

jednaK
książKi



RÓŻA OSTROWSKA

ISSN 2353-4699

2023 nr 17

jednak książki

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

eISSN 2353-4699 | DOI: 10.26881/jk.2023.17

REDAKTORKA NACZELNA:

Ewa Graczyk

SEKRETARZE REDAKCJI:

Mateusz Michalski, Paulina Sokółska

REDAKCJA NUMERU:

Bartosz Dąbrowski (UG)

RADA NAUKOWA:

prof. dr hab. Małgorzata Książek-Czermińska (Polska), prof. dr hab. Kwiryna Ziemba (Polska), prof. dr hab. Stefan Chwin (Polska), prof. dr hab. Rolf Fieguth (Szwajcaria), prof. dr hab. German Ritz (Szwajcaria), prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski (Polska), prof. dr hab. Krystyna Kłosińska (Polska)

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Maciej Dajnowski, Bartosz Dąbrowski, Marcin Całbecki, Anna Filipowicz, Monika Graban-Pomirska, Magdalena Horodecka, Mariusz Kraska, Maciej Michalski, Piotr Milati, Artur Nowaczewski, Wojciech Owczarski, Krzysztof Prętki, Stanisław Rosiek, Paweł Sitkiewicz, Katarzyna Szalewska, Martyna Wielewska-Baka, Monika Żółkoś

ADRES REDAKCJI:

Instytut Filologii Polskiej, 80-309 Gdańsk, ul. Wita Stworza 55, Uniwersytet Gdański
redakcja.jednakksiazki@gmail.com

© Copyright by Wydział Filologiczny UG

REDAKCJA JĘZYKOWA:

Klaudia Golon

PROJEKT OKŁADKI:

Paulina Sokólska, Mateusz Michalski

PROJEKT TYPOGRAFICZNY, SKŁAD TEKSTU I PUBLIKACJA ELEKTRONICZNA:

Mateusz Michalski, Paulina Sokólska, Agnieszka Kranich-Lamczyk

**Publikacja finansowana ze środków na utrzymanie potencjału badawczego
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego.**

Wersja elektroniczna jest wersją pierwotną czasopisma.

SPIS TREŚCI

ARCHIWUM:

Andrzej Mestwin Fac <i>Notatki do portretu Róży Ostrowskiej</i>	6
Róża Ostrowska <i>Itka Fejgus</i>	12
Miłosława Bukowska-Schiellmann <i>Świat teatru Róży Ostrowskiej</i>	17

STUDIA:

Ewa Graczyk „ <i>Ciemne skłębione zasłony</i> ”. O <i>Siódmym piętrze</i> Róży Ostrowskiej.....	41
Maria Klaman <i>Pisarstwo kobiece jako przezwyciężenie melancholii</i> . „ <i>Wyspa</i> ” Róży Ostrowskiej.....	52
Bartosz Dąbrowski <i>Archipelagi Ostrowskiej. Proust, Kristeva i pejzaże „Czasu osobnego”</i>	64
Kamila Piechura <i>Krzywda dziewczynek w klasztornej szkole – o opowiadaniu Róży Ostrowskiej „Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy”</i>	82
Olga Snarska „ <i>Ornat</i> ” – opowiadanie czasu odwilży.....	94
Adela Orzechowska <i>Krzywda zamknięta w ciele. Transgeneracyjny przekaz traumy w waltbrzyskiej dylogii Joanny Bator („Piaskowa Góra”, „Chmurdalia”)</i>	103
Katarzyna Eron <i>Kobiece doświadczenie pracy z traumą transgeneracyjną w powieści „Gorzko, gorzko” Joanny Bator</i>	119
Wiktoria Kowalik <i>Nieznajoma z North Carthage. Dwuznaczne narracje Gillian Flynn w powieści „Zaginiona Dziewczyna”</i>	132
Patrycja Cembrzyńska <i>Gadające groby. „Zygmuntowska” Zbyluta Grzywacza</i>	148

ARCHIWUM

ARCHIVES

NOTATKI DO PORTRETU RÓŻY OSTROWSKIEJ¹

Andrzej Mestwin Fac

WIMBP Gdańsk

Tak naprawdę trudno nam dziś zrozumieć tamten czas, tamten kontekst. Zbyt wielki dystans wydaje się dzielić nas od tego, czym wtedy żyli ludzie, a szczególnie ludzie teatru, malarze, pisarze – słowem inteligencja lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych. Ich słowa, ich książki, wreszcie ich wybory zdają się jakby z innej planety. A nawet jeśli coś rozumiemy – właściwie zaczynamy rozumieć – to może dopiero wtedy, gdy zapominamy o kontekście, a życiorysy stają się legendą. Tak jak w przypadku Róży Ostrowskiej, gdy zamiast kobiety z krwi i kości staje nam przed oczami raczej bohaterka *Wyspy* niż prawdziwa matka, córka, przyjaciółka lub... no właśnie, kim właściwie była i kim chciała być Róża Ostrowska? Odpowiedź wydaje się pozornie prosta i jednoznaczna – nieugiętą działaczką, zdolną przekonać wielu odważną mówczynią, liryczną pisarką, zawsze odpowiedzialną kierowniczką literacką. Czy też może gdańską George Sand towarzyszącą w opozycyjnych działaniach Lechowi Bądkowskiemu, zapalającą wielu do czynów, pozbawionych konformistycznego układania się z władzami za cenę własnej godności?

Urodziła się w Wilnie 1 września 1926 roku w rodzinie Piotrowiczów, urzędnika państwowego i nauczycielki. Jej matka, Jadwiga z Wokulskich, doktoryzowała się u Stanisława Pigonia, miała też za sobą doświadczenia literackie w postaci dwóch książek poetyckich i jednego tomu opowiadań. Można więc powiedzieć, że Ostrowska kontynuowała w tym względzie matczyne tradycje rodzinne. Jej ojciec – Wiktor Piotrowicz – pracownik dyplomacji, zmarł w 1954 roku w Londynie. Dom Ostrowskiej „w Wilnie miał coś z atmosfery tradycyjnej”. Był to „dom zacny, dom tradycyjnie dobry i bezapelacyjnie, niewzruszenie polski, przesycony pamięcią przeszłości”². Jednocześnie trwała w nim pamięć o ziemianach sprzyjających demokratycznym nowinkom, demokratycznej wręcz wizji społeczeństwa³.

Róża uczęszczała do prywatnej szkoły powszechnej siostr benedyktynek, kontynuowała naukę w gimnazjum benedyktynek (w latach 1939/40), w polskim gimnazjum żeńskim (lata 1940/41) i w końcu na tajnych kompletach prowadzonych m.in. przez matkę (po roku

¹ Przedruk tekstu opublikowanego w: *Róża Ostrowska: bibliografia oraz trzy szkice o życiu i twórczości*, red. A.M. Fac, Gdańsk 2014.

² J. Bachórz, „O pisarstwie Róży Ostrowskiej (Rozmyślanie)”, w: *Literatura gdańska i ziemi gdańskiej po roku 1945*, t. 2, red. A. Bukowski, Gdańsk 1986, s. 123.

³ J. Bachórz napisał o tym szerzej w podrozdziale pt. „Sprawa rodzinna”, *ibidem*, s. 122–129.

1941). Już w tym okresie Ostrowska podejmuje swoje pierwsze próby literackie. Są to wiersze ułożone w zbiorze rękopiśmiennym pt. *Zapłakane co dzień* z 1943 roku, a także opowiadania dedykowane matce (z tego samego roku). Oprócz tych tekstów młodzieńczych pozostało m.in. wspomnienie nauki litewskiego, języka niezwykle trudnego dla Róży i dla wielu jej rówieśników, języka wroga i okupanta. Do dobrego tonu należało ostentacyjne odrzucanie go. Był to swoisty „obowiązek patriotyczny” polskiej młodzieży wileńskiej. Jednak ze wspomnień córki pisarki, Elżbiety, pochodzi ciekawa informacja. Mianowicie Róża Ostrowska doskonale opanowała język litewski. Nawet na tyle, żeby na którymś z egzaminów zaliczeniowych otrzymać ocenę bardzo dobrą. Wedle słów córki chodziło o sam egzamin maturalny. Po maturze, w maju 1945 roku, Ostrowska przyjechała wraz z matką, w ramach tzw. repatriacji, do Poznania. W 1946 roku rozpoczęła studia polonistyczne na Uniwersytecie Adama Mickiewicza i zaliczyła dwa lata. To w Poznaniu w 1947 roku wyszła za mąż, za znanego jej jeszcze z czasów wileńskich, aktora Leszka Ostrowskiego. Po ślubie małżonkowie przenieśli się do Gdyni.

Rok później przyszła na świat ich córka Elżbieta, a młode małżeństwo, wraz z matką i babcią Róży – zwaną Bunią – zamieszkało w domu przy ulicy Hetmańskiej. W 1948 roku Ostrowska zadebiutowała na łamach czasopisma „Radio i Świat”, opowiadaniem pt. *Itka Fejgus*, a niedługo potem jej tekst został opublikowany w antologii pt. *17 opowiadań* pod redakcją Jerzego Pańskiego. Publikacje te były pokłosiem drugiej nagrody w ogólnopolskim konkursie literackim Polskiego Radia. Sukces ten miał niemałe znaczenie, gdyż na konkurs nadesłano cztery tysiące opowiadań, a jedną z głównych nagród otrzymał Igor Newerly. Sam utwór dotyczył losów starej Żydówki, zaś jego akcja rozgrywała się latem 1939 roku, gdzieś na Wileńszczyźnie. Ci, którzy mieli okazję usłyszeć ten tekst, byli pod wrażeniem jego niezwyklej dojrzałości literackiej⁴. Tym bardziej, że sama autorka posiadała „urzekający tembr głosu”, często podkreślano także jej „znakomitą interpretację”⁵. Niedługo po tym sukcesie Ostrowska rozpoczęła swoją przygodę radiową. Była do tego stworzona. W rozgłośni Radia Gdańsk, gdzie pracowała od 1950 do 1955 roku, m.in. jako redaktor audycji literackich, później jako kierownik redakcji literackiej. Stworzyła wiele ciekawych słuchowisk (np. razem z Franciszkiem Fenikowskim *Pieśń o Gdanie*), ogłaszała swoje recenzje teatralne, felietony i opowiadania. Jednak szczególnie niezapomniany był jej niezwykle głos. Mając jego pełną świadomość, Ostrowska często występowała na antenie jako narratorka w wielu słuchowiskach lub prowadząc, legendarny w tamtym czasie, kabaret radiowy pt. *Oberża pod Neptunem*. Warto także przypomnieć, że była autorką wielu piosenek i songów napisanych do słuchowisk radiowych.

Równolegle z działalnością na falach eteru, udzielała się w środowisku literackim. W 1953 roku, po trzech latach kandydowania, została przyjęta do Związku Literatów Polskich (ZLP). Przez kilka kadencji wchodziła w skład Zarządu Oddziału Gdańskiego i można powiedzieć, że obok Lecha Bądkowskiego była jedną z jego najbardziej aktywnych postaci. Zresztą ta aktywność objawiała się nie tylko w ZLP, ale także w szerszym pojętym zaangażowaniu społecznym, właściwie społecznikowskim. Przykładem takiego działania była w końcu udana próba obrony, potem aktywizacji, kaszubskiej społeczności skupionej wokół Helenki Knut i Aneczki Ostrowskiej, artystek ludowych (jedna z nich była hafciarką i ple-

⁴ Wspomina o tym Lech Bądkowski, „Fragment portretu”, w: R. Ostrowska, *Mój czas osobny*, Gdańsk 1977, s. 138–139. Zob. także E. Kochanowska, *Odeszli w cień*, Gdańsk 1981, s. 119–120.

⁵ M. Kowalewska, „Moja Róża”, w: *Pro memoria Róża Ostrowska (1926–1975)*, zebrał i opracował J. Borzyszkowski, Gdańsk–Wejherowo 2003, s. 23.

cionkarką, druga zaś plecionkarką) z Wdzydz Kiszewskich.

Chodziło więc o konkretnych ludzi, konkretne sprawy i konkretne miejsca. W tym wypadku o Wdzydze, które już od początku lat pięćdziesiątych były dla Ostrowskiej swego rodzaju azylem, odkrytą i odkrywaną ciągle krainą, gdzie ludzie wciąż jeszcze są autentyczni, szczególnie wyczuleni na prawdę i fałsz. Może ostatni Mohikanie? Te Wdzydze, te Kaszuby nie były dla niej tylko sposobem na poszukiwanie jakiegoś fascynująco-egzotycznego miejsca. Miały przypominać zaginioną Atlantydę dzieciństwa, ten kraj „pagórków leśnych”, kraj „łak zielonych”, którego już nigdy nie odwiedzi. Co najwyżej za pomocą swej wyobraźni literackiej, a więc jedynie w myślach i słowem. Kaszuby stały się więc dla Ostrowskiej powrotem do miejsc dziecińczych, do Wileńszczyzny, której nigdy się nie wyrzekła i o której nigdy nie zapominała. Ten mit miejsca dzieciństwa połączył się u niej z mitem naturalności, autentyczności miejsc tak wtedy odległych od hałasu cywilizacji jak na przykład Wdzydze. Jakby wierzyła, że ludzie tutaj są lepsi niż w mieście, a i życie, w swoich codziennych wyborach, trochę prostsze. To tutaj powstała jej powieść pt. *Wyspa* (1960), która jest z Wdzydzami tematycznie związana. To tutaj będzie także, wraz z przyjaciółką – Izabellą Trojanowską – pisać słynny *Bedecker kaszubski* (pierwsze wydanie w 1962 roku).

Oprócz azylu wdzydzkiego jest jednak codzienność domowa. Najpierw ta w Gdyni przy ul. Hetmańskiej 16, a potem, od 1963 roku, we Wrzeszczu na Partyzantów 99 m. 9. Były to raczej domy kobiet. Wielopokoleniowe, pełne półek z książkami, humoru oraz zwierząt. Wśród ścian wypełnionych pamiątkami z Wilna często rozchodził się zapach jedzenia. Wszystkie kobiety gotowały. Mieszkały przeważnie we czwórce. Obok Róży, jej córki Elżbiety, była jeszcze mama – Jadwiga Piotrowicz (wykładała w Studium Nauczycielskim w Gdańsku, była nawet przez jakiś czas dziekanem Wydziału Humanistycznego) – oraz babcia. Mąż Leszek, zajęty swoją karierą aktorską, często przebywał poza Trójmiastem. Napisałem o domu pełnym książek. Każda z kobiet należących do tej wielopokoleniowej rodziny czytała bardzo dużo, ponad przeciętną. Wśród lektur był też jeden z ulubionych tytułów Róży – *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, czytany w oryginale. Wśród zwierząt, ulubiony pies – wilczur Szarik, kilka kotów (jeden z nich miał na imię Amant). Psy i koty były zresztą przy niej często. Tak tutaj w mieście, jak i we Wdzydzach. Pewnego razu jechała samochodem z przyjaciółmi na wieś i jej ulubiony pies tak bardzo się bał, że zanieczyścił nowe siedzenie. Z jednej strony Róża czuła się odpowiedzialna za stratę i chciała im ją jakoś wynagrodzić. Z drugiej bardzo dobrze rozumiała to, co przeżywało zwierzę.

Róża odnajdowała się wśród istot czujących. Nie tylko ludzi. Starła się słuchać innych, wśluchiwać się w to, co naprawdę mówią, czują. Była osobą, dla której empatia stanowiła jeden z ważniejszych sposobów rozumienia świata, także siebie. Z jednej strony lubiła ludzi, z drugiej zaś samotność, która wraz z melancholią nachodziły ją najczęściej nad kaszubskimi jeziorami. Tam w zwykłym stroju rybaczki, z prawie nieodłącznym papierosem, łowiąc bez sieci na tzw. pupy, czyli na koński łeb lub, jak sama mówiła, z „czołna” na wędkę, potrafiła wypływać na wiele godzin, by poczuć smak samotności. Jednak także tu we Wdzydzach inicjowała wspólne, nocne kąpiele przy świetle księżyca.

Wiele mówiło się i mówi o Ostrowskiej jako duszy towarzystwa. Kobiecie pełnej fantazji, polotu i humoru, bez pozy, o nieco poetyckim klimacie. Kobiecie pięknej, którą podziwiał wielu mężczyzn. Kobiecie lśniącej w swojej małej czarnej, w swoich spodniach, z długimi włosami często upiętymi w kok. Jedna z moich rozmówczyń porównała ją nawet do Juliette Gréco, ikony paryskiej piwnicy egzystencjalnej lat pięćdziesiątych, i powiedziała, że to właśnie u niej po raz pierwszy usłyszała Edith Piaf. Elegancka kobieta, brylująca na salonach wśród mężczyzn, musiała wzbudzać zazdrość innych kobiet. Zresztą, jak usłyszałem od córki

Elżbiety, mężczyźni się jej po prostu bali. Była niezwykle precyzyjna zarówno w myśleniu, jak i w pisaniu. Połączenie ścisłego umysłu (Ostrowska miała podobno zdolności matematyczne) z kobiecym pięknem. Poetycko precyzyjna kobieta zachwycała mężczyzn.

Do tego mogła imponować odwagą. Jak wtedy, 22 października 1956 roku, gdy na wiecu Politechniki Gdańskiej czytała list od pisarzy Wybrzeża z poparciem dla polityki Gomułki. Zresztą rok 1956 to dla Ostrowskiej nie tylko cezura polityczna, ale także data debiutu książkowego (tom opowiadań pt. *Premiera*) i rok, w którym otrzymała nagrodę literacką miasta Gdańska. Potem stała na czele zmian popaździernikowych, tworząc coraz to nowe czasopisma lub przekształcając stare. W marcu 1968 wraz z Lechem Bądkowskim, Franciszkiem Fenińskim i Ireną Przewłocką protestowała przeciwko biciu studentów.

Druga połowa lat pięćdziesiątych to czas zmian w życiu społecznym, również w prasie. To także okres, kiedy Ostrowska jako dziennikarka „Kontrastów”, „Ziemi i Morza”, „Uwagi” czy „Pomorza” stara się walczyć z nijakością, bylejąkością, a także z pewną apatią społeczną – zgodą na to, co jest i jak jest. Widać to chociażby w felietonach pisanych pod pseudonimem Kołodziej w cyklu „Kluka znad Bałtyku” i czuć w tonie artykułów na łamach „Kontrastów” czy „Ziemi i Morza” dotyczących zarówno spraw związanych z polityką, jak i tych zwykłych, codziennych. Ostrowska walczy o kształt swojej ojczyzny, angażując się w jej przebudowę po latach stalinowskiego kłamstwa i zastoju.

Właśnie słowo „zastój” było dla niej czymś w rodzaju przestrogi. Czymś, co później zostanie nazwane „naszą małą stabilizacją”. Nie znosiła tego, co niesło ze sobą, tak jak nie znosiła głupoty. Uważała, że zawsze lepiej być aktywnym. Nawet jeśli miałyby to się wiązać z ryzykiem nonkonformizmu i odrzucenia przez społeczność. Jedyne, co stanowić by miało granicę naszej ludzkiej, społecznej aktywności to zwykła uczciwość i odpowiedzialność za drugiego. W tym sensie nasze postępowanie wyznaczają proste, nieodwołalne zasady moralne. Ostrowska przy całym swym zanurzeniu w życie świata i przy całym rozumieniu ludzkich słabostek była jednak zasadnicza i zdecydowana. Dlatego może nie bardzo pasowała do świata małych układów i małych kompromisów. Świata tak bardzo lubianego przez władców – zwłaszcza krajów zamkniętych, autorytarnych. Szczególnie władza okresu lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych w Polsce jej nie sprzyjała. Po przełomie października 1956 roku wydawało się przecież, że już nigdy więcej nie trzeba będzie robić małych świństw, a żaden z obywateli nie będzie zmuszony przez państwo do kłamstwa. Tak właśnie należy rozumieć zaangażowanie Ostrowskiej – obok Lecha Bądkowskiego i innych – w obronę studentów w marcu 1968 roku. Było to właściwie przedłużenie tego, o co walczyli razem z nim na przykład na łamach „Ziemi i Morza” lub wspierając Gomułkę podczas wiecu na Politechnice Gdańskiej w październiku 1956 roku. O jawność i zwykłą sprawiedliwość.

Ta publicystyka i postawa społeczna w jakiś sposób współbrzmiała z jej recenzjami teatralnymi umieszczanymi początkowo na łamach „Pomorza”. Także z tym, czego chciała od teatru, kiedy będąc – od września 1960 roku do 31 stycznia 1969 roku (właściwie zwolniono ją z dniem 31 sierpnia 1968 roku), z kilkumiesięczną przerwą na stypendium we Francji (od 22 lutego do 30 czerwca 1962 roku; jego owocem był m.in. zbiór opowiadań paryskich pt. *Siódme piętro*) – kierownikiem literackim Teatru Wybrzeże dość regularnie pisała przedpremierowe felietony na łamach „Głosu Wybrzeża”.

Teatr stawał się powoli jej główną pasją, wypełniał cały czas twórczy. Działo się to kosztem działalności literackiej. Jeden z jej bliskich przyjaciół, Lech Bądkowski, pisał tak: „czynnikiem ograniczającym pracę twórczą był teatr. Ile dobrego jako kierownik literacki wniosła

weń (...) to osobny przedmiot, myślę jednak, że boleśnie straciła na tym literatura”⁶. Jednak teatr zawsze był ważną częścią jej życia, a od czasu, kiedy została kierownikiem literackim – stał się jej domem. Dlatego tak mocno przeżyła to, co się wydarzyło po liście podpisanym wraz z Bądkowskim, Fenikowskim i Przewłocką, po marcu 1968 roku. Pozbyto się jej, zacierając po niej ślady. Było to zresztą zgodne z polityką władz, które już od jakiegoś czasu starały się Ostrowską kontrolować. Gdyby nie pomoc przyjaciół, takich jak np. Zbyszek Szymański, trudno byłoby jej przeżyć.

W archiwum IPN natrafić można na pozostałości po tej swoistej „kontroli”. Róża Ostrowska została zarejestrowana już 16 lutego 1966 roku i była rozpracowywana przez Wydział III Komendy Wojewódzkiej Milicji Obywatelskiej w ramach kwestionariusza ewidencyjnego pod kryptonimem „Gaja”, który nadała jej Służba Bezpieczeństwa (SB). Później, niemalże do śmierci „zajmowano” się nią w obrębie operacyjnego rozpracowania grupy „Inspiratorzy”, gdzie trafiła m.in. z Lechem Bądkowskim po wydarzeniach marcowych. Samej teczki dotyczącej Róży Ostrowskiej nie ma. Z tego, co udało się odtworzyć, wynika, że wedle SB Ostrowska prowadziła działalność destrukcyjną. Należała do kręgu sympatyków Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego i miała nieprzejednany stosunek do ówczesnego ustroju. Starła się być krytyczna wobec każdej głupoty i arogancji, której w tamtym czasie nie brakowało. A może ze względu na jej odwagę, z jaką starła się żyć w tym trudnych okresie. Kiedy to na przykład wpadła na pomysł, aby na spotkaniach u Izabelli Trojanowskiej przedstawiać utwory, które z powodu treści nie mogły się ukazać w obiegu oficjalnym, lub kiedy po rodzinnym pogrzebie w grudniu 1970 roku chciała, ubrana w eleganckie palto, śpiewając Marsylianek, pójść razem z robotnikami. To mogło władzom wystarczyć. Obserwację przez odpowiednie służby zakończyła dopiero jej śmierć w marcu 1975 roku. Choć już po roku 1971, kiedy choroba nie pozwalała tak aktywnie działać w środowisku i Ostrowska powoli zaczynała rozumieć, że to coś poważniejszego niż najpoważniejsza nawet gruźlica, SB odłożyło nieco jej sprawę. Potem przyszedł wyrok. Okazało się, że zamiast gruźlicy ma szczególnie złośliwą postać raka oskrzela. W Niedzielę Palmową 1975 roku już nie żyła. Pogrzeb odbył się w Wielkim Tygodniu (26 marca 1975 roku). Jeszcze krótko przed śmiercią pracowała nad ostatnią książką (wydano ją nieukończoną w 1977 roku pod tytułem *Mój czas osobny*), jeszcze poprawiała hasła do nowego wydania *Bedekera kaszubskiego*, a już powoli traciła świadomość. Może wracała na tamtą, kresową, wileńską stronę?

⁶ Bądkowski, *Fragment portretu...*, s. 141–142.

BIBLIOGRAFIA

- Bachórz J., „O pisarstwie Róży Ostrowskiej (Rozmyślanie)”, w: *Literatura gdańska i ziemi gdańskiej po roku 1945*, t. 2, red. A. Bukowski, Gdańsk 1986.
- Bądkowski L., „Fragment portretu”, w: R. Ostrowska, *Mój czas osobny*, Gdańsk 1977.
- Kochanowska E., *Odeszli w cień*, Gdańsk 1981.
- Kowalewska M., „Moja Róża”, w: *Pro memoria Róża Ostrowska (1926–1975)*, zebrał i opracował J. Borzyszkowski, Gdańsk–Wejherowo 2003.

ITKA FEJGUS

Róża Ostrowska

Niejednokrotnie próbuję zrozumieć, dlaczego właśnie jej osoba tak bardzo związała mi się z każdym wspomnieniem o małym miasteczku żydowskim z dnia wczorajszego. Bo wielki sentyment do skrawka świata, jaki opasywał ową mieścinę brudną i śmieszłą; sentyment ubierający wspomnienia i słowa wspomnień w barwy ciepłe i znaczące, nie tłumaczy mi tego całkowicie. Dzień wczorajszy oddzielił się od teraźniejszości trudnym zwałem zdarzeń, przeciętych niemi ludzkich losów. Czasem przychodzi mi do głowy, że postać Itki – tak nieodwołalnie wczorajsza – związała się jednak niedostrzegalnie z dniem dzisiejszym, że pozostaje w nim nadal w jakimś niepojętym, a przecie wyczuwalnym kontakcie.

Miasteczko leżało na nieznacznym jedynie wzniesieniu. Jechało się tam drogą piaszczystą, początkowo szeroką i względnie wygodną, później zwężającą się do jednej, wyrazistej i głębokiej koleiny. Stąd trzeba było już stale zjeżdżać w bok przy mijaniu z rzadka spotykanych wozów. Cztery wielkie koła bryczuszki, niskiej i pudełkowatej, wyginały się wtedy w niespokojny zygzak, straszliwie skrzypiący. To była jedyna emocja jazdy – długiej, gorącej, pełnej szelestu piachu, przesypującego się pod kołami. Koń – zwany przez Elżbietę »koniem do bryczuszki« – udawał zmęczenie, wlokąc nosem nisko przy ziemi. Koń do bryczuszki w ciągu szeregu lat moich w tamtych stronach zmieniał maść, wzrost i miano, ale w istocie rzeczy zawsze był to ten sam chytry prostak, lubiany, a jednak niezmiernie irytujący.

Już w czasie drogi wyłaniała się myśl o Itce, często skojarzona z jej wspaniałymi, chrupiącymi chałami, posypanymi makiem. Głód odczuwałam przeważnie wtedy, kiedy za zakrętem drogi wyrastało łagodne wzgórze z białą wieżyczką kościoła. Dojeżdżało się. Stąd szły już aż do pierwszej uliczki gęsto zaludnionej, z dała ostro czerwieniejące jarzębiny. Koń przechodził w swój nieregularny truchcik, jakby również wietrząc odpoczynek i poczęstunek u Itki. Przyjemnie było, utrzymując się już w tym truchcie, z hałasem podskakiwać po wyboistym bruku pierwszej uliczki przy akompaniamencie kurzych przestraszów i psich zadziwień. Koń sam skręcał od ryneczku przed kościołem na prawo – prosto do Itki.

Punkt to był rzeczywiście centralny. Na rynku zbiegały się trzy drogi, jedyne, które do miasteczka gnuśnego i sennego nadejść mogło coś niespodzianego. Uliczka na prawo była krótka, wąska i nieważna – ważny pozostał tam jedynie krzywy ganek przed sklepem o szyldzie I. Fejgus. Ganek, będący pomostem strategicznym, najpewniejszym obserwatorium i podstawą potęgi Itki. Ganek, z którego widać było rynek, z którego widać było wszystko. Ganek, który stawał się źródłem wiedzy Itki o wszystkim. Ten wreszcie ganek, za którego przyczyną przyjść miały dla Itki gorzkie rozczarowania.

Znaczenie owego ganka zrozumieć miałam znacznie później; jego znaczenie wewnętrzne, tylko dla Itki ważne i zasadnicze. Sens bowiem zewnętrzny był łatwy, prosty, rozumiał się sam przez się. Był po prostu kluczem powodzenia i hegemonii Itki w miasteczku, hegemonii, rozciągającej się znacznie dalej niż odrapane domki wylotowych uliczek.

Było to niezmiennie, jak słoneczna i przejrzysta pogoda, związana z wyprawą do miasteczka – widok Itki, dużej, imponującej, przepasanej mocno brudnym fartuchem, tkwiącej nieruchomo na ganeczku. Z daleka już kiwała poważnie głową na powitanie. Słońce malowało tę głowę w barwy spłowiałożółte, rudobrunatne i srebrne. Nie, to nie była peruka ta masa wielkich włosów, a jednak kojarzyła się stale z peruką przez swoją nienaturalną jakby puszystość i niezmienną trwałość.

Tę Itkę zobaczyłam i wtedy, kiedy po raz pierwszy odwiedziłam miasteczko, siedząc obok Elżbiety w pudełkowej bryczce. Z tamtego spotkania niewiele pamiętam – był to moment senności i marznięcia, moje dziecinne, chude kolana uderzały jedno o drugie w czasie jazdy po głowiastym i poszarpanym bruku. Elżbieta kupowała długo. Itka ostrożnie podała mi w palcach ciepłą jeszcze chałę. Uśmiechała się po macierzyńsku wypukłymi, ciemnymi oczyma. Mówiła coś o »gościńcu« dla małej panienki. Była wielka, ciepła jakaś, pachnąca chałami, cebulą i kapustą. Od tej chały właściwie zaczęła się nasza przyjaźń, przyjaźń szczególna, przecież niezaprzeczalna. Ciągnęła się przez wszystkie okresy, jakie potem miała przeżyć Itka, z całym ich bogactwem rzeczy na pozór drobnych i w szerokim nurcie zdarzeń dalekiego świata nieistotnych lub mało znaczących.

To był jeszcze okres powodzenia i rozkwitu władztwa Itki, kiedy z małego rynku przed kościołem zakręcało się wprost na prawo. Itka musiała być na ganku. Szybkim kiwaniem głowy – jakby czemuś przytakiwała – zapraszała do wnętrza. Fartuchem omiatała stołki. W ciasnym sklepieniu panował zaduch, daleki jednak od zaduchu brudnych wnętrz. Czuło się tu wszystkie towary Itki, przedziwny konglomerat zapachów, ciężki i przytłaczający, a jednak przyjemny.

Wtedy właśnie zaczynała się rozmowa, jedna z tych niekończących się rozmów o ludziach. Itka mówiła, kto kiedy przyjeżdżał. Dziś rano byli z Annopola. Tak, sama dziewczeczka. Itka uśmiechała się szeroko, serdecznie przy tym słowie »dziedziczka«. Trzeba było znać Itkę, by doszukać się w tym właśnie nazwaniu ironii, tylko Itce właściwej. Duży i mięśnisty nos chwiał się lekko nad wydatnymi ustami. Itka nie lubiła właścicielki Annopola. Lubiała naprawdę Elżbietę i o niej mówiła zawsze po prostu »pani Prochacka«. Podkreślała tym rozróżnieniem łączącą ją z Elżbietą zażyłość i jakieś bliższe porozumienie. Sympatie Itki nie były łatwe i proste do odgadnięcia. Dziedziczka z Annopola przyjeżdżała wysoką bryczką, zwaną w okolicy powozem. Szły tam świetne konie pełnej krwi, jak grzmoty uderzające kopytami w ciszę okurzonego miasteczka. Do Annopola brano u Itki pełne kosze towarów, płacąc zaraz brzęczącą monetą. Annopol był wielki i bogaty.

Inaczej z Elżbietą. Elżbieta zaciągała niekończące się, tasiemcowate długi. Itka wpisywała jej rachunki do zatłuszczonego zeszytu w kratki. To były jednak sprawy interesu. Sprawy sympatii wykraczały daleko poza jego obręb, wiązały się w sferze rzeczy najbardziej ludzkich: zrozumienia, pobłażliwości, ironii i nieskończonych tęsknot, równie łatwo odczuwalnych na zacienionym ganku Elżbiety, jak i pomiędzy krzywymi słupkami ganeczku Itki. Tu bowiem kończyło się i zaczynało życie.

– Ja nie chciałabym takiego Annopola – mówiła Itka. Oczy jej miały wyraz figlarny, choć twarz i ton pozostawały poważne, niemal dostojne – ja bym się nie zamieniła.

Patrzyłam na wąskie ściany sklepienia. Na podłodze bawiły się wnuczka Itki, kędzierzawe, brudne. Oczy miały migdałowe, wilgotne, czarne i delikatnie rzeźbione nosy. Wiedziało się o nich wiele: jak i kiedy które chorowało, co będzie robić w przyszłości. Itka lubiła plany i projekty. Rzeczywistość nie zdawała się jej nigdy zbyt uboga i źle wróżąca na to, by nie snuć monologu w rodzaju:

– O, Mosiek, moja panienko, co za chłopiec. On każde maszynke rozumie. Taki piękny prymus mnie rozkręcił. Z niego inżynier – i zaraz potem mówiło się o inżynierze Zalewskim, który nie pilnuje folwarku, po świecie jeździ, cuda ogląda. I znów o Annopolu, że Itka by się nie zamieniła. I żeby ona miała takie pieniądze jak ta dziedziczka.

Nęcił i podniecał ten świat nie oglądany i ci ludzie, o których się jeszcze nie wiedziało. Nęcił już może nie dla siebie – kto wie, ile w tym tkwiło rezygnacji – ile dla owych wnucząt z nad brudnej podłogi.

Córka Itki siedziała jakoś w głębi za sklepem, w mieszkaniu. Trochę zarabiała szyciem, ale szyla źle i Itka nie lubiła o niej mówić. Córka Itki ciągle płakała. Przechodziła przez sklep rzadko, błada, nalana i siakająca nosem – już parę lat jak mąż ją rzucił i przepadł nie wiedzieć gdzie. Itka i na to znajdowała wytłumaczenie, niepomna swojej krzywdy, krzywdy córki i wnucząt.

– Una ciągle płakała, stękała, że biednie, że ciasno, że dzieci się rodzą. A on był żywy, wesół, że aj – przymykała powieki z uśmiechem i znów wracała do rozumienia sprawy, do owego rozumienia, które umiało jej zawsze wszystko wyjaśnić – to i poszedł szukać lepszego chleba. – Co mi tam una – kiwała głową w stronę drzwi, za którymi tkwiła córka.

Któregoś lata sprowadził się do miasteczka nowy kupiec. Na głównej, szerokiej ulicy urządził sklep: Sklep towarów kolonialnych – Ch. Bass. Przyjechał z dużymi pieniędzmi. Wystawa jego zatłoczyła się luksusowym towarem. Można tam było dostać drogie wina i likiery, konserwy, bakalie, – Bóg wie co jeszcze. To Bass stał się przyczyną wielkiej zgryzoty Itki, jej nieustannego oburzenia. Pierwszy przeszedł na Bassa chyba Annopol. Chyłkiem starano się przejechać rynek, zniknąć, po prostu rozplynać się za zakrętem głównej ulicy. Potem już otwarcie wywożono pełne bryki towarów, a Bass kłaniał się zbyt pośpiesznie na progu swego sklepu.

Elżbieta pozostała oczywiście u Itki. Byłam jej za to niezmiernie wdzięczna. Moja antypatia do Bassa łączyła się nie tylko z osobą Itki, stawała się głębsza. Bass był intruzem na gruncie miasteczka, niczym nie usprawiedliwiającym wtrącenia pomiędzy ludzi jakoś do siebie dopasowanych, od dawna w całość ułożonych.

Nadszedł jednak dzień, po którym problem Bassa stał się nieważny, przestał być aktualny. W miasteczku założono spółdzielnię. Otwarto piękny, jasny sklep w nowowynbudowanym domku za kościołem – tuż przy poczcie. Wiele się o tym mówiło wśród okolicznych znajomych, że tylko w spółdzielni można teraz kupować. Że popierać. Że nie wolno.

Rozpoczął się okres upadku w interesie Itki. Wszyscy przeszli do spółdzielni. Ze swego ganeczka Itka widzieć mogła tych ludzi, dla których jej istnienie przestało się w tym czasie liczyć. Bruk wąskiej uliczki na prawo od rynku zastygał w długie tygodnie okurzonej ciszy i senności.

Elżbieta też posyłała do spółdzielni. W tym czasie wyprawy do miasteczka straciły dla mnie zwykły urok. Może ogarniał mnie dziecinny wstyd, może się trochę bałam spotkania z Itką. Kilkakrotnie będąc w miasteczku odjeżdżałam sprzed spółdzielni dalszą drogą – objeżdżałam osadę wkoło olbrzymim kręgiem, by mnie Itka nie zobaczyła. Kiedyś przemogła dziewczyna i nieuświadomiona jeszcze wtedy tęsknota. Odważnie zajechałam przed krzywy ganeczek. Itki na nim nie było. Wyszła na moje spotkanie ze zwykłym uśmiechem. Znów kiwała potakująco głową i omiatała fartuchem stółek w ciasnym sklepiku. Usiadłam. Zubożenie Itki, o którym mówiło się czasem między sąsiadami – mówiło się z jakąś zjadliwą i niczym przecież nie usprawiedliwioną satysfakcją – rzuciło mi się od razu w oczy. Tak niewiele towarów

zapełniało natłoczone niegdyś półki. Wielkie pudło, pełne grubych świec, stojące na ladzie, pokrywał lepki kurz.

Itka usiadła naprzeciw mnie. Milczałyśmy dłuższą chwilę, ja – zakłopotana i niepewna, ona – przyjazna i spokojna, po prostu niewzruszona. I kiedy zaczęła mówić, tylko głos miększy i słowa pośpieszniejsze niż zwykle kazały mi zrozumieć, że przybycie moje było czymś radosnym, może z dawna oczekiwanym.

– Ja wszystko rozumiem – mówiła szybko Itka, kiwając się lekko na stołku. Ręce, wąskie i dziwnie drobne przy całej jej wielkiej postaci, krzyżowała na podołku – ja rozumiem. Spółdzielnia. Można kupować, można jeździć. Nie trzeba się kryć. Ja rozumiem. To jest ich interes. No tak. Ale czemu nikt nie zajedzie, nigdy nie zajedzie, – ciemne, połyskliwe oczy zdumiewały się własnym pytaniem – no, porozmawiać, zapytać. Czemu?

Patrzyłam na jej twarz gniewnie rozżaloną i oczy pytające. Wiedziałam teraz, dlaczego Itka nie siaduje już na swoim ganku. Oczekiwanie straciło swój sens, nie było na kogo czekać. Wszyscy tamci, jeżdżący do spółdzielni, rozumieli – jak to mówiła Itka – swój »interes«. Sprawy Itki nie umieli po prostu wyłączyć poza krąg tego interesu – umieścić na innej płaszczyźnie. Najniesłuszniej, najbardziej ślepo nie umieli.

– Tyle lat – dodawała Itka śpiesznie – tyle lat.

Odjeżdżałam, uwożąc wielką chałę – stały pożegnalny dar Itki dla mnie, za który nigdy nie chciała brać pieniędzy. Stała na ganku i patrzyła za mną długo. Musiała być bardzo samotna.

Mogłabym może długo jeszcze mówić o Itce, choć nie zmieniłby się przez to łańcuszek faktów – małych pewnie i nieważnych, za drobnych nawet, by je nazwać zdarzeniami. Niech jednak to wszystko, co chciałam dodać, pozostanie między mną i Itką.

Był jeszcze epilog naszej znajomości.

Przez dłuższy czas nie bywałam w miasteczku. Dochodziły mnie słuchy o zmianie w losie Itki i jej rodziny. Wrócił podobno niespodzianie marnotrawny mąż córki, wrócił z jakimś sporym groszem w kieszeni. Likwidował sklepik, zakładał jakoby fryzjernię. Opowiadano o wnukach Itki, porządnie ubranych, o córce Itki, dla której rozpoczęło się życie. Itka usuwała się w tych docierających do mnie wieściach w zupełny cień. I wtedy właśnie zapragnęłam ją zobaczyć.

Były to ostatnie dni lata – lata aż niezrozumiałego w swojej niezmaconej pogodzie, w swoich dniach nasiąkniętych do ostatka złocistością i natężoną ciszą. Kiedy jechałam rozklekotaną bryczuszką po znanej drodze, pasmo nieruchomego lasu na widnokręgu opasywało ten skrawek świata murem zda się nieprzebytym. Trudno było uwierzyć, że poza tą granicą poczynały się rzeczy i sprawy, które miały dotrzeć i tu, by przekreślić, zburzyć i zamknąć jakiś rozdział życia na zawsze.

Byłam daleko od myśli podobnych wtedy, w czasie tej jazdy do miasteczka, o której nie wiedziałam, że jest pożegnalna.

Uliczka na prawo od rynku – nad krzywym ganeczkiem brak dawnego szyldu I. Fejgus. Nowy zielony napis Fryzjernia. Świeżo malowane, zielone poręcze. Zielone futryny okien. Zięć Itki w białym kitlu, lśniący granatową czupryną. Córka Itki z umytą twarzą, nagle ruchliwa i rozgadana.

Itka wyszła do mnie uśmiechnięta. Ale już wtedy, kiedy usiadłyśmy na ganku – nowe niezniszczone ławeczki – uśmiech znikła z jej oczu, pozostał tylko na wargach. Wargi te zapa

dły nieco w głąb, spuścił się nad nie nos mięsisty, nagle sflaczały. Itka skrzyżowała ręce na podołku.

Gratulowałam jej zmiany na lepsze, zięcia, fryzjerni, zbliżającego się dobrobytu, ślicznie wyrosniętych wnuków. Opowiadała mi o tym wszystkim spokojnie, godnie, bez radości. Oczy – głębiej niż zazwyczaj ukryte pod powiekami – pozostawały puste, bez blasku.

– Może się pani nareszcie cieszyć, spokojnie cieszyć – powiedziałam w pewnej chwili, sama już prawie przekonana o nietrafności moich słów.

Itka spojrzała na mnie – wzrok miała pełen jakiegoś wysiłku. Powoli potrząsnęła przecząco głową.

– Ja się nie cieszę – odparła wolno, z zastanowieniem.

Próbowałam protestować, zrozumieć. Ależ dlaczego? Przecie o tym zawsze marzyła: wnuki, pieniądze dla wnuków, szkoła, świat.

Znów wysiłek w oczach. Pochyli się ku mnie, ściszyła raptem głos.

– Ja nie wierzę – powiedziała nieco chrapliwie – coś będzie źle. Ja to czuję.

W oczach błysk spłoszenia i lęku. Ręką wskazała poza rynek, ku drogom idącym z miasteczka.

– Niedobrze będzie – powtórzyła najciszej.

Musiałam być bardzo strapiona i przestraszona, bo nagle oczy Itki uspokoiły się i uśmiechnęła się – znów tylko wargami.

– Panienska nie wie, jest młoda. Młodzi się cieszą. Po co mają się smucić? – powiedziała łagodnie.

Rozmawialiśmy jeszcze trochę o tym, o owym. Mówiłam przeważnia ja. Na przekór dawnej swej gadatliwości i pasji rozmowy Itka raczej słuchała. Chwilami wydawała się nieobecna, daleka, jakby ludzie i sprawy, o których mówiłusmy, pozostały już poza nią, jakby od nich odeszła.

Żegnała się ze mną serdecznie. Znowu stała na ganku, a ja odwracałam się kilka razy. W czerwonym blasku zachodzącego słońca postać jej, na tle zielonych drzew, duża, wyraźna, a nieruchoma, wydawała mi się obrazem raczej, niż rzeczywistością.

Dziś myślę, że tak c z e k a ł a n a t a m t o p r z e z n a c z e n i e.

ŚWIAT TEATRU RÓŻY OSTROWSKIEJ¹

Miłosława Bukowska-Schiemann

Uniwersytet Gdański

Róża Ostrowska pozostaje w kręgu zainteresowań krytyki przede wszystkim jako autorka trzykrotnie wznawianej powieści *Wyspa* i niedokończonego utworu *Mój czas osobny*. Natomiast jej działalność teatralną wymienia się w biogramach raczej marginalnie. Czas poświęcony teatrowi bywał określany jako zubażający jej możliwości pisarskie. Lech Bądkowski we wspomnieniu o Róży, uznając wprawdzie jej zasługi jako adaptatorki, pisał:

„(...) czynnikiem ograniczającym pracę twórczą był teatr. Ile dobrego, jako kierownik literacki wniosła weń (...) to osobny przedmiot, myślę jednak, że boleśnie straciła na tym literatura (...). Nic jednak nie mogło powetować masy godzin poświęconych teatrowi, z proponowaniem i omawianiem repertuaru, pisanem programów i felietonów przedpremierowych, codziennymi kłopotami i użeraniem się, z wysiadaniem na próbach wreszcie.”²

I jak pisze autor, funkcję swoją traktowała „serio i nazbyt serio”. Pamięć o Róży Ostrowskiej jako o kierowniku literackim w Teatrze Wybrzeże w latach 1960-1969 jest żywa wśród zespołu teatru i pokoleń widzów, które uczestniczyło w dyskusjach po „premierach studenckich”, prowadzonych przez nią i Jerzego Golińskiego.

W nieopracowanej dotychczas historii krytyki teatralnej na Wybrzeżu Róża Ostrowska jawi się jako najbardziej znaczące pióro recenzenckie w latach pięćdziesiątych, a szczególnie za czasów dyrekcji Zygmunta Hübnera. Debiut literacki Ostrowskiej – opowiadania *Itka Fejgus*, to rok 1948, debiut krytyczny – prawdopodobnie rok 1952 („Nowa Kultura”. Nr 10): *Balzak w Teatrze Wybrzeże*. Od tego czasu staje się surowym sędzią działalności sceny wybrzeżowej. Zestawienie ocen sezonów teatralnych i przegląd analiz spektakli dają rzetelny obraz historii Teatru Wybrzeże. Żałować należy, że nie doczekały się nigdy wydania. Przygotowany przez autorkę na początku lat siedemdziesiątych dla Wydawnictwa Morskiego zbiór tekstów krytycznych, z których wiele nie było drukowanych, a jedynie wygłaszanych na antenie Polskiego Radia, a kilka w ogóle niepublikowanych ze względów ograniczeń cenzury, byłby interesującym dokumentem życia teatru na Wybrzeżu i celną syntezą jej działalności. W teczkę przygotowanego maszynopisu znajduje się notatka:

„Wydaje mi się, że w przeciwieństwie do wydanej przez Wydawnictwo Morskie książki J. Szczepkowskiej (z okazji 20-lecia Teatru Wybrzeże), ta pozycja ma charakter bardziej indy-

¹ Przedruk tekstu opublikowanego w: *Róża Ostrowska: bibliografia oraz trzy szkice o życiu i twórczości*, red. A.M. Fac, Gdańsk 2014.

² L. Bądkowski, *Fragment portretu*, [w:] R. Ostrowska, *Mój czas osobny*, Gdańsk 1977, s. 141-142.

widualny, autorski, że prócz warstwy odnotowującej, kronikarskiej, rzeczowej, jest tu także wyraźny stosunek do teatru, rzeczywistości i współczesności, jest jakaś postawa, chyba konsekwentna, która wiąże czytelnika i jego dzisiejsze problemy z funkcją teatru.”³

W ocenie tej określona jest istotna cecha pisarstwa krytycznego R. Ostrowskiej – piętno osobowości wyraźne w każdym tekście, osobowości otwartej na problemy społecznej rzeczywistości społecznej i na role teatru jako czynnika kulturotwórczego. W recenzjach dominującym kryterium nie jest więc zamknięty świat historii teatru, lecz – wrażliwość odbiorców. W recenzji *Balladyny* (Malin pełnego dzbanka rozbicie. Felieton radiowy, luty 1956 rok) napisała:

(...) cokolwiek powiedzieć by można o recenzentach, jedno jest niewątpliwe: nie przestają być widzami, których prawem jest odbierać ze sceny wrażenie prawdy lub nieprawdy, wielkości lub nudy, wzruszenia lub niesmaku.

Jaką więc osobistą wizję teatru można zreinterpretować na podstawie dorobku krytycznego R. Ostrowskiej, jaki obraz Teatru Wybrzeże wynika z jej ocen i opisów?

R. Ostrowska zaczęła pisać o teatrze w okresie dyrekcji Tadeusza Rybkowskiego i kierownictwa artystycznego Tadeusza Muskata (sezon 1951/1952 – 1952/1953), ale we wspomnianej już pierwszej recenzji z *Eugenii Grandet* znajduje się opinia o początkach działalności gdańskiej sceny:

„Dwie były fazy działalności Teatru Wybrzeże – okres dyrekcji Iwo Galla i okres późniejszy kierownictwa artystycznego Stanisława Kwaskowskiego. Pierwszy – bardziej interesujący ze względu na eksperymentalny charakter każdego przedstawienia, cechowały duże ambicje bardzo młodego zespołu, ciągle dążenie do nowego. Można by zaryzykować powiedzenie, że premiery u Galla były – lepsze czy gorsze, ale zawsze ciekawe i wzbudzały dyskusje i zainteresowanie publiczności. Tych premier było jednak stanowczo za mało, a kierunek reżyserki idący po linii ciągłych poszukiwań, popełniając wiele błędów, nie pozwolił na zdobycie szerokim mas dla teatru. W okresie kierownictwa Kwaskowskiego sytuacja zmieniła się, trudno jednak powiedzieć, żeby tak bardzo na lepsze. Dobral się zespół starszy, z rutyną, doświadczeniem aktorskim – kilku aktorów bardzo zdolnych, dużo słabszych, a najwięcej przeciętnych. Dobry reżyser zrobiłby z tym zespołem wiele, ale właśnie brak reżyserów, brak jakiegось ciekawszej inwencji, pewna opiszałość w przygotowaniu nowego repertuaru typowała ten teatr na przeciętność i nudę.

W początkowym okresie kierownictwa T. Muskata Ostrowska widzi „przełom w planowaniu repertuaru, które dotychczas miało cechy przypadkowości.”

W tym omówieniu początków historii wybrzeżowego teatru zauważyć można trzy wyraźne kryteria ocen, które potem konsekwentnie stosować będzie Ostrowska przy opiniowaniu kolejnych etapów działalności gdańskiej sceny; konsekwencja wyboru repertuarowego, indywidualności reżyserkie, zainteresowania widzów.

Przedstawieni w dwóch sezonach kierownictwa Muskata nie potwierdziły jednak przełomowego znaczenia doboru repertuaru, teatr „zaczął ciężać ku prześcignięciu się w nowinkarstwie i prapremierach” – pisała R. Ostrowska w artykule *W interesie widza* („Dziennik Bałtycki” 1953, nr 279). Cytując powiedzenie „nie daje się orzeszków ludziom, którzy chcą chleba”, potępiła wystawienie *Teatru cudów* M. Cervantesa, *Kandyda* B. Shawa, *Osobliwego*

³ Maszynopis w archiwum domowym córki, Elżbiety Lorenc, zamieszkałej w Boroszewie koło Godziszewa pod Gdańskiem. Omówione niepublikowane teksty pochodzą z tego źródła.

zdarzenia C. Goldoniego, uznając, że najpierw należy pokazywać „abecadło teatru” (np. Moliera).

Pokazywać widzowi wielką scenę, rozmach, przestrzeń, tłum – porwać go niezwykłością teakiego teatru – to z pewnością może być droga do zdobycia serc, choć nie jedyna i jeszcze niewystarczająca.

Zapowiedź tej drogi widziała Ostrowska w planie repertuarowym sezonu 1953/1954, kiedy to Lidia Zamkow objęła kierownictwo artystyczne gdańskiej sceny. W kolejnym artykule w „Dzienniku Bałtyckim” (1954, nr 248) Próba bilansu. O teatrze obudzonych ambicji recenzentka ocenia entuzjastycznie mijający sezon:

Konsekwentne poszukiwanie wielkiego repertuaru, odkrywczność, odwaga, rozmach, wysoka temperatura ideowa. Pierwsza po wojnie scena, wystawiająca Ibsena, to scena wybrzeżowa. Prapremiera *Poszukiwaczy*, prapremiera *Barbarzyńców*, jeśli Molier, to ten mniej znany. I jeszcze Musset ze swoim trudnym poetyckim teatrem miłości i wreszcie *Tragedia optymistyczna*.

Zdaniem Ostrowskiej głównym mankamentem jest brak dobrej sztuki współczesnej i dopuszczenie do przez kierownictwo do wystawienia sztuk niedopracowanych reżysersko (*Żabusia*, *Wielka gra*, *Nie igra się z miłością*). Poza L. Zamkow brakuje ciągle na Wybrzeżu wybitnych twórczych reżyserów. Sezon ten mobilizuje Ostrowską do recenzowania w „Dzienniku Bałtyckim” kilku sztuk: *Zwady miłosne* Moliera (1953, nr 301), *Panna bez posagu* A. Ostrowskiego (1954, nr 277) i *Tragedia optymistyczna* W. Wiszniewskiego (1954, nr 149). O tej ostatniej realizacji pisała: „jest wielkim przeżyciem. Należy do tych, po których wychodzi się w mrok ulicy z mocno bijącym sercem, by nosić w nim długo niezapomniane wzruszenia.” W kolejnym roku w „Dzienniku Bałtyckim” pojawiają się trzy artykuły przedpremierowe.⁴ Najważniejszy z nich dotyczy premiery B. Brechta *Pan Puntila i jego sługa Matti* („dziennik Bałtycki” 1955, nr 30) w reż. J. Golińskiego. Było to drugie przedstawienie Brechta w Polsce Ludowej, wyprzedzała je o dwa miesiące kraowska inscenizacja Kaukaskiego kredowego koła. Ostrowska tłumaczy dotychczasowe nieporozumienia wokół Brechta w okresie obowiązującego socrealizmu, gdzie brechtowski „skrót poetycki, przenośnia, alegoria, groteska [oznaczały] formalizm lub coś jeszcze gorszego.” Wyjaśnienie problemów i zagadnień jakie niesie sztuka, ma – pisze Ostrowska – „przygotować na widowisko nowe – prawie bez akcji, prawie bez dekoracji – a przecież głęboko dramatyczne i niemal sensacyjnie ciekawe. Widowisko, które każe aktorowi, i widzowi myśleć i jeszcze raz myśleć.” Omówienie przedstawienia zamieściła Ostrowska w nowo powstałym dwutygodniku „Pomorze” (1955, nr 2), rozpoczynając z nim sześcioletnią wspólną pracę recenzencką. Spektakl Golińskiego uznała za drugie na przestrzeni lat obok *Tragedii optymistycznej* wydarzenie teatralne na Wybrzeżu.

W pierwszym numerze miesięcznika „Dialog” w maju 1956 roku ukazał się artykuł pod znaczącym tytułem *O teatrze osamotnionym*. Pisała w nim R. Ostrowska o odbytej w minionym roku na antenie Polskiego radia w Gdańsku dyskusji na temat kryzysu teatru, jaki nastąpił w sezonie 1954/1955 po odejściu L. Zamkow i przeniesieniu się wielu zdolnych aktorów do Nowej Huty. Dyskusja dotyczyła również braku bazy – braku samodzielnego budynku teatralnego w Gdańsku (tu wiele gorzkich słów kierowała autorka pod adresem władz miejskich) i ewentualnego projektu rozbicia kombinatu trójsceny Gdańsk-Sopot-Gdynia.

⁴ Dwa pozostałe artykuły: *Grzech – jedyna własność Anny Jaskrawiczówny*, „Dziennik Bałtycki” 1955, nr 29 i *Przed premierą „Współwinnych”*, tamże 1955, nr 216 nie są sygnowane nazwiskiem autorki, niemniej styl i konstrukcja wypowiedzi świadczą o autorstwie R. Ostrowskiej.

nia. Oddzielne sceny dawałyby, według Ostrowskiej, szansę różnorodnych wyborów repertuarowych, a „samym zespołom – konfrontacji ambicji i rozwoju.” Minione sezony ocenia Ostrowska jako „przykład życia teatralnego od wypadku do wypadku i to wypadku raczej mało atrakcyjnego.” Wprawdzie nowa dyrekcja: A. Biliczak i T. Żuchniewski, pracę swą rozpoczynając od sezonu 1955/1956, postawiła na sprawy zapewnienia kredytów na budowę teatru i warsztatów, ale zespół pozbawiony został scen sopockiej i gdańskiej wyłączonych na czas remontu. Kierownictwo rozpoczęło według Ostrowskiej „szturm na widza, co oznacza w Gdyni albo dużo, dużo humoru i życia, albo sensacyjność, tajemniczość, słowem coś atrakcyjnego w jak najbardziej popularnym znaczeniu tego słowa.” Dlatego też sezon został otwarty prapremierami. Przedstawienie *Huzarów* P. A. Breala „uderzało doskonałym tempem, nasycone życiem i plastyką, bardzo unerwione”. Wystawienie *Melodramatu* J. Warmińskiego wzbudziło zainteresowanie i publiczności, i krytyki, także po kolejnej inscenizacji warszawskiej. Jednakże wbrew legendom R. Ostrowska gdańską prapremierę w reżyserii R. Hübnera ocenia jako spektakl „o małych uczuciach małych ludzi. Było to przedstawienie nudne i smutne, z którym raczej niezwyklesko borykali się aktorzy.” Trzecie przedstawienie godne uwagi to *Balladyna* w reżyserii T. Żuchniewskiego, ale jako nieudany rezultat prób nowatorskiego odczytania tekstu. W konkluzji artykułu Ostrowska stwierdziła: „mimo wszelkich ambitnych wysiłków wciąż nudno jest w gdańskim teatrze”. Winą za ten stan rzeczy obarcza Ostrowska i publiczność, i władze niewykorzystujące zainteresowania gdańskim teatrem. Obojętność centralnej polityki wobec teatru na Wybrzeżu widać w braku ocen w prasie centralnej i twórczej i w braku fachowej opieki. Stąd też nie przybywają do gdańska indywidualności reżyserskie, które umiałyby skupić wokół siebie zespół aktorski. Kiedy – pyta na zakończenie R. Ostrowska – na Wybrzeżu „przestanie się mówić o teatrze słabym i osamotnionym?”

