



Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Izabela Sobczak

DOMENA DIALOGU

Intertekstualność, podmiotowość i modernizm we współczesnej  
prozie kobiet (Filipiak – Kuryluk – Tuszyńska)

*Domain of Dialogue*

*Intertextuality, Subjectivity and Modernism in Contemporary Women's Prose*  
*(Filipiak – Kuryluk – Tuszyńska)*

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Tomasza Mizerkiewicza

Poznań 2024

## Spis treści

<b>Wprowadzenie .....</b>	<b>4</b>
1. <b>Modernizm – skala zasięgu i siła oddziaływania. Założenia (metodologiczne).....</b>	5
2. <b>Problematyka modernizmu. Próba wykładni .....</b>	14
3. <b>Dialog paradygmatów i pisarstwo kobiece. Cele .....</b>	23
<b>Rozdział I Domeny dialogu. Teoria intertekstualności w trzech aspektach .....</b>	<b>41</b>
1. <b>Inter-personalność. Osoba i relacja w świetle badań nad intertekstualnością.....</b>	42
2. <b>Intertekstualność intymna. Afekt jako domena dialogu .....</b>	55
3. <b>Inter-tekstualność. Ciało jako komponent dialogu intertekstualnego .....</b>	69
<b>Rozdział II Ewa Kuryluk i „cień” Josepha Conrada.....</b>	<b>79</b>
1. <b>Kuryluk i jej własna „kariera Conrada” .....</b>	80
WŁASNE, SWOJSKIE, CUDZE .....	80
KOPCZYK DLA CONRADA .....	88
2. <b>Problem z polskością. Intertekstualność jako źródło poznania (siebie) .....</b>	91
W POSZUKIWANIU BLIŻNIAKA. CONRAD WOBEC KONRADA .....	98
WSPÓLNOTA WYOBRAŹNI: MODERNIZM, SYMETRIA I PODMIOTOWOŚĆ .....	104
3. <b>Cień. Teksturalny komponent dialogu.....</b>	115
GRANICA CIENIA (CONRAD) .....	115
WZDŁUŻ KONTURÓW CIENIA (KURYLUK) .....	123
SPOTKANIE W CIENIU (CONRAD I KURYLUK).....	128
<b>Rozdział III „Ciało-w-ciało” z modernizmem. Izabela Filipiak/Morska i Virginia Woolf.....</b>	<b>133</b>
1. <b>O (o)sobie w dialogu. Ciało jako „ścieżka dostępu do tradycji” .....</b>	134
POSZUKUJĄC PRABABKI. WOOLF JAKO KOBIETA .....	139
2. <b>Wywłaszczone (z) ciała. Polityka intymności a tożsamość (płciowa i seksualna) .....</b>	146
CIAŁO, DOM I MODERNIZM .....	146
(NIE)NOMADYCZNA PODMIOTOWOŚĆ I DOŚWIADCZENIE KOBIECE. TOŻSAMOŚĆ PŁCIOWA .....	151
CIAŁO ORLANDO. TOŻSAMOŚĆ (HOMO)SEKSUALNA .....	158
3. <b>Ciało/tekstura i modernistyczne metonimie miłości. Tożsamość artystyczna .....</b>	166
<b>Rozdział IV Agaty Tuszyńskiej i Isaaca Bashevisa Singera pejzaże pamięci .185</b>	
1. <b>„Mój Singer”. Na granicy twórczego dialogu i osobistego przejęcia .....</b>	186
Z PROBLEMÓW GATUNKU .....	186
DIALOG Z DYBUKIEM (LITERATURY) .....	191

DOM AFEKTU I DUCH ANTYSEMITYZMU .....	200
LITERACKI DWUGŁOS CZY PLAGIAT TOŻSAMOŚCI? .....	208
<b>2. Żydowski modernizm intymnie. Jak Tuszyńska rozumie własną tożsamość za Singerem? .....</b>	<b>213</b>
JA – KOBIETA, JA – ŻYDÓWKA.....	213
MODERNIZM A TOŻSAMOŚĆ ŻYDOWSKA .....	218
<b>3. Mapa. Materialna bliskość przeszłości rodzinnej i źródło artystycznej tożsamości.....</b>	<b>229</b>
<b>„Umarł modernizm, niech żyje modernizm”! Myśli końcowe.....</b>	<b>242</b>
1. Pośmiertne życie podmiotu modernistycznego .....	242
2. W polu symetrii podmiotowości modernistycznej .....	246
3. Aspekty (domeny) intertekstualności w świetle współczesnej podmiotowości kobiet .....	250
<b>Bibliografia: .....</b>	<b>256</b>
Bibliografia podmiotowa: .....	256
Bibliografia przedmiotowa: .....	260

## Wprowadzenie

„Umarł król, niech żyje król!” – zwykł oznajmiać marszałek dworu po śmierci władcy. W tej słynnej frazie manifestującej zarówno śmierć króla, jak i momentalną gotowość następcy do objęcia tronu, zawierały się społeczne pragnienie ciągłości i wiara, że idee, w przeciwieństwie do ludzi, mają moc reinkarnacji. Należy rzecz jasna zaznaczyć, że owe idee mogły odradzać się tylko w konkretnej egzystencji – w ciele króla, a nawet, jak przypomina Jan Sowa, w jego dwóch ciałach: naturalnym i politycznym<sup>1</sup>. Zgodnie z zasadą dziedzicznej sukcesji tym, co zapewniało ciągłość Korony jako konkretnej osoby (ciało naturalne) oraz ideowej wspólnoty (ciało polityczne), była linia błękitnej krwi. Co dzieje się jednak w sytuacji, gdy naturalna kontynuacja zostaje zerwana? Sowa stwierdza, że sposób funkcjonowania królestwa polskiego w czasie monarchii elekcyjnej przypominał raczej fantom niż państwowość z krwi i kości<sup>2</sup>. Traktując tę formułę w szerszej skali, nietrudno wskazać w europejskiej historii wieku XX moment bezpotomnej śmierci humanistycznych koncepcji – było nim doświadczenie drugiej wojny światowej. Pojawia się pytanie, czy pod koniec XX wieku i wraz z nadejściem nowego stulecia to, co przypisywało jednostkę do określonej wspólnoty i wyznaczało ramy tożsamości sto lat wcześniej, jest skazane na obecność jedynie w postaci „fantomowego” ciała? Czy pragnienie ciągłości i spójności można zachować mimo zerwania? I czy można zostać spadkobierczynią przeszłości poprzez świadomą decyzję, szukając nawet najbliższych relacji w przybranej wspólnocie pokoleniowej?

Te ogólne ale fundamentalne pytania stanowią drogowskazy dla interpretacji współczesnej literatury kobiet w odniesieniu do twórczości modernistów. W niniejszej pracy poddany zostanie

---

<sup>1</sup> Powołuję się tu na książkę *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, w której Sowa przypomina o szesnastowiecznej doktrynie „dwóch ciał króla” wziętej z polityczno-prawnej myśli dworu angielskiego. Doktryna przypomina, że monarcha jest jednocześnie fizyczną, pojedynczą jednostką, śmiertelnym, „naturalnym” ciałem oraz ciałem „politycznym” – trwającą w czasie nieśmiertelną wspólnotą wytwarzającą się dzięki następstwu kolejnych monarchów. Autor przykłada tę doktrynę do sytuacji I Rzeczypospolitej. Zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 232–236.

<sup>2</sup> Jako że monarchia elekcyjna obowiązująca w Polsce po śmierci Zygmunta Augusta zaprzeczała doktrynie dwóch ciał króla (elekcja wprowadziła przerwę, polityczne ciało poprzednika i jego następcy zostało zerwane; król stał się „przygodnym elementem”, który obejmował władzę na skutek interesów społecznych, a nie wyższej, naturalnej konsekwencji), formę funkcjonowania państwa polskiego w latach 1572–1795 można według Sowy określić jako „fantomowe ciało króla”. Ciało polityczne stało się fantomem, istniało jedynie w wyobraźni, bez realnej powłoki: „śmierć ostatniego dziedzicznego monarchy w historii polskiego państwa była też śmiercią tego państwa jako takiego. Ciało fizyczne króla umarło śmiercią naturalną, a ciało wspólnotowe zostało dorżnięte przez szlachtę, która na jego trupie urządziła sobie karnawał zwany demokracją szlachecką. Ponieważ ciało było wielkie i potężne, gnęło przez długi czas. Trzeba było dwustu lat, aby jego Realna śmierć przebiła się na poziomie Symbolicznym”. Tamże, s. 236–240.

analizie charakter odradzających się literackich i okołoliterackich wartości, sposób ich ponadczasowego i ponadnarodowego oddziaływania, z uwagą skierowaną na osie napięć (między tym, co kanoniczne a marginalizowane, transnarodowe a lokalne, kobiece a męskie, przeszłe a współczesne), które nieuniknione są w tak wyznaczonym zakresie badań. Owe napięcia jednocześnie wywołuje i oswaja perspektywa intertekstualna. Przedstawiona w nowym ujęciu kategoria teoretyczna pozwoli wpisać literaturę kobiet w Polsce w szerszą debatę nad modernizmem, jego możliwym schyłkiem i odrodzeniem, problematyzując kwestie materialności, afektu i doświadczenia oraz kształtując więź między estetyczną wrażliwością a intelektualną myślą; między słowem a ciałem.

## 1. Modernizm – skala zasięgu i siła oddziaływania. Założenia (metodologiczne)

Przełom XX i XXI stulecia i całą literaturę jego pierwszego ćwierćwiecza możemy rozpoznać dzięki szczególnemu rodzajowi przesilenia polegającemu na intensywnym czytaniu i aktualizowaniu literatury modernistycznej. Nawet jeśli modernizm umarł, jego duch materializuje się przed oczami czytelników i czytelniczek dziś także w Polsce. Ci, którzy spoglądają na półki księgarń z nowymi przekładami, dostrzec to mogą bez trudu, gdyż w ostatnich latach ukazały się: *W poszukiwaniu utraconego czasu* Marcela Prousta, *Dzienniki* Franza Kafki, *Ulisses* Jamesa Joyce'a, *Opowiadania* Katherine Mansfield, *Ostępy nocy* Djuny Barnes, *Nostramo* Josepha Conrada oraz *Pani Dalloway* Virginii Woolf – z czego dwie ostatnie powieści zostały ponownie wydane w polskim tłumaczeniu całkiem niedawno<sup>3</sup>. Na rynku pojawiają się nowe biografie twórców późnego wieku dziewiętnastego<sup>4</sup>, a powieści z tego okresu są adaptowane<sup>5</sup>, inspirując

---

<sup>3</sup> Wszystkie przekłady oprócz *Ostępów nocy* (które ukazały się w Polsce po raz pierwszy) zostały wydane przez łódzkie wydawnictwo Officyna: M. Proust, *W poszukiwaniu utraconego czasu*, przeł. K. Rodowska, J. Giszczak, T. Swoboda, Łódź 2018–2022; F. Kafka, *Dzienniki*, tłum. Ł. Musiał, Łódź 2022; J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Świerkocki, Łódź 2021; K. Mansfield, *Opowiadania*, przeł. M. Heydel, Łódź 2020; D. Barnes, *Ostępy nocy*, przeł. M. Szuster, Wrocław 2018; J. Conrad, *Nostramo*, przeł. M. Świerkocki, Łódź 2023; V. Woolf, *Pani Dalloway*, tłum. M. Heydel, Łódź 2023.

<sup>4</sup> Np. D. Thomas, *Lewis Carroll. Po obu stronach lustra*, przeł. M. Kittel, Warszawa 2007; M. Piątkowska, *Prus – śledztwo biograficzne*, Kraków 2017; J. Kuciel-Frydryszak, *Ilła. Opowieść o Kazimierze Ilłakowiczównie*, Warszawa 2017.

