Chociaż raz coś się działo w mojej rodzinie. Co w tym złego, że miało to na mnie pozytywny wpływ? Że czułam się dzięki temu ważniejsza? Poza tym pobudzało to moje zainteresowanie własną osobą i od dawna się sprawdzało. [...] Nie byłam nudna, tak po prostu republikańsko-federalnie niemiecka¹⁰.

7 Tłumaczenia wszystkich cytowanych fragmentów powieści są dziełem autorki niniejszego przyczynku.

8 U. Draesner, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, München 2014, s. 19.

9 <http://www.der-siebte-sprung.de/aleksandra-burdziej-eine-frage/> [16.02.2016].

10 U. Draesner, *op. cit.*, s. 63.

Z powyższego stwierdzenia wynika jasno, iż Draesner nie prowadzi swojej protagonistki utartą ścieżką, lecz przełamuje konwencjonalne schematy myślowe oraz wzorce zachowań, przez co ukazuje problematykę związaną z ucieczką i wypędzeniem w nowym świetle, nawet wówczas gdy ma się to odbyć za cenę pewnego oddramatyzowania ofiar.

Zamysł kolejnej postaci – Halki – jest realizowany w jej relacji do ustalonych ram przestrzenno-kontekstualnych. Rolę głównego tła akcji odgrywa tu miasto Wrocław, które jest postrzegane oczami polskiej wypędzonej i określane przez nią jako „Bresław, Wroclau [lub – M.R.] Lwólaw”¹¹. Co w przypadku tej właśnie protagonistki ma szczególne znaczenie, to fakt, iż opisy miasta zawierają poza jej subiektywnymi wrażeniami również uogólnione komentarze, którym przypisywany jest wymiar obiektywizmu. Z jednej strony Wrocław przedstawiany jest jako miejsce obce i niebezpieczne. Okoliczność ta znajduje swój wyraz w następującej konstatacji narratorki pierwszoosobowej:

Miasto szyderczo ukazywało nam swoje oblicze: tablice z nazwami ulic po niemiecku, szyldy z nazwami firm oraz tabliczki na drzwiach po niemiecku; tablice reklamowe po niemiecku; hasła reklamowe po niemiecku, nazwy sklepów, „piwnica”, „droga ewakuacyjna”, „palenie wzbronione” po niemiecku; wagony kolejowe, autobusy, zaślepki od studzienek po niemiecku; plakietki Śląskiego Towarzystwa Ubezpieczeń od Pożaru, zakładów gazowniczych i wodociągowych, tablice pamiątkowe, inskrypcje na pomnikach i kamieniach granicznych po niemiecku. Podobnie kasy i wagi, maszyny do pisania, segregatory na dokumenty, nagłówki listów i książki: po niemiecku¹².

Niemniej jednak Wrocław został przedstawiony jako aglomeracja bez tożsamości, bez historii, które to w tym właśnie czasie przeżywało swoją godzinę zero. Jest ona charakterystyczna nie tylko dla metropolii jako takiej, lecz również dla polskich przybyszów, którzy podobnie jak ona stracili swoją jaźń. Z drugiej zaś strony wymownie podkreślono tu fakt, iż polscy Kresowianie na skutek konfrontacji z miastem definiowanym przez nich jednoznacznie jako przestrzeń zastępcza, odkrywali analogie pomiędzy własnym losem a tym niemieckich wypędzonych, czego dowodzą następujące słowa narratorki pierwszoosobowej: „Wróg wyglądał osobiście. Jak człowiek”¹³. Autorka wkłada też w usta Halki następujący komentarz, w którym ostrej krytyce poddaje określenie „repatriacja”. Czytamy w nim co następuje: „Już sama bezczelność słowa «repatriant»! Podłe odwrócenie prawdy, to bezlitosne kłamstwo prosto w twarz opinii światowej, że też Stalinowi uszło to bezkarnie: przymusowe przesiedlenie wyjaśnić przy pomocy jego przeciwnstwa!”¹⁴.

¹¹ *Ibidem*, s. 484.

¹² *Ibidem*, s. 462.

¹³ *Ibidem*, s. 466.

¹⁴ *Ibidem*, s. 441-442.

Ponieważ powyższe słowa padają z ust narratorki pierwszoosobowej, tym samym zostaje podkreślona suwerenna postawa protagonistki wobec oficjalnej wykładni. Uwidacznia się przy tym ładunek emocjonalny towarzyszący wypowiedzi, jak i trafność sformułowania, co nadaje całości charakteru autentyczności¹⁵.

