

PISARSTWO KOBIET POMIĘDZY DWOMA DWUDZIESTOLECIAMI

universitas



Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami

Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami

redakcja

Inga Iwasiów

Arleta Galant

Kraków

Książkę sfinansowano ze środków na badania statutowe „Tożsamość kulturowa i pogranicza identyfikacji” realizowane w Zakładzie Literatury Polskiej XX Wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2011

ISBN 97883-242-1514-0
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Edyta Podolska-Frej

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

Wstęp

Jak przemysleć, uporządkować literaturę kobiet obecną w ramach powojennego czterdziestopięcioletnia; okresu, który w kontekście aktywności pisarskiej autorek bywa opisywany za pomocą metafory „zagubionego ogniwa” doświadczeń, biografii, światopoglądów, poetyk? Usytuowanie pisarstwa kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami umożliwia nawiązanie do tej metaforyki, a zarazem sygnalizuje zarówno jej prowizoryczność, jak i złożoność, nieoczywistość.

Użyta w tym tomie formuła „pisarstwa pomiędzy” zakłada istnienie dość stabilnego kontekstu historycznoliterackiego, teoretycznego i metodologicznego. Po pierwsze więc punktem odniesienia czyni dwudziestolecie międzywojenne, po drugie, umowny przełom 1989 roku. Nietrudno więc zauważyć, iż kobiece pisanie traktujemy jako część procesu kulturowego, nie zaś margines czy eksces, mając nadzieję na udzielenie pytań o specyfikę literatury w rzeczywistości PRL-u, ale także, na przykład, o postać polskiego powojennego modernizmu, o doświadczenie emigracji, o dyskursy polityczne rozmaicie profilujące, cieniujące opowieści tożsamościowe. Z kolei ostatnie dwadzieścia lat literatury (1989–2009), umowność przełomu związanego z rokiem 89., nie zawsze udane (i niekonieczne, nieobowiązkowe) próby zerwania ze światopoglądową i estetyczną tradycją przewycięzanego okresu, dwuznaczne odniesienia do tradycji, namawiają do tego, by zastanowić się nad odmiennością „przedprzełomowego” doświadczenia kobiet, nad – być może – niepochwytymi w hierarchii najnowszych usystematyzowań sytuacjami pisania, nad wieloaspektowym wchodzeniem w pisarskie, egzystencjalne, społeczne role. W ten sposób „zagubione ogniwo” przemienia się w skomplikowaną sieć zależności, których analiza okazuje się wyzwaniem historycznoliterackim – „podziemie kobiet” zyskuje dodatkowe obiegi, ale też stanowi wyzwanie metodologiczne. Perspektywa

dwóch dwudziestolecia w opisie pisarstwa kobiet odsyła do kanonicznych już dziś rozstrzygnięć polskich badaczek feministycznych, które swoje – zazwyczaj rewindykacyjne lub ginokrytyczne – analizy formułowwały w trybie porównania dwóch kobiecych literackich przełomów ponad tym, co „pomiędzy”. A zatem próbie przemyślenia i uporządkowania pisarstwa kobiet powojennego pięćdziesięciolecia towarzyszą również pytania o to, jak zmienia ono metodologiczne umiejscowienia, czy wymaga innych, nowych formuł opisu.

Pisarstwo kobiet z lat 1945–1989, rozwijane w rzeczywistości ograniczeń i oporu, zerwań i kontynuacji, zaniechań i powrotów, niemal nie zasiłowało kanonu, egzystuje w mgławicowej niedookreśloności. Literacka Nagroda Nobla 1996 dla Wisławy Szymborskiej tworzy jeden z możliwych punktów zwrotnych, modelujących relacje pomiędzy literaturą, czytelnictwem a refleksją krytyczną. Moda na autobiografie, w których pisarki bywają mistrzyniami, to drugi z możliwych zwrotów po 1989 roku. Przyjrzenie się tylko tym dwóm punktom pokazuje, jak wiele mamy do zrobienia: poezja kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym nadal nie została szczegółowo opracowana, a dorobek powojenny traktowany jest jako margines wielkiej poezji, uosabianej przez Herberta, Miłosza i Różewicza, co stanowi konsekwencje wiedzy o prądach, grupach i mistrzach międzywojnia. Nawet Nobel nie stawia Szymborskiej, w opracowaniach, podręcznikach, debatach obok poetów. Podobnie z autobiografiami: Nałkowska i Dąbrowska pozostają jedynymi autorkami dzienników, obowiązkowo wymienianymi przy okazji rozważań nad doniosłością gatunku dla przemian formalnych i duchowych współczesności.

Pytanie „o czym pisały kobiety w latach 1945–1989” jest także pytaniem o to, czym żyły, z czego czerpały, co je interesowało, a co same uznały za niewarte uwagi. Szkice pomieszczone w tym tomie pokazują metodologiczną zmianę: nie zaczynają się od rewindykacyjnego oskarżania kanonu, lecz od pojedynczego tekstu, sylwetki, biogramu. Jeśli można zauważyć wspólnotę interpretacyjną autorek i autorów analiz, polega ona przede wszystkim na uwzględnianiu wątków biograficznych. Ten odnowiony biografizm wchłania politykę, historię, konwencje literackie. Intuicja, iż różnice w pisarstwie kobiet i mężczyzn mogłyby polegać na konieczności znalezienia dogodnego miejsca, a więc na przykład na wyborze powieści biograficznej, twórczości satyrycznej, poezji dla dzieci, znajdują potwierdzenie, ale też otwierają kolejne pyta-

nia, na przykład o pisarstwo regionalne, emigracyjne, przesiedleniowe, o reakcję na traumę, sposoby radzenia sobie z cenzurą, życie literackie, dostęp do przywilejów, rynku książki, konieczności adaptacyjne.

W części szkiców pojawia się także skomplikowany wątek tożsamości kobiet, nazwijmy ją tak, „przedeemancypacyjnej”, choć to określenie nieprecyzyjne. Idzie o te autorki, które nie odnosiły się wprost do międzywojennego dorobku emancypacyjnego, nie zadawały pytań feministycznych, nie czyniły kobiecości głównym tematem swoich narracji i byłyby zaskoczone faktem, iż czyta się je z okazji spotkania, podczas którego tak często padają terminy ze słownika genderowego. Krytyka feministyczna zwykle te autorki ignoruje lub próbuje przeczytać tak, by ujawniły kobiece traumy i wyparcia. Można jednak dać im po prostu miejsce w stale poszerzanym laboratorium analizy, którego część stanowi ta monografia.

*

Książkę sfinansowano ze środków na badania statutowe „Tożsamość kulturowa i pogranicza identyfikacji” realizowane w Zakładzie Literatury Polskiej XX Wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego.

Inga Iwasiów, Arleta Galant

Autofikcje i autobiografie

INGA IWASIÓW

Uniwersytet Szczeciński

Autorekonstrukcje – Joanna Kulmowa

1. Autorewizja – punkt wyjścia

Autorekonstrukcja służy scaleniu „ja”, pracuje na rzecz hipotezy „ja”, często utrudnionej istnieniem poprzednich wersji podmiotu, wytyczonych według nieaktualnych zasad czy też nieskutecznych strategii. Autorekonstrukcji służy więc autorewizja. W historii literatury XX wieku jej przypadki nie są rzadkie, być może proces ten uznać można za najbardziej typowy dla warunków historycznych, zwłaszcza w naszej części świata, lecz przecież nie tylko, bo wszędzie tam, gdzie tożsamość bywa bardziej polityczna od deklaracji partyjnej. Celem autorekonstrukcji jest „rewizja autobiograficzna”, „autorewizja”, wymagająca opowiedzenia „ja”. Wytlumaczę tę intuicję terminologiczną. „Rewizja” to oczywiście nawiązanie do języka polityk pamięci, w których krytyka przeszłości opiera się na przejmowaniu jej terminologii i symboliki. Rewizja narusza prywatność, integralność, wydobywa na powierzchnię to, co podmiot chciałby pozostawić ukryte. Rewizja jest aktem gwałtu, pustoszącym często nieodwracalnie podmiot – Brygida Helbig-Mischewski w monografii Marii Komornickiej wraca do wątku rewizji osobistej, której poddana została młoda pisarka, co na zawsze pozostawiło piętno, na pewno w planie symbolicznej dezintegracji, lecz być może także w rzeczywistości psychicznej poetki, która nie potrafiła zaakceptować ciała dotkniętego przemocą.

