

PISARSTWO KOBIECE JAKO PRZEWYCIĘŻENIE MELANCHOLII.

„WYSPA” RÓŻY OSTROWSKIEJ

Maria Klamman

Badaczka niezależna

„Melancholik «nigdy, nigdy nie odnajduje straty» i z tego ubytku, z tego nieodnalezienia czyni swój *modus vivendi*, tymczasowy, lecz wciąż ten sam tryb swej smutnej na zawsze wieczności: wieczności bez początków, wieczności straty już niepamiętanej”¹ – pisze Marek Bieńczyk. Czy podobnie działa melancholiczka? Doświadczenie melancholiczne podmiotu kobiecego nie jest – jak chciałby Bieńczyk – ciągłym niewypowiedzeniem straty. Melancholia to droga transgresji ku wyzwoleniu podmiotu kobiecego. Zwycięstwem nad melancholią jest zaś twórczość – kobiece pisanie.

Powieść Róży Ostrowskiej *Wyspa*, która będzie przedmiotem mojej interpretacji, jawi się właśnie jako próba zapanowania nad, a następnie przewyciężenia melancholii. Dzięki snuciu opowieści autorka/narratorka odzyskuje *signifiance* – „zdolność do wytwarzania znaczeń przez podmiot mówiący”². Opowieść o pobycie w położonej na Kaszubach niewielkiej wiosce Rybaki jest dla autorki/narratorki ubraniem w słowa przeżywanej melancholii, zwerbalizowaniem bólu, a co za tym idzie – przesunięciem melancholii w kierunku sensu. Główna bohaterka *Wyspy* Monika przyjeżdża do Rybaków w stanie choroby – depresji – by tam z dala od świata, w spokoju, bezpiecznie oswoić stan melancholii, odbyć żałobę po stracie. Odnaleźć stratę. Kłopot polega jednak na tym, że strata jest nieodłącznym uczuciem towarzyszącym osobie w melancholii. Trudność wyjścia z tej sytuacji opiera się na niemożności określenia, czym jest owa strata, niemożności jej nazwania, zwerbalizowania. A co za tym idzie, niemożności odbycia żałoby. Autorka/narratorka sublimuje smutek i melancholię w opowieść, którą

¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 14.

² J. Kristeva, *Czarne słońce*, Kraków 2007.

zapisuje w *Wyspie*. Pozbawiona mowy, odnajduje ją w momencie, w którym decyduje się zapisać stan melancholii:

Nieraz w takich chwilach myślała, a był to raczej błysk myśli niż gotowe stwierdzenie, że trzeba to jakoś utrwalić, może zapisać, gdyż chwile takie być może są otwarciem zasłony stale przed nami zasuniętej, otwarciem na mgnienie oka i ukazaniem drogi do świata, który nas otacza³.

Podzielnie się swoją osobistą historią – wcale nie tak radosną, jak się początkowo wydaje – oraz zdolność jej opowiedzenia, zapisania daje autorce/narratorce możliwość przekroczenia stanu melancholii. *Wyspa* staje się dla niej „literacką (i religijną) reprezentacją [która – M.K.] posiada rzeczywistą i obrazową skuteczność, bliższą katharsis niż przepracowaniu; jest środkiem terapeutycznym we wszystkich społeczeństwach na przestrzeni wieków⁴. To cytat ze studium o melancholii Julii Kristevej *Czarne słońce*⁵. Tym, czym staje się opowieść narratorki/autorki *Wyspy*, jest odnalezieniem Mowy, odzyskaniem/połączeniem/oswojeniem semiotycznego i symbolicznego. Powieść Ostrowskiej staje się zatem świadectwem przewyższenia melancholii przez podmiot kobiecy poprzez akt twórczy, akt pisanie. Melancholiczka odnajduje stratę – w pisaniu.

MIKROPOWIEŚĆ POWIDOKÓW

Powidoki – to w nich żyje ból i strata.

W *Wyspie* mamy do czynienia z pierwszoosobową narracją głównej bohaterki Moniki, trzydziestoletniej, dojrzałej kobiety, jednak sam zapis opowieści Moniki jest od niej starszy i dojrzałszy. Historia w *Wyspie* jest przedstawiona bezpośrednio przez Monikę, ale narratorka niejako z opóźnieniem opowiada o swoich wakacjach w kaszubskiej wiosce Rybaki. To przekaz z perspektywy minionych lat. Nie wiadomo dokładnie, ile czasu upłynęło i co się wydarzyło od lata spędzonego w Rybakach. Zresztą czas w tej powieści jest pozaczasowy. To jednak historia na tyle niedawna, że narratorka nie musi podejmować ogromnego wysiłku pamięci, by ją przywrócić do życia, przywołać, odkryć na nowo. Z pewnością nie jest to historia przedawniona. Więcej nawet, to historia, która się nie przedawnia, a jej powidoki wracać będą za każdym razem w momentach granicznych, trudnych zarówno dla bohaterki, jak i czytelniczek tej książki. Powidoki są zaś tym, co udało się zatrzymać, wyszarpać z melancholijnej straty. Kolejne strony powieści są jakby kartkami z pamiętnika. To obrazy, kawałki rzeczywistości widziane i doświadczane przez kobietę – główną bohaterkę i zarazem autorkę „pamiętnika” – Monikę⁶.

