

ARCHIPELAGI OSTROWSKIEJ.

PROUST, KRISTEVA I PEJZAŻE „CZASU OSOBNEGO”

Bartosz Dąbrowski

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-7999-5458

Problematyka związków łączących kategorię czasu z różnicą seksualną stanowi jeden z najważniejszych obszarów współczesnych badań feministycznych, dyskursów postkolonialnych oraz teorii mniejszościowych. Celem tych studiów jest próba krytycznego przemyślenia dominujących kulturowych wyobrażeń na temat czasu i dążenie do zakwestionowania jego jednolitego kulturowego modelu. Dlatego w pierwszej kolejności zajmują się one zagadnieniem wpływu odmiennych form przeżywania temporalności na dotychczasowe rozumienie takich podstawowych pojęć jak historia i pamięć, czy też rewolucja i społeczna zmiana¹.

Jak zauważyła Julia Kristeva, w zapoczątkowującym kierunek tych badań eseju *Le Temps des femmes* (1979), normatywnie określone pojmowanie czasu okazuje się zwykle elementem szerszej systemowej władzy, która wyklucza doświadczenia kobiet, mniejszości seksualnych i marginalizowanych grup etnicznych, narzucając im sposób przeżywania czasowości w sposób charakterystyczny dla ideologii patriarchalnych, chrześcijańskich i kapitalistycznych (lub – także wcześniej – socjalistycznych)². Modelowanie postrzegania czasu to bowiem także forma sprawowania władzy, powiązana z genderowymi i etnicznymi hierarchiami, która często idzie w parze ze zjawiskiem jego aneksji i odebrania. Grupy pozbawione własnych form przeżywania temporalności zostają z reguły pozbawione podmiotowej autonomii i tracą dostęp do historii.

¹ Zob. J. Kristeva, *The Sense and Non-Sense of Revolt. The Power and Limits of Psychoanalysis*, transl. J. Herman, New York 2000, s. 9–30.

² Zob. J. Kristeva, *Women's Time*, transl. A. Jardine, H. Blake, „Signs” Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1981), s. 26.

Zdaniem badaczki oddziaływanie narzuconych kulturowo modeli czasowości idzie w parze z poczuciem wykluczenia kobiet (i mniejszości) z socjosymbolicznego kontinuum języka jako podstawowego elementu więzi społecznej. W odgórnie podyktowanej formule przeżywania i strukturyzowania temporalności nie odnajdują one znaczeń i afektów pozwalających im na artikulację doświadczenia ciała, przedstawienia historii i budowania relacji z innymi przedstawicielami mniejszości. Dlatego w ich przypadku, jak podkreśla autorka, daje o sobie znać szczególnie dążność do praktykowania działalności estetycznej, która w obliczu norm społecznych pozwala odstąpić inne rodzaje czasowości i odmienne rodzaje samowiedzy – często niesamowite, stłumione i zakazane³.

Zdaniem Kristevej praktyki tego rodzaju pozwalają odzyskać swoje doświadczenie czasu, powrócić do niego i do siebie oraz odzyskać pierwotne doświadczenie własnej cielesności i seksualności. Aktywność literacka staje się tu instrumentem rewindykacji – przemiany znaczeń i form postrzegania, która umożliwia powrót do utraconego, archaicznego porządku – semiotycznej *chory*, znamionującej preedypalny, matczyzny etap kształtowania podmiotowości przed jej wejściem w symboliczny porządek języka, utożsamiany z figurami ojca, kultury i prawa. Przedjęzykowa *chora* stanowi pierwotną, niepodzielną macierz stawania się, która poprzedza społeczne doświadczenie czasu i przestrzeni. To nie dająca się przedstawić materialna matryca każdej podmiotowości, naznaczona odciskiem pierwotnej jedności dziecka z ciałem matki, będąca pamięcią jego presymbolicznych rytmów, percepcji i popędowych pobudzeń. Jej oddziaływanie przypomina stałą projekcję niewidzialnego, papilarnego negatywu, wszechprzenikającego semiotycznego pola, które wciąż daje o sobie znać, pośrednicząc w relacjach podmiotu z innymi. Zatem pomimo tego, że *chora* jako źródło matczynej semiotyki musi ulec wyparciu, aby podmiot mógł zapoczątkować relacje społeczne i posługiwać się stabilnymi formułami znaczeń, to jednak nadal pozostaje ukrytym obiektem jego odniesienia, źródłem negatywnej identyfikacji, pierwowzorem obrazu każdej inności, a także powodem pojawienia się negacji w języku – jako reminiscencji pierwotnej separacji.

Zwracając uwagę na cielesny charakter tej pamięci, Kristeva podkreśla, że wywrotowość i rewolucyjność jej nawrotów wynika z samej natury popędowego pola *chory* i z jego podwójnego cielesno-językowego charakteru. Popęd, będąc śladem relacji z matczynym ciałem, wykazuje się bowiem szczególną, chiazmatyczną naturą – posiada z jednej strony immanentny mu „semiotyczny” substrat znaczenia i zarazem z drugiej uobecnia ślad „matczynej” materialności, zewnętrznej wobec struktury języka, zakłócając zawarty w niej społeczny porządek norm i kodów. Patriarchalny porządek symboliczny nawiedzają w ten sposób wywrotowe, preedypalne powidoki innego obszaru i innej temporalności, niosąc potencjał zrewolucjonizowania porządku językowego rozumianego jako formotwórcza funkcja struktur i instytucji społecznych. Ich widmowe nawroty wynikają z ponownego otwarcia się podmiotu na oddziaływanie *chory* – niespójnych śladów i heterogenicznych afektów matczynego ciała. Jako nieświadome residua archaicznego, cielesnego oporu przeciwstawiają się one siłom normalizacji i aktywnie konfrontuje jednostkę z symboliczną, „ojcowską” władzą.

Według Kristevej bunt i rewolucja są zatem w pierwszej kolejności intymnym wydarzeniem psychicznym, polegającym na przekształceniu symbolicznie ustabilizowanych znaczeń, których odmiana pociąga za sobą rozległe implikacje polityczne i instytucjonalne, gdy podmiot niejako podąża za wezwaniem *chory*. Możliwość zaistnienia takiej rewolty wynika z tego, że próba artikulacji idiomatycznej popędowej matrycy przeciwstawia się jednocześnie ograniczeniom norm społecznych, jak i normatywnie narzuconym formom reprezentacji este-

³ *Ibidem*, s. 35.

tycznej – nieświadome i popędowe pole rozluźnia kulturowo ukształtowane struktury ego, destabilizuje linearny porządek czasu i wprowadza logikę innej temporalności bliską takiemu doświadczeniu czasu, które zwykle towarzyszy rewolucji lub wybuchowi społecznej zmiany.

Zdaniem Cecilii Sjöholm modalność anonsowania się *chory* przypomina swym temporalnym rytmem retroaktywny ruch powtórzenia i powrotu bliski formule freudowskiej *Nachträglichkeit*, który karmi się siłą doświadczenia pierwotnego traumatyzmu i niezakończonoj żałoby po utracie archaicznego innego⁴. Tak doświadczona w dorosłym życiu, jako na zawsze stracony moment atemporalnego początku, *chora* nie ma czasu, miejsca i przestrzeni, które można nazwać jej własnym. Daje o sobie raczej znać w zjawieniu się tego, co Kristeva określa za Freudem w kategoriach pierwotnego „niemożliwego uczasowienia”, ponadczasowego „nie-czasu” (*zeitlos*) lub osobliwego czasu zaprzeszczonego, objawiającego się w „teraz”, lecz zawsze od niego oddzielonego i na swój sposób osobnego. Dlatego rewolucyjna czasowość nie polega na linearnym ruchu po osi homogenicznego czasu i teleologicznego osiągania kolejnych stadiów rozwojowych historii, ale objawia się w nieregularnej cykliczności, w której kolejne powtórzenia przynoszą regenerującą odnowę życia psychicznego i społecznego, gdyż w swoich kolejnych przypływach, bliskich momentowi przebiegu jakiejś fragmentarycznej utopii, zmuszają podmiot do konfrontacji z ustalonymi granicami tego, co dotychczas pomyślane, przedstawione i doświadczane.