Pewnej nocy siedemnastoletnia Maria otulona chustą panny służącej wybiega z domu z zamiarem odebrania sobie życia w nurtach Wisły. Po drodze zostaje jednak zatrzymana przez patrol policji carskiej i odstawiona na posterunek. Tam poddaje się ją oględzinom lekarskim przewidzianym dla aresztowanych prostytuttek (jeśli kobieta przechadzała się sama po zmroku, można ją było uznać za przedstawicielkę tej profesji). Wydaje się prawdopodobne, że Komornicką wyzwano lub nawet molestowano seksualnie, co było wówczas praktyką nagminną. Dopiero następnego dnia dziewczyna wraca do domu pod eskortą policji. Zaszokowana rodzina tai incydent przed nieobecnym ojcem. Myśli samobójcze Marii „jakoś się rozwiały”. Aniela być może nie zdaje sobie sprawy, że ten epizod biografii siostry, to znieważenie i upokorzenie młodziutkiej kobiety ze względu na jej płeć, musiało być przeżyciem traumatycznym i kluczowym¹.

Symbolika ginokrytyczna jest w tym miejscu współbieżna z innymi lekturami postzależnościowymi: można by rzec, że kultura oporu, kultura niezależna, drugoobiegowa, jest rodzajem grypsu z kraju cenzorów, a więc uratowanym w trakcie rewizji².

Jeszcze inne podejście reprezentuje nurt lustracyjny, podążający śladem dawnych śledczych. To, z czym dało się uciec, teraz zostaje przygwożdżone, podane do wiadomości publicznej, z niewzruszenie jednoznacznym komentarzem³.

Słowo „rewizja” otwiera niejednoznaczne pola spekulacji. W przypadku autorki, o której chcę mówić, nie idzie o ujawnienie jakiegos wstydlwego, osobistego aspektu życia, jakichś politycznych, koniecznych do wyjaśnienia wyborów czy też o skandaliczną prywatność. Powiedzieć by można, że przypadek tej ponowionej opowieści jest najbardziej typowy dla pokolenia urodzonych przed wojną i dotkniętych nią pisarek/pisarzy, a zarazem najlepiej oddaje paradoks decyzji tożsamościowych po Holocauście.

Zajmowałam się w przeszłości twórczością Leopolda Tyrmanda, którego biografia stanowi jeden z przykładów autorewizji i rekonstrukcji

¹ B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*. Przekład K. Długosz, B. Helbig-Mischewski, K. Pukański, Kraków 2010, s. 86–87. Rekonstrukcja zdarzeń oparta na wspomnieniach siostry Komornickiej, Anieli.

² Marek Nowakowski w filmie dokumentalnym wspomina rewizję przy aresztowaniu, polegającą na zaglądaniu w odbyt i jednoznacznie interpretuje to zdarzenie jako narzędzie poniżenia i represji.

³ Dobrym przykładem są tu książki Joanny Siedleckiej, interpretujące archiwa IPN, wiedzę potoczną, plotki, zwłaszcza: J. Siedlecka, *Kryptonim „Liryka”. Bezpieka wobec literatów*, Warszawa 2008.

opartej na świadomych przemilczeniach i ograniczonych odsłonięciach. Tyrmand wpisywał w swoją prozę figurę ukrytej tożsamości, najlepiej można ją prześledzić w powieści autobiograficznej *Filip*. Bohater buduje w niej rodzaj buforu między sobą a swoim pochodzeniem: pośrednią tożsamością mogłaby być tożsamość polska, gdyby wyszło na jaw, że papiery francuskie i litewskie są fałszywe. We wspomnieniu pośmiertnym Sławomir Mrożek ujął tę kwestię następująco:

Leopold nie był jedynym brunetem niskiego wzrostu w okularach o nieskandy-nawskich rysach i niesmukłej budowie ciała. Ale był jedynym w zasięgu mojej znajomości, który aż tak konsekwentnie wybrał siebie jako wodza Vikingów. Coix Existentiel, nauka Sartre'a, że jesteśmy tacy, jakimi siebie wybieramy, powinna znaleźć w Leopoldzie stuprocentowe potwierdzenie. Ponieważ zdetronizował swój los i sam zajął jego miejsce, musiał wziąć na siebie wszystkie jego obowiązki⁴.

W *Dzienniku 1954* Tyrmand pozostawił zaledwie ślady tego wyboru:

Jest to, co tu ukrywać, Dzień Kubusia Puchatka: trapią mnie Wielkie Myśli o Niczym. Jest niedziela, a Kazik Koźniewski powiedział, że katolik zaczyna się od tego, że chodzi w niedzielę do kościoła. Że nie każdy, kto to robi, jest katolikiem, ale taki, kto tego nie robi, nie jest nigdy i zupełnie katolikiem. Ze mnie tam żaden katolik, ale jakoś mnie zabolalo i chcę się za czymś ująć, o czym dobrze nie wiem, czy w ogóle obrony potrzebuję (s. 126).

Autorewizja w przypadku Tyrmanda to decyzja podjęta w sferze biograficznej: pisarz, już w USA, po ślubie z Mary Ellen Fox i przyjsciu na świat dzieci, decyduje się wychowywać je w religii żydowskiej. We wspomnieniach Joanny Kranc zostają zapisane takie słowa:

Wiesz, uznaliśmy z Mary Ellen, że jeżeli dzieci będą wychowywane w jakiegokolwiek religii, to będzie to religia żydowska. I że właściwie człowiek nie może z tego odejść. I właściwie nie ma jak uciec i odejść⁵.

⁴ S. Mrożek, *Leopold Tyrmand, w: Małe prozy*, Warszawa 1990, s. 44.

⁵ K. Sernicka, M. Gawęcki, *Amerykański brzeg Tyrmanda*, Warszawa 1993, s. 118.

Innym pisarzem głośnym i używającym przez większość życia tożsamościowej maski był Gustaw Herling-Grudziński. Ten wątek subtelnie odtwarza Magdalena Grochowska w monografii *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu*⁶. Pojawia się tam wsparta opiniami badaczy dorobku autora *Innego świata* hipoteza, iż hamulce w tej sprawie zamknęły być może możliwość napisania dzieła wybitnego. Z drugiej strony warto pamiętać, że etyczny upór Herlinga-Grudzińskiego miał źródło w biografii i jego składnikiem było także zapieczętowane pochodzenie. Autobiograficzna rewizja w tym przypadku nie dokonała się w pełni, zdaniem Grochowskiej zapowiada ją postać żydowskiego chłopca z rodziny Naftali, bohatera późnego opowiadania. Nieautoryzowane fragmenty wywiadów, opinie wyrażane w publicystyce, wspomnienia osób z intelektualnego kręgu Herlinga wskazują na fakt, że decyzje tożsamościowe pisarz podejmował wciąż od nowa. Także gdy pisał *Wędrowca cmentarnego*⁷, niewydane za życia opowiadanie o etnicznej nienawiści, której kolejna odsłona dokonała się w Srebrenicy.

Droga do rewizji autobiograficznych może więc być długa i niedokończona, mogą ją poprzedzać konkretne decyzje, może być tekstem emancypacyjnym albo wyzwaniem dla interpretatorów. Po autorewizji zwykle następuje korekta stylów czytania. Coś takiego przydarzyło mi się z Joanną Kulmową. Rewizja autobiograficzna dokonuje się tym razem w tekście autobiograficznym, nakazując ponowne przeczytanie całego dorobku. Raz zanitowany opis ulega rozszczelnieniu, a autobiografia napisana/biografizm stosowany w lekturze – zdają egzamin jako narzędzie do interpretacji całości.

Przywołałam kontekst ginokrytyczny, polityczny, PRL-owski, polityczny, lustracyjny i posttraumatyczny. Nieprzypadkowo jeden z zesłorocznych numerów „Pograniczy” redakcja opatrzyła tytułem *Rewizja osobista* (2007/4). Przez tę pojemną formułę można wrócić do interpretacji.

2. Autorekonstrukcja

Autorekonstrukcje mają długą tradycję, sięgają najczęściej czasu niezapamiętanego, osłoniętego naturalną amnezją: dzieciństwa. Gustaw

⁶ M. Grochowska, *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu*, Warszawa 2009, s. 229–267.

