

Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem.

Anna Nasiłowska

Anna NASIŁOWSKA

Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem¹

Podjmując temat tożsamości kobiecej w poezji trudno odsunąć na bok istniejącą literaturę teoretyczną, choć zależy mi przede wszystkim na nowym odczytaniu i zrozumieniu świadectw literackich. Dwudziestowieczny feminizm wypracował w tej dziedzinie ogromny dorobek w postaci refleksji nad wzorami kulturowymi (*gender*), teorii o zapleczu psychoanalitycznym, czy wreszcie krytyki patriarchalnego porządku, który prowadzi do fallogocentrycznej przewagi jednej płci w języku. Trudno jednak mówić o jednolitym stanowisku. Samo pojęcie tożsamości kobiecej bywało bowiem podważane – i w myśli feministycznej, i w ramach postmodernistycznej filozofii podmiotu, która zaprzecza istnieniu jakiegoś trwałego, esencjonalnie pojętego elementu „ja”. Samo wyróżnianie „kobiecej tożsamości” bywa traktowane jako element polityki płci². Wątpliwości wobec tożsamości kobiecej rysują się wyraźnie także w tradycji psychoanalitycznej, a zwłaszcza Lacanowskiej, która uznaje istnienie w porządku symbolicznym jednej tożsamości, męskiej, traktując „kobiecość” jako „brak”³. To z kolei stanowisko, adaptowane i reinterpretowane przez Julię Kristevą, niekoniecznie musi być uznane za anty-kobiece.

Istniejący dorobek myśli feministycznej postaram się traktować jako potencjał różnych koncepcji tożsamości, zakładam bowiem, że mówienie o jednej, a nie wie-

¹ Szkic ten jest rozszerzoną wersją referatu, wygłoszonego podczas XXXII Konferencji Teoretycznoliterackiej, zorganizowanej przez UJ i IBL w Janowicach k. Tarnowa, której pierwsza część odbyła się we wrześniu 2003 roku.

² J. Butler *Gender trouble. Feminism and Subversion of Identity*, London, New York 1990.

³ P. Dybel *Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacquesa Lacana*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 30-42.

lu „tożsamościach”, miałyby charakter normatywny i ograniczający, mogłyby się też okazać niezgodne z wpisaną w tekst literacki wewnętrzną logiką samookreślenia. Teoretyczne koncepcje, akceptowane w kręgu feminizmu, są różnorodne: od traktowania kobiecości jako heterogenicznego elementu w ruchu, ciągle „działającej się” tożsamości, nie zawsze obecnej i nigdy nie gotowej, która wynika z pism Kristevej⁴ po utopijny projekt *écriture féminine* w duchu Héléne Cixous⁵ czy inne próby opierające się na projekcie tożsamościowym, podkreślającym odrębność i opozycyjność kobiecego mówiącego „ja” wobec wzoru męskiej fallogocentrycznej dominacji. Ta ostatnia pozycja zakłada zresztą konieczność potraktowania kobiecego głosu jako rewolucyjnego, dokonującego transgresji, ustanawiającego własny porządek i podważającego heteroseksualną dominację. Zależy mi przy tym nie na sporządzeniu kompletnego opisu, co w ramach niewielkiego artykułu z góry skazane byłoby na porażkę, ale na wytyczeniu pewnego, możliwie dużego pola różnic czy nawet sprzeczności. Temu podporządkowany jest dobór przykładów, wyznaczających pewne ekstrema, czy też dobór pozycji, gdzie problem jest werbalizowany, czy tworzy szczególne napięcie i daje się dobrze nakreślić na podstawie tekstów.

Poeta Iłakowiczówna

Kim była Kazimiera Iłakowiczówna? W świadomości czytelników była/jest przede wszystkim poetką. Inne wyznaczniki jej bytu, losu, tekstowe autokreacje zawierają pewne znaczące obszary nietożsamości, o których stopniowo trzeba będzie opowiedzieć. A nawet i pierwsze zdanie „była poetką” należy przyjąć z pewnym zastrzeżeniem. Anatol Stern w jednym ze swoich felietonów literackich stwierdził na przykład, że była „poetą”. Przytoczmy kontekst: „Kraj nasz ma szczęście do poetek. Datuje się to już od czasów Urszuli Kochanowskiej. [...] Kraj nasz ma szczęście również do kobiet-petów, takich jak Maria Pawlikowska, Kazimiera Iłakowiczówna i inne”⁶ – po czym następuje omówienie tomiku innej, dziś już zapomnianej osoby, zdaniem autora również na to miano zasługującej. Identyczny koncept krytyczny powtórzył w wiele lat później Michał Głowiński, oceniając dorobek Wisławy Szymborskiej z okazji nadania jej doktoratu *honoris causa* na Uniwersytecie Poznańskim. Czuł się też w obowiązku opatrzeć decyzję zastosowania formy męskiej pewnym komentarzem:

4/ J. Bator *Julia Kristeva – kobieta i symboliczna rewolucja* „Teksty Drugie” 2000 nr 6.

5/ *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiliwska, „Teksty Drugie” 1993 nr 4-6. H. Cixous uważała zresztą, że możliwość przełamania dominacji wiąże się również z awangardową praktyką literacką mężczyzn i w tym duchu interpretowała twórczość Geneta i Joyce’a. Por także: H. Cixous *Prénoms du personne*, Paris 1974; H. Cixous *Entre l’écriture Des Femmes*, Paris 1986; T. Moi *Hélène Cixous: An Imaginary Utopia*, w: *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory*, London and New York 1987, s. 102-125.

6/ A. Stern *Poezja młodych*, w: *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972, s.139.

Nasiłowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

Czynię to z konieczności, gdyż język tak jest skonstruowany, że formom męskim przyznał przywilej ogólności. Kiedy powiadam „wielka poetka”, chcąc nie chcąc sugeruję, że jest tylko najlepsza spośród kobiet piszących wiersze, a tutaj takie ograniczenie byłoby niestosowne. Słowo poeta ogarnia wszystkich, którzy oddają się tworzeniu poezji – bez różnicy płci, jest więc uniwersalne.⁷

W intencji obu piszących zastosowanie formy męskiej ma sens komplementu, a jego formę uznać można za jedno z *loci communes* krytyki literackiej, powtarzalny chwyt, którego istotą jest dowartościowanie.

Gdy prześledzimy bardzo dokładnie wczesną twórczość Iłakowiczówny, okazuje się, że wahanie czy jest poetą, czy poetką było wpisane w jej poetyckie początki. Jej pierwszy tom, zatytułowany *Ikarowe loty* ukazał się w 1912 roku w Krakowie z nazwiskiem na okładce I.K. Iłakowicz. Gdy w rok później znalazła się w Zakopanem, w pensjonacie, pamiętając o jej niedawnym sukcesie, posadzono ją obok Stefana Żeromskiego, którego dzieła czytała z wypiekami na twarzy. Żeromski, widząc koło siebie młodą osobę, rozpoczął towarzyską rozmowę, pytając ją o „ski i bobsleje”. Gdy żaden z tych tematów nie wypalił, towarzystwo przy stole podpowiedziało, że panienska pisze, a nawet coś wydała.

Więc pani może jest krewną... – zaczął niepewnie sąsiad.

– Tak, tak – bo już wiedziałam co miało nastąpić teraz. – A raczej nie. To ja właśnie wydałam te poezje. [...]

Twarz wielkiego człowieka chmurniała, kamieniała, oczy traciły powoli zaciekawienie i życzliwość.

– Mój Boże – powiedział bezbarwnie – więc I.K. Iłakowicz jest kobietą!...

Powiedział, odwrócił się i już więcej nie spojrział w moją stronę.⁸

Iłakowiczówna w żaden sposób nie skomentowała tej anegdoty. Jeszcze raz do niej wróciła w ironicznym napomknieniu: „Ponieważ nosiłam to samo nazwisko, co ten «młody, niepospolicie zdolny Iłakowicz» poczęłam zwracać na siebie uwagę całego towarzystwa”⁹.