<sup>5</sup> Warto wymienić chociażby takie popularne produkcje jak miniserial telewizyjny *Howards End* (2017) w reżyserii Hettie MacDonal na podstawie słynnej powieści Edwarda M. Forstera o tym samym tytule z roku 1910. Można wspomnieć o nowej adaptacji bardzo głośnego w swoim czasie dzieła *Kochanek Lady Chatterley* (1928) D. H. Lawrence'a, która w reżyserii Laure de Clermont-Tonnerre dostępna jest od 2022 roku na platformie Netflix.

także współczesny komiks<sup>6</sup>, natomiast w najnowszych dziełach literackich bądź to odkrywa się ślady odniesień do słynnych powieści modernizmu, bądź odkrywa się specyfikę poetyki, konstrukcję narracyjną, sposób opisu, które uznaje się za naśladowujące pisarstwo modernistyczne<sup>7</sup>. Różnorodne wcielenia modernizmu problematyzuje się z perspektywy humanistycznej na konferencjach naukowych i w publikacjach omawiających sytuację literatury po postmodernizmie<sup>8</sup>, poddając dyskusji chwytliwe terminy (parasole) jak „nowy”<sup>9</sup> czy też „współczesny”<sup>10</sup> modernizm, neomodernizm, a także szeroko debatowany w nauce anglosaskiej metamodernizm. Szczególnie dwie ostatnie nazewnictwa rezonują silnie w środowisku

---

Z polskiego repertuaru natomiast warto wymienić, również dystrybuowany przez Netflix, film *Znachor* (2023) w reżyserii Michała Gazdy – nowa adaptacja powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza z 1937 roku.

<sup>6</sup> Można wymienić szeroko dyskutowany komiks Alison Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny* (2006; pol. przekład W. Szot, S. Buła, Warszawa 2009), w którym pojawiają się odniesienia do Marcela Prousta, Alberta Camusa, F. S. Fitzgeralda, Colette; a także mangową adaptację opowiadań Kafki *Kafka* autorstwa rodzeństwa Nishioka Kyodai (London 2023) czy serię komiksową *Liga Niezwykłych Dżentelmenów* Alana Moore’a i Kevina O’Neila (1999; pol. przekład P. Breiter, Warszawa 2013). O związkach *Fun Home* z *W poszukiwaniu straconego czasu* pisałam w: I. Sobczak, *Materialność intertekstualności. Figura cienia w komiksie Fun Home Alison Bechdel*, „Forum Poetyki” 2019, nr 17, s. 28–39.

<sup>7</sup> Przykłady tak postrzeganych dzieł będą wymieniane w kolejnych partiach pracy. Już tu mogę jednak wspomnieć takich autorów jak Jeanette Winterson (*Pleć wiśni*), Zadie Smith (*O pięknie*), Pat Barker (*Life Class, Toby’s Room*), Toby Litt (*Finding Myself*), Ian McEwan (*Pokuta, Sobota*), a także twórczość Martina Amisa, Kazuo Ishiguro, Salman Rushdie, Eimear McBride, Anny Burns, Mirandy July, David Fostera Wallace’a, Karla Ove Knausgård. Ciekawe ujęcie tego tematu z perspektywy socjologii i ekonomii literatury zaproponował niedawno Carey Mickalites w książce *Contemporary Fiction, Celebrity Culture, and the Market for Modernism. Fictions of Celebrity*, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney 2022. W Polsce uznane za modernistyczne (negujące postmodernistyczne zawołanie końca „wielkich narracji”) są dzieła Wiesława Myśliwskiego; odwołania do modernizmu znajdujemy w twórczości Pawła Huellego, Olgi Tokarczuk, Magdaleny Tulli i innych.

<sup>8</sup> Na ten temat m.in. I. Huber, *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*, New York 2014; *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, pod red. D. Rudruma i N. Stavrisa, New York 2015; W. Funk, *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*, London 2015; *New Directions in Philosophy and Literature*, pod red. D. Rudruma, R. Askina i F. Beckman, Edinburgh 2019.

<sup>9</sup> We wstępie do książki *Bad Modernisms* pod redakcją Douglasa Mao i Rebeci L. Walkowitz czytamy, że projekt krytyczny „którego pojawienie się zbiegło się w czasie z potężnym odrodzeniem modernistycznej wrażliwości w architekturze, designie, poezji i innych dziedzinach sztuki, nie został sformułowany w żadnym ścisłym lub polemicznym sensie przez jego praktyków. Wydaje się raczej, że nowe modernizmy wyłoniły się z różnych kręgów; znalazły bodziec w nowym czasopiśmie („Modernism/Modernity”); znalazły się w centrum uwagi jako tytuł konferencji (inauguracyjne spotkanie Modernist Studies Association) [...]”. Autorzy antologii rozumieją nowy trend w badaniach nad modernizmem jako co najmniej dwa znaczące przedsięwzięcia: pierwsze, które ponownie rozważa definicje, lokalizacje i twórców „modernizmu” i drugie, które stosuje nowe podejścia i metodologie do dzieł „modernistycznych”. Zob. D. Mao, R. L. Walkowitz, *Introduction: Modernisms Bad and New*, [w:] *Bad Modernisms*, pod red. tychże, Durham&London 2006, s. 1–18.

<sup>10</sup> Zob. *The Contemporaneity of Modernism. Literature, Media, Culture*, pod red. M. D’Arcy’ea, M. Nilgesa, London 2016. Warto tu wspomnieć o pokrywających się tematycznie, choć niezależnych konferencjach, które odbyły się w 2023 roku: *Contemporary Modernisms* organizowana przez Institute of English and American Studies i the Frankfurt Memory Studies Platform Uniwersytetu Goethego we Frankfurcie nad Menem (Niemcy) oraz *Uses of Modernisms* organizowana przez Uniwersytet Gandawski w Gandawie (Belgia). Obie konferencje traktowały o sposobach rozumienia i teoretycznym ujęciu modernizmu we współczesności na przykładach z literatury i sztuki.

humanistycznym. Ciekawego rozróżnienia w myśleniu o neomodernizmie dokonuje Monica Latham, która w swojej książce poświęconej analizie literackich odniesień do *Pani Dalloway* Virginii Woolf rozdziela postmodernistyczne zabiegi oparte na często sceptycznych i parodystycznych transformacjach tekstu wyjściowego od nowszych literackich propozycji, których celem nie jest już dekonstrukcja, a ponowny namysł nad przeszłymi praktykami i nowatorskie ich wykorzystanie:

W przeciwieństwie do postmodernistycznych praktyk przepisywania, neomodernistyczne czy retro-modernistyczne teksty na modłę *Pani Dalloway* (*Dalloway–esque*) nie polegają na ścisłej korespondencji czy kolaboracji z hipertekstem; zyskują autonomię i oryginalność, jednocześnie czerpiąc z podstawowych założeń modernistycznej twórczości Woolf. Teksty neomodernistyczne nie skupiają się na ludycznej relacji z ich fikcyjnym poprzednikiem w podobny do postmodernistycznych tekstów sposób; nie opierają się na bliskich tekstowych transformacjach, ale renegocjują, wzmacniają i rozwijają dziedzictwo literackiego modernizmu jako takiego. Nie chodzi zatem o komentowanie czy obnażanie sposobów funkcjonowania (*mechanisms*) dzieła oryginalnego, ale o kontynuowanie aury, czyli rozpoznawalnych narzędzi narracyjnych i środków stylistycznych modernistycznej literatury. Krótko mówiąc, w swoich neomodernistycznych narracjach autorzy/autorki ożywiają te same metody i strategie, które ich postmodernistyczni odpowiednicy starali się naśladować i parodiować. Takie działanie zakłada dwudziestopierwszowieczną formę modernizmu bądź, w innych słowach, nowe i nowoczesne praktyki angażowania się w formalne techniki modernistyczne<sup>11</sup>.

Powyższe wyróżnienie neomodernistycznych praktyk doskonale zakreśla przestrzeń, w której odnajdują się badane w ramach tej pracy utwory. Owe praktyki pozwalają na rozszerzenie, a nie kontestowanie postawy modernistycznej i położenie akcentu na inne niż postmodernistyczne akcesoria twórcze, choć z rezerwą warto traktować wyznaczanie „rozpoznawalnych narzędzi narracyjnych i środków stylistycznych”, które miałyby jednoznacznie charakteryzować teksty przełomu XIX/XX wieku. Nieco bardziej sproblematyzowany niż u Latham stosunek

---

<sup>11</sup> Zob. M. Latham, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism. Rewriting Mrs. Dalloway*, New York 2015, s. 129. Podkr. I.S. Tu i wszędzie dalej fragmenty anglojęzycznych opracowań krytycznych i dzieł literackich, które nie były opublikowane w języku polskim, przytaczam w tłumaczeniu własnym – I.S. (chyba że podano inaczej). Na polskim gruncie podział za Latham przyjęła m.in. K. N. Szeremeta w artykule *Pani Dalloway Virginii Woolf i jej postmodernistyczna i neomodernistyczna progenitura*, „Studia Litteraria” 2018, z.1, s. 41–52. Terminu neomodernizm używa także Rafał Syska w kontekście filmoznawczym: R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014. Natomiast niezależnie od badaczki o dziewiętnastowiecznej „aurze” odzyskiwanej w filmowych adaptacjach pisze (za pomocą terminu *auraptacje*) Marcin Jauksch w *Światło latarni. O romantyczności w kinie początku XXI wieku (na przykładzie The Lighthouse Roberta Eggersa)*, w: *Romantyczna fantastyka. III Symposium im. Zofii Trojanowiczowej*, red. W. Hamerski, Z. Przychodniak, Poznań 2022, s. 227–248.

do postmodernizmu odnajdziemy w ambitnej propozycji holenderskich teoretyków Timotheusa Vermeulena i Robina van den Akkera, którzy w swoim eseju z 2010 roku *Notes on Metamodernism* [Uwagi na temat metamodernizmu] zaznaczają, że modernizm pojawiający się w artykulacjach współczesnej kultury – nie tylko literaturze, ale także innych formach sztuki, które odzwierciedlają wydarzenia ostatnich dekad, takie jak kryzys ekologiczny, kryzys gospodarki rynkowej, eskalacja globalnych konfliktów – „oscyluje między typowo nowoczesnym zaangażowaniem a wyraźnie postmodernistycznym oderwaniem”<sup>12</sup>. Proponowany przez badaczy termin nie obejmuje jednak narzędzi twórczych, a właściwie cały dyskurs krytyczny, czy, jak piszą sami Vermeulen i van der Akker za Raymondem Williamsem, „strukturę uczucia” (*structure of feeling*), wrażliwość na tyle namacalną, że aż wytwarzającą pewien rodzaj paradygmatycznej struktury, która odpowiada danemu okresowi społecznemu, kulturowemu, artystycznemu<sup>13</sup>. W takim rozumieniu obecny czas miałaby charakteryzować inna niż postmodernistyczna jakość:

Dyrektorzy generalni i politycy, architekci i artyści formułują na nowo narrację o tęsknocie ustrukturyzowanej i uwarunkowanej wiarą („tak, jesteśmy w stanie”, „zmiana, w którą możemy wierzyć”), która była długo tłumiona, skierowanej ku dawno zapomnianej szansie (na „lepszą” przyszłość). Upraszczając, jeśli nowoczesne spojrzenie na idealizm i ideały można w istocie scharakteryzować jako fanatyczne i/lub naiwne, a postmodernistyczny sposób myślenia jako apatyczny i/lub sceptyczny, to postawa obecnego pokolenia – ponieważ mówimy, w dużym stopniu, o postawie charakteryzującej dane pokolenie – może być postrzegana jako rodzaj rozumnej (*informed*) naiwności, pragmatycznego idealizmu<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, „Journal of Aesthetics & Culture” 2010, V. 2, s. 2.

<sup>13</sup> *Structure of feeling* jest pojęciem z prac Raymonda Williama, które wyjściowo funkcjonowało jako metoda analizy dzieła literackiego, potem rozszerzyło się na zakres pojęć takich jak kultura, wartości, odczucia, doświadczenie charakteryzujące relacje społeczne danego okresu. Na grunt polski teorie Williama rekapituluje m.in. Monika Gnieciak i Kazimiera Wódz w *Pomiędzy klasą a tożsamością: habitus, emocje i zmiana. Koncepcja structure of feeling Raymonda Williama w perspektywie teorii klasowej Pierre'a Bourdieu*, [w:] *Niedokończone tożsamości społeczne: szkice socjologiczne*, pod red. G. Libor, J. Wódz, Katowice 2015, s. 97–112.