⁷ G. Herling-Grudziński, *Wędrowiec cmentarny*, Kraków 2006.

Herling-Grudziński zazdroszczący Czesławowi Miłoszowi możliwości napisania *Doliny Issy* to ktoś, kto rezygnuje z opowiedzenia czasu, do którego sięgnąć można pośrednio, odtwarzając doświadczenie już na tyle oddalone na osi biografii, że niedostępne bezpośrednio. Agata Tuszyńska pisząca *Rodzinną historię lęku* to ktoś, kto postanawia przyjąć bagaż posttraumatyczny⁸. Autorekonstrukcja stanowi podstawę języka narracji tożsamościowej. Może być powrotem do przeszłości, spowiedzią, rozrachunkiem, autokreacją. Może jej służyć opowiadanie historii rodzinnej, zgromadzenie danych do opisu kontekstu, pomagają jej mitologie. Kulmowa posłuży się metaforą „ciulania”⁹, a więc mozolnego oszczędzania niewielkich kwot, techniką skąpca, odkładającego kapitał z drobnych. Ta metafora działa wstecz – nie służy gromadzeniu dóbr na przyszłość, rekonstruuje pamięć, przeszłe życie, pracuje na przeszłość, która potrzebowała przez dziesięciolecia kostiumu. Dwie tytułowe metafory: ciulanie i topografia myślenia, odtwarzają zasadę autobiograficznej rekonstrukcji¹⁰. Topografia myślenia to wykreślenie mapy w konkretnej przestrzeni kierowane nadzieją, że da się zrekonstruować całość życia, pokazać wytyczone na początku ścieżki i wyjaśnić zerwania, zatarte ślady, wybory. Topografia ratuje przed utratą rozproszonego kapitału, wzmacnia całość. Kolejność tekstów jest właśnie taka: najpierw ciulanie, potem topografia. Co wymaga precyzyjnego wykreślenia?

Kulmowa sięga po inne jeszcze metafory z tego samego pola skojarzeniowego. Po pierwsze są to „portrety pamięciowe”, nadtytuły w zbiorze *Ciulanie siebie*. Rozdział pierwszy nosi tytuł *Pamięć autoportretu*. Czytamy w nim:

Bo na samym początku, tuż po wojnie, kiedy nagle uwolniona od lęku siedziałam w drzwiach balkonowych szkicując swoje odbicie, bałam się tylko zgubienia

⁸ W najnowszej książce pisarka wielokrotnie wraca do tożsamościowych deklaracji: szukanie śladów Wieri Gran w getcie to opowiadanie sobie o swoim niedoświadczonym losie, o wsawicy, głodzie, umieraniu, decyzjach niezrozumiałych poza gettem. Autorekonstrukcja jest tym razem rewizją podmiotu Wiera Gran. A. Tuszyńska, *Oskarżona Wiera Gran*, Warszawa 2010.

⁹ Odwołuję się do dwóch tekstów autobiograficznych Joanny Kulmowej: *Ciulanie siebie*, Warszawa 1995 (dalej cytowane jako CS); *Topografia myślenia*, Warszawa 2001 (dalej cyt. jako TM).

¹⁰ O tym tomie jako o poszukiwaniu formuły autobiografii pisał Jerzy Madejski; J. Madejski, „*Ciulanie siebie*” wobec autobiografii, w: *Joanna Kulmowa wobec świata literatury*, red. U. Chęcińska, Szczecin 1998, s. 77–89.

siebie – zgubienia swojego JA. Miałam odwagę autoportrecistki, nikt nie był tu potrzebny, dopiero później przyszły spojrzenia cudze, które odebrały mi dziecienną pewność i zapragnęłam chować się, ukrywać w innych JA – w każdym po trochu.

W dzień Balladyna albo Goplana,
A teraz ja:
Ja smutna, ja zła, ja stroskana
I ja we łzach.
Mogę być Mańką, Dulską, Heleną.
To trudno – gra.
Ale ja wieczorem zrywam ze sceną
I jestem – ja.

Tak widziałam siebie, gdy byłam na drugim roku Szkoły Aktorskiej, a przecież już się wtedy pogubiłam w maskach teatralnych i prywatnych, już nie byłam pępkiem świata, już mój autoportret zamazał się w cudzych spojrzeniach, jak domniemany portret pamięciowy, z którego odtwarza się ściganego... (CS, 7–8)

Ten portret pamięciowy składa się tymczasem raczej z portretów cudzych oraz obrazków rodzajowych i anegdot. Potrzebę poskładania puzzla – to słowo pojawi się w rozdziale ostatnim – uzasadniają dotkliwie realne przejścia okupacyjne, bezdomność, bieda i wycieńczenie, wydziedziczenie, utrata pięknego życia i domu przedwojennego. Jednak sięganie do przyczyn stanowi ledwie widoczną konstrukcję dla biografii artystycznej. Jerzy Madejski zwracał uwagę na Lejeune'owską kategorię „pisanie o życiu”, autobiokopii¹¹, jako właściwym kontekście dla czytania tego tekstu, pokazując jednocześnie, iż jest to w dużym stopniu ocenzone życie, skupione na „ty” ujętym w anegdotę, życie, można rzec, zewnętrzne. Zgoda, jednak tylko gdy nie opuścimy tego tekstu, nie wyjrzymy z niego ku biografii i ku innym tekstom Kulmowej. Autobiografia jest tu jeszcze rezerwuarem pamięci, w którym mieszczą się przede wszystkim inni, wbrew deklaracji egocentryzmu złożonej w pierwszym rozdziale. Pod koniec narratorka uzasadnia to tak:

Ale gdyby nawet nie chcieli, robiłabym to, musiałabym o nich pisać z czystego egoizmu, bo wiem, że z nich jakoś poukładałam siebie, dokonam przedbramkowego rachunku istnienia.

Jest się ostatecznie w tym swoim wieku poborowym (CS, 344–345).

¹¹ Ibidem.

To słowa zapisane jeszcze przed rozrachunkiem, przed topografią, która będzie autorewizją.

3. Zarys twórczości

Niełatwo sporządzić opis dorobku Joanny Kulmowej, potrzebny tym razem, by go rozszczelnić według wskazówek autobiograficznej rewizji. Niełatwo, ponieważ mamy do czynienia z twórczością różnorodną gatunkowo, przekraczającą pola zawodów, dyskursów, form artystycznych, rozwijaną od pierwszych lat powojennych konsekwentnie, lecz nie bez zwrotów, wśród których podkreślić należy zwrot metafizyczny, ideowy i autobiograficzny. Z drugiej strony jest tak, że Kulmowa funkcjonuje przede wszystkim jako klasyczka twórczości dla dzieci. W notach powtarzanych przez źródła internetowe uderza męski rodzaj wymienianych zawodów: pisarz, aktor¹² – typowa decyzja lingwistyczna, do której nie chcę przywiązywać zbyt dużej wagi, ale jednak odnotuję tę sprzeczność: pisarstwo dla dzieci, statystycznie częściej uprawiane przez kobiety, zostaje opatrzone etykietą męskiego podmiotu. To splątanie może pisarce ciążyć i dostarczyć motywów do najważniejszego, choć limitowanego solilokwium.

Joanna Kulmowa jest więc z zawodu aktorką, reżyserką, realizatorką widowisk, twórczynią piszącą dla telewizji, teatru, kabaretu, autorką librett, poetką, autorką literatury dla dzieci czytanej przez dorosłych, prozaiczką, autobiografistką, tłumaczką, wychowawczynią młodzieży, ale nie zapomnijmy także o mniej sformalizowanych rolach współtworzących obraz artystki – mawia się o niej, że wskrzesiła teatr misteryjny na Pomorzu Zachodnim; była kobietą myślącą opozycyjnie, zaangażowaną w polityczne przebudzenie lat osiemdziesiątych, lecz i wcześniej dającą wzór cnót obywatelskich; kultywowała w Strumianach rodzaj lokalnego „domu otwartego”, wyprzedzając aktualne dyskusje o doniosłości kulturotwórczej prowincji. Wszystkie te pola aktywności zostały opisane w tomach pokonferencyjnych wydanych w Szczecinie z okazji kolejnych jubileuszy pisarki, tak więc istnieje kanon interpretacyjny, w którym podkreślane są między innymi takie oto zasługi:

¹² www.wikipedia.pl.