W 1957 roku w „Tygodniku Zachodnim” (nr 22) tekst R. Ostrowskiej W związku z „Podejrzaną prawdą” – parę prawd oczywistych przyniósł nie tylko krytykę działalności gdańskiej sceny, ale i postulaty pod adresem kierownictwa artystycznego T. Żuchniewskiego. Ostatni okres w Teatrze Wybrzeże charakteryzowały „ambicje nie na jakość, ale na rozmaitość i rzekomą chwytność, lekkostrwaność. Dla każdego coś miłego, a w rezultacie szarżyzna i przeciętność.” Słabość wyborów repertuarowych widzi Ostrowska w założeniu kierownictwa, że teatr „będzie grał możliwie szybko – gatunki, epoki, style – w jak największym wyborze” z uprzywilejowaniem komedii. W ten sposób „stwiając na ową mityczną najszerzą publiczność na oew dla każdego coś miłego – nie postawiona na nikogo”. Teatr chce być oryginalny wybierając prapremiery typu J. R. de Alcarona *Podejrzana prawda*, podczas gdy z hiszpańskiej dramaturgii nie grano doychczas Calderona, Lope de Vegi. Moliny, stąd też brak zainteresowania publiczności. Ostrowska postuluje – wbrew swoim przekonaniom z lat pięćdziesiątych – wybór konkretnego adresata repertuaru, dla którego „lepiej zawęzić, a pogłębić krąg poszukiwań”, „skończyć z mitycznym teatrem dla wszystkich”. Należy „postawić na inteligentnego widza”, „wodewilowa przynęta nie złapie [bowiem] widza dla Becketta.” Pustki na widowni świadczą, że mało ambitna komedia, mimo że poprawnie zrobiona, nie przyciąga widza, więc jeśli już, to „lepiej stracić na Sartrze niż na Alcaronie”. Pragnieniem jej było widzieć w teatrze wybrzeżowym repertuar dużej miary, idący w kierunku teatru intelektualnego, walkę o jakość w wyborze sztuk i jakość ich prezentacji. Kolejną bowiem niemoc teatru widziała Ostrowska nadal w braku odpowiednich reżyserów, a „ich słabość pociąga za sobą obniżenie możliwości aktorów wybitniejszych, obsuwanie w dół zdolnych, stabilizację słabszych”. To szczególnie przytoczenie też Ostrowskiej ważne jest o tyle, o ile warto je skonfrontować z jej późniejszą działalnością jako kierownika literackiego Teatru Wybrzeże. I jeszcze jedno życzenie wyraziła

w tym artykule – konieczność prezentacji współczesności na scenie. Współczesności, która do tej pory nie zawsze bywała trafnie pojęta:

„Zbyt jakoś dosłownie. Czy trzeba przypomnieć, jak współcześnie brzmiała *Balladyna* lub *Miarka za miarkę* w Nowej Hucie? I czy poszukiwanie tego typu, reżyserskie poszukiwanie współczesności przez epoki – nie mogą być ciekawsze od gonitwy za prapremierami?”

R. Ostrowska jako zwolenniczka „wielkiego repertuaru” nie była entuzjastką współczesnej polskiej dramaturgii. Gdy pojawiło się w Teatrze Wybrzeże długo oczekiwana przez środowisko teatralne prapremiera *Milczenia* R. Brandstaettera, po jej wykreśleniu z planów kilku teatrów i zdjęci prób w teatrze krakowskim, Ostrowska napisała recenzję w „Nowej Kulturze” (1957, nr 17), w której udawała, iż sopockie przedstawienie stanowi „konfrontację i możliwość oddzielenia legendy od prawdy.” Analizowała tekst dramatu, w którym zaprezentowane są postawy z okresu stalinowskiego – obok milczącej akceptacji, denuncjatorstwo i prokuratorski punkt widzenia. Ostrowska twierdziła, wbrew wnioskowi z dyskusji w „Dialogu”, że sama lektura tekstu przynosi rozczarowanie i „uczucie niedosytu” (...), gdy czeka się na wielki dramat narodowy pod Wyspiańskiego”, że sztuka nawet „nie daje próby syntezy” trudnego okresu, prezentuje postacie uproszczone, pokazuje „tylko część prawdy o czasie uśpionego sumienia”. Inscenizacja T. Żuchniewskiego – „ze strony teatru akt odwagi” realizacji odrzuconego tekstu – nieporadności tekstu pogłębia. Z opiniami R. Ostrowskiej polemizowali inni recenzenci m.in. na łamach „Teatru”.

Problem trudności z wystawieniem sztuki politycznej powrócił na stronach powieści *Wyspa*. Sztuka *Kłamstwo*, w której gra Monika, „zeszła z prób w stołecznym teatrze”, a „wszyscy wiedzieli, ile kłopotów było z Kłamstwem i jak bardzo Jakub musiał okroić tę sztukę, i ile się namęczył nad tym autorem.” Ale myśli głównej bohaterki podobne są do konkluzji zawartej w recenzji z *Milczenia*: „Kłamstwo jest półprawdą – myślałam – i nasza sztuka jest półprawdą, ale my jesteśmy prawdziwi i w nas samych, a nie w tych ponurych dekoracjach tkwi niebezpieczeństwo.”⁵

Problematyka teatralna nie była częstym tematem prozy R. Ostrowskiej. Wprawdzie debiutancki tom nosił tytuł *Premiera* („Iskry” 1956), lecz tylko tytułowe opowiadanie mówiło o popularnym aktorze prowincjonalnego teatru, występującym w głównej roli w przedstawieniu *Szczęście Frania*. Zarysowany w nim został problem dwoistej możliwości interpretacji dramatu W. Perzyńskiego – jako sztuki zabawnej, którą bez zastrzeżeń przyjmuje publiczność, lub jako dramatu prawie tragicznej postawy Frania, na jaką to interpretację zwróciłyby uwagę krytyka centralna. Jednakże uwarunkowanie sceny, koncepcja reżyserska i ograniczoność własnych możliwości w prezentacji aktorskich środków wyrazu każą głównemu bohaterowi wybrać łatwiejszy pierwszy wariant. Być może – znając zdeterminowanie twórczości Ostrowskiej biografią – temat opowiadania wiąże się z okolicznościami premiery w 1953 roku *Szczęścia Frania* w Teatrze Wybrzeże w reżyserii J. Lubicz-Lisowskiego. W „Dzienniku Bałtyckim” w 1959 roku (nr 51) opublikowany był ragment prozy Ostrowskiej pt. *Teatr na wozie*, gdzie łoda aktorka od sześciu lat grająca na scenie małego miasteczka spotyka się z ekipą filmową. Jednakże całość tego tekstu nie ukazała się nigdzie drukiem.

Ostatni sezon dyrekcji artystycznej T. Żuchniewskiego ocenia R. Ostrowska bardzo krytycznie w recenzji ze *Słomkowego kapelusza* E. Labiche’a i *Naszych kochanych dzieci* N. Manzariego („Pomorze” 1958, nr 1):

⁵ R. Ostrowska, *Wyspa*, Gdańsk 1972, s. 21-22.

(...) jeszcze trochę, a utoniemy w tej powodzi przedstawień „do śmiechu”. Utoniemy nudząc się okropnie, Bo trzeba to sobie raz nareszcie powiedzieć. Życie teatralne na Wybrzeżu jest z małym wyjątkiem (Makbet) nudne, śmiertelnie nudne. Wydaje mi się, że Teatr Wybrzeże powinien poważnie zastanowić się nad tą smutną, ale naprawdę prawdziwą prawdą. Czy nie czas przeznaczyć jedną ze scen Trójmiasta na prawdziwie artystyczny teatr?

Ostrowska jest krytykiem sprawiedliwym, gdy tylko ostatnia praca reżyserska – prapremiera sztuki A. Wydrzyńskiego *Słońce krąży wokół ziemi* – spotkała się z negatywnymi ocenami w miejscowej prasie, autorka potrafiła wypunktować szereg zalet tej propozycji repertuarowej. Stanowią o nich: wybór współczesnego dramatu polskiego, wymowa aktualna, bliska bieżącej publicystyce, niezły poziom gry i reżyserii (traktowanej wprawdzie „zbyt liberalnie”), co dają nadzieje, obudzoną już kilkoma wcześniejszymi premierami na „artystyczny wzrost Teatru Wybrzeże”.

W sezonach 1957/1958-1959-1960 Ostrowska zrecenzowała więcej niż połowę premier Teatru Wybrzeże. Przeważająca ilość systematycznych sprawozdań umieszczana była w „pomorzu”, wyjątek stanowi ocena *Szkoły żon – Komedia czy komedyjka* opublikowana w „uwadze” (1957, nr 10), czy pisana na zamówienie „nowej Kultury” i niedopuszczona do druku ocena *Szewców*. Prapremiera Witkacego w realizacji Z. Hübnera odbyła się 12 października 1957 roku i spektakl został zdjęty przez cenzurę. Żadnych recenzji nie opublikowano. W swojej wypowiedzi *Szewcy trzymajcie się kupą* Ostrowska pisała:

„Mówiąc o realizacji *Szewców* w teatrze gdańskim, pragnę na wstępie powiedzieć, że ogarnięcie całego bogactwa myśli zawartych w sztuce widz może zawdzięczać tej właśnie inscenizacji i reżyserii, temu wyonaniu. Prapremiera sopocka była wielkim wydarzeniem i przeżyciem, które w teatrze spotyka się na przestrzeni lat. Szczególne znaczenie ma ten spektakl w ostatnich marnych i smutnych dziejach Teatru Wybrzeże. W tych warunkach i na tle dotychczasowej pracy jest on jakimś olśnieniem. Trzeba zaznaczyć, że *Szewcy* są właściwie pierwszą w Gdańsku wielką pracą reżyserską Zygmunta Hübnera i zarazem jego wielkim sukcesem.”

Inscenizator według R. Ostrowskiej doskonale potrafił przystosować tekst Witkacego do dzisiejszej sceny, spektakl mówił o aktualnych sprawach widza, włączał się w bieżącą dyskusję. Ostrowska podkreślała niesłychaną logiczność koncepcji reżyserskiej splecionej z doskonałymi rozwiązaniami plastycznymi (przez zastosowanie skrótów metaforycznych i aluzji w zabudowie sceny stworzonej przez J. A. Krassowskiego). Hübner opublikował w „Uwadze” artykuł pod pierwotnym (zakwestionowanym przez cenzurę) tytułem *Między sumieniem a racją stanu*, mówiący o potrzebie sztuk problemowych, aktualnych, będących reakcjami artysty na bieżące zdarzenia i pozostających w politycznej niezgodzie na prezentację zagadnień konfliktowych. Hübnera ostro zaatakowali publicyści „Głosu Wybrzeża” i „Uwagi”, jednocześnie charakteryzując atmosferę, w której nastąpiło zdjęcie z afisza *Szewców*. R. Ostrowska przygotowała list protestacyjny, którego jednak ani „Uwaga”, ani inne wybrzeżowe pismo nie przyjęły do publikacji.⁶ Píše w nim o nieśmiertelnym „konflikcie pomiędzy artystą a władzą”. Uważa, że ze zdjętego przedstawienia *Szewców* zrobiono „podtekst” do ataków na Hübnera, teatr i środowisko twórcze. Domaga się opublikowania recenzji i otwarcia dyskusji o przedstawieniu.

⁶ Tekst listu w archiwum Teatru Wybrzeże. Korespondencja dyrekcji z lat 1955-1960. Zob. telsty: M. Bukowska, *Recepcja prapremiery „Szewców” w Teatrze Wybrzeże w 1957 r.* [w:] *Program Teatru Wybrzeże, S. I. Witkiewicz – Szewcy*, prem. 7 XI 1981, a także opis przedstawienia w tejsze: *Teatr Wybrzeże „Szewcy”*, „Dialog” 1985, nr 12, s. 104-120

R. Ostrowska pozostała konsekwentną entuzjastką teatru Z. Hübnera. U niego odnalazła realizację swoich postulatów pod adresem gdańskiej sceny wyrażonych w 1957 roku. Brakuje jednak jej oddzielnej recenzenckiej opinii o większości prac tego reżysera. Być może wygłaszała omówienia na antenie Polskiego Radia w Gdańsku, a teksty nie zachowały się tak, jak nie zachowały się na pewno wypowiedzi o teatrze z okresu jej etatowej pracy w rozgłośni gdańskiej w latach 1950-1955.

W recenzji z *Makbeta* („Pomorze” 1958, nr 10) pisała o Z. Hübnerze:

Gdańskie przedstawienie tragedii Szekspira jest sukcesem reżysera i inscenizatora i w tym sensie jest występem solowym. Nie pomijam tu bynajmniej załug scenografa, Janusza Adama Krassowskiego, którego dekoracje i kostiumy są niezwykle wyraziste i piękne. Chodzi mi o podkreślenie tej dyscypliny reżyserskiej, która buduje przedstawienie z matematyczną niemal ścisłością, wiążąc elementy ruchu i plastyki z uderzającą logiką bez jakichkolwiek zbędności. Każdy element scenografii i każdy ruch aktora podporządkowany jest intencji reżysera i dlatego gdański *Makbet* jest przedstawieniem tak czystym i inteligentnym.

Omawiając inny spektakl w reżyserii Hübnera - R. Malleta *Gra o pięć minut* („Pomorze” 1959, nr 12), Ostrowska nie wymienia nawet nazwiska reżysera. Tytuł recenzji brzmi *Czy „Gra” warta świeczki?*, a rozważania recenzyjki dotyczą w dużej mierze problemu marynistyki, jako że dramat prezentuje sytuację na pancerniku angielskim podczas ostatniej wojny.

Trochę mnie śmieszy – pisze Ostrowska – to ustawiczne wołanie na Wybrzeżu o tak zwaną marynistykę w naszej sztuce: (...) z nawoływania i pokazywania palcem morza nie powstają niestety dzieła sztuki.

Najpełniejsze omówienie działalności Z. Hübnera na Wybrzeżu znajduje się w artykule R. Ostrowskiej *Gorzki smak teatru* zamieszczonym w „Dialogu” (1960, nr 6). Niezbyt duży tekst stanowi jedno z najpoważniejszych omówień tego fragmentu historii gdańskiej sceny. Z ujawnioną już wcześniej umiejętnością trafnego i syntetycznego określenia istoty wartości inscenizacji, relacjonowała Ostrowska wybitne przedstawienie Hübnera. *Makbeta* określiła jako „tragedię procesu władania, tragedię utrzymania władzy z jej wszystkimi konsekwencjami, której aktualności wydobyla interpretacja reżyserska. *Zbrodnia i kara* wydała się Ostrowskiej spektaklem „nieco przydługim i nieco nużącym.” Jej adaptacja pozostała „szeregami interesujących i oderwanych pytań bez odpowiedzi”, nie stanowiła autonomicznego utworu, niewiele w niej było Dostojewskiego. Interesujące były za to niektóre doskonałe pomysły inscenizacyjne. Wydarzeniem był natomiast *Kaligula*, spektakl interesujący zarówno jako analiza dramatu władzy i człowieka, jak i od strony formalnej:

Hübner znakomicie wykorzystuje muzyczność wiersza i rytmikę tekstu Rostworowskiego w rozwiązaniach sytuacyjnych, w osiąganiu różnych napięć dramatycznych. Podobnie scenograf, Ali Bunsch, w ścisłym powiązaniu z inscenizacją operuje dekoracją i kostiumem, barwą i płaszczyzną, jako elementem dramatycznym, a nie znaczeniowym.

Za kolejne wybitne spektakle pierwszego sezonu Hübnera uznała Ostrowska *Jonasza i błazna* J. Broszkiewicza w reżyserii Z. Cybulskiego i B. Kobieli, *Kapelusz pełen deszczu* M.V. Gazziego w reżyserii A. Wajdy i *Smak miodu* S. Delaney w realizacji K. Swinarskiego. Ten ostatni spektakl oceniała najwyżej. Wszystkie premiery łączyła wspólna cecha gdańskiej sceny: współczesność.

Rozumiem przez to – pisze Ostrowska – dążność do poruszania problemów i pokazywania spraw w zależności od aktualnych możliwych zainteresowań potencjalnego widza, jego nastroju; wysiłek zmierzający do uzyskania najwyższego kontaktu z dniem dzisiejszym. Repertuar teatru Hübnera przypomina mi zabiegi inteligentnego psychiatry wobec niezupełnie beznadziejnego, ale trudnego pacjenta.

W wyborze i realizacjach reżyserskich Hübnera recenzentka widzi wręcz obsesyjność tematu współczesnego, ale różnie podejmowanego:

„Stosunek do współczesności początkowo agresywny, z czasem chłodniejszy, nabiera dystansu i gorzkiego smaku”. Ostrowska potrafiła krótki, półtorasezonowy okres dyrekcji Hübnera zróżnicować w określaniu rozwoju myślenia artystycznego – od bezpośrednich aktualizacji, poprzez dystans i ironię do podejmowania ponadczasowych zagadnień jednostki w konflikcie z rzeczywistością.

Dlatego Teatr Wybrzeże nie ma jednolitego stylu, jest tu jednak jakiś uchwytny wspólny klimat i (...) jest to teatr ostry, ale chłodny, teatr prowokujący, w którym jednak nad emocją góruje myśl, refleksja.

Nowa dyrekcja zadbała o ciekawe indywidualności reżyserskie. Obok A. Wajdy, K. Swinarskiego Ostrowska wymieniała prace T. Żukowskiej, a jako jej osiągnięcie – prapremierę *Aktora* C.K. Norwida. Zapowiadana była współpraca z J. Golińskim. W teatrze Hübnera stworzone zostały sprzyjające warunki również dla teatru aktorskiego, czego przykładem jest rola Elżbiety Kępińskiej w *Smaku miodu*. W ten sposób Teatr Wybrzeże przestał być „teatrem prowincjonalnym”, a w wyborze widza „zdecydował się mierzyć przede wszystkim w inteligenta.” Niebezpieczeństwo, jakie widziała Ostrowska, to zarzuty lokalnej prasy o „niezrozumiałości, niemasowości, elitarności teatru.” Dyrekcja czyniła ustępstwa wobec tych zarzutów i zdecydowała się na prezentację mało wartościowych sztuk typu *Gra o pięć minut*, *Sierpniowa niedziela* czy też nieprzekonujący dramat współczesnego autora, T. Łopalewskiego, *Dominik*. Drugie niebezpieczeństwo upatrywała Ostrowska w „przecenianiu takich bomb, jak *Kapelusz pełen deszczu*, co może prowadzić do ulegania modzie i zbędnego epatowania widza.”

Skrótowe omówienie historii Teatru Wybrzeże ze szczególnym uwzględnieniem nowatorstwa i osiągnięć artystycznych dyrekcji Hübnera zamieściła również Ostrowska w „Pomorzu” (1959, nr 11), numerze poświęconym I FTTP w Toruniu. W artykule *Ja to drzewo skądś znam* nie ma już poglądów podobnych do wyrażonych w „Nowej Kulturze” z 1952 roku, gdzie teatr I. Galla widziany był jako elitarny. Z perspektywy czasu Ostrowska oceniła walory tamtego okresu na podstawie wartościowych przedstawień i atmosfery więzi łączącej zespół. Wszystko co potem, było „długą i nieraz żalobną, a także ciernistą drogą Teatru Wybrzeże”, aż do sezonu L. Zamkow. W tymże numerze znajdują się także wywiady przeprowadzone przez Ostrowską z Z. Hübnerem i T. Gwiazdowskim.

W okresie najaktywniejszej działalności krytycznej – w latach 1958-1960 – Ostrowska napisała około dwudziestu recenzji, głównie dla „Pomorza”. Nie ma już w nich szerszego ustosunkowania się do całokształtu dorobku gdańskiej sceny, niewiele jest ocen ogólnych kierownictwa artystycznego czy zamierzeń twórczych, tak jak to bywało w latach uprzednich, gdy publikowała pojedyncze teksty. Recenzje posiadają konstrukcję podobną. Ostrowska prawie zawsze rozpoczynała swoją wypowiedź od analizy sztuki, czasem omawiała rodowód gatunku lub jego miejsce w historii teatru. Podawała własne oceny pochodzące z lektury dramatu, ustosunkowywała się do sensu wyboru repertuarowego. Punktowała problemy zawarte w tekście, nierzadko w formie streszczenia scen lub omówienia głównych postaci jako nośników

znaczeń. Rzadko powoływała się na inne interpretacje utworu, chociaż wyraźnym śladem jej lektur są aluzje do rozpraw J. Kotta.

Do bardziej interesujących analiz Ostrowskiej należy omówienie poetyki dramatów Rittnera z okazji premiery *Głupiego Jakuba* („Pomorze” 1958, nr 20). Wręcz entuzjastycznie ustosunkowała się do warsztatu dramaturgicznego tego rzadko granego autora: „zachwycam się jak nowo odkrytym starym łodem pełnym zapomnianych doskonałości.” Druga wypowiedź o dramacie, którą uznać można za szczegółowo uargumentowaną analizę prowadzącą do oryginalnych wniosków, to relacja z premiery *Pierwszego dnia wolności* w reżyserii zespołowej pod kierunkiem Z. Hübnera i współpracy A. Wajdy. Większa część recenzji poświęcona jest udowodnieniu słabosci sztuki L. Kruczkowskiego zarówno w warstwie problematyki, jak i w nieprzekonującej prezentacji bohaterów, wyliczaniu wad konstrukcyjnych. Prowadzi to autorkę do konkluzji:

Sztuka Kruczkowskiego, budząc wiele zastrzeżeń i sprzeciwów, budząc przede wszystkim uczucie niedosytu myślowego, sztuka raczej chłodna lub pozornie chłodna, jest jednak ciekawym wydarzeniem literackim, choćby jako prowokacja do dyskusji.

Krytycznie oceniła również Ostrowska gdanską inscenizację, rolę Z. Cybulskiego jako Jana, płytką interpretację postaci Hieronima kreowanego przez B. Kobięłę, statyczną Inge M. Dubrawskiej. W ocenie realizacji spektaklu głos R. Ostrowskiej nie różnił się od opinii miejscowej, natomiast odbiegał od sądów krytyki centralnej. Spektakl został zaprezentowany w Paryżu w Teatrze Narodów.

Fakt, iż R. Ostrowska tak szczególną uwagę przywiązywała do analizy tekstu, mógłby świadczyć o preferowaniu przez nią literatury w teatrze. Jednakże należy to traktować najwyżej jako echo tradycyjnej krytyki, rzetelność w formułowaniu sądów na podstawie wiedzy o dziele, autorze i ich miejscu w historii sztuki. Dziś, niestety, znajomość teatru zasadza się na bywaniu na premierach. Przeważnie w drugiej części recenzji omawiała Ostrowska na tle własnych analiz tekstu koncepcję reżyserską, określając ją w skrótowej, celnej formie, o czym świadczyć mogą wyżej zamieszczone cytaty, choćby z realizacji Z. Hübnera. Tu już traktowała recenzentka słowo na równi z innymi twórczymi. Dla poparcia ocen czy udowodnienia specyfiki zabiegów reżyserskich lub też w celu opisu roli Ostrowska analizowała często pojedynczą scenę. Jest to kolejny charakterystyczny element jej pisarstwa o teatrze – umiejętność uchwycenia i opisu przekonującego momentu dla wyprowadzenia uogólniających wniosków. Ma to wiele wspólnego z ważną cechą: twórczości prozatorskiej. Jak trafnie bowiem zauważono w analizie choćby *Wyspy* – ogromną wagę przywiązuje autorka do opisu chwili, „fotografii wrażeń”.⁷ Znaczący jest już w pierwszej recenzji z Balzaka sposób odtworzenia sylwetki ojca Grandet w scenie jedzenia zupy. Tegoż aktora - Z. Karczewskiego – w roli Witkowskiego w *Grubych rybach* tak opisywała („Dziennik Bałtycki” 1955, nr 30), uwzględniając także charakterystykę i sposób zachowania:

(...) ma tu kapitalny gest i mimikę, chód; jakieś drobniutkie chrząknięcia i nieznaczne reakcje tworzą taką wymowę postaci, że trudno się dziwić ustawicznym wybuchom śmiechu i oklasków na widowni. A przy tym ta maska. Te policzki, binokle, nos, uczesanie. Scena z kadryllem i scena oświadczyń – to dwa «gwoździe» przedstawienia.

⁷ J. Bachórz, *Izolda z Wyspy*, „Punkt” 1978, nr 1, s. 64-68.

R. Ostrowska jest krytykiem wrażliwym na znaczenie gestu, jego funkcję w powiązaniu z innymi tworzywami. W recenzji ze sztuki B. Brechta *Pan Puntila* pisała, celnie charakteryzując cechy reżyserskiej ręki J. Golińskiego:

(...) położył szczególny nacisk na wydobywanie wartości tekstu, słowa popartego gestem, obrazem, światłem. Ciekawe, że właśnie gest potraktował oszczędnie i powściągliwie tam, gdzie pojawiała się poezja, znacznie zaś szczerzej, gdzie dostrzegał groteskę.

Obserwacja zawarta w ostatnim zdaniu trafnie ujmuje specyfikę inscenizacyjnego obrazowania Golińskiego, wyraźniej ujawniającą się w jego wybitnych realizacjach w okresie późniejszym. Wśród nielicznych zarzutów, jakie stawiała Ostrowska w odniesieniu do szczegółów rozwiązania scen w tym przedstawieniu, znajduje się na przykład wskazanie na niepotrzebny gest wyciągnięcia ręki Surkali w scenie jego odejścia od Puntili. Stawiając zarzuty pod adresem koncepcji reżyserskich, Ostrowska starała się wskazać na inne możliwości ustawienia scen czy postaci. W opisie *Zwad miłosnych* zauważyła:

(...) pewien wyłom w jednolitym stylu przedstawienia stanowi jedynie scena ze złodziejami, którzy potraktowani zostali jak farsowe rzezimieszkę. Wydaje mi się, iż Rębała powinien mieć tu raczej cechy bohatera Villonowskiego.

Nawet w najbardziej entuzjastycznych wypowiedziach Ostrowskiej znajdowało się zawsze miejsce na drobne zastrzeżenia. W relacji z *Tragedii optymistycznej* jednoznacznie uznanej za wielkie osiągnięcie artystyczne, pojawiło się takie zdanie: „wbrew dobremu zwyczajowi recenzenckiemu nie wystąpię teraz z kolei z zarzutami”, ale parę zdań dalej napisała:

(...) zbyt łatwo może, zbyt umownie rozpoczyna się scena rozbrojenia anarchistów. Trochę za długo trwa przebieganie niemieckich żołnierzy w III akcie. W paru miejscach Prowadzący tracą silny na ogół kontakt z akcją (...).

Relacjonując prapremierowy spektakl L. Zamkow, Ostrowska znowu potrafiła trafnie określić cechy jej stylu reżyserskiego: umiejętność operowania tłumem, wprowadzanie scen metaforycznych, poetyckich i „żywych obrazów”, współdziałanie obrazu z muzyką.

Ostrowska bardzo chwaliła przedstawienie J. Broszkiewicza *Jonasz i błazen*, ale w recenzji („Pomorze” 1959, nr 2) obok wielu zalet widziała także kilka źle ustawionych scen:

Nie podoba mi się (...) końcowe odejście Błazna (...). Nie chcę i nie potrafię robić konkurencji reżyserom, ale sądzę, że mógłby sobie z powodzeniem usiąść w pierwszych rzędach.

Dla zrównoważenia ocen przytoczyła zaraz obok przykłady scen, które uznaje za szczególnie udane, np. „kilka małych parad przed dworem królewskim.”

Wysoko oceniła *Smak miodu* w reżyserii K. Swinarskiego. Ale o reżyserze napisała m.in.: „pociąga go przede wszystkim nastrój, wyraźnie lekceważy motywy naturalistyczne, choć zdarzają mu się niekonsekwencje” i tu wyliczyła konkretne sceny świadczące o antynaturalistycznym lub naturalistycznym traktowaniu rzeczywistości scenicznej.

Reasumując niedomogi inscenizacji *Kordiana*, wskazała na możliwość lepszego przygotowania premiery i lapidarnie stwierdziła: „nieco mocniejsza obsada zasadnicza, dojrzała reżyseria, więcej pracy nad czystym słowem. To wszystko – to wiele.”

Bardzo często więc za niepowodzenie inscenizacji obarczała Ostrowska niewłaściwy dobór obsady. Uzasadniała to szczególnie, nie ganiąc wprost aktorów – tak na przykład pisała o rolach w *Cydzie*:

Dużym nieporozumieniem wydaje mi się Szimena Anny Chodakowskiej. Aktorka ta ma piękną dykcję i dobrze mówi wiersze, ale ani jej rodzaj temperamentu, ani warunki zewnętrzne nie odpowiadają tej postaci. Chodakowska wyraźnie źle się czuła jako Szimena, zapamiętywała się w odgrywaniu, była natarcywa i tragizująca, a jej fałszywy ton budził na widowni (...) wesołość. Inaczej również wyobrażam sobie Infantkę. Zofia Mayr jest bardzo zdolną aktorką, ciepłą i żywą, słynny monolog Infantki wypowiedziała z talentem, ale Mayr ma wyraźne zacięcie charakterystyczne, nawet komiczne.

Wiele miejsca poświęciła Ostrowska w recenzjach omówieniom gry aktorskiej. Nie ma tu jednak szerszych opisów aktorskiej interpretacji postaci w ramach koncepcji całego przedstawienia. Autorka oddzielnie analizowała bohaterów dramatu, przymierzając ewentualnie potem swoją wizję do wykonania roli. Na przykład w dramacie J. Giraudoux *Wojny trojańskiej* nie będnie widziaa w kreacjach Demokosa i Hektora niewłaściwe, zbyt programowe i dydaktyczne odzwierciedlenie postaw przeciwstawnych, które dodatkowo w zamyśle realizatorów (B. Korzeniewski i Z. Hübner) miały stać się aluzjami do polskich cech narodowych. Po tego typu wnioskach nie ma już miejsca na omówienie sposobu prowadzenia ról przez aktorów. Zamiast tego otrzymujemy raczej zarys wrażeń ogólnych o odtwórcach postaci. Na przykład w recenzji z *Jonasza i błazna* czytamy:

„Biliczak jako Król jest niezrównany. Niezrównanie, niebotycznie głupi, niebywale śmieszny. Już nie mówię, że postać, ruchy, sposób mówienia, ale wyraz twarzy! Wyraz – chciałoby się rzec – gęby!”

W opisach tych charakterystyczny jest styl, jego swoboda – monolog nastawiony wyrażnie na porozumienie z odbiorcą. Świadczy o tym m.in. potoczność składni i częstokroć używanych przez nią sformułowań. Uderzają urozmaïcenia określeń, np. o M. Nowickim w roli Szambelana w *Głupim Jakubie* pisała:

(...) zagrał tę rolę z wielką kulturą i talentem. Uderzała w nim przede wszystkim niezwykła prostota, swoboda, oszczędność gry. (...) Jakże drażni, irytuje i męczy Szambelana otaczający go świat, jaki jest niespokojny, wciąż wewnętrznie zirytowany, rozdrażniony, podejrzliwy i łatwowiemny, zarozumiały i naiwny, jaki ogromnie samotny wśród ludzi.

A oto ocena roli Jo, Elzbiety Kępińskiej, w *Smaku miodu*:

Ta gra pełna skupienia, napięta i zarazem nerwowa, prosta a unikająca wszelkich łatwizn, oszczędna w środkach i żarliwa znamionuje na pewno nową szkołę aktorską, w której nie wygrywa się postaci, a jakby punktuje jej przeżycia.

Zauważyć można, iż kilku aktorów gdańskiej sceny autorka wyróżniła, poświęcając im zawsze, niezależnie od ważności ról, kilka zdań opisowych. I tak z uwagą odnosiła się do kreacji Z. Karczewskiego, L. Has (Legut), K. Peplowskiej, Z. Mayr, W. Stanisławskiej-Lothe, M. Dubrawskiej, B. Czosnowskiej, K. Talarczyka, S. Dąbrowskiego, Z. Maklakiewicza. Za sposób wypowiedzi tekstu ceniła A. Chodakowską, Z. Mayr, H. Sokolowską, I. Stankównę. Potrafiła też bezpośrednio wskazać aktorom wadliwą interpretację słowa, np. Grzmociński w roli *Cyda* „za szybko mówił tekst, zbyt często łamał wiersz.” Skrytykowała generalnie interpretację *Kordiana* m.in. za „źle mówiony wiersz.”

W wielu wypowiedziach Ostrowskiej występuje skłonność do ironizowania, która stanowi pośrednią ocenę spektaklu i ról. Udowadniając, iż *Szkoła żon* w realizacji Żuchniewskiego stała się farsą, a nie komedią, pisała o postaci Anusi, „którą z dużym poczuciem humoru zagrała Zofia Mayr robiąc z niej jednak kompletną gęś, lub – jak kto woli – zupełną idiotkę. Talent charakterystyczny aktorki sprawił, że było to bardzo zabawne, ale gęsi nieco tu za dużo, a za mało uroku, wdzięku, erotyzmu.” Cytat ten uwidacznia również, wspomniany już, lekki, felietonowy styl Ostrowskiej stosowany w niektórych recenzjach. Tym sposobem potrafiła też mistrzowsko oddać atmosferę sztuki, a szczególną wrażliwość na utrzymanie odpowiedniego nastroju ujawniła w odniesieniu do inscenizacji klasyki polskiej.

O *Grubych rybach* pisała:

(...) kapitalne typy i figury. I co za smaczki: te panienki, którym się nie śniło nawet o przedłużeniu ludzkiego rodzaju. Te słodyczki, naiwności, koperczaki „defektowych: starych kawalerów, te kadryle (...).

Rolę scenografii oceniała Ostrowska zawsze w kontekście zamysłu inscenizacyjnego. Ceniła pracę M. Kołodzieja, J. Kosińskiego (w *Kordianie*), a szczególnie wyróżniała projekty J.A. Krassowskiego w spektaklach Z. Hübnera. O realizacji *Szewców* pisała, iż nie wiadomo gdzie kończy się scenograf, a zaczyna reżyser. W recenzji z *Makbeta* znajdujemy wnikliwy opis scenograficznych rozwiązań scen uczty czy inwazji lasu birnamskiego. Ostrowska była wnikliwym obserwatorem sceny – zamieszczała wiele uwag na temat funkcji światła. Tak opisywała sceny w *Makbecie*: „kotary lub horyzont i światło, światło i jeszcze raz światło zmieniają szare pustkowia czarownic w zamek Makbeta lub pole bitwy.” W omówieniu cenionej przez siebie inscenizacji sztuki A. Wydrzynskiego *Słońce krąży wokół ziemi*, także ze scenografią J.A. Krassowskiego, zauważyła: „słowa uznania za posłużenie się reflektorami przy badaniu Joanny lub nasycenie purpurowym światłem sceny majaczenia.”

Jak wynikało z wcześniej cytowanych ogólnych wypowiedzi Ostrowskiej o repertuarze Teatru Wybrzeże, była ona zwolennikiem współczesności na scenie, a szczególnie czytania klasyki przez pryzmat współczesności. Dlatego też entuzjastycznie oceniła Hübnerowską inscenizację *Makbeta* jako przypowieści o konsekwencji władzy i jako bezpośrednią odpowiedź reżysera na zdjęcie z afisza uaktualnionych w swej wymowie *Szewców*. Pochwaliła także uwspółcześnienie kostiumów w *Głupim Jakubie*, traktując to jako przekonującą formę przybliżenia widzom problematyki dramatu. Była natomiast przeciwniczką „aktualnych interpretacji”, „na siłę”, dosłownego czytania tekstów ze wskazywaniem ewentualnych aluzji do dzisiejszych postaw. Pisała o tym w recenzji *Wojny trojańskiej nie będzie* Giraudoux. Uważała, że tekst sam winien zabrzmieć aktualnie, a lepszy byłby wybór innej sztuki tego autora, tzn. *Elektry*, „dobór repertuaru [bowiem] to tak jak dobór dań”, a „największą zaletą dobrego kelnera jest wiedzieć nie tylko co, lecz kiedy i jak podać”. W swoich opiniach Ostrowska była wielokrotnie odosobniona – szczególnie w krytycznych sądach, których nie ukrywała, chociaż już w „Dialogu” w 1956 roku pisała:

Jest rzeczą znamienią, że na Wybrzeżu (nie wiem, może gdzieś indziej również) krytyczna ocena tego czy innego przedstawienia przyjmowana jest przez większość ludzi teatru jako wyraz nieprzychylnego stosunku recenzenta do teatru i aktorów.

M. Szczepkowska niesprawiedliwie podsumowuje działalność Ostrowskiej jako wieloletniej recenzentki, pisze, iż była krytykiem „wymagającym i surowym, przede wszystkim jeśli chodzi o stronę czysto artystyczną przedstawień, mniej natomiast jest uczulona na zadania

społeczno-wychowawcze teatru i jego funkcje propagandowe”.⁸ Ostrowska potrafiła bowiem polemizować z recenzentami codziennej gdańskiej prasy. Omówienie *Jonasza i błazna* jest w całości ustosunkowywaniem się do opinii innych krytyków i Ostrowska przeciwstawiała się tu sądom o „rzekomym cynizmie przedstawienia”, uważając za możliwy śmiech z pewnych aspektów naszej polskiej tradycji (tu: stroju ułańskiego). Po prapremierze Ionesco opublikowała oryginalną wypowiedź krytyczną *Rozmowa z nosorożcem* („Po morze” 1960, nr 14), w której w dialogu między Ja i Nosorożcem objaśniała przesłanie sztuki. O inscenizacji Hübnera pisała także w niedrukowanej recenzji, w której porównywała ten spektakl z premierą sztuki W. Saroyana *Zaborca jak nigdy* w reżyserii J. Golińskiego.

W recenzenckiej działalności uwagę Ostrowskiej zwrócił jeszcze Teatr Miniatura – przede wszystkim indywidualność reżyserska Natalii Gołębskiej. Już w roku 1953 („Dziennik Bałtycki, nr 275), omówiła, co prawda krytycznie, sztukę N. Bojarskiej *Arirang* – uproszczoną „opowieść o niedoli i wyzysku” opartą na motywach ludowej baśni koreańskiej. Natomiast w 1957 roku znajdujemy w „Tygodniku Zachodnim” (nr 48) entuzjastyczne omówienie *Fli-saka i Przydróżki*, a rok później w tymże czasopiśmie (1958, nr 8) *Pastorałki* L. Schillera. Na łamach „Pomorza” (1958, nr 22) z okazji premiery *Biwaku z przyspiewkami* H. Januszewskiej podsumowała działalność sceny dla dzieci i osiągnięcia jej głównych animatorów: N. Gołębskiej i A. Bunscha. Podkreślała zalety „teatru poetyckiej baśni”, w którym ogromną wagę przywiązuje się do tekstu literackiego, a w poetyce przedstawień do niezwykle trudnego zabiegu łączenia lalki i żywego planu. O spektaklach Gołębskiej pisała: „klimat bardzo polskiej tradycji, widzianej przez uśmiech, czasem przez łezkę – rozmarza i czaruje widownię.”

Ostrowska była gorącym rzecznikiem powstających w połowie lat pięćdziesiątych teatrzyków i scen eksperymentalnych. O Bim-Bomie pisała jednak tylko raz (*Czy warto wznosić toast?* „Tygodnik Zachodni” 1957, nr 31)⁹ i to wówczas, gdy minał okres najlepszych premier tej scenki. Miała wtedy pretensje do zespołu, że „przestali być ubogim i pełnym prostoty teatrzykiem studenckim, że przystroili się w bogate cudze piórka, bez których szczerzej mogliby wyrażać swoje myśli.”

Więcej uwagi poświęciła Ostrowska Teatrowi Rozmów. Pisała o nim jako o jedynym teatrzyku artystycznym w gdańskim środowisku. W artykule *Kapelusz i dziatki czyli teatr dla mas* („Pomorze” 1958, nr 11), będącym właściwie recenzją z dwóch przedstawień w Teatrze Wybrzeże *Słomkowy kapelusz* i *Nasze kochane dziatki*, omawiała istniejące w Gdańsku sceny – nowo powstały Teatr Powszechny województwa gdańskiego, Studio Rapsodyczne, powołaną właśnie do życia operetkę oraz Teatr Wybrzeże z komediowymi sztukami, zastanawiając się nad poziomem artystycznym i proporcjami wyborów repertuarowych. Uznała, że „życie teatralne województwa płynie pod znakiem teatru dla mas. Nie zawsze w najlepszym tego słowa znaczeniu” i postulowała przeznaczenie „przynajmniej jednej ze scen Trójmiasta na prawdziwie artystyczny teatr.” W Teatrze Rozmów entuzjastycznie oceniła („Pomorze” 1958, nr 22) premierę trzech jednoaktówek: Ionesco, Cocteau i Dürrenmatta i wykonawstwo W. Stanisławskiej-Lothe, Z. Cybulskiego i B. Kobieli, dyskutując wprawdzie z zestawieniem w jednym wieczorze trzech różnych poetyk, spośród których dramaturgia Dürrenmatta nie została, jej zdaniem, przez wykonawców zrozumiana.

⁸ M. Szczepkowska, *20 lat teatru na Wybrzeżu. Wspomnienia i obserwacje*, Gdynia 1968, s. 173.

⁹ W tymże numerze znajduje się jedyna w działalności krytycznej R. Ostrowskiej recenzja dotycząca sceny poza Trójmiastem, mianowicie z premiery T. Williama *Tatu owana roia* w rez. Z. Karczewskiego w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu.

Za prawdziwe i wyjątkowe przeżycie artystyczne Ostrowska uznała spektakl nowo powstałej Sopotckiej Sceny Eksperymentalnej – *Przy drzwiach zamkniętych* J.P. Sartre’a w reżyserii Z. Cybulskiego. Pisała:

„Latami czekałam na Wybrzeżu na coś, co jest nastrojem premiery: pewien dreszczyk oczekiwania, jakaś uroczystość wisi w powietrzu, między twarzami niekiedy porozumienie” („Uwaga” 1957, nr 5). Ostrowska omawiała atmosferę panującą na sali sopockiego Klubu Artystów, a następnie, zgodnie ze swym recenzenckim zwyczajem, na tle twórczości Sartre’a analizowała problem prezentowanej sztuki i jej realizację. Opisała rolę B. Kobieli i W. Stanisławskiej-Lothe. Nową scenę oceniła jako „teatr myśli i refleksji”, spektakl jako propozycję intelektualną, prowokację do myślenia, co w gdańskim środowisku jest „zasługą o charakterze pionierskim.” Poza omówionymi recenzjami z premier w Teatrze Wybrzeże rejestrację zdarzeń artystycznych odnajdujemy w stałych felietonach R. Ostrowskiej *Kluka znad Bałtyku*, zamieszczanych w „Pomorzu” od początku 1957 roku przez dwa lata, a podpisywanych pseudonimem Kołodziej. W felietonach-listach do sąsiedniego województwa powraca wielokrotnie problem życia teatralnego w Gdańsku, a przede wszystkim, głównie w 1957 roku, jego „stabilizacji”, nastawienia na masowego widza. Styl lekki, ironiczny, niejednokrotnie cięty i pełen złośliwości pod adresem miejscowej polityki kulturalnej, wspomaga i obrazuje krytyczne oceny Ostrowskiej. Autorka przeciwstawia pompacyjne premiery w Operze Bałtyckiej „skromnym” wydarzeniom teatralnym na Sopotckiej Scenie Eksperymentalnej. Powołanie Wojewódzkiego Teatru Powszechnego i gdańskiego Teatru Muzycznego pointuje brakiem miejsca dla zdarzeń prawdziwie artystycznych. Wspomina o Bim-Bomie, którego wielbiciele czekają bez nadziei na kolejny program, dwukrotnie relacjonuje spektakle Cyрку Rodziny Afanasjew „Tralabomba” (1959). Rejestruje gościnne występy teatrów warszawskich z Shawem, Anouilhem, a także prezentację spektaklu *Drzewa umierają stojąc* z M. Ćwiklińską. Wspomni osiągnięcia Teatru Miniatura i Filharmonii Bałtyckiej, a od czasu dyrekcji Z. Hübnera niektóre premiery w Teatrze Wybrzeże.

W połowie 1959 roku „Kluka” przestaje się ukazywać w „Pomorzu”, a Z. Ciesielski zajmuje miejsce stałego sprawozdawcy z premier w Teatrze Wybrzeże.

Od 1 września 1960 roku Ostrowskiej powierzono kierownictwo literackie Teatru Wybrzeże, w momencie, gdy dyrekcję artystyczną objął J. Goliński. Nowy dyrektor pisał we wspomnieniu:

Kierownik literacki? (...) Enigmatyczna to funkcja. Bez pragmatyki służbowej, bez godzin pracy, często bez sensu. (...) Róża nie przylegała do żadnego znanego mi wzorca. Długo trzeba było ją namawiać na tę posadę, ale gdy już raz powiedziała: Tak – wzięła w teatr z kopytami. Mózgiem i sercem. Od początku myślała per „my”, „nasz”. Nasz sukces, nasza klęska, nasza frekwencja, nasza premiera. Właśnie – na przykład premiera. W czasie tego przedstawienia aktorzy i reżyserzy chodzą na miękkich nogach (...). Róża przeżywała każdą premierę w atmosferze takiej paniki i nadziei, jakby dziecko pierwotne miała urodzić. A przecież za udany spektakl nikt jej nie chwalił (...). A tylko ja wiem, ile w tak zwanych liczących się realizacjach było jej rozumu i wyobraźni (...), gdy Róża Ostrowska pracowała w Teatrze Wybrzeże, byłaa tego zespołu twardym sumieniem i zwariowanym kibicem zarazem (...). Znała teatr, rozumiała jego mechanizmy, pasjonowała się nim – więc cieszyła się w zespole wielkim prestiżem (...). Imponowała w niekończących się teatralnych dyskusjach jasną bezbłędną analizą.¹⁰

¹⁰ J. Goliński, *Ochrzcili ją Różą*, [w:] R. Ostrowska, *Mój czas osobny*, s. 158-159 i 161.

Wspomnienie J. Golińskiego jest jedynym dokumentem utrwalającym osobowość R. Ostrowskiej w środowisku teatralnym, sygnalizującym jej niezaprzeczalny wkład pracy w dorobek i osiągnięcia gdańskiej sceny w latach 1960-1968. Niemożliwa jest bowiem dziś ocena, jak dalece inicjatywy Ostrowskiej ważyły na programowaniu repertuaru, jakie były jej inspiracje i wpływy na decyzje. Jedno jest pewne, że współpraca w ścisłym triumwiracie dyrekcyjnym: A. Biliczak - J. Golinski - R. Ostrowska odczuwana była na zewnątrz jako harmonijna, a odpowiedzialność za decyzje była kolegialna. Podczas siedmiu sezonów dyrekcji artystycznej J. Golińskiego w repertuarze Teatru Wybrzeże wyraźnie przeważała dramaturgia współczesna (na osiemdziesiąt premier - pięćdziesiąt tytułów). Preferowano sztuki polskich autorów, dając spośród dwudziestu dziewięciu sztuk - dziesięć prapremier polskich. Teatr odnosił sukcesy głównie dzięki reżyserskim pracom J. Golinskiego, począwszy od *Franka V F. Dürrenmatta* (1962), a skończywszy na interesujących interpretacjach dramaturgii angloamerykańskiej (pięć premier) ze słynnymi spektaklami: *Komu bije dzwon* (1964) i *Kto się boi Virginii Woolf* (1965). Scena gdańska zyskała opinię teatru politycznego i aktualnego.¹¹ W ocenach przedstawień sądy gdańskiej prasy codziennej rozbieżne były z opiniami prasy centralnej i czasopism fachowych. Mówiono nawet, a odnotowuje to w swej książce M. Szczepkowska, iż nieprzychylność gdańskiego środowiska była powodem rezygnacji na jeden rok z pracy w teatrze J. Golińskiego i R. Ostrowskiej. Właściwie obydwójce otrzymali stypendia – Goliński do USA, Ostrowska do Francji (22 II - 30 VI 1962), a w sezonie 1961/1962 dyrekcję artystyczną sprawował A. Bunsch, kierownikiem literackim była Joanna Kulmowa.

Efektem pobytu Ostrowskiej w Paryżu był tom opowiadań *Siódme piętro* (Gdynia 1964), sprawy teatru nie są jednak ich tematem. Wrażenia teatralne odnotowane zostały natomiast w trzech artykułach w „Pomorzu” (1962, m 20-22), oznaczonych wspólną winietą *Paryskie rozczarowania*. Rozczarowania wynikały przede wszystkim z porównań między teatrem polskim a scenami paryskimi. Ostrowska preferowała polski teatr inscenizatora i scenografa: „teatr syntezy: literatury, malarstwa, muzyki i żywego słowa”, podczas gdy we francuskim teatrze dominowało nastawienie prawie wyłącznie na aktora i jego słowo. Spośród trzydziestu obejrzanych sztuk zainteresowały Ostrowską jedynie jednoaktówki E. Ionesco i sztuka B. Behana *Zakładnik*.

Dla sztuki tej – pisała Ostrowska – mam głęboką sympatię, podziw i stosunek nieledwie poufny. Przez przeszło rok bezskutecznie próbowałam umieścić ją w repertuarze Teatru Wybrzeże. Jest to w moim przekonaniu jeden z najgłębiej humanistycznych utworów ostatnich lat.

Dramat islandzkiego autora został wystawiony w Teatrze Wybrzeże dokładnie dziesięć lat później za sprawą M. Okopinskiego i S. Hebanowskiego w reżyserii J. Kreczmara.

Kolejnym rozczarowaniem, jakie przyniosło zapoznanie się z życiem teatralnym Paryża, był dla Ostrowskiej ograniczony „zamknięty krąg” repertuarowy. Zdziwienie budziła możliwość prezentowania jednej sztuki przez cały sezon na jednej scenie wobec intensywności pracy polskich teatrów. Natomiast zazdrość wzbudzała francuska publiczność, „która potrzebuje teatru i ma do niego żywy, poufny stosunek, która reaguje na każdy dowcip, chwytą każdą

¹¹ Por. Analiza dorobku artystycznego w Teatrze Wybrzeże w tym okresie: M. Bukowska, *Teatr Jerzego Golińskiego 1960/61 - 1966/67*, [w:] *Album Teatru Wybrzeże 1921-1986*, pod red. R. Dymnej i H. Kasjaniuk, Gdańsk 1986, s. 23-37.

aluzję, która w teatrze nie siedzi, a żyje w nim”. Dla takiej publiczności warto, by R. Planchon stwarzał własny teatr.

Ostrowska była obserwatorem odbywającego się w Paryżu Teatru Narodów. Oceniała tendencje współczesnego teatru światowego jako zmierzanie ku przełamaniu dotychczasowych konwencji teatralnych, szczególnie na podstawie wystąpień Living Theatre, którego sława dopiero zaczęła docierać do środowiska teatralnego. Ostrowska opisała spektakl jako ciąg improwizacji i śmiało oceniła:

Myszę, że Living Theatre dysponuje, prócz znakomitego zespołu aktorskiego, ciekawymi pomysłami i inwencją, której jednak wyraźnie zabrakło myślowego drogowskazu. Ten «antyteatr» staje się niestety celem samym w sobie, a tego typu poszukiwania prowadzą już chyba na jałowe bezdroża.

Z opinii tej jasno wynika, iż Ostrowska nie była entuzjastką nowości w teatrze, które zostały nazwane potem mianem drugiej reformy teatralnej. Zespół amerykański określiła jako „antyteatr”. Podała też przykłady obejrzanych przez siebie „antyfilmów”. Nie była zwolenniczką formalnych przełomów w sztuce. W konkluzji sprawozdań z pobytu we Francji czytamy: „Świeża, autentyczna i zawsze nowa w sztuce jest tylko moc przekonywania o sile przeżyć ludzkich, o wewnętrznej autonomii człowieka. To brzmi trochę jakbyś rzekł: ziemia jest kulista.” Zdania te mogą stanowić motto całego myślenia Ostrowskiej o teatrze, wszystkich jej prac – adaptacji i analiz. Coś z tego przesłania obecne było w wyborach repertuarowych Teatru Wybrzeże w latach sześćdziesiątych, zgadzało się z wypowiedziami programowymi J. Golińskiego, który chciał tworzyć teatr „współczesnych spraw Polaków”, a w doborze dramaturgii rodzimej i obcej eksponował problemy moralne, konfrontował postawy indywidualne w stosunkach międzyludzkich. Tendencje do penetrowania takich właśnie tematów czy doboru sztuk pod kątem tych kwestii odczytać można z analiz dramatów, jakie przeprowadzała R. Ostrowska w felietonach przedpremierowych zamieszczanych w „Głosie Wybrzeża” w latach 1960-1968. Ten gatunek wypowiedzi zdaje się być niedoceniany zarówno w historii krytyki teatralnej, jak i poprzez brak dokumentacji przedstawień. Wydaje się, iż powodem takiego traktowania felietonu przedpremierowego jest pozorna konieczność jego schematycznej zawartości: informacji, która ma być wyjaśnieniem podstawowych danych o sztuce, autorze, realizatorach oraz słów zachęty do uczestnictwa w spektaklu. W wypadku felietonów R. Ostrowskiej, których napisała około sześćdziesiąt, rzecz ma się zgoła inaczej. Tylko niektóre odnotowane są w bibliografiach premier Teatru Wybrzeże. Nie ma o nich wzmianki w biogramach autorki.

Warto więc porównać felietony R. Ostrowskiej z innymi tego typu wypowiedziami. Nie ma w nich nic ze schematyzmu, szkolnych omówień. Pierwszoplanowo ujawnia się osobowość autorki wyrażająca się w stylu jasnym i prostym, niejednokrotnie ironicznie nacechowanym. W sposobie pisania dominuje nastawienie na czytelnika, swobodny tok wypowiedzi, często z anegdotami wiążącymi się nie tylko z przygotowywanym spektaklem, jego dziejami w historii teatru, autorem, ale i z codziennymi zdarzeniami. Ostrowska lubi rozpoczynać teksty od intrygujących sformułowań. W felietonie o sztuce A.L. Kopita *O mój tato, biedny tato* zauważa „Bombowy tytuł, prawda?” („Głos Wybrzeża” 1967, nr 48), omówienie Nagiego króla J. Szwarca, kolejnej sztuki w repertuarze ze słowem król w tytule, rozpoczyna zwrotem: „Ja wiem Panie Redaktorze, to bardzo niedobrze, jeszcze jeden i w dodatku nagi, i w ogóle nie wiadomo, jak się to skończy dla nas obojga – takie monarchistyczne ciągoty” („Głos Wybrzeża” 1964, nr 275). Znajdujemy również zdanie, wprowadzające w ironiczny sposób w sedno problemu, pisane przy okazji premiery *Romulusa Wielkiego*:

Pomyślałam sobie: sztuka Dürrenmatta powinna być lekturą podstawow
mężów stanu (...). Pomyślałam nawet o specjalnych spektaklach dla polityków,
na abonamenty. Ale obawiam się, że temu zadaniu nie podołałby nawet talent
organizacyjny dyrektora Biliczaka. („Głos Wybrzeża” 1966, nr 46)

Rzadko felietony kończą się apelem do widzów o uczestnictwo w spektaklu, poza trady-
cyjnym: „Do zobaczenia na premierze.” Słowa zachęty znajdują się przy omówieniach przed-
stawień sztuk współczesnych – *Dużego jasnego* J. Abramowa: „Polecam je jako małą łaźnię –
bez szczególnej okazji. Ot tak, dla higieny” („Głos Wybrzeża” 1964, nr 130) albo – o *Kobietach
w trudnej sytuacji* M. Domańskiego: „Zażyjecie wesołości za darmo, bezdewizowo, zrobicie
przyjemność autorowi i realizatorom” („Głos Wybrzeża” 1961, nr 204). Czasem kończy się
felieton tajemniczą uwagą., np. przy okazji *Wesela*: „No cóż, jak spaść, to z dużego konia.
A właśnie z tym koniem. O nie. Co do konia – to już na premierze” („Głos Wybrzeża” 1960,
nr 313) – faktycznie w scenie z Rycerzem Czamym pojawiał się na scenie autentyczny koń.

Felietony bardzo rzadko opatrzone są atrakcyjnym tytułem – innym niż tytuł sztuki.
Jeśli się już pojawiają – mają albo przewrotny charakter: *Ojciec królowej, czyli teść bije rekord
teściowych* („Głos Wybrzeża” 1964, nr 92), albo wyrażają sedno interpretacji sztuki *Wścieklica,
czyli Hamlet w jasełkach* („Głos Wybrzeża” 1966, nr 70).

Przytoczone przykłady elementów perswazyjnych w felietonach Ostrowskiej miały tu
poświadczać troskę autorki o zachowanie reguł uprawianego gatunku, udowodniać komuni-
katywność w sposobie ujęcia, barwność, zartobliwość i gawędziarskość stylu, zamiast szablo-
nowego wykładu czy suchych informacji. Znajduje się w nich także i autotematyczna reflek-
sja nad tym, czym jest „felieton przedpremierowy czyli wprowadzenie. Konia z rzędem temu,
kto mnie pouczy, jak w istocie ten twór powinien wyglądać” („Głos Wybrzeża” 1966, nr 70).