Kolejnym głosem słyszalnym powieści jest ten należący do Lilly – babki Simone Grollmann – która dwukrotnie przemawia w tekście: w rozdziale czwartym oraz ósmym, które różnią się swoją tematyką oraz stylem wypowiedzi. Część czwarta utworu opowiedziana z jej perspektywy jest nacechowana silnym ładunkiem emocjonalnym wynikającym z traumatycznych przeżyć związanych z ucieczką ze Śląska. Również forma konstatacji tej właśnie narratorki pierwszoosobowej zasługuje na uwagę: wielokrotnie pomija ona w swojej opowieści znak interpunkcyjny w postaci kropki, której głównym zadaniem jest sygnalizowanie końca zdania lub wypowiedzi, „zamyka [ona – M.R.] wypowiedzenie będące podstawową całością składniowo-znaczeniową”¹⁶. Ów brak możemy rozumieć jako wskazówkę kierującą naszą uwagę na stan emocjonalny narratorki pierwszoosobowej sygnalizującą fakt, iż wstrząs psychiczny, którego doświadczyła, jest dla niej wciąż żywy i aktualny, zatem nie można oznaczyć jego kresu. Skutkiem tego poszczególne stwierdzenia łączące się z innymi w jeden ciąg sprawiają wrażenie słowotoku. Podobnie człowiek określony przez nią jako nowy rodzaj ludzki – „człowiek z bagażem” (*Gepäck-Mensch*) – ginie w tłumie i traci swoje cechy indywidualne. Na uwagę zasługuje też obrazowość stylu Lilly oraz to, iż wielokrotnie wykorzystuje ona motyw zwierząt, by w sposób symboliczny ukazać zarówno zachowania, jak i typowe cechy charakteru uciekinierów ze Śląska, porównując ich raz z rybami w puszce, komentując tłok, w którym przebywali uciekinierzy, innym razem z wróblami (scena na dworcu kolejowym), które chowając głowy pod skrzydła, wierzą, iż nic im się nie stanie, jeszcze innym razem z niemymi i zgarbionymi małpami. Wypowiedź narratorki sugestywnie oddaje atmosferę grozy, nicości, przejściowości i beznadziei. Przy tym trafnie charakteryzuje nie tylko innych, lecz również siebie samą: „Lilly-ja, która zaginęła podczas ucieczki”¹⁷. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na cezurę, której bezpośrednim skutkiem była przemiana zewnętrzna i wewnętrzna protagonistki oraz wszystkich tych, którzy dzielili jej los, a więc moment wydania/otrzymania rozkazu o ewakuacji ludności cywilnej ze Śląska, był to 18 stycznia 1945 roku, który nazначzył protagonistkę na całe życie. Narratorka opisuje też sprawcą moc słowa „rozkaz” –

15 Por. M. Ratajczak, *Zur literarischen Repräsentation des generations- und regionalspezifischen Charakters der Kriegserinnerung in den Texten von Sabrina Janesch und Ulrike Draesner*, [w:] *Beiträge zur Germanistik. Germanistische Forschung in Polen: Gegenstände und Methoden, Formen und Wirkungen. Wissenschaftliche Beiträge des Verbandes Polnischer Germanisten*, red. E. Żebrowska, M. Olpińska-Szkielko, M. Latkowska, Warszawa 2017, s. 255-266.

16 <http://sjp.pwn.pl/zasady/629741> [27.06.2017].

17 U. Draesner, *op. cit.*, s. 201.

z posłuszeństwa wobec takowych słyną Niemcy – które było tu wszechogarniające, stało się przekleństwem dla wszystkich, którzy musieli doświadczyć go na własnej skórze. Zmieniało rzeczywistość, dzieliło ją na tę „dotychczas” asocjowaną z ojczyzną, zakorzenieniem w ojcowiznie, historią ziemi rodzinnej, i tę „odtąd” kojarzoną z bezdomnością, szczególnie w sensie duchowym, zmierzaniem do celu, którego nie ma, bo nie ma już domu; tragiczną wędrówką, która nigdy się nie skończy.

Protagonistka otrzymuje w tekście ponownie głos, co stanowi ewenement, w rozdziale ósmym. Tym razem swoją uwagę poświęca wyłącznie realiom życia po przesiedleniu do Zachodnich Niemiec. Swoją uwagę kieruje ponownie na zwierzęta, w tym wypadku na najmniejszego kameleona żyjącego na kuli ziemskiej z gatunku *Brookesia minima*, którego do domu przyniósł jej syn Stach (*Eustachius*). Podziwia gada siedzącego na główce zapalki, po czym przyrównuje go do uciekinierów ze Śląska – „Był jak my. Możliwie dyskretnie siedzieliśmy na zachodnioniemieckiej główce od zapalki. Zewnętrznie pasowaliśmy tak doskonale, że akceptowano nas: płatnicy podatków, pracownicy, bydło wyborcze”¹⁸. Zwierzęta stają się dla niej kalką służącą do obserwacji zachowań ludzi. W momentach narracji, w których poświęca im uwagę, dystansuje się od targających nią emocji i skupia wyłącznie na stworzeniu, którego zachowanie bada, by za chwilę odnieść tę jego specyficzną cechę behawioralną do zachowań ludzkich.

Warto również podkreślić, iż w jej wypowiedzi Śląsk jest stylizowany na miejsce pamięci. Jest on przy tym idealizowany i określany mianem „śląskiego królestwa niebieskiego”, co zdradza jej żywą tęsknotę za utraconą ojczyzną. Odnosi się również do podejmowanych przez nią prób zachowania namiastki ojczyzny na obcej ziemi, opowiadając o tym, w jaki sposób kultywowała tradycje regionalne, co zdradza w następujących słowach:

Żyliśmy w niewidzialności, w przeciętności. Tylko w domu, za drzwiami do mieszkania, gotowałam po Śląsku, śpiewałam [...] tylko w naszych czterech ścianach my wypędzeni rozmawialiśmy o tym, jacy dziwni wydawali nam się tutejsi ludzie, katolicy i głośni, wulgarni a potem mili. Byliśmy tu od ponad dziesięciu lat i wciąż jeszcze przybywaliśmy, przybywaliśmy, nigdy nie docieraliśmy na miejsce, nie siadaliśmy¹⁹.

Za cechy charakterystyczne narracji Lilly w pierwszym rzędzie możemy uznać symbolikę języka, za pomocą którego opowiada zarówno o zdarzeniach, jak i o własnych odczuciach. Ładunek emocjonalny podkreślony jest tu obrazami zaczerpniętymi ze świata zwierząt, poprzez które charakteryzuje istotę człowieka. Głównymi problemami, które stają się punktem wyjścia relacji narratorki jest permanentna alienacja i niemożność zakorzenienia się w nowym miejscu.

¹⁸ *Ibidem*, s. 421.

¹⁹ *Ibidem*, s. 430.