Z pewnością pisarka przejdzie do historii literatury jako autorka książek dla dzieci, a wśród nich tej najważniejszej, powieści *Wio, Leokadio!* datowanej Strumiany 8 12 1963. Pisarstwo dla dzieci, dowartościowywane choćby przez zaistnienie odrębnej subdyscypliny zajmującej się jego badaniem, uważane jest za doniosłą dziedzinę twórczości literackiej. Wypracowało własne poetyki, podlegało przemianom, idącym w kierunku zacierania oczywistego dydaktyzmu. *Wio, Leokadio* oraz takie teksty, jak: zbiory poetyckie: *Śpiew lasu* (1967), *Wiersze dla Kai* (1970), *Zasypianki* (1972), *Krześlaki z rozwianą grzywą* (1978), *Niebo nad miastem* (1986), *Zagubione światelko* (1990); proza *Stacja „Nigdy w Życiu”* (1967); baśń *Serce jak złoty gołąb* (1984) – posiadają przesłanie wprowadzające młodego czytelnika w świat, lecz mogą też być potraktowane jako bramy do uniwersum wyobraźni. Co jednak warto podkreślić, ich ton, język, próba poetycka są takie, że przełamują idiom twórczości dla dzieci, uczą czytania literatury, poruszania się po konwencjach literackich i po zastanym dziedzictwie. Wychodzą czytelnikom naprzeciw, stawiając im wymagania. O *Wio, Leokadio* pamiętamy jako o powieści zaliczanej do nurtu autotematycznego, uwyrażniającego proces twórczy, co w roku 1963 stawiało ją w jednym szeregu z odradzającym się nurtem postawangardowym¹³.

Zwróćmy uwagę na pewien aspekt utworów dziecięcych, o którym badacze dorobku Kulmowej do tej pory nie pisali: w historii literatury powojennej ta dziedzina twórczości została skolonizowana przez kobiety, zwłaszcza te, które miały znaczący dorobek wywodzący się z dwudziestolecia międzywojennego. Ucieczka w tematy dziecięce stanowiła często jedyny możliwy, świadomy wybór dla pisarek o mocnych osobowościach i zdecydowanych światopoglądach. Tak więc kraina dzieciństwa nie była niewinna, była polem polityk pisarsko-biograficznych we wczesnym PRL-u. Co prawda Kulmowa urodziła się w roku 1928, debiutowała w prasie w 1945, tak więc nie można mówić o ucieczce w temat dziecięcy, bo ten temat wybiera od początku świadomie, poświęcając mu kolejne utwory pisane równolegle z wczesnymi wierszami satyrycznymi. Dodajmy – satyrę kobiety wybierają także chętnie, niech przykładem będzie Stefania Grodzieńska, z wielu powodów postać porównywalna, bo także łącząca różne aktywności artystyczne. Pisarki w Polsce po 1945 roku często wybierają nisze takie właśnie, jak proza historyczna, literatura dla dzieci, satyra, tłumaczenia dla teatru. Dzieje się tak z powodów politycznych, ale i pragmatycznych – autorki takie, jak

¹³ Fragment recenzji doktorskiej przygotowanej z okazji nadania Doktoratu Honorowego Uniwersytetu Szczecińskiego Joannie Kulmowej.

Irena Krzywicka, Kazimiera Iłakowiczówna, znane Kulmowej, wymieniane w *Ciulaniu siebie*, borykają się z losem „autorek międzywojnia”, które dla kobiet aktywnych było złotym wiekiem. Powojnie, ze swoim wyłącznie deklaratywnym równouprawnieniem, niechętnie oddawało głos kobietom, zwłaszcza tym, których światopogląd i pochodzenie (przy czym także lewicowość była podejrzana) nasuwały wątpliwości. Dodać trzeba, że twórczość dla dzieci otwierała możliwości druku. Dzięki polityczno-praktycznym uwarunkowaniom, ale też dlatego, że pisanie dla najmłodszych pozwalało przenosić treści głębinowe, wyparte w oficjalnej mowie, stało się domeną odkryć i osiągnięć artystycznych.

Najkrócej można to ująć tak: w twórczości dla dzieci w latach 50. i 60. panowała względna swoboda wyobraźni, choć tworzone też apoteozy pracy i portrety komunistycznych przywódców. Można utwory dla dzieci z tamtego okresu, także te napisane przez Kulmową, przeczytać jako zaszyfrowane „donosy rzeczywistości”, zapowiedź postawangardowych gier z formą i gier z władzą, nie zawsze nadążającą za wywrotowymi konceptami pisarek. Przykładem takiego tekstu jest *Wio, Leokadio!*.

Po latach do tych oczywistości charakteryzujących przedwojenne życie literackie dodać należy jeden jeszcze element, dla mnie najważniejszy. Twórczość uwolnionej wyobraźni, przenosząca czytelnika w krainy nieoczywiste, była wyraźną reakcją na wojnę. Czytana dzisiaj, po *Topografii myślenia*, wydanej w 2001, opowieść o skrzydlatym koniu Leokadii nie przestaje być metaforą twórczości i wzruszającym obrazem życia niepotrzebnego w nowoczesnym mieście „przeżytku” – dorożki (tu związki z Gałczyńskim), zaskakująco realistycznym obrazkiem funkcjonowania instytucji państwa, szkołą czytania, przygotowującą dziecko do zetknięcia z wariacjami narracji nowoczesnej, ale zyskuje głębszy wymiar. Kulmowa w *Topografii myślenia* wymienia swoją wcześniejszą o trzydzieści lat powieść wielokrotnie, a po raz pierwszy tak otwarcie wraca do kwestii swego pochodzenia i ujawnia istotę traumy, która ufundowała żywoty bohaterów bajkowych, niejako delegowanych do wypełnienia ran i pustki pozostawionych przez wojnę.

Żółte czary siedzą w parku Sienkiewicza. Zwłaszcza w piaszczystej alejce, otaczającej zaklętym kręgiem zegar słoneczny, który w dzień pragniemy rozszyfrować z Juleczką Temerson, a który w nocy jest parkietem słonecznych elfów, tych z historii o Piotrusiu Panu. Zresztą okno, z którego wyfrunął nagi Piotruś, to chyba okno sąsiedniej kamienicy na Sienkiewicza – tej, w której mieszka błękitnooki Jaś Maj-

zel. A może Jaś to młodszy braciszek Piotrusia i tylko dzięki temu pokrewieństwu ocaleje podczas wojny? Może ochronią go elfy? Może moja fantazja? Bo ten park to pewno Kensington Gardens, pewno i ogród z zieloną ławką, spod której wyskoczył Królik Alicji, mrucząc: „jestem spóźniony, spóźniony!” – a nie wyniknęło z tego nic przyjemnego... Dlatego milej jest bawić się w ogródku państwa Hamburgerów, gdzie myśl o żadnych żółtych czarach nie przeszkadza w rysowaniu na dróźce nieba i piekła do gry z samą sobą w klasy. Wprawdzie nie ma tam Lilki i Róży ani Juleczki, ale za to żadne dzieci nie wrywają kółka ani kijka, którym się to kółko pogania. Ani nie odbierają hulajnogi. To już prawie Nibylandia... (TM, 77)

W tym miejscu wkraczam w materię pierwszoplanową: trauma wojny i Zagłady zostaje opowiedziana jako przetworzona na opowieści oddalone radykalnie od relacji ocalonych i świadków. Wybór „lekkich” form jest nie tyle strategią ucieczkową, ile próbą zatrzymania przeszłości, budowania tożsamości rozpiętej pomiędzy czasem przed i terażniejszością. Dodajmy, po 1949 roku te wybory indywidualne wzmocnione zostały nakazem socrealistycznego optymizmu, który poza twórczością dla dzieci, poza przyswojeniami lżejszej muzy musiałby oznaczać daleko idące ustępstwa. Jeśli spojrzymy na Nibylandię Kulmowej jak na światy zatrzymane, możemy docenić ich pokrewieństwo z nawrotami w przeszłość wykonanymi przez Juliana Strykowskiego, a potem Piotra Szewca, z poetyckimi światami możliwymi Juliana Tuwima, nie tracąc z oczu nurtu literatury dziecięcej, wybranego świadomie przez pisarki tworzące po 1945 roku.

