

2016), a reliable monograph. Its author presents the works of selected poets of Young Poland as an important part of literary history of the whole epoch. By applying critical-feminist tools, Skucha creates convincing interpretations, proving that the genres used by the authors and the scope of the discussed topics, all enrich the space of Polish poetry as such.

KEY WORDS

gender, feminism, Polish poetry, woman, Young Poland



DOI: 10.18318/wiekxix.2017.27

GRAŻYNA BORKOWSKA
(Instytut Badań Literackich PAN)

OFELIA NIE IDZIE DO KLASZTORU

REC.: Katarzyna Czeczot, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Seria „Lupa Obscura”, Warszawa 2016, ss. 332, il.

Lubię teksty Katarzyny Czeczot. Kipią od pomysłów, inteligentnie wykorzystują obszerną na ogół literaturę przedmiotu. Tak jest i tym razem. Ikonograficzne przedstawienia Ofelii wędrują – jak przyznaje autorka – w strony dalekie od dramatu Williama Shakespeare’a. Zostają przejęte przez nowe konteksty; już nie de-szyfrują kobiecości, pokazanej jako bezwolność skazana na szaleństwo, ale stają się znakami rozmaitych stanów i sytuacji, które Ofelia pseudonimuje. Badaczkę interesuje właściwie wyłącznie ten nieoczekiwany, subwertywny aspekt ofelizmu, który bierze się – jej zdaniem – z „ruchu obrazów”, z nakładania się na siebie obrazu pierwotnego (szalona dziewczyna, kwiaty, topiel) i późniejszych wyobrażeń z podobnym motywem w tle. Między kolejnymi ujęciami a obrazem wyjściowym nawiązuje się – jak w *Atlasie Mnemosyne* Aby’ego Warburga – swego rodzaju gra pokazująca ewolucję ofelicznego *imaginarium*.

Na początek dość oczywisty, omówiony przez historyków i teoretyków literatury przejaw tej gry – ofeliczność romantycznego kochanka. Jeśli nawet Roland Barthes nie pisał o niej wprost (autorka mu to wytyka), to dostrzegając kobiecość i słabość zakochanego, podążał w tę stronę. W przypadku Wertera i Gustawa, bohatera *Dziadów* wileńsko-kowieńskich, utożsamienie ze zdobywającą się na gest samobójczy dziewczyną jest wyraźne i wieloznaczne. Łamie nie tylko kulturowe granice zachowań zarezerwowanych dla obu płci (te zmieniały się i trudno je zrekonstruować), ale także granice podziałów klasowych i innych reguł obowiązujących w świecie dorosłych mężczyzn, inteligentów, dobrze sytuowanych mieszczan. Jak uważa autorka, każąc swemu bohaterowi zatracić się w uczuciu, Johann Wolfgang Goethe naruszył dyrektywę oszczędności i gromadzenia kapitału, gdy tymczasem Adam Mickiewicz postawił się od razu „poza obrębem”, zaznaczając

w ten sposób gotowość pójścia w stronę podmiotów upodrzedzonych (postaci kobiece, postaci ludowe) i sytuacji ryzykownych (związanych ze społecznym pętnieniem, ostracyzmem). Zgodnie z obranym kierunkiem działania (myślenia, pisania) Czeczot wydobywa te gesty z konfrontatywnego spotkania obu twórców z obrazami ofelicznymi, które wyraźnie (i nieprzypadkowo) zafiksowali w swoich dziełach. Werter ponawia gesty Ofelii, Gustaw został wyraźnie na nią wystylizowany, co często zacierało w inscenizacjach, pomijając didaskalia.