Przedstawicielkami najmłodszego pokolenia, które zyskuje głos w powieści Draesner, są Jennifer Nienalt, wnuczka Halki, oraz Ester, córka Simone, a zarazem prawnuczka Lilly, które rzucają nowe światło na problematykę związaną z przeszłością obu rodzin. Pierwsza z nich, córka psychologa prowadzącego w Jagniątkowie warsztaty dla potomków wysiedleńców ze Śląska, jednocześnie potomek lwowskiego profesora przesiedlonego przymusowo do Wrocławia, okazuje w swojej narracji rezerwę wobec minionych zdarzeń, zrozumiałą biorąc pod uwagę jej wiek oraz dystans generacyjny, mający bezpośredni związek z zagadnieniem pamięci pokoleniowej jako pamięci żywej, komunikatywnej, przekazywanej zasadniczo ustnie z pokolenia na pokolenie (*oral history*), jednak w swoim założeniu krótkotrwałej, która rozróżnia pomiędzy tzw. przeszłością doświadczoną a niedoświadczoną, innymi słowy tą, która stanowi element własnego bagażu przeżyć a tą, która została (jedyne) przyswojona²⁰, co zasadniczo wpływa na perspektywę spojrzenia na minione zdarzenia: z jednej strony mamy do czynienia z aktorem biorącym czynny udział w teatrze życia, z drugiej zaś strony z widzem, który nigdy nie będzie w stanie doświadczyć równych emocji i przeżyć związanych z obserwowaną rzeczywistością, której nie jest integralną częścią. Jego zasadniczym zadaniem jest bowiem coś innego, otóż zachowanie pamięci o przeszłości dla następnych pokoleń, ocalenie jej od zapomnienia. Pamięć staje się w tym miejscu łącznikiem międzypokoleniowym oraz ogniwem służącym do tworzenia wspólnoty.

Wspomniana rezerwa, z jaką protagonistka postrzega rzeczywistość pozwala jej na wnikliwą ocenę rzeczywistości. Z pozycji obserwatora charakteryzuje zachowania ojca, pisząc o jego fobii związanej z zasłoniętymi kotarami oraz jego pragnieniu katastrofy²¹. Spostrzeżenia narratorki związane z utratą domu wymykają się ogólnemu rozumieniu w kontekście rozmów byłych Ślązaków o kraju przodków. Starsze pokolenia kojarzą to pojęcie zasadniczo z wysiedleniem z ojcowizny. Dla Jennifer zaś sytuacją, w której straciła dom, był rozwód rodziców i wyprowadzka ojca²². Z jej subiektywnej perspektywy oba zdarzenia mają podobny ciężar gatunkowy dla danego indywiduum. Daje przy tym po raz kolejny wyraz temu, iż pamięć pokoleniowa w istotny sposób wpływa na postrzeganie rzeczywistości. Ze zrozumiałych względów spogląda na problem, mając na koncie bagaż zupełnie innych doświadczeń niż jej poprzednicy, udowadniając na własnym przykładzie, iż pamięć niedoświadczona, charakteryzująca się zupełnie innym ładunkiem emocjonalnym niż ta doświadczona, pozwala nierzadko na trafniejszą ocenę minionych zdarzeń.

20 Por. A. Erl, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart-Weimar 2005, s. 35. Por. też B. Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory”*, Berlin-New York 2005, s. 77.

21 Por. U. Draesner, *op. cit.*, s. 401.

22 Por. *ibidem*, s. 405-406.

Narratorka pierwszoosobowa sporo uwagi poświęca show, w którym wziął udział Eustachius, dzieląc się z czytelnikiem swoją refleksją dotyczącą spojrzenia na ludzi starszych w niemieckim społeczeństwie, posługując się niewyszukanym, aczkolwiek wymownym stwierdzeniem, iż traktowani są oni „niczym małpy w zoo”²³. Jennifer zwraca też uwagę na różnice w postrzeganiu seniorów pomiędzy Polską a Niemcami – sąsiedzi zwracają uwagę na fakt, iż Boris opiekuje się swoją „biedną polską matką”, co odbierają jako wielkoduszność z jego strony zwracając przy tym uwagę, iż zachowanie to różni się od standardów praktykowanych w ich kraju²⁴. Potwierdzają przy tym pośrednio tezę Jennifer o postrzeganiu seniorów w niemieckim społeczeństwie jako reliktyw przeszłości, dla których nie ma miejsca w „cywilizowanym”, wysoko rozwiniętym kraju.

Polskiego kolorytu mają protagonistce nadać pojedyncze stwierdzenia pojawiające się w jej wypowiedzi, takie jak babula, wałek do ciasta, tarka do jabłek, łopatką czy też obierak. O jej polskich korzeniach ma poza tym świadczyć jej znajomość przeszłości Halki, babki ze strony ojca, która wraz z rodziną została wypędzona ze Lwowa na zachodnie rubieże Polski²⁵ oraz stereotypów dotyczących Niemców typu „Niemcy zawsze pozostaną Niemcami”²⁶.

Centralne miejsce w opowiadaniu kolejnej narratorki pierwszoosobowej – Ester – córki Simone, a zarazem prawnuczki Lilly, zajmują refleksje dotyczące pochodzenia jej rodziny, które są przez nią traktowane w dość swobodny sposób – protagonistka łączy bowiem bez zażenowania czy też poczucia, iż popełnia „błuznierstwo”, motyw przymusowych wysiedleń ze Śląska z tematyką życia społecznego, katastrof naturalnych oraz opisami typowych zachowań poszczególnych gatunków zwierząt. Wypowiedź stanowi mieszankę stylów począwszy od publicystycznego, poprzez urzędowy, aż po potoczny, w który wpłatanie są partie dialogowe. Narratorka obszernie opisuje historię założenia bloga antymigracyjnego „Opowiadania z rajów osiedleńczych, sprawozdania domatorów i osób prowadzących siedzący tryb życia” w ramach przygotowań do napisania pracy licencjackiej z antropologii²⁷. Referując jego założenia, kieruje się następującym wyjaśnieniem:

Szukaliśmy ludzi, którzy wypierali się migracji. Ludzi, którzy uciekli daleko, zmienili kraj i życie, czasami nawet wielokrotnie – a teraz zaprzeczali, że to kiedykolwiek miało miejsce. [...] Chęć zysku jako motyw lubiliśmy najbardziej, tu najwięcej kłamano. Migracja z miłości, małżeństwa mieszane i międzynarodowe rodziny patchworkowe również nas interesowały [...]”²⁸.