<sup>14</sup> T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, dz. cyt., s. 5. Dla szerszego zrozumienia konceptu teoretycznego duńskich badaczy odsyłam do książki *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, pod red. R. van den Akkera, A. Gibbons, T. Vermeulena, London, New York 2017. Autorzy, proponując nowy termin na kulturową produkcję i dyskurs społeczno-polityczny doby pomilennialnej, odbijają się od ważnych dla postmodernistycznej perspektywy koncepcji „końca Historii” (Francis Fukuyama), poststrukturalistycznej „śmierci autora” (Roland Barthes) i podążającej za nią koncepcji „śmierci podmiotu” (Fredric Jameson). Kierują się za to w stronę studiów nad afektem i badań kulturowych. Mimo takiego nachylenia nie nawiązują do wpisującej się w te ramy, jak sądzę, i ważnej dla współczesnej metodologii literaturoznawczej „postkrytyki” Rity Felski, która nawołuje do traktowania literatury jako interwencji społecznej, podkreślania siły jej oddziaływania i włączenia w proces krytyczny także jakości afektywnych. Zob. R. Felski, *Limits of Critique*, Chicago–London 2015. Na polskim gruncie koncept postkrytyki Felski omawia Tomasz Mizerkiewicz, zob. T. Mizerkiewicz, *Od krytyki do*



Autorzy nie negują postmodernistycznego instrumentarium, ale dostrzegają, że jest rzadziej i inaczej wykorzystywane w sztuce, architekturze, filmie czy literaturze. Widzą przestrzeń na odrodzenie neoromantycznej wrażliwości, utrzymują wielowątkowość i ironię jako zabiegi estetyczne, choć uczulają na to, by nie łączyć tych postaw ze znaczeniem przypisanym im wyłącznie przez postmodernizm. Dla przykładu metamodernistyczna ironia i pluralizm miałyby służyć temu, by działać w kontrze do nowoczesnych aspiracji, a nie – do czego zachęcała perspektywa ponowoczesna – by je wykluczać; jak wyjaśniają badacze: „metamodernistyczna ironia jest nieodłącznie związana z pożądaniami, postmodernistyczna, z natury swej rzeczy, z apatią”<sup>15</sup>. Słowem kluczem dla określenia dążeń metamodernizmu byłaby oscylacja – ale, znowuż, nie taka, która bezkrytycznie łączy przeciwieństwa i utrzymuje balans, a taka, jak tłumaczą badacze, która przyjmuje postać wahadła: „gdy metamodernistyczny entuzjazm przechyla się w stronę fanatyzmu, grawitacja ciągnie go z powrotem w stronę ironii; w chwili, gdy ironia przechyla się w stronę apatii, grawitacja ciągnie go z powrotem w stronę entuzjazmu”<sup>16</sup>. Metamodernizm wydaje się propozycją kuszącą, ponieważ poszerza paradygmatyczne pole: uznaje inne formy artystycznej ekspresji, jak realizm, romantyzm; godzi możliwość przeminięcia postmodernizmu z tym, że właściwe tej formacji strategie artystyczne i krytyka ideologiczna nadal będą funkcjonować.

Te brawurowe próby objęcia heterogeniczności współczesnej sztuki – neomodernizm i metamodernizm – niewykluczające współistnienia napięć z pragnieniem (międzynarodowej) wspólnoty, budują bezpieczną przystań dla niniejszych prób interpretacyjnych i refleksji teoretycznych. Szczególnie, że w centrum analiz stawia się tu różnorodne typy dzieł i poetyk: eksperymentalną, erudycyjną i wysublimowaną, literacką i artystyczną twórczość Ewy Kuryluk; ironiczne, jawnie feministyczne, wieloznaczne opowiadania (i powieści) Izabeli Filipiak/Morskiej<sup>17</sup>; oscylującą między reportażem a beletrystyką, autobiografizmem, realizmem

---

*postkrytyki. Nowe możliwości interwencji społecznych literatury w Limits of Critique Rity Felski*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2022, nr 2 (20), s. 1–13.

<sup>15</sup> T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, dz. cyt, s. 10. W ciekawy sposób autorzy wyjaśniają także zastosowanie przedrostka *meta-*, odwołując się do konotacji z takimi przyimkami jak „z” (*with*), „pomiędzy” (*between*) i „poza/ponad” (*beyond*): „Twierdzimy bowiem, że metamodernizm powinien być usytuowany epistemologicznie wraz z (post)modernizmem, ontologicznie *pomiędzy* (post)modernizmem i historycznie *poza* (post)modernizmem”; tamże, s. 2.

<sup>16</sup> Tamże, s. 6.

<sup>17</sup> Izabela Filipiak stosunkowo niedawno zmieniła nazwisko na Morska. Choć ta zmiana stopniowo się przyjmuje, nazwisko Filipiak wciąż pozostaje główną sygnaturą kariery literackiej i naukowej autorki; zob. chociażby hasło *Izabela Filipiak* na platformie *Nowa Panorama Literatury Polskiej*: [online]. [Dostęp: 14.03.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://nplp.pl/artukul/izabela-filipiak/>. Idąc tym tropem, kierując się spójnością wywodu, ale przede

i modernistyczną metaforyką patosu, prozę Agaty Tuszyńskiej. Reprezentacja dzieł wymienionych pisarek jako przejawów metamodernizmu w Polsce byłaby zasadna, godząc nowatorstwo przedstawianych tematów i poetyk z próbą reminiscencji modernizmu: jego „aury”, konceptów społeczno-politycznych i konkretnych narzędzi estetycznej wyobraźni. Jednakże wspomniane ujęcia paradygmatyczne nie są w pełni wystarczające – nie mieści się w nich metodologiczny potencjał, jaki oferuje współczesne pisarstwo kobiet w Polsce. Sądzę, że omawiana przeze mnie problematyka wymaga większego zniuansowania, spojrzenia kontekstowego, to jest przede wszystkim: narodowego i temporalnego na modernizm, które ogranicza uogólnione kategoryzowanie.

W obecnych badaniach bowiem pytanie o to, *co* rozumiemy pod nazwą modernizm – jaką jakość, wartość, zespół cech – zostało zastąpione pytaniem *jaki* albo *czyj* modernizm, parafrazując tytuł jednego z rozdziałów wydanego w 2012 roku podręcznika *The Oxford Handbook of Global Modernisms* [Oksfordzki podręcznik globalnych modernizmów], mamy dokładnie na myśli. Nawet bowiem jeśli ograniczamy, jak w przypadku niniejszej pracy, pole badań do literatury, wciąż kłopotliwe staje się napięcie między modernizmem uniwersalnie pojmowanym najczęściej z perspektywy amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej humanistyki akademickiej a literaturami narodowymi, wyrosłe z różnorodnych sytuacji politycznych, tradycji społecznych i kulturowych: we wspomnianym podręczniku obok artykułów odnoszących się do modernizmu bałkańskiego, karaibskiego, tureckiego, afrykańskiego, pojawia się tekst, w którym Xudong Zhang omawia kanoniczną chińską nowelę 阿Q正傳 [*The True Story of Ah Q*; Prawdziwa historia Ah Q] z 1921 roku uznaną za arcydzieło chińskiego modernizmu, w której znajdziemy wywrócone na drugą stronę europejskie standardy nowoczesnej powieści, jak metaforyczna głębia czy zakłócenia formalne<sup>18</sup>. Skądinąd w uznanym za przełomowy tekście Douglasa Mao i Rebeci L. Walkowitz

---

wszystkim przez wzgląd na fakt, że w niniejszej rozprawie odwołuję się głównie do wcześniejszej twórczości pisarki wydawanej właśnie pod pierwotnym nazwiskiem, postanowiłam konsekwentnie powoływać się na „Filipiak”, nie „Morską”. Do kwestii tej tożsamościowej zmiany, która zdecydowanie przykuwa badawcze spojrzenie, powrócę w ostatnim rozdziale niniejszej rozprawy.

<sup>18</sup> Zob. X. Zhang, *The Will to Allegory and the Origin of Chinese Modernism. Rereading Lu Xun's Ah Q – The Real Story*, [w:] *The Oxford handbook of global modernisms*, pod red. M. Wollaeger, M. Eatough, New York 2012, s. 173–204. Dla przykładu ujęcia modernizmu transnarodowego z perspektywy polskich badań skupiających się w znacznej mierze na modernizmach Europy Środkowej i Wschodniej można wskazać książkę *Modernizm a literatury narodowe*, pod red. E. Łoch, Lublin 1999. Ciekawe ujęcie polskiej literatury w globalnym zwrocie badań modernistycznych przedstawia krakowska badaczka, Katarzyna Deja, która w książce *Polski japonizm literacki 1900–1939* omawia wpływ kultury japońskiej na polską twórczość. Autorka analizuje problematykę europejskiego japonizmu, kreśląc drogi fascynacji tą kulturą, a także krytycznie wykorzystując koncepcje orientalizmu, transkulturowości i postkolonializmu. Zob. K. Deja, *Polski japonizm literacki 1900–1939*, Kraków 2021.

*Nowe studia modernistyczne* wydanym w 2008 roku to właśnie „zwrot transnarodowy” uznaje się za najważniejszy wyznacznik współczesnych studiów nad modernizmem<sup>19</sup>. Badania takie dowartościowywałyby miejsce międzynarodowego obiegu, w tym tłumaczeń, a także obniżały rangę eurocentryzmu, wprowadzając perspektywę literatur spoza Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. A jednak zaniepokojenie, jakie wzbudza globalizacja modernizmu, dotyczy sytuacji, w której to, co narodowo partykularne zostanie wciągnięte do uznanego za uniwersalny, dominujący model anglo-amerykański<sup>20</sup>. Z podobnej uważności wychodzi Włodzimierz Bolecki, który w swoich *Modalnościach modernizmu* (2012) pisze:

Niemal wszyscy autorzy polskich publikacji unikają bowiem jak ognia kwalifikacji „narodowości” modernizmu i traktują tę formację (modernizm) wyłącznie jako nazwę zjawisk uniwersalnych lub co najmniej paneuropejskich. Ta perspektywa jest oczywiście uzasadniona, a nawet konieczna, gdy mowa jest o zagadnieniach ogólnych i metahistorycznych albo komparatystycznych – kluczowych dla wielojęzyczności kultury Europy Środkowej – ale w praktyce najczęściej służy do mechanicznego przechodzenia od zagadnień ogólnych do interpretacji zjawisk literatury polskiej, które pełnią funkcję prostych ilustracji modernizmu jako zjawiska powszechnego<sup>21</sup>.

Tworząc jedną z pierwszych prób całościowego ujęcia literatury polskiej w ramach modernizmu wschodnioeuropejskiego, Bolecki charakteryzuje modernizm jako „gęstą sieć relacji tworzonych przez przeciwstawne, najczęściej wykluczające się odpowiedzi udzielane na pytania o istotę i konsekwencje nowoczesności (*modernity*)”, natomiast naświetlając modernizm metodologicznie, jako swego rodzaju perspektywę badawczą, zaznacza, że jest: „rekonstrukcją historycznoliteracką złożoną zarówno z empirycznych zjawisk historycznoliterackich, jak i z założeń teoretycznych oraz też i hipotez interpretacyjnych”<sup>22</sup>.

Umieszczeni niejako po drugiej stronie barykady zwolennicy modernizmu stanowiącego ponadnarodową konstrukcję ideową wskazują na znaczenie masowej migracji na przełomie XIX/XX wieku. Ta konkretna realność polityczna i geograficzna wpływała na tworzenie się zmian myślowych – migracja jest wszak czynnikiem kolektywnej, „zakorzenionej społecznie produkcji wiedzy”, która odbywa się w ramach międzypokoleniowej, międzyosobowej

---

<sup>19</sup> D. Mao, R. L. Walkowitz, *Nowe studia modernistyczne*, przeł. A. i M. Kęsiakowie, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24 (44), s. 99–107.

<sup>20</sup> Tamże, s. 104.

<sup>21</sup> W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 9.

<sup>22</sup> Tamże, s. 8, 11.

i międzyśrodowiskowej komunikacji<sup>23</sup>. Intelktualne przekraczanie – intensywne jak nigdy dotąd – granic narodowych wspomóc miał również rozwój technologiczny i zmiana środków przekazu, rozwój radia, telewizji, kina, dźwiękowe nagrania, które umożliwiły szybszy przepływ informacji<sup>24</sup>. A zatem migracja oraz rozwój technologiczny uzasadniają, do pewnego stopnia, modernizm „globalny”, rozumiany jako czas intensywnej międzykulturowej i międzynarodowej wymiany, tworzący podwaliny tego, co dziś nazywamy kulturą masową. Oba te zjawiska nie zaistniałyby, gdyby nie transfer przekładu: można spekulować, że gdyby w miesiąc po ukazaniu się manifestu futuryzmu na łamach „Le Figaro” tekst ten nie został opublikowany w japońskim „Subaru”, japoński futuryzm przyjąłby zupełnie inny kształt<sup>25</sup>.