Ważną częścią twórczości Joanny Kulmowej jest poezja nawiązująca do wysokich gatunków i do Biblii. Znamcy tej poezji – Michał Błazejewski, Grażyna Chrzastowska, Piotr Michałowski¹⁴ – pokazują zarówno formalną odkrywczość, uwagę zwraca zwłaszcza odnowienie poetyki psalmu, zadanie równe tym, jakie podejmowali najwięksi poeci XX wieku, jak i zwrot metafizyczny tej poezji. Cechą szczególnie *Psalmu toastu*, *Suplementu mojego* jest przetworzenie formuły tradycyjnego psalmu i dodanie elementów autoironicznego dystansu; połączenie tradycji z nowoczesnością, wiary z pytaniami o wiarę. Droga Kulmowej do Boga zaowocowała wieloma tekstami, adresowanymi do dzieci i dorosłych, a także tymi, których sens jest najgłębiej autobiograficzny, autoformacyjny. Tytuł *Suplement mój* rozumiałabym także i tak:

¹⁴ Por. *Joanna Kulmowa wobec świata literatury*, op. cit.

dopowiedzenie do mnie, kolejna możliwa wersja „ja”, które przeszło drogę od agnostycyzmu, judaizmu, niewiary do katolicyzmu. Dramat tego przejścia został zaszyfrowany w tytułach tomów: *Boże umieranie, Kto?, Apokryfiady*, w inwariantach tradycyjnych układów wierszowych, w grze wyznań i ironii. Bez książek autobiograficznych piętrowe suplementacje „ja” pozostałyby w sferze konwencji, traciłyby z czasem coraz bardziej na znaczeniu: ani ich tematy, ani użyte środki nie zatrzymałyby pracy czytelniczego rozpraszania. Wysiłek autorekonstrukcji nadaje im znaczenie.

4. Czytanie topografii

Motywacją wykreślenia topografii jest moment życia: „Już pora” (TM, 5) zapowiada autorka. Katalizatorem – często sen, marzenie sennego: „Rozwiązania przydarzają się w snach” (TM, 5). „A pamięć podpowiada, że powinny być maki” (TM, 5) – pamięć w tym przypadku wydaje się gotową, leżącą płytko pod snami i jawą, opowieścią.

To zaskakujące: pisarka nie skarży się na „brak pamięci”, „zapomnienie”, nie odtwarza trudności w budowaniu związków przyczynowo-skutkowych. Przeszłość wydaje się w tej opowieści nie tyle odzyskiwana, niepewna, nawet nie wyparta, ile po prostu nieopowiedziana. Co ciekawe, ma zostać wyobrażona i wyrażona od razu w formach geometrycznych, a więc nabrać cech ładu. To zaskakująca cecha, jeśli zaliczymy zbiór *Topografia myślenia* do literatury posttraumatycznej, której konstrukcja i epistemologia zmierzają ku nieciągłości, korzystają z metafory wyrwy, strzępu, śladu. Pamięć ocalonych często zaczepia się o niewielkie fragmenty dawnego świata, na przykład pojedyncze przedmioty, urwane frazy, fragmenty listów, nadpalone fotografie¹⁵. Strategia Kulmowej nie przypomina w żadnym razie czerpania z nieistniejącego magazynu, a więc gry w multiplikowane nieobecności. Moim zdaniem dzieje się tak dlatego, że pisarka odtwarza przeszłość w pewnym sensie już pośrednio, z własnych tekstów, które traktuje zarówno jako szyfr, jak i jako zapis.

¹⁵ A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007.

Albo szurała brzozowa miotła stróża i świdrujący falset zawodził upojne tango, ja zaś wiedziałam, że to śpiewa dla mnie Lejbuś, wyłupia stooki, chudy żydek, którego wcale tu być nie może, bo właśnie w Tomaszowie trzepie „pana Heniu rymanarka”, umierając ze strachu na widok „dwóch psów za szatką”. Ale na tym zaczarowanym podwórzu móc się mogło wszystko, w jakiś sobie tylko wiadomy sposób Lejbuś tam był, mało tego, on tam jest jeszcze i śpiewa „Pamiętasz, Gabryś, tę wyspę kochanków...”, przewracając sentymentalnie oczami, wyłazącymi z orbit.

Lejbuś... Po wielu latach błąka się po moich pisaninach. Jest Jurodiwym w „Borysie Godunowie” Musorgskiego, daje się obrażać i zabijać na tym moim podwórku w sztuce „Szukam”. Księżycowy, nieprawdopodobny Lejbuś, który przysłany z jakąś paczką do Łodzi, z lubością wdycha w parku Sienkiewicza smród widzewskiej manufaktury, szepcząc: „Uj, jaka dobra powietrza”. Lejbuś, płaczący ze strachu na widok zamkniętych w boksach psich pupilków wuja Henryka, i Lejb, który w „Szukam” ma ostatnie słowo, kiedy śpiewa:

Jak się umrze Lejbowi,
jak go rzucą do piasku,
Pan obdarzy go łaską
i go zbudzi, i powi:
„Żle się dzieje na ziemi,
ludzie teraz nieludzkie,
jedne gardzą drugimi
się ich brzydzą jak pluskiew.
A mi właśnie potrzeba,
co się ludziom nie przyda,
to stworzyłem im Lejba
na półgłówka i żyda”.
I podsunie mnie talerz,
i miód będzie dolewać,
i serafom rozkaże
kadysz za mnie odśpiewać.
A jak zrobi się cisza,
Mnie przycisnie do siebie:
„Lejb, ty nie miał kadysza,
Ty go miej tutaj w niebie”.

Nie miał ostatniego słowa w Tomaszowie. To inni mieli ostatnie słowo, kiedy kazali mu tańczyć na ulicy Krzyżowej. A później spuścili psy (TM, 7–9).

W tym fragmencie prześledzić można taktykę rekonstrukcji: biografia autorki – twórczość autorki – puenta dotycząca ofiar Holocaustu. W wielu miejscach ten tryb opowiadania zostanie powtórzony.

I wróciła stamtąd na zawsze, a dwie żydowskie dziewczynki wciąż kiwają na mnie z podwórka. „Znów się istnieć uparły – jak to bywa umarłym”. Przypadło im trwać jak wyrzut w moim wierszu. Może w każdym z moich wierszy? (TM, 39)

Jestem najmniejsza, jestem bezpieczna. Jak później, po latach, moja Leokadia schowana w zieleni.

To najbardziej końska ucieczka w oddalenie.

Albo najswobodniejsza, wolna od kompasu żegluga (TM, 74).

Nie ma więc wątpliwości, że Kulmowa sama wskazuje sposób lektury, dokonuje korekt przeprowadzonych wcześniej interpretacji. Mówi wprost: koń Leokadia powtarzał ruch ucieczki z tego, co nastąpiło po 1939 roku, kiedy Piotrkowska zamieniła się w piekło. Co jednak ciekawe, fantazja poetycka zyskuje tu status dokumentu przeszłości, której nie wspierają żadne inne potwierdzenia. Odnieść można wrażenie, że autobiografka odsyła do własnego tekstu i tylko do tekstu, nie szuka dodatkowych uprawnomocnień. Dalsze dzieje – zwykle dzieje śmierci – osób z „prawej strony”, jak nazywa tę jasną, szczęśliwą wersję dzieciństwa, podaje z pamięci, nie opatrując ich jakimiś dodatkowymi informacjami, choćby o okolicznościach zdobycia wiedzy na temat wydarzeń. Śmierci ojca, stryja, ciotek, babć, kuzynów, koleżanek – zniknięcie całej niemal rodziny mają postać powiadomienia i puenty. Trudno je kwestionować, trudno też wyobrazić sobie, w jaki sposób wiedza ta docierała do pisarki, kto ją gromadził, w jakim czasie. Autorka skupia się na relacjach między przeszłością a jej przetworzeniami w bajkę, wiersz, libretto, nie badając w żadnym miejscu hipotetyczności samej przeszłości.

Trzeba też zauważyć, że o ile cel opowieści podany jest wprost – stara kobieta chce podać ręce dziewczynce – o tyle biografia pomiędzy zostaje tu zastąpiona autorekonstrukcją pisarską. Szczęśliwe dzieciństwo prowadzi do biblioteki, przez bibliotekę podmiot wyrażać będzie wojenne zdarzenia, nieopowiedziane wprost, choć stanowią centrum tego, co opowiadane. Kulmowa mówi tak: topografia ratuje, odsuwa dokonany dramat, ocala. Tę topografię stanowi narracja, w której fantazja, baśń i pamięć zajmują tę samą półkę biblioteczną.