Na obronę Stefana Żeromskiego, który nie umiał wybrnąć z towarzyskiej konfuzji, powiedzieć trzeba, że „młody, niepospolicie zdolny Iłakowicz” jest postacią, którą wydedukować można z wierszy zawartych w tomie *Ikarowe loty*. Dziewięć spośród wszystkich utworów zawiera formy czasu przeszłego, wskazujące na męskość wypowiadającego podmiotu. Siedem – zawiera formy żeńskie. Pozostałe (czyli większość) może być czytana tak lub tak, niektóre wyraźnie kojarzą się z innymi wierszami, męskimi, ale są też takie, które noszą pewne cechy wypowiedzi

^{7/} Cyt za: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór szkiców krytycznych* red. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 46.

^{8/} K. Iłakowiczówna *Trazymeński zając*, Kraków 1968, s. 89.

^{9/} K. Iłakowiczówna *O muzyce i Szymanowskim, w: Wspomnienia i reportaże*, Warszawa 1997, s. 179.

tradycyjnie związanej z kobiecością – jak kołysanka, czy utwory bajkowe, inspirowane ludowością.

Konstrukcja całego zbioru mogłaby sugerować, że rzeczywiście formy męskie przeważają, a żeńskie są jedynie liryką roli, serią poetyckich wcieleń „niebywale wrażliwego Iłakowicza”. Tom otwiera seria utworów programowych, swego rodzaju manifestów postawy życiowej. Taki sens ma tytułowy wiersz *Ikarowe loty*, obwieszczający wyzwolenie ducha ludzkiego, wolę mocy, kult bohaterstwa.

Śmieje się ze mnie dzisiaj życie moje władne,
bom sądził, że tęsknicą złamany upadnę
I skrzydła zdruzgotane w prochu będę włóki¹⁰

Owe formy męskie („bom sądził” i „będę włóki”) pojawiają się dopiero w czwartej strofie pięciowrotkowego utworu, ale od początku za wyraziste sygnały męskości uznać można cechy, które wiążą się z męskim wzorem kulturowym i wyraźne reminiscencje literackie – do Leopolda Staffa i jego woli mocy z tomu *Sny o potędze* (1901) a także do Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*. Jeszcze wyraźniej do tego ostatniego wzorca nawiązuje drugi utwór w zbiorze *Bunt młodości*. Kolejne utwory wzbogacają pewien konstruowany obraz przemawiającego podmiotu: obwieszczającego kres melancholii i pochwałę buntu, przybierającego postać Ikara, Pielgrzyma czy Samsona, kogoś odczuwającego silną więź ze swoim pokoleniem, gotowym sprostać wyzwaniu bohaterstwa, co sugeruje także możliwość udziału w realizacji celów patriotycznych. U progu I wojny światowej deklaracja wydawała się niezwykle aktualna. Ta wspólnota znajduje wyraz w wielokrotnym używaniu formy „my” i niewątpliwie chodzi o jakąś zbiorowość gotową do walki, a więc militarną. Jednocześnie silna jest świadomość duchowych rozterek należących do niedawnej przeszłości, które z kolei wiążą się z żeńskim słowem „dusza”. Pomiędzy duszą, której słabość należy przełamać, a duchem i deklaracjami mocy, a także woli działania w świecie realnym rozgrywa się napięcie liryczne. W pewien sposób utwory te zapowiadają już aktywizm i witalizm skamandrytów. Umęczone lona, Anioły, mogiły, stypy i dusze należą do umownego spadku, który właśnie jest obiektem przewartościowania z myślą o jaśniejszej, heroicznej przyszłości.

Dopiero siódmy w zbiorze utwór *Tęsknota do życia* zawiera formy żeńskie, posługuje się jednak wyrazistą bajkową stylizacją. Osobą wiersza jest „cień królewny” i to ona „odziana w blaski ukradzione”, zawieszona w przestrzeni pomiędzy życiem a ułudą, śni sen duszy. I ten sen kończy się zwycięstwem życia.

Następną w konstrukcji tomu grupę tematyczną utworów stanowią wyznania zakochanego. Oczekuje on śmierci na rękach ukochanej (*Pólsen*), śni o zmarłej (*Umarła panienska ukazuje się spoczywającemu*), tęskni, śpiewa do róży, jest ubogim królewiczem. Tu jednak, po kilku wyrazistych utworach, znowu powraca bajkowość: piosenka sieroty, lament chorej, a cały cykl, do którego te utwory zostały

^{10/} K. Iłakowiczówna *Ikarowe loty*, w: *Poezje zebrane*, opr. J. Biesiada, A. Zurawska-Włoszczyńska, Toruń 1999, t. 1, s. 23.

Nasitowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

przypisane, nosi tytuł *Cienie*, od razu sugerujący lirykę roli, co pozwala na swobodne przechodzenie od męskości do żeńskości. Podobnie dzieje się w trzech następujących cyklach, glosy męskie i żeńskie traktowane są wymiennie. Żeńskość podmiotu zaznacza się w miarę wyraźniej dopiero w ostatnim, bardzo obszernym utworze tomu, w *Pieśni o lesie*, noszącej datę powstania 1908 i nasyconej odnośnikami biograficznymi. Pojawiają się one jednak dopiero w IV części poematu, który również dobrze można uznać za wielogłosowy. W poprzedzających fragmentach mowa jest o smutku, pojawia się poetycki opis lasu, w następnej części – tak zwana historia aitiologiczna, czyli rodzaj baśniowo-mitycznej genezy leśnego jeziora, dalej – nawiązanie do śmierci Leona Platera podczas powstania styczniowego. Dopiero w kolejnej części mowa jest o dzwonek leśnych, ulubionych kwiatach matki, których mowy biedna, osierocona (czyli niewątpliwie – dziewczyna) nie jest w stanie zrozumieć.

Wykładniki żeńskości nie odgrywają w tym tomie pierwszorzędnej roli, natomiast utwory operujące męską podmiotowością i odwołujące się do tradycyjnie męskiego zespołu cech genderowych nie mają typowych cech liryki roli, czy maski – operują wyznaniem naznaczonym wewnętrzną emocjonalnością, odsyłają do mało sprecyzowanego jako postać, bo uwewnętrznionego męskiego „ja”, przekładalnego na „my”, nie posługując się jakąś czytelną konstrukcją osobową. Jeśli chcielibyśmy przeczytać je jako lirykę roli – musimy odwołać się do wiedzy pozatekstowej o plci autora. Wydaje się to „chwyttem poniżej pasa”.

Feministka Iłłakowicz

Zanim zacznie się wydawać, że „Iłłakowicz była mężczyzną”, trzeba jeszcze powiedzieć trochę o poetce. Była jedną z najbardziej feministycznie uświadomionych kobiet w Polsce, i to już w momencie debiutu. Na jej wykształcenie, poza studiami w Krakowie złożył się wcześniejszy pobyt w Anglii. O studiach w Oxfordzie wiadomo niewiele, zapewne przypadły one na okres przewycięzania trudności w nauce języka. Później (w roku 1908, nie wiadomo na jak długo) trafiła do szkoły dla kobiet prowadzonej w Londynie przy Church Street przez Irlandkę, panią D’Esterre, zwaną Amicą. Był to właściwie rodzaj kobiecego falansteru, w którym całe życie urządzono tak, by jak najwięcej uwagi poświęcać zajęciom intelektualnym. Obowiązywała surowa dieta wegetariańska, stałe pensjonariuszki (cudzoziemki i wychowanki z biednych rodzin) nie płaciły za naukę, ale musiały pomagać w pracach gospodarczych. Nosily też fartuchy przypominające togi, a na głowach małe, okrągłe czapeczki, co wywoływało zainteresowanie gapiów na ulicy, ale dzięki temu znikał problem ubrania i pozostawało więcej czasu na myślenie. Obowiązek opłacania czesnego dotyczył tylko dochodzących pań z towarzystwa. Były wśród nich żony parlamentarzystów, ministrów i anglikańskich duchownych.