Bardzo charakterystycznym i ciekawym aspektem *Ofelizmu...* jest wyjście poza świat wyobraźni jednostkowej w stronę świata społecznego. Zaznaczające się w pierwszej części książki szczególnie wyraźnie dochodzi do głosu w rozdziale *Przesilenie*. Ofelie noszą tutaj twarze kobiet z ludu – twarze dziewcząt uwiedzionych, skrzywdzonych, porzuconych (w przypadku utworów Lessinga, Goethego, Schillera czy Richardsona były to również postaci należące do niższych klas społecznych; przedstawicielki mieszczaństwa, burżuazji, w każdym razie – nie arystokracji). W literaturze polskiej na nieszczęścia kobiet z ludu składają się bezkarność panów i topos swobody obyczajowej panującej na wsi, który rozgrzesza przemoc i seksualny gwałt. Ale także powszechne tkwienie w stereotypowej wiedzy na temat ludu i obawa przed zdecydowanym wyrażeniem antyfeudalnego protestu, jaką autorka książki widzi między innymi w ludowych powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego, gdzie więcej mówi się o odpowiedzialności szlachty niż o krzywdzie chłopskiej. Dobitny przykład zakłamywania rzeczywistości i fałszywie koncyliacyjnego wyciszenia stanowi historia poematu Włodzimierza Wołoskiego. Przerabiając utwór na libretto opery *Halka*, poeta usunął z tekstu wszelkie oznaki buntu i nieposłuszeństwa. Taka transformacja była być może warunkiem upowszechnienia dzieła, wcześniej niepublikowanego, jak się uważa, z powodu zastrzeżeń cenzury. Niewykluczone, że poemat był zbyt rewolucyjny nie tylko dla obcej władzy. Trzeba było stanąć jak Mickiewicz „poza obrębem”, pisze Czeczot, by mieć odwagę połączyć ofelizm z buntem antyfeudalnym. Mickiewiczowskie rusałki, na przykład Krysia z ballady *Rybka* (źródłosłowowo spokrewnione z kwiatami róży, a więc z motywem ofelicznym, bo słowo „rusałka” nawiązuje do leksemu *rosalia*), są figurami zarówno kobiecej krzywdy, jak i kobiecej zemsty.

Autorka wydobywa obrazy ofeliczne z kilku jeszcze innych dzieł sztuki. Analizuje film François Truffauta *L'Histoire d'Adèle H.* (polski tytuł *Miłość Adeli H.*), przedstawiający historię młodszej córki Victora Hugo, obsesyjnie zakochanej w pewnym poruczniku i skutecznie rujnującej mu życie. Obraz cieszący się od lat wielkim zainteresowaniem badaczy polskiego romantyzmu (m.in. Marii Janion i Stefana Chwina)¹, którzy broniąc bohaterki granej przez Isabelle Adjani przed uznaniem jej za chorą psychicznie, bronili wolności jednostki. (Nigdy nie byłam fanką tego filmu i rozmodlonej Adjani; przyznaję ze wstydem, że stałam niezłom-

1 Zob. M. Janion, „Czarne słońce” François Truffaut, „Kino” 1976, nr 6, s. 52–53; S. Chwin, *Kompleks Leopoldyny*, w: *Odmieńcy*, wyb. i oprac., red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982.