Według filozofki charakter tej temporalnej logiki oddaje etymologia łacińskiego słowa *revolvere*, która łączy się zarówno z ruchem obrotowym (*volvere*), jak i powracaniem po krzywiznie w ruchu okrężnym, niczym ruch ciała po nieboskłonie pojawiającego się na nowo wbrew linearnemu upływowi czasu. Włoskie znaczenie *volta* i *voltare* wnoszą z kolei do dynamiki powracania konotacyjny element nagłej zmiany, przewrotu lub zaskakującego obrotu – sprawy, zdarzenia albo punktu widzenia. Zdaniem Kristevej rewolta jest właśnie takim „obrotem” (*de revolutionibus*), „powrotem” albo inaczej „ruchem powrotnym” w kierunku „czasu ucieleśnionego”, w którym temporalność porzuca abstrakcyjną modalność „pustej” czasowości i poprzez wrażenie odzyskuje swój pierwotny związek z pierwotną przestrzenią archaicznego doświadczenia ciała⁵. Ten proustowski „czas odnaleziony”, wylaniający się z przedjęzykowych tropizmów, obrazów i pobudzeń, otwarty na anarchiczne przepływy nieświadomego i wyzwolony ze społecznego pozoru, przynosi niezwykle intensywne chwile, w których podmiot odzyskuje rzadkie poczucie autentycznego pojednania i bycia w zgodzie z samym sobą. Chwila pozwala na odnalezienie w przeszłości siebie, odkrycie ciała i przywołanie indywidualnego, archaicznego rytmu czasowości – nie pochłoniętego jeszcze przez jego społeczną interpretację i narzucone zewnętrznie znaczenia. Z tego właśnie powodu, z przyczyny wymykania się jej z sieci dotychczasowych sensów, mikropolityka tożsamości „intymnego buntu” przyjmuje formę rozregulowanego zmysłowego *sensorium*, tj. szczególnego rodzaju niedyskursywnej wiedzy, wyzwolającej podmiot z jego dotychczasowych ograniczeń.

Pomimo tego, że artykulacja „intymnej rewolucji” domaga się zwykle środków estetycznych, to jednak – zdaniem Kristevej – jej dynamika zazwyczaj wykracza poza akty egzystencjalne i literackie. Pozornie regresywne powroty tego, co preedypalne i anachroniczne stanowią dla podmiotu rodzaj pulsującego źródła oporu i mogą zapoczątkować proces emancypacyjnego samopoznania oraz wyzwolenia z narzuconego mu habitusu. Archaiczna beczasowość tego, co powraca w formie niedookreślonego *punctum* nie wiąże się bowiem jedynie

⁴ Zob. C. Sjöholm, *Kristeva and the Political*, London 2005. (Tu zwłaszcza rozdział: *Revolutions of our Time: Revolt as Return*).

⁵ J. Kristeva, *op. cit.*, s. 22.

z pograżeniem się podmiotu w przeszłości, ale dzięki zerwaniu społecznego rytmu temporalności i rozdarciu jego ciągłości, otwiera przed nim możliwość wyobrażenia innej przyszłości – odmiennej od tej, która byłaby bezpośrednim następstwem oraz kontynuacją *status quo*. Jako wyrwa w czasie i wolta w obrębie jego linearnego upływu, pozwala ona wyjść poza przyczynowość reprodukcji społecznego automatyzmu i zawiesić reguły jego przymusu. Chociaż jej znaczenie może pozostawać amorficzne, dane w przepływie obrazów, afektów i motorycznych pobudzeń, to poprzez związek z pierwotną czasowością niesie w sobie potencjał rewolty. To rodzaj utopijnej *kairos* i otwarcia szczeliny dla przejawów potencjalności, których wizja może wywołać pragnienie zmiany.

Zdaniem Kristevej odczuwana niczym nieświadomy przymus potrzeba podążania za wezwaniem *chory* artykułuje się w takim przypadku w formie namiętności politycznej – niekiedy etycznie bezkompromisowej, odnajdującej swój afektywny wyraz w aktywności publicznej, innym razem przyjmującej bardziej kameralną postać, będącą jednak równie subwersywnym rodzajem stawiania oporu, gdy objawia się w praktykowaniu siebie i odnajdywaniu intymności poza racjami i wyobrażeniami wspólnoty. Nie bez powodu – jak podkreśla autorka w swoich analizach twórczości Louisa Aragona i Jean-Paula Sartre’a, zawartych w zbiorze *The Sense and Non-sense of Revolt* (1996) – rewolucyjna praktyka surrealistów obejmowała zarówno wybuchy wyobraźni i semiotycznej energii w twórczości poetyckiej, jak i głębokie pragnienie rewolty obyczajowej (o nienormatywnych akcentach w przypadku pierwszego), skutkując – żeby pozostać przy przykładzie poety – w jego nieoczywistym politycznym zaangażowaniu w komunizm i stalinizm. W przypadku Sartre’a relacje z matczyną semiotycznością, pragnieniem wolności i dynamiką rewolucyjnego zerwania układały się w jeszcze bardziej skomplikowaną relację⁶.

LAMPA PROUSTA, POWÓZ NERVALA

Przywołanie analiz Kristevej w kontekście pisarstwa Róży Ostrowskiej wynika z kilku powodów, częściowo odnotowywanych także przez inne badaczki⁷. Wypływa ono – jak nietrudno się domyślić – przede wszystkim ze sposobu literackiego przedstawienia przez autorkę *Wyspy* różnych form przeżywania czasu, ale wiąże się również z kilkoma innymi, ważnymi podobieństwami, wśród których istotną rolę odgrywają problemy związane z odkrywaniem zapoznanych temporalnych aspektów płci i seksualności. Ostrowska, podobnie jak Kristeva, zdaje się opisywać perypetie kobiecej tożsamości z perspektywy estetyczno-egzystencjalnego doświadczenia, które za filozofką można określić mianem „płodnego momentu depresji”⁸. Punktem wyjścia takiej sytuacji jest przenikające poczucie odłączenia i podmiotowej utraty, które domaga się uzupełnienia przez sztukę, miłość lub powrót do miejsca fantazmatycznie oznaczonego jako odnalezione – a przez to własne. Dlatego potraktowanie przez Ostrowską własnego wygnania z Wilna i okolic Lidy jako pewnej sytuacji egzystencjalnej, dającej o sobie znać w świadomości wywłaszczenia z języka i własnego „czasu osobnego”, idzie w parze

⁶ W relacji tej oddziaływanie semiotyczne pociągało za sobą kompleks aktora i fałszywej wiary. Te dwa ostatnie zagadnienia wydają się bardzo bliskie pisarstwu Ostrowskiej.

⁷ Zob. m.in. E. Graczyk, *Uciec z kręgu? O Wyspie Róży Ostrowskiej*, w: ead., *Od Żmichowskiej do Masłowskiej*, Gdańsk 2013; M.J. Olszewska, *Czas utracony – czas odzyskany – czas osobny. Szkic o pisarstwie Róży Ostrowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin Polonia”, Vol. XXXVI, 2018. A także tekst Marii Kłaman w niniejszym numerze.

⁸ Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce: depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007.

z obecną w jej prozie reparacyjną dynamiką ewokowania przeszłości typową dla procesów żałoby.

Istotną częścią tego procesu jest m.in. retrospektywne wywoływanie obrazów geograficznych, intymnych azylów, którym towarzyszą powroty residuów innej temporalności. To uporczywe przywoływanie przeszłości, która rządzi się odrębnym organicznym rytmem cykli i periodycznych „obrotów”, zdaje się być bliskie jednemu z przejawów matczynej semiotyki, tj. celebrowaniu utraconego obiektu, czasu i przestrzeni. W trakcie tego procesu, noszącego znamiona potajemnej pracy żałoby, Ostrowska odnajduje zwykle miejsce, w których uobecnia się poświęta innego, sekretnie inkorporowanego obszaru, rozbłyskującego niczym niewyraźna obwódka na marginesie siatkówki, postrzeżenia danego w wybuchu intensywnej radości albo przyprawie równie żarliwego smutku.

W tych przestrzennych enklawach, będących zazwyczaj prowincjami kobiet, usytuowanymi na peryferiach i geograficznych pograniczach, daje o sobie znać źródłowość archaicznych, zmysłowych cykli, usytuowanych w bezbronnej kontrze wobec świata historii. Za każdym razem narażone na rozpad i zewnętrzną ingerencję zachowują one swój odrębny koloryt i zarazem ukazują wspólne infrastrukturalne pokrewieństwo – przestrzeni, naznaczonej śladami preedypalnej i trudnej do odczytania spacialno-psychicznej matrycy, powiązanej ze słabą obecnością matki, jej odczuwalnym brakiem lub całkowitą absencją. Niedostatek tego, co macierzyste – także w znaczeniu miejsca pochodzenia – pociąga za sobą długi łańcuch matczynych substytucji, portretów kobiecych postaci, które przypisane do życiodajnych pejzaży, noszą zarówno rysy opiekunek, jak i nieświadomie pociągających partnerek-przyjaciółek⁹. Dlatego poszukiwanie śladów utraconej czasoprzestrzeni idzie tu zwykle w parze z fantazmatycznym odzyskiwaniem relacji z innymi kobietami i nawiązywaniem afektywnej relacji z intuicyjnie odczuwaną ziemią. Ta ostatnia, odkrywana ciałem, zdaje się przywoływać poświętatę innego terytorium, okazując się miejscem częściowo wyzwolonym z narzuconego narratorce antykosmosu męskiego prawa, patriarchatu i historii¹⁰.