Pojawiające się w tekstach dygresje są także wyrazem wrażliwości na bezpośredni kontakt
z odbiorcą. Znajdują się tu wzmianki o ogólnopolskim spotkaniu z pisarzami skandynaw-
skimi w Gdańsku przy okazji omawiania dramaturgii Strindberga („Głos Wybrzeża” 1967, nr
95) czy o Zjeździe Pisarzy Ziem Zachodnich i Północnych pod Grunwaldem, wpisane w roz-
ważania o Zawiszy Czarnym. Wiele jest asocjacji natury osobistej, na przykład – wspomnie-
nie o poznawanej z nut mamy melodii shimmy, gdy trzeba było przekonująco zaprezentować
nastrój spektaklu *Niech no tylko zakwitną jabłonie* („Głos Wybrzeża” 1967, nr 81), albo remi-
niscencje z okresu wojny. W całości warto tu przytoczyć zwierzenie o pierwszych kontaktach
teatralnych Ostrowskiej zapisane z okazji premiery Szekspira:

Wieczór trzech króli był jednym z pierwszych w moim życiu spotkań z teatrem.
Była wojna, rok chyba 1941: teatr polski w Wilnie zgłuszony na dłuższy czas
przez smetonowców, znów grał – już teraz w brzydkiej sali dawnego kina Helios
przy ul. Wileńskiej. Szło się tam jak na manifestację narodową, ale odbierało
strawę tęgą, nieprzyprawioną żadnym wojennym »ersatzem«, żadną sacharyną
wzruszeń. Grano Szekspira, Słowackiego, Corneille’a i grano dobrze. Bo też mógł
się nie wstydzić swoich nazwisk ten zespół wzbogacony jeszcze wojenną falą
uciekinierską. Wydaje mi się, że obsadę tamtego mojego *Wieczoru trzech króli*
mogę niemal całą odtworzyć z pamięci: Czkawkę grał Kumakowicz, Chudogębę
– Ciecierski, Malwolia – Malina, Marię – Hanka Bielicka, Orsina – Duszyński,
a Violę – Ordonka, ta legendama dziś dla najmłodszego pokolenia Ordonka,
której już nie miała zobaczyć więcej żadna polska scena, (...) trudną i ciekawą
rolę Błazna grał Stanisław Miński, reżyserujący dziś ten spektakl w Sopocie. („Głos
Wybrzeża” 1964, nr 78)

Dygresje, zwroty perswazyjne nadają, wypowiedziom Ostrowskiej luźną kompozycję. Ale ponad warstwą impresyjnych refleksji ujawnia się przede wszystkim plan zasadniczy – świat teatru. Felietony przedpremierowe Ostrowskiej stanowią, bardziej kronikę jej lektur dramatów, niż rejestrują, przygotowania realizacji teatralnej. W kilku zaledwie tekstach i to w początkowym okresie jej współpracy z „Głosem Wybrzeża”, pojawiały się nazwiska autorów inscenizacji czy też wyjaśnienia intencji teatru co do umieszczenia danej sztuki w repertuarze. Gdy J. Goliński na początku lat sześćdziesiątych występował z programem prezentacji współczesności na gdańskiej scenie. Ostrowska tłumaczyła wybór klasyki: *Hiszpanie w Danii*, *Wesele Figara*, *Życie i śmierć króla Jana* aktualnością problematyki. Tylko w niektórych przykładach (poza własnymi adaptacjami) objaśniała intencje reżyserów co do kształtu scenicznego tekstu – np. *Krakowiacy i górale* opracowani wyłącznie w oparciu o tekst W. Bogusławskiego i *Żywy Józef*, odbiegający w linii interpretacyjnej od przedstawienia K. Dejmkę w Warszawie.

Tak jak w działalności recenzyjnej, tak i w felietonach przedpremierowych Ostrowska ujawniała bezpośredni stosunek do sposobu czytania klasyki. W omówieniu *Nocy listopadowej* pisała:

Broń nas Boże przed odświętnym przyjmowaniem naszej klasyki. W odświętności kryje się zawsze smak aranżowanego ceremoniału, obowiązku i – nudy. Polski dramat narodowy ma prawo stać się chlebem powszednim teatru i tylko od teatru zależy przekazanie jego żywotności i siły. („Głos Wybrzeża” 1967, nr 125)

Dlatego też w interpretacji *Wesela* recenzentka eksponowała aktualność „pewnych postaw – narodowych, społecznych, psychologicznych”, *Zawiszę Czarnego* ujmowała nie jako dramat historyczny, a wiecznie żywą, opowieść o „żołnierzu-tułacz” i jako „sąd, rozrachunek z grzechami poczętymi w złotej wolności, w sarmatyzmie. Rozrachunek jakże współczesny”.

Rzadko podejmowała Ostrowska problemy poetyki teatru przy omawianiu klasyki. Jedynie z okazji premiery *Historii o chwalebnyim zmartwychwstaniu Pańskim* („Głos Wybrzeża” 1963, nr 111) pisała o stylizacji ludowej i stylizacji w teatrze, tak jak ją, widział L. Schiller i kontynuował K. Dejmek. Więcej problematyki z zakresu poetyki dzieł teatralnych znajduje się w wypowiedziach o dramatach współczesnych. Rodowód teatru faktu wyprowadzała, pisząc o *Zmierzchu demonów* R. Brandstaettera („Głos Wybrzeża” 1967, nr 6) i *Sprawie Oppenheimera* H. Kippharda. Jako prekursorów tego gatunku wymieniała Szekspira (dramaty o władzy!) i Brechta. W felietonie o *Moim bracie niepoprawnym* W. Krzeminskiego i L. Kerna („Głos Wybrzeża” 1966, nr 87) wspominała tradycje współczesnej polskiej komedii muzycznej i musicalu, wywodzące się z wodewilu i śpiewogry. Wśród felietonów znajdujemy również szkic o nurcie komediowym w dwudziestoleciu międzywojennym, w którym sytuuje Ostrowska dramaturgię M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej („Głos Wybrzeża” 1963, nr 269) oraz przypomnienie sporów o Szaniawskiego i dyskusji nad prapremierą *Żeglarza* („Głos Wybrzeża” 1966, nr 274). Ostrowska jako interpretatorka dramatu w pełni ukazuje swoje możliwości warsztatowe, wnikliwie analizuje *Śmierć gubernatora* L. Kruczkowskiego („Głos Wybrzeża” 1964, nr 217) i *Wyszedł z domu* („Głos Wybrzeża” 1967, nr 119). Ta jedyna w okresie dyrekcji J. Golińskiego sztuka Różewicza została przez Ostrowską przedstawiona w kontekście twórczości poety z tak celnymi klasyfikacjami postaci, jakich nie spotkamy w żadnych dotychczasowych publikacjach poświęconych tej dramaturgii.

Z kontekstu omówień współczesnych sztuk polskich wynika, że Ostrowska nie lubiła Mrożka. Felietony o *Indyku* („Głos Wybrzeża” 1961, nr 136), *Tangu* („Głos Wybrzeża” 1965, nr 276) cechuje zdawkowe przytoczenie ogólnikowych opinii o jego pisarstwie, interpretację *Poczwórki* (1968, nr 30) zastępuje streszczenie sztuki. Jedynie przy prapremierowym spekta-

klu jednoaktówek *Strip-tease i inne* („Głos Wybrzeża” 1962, nr 5) Ostrowska opisała kategorie groteski, podając, za J. Błońskim, celne sformułowania o poetyce Mrożka. Zdawkowo traktowała także Karpowicza. Natomiast prezentując *Króla IV S. Grochowiaka*, opisała cechy szczególne jego twórczości dramaturgicznej na tle dorobku poetyckiego. Ciekawie analizowała Witkacowskiego Wścieklicę jako „Hamleta skazanego na współczesność nad rzeką Chlipuchą”, porównała ten dramat z *Weselem*, nie zgadzając się z poglądami o rzekomym cynizmie twórczości Witkacego. W kontekście umiejętności ocen wartości teatralnych tekstów współczesnych dziwi obszerny wywód dotyczący sztuki J. Krasickiego *Za nasze winy i wasze* („Głos Wybrzeża” 1966, nr 24) uznanej po premierze za kompletny niewypał artystyczny. Ostrowska szeroko omówiła temat więziennictwa w literaturze, udzieliła poparcia debiutowi, zapraszała widzów do dyskusji. Natomiast znaczący jest brak felietonów Ostrowskiej przed premierami debiutów I. Iredyńskiego i L. Legut w sezonie 1960/1961 czy *Łóżka* J. Afanasjewa w 1967 roku.

Najwięcej inwencji analitycznej i erudycji zawierają felietony o współczesnej dramaturgii światowej. Bliskie były zainteresowania Ostrowskiej upodobaniom Golińskiego do prezentacji scenicznej tekstów pisarzy amerykańskich. Od doskonałego spektaklu *Księżyc świeci nieszczęśliwym* w roku 1960, poprzedzonego wnikliwym omówieniem przez Ostrowską znaczenia E. O’Neilla w dramaturgii światowej („Głos Wybrzeża” 1960, nr 254) do słynnego przedstawienia *Kto się boi Virginii Woolf* E. Albee’go w roku 1965. Z okazji tej prapremiery Ostrowska napisała obszerny felieton („Głos Wybrzeża” 1965, nr 37), w którym tłumaczyła wszystkie warstwy tekstu, wychodząc od objaśnienia tytułu. Wnioski z interpretacji są sformułowane, jak zawsze, w brzmieniu najbliższym problemom odbiorcy: „człowiek boi się życia bez jakiegokolwiek iluzji – twarzą w twarz tylko z własną egzystencją.”

W innych felietonach Ostrowska zaskakuje pomysłowością interpretacyjną i oryginalnością skojarzeń np. poetyki Dürrenmatta i Mrożka, rangi *Fizyków* na scenie światowej ze znaczeniem *Nory* Ibsena, twórczości współczesnych pisarzy amerykańskich z ideami Strindberga, pokrewieństwa między *Andorrą* Frischa a *Nosorożcem* Ionesco, analogii *Całego życia* Hartoga i *Sagi rodu Forsyte’ów* Galsworthy’ego. Wielokrotnie w swych omówieniach przywołuje Ostrowska głośne spektakle europejskie promujące autorów i ich sztuki oraz opinie zachodnich krytyków. Pojawiają się nazwiska wybitnych reżyserów: obok B. Brechta i E. Piscatora - P. Brook i najczęściej J. Vilar.

Inwencja Ostrowskiej w opracowywaniu felietonów przedpremierowych nie szła w parze ze sposobem redagowania programów teatralnych, co należało do obowiązków kierownika literackiego. Programy z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych na tle innych okresów działalności Teatru Wybrzeże wydają się najskromniejsze i szablonowe. O ile wcześniej W. Lachnitt zamieszczał własne teksty o twórczości dramaturgów, a w okresie późniejszym – kierownictwa literackiego S. Hebanowskiego - programy zwiększyły objętość i przynosiły artykuły pisane specjalnie na zamówienie teatru, o tyle w latach 1960-1969 schemat zawartości był następujący: notka biograficzna o autorze, zestaw cytatów ze sztuki (niektóre z nich mogły stanowić motto zasadniczej interpretacji spektaklu), przedruk opracowań krytycznych w dość skromnym rozmiarze (wyjątek: *Jan Karol Maciej Wścieklica, Tragedia o bogaczu i Łazarzu*). Do rzadkości należało zamieszczanie wypowiedzi reżyserów (B. Fijewska, K. Braun), scenografów (A. Bunsch na temat *Historyi*), autorów sztuk (Z. Wojdan, R. Brandstaetter), tłumaczy (B. Zielinski, J. Pomianowski, D. Żmij). W roku 1966 i następnie 1968 programy otrzymywały nowe szaty graficzne, ale ich atrakcyjność zwiększała się jedynie pod względem plastycznym.

Ostrowska zatrudniona była w Teatrze Wybrzeże do 31 sierpnia 1969 roku, jednakże faktycznie wypowiedzenie z pracy otrzymała 31 stycznia. Kłopoty, jakie spotkały środowisko literackie po wypadkach marcowych, najdotkliwiej zaważyły na twórczości Ostrowskiej. Pozbawiona została nie tylko pracy, ale i możliwości publikacji. Ostatnie dwa felietony przedpremierowe ukazały się w pierwszym kwartale 1968 roku. Nie mogła również podpisać swego nazwiska pod adaptacją *Przedwiośnia* S. Żeromskiego w reżyserii Z. Bogdańskiego (premiera 26 VI 1969). Ani biografie autorki, ani dokumentacja teatralna nie odnotowują jej udziału w tej pracy sygnowanej nazwiskiem przyjaciela, Zbigniewa Florczaka.

Adaptacje teatralne są oddzielnym rozdziałem w dorobku R. Ostrowskiej. Praktykę w tym zakresie wyniosła z okresu pracy w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia w latach 1950-1955. Pod jej redakcją przeniesiony został na antenę spektakl *Tragedii optymistycznej* L. Zamkow (11 XI 1954), a przede wszystkim odbyła się pierwsza po wojnie realizacja *Zawiszy Czarnego* w opracowaniu J. Golińskiego (12 VII 1955), gdzie, jak wspomina reżyser, Ostrowska mówiła tekst Prowadzącej dramat. Była założycielką i wieloletnią redaktorką kabaretu literackiego *Oberża pod Neptunem*, którego pierwszy program nadano 21 grudnia 1954 roku. W nielicznie zachowanych dokumentach rozgłośni z tamtego okresu odnotowane są tytuły – prawdopodobnie montażu i adaptacji (a nieoryginalnych sluchowisk) redagowanych przez Ostrowską np. w roku 1953: *Miasto nad Motławą*, w roku 1954: *Kilogram węgorka* (wraz z M. Walicką, w roku 1955: *Operacja „wąż morski”*, *Opowieść portowej nocy*, *Wracają jaskółki*, *Opowieść o morzach - Aliszt uchodzi w góry*, *Powrót*, *Odwaga*, *Otwarty jest teatr dziejów*, *Brzaskwinie* według O. Henry’ego, w 1956: *Sprawa Maszaty*.

Biografie Ostrowskiej podają, iż jest autorką sluchowiska *Pieśń o Gdanie*, którego współautorem był F. Fenikowski. W istocie wspólnie z Fenikowskim napisała jeszcze *Jana z Kolna*, *Lwy z gdańskiego ratusza* i być może inne książki. Adaptowała również dla potrzeb radia swą powieść *Wyspa*. Interesującym tekstem dramaturgicznym jest sluchowisko *Zmiana łóżka. Sceny z życia zbiorowego* (1970), emitowane na antenie Polskiego Radia 16 listopada 1972 roku. Tekst ten to nie tylko obserwacja obyczajów panujących w szpitalu, to również obraz postaw ludzi skazanych na pobyt z sobą w sytuacji bliskiej ostatecznej. Przerywnikami w dramacie są piosenki, które mają stanowić przesłanie, odnoszące się nie tylko do opisywanych sytuacji. Ta forma pisarstwa – a przypomnieć należy jeszcze songi napisane przez Ostrowską do premier w Teatrze Wybrzeże: *Westerplatte* (1965) czy np. tekst do kanadyjskiej ballady ludowej w *Żeglarzu* (1966) – mogłaby, ze względu na faktyczne walory poetyki, stanowić samoistny wątek interpretacji twórczności autorki, która nie drukowała oddzielnie swych wierszy.

Wśród rękopisów Ostrowskiej znajdując się teksty nigdy nie wystawianych sztuk: *Przygoda w Mechęcinie* i *W lesie*. Bez wnikliwszych badań trudno jest obecnie ustalić czas powstania utworów. Realia tekstów wskazują, iż pierwszy z nich napisany był prawdopodobnie tuż przed rokiem 1960, drugi – po 1968 roku. *Przygoda w Mechęcinie* pozbawiona jest przekonującej konstrukcji dramaturgicznej, chociaż pomysł anegdoty wyprzedza cieszące się dziś powodzeniem sztuki A. Gelmana czy I. Brešana. Znany pisarz powracający z emigracji odwiedza małe miasteczko, w którym się urodził i wychował. Oczekuje go grupa urzędników, którzy jednocześnie mają swoje problemy jako szefowie powiatu. Jest tu i sceneria libacji, i uroczystości szkolnej „ku czci”, pojawia się także sprawa nagłej miłości do nader inteligentnej młodej dziewczyny. W sumie średnio barwna prezentacja typów i obyczajowości nie tylko prowincjonalnej. Niezbyt obszerny tekst *W lesie* jest sztuką polityczną. Dotyczy rozrachunku z przeszłością lat pięćdziesiątych, pytań o odpowiedzialność za śmierć niewinnie postawionych w stan oskarżenia ludzi. Łukasz przyjeżdżający niespodziewanie na polowanie okazuje

się byłym przyjacielem skazanego po 1950 roku ojca żony leśniczego, Marii. Autorka analizuje sumienia ludzi z tamtego okresu, którzy nie przeciwdziałali krzywdzie, odsuwali się od napiętnowanej rodziny. Zakończenie sztuki jest zaskakujące i wydaje się nieporozumieniem: skoro Łukasz, będąc na stanowisku nie pomógł wówczas ojcu Marii, zostaje zobowiązany teraz do poparcia „w województwie” sprawy zadośćuczynienia krzywdzie pobitego w bójce chłopaka ze wsi.

W 1958 roku Ostrowska przygotowała (wraz z J. Morawską dla Teatru Miniatura adaptację *Przygód Koziołka-Matołka* K. Makuszyńskiego. Wystawiona ona była w kolejnych latach w licznych teatrach lalkowych w Polsce – w Olsztynie, Warszawie, Bielsku-Białej.

Prawdopodobnie z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych pochodzi scenariusz telewizyjny Ostrowskiej opracowany na podstawie powieści R. Gary’ego *Korzenie nieba*. Z odręcznych uwag w maszynopisie wnioskować można, iż tekst był opracowywany dodatkowo do realizacji. Czy zrealizowany? W TV Gdańsk w wykazie programów od 1958 roku brak śladów współpracy Ostrowskiej. Może scenariusz był przeznaczony dla telewizji warszawskiej? Wiadomo bowiem, że dla jej potrzeb została opracowana (brak w archiwum scenariusza) adaptacja powieści T.N. Wildera *Most Saint Luis Rey*. Także z relacji córki, Elżbiety, wiadomo o pracy nad adaptacją telewizyjnych *Opowieści mojej żony* M. Żuławskiego.

Nie doczekał się realizacji również scenariusz *Świat na opak wywrócony* – widowisko sceniczne według pomysłu ks. Deodota Nersesowicza (1663), oparte na tekstach poetów i dramatopisarzy polskiego baroku: Henryka Chechłowskiego, Jana Jurkowskiego, Adama Korczyńskiego, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Hieronima (Jarosza) Morsztyna, Jana Andrzeja Morsztyna, Zbigniewa Morsztyna, Deodota Nersesowicza, Jakuba Teodora Trembeckiego, Samuela ze Skrzypny Twardowskiego i Józefa Baki oraz na tekstach anonimowych, poetyckich i intermedialnych. W widowisku tym plan bogów Olimpu splata się z planem ziemskim, napiętnowane zostają ludzkie wady, występują alegoryczne postaci Gniew, Pycha, Zazdrość, Nieczystość, Pijaństwo itp. Wszystkie rozwiązane szczęśliwie zdarzenia kończą się korowodem, nad którym panuje Śmierć.

Najbardziej znana strona działalności Ostrowskiej jako kierownika literackiego to jej adaptacje wpisane w historię Teatru Wybrzeże. Pierwszą z nich był montaż poezji J. Tuwima *Kwiaty polskie* (premiera 21 II 1962), przygotowany z K. Lastawieckim, który tym spektaklem debiutował jako reżyser na gdańskiej scenie. W tekście zamieszczonym w programie (a także w *Felietonie przedpremierowym*, „Głos Wybrzeża” 1962, nr 47) autorka pisała o zasadach kompozycji scenariusza – pominięciu fabuły epickiej i zastosowaniu chronologicznego układu obrazów (ich tematykę odzwierciedlały tytuły epizodów zawarte w programie), którym zaufano pod względem ich wewnętrznej dramaturgii. Inscenizację oceniono pozytywnie, jednakże w konwencji teatru rapsodycznego, poetyckiej estrady. Dlatego też kolejny montaż – poezji W. Broniewskiego *To ja dąb* (premiera 19 IV 1963, reż. K. Lastawiecki) już w samodzielnym opracowaniu dramaturgicznym R. Ostrowskiej był próbą zdramatyzowania tekstów poprzez określenie ról (np. Dziewczyna, Żołnierz, Ryfka, Uczeń, Bezrobotny itd.) występujących postaci. Autorka pisała w programie (rozszerzona wersja – *Felieton przedpremierowy*, „Głos Wybrzeża” 1963, nr 88): „(...) pragnęłam, żeby to było jednak widowisko teatralne, a nie jeszcze jeden montaż estradowy. Żeby przyszli ludzie z poezji Broniewskiego, ci o których i dla których pisałam, którym odnosił wiersz”. Według oceny Z. Ciesielskiego („Pomorze” 1963, nr 13) była to „próba spektaklu teatralnego o własnej, logicznej konstrukcji. Ostrowska z tego zadania wybrnęła bardzo szczęśliwie. Układem kompozycyjnym jej scenariusza rządzą biografia poety i historia.” Trzy kręgi tematyczne widowiska wydzielone były tytułami: *Róża*, *Ciała*, *Ziemia*. W zachowanym egzemplarzu teatralnym odnotowane są uwagi Ostrowskiej

dotyczące realizacji – nagrania niektórych partii tekstu, didaskalia planujące wygląd sceny – „rosochate drzewo”, które urzeczywistnione przez M. Kołodzieja tworzyło przekonujący symbol, motyw splatający kolejne obrazy. Ale w egzemplarzu odzwierciedlona jest też zasadnicza zmiana powstała prawdopodobnie w trakcie przygotowania premiery. Tekst prologu składający się z wierszy zamieniony został na zestaw głosów prezentujących sylwetkę Broniewskiego, na zasadzie wspomnień przyjaciół i czytelników, opinii krytyków (teksty R. Dobrowolskiego, J. Broniewskiej, A. Słuckiego, R. Matuszewskiego, J. Putramenta, W. Kubara, B. Drozdowskiego). I o ile spektakl był na ogół przychylnie przyjęty przez recenzentów, o tyle wspomniany prolog był najczęściej krytykowany jako zbyt długi i zbyt prezentacyjny. W sumie jednak poprzez wybór tekstów poetyckich pokazany został Broniewski mniej znany w tekście zamieszczonym w programie pt. *Przygoda tropiciela*, autorka pisała o swej pracy: „zajadłe, bezlitosne tropienie cierpienia, męki człowieczej, pisarskiej. I wtedy na nowo pojawia się poeta.”

Z J. Golińskim opracowała Ostrowska tekst A. Czechowa *Ten wariat Platonow* (premiera 8 XII 1963, reż. J. Goliński). Odnaleziony po latach dramat miał swą prapremierę światową w paryskim TNP J. Vilara. W roku 1962 A. Hanuszkiewicz wystawił *Platonowa* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie z G. Holoubkiem w roli głównej. Tekst dla potrzeb inscenizacji należało skrócić do jednej trzeciej. Ostrowska w imieniu gdańskich realizatorów pisała w programie (podobna wersja – *Felieton przedpremierowy*, „Głos Wybrzeża” 1963, nr 289), iż przygotowując premierę „pragnęliśmy dać możliwie pełny wyraz współczesnemu brzemieniu *Tego wariata Platonowa*”, pokazać konflikty schyłku epoki, kryzys wartości, konflikt pokoleń i „jałowy, tragiczny i śmieszny” bunt młodych gniewnych. Jest tu rozrachunek z „epoką i własnym narodem” podobny do ukazanego w *Weselu*. Jednakże, z powodu niewłaściwej obsady, spektakl spotkały również krytyczne oceny, właściwie – w porównaniu z inscenizacją warszawską – minął bez echa. M. Szczepkowska określiła go jako „nieporozumienie realizacyjne”, na skutek złej adaptacji, z której powstała „nowa i bardzo niedobra sztuka, określona nie wiadomo dlaczego jako komedia”.¹² Wydarzeniem na skalę ogólnopolską była premiera *Komu bije dzwon* (premiera 6 VI 1966, reż. J. Goliński) w adaptacji scenicznej R. Ostrowskiej i J. Golińskiego. „Hemingwaya wybrała na scenę Róża Ostrowska – pisał M. Misiomy. – Lubiła to pisarstwo, chyba mu też sporo zawdzięczała we własnym warsztacie nowelistycznym.”¹³

Głosy krytyki miejscowej, a także po występach w Warszawie i Wrocławiu oraz na VI FTTP w Toruniu (nagrody festiwalowe otrzymali autorzy adaptacji, reżyser i scenograf) były jednoznaczne: sukces spektaklu był przede wszystkim zasługą adaptatorów, którzy oddali wiernie klimat powieści, tworząc jednorodny tekst dramatyczny. W *Felietonie przedpremierowym* („Głos Wybrzeża” 1964, nr 133) Ostrowska przedstawiła swoje widzenie pisarstwa Hemingwaya – poszukiwanie pełni człowieczeństwa ze „świadomością całkowitej wspólnoty ludzi”, która „ocala naszą godność wobec śmierci.” Adaptatorów interesowało więc przenikanie się dwóch płaszczyzn: rzeczywistości wojny i uczuć bohaterów. Mistrzowsko skonstruowali jedyną retrospektywną scenę – równocześnie przeplatające się opowieści Pilar o przebiegu rewolucji w miasteczku i Marii o gwałtach faszystów. Słynną i niezapomnianą pozostała rozmowa Jordana i Marii – miłosny dialog wypowiedziany na proscenium przez aktorów nieruchomo stojących obok siebie. W zachowanym scenariuszu odzwierciedlona jest dbałość o usytuowanie dialogów na różnych planach sceny, o stworzenie odpowiedniego nastroju

¹² M. Szczepkowska, dz. cyt., s. 312.

¹³ M. Misiomy, *Album nie dość stary*, „Teatr” 1980, nr 4, s. 13, [*Wspomnienie o R. Ostrowskiej i najlepszych inscenizacjach Teatru Wybrzeże z okresu dyrekcji J. Golińskiego*].

poprzez zaprojektowanie przestrzeni działań, np. scena monologu Pabla, której w tle towarzyszy ogromna sylwetka konia (w realizacji J. Pożakowskiej – łeb koński z *Guerniki* Picassa). Ale obok zaprezentowania fabulamego wątku – historii wysadzenia mostu przez partyzantów, najważniejsze były dla realizatorów uogólnienia dotyczące postaw bohaterów. Mówiła R. Ostrowska: „kiedy przystępowaliśmy do adaptacji, od razu stało się jasne, że trzeba pokazać cały mechanizm działań, które ludzi stawiają w sytuacji krańcowej” i wymiar miłości, która „jest motorem działania, jest tym, co zostaje, co ocala. Oczywiście nie tylko miłość Jordana do Marii.”¹⁴ Scenariusz adaptacji został przełożony na język słowacki i węgierski, a J. Goliński ponownie zrealizował spektakl w krakowskim Teatrze Rozmaitości w roku 1970. Autorzy gdańskiej premiery zostali uhonorowani w 1965 roku Orderem Stanczyka, przyznawanym przez redakcję „Liter”.

Najbardziej znaczące w historii gdańskiej sceny i efektowne w realizacji było przygotowane – już za dyrekcji Tadeusza Minca i wraz z nim jako reżyserem – opracowanie dramaturgiczne *Tragedii o bogaczu i Łazarzu* (premiera 7 IX 1968). Na kanwie tekstów Anonima Gdańskiego (rękopis zachowany w Bibliotece Gdańskiej PAN) i innych autorów z XVII wieku (dwunastu dramaturgów i sześciu poetów) powstało widowisko w pełni oddające uroki teatru barokowego. W programie realizatorzy opisali tryb rozbudowania zasadniczego wątku utworu, gdyż „adaptacja szła w kierunku poszerzenia paraboli *Tragedii*, nadania jej cech historii o losach ówczesnego Everymana.” W tej typowej przypowieści moralitetowej, której akcja odbywa się na Targu Węglowym, rozbudowane intermedia prezentowały postaci i realia z Kaszub, bogactwo kaszubskiego i gdańskiego folkloru, z typowymi dla naszego regionu postaciami. Tragedia, obok opracowań K. Dejmka, trwale zapisała się w historii współczesnego teatru odkrywającego staropolskie tradycje. Realizatorzy otrzymali nagrody na XI FFTP w Toruniu, Medal Stolema przyznawany przez klub „Pomerania”. Zespół gościł ze spektaklem w Sarajewie. W 1971 roku Minc powtórzył inscenizację w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Ostatnia praca Ostrowskiej w Teatrze Wybrzeże to wspomniana już adaptacja *Przedwiośnia*. Recenzenci (m.in. A. Żurowski, „Współczesność” 1970, nr 1, E. Nawrocka, „Liter” 1970, nr 7) podkreślali wierność głównej linii konstrukcji fabulamej powieści i przekonującą selekcję przetwarzającą epicki materiał w kompozycję teatralną. Ten scenariusz, w przeciwieństwie do wcześniej omawianych, wyróżniają rozbudowane didaskalia określające sposób zachowania postaci – ich wypowiedzi, gest, ruch, a także wygląd sceny a nawet opis scen pantomimicznych. Jest to wyraz głębokiej znajomości praw sceny.

Trwale miejsce w historii Teatru Wybrzeże zawdzięcza R. Ostrowska nie tylko swoim analizom, recenzjom, pracom adaptatorskim, ale przede wszystkim osobowości, odkrywającej się nie tylko w stylu pisanych tekstów, ale w kontaktach z zespołem na co dzień, w dyskusjach z widzami po premierach, szczególnie studenckich.

24 października 1981 roku w Teatrze Wybrzeże odsłonięto tablicę pamiątkową. Dzieła Ostrowskiej, jej dorobek winien zostać krytycznie opracowany i opublikowany, jako przekazujący obraz niepowtarzalnej osobowości w gdańskim środowisku teatralnym. Teksty jej piosenek z słuchowisk, songów wpisanych w spektakle, zebrane w oddzielnym zbiorze mogłyby dopełnić obrazu jej twórczości.

¹⁴ *Nad Hemingwayem* [Wypowiedź R. Ostrowskiej i J. Golińskiego], „Liter” 1963, nr 12, s. 21.

STUDIA

STUDIES

„CIEMNE SKŁĘBIONE ZASŁONY”.

O SIÓDMYM PIĘTRZE RÓŻY OSTROWSKIEJ

Ewa Graczyk

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-6134-2798

I

Po październiku 1956 roku, każdy polski intelektualista, pisarz czy artysta, którego wypuścili na Zachód, pisał relację ze swojej podróży, bo publiczność czytającą opowieści o wyjeździe za żelazną kurtynę pasjonowały, a większość nie miała szans, żeby tam się znaleźć (ich władze reżimowe nie wypuszczały). *Siódme piętro* jest jedną z wielu odwilżowych opowieści o takiej podróży. Róża Ostrowska jako wschodnioeuropejska pisarka udaje się do Paryża na sześciomiesięczne stypendium i opowiada polskiej publiczności o swoich francuskich doświadczeniach. Nie ma wątpliwości, że te narracje były ważnym kulturowym zjawiskiem i warto się nimi zajmować¹.

Jednak pod wieloma względami *Siódme piętro* nie jest klasycznym reportażem popaździernikowym. Ta bardzo literacka i szczegółna książeczka składa się z sześciu małych opowiadań liczących razem trochę ponad sto stron. Opiera się na ścisłej selekcji tematów i faktów, co jest bardzo odległe od zazwyczaj wszytkożerczej prozy reporterskiej tego okresu, serwującej wygłodzonej publiczności to, co wyjeżdżający/a zobaczył/a.

W paryskim tomiku Róża Ostrowska cały czas zachowuje się jak poetka i dramaturżka, która precyzyjnie wybiera, co powie, a czego nie wyrazi. Stosuje w swojej następnej po *Wyspie* (wydanej w 1960 roku) książeczce *Siódme piętro* (opublikowanej w 1964 roku i w przeciwieństwie do *Wyspy* prawie całkowicie zapomnianej) te same chwytły, których używała w poprzed

¹ Ja sama z własnych lektur pamiętam najlepiej *Spizową bramę* Tadeusza Brezy, ale jako kilkunastoletnia zażarta pochłaniaczka książek czytałam wiele innych takich narracji.

niej. I tak na przykład wiele postaci desantuje nagle, bez przygotowania, na środek prozatorskiej sceny, czasem dla jednego tylko epizodu.

Bo kim jest, na przykład, Yvette z ostatniego opowiadania *Filip, czyli kropla krwi*? Bez żadnych tłumaczeń pojawia się w tekście, i choć związana z Filipem, wydaje się mieć jakąś specjalną więź również z narratorką. Twórczyni do granic wytrzymałości testuje czytelniczą zdolność wyobrażenia sobie (odtworzenia) wiedzy o przemilczanym przez pisarkę życiu drugoplanowych bohaterów; zachęceni przez autorkę składamy wyłaniające się nagle sylwetki w enigmatyczne, zawsze trochę erotyczne, konstelacje.

Tomik *Siódme piętro* zaczyna się opowiadaniem *Niebieski kapelusz*. To zdaje się błahy tekst, ale warto powiedzieć od razu: wszystkie narracje tomu mówią o drobnych zdarzeniach, które, gdy przyjrzymy się im bliżej, świadczą o tym, że w społecznej głębi przetaczają się masywne płyty tektoniczne. Róża Ostrowska jak niezwykle czuły instrument odbiera sygnały psychospołecznych komplikacji.

W *Niebieskim kapeluszu* pisarka opowiada o przelotnym kontakcie z młodą pielęgniarką, która leci z kraju do Toronto, żeby zostać tam na zawsze. Narratorka odnotowuje marny gust kobiety ubranej w zdobyte z trudem, zagraniczne, ale zupełnie przypadkowe ciuchy: „niebieski kapelusz, płaszcz terakota, srebrny lis”² (pamiętajmy, że w tamtym czasie po ulicach polskich miast krążyło mnóstwo pomysłowych eleganek, które potrafiły zrobić coś z niczego, dlatego estetyczny deficyt tak razi narratorkę). Zarazem jednak empatycznie słucha opowieści współpasażerki o jej pracy w szpitalu. Natychmiast chwytą splot emocji dręczących kobietę. Oddana chorym, bardzo przez nich lubiana; ceniona także przez lekarzy, na imieninach koleżanki ze szpitala, znalazła się jednak na drugim planie, bo to jej atrakcyjna rywalka Irka pojawiła się u boku ordynatora, który zapewniał rozmówczynię autorki, że tylko z nią chce pracować podczas trudnych operacji.

Nie wiemy, ile nadziei dziewczyna wiązała z chirurgiem, ale okazały się one złudzeniami.

W następnym opowiadaniu, *Pewien obiad*, jesteśmy już w Paryżu. Bohaterka zostaje zaproszona przez dalekiego kuzyna Filipa na obiad (z polskiego punktu widzenia mamy do czynienia raczej z kolacją) do jego znajomych. Krewny, jego siostra i narratorka, spotykają się z urzędnikami średniego szczebla, z drobnymi przedsiębiorcami, słowem – z paryskimi mieszkańcami. Rozmawiają, popijają, jedzą, ale w domu Micheline nie ma klimatu szampańskiej zabawy, a w pewnym momencie jeden z gości rzuca niedbałą uwagę: „Paryż przeżywa dosłowną inwazję Hiszpanów, wszystkie służbowe piętra aż pękają od Hiszpanów, a to bractwo jest brudne i leniwe” (s. 19).

Nieobecny przy kolacji tajemniczy brat pani domu, być może członek OAS³ (tajnej organizacji wojskowej i terrorystycznej walczącej przeciw dekolonizacji imperium francuskiego, przede wszystkim przeciw niepodległości Algierii), przesuwają się w cieniu nocy, potęgując podskórny niepokój.

W trzecim i czwartym tekście – *Krokach Ondiny* i *Opowiadaniu Wandy* – mamy okazję poznać Paryż od dołu, bo polska stypendystka o groszowych zasobach mieszka wprawdzie w centrum miasta na Wyspie Świętego Ludwika (obok Notre Dame), jednak sam pensjonat Ondina jest więcej niż skromny. Zajmują go ci Francuzi, którym nie powiodło się

² R. Ostrowska, *Siódme piętro*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia, 1964, s. 11. Wszystkie dalsze lokalizacje cytatów ze zbioru pisarki pochodzą z tego wydania. Przytaczam je w tekście głównym po przywołanych fragmentach.

³ Organisation de l'Armée Secrète, Organizacja Tajnej Armii.

w życiu (dziś nazwalibyśmy ich przegrywami), lecz przede wszystkim mieszkają tu migranci, wygnańcy, tułacze – ci, których przy kolacji gość Micheline nazwał „brudnymi i leniwymi”.

Sama narratorka opłaca w Ondinie pokoik bez okna na tytułowym siódmym piętrze (bez windy, oczywiście)⁴. O każdej porze dnia i nocy pogrążona w ciemności bohaterka mimowolnie nasłuchuje kroków, innych odgłosów i rozmów swoich sąsiadek i sąsiadów, i jak ze słuchowiska radiowego dowiaduje się, co złego u nich słychać. A wiele złego usłyszeć może, bo w paryskim pensjonacie na wyspie mieszkają podporządkowani inni, posegregowani i zmieszani według gorszej klasy, gorszej rasy i zazwyczaj, gorszego genderu⁵. Wegetują tu także ci, których zamęcza ciężka praca za grosze.

Zwłaszcza kategoria rasy jest przez twórczynię bardzo uważnie, nowocześnie i w części niedostojnie, stosowana. Właściwie w *Siódmym piętrze* mamy do czynienia z obserwacją i zapisem „urasawiania” kategorii narodowych, etnicznych i klasowych. Ostrowska pokazuje, że migrujące do Francji osoby wywodzące się z różnych narodowości i etniczności – u autorki rzadko o innym niż biały kolorze skóry – spotykają się w Paryżu z mniej lub bardziej niechętnym nastawieniem, często intensyfikującym się i utrwalającym do stopnia, który trzeba nazwać rasistowskim czy wręcz rasizmem. Wyraźnym sygnałem pojawienia się uprzedzeń rasistowskich jest użycie epitetu „brudny, brudni”, zwłaszcza w klasycznym zestawieniu z lenistwem⁶.

Nieznajomy biesiadnik u Micheline tak właśnie określił Hiszpanów, ale trzeba mieć świadomość, że rasistowska hierarchia „brudasów” niewątpliwie ukazywana i demaskowana w *Siódmym piętrze*, ma na dnie, bardzo rzadko wskazywanych wprost, Arabów i Żydów.

Narratorka leżąc w łóżku w klitce bez okna, nasłuchuje i dowiaduje się, że:

Przepracowany francuski robotnik, który mieszka naprzeciw narratorki, pogrążony jest w zrezygnowanej apatii.

Zazdrosny o sukces koleżanki po fachu, polski aktor Zdzisiek, tłumaczy „twardej dziewczynie Iśce”, że jest brzydka, że jest tylko subretką i nie dla niej role dramatyczne.

Poznaje gorzki wymiar migracyjnego powodzenia: „(...) Rosita jest szczęśliwa. Ma własny pokój i dobrze ją traktują. Jej koleżanka w Neuilly sypia w kącie kuchni za zasłonką, a jej patronka, sklepikarka, krzyczy o byle co i chętnie by się brała do bicia” (s. 45)⁷.

Rozumie, że „po odejściu pani Chaussin hotel nie jest już schronieniem dla nikogo. Nie jest nim nawet dla małej córeczki tych robotników z zakładów Renaulta, którzy pracują cały dzień oboje (...). Zresztą i ta rodzina wyprowadza się – Ondina stała się dla nich za droga, pójdą pewnie do jednej z tych nor (...) gdzie mieszkają niemal sami Arabowie” (s. 40).

Na chwilę pojawiają się Arabowie i nie jest przypadkiem, że zaraz potem także Żydzi: bohaterka usłyszy od nowej właścicielki pensjonatu: „Nie myślałam, że ci Żydzi są aż tak brudni” (s. 39).

Odkrywamy w Ondinie różne odcienie biedy, niedostatku, społecznej porażki, a do tego zmęczenie, smutek, rezygnację. Ale przede wszystkim doświadczamy wzbierającej resen-

⁴ Pomieszczenie bez okna to dla autorki Wyspy jak akwarium bez wody dla ryby.

⁵ Zob. G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24/25.

⁶ Por. J. Acker, *Przeobrażanie kategorii klasy, rasy i płci. Feministyczne przemyślenia*, Ekologia i sztuka, www.ekologiasztuka.pl/thinktank.feministyczny [dostęp 28.02.2024].

⁷ Ten cytat pochodzi z *Opowiadania Wandy*, ale pod wieloma względami można narratorkę następnego tekstu traktować jako sobowtórowe wcielenie autorki/narratorki, wróć do tego wątku trochę później.

tymentalnej niechęci (aż po nienawiść) wytwarzanej przez bezwzględny wyzysk słabszych, przez marginalizację i dyskryminację.

Opowiadanie Wandy w ciekawy sposób kontynuuje i rozszerza to, czego dowiedzieliśmy się z *Kroków Ondiny*. Pozostajemy w hoteliku, żeby tym razem posłuchać tytułowej Wandy. Ten tekst odgrywa w tomiku ważną rolę, bo jest czymś w rodzaju skrzyżowania dróg. To tu dochodzi do niezwykle ciekawej interseksyjnej analizy związków klasy i genderu oraz do rozgrywanej w narracji refleksji nad kobiecym pożądaniem.

Ujawnia się to, co w całej twórczości Ostrowskiej jest niewątpliwie obecne, ale zazwyczaj nie tyle szyfrowane, co nieekspozowane. Wanda za narratorkę, jakby w jej imieniu, ekspresyjnie wyraża pożądanie, które budzi w niej kobieta. W cytowanym fragmencie mowa o Rosicie – podobnie jak Wanda mieszkającej w Ondinie – której Polka robi zastrzyk, gdy Hiszpanka choruje:

Spojrzała na mnie z przerażeniem, ale bała się protestować, ona boi się mnie trochę. Tylko jej wilgotne oczy znieruchomiały, były jak dwie czarne oliwki.

– W rękę? – szepnęła.

– Nie. W pośladek. I zdejm koszulę, to cię od razu natrę.

Zaczerwieniła się, odsuwając kołdrę.

Pod dotknięciem moich dłoni jej ciało nabierało głębszego tonu, jakby się całe wstydziło. Leżała oparta na łokciach, z piersiami wtulonymi w wysoko uniesioną poduszkę, z wciśniętą w nią twarzą. Spojrzałam na jej uniesione plecy. Między szerokimi, okrągłymi barkami utworzyło się ciemniejsze wgłębienie, wyglądało jak wnętrze muszli.

Jej pośladki były twarde i napięte. Z impetem wbiłam igłę. Nie miałam tremy. W domu zawsze robiłam wszystkie zastrzyki. Jeśli ręka mi trochę drżała, to dlatego, że bardzo pragnęłam zadać jej w tej chwili ból.

Nie drgnęła, ale kiedy wyciągnęłam igłę, ściągnięte kolana rozsunęły się lekko. Rosita westchnęła.

I to wszystko, te długie smukłe nogi, leniwy dzwon bioder, piersi, które nacierając ją czułam w dłoniach jak ciężkie pomarańcze i nawet tak pachniały, trochę gorzko, i ta pełna słodczy bierność w przyjmowaniu bólu, to wszystko będzie własnością jakiegoś katalońskiego narzeczonego, który został w kraju i czeka, aż Rosita zbierze sobie na posag (s. 44).

Przez chwilę Wanda opowiada, a Ostrowska tworzy – erotyczny tekst lesbijski, lekko sadomasochistyczny, w którym domina rozkoszuje się podległością femme.

W innej odnodze tematycznej opowiadania, dzięki perspektywie młodej Polki, poznajemy sytuację migrantek, które wyrwały się z tradycyjnych, patriarchalnych społeczeństw, gdzie pełniły klasyczne role kobiece. Wyjechały z Hiszpanii, Portugalii, żeby w Paryżu trafić do cudzych kuchni i do cudzych dzieci. Dziewczyny ciężko pracują jako nianie i służące, lecz ich praca wystarcza im tylko na bardzo skromny byt. Znaczniejszego polepszenia losu mogą się spodziewać jedynie od mężczyzn o wyższym statusie społecznym, to znaczy przede wszystkim od Francuzów, o ile zdołają ich ze sobą powiązać.

Wybiegając trochę naprzód, powiem, że z tym zadaniem poradziła sobie młoda Polka, którą narratorka poznała na imieninach trzech Zofii (z opowiadania *Patrz Kościuszko na nas z nieba*): „Przyjechała tu przed trzema laty z wycieczką i została. Wyszła za mąż” (s. 70).

W *Siódmy piętrze* urasowiona klasa, urasowiona narodowość oraz gender tworzą skom-

plikowany splot hierarchii społecznej i kształtują losy migrantek, żądając od nich rezygnacji z własnego pragnienia. Żeby odnieść społeczny sukces, Hiszpanki, Portugalki, Polki muszą jeszcze bardziej niż u siebie w domu stać się kobiecymi kobietami: zgodzić się na status tych, które odpowiadają na seksualne i społeczne żądania sięgających po nie mężczyzn. Mówiąc językiem Saida – są intensywnie orientalizowane. Charakterystyczne jest, że także Filip, daleki kuzyn, chyba zakochany, a na pewno pożądanym narratorki, dzieli się z nią swoim wyobrażeniem Polek jako kobiet pięknych, dzielnych i entuzjastycznie podległych mężczyznom: podsuwa bohaterce książkę o Polkach, Niemkach, Hiszpankach, Francuzkach zawierającą tego rodzaju fantazje.

Autorka/narratorka/bohaterka *Siódmego piętra* odpowiada na to patriarchalne i kolonialne żądanie zdecydowaną odmową: nie chce Filipa, tym bardziej nie chce jowialnego Juliana, nie chce żadnego innego starającego się o nią polskiego emigranta czy Francuza (a musiało być ich wielu, bo pisarka często ukazuje piękną stypendystkę z Polski otoczoną zachwyconymi nią mężczyznami).

Autorka prezentuje też inne bohaterki, które, tak jak Wanda, nie chcą, tym razem nie Niemca, ale Francuza. To znaczy nie chcą dominującego mężczyzny; takiego, który jest im twarzą narzucany przez patriarchalne i kolonialne warunki migracji. Ta odmowa została rozpisana na trzy głosy: Hiszpanka Rosita naiwnie pozostaje przy pierwszym, przeznaczonym jej chłopcu, który niezbyt wiernie czeka na nią w ojczyźnie; biseksualna Wanda, sobowótrowe lustro narratorki całego tomu, krąży w labiryncie pożądania; trzydziestokilkuletnia Róża Ostrowska też dąży do tego, żeby wybierać tych i te, których pragnie – chce kochać na swoich warunkach.

Piąty utwór, *Patrz Kościuszko na nas z nieba*, mówi o zetknięciu się bohaterki tomu z powojenną polską emigracją w trzech odrębnych epizodach: pierwszy jest relacją z podróży poza Paryż do wiejskich „dacz” paryskich Polaków – jak już wspomniałam, jeden z nich, Julian, ma wobec bohaterki plany – drugi epizod opowiada o imieninach trzech Zofii (raczej dla narratorki nieprzyjemnych, określana jest przez gości ze środowiska powojennych emigrantów jako proreżimowa, spotyka się z niechęcią większości z nich), trzeci, chyba najważniejszy, styka narratorkę z jej wileńską koleżanką. Przyjaciółka z młodości znana jest we Francji jako Magda, podczas gdy przed wojną była Różą. Koleżanka posługuje się dziecięcą mową bohaterek, z charakterystycznym dla niej zaśpiewem i słownictwem. Tak Magda/Róża wita narratorkę:

Ot i jest moja kulizanka! Ot i przyszła, patrzaj, cztery razy ja Ryśka telefonować posyłałam. A kto to z tobą? Nie mąż, Francuz, czort z nim, dajcie jemu pić. Czekaj, Rysiek, nie, tu nie będziem siedzieć, zrób ty koniec z tą hołotą na dole, za swoje pieniądze potańczyli, i won! (s. 71)

Ostatnia, szósta nowela, *Filip, czyli kropla krwi*, powtarza komplikację piątego tekstu, to znów trzy związane ze sobą epizody, tym razem krążące wokół Filipa. Pisarka opowiada o wspólnym wieczorze bohatera i narratorki w amerykańskim klubie, o wypadzie na odczyt katolickiego działacza społecznego oraz o kilkudniowym pobycie narratorki i Filipa w Prowansji: podróżują samochodem tajemniczej Yvette, o której wspominałam na początku tego eseju.

W ostatnim opowiadaniu zamknięty, ciemny świat Paryża, świat pensjonatu Ondina, i powrotów z kolacji i teatralnych spektakli, jazd i spacerów nocną porą, otwiera się na powietrze i światła Prowansji. Narratorka chłonie piękno krajobrazu wiedząc, że zaraz wróci na Kaszuby, do swojej małej (i większej) ojczyzny.

II

Choć w paryskim tomiku postać narratorki pogrążona jest w cieniu, to jednak bez uświadomienia sobie, kto w tekście mówi, jaka jest perspektywa autorki/narratorki/bohaterki, niewiele zrozumiemy. Powinniśmy pamiętać, że mówi do nas kobieta o określonym życiorysie, repatriantka z Wileńszczyzny, pisarka rocznik 1926 (jak Tadeusz Konwicki i Maria Janion), mieszkanka Gdańska i Wdzydz, o lewicowych, demokratycznych i nietotalitarnych poglądach.

I – co może najważniejsze – autorka niedawno wydanej *Wyspy*.

Żeby zrozumieć szczególną perspektywę autorki/narratorki, powinniśmy wiedzieć, że w Gdańsku Róża Ostrowska (jak opowiada znający ją osobiście profesor Józef Bachórz) mieszkała, jak Zofia Nałkowska, w „domu kobiet”. Mieszkała wraz z matką, Jadwigą z Wokulskich Piotrowiczową, i z córką, a jej mąż Lech Ostrowski (aktor Teatru Wybrzeże) –wraz z grupą przyjaciół, i rozmaitych mniej lub bardziej bliskich koleżanek i kolegów – przybywał z zewnątrz i tam właściwie pozostawał⁸.

Podkreśliłabym zwłaszcza obecność matki w życiu córki. Prawdopodobnie pisarka mogła często z nią rozmawiać, co poszerzyło znacznie perspektywę czasową autorki *Mojego czasu osobnego*. Można przypuszczać – zwłaszcza *Siódme piętro* potwierdza tę hipotezę – że twórczyni miała w sobie pamięć dwu pokoleń, dzięki czemu jej znajomość międzywojnia była o wiele lepsza, niż wynikałoby to z daty urodzenia.

Wyobrażam sobie, że pisarce odruchowo tubylczej, dążącej do osiadłości i zakorzenienia, we Francji zaktywizowała się pamięć dzieciństwa i młodości. Że w Paryżu uświadomiła sobie nomadyczny i hybrydyczny wymiar własnego losu, a także losu zbiorowości, do których należała, bo jej duża i mała ojczyzna przesuwają się ciągle po politycznej mapie Europy.

Sześciomiesięczny pobyt w Paryżu był więc jak poruszanie się w ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach: niektóre z drózek biegły przez historyczną realność, a inne należały raczej do światów alternatywnych. Trudno jednak było ściśle oddzielić jedno od drugiego. Pod Paryżem mieściła się redakcja „Kultury” Giedroycia; francuska stolica w XIX wieku stanowiła miejsce schronienia dla wielkiej, romantycznej emigracji, która wymyślała Polskę na nowo. Pobyt w Paryżu uaktywnił napięcia i sprzeczności wcześniej (i później) jakby uśpione.

Kontekst tych wielu powiązań sprawiał, trochę nieoczekiwanie, że pisarka skupiała się w *Siódmym piętrze* przede wszystkim na obrazie tradycyjnego, hierarchicznego społeczeństwa francuskiego. Nie było to wcale oczywiste. Ostrowska mogła przecież opowiadać o doświadczeniach teatralnych narratorki. Wiemy z *Siódmego piętra*, że właściwie wszystkie wieczory spędzała, oglądając jakieś widowiska, jednak prawie wcale o tym nie mówi. Gdyby tak zrobiła, jej wrażenia i oceny na pewno byłyby inne, bo w teatrze musiała poznawać rozmaitych buntowników i artystyczne odkrywczynie. Ona jednak uparcie wracała do obrazów zhierarchizowanego i zamkniętego społeczeństwa paryskiego. Skupiała się na tym, co działo się pomiędzy paryskimi mieszkańcami ze skłonnością do nazywania migrantów, tułaczy i wygnańców „leniwymi i brudnymi”, a tymi, którzy klasie średniej (często) jawili się jako właśnie tacy. Niewiele przesadzając, powiedzieć można, że Paryż ukazany w *Siódmym piętrze* przypomina Kraków z *Moralności pani Dulskiej*: jest prawie tak samo ciasny i duszny, niechętny innym i obcym.

⁸ J. Bachórz, „O pisarstwie Róży Ostrowskiej (Rozmyślanie)”, w: Róża Ostrowska. *Bibliografia oraz trzy szkice o życiu i twórczości*, oprac. A. Fac, Gdańsk 2014, s. 35–55.

Można też powiedzieć, że Róża Ostrowska, przybywając do Paryża, jakby cofała się w czasie, wchodziła do społeczeństwa klasowego, które w tradycyjnym wydaniu nie istniało już nad Wisłą po 1945⁹.

Wyobrażam więc sobie, że zastanawiała się, co by było, gdyby nie powstanie PRL-u, co by było, gdyby Polska powojenna nie przeszła przymusowej radykalnej społecznej zmiany. Wbrew dzisiejszym skojarzeniom, ocena takiej wizji nie była dla pisarki jednoznaczna. Bezpośrednia kontynuacja międzywojnia ukształtowałaby – według Róży (i myślę, że według jej matki) – kraj jeszcze bardziej kastowy (postfeudalny) i zamknięty niż Francja z początku lat sześćdziesiątych XX wieku.

Przedwojenna Polska, powojenna Francja oraz PRL tworzą więc w *Siódmym piętrze* szczególny trójkąt dla umysłu, uczuć i wyobraźni pisarki. Tym bardziej nieprzyjemny, że trzeba go jeszcze uzupełnić o relację pisarki z powojenną polską emigracją oraz o przekaz literacki, tak ważny dla tomiku Ostrowskiej.

W kontekście trójkątnych powiązań możemy lepiej zrozumieć nieobecność Arabów w *Siódmym piętrze* i – niewątpliwie związane z tym – bardzo niewielkie i pośrednie miejsce Żydów w paryskiej książce. To, co najmocniejsze, najbrutalniejsze, co przywołuje najgorszą pamięć, jest w tomie stabuizowane i zaszyfrowane, aż po zupełną nieobecność. Francja dopiero co zakończyła kolonialną wojnę z walczącą o niepodległość Algierią (uznała ją w 1962 roku), ale o tym milczy się na kolacji u Michaline i nie mówi w Ondinie. Nie ma tam Arabów, bo pensjonat jest czymś trochę lepszym niż „nory, gdzie mieszkają sami Arabowie” (s. 40). Na chwilę tylko pojawia się (widzi go wyłącznie siostra Filipa) postać Roberta, podejrzanego o bycie członkiem OAS. Dla Francuzów Arabowie są największym tabu.

A największym tabu dla Polaków pozostają Żydzi¹⁰. Biorąc to pod uwagę, lepiej rozumiemy sens dziwnego epizodu, w którym Róża stała się Magdą (w opowiadaniu *Patrz Kościuszko na nas z nieba*). Pojmujemy to lepiej, gdy przywołamy bohaterkę *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej: w tej powieści młoda skrzypaczka wygnana ze wschodu przez rewolucję bolszewicką, przyjeżdża do Warszawy i okazuje się, że w stolicy jej imię, Róża, stygmatyzuje ją jako dziewczynę z klasy niższej (służącą) i jako Żydówkę.

Zaciekle bohaterka Kuncewiczowej nic z tym nie robi, ale zmiana imienia z Róży na Magdalenę w opowiadaniu *Patrz Kościuszko na nas z nieba* może wskazywać na ukrywanie się bohaterki, czy mówiąc ostrożniej i szerzej, wskazuje na kwestię ukrywania się Żydów. Ze względu na to, że autorka tomu też nosi imię Róża – lecz narratorka raczej nie, nie wiemy zresztą, jak ma na imię (?) – problem ten nabiera piętrowego, jakby szkatułkowego, charakteru. Nie wiemy, kto się właściwie ukrywa, jak długo i przed kim.

Nie wiemy również, czy to, z czym się stykamy w *Siódmym piętrze*, jest nieświadomym symptomem, czy częścią analizy, czy, najprawdopodobniej, mieszaniną jednego i drugiego.

W opowiadaniu *Patrz Kościuszko na nas z nieba* towarzyszący narratorce Julian idzie na przyjęcie do trzech Zofii, kupując „paczkę śledzi marynowanych od Żydków z St. Paul” (s.68). Dlaczego „Żydków”? Czy użycie wątpliwego zdrobnienia oznacza, że narratorka pogrążyła się na chwilę w alternatywnym świecie rodzimej emigracji mentalnie żyjącej w przedwojennej,

⁹ Co nie znaczy, że w PRL-u zupełnie nie było nierówności i społecznej hierarchii, że nie było rasizmu: opowiadanie *Niebieski kapelusz* ukazuje przecież narratorkę świadomą swojej wyższości klasowej i kulturowej wobec pielęgniarki.

¹⁰ Można powiedzieć, że w książeczce Róży Ostrowskiej mamy do czynienia ze prekursorskim powiązaniem dwu europejskich rasizmów, antysemityzmu i islamofobii. Por. M. Bobako, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Kraków 2017.

tak często antysemickiej, Polsce? Czy zbyt pośpieszne wejście w perspektywę i punkt widzenia Juliana sprawia, że „Żydki” kłują nagle czytającą publiczność?

III

Na ostatnich kondygnacjach paryskich kamienic tradycyjnie mieszczą się służbówki, zajmowane przez pokojówki, kucharki i nianie (na męską służbę powojennych mieszczuchów już nie stać), zatrudnione przez mieszkających niżej pracodawców. Jak wiadomo, z takich paryskich poddaszy spoglądali na świat rozmaici młodzi marzyciele i zdobywcy przybyli z prowincji (lub ze świata), planujący przyszłe podboje. Tytuł *Siódme piętro* przywołuje również literacką pamięć o ambitnych bohaterach – przede wszystkim Balzaca, ale także Stendhala i Flauberta – w momencie, gdy zaczynali oni swoją karierę.

Położenie trzydziestoparoletniej stypendystki z Polski było jednak inne. Oprócz tego, że brak okna to pewnie realny fakt z paryskiego pobytu, ta okoliczność dobrze oddaje również symboliczne, społeczne położenie bohaterki: z wielu względów nie dotyczą jej mgliste rojenia młodych fantastów, nie może zdobywczym okiem patrzeć na paryskie dachy. Jest kobietą zza żelaznej kurtyny, nie ma dwudziestu lat i jasno dostrzega cynizm warunków, w których musiałaby funkcjonować, gdyby została w Paryżu.