Program naukowy domu „Prostego Życia” obejmował – jakbyśmy to dziś powiedzieli – kurs retoryki i kurs literatury (angielskiej, francuskiej i niemieckiej). Nacisk padał przy tym na praktyczne umiejętności: dyskusji, argumentacji, prezentowania obrony własnego stanowiska, przygotowywania przemówień, wygłaszania

ich. Zaprawiano się w tym podczas dyskusji i wystąpień poświęconych różnym abstrakcyjnym tematom¹¹. Zdaje się, że do zaleceń Amiki stosowała się Illakowiczówna przygotowując w latach dwudziestych i trzydziestych zlecone przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych odczyty, mające za granicą zjednywać poparcie dla Polski i przedstawiać moralne aspekty polskiego stanowiska politycznego. Z jednym z takich przemówień pojawiła się u, wówczas siedemdziesięcioletniej, dawnej nauczycielki, proponując wynagrodzenie za korektę. Amika jednak zachwyciła się przygotowanym tekstem i odmówiła przyjęcia zapłaty. Były to rzeczywiście brawurowe literacko ujęcia, o czym świadczy odczyt *Jak to się dzieje, że nasi nieprzyjaciele naprawdę godni są miłości*, prezentowany w 1934 roku w Genewie, Pradze i Kopenhadze, mający wspierać forsowaną przez polską dyplomację ideę „rozbrojenia moralnego”, z czym wiązano nadzieję na uniknięcie konfliktu, który następnie przerodził się w II wojnę światową. Illakowiczówna nie posłużyła się żadnym z uzasadnień politycznych czy moralnych (np. wynikających z etyki chrześcijańskiej), przedstawiła własną, bardzo indywidualną wizję opartą na osobistym doświadczeniu i przeżyciach poetyckich¹².

Podczas pobytu we wczesnej młodości w Anglii zetknęła się też polska poetka z działalnością pań Pankhurst, a nawet uczestniczyła w rozprowadzaniu broszur i gazetek sufrażystek. Sprzedawała je na ulicach Londynu, co nie było bezpieczne i groziło ostrymi sankcjami policyjnymi¹³. Wywołało to też dość poważny konflikt z działaczem niepodległościowym Marianem Dąbrowskim (znanym historii literatury polskiej jako mąż Marii, autorki *Nocy i dni*), który feminizm uważał za szkodliwy i sprzeczny z celami niepodległościowymi.

Praktykowanie polskiego patriotyzmu było jednakże dla Illakowiczówny okazją do kolejnych przekroczeń zwyczajowej granicy płci. Już w dzieciństwie, czytając *Trylogię* utożsamiała się z bohaterami: „b y ł a m Bohunem, b y ł a m Kmicicem”¹⁴. W gorącej atmosferze przygotowań do czynu zbrojnego napisała z Londynu list do znanego jej osobiście Józefa Piłsudskiego, proponując swoją osobę jako adiutanta. W tym celu zapisała się też na kurs strzelecki i miała pewne sukcesy, dopóki nie doszło do strzelania do żywych gołębi. Odmówiła, informując sucho angielskiego instruktora, że Moskale nie latają, nie widzi więc sensu zabijania niewinnych ptaków. Jako wychowana w rodzinie Platerów (po śmierci matki przygarnęła ją Zofia Plater-Zyberkowa) musiała pamiętać o Emilii Plater. W Liknie nad

^{11/} K. Illakowiczówna *Trażymeński zajac*, s. 40-44.

^{12/} Tekst przedrukowany na podstawie publikacji w prasie po polsku w: *Wspomnienia i reportaże*, s. 28-54.

^{13/} K. Illakowiczówna *Ścieżka obok drogi*, Warszawa 1939, s. 39-41. Emmeline i jej córka Christabel Pankhurst walczyły o przyznanie kobietom praw wyborczych, na początku próbując wprowadzić sprawę pod obrady parlamentu. Od 1905 roku w ostrym konflikcie z władzami policyjnymi – walka sufrażystek pociągnęła za sobą także ofiary śmiertelne wśród protestujących kobiet.

^{14/} K. Illakowiczówna *Niewczesne wymurzenia*, Warszawa 1958, s. 232.

Nasilowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

Dźwiną pokazywano jej zresztą miejsce, gdzie Emilia jako dziecko miała uprawiać swój ogródek kwiatowy. Rodzinna opinia o bohaterce była jednak pełna rezerwy. Iłlakowiczówna przytacza wypowiedź jednej z ciotek:

– Bo ona poszła z bronią do lasu i wiele tym panom narobiła kłopotu... Pomyśl tylko sama, jakie to było dla nich krępujące!¹⁵

Piłsudski kandydatki na adiutanta nie przyjął, ale odpisał, tłumacząc, że kobiety w armii przewiduje jedynie do zadań pomocniczych, choć z drugiej strony nie ma granic, których nie mogłaby przekroczyć silna i wytrwała jednostka¹⁶. Iłlakowiczówna wielostronicowy list podarła i obraziła się na kilka lat. W styczniu 1915 roku podjęła służbę w polskiej czołowce medycznej przy armii rosyjskiej. Pracując jako pielęgniarka, ciężko zachorowała podczas epidemii i przeżyła nawrócenie religijne.

Stosunek do problematyki feministycznej nie zmienił się pod wpływem odzyskanej wiary. We wspomnieniach dotyczących okresu międzywojennego nieustannie powraca temat własnych doświadczeń jako kobiety aktywnej zawodowo, samodzielnej i na dodatek wolnej, nie związanej z żadnym mężczyzną. Była Iłlakowiczówna jedną z niewielu kobiet zatrudnionych w Ministerstwie Spraw Zagranicznych na samodzielnych stanowiskach i stale napotykała związane z tym problemy, co relacjonuje w swoich wspomnieniach. Zastanawiano się na przykład, czy jako kobieta może pełnić funkcję kuriera dyplomatycznego, po czym, gdy wywalczyła to sobie, wręczono jej bardzo ciężkie paczki nie zapewniając żadnej pomocy i ochrony. W ambasadzie polskiej w Berlinie, przy rozpakowaniu jednego z worków, okazało się, że zawierał on okazałych rozmiarów szynkę dla ambasadora. Utrzymywała też kontakty z europejskimi stowarzyszeniami kobiecymi, część jej wykładów propagujących Polskę organizowana była przez lokalne organizacje kobiet z wyższym wykształceniem, co okazało się szczególnie owocne na Bałkanach. Zawsze podkreślała specjalny charakter tych kontaktów, niezwykłą zdolność kobiet do przewyższania trudności organizacyjnych i pokonywania uprzedzeń, wynikającą z niestandardowego myślenia¹⁷.

Marzenie o adiutanturze u Piłsudskiego miało się spełnić w innej formie, gdy po przewrocie majowym, nie bez wahań objęła funkcję sekretarską, nosząc oficjalny tytuł „Sekretarz Ministra ds. Wojskowych”. Zajęcie to uznawała za trudne, biurokratyczne i obciążające psychicznie. Jej zadaniem – jak wynika z książki *Ścieżka obok drogi* – było odpowiadanie na listy w imieniu Marszałka tak, aby on sam nie musiał w ogóle zajmować się tym problemem. Były to między innymi prośby o pomoc, skargi na działanie lokalnej władzy, prośby biednych o wsparcie, nadchodzące w ilości kilku tysięcy listów miesięcznie. Pracowała jako jedyna kobieta

^{15/} K. Iłlakowiczówna *Trazymeński zajac*, s. 15.

^{16/} K. Iłlakowiczówna *Ścieżka obok drogi*, s. 41, jest to omówienie zapamiętanego tekstu, nie cytata.

^{17/} Por. uwagi o kobietach w Bułgarii i Rumunii w książce: *Wspomnienia i reportaże*.