W prozie Ostrowskiej ten pozornie regresywny, a w istocie wyznaczający kierunek prawdziwego postępu, proces odzyskiwania siebie, który rozgrywa się w sceneriach bioregionalnych macierzy, osadzonych jednocześnie w konkretnym czasie historycznym i zarazem w rytmie głębszej czasowości, przywołuje silne skojarzenia z archaicznymi rytuałami regeneracji. Jej fantazmatykę zdaje się nieodmiennie kształtować *omphalos*, spacialny okrąg odrodzenia, uformowany przez elementarny ślad matczynego pochodzenia, preedypalne *contium*, w którym nie począł się jeszcze linearny czas, nie narodziło się społeczne znaczenie i nie określił się kierunek pragnienia oraz forma seksualności. Ostrowska nieodmiennie zdaje się krążyć wokół tego archipelagu, starając się uchwycić jego nieoczywiste kontury. Kresowe, prowincjonalne miasteczko z ciasnotą żydowskiego sklepu i zagadkowo powracająca we wspomnieniach właścicielką w *Itce Fejgus*, obsadzona nikocjaną ścieżka dworskiego parku, dotykana stopą przez dziewczynkę ostatniego lata przed wybuchem wojny (której katastrofa oddali oszołomioną narratorkę od zachwycającej ciotki Elżbiety w *Moim czasie osobnym*), oraz położone na uboczu Rybaki z zagadkową wyspą, której znaczenie wymyka się rozumieniu i pozostaje dane tylko w obrazie jej profilu, widzianego migawkowo z różnych perspektyw (i kolejnych „obro

⁹ Ten łańcuch substytucji wiąże się także z postaciami złych „falicznych matek”, imposterek matczynej chory, stojących po stronie ojcowskiego prawa, zakazu i represji, takich jak np. siostra Imelda.

¹⁰ Romek, pastoralny efeb z *Wyspy*, przez długi czas pozostaje postacią zależną od Moniki i świadomie poddaną feminizacji (w jednej ze scen ubiera nawet jej dziewczęcy sweter).

tów”), wydają się stanowić część tego samego wewnątrzpsychicznego mikroregionu, danego w rytmach kolejnego autobiograficznego okrążenia.

Owe pozornie idylliczne, pastoralne enklawy mają jednak również, jak zaraz zobaczymy, swój gorzki rewers, w postaci zamkniętych przestrzeni, w których przeżywanie czasu podporządkowane zostaje codziennej rutynie i odgrywaniu społecznych pozorów – to głównie przestrzenie małych miasteczek i niewielkich kwater w dużych metropoliach, klasztornych szkół oraz pomieszczeń za teatralnymi kulisami, przenikniętych atmosferą dysforycznie doświadczanego ciała, zbiorowego kłamstwa i frustrującego impasu. To również zwykle obszary działania historycznej i społecznej przemocy, która zakłóca rytm rozwojowy podmiotu, wdzierając się jego w cielesność oraz zabiera czas, wprowadzając reguły innego, które Ostrowska odtwarza to z precyzyjnym odczuciem mikropolityki, stając się wnikliwą analityczką psychicznego oddziaływania mikroskopijnych mechanizmów władzy i zarazem rejestratorką przeciwstawionych im odruchów oporu. Te mikrodramaty – niemniej ważne od zbiorowych – rozgrywają się zwykle w polu oddziaływania fallicznej władzy: mężczyzn, instytucji lub politycznego systemu, władzy pewnej siebie i obstającej przy stabilnych znaczeniach, przeciwko którym mobilizują się nieokreślone, semiotyczne zasoby ciał bohaterów. Widzimy zatem z jednej strony odpryski antysemitycznych ustaw lat trzydziestych (*Itka Fejgus*), patriarchalną tresurę klasztornej szkoły dla dziewcząt (*Dziesięciorgo przykazań siostry Imeldy*), odbicie politycznych meandrów stalinizmu w środowisku małego miasteczka (*Ornat*), z drugiej strony teksty dokumentują narodziły impulsywne odruchy oporu i aktów subwersji, mających źródło w doświadczeniu ciała – narratorka *Itki* pod wpływem somatycznego impulsu przełamuje kordon antysemitycznego wykluczenia i kieruje bryczką pod żydowski sklep (tak jakby wracała na tory wcześniejszych cyklicznych powrotów), z kolei bohaterka *Dziesięciorga przykazań...* dzięki oporowi ciała zachowuje swoją suwerenność w zaborczym ekosystemie klasztornej szkoły¹¹.

Jednym z najważniejszych obrazów tego wewnątrzpsychicznego forum, częściowo zagarniętego przez historię i władzę, ale także objętego walką z pozorem i kłamstwem, wydaje się teatralna scena, zarówno pojęta najbardziej dosłownie, jak i będąca proscenium psychiki aktora. To przestrzeń kameralnego monodramu, przenikniętego jednocześnie pragnieniem autentycznej ekspresji oraz wydana regułom adaptacji i społecznej gry (*Premiera; Wyspa*), która staje się areną indywidualnego oraz zbiorowego moralitetu, polem zmagania bohaterów, poruszających się od doświadczenia odkrytej przez siebie autentyczności (w przeszłości) do aktów skruchy i rachunków sumienia, wynikających z poczucia własnego zbłądzenia; bohaterów, dodajmy, pragnących, o ile to możliwe, cofnąć się znowu z powrotem do własnego początku, niczym w porządku starożytnego cyklu winy, ekspiacji i odrodzenia¹².

W mikrohistoriach Ostrowskiej źródłem rewolty bywa bowiem zwykle regresywne doświadczenie odseparowania od tego, co prawdziwe i wywołujące pragnienie powrotu do tego czasu i tego miejsca, w którym było się sobą lub nadal można sobą pozostać. Być może to właśnie z powodu tej głębokiej fantazmatycznej infrastruktury jej narracje mają zazwyczaj strukturę kolistą. Proces opowiadania, pomimo prób linearnego odwzorowania zdarzeń, zdaje się w nich uparcie powracać do zawartego w przeszłości początku, tak jakby odtwarzał – poprzez powtórzenia i powroty – okrężny wysiłek zbliżania się wypowiedzi do utra-

¹¹ W tym ostatnim opowiadaniu bardzo wyraźny pozostaje moment proustowski, odnoszący się do subwersywnego potencjału seksualności. Hipokryzję siostry Imelda i księdza Łukasza obnaża podejrzana przypadkiem przez bohaterkę scena sadomasochistycznego spektaklu bliska proustowskiemu epizodowi z Montjovain.

¹² Podobną dynamikę jak w *Wyspie*, możemy znaleźć w opowiadaniu *Premiera* – winą aktora okazuje się zdrada jego wcześniejszego życia, kiedy przyjaźnił się i zamieszkiwał z krytykiem teatralnym Bieliną.

conego źródła, jednocześnie osiągalnego i zarazem nie do odzyskania. Dlatego narracyjne odwzorowanie fabuły splata tu ze sobą zazwyczaj dwie temporalne warstwy, które niczym skręcone wstęga, płynnie przechodzą pomiędzy teraźniejszością i przeszłością – spotykając się w doświadczeniu afektywnie pobudzonego ciała. Polifoniczna linia prowadzi w ten sposób jednocześnie przez żywioł pamięci i krajobrazy opisywanego świata w kierunku innej czasowości, w stronę indywidualnie przeżywanego, intymnego „czasu osobnego” i jego wewnętrznie przeobrażonej geografii, która zdaje się opierać jednokierunkowej logice temporalnego upływu. Stopniowo stajemy się świadomi, że Ostrowska prowadzi nas półjawnie od perypetii podmiotu empirycznego w stronę przygód innego ja – głębszego i trudniejszego do odzyskania w swojej zagadkowej przeszłości. Mówiąc innymi słowy, wiedzie nas w kierunku wyspy – niedostępnej prowincji, wylaniającej się co pewien czas w wylewach zagadkowych obrazów.

Anachroniczne źródło, do którego dąży, charakteryzuje się jednak szczególną, na poły nieuchwytną naturą. Okazuje się być ono jednocześnie żywą obecnością, jak i nieodwołalną stratą, a obcowanie z nim zdaje się oscylować między nagłymi wybuchami szczęścia – gdy wbrew logice czasu podmiot nagle odkrywa jej zarysy – i między żałobą – gdy się od niej oddala, tak jakby odpływał od samego siebie. Zawsze jednak płyniemy tu wzdłuż tego samego archipelagu, złożonego z linii brzegowej nakładających się wzajemnie wysp – prowincjonalnych sztetli, kresowych majątków, białych wież Wilna i kaszubskich jezior, pejzażu zasiedlonego przez różne wspólnoty, mikroklimaty i kultury.