23 Por. *ibidem*, s. 413.

24 *Ibidem*, s. 404.

25 Por. *ibidem*, s. 417.

26 *Ibidem*, s. 417.

27 *Ibidem*, s. 491.

28 *Ibidem*, s. 491.

Podając problem przymusowych wysiedleń, narratorka pierwszoosobowa nie angażuje się emocjonalnie, lecz z dystansem eksplikuje zawilości przymusowych deportacji w ujęciu prawnym. Przytacza ustawę z maja roku 1953, zgodnie z którą „wszyscy bezpośredni potomkowie osób wypędzonych uznawani są za wypędzonych”²⁹, z czego wysuwa wniosek, iż jej „matka była jako córka Stacha, urodzoną w Bawarii wypędzoną ze Śląska”³⁰. Osoba mówiąca okazuje swoją wielką skrupulatność, zgłębiając arkana badanego problemu. Podaje wiele faktów oraz informacji fachowych (dane statystyczne dotyczące wysiedleńców, informacje dotyczące organizacji reprezentujących ich interesy, specyfika podejścia do tematu we Wschodnich Niemczech, definicja „wypędzenia”). Lekkości i poczucia humoru nadają jej wypowiedzi pасаże, w których opowiada o Eustachiusie lub przytacza jego wypowiedzi, jak na przykład „„Naprawdę», powiedział, «to się teraz nazywa migracja? Znam tylko u ptaków»”³¹.

Spoglądając na problem deportacji z własnej perspektywy, przytacza liczne przykłady, które na pozór nie mają nic wspólnego z tym zagadnieniem, takie jak na przykład pożar domu lub wywłaszczenie z powodu budowy autostrady, które spełniało wszystkie kryteria wypędzenia: „Trzeba było odejść, nie można było wrócić, traciło się to, co się posiadało”³². W żadnym razie nie sprawia wrażenia osoby lekceważącej sobie powyższy temat. Wykazuje jednak oryginalny tok myślenia, który pozwala jej doszukać się podobieństw w zjawiskach pozornie nie mających ze sobą nic wspólnego.

Z problematyką ucieczki w tekście zestawiony zostaje inny problem, który jest ukazany przez narratorkę w dużo dramatyczniejszym świetle, a więc alienacja osób starszych oraz ich bezbronność wobec tajemnic ich umysłu, w którym ucieczka ze Śląska nie jest wspomnieniem z przeszłości, lecz teraźniejszą rzeczywistością, przez pryzmat której nieustannie postrzegają obecne życie. Opowiadając o ostatniej fazie życia Eustachiusa, narratorka stwierdza bowiem, iż ten, żyjąc w domu spokojnej starości, ponownie przeżywał zdarzenia ze stycznia 1945 roku. Jego mózg wciąż na nowo przetwarzał te informacje i wydarzenia, izolując go od aktualnych zdarzeń³³. Narratorka próbuje skrupulatnie utrwalić w swojej opowieści ostatnie zdarzenia i wspomnienia związane z Eustachiusiem, opisując szczegółowo wszystko, co miało miejsce, nie szczędząc przy tym opisu własnych emocji i refleksji:

Nienawidziłam tego, że tak łatwo się rozpłakiwałam, i miałam nadzieję, że będzie lepiej, jak dorosnę, wszędzie, nie tylko części ciała, również miejsce, w którym wydzielane są łzy. Tam miałam najwyżej dziesięć lat, tak długo jak siedziałam przy dziadku. Zamiast go po-

29 *Ibidem*, s. 501.

30 *Ibidem*, s. 501.

31 *Ibidem*, s. 500.

32 *Ibidem*, s. 502.

33 *Ibidem*, s. 544.

krzepić, sama pozwalałam mu się pocieszać, co mnie wściekało a zarazem uwrażliwiło mnie na miłość³⁴.

Podobnie jak w przypadku Jennifer również Esther sprawia wrażenie osoby wyczułonej na pokolenie swoich dziadków. Podejmuje wysiłek pracy intelektualnej nad przeszłością rodziny oraz stara się utrwalić w pamięci wspomnienia związane ze zmarłym Eustachiuszem. Pamięć staje się ogniwem łączącym generacje.

Podsumowanie

Konkludując, warto zwrócić uwagę na fakt, iż niniejszy przyczynek był poświęcony kobiecemu doświadczaniu świata i historii z okresu II wojny światowej, ze szczególnym uwzględnieniem historii regionalnej, oraz jej następstw, co okazuje się mieć kluczowe znaczenie nie tylko dla jej bezpośrednich ofiar, lecz również ich potomków. W tym kontekście należy podkreślić, iż w wielogłosowym chórze żeńskim w powieści Ulrike Draesner poszczególne głosy nie tworzą dysharmonii, lecz uzupełniają się, otwierając przy tym nowe możliwości spojrzenia na jeden i ten sam problem. Subiektywne postrzeganie rzeczywistości staje się każdorazowo nową drogą, którą narratorki pierwszoosobowe docierają do celu, jakim jest lepsze zrozumienie natury ludzkiej i siebie samych.