Główną osią powieści *Wyspa* staje się historia Moniki, to ona jest centrum, wokół którego rzeczy się wydarzają. Fabuła rozgrywa się niejako równolegle w dwóch istniejących łącznie światach: kaszubskiej wiosce Rybaki i Gdańsku, mieście, gdzie Monika żyje i pracuje. To miejsca pomiędzy którymi bohaterka się miota. Wszystko jest dobrze, toczy się w miarę

³ R. Ostrowska, *Wyspa*, Gdańsk 1972, s. 5.

⁴ J. Kristeva, *Czarne...*, s. 29.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Inny, ale o podobnym ciężarze, zabieg wprowadza Ostrowska w *Moim czasie osobnym*, w którym główna bohaterka Majka w wychodku na gwoździu znajduje karty papieru zapisane historią kobiety pisaną przez kobietę. Maja czyta te pozółkłe kartki z zapartym tchem, zupełnie jakby była z tą historią w jakiś tajemniczy sposób połączona, nie potrafi się od niej oderwać.

szczęśliwie i nawet beztrasko, do momentu, gdy te dwa światy się ze sobą spotykają. Kiedy do Rybaków przyjeżdża Karolina – koleżanka z teatru, która, będąc w okolicy, postanowiła odwiedzić Monikę – coś pęka. Wizyta Karoliny ewidentnie zaburzy harmonię i okaże się zwiastunem dramatycznych, choć wyzwalających dla Moniki, wypadków.

W *Wyspie* znamienym zabiegiem narracyjnym jest swego rodzaju zapowiedź, komentarz narratorki do historii, którą zdecydowała się opowiedzieć innym, a przede wszystkim samej sobie. Pierwsze trzy strony powieści nadają kierunek interpretacyjny opowieści i mogą być wskazówką odczytania – rozpoznania tekstu jako kobiecego zapisu samej siebie. Ten swoisty prolog jest zapowiedzią nie tyle tego, co przed czytelniczką/czytelnikiem, ale tego, co za narratorką. Narracyjny czas teraźniejszy opowiadanej historii jest już dla narratorki przeszłością, ale przeszłością, której powidoki są wciąż wyraźne. Szczególnie mocnym i klarownym, wręcz cielesnym powidokiem, mimo upływu czasu, jest krajobraz wyspy: „On jeden pozostał, z tego co się stało, ocalony, niezniszczalny, niezmiennie czysty i trwa wciąż nade mną rozpięty jak baldachim” [*Wyspa*, s. 7].

Róża Ostrowska w kształtowaniu narracji *Wyspy* wykorzystuje technikę malarstwa powidokowego. To charakterystyczna cecha jej twórczości, którą – w kontekście książki – określiłabym jako „pisarstwo powidokowe”, wyróżniającą na tle innych doświadczeń twórczych epoki, innych gatunków lub podejść literackich. Powidoki to obrazy powstające w wyniku patrzenia w słońce. Twórcą teorii powidoku w malarstwie był w latach powojennych Władysław Strzemiński. Słynny cykl jego obrazów solarystycznych nosi tytuł *Powidok słońca* (1948 r.).

Tekst *Wyspy* działa zatem jak siatkówka oka. Proces fizjologii widzenia powoduje, że siatkówka zachowuje widziany obraz dłużej, niż trwa proces jego oglądu. Siatkówka niejako „zapamiętuje” widok, mimo że odbiorca zdążył już odwrócić od niego wzrok. W spojrzeniu łączą się wizerunki pozostające wciąż jeszcze na siatkówce, chociaż nie są aktualnie przedmiotem percepcji, z tymi, które oglądane są w czasie rzeczywistym. Podobną funkcję pełni gest zapisu opowieści narratorki o Rybakach, o miłości – język powieści zapamiętuje na dłużej to, od czego bohaterka zdążyła już odwrócić wzrok. Tak jak siatkówka pozwala przytrzymać i zachować na dłużej widziany obiekt, tak tekst idzie jeszcze dalej – pozwala zatrzymać i poukładać nie tylko obiekty, ale i myśli:

Jeśli chcę zatrzymać i jakoś poukładać wymykające się, nietrwale i nieposłuszne myślom strzępy myśli i zdarzeń, to słabe odbicie mnie samej, wirujące wokół jednej sprawy, jeśli chcę je zatrzymać i utrwalić, by móc przejrzeć się w nim, tak niedoskonałym i niepewnym – trzeba mi się cofnąć do dni, w których po raz pierwszy ujrzałam krajobraz wyspy. [*Wyspa*, s. 7]