Świadomość tych refleksji metodologicznych wydaje się konieczna w pracy, która śledzi związki współczesnych polskich twórczyń z autorami, którzy, objęci nazwą „modernizm”, są reprezentantami tej już przepracowanej odsłony transatlantyckiej, jak modernizm brytyjski w osobie Virginii Woolf, występującej obok autorów równie kanonicznych i wyznaczających własny zakres badań, choć pod względem przynależności do konkretnych „literatur narodowych” wymykających się jednoznaczemu zakwalifikowaniu: jak piszący po angielsku autor polskiego pochodzenia – Joseph Conrad i piszący w jidysz (choć znający język angielski, a także polski), mieszkający w Stanach, choć urodzony w Polsce, żydowski twórca i noblista Isaac Bashevis Singer. Model transnarodowy w badaniach nad modernizmem jawić się może jako szansa, nie zagrożenie poprzez związanie znaczenia epoki z różnorodnymi odpowiedziami na kryzys nowoczesności, przejawiający się w różnych miejscach na świecie, a nie z konkretnym zestawem nazwisk wyznaczających kanon. Plasując trzy współczesne autorki w odniesieniu do modernizmu tak reprezentowanego, a tym samym wyznaczając ramy interpretacji tekstów literackich, chciałabym zaznaczyć, że w swoich analizach pragnę zachować promowaną przez Mao i Walkowitz, a także Boleckiego, uważność i dostrzegać przeplatanie się wątków społecznych, politycznych, czasem dyskursów dotyczących rynku wydawniczego w obrębie gospodarki i obyczajności w obrębie kultury; to uważność wykraczająca poza elitarny estetyzm, który często wyznaczał sposoby odniesienia do modernizmu jako legitymizujące dzieło artystyczne.

---

<sup>23</sup> T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, *Migracje intelektualne: paradygmaty teorii i materializm biograficzny*, [w:] *Migracje modernizmu*, pod red. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, Łódź 2014, s. 47–49.

<sup>24</sup> Tamże, s. 17. O rozwoju medialnym, jego szansach i zagrożeniach dla modernizmu piszą także D. Mao, R. Walkowitz, *Nowe studia modernistyczne*, dz. cyt., s. 107–115.

<sup>25</sup> Za: T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, dz. cyt., s. 17.

Jednocześnie jednak wydaje mi się koniecznym objęcie tym terminem zakres szerszy niż granice danego narodu, choć omawiana literatura modernistyczna (Conrad – Woolf – Singer) nie będzie wykraczać poza krąg transatlantycki i zachodnioeuropejski. Usprawiedliwienie jest dość proste: kanwę odniesień do takich pisarzy i pisarek podsuwają bohaterki mojej pracy. Być może za tym stwierdzeniem od razu powinno wybrzmieć pytanie, dlaczego właśnie taki, a nie „inny” modernizm służy bohaterkom/autorkom współczesnym jako źródło odniesień? Odpowiedzi znów nie będzie jednej, ale ta refleksja towarzyszy kierowaniu uwagi na inny problem: w jaki sposób za pomocą odniesień do modernizmu autorki rozumieją i konstruują własną tożsamość (artystyczną, płciową, seksualną, narodową)? Perspektywa naświetlająca sposoby poszukiwań podmiotowości w tekstach kobiet, a zatem, w języku metodologii – perspektywa krytyki feministycznej, wspiera nowe studia nad modernizmem i bliska jest mi teza Jane Garrity, że badania feministyczne pomogły „rozszerzyć termin »modernistyczny« poza tak znane postacie jak Pound, Eliot, Joyce i Conrad oraz... wesprzeć transatlantyckie studia kulturowe, które badają konkretne pisarki w kontekście struktur krajowych i lokalnych”<sup>26</sup>.

Wrażliwość skierowana na to, co lokalne i na to, co ponadnarodowe, centralne i marginalizowane, na to, co łączy owe dychotomie i co je dzieli, charakteryzuje poniższe rozważania, ale nie chciałabym stracić z oczu jednolitości przedmiotu badań. Interpretacja będzie wymagała analiz tekstowych – omawiane narracje reprezentują wszak wyobraźnię artystyczną, która odpowiada na intelektualną zmianę humanistycznej kondycji towarzyszącej „aurze” modernizmu. Awangarda, którą można traktować jako jedną z wyrazistszych reakcji na ową zmianę, niezwykle silnie łączyła wizję społecznego postępu z praktykami artystycznymi. Ale znowuż była skorelowana z ruchami politycznymi dopóty, dopóki retoryka sztuki nie została włączona w projekty totalitarne. Lata 30. XX wieku to moment, kiedy awangarda jako artystyczna, spójna i międzynarodowa idea w obliczu wzrastających nastrojów faszystowskich i nazistowskich, staje się podzieloną utopią<sup>27</sup>. W tych wzajemnie wykluczających się tendencjach będą interesowały mnie miejsca literackich styków, „przestrzeń przepływów”<sup>28</sup>, ale i naświetlenie napięć,

---

<sup>26</sup> J. Garrity, *Modernist Women's Writing. Beyond the Threshold of Obsolescence?*, „Literature Compass” 2013, nr 10, s. 16.

<sup>27</sup> „Zważywszy na doświadczenia włoskiego futuryzmu, wiemy, że nowoczesność nie była uodporniona na faszyzm – przeciwnie, faszyzm rozwinął własny wariant modernizmu, zaś modernizm lewicowy w ZSRR, związany z komunizmem i przetwarzający osiągnięcia wcześniejszej awangardy, pod względem perswazyjnych strategii był mu zaskakująco bliski”. Zob. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, dz. cyt., s. 18.

<sup>28</sup> To koncept redaktorów tomu *Migracje modernizmu*, który nie jest w pełni tożsamy z założeniami mojej pracy – antologia bowiem skupia się na śledzeniu realnych, bezpośrednich relacji intelektualistów i artystów, wpływów

które w poszczególnych dialogach współczesności z modernizmem mogą się rodzić. Nie wtóruje mi zatem myśl o rekonstrukcji historycznoliterackiej ani określanie się w ramach badań komparatystycznych, choć takie analizy są we współczesnym podejściu do badania modernizmu uzasadniane i rozszerzane poza kwestie tradycyjnej interpretacji porównawczej<sup>29</sup>. Pragnę jednak podkreślić to, w jaki sposób za każdym razem podmiotowość stwarza się w partykularnym, konkretnym i niepozbawionym własnej specyfiki dialogu z dziedzictwem modernizmu. Wierzę, że intertekstualność jako teoretyczne narzędzie opisu tej relacji może pomóc wyłuskać wątki, które zagubiły się w szerokich paradygmatycznych nazwach<sup>30</sup>. Należy mieć jednak świadomość, że nawet tak, wydawałoby się, spolegliwa perspektywa jak dialog, nie zwalnia z określenia specyfiki konkretnych stron aktu komunikacji (literatury współczesnej i modernistycznej), a także ze świadomości ograniczeń, jakie w myśleniu o literaturze stawia perspektywa narodowa i temporalna.

## 2. Problematyka modernizmu. Próba wykładni

Nie ulega wątpliwości, że jedną z prób krytycznej interpretacji modernizmu był postmodernizm. Zgadzam się ze współczesnymi badaczami takimi jak Latham i van der Akker, że pewne przejawy współczesnej sztuki wskazują na wyczerpanie postmodernistycznego kredo. Biorąc pod uwagę różnice sytuacji politycznych i społecznych, można zapytać, czy postmodernizm stanowiący jednolity koncept humanistyczny w ogóle istniał? Czy jako kolejny etap modernizmu nie powinien wraz z nim tworzyć pewnej całości? I czy zatem modernizm można uznać za zakończony?

Fredric Jameson wyznacza dla postmodernizmu odrębny moment w dziejach związany przede wszystkim z nową odsłoną kapitalizmu wczesnych lat 50. i „kluczowym momentem

---

emigracji na zmiany dokonujące się w kręgach intelektualnych modernizmu, z uwagi na czas i miejsce wzajemnej wymiany. A jednak bliski jest mi kulturowy sposób ujmowania modernizmu jako zjawiska literackiego rozszerzający badania na konkretne biografie, doświadczenia i relacje międzyludzkie, w tym także na „zlokalizowanie materialności” w praktyce naukowej. Oto jak redaktorzy naprowadzają na wspomnianą kategorię: „Zmieniające się (wskutek migracji) relacje w polu, wpływy, sukcesy, zgęstnienia sieci komunikacji, zasoby uwagi i energie twórcze, składające się na innowacyjne produkty intelektualne i ich upowszechnienie generujące zmianę paradygmatów, trzeba rozpatrywać w ontologicznie płaskiej perspektywie, którą można nazwać przestrzenią przepływów”. Zob. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, dz. cyt., s. 52.

<sup>29</sup> Pisze o tym Mark Wollaeger we wstępie do oxfordzkiej antologii poświęconej globalnym modernizmom: Zob. M. Wollaeger, *Introduction*, [w:] *The Oxford handbook of global modernisms*, dz. cyt., s. 14–15.

<sup>30</sup> Tę kwestię rozwijam w kolejnym rozdziale rozprawy.

przejściowym” lat 60. XX wieku, kiedy to ustanowiony został nowy międzynarodowy porządek wynikający z neo-kolonializmu, zielonej rewolucji, komputeryzacji i informatyzacji<sup>31</sup>. Badacz wyraźnie zaznacza odrębność praktyk modernistycznych od późniejszej sztuki postmodernistycznej:

[...] nawet gdyby wszystkie konstytutywne właściwości postmodernizmu były identyczne z tymi, które definiują dawny modernizm, i gdyby występowały z nimi równocześnie [...] oba zjawiska mogłyby pozostać diametralnie różne w swoim znaczeniu i pełnionej przez siebie funkcji społecznej, a to dzięki temu, że postmodernizm zajmuje zupełnie inne miejsce w systemie ekonomicznym późnego kapitalizmu, oraz dzięki przekształceniom, jakie we współczesnym społeczeństwie zaszły w samej sferze kultury<sup>32</sup>.

W tym kontekście nie można jednak odmówić racji Boleckiemu, który równolegle zauważa, że w Polsce tego czasu, z tych samych – czyli ekonomicznych i kulturowych – przyczyn postmodernizmu związanego z gospodarką kapitalistyczną trudno szukać, mowa raczej o kontynuacji modernizmu, który ewentualnie ulega przekształceniom, jest „postmodernizowany”<sup>33</sup>. Co innego mówi Ryszard Nycz. Badacz zaznacza, że modernizm jako „formacja artystyczno–światopoglądowa”, kształtująca się od lat 90. XIX wieku, wyczerpała się w latach 60. XX wieku i rysuje trajektorie napięć periodyzacyjnych inaczej niż Bolecki. Nazywa bowiem modernizm „inkluzem postmodernizmu”, siłą pochłoniętą przez rzeczników ponowoczesności, ale jednocześnie eksponowaną przez nich „nawet przesadnie chętnie”, będącą obiektem ich „krytycznych, demaskatorskich i dekonstrukcyjnych operacji”<sup>34</sup>. I taka perspektywa z kolei pokrywałaby się z tezami Jamesona, który – choć zakreśla sferę odniesień głównie

---

<sup>31</sup> F. Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London, New York 1998, s. 3.

<sup>32</sup> F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011, s. 5–6.