Śląsk i Kresy ukazane są przez Draesner jako miejsca pamięci, które w istotny sposób naznaczają postrzeganie rzeczywistości u tych, którzy doświadczyli ich utraty oraz u następujących po nich generacji. Problem ten jest bowiem niejako „dziedziczny” z pokolenia na pokolenie, przy czym mit utraconej ojczyzny ewoluuje od wszechogarniającej traumy poprzez bycie jednym z wyróżników danego indywiduum, aż po świadomość i akceptację historii skorelowaną z aktualnymi wyzwaniami, które dużo intensywniej absorbują trzecie pokolenie. Temat przesiedleń ulega więc w sposób naturalny degradacji i poddawany jest procesom myślowym, w których eksperymentuje się z nim. Niezależnie od przynależności do konkretnego pokolenia istnieją wyraźne różnice w postrzeganiu tego zagadnienia w zależności od uwarunkowań personalnych oraz narodowości (wpływ pamięci pokoleniowej, rodzinnej oraz zbiorowej).

Bibliografia

- Becker S. et al., *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Lipsk 2006.
 Draesner U., *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, München 2014.
 Erl A., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart-Weimar 2005.
 Halicka B., *Polens Wilder Westen*, Paderborn 2013.
 Hutchens J., *Transgressions: Pamimpsest and the Destruction of Gender and National Identity in*

34 *Ibidem*, s. 539.

- Tokarczuk's „Dom dzienny, dom nocny”, [w:] *The Effects of Palimpsest. Culture, Literature, History*, red. B. Shallcross, R. Nycz, Frankfurt n. M. et al. 2011, s. 195-207.
- Janesch S., *Katzenberge*, Hamburg 2010.
- Klüger R., *Weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen 1992.
- Marchal G.P., *Erinnerungsorte*, [w:] *Erinnerungsorte. Ein Test. Wie sich Einwohner Luzerns erinnern*, red. M. Blatter, Schilling, Zurich 2003, s. 9-24.
- Neumann B., *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory”*, Berlin-New York 2005.
- Neumann B., *Fictions of Memory: Erinnerung und Identität in englischsprachigen Gegenwartsromanen*, [w:] *Literatur in Wissenschaft und Unterricht XXXVII*, Würzburg 2004, s. 333-360.
- Nora P., *Pour une histoire au second degré*, „Le Débat” 2002, 122, s. 24-31, cyt. za: T. Robbe, *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft*, Göttingen 2010.
- Nora P., *Zwischen Gesichte und Gedächtnis*, Frankfurt n. M. 1998.
- Ratajczak M., *Zur literarischen Repräsentation des generations- und regionalspezifischen Charakters der Kriegserinnerung in den Texten von Sabrina Janesch und Ulrike Draesner*, [w:] *Beiträge zur Germanistik. Germanistische Forschung in Polen: Gegenstände und Methoden, Formen und Wirkungen*, red. E. Żebrowska, M. Olpińska-Szkiełko, M. Latkowska, *Wissenschaftliche Beiträge des Verbandes Polnischer Germanisten*, Warszawa 2017, s. 255-266.
- Ther P., *Gesellschaft und Vertriebenenpolitik in der SBZ/DDR und in Polen 1945-1956*, Göttingen-Zurich 1998.
- Welzer H., *Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung*, München 2005.
- Wóycicki K., *Niemiecka pamięć. Rozrachunek z przeszłością NRD i przemiany niemieckiej świadomości historycznej*, Warszawa 2011.

Źródła internetowe

- <http://www.n-tv.de/leute/buecher/Vertreibung-ins-schissige-Schlesien-article1467501.html> [2.05.2016].
- <http://www.der-siebte-sprung.de/aleksandra-burdziej-eine-frage/> [16.02.2016].
- <http://sjp.pwn.pl/zasady/629741> [27.06.2017].
- <http://www.der-siebte-sprung.de/aleksandra-burdziej-eine-frage/> [16.02.2016].

AN INHERITED TRAUMA, OR THE FEMININE EXPERIENCE OF REGIONAL MEMORY USING THE EXAMPLE OF SILESIA IN THE NOVEL *SIEBEN SPRÜNGE VOM RAND DER WELT* (SEVEN JUMPS FROM THE EDGE OF THE WORLD) BY ULRIKE DRAESNER

Summary: This paper is devoted to the feminine experience of the world and history of the World War II period, with particular emphasis on regional history (Silesia as a palimpsest), as well as the consequences of the war, which turns out to be crucial not only for its direct victims but also for their descendants. It is shown that in the multivocal and multigenerational female choir from the novel by Ulrike Draesner the individual voices do not produce disharmony but rather complement one another, thus creating new opportunities for perceiving the same problem. Subjective perception of reality becomes a new way in which the first-person narrators meet their goal, which is better understanding of human nature and of themselves. Silesia and ‘Kresy’ (the Borderlands) are depicted by Draesner as memorial places that significantly influence the

perception of reality by those who have experienced their loss and by subsequent generations. This problem is in fact “inherited” from one generation to the next, with the myth of a lost homeland clearly evolving. Personality and nationality (the influence of generational, family and collective memory) also play an important role.

Keywords: feminine experience of the world and history of the World War II period, Polish and German victims of flight and expulsion, region-based memory (Silesia and the Borderlands), dimensions of war traumatization, Silesia as a region disadvantaged by history

NOTY O AUTORACH

MAGDALENA DĄBROWSKA – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Instytut Rusycystyki UW – Zakład Historii Literatury Rosyjskiej, Pracownia Mediów w Dawnej i Współczesnej Rosji. Historyk literatury rosyjskiej, komparatysta. Badacz literatury i prasy europejskiej doby Oświecenia oraz rosyjsko-zachodnioeuropejskich (w tym rosyjsko-polskich) związków literackich, kulturalnych i naukowych. Autor ponad stu prac naukowych dotyczących w większości zapomnianych pisarzy i zjawisk literackich.