Ta potajemna – na poły żałobna, na poły ekstatyczna – podróż nie chce niczego uniwersalizować i unika monochromatycznej nostalgii. Ostrowska nie zamazuje konturów miejsc, by nostalgicznie napawać się ich pozorną jednorodnością, lecz raczej szuka przesmyków i przejść pomiędzy enklawami, składającymi się z różnych doświadczeń, tożsamości i dialektów, sugerując ich związek i zarazem z czułością portretując ich różnice. Dopiero u schyłku życia – w *Moim czasie osobnym* – zdaje się mówić świadomie ich mieszanym narzeczem, dziwną, niesamowitą hybrydą językowych rytmów Wileńszczyzny, polszczyzny i języka Kaszubów, tak jakby chciała zrekonstruować reguły utraconego semiotycznego idiomu, spisane w różnych językach tym samym alfabetem.

Obrazowym ekwiwalentem tej podróży w głąb siebie jest zazwyczaj opis poruszania się serpentyną polnej drogi, meandrycznego krążenia wokół zagadkowej wyspy lub nocnego przemieszczania się w żywiole archaicznej beczasowości – ekstatycznie pobudzonego ruchu na pograniczu jawy i niebytu. Wytrwałość powracania tych powiązanych ze sobą obrazów sama w sobie zdaje się potwierdzać regułę kolistości – piaszczysta droga do Wasiliszek z młodzieńczej *Itki Fejgus*, widmowa jazda opustoszałym pociągiem w *Wyspie* oraz wijąca się hipnotycznie ścieżka obsadzona nikocjaną w ostatniej, niedokończonej powieści *Mój czas osobny* to w gruncie rzeczy uporczywe przebłyśki tej samej anamnezy.

Szczególne rytmy motorycznego pobudzenia, rozwijane w kadencjach i okresach zdania bywają, niczym semiotyczne sygnały, pierwszymi narracyjnymi gestami „mapowania” elementarnych tropizmów ciała, afektywnego doświadczenia pierwotnych granic podmiotowości, zanurzonej w jakimś innym, archaicznym żywiole. Są one zwykle nawracającymi obrazami podróży, wielopoziomowymi retrospekcjami, zatrzymanymi, tak jak w *Wyspie*, w tym samym momencie powracania do krainy dzieciństwa. Oszołomiona narratorka pozostaje w nich pochwycona w kadrze własnego pragnienia, niczym podróżnik-narrator *Sylwii* Gerarda de Nerval, uwięziony w dyliżansie, z którego nie sposób wysiąść i który wiezie go, jakby zatrzymanego w czasie, do mitycznego Valois, dziedziny jego pierwszej i jedynej miłości, kołyszac oszołomionego ruchem pasażera, przywołującego w pamięci obrazy kolejnych powrotów. Zarazem w tych uporczywych obrazach, towarzyszących bohaterkom, chodzi

zwykle o celebrowanie momentu przebudzenia i nagłego przecucia własnych początków, wyłaniania się pierwotnych konturów jaźni, co przywodzi na myśl słynne, początkowe sceny z *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Warto dodać, że nasuwające się w tym miejscu podobieństwa dwóch powieści Ostrowskiej z dziełem Prousta wydają się bezsporne i zarazem problematyczne. Z jednej strony wynikają one z podejmowanych tam medytacji narratorki na temat czasu i podjętych przez nią prób uchwycenia wyzwolicielskiego charakteru chwili, która przypomina regresywny przybój czegoś, co pochodzi z najwcześniejszych początków, z drugiej jednak strony, jak zaraz zobaczymy, noszą znamiona wyraźnych i świadomych odstępstw od form proustowskiej eksploracji czasu.

Podobieństwa i różnice dostrzec można już w pierwszych akapitach *Wyspy*, przywołujących z jednej strony widmowe doświadczenie nocnej jazdy pustym pociągiem oraz z drugiej strony scenę budzenia się narratora z *Combray* i równie sugestywną aluzję do jego podróży powozem wokół Martinville. Obraz pokoju spowitego w światłocieniach i przeblaskach czarodziejskiej, „proustowskiej” lampy, sąsiaduje tu z opisem przebudzenia (i zapowiedzią odrodzenia) bohaterki, która podczas nocnej podróży do Rybaków doświadcza mikroskopijnego i niezwykle intensywnego rozbłysku prawdziwego „ja”, niczym młody Marcel w czasie przejażdżki wokół wieży kościoła w Martinville¹³. Podróż narratorki zgodnie z logiką widmowej anamnezy rozgrywa się jednak poza figurami wizualnymi Prousta, w całkowitych ciemnościach, także tych metaforycznych, gdyż, jakkolwiek może zabrzmieć to osobiście, odsyła do prób poszukiwania genealogii głębszej niż wspomnienia z dzieciństwa i wyraża się w pragnieniu innego przebudzenia oraz innego czasu.

Ostrowska zdaje się z rozmysłem przekształcać kluczowe sceny Proustowskiego arcydzieła. Droga do odzyskania przeszłości nie prowadzi dla niej przez sztukę i retrospektywne studiowanie architektury własnego dzieła. Wprost przeciwnie – w jej autotematyczne poczynania wkrada się zwykle poczucie dystansu wobec literackiej formy jako notorycznie nieodpasowanej do semiotycznej *kairos*, tak jakby zdaniem Ostrowskiej – i wbrew wnioskowi Prousta – znaki pozostawały bezradne wobec tego elementarnego i ożywczego doświadczenia¹⁴. Również początek *Mojego czasu osobnego*, narracji podszytej elegijną i na poły gorzką ironią, to scena stopniowego wybudzania się, która w długiej, opisowej retardacji porannych czynności opóźnia przywołanie inicjalnego zdania z rękopisu zamierzonej powieści – refrenu powracającego co rusz w toku narracji i mającego być zamknięciem projektowanej książki. To wyłaniające się powoli zdanie, które opisuje dziecko zatrzymane na ogrodowej ścieżce i pogrążone w osobliwym bezczasie, odgrywa w narracji rolę dwuznaczną, proustowskiej magdalenki – pozostaje sceną niedokończoną, dziewczęcej identyfikacji. Wymaga ona jednak cyklicznych powtórzeń i kolejnych syntaktycznych rekombinacji, tak jakby literacki tekst oraz sama pamięć nie pozwalały na wypowiedzenie jej wewnętrznej treści i wymagały dalszej pracy anamnezy.

Ukryta polemika z Proustem stanowi jeden z najważniejszych tematów ostatniej powieści Ostrowskiej. W początkowych, autotematycznych rozdziałach, wypełnionych przez frustrującą codzienność i narastającą irytację wywołaną nieudanymi próbami podjęcia pracy literackiej, autorka świadomie przetwarza końcowe fragmenty Proustowskiego *Czasu odnalezionego*. Opowiadają one, jak pamiętamy, o powrocie bohatera do początkowych wspomnień z dzieciństwa, będąc ich ponownym, estetyczno-symbolicznym opracowaniem, kolistym

¹³ Zob. L.A. Gordon, *The Martinville Steeplechase: Charting the Course*, „Style”, Vol. 22, No. 3, Proust Fall 1988.

¹⁴ Na temat roli znaków u Prousta zob. G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000.

powrotem do początku i jego reinterpretacją, która pozwala sformułować (i odkryć dla siebie) literacką koncepcję restytucji czasu i jego odzyskania. Tymczasem, w przeciwieństwie do Proustowskiego Marcela, narratorka *Mojego czasu osobnego* podczas własnych prób dookreślenia natury nawiedzających ją temporalnych rozbłysków, zagadkowych przejawów „głębokiego”, przychodzących do niej z odległych i utraconych początków, nadaje wspomnianym chwilom znamion egzystencjalnego przebudzenia z dramatu Calderona. Ostrowska opowiada o powrocie do jawy innej niż jawa społecznego pozoru, powtórzeniu konstytuującego jaźń doświadczenia, które rozgrywa się jednocześnie na planie przeszłości, jak i teraźniejszości, będąc w istocie powrotem tej pierwszej. Poszukiwanie utraconej przeszłości wykracza jednak poza gry pamięci i oznacza inną, „głębinową” podróż w kierunku emancypacyjnych zasobów nieświadomości.

Głównym tematem poczynąń dojrzałej narratorki staje się próba odkrycia samej siebie, zaprzeszczenia i osobiście potencjalnej niczym poczwarka przed osiągnięciem *imago*, zawieszona na progu wejścia w czas i historię, w chwili identyfikacji z autoafektywnie pobudzonym ciałem oraz doświadczającej łagodnej, „oceanicznej” regresji – emanacji i objawu pierwotnej siły, leżącej u podłoża jej osobowości. Kompulsywne przepisywanie pierwszego zdania powieści to forma komunikowania się z utraconym przez siebie dzieckiem i sposób na ponowne doświadczenie pierwszych przeżyć własnej osobności. Przywoływanie chwili przebudzenia się świadomego „ja” okazuje się tym bardziej intensywne, gdyż wiąże się z jednoczesnym „objawieniem się miłości”, wydarzeniem nieodwołalnie kształtującym osobowość dziewczynki, pociągającym jednak za sobą późniejsze, powolne zacieranie się tego uczucia w dorosłym życiu – w zgodzie z dialektyką melancholii i niedającej się odżalować straty będzie ona przywoływać w pamięci ten zatrzymany w kadrze moment w formie powracania refrenu.