<sup>33</sup> Zob. W. Bolecki, *Postmodernizowanie modernizmu*, w: tenże, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 43–61. W eseju *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)* Bolecki kwestionuje zasadność stosowania terminu „postmodernizm” w przypadku polskiej historii literatury. Badacz stwierdza także, że równie nieadekwatnym byłoby użycie tego pojęcia w sposób instrumentalny, poza kontekstem historycznym, do opisu poetyki dzieł literackich. Bolecki wyjaśnia, że tak rozumiany postmodernizm nakładałby się na cechy utworów uznanych za modernistyczne, a także, że rozmijałby się (zwłaszcza w Polsce) z podstawowym uznaniem go za fazę cywilizacyjną, „w której państwa Zachodu znalazły się mniej więcej od końca lat pięćdziesiątych”; zob. Tamże, s. 10–13, 36–37. Warto jednak w tym kontekście zastanowić się nad argumentami uzasadniającymi poszukiwanie wspólnej podstawy kulturowej lat 60. Czy jednym z takich ogólnych zjawisk nie byłoby zjawisko kontrkultury? Choć jest to odrębne zagadnienie, warto pamiętać, że kontrkultura była wyjątkowo oddolnym, niesystemowym, generacyjnym i ponadnarodowym ruchem społecznym, który miał silne przejawy zarówno na komunistycznym Wschodzie Europy, jak i na kapitalistycznym Zachodzie.

<sup>34</sup> Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 6 i 41–42.

z perspektywy procesów ekonomicznych – dostrzega konieczność rozróżniania modernizmu „klasycznego” jako nieteoretyzowanej praktyki od późniejszych koncepcji (teoretycznych) identyfikujących daną cechę (np. autonomię sztuki) jako wyraziście modernistyczną<sup>35</sup>. Wizja wchłoniętego przez nowe zjawisko modernizmu pojawia się także w wypowiedzi Grzegorza Grochowskiego, który na łamach „Tekstów Drugich” w 2002 roku pisał, że „modernizm postrzegano przede wszystkim w relacji do postmodernizmu, zarazem jako jego źródło, jak i antytezę”<sup>36</sup>. A jednak odwołujący się później do koncepcji Nycza Jerzy Jarzębski odwróci na nowo kierunek w słowach: „Uważam, że to postmodernizm jest inkluzem modernizmu, który od chwili narodzin nosił w sobie takie brzydkie kaczątko, nieudane dziecko”<sup>37</sup>. Z którego zatem kierunku biegnie siła oddziaływania i jak zakreślić autonomię zjawiska?

Problematyka modernizmu dotyczyłaby nie tylko jego granic czasowych, narodowych, spójności czy sprzeczności założeń, które oscylowałyby między elitarnością a egalitarnością awangardy, ekskluzywnością modernistycznego kanonu (męskiego) a początkami inkluzywnego języka emancypacji (kobiecej)<sup>38</sup>, ale także, mówiąc najprościej, jego zasięgu jako paradygmatu i prądu estetycznego. Nie chciałabym zagłębiać się aż nadto w dyskusję nad *Moderne*, czyli nowoczesnością wyznaczającą ważny okres w periodyzacji historii literatury, nowoczesnością, której początki sięgają, w myśl Hansa Roberta Jaussa, projektu oświeceniowego (od Rousseau), zwieńczonego awangardą, nawet tą późną, i która z dystansem obejmowałaby niezależność zjawisk –post (postawangardy czy postmoderny)<sup>39</sup>. Mówiąc o paradygmacie, nie chodzi mi także o literacki okres zbyt „długiego trwania”, który Jerzy Ziomek nazywa formacją; choć pomocne jest to, że w swoim słynnym projekcie periodyzacji badacz zrywa z konceptem historycznoliterackim odnoszącym się wyłącznie do granic danego narodu<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London, New York 2012, s. 197–198.

<sup>36</sup> G. Grochowski, *Paradoksy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2002, nr. 4 (76), s. 6.

<sup>37</sup> *O niemożliwym obrazie całości w literaturze polskiej po 1989 roku*. Z Jerzym Jarzębskim rozmawiają Żaneta Nalewajk i Krzysztofa Krowiranda, [online]. „Tekstualia” 2005, nr 2. [dostęp: 26.07. 2023]. Dostępny w World Wide Web: [https://tekstualia.pl/files/85ed5750/rozmowa\\_z\\_jerzym\\_jarzebskim.pdf](https://tekstualia.pl/files/85ed5750/rozmowa_z_jerzym_jarzebskim.pdf). Należy zaznaczyć jednak, że Jarzębski nie odwołuje się wprost do Nycza, a do rozwijającej jego koncepcję książki Krzysztofa Uniłowskiego.

*Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, do której odwołam się także w dalszej części pracy.

<sup>38</sup> O wewnętrznych napięciach modernizmu wspomina Nycz w przytoczonym już *Język modernizmu*, dz. cyt., s. 42. Brytyjski badacz, Peter Childs, zaczyna swą podręcznikową pozycję *Modernism* właśnie od zarysowania sprzecznych zjawisk wchodzących w zakres epoki, podkreślając wagę napięcia między reprezentacjami kobiecości i męskości, wykluczeniem a otwarciem na feminizm i homoseksualność. Zob. P. Childs, dz. cyt., s. 20–25.

<sup>39</sup> Zob. H. R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 21–59.

<sup>40</sup> J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 37–38. Można pomyśleć, że nałożenie na siebie terminów modernizm i nowoczesność oraz postmodernizm i ponowoczesność (tak



A za taki koncept, wyznaczający wąski zakres znaczeniowy, możemy uznać chociażby zakorzeniony w polskiej teorii modernizm Kazimierza Wyki będący opisem „kierunku wewnątrz pokolenia” Młodej Polski<sup>41</sup>. Równie ograniczonym tradycją pojęciem, choć nie-polskim, a przeszczepionym z anglosaskiej teorii, byłby „wysoki modernizm” – bardziej akceptowany skrót dla podstawowej fazy literackiego modernizmu lat 20. XX wieku<sup>42</sup>. Termin ten jednak wyróżnia modernistyczne dzieła konstytuujące kanon i stanowi uściślenie tego, co w mówieniu o epoce jest konsekwentnie niewdzięczne, acz prawdziwe: że była reprezentowana głównie przez białych, heteroseksualnych mężczyzn klasy średniej Europy (Zachodniej) i Ameryki<sup>43</sup>. Zanim w Wielkiej Brytanii zaczęto mówić, obok Virginii Woolf i Katherine Mansfield, także o Minie Loy czy Dorothy Richardson, modernizm traktowano męskocentrycznie, dosłownie wręcz za tytułami słynnych tekstów jako *The Pound Era* [Epoka Pounda] autorstwa Hugh Kennera czy *The Men of 1914: T.S. Eliot and Early Modernism* [Mężczyźni roku 1914. T.S. Eliot i wczesny modernizm] Erika Michaela Svarny’ego. To właśnie Eliota i Pounda – Amerykanów, dla których Anglia była przybraną ojczyzną – traktowano jako krzewicieli i reprezentantów ideałów kultury europejskiej<sup>44</sup>. A rok 1914 – jako moment przełomowy, odpowiedni dla zarysowania cezury zmian epokowych. Choć nie tylko ten moment. Historia anglo-amerykańskiego modernizmu podkreśla znaczenie także innych dat, jak rok 1910 wskazany w słynnym stwierdzeniu Virginii Woolf, że „w grudniu 1910 roku, albo około tej daty, ludzki charakter uległ zmianie”<sup>45</sup>; 1922, kiedy wydano *Ulissesa*

---

jak wymiennie traktuje je Nycz) ułatwiłoby dylematy związane z tym, czy modernizm trwa, czy już się skończył. Choć czy aby na pewno? Termin ponowoczesność wciąż wydaje się nie do końca przezroczysty. Do tego wątku odnosi się chociażby Maciej Parkitny w swojej książce *Nowoczesność oświecenia*, należy jednak zaznaczyć w tym kontekście, że poznański badacz traktuje modernizm jako drugą fazę tego, co nazywa paradygmatem nowoczesnym. Zob. M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018, s. 55–56.

<sup>41</sup> K. Wyka, *Modernizm polski*, wyd. 2 zmien. i powiększone, Kraków 1968, s. 30.

<sup>42</sup> Który przeżywa swoje nowoczesne odłony: zob. J. Kavaloski, *High Modernism. Aestheticism and Performativity in Literature of the 1920s*, Rochester, New York 2014.

<sup>43</sup> P. Childs, dz. cyt., s. 13–14. Jak zaznacza Marianne Dekoven w artykule wchodzącym w skład cambridzowskiego podręcznika do modernizmu: „Pomimo silnej obecności pisarek w początkach modernizmu i w całej jego historii, a także pomimo niemal bezdyskusyjnego zaabsorbowania kobiecością w całym modernistycznym piśmarstwie, reakcyjna mizoginia, tak widoczna w modernizmie mężczyzn-autorów, nadal w wielu kręgach podtrzymuje znaczenie modernizmu jako ruchu męskocentrycznego”. M. Dekoven, *Modernism and gender*, [w:] *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. M. Levenson, Cambridge 1999, s. 176.

<sup>44</sup> Mając w pamięci, że na późniejszych etapach obaj rewolucjoniści poezji zmierzają w mniej reprezentatywną stronę – Pound jako propagator faszyzmu, Eliot jako wyznawca kościoła anglikańskiego. O tych rozpoznaniach pisze A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, red. nauk. R. Nycz, Kraków 1998, s. 10.

<sup>45</sup> V. Woolf, *Pan Bennett i Pani Brown*, [w:] *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, wybór i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, Kraków 2015, s. 71. Woolf mogła mieć na myśli słynną londyńską wystawę postimpresjonistów (m.in. prace Édouarda Maneta, Paula Gaugina, Vincenta Van Gogha), która trwała od listopada 1910 do stycznia 1911 roku, a także

Jamesa Joyce'a, *Ziemię jałową* T. S. Eliota, a Louis Armstrong opuścił Nowy Orlean i wyjechał do Chicago, by stać się czołowym przedstawicielem jazzu – rytmu określającego charakter epoki<sup>46</sup>; 1928, kiedy kobiety uzyskały prawa wyborcze w Wielkiej Brytanii i w którym wydano klasyczną lesbijską powieść *Studia samotności* Radclyffe Hall – rzekoma obsceniczność książki stała się przedmiotem rozprawy sądowej. A jednak, nie (tylko) o takim modernizmie będzie mowa. Wydaje się, że odpowiednio wypośrodkowana w kwestiach zasięgu i siły, najbardziej złączona z literackim projektem, acz nieodstająca od społeczno-historycznego kontekstu jest koncepcja Richarda Shepparda, dla którego modernizm, w całym swym szerokim wachlarzu artystycznych realizacji, stanowi odpowiedź na definiujący ten czas kulturowy, filozoficzny, a dokładniej epistemologiczny, estetyczny i etyczny kryzys<sup>47</sup>, który miał miejsce w latach 1880–1936<sup>48</sup>.

Niemniej jednak to nie ścisłe ramy czasowe, które tak łatwo podważyć, są kwestią nadrzędną, a właściwie uchwycenie, rozumianej za Sheppardem, problematyki<sup>49</sup> czasu historycznego na tyle, by móc wyznaczyć odpowiednie podłoże porównawcze dla omawianych tu dzieł i mimo ich różnorodności pod względem poetyki, miejsca i języka powstania, a także osoby

---

zmieniającą się w tamtym czasie sytuację polityczną oraz społeczną w Wielkiej Brytanii, która wiązała się z kryzysem Partii Liberalnej, a rosnącym znaczeniem Partii Pracy. Jak pisze Woolf: „Zmieniły się wszystkie relacje międzyludzkie – między państwem a służbą, między mężczyznami a żonami, między rodzicami a dziećmi. Kiedy bowiem następuje zmiana w relacjach między ludźmi, równocześnie następuje też zmiana w religii, zachowaniu, polityce i literaturze.”

<sup>46</sup> W tym kontekście warto wspomnieć o książce Kevina Jacksona, *Constellation of Genius. 1922: Modernism and All that jazz*, London 2013.

<sup>47</sup> Odnoszę się tu do słynnej trójcy, sfer „nauki, moralności i sztuki”, które wyodrębniły się w projekcie nowoczesności. J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów, wybrał*, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 34.