W spojrzeniu (oka, ludzkim) pozostające wciąż jeszcze na siatkówce wizerunki łączą się, mimo że nie są aktualnie przedmiotem percepcji, z tymi, które oglądane są w czasie rzeczywistym. Podobnie w *Wyspie* zdarzenia, postacie z przeszłości Moniki zostają „na siatkówce” tekstu i mieszają się z czasem rzeczywistym opowieści. Narratorka wraca, często dygresyjnie, czasem tylko jednym zdaniem, słowem, do momentów z przeszłości: dojrzewania, czasu młodości, inicjacji seksualnej, dzieciństwa – poprzez wspomnienie przyrody (Wileńszczyzny), minionych bardziej i mniej bolesnych miłości i erotycznych zbliżeń. Powidoki z tamtego życia w szczególny sposób korespondują z tym, co aktualnie przeżywane przez bohaterkę. Każdy z tych powidoków przenosi, dokłada znaczenie. Dodatkowo zaś powidokiem staje się sam tekst *Wyspy*, gdyż jest rodzajem konfesji, wyznania, opowiedzenia swojej historii i utrwalenia

jej w tekście. Mamy zatem tekst-powidok, który zawiera w sobie wcześniejsze powidoki życia bohaterki (i autorki).

POWIDOKI CZARNEGO SŁOŃCA

Wspomnienia Moniki pojawiają się w powieści jako powidoki zwykle w towarzystwie słońca, w jego blasku. Monika spędza czas nad wodą, leżąc na łódce, wpatruje się w rozgrzane słońce lub daje mu się oplatać:

„Tyle lat minęło od tamtego dnia, a jednak teraz, leżąc z zamkniętymi oczami w nagrzanym czółnie, poczułam ból, żywą część tego bólu, obejmującego ziemię i słońce, większego niż świat” [*Wyspa*, s. 59].

Pod wpływem słońca Monika przypomina sobie moment, kiedy jej chłopak z marszu, zaraz po ich pierwszym zbliżeniu seksualnym, oznajmia, że wyjeżdża i zaciąga się do wojska:

- Jutro wyjeżdżam.
- Wyjeżdżasz? Jak to? Dokąd?
- Repatriuję się. Jeszcze nie wiem dokąd. Chciałbym nad morze.
- To niemożliwe.
- Dlaczego? Zupełnie pewne. Jutro od rana ładujemy się na transport. [*Wyspa*, s. 58]

W *Wyspie* powidoki mają zdecydowanie melancholijny charakter, wiążą się ze stratą lub niewypowiedzianym wcześniej bólem. Zupełnie jakby pojawiały się od patrzenia w czarne słońce, które rodzi ból:

Ból, ból w piersiach, w gardle, w oczach, ból uderzenia i szum, szum w głowie, szum wody, szum motoru, długie wycie syreny. Siedziałam nie poruszając się skurczona, a szum opadał powoli, wszystko powoli odpływało i widziałam, jak ludzie na statku wstają z ławek i zbierają kosze i tłumoki, jak rozkraczony pomocnik kapitana przechodzi kołysząc się przez pokład i ciągnie za sobą kłokoczący trap i jak lśnią przęsła mostu nad nami. (...)

- Do widzenia – powiedział i wyciągnął rękę.
- Pozdrów ode mnie twoją mamę. Uśmiechnął się, odszedł i wmieszał się w tłum, a ja wciąż stałam w miejscu i patrzyłam za nim, choć nie było go już widać. [*Wyspa*, s. 59]

Pisarstwo powidokowe Ostrowskiej zanurzone jest w bólu i melancholii. Czy oznacza to jednak, jak chciałby Bieńczyk, że nigdy nie odnajdzie swej straty?

ODZYSKANIE MOWY

Zapytajmy ponownie o melancholijny podmiot kobiecy: „Melancholik «nigdy, nigdy nie odnajduje straty» i z tego ubytku, z tego nieodnalezienia czyni swój *modus vivendi*, tymczasowy, lecz wciąż ten sam tryb swej smutnej na zawsze wieczności: wieczności bez począt-

ków, wieczności straty już niepamiętanej”⁷ – pisze Marek Bieńczyk. Doświadczenie melancholiczne podmiotu kobiecego nie jest – jak chciałby autor powyższych słów – ciągłym niewypowiedzeniem straty. Melancholiczka działa inaczej niż melancholik. Roman Guardini, niemiecki filozof religii, proponuje antypsychologiczny opis melancholii:

Melancholia w swym pragnieniu ciszy i odosobnienia, szczególnego zamknięcia się w sobie, twarzą do siebie samej, wyraża nie tylko lęk spotkania z rzeczywistością, która rani, lecz w ostatecznym rozrachunku, intymne ciążenie duszy w stronę wielkiego centrum, pęd ku wnętrzu i głębi, ku przestrzeni, w której życie wymyka się spod ucisku przypadków, jakim wcześniej podlegało. Tam, w głębi dusza przenika wreszcie w miejsce strzeżone, gdzie rozwijać się może w «mnogiej prostocie pierwotnych głębi». Tam wchodzi w związek z ciemnymi podwalinami, z zakrytymi złożami istnienia, z nocą bytu, tam dociera do Matek⁸.