Melancholijna postawa narratorki to jednak tylko pierwszy etap jej „intymnej rewolucji” – widziana *ex post* założycielska scena rozpoznania siebie okazuje się bowiem także początkiem dziecięcego sprzeciwu, buntu wymierzonego przeciwko konfliktom czasu i określonym społecznym formom istnienia. Dla narratorki zachowany w pamięci obraz idealnego i bezinteresownego oporu, który nie zmienia natychmiast rzeczywistości, stanowi punkt zwrotny jej życia i pociąga za sobą zmianę dotychczasowych schematów widzenia, przy czym „rewolucyjną” przemianę postrzegania świata i jego odczuwania, wywołuje, jak można przypuszczać, miłosna, dziewczęca fascynacja inną kobietą – ciotką Elżbietą, która będąc pod wieloma względami zaprzeczeniem matki, nosi jednak wyraźne cechy figury matczynej. Zdaje się być także obrazem „idealnego ja” (*ideal Ich*), uwodzicielską projekcją, skupiającą *punctum* mimetycznego pragnienia narratorki, magnetyczną osobą, która wywołuje z niebytu osobowość narratorki. Nie bez powodu mottem studiowanego i ciągle redagowanego rękopisu, który wielokrotnie odczytuje na głos autorka, jest Calderonowski fragment „...o ile bywam wśród siebie / czyjeś spojrzenie może / zbudzić mnie ze mnie...”¹⁵.

Zauroczenie Elżbietą jako przejaw identyfikacyjnej, freudowskiej *Verliebtheit*, nosi też znamiona buntu przeciwko opiniom i wyobrażeniom pozostałych mieszkańców dworu. Matka narratorki nie dostrzega w ciotce piękna, którym zachwycą się córka, inni z kolei z dezaprobatą zapatrują się na styl życia tej samotnej, niezamężnej kobiety, która zarazem pozostaje właścicielką kresowego majątku. Równie żywiołową niezgodę narratorki wywołuje portret ciotki pędzla ekscentrycznego malarza (wzorowanego na Witkacym), który przedstawia młodzieńczą twarz Elżbiety w formie meduzyjskiego profilu otoczonego przez czerwone płomienie, będące zapowiedzią historycznej katastrofy. Ta niezgoda ma źródło nie tylko w nieświa-

¹⁵ R. Ostrowska, *Mój czas osobny*, Gdańsk 1977, s. 120.

domym odrzuceniu nadciągającej historycznej zagłady, którą dziecko przeczuwa, ale także w udanym odparciu przez nią fobicznego przedstawienia kobiecej seksualności.

Warto w tym miejscu podkreślić, że pomimo tego, że w powieściach Ostrowskiej zdaje się odsłaniać niekiedy kontur ich nieświadomego, gomorejskiego prototypu, przywołującego trajektorię pierwotnego pragnienia sprzed jego edypalnego podziału i społeczno-językowego ukształtowania, dynamika *Mojego czasu osobnego* wykracza poza próbę rejestracji „nienormalnych” erotycznych tropizmów dojrzewającej dziewczynki, która w pewnej fazie dojrzewania podkocha się w starszej od siebie kobiecie. W przypadku wspomnień narratorki, przywołującej siebie sprzed trzydziestu lat, chodzi, jak można przypuszczać, o ponowne odkrycie afektywności, która wydaje się nie znać polaryzacji związanej z różnicą seksualną i odnoszącej się do nie dającego się wyartykułować rozwojowego etapu, określanego przez Lyotarda jako *infantia*, okresu przed logosem, przenikniętego stanami (*pathemata*), wylaniającymi się fазie freudowskiego „pierwotnego narcyzmu”, poprzedzającego narodziny ego. Według filozofa taki stan może komunikować zdanie-afekt, skupione na teraźniejszości, bez odbiorcy i desygnatu¹⁶.

Zawartość inicjalnej sceny autoerotycznego rozpoznania ciała i badania dotykiem ziemi, okazuje nie mieścić się w porządku znaczeń i – jak zaraz zobaczymy – uporczywie zdaje się podważać status rzeczywistości. Nie bez powodu ta osobliwie celebrowana w prozie pisarki „scena pierwotna” zwykle pochłania podmiot roziskrzonym blaskiem lub otacza czułą ciemnością. Dlatego o wiele ważniejsza od znaczenia zdania (jako tożsamościowego refrenu) staje się w tych fragmentach tropologiczna nadwyżka rytmu, powtórzeń i wokalizacji, która z rozmysłem przywołuje to, co poprzedziło świadomość i co nadal pozostaje źródłem jej semiotycznej energii. W *Moim czasie osobnym*, ta odrębna formuła oznaczania artykułuje się również za pośrednictwem kursywy, tak jakby stawiała się innym tekstem lub odrębnym językiem i wyznaczała tym samym przejście od poziomu symbolicznego zapisu do semiotycznych oznak ciała. W takim przypadku przejście bywa gwałtowne, jak raptowne ześlizgnięcie się w inny czas – oto jak np. przebiega autotematyczna lektura rękopisu, skupiona na tektonicznej cezurze pomiędzy (symbolicznym) przedstawieniem i „semiotyczną” przeszłością: „Jest ta pierwsza kartka. Jest *ta ścieżka, ta ścieżka po stokroć bardziej realna niż to, co mnie dziś otacza – ta ścieżka obsadzona nikocjaną (niektórzy nazywali tę roślinę tytoniem) sprzed trzydziestu i więcej lat*”¹⁷.

W *Moim czasie osobnym* obraz ścieżki nieodmiennie prowadzi narratorkę do głębokiego „ja”, prawdziwej, „rewolucyjnej” jaźni melancholiczki, która buntuje się i elegijnie podważa trwałość rzeczywistości i zarazem stabilność literackiego przedstawienia:

Gdziekolwiek znalazłam się później i cokolwiek się ze mną działo, zawsze i wszędzie towarzyszyło mi uczucie nietrwałości i tymczasowości rzeczy obecnych koło mnie, niezależnie od siły ich oddziaływania. Stało za nimi jak cienka, ale nieprzenikalna ścianka mgły, którą rozwieje wkrótce wiatr, którą musi przecież rozwiąć wiatr. I te wszystkie lata były właściwie jedną długą chwilą zanurzenia się w obcym żywiole (...). Ale to bardzo długa chwila, tak długa, że może być właśnie – kto wie – wielką prawidłowością czy też po prostu wielkim oszustwem. Bo kiedy zapagniesz wreszcie wynurzyć się z niej ostatecznie, powrócić – wbrew gniołającej cię jak w złym śnie dośrodkowej sile – twoje pragnienie, twój protest ma w sobie również ów senny bezwład i właściwą snom bezkierunkowość. Chcesz powrócić

¹⁶ Zob. J.F. Lyotard, *Zdanie-afekt*, przeł. M. Murawska, w: *Lyotard, Derrida, Hillis Miller i inni. Kalifornijska teoria krytyczna. Antologia tekstów*, red. E. Bobrowska, M. Murawska, M. Rudkowska, Warszawa 2019.

¹⁷ R. Ostrowska, *Mój czas...*, *op. cit.*, s. 34.

na powierzchnię, powrócić ze snu do jawy? Chcesz powrócić do siebie? To znaczy dokąd? Tam, gdzie byłeś prawdziwy? Ale gdzie? Gdzie byłeś prawdziwy?¹⁸

W prozie Ostrowskiej podobne wewnętrzne i dramatyczne obrachunki (kolejny moment charakterystyczny dla teatralnego moralitetu) wywołują zazwyczaj rodzaj innego, reparacyjnego przedstawienia – przywołania „semiotycznej choreografii” cykli i powrotów. To właśnie dzięki powrotom do cielesnego *punctum* Ostrowska zachowuje intrapsychiczną ciągłość podmiotu i zdolność do oporu. Dlatego, w przeciwieństwie do antysubstancjalnej logiki Prousta, jej świat pozostaje światem zachowującym głębię – a nie powierzchnią zmieniających atrybucji i znaków. Zatem nawet gdy rzeczywistość dezorientuje podmiot wielokierunkowym upływem czasu, to poza płynnym, społecznym perspektywizmem (tak fascynującym narratora Prousta) i jego bezlitosnym *flux*, zdaje się wyłaniać podłoże innego temporalnego porządku i innej jaźni – danej niczym wyspa lub trwały, autoidentyfikacyjny archipelag. Nie bez powodu uwaga narratorki chwieje się zwykle pomiędzy pełnym frustracji zwątpieniem i raptownie odzyskiwanym poczuciem pewności – niekiedy przechodząc od goryczy do pewności w następujących po sobie akapitach:

Bomoże,boanużjawajestwłaśnieto,cocięotacza,wczymplyniesz,płynieszpogrążony od dawna, że już nie wiesz od kiedy, i płyniesz coraz szybciej – a tamto, ocalone w pędzie mijania i ukryte gdzieś w tobie, tamto właściwe ci, trwałe i trwające, tamto właśnie jest snem, najdawniejszym, prześnionym i głęboko zapamiętanym snem?¹⁹ (...)