Czerwone plamy na piasku, sen zapowiadający dziwną jawę...

Może takie jest rozwiązanie, rozwikłanie mojego myślowego kodu. Może na tej zapowiedzi, dla tej strasznej wróżby budowały się moje strony, moje ścieżki. A że-

bym mogła ucześcić się owej stałej siatki, struktury topograficznej, która pozwala przejść po osobnych kładkach, po swojemu, nawet przez najbardziej rozchwane trzęsawisko (TM, 139).

Tak więc pod narracją istnieje trzęsawisko, a jego ślady w *Topografii myślenia* znajdziemy w puentach, informacjach o śmierci, w nieczęstych odsłonięciach narratorki:

I nad Juleczką jednak, jak nad Jasiem Majzlem, będzie chyba czuwał Piotruś Pan, w którego wierzymy: ocali ją od śmierci. Abyśmy mogły spotkać się w tej Łodzi po latach. Już nie naznaczone.

Czy na pewno nie naznaczone?

Z pamięcią żółtego piętna (TM, 78).

Piętno istnieje, trzęsawiska możemy się domyslać, a przejścia pomiędzy sielskimi, baśniowymi opowieściami o dziecięcych radościach i lękach ku informacjom o kolejnej śmierci w getcie, Oświęcimiu, na drodze, w lesie tworzą dodatkową kartografię – wykres lektury. Powtórzę jeszcze raz: autointerpretacja jest tu autorekonstrukcją. Podmiot pozostaje przysłonięty opowieścią.

Można by chcieć więcej, ale zatrzymajmy się na zyskach. Twórczość Joanny Kulmowej zyskuje na tej kartograficznej precyzji, choć ten zysk, paradoksalnie, umieścić można poza samym tekstem. Autobiografia dowartościowująca tekst jako coś więcej, przedstawiająca literaturę jako zadośćuczynienie, zwraca uwagę na to, co nie jest literaturą, chociaż operuje między tekstami. Powściągliwość autobiograficzna jest jedną ze strategii konstruowania siebie.

Oczywiście, zapewne wybór konwencji, drogi twórcze w tym przypadku, jak u wielu innych pisarek XX-wiecznych, oparte były na złożonych decyzjach, na splocie polityk: wobec kobiet-artystek, wobec pokolenia wojny, wobec ocalałych z Zagłady. Kulmowa w *Ciułaniu siebie* pisze o motywacjach powiązanych z rytmem życia literackiego i politycznego. Wszystkie te przesłanki warto brać pod uwagę. Wniosek jest tylko taki: autorekonstrukcje zwracają uwagę na znaczenie biografii, przesuwają hierarchie tekstów; wprowadzają nas do bibliotek i zarazem

otwierają w nich drzwi. Czasem wbrew intencjom autorek, bo przecież Joanna Kulmowa chce kontrolować te czytelnicze zapędy, prowadzić nas po liniach i kładkach. Ja czytam, balansując na tych liniach-linach. Zachwiania są momentami empatii.

EWA GRACZYK

Uniwersytet Gdański

Jeszcze raz o *Wyspie Róży Ostrowskiej*



Świat przedstawiony w wszystkich właściwie utworów Róży Ostrowskiej (1926–1975) to rzeczywistość zamkniętych enklaw na uboczu, na marginesie wielkiego świata.

Osobny, zamknięty świat pojawia się już w debiutanckim tomie opowiadań, zatytułowanym *Premiera* (1956), zwłaszcza w najciekawszej i najdłuższej noweli tomu poświęconej szkole klasztornej dla dziewcząt. *Dziesięcioro przykazań siostry Imeldy* relacjonuje pojedynek głównej bohaterki z nową wychowawczynią klasy, tytułową Imeldą. W zamkniętym świecie nie ma świadków łamania dziecięcych charakterów, nikt nie powstrzymuje dziejących się tu niegodziwości, kilkunastoletnia bohaterka sama musi poradzić sobie z zakonną manipulatką. Osobny jest również świat w najsłynniejszej u nas, w Gdańsku, powieści *Wyspa* (1960). Jej akcja rozgrywa się pod koniec lat pięćdziesiątych w sercu Kaszub, we Wdzydzach (w powieściowych Rybakach). Tak jest również w *Siódmym piętrze* (1964), niewielkim cyklu opowiadań (dziejących się we Francji), które wcale nie toczą się w wielkiej przestrzeni Paryża, ale uciekają w ciasne wnętrza ubogiego hoteliku na Wyspie Świętego Ludwika, w różnorodne emigracyjne środowiska i koncentrują się na relacjach między bohaterami i bohaterkami (głównie zresztą kobietami).

Tytuł ostatniej, w części tylko napisanej, powieści mówi sam za siebie: *Mój czas osobny* (pośmiertnie, 1977).

(2)

Rybaki z powieściowego debiutu Ostrowskiej, z powieści *Wyspa*, potrafiły się jeszcze bronić przed nawałem wielkiego świata, nie były całkowicie zdestruowane, choć i tu doszło do czegoś, co nazwałabym niesubwersywnym uszkodzeniem patriarchalnego ładu. Zainstalowanie „socjalizmu” w powojennej Polsce w pewnym zakresie naruszyło patriarchalny porządek, i choć interes kobiet niewiele miał z tym wspólnego, Róża Ostrowska, tak jak kilka innych tworzących kobiet, potrafiła w swojej twórczości wykorzystać niewielką szczelinę, nieznaczny przyrost wolności. Opowiada o tym pierwsza kaszubska powieść pisarki. Mówi ona o chwili szczęścia na boku – nie chodzi zresztą o małżeński „skok w bok”, ale chwilowe uchylenie, osłabienie patriarchalnego porządku.

Warto to mocno podkreślić, bo w warstwie najbardziej dosłownej jest to jednak opowieść o wakacyjnej przygodzie gdańskiej aktorki i piosenkarki Moniki, która przybywszy w połowie sierpnia na krótki urlop nad wdzydzkie jezioro, nawiązuje romans z młodszym od siebie Romanem, chrześniakiem goszczącej ją gospodyni Waleski. Przygoda opowiedziana w *Wyspie* obrasta innymi wątkami i tematami, licznymi i skomplikowanymi jak na dwustustronicową powieść. Narratorka umieszcza związek z Romanem w ciągu innych swoich relacji z mężczyznami, wspomina miłości swego życia, w tym jeszcze niezakończony, równoległy z wakacyjnym romansem, związek z reżyserem Jakubem.

Ważny jest również wymiar polityczny powieści. Ucieczka Moniki z Gdańska wiąże się (poza kłopotami osobistymi) z wygasaniem odwilży październikowej, z narastaniem ograniczeń cenzuralnych, tak fatalnych dla ludzi teatru. Kiedy bohaterka opuszcza wieś nad jeziorem, zaraz, tak jak to było w gdańskiej, początkowej partii tekstu, otacza ją klimat słabo zamaskowanej przemocy i jawnego strachu.

Jednak ani bieżąca polityka, ani romans nie są tu najważniejsze; dość szybko okazuje się, że najważniejsze jest spotkanie, spotkanie bohaterki/narratorki/autorki z tytułową wyspą, z geniuszem miejsca, z kaszubską enklawą. Najważniejsza jest chwila spotkania, w której obie strony,

reprezentowane przez dwie postacie kobiece, narratorkę i gospodynię Waleskę (obie mają za plecami, za sobą swoje zbiorowości i jakąś trudną do określenia, ważną resztę), stykają się w przestrzeni zarazem bardzo konkretnej, wdzydzkiej, jak i poetyckiej, mitycznej.