Nad Wdzydzami i w Gdańsku doświadczała czegoś, co nie było wprawdzie świetną pozycją w paryskim sensie, ale tylko tam/tu mogła świętować, a jej pisarstwo stawało się wielkie, gdy było świętowaniem – tak, jak w *Wyspie*. Tylko tam/tu, we Wdzydzach i w Rybakach mogła Róża Ostrowska uprawiać swoje powikłane, nieuleczalnie miejscowe pisarstwo. Tylko tam/tu miała rodzinę, zwłaszcza rodzinę z wyboru. Tylko tam/tu miała kaszubską ojczyznę, a bez jej mieszkańców, pagórków i wód, Syrena nie potrafiła tworzyć i żyć. Pisząc *Wyspę*, nad jeziorami, przebywała w zaczarowanym świecie, zaczarowanym w znacznej części przez siebie samą. Paryż nie był wart odczarowania¹¹.

IV

Czułe receptory Róży Ostrowskiej co najmniej dwa razy odebrały sygnały nadchodzącej zmiany na kilka lat wcześniej, zanim się ona wydarzyła. W chwili śmierci w marcu 1975 – do przedwczesnego odejścia twórczyni przyczynił się niewątpliwie jej udział w marcowym buncie społecznym – Ostrowska była gotowa na działanie, na przykład w KOR-ze, i przygotowana na dalszy ciąg polskiej historii. Oczami duszy widzę ją na jednej fotografii z członkami Komitetu Obrony Robotników – z Janem Józefem Lipskim, Haliną Mikołajewską i Adamem Michnikiem. To było jej środowisko, jej postawa, jej odwaga¹².

Widzę ją również potem, podczas sierpniowego karnawału, wśród zgromadzonych robotników i inteligentów w Sali BHP gdańskiej Stoczni im. Lenina.

¹¹ Może przetrwała paryską noc tylko dlatego, że mieszkała na wyspie świętego Ludwika w hoteliku o nazwie Ondina?

¹² Przypomnę, że Róża Ostrowska wraz Lechem Bądkowskim i Franciszkiem Fenikowskim, osamotnieni w środowisku gdańskim, wydali oświadczenie popierające żądania demokratyzacji kraju podnoszone przez warszawskich i gdańskich studentów oraz Związek Literatów Polskich. Pisarka zapłaciła za ten czyn utratą pracy w Teatrze Wybrzeże (była tam kierowniczką literacką).

A w *Siódmym piętrze* ukazała francuską stolicę, gdy wzbierała w niej powoli, od dołu, rewolucja, która wybuchnie w maju 1968 roku:

Czekam na wiatr co rozgoni
Ciemne skłębione zasłony
Stanę wtedy na raz
Ze słońcem twarzą w twarz.¹³

Kora Jackowska zdaje się śpiewać także w imieniu Róży.

¹³ O. Jackowska (Kora), „Krakowski spleen”, piosenka z albumu *Nocny patrol* zespołu Maanam, 1983.

BIBLIOGRAFIA:

- Acker J., *Przeobrażanie kategorii klasy, rasy i płci. Feministyczne przemyślenia*, Ekologia i sztuka, www.ekologiasztuka.pl/thinktank.feministyczny [dostęp 28.02.2024].
- Bachórz J., „O pisarstwie Róży Ostrowskiej (Rozmyślanie)”, w: *Róża Ostrowska. Bibliografia oraz trzy szkice o życiu i twórczości*, oprac. A. Fac, Gdańsk 2014.
- Bobako M., *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Kraków 2017.
- G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24/25.
- Jackowska O. (Kora), „Krakowski spleen”, piosenka z albumu *Nocny patrol* zespołu Maanam, 1983.
- Ostrowska R., *Siódme piętro*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia, 1964.
- Ostrowska R., *Wyspa*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia, 1960.

„DARK SWIRLING CURTAINS”. ABOUT THE SEVENTH FLOOR OF RÓŻA OSTROWSKA

SUMMARY:

In four chapters of the article, the author first discusses the volume *Seventh Floor* as a reporter's account, then briefly summarizes the plot content of the six stories, focusing on the issues of various prejudices and discrimination shown and analyzed in the volume. Then the article goes on to answer the question of who the narrator of the volume is: she emphasizes the importance of the author's memory of interwar Poland. The text ends with remarks on the book's relationship with nineteenth-century French literature and the scholar's conviction that in *The Seventh Floor* we can find harbingers of upcoming social changes.

KEYWORDS:

Róża Ostrowska's writings, racism, intersectional feminism, emigration in the history of the PRL, Polish's relations with France.

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 czytelniką/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 Strzebiński. 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 klekoczący 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. Przeziębła 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 dolą 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 równoległe 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 znanym 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*

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 artykulację doświadczenia ciała, przedstawienia historii i budowania relacji z innymi przedstawicielami mniejszości. Dlatego w ich przypadku, jak podkreśla autorka, daje o sobie znać szczególna dążność do praktykowania działalności estetycznej, która w obliczu norm społecznych pozwala odsłonić 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 artykulacji 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 anonsovania 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 zaprzeszłego, objawiającego się w „teraz”, lecz zawsze od niego oddzielnego 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 przyptywach, bliskich momentowi przebłytku jakiejś fragmentarycznej utopii, zmuszają podmiot do konfrontacji z ustalonymi granicami tego, co dotychczas pomyślane, przedstawione i doświadczone.

Według filozofki charakter tej temporalnej logiki oddaje etymologia łacińskiego słowa *revolvere*, która łączy się zarówno z ruchem obrotowym (*volvere*), jak i powracaniem po krzyżnię 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 pobudeł, otwarty na anarchiczne przepływy nieświadomego i wyzwolony ze społecznego pozorów, 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, wyzwalaającej 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 bezczasowość 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 Mastowskiej*, 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 miejsca, w których uobecnia się poświęta innego, sekretnie inkorporowanego obszaru, rozbłyśkującego niczym niewyraźna obwódka na marginesie siatkówki, postrzeżenia danego w wybuchu intensywnej radości albo przypływie 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 spacjalno-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 poświętę 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*, spacjalny 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 „fallicznych 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 poddana feminizacji (w jednej ze scen ubiera nawet jej dziewczęcy sweter).

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

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 mikroskopijskich mechanizmów władzy i zarazem rejestratorką przeciwstawionych im odruchów oporu. Te mikro dramaty – 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 (*Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy*), odbicie politycznych meandrow stalinizmu w środowisku małego miasteczka (*Ornat*), z drugiej strony teksty dokumentują narodziny impulsywnych odruchów oporu i aktów subwersji, mających źródło w doświadczeniu ciała – narratorka *Itki* pod wpływem somatycznego impulsu przełamuje kordon antysemitycznego wykluczenia i kieruje bryczkę pod żydowski sklep (tak jakby wracała na tory wcześniejszych cyklicznych powrotów), z kolei bohaterka *Dziesięciora 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 Bielnią.

conego źródła, jednocześnie osiągalnego i zarazem nie do odzyskania. Dlatego narracyjne odwzorowanie fabuły splata tu ze sobą zazwyczaj dwie temporalne warstwy, które niczym skręcone wstęgą, 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 Wasilizek z młodzieńczej *Itki Fejgus*, widmowa jazda opustoszałym pociągami w *Wyspie* oraz wijąca się hipnotycznie ścieżka obsadzona nikocjaną w ostatniej, niedokończonej powieści *Mój czas osobny* to w gruncie rzeczy uporczywe przeblyski 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. Oszolomiona narratorka pozostaje w nich pochwycona w kadrze własnego pragnienia, niczym podróżnik-narrator *Sylwii* Gerarda de Nerval, uwięziony w dylizansie, z którego nie sposób wysiąść i który wiezie go, jakby zatrzymanego w czasie, do mitycznego Valois, dziedziny jego pierwszej i jedynej miłości, kołyszac oszolomionego 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 bezsprzeczne 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 pociągami 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 wież 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 osobliwie, 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 beczasie, 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 rozbłyśków, zagadkowych przejawów „ja 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 poczynań 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 przeblysków 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 zachwyca 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 podkochuje 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*), wyłaniającymi się fазie freudowskiego „pierwotnego narcyzmu”, poprzedzającego narodziny ego. Według filozofa taki stan może komunikować zdanie-afekt, skupione na terażniejszości, 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 stawała 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 rozwiać 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 zapragniesz 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, boanuzjawajestwłaśnieto, cocię otacza, wczym płyniesz, płyniesz pogrążony 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 nikocjany (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 napędza 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 obiecanie, 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 Kristevey 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 matczynego 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 przeblasku atemporalnej chwili, poza porządkiem symbolicznym i chronologicznym upływem:

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 najłżejszego 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 mgnięciu, 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 doświadcza 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 popędogo 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 pościeli 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 powleczone 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 przyptyły „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, pełną zapowiedzi i wyczuwalnych, nieznanymi treściami; 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 stukotu 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, napełniona 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 migających cieniach, w odległym i przymglonym widoku miasta w dole, nagle odnajdywane – to coś, jak łyk 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 oszołomienia doświadczeniem somatycznym, jak i wyzwolicielskim przeczuciem własnej wolności. Jego obraz przypomina scenę fantazmatycznego porodu, w którym podmiot rodzi sam siebie w gwałtownych przeczuciach 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 źródła 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 przededefiniowania 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 parabazy 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 meandry 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” (abiektnym 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 dlaczego 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 rozdzielenia 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. Ryziński, 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 Harry Blake, „Signs” Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1981).
- Lyotard J.F., *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.
- 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*).

KRZYWDA DZIEWCZYNEK W KLASZTORNEJ SZKOLE

– O OPOWIADANIU RÓŻY OSTROWSKIEJ
„DZIESIĘCIORO PRZYKAZAŃ SIOSTRY IMELDY”

Kamila Piechura

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0009-0004-9684-7069

Równie dobrze to mogłam być ja – mogłam znaleźć się w sytuacji, w której o moim losie, o moim ciele, o moim życiu decydowałby ktoś inny niż ja; przez kilka lat znajdowałam się o włos od niej i byłam tym udręczona, i te lata trwale ukształtowały moją psychikę. A może o to właśnie chodziło – żebym nie zapomniała ani na chwilę, że nigdy nie będę całkowicie wolna. Tego rodzaju przemoc spotyka zwykle dziewczęta i młode kobiety i jest swoistym rytuałem przejścia, przypomnieniem: nawet gdy przestajesz być celem częstych ataków, nie znaczy to, że jesteś bezpieczna. Każda kobieca śmierć była przekazem kierowanym do ogółu kobiet. W tamtym czasie stale towarzyszyła mi świadomość, że nie mogę dać się zabić; wstrząsnęło mną przerażające odkrycie, że żyję w czasie wojny, która nie została oficjalnie wypowiedziana. Chciałam, żeby ją wypowiedziano, i sama od czasu do czasu ją wypowiadałam, najlepiej jak potrafiłam.

Rebecca Solnit

Rok 1956 w Polsce to czas odwilży pozwalający na wydanie pozycji, które wcześniej nie mogły być obecne w oficjalnym obiegu. W tym właśnie roku zostaje wydana książka Róży Ostrowskiej *Premiera*, w której znajduje się opowiadanie *Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy*. Historia ta ukazuje dorastanie bohaterki, Doroty, w szkole dla dziewcząt przy kościele Świętej Teresy. Rodzice posyłali tam swoje córki by nabyły dobrego wychowania, posiadały wiedzę potrzebną w dorosłym życiu, jak i zrozumiały czym tak naprawdę jest funkcjonowanie kobiet w świecie i jakie mają możliwości po kilkuletniej edukacji. Perspektywy nie były szerokie, a dziewczynki miały dwie drogi: wyjść za mąż albo zaraz po szkole udać się do klasztoru i tam

również należeć do patriarchalnego świata, w którym hierarchia i władza były nadrzędnym elementem kreowania kobiecej tożsamości. Pozorne oddanie głosu młodym dziewczynom dawało im namiastkę samostanowienia, choć w rezultacie były to od początku zaprojektowane działania, prowadzące do nauczania ich podporządkowania i posłuszeństwa.

Patrząc na historię religii, jak i na historię zniewolenia kobiet w doktrynach patriarchalnych, dostrzec można całe siatki kontrolujące, zawłaszczające i dyscyplinujące płęć żeńską. Silvia Federici w swojej książce *Poza granicami skóry. Przemysłowanie, przekształcanie i odzyskiwanie we współczesnym kapitalizmie* pisze, że „kapitalistyczna dyscyplina pracy wymaga mechanizacji ciała, zniszczenia jego autonomii i kreatywności, i że żadne ujęcie życia psychicznego i społecznego nie powinno tego pomiąć”¹. Impertynencyjny, przemocowy charakter relacji, zakotwiczący się w strachu, dąży do reorganizacji podmiotu, zakładając posłuszeństwo i produktywność kobiecych ciał. Hierarchiczność jednostek społecznych jest osadzona w zależnościach wywołujących podziały, mierzenie się z nimi powoduje coraz to większą atomizację. Owe dysproporcje nakładają się, a żyjące w tym społecznym ekosystemie dziewczynki, nie mają często szansy na podmiotowość. Zostają wciągnięte w grę pozorów i odgrywają narzuconą im rolę, do której są skrupulatnie przygotowywane, często wbrew swojej woli². Wspomniane praktyki są spowodowane strukturą, która od lat jest dopracowywana i uważana za normę:

Performans pozwala nam zdekonstruować „kobiecość”. Pozwala zrozumieć, że tożsamość płciowa i związane z nią wartości są konstruktami, ale nie pozwala nam dostrzec, że by nastąpiła zmiana w tej tożsamości, musimy przekształcić nie tylko naszą jednostkową i zbiorową wizję, ale także instytucje podtrzymujące relacje płci (...) ³.

Róża Ostrowska wydaje książkę w newralgicznym momencie, walka komunizmu i kościoła trwa, kobiety dostrzegają społeczne niesprawiedliwości, dlatego historia Doroty mogła stać się początkiem rozmów o głęboko zakorzenionych strukturach patriarchalnych; jednak nic takiego się nie wydarza. Książka ta jest pozycją zapomnianą – wyrzucona ze świadomości społecznej nie doczekała się należytego usytuowania w szeregu ważnych feministycznych książek. Dogłębna analiza tej historii i świeże spojrzenie pozwala dostrzec mechanizmy kontroli i pochylić się nad losem młodych dziewczynek, które często pozbawione etycznych wzorców musiały same radzić sobie z otaczającą je niesprawiedliwością, niekiedy z góry przypisaną im rzeczywistością. *Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy* to opowieść o nierównej walce z systemem, gdzie bunt i sprzeciwienie się nadszarpniętym moralnie regułom stawia główną bohaterkę w pozycji wroga, którego trzeba zniszczyć. Dwa rodzaje hierarchii wyłaniające się w tej książce osadzone są w strukturach zakonnych i w obrębie klasy, gdzie dziewczynki walczą między sobą o względy nauczycielek i nauczycieli. W tej części artykułu skupię się na kilku aspektach: dlaczego główna bohaterka znalazła się w tej szkole, jakie relacje miała z przełożonymi, jak ją karano, co wyniknęło z pobytu w tym miejscu. Spojrzenie z perspektywy dziecka i zrozumienie jego działań może pokazać szeroki wachlarz pragnień i braków, które osadzone są w tej historii i dotykają główną bohaterkę.

¹ Silvia Federici, *Poza granicami skóry*, Warszawa 2022, s. 116.

² Silvia Federici uważa, że w pewnych kontekstach, to co nazywamy performansem należy raczej nazywać przymusem i wyzyskiem, s. 78.

³ *Ibidem*, s. 79.

RELACJA MATKA-CÓRKA

Relacja matki i córki jest jednym z pierwszych i najważniejszych połączeń, które kształtują życie dziecka. Matka jest nie tylko mianowana do bycia jego pierwszą opiekunką, „ale także” – jak podkreśla Elżbieta Dryll – „do ukształtowania jego psychiki zgodnie z kanonem aktywnych w świadomości społecznej wartości – dokonania transmisji wzorców kultury”⁴. Matczyzna, beztroska i bezwarunkowa miłość pozwala dziecku na bezpieczeństwo i swobodne kreowanie własnego ja. W artykule Elżbiety Napory i Beaty Pękali *Komunikacja z matką a siła związku córki z rówieśnikami tej samej płci* dostrzegamy jak duży wpływ ma na córkę matka, która kształtuje jej rozwój społeczny i psychiczny, ale również jest mentorką w konstruowaniu światopoglądu i wartości⁵. Kiedy dziecko nie ma tej relacji, doświadczenie diametralnie się zmienia. Od początku uczy się funkcjonowania w świecie bez bliskości i szybko zdaje sobie sprawę, że jest zdane samo na siebie. Taką trudną relację możemy odnaleźć właśnie w książce Róży Ostrowskiej. Poznajemy Dorotę, kiedy ma osiem lat, a matka wysyła ją do szkoły przy kościele Świętej Teresy. Najważniejszym aspektem decydującym o tym, by umieścić córkę w tej szkole jest przeświadczenie że „jest tam porządna opieka, mało dzieci i dobry poziom nauki. Nie przyniesie [Dorota- dopis K.P.] do domu insektów i ordynarnych słów. A przy tym nie ma tego snobizmu co u urszulanek...”⁶. O tym, że wyobrażenie matki o szkole jest fałszywe dowiadujemy się bardzo szybko, a jej brak zaangażowania w dobro córki stawia główną bohaterkę w trudnej sytuacji. Dorota bardzo rzadko wspomina o matce i tylko raz mówi o ojcu; fragmenty kiedy opisuje relacje z rodzicami mają gorzki wymiar. Brak zaangażowania rodziców wpływa na jej postrzeganie świata, a chwiejność przywiązania może nieść ze sobą skutki w rozwoju w późniejszych latach⁷. Główna bohaterka tak wypowiadała się o rodzicach:

Matka rzadko, bardzo rzadko mówiła ze mną o szkole. Rzadko ją zresztą widywałam. Pochłaniała ją życie pełne pracy, ludzi, zdarzeń, wyjazdów i powrotów. Była daleka i zapatrzona w jakieś swoje sprawy, o wiele dalsza niż niania i nawet babka, tak samo daleka jak ojciec. Gdyby była bliższa może zrozumiałaby, że brak insektów i staranna opieka nie zapewniały mi szczęśliwego życia w szkole⁸.

Isolowanie dziecka w relacjach rodzinnych powoduje załamanie wartości i izolację wewnętrzną. Rodzice Doroty nigdy nie byli dla niej wsparciem, a gdy bohaterka zaczęła mieć gorsze relacje z rówieśnikami, była już zupełnie samotna. Próba wyłączenia Doroty z grupy rodzinnej, a później klasowej prowadziła do samounicestwienia potrzeby przynależności do jakiejś społeczności. Obcość, którą czuje we własnym domu, komentuje: „w domu byłam jedynym dzieckiem, płaczącym się po wielkich pokojach wśród dorosłych ludzi, bardzo zajętych swoimi trudnymi sprawami”⁹. Niewidzialność, której doświadcza dziewczynka, zagnieżdża się w jej psychice i powoduje trwałe zmiany, inicjując nieuchronność szybszego dorastania. Dystans emocjonalny i separacja mogą powodować zaburzenia, gdyż to matka powinna być pierwszym wzorem dla dziewczynki. Autorka książki *Matki i córki*

⁴ Elżbieta Dryll, Interakcja wychowawcza w relacji matka – dziecko, [w]: *Z zagadnień współczesnej psychologii wychowawczej*, red. Andrzeja Jurkowskiego, Warszawa 2003, s. 133.

⁵ Elżbieta Napora, Beata Pękala, *Komunikacja z matką a siła związku córki z rówieśnikami tej samej płci*, Polskie Forum Psychologiczne, 2014, tom 19, nr 4, s. 480.

⁶ Róża Ostrowska, *Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy*, Poznań 1956, s. 8.

⁷ Ann Brich, *Psychologia rozwoju w zarysie*, przeł. J. Łuczyński, M. Olejnik, Warszawa 2005, s.35.

⁸ R. Ostrowska, *op. cit.*, s. 12.

⁹ *Ibidem*, s. 31.

we współczesnej Polsce, Elżbieta Korolczuk, mówi o ubogich badaniach relacji matki i córki w Polsce podając jeden wyjątek, gdzie przywołuje badaczkę Joannę Ostrouch:

...praca Joanny Ostrouch, pisana z perspektywy psychologii i pedagogiki, w której autorka wskazuje, iż to, jak kobiety postrzegają swoją kobiecą tożsamość i role z niej wynikające, ma często „swoją początek w obserwacji matki, kobiety najbliższej w rodzinie”. Według badaczki „to ona [matka] ma największy wpływ na to, jaką kobietą będzie w przyszłości córka i na ile będzie ona zdawała sobie sprawę z tego, co to znaczy być kobietą. Bez względu na to, czy istnieje w świadomości (córek) poprzez identyfikację, czy poprzez negację. Zawsze jednak jest, bo jest naturalnym wzorem ze względu na płeć”¹⁰.

Róża Ostrowska na końcu opowiadania ukazuje nam główną bohaterkę już jako nastolatkę. Dorota jest niespełna piętnastoletnią dziewczyną, która zamieszkała w internacie, a samotność staje się trwałym elementem jej życia. „Dom moich rodziców rozpadł się w tym czasie. Był to dla mnie niedobry i smutny okres. Zrozumiałam, że dzieciństwo jest już poza mną, i jak z wielkiej odległości patrzyłam na zmiany ostatnich miesięcy”¹¹. Autorka opowieści *Dziesięciorgo przykazań siostry Imeldy* wydobywa zawilść relacji rodzinnych. Mimo nie-licznych komentarzy Doroty na ten temat, fragmenty te stają się podłożem do refleksji nad wspomnianymi problemami. Samoświadomość Doroty, jak na tak wczesny wiek jest uderzającą, ukazuje racjonalnie podejście do swojej sytuacji: „straciłam dawny dom, który miał już nie wrócić”¹². To stwierdzenie zdaje się pokazywać nam, że główna bohaterka jest pogodzona ze swoim losem, zdaje sobie też sprawę, że jej położenie jest bardzo trudne i niewiele jest w stanie zmienić. Jak zauważyła Simone de Beauvoir dziewczyna „stawszy się przed czasem kobietą, poznaje również za wcześnie granice, które stan ten narzuca ludzkiej jednostce, wkracza w wiek pokwitania, będąc już psychicznie dojrzała, co nadaje jej życiu szczególne piętno”¹³. Brak relacji z rodziną buduje tożsamość Doroty, a sama historia pokazuje ogromny trud, z jakim musiały się mierzyć dziewczynki bez wsparcia rodziców.

HIPOKRYZJA INSTYTUCJI

Szkoły przykościelne pełniły na przestrzeni wieków funkcję cenionych ośrodków oświatowych dla młodzieży. Normalnym było dzielenie szkół ze względu na płeć; co wskazuje na zjawisko dychotomicznego ukierunkowywania dzieci wypełniających w przyszłości role kulturowe ukazane im w szkołach. Wydanie *Dziesięciorga przykazań siostry Imeldy* Róży Ostrowskiej w roku 1956 było możliwe, ponieważ jak określa to Maciej Gdula w tamtym okresie pomiędzy kościołem a partią rządzącą nastał czas kohabitacji:

Okres kohabitacji to czas, gdy Kościół i Partia funkcjonują jako odrębne instancje pogodzone z istnieniem swojej przeciwwagi. Nie oznaczają to oczywiście symetrycznych stosunków między nimi, ale sytuację, gdy obie strony rezygnują z dążenia do zniszczenia przeciwnika i swoje wzajemne relacje kształtują w procesie przetargu, uruchamiając zasoby, jakie każda ze stron ma do dyspozycji. Partia miała oczywiście większe środki, ale z pewnością nie wykorzystywała ich w celu unicestwienia Kościoła, lecz raczej

¹⁰ Elżbieta Korolczuk, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Kraków 2019, s. 41.

¹¹ R. Ostrowska, *op. cit.*, s. 69.

¹² *Ibidem*.

¹³ Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, Warszawa 2014, s. 337.

uzyskania nad nim maksymalnej możliwej przewagi. Kohabitacja to układ, w którym każda ze stron może sobie łatwo wyobrazić świat bez swego oponenta, jednak uznając zasadę rzeczywistości, godzi się na jego obecność¹⁴.

Musimy jednak pamiętać, że akcja opowiadania Róży Ostrowskiej dzieje się w okresie międzywojennym. Te zależności pomiędzy dwiema potężnymi instytucjami i wymuszony tryb walki kościoła o nienaruszenie jego wpływów spowodował poluznienie wydawnicze, co umożliwiło wydanie książek krytykujących system kościelny i unaoczniających krzywdy wyrządzane przez tę instytucję. Taką właśnie pozycją jest zbiór Ostrowskiej, traktujący o próbie zdominowania jednostki przez instytucję, hierarchiczną władzę zakonnic oraz poprzez mechanizmy systemowego gnębienia uczennic, mające na celu ich zniewolenie i poddanie kontroli.

Jednym z aspektów poruszonych w tym kontekście przez autorkę są podziały wewnątrz zakonnic. Dowiadujemy się, że w szkole były zakonnice, do których mówiło się „siostrę”, a do innych „panno mistrzyni”. Te wyżej usytuowane traktowały źle te, które były niższe rangą, nie zważając na wartości chrześcijańskie, którymi powinny się kierować. Kolejnym problemem u zakonnic jest seksualność, wywołująca paraliż, poczucie wstydu i obezwładniającego je strachu przed grzesznością. Taka sytuacja pojawia się w książce na przykład przy okazji wyjścia dziewczynek do kina i rozmowy, czy aktorzy całowali się naprawdę czy przez papierek. Bezradność wychowawczyni i zgłoszenie tej rozmowy do rodziców dziewczynek ukazuje nam jak wielkim problemem są wszelkie przejawy relacji seksualnych czy romantycznych. Uta Ranke-Heinemann w swojej książce *Seks odwieczny problem kościoła* zauważa, że „w ostatnich czasach szacunek do katolickiej teologii moralnej bardzo zmalał. Praktycznie rzecz biorąc, jej przekombinowany system moralności seksualnej trafił już do lamusa”¹⁵. Seksualność w kościele zawsze była poddawana rygorystycznym zasadom, a traktowanie jej jako tabu pozwalało przez tysiąclecia na kontrolę osób konsekrowanych jak i wiernych, by wzbudzać w nich wstyd i lęk, a przez nieposłuszeństwo karać ich i wyłączać ze wspólnoty kościelnej. Minęło wiele lat od wydania książki Róży Ostrowskiej, a temat cielesności i erotyzmu, a Kościół dalej nie jest otwarty na rozmowy i reformy, które mogłyby się przyczynić do uwolnienia wielu ludzi od poczucia winy i spojrzenia na pewne rzeczy z dystansem.

WOJNA POMIĘDZY SIOSTRĄ IMELDĄ A DOROTĄ

Głównym motywem tej historii jest walka pomiędzy siostrą Imeldą (pełniącą rolę wychowawczyni) a Dorotą; relacja ta rozwija się stopniowo, by na samym końcu ukazać hipokryzję siostr przełożonych i ich zagubienie w świecie, który same stwarzają. Choć w kontekście utworu warto zapewne zadać pytanie, czy siostra Imelda jest ofiarą systemu czy oprawczynią, trzeba odpowiedzieć, że zdaniem Ostrowskiej staje się i jednym i drugim. Zakonnica mści się na Dorocie, wymierza jej kary, daje jej odczuć własną przewagę podszytą pogardą, ale z drugiej strony sama żyje w zhierarchizowanym świecie zakonnic, w którym mężczyźni mają kontrolę nad ich ciałami i duszami. Dramat zakonnic polega na ich zniewoleniu poprzez izolację i zamknięcie życia w ramach duchowych. Z tego powodu mogą one chcieć rozładowywać swoje napięcie na dziewczynkach – i w ten sposób powstaje toksyczny krąg, który przez wieki funkcjonował naturalnie. Już pierwsze spotkanie nauczycielki i uczen-

¹⁴ Maciej Gdula, *Kohabitacja i sojusz. Polityka i Kościół w Polsce 1945-2009*, [w]: *Kościół, państwo i polityka płci*, red. Adama Ostolskiego, Warszawa 2010, s. 69.

¹⁵ Uta Ranke-Heinemann, *Seks odwieczny problem kościoła*, Warszawa 2015, s. 365.

nicy jest znamienne; Dorota uderza w pulpit, a siostra Imelda nie omieszkuje tego negatywnie skomentować: „przez klasę przeszła linia podziału, która miała trwać aż do końca mojej walki z siostrą Imeldą, walki pełnej klęsk i poniżeń”¹⁶. Wychowawczyni ustaliła wiele nowych zasad, których dziewczynki musiały przestrzegać: m.in. nie wchodzić parami do ubikacji czy nie zaglądać do szatni gimnazjalistek. Jednak najbardziej kontrowersyjną zasadą wydaje się być cotygodniowy rachunek sumienia, podczas którego dziewczynki podlegały kontroli, a ich uczynki były następnie omawiane na zajęciach: „gdy po raz pierwszy robiliśmy rachunek sumienia, wszystko było zawstydzające, przykre i niezrozumiałe”¹⁷. W niedługiej przyszłości główną bohaterkę spotyka kolejne smutne doświadczenie; dowiaduje się, że koleżanka z klasy donosi na pozostałe uczennice, czym zjednuje sobie względy wychowawczyni. Siostra Imelda uważa natomiast, że Dorota ma zły wpływ na rówieśniczki. Odbywają one rozmowę, po której dziewczynka staje się niewidzialna dla nauczycielki: „nie zwracała się do mnie bezpośrednio, nie patrzyła się w moją stronę, nie wymieniała mnie nawet przy rachunku sumienia (...). Zostałam wyłączona z klasy, chociaż siedziałam w niej jak dawniej(...)”¹⁸. Przez fakt, że główna bohaterka nie traktowała Imeldy jak inne uczennice (koleżanki z klasy Doroty były wobec niej w większym stopniu uległe), zakonnica karała ją milczeniem. Wytworzyła się pomiędzy nimi specyficzna forma relacji; dziewczynka starała się zaimponować w jakiś sposób zakonnicy: „w wyobraźni słyszałam całą naszą rozmowę, w której udowodnię jej niezłomność, że jestem wciąż godna uwagi”¹⁹. Mimo iż były rywalkami, z jakiegoś powodu Dorota chciała być zauważona, włączona do wspólnoty, którą wychowawczyni jej odebrała. Każda niemiła uwaga wypowiedziana przez nauczycielkę w stronę którejś z koleżanek, powodowała w innych dziewczynkach ulgę i zachwyt, że to nie one tym razem muszą się mierzyć ze „słodką rozkoszą dręczenia”.

Dziewczynki starały się o względy siostry Imeldy, zachowywały się jakby były pod pewnym urokiem, rozkoszując się jej dostrzeżeniem i pochwałą. Kiedy główna bohaterka przystaje na grę wychowawczyni i wytyka Janeczce, że śmierdzi czosnkiem, ta pierwszy raz od dawna spogląda na Dorotę, która emanuje natychmiastowym szczęściem pytając: „Czy pochwyć jeszcze jeden błysk tych wąskich oczu dla mnie przeznaczony”²⁰, a chwilę później: „Czy pękła wreszcie ciężka obręcz obojętności siostry Imeldy, tak boleśnie raniąca moja ambicję”²¹. Główna bohaterka pragnie reakcji Imeldy i nie może znieść myśli, że jest karana „doskonałym lekceważeniem”, które powoduje w niej poczucie niesprawiedliwości i nienawiści. Wychowawczyni zadbała o to, aby każda z koleżanek odwróciła się od Doroty: „Stałam więc przed swoim przeciwnikiem zupełnie osamotniona, niepewna swoich uczuć wobec niego, odpychana i pociągana zarazem, skrzywdzona i roznamietniona”²².

Samotność staje się okropnym doświadczeniem, główna bohaterka zamknięta w emocjonalnym więzieniu stworzonym przez szkolną dręczycielkę, traci poczucie własnej wartości. Zastanawia się, dlaczego chęć poznania siebie i świata jest takim problemem we szkole prowadzonej przez zakonnicę. Zmiana dokonująca się w głównej bohaterce, kiedy przyczynia się ona do wyrzucenia swojej koleżanki Janeczki ze szkoły, wywołuje już nie chęć zaimponowania siostrze Imeldzie, a otwartą nienawiść do niej:

¹⁶ R. Ostrowska, *op. cit.*, s. 13-14.

¹⁷ *Ibidem*, s. 17.

¹⁸ *Ibidem*, s. 25.

¹⁹ *Ibidem*, s. 26.

²⁰ *Ibidem*, s. 30.

²¹ *Ibidem*, s. 31.

²² *Ibidem*.

...wyciągnęła rękę, jakby chciała dotknąć mojej głowy. Krzyknęłam i krzyk ten poleciał po piętrach, odbił się głucho w dole i na górze. Odskokczyłam i uciekłam po schodach, zaciskając zęby i pięści. Przez długie lata wspomnienie to budziło we mnie tę samą nienawiść²³.

Wojna trwająca pomiędzy dziewczynką a zakonnicą nigdy się nie skończyła, mimo że, Dorota uczęszczając do gimnazjum nie była już pod bezpośrednią opieką sprawowaną przez zakonnicę:

Kilka dobrych lat minęło od dnia, w którym na wiodących do szatni schodach poczułam po raz pierwszy w życiu nienawiść. I choć tak wiele zmieniło się w szkole, uczucie to żyło we mnie w dalszym ciągu, nie zatarte przez czas i oddalenie, utajone, ale żarliwe, odczuwalne za każdym spotkaniem na korytarzu²⁴.

W szkole przy kościele Świętej Teresy doszło do zmian, kiedy w wyniku niedoboru kadry w placówce edukacyjnej pojawił się ksiądz Łukasz. Jego osobą zajmę się w kolejnej części, ale przywołanie postaci duchownego pokaże kontekst pozwalający na dogłębne zrozumienie powikłanych wypadków, które stały się przyczyną tryumfu głównej bohaterki. Siostra Imelda zmienia się, gdy ksiądz Łukasz dołącza do zespołu nauczycieli. Dobrowolnie zmienia kwiaty w kościele przez co zdradza Dorocie, że katecheta nie jest jej obojętny: „...zobaczyłam na jej twarzy maleńki uśmiech i wtedy zrozumiałam, że świeże kwiaty nie były obowiązkiem, że miały być niespodzianką. Odtąd patrząc na księdza Łukasza myślałam zawsze o siostrze Imeldzie”²⁵. W tej sytuacji Dorota odczuwa satysfakcję, dostrzegając słabość nauczycielki, niedługo jednak następuje kolejna odmiana. Zakonnica, wiedząc o tym, co się wydarzyło podczas spowiedzi Doroty, w której ksiądz Łukasz próbował zbliżyć się do uczennicy, z wyższością patrzy na jej kłamstwo w trakcie zajęć: „Poczułam się jej więźniem i jednocześnie współnikiem w tej dziwnej i odpychającej sprawie”²⁶. Chora ambicja siostry Imeldy powoduje, że jej relacje oparte są na niezdrowych emocjach i ukazują chęć kontroli podopiecznych. Niewypowiedziana, ale bezwzględna wojna, która toczy się pomiędzy Dorotą a Imeldą długo wydaje się skrajnie nierówna: zdemoralizowana, świadoma tego, co robi zakonnica ma ogromną przewagę nad bardzo młodą i niedoświadczoną dziewczyną. Dzieje się tak do czasu, gdy Dorota jest świadkiem przedziwnej sytuacji pomiędzy zakonnicą a księdzem Łukaszem. Dwuznaczność sceny, która dzieje się przed oczami Doroty sugeruje, że mogło dojść pomiędzy prefektem a nauczycielką do jakiegoś intymnego zbliżenia. Szok, niedowierzanie, ale i ulga, którą czuje dziewczynka wybrzmiewa z jej wyznania: „Ale nie bałam się już. Serce przepełniało mi tryumfujące podniecenie, jakbym odniosła jakieś zwycięstwo.(...) Wiedziałam, że już nigdy nie ulegnę siostrze Imeldzie”²⁷. W szkole zakonnej panuje fałszywa pobożność; intrygi, kłamstwa i hipokryzja chowają się pod płaszczem cnót. Warto przytoczyć omawianie szóstego przykazania na lekcji z zakonnicą, gdzie problem z seksualnością jest bardzo widoczny. Samo wymówienie przykazania „nie cudzołóż” napawało siostrę Imeldę ogromnym wstydem, którym zarażała uczennice. Temat ten był dla niej tabu, a samo wspomnienie o nim odbierało jej mowę. Przewrotny tytuł *Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy*, a nie dziesięcioro przykazań Bożych, świadczy o nieszczerości i zagubieniu zakonnicy. W teorii żyje ona według doktryny kościoła katolickiego, w praktyce łamie wszystkie przykazania,

²³ *Ibidem*, s. 42.

²⁴ *Ibidem*, s. 43.

²⁵ *Ibidem*, s. 46.

²⁶ *Ibidem*, s. 66.

²⁷ *Ibidem*, s. 73.

jest osobą bardzo nie zrównoważoną psychicznie i zdemoralizowaną. Siostra przedstawiona jest jako osoba głęboko rozchwiana. Paradoksalnie, starając się żyć zgodnie z ideami chrześcijańskimi niszczy nie tylko siebie, ale także innych.

KSIĄDZ ŁUKASZ – GROŹNY OBIEKT SEKSUALNY

Zainteresowanie seksualnością pojawia się wraz z dojrzewaniem. Młode dziewczyny bywają ponadto wprowadzane w świat życia intymnego wcześniej, niż mogłyby sobie tego życzyć. Według Simone de Beauvoir jeden nieodpowiedni komentarz mężczyzny na temat ciała dziewczynki, może spowodować nieodwracalne skutki: „dziewczynka czuje, że ciało wymyka się jej, że nie jest już prostym wyrazem jej osobowości, staje się obce: i w tej samej chwili świat zaczyna postrzegać ją jako przedmiot”²⁸. Stan permanentnego poczucia winy staje się nieodłącznym elementem ich życia, przegrana pozycja, w której się znajdują będzie pogłębiać się przez coraz to nowe sidła kulturowe zarzucane przez mężczyzn. Jak zauważa Judith Butler:

Płeć kulturowa stanowi zatem konstrukcję, która nieustannie skrywa swoją genezę; cicha zmowa, by odgrywać, produkować i chronić odrębne i spolaryzowane płcie kulturowe jako kulturowe fikcje, pozostaje w ukryciu dzięki wiarygodności tych konstrukcji – i dzięki karom wymierzonym każdemu, kto nie zgadza się im wierzyć²⁹.

Rola odgrywana na przestrzeni życia zostaje przypisana dziewczynce tuż po urodzeniu i albo się jej ona poddaje albo przestaje być akceptowana. Kiedy w życiu szczelnie zamkniętej szkoły pojawia się mężczyzna, pokazujący swoją wyższość i brak współodczuwania, rozpoczyna się proces podziałów. Ksiądz Łukasz jako nowy prefekt staje się w szkole obiektem seksualnych westchnień uczennic i siostr zakonnych. Ksiądz był jedynym mężczyzną w szkole dla dorastających dziewczynek, odkrywających siebie i swoje ciało. Systemowe i tyranizujące wartości obecne do tej chwili zaczęły się chwiać i powodowały wzmożone „nieprzyzwoite” myśli. Główna bohaterka opisuje to w następujący sposób: „...był on jedynym mężczyzną w ogromnym klasztorным gmachu, zaludnionym przez kilkadziesiąt małych i dużych kobiet, z których kilkadziesiąt spędzało tam całe miesiące w zupełnym odosobnieniu”³⁰. Narratorka dodaje również, jak był postrzegany przez kobiety w różnym wieku: „Kiedy uśmiechał się błyszczało wszystko: włosy, oczy i mocne, duże zęby, wilgotne wargi i świeżo wygolone policzki”³¹. Fragmenty te ukazują prefekta jako obiekt seksualny i stają się okazją do przyjrzenia się w szerszej perspektywie temu, jak jeden mężczyzna może zmienić relacje i emocje wśród dziewcząt odkrywających swoją seksualność. Dorota miała czternaście lat, kiedy ksiądz Łukasz został jej nauczycielem:

Byłyśmy w tym wieku, kiedy niedokończone jeszcze dzieciństwo nie chce ustąpić domagającej się wyjaśnień kobiecości. Stosunek większości naszych dziewcząt do księdza Łukasza był rodzajem ekstatycznego uwielbienia, w którym podziw i lęk mieszały się z zachwytem, wprowadzając w stan ogłupienia³².

²⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, s. 360.

²⁹ Judith Butler, *Zapis na ciele, performatywna wywrotność*, [w:] *Gra płci*, przeł. Iwona Kurz, Warszawa 2003, s. 594.

³⁰ R. Ostrowska, *op. cit.*, s. 43.

³¹ *Ibidem*, s. 44.

³² *Ibidem*, s. 47.

Nowa atmosfera zawładnęła całą placówką, wywołując emocje, które do tej pory były zakazane. Również siostry zakonne pozostawały pod wpływem księdza Łukasza, który wytwarzał wokół siebie aurę mentora i pomocnika, by móc manipulować i kontrolować nauczycielki: „...wkrótce wszystkie siostry zaczynały zdanie od jego imienia”³³. Tamowanie i odcinanie się od swojej seksualności spowodowało, że zakonnice obdarzały prefekta uczuciami, zarówno matczynymi, jak i miłosnymi. Zastane stereotypowe wartości spotęgowały mechaniczną praktykę poddania się mężczyźnie, słuchania i przyznawania mu racji, nawet gdy się myli. Jak pisała Simone de Beauvoir: „czy chodzi o Boga, czy o mężczyznę, dziewczynka dowiaduje się, że właśnie godząc się na najgłębszą rezygnację, staje się wszechpotężna, i – co za tym idzie – zaczyna lubować się w masochizmie, który jej wróży najwyższe zdobycze”³⁴. Zdaniem filozofki kobiety, wzbudzając w sobie ofiarę, stają się interesujące dla mężczyzn – poddając się im, zyskują przywileje, które są potem rygorystycznie egzekwowane. Znalezienie się w takiej pułapce pozbawia dziewczynki i kobiety samostanowienia i poczucia sprawstwa – od tej pory będą zakładniczkami systemu. Prefekt to osoba skrajnie zdemoralizowana, odrzucająca wartości, którymi zdecydował się służyć, przyjmując święcenia. Selekcjonował uczennice, bawił się ich niewiedzą i naiwnością:

Lubił dziewczynki swobodne, śmiałe i rozmowne, a nade wszystko – ładne. I choć kochało się w nim z pewnością dziewięćdziesiąt procent uczennic, na korytarzu ukazywał się zawsze w otoczeniu tych najbardziej reprezentacyjnych. Wielbicielki bardziej szare i skromne wzdychały samotnie pod głębokimi wnękami okien³⁵.

Większość uczennic broniła i usprawiedliwiała księdza, mówiąc o nim w samych superlatywach; wśród dziewcząt były jednak i takie, które dostrzegały jego złe intencje i nie darzyły go sympatią. Bezwstydne akty prefekta wzbudzały oburzenie, ponieważ kierowanie ich w stronę dziewczynek, które dopiero wkraczały w świat seksualności, o której nikt im wcześniej nie mówił, ukazywały skrajną niemoralność, budząc wstręt i obrzydzenie. Ksiądz wykorzystywał niewiedzę uczennic, odczuwając satysfakcję i przewagę wynikającą z jego płci. Osobliwym przykładem takiej seksualnej manipulacji była postać Celiny, koleżanki z klasy Doroty. Jej relacja z księdzem nie została opowiedziana wprost, ale napięcie towarzyszące uczennicy i szczera niechęć do prefekta pokazuje, że pomiędzy nimi wydarzyło się coś głęboko traumatycznego, co było wstrząsającym przeżyciem dla młodej dziewczyny. Milczenia Celiny, a w późniejszym czasie Doroty, pomimo krzywd doznanych ze strony księdza Łukasza, wynika z hierarchicznego układu ról. Wyznanie traumy stanowiłoby atak na mężczyznę, który ze względu na wysoką pozycję w szkolnym środowisku i wynikające z jego święceń prawa, i tak zostałby bezkarny. Zeznania uczennic w konfrontacji z prefektem nie miałyby żadnego znaczenia.

Zanim nastąpiły dwa kulminacyjne momenty opowiadania, ksiądz Łukasz, w impertynencki sposób, przekraczał moralne granice np. łapiąc Dorotę za włosy w klasie: „siedziałam nieruchomo, zeszytywniała i upokorzona”³⁶. W pełni świadomy, dla swojej satysfakcji wzbudzał w niej wstyd i poczucie winy. Nie potrafiąc nazwać tych uczuć, i nie będąc w pełni świadomą powstałego napięcia seksualnego, które trwało pomiędzy nimi, Dorota czuła się jakby popełniała przestępstwo. Warto zaznaczyć, że nienaturalna izolacja od rówieśników (chłopców w podobnym wieku), spowodowała odseparowanie się dziewczynek od

³³ *Ibidem*, s. 45.

³⁴ S. de Beauvoir, *op.cit.*, s. 344.

³⁵ R. Ostrowska, *op. cit.*, s. 46.

³⁶ *Ibidem*, s. 50.

nastoletnich, prawdziwych uczuć. W żeńskiej szkole odkrywanie napięć seksualnych odbywa się w ekstremalnych warunkach. Jedynym obiektem zainteresowania nastolatek staje się mężczyzna dorosły, który wydaje się wykorzystywać ich subtelną naiwność, niewiedzę i brak świadomości sytuacji. Simone de Beauvoir w swojej książce *Druga płeć*, wyjaśnia uwikłanie kobiety w system religijny powodujący oddanie ciała i duszy w pewnym seksualnym kontekście:

Raczej budząca się płciowość zabarwiona jest religijnym uczuciem, które kobieta od wczesnego dzieciństwa żywi dla mężczyzny. Wprawdzie dreszcz jaki odczuwa dziewczynka w obliczu spowiednika, a nawet przed pustym ołtarzem, jest zbliżony bardzo do dreszczu, jakiego dozna kiedyś w ramionach kochanka, ale to dlatego, że miłość kobieca jest jedną z postaci przeżycia, gdzie świadomość staje się przedmiotem dla istoty, która obdarza ją transcendencją – tej właśnie biernej rozkoszy zaznaje młoda dewotka w mroku kościoła³⁷.

Chęć przeżycia ekstazy wychodzącej poza granice poznania, o której pisze Simone de Beauvoir pozwoli nam zrozumieć spowiedź Doroty, podczas której powstaje napięcie erotyczne wytworzone przez księdza. Prefekt chcąc posunąć się dalej, nie zwraca uwagi na przerażenie i odrętwienie ciała dziewczyny. Po spowiedzi duchowny jeszcze mocniej zabiega o uwagę Doroty, a ta coraz bardziej się dystansuje. Wszystkie te zabiegi stają się jawnym polem walki, gdzie mężczyzna wyznacza reguły i swoją pozycją zaznacza wyższość i dominację. Instrumentalizacja ciała dziewczynki korespondującym z męską dyktaturą wpisując się w dychotomiczny podział chrześcijańskich ról. Zakłada on, że „kobieta nie jest równa mężczyźnie, bo została powołana do czegoś innego (...). W dodatku mężczyzna jest bardziej istotą duchową, podczas gdy kobieta – cielesną”³⁸. Przez wieki powielany system podwójnych standardów spowodował, że Dorota od początku zмага się z kimś, kto pozycję w świecie budował przez tysiąclecia.

PODSUMOWANIE

Wydarzenia w murach zakonnej placówki stają się symptomem relacji szkolnych, ukazują głęboką demoralizację oraz podwójną moralność. Dziewczynki pozostawione w szczelnych ramach zakonnych przykazań stają przed ważną decyzją: kolaborować z władzą, czy stać na straży swojej buntowniczej natury i szukać pęknięć w systemie. Dorota wreszcie wygrywa, może opuścić szkołę klasztorną, ale ta nierówna walka podejmowana przez główną bohaterkę pozostawi w niej piętno i uświadomi, że system zawsze działa na szkodę kobiet. Ksiądz pozostaje na stanowisku nauczyciela, a siostra Imelda odchodzi pod pretekstem choroby, co może wskazywać na rozpad jej psychiki. Autorka *Dziesięciorga przykazań siostry Imeldy* pokazuje z niezwykłą wnikliwością zło tkwiące w kościelnej instytucji.

³⁷ S. de Beauvoir, *op.cit.*, s. 343.

³⁸ Mateusz Skucha, *Powołanie prawdziwego mężczyzny. Polski dyskurs katolicki o mężczyźnie i (jego) męskości*, [w:] *Biopolityka męskości*, red. T. Kaliściak, W. Śmieci, Warszawa 2020, s. 196.

BIBLIOGRAFIA

- Beauvoir Simone de, *Druga płeć*, Warszawa 2014.
- Birch Ann *Psychologia rozwojowa w zarysie*, przeł. J. Łuczyński, M. Olejnik, Warszawa 2005.
- Butler Judith, *Zapis na ciele, performatywna wywrotność*, [w:] *Gra płci*, przeł. Iwona Kurz, Warszawa 2003.
- Dryll Elżbieta, *Interakcja wychowawcza w relacji matka – dziecko*, [w:] *Z zagadnień współczesnej psychologii wychowawczej*, red. A. Jurkowskiego, Warszawa 2003.
- Federici Silvia, *Poza granicami skóry*, Warszawa 2022.
- Gdula Maciej, *Kohabitacja i sojusz. Polityka i Kościół w Polsce 1945-2009*, [w:] *Kościół, państwo i polityka płci*, red. A. Ostolskiego, Warszawa 2010.
- Korolczuk Elżbieta, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Kraków 2019.
- Napora Elżbieta, Pękala Beata, *Komunikacja z matką a siła związku córki z rówieśnikami tej samej płci*, Polskie Forum Psychologiczne, 2014, tom 19, nr 4.
- Ostrowska Róża, *Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy*, Poznań 1956.
- Ranke-Heinemann Uta, *Seks odwieczny problem kościoła*, Warszawa 2015.
- Skucha Mateusz, *Powołanie prawdziwego mężczyzny. Polski dyskurs katolicki o męczyźnie i (jego) męskości*, [w:] *Biopolityka męskości*, red. T. Kaliściak, W. Śmieci, Warszawa 2020.

HARM DONE TO GIRLS IN THE CONVENT SCHOOL – ABOUT RÓŻA OSTROWSKA'S SHORT STORY „DZIESIĘCIORO PRZYKAZAŃ SIOSTRY IMELDY”

SUMMARY:

The article shows how nuns deal with girls in convent schools. It was shown how the relationships with the mother, with the teachers and with the priest affect young girls locked in a hermetic environment. The research area covered important topics in the socio-political system. One of these topics is the violence by nun guardians used on young girls. The work also addresses the problem of distorted sexuality among the clergy, who, hiding behind their position, feel impunity in the reality around them. The analysis includes psychological issues that deal with the complex structures of religious daily life. In interpreting the reading, tools from feminism, psychology, philosophy, sociology were used. Based on the analysis, it was concluded that the lack of relationship with her parents, the struggle with her teacher and the unclear relationship with the priest put the young girl in a no-win position. The main character's alienation, loneliness and lack of trust delineate a specific course of action that will lead her to the final clash with her enemy. The nun, being both victim and executioner, can't stand the tension, and the priest, through his position in the church and the world, suffers no consequences for his immoral actions. The timing of the appearance of Rosa Ostrowska's short story is also important, 1956 was a time of thaw and greater freedom of publishing. The work was intended to critically interpret the church's actions related to the upbringing of young girls and to pay tribute to the author, whose story has been a forgotten item in literature.

KEY WORDS:

girls, nun, convent, convent school, priest, harm, violence

„ORNAT”

– OPOWIADANIE CZASU ODWILŻY

Olga Snarska

Uniwersytet Gdański

Dzięki opowiadaniu Róży Ostrowskiej *Ornat*, znajdujemy się nagle w samym sercu czarownego, prowincjonalnego miasteczka lat pięćdziesiątych, gdzie śledzimy losy głównego bohatera, Piotra Marszewskiego – postaci interesującej i wyidealizowanej. Jest schyłek epoki stalinowskiej. Piotr, wysoki, szczupły i pełen zapału do pracy, walczy ze stereotypem chłopaka z awansu społecznego, który swoją pozycję zawodową w magistracie miasta Grom uzyskał dzięki zmianom społecznym w powojennej Polsce. W ten sposób autorka rysuje konflikt głównego bohatera z mieszkańcami miasteczka.

Jesteśmy także świadkami jego kłopotów sercowych, bo Piotr zakochuje się w Adeli – córce właścicieli miejscowego hotelu o dumnie brzmiącej nazwie „Polonia”, jednak nie zyskuje ich aprobaty. Jego rodzice już dawno nie żyją – zginęli w wyniku działań wojennych. Marszewski jest wychowankiem domu dziecka, do którego trafił po wojennej tułaczce, po powrocie z Niemiec. To silny bohater, który z zapałem wykonuje pracę zawodową oraz społeczną dla rodzinnego miasteczka. Społeczność nie okazuje mu jednak wdzięczności, a wręcz przeciwnie – próbuje się go pozbyć. Paradoksalnie, jest w tym małomiasteczkowym świecie outsiderem, a przecież codziennie przychodzi do pracy do urzędu, mija się z tymi samymi osobami i nic w miasteczku nie stanowi dla niego tajemnicy. Skończył siedem klas szkoły i z trudem przełyka ślinę, kiedy do tego się przyznaje¹.

Outsiderami w opowiadaniu są również dziennikarze z Gdańska – kobieta i mężczyzna, którzy roztaczają wokół siebie niecodzienny czar i wzbudzają niepokój wśród mieszkańców – co przywodzi na myśl *Rewizora* Mikołaja Gogola. Niecodzienni goście są przystojni, poruszają się dostojnie, łopoczą połam płaszczy, żartują w wysublimowany sposób. Gdy przybywają do miasta, czas zamiera, zegar staje, żona hotelarza gubi gorset bieliźniany pod podcieniami na rynku, ktoś w oczekiwaniu na najgorsze zastyga w bezruchu². Ludzie szepczą, plotkują, po czym gwar w gospodzie hotelowej rośnie, aż urasta do rozmiarów otwartej

¹ R. Ostrowska, *Premiera, Ornat*, Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1956, s. 141.

² *Ibidem*, s. 119. Adela, sympatia Piotra, nalewa wodę nad wanną i po raz pierwszy czuje, że coś się wydarzy.

agitacji przeciwko Piotrowi. Jego przeciwnicy srogo marszczą brwi, oskarżając go o kradzież ornatu, czy też współudział w tej kradzieży z tajemniczymi przybyszami z Gdańska. Piotr nagle traci poparcie miejscowych działaczy partyjnych, w efekcie czego traci również posadę w urzędzie. Następnie rezygnuje z miłości do Adeli, na powrót szukając wsparcia w bliższej mu idealami Agnieszce, dziewczynie która tak jak on żyje w skromnych warunkach i wierzy w nowy porządek społeczny³.

Awans Marszewskiego, stanowiący drzazgę w oku społeczności, staje się jeszcze bardziej iluzoryczny. Powstają pytania o perspektywy rozwoju zawodowego i sprawy bytowe młodego człowieka bez dorobku, gdzieś w miasteczku na prowincji. Problemem jest również archaiczny charakter zhierarchizowanego społeczeństwa, którego członkowie obawiają się zmian i stygmatyzują inność. Rys patriarchatu w osobach hotelarza i dentysty kłóci się z socjalistycznymi sympatiami autorki *Ornatu*. Rodzi się kolejne pytanie: kto wygra? Małomiasteczkowa społeczność czy Piotr, który po swojej porażce prawdopodobnie przeniesie się do Gdańska lub Gdyni? Pojedzie tam z Agnieszka, postępową i odważną dziewczyną, również niedocentaną, która w skromnym anturazie wydaje się atrakcyjniejsza od „pańskich” córek – Adeli i Walerki z plebanii. Agnieszka jest także kłopotem dla swojego najbliższego otoczenia. Zdaje się solą w oku kolejnej grupy – kobiet, na czele z własną ciotką, które jej nie akceptuje.

Autorka wyposaża Piotra Marszewskiego we wszystkie niezbędne atrybuty głównego bohatera – jest młody, niesztampowy, nie dba o pozory czy ubiór (tak jak prawdziwy działacz partyjny⁴) – czym wyraziła sympatię dla socjalizmu. Piotr nie tylko pracuje w urzędzie, ale również z sukcesem tworzy miejski radiowęzeł, wspiera zespół łowiecki i nie stroni od dyskusji nad gospodarnością i celowością działań w mieście. Marszewski ośmiela się krytykować zarówno Kościół (nabożeństwa majowe zostały tak ustalone, by kolidować z jego działalnością społeczną⁵), jak i nietykalne w poprzednim systemie osoby prywatne – choćby dentystę, jego głównego antagonistę, który zaniedbuje pacjentów z funduszu zdrowia, dbając jedynie o przychodzących prywatnie.

Grom to rodzinne miasto Piotra, w którym czuje się jak na obczyźnie. Jego mieszkańcy tkwią w starych układach i wspierają grupy uprzywilejowane w poprzednim ustroju, by utrzymać *status quo* i majątki. Nie stać ich na refleksję nad zmianami społecznymi przyspieszonymi przez wojnę. Jednak być może nie należy im się dziwić – właśnie trwa okres stalinowski i dzieją się rzeczy niepokojące i niesprawiedliwe. Widzimy, jak Piotr walczy – zarówno z konkretnymi osobami, jak również z własnymi wątpliwościami i relikami klasowości – i z dnia na dzień czuje się w Gromie coraz bardziej osamotniony. Dojrzewa w nim gotowość do opuszczenia rodzinnego miasta, z którym czuł się dotąd silnie emocjonalnie związany. Bohater *Ornatu* broni się własnym cynizmem oraz poprzez krytykę otoczenia i rozwiązań z przeszłości, gdyż te straciły rację bytu⁶. Piotr nie daje jednak rady stawić czoła zwykłej ludzkiej złośliwości wyni-

³ „Socrealistyczna tendencja do prezentowania par aktywistów w sposób wyidealizowany, pozbawiony wątku erotycznego, bazujących na wzajemnym wsparciu dla pracy”, J. Smulski, *Od Szczecina do Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2002, s. 75.

⁴ Młodzi, nie tylko ze środowisk nieinteligentnych, jak główny bohater, w czasach powojennych nie przykładali wielkiej wagi do ubioru. Cieszyli się perspektywą lepszego jutra i pod wpływem wojennych doświadczeń nie przeceniali rzeczy materialnych. H. Świda-Ziemba, *Urywany lot*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 100–101.

⁵ Panowała opinia, że komuniści byliby znośni, gdyby przynajmniej nie krytykowali Kościoła. *Ibidem*, s. 350. W rzeczywistości, w wypadku bohatera, była to konstruktywna krytyka, Ostrowska, *Premiera...*, s. 238.