Szkice

w otoczeniu mężczyzn, i to wojskowych, często nastawionych do niej bardzo niechętnie i ulegających uprzedzeniom wobec kobiet. W adresowanych do siostrzenic wspomnieniach formułuje zalecenia, jak przełamywać niechęć kolegów:

Nie wiem, czy w przyszłości kobiety będą pracowały po biurach, a jeśli będą, to czy będą miały do zwalczania ze strony kolegów tyle samo instynktownej niechęci do ich obecności przy warsztacie na równi z mężczyznami, co dzisiaj. Jeśli się pod tym względem nic nie zmieni, to należy pamiętać, że największym wrogiem kobiet będą nie niechętni koledzy, ale własne nerwy kobiet. Jeśli tylko dojść do manii prześladowczej, do poczucia mężczyźnictwa, jeśli stracić dobry humor, jest się zwyciężona przez siebie samą. Wtedy nic nie uratuje.¹⁸

Dziś powiedzielibyśmy, że doświadczyła dyskryminacji ze względu na płeć. Pełniąc funkcje oficjalne, zdawała sobie też sprawę ze zwyczajowych wymogów dotyczących stroju (dzienny kostium, suknia popołudniowa i wieczorowa), uczesania (obowiązkowa ondulacja, fryzjer), okrycia głowy (z gołą głową nie wypada). Klóciła się z krawcową, gdy ta chciała jej przygotować zbyt krótką suknię, bo – zdaniem poetki – na jej stanowisku obowiązywał klasyczny styl ubioru i nie należało niewolniczo podążać za modą. W każdą podróż zabierała pudło na kapelusze i kilka nesesorów. Nie uchylała się więc od utrzymywania czysto zewnętrznych form, jakie wiązały się z kobiecością, z pełnioną funkcją, pozycją społeczną, normami dobrego wychowania i faktem reprezentacji. Można dostrzec w momentach, gdy pojawia się ten temat, wyraźne ślady narcystycznej satysfakcji, jaka jest typową nagrodą za spełnienie trudnych wymogów, lub – przeciwnie – narcystycznego niepokoju, czy spełnia się je dość dobrze. Na przykład utrapieniem podczas kręcenia filmu dokumentalnego, ukazującego otoczenie Piłsudskiego, okazała się stara, latana suknia i wyjątkowo niekorzystny wygląd: „miałam podbródek od ramienia do ust i wyglądałam jak Katarzyna II w ostatnich latach swoich rządów”¹⁹. Są to typowe niepokoje kobiety zatroskanej o urodę, poddającej się surowej samokontroli. Jako pisarka zdolna jest ten niepokój rekompensować autoironicznym żartem, który jest z kolei znakiem dystansu, nie ulegania do końca presji urody, nie neguje jednak nieustannej czujności o zewnętrzną formę i poczucia zależności od oceny otoczenia.

Androgyne i dziecko

W opowieści o poetce sensy najpierw zdawały się układać w stronę męskości, by potem wskazywać na żeńskość. Interpretację, że chodzi o zaburzenia tożsamości płciowej trzeba odłożyć na stronę. Demaskuje ją jawny i nieuprawniony psychologizm. Dodam tylko, że przywołując materiał biograficzny korzystałam wyłącznie ze świadectw samej Iłakowiczówny, pozostając w kręgu wyznaczonym przez jej punkt widzenia.

^{18/} K. Iłakowiczówna *Ścieżka obok drogi*, s. 234.

^{19/} Tamże, s. 175.

Nasiłowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

Wydaje się, że tożsamość rysuje się tu jako nierozwiązywalna zagadka, paradoks, ale nic nie potwierdza ewentualnej tezy, że mamy do czynienia z czymś groźnym, chorobliwym. Nie jest to też akt transgresji ani przypadek zaburzeń płci – jak u Marii Komornickiej.

Z całą pewnością da się tu powiedzieć, że o ile w tej chwili w polskim feminizmie usiłuje się wymusić i narzucić politykę używania form żeńskich w odniesieniu do wielu zawodów i funkcji, sprawowanych przez kobiety, tak na początku naszego wieku feministyczna świadomość łączyła się z walką o prawo do używania wobec kobiet form męskich. Formy gramatyczne bywały nieraz obiektem ideologizacji, jak dowodzi Dennis Baron w pracy *Grammar and Gender*²⁰. I tak o ile teraz mamy panie określające się jako krytyczki literackie, historyczki idei, antropolożki i socjolożki, to Iłakowiczówna była: sekretarzem ministra, kurierem dyplomatycznym, urzędnikiem państwowym, a chciała być adiutantem – te formy męskie pojawiają się w jej relacjach wspomnieniowych. W większości wypadków stoi za tym autorska decyzja, jedynie nazwa funkcji „sekretarz Ministra ds. Wojskowych” pochodzić miała od Piłsudskiego. Taka formuła wyrażać miała niezależność i samodzielność stanowiska, przy czym również fakt powierzenia go kobiecie uznawany był za nieprzypadkową okoliczność – miało to dystansować jej osobę wobec wojskowego otoczenia, czynić ową osobę niewrażliwą na próby zawiązywania koterii i izolować ją od intryg. Do tego potrzebne były jednak pewne predyspozycje osobiste, które w ujęciu Piłsudskiego (powtórzonym nie bez aprobaty przez Iłakowiczównę) rysowały się tak: „ty nie jesteś w wojsku kobieta, tylko Kazia”²¹. Iłakowiczówna nie związała się nigdy z żadnym mężczyzną, we wspomnieniach temat relacji miłosnej do mężczyzny (ani do kobiety) w ogóle się nie pojawia. Jedynie we wspomnieniach o niej można spotkać niejasne domniemania o jakiejś wielkiej, nigdy nie wyznanej miłości do żonatego arystokraty.

Fakt nakładania się na siebie różnych tożsamości, które odsyłają automatycznie do wykluczających się definicji biologicznych mężczyzny bądź kobiety, potraktować należy jako niedogodność gramatyki, która stawia każdego użytkownika języka przed nieuniknionym albo – albo. Jeśli jesteś mężczyzną – używasz końcówek męskich, jeśli jesteś kobietą – używasz końcówek żeńskich – tak można zrekonstruować prostą (by nie powiedzieć – prostacką) instrukcję, jaką przyswajają sobie bezrefleksyjnie każdy użytkownik języka i która jest jednym ze składników męskiej dominacji w języku²².

U Iłakowiczówny widać wyraźny zamiar skonstruowania złożonej identyfikacji, która obejmuje różne zakresy: męski, żeński a w twórczości poetyckiej – także dziecięcy. W kategoriach antropologii kultury można by tę sytuację opisać przy pomocy terminu „walecja kulturowa”, stosowanego przez Antoninę Kłoskowską

^{20/} D. Baron *Grammar and Gender*, New Haven and London 1986.

^{21/} K. Iłakowiczówna *Ścieżka obok...*, s. 237.

^{22/} K. Handke *Język a determinanty płci*, w: *Język a kultura*, t. 9, *Pleć w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, K. Handke, Wrocław 1994, s. 15-30.

do wyrażenia sytuacji przynależności ludzi mieszkających na pograniczach etnicznych do dwóch (lub więcej) kultur. Biwalencja (lub poliwalencja) jest poczuciem jednoczesnej pełnoprawnej przynależności do dwóch (lub więcej) kultur, bez konieczności wyboru (ambiwalencja). Można więc być Żydem i Polakiem, a współcześnie np. Polakiem i Amerykaninem. Natomiast w kategoriach feministycznych mamy tu całą gamę zagadnień: walkę z wzorami genderowymi, zamykającymi kobiety w kręgu ograniczającego ideału własnej płci, świadomy zamiar emancypacji, akty subwersywnego przekroczenia i bunt przeciwko konieczności patriarchalnego wzoru gramatyki a wreszcie – androgynię, rozumianą tak jak ją określała Virginia Woolf we *Własnym pokoju* – jako możliwość łączenia pierwiastków obu płci.

Przyjrzyjmy się takiemu zdaniu, które wydaje się szokujące gramatycznie: „Sławny w dalekim promieniu okulista, dr Fugulian, jest także znakomitą gospodynią i kucharką”. Znajduje się ono w jednej z próz poetyckich *Z rozbitego fotoplastikonu*²³, które stanowią pierwsze ujęcie wojennych wspomnień Iłakowiczówny z Siedmiogrodu. Wcześniej tylko raz pojawia się postać Fugulian – z końcówką żeńską („rozpaliła ogień”). Zdanie cytowane otwiera drugi akapit, jest więc wyeksponowane i od razu zwraca też uwagę swoją gramatyczną ekscentrycznością, niemożliwością proponowanej w nim konstrukcji. De-konstruuje każdą esencjonalistyczną wizję. Jako lekarz Fugulian jest „sławnym okulistą”, poza tym pozostaje „znakomitą gospodynią i kucharką”. Męskość i żeńskość istnieją tu jednocześnie, obok siebie, a albo-albo zostaje uchylone. To zresztą jedynie początek prezentacji tej postaci, dalej żeńskość zdecydowanie przeważa – następuje bowiem opis bardzo skomplikowanych czynności przy zaimprovizowanej kuchni, a ich dziwność, wynikająca z odmienności kulturowej, czyni z nich rodzaj rytuału przemiany, w którym biorą udział ludzie, ale także woda, ziola, cała okolica.