Melancholia może więc uruchomić proces samopoznania, zmierzający ku punktowi, od którego zaczyna się nabywanie podmiotowości zdolnej przerwać zakłęty krąg wiecznego poszukiwania straty i jej wiecznego nieodnajdowania, na czym bazuje konstytucja melancholika, lecz niekoniecznie melancholiczki. Ta – osiągnąwszy związek ze złożami istnienia, który zrywa więź z wiecznością melancholika i kształtuje nową podmiotowość melancholiczki – wchodzi w proces jej wzmacniania, nabudowywania, otaczania własnościami, aż osiągnie punkt sporu, kłótni z melancholią, następnie walki i zwycięstwa.

Wyspa jest powieścią będącą kobiecym zapisem doświadczenia melancholii i twórczą próbą nazwania straty – połączenia semiotycznego z symbolicznym. To, co intryguje mnie w czytaniu *Wyspy*, to poczucie pokrewieństwa w doświadczeniu melancholii, urok i siła tkwiące w możliwości współdzielenia smutku, a jednocześnie w chęci wyzwolenia się z melancholii. *Wyspa* daje bowiem szansę na afirmatywne przekroczenie melancholii i depresji. Ta mikropowieść Ostrowskiej umożliwia dostrzeżenie blasku w czarnym słońcu, jest aktem odzyskania mowy i opanowania dialektyki symbolicznego i semiotycznego. Melancholia staje się transgresyjną drogą prowadzącą ku wyzwoleniu podmiotu kobiecego. Zwycięstwem nad melancholią jest twórczość – pisanie. Melancholia *Wyspy* ma charakter nie tylko terapeutyczny, ale i kontrkulturowy.

By dobrze opowiedzieć o kobiecym zwycięstwie, chciałabym opisać proces jego narodzin: poprzedzającą je rozpacz i łaskę. Jak zauważa Bieńczyk: „Większość książek, a przynajmniej książek melancholijnych, powstaje tam, gdzie rozpacz spotyka się z łaską”⁹. Monika przyjeżdża do Rybaków, żeby odpocząć, by się uwolnić i uciec. Jednak od pierwszej chwili mamy poczucie, że Monika jest przesuwana, przemieszczana, wysyłana, jej ruch jest ruchem, którego źródło jest poza nią samą. Pierwszą instancją decydującą o jej życiu są mężczyźni. Decyzji o przyjeździe w zasadzie nie podejmuje ona, ale jej obecny partner, Jakub. „Chcę odpocząć” – to także nie jest pragnienie Moniki, a życzenie Jakuba. Drugą instancję stanowi Wyspa – magiczna, tajemnicza, za mgłą, w blasku słońca. Ona również zdaje się rządzić Moniką. W efekcie bohaterka dociera do Rybaków w stanie choroby – depresji, by tam z dala od świata, w spokoju, bezpiecznie ośwoić stan melancholii, odbyć żałobę po stracie. Odnaleźć stratę. Pierwsze kilka dni Monika spędza pod pierzyną – ciężkim i ciepłym nakryciem – schowana przed światem. Przeżyła się od deszczu, który złapał ją i przewoźnika na

⁷ Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 14.

⁸ *Ibidem*, s. 63.

⁹ Bieńczyk, *Melancholia...* s. 5.

jeziorze, ale gorączka nie jest wyłącznie objawem osłabienia fizycznego. Monika jest wyczerpana zarówno fizycznie, jak i psychicznie.

Już w prologu słyszymy poczucie wyalienowania, odcięcia się Moniki od świata:

Wtedy właśnie spojrzałam w okno i zobaczyłam czarną szybę, zalaną deszczem, czarną i gęstą jak smoła, na którą ktoś przylepić srebrne wióry. Ta szyba oddzielała mnie od jakiegokolwiek krajobrazu, była niezmienna i zastygła w swoich srebrnoszarych wzorach, ja siedziałam samotnie i bez ruchu w pustym wagonie, a jednak odczuwałam pęd, unoszenie, przebywanie przestrzeni tak silne jak nigdy. [*Wyspa*, s. 6]

Świat wokół Moniki ciemnieje.

Smutek jest dołą człowieka, i nawet najpogodniejszemu trafiają się okresy depresji, gdy wokół świat ciemnieje i sam siebie widzi w ciemnych kolorach (...) W depresji smutek nachodzi człowieka bez uchwytnej przyczyny. Jakby za przekręceniem kontaktu wszystko gaśnie, świat traci swą barwę, przyszłość zamienia się w czarną ścianę nie do przebycia, a przeszłość w pasmo ciemnych wydarzeń obciążających chorego poczuciem winy.¹⁰

Myśli Moniki „biegnąc bezradnie jak zwierzątka”, wielokrotnie krążą wokół poczucia winy, straty, porażki i bezradności, tak typowego dla stanu melancholii/depresji:

Nic mi się nie udało, poplątałam wszystko w moim życiu. Mężczyźni, których kochałam, odchodzili ode mnie. Gdyby zostali, gdyby potrafili odpowiedzieć mi miłością, może odepchnęłabym ich tak, jak odepchnęłam Pawła. Ale czy Paweł kochał mnie kiedykolwiek, czy jego miłość, nie pojawiła się dopiero wtedy, gdy była już poczuciem straty? I czy nie podobnie zrodziło się uczucie Jakuba? Biegłam przez życie tak szybko i niecierpliwie, że nie miałam czasu na pytania i odpowiedzi, ale one same wracały do mnie wraz z ludźmi, z którymi nie umiałam się roztawać. Miłość, małżeństwo, praca, różne wiary – wszystko to zawodziło mnie, niezdolną spełnić niczego, własnych i cudzych oczekiwań i tęsknot warujących wieczorem za oknami. Byłam podzielona na części, coraz więcej części z upływającymi latami, na coraz więcej zależności i nie mijających związków, rozdawałam z zasobu, którego nie przybywało, który malał z każdym dniem. [*Wyspa*, s. 32]

Największe pragnienie Moniki to wyzwolenie się od poczucia powinności i winy. Sposobem na to jest ucieczka – ucieczka dokądkolwiek:

Nie myślałam o celu mojej podróży. Nie myślałam o niczym i gdybym miała możliwość wypowiedzenia kiedykolwiek swoich życzeń przed zaczarowanym «stoliczku nakryj się», błagałabym o ten dar wyzwolenia spod powinności myśli i serca, wyzwolenia, którego nie można przywołać na żądanie. [*Wyspa*, s. 6].

Kres podróży – bez celu – upragniony spokój i samotność Monika osiąga w Rybakach, pod strzechą gospodyni Waleski:

Byłam sama, tu w tej chałupie daleko od wszystkiego, daleko od świata, który nie mógł mnie już osiągnąć, którego żądania i nakazy nikły i rozplływały się gdzieś po drodze do tej wyspy wśród głębokiej nocy. I półsennie, pół na jawie, słuchając stukotu okna i szumu opływającego ściany domu nurzałam się w nim i w tej chwili ucieczki jak w wielkiej wodzie. [*Wyspa*, s.18].

¹⁰ Kępiński, *Melancholia...*, s. 118.

Sposobem Moniki na ucieczkę przed światem i powinnościami jest *de facto* ucieczka w chorobę – depresję, melancholię:

Byłam rzeczywiście chora i łykałam zabrane na wszelki wypadek proszki. Ale była to dziwna choroba, wciągająca jak alkohol. Dawała poczucie egzystencji nieodpowiedzialnej i nieokreślonej, w której niczego nie trzeba postanawiać i do niczego zmierzać. Nie uwalnia tylko od myśli, gmatwaniny słów i obudzeń, gorączkowych pytań i mglistych rozważań, wspomnień jęczących i wspomnień uśmierających jak łykane środki.

Moje łóżko, pachnące delikatnie stęchlizną podobną zapachowi stodoły na wiosnę, nim zwożą do niej świeże siano i zboże, było schronieniem trzaskającym, ale niezmiernie pewnym. Leżąc w nim słuchałam odgłosów tego domu wpartego w ziemię i ku ziemi ciężącego. [*Wyspa*, s. 18–19]

Virginia Woolf pisze: „W chorobie, wyznajmy to (choroba bowiem jest wielkim konfesonalem) pojawia się pewna dziecięca szczerość, człowiek gotów różne rzeczy powiedzieć, wyrzucić z siebie prawdę, którą ostrożna przyzwoitość zdrowia chce ukryć”¹¹. Dopiero w chorobie Monika „odpuszcza”. Choroba pozwala jej porzucić role, w które została wtłoczona, które gra – postać kochanki, matki, aktorki, opozycjonistki. I chyba żadnej z tych ról nie wybrała do końca sama. Każda z nich zadana została przez kolejnego reżysera spektaklu, w którym Monika-kobieta dostała angaż. Kolejny reżyser każe je grać rolę według swojego scenariusza: ekonomia i gospodarka – Monika marnie zarabiająca na życie; mężczyzna – Monika jako piękna i wierna kochanka; ojczyzna – Monika traci przez nią swoją młodość i dojrzewanie, a w dorosłym życiu musi walczyć o ojczyznę z komunistycznym systemem PRL; społeczeństwo – Monika matka; mężczyzna-państwo-społeczeństwo – względem których pełni funkcję reprodukcyjną: Monika winna jest urodzić dziedzica, który przekaże geny ojca i wychować syna na prawowitego obywatela. W tym sensie melancholia i depresja mają moc kontrkulturową. Melancholia – twierdzi Anna Świeściak – „znacznie ciekawsze efekty daje wtedy, gdy jest traktowana nie tyle terapeutycznie (...), ile jako wyraz niezgody na zastaną sytuację, jednym słowem – jako forma krytyki kultury”¹².

Dlatego na przykład, z wręcz dziecięcą radością, Monika porzuca swoją tożsamość i zamienia się w syrenkę:

– Syrenka! – wołali.