Obie strony i obie postacie, miejska i wiejska, polska i kaszubska (ale jednak niedominująca i niezdominowana: bohaterki jako kobiety, a szczególnie jako kobiety o problematycznym statusie rodzinnym i społecznym, w minimalnym stopniu uczestniczą w obiegu władzy i przemocy), wykonują wysiłek, żeby ta druga mogła zaakceptować tę pierwszą. Monika musi tak komunikować się z Kaszubami, u których mieszka, żeby jej związek z Waleską i Romanem nie wikłał się w hierarchiczne sieci, nie nabierał tonów protekcyjnych, wyższościowych. Ale zwłaszcza ze strony Waleski i ze strony mieszkańców wsi Rybaki akceptacja była czymś oczywistym – bywalczyni ze świata teatralnej cyganerii, barwnej emigrantki z Wileńszczyzny (*via* Gdańsk) nie musieli pokochać konserwatywni Kaszubi. W części zdając sobie z tego sprawę, Róża Ostrowska potraktowała kaszubszczyznę jako archipelag kulturowych wysp, a jedną z najbardziej osobliwych i osobnych okazały się w jej oczach okolice jeziora Wdzydzkiego. W *Wyspie* Rybaki to świat na uboczu, świat dodatkowy, jakby trochę nielegalny (jak schulzowski trzynasty miesiąc), zarazem poetycki i egzystujący (w dużej części) z kombinowania i kłusownictwa, z tego, co „daje” jezioro i las:

Życie tych ludzi – myślałam. Każda rzecz wydarta pazurami z piachu, z gęstwiny, każda sto razy obmyta potem i prawie każda ciężka od strachu. Od dziesiątków lat wychodzili świtkiem na jezioro kłusownicy, od dziesiątków lat nocą szli kłusownicy do lasu. Chyłkiem ciągnęli skąpy niewód, chyłkiem wieźli po kilka drzewek, jak chomiki do jamy, tropieni przez leśniczych, gajowych, i tych, co rybaczyli jawnie, za pozwoleniem. Mijały lata, marli i rodzili się ludzie w Rybakach, ale to, co mogło ich żywić, woda i las, pozostawały zakazane. Zmieniały się tylko przekleństwa, ściągające ich po wodzie i wśród drzew, raz twarde, wrogie „verfluchte”, raz rodzime, miększe „psiamać”. I tak na zmianę¹.

Z jednej strony jest to więc zbiorowość zmarginalizowana, biedna. Ale jest to także świat archaiczny, ocalony, z własnymi mitami, z włas-

¹ R. Ostrowska, *Wyspa*, Gdynia 1960, s. 120. Dalej cytuję według tego wydania, podając tylko numer strony.

nym językiem, z silną zbiorową więzią, z otaczającą wieś wspaniałą, jeszcze niezabitą naturą.

W kilkanaście lat po wojnie, w co trzecim domu w kaszubskich Rybakach brakuje męża i ojca, bo albo zginął na którymś z frontów, albo zawieruszył się w wojennych lub powojennych wypadkach. Narratorka nie wchodzi w temat wojennej przeszłości za głęboko, bo musiałaby opowiadać o losach mężów, narzeczonych, ojców, braci i synów wcielonych do Wehrmachtu, a nie o to jej chodzi. Mężczyźni we wsi (jak w chacie Waleski) są często starcami albo chłopcami. Ci bohaterowie *Wyspy*, którzy – jednak – są dorosłymi mężczyznami i genderowo przystoi im jakaś ambicja władzy, przepijają ją właśnie w miejscowej spółdzielni. Alkohol jest w *Wyspie* szczególną substancją, osobnym żywiołem, nie ceni się tu zwykłych, trzeźwych stanów świadomości, ale też nie pije na umór. Wódka, wino i piwo, łącząc się z nocą, pożądaniem, ciemną tonią wielkiej wody, księżycowym światłem, uczestniczą w dużo ważniejszej od jawy rzeczywistości snów i mitów.

Etniczne, kulturowe i polityczne położenie Kaszubów mieszkających w Rybakach skazuje ich na zależność od dość oddalonych, obcych ośrodków władzy. Ostrowska nie przedstawia nam żadnych miejscowych funkcjonariuszy peerelowskiego państwa, tak jak nie ma w *Wyspie* księży (czytając powieść, ma się wrażenie, że nikt ze wsi nie chodzi do kościoła). Co innego wynika z faktu, że nie ma w powieściowej wsi reprezentantów komunistycznej władzy, a co innego z tego, że Ostrowska w nawias wzięła gorliwy katolicyzm Kaszubów, być może dopuszczając do głosu starsze, pogańskie pokłady ich kultury (na jeziornej wyspie mieszka kobieta, którą Waleska uważa za czarownicę, a kiedy wczytać się głębiej w metafory i obrazy tekstu, widać, jak ważne są w *Wyspie* wątki mityczne, zwłaszcza związane z postaciami „wiedzących” kobiet, dobrych i złych). A może doszło tu do jeszcze innego, wulkanicznego „przecieku”? Ten drugi trop, ta druga nieobecność, nieobecność katolickiego kościoła, umożliwiająca (?) pojawienie się jakiejś innej obecności, będzie dla mnie w tym tekście ważniejsza od pierwszej, dosłownie politycznej.

Początek powieści celebrytuje kolejne etapy transgresyjnej podróży narratorki. Każda z sekwencji jej przybycia w krąg kaszubskiej enklawy jest mocno akcentowana, ciężka od znaczeń i melodii: na początku długa, męcząca jazda z Gdańska – najpierw pociągami (dopiero druga lub trzecia lektura przyniesie niejasną świadomość, że z tym fragmentem podróży jest coś nie tak, że nie pasuje on do pozostałych), po-

tem zaprzężonym w konia chłopskim wozem, a na końcu przez jezioro w łodzi starego Pastwy. Wreszcie Monika wchodzi do zagrody i domu kaszubskiej gospodyni: obrazy wpadają w oko, długo pozostając w pamięci, poszczególnym kadrom towarzyszy mowa gospodarzy – szorstka, zaskakująca. Widzimy dziadka walczącego z za mocnym dla niego stworzeniem: „Koza beczała i ciągnęła za sobą sznur, a na końcu sznura wisiał maleńki staruszek w bardzo szerokich portkach i nogami zapierał się o ziemię”. Wraz z narratorką patrzymy na gospodynię, głowiąc się, kim ona jest: „Jej oczy były zarazem nieufne i przyjazne, bure, zielonkawo oczy w ogorzałej twarzy. Cała wydała mi się szorstka i ciepła jak jej głos”. Prowadzi ona narratorkę do przeznaczonej dla niej izby:

Patrzyłam na niski sufit ze złocistych belek, białą od szorowania, jeszcze wilgotną podłogę, okienka z widokiem na jezioro i drewniane łoże, nad którym ciemny Chrystus za szkłem dźwigał niezmiernie wielką koronę z cierni. Na stole stał słoik z pękiem bardzo czerwonych georginii (s. 21).

Zmęczona i już chora narratorka chce się umyć i pójść spać. Kiedy wychodzi z izby, żeby wylać wodę z miednicy, uderza głową w za niski dla niej okap drzwi. I wtedy następuje scena, która nada ton przyjaźni obu kobiet:

Potem siedziałam z mokrym ręcznikiem na czole, a kobieta szybkimi ruchami wstrząsała i wygładzała pierzynę na łóżku. Po chwili leżałam już wygodnie na trzeszczącym sienniku. Wtedy gospodyni znów się pojawiła. Trzymała siekierę. Zaciśnięte usta upodobały tę twarz do ciosanych w drzewie ludków. Bez słowa zamachnęła się i rąbnęła w wysoki próg. Wióry wyskoczyły do sufitu, raz, drugi, trzeci.

– Co pani robi? – wyjąkałam.

Nie odpowiedziała i rąbała dalej. Patrzyłam oniemiała, jak z progu pozostawały coraz mizerniejsze szczątki, aż wreszcie nie było już nic, tylko jasny pas czystego drzewa, znaczący granicę między moją izbą a sienią.

Wtedy gospodyni odłożyła siekierę, wyprostowała się, obróciła ku mnie i ocierając twarz dłonią rzekła:

– Fertik.

– Fertik – powtórzyłam i wybuchnęłam śmiechem. Śmiałam się tak, że łzy napłynęły mi do oczu, a ciężka pierzyna zsunęła się z nóg na podłogę.

Moja gospodyni podeszła i poprawiła pierzynę. Uśmiechnęła się również – uśmiechem trochę zakłopotanym i trochę łobuzerskim, a w jej oczach zatańczyły dwa ogniki.

– Tero spac – powiedziała i wyszła (s. 24).