I oto jestem znów na tej ścieżce, ale jest wczesny ranek i długie, białawe łodygi nikotyny (niektórzy nazywali tę roślinę tytoniem) ścielą się po grzędach uschłe i niby martwe wśród krzyczących nagietek. Jest wczesny ranek, ogród pachnie wilgocią i słodyczą, a w nasłonecznionym miejscu, w którym stoję, drży już zapowiedź upału. Kiedy zamykam oczy, wydaje mi się, że stoję tak zawsze, czując w sobie tę słodycz, która płynie z ogrodu i napęnia mnie jak dzban, że stoję tak zawsze, tam, u szczytu ścieżki, nie robiąc jeszcze tego pierwszego kroku, który poprowadzi mnie łagodnym skłonem w dół, ku cieniowi, ku wilgoci, ku zielonej tajemnicy, że stoję tak i smakuję sobie to oczekiwanie, zależne ode mnie i podległe mi, i przedłużam tę chwilę wejścia w moje królestwo bezmierne, wciąż obiecane, w moją ziemię obiecaną²⁰.

POWTÓRZENIA, RYTMY I MELANCHOLIJNE UTOPIE

W prozie Ostrowskiej cykliczne powroty przeszłości nie ewokują wyłącznie porządków mitu i obrazów natury jako kulturowo przypisanych residuów organicznego i pozahistorycznego czasu kobiet²¹. Praca pamięci, skupiona na egzegezie pojedynczego obrazu, pozwala podmiotowi wychylić się w stronę przyszłości, ku możliwej zmianie i utopijnemu oczekiwaniu „królestwa”, stając się świadomym przejawem odstępstwa, aktem buntu przeciwko linearnym formom pojmowania temporalności. Narratorka nie tylko celowo kształtuje czas poprzez opisową retardację jego upływu, celebrując jego zatrzymanie, ale także dokonuje otwarcia utopij-

¹⁸ *Ibidem*, s. 36.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 37.

²¹ Dynamikę rewolucyjnego czasu opartego na cykliczności, w którym powtórzenie wytwarza zmianę w teorii Julii Kristevej i Lucy Irigaray omawia m.in. Fanny Söderbäck. Zob. F. Söderbäck, *Revolutionary Time. On Time and Difference in Kristeva and Irigaray*, Albany 2019.

nej szczeliny dawno utraconej potencjalności, czym umożliwia sobie odzyskanie władzy nad czasem i nad sobą, gdyż w takiej formie, oczekiwania i zawieszenia, staje się ono, jak pisze, „zależne ode mnie i podległe mi”.

Praca pamięci nie rekonstruuje tu i aktywnie nie oznacza przeszłości, a jest raczej pasywnym oporem przeciwko formom symbolizacji, gdyż chce chronić i zachować rozbłysk maticznego śladu jako semiotycznego zdania-afektu, archaicznych i preedypalnych emocji. To świadome pozbawienie obrazów pamięci symbolicznego znaczenia i atrybucji widać zwłaszcza w nocnych obrazach obydwu powieści. Dążenie do uchwycenia nocnej, archaicznej temporalności zilustrować można za pośrednictwem wielu tekstualnych wariantów. Jeden z nich zawarty w zagadkowej notatce *Fragment o nocy, ciemności i czasie...* odsyła do metafory życia-snu i zarazem do doświadczenia siebie w przebłyku atemporalnej chwili, poza porządkiem symbolicznym i chronologicznym upływu:

W ciemności czas jest czymś innym niż za dnia (...). (...) w ciemności wskazówek nie ma, i czas nie mija, tylko jest: i ten przeszły, i ten teraźniejszy, i ten przyszły – naraz są, jednocześnie. Możesz to przychwycić, bylebyś zupełnie o wskazówce zapomniał i te wszystkie pozory odmienił, bylebyś za wszelką cenę przestał sen przywoływać, nie uczynił najlżejszego drgnienia, aby do swojej oczywistości powrócić. I wtedy, w głębi ciemności, uwolniony od musu i pośpiechu, nagle, jakby unosząc się nad swoim ciałem ociążałym, ale nie tracąc też z nim ścisłego związku, poczujesz, że jesteś, byłeś i będziesz razem jednocześnie w tym jednym mgnieniu, w którym mieści się całe twoje życie²².

Pomimo tego, że fragment pochodzi ze szkiców pozostawionych na marginesie ostatniej powieści, podobną dynamikę odnajdywania proustowskiego „czasu ucieleśnionego” w pozasymbolicznym doświadczeniu chwili odnaleźć możemy także w innych utworach. Za każdym razem wywołuje ono próbę narratywizacji temporalnego doświadczenia, w którym podmiot jednocześnie powraca do przeszłości w akcie opowiadania, jak i świadomie doświadczając wyzwolicielskiej bezczasowości tego zjawiska.

Po raz kolejny w przeciwieństwie do wysiłków Proustowskiego narratora, który usiłuje odnaleźć symboliczny sens w splocie pamięci i wrażenia, przeszłość jest tu odzyskiwana poza porządkiem logosu i poza próbą interpretacji zachowanego w pamięci obrazu. Architektura powieści Ostrowskiej wspiera się nie tyle na odtwarzaniu przywoływanych przez pamięć percepcji i przekształcaniu ich w estetyczny artefakt (albo wprowadzaniu ich w porządek znaczenia), ile raczej na ewokowaniu semantycznej nieokreśloności temporalnego momentu, który definiuje podmiotowość narratorki głębiej, niż jej społeczne określenia, relacje i role. W opozycji do doświadczenia Prousta autorka nie opisuje go w kategoriach fallicznej *kairos*, będącej połączeniem pragnienia i znaczenia – chodzi jej raczej, jak można przypuszczać, o wzajemne rozejście się tych kategorii, gdyż otwiera ono „semiotyczną” niedookreśloność, która pociąga za sobą możliwość przemiany znaczeń, przypisanych dotąd sobie i światu. Z tego też powodu jej opisy wykraczają poza zwykłą dynamikę pamięci, gdyż ta nie jest w stanie sięgnąć do początków tej archaicznej regresji i skolonizować jej asocjacjami pamięciowych śladów.

Podobnej logice podporządkowana wydaje się jej wrażliwość wizualna. Percepcyjne pole widzenia Ostrowskiej zachowuje oszałamiające bogactwo zmysłowych kształtów, danych zarówno w postrzeżeniu, jak i we wspomnieniu, wyrazistych zwłaszcza na pierwszym planie, zwykle jednak – w przejawach największej intensywności – zdaje się odsyłać do czegoś danego

²² Zob. R. Ostrowska, *Fragment o nocy, ciemności i czasie do dalszej części „Wygody”*, [w:] ead., *Mój czas...*, op. cit., s. 131.

w tle, pozbawionego znaczeniowego i konkretnego dookreślenia, uprzedniego wobec sensu i danego jako rozbłysk afektu lub cielesnego pobudzenia, niczym rodzaj popędowego rytmu lub „semiotycznego dotyku”²³. Oznacza ono zwykle spotkanie czegoś, co w próbie identyfikacyjnego samorozpoznania zdaje się często objawiać w obrazie nieprzeniknionej ciemności, pustego projekcyjnego ekranu albo – dla odmiany – w obrazach świetlistego odbicia i rozproszenia, lustrzanej połaci spowitej blaskiem niczym powierzchnia jeziora, tak jakby te dwie, antypodyczne formy elementarnego obrazu prowadziły do przejawów tego samego preedypalnego, ontologicznego doświadczenia i tych samych podmiotowych początków. Ponieważ doświadczenie to pozostaje przez cały czas znaczeniowo nieuchwytnie, tak jakby odzwierciedlało brak dziecięcej pewności, narratorce nie tyle chodzi o odzyskanie zawartego w nim sensu, ile raczej o przywołanie pragnienia samego powrotu, jego dziką i nocną radość, nagłą w swojej semantycznej pustce i wypełnioną motoryczną propagację rytmów innego czasu.