nie po stronie porucznika, a nie bezwzględnej stalkerki). Z bogatej puli znaczeń, jaką przypisano temu dziełu, Czeczot wybiera inną linię interpretacyjną. Interesującą, choć mało ofeliczną. Nawiązując do prac Susan Gubar i Sandry M. Gilbert², a poprzez ich teksty także do teorii Harolda Blooma, autorka dostrzega w działaniach Adèle, piszącej dziennik, a przy tym żyjącej w cieniu ojca i tajemnic rodzinnych, lęk przed autorstwem (będący kobiecym rewersem Bloomowskiego lęku przed wpływem). Być może dziewczyna boi się, że pisanie złamie proporcje rodzinnej sławy, narazi ją na odrzucenie, oddzieli od rodziny, wyalienuje. Ale także – jak widzimy dalej – marzy o twórczości własnej. Nie są to obawy i rozterki tak abstrakcyjne, jak mogłoby się to wydawać. Mamy ich potwierdzenie nie tylko w pracach wspomnianej pary amerykańskich literaturoznawczyń o orientacji psychoanalitycznej, ale i w literaturze epoki romantycznej. Lęk przed autorstwem odczuwała na przykład Narcyza Żmichowska, widząc w geście twórczej konfabulacji, mocno jednak zanurzonej w wydarzeniach biograficznych, poważny dylemat moralny, wiążący się z ujawnianiem cudzych tajemnic, cudzych przeżyć, cudzego życia. Według Katarzyny Czeczot, Adèle, konstruująca własną opowieść i żyjąca według własnych konfabulatwnych reguł, podważająca nawet ojcostwo wielkiego Hugo, grała we własnej sztuce; nie była bohaterką cudzej opowieści. Czeczot dość specyficznie pojmuje lęk przed autorstwem. Jest chyba skłonna utożsamiać ten stan z obawą, aby nie zostać pionkiem w cudzej grze. Niewiara we własne umiejętności, podsycana krytyką płynącą z zewnątrz kobiecego świata, i etyczne dylematy towarzyszące pisaniu, podstawowe dla rozważań feministycznych badaczek, słabo tu rezonują. Może należało sięgnąć nie tylko po *The Madwoman in the Attic* Gubar i Gilbert, ale także po inne prace tych autorek (np. po tekst *Tradition and the Female Talent*, opublikowany wieki temu, a dokładnie w 1986 roku)³, by wyobrazić sobie, z jaką falą hejtu, oskarżeń i pomówień stykały się twórcze kobiety. To były konkretne źródła ich dyskomfortu. O polskich odpowiednikach tego zjawiska pisała Krystyna Kłosińska⁴. Przypisany Adèle rodzaj lęku (przed zawłaszczeniem, przed byciem przedmiotem dyskursu literackiego) jest przypadkiem bardzo indywidualnym, niemającym odniesień realnych, historycznych. Jeśli został trafnie zinterpretowany, pozostaje zjawiskiem odosobnionym, premodernistycznym, wyprzedzającym swój czas i antycypującym rozterki dzisiejszych artystów.

Przekonujemy się o tym, śledząc dalsze partie analizy: film Truffauta, pisze autorka książki, odbiega od innych obrazów stworzonych przez twórców Nowej Fali, którzy na ogół unikali konstrukcji kostiumowych, rozbudowanych fabuł, itd. Badaczka dostrzega zależność łączącą biografię córki Hugo z dylematami twórców współczesnego kina francuskiego. Zmagali się oni, i Truffaut też, z obawą

2 Zob. m.in. S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven–London 1979.

3 Zob. S.M. Gilbert, S. Gubar, *Tradition and the Female Talent*, w: *The Poetics of Gender*, ed. by N.K. Miller, New York 1986.

4 Zob. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.

wchłonięcia przez kulturę masową i maszynę produkcji filmowej. Tak jak córka Hugo bali się grania w cudzej sztuce. Zauważmy, że to znowu raczej lęk przed wpływem niż lęk przed autorstwem, ale – jak widać – w perspektywie Czczot obie te kwestie stanowią – najściślej ze sobą powiązane – dwie strony tego samego medalu.

W książce pojawiają się kolejne obrazy: upozowanej na Ofelię – Esther, bohaterki *Szklanego klosza* Sylvii Plath, kadry z filmu Kena Russella *Valentino*, gdzie ukwiecony aktor, grający mistrza kina niemego, występuje jako piękny trup, fotografie Wacława Niżyńskiego, przeginającego ciało w ukwieconym kostiumie, i wiele innych fascynujących odniesień do instalacji, obrazów, aranżacji, przedstawień, gdzie ludzkie ciało zostaje wpisane w otoczenie, oplecione nim, zjednoczone z rekwizytami innej natury, znaturalizowane, a jednocześnie upozowane, usztucznione. W eseju zamykającym książkę autorka przywołuje fragment *Dialektyki Oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora Adorna; filozofowie przypominają historię Odyseusza, który, zamykając swoim współtowarzyszom uszy na syreni śpiew, symbolicznie manifestował konieczność ujarzmięcia mitu i natury w drodze do upodmiotowienia ludzkości. Czy przeciw temu właśnie gestowi odrzucenia żywiołów buntuje się Katarzyna Czczot w swojej opowieści?