Iłakowiczówna związana była z ideałem androgynii, typowym dla feminizmu liberalnego I połowy XX wieku. Dziś zupełnie się o tym nie pamięta, przeważnie uważana jest po prostu za poetkę katolicką, ze względu na pewną ilość wierszy medytacyjno-modlitewnych i legend o świętych, jakie napisała, i deklaracje żywej wiary. Używała w wielu wypadkach form męskich, ale pozostawiła wskazującą na panieńskość żeńską końcówkę nazwiska, choć mogła ją z łatwością porzucić. Po wojnie wywierano nawet nacisk administracyjny na rezygnację z tradycyjnych końcówek -owa i -ówna (i inne: -ina, -lina), gdyż nie zawsze jednoznacznie daje się po ich zastosowaniu odtworzyć podstawową czyli męską formę nazwiska. Jej nazwisko było jednak nazwiskiem matki: biologiczny ojciec zginął w niewyjaśnionych okolicznościach tuż przed jej narodzeniem, a była dzieckiem pozamałżeńskim. Dopiero po jej śmierci zaczęto mitologizować fakt, że był on synem Tomasza Zana, filomaty, przyjaciela Mickiewicza, co mogło stworzyć wspaniałą legendę poetycką. Sama Iłakowiczówna własną autokreację – bardzo znaczącą psychoanalitycznie – budowała na innym fakcie – na tym, że miała dwie matki, obie kochające. Wobec drugiej, przybranej po śmierci matki biologicznej, odczu-

²³ K. Iłakowiczówna XX, w: *Z rozbitego fotoplastikonu*, Warszawa 1957, s. 42.

Nasilowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

wała wyrzuty sumienia, związane z burzliwym odrzuceniem jej w okresie dojrzewania i uzyskiwania samodzielności.

Ilakowiczówna nigdy nie napisała regularnych wspomnień, choć cała jej proza – bez wyjątku – opiera się na wspomnieniach, operuje materiałem przeżyтым, odnosi się do przeszłości piszącego, niewątpliwie autorskiego „ja”. Przedwojenna *Ścieżka obok drogi* (1938), napisana z dydaktyczno-propagandową intencją, nie zapowiadała jeszcze talentu prozatorskiego, nie spotkała się też z wielu powodów z dobrym przyjęciem. Jest to dzieło dziwaczne, w którym nie udało się pogodzić edukacyjno-patriotycznego zamiaru przedstawienia heroicznego postaci wodza z bardzo indywidualnym punktem widzenia, a wynikiem tego – manieryczność i fałszywy ton. Te zastrzeżenia nie dotyczą powojennych książek: wspomnianego już cyklu *Z rozbitego fotoplastikonu* (1957), który może zostać uznany za prozę poetycką, *Niewczesnych wynurzeń* (1958) i *Trazymeńskiego zająca* (1968) oraz przedwojennych szkiców. *Niewczesne wynurzenia* i *Trazymeński zając* odnoszą się do dzieciństwa, lat międzywojennych, podróży, podczas których autorka doświadczyła względności wszelkich obyczajów, uważanych za powszechnie przyjęte i bezdyskusyjne, oraz lat 1939-1948, gdy przebywała w Siedmiogrodzie, w otoczeniu rumuńsko-węgierskim, utrzymując się z lekcji języków.

Wspomnienia układają się za każdym razem w szczególne konstelacje zapamiętanych wrażeń, okruczeń, fragmentów. Mimo zastrzeżeń o „zającej pamięci”, opisy są dokładne, a raz opowiedziane zdarzenia nigdy się nie powtarzają. Co najwyżej pojawiają się jakieś odnośniki, przypomnienia dla czytelnika. Nigdy też wspomnieniowe narracje nie mają kompozycji chronologicznej, są za każdym razem „wiązką” ułożoną w sposób nieciągły. Relacjonując stosunek do kobiecości i męskości, tematyzowany we wszystkich książkach, dokonać musiałam bardzo drastycznego zabiegu ułożenia elementów według z góry założonego klucza interpretacyjnego, tymczasem sprawa ta pojawia się zawsze niejako w rozproszeniu, wśród innych. Tytuł *Z rozbitego fotoplastikonu* jest trafnym określeniem formalnym. Wydarzenia wirują, ich znaczenie jest płynne.

„Świat jest miejscem szczególnym i nigdy jakoś nie mogłam się doń całkiem przyzwyczaić. Od najwcześniejszego dzieciństwa miałam zawsze dziwne uczucie, jakby ciągłego jakiegoś prowizorium, tymczasowości, niefinalności. Zdawało mi się, że a nuż nagle wszystko naokoło przestanie być tym, czym się wydaje”²⁴ – ta deklaracja otwiera wspomniany już odczyt, prezentujący w początku lat trzydziestych na międzynarodowym forum polski pomysł na pojednanie narodów. „Nieskrystalizowanie uważam za podstawę uosobienia twórczego” – oświadcza poetka dalej – „Potrzebuję mieć dokoła siebie nie pustkę ani skostniałość, lecz pewną płynność, giętki chaos, od którego odrywać bym mogła cząsteczki potrzebne mi do lepienia moich światów”²⁵. Jest to wyraźna deklaracja antyesencjonalistyczna.

^{24/} K. Ilakowiczówna *Jak to się dzieje, że nasi nieprzyjaciele naprawdę godni są miłości*, w: *Wspomnienia...*, s. 28.

^{25/} Tamże, s. 29.

Szkice

W swojej twórczości poetyckiej po *Ikarowych lotach* nigdy już nie powtórzyła młodzieńczego eksperymentu ukrywania płci, ale nie do końca zrezygnowała z jej zacierania. Ważne, że ten rodzaj tożsamości kształtuje się całkowicie poza polem relacji miłosnej z mężczyzną, w ogóle się do niej nie odnosi i obejmuje szeroki zakres różnych ról. Bardzo często sięgała do sfery podświadomości, związanej z dzieciństwem²⁶. Poza męskością i kobiecością odnajdowała warstwę dziecka i w jej twórczości można by znaleźć wiele przykładów potwierdzających tezy Julii Kristewej o przynależności sfery poetyckiej do semiotycznej dziedziny związku z matką. W echolaliach, w wyobraźni dziecięcej, w mitologicznej wyobraźni, muzyce słowa i rytmie wiersza wyraża się przyjemność (*jouissance*) zwrócona w innym kierunku, niż ten wyznaczany przez męski porządek symboliczny. Jest to u tej poetki sfera bardzo obszerna, bezpieczna, niewątpliwie poetycka, choć jednocześnie niezdolna wykroczyć poza siebie samą, by zakwestionować wrogi jej porządek.

Tożsamość ciała

Najsilniejszą wersją tożsamości kobiecej jest w polskiej poezji próba wskazania biologicznej determinacji kobiecej odmienności. Jest to ujęcie o wyraźnych przesłankach esencjalistycznych, co z góry zapowiada trudności przy opisie w kategoriach zachodniego feminizmu. Ta sytuacja jest łatwa do wytłumaczenia: najważniejsze dokonania w tej dziedzinie pojawiły się po 1956 roku, w poezji Małgorzaty Hillar w latach sześćdziesiątych i u Anny Świrszczyńskiej w latach siedemdziesiątych, tymczasem zachodni feminizm zaczął być przedmiotem ożywionej dyskusji w Polsce w sferach akademickich i artystycznych dopiero po 1989 roku, kiedy poetki, o których będzie mowa albo już nie żyły, albo wycofały się z czynnego uczestnictwa w życiu artystycznym. Nowe impulsy w dyskusji feministycznej raczej nie znalazły też wyrazu w poezji, ale w prozie, co związane jest z dojściem do głosu nowego pokolenia, w którym można zauważyć szczególną polaryzację postaw: wielu młodych twórców mężczyzn manifestuje tradycjonalizm czy wręcz jawny mizoginizm, podczas gdy różne wersje feminizmu (Izabela Filipiak, Manuella Gretkowska, Olga Tokarczuk) dominują w prozie pisanej przez kobiety.