ELŻBIETA GAZDECKA – doktorantka Uniwersytetu Zielonogórskiego zajmująca się twórczością Joanny Chmielewskiej. Współorganizatorka konferencji dotyczących kryminału odbywających się w Zielonej Górze. W kręgu jej zainteresowań znajduje się również kategoria gry w szerokim tego słowa znaczeniu i związane z nią konotacje. Hobby: brydż sportowy (instruktor) i nowoczesne gry planszowe.

ELENA JANCZUK (Елена Янчук) – doktor nauk humanistycznych, starszy wykładowca w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego (m.in. jest autorką monografii pt. *Język poetycki Mariny Cwietajewej. Gra słów i sensów*, Warszawa 2013 oraz ponad 40 publikacji naukowych). Zainteresowania naukowe związane z kulturą i literaturą rosyjską przełomu XIX i XX wieku, w szczególności z twórczością Mariny Cwietajewej.

LILIANA KALITA – doktor nauk humanistycznych; adiunkt w Katedrze Rosjoznawstwa, Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego; założycielka i kierownik Pracowni Badań Kulturowych nad Najnowszą Literaturą Rosyjską. Zainteresowania naukowe obejmują literaturę rosyjską po 1917 roku, szczególnie emigrację „pierwszej fali” i twórczość Marka Ałdanowa, a także literaturę najnowszą i kinematografię rosyjską.

HAŁYNA ХНОМЕНКО (Галина Хоменко) – doktor, docent, wykłada szereg przedmiotów z zakresu literaturoznawstwa na Narodowym Uniwersytecie Pedagogicznym imienia H.S. Skovorody w Charkowie. Bada problemy z pogranicza literatury i filozofii, wśród

których za najważniejszy uważa problem śmierci. Główne studia ostatnich lat: *Zapach śmierci Mykoły Chwyłowego w wymiarze différence* (*Запах смерті Миколи Хвильового у вимірі différence*) (Charkow 2014), *Dekonstrukcja śmierci przed dekonstrukcją: tanatologia Frederyka Nietzschego w lekturze ukraińskich modernistów lat 1920* (*Деконструкція смерті до деконструкції: танатологія Фрідріха Ніцше в прочитанні українських модерністів 1920-х*) (Bukareszt 2015), *Altarity/alterity śmierci starego człowieka w ukraińskiej literaturze okresu "śmierci młodych"* (*Алтарити/альтерити смерті старої людини в українській літературі періоду "смерті молодих"*) (Wrocław 2016), *Mykoła Chwyłowy i Francuska Republika Piśmiennictwa: próba (re)lektury* (*Микола Хвильовий і Французька Республіка Словесності*) (Belgrad 2017).

MIROSLAWA KUBASIEWICZ – pracuje w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Zielonogórskiego, gdzie prowadzi kursy literatury angielskiej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na literaturze angielskiego modernizmu, szczególnie twórczości Katherine Mansfield i Virginii Woolf, a także związków między literaturą i filozofią.

MARTA RATAJCZAK – doktor, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. W roku akademickim 2007/2008 stypendystka DAAD w ramach Małej Szkoły Doktoranckiej Programu Admoni. 2009 – praca doktorska pt.: *Facetten von Autorschaft. Hans-Christian Kirsch zwischen Phantastik und Biographik* na niemieckim Uniwersytecie im. Justusa Liebiga w Gießen. Zainteresowania badawcze: literatura niemiecka po 1945 r., literatura dziecięca i młodzieżowa, regionalizm śląski w literaturze dla dzieci i młodzieży, literatura fantastyczna, literatura pamięci, pamięć a tożsamość. Najnowsze publikacje poświęcone m.in. Eleonorze Hummel, Charlotte Kerner, Andreasowi Eschbachowi, Sabine Janesch, Ulrike Draesner oraz Ginie Meyer.

MARTA RUSZCZYŃSKA – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego, kierownik Zakładu Literatury XIX wieku w Instytucie Filologii Polskiej UZ. Jej prace badawcze sytuują się głównie wokół zagadnień romantyzmu krajowego, tematu Słowiańszczyzny, idei słowianofilskich, regionalizmu w literaturze XIX wieku, problematyki Kresów Wschodnich i literatury pogranicza. W swoich pracach porusza zagadnienia szeroko pojętej dziewiętnastowieczności w obrębie wspólnoty idei, poglądów estetycznych, gatunków, szczególnie powieści kryminalnej (dawniej i współczesnej). Redaktorka dwóch tomów pracy zbiorowej o Juliuszu Słowackim (*Słowacki i wiek XIX*). Autorka monografii: *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą* (Zielona Góra 1995); *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka* (Zielona Góra 2002); *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskursach w literaturze polskiego romantyzmu* (Kraków 2015) i zbioru studiów *Pogranicze. Studia i szkice literackie* (Zielona Góra 2015).

EWA TICHONIUK-WAWROWICZ – adiunkt w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Zielonogórskiego, autorka monografii *L'universo labirintico nella narrativa di Primo Levi* oraz kilkudziesięciu artykułów w języku polskim i włoskim poświęconych literaturze Italii, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Oriany Fallaci.

PATRYK WITCZAK – historyk i rusycysta, doktor, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. W kręgu jego zainteresowań naukowych znajduje się literatura emigracji rosyjskiej pierwszej fali (ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Marka Ałdanowa, Michaiła Arcybaszewa i przedstawicieli młodszego pokolenia emigrantów), a także motywy tanotologiczne i suicydalne w literaturze i kulturze.