<sup>48</sup> R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, dz. cyt., s. 71–140. Mao i Walkowitz wyznaczają „okres podstawowy” modernizmu na lata 1890–1945, uzasadniając słuszność wydłużania tego zakresu mniej więcej od połowy XIX wieku daleko za połowę wieku XX. Zob. D. Mao, R. L. Walkowitz, *Nowe studia modernistyczne*, przeł. A. i M. Kęsiakowie, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24 (44), s. 98. Redaktorzy Malcolm Bradbury i James McFarlane w zbiorówce *Modernizm. A Guide to European Literature 1890–1930* (London 1991) wskazują, już w tytule, na podobny okres. Childs, równie jak Sheppard, podkreśla znaczenie kryzysu jako ogólnocywilizacyjnego wyznacznika zmian epokowych: „pojawienie się Nowej Kobiety, szczyt i upadek Imperium Brytyjskiego, bezprecedensowe zmiany technologiczne, powstanie Partii Pracy, pojawienie się masowej produkcji fabrycznej, wojny w Afryce, Europie i innych krajach. Modernizm był zatem niemal powszechnie kojarzony z literaturą nie tylko zmian, ale i kryzysu”. Zob. P. Childs, dz. cyt., s. 16, 19. Podkr. I.S. Redaktorzy wspomnianych już *Migracji modernizmu*, którzy przypominają o znaczeniu konkretnych, bezpośrednich spotkań danych osób w rozwoju intelektualnej myśli, również w kryzysie upatrują wartościowe pole do zmian: „Czas kryzysu sprzyja przetasowaniom, które mogą umożliwić rozwój jednostkom, dla których wcześniej było to nieosiągalne. Jest tak między innymi dlatego, że nowatorzy mogą zająć w przypadku emigracji miejsca w nowych społecznych sieciach i instytucjach”. Zob. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, *Migracje intelektualne: paradygmaty teorii i materializm biograficzny*, dz. cyt., s. 50–51.

<sup>49</sup> A jest to nieprzypadkowe określenie, jakim posługuje się Sheppard, które zapożycza od Louisa Althussera: *problématique* jako ideologiczna, całościowa struktura będzie zawsze postrzegana subiektywnie, ewokując różnorodne odpowiedzi na dany stan rzeczy: „Jeśli zastosować tę ideę do modernizmu, łatwo zauważyć, dlaczego zjawisko to jest tak różnorodne. Po pierwsze, z powodu elementów subiektywnych uwikłanych w dialektyczne spotkanie, które generuje wszelki konkretny tekst”. R. Sheppard, *Problematyka...*, dz. cyt., s. 88–89.

autorskiej, zgrupować je w istotne dla tej rozprawy określenie – „pisarstwo modernistyczne”. Sądzę, że ujęcie problematyki danego okresu stara się uwolnić także od wspomnianego wcześniej kłopotu „rzutowania” postmodernistycznego rozumienia modernizmu. Sheppard, co prawda, nie traktuje zmian ideowych w izolacji, ale podkreśla znaczenie przełomu na tle nie tego, co nastąpiło *po*, ale *przed* – czyli dziewiętnastowiecznej wrażliwości:

[...] modernistyczne rozumienie relacji między człowiekiem i rzeczywistością jest zasadniczo różne od tego, które było charakterystyczne dla myślicieli i pisarzy głównego nurtu wieku dziewiętnastego. Najogólniej rzecz biorąc, myśliciele i pisarze dziewiętnastowieczni postulowali lub przynajmniej próbowali postulować współgranie, wzajemną odpowiedniość oraz substancjalną jedność struktury logicznej świata materialnego, struktury ludzkiego logosu oraz, jeśli byli wierzący, między tymi dwoma a strukturą boskiego Logosu [...]. Moderniści, przeciwnie, byli dotknięci w mniejszym lub większym stopniu poczuciem wzajemnej dyslokacji sfer materialnej, ludzkiej i metafizycznej<sup>50</sup>.

Sheppard nie określa specyficznych wyznaczników artystycznych, które miałyby dany okres reprezentować; słusznie stwierdza, że żadna z cech „formalnych” czy wynikających z „doświadczenia” nie będzie charakterystyczna tylko dla modernistycznego przełomu<sup>51</sup>. Zresztą w poniższej rozprawie nie przyświeca mi cel, by wydobyć specyfikę wspólnego, posłużę się retoryką Nycza – „języka modernizmu”. Będzie miał on tyle przejawów, ile przykładów tekstów literackich. Tym bardziej wydaje się uzasadnione, że w części analitycznej rozprawy skupiam się na zależnościach pomiędzy konkretnymi dziełami i ich autorami/autorkami.

Kierując się rozpoznaniem Shepparda, traktuję jako prymarne dwa założenia: po pierwsze, że modernizm literacki należy traktować w sposób dialektyczny – literatura tego okresu nie jest tylko odbiciem, zapisem czy symptomem wstrząsu społecznego, ale stanowi jednocześnie odpowiedź na ten wstrząs, przedstawia sposób, w jaki autorzy/autorki rozumieją przełom i jakimi środkami próbują go zobrazować; po drugie, że przełom modernistyczny naświetla inaczej niż do tej pory problematykę podmiotowości – doświadczenia człowieka w świecie i jego świadomości samego siebie<sup>52</sup>. Kryzys podmiotu, tak jak kryzys estetyki i etyki owego czasu, są naturalnymi

---

<sup>50</sup> Tamże, s. 112–113.

<sup>51</sup> Sheppard w cechach wykazywanych jako standardowo modernistyczne, powołując się na innych badaczy, wymienia: intelektualizm, nihilizm, nieciągłość, dionizyjskość, formalizm, dystans, refleksyjność, antydemokratyzm, subiektywność, alienację, osamotnienie, chaos, przerażenie, doświadczenie pęknięcia między jaźnią i światem, metaforyczność języka. Zob. Tamże, s. 73–74.

<sup>52</sup> Tamże, s. 84.

konsekwencjami kryzysu epistemologicznego, który na przełomie wieków narodził się z kluczowych dla postrzegania świata odkryć w dziedzinie fizyki subatomowej i astrofizyki. Rozpoznanie Alberta Einsteina, Louisa de Broglie, Erwina Schrödingera i Paula Diraca udowodniły, że nasza rzeczywistość nie jest tak harmonijna, linearna i poznawalna, jak chciałaby tego do końca ostatnich dekad XIX wieku fizyka newtonowska. Taki obraz świata znajduje przełożenie na poetykę tekstów: nieciągły ruch atomów odzwierciedlają eksploracje językowe, przypadkowość „słów na wolności”, dynamizm i ekspresjonizm wypowiedzi, poezja dadaistyczna, futurystyczna. Jednakże to obraz i jednostkowe doświadczenie rzeczywistości, która jest zakrzywiona, dziwna, niebezpieczna i poznawczo nieosiągalna wyznaczają ramy najświetniejszych powieści tego okresu, by wymienić chociażby *Jądro ciemności* Josepha Conrada, *Czarodziejską Górę* Thomasa Manna, *Proces* Franza Kafki; świata, w którym, jak oznajmili futuryści, „Czas i Przestrzeń umarły wczoraj”<sup>53</sup>, a zatem który wyrazić się może zwłaszcza poprzez nieliniową, nietrzymającą się zasad przyczynowo-skutkowych linię fabularną, jak w cyklu powieściowym *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta i labiryntową strukturę miast, jak chociażby w *Ulissesie* Jamesa Joyce’a. Trudniej twórcom i twórcom doświadczać takiej rozpiętości fizycznego świata trzymać się zasad mimesis pojmowanej na modłę minionego już wtedy XIX stulecia i racjonalizmu. Nic dziwnego, że rzeczywistość literacką opuszcza godny zaufania dziewiętnastowieczny narrator na rzecz rozbitej perspektywy narracji personalnej, jak w powieściach Virginii Woolf. Czy taka kreacja świata przedstawionego nie odzwierciedla natomiast sposobów relatywizowania moralności, kryzysu etyki, która odróżnia człowieka modernizmu od dziewiętnastowiecznego liberalnego humanisty, który zupełnie „jak jego oświeceniowy przodek”, zakładał „że człowiek jest z natury moralny, obdarzony władzą rozumu, która pozwala mu [...] sprawować kontrolę nad sobą samym”<sup>54</sup>?

Tej kontroli już nie ma, ale być może właśnie w braku sztywnych, moralnych i tekstualnych granic tworzy się prześwit dla opisów doświadczeń i tożsamości dotychczas marginalizowanych. Kwestia ta będzie jednak ściśle łączyć się z dążeniami podmiotu i z pytaniem kluczowym, następującym zaraz po pytaniu o to, jak poznać świat – czyli jak, w świecie niepoznawalnym, poznać siebie? Sheppard dopatruje się źródeł kryzysu podmiotowości w „zmieniając[ym] się

---

<sup>53</sup> F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 151.

<sup>54</sup> R. Sheppard, *Problematyka...*, dz. cyt., s. 101.

poczuci[u] sensu natury ludzkiej”<sup>55</sup>. Choć nauka o psychice i zachowaniu człowieka miała swój początek jeszcze przed Zygmuntem Freudem, nie ulega wątpliwości, że właśnie w okresie modernizmu zyskała akceptację w kołach intelektualnych w wyniku działań powstałej wokół Freuda szkoły psychoanalitycznej. Można powiedzieć, że jeśli chodzi o postrzeganie człowieka, rzeczy miały się podobnie jak przy postrzeganiu świata – przemieszczenie od Świadomości ku Nieświadomości, od znanego do niepoznawalnego, nakładało się na kierunek, który obrały nauki fizyczne. I czyż znowu można szukać bardziej spójnej odpowiedzi w sferze sztuki nad powstanie powieści psychologicznej, a w narracji monologu wewnętrznego? Czy nie logiczną – w tej nielogicznej sferze poznania – wydaje się próba zajrzenia w głąb, ruch zwrotny ku wnętrzu, gdy wszystko inne, co wyznaczone na zewnątrz przez nauki medyczne i fizyczne, instytucje religijne, polityczne i społeczne, nie przynosi ulgi ani zastosowania? To wtedy właśnie rodzi się – złączona także z odcięciem od moralnego sądu – chęć transgresji jako jedynej niewypróbowanej kategorii epistemicznej, której punktem wyjściowym może być tylko i wyłącznie jednostka, indywidualność, podmiot<sup>56</sup>. Transgresja właśnie, w jej wymiarze najbardziej zindywidualizowanym, jako źródło poznania, wyrazi się także poprzez przekraczanie ciała i kategorii, które ciało w kulturze wyznacza: jak cielesność, seksualność i płeć. Natychmiast nasuwają się w tym kontekście nazwiska Oscara Wilde’a, Djuny Barnes, Marii Komornickiej/Piotra Odmieńca Własta, Anaïs Nin, Marcela Prousta i wielu innych. Modernizm jako czas rewolucji obyczajowej i społecznej to bowiem zdecydowanie szansa wyznaczająca nowe drogi literackiej obecności kobiet, osób czarnoskórych, queer i wszystkich plasujących się do tej pory poza centrum<sup>57</sup>. Co istotne, w metadyskursie modernistycznym zdają się dopiero teraz ujawniać historie tych najbardziej marginalizowanych grup prowadzone w stronę ekscesu i eksperymentu, radykalnej wyobraźni, którym modernizm dawał przestrzeń, torując drogę do publicznej reprezentacji<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Por. P. Childs, *Modernism*, dz. cyt., s. 19–20.

<sup>57</sup> O rewolucji społeczno-politycznej na przełomie XIX/XX wieku jako istotnym przyczynku do zmian postrzegania kobiet i kobiecej seksualności w sztuce pisała E. Showalter, *Anarchia płci. Gender i kultura w czasach fin de siècle’u*, przeł. Zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM, Poznań 2021.

<sup>58</sup> Niezwykle przejmującym przykładem feministycznych opowieści jest niedawno wydana książka Saidiya’i Hartman *Wayward Lives, Beautiful Experiments*. Autorka na podstawie materiałów archiwalnych (gazet i czasopism, fotografii, opisów rozpraw sądowych, raportów policyjnych) opisuje życie młodych czarnoskórych kobiet na przełomie XIX i XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Analizuje sposoby ich społecznego wykluczenia i wyjęcia spod ochrony prawa, dostrzegając w kobietach radykalne myślicielki i społeczne wizjonerki, które próbują odnaleźć alternatywny dla normatywnie przyjętego (i wykluczającego je) sposobu życia: „Przyglądając się ich życiu, wyłania się bardzo nieoczekiwana historia XX wieku, która oferuje intymną kronikę czarnego radykalizmu, estetyczną i burzliwą historię

W tym kontekście warto przywołać fragment z książki Krzysztofa Uniłowskiego *Granice nowoczesności*:

Za sprawą dialektyki przekroczenia i normy literatura nie mogła się obyć bez podwójnego odniesienia, sytuując się zarówno wobec literackiego (zastanych norm i konwencji), jak i rozległej, bo przecież zawsze przedstawiającej się jako ta „na zewnątrz”, dziedziny nieliterackich form wypowiedzi. W ramach pierwszej relacji literatura przekraczała normę (literacką i językową), w ramach drugiej – normalizowała przekroczenie, usiłując sprowadzić „nieliterackie” i „pozajęzykowe” (to, co „na zewnątrz” języka) do literackiego i językowego<sup>59</sup>.