⁶ Ostrowska, *Premiera...*, s. 139, „marne muzeum” – Piotr Marszewski jest zdania, że drogi ornat powinien znajdować się w muzeum, a nie na plebani. Z nieoficjalnych źródeł wiadomo, że ornat nadal jest przechowywany

kającej z poczucia zagrożenia jego nagłym powodzeniem życiowym i szybkim awansem społecznym. Dentysta i hotelarz nie chcą przyjąć do wiadomości jego roli w nowej socjalistycznej rzeczywistości i zwalczają go bez zahamowań – czy to w trakcie publicznej dyskusji w hotelu, gdzie zostaje oskarżony o związek z zaginięciem tytułowego ornatu, czy to w prywatnych, kąśliwych rozmowach, kiedy to wypomina mu się jego chłopo-robotnicze pochodzenie. Piotr wzbudza niechęć, złość i zawiść, gdyż osiągnął więcej niż jego biedni rodzice przed wojną.

Autorka stworzyła to opowiadanie w okresie stalinowskim (lub już pod jego koniec) – był to mroczny czas w historii Polski. Jednak na kartach opowiadania bezpośrednie odniesienie do niego pojawia się tylko raz. Kres czasów stalinowskich w Polsce to 1956 rok⁷ i właśnie wtedy ukazuje się w wydawnictwie Iskry omawiany tom opowiadań Róży Ostrowskiej. Tym samym *Premiera* wpisuje się w nurt wspomnianej odwilży⁸.

Piotr Marszewski jest jednym z wielu w powojennym mechanizmie wymiany elit. Młodzi ludzie tacy jak on, zostawieni sami sobie w nowej rzeczywistości, podejmowali wczesną pracę i pieli się po stopniach kariery, zaniedbując swoją edukację⁹. Wygrywali przebojowością i bezkrytycznym podejściem do nowego ustroju. Jednocześnie, konwersja światopoglądowa młodych działaczy partyjnych i przekonanie się do nowych realiów było w wielu wypadkach koniecznością. Chociażby z powodu osamotnienia – braku wsparcia ze strony najbliższej rodziny, która zginęła w czasie wojny¹⁰. Paradoksalnie Piotr odznacza się również indywidualizmem i racjonalizmem, czyli cechami chroniącymi polską młodzież przed pułapką komunizmu¹¹. Należy przypomnieć jeszcze smutny fakt, że w polskiej historii najnowszej nie brakuje zdolnych studentów zakotwiczonych w Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej (ZSMP) czy „czerwonym harcerstwie”, z dalszą burzliwą karierą polityczną, jak Adam Michnik czy Jacek Kuroń, którzy o pułapkach komunizmu przekonali się znacznie później. W tamtych czasach zapewne nie brakowało ludzi promowanych – karierowiczów systemu, następnie niszczonego przez ten sam system, rujnowanych znojną pracą czy też złymi indywidualnymi decyzjami urzędników partyjnych takich jak towarzysz Leja z opowiadania *Ornat*. Tak oto rewolucja zjadała własne dzieci.

WĄTKI AUTOBIOGRAFICZNE

Tytułowy ornat to zabytek, który dzisiaj jest przechowywany na plebanii średniowiecznego kościoła pw. św. Mikołaja w Gniewie. Został on także skatalogowany przez muzeum w Wilanowie, dzięki czemu możemy znaleźć go na jego stronie internetowej. Ornat i stuła wyglądają dokładnie tak, jak opisała je autorka, która musiała w jakiś sposób dotrzeć do tych przedmiotów, a szczególnie ornatu, gdyż doskonale przedstawia jego migdałowy kolor i rysunek haftu, złote i srebrne nici tworzące rozety, łagodne postrzępione liście *saz*. Ornat został wyko-

na plebanii i można przypuszczać, że jego potencjał jako artefaktu nie został do tej pory wykorzystany.

⁷ Rok śmierci Stalina – 1953.

⁸ Literatura rozliczeniowego okresu stalinowskiego (1949–1955), to utwory z lat 1955–1956. Tom opowiadań Róży Ostrowskiej *Premiera* został oddany do druku prawdopodobnie latem lub jesienią 1955 r.

⁹ Piotr funkcjonuje zapewne w miejscowych strukturach partyjnych (o czym nie wspomina autorka), ale jednocześnie jest osamotniony, bez rodziców, na prowincji – czyli w tak zwanym terenie, gdzie nie było wielu ideowców, którzy stanowiliby dla niego grupę wsparcia.

¹⁰ Postać Marszewskiego jest w sposób naturalny podatna na nową ideologię, której zresztą on sam nie nadużywa. Jego złośliwości w kierunku Kościoła są stosunkowo znośne, a w razie potrzeby nie ma on obiekcji, by przyprowadzić reporterów na plebanie. Świda-Ziemia, *Urwany...*, s. 346–347, Ostrowska, *Premiera...*, s. 134.

¹¹ Świda-Ziemia, *Urwany...*, s. 331–332.

nany z tureckiego czapraka na konia, czyli ze zdobyczy wojennej króla Jana III Sobieskiego, a według ustnego podania – również własnoręcznie wyhaftowany przez Marię Kazimierę Sobieską. Historia ta nosi pewne cechy autentyczności, gdyż Gniew był miastem-siedzibą Marii Kazimiery i zapewne miała do niego sentyment. Królowa nie dałaby jednak rady wyhaftować wszystkich ornatów, które były jej przypisywane. Prawdopodobnie królewska para podarowała go, jak wiele innych prezentów wotywnych, wielu różnym kościołom w Polsce. Nie ma dowodów pisemnych potwierdzających tę opowieść, powtarza się ona jedynie w tradycji ustnej¹². Właśnie dzięki historii ornatu trafiamy do Gniewu, domniemanego miejsca akcji, który na kartach opowiadania figuruje jako Grom.

Nazwa Grom to albo zabawa słowem, albo też metafora tego, co zdarzy się w opowiadaniu – gdyż niejeden grom w ciągu pięciu dni, czy też pięciu aktów (części tekstu opowiadania) spadnie na mieszkańców prowincjonalnego miasteczka i zaburzy ich poukładany świat. Autorka w opowiadaniu portretuje małą społeczność, która opiera się duchowi czasu, zmian politycznych oraz nieuchronnej wymianie elit. Jak w soczewce widać tu typowe zachowania zwykłych ludzi zaniepokojonych zmianą, ale usprawiedliwionych ogromem nieszczęść, które przyniosły Polsce czasy stalinowskie.

Jedyną rzeczywistą i jednocześnie historyczną postacią opowiadania jest ksiądz radca duchowny Tadeusz Bartkowski, rodowity gniewianin¹³. Przedstawione w tekście informacje na jego temat dzisiaj bez trudu można sprawdzić w źródłach internetowych. Ksiądz, który przed wojną otrzymał z rąk prezydenta Mościckiego Złoty Krzyż Zasługi, interesował się sztuką kościelną, co może tłumaczyć szczególną dbałość o zabytkowy ornat, znajdujący się na wspomnianej plebanii¹⁴. Ksiądz Tadeusz Bartkowski był proboszczem parafii Gniewu i Tymawy w latach 1947–1953, czyli w czasie, gdy Ostrowska pracowała nad *Ornatem*¹⁵. Z wewnętrznego monologu bohatera na kartach opowiadania dowiadujemy się, że dostał on wyjątkowe uprawnienia posługi, również w sprawach społecznych swoich parafian – *in spiritalibus quam in temporalibus*^{16,17}.

Dwa pozostałe opowiadania z tomu *Premiera* noszą natomiast cechy autofikcyjności, łączącej fikcję z doświadczeniami osobistymi autora lub zapożyczającą je w celu uatrakcyjnienia warstwy fabularnej¹⁸. Pierwsze z opowiadań – *Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy* – to tekst bazujący na doświadczeniach szkolnych z okresu dzieciństwa spędzonego przez autorkę

¹² Na temat jego pochodzenia i wykonania istnieją pewne sprzeczne informacje. J. Żmudziński, *Wota Sobieskich. Ornat i stula z kościoła parafialnego pw. św. Mikołaja w Gniewie*, https://www.wilanow-palac.pl/wota_sobieskich_ornat_i_stula_z_kosciola_parafialnego_pw_sw_mikolaja_w_gniewie.html.

¹³ Ostrowska, *Premiera...*, s. 158 i n.

¹⁴ Zbierał materiały do książki B. Makowskiego *Sztuka na Pomorzu, Jej dzieje i zabytki*, wydanej w 1932 r. przez Wydawnictwo Instytutu Bałtyckiego (Instytut Popierania Nauki, Kasa im. Mianowskiego, Toruń – Warszawa 1932), a po wojnie uczestniczył w rewaloryzacji zabytków sakralnych na terenie jego parafii, G. Kuczyńska, *Biogramy proboszczów i administratorów Parafii Gniew*, *silو.tips*, listopad 2016, <https://silو.tips/download/biogramy-proboszczow-i-administratorow-parafii-gniew>, s. 16.

¹⁵ Tłem opowiadania mogą być lata 1951–1953, bo wtedy na parafii księdza Bartkowskiego rezydował wikariusz Józef Klemens Bogalecki, który również pojawia się na kartach utworu, Kuczyńska, *Biogramy...*, s. 17.

¹⁶ „Ksiądz radca”, Ostrowska, *Premiera...*, s. 135, Stella, *Migawki historii zawarte w dodatkowych wpisach w księgach parafii*, *Miasto-nowe.com*, http://miasto-nowe.com/articles.php?article_id=295, s. 2.

¹⁷ Kuczyńska, *Biogramy...*, s. 16.

¹⁸ A. Czyżak, *Autofikcja*, „Autobiografia Literatury Kultura Media” 2(15), 2020, s. 93.

w Wilnie, drugie – *Premiera* – to historia osoby z najbliższego kręgu autorki, prawdopodobnie męża pisarki, który był aktorem¹⁹. Trzecim opowiadaniem jest omawiany *Ornat*.

Na pewien stopień autofikcji może wskazywać również wykreowana na podobieństwo autorki postać tajemniczej dziennikarki nawiedzającej Grom, odpowiadającej charakterystyce Róży Ostrowskiej jako kobiety wysublimowanej. Jej towarzyszem podróży i pracy mógł być Lech Bądkowski lub ktoś bliski z jej towarzystwa. Róża Ostrowska była celebrytką tamtych czasów, miała zdolności aktorskie, potrafiła także interpretować teksty literackie i czytała je publicznie. Z jednej strony była osobą ekstrawertyczną, ale z drugiej pewne fakty ze swojego życia ukrywała, więc nie wszystkie wątki jej biografii są sprawdzalne. Jednak nawet kreując swoją postać w omawianym opowiadaniu, wybiórczo ujawnia informacje o sobie. Powstaje pytanie, czy autorka miała na celu zbudowanie swojego wizerunku, czy tylko wzbogacenie fabuły. Autofikcja może być ujawniana celowo, bądź rekonstruowana w odbiorze – tym wypadku byłaby tylko rekonstruowana²⁰. Badacz twórczości Róży Ostrowskiej będzie w stanie wylapać te wątki, chociaż są one nieregularne, gdyż autofikcję z zasady cechuje nielinearność²¹. Nie dadzą one podstaw do odtworzenia całego życiorysu autorki, lecz tylko zarysują skromny fragment jej biografii. Z postacią dziennikarki łączyłoby się parę szczegółów z życia zawodowego autorki, gdyż w latach 1950–1955 zajmowała się ona twórczością radiową (w Radiu Gdańsk), od 1955 roku na stałe współpracowała z czasopismem „Pomorze”. Praca redaktorki była jej chlebem powszednim. Zgadza się również opis postaci – ciemne, długie włosy, szczupła sylwetka, dystygowana postawa. Można przypuszczać, że autorka często podróżowała w poszukiwaniu tematów – choć najczęściej bywała na Kaszubach, z których czerpała najwięcej inspiracji.

Dzięki włączeniu do fabuły pary dziennikarzy z „wielkiego miasta”, opowiadanie zyskuje jeszcze jeden element aktualny dla literatury tamtego okresu – wątek reportersko-interwencyjny²². Wspominani dziennikarze-outsiderzy po niedługiej jeździe pociągiem wysiadają w mieście Grom. Jak już wiemy, nazwa jest fikcyjna, natomiast opis wprost wskazuje na miasto Gniew. W dalszej części utworu charakterystyczne elementy miasta przedstawiane są tak, że nie ich sposób pomylić z żadnym innym miejscem. Fabuła opowiadania koresponduje z faktami dotyczącymi tego terenu: dziejami krzyżackimi na ziemi kociewskiej, starożytnym szlakiem bursztynowym i wszechobecną w Gniewie historią starosty Sobieskiego – późniejszego króla Jana III Sobieskiego i królowej Marysieńki. Bez przeszkód odczytujemy wskazówki geograficzne: nieodległy Gdańsk, Pelpin, Wisłę, linię kolejową, krajobraz nad Wisłą, rynek z podcieniami, zamek i kamienicę Marysieńki, a nawet aurę i pogodę.

ILE DRAMATU W ORNACIE

Trudny politycznie dla Polski okres lat pięćdziesiątych, stanowiący tło opowiadania *Ornat* i konfliktu głównego bohatera ze społecznością, przyczynia się do budowania dramatyzmu akcji. Autorka wykonuje eksperyment literacki, zapożyczając tradycyjną formę dramatyczną do swojej prozy. Opowiadanie *Ornat* ubiera w pięcioczęściową formę dramatu pomieszanego z farsą. Tworzy charakterystyczne postaci księdza, siostr zakonnych, gospodyń domo-

¹⁹ Leszek Ostrowski, aktor Teatru Wybrzeże (1920 Wilno – 1981 Gdańsk).

²⁰ Czyżak, *Autofikcja...*, s. 91.

²¹ *Ibidem*.

²² Wątek ten koresponduje z forowaną w literaturze realnego socjalizmu formą reportażu. Smulski, *Od Szczecina...*, s. 39.

wych, panien na wydaniu, posłańców, służących i panów. Niektóre sceny wydają się niemalże wprost wyjęte z dramatu szekspirowskiego, zaś mieszczańska warstwa dialogowa utworu czasami przywołuje na myśl *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej. Miasto Gniew staje się swoistym Efezem, na którego rynku dzieją się kluczowe wydarzenia, a ścieżki aktorów się przecinają²³.

Na mapie utworu odnajdujemy pięć części: wieczór pierwszy i cztery kolejne dni, wraz z symbolicznym wstępem, będącym reminiscencją i zarazem skrótem dwóch scen – zaginięcia ornatu i sądu nad Piotrem. To właśnie przywołuje na myśl renesansową teorię pięcioaktowej struktury dzieła dramatycznego, która to w szczególnych wypadkach może również odnosić się do utworów prozatorskich²⁴.

W części zatytułowanej *Pierwszy wieczór* przedstawiony zostaje konflikt Piotra Marszewskiego z jego antagonistami – hotelarzem Augustynem Kryszewskim i dentystą – oraz wprowadzenie kluczowych postaci: Adeli, Agnieszki, żony dentysty, towarzysza Lei, a także zarysowanie scenerii miasteczka – już uśpionego w niedzielny wieczór.

Część druga – *Pierwszy dzień* – to leniwe zwiedzanie miasta wraz z przybyszami z Gdańska. Tutaj również bohaterowie są świadkami kłownady pijanego woźnicy Klemensa. Dzień pierwszy to szereg nieudomówień i wyczekiwanie na coś, co może się zdarzyć, ale nie musi. Trzecia część (*Drugi dzień*) jest szczególnie dramatyczna, gdyż następuje w niej zwrot akcji i sprawy Piotra przybierają niekorzystny obrót. Właśnie wtedy ginie zabytkowy ornat – czym obarcza się Piotra. Część ta stanowi zapowiedź jego poważnych kłopotów w pracy i rozstania z Adelą.

Negatywny punkt kulminacyjny zachodzi w momencie, gdy Piotr zostaje odrzucony i skrytykowany przez Adelę. Z wieczornej rozmowy kochanków wynika, że dla niej stał się nikim. Jest to bolesna konfrontacja, której Piotr się poddaje. Dzieje się to w ostatniej części opowiadania (*Czwarty dzień*), a scena ta stanowi konkluzję – eng. *denouement*. W odniesieniu do dramatu termin ten oznacza szczęśliwe zakończenie w komedii, a katastrofę w tragedii. Ostatnia część, czyli *Czwarty dzień*, niesie ze sobą konkluzje istotnych wątków: Piotr traci pracę, a Adela definitywnie go odrzuca. Wtedy właśnie zacieśnia się jego więź z Agnieszką, która jako jedyna konsekwentnie broni go przed atakami ludzi z otoczenia („To kłamstwo”²⁵). Tajemniczy dziennikarze podsumowują swój pobyt w Gniewie w drodze powrotnej do Gdańska. Scena się zamyka.

Przegrana Piotra może w tym wypadku okazać się pozorna, i stać się początkiem nowego, może nawet ciekawszego życia. Bohater, w opinii tajemniczej dziennikarki z Gdańska, jest osobą, która zawsze sobie poradzi i przerośnie swoich przeciwników.

²³ Tradycja szekspirowska w Polsce sięga postaci króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, który był pierwszym propagatorem Szekspira w Polsce i pierwszym jego tłumaczem. A. Żurowski, *Prehistoria polskiego Szekspira*, Literatura Net Pl 2007, s. 58–59.

²⁴ Według Gustawa Freytaga, dziewiętnastowiecznego dramatopisarza niemieckiego (antypolskiego i antyżydowskiego), dramat podzielony jest na 5 części, czy aktów, które przez niektórych nazywane są *dramatic arc*: ekspozycją, rozwojem akcji, punktem kulminacyjnym, rozwiązaniem, oraz finałem. Analiza ta stosowana jest również w opowiadaniach i powieściach. Jego krytykiem jest Lajos Egri, literaturoznawca według którego ekspozycja jest częścią całej sztuki, a podział na 5 części jest zbędny, bo na temat postaw bohaterów dowiadujemy się na bieżąco, a ich działania to kolejne odsłony i konfrontacje i żadnego z punktów akcji nie należy uważać za definitywny, https://pl.wikipedia.org/wiki/Struktura_dramatyczna.

²⁵ Ostrowska, *Premiera...*, s. 238.

RÓŻY POCHWAŁA SZEKSPIRA

W warstwie fabularnej opowiadanie obfituje w podobieństwa do sztuk Szekspira. Występują w nim również archetypowe postaci kojarzone z jego dramataми. Bohaterowie raz przecinają swoje ścieżki, ale innym razem chodzą po swoich śladach. Zdarzenia mają taką dynamikę, jakby działały się na scenie obrotowej. Pojawiają się również sceny romansowe. Jedną z nich zawodzi Piotra wraz z Adelą na cmentarz, na którym – ku zaskoczeniu ich samych – lądują przez przypadek na grobie zasłużonego dla społeczności Gromu dziadka Adeli („czcigodny obywatel”²⁶). Kolejnym razem na cmentarzu Piotrowi towarzyszy już tylko braciszek Adeli, który komunikuje wesoło i beztrudno, że w domu była granda, a Adela przekazuje liścik. Chłopiec ten w iście teatralny sposób dowodzi jak cherubin czy też sługa swojej pani i przywodzi na myśl roztrzępionego Dromio z *Komedii o myłce* Szekspira, fikającego koziołki w kupie listopadowych liści na cmentarzu, nieopodal grobu dziadka. Chłopczyk w takiej roli pojawia się dwa razy, ubarwiając sceny oczekiwania na ukochaną Piotra.

W wątku Piotra i Adeli kryje się podobieństwo do konfliktu skłóconych rodzin. Piotr okazuje się niechcianym pretendencem do ręki córki – motyw jakże często spotykany w tragediach nie tylko szekspirowskich. Adela jednak nie ma odwagi, by poszukiwać szczęśliwego zakończenia swojego romansu. Ulegając patriarchalnym żądaniom ojca, skazuje się na marazm i wybiera dawne wartości oraz akceptowanego przez rodziców kandydata do jej ręki. Tłem dla jej konformistycznych decyzji są masywne meble, wazony pełne kwiatów, brzęcząca zastawa i własnoręcznie uszyta sukienka²⁷ – Adela jest podobnym im reliktem okresu międzywojnia.

Kolejnym szekspirowskim odniesieniem, w postaci kupletu lub kłownady, jest scena, w której miejscowy woźnica i rolnik Klemens opisuje się w hotelowym barze przed parą dziennikarzy z Gdańska. Zmęczony i upity w końcu zasypia, jak we *Śnie nocy letniej*. Budzi się już w innej rzeczywistości, oparty na stole – niepokieszony, gdyż stracił cennych słuchaczy jego fantastycznych przygód.

Podobnie jak u Szekspira w opowiadaniu Ostrowskiej śmiech miesza się z płaczem i zgrzytaniem zębów. Jednak tragiczne wątki odgrywają tu rolę wiodącą. Autorka w *Ornacie* dokonuje swojego prywatnego rozliczenia z powojenną historią. Jest to jej świadomy politycznie głos. Może rozczarowanie tymi trudnymi czasami pchnie ją do dalszej działalności politycznej? Możliwe również, że w przyszłości będzie tego żałować. Przecież w marcu 1968 wraz z Lechem Bądkowskim podpisuje list przeciwko wydarzeniom marcowym. Wtedy zarówno ona, jak i Piotr Marszewski, zostanie bez pracy²⁸ i od tego momentu nic w jej życiu już nie będzie łatwe.

²⁶ *Ibidem*, s. 105.

²⁷ Również jej cielesność jest wyeksponowana, w kontraście do postaci Agnieszki, tak jak w wypadku bohaterek negatywnych w socrealistycznych fabułach. Smulski, *Od Szczecina...*, s. 79.

²⁸ Straciła pracę kierownika literackiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

BIBLIOGRAFIA

- Czyżak A., *Autofikcja*, „Autobiografia Literatury Kultura Media” 2020, nr 2.
- Kuczyńska G., *Biogramy proboszczów i administratorów Parafii Gniew*, silo.tips, listopad 2016, dostęp: <https://silo.tips/download/biogramy-proboszczow-i-administratorow-parafii-gniew>.
- Makowski B., *Sztuka na Pomorzu. Jej dzieje i zabytki*, Toruń – Warszawa 1932.
- Ostrowska R., *Premiera*, Warszawa 1956.
- Smulski J., *Od Szczecina do Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002.
- Stella, *Migawki historii zawarte w dodatkowych wpisach w księgach parafii*, Miasto-nowe.com, dostęp: http://miasto-nowe.com/articles.php?article_id=295.
- Świda-Ziemba H., *Urwany lot*, Kraków 2003.
- Żmudziński J., *Wota Sobieskich. Ornat i stula z kościoła parafialnego pw. św. Mikołaja w Gniewie*, dostęp: <https://www.wilanow-palac.pl/wota-sobieskich-ornat-i-stula-z-kościoła-parafialnego-pw-sw-mikołaja-w-gniewie.html>.
- Żurowski A., *Prehistoria polskiego Szekspira*, Literatura Net Pl 2007, s. 58–59.
- Wikipedia, *Struktura dramatyczna*, dostęp: https://pl.wikipedia.org/wiki/Struktura_dramatyczna.

„CHASUBLE” – TELLING THE STORY OF THE THAW

SUMMARY:

The article presents an interpretation of the problem of social advancement in the short story *Chasuble* from Róża Ostrowska's debut collection *Premiere* (1956). The author of the essay discusses the various attitudes of the inhabitants of a provincial Pomeranian town towards the gradual changes taking place in the period preceding the political thaw of the Polish October. The analysis of the psychosocial consequences of political changes focuses on the example of complex relationships between the main character and a hostile community. She also evokes the autobiographical references of the story and reconstructs in detail the topography of the town portrayed by the writer. The article shows how the subject matter of *the Chasuble* stems from Ostrowska's experience as a reporter and publicist, and also indicates how the compositional arrangement of the story refers to selected Shakespeare's plays, making us realize how important the interest *in theatre was* for the author of *Island*.

KEY WORDS:

Small narrative forms, social advancement, literature of the October thaw

KRZYWDA ZAMKNIĘTA W CIELE.

TRANSGENERACYJNY PRZEKAZ TRAUMY W WAŁBRZYSKIEJ DYLOGII JOANNY BATOR („PIASKOWA GÓRA”, „CHMURDALIA”)

Adela Orzechowska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0009-0006-5041-2080

Humanistyka przełomu wieków XX i XXI zaczęła eksplorować temat Holokaustu z perspektywy potomków ocalonych – głównymi osiami tej problematyki stały się trauma i pamięć. Badacze zaczęli się przyglądać procesom transferu międzypokoleniowego, zachodzącego pomiędzy członkami rodzin dotkniętych traumatycznymi wydarzeniami. Zjawisko to nazwano chorobą posttraumatyczną, czyli dziedziczeniem obrazu wojennego cierpienia, w którym nowe pokolenie przychodzi na świat obciążone przeszłością przodków¹. Wałbrzyska dylogia Joanny Bator jest przykładem powieści, która za pomocą opisu rodzinnych losów pozwala lepiej zrozumieć, czym jest transgeneracyjność przekazu traumy. Śledząc biografie trzech pokoleń kobiet, możemy dostrzec, w jaki sposób upośledza ona relacje między nimi oraz jak jej odkrycie i zrozumienie umożliwia ponowne połączenie.

Specyfiką traumy jest dysocjacja². Wydarzenie, które przekracza ramy zwyczajności, rozbija całość doświadczenia na fragmenty. Od tego momentu emocje, obrazy, myśli, odczucia fizyczne zyskują własne życie. Wspomnienia za wszelką cenę chcą mieć udział w teraźniejszości, by być przeżywanymi ponownie. W ciele człowieka krążą hormony stresu, a reakcje obronne są wciąż odgrywane na nowo, nawet jeśli ich przyczyna już nie istnieje. Osoby dotknięte traumą żyją tym, co już się wydarzyło, nie potrafią doświadczać

¹ Zob. M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia: gazeta teatralna” 2011, nr 105.

² B. van der Kolk, *Strach ucieleśniony. Mózg, umysł i ciało w terapii traumy*, przeł. M. Załoga, Warszawa 2018, s. 88.

chwili obecnej, zostają uwięzione w przeszłości³. Odczuwają również przymus powtarzania traumatycznego wydarzenia⁴. Według Freuda to właśnie powtarzalność jest rdzeniem traumy, uprawomocnia przeżyte doświadczenie, sprawia, że staje się ono realniejsze i coraz bardziej wpływa na życie danej osoby. Według wiedeńskiego psychoanalityka psychika takiej osoby działa „poza zasadą przyjemności”⁵, nie kieruje się tym, co powinno jej służyć, nie unika przykrości i nie dąży ku temu, co przyjemne. Traumatyczne powtórzenie zatrzymuje czas i zawiesza człowieka w wiecznym teraz. Wspomnienia są ponownie odgrywane w snach, pojawiają się we fragmentach rzeczywistości, by umożliwić pełne przeżycie tego, co nie zostało w pełni doświadczone, rozwiązane.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych swój głos w debacie wokół Holocaustu zyskali potomkowie ofiar. Zaczęto zauważać, że trauma może być czymś dziedzicznym i nie kończy się na jednym pokoleniu. Osoby te czuły się związane ze wspomnieniami dziadków czy rodziców, w których sami nie uczestniczyli, były cieniem padającym na ich życie⁶. Próbowali na nowo zdefiniować miejsce w problematycznej przeszłości rodziny⁷, jednak trudne doświadczenia nie dawały się ująć w narracyjne ramy opowieści. Niemożliwość ich wyartykułowania skutkowałą ciągłym trwaniem w teraźniejszości. Według Marka Wołynna, autora książki *Nie zaczęło się od Ciebie*, „historia, która potrzebuje opowiedzenia, musi zostać opowiedziana”⁸. Istotą traumy jest nieumiejętność stworzenia narracji. Zapisuje się w obrazach, odczuciach ciała, pojedynczych słowach, które pojawiają się pod wpływem zdarzeń przypominających doświadczenie traumatyczne. Z perspektywy psychoanalitycznej to, co jest zbyt trudne do opowiedzenia, zostaje zepchnięte do nieświadomości, by uniknąć bólu. Paradoksalnie to, co wyparte wciąż powraca⁹ – w snach, w teraźniejszych problemach, poprzez dokonywane wybory. Niemożliwość nazwania, oswojenia traumy łączy się z badaniami z zakresu neuronauki, które potwierdzają, że ciało w odpowiedzi na trudne doświadczenia wyłącza ośrodek mowy w mózgu oraz fragment kory czołowej odpowiedzialny za doświadczenie chwili obecnej¹⁰. Zofia Maślak, najstarsza z bohaterek *Piaskowej Góry*, w zderzeniu z traumatycznym również tego doświadcza:

Powyjściu Mańka Gorgóla Zofia nie powiedziała już ani słowa, mimo że Ignacy prosił ją i zaklinał, przepraszał i obiecywał, nie rozumiejąc, że na tę noc i wiele następnych wyczerpały się jej słowa. Czuł jak drży, myślał, że jej zimno, bo Maniek nie domknął drzwi i zgaśł ogień pod kuchnią. Gdyby mógł ją przytulić i ogrzać! To jednak było coś więcej, to był chłód, który rozlewał się od środka i tworzył w Zofii martwe zatrute jezioro, tam gdzie dotąd były jasne polany, sosnowy las o poszyciu pełnym słonecznych płamek¹¹.

³ *Ibidem*, s. 89.

⁴ A. Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa–Toruń 2016, s. 64.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia: gazeta teatralna” 2011, nr 105, s. 28.

⁷ *Ibidem*, s. 29.

⁸ A.L. Berger, N. Berger, „Introduction”, w: *Second Generation Voices, Reflections by Children of Holocaust Survivors and Perpetrators*, Syracuse 2001, s. 15.

⁹ *Ibidem*, s. 23.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. Bator, *Piaskowa Góra*, Warszawa 2014, s. 316. Kolejne odniesienia do tej książki – numer strony podany w nawiasie po cytacie.

Słowa, gesty, symbole domagają się zinterpretowania, są „sekretnym językiem cierpienia, które nosimy w sobie”¹². Trauma upośledza relację Zofii z córką Jadzią, sprawia, że przenosi ona na nią „zatrute jeziorko”. Niechęć dotarcia do rdzenia traumy jest naturalną częścią ludzkiego życia. Jednak unikanie bólu hamuje procesy gojenia.

W roku 1992 Marianne Hirsch, analizując twórczość przedstawicieli drugiego pokolenia, nazwała ten rodzaj przekazu pamięciowego „postpamięcią”. Przedrostek post- akcentuje ponadpokoleniowy charakter transferu, a także długofalowe skutki traumy¹³. Hirsch opisywała ją jako pamięć opóźnioną, nieobecną, odziedziczoną¹⁴. Skupiała się przede wszystkim na niewerbalnym, nieuświadomionym przekazie traumy – za pomocą gestów, symboli, symptomów w życiu rodziny¹⁵. Nawet jeśli historie nie są przekazywane jawnie, bezpośrednia bliskość bólu wpływa na potomków. Skrawki opowieści przyjmują postać zasłyszanych, ukrytych rozmów, kryją się w spojrzeniach. Transfer traumy dokonuje się więc wstecz, to, co niewyrażone, nieuświadomione powraca w kolejnych generacjach. Koszmar wojennego cierpienia nie jest w tym przypadku dziedziczony poprzez geny, krew, biologię.

W powieści *Piaskowa Góra* Joanny Bator pierwszą osobą doświadczającą traumy jest najstarsza z trzech kobiet, Zofia Maślak. Podczas wojny ukrywa ona w swoim domu mężczyznę Ignacego Goldbauma, który okazuje się Żydem, uciekającym z warszawskiego getta. Stopniowo zaczyna ich łączyć miłość. Po pewnym czasie jej sąsiad Maniek Gorgól, którego zaloty kiedyś odrzuciła, zauważa coś podejrzanego wokół domu Zofii. Wiedział, że inni szukają uciekiniera, zaczął sądzić, że może ukrywać go jego sąsiadka i napadł ich w domu. Ignacego pobił, a ją brutalnie zgwałcił, następnie oboje związał i uciekł. Z pomocą przyszli im żołnierze Armii Krajowej, którzy stacjonowali niedaleko. Ignacego zabrali i dalej pomagali mu się ukrywać. Zofia została sama i po paru tygodniach odkryła, że jest w ciąży. Po urodzeniu dziewczynki – Jadzi – obawiała się, że jest córką gwałciiciela: „(...) mimo starań nie potrafiła jej pokochać. (...) matka z przerażeniem w sercu szukała w nim śladów podobieństwa do Mańka Gorgóla. (...) bywały dni, kiedy w buzi córki pojawiały się ślimacze wargi Mańka Gorgóla” (s. 321). Wydarzenie to konstytuuje późniejsze wydarzenia w powieści i staje się początkiem dziedziczonych cierpienia, które nie pozwala trzem kobietom rozwijać zdrowej relacji.

Najważniejszym punktem odniesienia w toczącej się dyskusji wokół zagadnienia postpamięci jest historia rodzinna. Stojąc w kontrze do oficjalnej polityki historycznej narodów, skupia się na pojedynczej grupie osób powiązanych więzami krwi, jest alternatywą Wielkiej Historii. Więzy rodzinne są często traktowane jako pewnego rodzaju etyczne zobowiązanie. Świadomość bycia częścią wspólnej całości staje się przyczyną zgłębiania ukrytego przekazu rodzinnego. Dzieci, wnukowie zainteresowani własną genealogią starają się wydobyć na światło dzienne tajemnice, nawet jeśli poprzednie pokolenia je ukrywało, uważało za nieważne czy niszczące. Transfer przeżyć czy doświadczeń jest przedstawiany w przeróżny sposób, przeważa jednak ten mówiący o emocjonalnych związkach rodzinnych, które kształtują się również poprzez socjalizację i kulturę. Figuracja traumy i posttraumy, objawia się koszmarami, napadami lęku, atakami paniki. Wiąże się w opowieściach rodzinnych z obszarem podświadomo-

¹² M. Wolynn, *Nie zaczęło się od Ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces*, przeł. M. Reimann, Warszawa 2017, s. 23.

¹³ *Ibidem*, s. 29.

¹⁴ E. Hoffman, *After Such Knowledge. Memory, History, and the Legacy of Holocaust*, „Public Affairs”, New York 2004, s. 25.

¹⁵ Hirsch, *Pokolenie...*, s. 30.

ści¹⁶. Ukryte sekrety rodzinne powracają w snach, w przypadkowych zdaniach, w obrazach pojawiających się znikąd.

Teksty literackie, które wyłamują się z tego paradygmatu i mówią nie tylko o dziedziczeniu sfery emocjonalnej, ale również biologicznej, ubranej w metafory związane z ciałem, krwią należą do mniejszości¹⁷. Nauką zajmującą się badaniem przekazywania potomstwu wspomnień przez ciało jest epigenetyka. Termin ten został zaproponowany przez Conrada H. Waddingtona w roku 1942¹⁸. Można ją pojmować jako transgeneracyjną „pamięć genów”. Mechanizmy biochemiczne zachodzące w sytuacji traumatycznej mogą powodować powstanie dziedziczonych mutacji. Na ekspresję genów wpływają zarówno czynniki wewnątrzkomórkowe, jak i bodźce środowiskowe. Są to procesy zachodzące podczas rozwoju organizmu, od jego poczęcia aż do śmierci, silnie związane z różnicowaniem, mechanizmami naprawy DNA oraz stresem wewnątrzkomórkowym¹⁹. Oprócz informacji zawartych w genotypie komórki przechowują również informacje o swojej prehistorii, które nie zmieniają struktury genotypu. Za ich przekaz odpowiedzialny jest tzw. kod epigenetyczny, regulujący dziedziczenie pozasekwencyjne, niezwiązane z samą sekwencją DNA²⁰. Epigenetyka opisuje więc system biologiczny, dzięki któremu komórki zawdzięczają wiedzę o swojej przeszłości. To, jaki prowadzimy tryb życia, gdzie i z kim się wychowujemy, ma decydujący wpływ na nasze życiorysy. Zmiany ekspresji genów prowadzą do powstania pamięci o historii pochodzenia²¹, cech dziedziczonych – zarówno wewnątrz, jak i międzypokoleniowo. Drugie i trzecie pokolenie staje się wtórnymi nosicielami traumy oraz zapośredniczonymi świadkami historii²².

Jedną z pionierek badań związanych z traumą transgeneracyjną włączających perspektywę epigenetyczną jest Rachel Yehuda. Jej badania wykazały, że dzieci ocalałych, którzy cierpieli na zespół stresu pourazowego, rodziły się z podobnym jak u rodziców obniżonym poziomem kortyzolu, co skutkowało dziedziczeniem objawów PTSD²³. Jako jedna z pierwszych naukowiec pokazała, w jaki sposób potomkowie doświadczały psychicznych i fizycznych symptomów traumy, nawet jeśli sami jej nie przeżyli. Badaczka uważa, że ma to związek z dziedziczeniem biologicznym, a nie z byciem zanurzonym w opowieściach rodziców²⁴. Jak stwierdził psycholog David Sack „trauma ma moc sięgania z przeszłości po nowe ofiary”, u dzieci ofiar można więc diagnozować tak zwany wtórny syndrom posttraumatyczny, problemy behawioralne i emocjonalne²⁵. Trauma zostaje zapisana w kodzie DNA jako część naszego dziedzictwa. Potomkowie są połączeni z ocalałymi cielesną i psychiczną pępowiną²⁶.

¹⁶ A. Artwińska, *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”: O Małej Zagładzie Anny Janko i Granicy zapomnienia Sergieja Lebiediewa*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 17.

¹⁷ *Ibidem*, s. 17.

¹⁸ M. Dmierzak-Węglarz, J. Hauser, *Mechanizmy epigenetyczne w chorobach psychicznych i zaburzeniach funkcji poznawczych*, „Psychiatria” 2009, tom 6, nr 2, s. 51.

¹⁹ A. Stelmaszyk, M. Dworacka, *Znaczenie czynników epigenetycznych w diagnostyce i leczeniu cukrzycy typu 2*, „Diabetologia Praktyczna” 2018, nr 4(3), s. 177–178.

²⁰ Artwińska, *Transfer...*, s. 19.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, s. 21.

²³ R. Yehuda, J. Seckl, *Mini review: Stress-Related Psychiatric Disorders with Low Cortisol Levels: A Metabolic Hypothesis*, „Endocrinology”, vol. 152, issue 12, 2011, 4496–4503.

²⁴ J. Glausiusz, *Searching Chromosomes for the Legacy of Trauma*, „Nature”, 2014, <https://www.nature.com/articles/nature.2014.15369> [dostęp: 16.07.2021].

²⁵ Wolynn, *Nie zaczęło...*, s. 31.

²⁶ Berger, *Berger Introduction...*, s. 1–12.

Biorąc pod uwagę odkrycia z badań nad epigenetyką, należy przyjąć, że wydarzenia z przeszłości mogą stać się dziedziczną traumą rodzinną²⁷ i nie zniknąć wraz ze śmiercią osoby, która przeżyła ją bezpośrednio. Sygnały ze środowiska mają zdolność kontrolowania komórek i fizjologii, mogą aktywować lub wyciszać konkretne geny. Pamięć komórkowa jest przekazywana w życiu płodowym dziecka przez matkę²⁸. Podczas pierwszych dziewięciu miesięcy życia dziecka proces rozwoju neuronalnego jest kontynuacją rozwoju życia płodowego. Organizacja obwodów neuronalnych, które zostaną zachowane lub wyłączone, zależy od relacji wytworzonej z opiekunem wiodącym. Na ich podstawie dziecko tworzy mapę emocjonalną i na nią będzie nanosić swoje własne emocje, myśli i zachowania. Jeśli dziecko, jeszcze przed narodzinami, odczuwa brak więzi emocjonalnej może doświadczyć traumy relacyjnej, która będzie somatycznym wspomnieniem. W kontakcie z własnym dzieckiem wspomnienia te mogą ożywać i przenosić się na kolejne pokolenie. Sytuacje takie jak porzucenie czy zaniedbanie opieki mogą być matrycą relacji z innymi ludźmi, a w szczególności z własnym dzieckiem.

To, jakimi matkami były nasze babcie, wpływa na nas bezpośrednio za pośrednictwem naszych matek. Trauma, ból, trudności w dzieciństwie, doświadczenia śmierci bliskich to wszystko kształtuje opiekę macierzyńską, którą obdarza dziecko matka²⁹. W *Piaskowej Górze* nieumiejętność pokochania Dominiki przez Jadzię jest konsekwencją tego, że Zofia Maślak nie potrafiła jej zaakceptować. Cały czas była przypomnieniem o traumie gwałtu. Nie dając dziecku bezwarunkowej miłości, nie nauczyła Jadzi czułości, którą mogłaby przekazać własnej córce. Gdy na świat przychodzi Dominika, Jadzia w ten sposób odbiera pierwszy kontakt z dzieckiem:

Gdy w szpitalu Dominika pierwszy raz odwróciła buzię od jej piersi, Jadzia poczuła jak po obolałym ciele przebiega dreszcz niechęci. Gdy za białym fartuchem położnej zamknęły się drzwi, pojawiła się ulga, że kokon został wyjęty z jej ramion i znikł wraz z zawartością zametkowaną Dominika Chmura. Nigdy więcej nie oglądać czerwonej pomarszczonej buzi zapragnęło coś czarnego w Jadzi, zapomnieć, krzyknęło to coś (...). Ta Jadzia, wszystko jej się pomieszało – jak to zapomnieć, przecież każda matka chce zapamiętać obraz swojego bezbronnego maleństwa (s. 113–114).

Opis czegoś czarnego w Jadzi przypomina opis czarnego jeziora, które otwiera się w Zofii Maślak po gwałcie. Jak gdyby uczucie niechęci wobec własnego dziecka było przekazane właśnie transgeneracyjnie. W sytuacji powtórzonej traumy z poprzedniego pokolenia, odzywają się w niej takie same uczucia niechęci i obrzydzenia. Gdy Zofia dowiaduje się, że jest w ciąży, próbuje ją usunąć domowymi sposobami, rozważa nawet samobójstwo, kładąc się na tory. Skrypt przenosi się z matki na córkę i staje się scenariuszem, który musi odgrywać.

Selma Freiberg w 1975 roku stworzyła metaforę „duchów nad kołyską”³⁰. Duchy reprezentują powtórzenie przeszłości w teraźniejszości. Często przyjmują cielesną formę karania lub zaniedbywania praktyk opiekuńczych wobec własnego dziecka. W umyśle rodzica podczas kontaktu ze swoim małym dzieckiem zostają przywołane wczesne wspomnienia

²⁷ Wolynn, *Nie zaczęło...*, s. 15.

²⁸ B.H. Lipton, *Maternal Emotions and Human Development*, „Journal of Prenatal and Perinatal Psychology and Health”, 16(2), 2001, za: M. Wolynn, *Nie zaczęło się od Ciebie*, s. 28.

²⁹ Wolynn, *Nie zaczęło...*, s. 36.

³⁰ S. Freiberg, E. Adelson, V. Schapiro, *Ghosts in the Nursery. A Psychoanalytic Approach to the Problems of Impaired Infant-Mother Relationships*, „Journal of American Academy of Child Psychiatry”, 1975, 14(3), s. 387–421.

z własnego dzieciństwa. Nierzadko dotyczą one pierwszych relacyjnych doświadczeń, w których istotną rolę odgrywało uczucie bezradności i strachu. Dziecko jest w pełni zależne od rodzica, to on daje i podtrzymuje jego życie. Jeśli wystąpiły zaniedbania, a opiekun nie był w stanie zaspokoić potrzeb dziecka, pojawia się uczucie strachu, lęku – trauma wczesnodziecięca. Rodzice w takiej sytuacji zawodzą w rozpoznawaniu dziecięcych potrzeb, ignorują je lub źle interpretują, odpowiadają złością albo odrzuceniem. Takie reakcje mają pierwszeństwo nad potrzebami dziecka. Z czasem przyswaja ono niskie poczucie własnej wartości, przekonanie, że jeśli matka je odrzuciła to powtórzy się to w kontaktach z innymi ludźmi. Rodzic przyjmuje nieodpowiedni styl wychowywania poprzez tak zwaną identyfikację z agresorem. Obecny rodzic, gdy sam był dzieckiem, nauczył się bronić swojego własnego wrażliwego ego, paradoksalnie poprzez zaakceptowanie bycia, złym i samoodповідzialnym za zaniedbania, w ten sposób chronił opiekuna. Przejął od niego negatywne wzorce, bo zidentyfikował je jako poprawną opiekę. W ten sposób radził sobie z lękiem i strachem pojawiającym się podczas kontaktu z rodzicem. Następnie te negatywnie wykształcone wzorce przeniósł na kontakt z własnym dzieckiem. Wykorzystywany stał się sprawcą przemocy, ponieważ zadawanie bólu służy mu jako ochrona przed jego odczuwaniem.

Pod koniec XX wieku w literaturze zaczęto przyglądać się cielesności oraz doświadczeniom zmysłowym³¹. Nastąpiła zmiana kierunku zainteresowania z metaforyki „ojcowskiej”, męskiej na kobiecą. Szczególnie przyczyniły się do tego filozofia feministyczna oraz *gender studies*. Z punktu widzenia krytyki feministycznej w tradycyjnej historiografii wydarzenia są prezentowane wyłącznie z męskiego punktu widzenia. Opowieści podkreślają wartości patriarchalne takie jak heroizm, dominacja i siła. W badaniach feministycznych usiłowano zmienić męskocentryczną perspektywę narracyjną, poznać historię grupy marginalizowanej. Co za tym idzie – terminy takie jak doświadczenie ciała, śladu skóry czy taktylności (*tactility*) weszły na stałe do katalogu pojęć nauk humanistycznych. Zaczęto postrzegać tekst literacki jako specyficzny zapis pamięci ciała³², jako przestrzeń prywatną, autobiograficzną. W piśmiennictwie wyrażała się tęsknota za tym co „swoje”, za głębokimi, symbiotycznymi relacjami na przykład z ciałem matki. Anna Łebkowska zwraca uwagę, że był to powrót do stanu człowieka pierwotnego, opisującego świat za pomocą własnego ciała. Tęskniono za tym, co przedkulturowe³³. Pamięć zaczęła rywalizować z historią.

W sztuce to kobiety niosą w sobie pierwiastek sensualny³⁴. Ich cierpienie jest związane z cielesnością, najpełniej wyraża się w macierzyństwie. W przekazie transgeneracyjnym matczyne ciało metaforycznie staje się miejscem, przez które przepływa „trucizna” traumatycznych zdarzeń. Ciało karmi i staje się częścią dzieci. Jest rodzajem choroby przenoszącej się z pokolenia na pokolenie, poprzez kontakt z matką. Metafora trucizny jest używana do opisywania doświadczeń wojennych i wyniesionych z niej traum, staje się intertekstem całej współczesnej literatury Zagłady³⁵. Motyw „choroby” czy „życia zatrutego” można spotkać u wielu pisarzy. Frank Ankersmitt opisując „doświadczenie historyczne”, porównywał je do doznania

³¹ K. Dzika-Jurek, *Problem ciężaru. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, Katowice 2014, s. 54–55.

³² *Ibidem*, s. 55.

³³ A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 13.

³⁴ Dzika-Jurek, *Problem ciężaru...*, s. 98.

³⁵ *Ibidem*, s. 97.

zmysłowego³⁶. Z tej perspektywy niektóre postacie literackie można opisywać jako dotknięte lub zarażone historią. Historia rozpatrywana z perspektywy doświadczenia ciała jest rzeczywista, wiarygodna, nie jest teoretycznym rozważaniem poszczególnych zdarzeń. Związana z sensualnością łączy się z rodzeniem, karmieniem, domeną kobiet. Wpływa na ich relacje ze światem, zmienia sensy i kształty³⁷.

Joanna Bator łączy Wielką Historię z losami trzech kobiet, przedstawia je jako splecione macierzyństwem, zanurzone w skutkach traumy wojennej, zarówno z perspektywy matki, jak i córki. Życie kobiet w Piaskowej Górze najbardziej naznacza trauma gwałtu Zofii Maślak. Wydarzenie to charakteryzuje się oporem wobec upływu czasu. Czas jest pochodną świadomości, trauma umiejscawia się więc w obszarze nieświadomego. Z tego powodu zostaje zawieszona w bezczasie, nie daje się przyswoić, zakłóca ciągłość czasu teraźniejszego³⁸. Narodziny Jadzi poprzedzone traumą gwałtu zostają naznaczone piętnem rodzinnego milczenia. Cisza wyklucza dziecko, na które Zofia przenosi żal i gniew za swoje przeżyte cierpienie.

Intencją gwałtu jest zdegradowanie i upokorzenie drugiego człowieka poprzez użycie seksu jako narzędzia, które wyraża siłę, agresję i przemoc³⁹. Jest to to wymuszona inwazja w ciało innej osoby, wtargnięcie w prywatną przestrzeń wewnętrzną. Stanowi pogwałcenie emocjonalnej i fizycznej integralności, to przerażający akt przemocy⁴⁰. Z początku ofiara mierzy się z odrętwieniem, bezzadnością, winą. Następstwem są stany lękowe, depresja, czasami podjęcie próby samobójczej. Ofiary gwałtu często doświadczają dysocjacji, oddzielenia świadomości od przeżyć i emocji⁴¹. Dochodzi do utraty kontroli nad własną pamięcią, myśleniem, ciałem. Człowiek popada w stan derealizacji – odczucia, że świat zewnętrzny jest nierzeczywisty. Powrót do normalności staje się trudny, a nieufność i ból pozostają. Ponadto ocaleni uporczywie unikają bodźców związanych z tym wydarzeniem. Niestety, w przypadku Zofii taka ucieczka pozostaje niemożliwa. Gwałt odbiera sprawczość, ponieważ kontrola własnego zachowania, ciała została zachwiana. Jedną z reakcji Zofii na traumę jest wycofanie się z bliskości i uczuciowości. Bohaterka zamyka wspomnienia, chowa bolesną i dramatyczną przeszłość. Nie potrafi przyjąć miłości swojego dziecka. Brak odzwierciedlania uczuć przez matkę będzie skutkował, w przypadku Jadzi, odmową nawiązywania głębokich relacji społecznych, zwłaszcza z mężem i córką. Trauma uniemożliwia przyjęcie ciepła dziecka⁴² – czy to w pierwszym, czy w drugim pokoleniu. Po gwałcie Zofia odczuwa ból, który później przemienia się we wstyd i poczucie winy. Uważa, że gwałt był karą boską za zdradę męża:

Zosieńka, w dobrym złe się rozpuści, rozplynie. Zobaczysz! (...) Ale Zofia myślała o karze, takiej karze, jaką straszył proboszcz Zdunek w zaleskim kościele. Ona spada na grzesznych ludzi i jest sprawiedliwa, do niej przyszła w postaci Mańka Gorgoła. Zofia sobie zasłużyła! (s. 317)

³⁶ F. Ankersmitt, „Język a doświadczenie historyczne”, w: *Narracja, reprezentacja, doświadczenia. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 223–246.

³⁷ Dzika-Jurek, *Problem ciężaru...*, s. 98

³⁸ J. Kristeva, „The scandal of Timeless”, w: *Intimate revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, z fr. przeł. J. Herman, New York 2002, s. 25–42.

³⁹ S. Kluczyńska, *Psychologiczne konsekwencje gwałtu*, „Czasopismo Niebieska Linia” 2002, nr 1, s. 5.

⁴⁰ S. Brownmiller, *Against our will: Men, women and rape*, New York 1975.

⁴¹ M. Staśko, P. Wieczorkiewicz, *Gwałt polski*, Warszawa 2020, s. 95–96.

⁴² A. Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020, s. 241.

Wstyd jest odczuwany bardzo fizycznie, towarzyszą mu uderzenia gorąca, chłodu, zastygnięcia. Samo słowo „wstyd” zawiera podstawę słowotwórczą „stud” od słowa studzić⁴³. Znaczenie zostało tu przeniesione z odczuć cielesnych związanych z tym uczuciem, z chłodem, zastygnięciem. Wstyd jest doświadczeniem społecznym, ponieważ łączy się z uprzedzeniami oraz wykluczeniem. Kobiety jako grupa marginalizowana czują, że poprzez doświadczenie gwałtu ulegną jeszcze większej stygmatyzacji. Wstyd jak twierdzi James Gilligan naznacza się brakiem, brakiem miłości własnej, poczucia wartości⁴⁴. Informuje, że to my jesteśmy winni temu, że coś złego dzieje się w naszej psychice. To osobiste wykluczenie, łączące się z uczuciem niższości. Oznacza niezasługiwanie na szacunek z zewnątrz. Wstyd staje się więc zwrotem ku sobie, zamknięciem się na innych, w tym na miłość dziecka⁴⁵. Matka nie potrafi zbudować cieplej relacji, w której sama poczułaby się bezpiecznie. Jej pamięć obwarowuje sekret upośledzający związek z Jadzią i wiąże się z przymusem ukrywania, zacierania zdarzeń.

Trauma gwałtu łączy się w przypadku Zofii bezpośrednio z traumą ciąży. W *Piaskowej Górze* przeniesioną traumę relacyjną najpełniej widać w sposobie, w jaki jej córka powtarza losy matki w odniesieniu do własnej ciąży i porodu. Kobieta brzemienna staje się „podmiotem rozszczepionym”, a nie jednością cielesno-duchową⁴⁶. Jej podmiotowość pomnożona i pozbawiona trwałych granic, ciągle się zmienia pod wpływem rosnącego płodu. Cięża w *Piaskowej Górze* jest dosłownym ciężarem, który kobieta musi nosić – zarówno w okresie przed narodzinami dziecka, jak również po nim. Staje się przeszkodą, oporem⁴⁷.

Jadzi Chmurze jest ciężko w ciąży i źle ją znosi, bo trudno znieść coś, czego nie można przestać nosić. Przez pierwsze cztery miesiące przez pół dnia ma torsje, które mogą wrócić w każdej chwili o innej porze (...). Nie da się jednak wyrzygać przyczyny rzygania, a więc po czterech miesiącach Jadzia poddaj się i zaczyna jeść; jej ciało wchłania teraz z takim samym zacietrzewieniem, jak wcześniej zwracało. (...) Czuje, jakby w środku niej coś domagało się więcej i więcej, to głód, który nie jest jej głodem, więc nie może go opanować. Cięża ku dołowi jej wielkie piersi, a skóra na pośladkach i udach zaczyna tracić gładkość i wygląda teraz jak nierówno przepikowana, w Jadzi jest więcej, niż może się pomieścić (s. 103–104).

Płód posiada ciało kobiety, lecz to od niej zależy życie dziecka. Jej ciało przestaje należeć wyłącznie do niej, poprzez obecność innego. Wymioty Jadzi mogą być psychosomatycznym sprzeciwem wobec ciąży. Dziecko narusza granice jej ciała, które po porodzie zmieni kształt, a dziecko przemieni jej codzienność w koszmar. Sąsiadki Jadzi straszą ją opowieściami o porodach:

(...) podczas których każda chwila groziła śmiercią, rozerwaniem na strzępy, pęknięciem na pół, i tylko wyjątkowe szczęście i hart ducha sprawiły, że żyją. (...) Każda opowieść jest pełna bólu, strachu i krwi, o jakich pojęcia nie mają wojenni weterani, którzy mieli do dyspozycji okopu, bagnety i ostatecznie możliwość dezercji (s. 105).

Gdy Jadzia rodzi Dominikę, zamiast spodziewanej ulgi, odczuwa przerażenie i lęk. Pierwsze dni z dzieckiem są koszmarem. Rozważa samobójstwo – skok z wysoka, wzięcie tabletek.

⁴³ *Ibidem*, s. 243.

⁴⁴ Ł. Tischner, J. Gilligan, *Wirus przemocy*, „Znak” nr 5(564), 2002, s. 51–67.

⁴⁵ Grzemska, *Matki i córki...*, s. 245.

⁴⁶ A. Klamecka, *Trauma ciąży i macierzyństwa*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2007, nr 42 (194–201), s. 194.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 195.

Snuje się po domu w szlafroku, a jej teściowa jest jedyną osobą, która motywuje ją do życia z dzieckiem. Jadzia nie odczuwa żadnej więzi z córką, nie wie, jak się nią zajmować. W jej ramionach sztywnieje, odwraca głowę i zaczyna płakać. Odpycha dziecko, trauma relacyjna związana z jej matką powraca. Niekochana nie potrafi pokochać. Oddaje Dominikę na wychowanie do teściowej Haliny Chmury: „Jako lekarstwo dla Jadzi wybrano pracę poza domem i unikanie czynników szkodliwych, za które uznano dziecko. Konsylium zdecydowało, że Jadzia zasiądzie na posadzie referentki, a Dominiką zajmie się babcia Halina, dopóki się młodej mamie nie polepszy” (s. 115). Trauma ją zalewa, mimo nieumiejętności jej rozpoznania i umieszczenia w kontekście. Gdy rodzi się Dominika, symptomem jest porzucenie jej. Jadzia jako dziecko nie doświadczyła relacji bezpiecznej, staje się więc przepełniona lękiem i nieufnością. Narodziny Dominiki niosą za sobą powrót duchów z przeszłości. Jadzia przyjmuje więc rolę skamieniałej matki niezdolnej do zajęcia się żywą istotą.

W ujęciu teorii systemów rodzinnych najważniejszą cechą rodziny, która determinuje postawy członków, jest zdolność do reprodukcji⁴⁸. Stanowi ona podstawę trwania w czasie, przekazuje z pokolenia na pokolenie dziedzictwo biologiczne i psychologiczne. Doświadczenia rodzin są przechowywane w rolach, postawach i utrwalają wzory zachowań, lecz – co istotne – wzmacniają także niezbędne poczucie tożsamości. Rodzinne wpływy, które przekazywane są na przykład za pomocą mitów czy nieświadomych przekazów, stanowią „wewnętrzny obraz” przekazywany z pokolenia na pokolenie⁴⁹. To, co łączy Zofię i Jadzię, można rozpatrywać w kontekście lojalności rodzinnej, niewidzialnych nici integrujących członków rodziny⁵⁰. Tworzą się z zinternalizowanych oczekiwań i zobowiązań. Autorem koncepcji lojalności rodzinnej jest psychiatra Ivan Boszormenyi-Nagy, który uważał, że objawia się ona przede wszystkim jako zobligowanie do wypełniania niewidzialnych skryptów rodzinnych⁵¹. Realizacja tych norm może wynikać z podporządkowania się nieświadomym zasadom. Nieprzestrzeganie ich uruchamia siły regulujące, naprowadzające na właściwe tory. Homeostaza systemu jest regulowana głównie siłą poczucia winy⁵². Członkowie rodzin powinni być lojalni wobec legend czy mitów, które często znajdują pod powierzchnią przyjętych zasad. To, co dla osoby z zewnątrz może wydawać się destrukcyjnym zachowaniem, prowadzącym do bólu i nieszczęścia, dla osoby żyjącej w określonym systemie staje się naturalnym zachowaniem, wyrazem rodzinnej lojalności.