„Kobieca rewolta” w poezji odbyła się dużo wcześniej, a słynne zdanie Simone de Beauvoir, że „nikt nie rodzi się kobietą” nie przystaje do ujęcia kobiecości, jakie pojawiło się w jej ramach. Kobiecość dana przez urodzenie i rodzica, kobiecość jako stan i nieprzekraczalny sposób istnienia w świecie, biologiczna i cielesna stanowi najczęściej pokazywany wymiar tożsamości. Także słowo „feminizm” będące w Polsce w latach przed II wojną światową w normalnym użyciu (używała go także Iłakowiczówna), w PRL-u w ogóle zniknęło z publicznej dyskusji. Ruch kobiecy był w czasach komunizmu ściśle koncesjonowany i kontrolowany ideologicznie. Były to jednak lata autentycznych przemian społecznych,

^{26/} Element dziecięcości podkreślam w mojej interpretacji dorobku poetki: A. Nasilowska, *Ciemne światło dzieciństwa. O Kazimierze Iłakowiczównie*, „Tygodnik Powszechny” 1999 nr 37.

Nasiłowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

kiedy to ożywienie aspiracji, równość w dostępie do wykształcenia i praca zawodowa kobiet stały się z jednej strony koniecznością, z drugiej – powszechnie akceptowanym faktem społecznym.

Dopiero *ex post*, w sformułowanym pod koniec życia wyznaniu, po wielu latach milczenia i nieobecności w życiu kulturalnym, Małgorzata Hillar deklaruje się jako feministka. We wstępie do ostatniego wyboru jej wierszy opowiada, że tłem psychologicznym jej twórczości było odrzucenie uczuciowe przez matkę, co rekompensowała kultem maryjnym. Dalej stwierdza: „Jestem kobietą – feministką, w pełni świadomą swojej kobiecości i akceptującą tę kobiecość czyli moją inność. Nie usiłowałam nigdy, ani nie usiłuję nadal w ramach równouprawnienia upodabniać się do męczyzny, a raczej – wręcz pielęgnuję moją inność, zdając sobie równocześnie sprawę z ewidentnej dyskryminacji kobiet. Dyskryminacji społecznej, ekonomicznej, politycznej, religijnej i każdej”. Swój dorobek feministyczny uważa jednak za skąpy: „Myślę, że feministyczne są moje tylko dwa wiersze”²⁷. Są to dwa utwory z tomu *Czekanie na Dawida* (1967), w którym znalazł się złożony z 16 utworów cykl poświęcony macierzyństwu. Jako feministyczne autorka wskazuje wiersze *Kropla deszczu* i *Życie jest jedno*, gdyż – jak wynika z jej wypowiedzi – nie utożsamia podejmowania problematyki kobiecej i wyrażania kobiecego doświadczenia z feminizmem.

W obu powtarza się to samo ujęcie, a mianowicie męska kreatywność, postrzegana jako niszcząca, odpowiedzialna za wywoływanie wojen, przeciwstawiona jest kreatywności biologicznej kobiety, która daje życie i pokój. Za ukryty podtekst wszelkich wynalazków i odkryć cywilizacyjnych uważa się męskie dążenie do dominacji, a pomiędzy dwoma ekstremami: twórczą, ale w istocie destrukcyjną męskością a kobiecością oznaczającą biologiczny ból rodzenia i ofiarę rozciąga się niemożliwa do przekroczenia przepaść. Być może przekroczenie mogłoby nastąpić w przyszłości, w cywilizacji matriarchatu. W tomie *Czekanie na Dawida* z 1967 roku bierze się pod uwagę możliwość powstania cywilizacji kobiecej; „Kiedy ona/ obejmie władzę/ nad światem/ nastąpi pokój”. Jest to ostatni utwór w książce, a więc to stwierdzenie jest mocno akcentowane. Złagodzona wersja tego samego wiersza z 1995 zawiera tryb przypuszczający: „Gdyby ona/ objęła władzę / nad światem / nastąpiłby pokój”²⁸. Możliwość nastania „cywilizacji matriarchalnej” uznana została więc za nierealną hipotezę.

Trudno stawiać wobec tekstów Hillar filozoficzne pytania. Jej wiersze są zobiektywizowanym wyznaniem, w które wplata się ocenę współczesności i potępienie wojen. Operują stereotypem i dziś często wydają się lekko złagodzone i przekształconym „kobieco” wariantem ideologicznej wizji z czasów PRL. Kobiecość

^{27/} M. Hillar *Dwadzieścia lat minęło odkąd umarłam*, w: *Gotowość do Zmartwychwstania*, Warszawa 1995, s. 9-10.

^{28/} Cyt za: M. Hillar *Czekanie na Dawida*, Warszawa 1967, s. 67, M. Hillar *Gotowość do...*, s. 83. Obserwację tę zawdzięczam ustaleniom Agnieszki Nietrestry w książce: *Małgorzata Hillar. Książniczka wyobraźni*, Kraków 2003.

Szkice

jest u niej nieprzekraczalną kondycją i, jak się wydaje, naznaczona jest niemożliwym do rozwiązania dramatem: potrzeby męskiej miłości i zarazem – niemożności zbudowania trwalszego porozumienia niż chwilowe ukojenie w akcie miłosnym. Także dziecko w jej wierszach poświęconych macierzyństwu rysuje się jako Inny, pożądany, ale zarazem uprzedmiotowiony i niemożliwy do wyrażenia jako podmiot. To „różowy prosiak ludzki” z wiersza *Karmiąca*.

Łatwość, z jaką przyszloby podważyć wizję Hillar, jest zwodnicza. W gruncie rzeczy konstrukcja podmiotu u Hillar dowodzi słuszności feministycznej krytyki patriarchy – zmystyfikowana, metafizyczna konstrukcja kobiecego podmiotu przeciwstawianego męskiemu „ja” powoduje, że teren, po którym może się poruszać kobieta staje się ciasny jak więzienie. Porządek symboliczny ją odrzuca. Właściwie w ogóle nie ma dla niej miejsca, nie ma nawet tyle przestrzeni, by mówić. Wygnana z kultury, krzywdzona przez naturę, może tylko zapaść się w milczenie.

Anna Świrszczyńska, posługując się wizją cielesnej, biologicznej kobiecości zdołała zarysować i społeczny dramat kobiety, i własną wizję wyzwolenia poprzez przewyciężenie dualizmu ciała i ducha. Dojrzała do tego długo, jeszcze w 1970 roku w nocie do *Poezji wybranych* jako swoją specjalność artystyczną wskazała formę poematu prozą. Czesław Miłosz odnosząc się do tego etapu jej twórczości, który trwał od lat trzydziestych, używa określeń „intertekstowość” i „kaligrafia”. Zapowiedzi późniejszego feminizmu łączyć można jedynie z mnogością kobiecych kulturowych postaci jak Helena, Pani Bovary czy Walkiria²⁹. Kobiętę dostrzega się tu wewnątrz męskiej kultury, podkreśla się jej obecność, nie przełamując dominującego kodu. Nie pojawia się w nich jako rozpoznawalny głos, ale jako bohaterka. Na przykład w jednym z utworów, przedstawiającym wielki koncert na dworze dawnego władcy obok króla „kokoszy się bujna faworyta, błyszcząc pompą ujmujących wdzięków. Pierś jej szybko faluje. Uśmiecha się raz złośliwie, raz boleśnie. Jego królewska mość patrzy w inną stronę”³⁰. Problem tożsamości mówiącego podmiotu jest jednak w tych utworach słabo zarysowany i łatwo byłoby tu przeprowadzić dowód, że mieści się w formule androgynicznej. Na przykład w cytowanym zresztą przez Miłosza, poemacie prozą *Sztuka* mówi się o pociągu do mówienia żartem i skłonności do tonu serio, które się przeplatają. „Ja” poetyckie tak wyraża ten drugi stan: „śmiertelna powaga człowieka konającego, który na gromnicę mówi gromnica, a na żonę – żona”. Równanie: człowiek to męczyzna traktowane jest jako oczywistość, ale w domyśle kryje się również założenie: ja, mówiący poeta, jestem nim. Z drugiej strony pojawiają się u wczesnej Świrszczyńskiej elementy prowokacji obyczajowej. Na przykład w cyklu miniaturowych portretów *Sześć kobiet* pojawia się *Amelia czyli Kobieta z charakterem*:

^{29/} Cz. Miłosz *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.