Badacz wskazuje we wstępnych partiach swojej pracy na transgresyjność jako kluczową właściwość literatury nowoczesnej (a zatem modernistycznej sensu largo). Co istotne jednak, choć są to rozpoznania, z którymi trudno się nie zgodzić, Uniłowski dostrzega ruch ku przekroczeniu jako ruch oddolny, wychodzący z samej literatury jako systemu, w ramach uniwersalnych i wyznaczonych ram literackości. Opierając się na tym stwierdzeniu, pragnę podkreślić, że transgresyjności literatury modernistycznej nie traktuję jako nadrzędnej czy immanentnej jej cechy, jest ona raczej działaniem wyjściowo spowinowaconym z przekroczeniem jako doświadczeniem poznania, a zatem z podmiotowością. Jaki natomiast ów podmiot modernistyczny miałby być? W myśl Shepparda świadomość kryzysowa podmiotu nie pozwoliłaby na jego silną konstrukcję; jakżeby jako taki mógł się ustanowić w niejasnym kosmosie modernizmu? Trudno mówić o jednorodnym podmiocie, gdy to, co w modernizmie uniwersalne, będzie rezonowało z tym, co silne, odcieleśnione i „męskie” bardziej niż „kobiece”. Nicco inaczej, choć w założeniach podobnie do Shepparda, kwestię podmiotu naświetla Nycz. Badacz twierdzi, że literacka modernistyczna podmiotowość wymaga zdystansowania do świata przedstawionego – skoro w świecie nowoczesnym nie ma więzi jednostki ze światem, nie może być więzi podmiotu autorskiego ze światem przedstawionym. Modernistyczna literatura, jako nowoczesna, przeżywałaby zatem formę depersonalizacji<sup>60</sup>. Trudno mi się z tą perspektywą zgodzić, choć teoretyczne prace Nycza będą stanowiły źródło istotnych dla mnie odniesień.

---

kolorowych dziewcząt i ich eksperymentów z wolnością – rewolucję przed Gatsbyem”. Zob. S. Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiment. Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women and Queer Radicals*, New York 2019, s. XVII.

<sup>59</sup> K. Uniłowski, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006, s. 8.

<sup>60</sup> R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: tenże *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 51–54.

Problematyka podmiotowości wyznacza główną drogę interpretacyjną, dlatego zaznaczona już teraz, będzie stanowiła oś namysłu analitycznych części rozprawy. Tymczasem powróćmy na wyjściowe tory wywodu, by nakreślić stosunek zarysowanego już modernizmu do współczesności (w Polsce).

### 3. Dialog paradygmatów i pisarstwo kobiece. Cele

Uchwycenie modernizmu z perspektywy problematyki gwałtownych zmian kulturowych, społecznych, ekonomicznych i filozoficznych danego okresu, a także odzwierciedlającej owe zmiany literatury – z zaznaczeniem, że to okres w dziejach, który mimo wszystko przeminął<sup>61</sup> – pozwala mniej tendencyjnie analizować współczesną prozę, nie zagłębiać się zanadto w zależności epokowych trajektorii, ich kontynuacji bądź zerwania, a raczej otworzyć ponadgeneracyjny i ponadnarodowy dialog, w którym przeszłość może się odradzać, dopełniać, ale też być subwersywnie przewartościowywana i nieraz kontestowana. Dialog nie boi się wszak konfrontacji, ale też nie wyznacza stosunku podrzędności i nadrzędności, jak czyni to koncepcja „wpływu” Harolda Blooma, który większą sprawczość przypisuje prekursorom<sup>62</sup>; albo „tradycja literacka” Michała Głowińskiego, który, odwrotnie, za aktywne uznaje współczesne działania czerpiące twórczo z tego, co przeszłe, a zatem ustanowione i skończone<sup>63</sup>. Modernizm nie powinien, podobnie jak współczesność, być ujęty w aspekcie dokonanym – to, że minął (w jakiejś swej formie) nie znaczy, że się zwiędził.

Oczywiście powyższe stwierdzenie wpisuje się w analizy poczynione już przez teoretyków polskich i zagranicznych: tradycyjną diachronię problematyzuje koncepcja „koegzystencji asynchronizmów” Tomasza Mizerkiewicza, którą badacz rozwija w niedawno wydanej książce o symptomatycznym tytule *Niewspółczesność*<sup>64</sup>. Ściślej do obecności modernizmu dziś odnosi się

---

<sup>61</sup> Sam termin „modernistyczny” był stosowany na szeroką skalę w latach 60. XX wieku jako nazwa pokolenia literackiego, które można definiować z perspektywy czasu – a zatem uznać, że należy już do przeszłości. Zob. P. Childs, *Modernism*, wyd. 2, London and New York 2008, s. 15.

<sup>62</sup> Chociażby wtedy, gdy autor pisze o dopełnianiu i antytezie, zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 58.

<sup>63</sup> M. Głowiński, *Tradycja literacka: próba zarysowania problematyki*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, t. 3, nr 3 (12), s. 49–69. Co ciekawe, Monika Świerkosz, pisząca o powiązaniach współczesnej literatury z przeszłością, której prace będą jeszcze wielokrotnie przywoływać, zwraca uwagę, że tradycja literacka — termin kojarzony głównie z dyskursami konserwatywnymi — jest obecnie redefiniowana i wykorzystywana również w analizach feministycznych. Zob. M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Łódź 2014, s. 14.

<sup>64</sup> T. Mizerkiewicz, *Niewspółczesność. Doświadczenie temporalne w polskiej literaturze najnowszej*, Poznań 2021.

szeroko omawiana teoria Marjorie Perloff, a na polskim gruncie podążające za nią analizy Ewy Paczoskiej<sup>65</sup>. Perloff w swojej książce stwierdza, że pod koniec wieku XIX nie było miejsca na swobodne, poetyckie wypowiedzenie, dlatego modernizm został „odroczone” i realizuje się dopiero w wieku XX<sup>66</sup>. Paczoska w podobny sposób pisze, że „dopiero na naszych oczach domykają się zjawiska, które weszły w obszar świadomości kulturowej i artystycznej ponad sto lat temu”<sup>67</sup>. Polska badaczka nieco inaczej rozkłada akcenty, wypatrując zwieńczenia modernizmu, „domknięcia” go jako pewnej całości. Perloff podkreśla tendencję ku otwarciu bez zakończenia, ale interesująca jest w obu przypadkach perspektywa dwukierunkowości paradygmatycznej, jednoczesnego wyjścia naprzeciw przeszłości, która może się spełnić w „powrocie do przyszłości”; modernizm zwykło się wszak traktować jako pierwszą i jedyną epokę, która była zorientowana właśnie na to, co ma nastąpić<sup>68</sup>. Zmieniona świadomość czasu realizowała się w metaforze „straży przedniej, awangardy, która wyrusza na zwiady w nieznany teren, naraża się na niebezpieczeństwa niespodziewanych, szokujących spotkań, zdobywa nie zajętą jeszcze przyszłość”<sup>69</sup>. Takim właśnie terytorium spotkania paradygmatów, które zwracają się ku sobie, jest literatura. Powyższą tezę w postaci wymownego obrazu mogłyby zarysować słowa z *Ulissesa* Joyce’a: „Trzymaj się obecnego, tego tu, przez które cała przyszłość wpada [*plunges*] do przeszłości”<sup>70</sup>. Koncepcja gwałtownego „wpadania” do przeszłości, zawierająca w sobie także, nie bez znaczenia, sprawczość i natężenie terażniejszości, która może nanosić zmiany, nakłada się do pewnego stopnia na tezy Harolda Blooma. Wyznaczając sferę zależności między klasycyzmem a modernizmem, badacz w podobny sposób opisuje właściwości wpływu poetyckiego: efeb, kontynuator-poeta, nie tyle zwalcza swego prekursora, co w „zabiegu rewizyjnym” „uzupełnia” wiersz inicjacyjny; bez tego działania wiersz przeszłości nie mógłby się dopełnić<sup>71</sup>. Istotne jest jednak to, że dla Blooma rewizja klasycyzmu wynika raczej z konieczności niż ze świadomych, autorskich działań.

---

<sup>65</sup> E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010. Warto wspomnieć także o tomie zbiorowym pod redakcją Teresy Pękali o tytule *nomen omen Powrót modernizmu? Zob. Powrót modernizmu?* pod red. T. Pękali, Lublin 2013.

<sup>66</sup> M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012, s. 11.

<sup>67</sup> E. Paczoska, dz. cyt., s. 5–6.

<sup>68</sup> Zob. J. Tabaszewska, *Powrót do przyszłości. Wyzwanie przyszłości w badaniach nad pamięcią*, „Teksty Drugie” 2022, nr 3, s. 46.

<sup>69</sup> J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, dz. cyt., s. 28.

<sup>70</sup> W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, z: J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969, s. 200. W nowym tłumaczeniu Macieja Świerkockiego fragment ten jest dosadniejszy, tłumacz podkreśla „siłę”, z jaką przyszłość wpływa na przeszłość: „Trzymaj się tego, co jest tu i teraz, bo cała przyszłość wali w przeszłość tędy”; Z: J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Świerkocki, Łódź 2021, s. 193.

<sup>71</sup> H. Bloom, dz. cyt., s. 109.



Inny charakter relacji dostrzegam we współczesnych tekstach kobiet nawiązujących do modernizmu. W tych dziełach uwidacznia się pragnienie spotkania; dookreślenia podmiotu w dialogu; relacja ukierunkowuje się poprzez wybór oraz krytyczną świadomość. Brytyjska pisarka, Doris Lessing, choć umieszcza fabułę swojego słynnego *Złotego notesu* w latach 50. XX wieku, pisze we wstępie, że jej historia powstała z chęci napisania „prawdziwej” wiktoriańskiej powieści, na którą wiek XIX nie wykreował odpowiedniej przestrzeni<sup>72</sup>. Podwójne życie Anglii tego okresu zgłębia także w swojej twórczości Sarah Waters, która fabułę swojej najpóźniejszej książki *Za ścianą* osadza nie w czasach wiktoriańskich, ale w Londynie lat 20. XX wieku, a w wywiadzie przyznaje, że dostrzega w okresie międzywojennym źródła współczesności i że zawsze stara się pokazywać pewną ciągłość historii i łączność z ludźmi przeszłych epok<sup>73</sup>. Zadie Smith buduje historie dwóch akademickich rodzin w powieści *O pięknie* opierając się na *The Howards End* E. M. Forstera i traktując nawiązania jako „hołd” dla modernistycznego pisarza<sup>74</sup>. Ruth Ozeki w książce *W poszukiwaniu istoty czasu* umieszcza dzieło Marcela Prousta – a polski tytuł nie pozostawia co do tego żadnych wątpliwości<sup>75</sup> – jako centralne źródło odniesienia dla kobiecych bohaterek i narratorek powieści: szesnastoletniej Nao i pisarki Ruth, która znajduje na plaży pamiętnik tej pierwszej w okładce *W poszukiwaniu straconego czasu*. Kate Zambreno natomiast w swojej książce *Heroines* przytacza twórczość i życie modernistek, kobiet-autorek, żon słynnych pisarzy, między innymi Zeldy Fitzgerald i Jane Bowles, będących dla niej „nieustającym punktem odniesienia”, które, uznane za histeryczki, znajdują we współczesności szansę na odnalezienie własnego, literackiego głosu<sup>76</sup>. Osobiste zaangażowanie pisarek, które są jednocześnie academiczkami, krytycznymi czytelniczkami modernizmu, staje się ważnym składnikiem równorzędnego dialogu epok. Doskonale wyrazi to w słowach inna zachodnia pisarka, Jeanette Winterson, która w przesiąkniętych odwołaniami do modernizmu esejach *Art Objects* [Przedmioty sztuki] pisze:

---

<sup>72</sup> D. Lessing, *The Golden Notebook*, London, New York, Toronto and Sydney 2007, s. 10.