Aby zrozumieć zachowanie Jadzi, należy wziąć pod uwagę, jak jej system wczesnodziecięcy mógł wpłynąć na stany emocjonalne i zachowanie w momencie pierwszego kontaktu z córką. Korzenie znajdują się w przeszłości rodziny i wiążą się nierozzerwalnie z przekazaną traumą matki, w której centrum znajduje się dziecko. Odnosząc się ponownie do teorii systemowej, warto przywołać pojęcie „objawu”. Jego główną funkcję stanowi spowolnienie przechodzenia rodziny do kolejnej fazy cyklu życia⁵³. Najczęściej zostaje on spowodowany jakimś nierozwiązanym konfliktem z przeszłości. Nigdy nie ma świadomego charakteru, ale jego funkcją jest zapobieganie rozpadowi rodziny. Objaw to wynik niespłaconych z pokolenia na

⁴⁸ M. Radochoński, *Rodzina jako system psychospołeczny*, „Problemy rodziny” 1986, nr 5, s. 13.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ I. Kołbik, „Lojalność rodzinna”, w: *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, red. de Barbaro, Kraków 2006, s. 79.

⁵¹ I. Boszormenyi-Nagy, G.M. Spark, *Invisible loyalties: reciprocity in intergenerational Family Therapy*, New York 1973.

⁵² Kołbik, *Lojalność...*, s. 78.

⁵³ B. Józefik, „Strategie rodzinne”, w: *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, red. de Barbaro, Kraków 1994, s. 69.

pokolenia długów. W *Piaskowej Górze* źródłem zaburzeń rodziny staje się relacja Jadzi i Zofii, jednak objaw pojawił się w postaci Dominiki, najmłodszej z kobiet. Nieumiejętność zaakceptowania córki przez Jadwigę, skutkuje powrotem do niezaleczonej traumy Zofii. Wywołując te objawy u dziecka, rodzina próbuje na nowo połączyć się z przeszłością. Objaw pełni funkcję łącznika międzygeneracyjnego. W rodzinach, które nie umieją funkcjonować prawidłowo, można go traktować jako sposób porozumiewania się (s. 282–283). To dzięki Dominice i jej cechom wspólnym z dziadkiem, którym okazuje się Ignacy Goldbaum, Zofia uzyska pewność, że Jadzia nie jest córką jej oprawcy. Wydarzenia te umożliwią poznanie tajemnicy rodzinnej i zaleczenie ran.

Ciało według kobiet z *Piaskowej Góry* wymaga wiecznego mycia, szorowania, podmywania wodą z octem. Cieleśność budzi w Jadzi i Zofii wstręt i strach. Jest to najbardziej eksponowana metafora krążącej w ich ciele traumy. W języku ciała, pamięci cielesnej cały czas pojawia się motyw smrodu spalonego mięsa, który należy wymyć lub wywabić octem. Po raz pierwszy ta metafora pojawia się, gdy Zofia opisuje Mańka Gorgóla:

(...) chłopak najbardziej zaciekle w swoich zalotach, Maniek Gorgól z Zalesia, budził w niej wstręt swoimi grubymi ustami i smrodem spalonego mięsa. (...) Zofia czuła go, zanim dał się zauważyć, jak idzie ścieżką, i chowała się między workami z mąką, które wchłaniały obrzydliwy zapach jak bibuła (s. 282–283).

Zofia, której ten zapach towarzyszy nieustannie, ma obsesję mycia swojego dziecka. Gdy Jadzia przysłała na świat, jej matka: „Wąchała jej delikatne płowe włosy, miękkie jak świeżo wydarte pierze, z takim grymasem, jakby sprawdzała czystość wychodka, i miała wrażenie, że czuje w nich – ulotny, daleki, ale jednak – smród spalonego mięsa” (s. 321). Ten smród jest emanacją ich lęku, obrzydzenia. Gdy Jadzia wyjeżdża z rodzinnej wsi, by wyruszyć do Wałbrzycha i rozpocząć własne życie, zapach ten opuszcza Zofię, a wraz z dzieckiem odsuwa się wspomnienie traumy, której córka była wynikiem: „Pocałowała córkę w czoło na do widzenia i nie oglądając się, ruszyła do domu. Gdy pociąg z Jadzią na pokładzie pochłonięty został przez tunel lasów, Zofia poczuła ulgę, bo wydawało jej się, że wraz z nim zniknął przebijający spod octu zapach spalenizny” (s. 22). Motyw brudu, smrodu powraca, gdy Jadzia rodzi Dominikę i po powrocie ze szpitala nie jest w stanie zaakceptować dziecka:

Obwąchiwała Dominikę i zaraz, natychmiast trzeba było grzać wodę na kąpiel w metalowej wanience. To dziecko jest brudne! Niemowlę zaczynało sztywnieć w jej ramionach, odwracać głowę i płakać, a Jadzia wpadała w lepkie bagno paniki (s. 115).

Gdy Dominika po sześciu latach wraca do domu, Jadzia zaczyna na nowo walczyć z brudem. Dokoła niej pojawiają się miliony bakterii, z którymi musi się uporać, tak jak z powrotem Dominiki. Jej lęk o zarazki jest lękiem przed relacją z dzieckiem. Ocet w życiu kobiet w *Piaskowej Górze* staje się symbolem narzędzia do usuwania traumy: „ocet i wrzątek na zewnątrz, czosnek do wewnątrz w razie przeziębienie lub profilaktycznie. (...) trzeba trzymać tak długo, jak się da, żeby wypalił wszystko w środku” (s. 153). Związany z cieleśnością brud jest czymś, co spaja w jedno opowieść matki i córki. Reakcje cielesne związane z jedzeniem pojawiają się, gdy kobiety doświadczają upokorzenia i bólu. Gdy Jadzia dowiaduje się, że jest w ciąży, nie może przestać pochłaniać jedzenia, tak jak po gwałcie Zofia nie może

powstrzymać wymiotów. Fizjologia głównych bohaterek wymyka się im spod kontroli, nie potrafią jej ośwoić, są przez nią upokarzane, a w konsekwencji zaczynają nienawidzić swoich ciał⁵⁴. Wstręt w kobietach wywołują szczególnie przedmioty związane z psuciem, rozkładem – płynne i nieokreślone.

Ciekawym posttraumatycznym aspektem powieści są również sny Jadzi, w których pojawiają się motywy związane z wodą. W opisach traumy Zofii uobecniają się „zatrute jezioro”, m.in. w przedstawieniu procesu wymiotowania „ona nie przestawała rzygać, jakby odetkała jakąś rzekę pełną przetrawionego pęczaku, krochmalu, zdechłych ryb i byczych oczu” (s. 314–315). W nocach po narodzinach Dominiki, w snach Jadzi pojawiają się abiektalne obrazy:

Tyle brudu! Jej ciało pełne szpar i wklęsnięć, ciało, z którego cały czas coś się sączy, zostawiając mokre ślady na majtkach, w zakolach rękawów. Miała wrażenie, jakby to z niej płynęła wilgoć, kwitnąca na północnej ścianie ich mieszkania toksycznym grzybem, z niej pleśń na chlebie, trupia, zła, tłusty brud między kafelkami i w kraterkach jej nosa. Obwąchiwała pumeks, wyrzucała gąbki, lała ocet w gardziele rur i tak długo przekłuwała pęcherzyki, którymi pokryła się tapeta w stołowym, aż przy pomocy Dominiki wygładziła wszystkie, wyciskając spod nich tylko dla niej widoczny brud (s. 153).

Ślina ust i waginy są metaforami tego co płynne, kobiece, w przeciwieństwie do tego co twarde, stawiające opór – męskie⁵⁵. Wstręt Jadzi wobec seksualności może być związany z wstydem jej matki, która w nieudolnym procesie leczenia traumy, nie umiała znaleźć innej drogi, niż obrzydzenie wobec siebie, własnej somatyki. Wojenne traumy Zofii rozpoczynają proces ukrywania wstydu i lęku. Walka z brudem staje się dziedzictwem Jadzi.

Istotnym intertekstem całej powieści jest esej Luce Irigaray *I jedna nie ruszy bez drugiej*, do którego nawiązanie znajdujemy już na samym początku utworu. Jest to tekst, wyrażający rdzeń całego dzieła. Córki i matki łączy niepodważalne splątanie, nierozdzielna więź: „z Twoim mlekiem, moja matko, wypilałam lód. I żyję z tym oto złodowaceniem w środku⁵⁶”. Relacja Zofii i Jadwigi wypełnia doświadczenie zniszczenia, które nie pozwala im się porozumieć: „I takie zniszczenie teraz nas rozdziela, że mogę tylko całkiem opuścić twój brzuch, ale w nieokreślony sposób na zawsze w nim pozostaję. Pogrzebana w cieniu. Uwięziona w naszym zapieczętowanym zamknięciu⁵⁷”. Trauma przenoszona od pokoleń, tworzy z ciała matki metaforyczny kamień, który uniemożliwia powstanie relacji. Można ją porównać do wewnętrznego więzienia – „Z jakiego więzienia? Gdzieś to jestem odosobniona? Nie widzę niczego, co by mnie zamykało. To w moim wnętrzu coś mnie trzyma, w sobie jestem uwięziona⁵⁸”. W zacytowanym fragmencie zaznacza się zaborczość matek niedopuszczających niezależnienia dzieci. Jadzia cały czas chce usadzać Dominikę w miejscu: „wolałaby, żeby za bardzo nie oddalały się od siebie i żeby Dominika nie latała” (s. 7). Jej córka jest ciekawa świata, siebie, jednak matka wolałaby mieć ją cały czas przy sobie – nielojalność rodzinna wobec

⁵⁴ A. Gajewska, „Miłość w czasach patriarchy. Proza feministyczna wobec konwencji romansu i melodramatu na przykładzie Bambino Ingi Iwasiów i Piaskowej Góry Joanny Bator”, w: *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, red. M. Szczepianiak, Bydgoszcz 2010, s. 87.

⁵⁵ A. Zatora, „Współczesna (anty)saga rodzinna – nowy gatunek, nowe teorie? Szkic na przykładzie Piaskowej Góry Joanny Bator”, w: *Literatura-kultura-lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, Kraków 2015, s. 282.

⁵⁶ L. Irigaray, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6(63), s. 107.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 113.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 107.

wypełniania niewidzialnych skryptów jest dla niej niedopuszczalna. Podobnie jak w tekście Irigaray Dominika zostaje osobą, która będzie chciała uciec od losu przypisanego jej przez traumy babci i mamy: „Z ciebie we mnie, ze mnie w tobie. Wyjdę poza nas. Pójdę do innego domu. Będę żyła moim życiem, moją istotą”⁵⁹. Perspektywa trzeciego pokolenia umożliwia matce i babci wyrwanie się z bezlitosnego kręgu traum rodzinnych. Uwolnione sekrety stwarzają przestrzeń do zmiany.

Trzecie pokolenie jest w stanie włączyć przeszłość do rodzinnej narracji, stając się w ten sposób głosem, na który ich rodzice nie mogli sobie pozwolić. Równocześnie przejawiają silną potrzebę zrekompensowania milczenia rodziców. W historii rodziny Dominiki Chmury po dziadku, Ignacym Goldbaumie, zostało puste miejsce. Był on zagadką czekającą na rozwiązanie. Jadzia odziedziczyła po matce mechanizmy milczenia, a po ujawnieniu tego, kto jest jej ojcem, nie chciała poznawać nowej rodziny. Uważała, że to niepotrzebne odkrycie doprowadzi do czegoś złego. Dodatkowo nakładał się na to jej własny antysemityzm, ksenofobia, katolicyzm, które doprowadziły do nagromadzenia negatywnych stereotypów. Tajemnica żydowskiego pochodzenia staje się dla Dominiki szansą na odkrycie nowej tożsamości, lecz dla Jadzi bezpośrednie starcie z „nowym” jest rażącym doświadczeniem. Dominika poprzez niechęć wobec „normalności” dąży do odkrycia własnych korzeni, rekompensuje milczenie rodziny. Ma potrzebę rozwiązania spraw z przeszłości, a odkryta po latach tożsamość, nadaje dodatkową wartość jej życiu. Dzięki dostrzeżeniu rodzinnej tajemnicy rozpoczyna ryzykowną pracę na tkance rodzinnej opowieści.

Podstawowym celem poszukiwania kontaktów społecznych jest dążenie do połączenia z drugim człowiekiem. Do prawidłowego rozwoju człowiek potrzebuje bliskości innych osób. Związki w pierwszych latach życia dziecka są najbardziej kształtujące, tworzą one styl przywiązania, istnieje jednak możliwość jego modyfikacji w ciągu życia. Nawet jeśli pierwsze relacje były problematyczne, każda następna jest drugą szansą. Potrzeba przywiązania dziecka do opiekuna jest biologicznie uwarunkowaną koniecznością ewolucyjną. Do prawidłowego rozwoju niemowlę potrzebuje ciepła, bliskości oraz trwałego kontaktu z opiekunem⁶⁰. Wzorce przywiazaniowe mają silną tendencję do przechodzenia z pokolenia na pokolenie⁶¹. Jeśli sposoby dziecka na szukanie bliskości z rodzicem spotykały się z nienormatywnymi odpowiedziami, na przykład unikaniem czy porzuceniem, dziecko nie wykształci przywiązania bezpiecznego. Oznacza to, że rodzice stosują schematy z przeszłości i źle reagują na jego potrzeby, a niemowlę w reakcji odzwierciedla zachowania rodziców⁶². W ten sposób krąg traum rodzinnych się powtarza. Jadzia, która odpychała Dominikę i nie była zaangażowana w relację z dzieckiem, nauczyła ją nieświadomie, że szukanie bliskości z matką nie przyniesie ulgi. Jej córka zwróciła się ku światu zewnętrznemu, nie umiała znaleźć ukojenia w domu. Traumatyczne relacje często zostają uśpione, jednak po pojawieniu się nowego członka rodziny ulegają ponownej aktywacji. Cykl dąży do powtarzalności.

Pojęcie przywiązania otworzyło przed naukowcami nowe, nieznane pole w psychologii. Po pewnym czasie zaczęto je łączyć z mentalizacją, czyli poznaniem myślenia, lub inaczej myślenia o myśleniu⁶³. Peter Fonagy jest psychologiem określającym to zjawisko jako proces,

⁵⁹ *Ibidem*, s. 109.

⁶⁰ D. Wallin, *Przywiązanie w psychoterapii*, przeł. M. Cierpisz, Kraków 2011, s. 13.

⁶¹ *Ibidem*, s. 45.

⁶² *Ibidem*, s. 46.

⁶³ *Ibidem*, s. 49.

dzięki któremu zdajemy sobie sprawę, że umysł pośredniczy w doświadczaniu świata⁶⁴. Osoba dokonująca mentalizacji świadomie myśli o swoich stanach umysłu i o wpływie tego procesu na postrzeganie rzeczywistości. W przypadku Dominiki świadomość, że jej matka była ofiarą traumy wczesnodziecięcej, związanej z trudną wojenną historią, sprawi, że losy rodziny ukażą się jej w inny sposób i zmieni rozumienie jej własnych doświadczeń. Co istotne umiejętności mentalizacyjne mogą osłabiać destrukcyjny wpływ nieprawidłowych doświadczeń wczesnodziecięcych poprzez zdolność do refleksji.

Dzięki zdolności do refleksji postrzegamy siebie i innych jako istoty obdarzone głębią psychologiczną. Możemy więc reagować na najróżniejsze sytuacje i doznania na podstawie nie tylko zaobserwowanych zachowań, lecz także stanów umysłowych – pragnień, uczuć, przekonań – które pozwalają owe zachowania zrozumieć i nadają im sens. Funkcjonowanie refleksyjne ściśle wiąże się więc z naszą zdolnością do wglądu i empatii⁶⁵.

Refleksyjność może przerwać destrukcyjny cykl, w którym rodzice dotknięci traumą międzygeneracyjną wychowują dzieci pozbawione poczucia bezpieczeństwa. Osoby cechujące się wysokim poziomem mentalizowania są świadome, że świat wewnętrzny nie jest w pełni tożsamy z światem zewnętrznym. Subiektywne myśli podlegają interpretacji. Dzięki mentalizacji Dominika ma możliwość dostrzec bogate, niejednoznaczne światy innych ludzi. Potrafi powiązać swoją własną historię z historią swojej rodziny. Wydarzenia tworzą kontekst, dzięki niemu może na nowo poukładać przeszłość, zrozumieć świat zewnętrzny wokół niej. Nawet jeśli dorastała w domu pozbawionym bezpieczeństwa, nadzieję przynosi obszar namysłu.

Odzyskanie własnej tożsamości, wraz z odzyskaniem rodziny żydowskiej wyjaśniło zagadkę jej przeszłości. Dodatkowym czynnikiem wzmacniającym stała dla niej relacja z babcią Zofią Maślak. Wnuczka była potwierdzeniem, że dziecko, które wychowywała nie było dzieckiem jej oprawcy: „Zofia nie mogła mówić o uldze, jaką czuła za każdym razem, gdy patrzyła na Dominikę, bez opowiedzenia wszystkiego, i miłość sączyła się z niej bez słów, tak że zostawała za sobą złote smugi, jak brokat osypany z choinki” (s. 333–334). To Dominice Zofia wyjawia swój sekret – „Historia nikomu nieopowiadana zaczęła płynąć z Zofii jak Pełcnica w marcu, jak pięknie było ją w końcu opowiadać, gdy złe wyszło na dobre, a po smrodzie spalonego mięsa nie został nawet ślad” (s. 339). Jej trauma zostaje zaleczona. Dzięki babci Dominika ustanawia nową historię swojej rodziny, znajduje własne miejsce: „Między nią a tą rodziną, do której pasowała, była Jadzia i Dominika, łykając łzy, próbowała wyobrazić ją sobie pomiędzy Dawidem a Joshuą” (s. 341–342).

Psychologowie chcąc zdefiniować sytuację, w której osoba dorosła przerywa międzygeneracyjny przekaz, stworzyli pojęcie „przerwy” w transmisji międzypokoleniowej. Jest to sytuacja precedensowa, gdy dzieci wykształcają bezpieczny styl przywiązania, nawet jeśli rodzice nie odpowiadali na ich potrzeby. Również epigenetyka tłumacząc międzygeneracyjne podobieństwo, podkreśla, że w przeciwieństwie do samego zapisu DNA wzorzec aktywności genów może być modyfikowany. Skoro jego ekspresja zależy od czynników środowiskowych to pojawia się opcja jej hamowania lub wyciszenia. Istnieje możliwość świadomego wyboru drogi życiowej. Jeśli otoczenie sprzyja zmianom, to zachodzące w komórkach procesy mogą prowadzić do wymazywania pamięci epigenetycznej⁶⁶. Łańcuch transgeneracyjnych zależności może zostać przerwany.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 52.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 53.

⁶⁶ Artwińska, *Transfer...*, s. 21.

BIBLIOGRAFIA

- Ankersmitt F., „Język a doświadczenie historyczne”, przeł. S. Sikora, w: *Narracja, reprezentacja, doświadczenia. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004.
- Artwińska A., *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i więzy krwi. O Małej Zagładzie Anny Janko i Granicy zapomnienia Siergieja Lebiediewa*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
- Bator J., *Piaskowa Góra*, Warszawa 2014.
- Berger A.L., Berger N., „Introduction”, w: *Second Generation Voices, Relections by Children of Holocaust Survivors and Perpertrators*, Syracuse 2001.
- Boszormenyi-Nagi I., Spark G.M., *Invisible loyalties: reciprocity in intergenerational Family Therapy*, New York 1973.
- Brownmiller S., *Against our will: Men, women and rape*, New York 1975.
- Dmitrzak-Węglarz M., Hauser J., *Mechanizmy epigenetyczne w chorobach psychicznych i zaburzeniach funkcji poznawczych*, „Psychiatria” 2009, tom 6, nr 2.
- Dzika-Jurek K., *Problem ciężaru. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, Katowice 2014.
- Freiberg S., Adelson E. Schapiro V., *Ghosts in the Nursery. A Psychoanalytic Approach to the Problems of Impaired Infant-Mother Relationships*, „Journal of American Academy of Child Psychiatry” 1975, nr 14(3).
- Gajewska A., „Miłość w czasach patriarchatu. Proza feministyczna wobec konwencji romansu i melodramatu na przykładzie Bambino Ingi Iwasiów i Piaskowej Góry Joanny Bator”, w: *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, red. M. Szczepaniak, Bydgoszcz 2010.
- Glausiusz J., *Searching Chromosomes for the Legacy of Trauma*, „Nature”, 11.06.2014, <https://www.nature.com/articles/nature.2014.15369> [dostęp: 16.07.2021].
- Grzemska A., *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia: gazeta teatralna” 2011, nr 105.
- Hoffman E., *After Such Knowledge. Memory, History, and the Legacy of Holocaust*, New York 2004.
- Irigaray L., *I jedna nie ruszy bez drugiej*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6(63).
- Józefik B., „Strategie rodzinne”, w: *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, red. de Barbaro B., Kraków 1994.
- Klamecka A., *Trauma ciąży i macierzyństwa*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2007, nr 42.
- Kluczyńska S., *Psychologiczne konsekwencje gwałtu*, „Czasopismo Niebieska Linia” 2002, nr 1.
- Kołbik I., „Lojalność rodzinna”, w: *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, red. de Barbaro B., Kraków 2006.
- Kristeva J., „The scandal of Timeless”, w: *Intimate revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, z fr. przeł J. Herman, New York 2002.
- Lipton B.H., *Maternal Emotions and Human Development*, „Journal of Prenatal and Perinatal Psychology and Health”, 16(2), 2001.
- Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.

- Mach A., *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa–Toruń 2016.
- Radochoński M., *Rodzina jako system psychospołeczny*, „Problemy rodziny” 198, nr 5.
- Staśko M., Wiczorkiewicz P., *Gwałt polski*, Warszawa 2020.
- Stelmaszyk A., Dworacka M., *Znaczenie czynników epigenetycznych w diagnostyce i leczeniu cukrzycy typu 2*, „Diabetologia Praktyczna” 2018, nr 4(3).
- Tischner Ł., Gilligan J., *Wirus przemocy*, „Znak” 2002, nr 5 (564).
- van der Kolk B., *Strach ucieleśniony. Mózg, umysł i ciało w terapii traumy*, przeł. M. Załoga, Warszawa 2018.
- Wallin D., *Przywiązanie w psychoterapii*, przeł. M. Cierpisz, Kraków 2011.
- Wolynn M., *Nie zaczęło się od Ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces*, przeł. M. Reimann, Warszawa 2017.
- Yehuda R., Seckl J., *Mini review: Stress-Related Psychiatric Disorders with Low Cortisol Levels: A Metabolic Hypothesis*, „Endocrinology” 2011, vol. 152, issue 12, 2011, 4496–4503.
- Zatora A., „Współczesna (anty)saga rodzinna – nowy gatunek, nowe teorie? Szkic na przykładzie Piaskowej Góry Joanny Bator”, w: *Literatura–kultura–lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, Kraków 2015.

TRAUMA LOCKED INSIDE THE BODY. TRANSGENERATIONAL TRANSMISSION OF TRAUMA IN JOANNA BATOR'S DILOGY („PIASKOWA GÓRA”, „CHMURDALIA”).

SUMMARY:

The main aim of the article is to analyze Joanna Bator's novels (*Piaskowa Góra*, *Chmurdalia*) from the perspective of intergenerational inheritance of trauma (postmemory). The author focuses on such aspects of trauma as dissociation, imprisonment in the past, the compulsion to repeat traumatic events and the difficulty of articulating a complicated past. In Joanna Bator's novels, trauma is particularly clearly manifested in the area of motherhood. The article analyzes how it affects relations between women in the family, with a particular focus on the biological aspects of trauma inheritance (epigenetics) and relational trauma. It describes the mechanisms that accompany trauma resulting from sexual violence. The author incorporates family systems theory and attachment theory and mentalization into the novel's analysis. Furthermore, it takes a look at the characteristics of the third generation, which is able to integrate the difficult past into the family narrative and reintegrate its history, and thus break the transmission of intergenerational trauma.

KEY WORDS:

trauma, transgenerational trauma, epigenetic, mentalization, attachment theory

KOBIECE DOŚWIADCZENIE PRACY Z TRAUMĄ TRANSGENERACYJNĄ W POWIEŚCI „GORZKO, GORZKO” JOANNY BATOR

Katarzyna Eron

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0009-0000-9475-7749

Gorzko, gorzko, błagały na dwa głosy Barbara i Kalina, zaklinając nie tylko osy, ale wszystkie złe moce, które chciałyby nas użreć teraz i w przyszłości i na wieki wieków amen. (...) Gorzko, gorzko, powtarzam trzydziestoletnia, gdy boję się strachem odziedziczonym po tej małej silnej kobiecie, że stracę to, po co ośmieliłam się wyciągnąć ręce¹.

Zdaniem Gabriele Schwab rodzina – jako wspólnota oparta na strukturze afiliacji, więzów krwi i intymnych, połączonych wspólnymi sekretami relacji społecznych – stanowi środowisko sprzyjające transmisji i dziedziczeniu traumy międzypokoleniowej². Problematiczny charakter procesu dziedziczenia i przekazywania urazu wynika ze szczególnego sposobu oddziaływania następstw traumatycznych wydarzeń historycznych, zapośredniczonych przez indywidualną historię członków danej rodziny. Często opowieści o przodkach, szczególnie

¹ J. Bator, *Gorzko, gorzko*, Kraków 2020, s. 549.

² G. Schwab, *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York 2010, s. 13.

te nacechowane negatywnie, charakteryzuje fragmentaryczność związana z niepełną postacią wspomnień i relacji, które trudno odtworzyć i narracyjnie uporządkować. Działanie traumy zatrzymuje jednostkę w przeszłości, gdyż zmusza ją do ciągłego – często nieświadomego – powtarzania tego, co już się wydarzyło, skutecznie utrudniając egzystencję w teraźniejszości. Trauma paraliżuje i odkształca język, z pomocą którego tworzone są spójne narracje o doświadczeniach zapisanych w pamięci. Podmiot zamiast wyrażać doświadczenia, zмага się z uwewnętrznionym kodem traumy (językiem często przejętym od bliskich), opartym na objawach, afektach i odrzuconych słowach, zapomnianych, lecz wyrytych w ciele i podświadomości. Symptomy te dają o sobie znać w postaci chaotycznie powtarzanych zbitek zdań i „zakazanych” słów, w niezrozumiałych zachowaniach, tikach nerwowych lub chorobach psychosomatycznych³. Nieświadomość przyczyn tych stanów bywa uciążliwa, ponieważ uniemożliwia konfrontację z ciemnymi aspektami historii rodzinnej i wiąże się z brakiem wiedzy na ich temat; jednak z drugiej strony często okazuje się zbawienna, kiedy brzemię urazu okazuje się zbyt trudne do zniesienia przez daną osobę. Nawet w pełni świadome uczestnictwo w transgeneracyjnej transmisji traumy odciska ślady na cierpiących.

Dopuszczenie głosów kobiet do dyskursu i uwzględnienie ich historii pozwala lepiej rozpoznać następstwa bolesnej przeszłości. Z racji ich kulturowej marginalizacji, stygmatyzacji i stereotypizacji, a w końcu także z powodu specyfiki więzi łączącej matkę i córkę, próby zrozumienia lub przzerwania procesu międzypokoleniowego przekazywania traumy kosztują kobiety wiele wysiłku, a czasem wcale się nie udają. Poziom skomplikowania relacji matczyno-córczanych, w których córkom towarzyszy nieuświadomiony, wewnętrzny imperatyw powtarzania schematów postępowania rodzicielki (identyfikacja), skutkuje radykalnym odcięciem od matki (separacja)⁴, a w konsekwencji – niemożnością rozpoczęcia pracy z traumą.

Joanna Bator w swoich powieściach wielokrotnie podejmowała zagadnienie międzypokoleniowych transmisji, w których to właśnie kobiety pełniły rolę przekazчицеk urazu. Dość wspomnieć o dylogii wałbrzyskiej (*Piaskowa Góra*, *Chmurdalia*) czy *Ciemno, prawie noc*, jednak dopiero w *Gorzko, gorzko* „transgeneracyjna trauma urasta do rangi zasady organizującej opowieść rodzinną”⁵, pozwalając na dokładne prześledzenie genealogii zranienia. Autorka tworzy historię matrylinearną i polifoniczną o czterech pokoleniach kobiet (Berta, Barbara, Violetta i Kalina), gdzie przygląda się dynamice relacji na linii matka-córka (a także babka-wnuczka czy nawet prababka-prawnuczka). Tym samym sytuuje tę kobiecą sagę w opozycji do patriarchalnych korzeni powieści rodzinnej. W przypadku Berty, Barbary oraz Violetty splot czynników zewnętrznych (sytuacja społeczno-historyczna: druga wojna światowa, czasy PRL-u) i osobistych (rys psychologiczny, predyspozycje do przyjmowania danych zachowań i cech charakteru) paraliżuje ich zdolność do poradzenia sobie z przeżytą traumą, co ściśle wiąże się z biologiczną i kulturową płcią bohaterek. Rodzaj doznanej krzywdy, polegającej na naruszaniu cielesnych granic „uległej” kobiety poprzez wykorzystanie seksualne czy/ oraz przemoc fizyczną, osadza rozważania o traumie kobiecej w przestrzeni stabuizowanej. Występuje tutaj zatem podwójna trudność: mówienia o traumie transgeneracyjnej jako takiej oraz mówienia o traumie kobiecej, obarczonej ogromnym wstydem, wstrętem oraz spychanej na margines.

³ M. Wolynn, *Nie zaczęło się od ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces*, przeł. M. Reimann, Warszawa 2017, s. 49–52.

⁴ A. Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020, s. 30–31.

⁵ J. Szewczyk, *Czule narratorki. Cztery pokolenia kobiet i kobieca saga w najnowszej literaturze polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2022, nr 2, t. 65, s. 37.

Zapoczątkowany przez traumę założycielską Berty (ojcobójstwo i kanibalizm) mechanizm transmisji zasadza się na deficycie matczynej opieki i nieobecności poprawnego wzorca przywiązania. To dlatego kolejne członkinie rodu nie potrafią dobrze doświadczać swojej kobiecości – jako opartej na poczuciu wartości, umiejętności stawiania granic i artykułowania własnych potrzeb. Brak zrozumienia samej siebie i niezgoda na swoją historię – jakakolwiek by była – przekłada się na nieumiejętność budowania zdrowej więzi z dzieckiem. Bohaterki, dziedzicząc traumę, przekazują sobie ten sam wzorec nie-miłości, trwają w poczuciu braku rozwiązań dramatycznego impasu i co gorsza – nie szukają dla siebie ratunku, lecz żyją w potrzasku – zniewolone przez doświadczenia i siebie nawzajem.

Zdaniem Marianne Hirsch doświadczenia (wspomnienia) przodków w sensie ich dosłownego powtórzenia nie są i nigdy nie będą doświadczeniami (wspomnieniami) następnych pokoleń⁶. Zwykle jednak to właśnie dzieci i wnuki, niejako na drodze quasi-procesu terapeutycznego, niejednokrotnie próbują przyswoić to, czego nie zdołali zrozumieć i przepracować poprzednicy. Nie pomaga w tym zarówno panująca w domu zmowa milczenia, jak i nadmierne przywiązanie do tragedii, wyrażające się w ciągłym powracaniu do niej w rodzinnych opowieściach. W *Gorzko, gorzko* Bator opisuje rodzinę opanowaną przez milczenie. Ani Barbara – ocalona z Zagłady, ani Violetta – jej córka, ani Kalina – wnuczka Barbary, nie potrafią otwarcie rozmawiać o sprawach mających wpływ na los każdej z nich. Ciąg przeżytych przez Barbarę zdarzeń – pobyt w domu dziecka w czasie drugiej wojny światowej, adopcja, nękanie ze strony rówieśników, tragiczna śmierć ukochanego, doświadczenie ciągłej przemocy fizycznej i psychicznej sprawiły, że całkowicie zamknęła się w sobie. Nie otrzymawszy żadnej pomocy, nieświadomie przekazała dalej pamięć o zdarzeniach, stanach emocjonalnych czy odruchach somatycznych. Ponieważ była przytłoczona nie tylko własnym cierpieniem, ale też wiedzą o losach matki – Berty – wiedzą zapisaną głęboko w nieświadomości, jej sytuację można uznać za wyjątkowo dramatyczną, a przez to kluczową w zrozumieniu zawilej historii rodzinnej. Choć ból Innego⁷ (w tym przypadku Innej: protoplastki rodu Berty) zapoczątkował serię międzypokoleniowej transmisji, to właśnie życie Barbary postrzegam jako punkt odniesienia, gdzie przecięły się: przeszłość Berty, teraźniejszość egzystencji Barbary oraz przyszłość – w postaci losów Violetty oraz Kaliny. Niewłaściwy stosunek Barbary i Violetty do traumatycznej przeszłości, doprowadził ostatecznie do „odroczenia pracy żałoby”⁸ aż do drugiego pokolenia świadków. Dopiero najmłodsza z przedstawicielek rodziny odzyskuje dostęp do zakopanych głęboko historii i podejmuje próbę zerwania transgeneracyjnych przekazów, by zacząć świadomie kreować własną przyszłość jako wolną od cierpienia innych.

TRAUMA TRANSGENERACYJNA

Nikt z nas nie zmieni tego, że – jak pisze Mark Wolynn – „wchodzimy w życie z nieprzepracowanymi sprawami z przeszłości”⁹. Zdaniem badacza problemy emocjonalne, stany lękowe i urazy częstokroć mają źródło w doświadczeniach przekazanych nam przez przodków, dlatego proces ich przepracowania powinien uwzględniać dynamikę międzypokoleniowej trans-

⁶ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia: gazeta teatralna” 2011, nr 105, s. 30.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 28. M. Hirsch przywołuje określenie „ból innych” za Susan Sontag.

⁸ A. Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa–Toruń 2016, s. 86.

⁹ Wolynn, *Nie zaczęło...*, s. 55.

misji¹⁰. Wolynn twierdzi, że traumę dziedziczy się na kilka sposobów. Jedną z najważniejszych form transmisji jest szczególny rodzaj komunikacji. Przekaz traumy zachodzi tu w sposób oralny – poprzez opowieści świadków, pisemny – poprzez prywatne dzienniki czy pamiętniki lub za pośrednictwem dojmującego nie-mówienia. Zygmunta Freud przytacza w *Poza zasadą przyjemności* historię rycerza Tankreda z *Jerozolimy wyzwolonej*, który nieumyślnie zabił swoją ukochaną, a potem zranił ją raz jeszcze (lament Kloryndy wydobywa się z uderzonego mieczem drzewa). Udowadnia tym samym, że przeżycie traumatycznego zdarzenia jest związane z jego repetycją¹¹. Zdaniem Cathy Caruth scena przywołana przez Freuda obrazuje sposób komunikowania traumy¹². Rozpacz Kloryndy, która wyartykułowała swoje cierpienie, dowodzi tego, że trauma podlega narratywizacji i dialogizacji przez ruch ze strony Innego. Możliwa jest zatem nie tylko opowieść (oczywiście fragmentaryczna) o dramatycznym zdarzeniu, ale też jej transfer¹³. „Głos z zewnątrz” – niezależnie czy przekazany za życia, czy po śmierci, w postaci lamentu lub milczenia – wpływa na losy świadków drugiego stopnia, doprowadzając do przejęcia przez nich ciężaru traumy.

Kolejną formą transferu traumatycznego zdarzenia są afekty, funkcjonujące w przestrzeni pozawerbalnej jako „cielesny składnik wspomnień”¹⁴. Afektów nie można utożsamić z emocjami: nie mają charakteru subiektywnego, nie są konwencjonalne, nie kształtują się kulturowo, nie mówią o jakości osobistego przeżycia. Zamiast tego identyfikować je należy z „intensywnością”, czyli czymś nie do końca uchwytym, nie w pełni przyswajalnym, czego nie można włączyć w obręb semantyki i narracji; czymś, co jednocześnie mieści się w ciele i wykracza poza jego obszar; czymś, co zaświadcza o własnej autonomii i otwartości¹⁵. Przekaz afektów zachodzi na poziomie somatycznym – ciała wzajemnie oddziałują na siebie za pośrednictwem impulsów, trudnych do kontrolowania gestów czy nastroju, odmalowującego się na rozluźnionej bądź napiętej twarzy. Afektowanie¹⁶ nie polega zatem na transferze emocji czy uczuć, a raczej na przekazywaniu trudnych do uchwycenia, nie do końca świadomych zachowań; zachowań, dających się rozpoznać jako pokłosie traumatycznego przeżycia. Skomplikowany i niejasny charakter afektów podsumowuje Katarzyna Bojarska:

Afekt pojawia się pomiędzy, w prześwitach, w pęknięciach, w niedostawaniu do siebie płaszczyzn porozumienia i rozumienia, w nagromadzeniach intensywności, w akumulacji przeżyć, które nie zawsze w pełni przyswojone nękają naszą narrację o nas samych, siedzą gdzieś, tkwią w zdjęciach, w dokumentacjach jako widma w archiwach, zapisane, ale nieprzyswojone, zarejestrowane, ale niewywołane¹⁷.

U Bator afekty sytuują się nie tylko w przemilczeniach, lecz także napięciu wiszącym w powietrzu przed kolejnym wybuchem wiecznie niezadowolonej i niekochanej Violetty. Mogą się również wiązać z dyskomfortem małej Kaliny odczuwanym przed kolejnym zniknięciem matki. Afekty pełnią funkcję tła dla konkretnych emocji, zachowań, odruchów przekazywanych za pośrednictwem genów – ostatniego z wyróżnionych sposobów dziedziczenia traumy.

¹⁰ *Ibidem*, s. 20–24.

¹¹ Mach, *Świadkowie...*, s. 64.

¹² C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London 1996, s. 2.

¹³ Mach, *Świadkowie...*, s. 376–378.

¹⁴ A. Assmann, „Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej”, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 113.

¹⁵ B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 116–177, 124.

¹⁶ K. Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki dziś*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 5.

¹⁷ *Ibidem*, s. 13–14.

Epigenetyka zajmuje się badaniem wpływu sygnałów biochemicznych na materiał genetyczny oraz tego, w jaki sposób dochodzi do dziedziczenia jego zmian i mutacji¹⁸. Z biologicznego punktu widzenia chodzi o przekaz wzorców metylacji, czyli „zachowania” genów; ich reakcji na informacje somatyczne, będących skutkiem danych doświadczeń życiowych¹⁹. Jak ten proces wygląda w praktyce? Wszystko zaczyna się jeszcze w okresie prenatalnym, kiedy matka i dziecko dzielą wspólne środowisko komórkowe (przypada ono w udziale jeszcze jednej przedstawicielce – babce; razem mamy trzy pokolenia, połączone tym samym środowiskiem komórkowym). W tym miejscu kluczowym elementem staje się świat zewnętrzny, którym dla dziecka jest matka: to właśnie jej emocje mogą wpłynąć na ekspresję genów potomka. Nie bez znaczenia są również ojcowie zdolni przekazać modyfikacje epigenetyczne, którymi naznaczony został ich plemnik. W przypadku traumy (doświadczonej przed ciążą lub w czasie jej trwania), wiążącej się z przeżyciem ogromnego stresu, a co za tym idzie – długotrwałym, podwyższonym poziomem adrenaliny we krwi, przedostającej się do macicy, dochodzi do odziedziczenia stresu matki²⁰. W taki sposób dziecko przejmuje traumy rodzica (matki lub/i ojca) wraz ze wszystkimi problemami natury psychologicznej, emocjonalnej czy behawioralnej²¹. „Pamięć genów” może zatem komunikować emocje, zachowania nerwicowe czy impulsywne reakcje na konkretne dźwięki, zapachy, obrazy. Transmisja dzieje się poza wiedzą, zgodą i kontrolą człowieka, wpływając na kształt jego tożsamości, pełnej niechcianych, psychosomatycznych dolegliwości, należących tak naprawdę do przodka obarczonego traumą.

Badania przeprowadzone na myszach, wykazały, że „efekty behawioralne traumatycznego doświadczenia kończą się na trzecim pokoleniu”²². Wniosek ten znajduje swoje potwierdzenie w powieści Bator, ponieważ to właśnie Kalina – ostatnia z potomkiń – decyduje się na zerwanie międzypokoleniowych powiązań. Historie pozostałych bohaterów: Berty, Barbary i Violetty są zdecydowanie mniej optymistyczne. Życie z balastem w postaci traumy wypartej lub nieuświadomionej, zatruwającej mózg, umysł i ciało, nigdy nie będzie w pełni szczęśliwe, a relacje transgeneracyjne pozostaną naznaczone niechcianym, niezrozumiałym i nieutulonym bólem.

HISTORIA PEŁNA LUK

Zanim przejdę do tego, w jaki sposób ze skutkami traumy radziły sobie poszczególne bohaterki powieści – głównie najmłodsza z nich Kalina – chciałabym poświęcić chwilę uwagi autorce *Gorzko, gorzko* – Joannie Bator. Prowadzone przez pisarkę badania inspirowane feminizmem i psychoanalizą, wpłynęły na sposób wykorzystania własnej biografii i historii rodzinnej w jej twórczości²³. Począwszy od debiutanckiej powieści *Kobieta*, Bator w swoich powieściach konsekwentnie buduje swoistą „autofikcję”²⁴.

¹⁸ A. Artwińska, *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”: o Małej Zagładzie Anny Janko i Granicy zapomnienia Sergieja Lebiediewa*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 19.

¹⁹ B. van der Kolk, *Strach ucieleśniony. Mózg, ciało i umysł w terapii traumy*, przeł. M. Załoga, Warszawa 2018, s. 170.

²⁰ Wolynn, *Nie zaczęło...*, s. 25–28.

²¹ *Ibidem*, s. 31.

²² *Ibidem*, s. 35.

²³ A. Nęcka, „Grzeczne dziewczynki idą do nieba, niegrzeczne, gdzie chcą”. O powieściopisarstwie Joanny Bator, w: *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2016, s. 57.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 56. J. Bator w wielu wywiadach próbowała niejako wymazać *Kobietę* ze swojego dorobku

Autofikcja jest połączeniem autobiografii, rozumianej jako układ jakiś (najczęściej) rzeczywistych zdarzeń czy osób, oraz powieści, czyli systemu językowego, wyrażającego pragnienia podmiotu mówiącego w tekście²⁵. Joanna Bator w jednym z wywiadów stwierdziła, że *Gorzko, gorzko* pozwoliło jej „opowiedzieć własną historię emancypacyjną (...) rozpisaną na fikcyjne postaci”²⁶. W innej rozmowie dodała, że stworzenie sagi było odpowiedzią na „brak (...) osobistej historii rodzinnej”²⁷. Droga w stronę równouprawnienia zajął tuż z brakiem pełnej, uporządkowanej opowieści o losach przodków, a więc chęcią zapełnienia luk. Bator utrzymuje bardzo ciekawe napięcie pomiędzy tymi dwoma tendencjami. Każda z bohaterów sagi żyje bowiem w innym momencie historycznym i na tyle, na ile jest to możliwe w danym czasie, próbuje zyskać upragnioną autonomię. Berta, jeszcze przed wojną, szuka wolności w całkowitym pozbyciu się ojca i wyjeździe z Unisławia Śląskiego u boku kochanka. Dla Barbary, dorastającej w czasach PRL-u, szczytem marzeń jest małe mieszkanie na placu Górnika odziedziczone w spadku po rodzicach adopcyjnych i możliwość zarabiania własnych pieniędzy. Jej córka Violetta pragnie z kolei zdobyć wykształcenie, wyjechać z Wałbrzycha i znaleźć miłość swojego życia, słowem – koniecznie stać się kimś innym, niż jest i opuścić rodzinne strony. Kalina – dziecko lat dziewięćdziesiątych – myśli już o wolności w zupełnie innych kategoriach. Dla niej emancypacja oznacza kupno własnego mieszkania, możliwość prowadzenia przez siebie biznesu oraz – co jest szczególnie ważne – konieczność poznania i opisanego własnej, niepełnej historii rodzinnej. Pomiedzy fikcyjnymi postaciami kobiet i biografią Bator istnieją pewne punkty wspólne, możliwe do odnotowania na podstawie licznych wypowiedzi autorki. Należą do nich m.in.: nieustanne poszukiwanie miłości, decyzja o studiowaniu we Wrocławiu czy pasja podróżowania. Zdaje się, że najwięcej łączy autorkę z najmłodszą bohaterką, która z jednej strony mogłaby być jej „symboliczną córką”²⁸, z drugiej zaś – *alter ego*. Pisarska próba rekonstrukcji pamięci o przodkach przypomina bowiem działania Kaliny, odtwarzającej zawiłe – i nierzadko pełne cierpienia – etapy życia Berty, Barbary i Violetty. Największą tragedią w historii rodzinnej Joanny Bator była samobójcza śmierć brata jej ojca²⁹. Świadomość tragedii należała do wspomnień wypartych, nieobecnych podczas rozmów, lecz stale obecnych wśród członków rodziny. Podobną skazę pisarka przekazała Barbarze, której proces nabywania świadomości o zbrodniczym czynie Berty, mógł przebiegać w podobny sposób, tj. poprzez afekty i obserwację. Kreacja tej postaci wynika także z dziecięcego pragnienia autorki, związanego z posiadaniem równie wspaniałej, dobrej i odważnej babci³⁰.

Zarówno Joannie Bator, jak i Kalinie nie zależy na ułożeniu linearnej historii. Obie pozwalają sobie na niedopowiedzenia, niespójności, nierozwikłane kwestie. Z punktu widzenia autofikcji jest to właściwie zachowanie wzorcowe – nie zakłada bowiem budowania opowieści uporządkowanej z jasno określonymi postaciami, a raczej „rozszczipienie Ja” – pod-

pisarskiego, mówiąc o niej jako o „ekscyzie”, „eksperymentie literackim”, „książce-zapisie przygód z poszukiwania własnego języka”. Niemniej już ta pierwsza, nie w pełni udana i autonomiczna, powieść Bator wskazuje na zamiłowanie pisarki do kreowania postaci oraz zdarzeń inspirowanych prywatną historią.

²⁵ A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 205.

²⁶ *Gorzko, gorzko. Rozmowa z Joanną Bator* 14.12.2020, Faktyczny Dom Kultury, <https://www.youtube.com/watch?v=pXxIVdZ3Ujg> [dostęp: 30.05.2022].

²⁷ K. Oklińska, *Joanna Bator o „Gorzko, gorzko”* 04.03.2021, Audycje Kulturalne, <https://audycjekulturalne.pl/gorzko-gorzko/> [dostęp: 30.05.2022].

²⁸ Por. *Gorzko, gorzko. Rozmowa z Joanną Bator....*

²⁹ *Joanna Bator o „Gorzko, gorzko”....*

³⁰ *Gorzko, gorzko – rozmowa z Joanną Bator*, Magazyn literacki w RMF Classic, <https://www.rmfflclassic.pl/podcasty/Spis-tresci-magazyn-literacki-w-RMF-Classical-56,5762.html> [dostęp: 30.05.2022].

danie się tożsamościowotwórczej sile tekstu, reprezentującego to, co nie w pełni świadome, a więc popędy, pragnienia, fantazmaty³¹. Nie bez powodu Bator decyduje się przecież na wybór narratorki wyjątkowo współczesnej, posiadającej niejako dwie odsłony. Kalina – jako narratorka pierwszo- i trzecioosobowa to jawna polemika z męskim narratorem wszechwiedzącym³². Rozszczepienie instancji narracyjnej na dwie figury z góry zakłada częściową niewiedzę oraz podkreśla interakcje zachodzące między bohaterką – Kaliną, podmiotem mówionym (Ja autorskie) a podmiotem mówiącym (Ja mówiące w tekście)³³. Stałe napięcie między tymi osobami, które często nakładają się na siebie (niekiedy nawet w obrębie jednego zdania), eksponuje zawiły charakter autofikcji, a także wydobywa jej cel, czyli nieświadomą realizację pragnień Ja autobiograficznego³⁴. W przypadku Joanny Bator *Gorzko, gorzko* może być zatem formą symbolicznego przeniesienia prywatnej historii do porządku artystycznego i próbą załatania narracyjnych dziur w biografii rodzinnej, czyli przepracowania tego, co stłamszone i niewyrażone.

CIEŻAR TRAUMY

Skutki traumatycznego przeżycia zwykle całkowicie zawłaszczają egzystencję osoby poszkodowanej, inicjując liczne problemy natury psychologicznej. Barbara nigdy nie zostaje zdiagnozowana przez lekarza psychiatrę, a mimo to uzależnia się od przyjmowania „tabletek na nerwy”. Natomiast jej nałogowe zbieractwo i oszczędność przybierają w końcu postać zachowania kompulsywnego, w sposób symboliczny prowadzącego do śmierci bohaterki (Barbara ginie we własnym mieszkaniu pod stertą zgromadzonych „przydasiek”) ³⁵. Violetta w dorosłe życie wchodzi z histrionicznym zaburzeniem osobowości. „Pani Bovary z placu Górnika” ³⁶ stylizuje się na osobę posiadającą życie nieprzeciętne. Zwykle bywa jednak po prostu kobietą pełną teatralnych gestów, stale poszukującą nowych bodźców (szczególnie seksualnych) i ludzi gotowych wychwalać jej urodę i inteligencję. Kalina, choć zdaje się skupiać wszystkie lęki, błędy i cierpienia swoich przodków, zupełnie inaczej podchodzi do kwestii niechcianego dziedzictwa. Przede wszystkim znajduje w sobie siłę, by przyznać, że trauma była, jest i będzie stale obecna w rodzinnej historii – nie wyrzeka się jej, ale też nie akceptuje spustoszenia, jakie mogłaby ona przynieść w jej przyszłym życiu:

(...) mimo iż nie uczestniczyłam w zbrodni, ani w uczcie, na zawsze będę skalana. Wnuczka przestępczyni, znanej w mediach jako Mordercza babunia, Gospodarna Baśka, Krwawa królowa przetworów, a nawet Femme fatale z placu Górnika. I córka kanibalki, która nieświadoma niczego zagryzła wino porzeczkowe własnym ojcem. Wtedy z całą wyrazistością zdałam sobie sprawę, kim jestem. Zrozumiałam, że albo mnie to zeżre, albo znajdę siłę, by cały ten ciężar przerobić i zawekować, jak Barbara Barnabę, ale nigdy się go nie pozbędę³⁷.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Kalina została uprzywilejowana w systemie rodzinnych powiązań. W przeciwieństwie do niej zarówno jej babcia Barbara (która traumę wyparła),

³¹ Turczyn, *Autofikcja...*, s. 205, 209–210.

³² *Gorzko, gorzko. Rozmowa z Joanną Bator...*

³³ Turczyn, *Autofikcja...*, s. 206.

³⁴ *Ibidem*, s. 210.

³⁵ Bator, *Gorzko...*, s. 631–632.

³⁶ *Gorzko, gorzko – rozmowa z Joanną Bator...*

³⁷ Bator, *Gorzko...*, s. 584–585.

jak i matka Violetta (nieświadoma zranienia) były pozbawione narzędzi umożliwiających im przerwanie transgeneracyjnych zależności, co wynikało z miejsca i czasu, w którym przyszło im żyć. Nie sprzyjał on rozwojowi wiedzy psychologicznej i rozmowom o problemach emocjonalnych. Zaś kobiety decydujące się otwarcie mówić o przemocy, lokalna społeczność skazywała na wstyd i nienawistne komentarze. Bohaterki, które z racji popełnionych przestępstw znalazły się na pierwszych stronach gazet, nie mogły liczyć na podstawową pomoc lekarską. Ponadto paraliżujący charakter traumy skutecznie pozbawił je sił do rozpoczęcia indywidualnego procesu terapeutycznego – zazwyczaj wiążącym się z powrotem do traumatycznych zdarzeń. Barbara i Violetta, głęboko poranione i pozbawione wsparcia najbliższych (na które *de facto* same się skazały), nie są w stanie zmienić swojego losu tak, jak uczyniła to Kalina. Dziewczyna przez lata doświadczała zarówno odrzucenia ze strony matki, jak i pragnienia jej obecności, jednocześnie mogła jednak liczyć na głęboką i szczerą miłość babci. To właśnie dzięki niej Kalina otrzymuje w darze 11 liter, składających się na imię i nazwisko: Magda Tabach, zapisanych przez Barbarę w czasie seansu spirytystycznego u Bazyla Ochęduski. Słowa te pozwalają bohaterce odbyć rozmowę z opiekunką pamiętnika Berty – tym sposobem przejmując go, rozpoczynając proces naprawy poprzez mozolne podążanie śladami poprzedniczek.

Kalina podejmuje próby uzdrowienia w wyniku przemyślanej, świadomej decyzji, która dojrzała w niej przez pięć lat od dnia śmierci babci i znalezienia karteczki z imieniem Magda Tabach, wetkniętej między stronicę *Pana Tadeusza*. Kalina, jako przedstawicielka drugiego pokolenia po Zagładzie, a trzeciego po traumie założycielskiej, odzyskuje dostęp do wewnętrznego języka traumy³⁸. Ten pozwala jej przemówić: nie tylko w swoim imieniu, ale też głosem przodków nieposiadających odpowiednich zdolności i możliwości do samouzdrowienia. Czyni to w sposób empatyczny – nie przywłaszcza narracji Innej, lecz pozwala wybrzmieć każdej historii z osobna (świadczy o tym m.in. tytułowanie rozdziałów imionami danych kobiet). Kalina identyfikuje się z nimi w sposób heteropatyczny³⁹: współodczuwa, ale nie sięga po cudze emocje; pomaga udzielić im głosu, ale nie narusza autonomii Innych.

NA TROPIE WSPOMNIEŃ

Kalina powraca do matczyzny – Unisławia Śląskiego. W tym miejscu przyszła na świat jej prababka Berta Koch; tutaj dorastała, przeżywała swoje pierwsze przyjaźnie i uniesienia miłosne. Tutaj zabiła ojca. Po latach w Unisławiu Śląskim Kalina spotyka się z Magdą Tabach – dawną przyjaciółką Berty, która przekazuje jej pamiętnik prababki. Od tego momentu bohaterka nie tylko zagląda w głąb siebie w poszukiwaniu zapomnianych wspomnień, ale też nawiedza kolejne miejsca pamięci, stopniowo uzupełniając brakujące elementy w rodzinnej opowieści. Pod terminem „miejsca pamięci” w prozie Bator ukrywa się wiele znaczeń. Są to zarówno (choć w mniejszym stopniu) konkretne, fizyczne przestrzenie pełne archiwalnych pamiątek, jak też trudno uchwytnie pozostałości i ślady, należącego do symboliczno-wspólnotowego wymiaru pamięci⁴⁰.

Kalina odwiedza zatem poszczególne miejsca, m.in. Sokołowsko, gdzie przed wojną prężnie działał zakład leczniczy doktora Brehmera, cmentarz w Unisławiu Śląskim, na którym

³⁸ Por. Wołyn, *Nie zaczęło...*, s. 49–54.

³⁹ Grzemska, *Matki...*, s. 203.

⁴⁰ M. Kobielska, „Czytanie Nory. Appendix”, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, pod red. T. Szostek, R. Sendyki, R. Nycza, Warszawa 2013, s. 202–204.

odnajduje grób zmarłej przed laty Winifredy Koch (matki Berty), a także zdobywa materiały archiwalne – zbiorową fotografię dzieci z sierocińca i artykuły prasowe, dotyczące zbrodni jej prababki. Wciąż są to zaledwie skrawki wiedzy o życiu przodków. Znacznie ważniejsze wydają się być tutaj spotkania i rozmowy z konkretnymi ludźmi⁴¹. Ich wspomnienia o zdarzeniach z udziałem przedstawicielek rodu pełnią rolę symbolicznych miejsc pamięci. Świadkowie nie informują wyłącznie o faktach, ale też – za pomocą mimiki oraz mowy ciała – przywołują kontekst emocjonalny wydarzeń. Podejmowana przez nich praca pamięci pozwala Kalinie zrekonstruować dotychczas niepełny portret psychologiczny przodków. I tak koleżanka Barbary z więzienia przekazała historię o tym, jak „Barbara ugryzła Chudą Zośkę, postrach oddziału”⁴². Edyta, prowadząca wraz z Violettą solarium Acapulco wspomina o jej wiecznym niezadowoleniu i niezdecydowaniu. Natomiast pisarka Marianna Polna, u której Violetta przez pięć miesięcy pracowała jako pomoc domowa, trafnie podsumowuje matkę Kaliny, nazywając ją kobietą histrioniczną, niekochaną i bardzo samotną. Wypowiada też bolesne słowa, na które Kalina była co prawda gotowa, ale ich treści nie potrafiła dotychczas zaakceptować: „Pani matka nie wspomniała o pani. Nie wiedziałam, że miała dziecko”⁴³. Marianna Polna pozbawia tym samym Kalinę złudzeń, umożliwia jednak przewartościowanie jej dotychczasowego etapu życia, przenikniętego tęsknotą za matką, nadzieją na ponowny kontakt, ale także obciążonego poczuciem wstydu. Bohaterka, uwolniona od tego ciężaru, może odtąd zacząć żyć na własnych zasadach.

JAK ULECZYĆ SIEBIE?