Z daleka wzięli mnie za młodą dziewczynę. Rozśmieszyło mnie to i ucieszyło. Położyłam się na płyciutkim dnie i wysunęłam z wody stopy ciemne od opalenizny. Uciekłam od Moniki, uciekłam od Moniki – powtarzałam. [*Wyspa*, s. 44].

Przełamanie form kultury polega u Ostrowskiej na innowacyjnym podejściu do seksualności kobiecej, którą autorka uwalnia w *Wyspie*. Charakteryzuje się ono analogią w rozpoznaniu pozycji kobiety wobec jej własnego ciała i rozporządzania nim do podejścia poetki starszej od Ostrowskiej o dziewięć lat, urodzonej także na Wileńszczyźnie, Zuzanny Gin

¹¹ V. Woolf, *O chorowaniu*, Wołowiec 2010, s. 34.

¹² Anna Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s.17: „Tak przejawia się na przykład melancholia Baudelaire’a, czulego na cywilizacyjne zagrożenia, przerażonego dehumanizacją nowoczesności, tak też przejawia się ona w poezji Różewicza. Jedna i druga melancholia, «terapeutyczna» i «kontrkulturowa» – to formy melancholii modernistycznej, której podmiot jest nośnikiem pamięci stanu sprzed kulturowej traumy, wyznawcą idei ładu”.

czanki (1917–1944). Romans z Romanem Monika, gdyby zamierzała, mogłaby wytłumaczyć słowami jej wiersza pod tytułem *Zdrada*:

Nie upilnuje mnie nikt.
grzech z zamszu i nietoperzy
zawisł na strychach strachu półmysią głową w dół –
O zmierzchu wymknę się z wieży
przez cięcie ostrych os,
przez zasiek zatrutych ziół –
(...)
Ty w wilka się zamienisz, ja w pliszkę –
ty w orła, ja w kręte dziwy –
nieprzeniknionym zamysłem uprzedzę każdy twój pościg.
Nie upilnuje mnie nic. (...)
Nie upilnuje mnie świat,
o luby – o drogi – o miły,
jeśli nie zechcę
sama
słodkiej majowej
wierności.¹³

W eseju *O chorowaniu* Woolf pisze, że to właśnie w chorobie ustają pozory.

Natychmiast chcemy iść do łóżka albo zapadłszy się głęboko w poduchy fotela, opieramy nogi na jakimś podnóżku, przestajemy być żołnierzami armii wyprostowanych, dezerterujemy. Oni idą dalej na bitwę. My, wśród patyków, spływamy nurtem rzeki, rozrzućmy wśród opadłych liści na trawniku, nieodpowiedzialni i nieporuszeni, i być może po raz pierwszy od wielu lat zdolni do rozejrzenia wokoło czy spojrzenia w górę – na przykład spojrzenia w niebo¹⁴.

Dokładnie tak wyglądało samopoczucie Moniki następnego dnia po przyjeździe do Rybaków:

Nie czułam już gorączki i dreszczy, tylko wielką ociężałość ciała i myśli. Bury i zamazany świat za oknem nie nęcił do wstawania. Dobrze było tak leżeć i patrzeć na zawiesziste strugi na szybach, leżeć pod ciężką pierzyną z ciemnymi belkami nad głową. [*Wsympa*, s. 30]

Melancholia Moniki wynika ze zmniejszania się jej przestrzeni życiowej i życia w szczególnej sytuacji społeczno-politycznej. W prozie Ostrowskiej czuć rozedrganie nieco melancholijnej epoki. Wracający w powidokach świat gdański niejako kurczy się dla Moniki. Atrybutami jej gdańskiego życia są: alkohol, teatr, taniec, zabawa, hałas. Życie prywatne i zawodowe Moniki wciąż się przeplatało. Z tymi samymi ludźmi Monika spędzała czas zarówno na próbach w teatrze w ciągu dnia, jak i wieczorem, wędrując z jednego mieszkania znajomych do drugiego, gdzie alkoholem, muzyką i seksem odreagowywano szarość i schizofrenię PRL-owskiego życia.

Antonii Kępiński w *Melancholii* diagnozuje depresyjny klimat współczesnej mu epoki, który tłumaczy gwałtownym naruszeniem dotychczasowych systemów społecznych i kulturalnych:

¹³ Z. Ginczanka, *Zdrada*, [w:] *eadem, O centaurach*, Warszawa 1936, s. 25.

¹⁴ Woolf, *O chorowaniu...*, s. 35.

Ze względu na skomplikowanie się stosunków społecznych i ekonomicznych np. kolektywność procesu produkcji, różnego rodzaju zależności, współczesny człowiek porusza się w swoim otoczeniu społecznym jak w smole; najmniejsza próba realizacji własnych pomysłów napotyka tak silny opór; iż wydaje się, że lepiej przyjąć postawę konsumpcyjną, a w ogóle zrezygnować z postawy twórczej¹⁵.