Więc Monika zasypia, rano budzi się z ciężką gripą, leży w łóżku trzy dni, krążąc pomiędzy jawą a snem (jej pierwszy sen, sen o Jakubie, okaże się proroczy) i stopniowo staje się gotowa do nowego życia. Dopóki trwa trud transgresji, dopóki bohaterka choruje, nad jeziorem przetacza się deszczowa jesień, aż trzeciego dnia nowo przybyła wstaje z łóżka w innym świecie, w krainie słońca, błysków, migotania. Po tych rytuałach przejścia, po postawieniu granic, po (z początku) skutecznym wypędzeniu zewnętrznej rzeczywistości, bohaterka wkracza w świętujący świat, którego pojawienie się sama umożliwia, który sama współtworzy. Wszystko bowiem potoczyłoby się zupełnie inaczej, gdyby przybyła nie przeszła przez próby inicjacji tak „śpiewająco” (docenimy to pod koniec powieści, gdy pojawią się we wsi gdańscy przyjaciele Moniki i jedna z aktorek nazwie Waleskę „gosposią”).

Krótki wakacyjny pobyt artystki w Rybakach staje się efemerycznym świętem, krótkotrwałą utopią skupioną wokół dwu przyjaciółek, związanych szczególnie siostrzanym mezaliansem. Dzięki ich przyjaźni w powieściowej wsi Rybaki trwa chwila poza historią, poza hierarchią, poza patriarchatem (w *Czasie osobnym* takiej wyłączonej, szczęśliwej enklawy już nie będzie). Mieszkańcy domu Waleski, siedemnastoletni syn Ignacy, dwudziestoletni chrześniak Roman i stary ojciec, żyją w egalitarnej wspólnocie, nieopartej na władzy mężczyzn nad kobietami. Przyjazd kobiety transgresyjnej, dionizyjskiej, ułatwia dalsze przekraczanie zapór społecznych, kulturowych, genderowych. Nie ma wątpliwości, że Ostrowska wymyśliła, a co najmniej poprawiła po swojemu to spotkanie. Przekształciła zarówno dane własnej biografii, jak i cechy zbiorowości, którą pokochała. Jej powieściowy awatar w *Wyspie* jest aktorką i piosenkarką. Ten wybór profesji dla bohaterki uwypuklił sceniczne aspekty życia powieściowej wsi. W pewnym sensie mamy w *Wyspie* dwa teatry: profesjonalny teatr z Gdańska, zamknięty, polityczny teatr dusznego cierpienia, strachu i przemocy, z którego bohaterka rozpaczliwie się ewakuuje, oraz archaiczny teatr kaszubskiej zbiorowości, otwarty teatr Rybaków, teatr ludzi i natury.

Akcja, czy raczej sfera zdarzeniowa powieści, składa się z dość osobnych epizodów, wyjątkowych momentów z życia zbiorowości (zabawa zorganizowana przez sołtysową Rozalię, wspólne poszukiwanie ciał topielców, ofiar zatonięcia łodzi starego Pastwy) czy domowników chaty Waleski (śpiewanie na wodzie przy księżycu, nauka łowienia ryb, wspólna kąpiel w jeziorze narratorki i Waleski, nocna wyprawa po drzewo na wyspę, miłosna noc Moniki i Romana, wyjazdy i powroty bohaterki do domu w Rybakach). Narratorka bardzo szybko przestaje czynić cokolwiek sama, zawsze pomiędzy nią a innymi mieszkańcami chaty czy wsi zawiązuje się jakaś, znacząca najczęściej, interakcja.

Na początku kurtyna z deszczu i chmur zagradza aktorce (nie jest jeszcze gotowa) drogę do świata blasku. W otwartym teatrze Rybaków świętowanie jest możliwe tylko w słońcu, przy księżycu lub w świetle ognia czy błyskawic. Inne jest zresztą w świetle dnia, inne przy „farmazonie”, jeszcze inne wśród piorunów. W *Wyspie* nie ma życia poza-teatralnego, ważne jest tylko, w jakim spektaklu się uczestniczy, co się wspólnie wytwarza².

Realne gospodynie, z którymi zetknęła się Róża Ostrowska we Wdzydzach, siostry, nomen omen, Ostrowskie (ta ostatnia po mężu Knut), stały się w powieści jedną mocarną Waleską, Walkirią w miniaturowej, istotą silną, androgeniczną, sprawnie posługującą się siekierą, łowiącą ryby, pływającą własnym „czołnem”, kłusującą. Ślad po istnieniu dwu siostr, nie jednej, zachowuje się w powieści w nieoczekiwany sposób: zdaje się, że sama autorka/bohaterka wślizgnęła się w skórę jednej z bliźniaczek, przeniknęła w hermetyczną przestrzeń ich więzi, i oto wewnątrz powieści znów są dwie, równie sobie bliskie, emocjonalnie i cielesnie, jak Kaszubki Ostrowskie. Waleska troszczy się o swoją siostrę, rozbiera ją i ubiera, po przejściach związanych ze śmiercią dwójki młodych turystów śpią razem w jednym łóżku. Kaszubka przekracza własne lęki i pływa nocą w jeziorze wraz z Moniką, a po wspólnej kąpieli „[...] ta nowa Monika we mnie chwyciła Waleskę za ręce i zakręciła nią w szalonym młynku po wilgotnej trawie” (s. 92). Ten dziewczynski, ale

² Zarzuty przyjaciół, że teatr zajmował za dużo miejsca w jej życiu (przez wiele lat była kierowniczką literacką Teatru Wybrzeże w Gdańsku) uważam za niesłuszne. Myślenie w kategoriach teatru było jej bardzo bliskie, potrzebowała związku ze sceną. Por. M. Bukowska-Schiemann, *Świat teatru Róży Ostrowskiej*, w: tejsze, *Tymczasowa rzeczywistość*, Gdańsk 2004, s. 48–82; wypowiedzi przyjaciół autorki w: R. Ostrowska, *Mój czas osobny*, Gdańsk 1977.

i czarowniczy taniec (nagie kobiety wirują oszołomione) wyprowadza je z kolein zwykłego porządku rzeczy – tak jak ich inne czyny i słowa.

Dwie sieroty, dwie kobiety z marginesu swoich zbiorowości, istoty o przewagach niepewnych i wywrotliwych: aktorka ceniona raczej za urodę niż za aktorstwo, harda Kaszubka bez męża z chaty za wsią. Narratorka skupia się na Walesce jak na ukochanej istocie, poświęca jej dużo uwagi, notuje przemiany, niuanse zachowań i wyglądu, często oddaje głos i chętnie słucha jej opowieści. Przygotowuje, jakby reżyseruje mocne „wejścia” Waleski. Mówiąc o Kaszubce, używa dysonansowych określeń i opowiada o jej często dziwacznych, ekstrawaganckich zachowaniach:

Nagle zdałam sobie sprawę z ciszy panującej w łodzi i otworzyłam oczy. Teraz ujrzałam ich wszystkich w zielonkawym świetle, siedzących nieruchomo: gospodynię z głową zadartą ku górze, chłopców z rękami opartymi o instrumenty, zamyśloną dziewczynę. Było jasno, coraz jaśniej i kiedy podniosłam oczy, zobaczyłam, że księżyc już jest – prawie okrągły, zaczepiony jeszcze o chmurę, ale już wyzywający. – Tero może śpiewać – powiedziała gospodyni nie odwracając twarzy. – Tero on już jest.

Ty, farmazon!

Wszyscy roześmiali się. Gospodyni przez chwilę nie opuszczała pięści, potem chwyciła wiosło.

Farmazon! – mruknęła jeszcze raz i z zaciekłością zaczęła ciąć wodę (s. 59).

Jak pamiętamy, na początku autorka ukazuje Waleskę jako kogoś należącego do wiekowego, mocarnego plemienia gnomów, ale od czasu do czasu gospodyni przechodzi nagłą metamorfozę. Roztopia się wtedy twarda substancja Waleski w ogniu miłosnego pragnienia. Równocześnie zaczyna śnić:

Waleska pochyliła głowę, jej rysy miękły, jakby topił je niewidzialny ogień.

Jo, jest taki – powiedziała sennie. – Ale o tym ani gadać ani myśleć. Nie wolno – szlus (s. 96).

W innym miejscu, w tańcu z zakazanym ukochanym:

Tańczyła jak lunatyczka, z głową przechyloną, jakby słuchała innej, dalekiej bardzo muzyki (s. 193).