JESICA WOŹNIAK – doktorantka literaturoznawstwa w Zakładzie Literatury XIX wieku na Uniwersytecie Zielonogórskim. Do jej zainteresowań należy literatura, a w szczególności literatura dziewiętnastowieczna oraz twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego będąca przedmiotem jej rozprawy doktorskiej.

INDEKS

A

Achmatowa Anna (Ахматова Анна
Андреевна) 33
Adler Alfred 143
Agienosow Władimir 46
Aricò Santo L. 143

B

Bachrach Aleksander (Бахрах Александр
Васильевич) 27
Bachtin Michaił (Бахтин Михаил
Михайлович) 36
Baran Bogdan 126
Barbara Radziwiłłówna, królowa polska 91
Baszkircewa Maria 17
Baszucki Aleksander 18
Becker Sabina 150
Benedykt XVI 140
Berberowa Nina 46-52, 54, 55
Bibikowa Sofia 17
Bielinski Wissarion 19
Bilewicz Nikołaj 19
Błoński Jan 97
Bogusławski Wojciech 94
Bokszczanin Maria 95
Bona, królowa polska 91
Borkowska Grażyna 89
Bradbury Ray 137
Bunin Iwan 47
Burkot Stanisław 102, 104, 106, 108, 109
Buryła Sławomir 119

C

Caillois Roger 113-115
Carrano Patrizia 133, 142
Chmielewska Joanna 115-119
Contini Tosca 144
Curtius Ernst Robert 53
Cwietajewa Marina (Цветаева Марина
Ивановна) 23-42
Czermińska Małgorzata 96

D

Daszkowa Jekatierina 15
Davison Claire 123
Dąbrowska Magdalena 14, 16
Degler Janusz 97
Dembowski Ignacy 91
Dmitrijew Iwan 17
Dostojewski Fiodor 45, 54
Draesner Ulrike 149-154, 156, 159
Dunbar Pamela 127

E

Eliade Mircea 45
Erl Astrid 156
Eurypides 95, 96, 99

F

Fallaci Bruno 141
Fallaci Edoardo 137, 140
Fallaci Neera 144
Fallaci Oriana 133-137, 139-142, 144, 145
Fallaci Paola 144, 145
Faryno Jerzy (ros. Фарыно Ежи) 36
Feliński Alojzy 91, 92
Filipiak Izabella 95
Foucault Michel 78
Fullbrook Kate 129, 130

G

Gajusz Mucjusz Scewola 135
Gąsowska Lidia 119
Gerhardi William 124
Giełasimow Andriej 73
Głowiński Michał (ros. Гловинский Михал)
36
Golicyn Nikołaj 13-19
Goodyear Frederick 124
Grochowski Maciej 114
Grot Konstantin 13

H

Halicka Beata 150
 Hamerski Wojciech 105
 Heidegger Martin 125, 126, 130, 131
 Herder Johann Gottfried 93
 Heydel Magda 124
 Hirsch Marianne 135
 Hubicka Irena 79
 Huizinga Johan 113, 115

I

Inglot Mieczysław 93

J

Jadwiga, królowa polska 91
 Jakitowicz Mateusz 119
 Jakóbiec Marian 46
 Janczuk Elena (Янчук Елена Михайловна) 28
 Janesch Sabrina 154
 Janion Maria 81, 82, 89, 90, 94, 95, 101
 Janus Elżbieta (ros. Эльжбета Янус) 36

K

Karamzin Nikołaj 14, 17
 Kasperski Edward 103
 Katarzyna II 15
 Katerli Nina 74
 Kimber Gerri 123, 127
 Kiriejewski Iwan 15, 19
 Kleiner Juliusz 93, 95, 96
 Kniżkin Nikołaj (pseud.) zob. Golicyn Nikołaj
 Koczergin Eduard 73
 Kocubiej Alisa 17
 Kornelia Afrykańska Młodsza, matka
 Grakchów 135
 Kowalczykowa Alina 90, 92, 96
 Kasiński Zygmunt 91
 Kraszewski Józef Ignacy 101-109
 Krüdener Barbara Juliana von, z d. von
 Vietinghoff 17
 Kryłow Iwan 15
 Krzyżanowski Julian 94, 94
 Ksenicz Andrzej 47
 Kuca Zoja 49
 Kurecka Maria 113
 Kuźniar Jan 93

L

Le Bon Gustaw 82, 83
 Lenartowicz Teofil 91
 Lichaczowa J.I. 14
 Lyszczyzna Jacek 103

Ł

Łann Jewgienij (Ланн Евгений Львович) 27
 Ławski Jarosław 89
 Łebkowska Anna (ros. Лебковская Анна) 36
 Łomonosow Michaił 14
 Łubieńska Tekla 91
 Łuszczewska Jadwiga (Deotyma) 91

M

Madejski Jerzy 102
 Magnuszewski Dominik 91
 Makarow Michaił 14
 Mansfield Katherine 123-130
 Martuszevska Anna 119
 Maślanka Julian 91, 93
 Mayenowa Maria Renata (ros. Маенова
 Мария Рената)
 Melosik Zbyszko 79
 Michalski Krzysztof 125
 Mickiewicz Adam 14, 92, 101, 104
 Miczka Tadeusz 114
 Międzyrzecki Artur 93
 Minc Zara (Минц Зара Григорьевна) 36
 Moczko Jan Rafał 119
 Morzyńska-Wrzesek Beata (ros. Можиньская-
 Вжосек Беата) 36, 140
 Murray Heather 129
 Murry John Middleton 124, 125

N

Nawrocka Ewa 97
 Ndiaye Iwona Anna 47
 Neumann Birgit 156
 Nora Pierre 150
 Norwid Cyprian 91