Pod koniec XIX wieku Zygmunt Freud stworzył teorię o uzdrawiającej mocy rozmowy, przekonany że to, co zostanie wypowiedziane, doprowadzi do natychmiastowego i trwałego wygaśnięcia bólu⁴⁴. Dziś wiemy, że rozmowa nie do końca leczy ze skutków traumy. W przeciwnym razie Violettę uleczyłoby pisanie długich listów do kolejnych kochanków, w których dokładnie opisywała przebieg ich relacji oraz powody rozstania. Pisanie nie służyło uwolnieniu obsady aktorskiej – postaci, w które się wcielała; przeciwnie – było raczej kolejną stylizacją bohaterki, niepotrafiącej wyłączyć „społecznego cenzora”⁴⁵. O ile bowiem nazwanie własnych emocji może pomóc pacjentowi w procesie budowania samoświadomości, o tyle nie powinno być ono celem samym w sobie. Lecznicza moc języka ujawnia się w działaniach skupionych na pracy z odruchami, zachowaniami kompulsywnymi, i impulsami somatycznymi. Skoro trauma zapisana jest w ciele, to logiczną i zasadną zdaje się terapia somatyczna Petera Levine’a oparta na renegocjowaniu, czyli doprowadzaniu do zmiany biologicznych reakcji w obliczu zagrożenia poprzez kontrolowane wywoływanie dysfunkcyjnych stanów psychosomatycznych wymagających uzdrowienia⁴⁶. Metoda ta opiera się na pracy z najbardziej nie-

⁴¹ Pośrednio do takich spotkań można zaliczyć również odkrycie artykułu o „kanibalce z Niemiec” zawierającego zbiór, niekiedy bardzo emocjonalnych, komentarzy sąsiadów z Langwaltersdorfu. Nie wiadomo, na ile brak wiedzy o postrzeganiu Berty i dokonanego przez nią zbrodniczego czynu przez osoby, które żyły w tamtym czasie, wpłynąłby na odtwarzany przez Kalinę obraz protoplastki rodu. Wciąż jednak uznaję artykuł za ważny, nie zapominając przy tym o archiwalnym charakterze ww. głosów, które mimo wszystko nie są równe bezpośredniemu kontaktowi z ludźmi żyjącymi „tu i teraz”.

⁴² Bator, *Gorzko...*, s. 305.

⁴³ *Ibidem*, s. 543.

⁴⁴ van der Kolk, *Strach...*, s. 253.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 260–261.

⁴⁶ P.A. Levine, *Trauma i pamięć. Mózg i ciało w poszukiwaniu autentycznej przeszłości*, przeł. P. Karpowicz,

jawną formą pamięci – pamięcią proceduralną, tak by ostatecznie włączyć ją do wspomnień epizodycznych i narracyjnych⁴⁷ i tym samym uleczyć pacjenta z traumy.

W podobnym – optymistycznym – tonie wypowiada się Bessel van der Kolk, który również wierzy w „przywrócenie władzy nad ciałem i umysłem – nad własnym ja”⁴⁸. Zwraca jednak uwagę na fakt, że nie można podjąć walki z traumą jako taką, a jedynie z pozostawionymi przez nią śladami: fizycznymi, psychicznymi oraz duchowymi⁴⁹. Przykładami takich śladów mogą być zachowania lękowe Barbary (np. niekontrolowane wyrywanie sobie włosów z głowy), nieumiejętność otworzenia się na prawdziwą, zdrową relację z drugim człowiekiem przez Violetkę czy wstręt Kaliny do mięsa. Psychiatra uważa powrót do urazu za konieczność, pod warunkiem, że pacjent zdobędzie pełną stabilność emocjonalną, która pozwoli mu uniknąć powtórnej traumatyzacji⁵⁰, tak aby jak najbezpieczniej przeprowadzić zranioną osobę przez proces leczenia. Spełnienie tego warunku nie jest jednak gwarancją odzyskania pełnego zdrowia.

Odpowiedź na pytanie o zdolność działań terapeutycznych do wyleczenia z urazów przynoszą badania nad traumą prowadzone przez Dominicką LaCaprę. Tak jak Bessel van der Kolk, LaCapra postrzega proces przepracowywania jako działanie na „symptomach post-traumatycznych”⁵¹. Jednocześnie, uznając traumę za wstrząs, a więc przeżycie o ogromnej sile rażenia, stawia tezę o niemożności pełnego pozbycia się traumy i powrotu do zintegrowanej narracji o samym sobie⁵². Uraz, który wydarzył się w przeszłości, nie podlega zatem całkowitemu uleczeniu – można jedynie starać się stopniowo osłabiać pozostawione przez niego ślady – te jednak nigdy nie znikną w całości. Podnoszonym przez niego sposobem na przepracowanie traumy jest włączenie jej w porządek nie tyle dosłownej, co symbolicznej narracji, bo tylko ona – wraz ze wszystkimi pauzami, przemilczeniami, pustymi miejscami – pozwala osobie zranionej zrozumieć traumę, a następnie otworzyć się na przyszłość⁵³. Tę drogę intuicyjnie obiera Kalina, tworząc „patchwork na cztery historie”⁵⁴, a pośrednio, być może, także autorka – Joanna Bator, pisząc powieść-substytut osobistej historii rodzinnej. Dodatkowo LaCapra posługuje się pojęciem empatycznego niepokoju⁵⁵. Z pewnością ten rodzaj niepokoju towarzyszy Kalinie, przeżywającej historię każdej z kobiet na tyle, na ile jest to konieczne, nie zawłaszczając zmagających, emocji, odczuć. W sposób dojrzały przygląda się przodkiniom, co pozwala jej przyjrzeć się także samej sobie, a w rezultacie – włączyć siebie do rodzinnej narracji.

Powieściowe losy Kaliny kończy dość przyjemny i optymistyczny obraz. Kobieta przebywa w swoim domu w Sokołowsku. U jej boku Kuba – prawnuk Magdy Tabach, a także pies Bruno – były towarzysz jasnowidza i uzdrowiciela Bazyla Ochęduszki. Kalina, pełna planów i nadziei na przyszłość (pragnie otworzyć kawiarnię Nowa Bunia), kończy spisywać niedoskonałą historię rodziną. Jednocześnie wciąż nosi w sobie pozostałości po przebytej drodze:

Warszawa 2017, s. 70.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ van der Kolk, *Strach...*, s. 223.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 224.

⁵¹ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 155.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, s. 158–159.

⁵⁴ Bator, *Gorzko...*, s. 649.

⁵⁵ LaCapra, *Historia...*, s. 175.

Podobnie jak Bruno czuję jeszcze ślad po łańcuchu, szarpnięcie, które sprawia, że potykam się w biegu albo nagle zapadam w stupor. Staram się więc być ostrożna. Nauczyłam się już, że życie po prostu toczy się dalej, bo mimo naszych oczekiwań i pretensji, nigdy nie robi nic innego, prócz mijania⁵⁶.

Konkluzja nie oznacza tego, że jej trud był bezcelowy. Wręcz przeciwnie – wysiłek pozwolił Kalinie w końcu rozpocząć życie na własnych zasadach. Jednak, aby w pełnej wolności móc ruszyć ku przyszłości, potrzebowała dowiedzieć się, kim tak naprawdę jest. Poznała zatem historię prababki morderczyni. Odnalazła swojego ojca Karola. Dokonała przewartościowania relacji między Barbarą i Violetta. Wreszcie doszła też do źródła swoich pragnień. Mimo to głęboko ukryta rana nie znika – staje się jej wieczną towarzyszką, zaświadcza o podjętym wyzwaniu uporządkowania tego, co rozproszone i nienazwane. Co najważniejsze, Kalina nie odrzuca żadnej z przodkiń, ponieważ ma świadomość, że część każdej z nich nosi w sobie. Paradoksalnie więc, przyjmując prababkę, babkę i matkę, akceptuje również siebie. Z postawą pełną pokoju, zgody na potknięcia, ale i dużej ostrożności, zaczyna nowy, jeszcze nieznany rozdział życia.

⁵⁶ Bator, *Gorzko...*, s. 650.

BIBLIOGRAFIA

- Artwińska A., *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”: o Małej Zagładzie Anny Janko i Granicy zapomnienia Siergieja Lebiediewa*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Bator J., *Gorzko, gorzko*, Kraków 2020.
- Bojarska K., *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki dziś*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Caruth C., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London 1996, s. 2.
- Grzemska A., *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020.
- Hirsch M., *Pokolenie postapamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia: gazeta teatralna” 2011, nr 105.
- Kobielska M., *Czytanie Nory. Appendix*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, pod red. T. Szostek, R. Sendyki, R. Nycza, Warszawa 2013.
- LaCapra D., *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.
- Levine P.A., *Trauma i pamięć. Mózg i ciało w poszukiwaniu autentycznej przeszłości*, przeł. P. Karpowicz, Warszawa 2017.
- Mach A., *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa–Toruń 2016.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Nęcka A., „*Grzeczne dziewczynki idą do nieba, niegrzeczne, gdzie chcą*”. O powieściopisarstwie Joanny Bator, w: *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Katowice 2016.
- Schwab G., *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York 2010.
- Szewczyk J., *Czułe narratorki. Cztery pokolenia kobiet i kobieca saga w najnowszej literaturze polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2022, nr 2, t. 65, s. 29–50.
- Turczyn A., *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
- van der Kolk B., *Strach ucieleśniony. Mózg, ciało i umysł w terapii traumy*, przeł. M. Załoga, Warszawa 2018.
- Wolynn M., *Nie zaczęło się od ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces*, przeł. M. Reimann, Warszawa 2017.
- Gorzko, gorzko. Rozmowa z Joanną Bator 14.12.2020, Faktyczny Dom Kultury, <https://www.youtube.com/watch?v=pXxIVdZ3Ujg> [dostęp: 30.05.2022].
- Gorzko, gorzko – rozmowa z Joanną Bator, Magazyn literacki w RMF Classic, <https://www.rmflclassic.pl/podcasty/Spis-tresci-magazyn-literacki-w-RMF-Classic,56,5762.html> [dostęp: 30.05.2022].
- Joanna Bator o „Gorzko, gorzko” 04.03.2021, Audycje Kulturalne, <https://audycjekulturalne.pl/gorzko-gorzko/> [dostęp: 30.05.2022].

WOMEN'S EXPERIENCE OF WORKING ON TRANSGENERATIONAL TRAUMA IN JOANNA BATOR'S NOVEL „GORZKO, GORZKO”

SUMMARY:

The article is an attempt to reflect on the women's experience of working on transgenerational trauma on example of the novel by Joanna Bator entitled *Gorzko, gorzko*. Due to the cultural marginalization and stigmatization, the process of understanding or interrupting intergenerational transmission of trauma costs women a lot of effort and sometimes do not succeed at all. The text analyses four generations mother-daughter (sometimes grandmother-granddaughter) relationships, in which the youngest family member tries to break the transgenerational transmissions to begin consciously creating her own future as free from the suffering of others.

KEY WORDS:

transgenerational trauma; transgenerational transmission of trauma; women's genealogy; motherhood; daughterhood; sisterhood; herstory

NIEZNAJOMA Z NORTH CARTHAGE.

DWUZNACZNE NARRACJE GILLIAN FLYNN W POWIEŚCI „ZAGINIONA DZIEWCZYNA”

Wiktoria Kowalik

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0009-0008-9924-5601

SYNDROM BIAŁEJ ZAGINIONEJ KOBIETY I MEDIA

Aby w pełni zrozumieć pułapkę, którą urządziła na nas Gillian Flynn, musimy najpierw omówić syndrom zaginionej białej kobiety. Gillian Flynn, pisząc książkę *Zaginiona dziewczynie*, zdawała sobie sprawę, że bycie kobietą rzadko kiedy daje jakąkolwiek przewagę. Bohaterka opowieści porusza się po konkretnych sferach życia, w których jej płeć może być atutem, a nawet bronią skierowaną przeciwko mężczyźnie. Zarówno autorka, jak i podmiot mówiący w książce kreują konkretną narrację o postaci Amy Dunne: jest bezbronną piękną kobietą, którą prawdopodobnie zabił mąż.

Los kobiet rzadko kiedy interesuje Amerykanów, jednak są sytuacje, w których z zaangażowaniem zaczynają brać ich stronę¹. Syndrom zaginionej białej kobiety ujawnia drapieżną naturę amerykańskiego społeczeństwa: współczuje się kobietom tylko wtedy, gdy są martwe lub zaginione. A najlepiej, jeśli są piękne – budzą wtedy pożądanie albo chociaż podziw widzów. Na czym polega syndrom zaginionej białej kobiety? W dwudziestym pierwszym wieku dziennikarze zaobserwowali wzmożone zainteresowanie mediów sprawami zaginięć białych, pięknych kobiet np. Laci Peterson i Elizabeth Smart. Według Gwena Ifilla media ignorowały zniknięcia kobiet starszych, mężczyzn (o nich się prawie nie mówi) oraz osób

¹ M. Moody, H. Blackwell, *The Invisible Damsel: Differences in How National Media Outlets Framed the Coverage of Missing Black and White Women in the Mid-2000s*, January 2008, s. 2.

o innym kolorze skóry niż biały². Eugene Robinson w (*White*) *Woman We Love* sporządził opis ofiary, której los poruszy amerykańską publiczność:

Panienska musi być biała, to nie podlega negocjacji. Byłoby dobrze, gdyby można było ją opisać jako „drobną”, a także, jeśli takie określenie by jej nie przeszkadzało; musiałaby mieć w sobie coś z księżniczki. Jej atrakcyjność również nie podlega negocjacji. Powinna należeć do klasy średniej lub wyższej, ale można zrobić wyjątek w przypadku wojny (patrz: Lynch)³.

Amerykanie chcą widzieć na swoich ekranach białe, atrakcyjne kobiety, bo to dla nich są w stanie wykrzesać tyle sympatii, żeby każdego dnia sprawdzać, czy nie nastąpił jakiś przełom w śledztwie.

Zaginienie staje się bardzo atrakcyjne dla widza, gdy media zaczynają mitologizować ofiarę. Przykładem może być Jessica Lynch – żołnierka, która została schwytana przez irackie wojska. Była młoda, ładna, biała, więc dziennikarze zainteresowali się jej historią – do tego stopnia, że w telewizji wyemitowano sfilmowane sceny odbicia jej z rąk wroga. Kanały informacyjne przedstawiły ją jako zwykłą dziewczynę ze wsi, patriotkę. Później Lynch ostro krytykowała rząd USA za wykorzystanie jej przeżyć jako propagandy. Nie chciała być narodowym symbolem – uważała to za niewłaściwe, zwłaszcza, że nikt nie mówił o losach jej zmarłych przyjaciół – ciemnoskórej Shoshanie Johnson oraz rdzennej Amerykance Lori Priestewie.

Gillian Flynn osnuła fabułę swojej książki wokół syndromu zaginionej białej kobiety. Autorka z wykształcenia jest dziennikarką, a w wywiadzie z „Entertainment Weekly” wspomniała, że jej postaci są zainspirowane małżeństwem Laci i Scotta Petersonów⁴. Co prawda, nie chciała zawierać w powieści zbyt wielu szczegółów prawdziwego morderstwa, jednak możemy znaleźć wiele podobieństw między Dunne’ami a Petersonami. Książka opowiada historię zaginięcia Amy, młodej i pięknej kobiety, która tkwi w nieszczęśliwym małżeństwie. Od samego początku czytelnicy mogą bardzo łatwo dostrzec paralele między kobietami. Dzień zaginięcia Amy i Lacy wygląda podobnie (np. sąsiad znajduje w pobliżu domu zaginionej jej pupila), a Scott podobnie jak Nick miał romans. Po zapoznaniu się z *Zaginioną dziewczyną*, łatwo dostrzec podobieństwo do sprawy. Jednak Flynn nie chciała opisywać jednej sprawy, a uchwycić fenomen zniknięcia pięknej kobiety.

Autorka wykorzystała swoją wiedzę i zaopatrzyła Amy w cechy ofiary pożądanej przez dziennikarzy – wygląd i status. Jej bohaterka jest białą, atrakcyjną kobietą i przyciąga spojrzenia mężczyzn i pochodzi z bogatego domu. W dodatku wiele osób czytało w dzieciństwie *Niezwykłą Amy* (rodzice Amy napisali niegdyś popularną serię książek opartą na życiu ich córki), więc mogli uważać ją za kogoś bliskiego, za symbol perfekcji, do której należy dążyć. Jednak to nie wystarczyło do przekonania Amerykanów, że Nick Dunne zabił swoją żonę. Amy dodatkowo wzmocniła swój wizerunek, gdyż potrafiła idealnie naśladować ofiarę. Wiedziała, co Ameryka kocha najbardziej:

² *Ibidem*, s. 2.

³ E. Robinson, (*White*) *Woman We Love*, „The Washington Post”, June 2005, <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/2005/06/10/white-women-we-love/ce35c1c2-3e4b-40da-9236-d26a69ab4d91/>, tłum. własne, [dostęp: 02.09.2022].

⁴ S. Lee, „Gone Girl” author Gillian Flynn talks murder, marriage, and con games, „Entertainment Weekly”, June 2012, <https://web.archive.org/web/20171225052230/http://www.ew.com/article/2012/06/26/gillian-flynn-gone-girl-interview/> [dostęp: 02.09.2022].

Niezwykła Amy jest kusząca sama w sobie. Ale Niezwykłej Amy z brzuchem wręcz nie można się oprzeć. Amerykanie lecą na łatwiznę, a łatwo jest lubić ciężarne kobiety – są jak kacuszki, zajączki albo pieski⁵.

Media opisują zaginione jako matki, córki, siostry: odwołują się do roli, którą kobiety pełnią w społeczeństwie. Przywołanie ról związanych z płcią zdecydowanie oddziałuje na wyobraźnię widza. Nagłówki o zaginięciu czyjejś krewnej lub żony wzbudzają większe emocje. Według badań Cheng i Horon zabójstwo ciężarnych kobiety najbardziej poruszało odbiorców np. przypadek Laci Peterson i Lori Hacking⁶. W takich sprawach podejrzanym najczęściej jest mąż lub kochanek⁷. Amy Dunne wykorzystała tę wiedzę, aby zrobić męża w swoje morderstwo: ukradła mocz ciężarnej do badań, żeby w jej dokumentacji medycznej figurowała informacja o ciąży.

Programy telewizyjne grają ważną rolę w *Zaginionej dziewczynie*. Ellen – była prokuratora – wykorzystuje sprawy zaginionych kobiet, aby zarabiać pieniądze na ich tragedii. Podburza swoją widownię przeciwko Nickowi i broni ofiary zbrodni – a tylko na tym zależało Amy. Nick pragnął aprobaty, dlatego Amy upozorowała swoje porwanie i obróciła cały kraj przeciwko niemu. Plan kobiety powiódł się do tego stopnia, że Nick przez pewien czas nie mógł spokojnie napić się w pobliskim barze. Ponieważ bohaterka wpisywała się w obraz idealnej ofiary, jej działania odniosły taki sukces. Amy wiedziała, co wzbudza zarówno współczucie, jak i gniew Amerykanów.

Komu mieliby wierzyć odbiorcy? Bohaterce z dzieciństwa czy niewiernemu mężowi, który korzystał z pieniędzy małżonki? Nikogo nie obchodziło, co się działo z Amy przed jej zaginięciem – nikt już nie kupował książek o Niezwykłej Amy, a jej rodzice – w jej mniemaniu – nie przejęli się przeprowadzką córki. Upozorowanie zaginięcia i ciąży dało Amy przewagę, bo to los porwanych kobiet w ciąży najlepiej sprzedaje się w mediach. Zarówno czytelnik, jak i widz, od samego początku potępia Nicka i zaczyna martwić się o Amy.

DZIENNIK I KŁAMCA

W *Zaginionej dziewczynie* zamiast dwóch, występuje trzech narratorów: Nick Dunne, Amy i Amy z Dziennika. Ostatnia narratora nie jest bohaterką z krwi i kości, a personą, którą wykreowała żona Nicka. Już sama konstrukcja narracyjna manipuluje czytelnikiem – w założeniu mieliśmy dowiedzieć się jak najwięcej o małżeństwie z każdej strony. Jednak w pierwszej części książki autorka oddaje głos Nickowi i Amy z Dziennika (a ta różniła się od prawdziwej Amy charakterem i reakcjami na różne wydarzenia). Gillian Flynn połączyła dwie narracje w nieoczekiwany sposób: skonfrontowała opowieść bohatera, który kłamie niechłujnie i spontanicznie (od czasu do czasu) z bohaterką używającą kłamstwa jak broni, regularnie i świadomie. Z jednej strony można uznać, że pisarka posługuje się skomplikowaną maszyną narracyjną, aby manipulować odbiorcami. Z drugiej – daje nam szansę, bo połączenie i konfrontacja perspektywy Nicka i zapisków Amy, pozwala dociekliwym dojść do prawdopodobnych wniosków: co się dzieje, kim jest Nick, a kim może być Amy.

⁵ G. Flynn, *Zaginiona dziewczyna*, Warszawa 2013, s. 407. Kolejne odniesienia do tej książki – numer strony podany w nawiasie po cytacie.

⁶ Moody, Blackwell, *The Invisible...*, s. 3.

⁷ *Ibidem*, s. 3.

Flynn od samego początku narzuca czytelnikom pewne założenia poprzez umiejscowienie bohaterów w krytycznym punkcie książki: dniu, w którym Amy zniknęła. Młoda i piękna kobieta zaginęła, a jej mąż wyraża się o kobietach pogardliwie (w tym o swojej żonie). Jest w złym stanie psychicznym, dlatego nie odbieramy go jako sympatycznego w odróżnieniu od drugiej narratorki. W przeciwieństwie do Amy z Dziennika nie wiemy, jak się zachowywał przed zniknięciem żony (wszystkie myśli Nicka wiążą się z teraźniejszością). O jego przeszłości dowiadujemy się z fragmentów dziennika; kolejny raz polegamy na tym fałszywym źródle informacji. Nick jest obserwowany przez policję i mieszkańców miasteczka, dlatego pod wpływem stresu zachowuje się irracjonalnie: uśmiecha się podczas przesłuchania oraz na konferencji prasowej. Gillian Flynn nie konstruuje go po to, aby był lubiany. Większość pozytywnych cech mężczyzny ginie w jego opowieści. Zostają wyłącznie wady, podczas gdy Amy w dzienniku celowo kreuje się na osobę, którą łatwo lubić (bo od samego początku zakładała, że jej zapiski dotrą do opinii publicznej):

Spodziewam się, że polubiliście Amy z Dziennika. Była wymyślona tak, by dała się lubić. By polubił ją ktoś taki jak wy. [...] Sądzę, że wpisy wyszły bardzo ładnie, a nie było to wcale takie proste. Musiałam stworzyć postać przyjaznej, choć nieco naiwnej kobiety, która kocha swojego męża i widzi pewne jego wady (w przeciwnym razie wyszłaby na idiotkę), ale jest mu szczerze oddana. Jednocześnie jednak jej relacja prowadzi czytelnika (w tym wypadku gliniarzy, nie mogę się doczekać, kiedy znajdą dziennik) do wniosku, że Nick rzeczywiście zamierzał mnie zabić (s. 374).

Amy z Dziennika miała przemówić nie tylko do fikcyjnych bohaterów z książki, ale również i do nas. Można zakładać, że bohaterce się udało, zostaliśmy wprowadzeni w błąd. Manipulacyjny charakter jej relacji zmylił czytelników i utwierdził ich w przekonaniu, że wina leży po stronie męża. Amy stworzyła obraz zwykłej kobiety z wadami, której moglibyśmy zaufać, a nawet się z nią utożsamić. Proces dozowania informacji w dzienniku, sprawia, że podejrzewamy Nicka o zabicie żony. Narratorzy dostarczają wielu dowodów swojej stronniczości, jednak ich motywacje są inne. Amy z Dziennika długo nie wzbudza podejrzeń, bo stara się ratować swoje małżeństwo. Sądzymy, że nierzetelność jej relacji polega na naiwności, a nie na samolubnych pobudkach (jak to jest przypadku Nicka). Amy, w wykreowanej przez siebie wersji, wierzy, że nadal może naprawić stosunki z mężem: usprawiedliwia go recesją, brakiem pracy oraz śmiercią matki. Nawet gdy ją uderzył, próbowała przekonać samą siebie, że nie byłby w stanie jej skrzywdzić. Amy przedstawia siebie jako czującą żonę, która stara się doszukiwać miłości w zachowaniach męża. Zapiski z dziennika mają zatem dwie funkcje: pokazać, kto jest ofiarą oraz kto sprawcą.

Amy z Dziennika przekonująco relacjonuje zdarzenia z przeszłości: jest zauroczona Nickiem; natomiast on w następnym rozdziale z udręką myśli o swoim małżeństwie. Zestawienie tych punktów widzenia wprowadza niepokój. Wystarczy porównać, jakie wrażenia bohaterowie wywarli na siebie nawzajem:

Głównie, muszę przyznać, uśmieciam się, bo jest cudowny. [...] Założę się, że faceci go nie znoszą: wygląda jak bogaty chłopak – łajdak z filmów dla nastolatków z lat 80. Taki, który dokucza wrażliwym odmiencom, taki, który kończy z tortem na twarzy, bita śmietana spływa mu za kołnierz, a wszyscy w knajpie pękają ze śmiechu. [...] Ma taki piękny uśmiech, taki koci. Gdy się do mnie uśmiecha, niemal się spodziewam, że wykaszle żółte piórka kanarka Tweety'ego (s. 28–29).

Amy napisała to po czterech latach małżeństwa i posługuje się personą z dziennika, by oddać atmosferę ich pierwszego spotkania. Początkowo jest zachwycona nowo poznanym mężczy-

zną, ale w jej relacji kryje się groza. Wszystkie pozornie pozytywne cechy Nicka jawią się jako negatywne w oczach czytelnika. Kobieta od początku zaznacza jego drapieżność: przypomina jej łajdaka, który pastwi się nad słabszymi. Jej wpisy balansują między ułamkami rzeczywistości (rzeczywiście wygląda jak łajdak) a kłamstwem (przemoc).

Dla porównania zamieszczam fragment, w którym to Nick opowiada, co kojarzy mu się z żoną:

Kiedy myślę o swojej żonie, od razu staje mi przed oczami jej głowa. Najpierw sam jej kształt. Gdy ujrzałem Amy po raz pierwszy, zobaczyłem właśnie tył jej głowy, i było coś pięknego w tych krzywiznach. [...] Jak dziecko wyobrażałem sobie, że otwieram jej czaszkę, rozwijam mózg niczym szpulki i przeszukuję go, próbując uchwycić i przyszpilić jej myśli (s. 11).

Nick przywołuje to zdarzenie po latach związku, więc wnosi do starego wspomnienia nabyty bagaż emocjonalny. W małżeństwie nastąpił kryzys, oboje nie są w stanie się ze sobą porozumieć, dlatego ciąg myśli mężczyzny przechodzi od czaszki żony do jej umysłu. Rozważania Nicka na temat kształtu głowy Amy nie bez powodu otwierają pierwszą część książki. Gillian Flynn już od pierwszej strony *Zaginionej dziewczyny* informuje czytelnika o kryzysie w związku Dunne'ów. Brak komunikacji i zrozumienia w małżeństwie to stały motyw powieści. Jednak warto zwrócić też uwagę, że pisarka z rozmysłem w relacji mężczyzny skupia się na czaszce jego partnerki. Gdy Amy była w trakcie przygotowań do swojego zaginięcia, skaleczyła się w rękę na tyle mocno, by ilość krwi odpowiadała ranie głowy. W dodatku tuż po zniknięciu żony, bohatera dręczą koszmary na temat krwi spływającej z jej twarzy. Gillian Flynn wykorzystuje w opowieści Nicka jego sny i myśli, żebyśmy podejrzewali go o zabicie Amy.

Publiczność literacka niejednokrotnie nie jest w stanie rozróżnić, co jest prawdą, a co jest kłamstwem bohaterów. To trudne do określenia ze względu na liczne inwersje czasowe i nieustanne zaburzenia linearności fabuły. Sposób prowadzenia dziennika wprowadza najwięcej chaosu w strukturę powieści. Bohaterka wspomina, że napisała kilkadziesiąt notatek i są one ponumerowane, ale czytelnik nie ma dostępu do wszystkich i poznaje tylko część z nich. Przykładowo, w dzienniku pojawia się trzyletnia wyrwa: nie wiemy, co się wydarzyło pomiędzy 18 września 2005 a 5 lipca 2008 roku. Gillian Flynn pomija okres narzeczeństwa Nicka i Amy i od razu pokazuje nam ich małżeństwo. Biorąc pod uwagę kierunek opowieści – publiczność literacka ma podejrzewać męża – to oczywiste, dlaczego te zapiski zostały ominięte. Gdybyśmy dłużej czytali o ich szczęściu, trudno byłoby nam uwierzyć, że Nick zamordował żonę. Dlatego autorka książki opisując złoty okres ich związku, kładzie nacisk na indywidualne odczucia postaci. Amy relacjonując pierwsze lata małżeństwa, skupia się tym, jak dobrze się czuje przy mężu, jednak jego pozytywne cechy nie ujawniają się w czynach, ale w słowach samej bohaterki:

Nick jest jak dobry mocny drink: daje wszystkiemu właściwą perspektywę. Nie inną perspektywę, tylko właściwą. Z Nickiem nie ma znaczenia to, że rachunek za elektryczność jest zapłacony z kilkudniowym opóźnieniem, że mój ostatni quiz wypadł słabo. [...] To wszystko się nie liczy, bo znalazłam kogoś do pary. To Nick, swobodny i spokojny, bystry i zabawny, i nieskomplikowany. Niezneurotyzowany, szczęśliwy (s. 67–68).

Kobieta w tym fragmencie nie porusza żadnej konkretnej kwestii, jej przemyślenia są fantazyjne. Czytelnik po zapoznaniu się z wrażeniami bohaterki, może pomyśleć, że Amy tylko podkolorowuje rzeczywistość, bo jest zakochana. Opinia o Nicku nie jest ukształtowana pod

wpływem faktów, konkretnych sytuacji z ich życia codziennego, ale z tego, jak wpływa on na bohaterkę.

Gillian Flynn wykorzystuje narrację pierwszoosobową, aby przetestować czytelników. Potencjalny odbiorca może uwierzyć albo Nickowi, albo fałszywej relacji Amy. Jednak pierwsza opcja wydaje się mało prawdopodobna: sfabrykowany dziennik stanowi element zemsty Amy i ma nas przekonać, że Nick jest zdolny do morderstwa. Czytelnik staje się ofiarą rozgrywki prowadzonej między małżeństwem; rozgrywki, której nie zna i nie rozumie, podczas pierwszego kontaktu z książką, gdy dopiero poznaje bohaterów z ich przefiltrowanych perspektyw. Mimo że obserwujemy zdarzenia z punktu widzenia mężczyzny (i wiemy o nim więcej niż rodzice Amy, policja i siostra Nicka, wątpimy w jego niewinność. W ramach prowadzenia gry, Flynn nie tylko odwołuje się do konwencji kryminału, ale również do naszej sympatii wobec bohaterów i wielu rzeczywistych faktów – wierzymy Amy, ponieważ kobiety często giną z ręki swoich mężów.

W rzeczywistości to od kobiet oczekuje się więcej. Na przykład wyrozumiałości i tego, żeby dawały swoim partnerom swobodę – dlatego publiczność literacka mogłaby z łatwością uwierzyć Amy. W dodatku autorka przekonała nas, że niektóre wpisy z dziennika są prawdziwe. Jak to zrobiła? Informacje przekazywane przez Amy z Dziennika zostały potwierdzone przez inne postaci w książce. Bohaterka wspomina, że nie miała ochoty wyjeżdżać z Nowego Jorku – Nick przypomina sobie z irytacją, że Amy nie chciała przeprowadzać się do małego miasteczka. Gdy ten proces potwierdzania informacji się zaczyna, czytelnik nie wie, w którym momencie się on kończy. Skoro informacje uzyskane od Amy są poparte słowami innych bohaterów, to zakładamy, że ma rację i jej mąż jest niebezpieczny.

Z Nickiem jest zupełnie inaczej. Już w pierwszych rozdziałach przyznaje się do wielokrotnego kłamstwa. Dotyczą one jego żony, zwłaszcza ich piątej rocznicy ślubu. Gdy policjanci zapytali, czy zarezerwował miejsce w restauracji, on natychmiast przytakuje, mimo że tego nie zrobił. Co więcej według własnej siostry, mógłby nawet popełnić morderstwo, aby zdobyć czyjąś sympatię (co od razu wzbudza podejrzliwość czytelnika). To stwierdzenie nasuwa nam co najmniej dwa pytania. Dlaczego okłamuje policję? I jak daleko posunie się dla pokłasku?

Na początku śledztwa Nick starał się być pomocny (nawet przychodził na przesłuchania bez adwokata). Dlaczego w takim razie zatajał kluczowe informacje? Powiedział policji, że Amy nie byłaby w stanie „sprowokować kogoś do tego, by ją... skrzywdził” (s. 83). Znał jej charakter i wiedział, że umie uderzyć w czyjś czuły punkt – gdyby powiadomił o tym śledczych, lista podejrzanych mogłaby się rozszerzyć. Nick kłamie również na temat swoich nawyków: mówi policji, że często przebywa na plaży, ale w rzeczywistości nie miał do tego cierpliwości. To Amy w dniu swojego zaginięcia namówiła go, by udał się w ustronne miejsce. Nick podważył swoją wiarygodność – zarówno w oczach śledczych, jak i czytelników – kłamiąc na temat czegoś tak istotnego jak alibi. Podczas lektury pierwszej części *Zaginionej dziewczyny*, nie jesteśmy w stanie stwierdzić, do czego może posunąć się Nick, aby zdobyć czyjąś sympatię. Jego słowa nie są potwierdzane, wręcz przeciwnie – policja i Margo ciągle obnażają jego kłamstwa.

Nawet gdyby nie kłamał tak często, to Amy i tak byłaby wiarygodniejsza. Nick wielokrotnie zaznacza, że prawie nic nie wie o swojej żonie. To Amy jest bardziej kompetentna – jej zapiski są drobiazgowo, a Nick wspomina jedynie, że lubi sporządzać szczegółowe listy. Gillian Flynn informuje nas o usposobieniu i wadach narratorów, co w oczach czytelników obraca się przeciwko mężczyźnie. Nick często zapomina o faktach, dlatego bohaterce łatwo nim manipulować, co udowadnia pozorowany lęk Amy przed krwią. Wiedziała, że Nick nie

poświęca jej uwagi, więc wmawia mu, że boi się krwi. Na dodatek mdleje w klinice, żeby wszyscy dobrze o tym pamiętali. On nie przywiązuje wagi do szczegółów, a ona jest dokładna, co pomaga jej stworzyć idealny plan wrobienia go w morderstwo.

EWOLUCJA NARRATORÓW

Druga część powieści obnaża przewrotność struktury, którą stworzyła Flynn. Narratorzy mimo tendencji do posługiwania się kłamstwami, są o wiele bardziej prawdomówni niż poprzednio. Dlaczego? Nie ma sensu nami manipulować, gdy zagadka z pierwszej części książki została rozwiązana. Bohaterka nie zaginęła, a zaplanowała własne morderstwo. Od tego momentu Amy przestaje posługiwać się dziennikiem i informuje nas o przebiegu swojej zemsty. Jednak mimo zaskakującej szczerości kobiety powinniśmy być czujni. Kłamstwo leży w jej naturze, ciągle próbuje być kimś innym. Fajna Laska, Kochana Żona, Wzgardzona Żona, Amy z Dziennika – to tylko kilka masek, które przybiera. Amy ciągle przystosowuje się do nowych okoliczności i czyis wymagań, przez co jest niegodna zaufania. Splątanie czasów i liczne inwersje fabularne przestały mieć teraz sens. Losy Nicka i Amy biegną równolegle od kiedy obserwujemy ich walkę między sobą. Oboje mają różne cele: on chce udowodnić swoją niewinność i przekonać wszystkich o szaleństwie Amy, ona poprzez swoją intrygę stara się doprowadzić do jego śmierci.

Gdy czytelnik staje się świadomy manipulacji Flynn, musi zrewidować swoją wiedzę: Nick już nie jest podejrzany i wreszcie mamy szansę poznać *prawdziwą* Amy. Wraz z Nickiem na nowo rozpatrujemy wydarzenia z przeszłości. Przykładowo to, co wcześniej wydawało się próbą ocalenia małżeństwa, tak naprawdę było manipulacją:

Rany, ona zna mnie na wylot. Dokładnie wie, co chcę usłyszeć. Jesteś bystry, jesteś dowcipny. Musiała mieć niezły ubaw, wiedząc, że nadal może tak mną kręcić. Nawet na odległość. [...] Amy wiedziała, że to właśnie najbardziej lubilem w naszym związku, kiedy jeszcze go lubilem: nie wielkie chwile, romantyzm przez wielkie R, ale nasze skryte wewnętrzne dowcipy. A teraz używała ich przeciwko mnie (s. 404).

Wewnętrzne dowcipy małżeństwa są istotne, bo tylko oni potrafią je zrozumieć. Gdy Nick pokazuje na komendzie wskazówki od Amy, które kierowały go w miejsce obciążających dowodów, to nikt mu nie wierzy. Podpowiedź prowadzi do małego brązowego domku, ale tylko Nick wie, że chodzi o niebieski domek jego ojca (po rozwodzie rodziców nazywał ojca panem Brownem [ang. brown – brązowy], by poczuć się lepiej z myślą, że go nie odwiedza). Jeżeli chcemy w pełni zrozumieć skomplikowaną strukturę narracji, musimy ciągle się cofać i w inny sposób interpretować wydarzenia. Przykładowo, gdy Nick opisuje sposób prowadzenia Baru, wspomina, że Margo podbiera napiwki. Dopiero w drugiej części dowiadujemy się, że to była Amy – tak zbierała pieniądze na ucieczkę z miasta.

Gillian Flynn zmienia strategię prowadzenia narracji w drugiej części książki: teraz skupiamy się na konflikcie pomiędzy małżonkami. Wiemy już, że Amy żyje, więc pisarka musi inaczej umieścić punkt ciężkości swojej powieści. Czy Amy zdoła przeprowadzić swoją intrygę do końca? Czy naprawdę się zabije? Czy Nickowi uda się pokonać swoją błyskotliwą żonę? Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania buduje napięcie w tej części powieści. Autorka łączy punkty widzenia narratorów, by odbiorca w pełni zaangażował się w ich rozgrywkę. Nick od samego początku był w znacznie gorszej sytuacji: jego partnerka przez rok planowała swoje zaginięcie, a on dopiero teraz się o tym dowiedział. Aby odzyskać przewagę, skontakto-

wał się z wcześniejszymi ofiarami swojej żony. Ustalił, że Amy karała tych, którzy ją zawiedli. Jego jedyną szansą na ocalenie stało się udawanie dobrego męża:

Przejmij kontrolę nad tą historią, Nick, pomyślałem. Zarówno dla opinii publicznej, jak i dla żony. Właśnie teraz. Jestem mężczyzną, który kocha swoją żonę, i ją znajdzie. Jestem mężczyzną, który kocha swoją żonę i jest dobrym facetem. Takim, za którego warto trzymać kciuki. Jestem człowiekiem, który nie jest doskonały, lecz moja żona jest, i od tej pory będę bardzo, ale to bardzo posłuszny (s. 471).

Nick w pewien sposób zaczął zachowywać się tak, jak chciała Amy. Można byłoby powiedzieć, że przyjął rolę Fajnego Faceta. Jednak koncept Fajnej Laski istnieje w społeczeństwie od dłuższego czasu (szczególnie młode dziewczyny starają się spełniać męskie fantazje, aby mieć powodzenie). Wejście w rolę Fajnej Laski wymaga od kobiet zadawalania mężczyzn. Społeczne standardy nigdy nie wymagały od mężczyzn podporządkowania się ich żonom lub partnerkom. Dlatego trudno postawić znak równości pomiędzy konceptem Fajnej Laski a Fajnego Faceta. Nawet Amy wspominała, że nigdy się nie doczekała tego fenomenu:

Czekałam cierpliwie – wiele lat – na to, by wahadło wychyliło się w drugą stronę: mężczyźni zaczynają czytać Jane Austen, uczą się robić na drutach, udają, że kochają wszechświat, organizują przyjęcia, na których robi się albumy z wycinków oraz obściskują się wzajemnie, podczas gdy my się temu poządlawie przyglądamy. A potem mówimy: „Tak, to Fajny Facet” (s. 354).

Amy wymagała od męża całkowitego oddania, a Nick musiał się do tego dostosować, jeśli chciał przeżyć. Teraz to on uczył się manipulacji, żeby skłonić żonę do powrotu do domu. Podobnie jak czytelnicy, zrewidował wszystkie informacje o Amy i zrozumiał, że przekona ją tylko w wydaniu Fajnego Faceta. Pierwszy krok wykonał podczas wywiadu w barze – to wtedy zrozumiał, że największą słabością Amy są pochlebstwa. Subtelnie dał jej znać, że przejrzał jej intrygę i bardzo mu zaimponowała. Była to ostatnia rzecz, której mogła się spodziewać po Nicku. Wpadła we wściekłość, gdy dowiedziała się, że podczas wywiadu był pijany. W ostatnich latach Nick nie wykazywał się intelektem, dlatego oczekiwała od niego najgorszego – zblażnienia się przed kamerą. Nagle ocieplenie wizerunku mężczyzny było dla niej niekorzystne, jednak i tak się z tego ucieszyła. Dlaczego? Bo w końcu znał swoje miejsce.

Wystąpienie Nicka stanowiło spełnienie marzeń Amy: przyznał się (i to przed kamerą), że jej nie doceniał. Od tego momentu nasza trzeźwo myśląca narratorka zaczyna się mylić. To paradoksalne, że kobieta, która doskonale zna swojego męża, nagle błędnie rozumuje. Po obejrzeniu wywiadu od razu zakłada, że mąż ją kocha i nie może poradzić sobie z jej stratą. To dlatego bierze ślad na twarzy Nicka za pokrzywkę: „Mój mąż zakończył poszukiwanie skarbów i jest też w wielkim stresie – na jednym policzku dostrzegłam pokrzywkę” (s.471). Amy się myli, a osoby postronne (detektywka Boney i Elliotowie) od razu się domyślają, że to ugryzienie. Role, które znaliśmy do tej pory, odwróciły się. To leniwy, nieporadny Nick wykorzystuje słabości żony, a niezwykle i błyskotliwa Amy nagle wierzy jego zapewnieniom.

Nick wyewoluował jako narrator: stał się dużo aktywniejszy i wziął czynny udział w grze, zamiast bezmyślnie wpadać w pułapki żony. Chociaż zaniedbywał ją w poprzednich latach małżeństwa, nadal wiedział, jak namieszać jej w głowie: „Amy nigdy nie miała wykrywacza kitu. [...] Jak usłyszała od kogoś, że jest błyskotliwa to nie traktowała tego jako pochlebstwo, lecz należność. Więc tak, owszem, sądzę, że ona w dużym stopniu naprawdę wierzy, że jeśli tylko potrafię dostrzec swoje błędy, *oczywiście* znów się w niej zakocham” (s. 557). Wiedział, że Amy nie oprze się komplementom, dlatego stał się prawie tak dobrym kłamcą jak ona. By

ją oszukać, kontrolował swoją mimikę, mowę i wygląd. Zapożyczył od niej techniki manipulacji. Zaczął odwoływać się do dobrych wspomnień, aby nie zrealizowała swojego planu. Ta gra wyzwoliła w Nicku pokłady energii – jego sposób myślenia zmienił się, dzięki uzyskaniu nowych informacji.

Narratorzy w drugiej części *Zaginionej dziewczyny* są nie tylko niewiarygodni, ale i dynamiczni oraz inaczej postrzegają rzeczywistość. Od kiedy Nick dowiedział się o zamiarach żony, zaczął zachowywać się ostrożniej. Żeby ująć z życiem, musiał gruntownie zmienić swój wizerunek. Nie błądził w mgle, tak jak w pierwszej części, ale miał określony cel i motywację – wiedział, że jeśli nie przekona partnerki do powrotu, to czeka go kara śmierci. Niczego przed nami nie ukrywa, bo nie ma takiej potrzeby. Znamy już jego intencje, więc autorka nie musi używać inwersji i przemilczeń, żebyśmy podejrzewali go o morderstwo. Z Amy jest zupełnie inaczej – jej intencje i sposób myślenia się zmieniły. Na początku drugiej części tłumaczy nam, że Nick zasługuje na śmierć, jednak gdy zauważa zmianę w jego zachowaniu, traci głowę i w końcu decyduje się na powrót do domu.

NARZĘDZIA AUTORKI

Pułapka Gillian Flynn nie byłaby tak precyzyjna, gdyby autorka wykorzystała tylko jedną technikę manipulacji. Niewiarygodny charakter narracji został przeze mnie omówiony w części „Dziennik i kłamca”, gdzie przedstawiłam, jak zdradliwe może być posługiwanie się datowanymi zapiskami, sugerującymi precyzję. W tej części pracy mam zamiar nazwać i omówić zabiegi narracyjne, które są nierozzerwalnie związane z niewiarygodną narracją. Flynn posługuje się nimi precyzyjnie, próbując każdym z nich przekonać odbiorcę do wyciągnięcia założeń przez nią wniosków.

Warsztat autorki jest godny podziwu: manipuluje nami za pomocą typowych dla kryminału konwencji, wiedzy o świecie rzeczywistym oraz samym tekstem, w którym wykorzystuje focalizację, przemilczenia, inwersję oraz suspens. Każda z wymienionych przeze mnie kategorii jest ze sobą ściśle powiązana: przemilczenia tworzą suspens, inwersja wydarzeń go wzmacnia, a focalizacja pokazuje nam, jaki jest stan psychiczny i fizyczny zestresowanych i przerażonych narratorów.

Magdalena Rembowska-Płuciennik opisuje trzy rodzaje focalizacji: zerową (narrator przekazuje odbiorcy wiedzę spoza zasięgu możliwości poznawczych bohatera), wewnętrzną (czytelnik dysponuje taką samą wiedzą, co postacie) oraz zewnętrzną (wiedza ujawniana przez narratora obejmuje tylko zachowania i mowę bohatera, nie jego świadomość)⁸. W *Zaginionej dziewczynie* występuje focalizacja wewnętrzna – publiczność literacka obserwuje tok wydarzeń wraz z narratorami. Nawet gdy występują retrospekcje, to zawsze odnoszą się do chwili obecnej: „Narrator, jeśli nawet powraca do tego, co niegdyś było, przywołuje przeszłość do siebie, sprowadza ją do swojej aktualności. Pamięć, wspomnienia nie są sprawą przeszłości, one także działają «teraz», aktualna sytuacja, w której narrator przypomina coś sobie lub wspomina, jest zawsze czynnikiem najważniejszym”⁹.

Jedno wydarzenie, słowo lub przedmiot może przypominać o czymś innym. Ludzki tok

⁸ M. Rembowska-Płuciennik, „W cudzej skórze. Focalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych”, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 54.

⁹ M. Głowiński, „«Nouveau roman» – problemy teoretyczne”, w: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, t. 2, Warszawa 1968, s. 118.

myślenia bywa chaotyczny, co podkreśla narracja z punktu widzenia postaci, a nie wszechwiedzącego narratora. Każda indywidualna jednostka rozumuje inaczej, dlatego fokalizacja wewnętrzna daje autorowi wiele możliwości. Gdy Nick spotyka się z Andie po raz pierwszy od zaginięcia żony, od razu opowiada publiczności literackiej o ich relacji oraz okolicznościach poznania. Gdyby czytelnik dowiedział się o niej wcześniej, nie podejrzewałby tak bardzo Nicka (wiedziałałby, dlaczego ma drugi telefon). Gillian Flynn nie przedstawiła Andie na początku książki, bo wtedy napięcie zgromadzone wokół Nicka znacznie by się zmniejszyło. Zastosowanie fokalizacji nie tylko pomaga wpleść w historię inne wątki, ale także manipulować czytelnikami.

Fabula powieści toczy się wokół zniknięcia Amy. Na początku zastanawiamy się, czy żyje, a jeśli nie, to kto ją zabił. Najpierw sąsiedzi i policja, a potem także my, zaczynamy podejrzewać, że mordercą jest Nick. To oczywiste, że dokładnie przyjrzymy się wydarzeniom poprzedzającym zaginięcie. Zanim Amy zacznie mówić do nas z dziennika, funkcjonuje przez moment w tej samej linii czasowej co Nick. W pierwszej części *Zaginionej dziewczyny* mężczyzna wchodzi do kuchni, gdy Amy wesoło smaży naleśniki. Ten krótki moment wiele mówi o charakterze ich relacji. Dobry nastrój żony stoi w opozycji do negatywnych uczuć Nicka. To pierwszy raz, gdy widzimy na własne oczy scenę z życia małżeństwa (dziennik i retrospekcje są uwikłane w kłamstwa bohaterów). W tym fragmencie narratorzy pozornie nie kłamią, gdyż Amy z Dziennika ignoruje wady męża i stara się skupić na jego zaletach, a Nick obraża ją w swoich wspomnieniach. Ich spotkanie jest nakreślone tak, by odbiorca później uwierzył, że wpisy z dziennika są prawdziwe. Pozornie wszystko się zgadza: ona smaży naleśniki z okazji rocznicy ślubu, a on chce uciekać na jej widok. Gillian Flynn od samego początku podkreśla niechęć męża wobec żony w celu wzbudzenia naszej podejrzliwości. Autorka specjalnie zarysowała taki obraz ich związku, by historie Amy na temat zaniedbania, przemocy i lekceważenia przez Nicka były wiarygodne. Dodatkowo scena z życia Dunne'ów jest specjalnie taka krótka, aby żaden z czytelników nie przejrzał prawdziwych intencji Amy. Gra przed mężem i nami idealną żonę, która wesoło przyrządza śniadanie, gdy w rzeczywistości jej zachowanie to próba nakłonienia Nicka do refleksji nad ich związkiem (najlepiej w samotności, by nie miał alibi na czas jej zaginięcia).

W przypadku powieści Gillian Flynn fokalizacja stanowi narzędzie manipulacji, gdyż znacznie ogranicza pole widzenia czytelników. Nick nie bez powodu posiada małą wiedzę na temat swojej żony. Wszystko, co mu się przytrafia, jest regulowane przez bagaż jego doświadczeń, emocje i poglądy na konkretne sprawy. Autorka przedstawia wydarzenia z jego perspektywy, byśmy zbyt prędko nie odkryli prawdziwych zamiarów Amy. Bohater nie interesuje się żoną, co daje jej dużo swobody do zrealizowania swoich planów: mówi mu, że cały weekend oglądała telewizję, gdy tak naprawdę spędzała czas z Noelle Hawthorne, by zapewnić sobie dobrą opinię wśród mieszkańców miasteczka. Nick nie wie, z kim się przyjaźni jego partnerka ani co robi w ciągu dnia. Amy jest owiana tajemnicą, stąd tak bardzo ciekawi czytelnika. Relacja mężczyzny jest niekompletna, dlatego dziennik jest cenniejszym źródłem informacji: daje możliwość bliższego poznania zaginionej kobiety. Uzupełnia to, czego nie jesteśmy w stanie dowiedzieć się od Nicka.

Warto wziąć pod uwagę, że Amy ma za sobą bardzo trudną i deformującą przeszłość. Matka Amy, Marybeth Elliott, miała długą historię komplikacji związanych z ciążą i poronień. Tylko Amy przeżyła więcej niż dwa dni. Bohaterka była z tego powodu dumna, ale jednocześnie zazdrościła martwemu i liczmemu rodzeństwu:

Zawsze byłam lepsza niż te wszystkie Hope, bo przecież mnie się udało. Zawsze byłam też zazdrosna – siedem martwych tańczących księżniczek. Udało im się

osiągnąć doskonałość bez żadnych starań, bez mierzenia się z choćby jedną chwilą istnienia, a ja utknęłam tu na ziemi, i każdego dnia muszę próbować, codziennie jest szansa być mniej niż doskonałą (s. 351–352).

Amy nie tylko chciała prześcignąć swoje rodzeństwo, ale także siebie samą. Jak już wspominałam, jej rodzice napisali serię książek o lepszej wersji swojej córki – *Niezwykła Amy*, która spełniała ich wszystkie oczekiwania: zawsze podejmowała dobre decyzje, nie porzuciła gry na skrzypcach oraz przekładała naukę nad spotkania z przyjaciółmi.

Według Bessela van der Kolka dziecko, którego potrzeby nie są zaspokojone: „uczy się, jak być wyobrażeniem matki o tym, jakie powinno być dziecko». Będąc zmuszonym do ignorowania wewnętrznych odczuć i starając się dostosować do potrzeb opiekuna, dziecko nabiera przekonania, że coś jest z nim «nie tak»¹⁰. Amy zamiast kształtować siebie, próbowała nieustannie spełniać wymagania rodziców. Przed poznaniem Nicka prawdopodobnie nie wiedziała, jak być szczęśliwą. Skupiała się na tym, jak perfekcyjnie odegrać rolę, którą narzucili jej rodzice, mężczyźni, społeczeństwo – dlatego aby zdobyć Nicka, stała się Fajną Laską. Nigdy nie dała mu poznać, że jej zachowania to tylko gra.

Małżonkowie w inny sposób przedstawiają zmianę zachowania Amy (gdy stopniowo przestaje zachowywać się jak Fajna Laska). On jest zdziwiony, że jego żona nagle jest surowa, a ona jest zawiedziona, że jej mąż nie domyślił się prawdy o niej. To pomaga czytelnikowi zobaczyć obie strony:

Fokalizacja, której dokonuje postać (FP), może się zmieniać, przenosić z jednej postaci na drugą – nawet jeśli narrator pozostaje ten sam. W takich przypadkach możemy uzyskać pełny obraz źródeł konfliktu. Dowiadujemy się, jak odmiennie różne postacie widzą te same fakty. Ta technika może prowadzić do bezstronnego stosunku wobec każdej z nich¹¹.

Stopniowo, dzięki skomplikowanej i wyrafinowanej strategii narracyjnej, czytelnicy mają dostęp do myśli Amy. Nawet gdyby Nick bardzo się postarał, to nie byłby w stanie zrozumieć zarzutów żony. Według niego, początkowo tworzyli idealny związek: łączyły ich te same zainteresowania, a ona dbała o jego potrzeby. Dopiero po paru latach stała się rozgoryczona brakiem uwagi męża. Jednak istnieje jeszcze perspektywa Amy z Dziennika. Z jej relacji wynika, że Nick źle ją traktował. Z każdym wpisem, jego zachowanie stawało się coraz gorsze. Amy z Dziennika najpierw wspomina, że Nick zignorował rocznicę ślubu, a w ostatnim zapisku sugeruje, że mógłby ją zamordować.

Publiczność literacka w trakcie lektury pierwszej części *Zaginionej dziewczyny*, prawdopodobnie pomyśli, że Amy jest chłodna i rozgoryczona, bo Nick nie jest dobrym mężem (takie sugestie znajdują się już na samym początku książki). Bohaterce zależy na uwadze męża – z okazji każdej rocznicy ślubu przygotowywała poszukiwanie skarbów, a wskazówki były ściśle z nią związane: „Poszukiwania skarbów zawsze prowadziły do jednego pytania: Kim jest Amy? (O czym myśli moja żona? Co było dla niej ważne w ostatnim roku? W jakich chwilach czuła się najszczęśliwsza? Amy, Amy, Amy, pomyśl o Amy)” (s. 112). Nick nie interesował się żoną, więc zazwyczaj miał problem z odnalezieniem wskazówek. Nie zależało mu na Amy, nawet gdy kilka lat wcześniej byli jeszcze szczęśliwi.

Niechronologiczne przedstawianie fabuły również działa na niekorzyść bohatera. Obserwujemy jego punkt widzenia od dnia, w którym zaginęła jego partnerka. Jak już wspo-

¹⁰ B. van der Kolk, *Strach ucieleśniony. mózg, umysł i ciało w terapii traumy*, Warszawa 2014, s. 147–148.

¹¹ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 153.

minałam, mężczyzna wchodzi do kuchni, widzi Amy, a akcja w tym momencie się urywa. By odbiorca nie zauważył tego zabiegu, autorka opisuje jego przemyślenia związane z pracą. Jednak pytania na temat tego, co robił Nick tego feralnego poranka, powracają podczas przesłuchania na komendzie. Czytelnik zdaje sobie sprawę, że w zasadzie nie wie, co się wydarzyło między małżeństwem. Nie wiemy, co nastąpiło pomiędzy ostatnim momentem, w którym Nick widział Amy żywą, i drogą do Baru. Mężczyzna twierdzi, że w tamtym czasie udał się na plażę, jednak nie mamy podstaw, żeby mu wierzyć. Gillian Flynn zdekoncentrowała uwagę publiczności literackiej tokiem myślenia Nicka, a następnie pozostawiła przestrzeń do snucia domysłów. Czytelnik może wypełnić lukę informacyjną swoimi podejrzeniami: bohater zobaczył żonę, zamordował ją i pojechał do Baru albo zobaczył ją, rzeczywiście pojechał na plażę, a potem do Baru. Wraz z rozwojem wydarzeń, możliwości się mnożą. Dowiadujemy się, że Nick zdradzał żonę i tego samego poranka zobaczył się z kochanką, jednak nie trwało to na tyle długo, by wykluczyć popełnienie zbrodni.

Połączenie opowieści Nicka i Amy daje Gillian Flynn dużo przestrzeni do zabawy tekstem. Najbardziej widać to w tym, jak zaczynają się i kończą rozdziały. Rozdział z perspektywy Nicka kończy się słowami „Amy zaginęła”, a następny z punktu widzenia Amy z Dziennika zaczyna się następująco: „Ho, ho, ho. Zgadnijcie kto wrócił?”. Autorka korzysta z tego, że narracja Nicka i dziennik są umiejscowione na różnych liniach czasowych, by z nas zadzwicić. Ten zabieg ujawnia strukturę powieści. Czytelnik może być zdezorientowany po przeczytaniu tych zdań bezpośrednio po sobie, jednak w trakcie ponownej lektury, odbiera je jako znak od autorki. Widzi, że konstrukcja książki jest przemyślana i dzięki niej Flynn może z nas szydzić. Kolejnym przykładem jest rozdział zamykający się słowami „Biedna Amy”. Zaraz potem czytamy relację kobiety zaczynającą się podobną frazą: „Biedna ja”. Czytelnik, który już zna książkę, widzi ironiczne aluzje pisarki do tego, że Amy żyje. Nawet dzięki tylko tym dwóm przykładom możemy stwierdzić, że Gillian Flynn wiedziała, jaki skutek przyniesie połączenie opowieści narratorów osadzonych na różnych liniach czasowych. Inwersja w powieści jest zabiegiem świadomym, który ma wzbudzić w czytelnikach niepokój i dać pisarce pole do popisu.