Być może właśnie takie „choreograficzne” doświadczenie temporalności odzwierciedla również narracyjna ekspozycja *Wyspy*, która w swojej niezwyklej medytacji nad powrotem i czasem zdaje się być całkowicie przeniknięta nieregularnymi pulsacjami ciała i surowego *zeitlos*. Rytm pociągu, nieprzenikniona ciemność stają się w niej zapowiedzią spotkania z nieprzeniknioną innością, rytmem innego czasu i zarazem z czymś, co intymne, bliskie i pierwotne – czymś co tryumfalnie wybucha w najbardziej ponurej rzeczywistości: „Siedząc wtedy w pociągu, w przedziale brzydkim i powleczonym kurzem i dymem, który sprawiał, że światło lampy było jeszcze bardziej brudne i zimne, czując dreszcz chłodu na plecach i nogach i wpatrując się w okno, przez które nie widać nic, poczułam się nagle szczęśliwa, tajemniczo, a nawet dziko szczęśliwa”²⁴. Podobnie jak w inicjalnych partiach *Combray* w pierwszych akapitach *Wyspy* narratorka na początku archeologicznej podróży ku własnym źródłom, dokonuje czasoprzestrzennego przekształcenia zamkniętego, nieco klaustrofobicznego azylu. O ile jednak Proustowski narrator zachwycony obrazami czarodziejskiej latarni odnajduje siebie w przepastnych i zwielokrotnionych wspomnieniach dziecięcego pokoju, narratorka *Wyspy* podczas nieświadomej regresji zdaje się odkrywać atemporalne i „prawdziwe” terytorium, umiejscowione poza językiem i obmywane przez przyływy „oceanicznych” afektów:

Była to jedna z tych nieoczekiwanych chwil, w których pokój lub fragment pokoju z lampą w rogu biurka (...) staje się osobną rzeczywistością, czarodziejską, pełna zapowiedzi i wyczuwalnych, nieznanymi treści; jedna z tych chwil, kiedy ni stąd, ni zowąd stajesz się bohaterem jakiegoś filmu, który właśnie zaczął się rozgrywać, kiedy odczuwasz siebie inaczej niż przez miniony dzień, przed kwadrans, przed

²³ Astygmatyczną skłonność takiego widzenia mogą zilustrować liczne przykłady wybudzenia się nocą w Rybakach, obrazu kontemplacji na opuszczonym ewangelickim cmentarzu, czy też widokach wyspy: „Byłam sama, tu w tej starej chałupie daleko od wszystkiego, daleko od świata, który nie mógł mnie już osiągnąć, którego dążenia i nakazy nikły i rozplywały się gdzieś po drodze do tej wyspy wśród głębokiej nocy. I pół sennie, pół na jawie, słuchając stuku okna i szumu opływającego ściany domu nurzałam się w nim i w tej chwili ucieczki jak w wielkiej wodzie”. Zob. *ibidem*, s. 18. Podobne „rozmycie” odnaleźć można w opisie ewangelickiego cmentarza na wileńskiej Pohulance: „Ale ja znałam stary cmentarz jedynie z dnia, słonecznego dnia lub dnia parnego i bladego od deszczu, który spadnie za chwilę; ja siedząca na ukrytej ławce lub bardzo powoli idąc jakąś ścieżką zawsze nową, możliwie nieznaną, w głąb, ku niewiadomemu końcowi, z niespodzianką ukrytą być może już za najbliższym zakrętem; ja, napelniona słodyczą tej wędrówki, odczuwająca dreszcz radosnego niepokoju i gotowa przyjąć to, co nastąpi, oczekiwanie, nienazwane i nagle, za jakąś rozwierającą się ścianą krzewów, w słońcu, w migocących cieniach, w odległym i przymglonym widoku miasta w dole, nagle odnajdywane – to coś, jak tyk czarodziejskiego trunku, jak zawrót głowy; trwający wieczną sekundę spazm, przecucie prawdziwego istnienia”. Zob. *ibidem*, s. 34–35.

²⁴ *Ibidem*, s. 5.

minutą, a może dopiero zaczynasz naprawdę siebie odczuwać. (...)

Nieraz w takich chwilach myślałam, 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. Nauczyłam się tylko jednego: przywarować wtedy jak pies, nie myśleć, nie zastanawiać się, po prostu być i zanurzać się do woli w tym szczęściu, jedynym, jakiego zaznałam i zapewne jedynym, jakie istnieje²⁵.

Nawiedzenie rzeczywistości przez nocne rozbłyski *chory* posiada rysy charakterystyczne dla potajemnej, intymnej rewolty – staje się bowiem zarówno pełnym oszołomieniem doświadczaniem somatycznym, jak i wyzwolicielskim przecuciem własnej wolności. Jego obraz przypomina scenę fantazmatycznego porodu, w którym podmiot rodzi sam siebie w gwałtownych przecuciach własnych nieodkrytych jeszcze możliwości:

A więc w tym pociągu (...) znalazłam się nagle zupełnie sama, nie wiem już w którym momencie mojej niedługiej podróży. Gdzieś za mną huknęły zatraskiwane drzwi. Musiała to być jakaś większa stacja, skoro tyle osób wysiadło na raz. Ale spostrzegłam to dopiero, gdy pociąg znów dygotał w biegu i poza jego dudnieniem i zgrzytaniem nie słychać było nic, żadnego gwaru za plecami i obok. Wtedy właśnie spojrzałam w okno i zobaczyłam czarną szybę zalaną deszczem, czarną i gęstą jak smoła, na którą ktoś rzucił i przylepił 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. Czułam je wewnątrz swego ożywionego, wstrząsanego chłodem ciała, szczęśliwa, zatopiona w tej chwili, całkowicie poddana jej tajemniczemu rytmowi, pełna oczekiwania na rzeczy nienazwane²⁶.

Ostrowska bywa pisarką zarówno oszałamiających, intymnych tryumfów, jak i elegijnie przeżywanych wewnętrznych porażek. Po ekstatycznych uniesieniach następuje zwykle nawrót rzeczywistości, niczym powrót do języka, ojcowskiego prawa, określonych ról społecznych i jednokierunkowego czasu. W otwarciu *Wyspy* wynika on z odruchowego spojrzenia narratorki na zegarek i innych narzuconych przymusów takich jak poprawianie makijażu, jednak w jej powieści przejście od stawania się do utrwalonej symbolicznej formy za każdym razem staje się tak jak melancholijna utrata entelechii – immanentnego celu leżącego u źródeł życia – przejmującym doświadczeniem odebrania potencjalności:

Była to teraz zwykła mokra szyba w brudnym i dusznym pociągu, uniemożliwiająca przebywanie oczyma przestrzeni, która dzieliła mnie od celu i byłam inną osobą, niż ta, która tak jeszcze niedawno na twardej ławce przedziału dawała się unosić wolności od myśli i uczuć, i od wszelkiego nakazu. Teraz, poprawiając włosy nad czołem i wciskając je pod chustkę (...) zaciskałam palce pragnąc przeskoczyć przestrzeń i czas, którego powolne upływanie czułam jak drgnięcie własnego serca. Mój niepokój i oczekiwanie były równie szczęśliwe, ale między radością tej chwili a tamtej, minionej, istniała taka sama przepaść jak między bytowaniem larwy a motyla, bytowaniem poddanym tajemnicy rodzenia się i kształtowania, a losem z góry określonym i zamkniętym²⁷.

Poczucie ograniczenia potencjalności łączy polityczną i obyczajową problematykę *Wyspy*

²⁵ *Ibidem*, s. 6.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 7.

z zagadnieniami kłamstwa, fikcji symbolicznej i społecznego pozoru. W zawartych w eseju *Le Temps des femmes* analizach związków polityki, płci i temporalności Kristeva podkreślała szczególne znaczenie doświadczenia wschodnioeuropejskich pisarek, które w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku usiłowały zachować suwerenność, będąc jednocześnie podmiotami podporządkowanymi rytmowi „monumentalnego czasu” socjalizmu²⁸. Jej zdaniem wcześniejsze doświadczenia historyczne i oddziaływanie systemu mogły dodatkowo wzmacniać poczucie zawłaszczenia i aneksji doświadczenia ciała, czasu i przestrzeni. Praktyka polityczna realnego socjalizmu zawłaszczała rewolucyjne impulsy pisarstwa kobiet, stwarzała fałszywe nadzieje aktom emancypacji lub prowadziła do dyskredytacji myślenia utopijnego, zwłaszcza wtedy, gdy po okresie stalinizmu ponownie rozbudziła zbiorowe oczekiwanie na odzyskanie sprawstwa i podtrzymanie dalszej wiary w linearny porządek społecznego postępu. Jak można przypuszczać, także krótkotrwałe marzenie Ostrowskiej o budowaniu „socjalizmu z ludzką twarzą”, obecne zwłaszcza w jej publicystyce, miało charakter chwilowego rewolucyjnego otwarcia, które przyjęło formę utopii niedokonanej, odroczonej, ale nadal możliwej do osiągnięcia. Październik był okresem wielu społecznych projekcji oraz wiary w zaistnienie oddanego ludziom systemu, dającego się reformować, poddanego oddolnym korektom, który po raz kolejny niósł obietnicę emancypacji i przywrócenia sprawczości.