Podczas lektury *Wyspy* można mieć poczucie, że przeżywana przestrzeń życiowa¹⁶ Moniki raz się kurczy, raz rozkwita. Tą życiodajną przestrzenią stają się dla niej Rybaki: natura, szczerość, bezpośredniość i prostota bijące od mieszkających tam ludzi. Od momentu przyjazdu Moniki do Rybaków *Wyspa* to niehierarchiczność wspólnoty, erotyzm, a przede wszystkim wolność i wyzwolenie. Pograżenie się w depresję i melancholię okazuje się posiadać drugi plan, jest wejściem w głąb siebie, drogą do samopoznania. Melancholia również włada nad Moniką. A przynajmniej może się tak wydawać na podstawie słów bohaterki, widzimy jednak, że z popadaniem w melancholię równolegle wydarza się uwalnianie: od ograniczeń egzystencjalnych czy politycznych, od nawyków kulturowych, od cielesnych blokad. Tak oto ustanawia się podmiotowość melancholiczki gotowej na konfrontację ze stanem, w jakim trwa. W tych warunkach otwiera się możliwość ekspresji, wypowiedzenia kobiecej podmiotowości, wysnucia historii.

Według Kristevej nabywanie języka stanowi zaprzeczenie (*la dénévation*) rozstania z matką. Dziecko czuje stratę matki, lecz odzyskuje ją pod postacią znaku słownego – dziecko potrafi zbudować znak matki, tymczasem osoba dotknięta depresją traci zdolność posługiwania się znakiem; wszelka konstrukcja symboliczna znajduje się poza jej możliwościami. Podmiot czuje się związany z dyskursem, mowa staje się rodzajem „drugiej natury”, język staje się dla osoby w depresji niczym obca skóra: melancholik jest cudzoziemcem we własnym języku, traci zdolność werbalizowania uczuć¹⁷.

Opowieść o Rybakach jest dla autorki/narratorki sposobem zapanowania nad melancholią, przeżyciem żałoby po stracie. Dzięki tej opowieści narratorka odzyskuje *signifiante* – „zdolność do wytwarzania znaczeń przez podmiot mówiący”. Opowieść o Rybakach jest dla niej ubraniem w słowa przeżywanej melancholii, zwerbalizowaniem bólu, a co za tym idzie – przesunięciem melancholii w kierunku sensu. Monika przyjeżdża do Rybaków w stanie choroby – depresji – by tam z dala od świata, w spokoju, bezpiecznie

¹⁵ Kępiński, *Melancholia...*, s. 248–249.

¹⁶ A. Kępiński wyróżnia dwa rodzaje przestrzeni życiowej: przestrzeń rzeczywistą i przestrzeń przeżywaną. „Przestrzeń rzeczywista nie zależy od aktualnych przeżyć danego człowieka – zawsze pozostaje ta sama, natomiast przestrzeń przeżywana zmienia się zależnie od charakteru jego przeżyć, a zwłaszcza od nastawienia uczuciowego do otoczenia. Gdy przeważają uczucia pozytywne, gdy świat otaczający przyciąga i człowiek chce się z nim złączyć, wówczas przestrzeń rozszerza się. Człowiek taki staje się radosny, a dynamika życiowa wzrasta, czuje się swobodny i wolny, nic go nie krępuje. W zenicie postawy „do” ma on wrażenie, jakby roztopiał się w otaczającym świecie, jakby z nim tworzył jedność, znika granica oddzielająca „ja” od otoczenia... Sytuacja przedstawia się przeciwnie, gdy przeważają uczucia negatywne; wówczas świat otaczający odpycha, człowiek chce go zniszczyć lub od niego uciec, zamyka się w sobie. Przeżywana przestrzeń coraz bardziej się zacieśnia, człowiek ogranicza swoje kontakty do osób, które go nie drażnią, osób takich jest coraz mniej, w końcu zostaje sam, zamyka się w sobie, czuje się samotny we wrogim tłumie. (...) Przestrzeń życiowa wyraźnie więc koreluje z uczuciami żywionymi do otoczenia i z aktualnym nastrojem. Zwykle trudno określić, czy obniżony nastrój jest pierwszy, co jest przyczyną, a co skutkiem, czy obniżony nastrój wywołuje negatywne uczucia do otoczenia i zacieśnienia przeżywanej przestrzeni życiowej, czy zacieśnienie przestrzeni życiowej wpływa na powstanie negatywnych uczuć do otoczenia. I na obniżenie nastroju. Zob. Kępiński, *Melancholia...*, s. 74.

¹⁷ T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001, s. 39.

oswoić stan melancholii, odbyć żałobę po stracie. Odnaleźć stratę. Kłopot polega jednak na tym, że strata jest nieodłącznym uczuciem towarzyszącym osobie w melancholii. Trudność wyjścia z sytuacji melancholijnej, depresyjnej polega na niemożności określenia, czym jest strata, niemożności jej nazwania, zwerbalizowania. A co za tym idzie – odbycia żałoby. Autorka/narratorka sublimuje smutek i melancholię w opowieść, którą zapisuje. Pozbawiona mowy, odnajduje ją w momencie, gdy decyduje się zapisać stan melancholii: „trzeba to jakoś utrwalić, może zapisać, gdyż chwile takie być może są otwarciem zasłony stale przed nami zasuniętej, otwarciem na mgnienie oka i ukazaniem drogi do świata, który nas otacza” [*Wyspa*, s. 5].