Ofelizm..., książka erudycyjna, pomysłowa, bardzo sprawnie napisana, wyposażona w bogaty, starannie zebrany materiał ikonograficzny, niesie w sobie wyraźne pęknięcie, przełamanie; co prawda zapowiedziane dwudzielnym podtytułem (*Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*). Dwa pierwsze studia wydają się najciekawsze; podejmują oryginalną problematykę kształtowania się społecznej wyobraźni, która żywi się realiami, historią, przedziwnie skontaminowanymi obrazami. Żałuję tylko, że autorka nie sięgnęła po klasyczne prace z tej dziedziny, potencjalnie pomocne. Nie myślę o Bronisławie Baczce, ale raczej o Corneliusie Castoriadisie ze względu na wspólne dla tego badacza i naszej autorki inspiracje freudowskie⁵. Począwszy od szkicu o *Szklanym kloszu*, narracja staje się bardziej przewidywalna, choć dotyczy właśnie spraw nieoczywistych, spoza porządku bezpośrednio danego (np. kwestii naruszania granic dzielących płcie). To trzecie ciało Ofelii, jak zgrabnie nazywa je autorka, ma przywoływać nowe sensy i konteksty. „Feministyczne interwencje” polegają jednak głównie na zburzeniu (zmąceniu) istniejących podziałów i hierarchii, a nie tworzeniu nowych podmiotowości. Stąd ich z góry ograniczony zasięg i duża przewidywalność.

Szkic o córce Hugo jest graniczny wobec obu części książki. Wymknął się „feministycznej interwencji”, bo przemodelowywał wypracowaną przez feminizm definicję lęku przed autorstwem. Szaleństwo uchroniło Adèle także przed kategoryzacjami społecznymi. Pozostała przypadkiem odosobnionym, własnym. Myślę, że to właśnie najbardziej pociągało Truffautę.

5 Zob. m.in.: C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris 1975.

Grażyna Borkowska (Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences)
e-mail: grazyna.borkowska@ibl.waw.pl

OPHELIA IS NOT GOING TO THE MONASTERY

ABSTRACT

The review is a periphrasis of Katarzyna Czeczot's book *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje (Ophelism. Romantic appropriations, feminist interventions, Warszawa 2016)* highlighting the duality of this work, which sees in Ophelism (kinship with the heroine of *Hamlet*) both the source of certain motifs of social imagination as well as the images that violate the traditional division of both sexes.

KEYWORDS

feminism, iconography, romanticism



DOI: 10.18318/wiekxix.2017.28

IWONA WĘGRZYN
(Uniwersytet Jagielloński)

W PUŁAPCE NARODOWYCH LITERATUR
(PRZYPADEK TADEUSZA BUŁHARYNA)

REC.: Abram I. Rejtblat, *Faddej Venediktovič Bulgarin: ideolog, żurnalista, konsultant sekretnej policji. Stati i materialy*, „Naučná biblioteka”, Novoje Literaturnoje Obozrenie, Moskva 2016, ss. 632.

Tadeusz Bułharyn i Faddiej Wieniediktowicz Bulgarin to ta sama osoba. Podobnie Józef Julian Sękowski i Osip Iwanowicz Sienkowskij, a także Józef Emanuel Przeclawski i Osip Antonowicz Przeclawskij¹. Polskie i rosyjskie wersje nazwisk nie pojawiają się tu wyłącznie jako przejaw ortograficznej poprawności, ale raczej próba oddania tożsamościowego pęknięcia w obrębie biografii każdego z tych twórców. Ta podwójność zapisu sygnalizuje także niepokojącą, stałą obecność oskarżenia o narodowe odstępstwo – obecność piętna, które powoduje, że zamiast zakorzeniać się w tradycji dwóch narodów, pisarze ci skazani są na zatracenie w literackim limbusie niepamięci.

Na kartach podręczników historii literatury polskiej XIX wieku Bułharyn, Sękowski i Przeclawski bywają wspomniani niemal wyłącznie jako postaci tła petersburskich sukcesów Adama Mickiewicza. Sękowski, wówczas profesor orien-

1 O możliwościach interpretacji zmian grafii nazwiska Przeclawskiego pisał Aleksander Fieduta. Zob. A. Fieduta, *Język jako narodowość: Józef Emanuel Przeclawski [Пшецлавский] albo Osip Antonowicz Przeclawskij [Пржецлавский]?*, w: *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015, s. 82–90.