Według Auerbacha suspens i przemilczenia są ze sobą ściśle powiązane. W *Bliźnie Odyseusza* analizuje, co wywołuje napięcie w dziełach literackich. Wyraźnie zaznacza, że w *Odysei* nie ma suspensu, gdyż Homer o wszystkim informuje czytelnika. Nie zostawia nic niedopowiedzianego, rozważa każdy szczegół, nie polega na wyobraźni swojego potencjalnego odbiorcy: „Ludzie Homera odsłaniają swoje wnętrza bez reszty, także w chwili afektu; czego nie powiedzą innym, powiedzą sobie w duchu, tak, aby czytelnik się o tym dowiedział. Wiele rzeczy strasznych dzieje się w poematach homeryckich, ale nigdy w milczeniu”¹².

Przemilczenia są szczególnie ważne, gdyż podtrzymują zainteresowanie i wywołują niepokój. Pominięcie istotnych informacji w dziele literackim pobudza nasz umysł do myślenia. Przy okazji omawiania inwersji w *Zaginionej dziewczynie*, zastanawiałam się, jakie możliwości daje luka informacyjna – pozwala na spekulacje i daje czytelnikowi się wykazać. Dzięki nim w powieściach kryminalnych publiczność literacka zastanawia się nad charakterem zbrodni, sprawcą i motywem. Pełna wiedza na temat zagadki zniszczyłaby grę między autorem i czytelnikiem. Jednak w *Zaginionej dziewczynie* sprawa jest jeszcze bardziej skomplikowana, bo zaginięcie Amy to tylko przykrywa. Nie ma dosłownej zbrodni, sprawcy i motywu. Amy tłumaczy, że Nick zabił jej duszę, a według niej to morderstwo.

¹² E. Auerbach, „Bliźnia Odyseusza”, w: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, Warszawa 1968, s. 50.

W *Zaginionej dziewczynie* przemilczenia działają na zasadzie pytań, na które znajdujemy odpowiedzi dopiero wtedy, gdy zdecyduje o tym autorka. Nie możemy być czegokolwiek pewni, tak wiele faktów zostaje niedopowiedzianych. W jakim stopniu możemy ufać narratorom? Kto porwał Amy? Te pytania trzymają czytelnika w napięciu i gdyby Gillian Flynn poszła śladami Homera i informowała nas o wszystkim, *Zaginiona dziewczyna* nie byłaby nawet w połowie tak intrygującą lekturą. Sednem powieści są kłamstwa, manipulacja i wielowymiarowa natura człowieka. Nie dałoby się osiągnąć tego efektu, gdyby bohaterowie mówili nam o wszystkim. Czytelnik wiedziałby od samego początku o intrydze Amy i nie ulegałaby insynuacjom pisarki. Już sam sposób ukształtowania powieści wznaga napięcie. Inwersja, niewiarygodni narratorzy, fokalizacja – to wszystkie zabiegi wzmacniające suspens. Nie wiemy, kiedy bohaterowie kłamią, gdzie się podziali w danym momencie oraz czy nie odwracają naszej uwagi swoimi przemyśleniami. Suspens to fundament książki Flynn, bez niego ta powieść byłaby zupełnie innym tekstem.

Warto przywołać kilka przykładów przemilczeń w książce i przedstawić, w jaki sposób autorka mogła je wykorzystać. Jak już wspominałam, nie mamy powodów, aby nie wierzyć Amy w pierwszej części książki. Nick często napomyka, że nie cierpi swojej żony, ale większość jego antypatii nie jest niepokojąca. Mówi o oschłości partnerki, jej perfekcjonizmie, ale nigdy, że jest mściwa. Historie o tym, jak złowroga jest Amy pojawiają się dopiero, gdy wiemy, że to ona stoi za swoim zaginięciem. Autorka nie chce, abyśmy zdawali sobie sprawę z morderczych skłonności bohaterki (bo to zniwelowałoby napięcie), dlatego Nick nawet nie myśli o sytuacjach, w których próbowała zniszczyć komuś życie. Można byłoby pomyśleć, że nie chce myśleć w zły sposób o zaginionej, jednak czy tak było naprawdę? Ciągłe wyliczał w głowie wady Amy oraz przypominał sobie sytuacje, gdy źle się zachowywała. Nie chodzi tu o stosunek do żony, ale o nieświadomość czytelnika. Bohaterka w oczach odbiorcy ma być ofiarą w każdym znaczeniu tego słowa.

Nick dopiero w drugiej części książki opowiada historię o kierowcy ciężarówki, którego prześladowała Amy. Jadąc, wpełchnął się przed jej samochód, dlatego dzwoniła do zatrudniającej go firmy i wymyśliła fałszywe wypadki, aby doprowadzić do jego zwolnienia. Gdyby czytelnik dowiedział się o tej sytuacji wcześniej, obraz niewinnej zaginionej kobiety ległby w gruzach. Flynn bardzo sprytnie zarządza wiadomościami: jej postacie przemilczają pewne informacje, aby publiczność literacka nie dowiedziała się prawdy. Sytuacja z Hilary Handy mówi sama za siebie – gdy Nick dzwoni do niej po raz pierwszy, żeby dowiedzieć się więcej o jej relacji z Amy, kobieta nie chce rozmawiać na ten temat i się rozłącza. Wspomina tylko, że dostała nauczkę i nie widziała zaginionej od czasów liceum. Temat przeszłości Amy od razu się urywa, a czytelnik nie dowiaduje się niczego nowego. Jednak w drugiej części książki Hilary jest skłonna rozmawiać z Nickiem, ze względu na nowe okoliczności:

– Jeszcze dwa dni temu w ogóle bym z tobą nie rozmawiała – zaczęła. – Jednak niedawno piłam drinka z przyjaciółmi, telewizja była włączona, pokazano ciebie, podano informacje o ciąży Amy. Wszyscy ludzie, z którymi siedziałam, byli na ciebie tacy wściekli. A ja pomyślałam sobie wtedy, że wiem, jak to jest być w twojej skórze (s. 455).

Z jej historii dowiadujemy się, że Amy rzuciła się ze schodów, by doprowadzić do wyrzucenia koleżanki ze szkoły. Wcześniej nie pojawiała się nawet najmniejsza wzmianka o mściwości Amy. Jednak, gdy tylko Nick rozgryzł jej intrygę, czytamy o niepokojących zachowaniach kobiety w przeszłości. W pierwszej części książki czytelnicy nie mieli żadnych powodów, aby podejrzewać Amy, gdyż wszystkie tropy, które prowadziły do odkrycia jej prawdziwej natury, były maskowane przez autorkę.

Flynn prowadzi akcję i przemyślenia bohaterów tak, żebyśmy nie mogli rozeznaczyć się w sytuacji. Przemilczenia w *Zaginionej dziewczynie* nie tylko wzbudzają napięcie (co się dokładnie wydarzyło między Hilary a Amy? dlaczego Nick ma drugi telefon?), ale także opóźniają moment, w którym czytelnik zdobędzie całą wiedzę:

Historia natomiast, którą współprzeżywamy bądź też poznajemy ze świadectw ludzi współprzeżywających, przebiega w sposób o wiele bardziej niejednorodny, pełen sprzeczności i powikłań; dopiero wówczas gdy w jakimś określonym kręgu dojrzeją jej owoce, dopiero wtedy możemy przy jej pomocy w pewnej mierze wyniki te uporządkować; ale jakże często przy tym ów porządek, który – wydawałoby się – już osiągnęliśmy – na nowo staje się wątpliwy; jakże często zadajemy sobie pytanie, czy dostępne nam dane nie skłoniły nas do zbyt uproszczonego uporządkowania faktów elementarnych!¹³

Podążając za Auerbachem, historia, która jest opowiedziana z punktu widzenia dwóch narratorów, często narzuca odbiorcom niewłaściwe wnioski. Zwłaszcza, gdy oboje przemilczają pewne informacje, żeby nikt przedwcześnie nie odkrył ich intrygi lub nie domyślił się, że są złymi ludźmi. Cała powieść jest pełna luk i przemilczeń, a nawet po ponownym przeczytaniu *Zaginionej dziewczyny*, odbiorca może mieć problem z odpowiedzią na pytania, które postawiła autorka (a co dopiero czytelnik, który ma z nią styczność po raz pierwszy).

Gillian Flynn pozwala nam poznać część prawdy na temat bohaterów i ich natury w określonym czasie. Dopiero wtedy możemy uporządkować informacje, które wcześniej otrzymaliśmy. To na przykład scena, w której Nick spaceruje po Hannibal. Jest zdzwiony, że Amy zdecydowała się umieścić wskazówkę w tym miejscu, bo nie może przypomnieć sobie, żeby przeżyli tam jakąś romantyczną chwilę. Dopiero, gdy policja informuje Nicka, że znaleźli tam obciążające dowody, czytelnik orientuje się, dlaczego bohaterka wysłała tam męża. Gillian Flynn od samego początku obdarowywała nas informacjami, które tylko w teorii miały okazać się przydatne, ale ich celem było zmylenie czytelnika. Metoda prowadzenia narracji wybrana przez Flynn skutecznie zachęca publiczność literacką do aktywnego udziału w grze. Grze, która nie jest do samego końca sprawiedliwa, gdyż pisarka używa wszelkiego rodzaju środków, żebyśmy nie rozwiązali intrygi, zanim ona ją wyjaśni.

¹³ *Ibidem*, s. 72.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t.1, Warszawa 1968.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.
- Flynn G., *Zaginiona dziewczyna*, Warszawa 2013.
- Głowiński M., *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, t. 2, Kraków 1968.
- Kolk, B. van der, *Strach ucieleśniony. mózg, umysł i ciało w terapii traumy*, Warszawa 2014.
- Lee S., „Gone Girl” author Gillian Flynn talks murder, marriage, and con games, „Entertainment Weekly”, June 2012.
- Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.
- Moody M., Blackwell H., *The Invisible Damsel: Differences in How National Media Outlets Framed the Coverage of Missing Black and White Women in the Mid-2000s*, January 2008.
- Robinson E., *(White) Woman We Love*, „The Washington Post”, June 2005.

GILLIAN FLYNN'S AMBIGUOUS NARRATIVES IN THE NOVEL „GONE GIRL”

SUMMARY:

This article analyzes the use of narration in Gillian Flynn's *Gone Girl*. The author employs the „missing white woman syndrome” and unreliable narrators to manipulate readers' perceptions and expectations.

KEY WORDS:

narration, manipulation, missing white woman syndrome, unreliable narrators

GADAJĄCE GROBY.

„ZYGMENTOWSKA” ZBYLUTA GRZYWACZA

Patrycja Cembrzyńska

Badaczka niezależna

ORCID: 0000-0001-6036-3231

W 1982 roku, niedługo po zwolnieniu z internowania, Zbylut Grzywacz namalował obraz *Etap II – prycza (Zygmuntowska)* (w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, MNKi-W-183). Na obrazie ukazana jest prycza, a na pryczy dwaj więźniowie, upozowani teatralnie, na podobieństwo figur śpiących rycerzy z renesansowych nagrobków szlacheckich. Tego, który zajął dolne łóżko, malarz wystylizował na sposób sansovinowski: głowa podparta na ręku, lekko uniesiony korpus, skrzyżowane nogi – prawa ugięta w kolanie. Drugi – bliźniaczo podobny do postaci z dołu – leży na wznak, jakby przygnieciony niewidzialnym ciężarem – lewa ręka opada manierycznie poza krawędź pościania. Grzywacz przemienił ciała aresztantów w dwie figury patosu; udrapowani niczym rzeźby, spoczywają na „łożu grobowym”. W realiach więziennych tworzy się wyłom, jakiś pasaż do „gdzie indziej”. Elementy scenografii zakładu penitencjarnego są jednak zachowane: podłoga z desek, na ramie pryczy – ubrania, nad pryczą – sklepienie sufitu, którego krzywa kontrastuje z poziomymi i pionami prętów legowiska oraz rytmem zbiegających się perspektywicznie desek podłogi. Monochromatyczna paleta barwna prowokuje wrażenie, że cała cela kamienieje. Tytuł obrazu jasno określa pierwowzór kompozycyjny. Odsyła do Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, gdzie znajdują się pomniki nagrobne ostatnich Jagiellonów: Zygmunta I Starego i Zygmunta II Augusta. Bartolomeo Berrecci – i to zapamiętajmy – zastosował w kompozycji ścian mauzoleum schemat łuku triumfalnego¹. W opisie obrazu na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Kielcach – czyli informacji dla szerokiego odbiorcy – sugeruje się, że malarz „mówi pod alegorią”, usymbolicznia figury, monumentalizuje wydarzenie internowania i dramatyzuje, a nie po prostu ilustruje historię: „Zygmuntowska reprezentuje bardzo dobre artystycznie połączenie współ

¹ Ponadto na treść ideową kopułowej budowli wpłynęła też symbolika królewskiego baldachimu. Więcej na temat Kaplicy Zygmuntowskiej: Lech Kalinowski, Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntowskiej, „Studia do Dziejów Wawelu”, 1961, t. 2.

czesnej społeczno-politycznej ekspresjonistycznej figuracji z ikonograficznym nawiązaniem do nagrobków królewskich (...)”².

Temat nawiązań Grzywacza do sztuki dawnej i jego rozmów z mistrzami był już wiele razy poruszany³ i nie ma potrzeby się powtarzać. Wiadomo, o co chodzi – twórca określa swoje miejsce w kulturze, aktywizując „kształty, które znał czas miniony” (powiem słowami Jarosława Marka Rymkiewicza)⁴. Trzeba jednak zapytać, jak te kształty „uczestniczą w porządku [jego] czasu teraźniejszego”⁵:

W teście *Co to jest klasycyzm?* Rymkiewicz wyraził bardzo istotną rację: poeta (zamienimy poetę na artystę) „jednocześnie wybiera i jest wybierany (...). Jest wybierany, ponieważ archetypiczny wzór narzuca mu się z siłą, od której nie ma odwołania, jest rozkazem a nie propozycją”⁶. Dlaczego więc Zygmuntowska? Dlaczego królowie z kamienia? Dlaczego umarli?

O okolicznościach powstania obrazu Zbylut Grzywacz pisał w *Memłarach*: Poczułem się artystą jak nigdy przedtem. I nigdy potem. (...) Kazali wyjść i poprowadzili do innej celi, gdzie z radością zobaczył kumpli sprzed nocy: Bogusia [Sonika]⁷, Roberta [Kaczmarka]⁸ i Olka. Wszyscy przeżyli. Jejku, jak było ciepło w tej celi! Zaraz się Robert i Boguś ułożyli na pryczy piętrowej w pozach sanswinowskich, jak Zygmunt w Zygmuntońskiej na Wawelu. (...) chyba już się wtedy dowiedzieliśmy, że jest stan wojenny. Zdziwiło mnie, że nie wyjątkowy, tylko od razu wojenny, bo co to za wojna, wydawało mi się, że wojna to z obcym, a tu obcych nie ma. Wnętrze było gotyckie, niskie, białosklepienne, można by spędzić tu resztę życia⁹.

„Internat”, do którego trafia Grzywacz, to Zakład Karny w Nowym Wiśniczu. W opisie jednostki na portalu rządowym służby więziennej można przeczytać: [Zakład] mieści się w budynkach odziedziczonych po klasztorze Karmelitów Bosych. Ufundował go jeden z największych magnatów Rzeczypospolitej Polskiej XVII wieku – Stanisław Lubomirski jako wotum za zwycięstwo w bitwie pod Chocimiem. Kasatę Klasztoru Karmelitów Bosych ogłosił dekretem z 1783 r. cesarz Józef II. Budynki klasztorne przeznaczono na ciężkie więzienie, a od 1786 roku mieścił się tu również sąd i mieszkania sędziów. Tutaj przyszedł na świat malarz Juliusz Kossak, syn sędziego sądu karnego Michała. W 1939 roku na początku II Wojny Światowej, po opanowaniu Polski przez Niemców, więzienie zostało wykorzystane na obóz koncentracyjny – do czasu założenia obozu w Auschwitz”¹⁰. Wspomnę jeszcze, że XIX wieku

² Zygmuntowska, *Zbiory online*, https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/7,sztuka_wspolczesna/pokaz/38,zygmuntowska,1?s_a=g [dostęp: wrzesień 2020].

³ Jeden z najciekawszych tekstów napisała Joanna Boniecka, „Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami na przykładzie obrazu «Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)»”, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004*, red. nauk. J. Boniecka i J. Waltoś, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009, Kraków 2009.

⁴ Zob. J.M. Rymkiewicz, „Co to jest klasycyzm?”, w: *Czym jest klasycyzm?*, Warszawa 1967, s. 168.

⁵ *Ibidem*. Nawiasy kwadratowe oznaczają dopowiedzenia autorki tekstu.

⁶ *Ibidem*, s. 171.

⁷ Bogusław Sonik (1953) – działacz opozycji demokratycznej w okresie PRL. W 1980 r. wstąpił do NSZZ „Solidarność” (wiceprzewodniczący zarządu Regionu Małopolskiego). Poseł do Parlamentu Europejskiego VI, VII i VIII kadencji (2004–2014, 2018–2019), poseł na Sejm VIII i IX kadencji (2015–2018, od 2019).

⁸ Robert Kaczmarek (1947) – działacz opozycji demokratycznej w okresie PRL: przewodniczący „Solidarności” Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie.

⁹ Z. Grzywacz, „Galimatias [Powroty: 26 maja 2003]”, w: *Memłary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybrał i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009, s. 432–441.

¹⁰ *Opis jednostki*, Służba więzienna, <https://www.sw.gov.pl/strona/opis-zaklad-karny-w-nowym-wisniczu> [dostęp: wrzesień 2020].

trzymano w Wiśniczu „politycznych” – uczestników powstań¹¹. Lokalna historia spłotła się z dziejami narodowymi. Władze więzienia pielęgnują mit miejsca, – jak przypomina wisząca na więziennym murze tablica pamiątkowa (odsłonięta w 2013 roku): „W 1944 roku przywieziono tutaj ze Lwowa zrabowane przez Niemców dzieła sztuki polskiej a wśród nich obrazy Jana Matejki: *Rejtan*, *Batory pod Pskowem*, *Unia Lubelska*”.

W grudniu 2017 roku Bogusław Sonik – osadzony w tej samej celi, co Grzywacz – przywiózł do Wiśnicza kopię *Zygmuntowskiej*¹². Tak Sonik wypowiadał się o obrazie: „Razem z Robertem Kaczmarkiem jesteśmy przedstawieni na metalowej pryczy ze wzrokiem wbitym ku górze. Robert podpira głowę ręką niczym marzyciel, myślący o lepszych czasach”¹³.

Ale czy na pewno na tym obrazie namalowano po prostu aresztantów? Wzroku z otaczającej go rzeczywistości malarz nie spuszcza, czy raczej – sięga ku niej pamięcią, ale *Zygmuntowska* to nie anegdotyczna scena rodzajowa. Realia z grubsza się zgadzają (nazwijmy to warstwą prymarną przedstawienia), służą jednak budowaniu sensów symbolicznych. Świat przedstawiony odpodobnia się od rzeczywistości, opowieść – osuwa w alegorię. Z przestrzeni celi więziennej przenosimy się w inną przestrzeń – tam, gdzie wszystko jest z kamienia, i tworzy łańcuch ech, odbić zwrotnych (taka jest podstawowa zasada konstrukcyjna rządząca tym dziełem): prycha jak nagrobek, ciała jak głazy, żywi jak zmarli. W artykule Katarzyny Brzeziny „*Pukam do drzwi kamienia*”. *Geologiczne pasje Zbyluta Grzywacza* o dziełach artysty możemy przeczytać: „Jednak w jego obrazach obiekty geologiczne pojawiają się rzadko. Czasami bohaterami malowideł są skamieniałości, z których buduje rodzaj martwej natury, by wspomnieć choćby obraz *Krąg* (Dla Profesora J. Małeckiego). Co ciekawe, w obrazach, motyw kamienia właściwie się nie pojawia, a jeśli już to ma wydźwięk symboliczny, jak np. na obrazie *Kamień* z cyklu *Wiosna’82*”¹⁴. W tym miejscu jednak autorka rozstała się z problemem. Tak, kamień jest w obrazach Grzywacza nacechowany ideowo, ale jaki kompleks idei został z nim skojarzony? W jakie konteksty został ten kamień uwikłany? Mam poczucie, że w *żadnym innym dziele Grzywacza kamień nie jest tak wymowny, jak właśnie w *Zygmuntowskiej**.

Ciała towarzyszy z celi malarz ułożył na wieczny spoczynek. Postacie wymykają się sobie, popadają w stan osobliwego letargu-rozdwojenia. Wchodzą pomiędzy umarłych, zasypiając snem śmierci, a może odwrotnie: to umarli wzywają ich do siebie, coś z „tamtej strony” wchodzi w ich ciała. Sen-śmierć otworzył jakąś dawność, jakąś zamierzchlą przeszłość. Żywych ze zmarłymi obcowanie? Z romantyzmu wzięte? Tak to widzę i tak sformułuję swoją tezę: *Zygmuntowska* może służyć za przykład długiego trwania tradycji romantycznej¹⁵. Bo to właśnie według romantycznego scenariusza malarz reinterpretuje królewskie *theatrum* grobowe.

¹¹ Zob. Z.W. Gogola OFM Conv., *Dzieje klasztoru Karmelitów bosych w Nowym Wiśniczu w latach 1630–2009*, „Folia Historica Cracoviensina” vol. XIX, 2013.

¹² Bogusław Sonik odwiedził wiśnicki zakład karny. *Czas bocheński*, <https://www.czasbochenski.pl/portal/bocchnia-wydarzenia/bogusaw-sonik-odwiedzi-wisnicki-zaklad-karny/15221/> [dostęp: wrzesień 2020].

¹³ B. Sonik, *Rekolekcje wiśnickie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 27, 2012, s. 276.

¹⁴ K. Brzezina, „*«Pukam do drzwi kamienia»*. Geologiczne pasje Zbyluta Grzywacza”, w: *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty*, red. J. Boniecka, materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8 maja 2009, Kraków 2010, s. 198.

¹⁵ M. Janion, „Romantyzm polski wśród romantyzmów”, w: *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007.

Matecznikiem jego przedstawienia jest dramat zaduszny, wyprawa na „tamten świat” mająca prowadzić do odrodzieńczej przemiany.

„Budujmy podziemne państwo/ W grobów głębi”¹⁶ – pisał Seweryn Goszczyński. Zacytować możemy również Juliusza Słowackiego: „Cały więc lud nasz umarły dawno jest z nami i to jest obcowanie świętych ([...]). O! czuj to droga, i wypracuj, a obaczysz, w jakiej my wielkiej Rzeczypospolitej żyjemy”¹⁷. Fundamentem polskiego romantyzmu, jak napisała Maria Janion w *Gorączce romantycznej*, jest zakorzeniona w mickiewiczowskim dziele wizja zaświatów przenikniętych sprawami tego świata, wizja obrzędu dziadów, poprzez który prowadzi droga do odkrycia idei ciągłości narodu. Kto nie pamięta *tego zawołania*: „Czas odemknąć drzwi kaplicy. Zapalcie lampy i świecy./ Przeszła północ, kogut pieje/ Skończona nasza ofiara,/ Czas przypomnieć ojców dzieje” (*Dziady*, cz. II, w. 515–517). Do dziejów ojców romantycy powracają ustawicznie¹⁸. Janion tłumaczy:

Ludowy obrzęd ku czci zmarłych staje się dla romantycznych indywidualistów komunią ze zbiorowością, sposobem pospólnego przeżycia dawności i teraźniejszości: żyjemy dziś, a jesteśmy stale z tymi, którzy „mieszkają pod ziemią”. Oni nas nigdy nie opuszczają. Z tego wieczystego szepienia z umarłymi nie wynika ani groza, ani wstręt, ani przerażenie, lecz właśnie pociecha, p o c z u c i e s o l i d a r n o ś c i, poddanie indywidualnej prawdy cierpienia objawionym w obrzędzie prawdom uniwersalnym, zbiorowym, wiecznym¹⁹.

Czytanie w znakach ziemi („podziemna astrologia” Maurycego Mochnackiego), zagłębienie pod zmurszałe całuny – myślenie romantyków, zauważa Janion, zasila ją telluryczne energie; pisze więc Mickiewicz o kamieniu („Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu”, *Dziady*, cz. III, w. 143), o lawie („Nasz naród jak lawa,/ Z wierzchu zimna i twarda (...) Lecz wewnętrznego ognia...”, *Dziady*, cz. III, w. 227–230), sięga po opozycje zimne/gorące, martwe/żywe. Rozpoznanie Janion jest ważne: „skontrastowanie tego, co na ziemi, i tego, co pod zmienia, nabiera [u Mickiewicza, ale też przecież u innych romantyków] coraz wyraźniejszej wymowy politycznej, staje się wręcz figurą odrodzenia narodu i figurą rewolucji”²⁰.

Mroczne podwójności *Zygmuntowskiej*, przywołujące fantazmatyczną Polskę, w której łączą się w jedno światy żywych i umarłych, kamień i ciało, są z romantyzmu – z *Dziadów*. Oto jak Grzywacz wspominał lata osiemdziesiąte: Stan wojenny odczułem jako trzęsienie ziemi. Nagle warstwy ziemi leżące dotychczas zgodnie jedna na drugiej, wedle starszeństwa, stanęły dęba, runęły i zmieniły kolejność: stare znalazły się nad młodymi. Moje licealne lata, czas, kiedy interesowałem się geologią – wylazły na wierzch. W 82-gim zacząłem się na nowo uczyć stratygrafii – od kambru do czwartorzędu, zacząłem gromadzić skamieniałości i mine

¹⁶ *Z Proroctw księdza Marka* (Goszczyński S., „Proroctwa ks. Marka”, w: *Dzieła zbiorowe*. T. 1: *Poezje liryczne*, wydał Z. Wasilewski. Lwów 1910). Zob. Z. Wasilewski, *Z życia poety romantycznego, Seweryn Goszczyński w Galicji. Nieznane pamiętniki, utwory i listy z lat 1832–1843*, Lwów 1910. Por. Janion, *Romantyzm...*, s. 66.

¹⁷ Zob. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I–II, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962–1963, t. II, s. 13–14. Por. Janion, *Romantyzm...*, s. 75.

¹⁸ Mickiewicza zresztą sparafrazuje Słowacki w *Królu-Duchu*: „Świece gasną, kogut pieje/ Czas przypomnieć ojców dzieje” (jeden z wariantów redakcyjnych).

¹⁹ Janion, *Romantyzm...*, s. 57. Podkreślenie w tekście – P.C.

²⁰ *Ibidem*, s. 71.

rały²¹. Żeby odetchnąć od zamętu czasu? Wojciech Bałus napisze o rezygnacji i wycofaniu malarza ku przyrodzie²².

Lecz z „wiśnickiego” obrazu wylania się chyba inna opowieść. Malarz nie znalazł w geologicznej pasji azylu: czas zawraca, spod ziemi wychodzi pogrzebana w niej przeszłość, jej widma, nasze sobowtóry. W *Zygmuntowskiej* komunistyczna zmarzlina pokazana zostaje jako martwota; zimne kamienie stają się odbiciem minorowego stanu ducha. Fala sejsmiczna rozchodzi się po powierzchni, deformuje skały, obraca życie w śmierć – w każdym kamieniu trup. I te kamienie, te trupy dostają głos: „Widzisz pan dookoła te głązy? Wszystko to są groby, ale jakie groby! Całe zastępy bohaterów, czyny wiekowe, miasta, wieki, kraje”²³. To z *Króla zamczyska* Goszczyńskiego. Zostawiała u Goszczyńskiego ślady poezja Mickiewicza. Ważniejsze jednak, że wieszcz wizje autora *Dziadów* stały się własnością następnych pokoleń, że odżywają w okresach patriotycznych uniesień.

Powiedzmy na marginesie, że w stanie wojennym, w ośrodku internowania w Jaworznie, *Dziady* wystawił Maciej Rayzacher (Konrada zagrał Bronisław Komorowski, Ducha – Tadeusz Mazowiecki), a do tego, że ciągle żywa była też pamięć *Dziadów* w interpretacji Kazimierza Dejmka (uznanych za antysystemowe i w 1968 roku zdjętych z afisza).

Odbicia spraw tego świata internowani twórcy, także malarz, szukają w zaświatach: więzienna, a wcześniej klasztorna, cela – kaplica grobowa, sobowtóry umarłych, dwie sfery: istnienia i nieistnienia są ze sobą zmieszane. Materia ideowa *Zygmuntowskiej* sięga romantycznych nauk o podziemiu: „Tam [w podziemiu] jest siedlisko duchów chtonicznych, duchów przodków, symbol wiecznotrwałej ciągłości pokoleń, ciągłości, której żywi dają świadectwo, obcując ze zmarłymi”²⁴.

W romantycznych grobach toczy się proces życia, zmarli – dokładnie opisuje tę kwestię Janion – zostają organicznie powiązani z tajemnicą odrodzenia, a ściślej – ideą zmartwychwstania narodu²⁵. Gdy pójdzie się romantycznym tropem („Nie jest prawdą, że kamienie są martwe”²⁶ – napisze Grzywacz i doda również, jakby Mickiewiczem, o uwalnianiu kwarcu z naskorupień kalcytowych²⁷), wówczas leżące na więziennych pryzmach kamienne ciała repre-

²¹ Z. Grzywacz, *Sztukowane życie*, fragmenty odpowiedzi na ankietę „Znaku” pt. *Sens sztuki* (1983), za: *Zbylut Grzywacz. Malarstwo*, katalog wystawy, Kielce 1991.

²² W. Bałus, „Pomoc” *Zbyluta Grzywacza*. O metaforze i metonimii w „czasie marnym”, w: *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty*, red. J. Boniecka, materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8 maja 2009, Kraków 2010, s. 216.

²³ S. Goszczyński, *Król zamczyska*, Poznań 1842, s. 45.

²⁴ Janion, *Romantyzm...*, s. 59.

²⁵ *Ibidem*, s. 66, 65.

²⁶ Z. Grzywacz, „Kamienie i obrazy, czyli świat wg ZG [marzec–kwiecień 2002]”, w: *Memlary...*, s. 294.

²⁷ Grzywacz, *Kamienie...*: „Dlaczego kalcyt, a nie kwarc, który stanowi we wszystkich amatorskich i naukowych zbiorach część najważniejszą i w dodatku najefektowniejszą, a w nazwach jego odmian pobrzmiewa poezja i kryją się wyobrażenia bogactw: kryształ górski, ametyst, chalcedon, jaspis, agat, karneol? Kwarc, główne tworzywo skał magmowych i wulkanicznych kojarzy się z ogniem, kalcyt będący bohaterem pokazanej na wystawie kolekcji – z wodą, bo na dnie mórz powstają utworzone przezeń wapienie. Twardy kwarc i miękki kalcyt są też jak ogień i woda sobie przeciwne; składnikiem pierwszego jest krzem, pierwiastek życia (podejrzewa się nawet, że kwarc dzięki drganiom właściwym jego strukturze mógł spowodować pierwsze drgania życia na Ziemi), składnikiem zaś kalcytu – wapń, który, choć buduje nasze kości i mieszkania, z wapnieniem tkanek się kojarzy i ze śmiercią. (...) kwarc budzi szacunek, kalcyt politowanie; wytrawny kolekcjoner wytrawia kalcyt kwasem solnym, by odsłonić kryształy kwarcu” (s. 287–288); „Marmur jest miękki, budujący go czysty węglan wapnia, kalcyt, zajmuje w skali twardości minerałów niską pozycję. Kwarc (...) lokuje się o wiele wyżej – tylko dwa minerały (topaz i korund) dzielą go od najtwardszego, diamentu – nic więc dziwnego, że zwycięża z marmurem już w pierwszym starciu” (s. 293).

zentują zbiorowość wieczną i ogromną i tylko z wierzchu są zimne. Choć schwytane w śmierć, są również poddane heroizacji poprzez porównanie do królów. Reprezentują życie dla sprawy, wielkiej sprawy. Są zgoła przeciwstawne „wieprzowatości życia” – by użyć sformułowania Jarosława Marka Rymkiewicza z jego komedii serio o upiorach²⁸ i przy okazji umieścić Zygmunta w kontekście innych dzieł malarza – przeciwstawne tej peerelowskiej „mięsnosci”, o której Grzywacz opowiadał w latach siedemdziesiątych w cyklu *Wołowy*.

Idee zużytkowane przez malarza w *Zygmuntowskiej* dostały się tam za pośrednictwem romantyków. Ale mając w pamięci, co pisał Stanisław Pigoń o genezie *Dziadów*, można jeszcze powiązać portrety Zygmunta z *Zygmuntowskiej* z tradycją antesteriów, greckiego obrzędu kultuwającego pamięć przodków. Wedle Pigońa, starożytność antyczna, żałobne zawożenia korowodu Dionizosa, których echa odnalazł Mickiewicz – w toku swych studiów antykwarystyczno-historycznych – w staropruskiej i staroliteńskiej uczcie kozła, dostarczyły poecie inspiracji. Zaduszkowa stypa ma zjednać duchy, zawiera również prośbę o opiekę²⁹. Nie pomylimy się zapewne, dopatrując się ideowego zrębu obrazu w rapsodzie epickim o wielkich ojcach. Malarz nadał mu kształt plastyczny, przywołując wawelskie groby oraz dogmat pośmiertnego majestatu królów³⁰.

Zaraz wrócimy do wawelskich trumien, najpierw jednak kilka słów o wsłuchiowaniu się w groby. Trzeba zapytać, skąd pochodzą znaczenia, jakie żywym niosą zwłoki?

W poszukiwaniu odpowiedzi – dwa cytaty ze Stanisława Rośka (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*):

(...) zwłoki domagają się współudziału w swym istnieniu, chcą, by żywi podtrzymywali ich pełne znaczeń trwanie ponad czasem. W zamian otwierają przed nimi drogę do świata, z którego przychodzą. Nie tylko. Ich własny świat – świat umarły i odległy – to zaledwie pierwsze uobecnienie tego, co ukryte przed oczami żywych. Dzięki zwłokom sięgają oni znacznie „dalej” czy też „głębiej”. Bezkarne przechodzą przez drzwi śmierci i docierają do symbolicznego centrum wspólnoty, które jednym objawia się jako „królestwo polskie”, innym jako „święta ojczyzna”, jeszcze innym jako „niegdyś sławny naród”. Zwłoki mówią – same sobą – przywracają wspólnocie historycznej, uwięzionej w czasie (...), wspólnotę mityczną. Wsłuchując się w słowa z grobu płynące, odkrywając ich sens, żywi komunikują się z własną przeszłością, docierają do początków swego teraźniejszego bytu. Nie ma tam krótszej drogi niż ta, która prowadzi przez groby³¹.

Znaczenia, jakie żywym niosą zwłoki, nie pochodzą więc z wiecznego uniwersum symboli. Nie są teraźniejsze, doraźne, wyprodukowane przez żywych. Zawijają się w przeszłości, to pewne, w jakichś odległych – odleglejszych niż moment narodzin zmarłego – stadiach istnienie zbiorowości, dla której zwłoki coś znaczą. To ona – ta dawna wspólnota zmarłych – obdarza zwłoki sensem. To ona je ofiaruje – już znaczące – wspólnocie teraźniejszej³².

²⁸ J.M. Rymkiewicz, „Dwór nad Narwią. Komedie serio w 3 aktach”, w: *Dwie komedie*, Warszawa 1980, s. 178.

²⁹ S. Pigoń, „Do źródeł «Dziadów» kowieńsko-wileńskich”, w: *Studia literackie*, Kraków 1951, s. 129–143.

³⁰ Król nigdy nie umiera, a nagrobne effigie uosabia jego żywy majestat – zob. E.H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski i A. Krawiec, red. nauk. J. Strzelczyk, Warszawa 2007.

³¹ S. Rośki, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 283.

³² *Ibidem*, s. 283–284. Mowa tu o „sensie świętym” zwłok. Mamy też bowiem „sens pasożytniczy”, kiedy „przypada im w udziale rola figur do wynajęcia” (s. 93); żywi zaszczipiają na nich znaczenia (zwłoki, pisze Rośki, „zgrają wszystko (...) rolę nawet taką, która przeczy logice ich przedśmiertnych dziejów”, s. 288). Oba sensory się przenikają. Literaturoznawca dochodzi do wniosku, że w praktyce interpretacyjnej nie da się rozdzielić sensu świętego od pasożytniczego (s. 289–290). Przyznawszy Rośkowi rację, zauważmy, że w *Zygmuntowskiej*

Zwracamy się więc ku nim w poszukiwaniu wspólnoty, wierząc, że mówią głosem wspólnoty, a to, co mówią, objawia szczególność naszego tu i teraz; „to, co zwłoki aktualnie znaczą w jakimś historycznym «teraz», jest częstkową wykładnią historycznej sytuacji zbiorowości, jej mniemania o własnym bycie”³³. I tu nasuwają się ogólniejsze refleksje, których nie można pominąć, gdy chce się scharakteryzować *Zygmuntowską*. Tanatomorfozę ciała, zasłanianą przez wieko trumny oraz kamień nagrobny, można łączyć z obrazem rozkładu ojczyzny/wspólnoty: „cmentarz a Polska to jedno”³⁴, pisał Edmund Wasilewski. Metafora zawarta w tym sformułowaniu ma zaś, jak zauważa Rosiek, dwie wykładnie: po pierwsze – Polska jest cmentarzem, została wpędzona do grobu, symbolicznie uśmiercona, po drugie – Polska jest na cmentarzu, i tam należy jej szukać³⁵, tam, gdzie spoczywają wielcy umarli.

Zastanawiając się, jak mogiły wpisują się w dzieje żywych, jak wymuszają na żywych działania, i co stanowi – gdzie leży – substrat polskiego projektu obcowania żywych z umarłymi³⁶, Rosiek sięga po hasło „groby” z *Niektórych wyrazów porządkiem abecadła zebranych* Franciszka Salezego Jezierskiego (wyd. 1791). Dostrzega, że pamięć autora abecadła „wskrzesza chwile dawnej świetności Polski – ku pokrzepieniu i ku nauce”, kiedy ten udaje się do „stolicy królów umarłych”, na Wawel³⁷. W to samo miejsce zabiera nas malarz, a chodzi mu o to – taki wniosek się nasuwa – żeby poszerzyć wspólnotę solidarnych. Pielgrzymka do wawelskich trumien stała się przecież „rodzajem inicjacji w Polskość i zarazem rekrutacji do istniejącej ponad czasem wspólnoty, której faktyczność wydaje się oczywista”³⁸.

Dziewiętnastowieczna „archeologia grobowa” (mowa o otwarciu oraz restauracji grobu Kazimierza Wielkiego w 1869 roku i kolejnych grobów wawelskich w latach 1872–1878) napędzała – i napędzana była przez – patriotyczne emocje: „(...) oto otwiera się grobowiec jednego z najlepszych monarchów, jakby spieszącego na pomoc uciśnionej dziatwie”. W przytoczonym przez Rosiaka fragmencie anonimowego „listu z Kongresówki” opublikowanego przez redakcję „Kraju” można przeczytać: „To zjawienie się wśród żywych wielkiego króla prawodawcy, reformatora, na grobie Polski rozszarpanej (...) miało w sobie coś mistycznie działającego, jakby wywołującego wspomnieniem przeszłości wiarę w przyszłość” (z Józefa Ignacego Kraszewskiego)³⁹.

Wymowne⁴⁰ groby bohaterów (patrz: rysunek Artura Grottgera *U grobu Kościuszki* z 1866 roku, na którym „matka powierza syna uśpionej tam [w grobie] Polsce”), wymowne trupy władców (jak na kartonie Stanisława Wyspiańskiego z 1900 roku przedstawiającym Kazimierza Wielkiego wpatrującego się w nas trupimi oczami), „grobowe epifanie” i „historyczne mary” – ich zadaniem, jak pokazuje Rosiek, stało się świadczyć (również za pośrednic

sens pasożytniczy (postacie królów jako figury do wynajęcia – tak je przecież traktuje malarz) znajduje oparcie w świętym.

³³ *Ibidem*, s. 285.

³⁴ E. Wasilewski, „Pielgrzymi”, w: *Wybór poezji*, Kraków 1955, s. 100.

³⁵ Rosiek, *Zwłoki...*, s. 93–94, 221–225.

³⁶ *Ibidem*, s. 58.

³⁷ *Ibidem*, s. 60.

³⁸ *Ibidem*, s. 61.

³⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 77–78.

⁴⁰ I jeszcze taki cytat z Rośka (*Zwłoki...*, s. 57): „Materialne resztki (zwłoki, trumna, grób, należące do umarłych rzeczy) zastępują ciało unicestwione przez śmierć. Teraz one stają się narzędziem działania i artykulacji. Tak oto „grób gada”, trumna „stoi na straży”, a trup „spogląda” na rodaków kornie u jego stóp zgromadzonych”.

twem sztuki) chwałę narodu i dodawać mu sił. Zwracając się ku grobom – postrzeganym jako brama łącząca świat i zaświaty – Polak, przeszłością podwojony, rodził się na nowo⁴¹.

Wracam do romantycznych „ludzi dwoistych”⁴². Szukając figury zemsty na wrogu, Mickiewicz wymyśla Konrada, żywego umarłego, który składa się jakby z dwóch dusz. Narodził się, gdy umarł Gustaw-Upiór, czy może raczej, gdy Gustaw-Upiór wrócił do żywych pod nowym imieniem, jako wampir patriotycznej zemsty⁴³: „Pieśń ma była już w grobie, już chłodna,/ Krew poczuła – spod ziemi wygląda –/ I jak upiór powstaje krwi głodna:/ I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda./ Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga” (*Dziady*, cz. III, w. 462–466). Janion zauważa: „Losy Polaków łączą się ściśle z losami ich upiórów, a zwłaszcza wampirów”⁴⁴; w tkance sztuki romantycznej i postromantycznej „pieniły się fantazmaty wampiryczne; połączone z ideami i wyobrażeniami patriotycznymi wytworzyły jedyny w świecie polski amalgamat”⁴⁵. Może i „Robert podpira głowę ręką niczym marzyciel, myślący o lepszych czasach”, ale marzenie jego, marzenie, w którym zjawia się jego *ego alter* (ja inny – podziemny mąż waleczny), odnawia wampiryczny fantazmat – przywołuje właśnie śpiew Konrada, który Mickiewicz umieścił na końcu sceny więziennej.

Doświadczenie wampira, jak zauważyła Janion, nie opuszcza Polaków. Od XIX wieku ożywia ruchy narodowowyzwoleńcze, na przykład towarzyszy powstaniu 1863 roku – vide: pieśń Leona Kaplińskiego z wyobrażeniem „upiórów gromady”. *Z bliższych nam czasów wspomnieć można, że urokowi fantazmatu nie oparł się Jan Komasa w filmie Miasto 44 (2014). W Zygmuntownskiej – to koniecznie trzeba dodać – wampirzy fantazmat łączy się z obrazem śpiących rycerzy (nagrobne figury królów mają zresztą swoje źródła ideowe w antycznych przedstawieniach śpiących wojowników: Parysa i Herkulesa)*⁴⁶, sprzęga z mitem o zaśnionym wojsku, którego recepcję analizował swego czasu Franciszek Ziejka w monumentalnej *Złotej legendzie chłopów polskich*. Pokazał on, jak baśń ludowa stała się – najpierw w romantyzmie polistopadowym, a potem na przełomie wieków XIX i XX, kiedy w pełni zaistniała w życiu duchowym polskiego społeczeństwa – patriotyczną legendą, alegoryczną opowieścią o losach Polski⁴⁷. Decydującą rolę w tej przemianie odegrała, oczywiście, literatura piękna. W szczególności wdawać się nie będę – odsyłam do Ziejki, ale uwagę należy zwrócić na jedną z odmian podania: zamiast górskiej groty (tatrzańskiej, karpackiej, babiogórskiej), gdzie skamieniały król albo królowa (Bolesław Chrobry, Śmiały, Jadwiga) wraz ze swoim hufcem czeka przebudzenia – i kiedy nadejdzie właściwa godzina, ruszy do boju o wolną Polskę – oglądamy podziemia Wawelu albo słyszymy, jak dzwon Zygmunt wraca rycerzy do żywych.

W poemacie *Katedra na Wawelu* Edmunda Wasilewskiego jest taki fragment: „Odbrzniały echem wolności/ Odwieczne Karpat padoły/ A na Wawelu – z radości/ Wstrząsły się przodków popioły!/ Ale Bóg wyrzekł: „Za wcześnie!”/ I Wawel jęknął boleśnie!”⁴⁸. Trop wawelski wykorzystał również Wincenty Pol w *Obrazach z życia i podróży*: „A pod Beskidem,

⁴¹ Oba dzieła analizuje Rosiek – *Zwłoki...*, s. 81–85, 86–87.

⁴² Zob. studium J.M. Rymkiewicza, „Ludzie dwoiści (Barokowa struktura postaci Słowackiego)”, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria trzecia, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.

⁴³ Zob. M. Janion, „Polacy i ich wampiry”, w: *Wobec zła*, Chotomów 1989.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 33.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁴⁶ Zob. M. Grzęda, „Uwagi o sensie ideowym figury nagrobnej Zygmunta I Starego”, w: *Śmierć, pogrzeb i upamiętnienie władców w dawnej Polsce*, red. H. Rajfura, P. Szewdo, B. Świadek, M. Walczak, P. Węcowski, Warszawa 2020.

⁴⁷ F. Ziejka, „Śpiący rycerze”, w: *Złota legenda chłopów polskich*, Warszawa 1984.

⁴⁸ E. Wasilewski, *Katedra na Wawelu. Poemat w trzech pieśniach*, Poznań 1846. Por. Ziejka, *Śpiący...*, s. 39.

w samotnej ustroni,/ Budzi się taki świat żywy i szumny,/ Jakby się ozwał głos dzwonów – chrzęst broni/ I Stary Zygmunt podźwignął się z trumny”⁴⁹. Cytujmy dalej – urywek z *Polskiej korony* Kazimierza Kalinowskiego: „Czekają chwili, gdy Zygmunt z wieży / Tam, na Wawelu, na zmartwychwstanie / Potężnym głosem w kraju uderzy – / I Polska cała z niewoli wstanie...”⁵⁰.

W przywołanej już przeze mnie powieści *Król zamczyska* pojawia się Stańczyk, Zygmuntowy błazen. Goszczyński wyznaczył mu rolę pośrednika z zaświatami oraz przewodnika po podziemiach zrujnowanego zamku-góry, gdzie „miały miejsce najważniejsze wypadki naszych dziejów” i gdzie „stare kamienie dają [tym, kto chce ich posłuchać] rady”; pod ręką położoną na głazie można poczuć drganie poczynającego się w nim życia. Tłum monarchów, „w całym przepychu mocarzy namaszczonych najwyższą władzą”, „uzbrojonych dawnym rycerskim obyczajem”, czeka tam swojego następcy. Kiedyś – mówi Król Zamczyska – nastanie dynastia w pełni uprawomocniona: „jeden ogromny, nieśmiertelny król – miliony!”⁵¹.

Analogicznych obrazów znaleźć można więcej. Ostatni cytat, który warto przytoczyć, pochodzi z nieukończonego rapsodu o Wernyhorze pióra Stanisława Wyspiańskiego. Wernyhora (wieszcz – wampirza natura⁵²) zabiera z wawelskiej skarbnicy płaszcz króla Stanisława i schodzi pomiędzy groby: „Były tam śpiące wojewody/ i rycerze, hetmanowie i króle,/ a przydawały im urody/ zaryte w twarzach bóle./ Takież to były te ich gody/ spoczynku, snu w tej kopule./ Widziałem, jako są w uwięzi dusze,/ i zakrzyknąłem trzykroć «więzy skruszę!» – Hej, Sen wasz, długi sen skończony”⁵³.

Wszystko to, jak się zdaje, nie wymaga komentarza, więc tylko krótko podsumuję: upowszechniona w czasach niewoli legenda głosiła – zarówno w romantycznym, jak i młodopolskim wydaniu – wiarę w przyszłe odrodzenie Polski⁵⁴.

Obraz Grzywacza aktualizuje mit – internowani dołączają do grona uspionych wojowników – i wspiera rodzącą się legendę Solidarności. Ale na tym sprawy wciąż nie można zamknąć. Treści osadzają się tu niczym warstwy geologiczne, wychodzą jedne spod drugich. Powiedzieliśmy, że symboliczne znaczenia postaci więźniów kształtowane są w relacji do królów, teraz dodajmy, że wiążą się one również – być może niepostrzeżenie dla autora obrazu, tkwią jednak głęboko w strukturze jego dzieła – z motywem Herkulesa na rozdrożu. To właśnie odniesienia herkulejskie – zajmował się nimi ostatnio Mateusz Grzęda – odsłania analiza sensu ideowego figury nagrobnej Zygmunta I Starego⁵⁵.

⁴⁹ W. Pol, *Obrazy z życia i podróży*, Wrocław 1846, s. 90. Por. Ziejka, *Śpiący...*, s. 40.

⁵⁰ K. Kalinowski, *Polska korona (Legenda z ust ludu tatrzańskiego)*, „Polak” 1898, nr 12. Por. Ziejka, *Śpiący...*, s. 53.

⁵¹ Goszczyński, *Król zamczyska...*, s. 66, 91, 92, 97, 114 (w wydaniu z 1842 roku czytamy tylko „jeden ogromny, nieśmiertelny król” – słowo „miliony” dodał Goszczyński w wydaniu z 1870 roku). Zob. również opracowanie J. Tretiaka z wydania z 1922 roku (Kraków).

⁵² Z Oskara Kolberga: „Jeśli człowiek zaśnie snem letargicznym i ożyje, to i taki uważany bywa za wieszczego” (*Dzieła wszystkie*, t. 39, Pomorze, z rękopisów opracowali J. Kądziołka i D. Pawlakowa, red. tekstów gwarowych M. Gruchmanowa i Z. Zagórski, red. J. Burszta, Wrocław–Poznań 1965, s. 379). Ze *Słownika gwar polskich* J. Karłowicza: „Wieszcz – człowiek, który po śmierci ma zostać upiorem” (Kraków 1900–1911, t. 6, s. 120).

⁵³ S. Wyspiański, „Wernyhora”, w: *Dzieła zebrane*, red. zespołowa pod kier. L. Płoszewskiego, t. 11: *Rapsody. Hymn. Wiersze*, Kraków 1961. Por. Ziejka, *Śpiący...*, s. 58.

⁵⁴ Por. Ziejka, *Śpiący...*, s. 73.

⁵⁵ Zob. Grzęda, *Uwagi...*

Przypomnijmy – Herkules miał we śnie zobaczyć dwie ścieżki – *via voluptatis* i *via virtutis*. Mit mówi o człowieku postawionym przed wyborem⁵⁶. Którą drogą pójdą Polacy? W 1982 roku, kiedy Grzywacz maluje swój obraz, nie jest to wcale takie oczywiste.

„Czas smutku, czas nadziei”⁵⁷ – pisał Aleksander Wojciechowski. Zrobił się z tego frazes, powtarzany niemal za każdym razem, kiedy mowa o sztuce lat osiemdziesiątych. Jednak Wojciechowski uchwycił w tych słowach ducha epoki: jej dwoistość, targający nią konflikt sił, napięcie, w którym dostrzegamy ambiwalencję zniechęcenia i entuzjazmu dla obywatelskiego odrodzenia. Co prowadzi do ostatniej już kwestii związanej z *Zygmuntowską* – zawieszonego w momencie zwrotnym czasu. Czy przedstawione na obrazie postacie zasypiają (i płyną łązy rozpaczy), czy się budzą (i zbudzą innych)? Czy symbolika łuku nad pryzmami jest triumfalna? I czy to triumf śmierci, czy triumf nad śmiercią – komunistyczną zmarzliną? Grzywacz przenosi towarzyszy z celi do królestwa symboliczności, ale sensu namalowanej sensu nie konkretyzuje – buduje ją z dwuznaczników, nierozstrzygalników. Zaśnięcie (śmierć) i przebudzenie (po letargicznym śnie w trumnie) zbiły się w jeden moment. Postacie należą do dwóch sfer jednocześnie: nieistnienia i istnienia. Noc *po karnawale Solidarności*. Co przeniesie dzień? Historia Solidarności nie jest jeszcze napisana. Co kto widzi w swoich snach?

⁵⁶ Więcej na ten temat – zob. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, „Studien der Bibliothek Warburg” 18, Leipzig–Berlin 1930.

⁵⁷ A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.

BIBLIOGRAFIA:

- Bałus W., „Pomoc» Zbyluta Grzywacza. O metaforze i metonimii w «czasie marnym», w: *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty*, red. J. Boniecka, materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8 maja 2009, Kraków 2010.
- Bogusław Sonik odwiedził wiśnicki zakład karny, Czas bocheński, <https://www.czasbochenski.pl/portal/bochnia-wydarzenia/bogusaw-sonik-odwiedzi-wisnicki-zaklad-karny/15221/> [dostęp: wrzesień 2020].
- Boniecka J., „Zbyluta Grzywacza rozmowa z mistrzami na przykładzie obrazu «Kolejka (Siedem etapów życia kobiety)»”, w: *Zbylut Grzywacz. 1939–2004*, red. nauk. J. Boniecka i J. Waltoś, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009, Kraków 2009.
- Brzezina K., „Pukam do drzwi kamienia». Geologiczne pasje Zbyluta Grzywacza”, w: *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty*, red. J. Boniecka, materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8 maja 2009, Kraków 2010.
- Gogola Z.W. OFM Conv., *Dzieje klasztoru Karmelitów bosych w Nowym Wiśniczu w latach 1630–2009*, „Folia Historica Cracoviensina” vol. XIX, 2013.
- Goszczyński S., *Król zamczyska*, Poznań 1842. Również opracowanie J. Tretiaka z wydania z 1922 roku (Kraków)
- Goszczyński S., „Proroctwa ks. Marka”, w: *Dzieła zbiorowe*. T. 1: Poezje liryczne, wydał. Z. Wasilewski, Lwów 1910.
- Grzęda M., „Uwagi o sensie ideowym figury nagrobnej Zygmunta I Starego”, w: *Śmierć, pogrzeb i upamiętnienie władców w dawnej Polsce*, red. H. Rajfura, P. Szwedo, B. Świadek, M. Walczak, P. Węcowski, Warszawa 2020.
- Grzywacz Z., „Kamienie i obrazy, czyli świat wg ZG [marzec–kwiecień 2002]”, w: *Memłary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybrał i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009.
- Grzywacz Z., „Galimatias [Powroty: 26 maja 2003]”, w: *Memłary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybrał i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009.
- Grzywacz Z., Sztukowane życie, fragmenty odpowiedzi na ankietę „Znaku” pt. *Sens sztuki* (1983), za: Zbylut Grzywacz. Malarstwo, katalog wystawy, Kielce 1991.
- Janion M., „Romantyzm polski wśród romantyzmów”, w: *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007.
- Kalinowski K., *Polska korona (Legenda z ust ludu tatrzańskiego)*, „Polak” 1898, nr 12
- Kalinowski L., *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zyguntowskiej*, „Studia do Dziejów Wawelu” 1961, t. 2.
- Kantorowicz E.H., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski i A. Krawiec, red. nauk. J. Strzelczyk, Warszawa 2007.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 39, Pomorze, z rękopisów opracowali J. Kądziołka i D. Pawlakowa, red. tekstów gwarowych M. Gruchmanowa i Z. Zagórski, red. J. Burszta, Wrocław–Poznań 1965
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I–II, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962–1963.

- Mickiewicz A., *Dziady*, oprac. K. Maślowski, Warszawa 1990.
- Opis obrazu Zygmunta, za: Muzeum Narodowe w Kielcach, Zbiory online, https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/7,sztuka_wspolczesna/pokaz/38,zygmuntowska,1?s_a=g [dostęp: wrzesień 2020].
- Pigoń S., „Do źródeł «Dziadów» kowieńsko-wileńskich”, w: *Studia literackie*, Kraków 1951.
- Panofsky E., *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, „Studien der Bibliothek Warburg” 18, Leipzig–Berlin 1930.
- Pol W., *Obrazy z życia i podróży*, Wrocław 1846.
- Rosiek S., *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997.
- Rymkiewicz M., „Co to jest klasycyzm?”, w: *Czym jest klasycyzm?*, Warszawa 1967.
- Rymkiewicz M., „Dwór nad Narwią. Komedia serio w 3 aktach”, w: *Dwie komedie*, Warszawa 1980.
- Rymkiewicz M., „Ludzie dwoiści (Barokowa struktura postaci Słowackiego)”, w: *Problemy polskiego romantyzmu, seria trzecia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.
- Słownik gwar polskich*, ułożył J. Karłowicz, Kraków 1900–1911, t. 6.
- Sonik B., *Rekolekcje wiśnickie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 27, 2012.
- Wasilewski E., *Katedra na Wawelu. Poemat w trzech pieśniach*, Poznań 1846.
- Wasilewski E., „Pielgrzymi”, w: *Wybór poezji*, Kraków 1955.
- Wasilewski Z., *Z życia poety romantycznego, Seweryn Goszczyński w Galicji. Nieznane pamiątki, utwory i listy z lat 1832–1843*, Lwów 1910.
- Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.
- Wyspiański S., „Wernyhora”, w: *Dzieła zebrane*, red. zespołu pod kier. L. Płoszewskiego, t. 11: Rapsody. Hymn. Wiersze, Kraków 1961.
- Zakład Karny w Nowym Wiśniczu. Opis jednostki*, Służba więzienna, <https://www.sw.gov.pl/strona/opis-zaklad-karny-w-nowym-wisniczu> [dostęp: wrzesień 2020].
- Ziejka F., „Śpiący rycerze”, w: *Złota legenda chłopów polskich*, Warszawa 1984.

TALKING GRAVES. „SIGISMUND CHAPEL” BY ZBYLUT GRZYWACZ

SUMMARY:

The paper seeks to explore the message of Stage II – Plank Bed (*Sigismund Chapel*), painted by Zbylut Grzywacz in 1982. shortly after his deliverance from the Wiśnicz Retreat. The scene depicted in the painting is interpreted as an allegory of the days of the Solidarity and presented in the context of painter's interests in geology (he was an amateur stone collector). The paper emphasizes the affinities between the painting and Romantic tradition by showing how the visual elements of the scene are related to the literary theme of Dziady (pre-Christian All Souls ritual) and the cult of the royal graves of Wawel Hill.

KEY WORDS:

polish painting of the 80's; art under martial law; supporters of solidarity; romanticism and postromanticism (forefathers ritual named Dziady, the world of spirits, sleeping hero legends, royal *graves* and the *graves* of national heroes in *Wawel Cathedral* as a cult site)