Historia, którą dzieli się Monika wcale nie jest radosna, ale zdolność zapisania jej daje możliwość przekroczenia stanu depresyjnego. *Wyspa* staje się „literacką (i religijną) reprezentacją [która] posiada rzeczywistą i obrazową skuteczność, bliższą katharsis niż przepracowaniu; jest środkiem terapeutycznym we wszystkich społeczeństwach na przestrzeni wieków”. To cytat z *Czarnego słońca* Julii Kristevy, w którym badaczka określa literaturę tak: „twórczość estetyczna a zwłaszcza literacka, ale także dyskurs religijny w jego wyobrazeniowej, fikcyjnej postaci, oferują urządzenie, którego prozodyczna ekonomia, dramaturgia osób oraz wewnętrzny symbolizm stanowią niezwykle wierną semiologiczną reprezentację walki podmiotu z jego symbolicznym upadkiem”¹⁸.

Opowieść narratorki *Wyspy* jest odnalezieniem Mowy, odzyskaniem/połączeniem/oswojeniem semiotycznego i symbolicznego. Opowiedzenie historii w Rybakach jest sposobem na roztopienie żałoby. Narratorka wypowiada przez tekst – przez opowieść – to, co wprost w tej historii jest nienazwane. *Wyspa* to zatem dopiero pierwszy krok w odzyskiwaniu Mowy. Opowiedzenie o Rybakach jest jedynie i aż wypowiedzeniem tego, co skrywane – nie stanowi jednak jeszcze ostatecznego, odnalezienia siebie.

Zapis wydarzeń w Rybakach jest zatem próbą scalenia, pozbierania kawałków siebie w całość, próbą zobaczenia siebie jako podmiotu pełnego, próbą nie tylko odnalezienia siebie, ale i nazwania, odpowiedzią na pytanie kim jestem. A przede wszystkim – próbą zgody na bycie niezależną i wolną:

Moniko, Moniko, kim właściwie jesteś?

Monika... Nazwisko – wystarczająco znane w tym mieście. Zawód – aktorka. Artystka teatru – mówi się oficjalnie. Tak mówią również prości ludzie. Chwila przyjemności, ale już zaraz zażenowanie maskowane uśmiechem, a później lęk i przerażająca świadomość upływającego czasu. Masz więc coś na sumieniu. Moniko, artystko teatru? Daj sobie spokój – myślałam. Daj sobie spokój, jesteś zmęczona. [*Wyspa*, s. 20]

W momencie pytania o to, kim jest dla siebie samej bohaterka *Wyspy*, Ostrowska po raz kolejny zbliża się do Kristevy:

Kristevę interesuje moment, w którym podmiot zbliża się do granicy własnej podmiotowości, to znaczy kiedy jednocześnie stara się otworzyć na to, co nieznane i niemożliwe do rozpoznania, oraz usiłuje zachować autonomię. Chodzi więc o moment przejścia, lecz także nadania języka temu, co intuicyjnie podchwytyjemy jako istotną część naszej egzystencji, zarazem odmawiając jej istnienia¹⁹.

Melancholiczka odnajduje samą siebie. Melancholiczka odnajduje stratę.

¹⁸ Kristeva, *Czarne...*, s. 29.

¹⁹ J. Momro, *Ciało świata*, „Didaskalia” 2008, nr 88, s. 117.

BIBLIOGRAFIA:

- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Ginczanka Z., *O centaurach*, Warszawa 1936.
- Graczyk E., *Od Żmichowskiej do Mastowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju*, Gdańsk 2013.
- Kristeva J., *Czarne słońce*, Kraków 2007.
- Kępiński A., *Melancholia*, Warszawa 1974.
- Kitliński T., *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Kraków 2001
- Momro J., *Ciało świata*, „Didaskalia” 2008.
- Ostrowska R., *Wyspa*, Gdańsk 1972.
- Świeściak A., *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
- Woolf V., *O chorowaniu*, Wołowiec 2010.

WOMEN'S WRITING AS AN OVERCOME OF MELANCHOLY. RÓŻA OSTROWSKA'S *ISLAND*

SUMMARY:

The article interprets the micronovel *Island* by Róża Ostrowska from the perspective of Julia Kristeva's theory of melancholy, the category of text-afterimage and the process of regaining speech by the female subject writer. Seen from this perspective, Ostrowska's masterpiece describes the phenomenon of regaining the ability to produce meanings and overcoming the disease resulting from the cultural consequences of patriarchy. Regaining the ability to assign meanings entails breaking social norms, an effort to integrate female subjectivity into the narrative act, and working through the mourning of the loss of what previously constituted the deepest dimension of the narrator's psychobodily identity.

KEY WORDS:

Róża Ostrowska, *Island*, feminist criticism, psychoanalysis, melancholy, mourning, Julia Kristeva, *signifiance*