Fabula *Wyspy* rozpoczyna się w momencie rozkładu tych nadziei, rozczarowania rezultatami października i w chwili załamania się rozwojowej trajektorii historii, która grzęźnie w kolejnym impasie, także na planie biografii narratorki. Próba ucieczki Moniki poza porządek polityczno-historycznego czasu wiąże się ze zdefiniowaniem tego kryzysu jako doświadczenia deziluzji i zdemaskowania głębokiego kłamstwa. To ostatnie obejmuje nie tylko uwikłanie w rozmaite związki, niechciane przymusy i emocjonalne role, ale także dotyczy szczególnej adaptacyjnej logiki społeczeństwa spektaklu – postępującej degradacji zbiorowości, która tak jak bohaterka „gra coraz gorzej”, pogrążona w powszechnym aktorstwie i w fałszywych rytuałach samooczyszczenia oraz pozornych nadziei²⁹. Ostatnim niepokojącym etapem rozpadu wizerunku zdaje się być dla Moniki rola artystki „estrady”, aktorki, która ma spełniać fantazmatyczne oczekiwania mężczyzn. Współczesność przypomina nieudaną próbę przedstawienia, poddanego cenzurze i przenikniętego inercją. Odnajdujemy tu po raz kolejny formułę pustego czasu, podporządkowanego rutynie, społecznej roli, wyobcowaniu i nieautentyczności, któremu narratorka przeciwstawia „roussoistyczny” obraz małej społeczności Rybaków.

Próba odnalezienia regeneracyjnych enklaw czasowości w pastoralnym, kaszubskim pejzażu, wśród innej mikrowspólnoty, która rządzi się odmiennym rytmem, zanurzonym w zagadkowym sąsiedztwie semiotycznego archipelagu, to jednak nie tylko rodzaj bezsilnego eskapizmu, ale także akt przeddefiniowania działania utopijnego i politycznego – jako wyzwolielskiego powrotu archaicznego czasu, który zamiast tłumienia ciała i przeszłości polega na ich ciągłym odnajdywaniu. Być może należy go potraktować jako rodzaj obronnego działania, które polega na przeniesieniu rewolty do innego, intymnego wymiaru, albo być może lepiej i odwrotnie – jej powrotu do macierzystego źródła i pierwotnego otoczenia. Rybaki, z ich ostentacyjnym pozostawianiem poza horyzontem nowoczesności, częściowo też oddzielone od momentu historycznego (gdyż odpryski wspomnień z okresu wojny pozostają sprywatyzowane i odniesione wyłącznie do cielesnych doświadczeń Moniki i Waleskiej), wydają się

²⁸ J. Kristeva, *Women's...*, *op. cit.*, s. 20–22.

²⁹ Ilustracją problemu samozakłamania są w Wyspie próby teatralne „odwilżowej” sztuki zatytułowanej – nomen omen – *Kłamstwo*. Podobny fenomen aktora, który źle odgrywa swoją rolę, świadomy swojego fałszu, pojawia się w opowiadaniu Premiera. Ostrowska często sięga w takim przypadku po zabieg scenicznej paraby lub filmowego ujęcia, na którym aktor ogląda samego siebie.

spokrewnione z modalnością czasu typową dla innych rdzennych mniejszości, familiarnych wspólnot i lokalnych kultur odmieńców – nieoczekiwanie przypominają tym samym mędry queerowej temporalności, której linie zbaczają i rozciągają się, bywają „niepołączone” i niesamowite, a zarazem są ze sobą powiązane niczym koliste kręgi na pozornie gładkiej fakturze heteroliniowego czasu.

Być może ten spiralny ruch krążenia wokół wyspy, naznaczonej lękowo opracowanymi śladami semiotycznej relacji z freudowskim, nocnym „kontynentem kobiecości” (abiektalnym i pełnym szumów niczym *Hexenkessel* na kaszubskiej wyspie czarownic), odzwierciedla samą dwuznaczność sytuacji pisania w „grawitacyjnym polu” *chory* i wśród jej nocnych rozbłysków, pamięciowych śladów przywiązaniu, które tak jak w przypadku narratorki *Wyspy* nie pozwalają nigdy wyjść poza jej obrzeża:

Ale kiedy pociąg zwolnił wreszcie, kiedy w otwartych drzwiach, z nogą na stopniu, poczułam mokre pchnięcie wichury i znalazłam się na peronie wśród zgrzytania kół, między paroma bladymi, rzadko pełgającymi światełkami i z szumiącą nocą przede mną i poza mną, zasłona znów nagle uniosła się, na mgnienie oka pozwalając mi zobaczyć siebie pod strugami deszczu na małej leśnej stacyjce, wkraczającą tryumfalnie znów w ten sam krąg, z którego nigdy nie udało mi się wyzwolić i w którym pozostanę³⁰.

Śledząc poczynania bohaterki, wracającej zawsze do tego samego punktu, niczym podróżniczka zawieszona w limbo – miejscu niepewności i oczekiwania – rozumiemy już dla czego narratorka stosuje w powieści bliski Proustowi i surrealizmom narracyjny zabieg ekspozycji wielokrotnej, tj. wzajemnego nakładania się na siebie obrazów pamięciowych niczym klisz na fotograficznym kolażu. Odzwierciedla on przede wszystkim pracę asocjacyjnych mechanizmów pamięci, ale umożliwia także uchwycenie samego temporalnego upływu, pozwalając na jego chwilowe zatrzymanie w melancholijnych kadrach opisywanych obrazów. Zbliżoną rolę zdaje się odgrywać poetyka rozdwojenia i kontrapunktu w *Moim czasie osobnym*, która nadaje narracji znamion autotematyzmu. W jakiejś mierze ostatni utwór Ostrowskiej pozostaje przecież powieścią o próbie napisania powieści, zanurzonej jednak w innej jakościowo czasoprzestrzeni i w innym, archaicznym, temporalnie rytmie, który usiłuje oddać nietypowa fraza tego utworu. Zachowany konspekt pozwala przypuszczać, że formalna autoironia tekstu dokumentuje proces stopniowego rozpadu miejsca i jego ostatecznej utraty, przy czym postępująca entropia zdaje się równocześnie rozszerzać tu na dwóch czasowych płaszczyznach – przedwojennego dworu ciotki Elżbiety (tuż przed wkroczeniem bolszewików) i środowiska kaszubskiej wspólnoty skupionej wokół checzy, które kruszy się pod wpływem pozornej gierkowskiej prosperity i postępującej katastrofy ekologicznej, spowodowanej przez przyspieszoną industrializację. Tym zatem, co pozostaje autorce po tych dwóch kataklizmach, może być już tylko czas – „czas osobny”.

³⁰ R. Ostrowska, *Mój czas...*, op. cit., s. 7.

BIBLIOGRAFIA:

- Deleuze G., *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000.
- Gordon L.A., *The Martinville Steeplechase: Charting the Course*, „Style”, Vol. 22, No. 3, Proust Fall 1988.
- Graczyk E., *Uciec z kręgu? O Wyspie Róży Ostrowskiej*, w: ead., *Od Żmichowskiej do Mastowskiej*, Gdańsk 2013.
- Kristeva J., *Czarne słońce: depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007.
- Kristeva J., *The Sense and Non-Sense of Revolt. The Power and Limits of Psychoanalysis*, transl. J. Herman, New York 2000.
- Kristeva J., *Women's Time*, transl. Alice A. Jardine, and H.arry Blake, „Signs” Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1981).
- Liotard J.F., *Zdanie-afekt*, przeł. M. Murawska, w: *Liotard, Derrida, Hillis Miller i inni. Kalifornijska teoria krytyczna. Antologia tekstów*, red. E. Bobrowska, M. Murawska, M. Rudkowska, Warszawa 2019.
- Olszewska M.J., *Czas utracony – czas odzyskany – czas osobny. Szkic o pisarstwie Róży Ostrowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin Polonia”, Vol. XXXVI, 2018.
- Ostrowska R., *Mój czas osobny*, Gdańsk 1977.
- Sjöholm C., *Kristeva and the Political*, London 2005.
- Söderbäck F., *Revolutionary Time. On Time and Difference in Kristeva and Irigaray*, Albany 2019.

ARCHIPELAGOS OF RÓŻA OSTROWSKA. PROUST, KRISTEVA AND THE LANDSCAPES OF “A DETACHED TIME”

SUMMARY:

In article *Archipelagos of Róża Ostrowska. Proust, Kristeva and the landscapes of “A detached time”*, I examine the issue of the literary representation of time in Ostrowska’s prose in the perspective of Julia Kristeva’s psychoanalytic concepts. I am primarily interested in the connections between gender, sexual difference and temporality, as well as the category of “intimate revolution”. The revolutionary (and at the same time subversive) act here consists in treating the categories of repetition, cycle and return differently, i.e. reinterpreting them as actions consisting in discovering the archaic temporality of chora mothers and utopian redefinition of nostalgia and memory. The key experience in such a case becomes the kairotic experience of the moment as stopping time and discovering a deep, feminine self. This type of subjective gesture is symbolized in Ostrowska’s prose by the phantasmatic landscape of the island and the category of intimate separate time.

KEY WORDS:

Róża Ostrowska, postwar polish prose, literary time, feminist criticism, psychoanalysis, Julia Kristeva, Marcel Proust, chora (*khôra*).