^{30/} A. Świrszczyńska *Liryki zebrane*, Warszawa 1958, s. 44.

Nasiłowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

Amelia lubi całować mężczyzn, których nie kocha. A więc całuje mężczyzn obcych. Mówi: To właśnie jest przyjemne, bo jest nieprzyzwoite. Być nieprzyzwoitą to potwierdzać własną wolność. Amelia jest w miłości intelektualistką.³¹

Wiele wskazuje na to, że słowo „całować” należy w tym kontekście rozumieć jako łagodne obyczajowo określenie dla uprawiania seksu – podobnie jak to zdarza się u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy Haliny Poświatowskiej.

Nowa formuła tożsamości korporalnej wylania się w twórczości Anny Świrszczyńskiej stopniowo, najpierw w tomie *Czarne słowa* (1967), w utworach określonych jako „stylizacje murzyńskie”, a dojrzewa dopiero na początku lat siedemdziesiątych, gdy autorka miała około sześćdziesięciu lat. Za przełomowy uznać trzeba przede wszystkim tom *Jestem baba* z 1972 roku. Zmiana wiąże się z zasadniczym przełomem stylistycznym, odrzuceniem kulturowości, faktograficznością, lakonicznością, a tytuł tomu jest zarazem pozbawionym pokory, śmiałym tożsamościowym określeniem. „Baba” to po polsku pozbawione szacunku, ludowe określenie starej kobiety. W bajkach parę tworzą zawsze baba i dziad, a dziad to ktoś ubogi, nawet w jednym ze znaczeń: żebrak (ciekawe, że „żebraczka” to „dzia-dówka”). Pole semantyczne baby kryje w sobie inny potencjał: od pejoratywnego „ty babo” (z jeszcze większą ekspresją: babsztylu, babiszonie), przez neutralne, ciepłe w ustach dziecka „babciu”, po aprobatywne samookreślenie „hej, babki!, do roboty, pokażmy im!”.

W trakcie tej zasadniczej przemiany, 1973 roku, we wstępie do swoich *Poezji wybranych* Świrszczyńska tak określiła swoją pracę poetycką: „Styl to wróg poety, a najważniejszą jego zaletą jest nieistnienie. Można by powiedzieć w paradoksalnym skrócie, że piszący ma dwa zadania. Pierwsze – tworzyć własny styl. Drugie – niszczyć własny styl. To drugie jest trudniejsze i wymaga więcej czasu”³². Dopiero przewyżczenie warstwy kulturowych stylizacji umożliwiło jej manifestacyjne postawienie problemu kobiecości w centrum uwagi, wcześniej była to raczej obecność stłumiona, zatarta, uwikłana w estetyzacje. Nowy styl Świrszczyńskiej nie jest całkowicie jej wynalazkiem, antyestetyzm, który wcześniej zamanifestował się w poezji Różewicza, okazał się dogodnym punktem wyjścia, tyle że u Różewicza metoda konstatacji, odrzucenia metaforyki i prostoty, służyła czemu innemu – sformułowaniu oskarżenia wobec zachodniej cywilizacji po przejściu przez wojenny szok masowej zagłady. U Świrszczyńskiej związek między doświadczeniem wojennym a przemianą stylistyczną również jest obecny – w wierszach o powstaniu warszawskim z tomu *Budowałam barykadę* z 1974 roku. Wspólnym mianownikiem wojennego wstrząsu, stylistycznej przemiany i możliwości kreacji nowego podmiotu jest konieczność destrukcji po to, by zachować adekwatność.

31/ Tamże, s. 136.

32/ A. Świrszczyńska *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 15. Cytat ten pojawia się w książce Miłosza, przytacza go też Małgorzata Baranowska *Szyborska, Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, Warszawa 1996, s. 17.

Szkice

Jestem baba to manifest nie poezji kobiecej lecz babskiej, w której triumfuje kobiecość odarta z kłamliwej mistyki. Świrszczyńska stawia obok siebie własne odczucia cielesne i opis sfery doświadczeń kobiet najbardziej pogardzanych, starych, wiejskich bab, miejskich żebraczek, żon alkoholików, rodzących w bólu i umierających w zapomnieniu. „Ja” umieścić trzeba pomiędzy rozwartą amplitudą własnych odczuć cielesnych, w której na jednym biegunie mieści się chwilowe, ale bezgraniczne szczęście, a na drugim – dojmujący ból i bezdenna rozpacz, która też może stać się, zwłaszcza w związku miłosnym z mężczyzną, znakiem intensywności życia. Inne kobiety obejmuje uczucie empatii, kobiece „ja” może je zrozumieć i opisać bez trudności. Kobieca tożsamość jest przeciwstawiana męskości tylko na jednym planie – funkcjonowania społecznego, czyli widzianej zawsze z zewnątrz i obserwowanej jako fakt podrzędnej kondycji „baby”. W epizodach powstańczych z tomu *Budowałam barykadę*, w ekstremalnej sytuacji zagrożenia życia, kobiety i mężczyźni są równi. Ich reakcje opisywane są jako zdolność do poświęceń, stale kontrastowana z tchórzliwością, a idealizm tworzy u obu płci paradoksalną parę z praktycznością. Podobna równość pojawia się wobec śmierci. Egzystencjalne ekstrema wydobywają równość czy nieistotność wszelkich różnic dwóch kondycji. Różnice rysują się w świecie „normalności”, ujawnia je miłość i to, co społeczne, ale nie dotyczy to wprost sytuacji mówiącej „ja”, kobiecej osoby. Mamy tu zresztą do czynienia z jednym z paradoksów poetyckiego widzenia świata, jakim wydaje się stała tendencja do wyłączenia „ja” z kręgu rodzajowych powinności i stereotypów. Widzenie „od wewnątrz” zawsze zmienia perspektywę.

Kobiece „ja” jest w pewien sposób pełniejsze, prawdziwsze, bliższe egzystencjalnej prawdy przez cierpienie i doświadczenie macierzyństwa, w którym ciało jest niemożliwe do pominięcia. Nie jest jednak przeciwstawne męskiemu przeżywaniu podmiotowości. W miłości kobiece „ja” jest tak silne, że nawet ból traktuje jako wyraz wysokiej temperatury uczuć. Związek miłosny z mężczyzną przypomina pojedynek: „Nasze dwie nienawiści / gryzą się / pięknymi białymi zębami” – czytamy w epigramatycznym utworze z tomu *Szczęśliwa jak psi ogon*³³. Dopiero przyjaźń z mężczyzną, najpełniej zaznaczona w ostatnim, pośmiertnie wydanym tomie, pokazuje możliwość pełnego porozumienia.

Korporalna formuła kobiecości jest u Świrszczyńskiej bardzo radykalnym wyzwaniem wytoczonym wiekom tradycji, w której wszystko, co cielesne, musi być niższe i w rezultacie zaprzeczone, odrzucone, przeciwstawione uwznioślonej duchowości. Świrszczyńska rewaloryzuje ciało i jest to wielka jej zasługa. Na niewiele zda się tu krytyka (możliwa ze strony dekonstrukcjonizmu), że w istocie operuje językowym konstruktem ciała a nie jego tożsamością, której ono poza matrycami kulturowymi nie posiada, że posługuje się pewnego rodzaju „naiwnym realizmem” i kalką metafizyki, każąc wierzyć w umocowaną poza tekstem esencję. Świrszczyńska zmienia matrycę, zaczyna budowanie wizji człowieka od siebie jako kobiety i od własnego ciała, aby stworzyć pewien rodzaj cielesnej duchowości, nie

^{33/} A. Świrszczyńska *Gryzą się*, w tomie: *Szczęśliwa jako psi ogon*, Kraków 1978, s. 67.

Nasilowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

całkowicie wolnej od dualizmu ciała i duszy, ale zawsze zakładającej nieredukowalność cielesności. W wierszu *Zostanę babką klozetową* o duszy mówi się jako o pozycji „siostrze pęcherza i jelit”. Babka klozetowa, żebraczka, żona pijaka, chłopka, stara matka zapomniana przez dzieci – to pojawiające się w tej poezji postacie kobiece, zrozumiałe dzięki empatii i bliskie. Pomiędzy ich światem a odczuciami podmiotu nie ma najmniejszej obcości czy dystansu, który mógłby zaistnieć np. z racji wykształcenia, czy kondycji artystki, świadomej, panującej nad swoim życiem i niezależnej. Przeciwnie – otwiera się możliwość utożsamienia.

Czasami między duszą a ciałem dochodzi do żartobliwej kłótni (np. *Dusza i ciało na plaży*), ale to ciało ma silniejsze argumenty. Istnienie jest cielesne. Ale tu otwiera się też dramat istnienia, jakim jest nietrwałość. „Kiedy biegnę, / śmieję się nogami // Kiedy biegnę, / połykam świat nogami. // Kiedy biegnę, / mam dziesięć nóg. / Wszystkie moje nogi / krzyczą. // Istnieję tylko wtedy, / kiedy biegnę”³⁴. Wiersz *Mam dziesięć nóg* przypomina w pewien sposób obraz Duchampa *Naga schodząca ze schodów*. Jego motywacje są jednak odmienne, bo pokazuje on od wewnątrz ekstatyczne uczucie, jakie daje ruch. Ruch jest zarazem pokazany tu jako jedyna możliwość istnienia. Zamiast „myślę, więc jestem” otrzymujemy formułę „biegnę, czyli istnieję”. Bardzo proste językowo, wręcz ascetyczne wiersze Świrszczyńskiej uwikłane są w wielorakie odniesienia polemiczne wobec zastanej tradycji. Ich bohaterka rozwija kobiecą wersję „woli mocy”, ale ani razu nie wspomina Nietzschego, bo nie chodzi tu o intertekstualne odwołania ani o dyskusję.

Dwa wzory, wiele modeli

Androgynia jest bardzo złożonym rodzajem tożsamości, który nie może przedstawiać jednego modelu i obejmuje różne zakresy kulturowo męskie i żeńskie. Jej kształt jest zawsze indywidualnie skonstruowaną mozaiką. Zazwyczaj jej obecność jest dyskretna – podmiot mówiący po prostu na ogół unika stosowania form gramatycznych ujawniających płeć, a tekst daje się przeczytać zarówno jako męski jak i żeński. Persona liryczna neutralizuje w ten sposób obecny w normalnym życiu społecznym tożsamościowy przymus określenia się w każdej sytuacji pod względem płci. Z tego powodu androgynię trudno wychwycić, pojawienie się wypowiedzi „neutralnej” nie wyklucza przecież incydentalnego powrotu do żeńskości, czy silnego jej akcentowania w pewnych sferach, przy słabej obecności w innych. Twórczość Iłakowiczówny stwarza okazję prześledzenia motywów i sposobu konstruowania takiej złożonej tożsamości, która na początku wieków była dość częsta³⁵. Kobieca Androgynia to typowa formuła modernistycznego indywidualizmu.

Jest to, w moim odczuciu, coś więcej niż przygoda płci w wyjątkowo niechętniej kobietom epoce Młodej Polski. To punkt startowy, od którego można obserwować rozwój jednego najczęstszych modeli „ja”, związanego z emancypacyjnymi dąże-

34/ A. Świrszczyńska *Mam dziesięć nóg*, tamże, s. 13.

35/ Por. G. Ritz *Młoda Polska a transgresja płciowa*, w: *Nić w labiryncie pożądania*, Warszawa 2002, s. 111-136.

Szkice

niami kobiet. Androgyniczne „ja” określa się bezpośrednio wobec świata i nie uznaje relacji miłosnej z mężczyzną za jedyny, najważniejszy ani w ogóle uprzywilejowany model, w oparciu o który można rozwijać własną autokreację. Oczywiście, w wielu wypadkach można zarzucić poetkom roztapianie się we wzorcu dominującym, trzeba jednak podkreślić, że androgyniczność wcale nie oznacza braku identyfikacji kobiecej, ale jej współistnienie z modelami identyfikowanymi kulturowo jako „bardziej męskie” i jednocześnie – świadomość niefinalności wszelkich określeń, kryjącej się „pod nimi” płynności. Na początku wieków takie określenie się było aktem niezależności i odwagi, choć dziś wyrazistość tej opcji zatarła się i jest mało czytelna. Istnieją jednak jej kontynuacje i to one stanowią główny głos poezji tworzonej przez kobiety. Większość tekstów poetyckich Szymborskiej jest nieokreślona, zwraca uwagę ich racjonalizm i zdolność do nadawania sytuacjom intelektualnego uogólnienia. Mocno zaznaczona ironia pokazuje wcale nie łagodną, ale silnie polemiczną intencję wobec stereotypów męskich. Androgyniczność i antyesencjalizm cechują też konstrukcję podmiotu u Julii Hartwig, u której też relacja miłosna w ogóle jest dla konstruowania podmiotowości doświadczeniem marginalnym.

Wizje, w których kobiecość jest mocnym, podstawowym i nieredukowalnym składnikiem tożsamości i nie jest ona wyróżnikiem niższości, lecz przeciwnie, elementem pozytywnej charakterystyki, wymagają przeprowadzenia rewolucji dotyczącej wartości. Aby oprzeć pozytywną wizję kobiecości o biologicznie rozumianą płć, Świrszczyńska musiała inaczej, niż to ma miejsce w dotychczasowym porządku, ułożyć relację między naturą i kulturą, tę pierwszą uznając za wymiar podstawowy, z którym związana jest bezwzględna prawdziwość. W polskiej poezji nie była to rewolucja języka, toteż niewiele można znaleźć przykładów, które można by uznać za realizację idei *écriture feminine*. Tożsamość kobiecą określaną biologicznie trudno też uznać bez zastrzeżeń za mieszczącą się w głównym nurcie feminizmu, który od biologicznych definicji odcinał się bardzo energicznie traktując je jako furtkę dla najgorszego rodzaju determinizmu. Wiersz Świrszczyńskiej jest bliski tradycji Różewicza. Ta tożsamość jest czynnikiem pozatekstowym, natomiast jej tekstowa reprezentacja nie wymaga skonstruowania innego, kobiecego języka, zakłada – nowy porządek wartości. Powiedzieć jednak można, że na płaszczyźnie tekstu mamy nie tożsamość, ale przekonanie o jej pozatekstowym istnieniu, a więc w rezultacie – mit tożsamości. Dlatego Świrszczyńska chce „niszczyć styl”, w pewnym momencie rezygnuje z kaligrafii, która była jej bliska od czasów debiutu, gdyż po przeprowadzeniu „kobiecej rewolucji wartości” musi wzmocnić referencjalny wymiar tekstu, tak aby poprzez słowo-przekaznik dotrzeć do tego, co istotne.

Te dwa wzory tożsamości nie wyczerpują problemu poetyckich kreacji, związanych z kobiecością, zaledwie wytyczają jedną z linii napięć. Trudność uchwycenia zjawisk wynika z wielu przyczyn. Feministyczna rewolucja w polskiej poezji dokonywała się bez feministycznych dyskusji, dzisiejsze kategorie nie w pełni przystają do historycznych sytuacji. Czasami wręcz nie można opisywać wewnętrznych

Nasilowska Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku

przeświadczeń zawartych w tekście w kategoriach zaproponowanych przez zachodni feminizm, wciąż podkreślający przymusowość (i opresyjność) heteroseksualności, podczas gdy poetki polskie chętnie mitologizują heteroseksualny seks i ta postawa ma dla nich wartość buntu, przekroczenia normy kulturowej, która w istocie narzuca milczenie.