O

O'Sullivan Vincent 124, 127
 Odojewcewa Irina 45-47, 49, 50, 53-55

Okopień-Sławińska Aleksandra (ros. Окопень-Славинская Александра) 36
Olszewska Maria Jolanta 102-104
Ossowska Danuta 119
Owen Wilfred 124

P

Panagulis Aleksandros (Alekos) 138, 140, 143
Parsons Talcott 46
Pasternak Borys (Пастернак Борис Леонидович) 28, 31, 34, 35, 39, 41
Perazzi Edoardo 144
Pietruszewska Ludmiła 73, 77-79, 83
Polanskaja Irina 82, 83
Ponomariow Stiepan 13-20
Popiel Jacek 94, 95, 97
Porębski Mieczysław 114
Poświatowska Halina (ros. Посвятовская Халина) 36
Pristawkin Anatolij 80
Protopopow Michaił 19
Przybylski Ryszard 91, 92
Puszkina Aleksander (Пушкин Александр Сергеевич) 19, 26, 40

R

Ratajczak Dobrochna 97
Ratajczak, Marta 154
Rich Adrienne 135
Rilke Rainer Maria (ros. Райнер Мария Рильке) 32
Ritz German 90
Robbe Tilmann 150
Rubins Maria 52
Rudaś-Grodzka Monika 90
Russow Stiepan 14, 18
Ruszczyńska Marta 91, 93, 94, 102, 119
Rybicka Elżbieta 102-104

S

Saakianc Anna (Саакянц Анна Александровна) 36
Sadlik Magdalena 103, 107
Said Eugeniusz 102
Sałajczyk Janina 77
Sawicka Grażyna 47

Sawkina Irina 73
Scott Margaret 124
Semczuk Antoni 46
Sipowicz Kamil 126
Skuczyński Janusz 97
Slayton Donald Kent „Deke” 140
Słowacki Euzebiusz 91
Słowacki Juliusz 90-98
Stala Marian (ros. Стала Марьян) 36
Starnawski Jerzy 96
Suits Bernard 114
Sumarokow Aleksander 16
Sumarokowa-Kniażnina Jekatierina 16
Szalikow Piotr 14
Szełgunow Nikołaj 19
Szewczenko Ludmiła 73
Szewelenko Irina (Шевеленко Ирина Даниэлевна) 24, 40
Szmielow Iwan 47
Sztejger Anatolij (Штейгер Анатолий Сергеевич) 32
Szulska Inesa 103, 104
Szymonik Danuta 45, 46, 53, 54

T

Tager Jewgienij (Тагер Евгений Борисович) 32
Tatarkiewicz Anna 113
Tokarieva Wiktoria 79, 80, 83
Tołstoj Lew 45, 46, 54, 55
Tołstoj Tatiana 73
Tonczu Jelena 14
Toporow Wiktor (Топоров Виктор Леонидович) 24
Truszkowa Irina 46
Turgieniew Iwan 19

U

Ursel Marian 93

W

Walters Suzanna Danuta 135
Wasilenko Swietłana 73, 80
Węgiel Marta 118
Wenerska Wioleta 108
Wężyk Franciszek 91, 92

White Edward 140
 White Kenneth 102
 Wierzbicka Anna 114
 Wilde Oscar 124
 Wirpsza Witold 113
 Witkowska Alina 94
 Woolf Virginia 124
 Woźniak Anna 49
 Wright Celeste Turner 127
 Wybicki Józef 91

A

Артеміда 59, 61, 67

Б

Бердиховська Богуміла 59
 Бовдунов Олександр 62
 Боковиков Андрій 63
 Брюсов Валерій 67
 Бусел Вячеслав 62

В

Василенко Світлана 57, 81

Г

Геката 60
 Гіменей 59
 Гельберг Ілля (Гельберг Илья) 60
 Граф Станіслав (Граф Станислав) 62

Д

Даль Володимир (Даль Владимир) 62, 69
 Дерріда Жак 58, 64
 Джойс Джеймс 62
 Діана 60
 Діотима 67
 Дойков Юрій 59

Ж

Жибо Ален 67
 Жулинський Микола 58

Z

Zajcew Borys 47
 Zaśko-Zielnińska Monika 47
 Zygmunt August, król polski 91

Ż

Żurkowska Maria 113
 Żynis Bernadetta 89

З

Забужко Оксана 59

К

Калюжний Дмитро 69
 Королева Наталена 59
 Костикова Анна 64
 Крістева Юлія 61, 63, 65

Л

Лакан Жак 62, 69
 Леонард Лінда Шієрз 57, 60, 61, 69

М

Майдаченко Петро 58
 Медуза 57
 Мершавка Валерій 61
 Михалкович Г. 64

Н

Неклесса Олександр (Неклесса Александр)
 62
 Некрасов Міхаїл (Некрасов Михаил) 68
 Ніколчина Міґлена 61

П

Плющ Леонід 59, 64
 По Едґар 67
 Потебня Олександр (Потебня Александр)
 67

Р

Рудинеско Елізабет 57

С

Селін Луї-Фердинанд 65

Сіксу Елен 57

Смирнова Олена (Смирнова Елена) 67

Соланас Валері 57

Суровцова (Олицька) Надія 59, 63-69

Т

Тарашук Петро 65

Теліга Олена 58

Топорков Андрій 67

У

Українка Леся 69

Ф

Фройд Зіґмунд 58, 63-65, 67

Х

Ханзен-Лёве Аґе 69

Хвильовий Микола 70, 58, 59

Ч

Чоран Еміль 62

Ш

Шассґе-Сміржель Жанін (Шассґе-Смиржель Жанин) 67

Я

Яновська Любов 68