<sup>73</sup> S. Waters, S. Rauch, *Sarah Waters: On Exploring Moral Complexity and Why Writing Her New Novel Made Her Anxious*. [online]. [Dostęp: 05.10.2014]. Dostępny w World Wide Web: <https://lambdaliterary.org/2014/10/sarah-waters/>

<sup>74</sup> Z. Smith, *O pięknie*, tłum. Z. Batko, Kraków 2020, s. 8.

<sup>75</sup> Tytuł org. brzmi *A Tale for the Time Being*, ale „istotą czasu” [*time being*] określa samą siebie jedna z bohaterek już na pierwszych stronach powieści. Polski tytuł oddaje wieloznaczność tego zwrotu i tworzy wyrazistą nić nawiązania do dzieła Prousta. Zob. R. Ozeki, *W poszukiwaniu istoty czasu*, przeł. A. Walulik, Warszawa 2014.

<sup>76</sup> K. Zambreno, *Heroines*, South Pasadena 2012, s. 13–14; 79.

W nowym dziele przeszłość nie jest odrzucana, wręcz przeciwnie, jest odzyskiwana. Nie jest też stracona na rzecz autorytetu ani wchłaniana jako to, co znajome; jest ponownie przedstawiana i przywracana w jej pierwotnym charakterze [...] Nie jest kultem przodków, a rodowodem sztuki. To nie tyle wpływ, co związek<sup>77</sup>.

Na tle tak ujętej rozmowy paradygmatów, sądzę, że dwustronne naświetlenie spotkania modernizmu i współczesności najlepiej będzie wyrażone poprzez konkretny dialog. Literatura kobiet stanowiąca tu centralny przedmiot badań pozwoli szczególnie wyraziście zarysować osie napięć w „rozmowie”, która mimowolnie będzie prowadzona między tym, co uznane za marginalne i tym, co rozpoznawane jest jako uniwersalne, tym, co prywatne i tym, co publiczne, tym, co kobiece i tym, co męskie.

Powyższe rozpoznania kierują ku uwadze, że nawiązywanie do modernizmu w tekstach kobiet jest szczególnie dostrzegane i problematyzowane w anglosaskiej kulturze<sup>78</sup>. Zauważyć jednak trzeba – co jest niezwykle interesujące w kontekście skali zjawiska – że opracowań krytycznych dotyczących współczesnego pisarstwa kobiet w odniesieniu do modernizmu jest stosunkowo niewiele<sup>79</sup>. Analogiczny fenomen można ponadto zaobserwować w twórczości polskich pisarek, które rozpoczynają bądź rozwijają swoją literacką karierę na przełomie XX/XXI wieku. Lata 90. ubiegłego stulecia w Polsce to czas wyróżniający się szczególnym natężeniem produkcji tekstów pisanych przez kobiety; czas przez niektórych, mniej przychylnych krytyków określany „babskim przełomem” – nazwa stanowi jednakowoż potwierdzenie siły zjawiska, którego nie dało się już dłużej ignorować<sup>80</sup>. To czas, gdy pojawiły się w życiu literackim m.in.

---

<sup>77</sup> J. Winterson, *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, London 1996, s. 12.

<sup>78</sup> Laura Marcus ciekawie porusza tę kwestię w artykule *The Legacies of Modernism*, wskazując, że przyczyną zjawiska jest brak adekwatnej recepcji dzieł na przełomie wieków. Zob. L. Marcus, *The legacies of modernism*, [w:] *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, red. M. Shiach, Cambridge 2007, s. 91.

<sup>79</sup> Można wskazać, obok wspomnianego artykułu Marcus, na zaledwie jedną monografię poświęconą temu zagadnieniu: Paige Reynolds, *Modernism in Irish Women's Contemporary Writing*, New York 2023. Latem 2025 roku planowany jest numer specjalny czasopisma „Feminist Modernist Studies” poświęcony omawianej problematyce, choć ujętej z perspektywy twórczości zachodniej. Tytuł numeru: „Modernist Legacies /Contemporary Women”. Zob. <https://baas.ac.uk/news-and-events/2024/03/feminist-modernist-studies-special-issue-summer-2025-modernist-legacies-contemporary-women/>.

<sup>80</sup> Por. P. Czaplinski, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004. Na temat znaczącego przełomu XX/XXI wieku dla zwiększonej liczby nazwisk kobiet-auterek na rynku książki pisał także D. Nowacki, *Kobiety do czytania. Szkice o prozie*, Katowice 2019. Pejoratywnie o wzmożonej aktywności kobiecych piór, odwołując się do prozy Izabeli Filipiak, Olgi Tokarczuk, Nataszy Goerke i Manueli Gretkowskiej, pisał Andrzej Zieniewicz w artykule *Babski przełom* w 1995 roku, który charakteryzował styl i tematy w twórczości kobiet w ten oto sposób: „Runęły baby w literaturę. Groza narasta. [...] Są mianowicie jak sroki, chwytające każdą błyskotkę. Tasują cudze pomysły, układają tarota z podsłuchanych ogólników, być może w ogóle bardziej chcą być pisarkami niż coś sensownego obwieścić [...]” Zob. A. Zieniewicz, *Babski przełom*, „Wiadomości kulturalne” 1995, nr 29, s. 11. Pomijając kwestię mizoginii w recepcji kobiecego pisarstwa przełomu XX/XXI wieku, warto zauważyć, że lata 90.

Olga Tokarczuk, Magdalena Tulli, Manuela Gretkowska, Natasza Goerke, Inga Iwasiów i wyznaczające centrum analityczne niniejszej rozprawy: Izabela Filipiak (Morska), Ewa Kuryluk i Agata Tuszyńska. Nie bez znaczenia jest fakt, że to także czas narodzin polskiej krytyki feministycznej za sprawą takich badaczek jak Grażyna Borkowska, Krystyna Kłosińska, Ewa Kraskowska, które wsparte nową metodologią kierowały spojrzenia przede wszystkim na literaturę przełomu XIX/XX wieku i dwudziestolecia międzywojennego<sup>81</sup>. Rozwój dyskursu feministycznego w Polsce był zarówno oznaką transformacyjnego przesilenia, jak i czynnikiem napędzającym zmiany w społeczno-politycznej sytuacji kobiet i kobiet autorek<sup>82</sup>. Międzynarodową wymianę idei wspierał natomiast rynek tłumaczeniowy: w połowie lat 90. po raz pierwszy po polsku ukazał się *Własny pokój* Virginii Woolf w tłumaczeniu Agnieszki Graff i ze wstępem Izabeli Filipiak, co stanowiło exemplum ścisłych relacji, jakie łączą feminizm z twórczością literacką kobiet<sup>83</sup>. Nie powinien dziwić fakt, że rozmowy o nowym kobiecym pisaniu i jego miejscu w obiegu literackim prowadziły do refleksji nad literaturą modernistyczną: tą, która pod koniec XX wieku kojarzona z nazwiskami Prousta, Manna, Joyce'a, Kafki, Nabokova wciąż stanowiła wyznacznik wysokoartystycznej twórczości i ustalała ramy kanonu literatury

---

były okresem dominacji prozy – od roku 1989 liczba debiutów prozatorskich autorstwa kobiet znacznie przewyższała liczbę debiutów poetyckich; zob. A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Warszawa 2006, s. 175–176. Silniejsze zainteresowanie prozą niż poezją podkreśla także Izabela Filipiak w artykule *Literatura menstrualna*, pisząc, że „Kobiety zajęły się prozą z kilku powodów – przyjemności, inklinacji, mobilności. Proza była w owym czasie zajęciem, którym nikt się szczególnie nie interesował. Poza *Weiserem Dawidkiem* Huellego nie było znaczących debiutów młodych twórców w latach 80. Publiczność nie czytała polskiej prozy, gdyż po serii debiutów związanych z »Twórczością« zyskała ona opinię mętnej, ciężkiej i niezrozumiałej”, Zob. I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, „OŚKA” 1999, nr 1, s. 2. Nie można jednak zgodzić się, że poezja kobiet wraz ze swym emancypacyjnym potencjałem pozostaje wtedy na uboczu – znaczące debiuty pojawiają się jeszcze przed ostatnią dekadą XX wieku (twórczość poetek takich jak m.in. Urszula Kozioł, Halina Poświatowska, Anna Świerczyńska, Wisława Szymborska). Na temat polskiej kobiecej poezji tego okresu rozpatrywanej z perspektywy feministycznej pisała Joanna Grądział-Wójcik, zob. J. Grądział-Wójcik, *Przyimiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2017.

<sup>81</sup> Zob. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie: o wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; E. Kraskowska, *Piórem niewieścim: z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003 (pierwsze wydanie: 1999). Borkowska w *Cudzoziemkach* analizowała dzieła kobiet wydane między rokiem 1840–1920; Kłosińska przykładała teorie Julii Kristevy i Lucy Irigaray, łączące feminizm i psychoanalizę, do nowatorskiego odczytania twórczości młodopolskiej pisarki, Gabrieli Zapolskiej. Trzymająca się blisko francuskiej krytyki feministycznej, Ewa Kraskowska – poświęcająca uwagę chociażby zagadnieniu *l'écriture féminine* – analizowała w *Piórem niewieścim* literaturę kobiecą lat 1939–1945. Na temat twórczości okresu międzywojennego zob. także A. Araszkiwicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 2004; J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2014; B. Stelingowska, „Modernizm kobiecy” w *literaturach słowiańskich: (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce 2015.

<sup>82</sup> Zob. m.in. E. H. Oleksy, *Women's Studies in Poland: Problems and Perspectives*, „Women's Studies Quarterly” 1994, Vol. 22, nr 3/4, s. 171–179.

<sup>83</sup> Pisze o tym m.in. E. Kraskowska, *On the Circulation of Feminist Discourse via Translation*, „Ruch Literacki” 2010, nr 1, s. 1–14.

światowej; a także tą, która z nazwiskami takimi jak Woolf, Mansfield, Marianne Moore, Mina Loy, Anaïs Nin, pisana na tle dążeń sufrażystek w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, symbolizowała ruch społecznej rewolucji (płci) i wyznaczała pole literackiego głosu kobiet<sup>84</sup>. To jednak nie wszystko. Modernizm anglosaski przemówił po polsku pod koniec XX wieku wraz ze zwiększeniem liczby wydawnictw i przekładów z języka angielskiego: na bieżąco wydawano także głośnych autorów i autorki, którzy pod wieloma względami nawiązywali do przeszłości, jak, dla przykładu, odwołujący się do prozy Woolf Jeanette Winterson czy Michael Cunningham<sup>85</sup>. Na zjawisko wzmożonego zainteresowania modernizmem transatlantyckim wśród polskich twórczyń, wraz z potrzebą zajęcia stanowiska wobec międzynarodowej tradycji, mogła mieć także wpływ potrzeba dystansu do PRL-u jako okresu zamknięcia i kulturowej regresji; okresu, kiedy, jak pisze Paczoska, „kobięcy głos właściwie zanikł, bo miała to wszak być kultura jednogłosowa”<sup>86</sup>. Nic dziwnego, że spojrzenie polskiej literatury po roku '89 pada przede wszystkim na Zachód, miejsce powojennej ekonomicznej, politycznej i kulturowej dominacji Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Ale mit Anglii, wraz z narosłym na tym micie wyobrażeniem literatury angielskiej, narodził się w Polsce jeszcze przed drugą wojną światową – kiedy państwo Szekspira wydawało się kolebką parlamentarnej demokracji typu liberalnego, militarnie potężnym imperium i tym samym ważnym sojusznikiem w polityce antynazistowskiej,

---

<sup>84</sup> Nowe badania nad modernizmem sugerują, że oprócz mizoginizmu epoki warto uwypuklić jej potencjał emancypacyjny, który stał się podstawą dyskusji o kwestii płci w literaturze. Modernizm miał być momentem w sztuce, który nie unikał konfrontacji i starał się zakłócić przyjęte za pewnik założenia. Przekształcał ideę nowoczesności z bezkrytycznej teleologii zachodniego postępu i ideału rozumu w symbol tego, co ambiwalentne, kryzysowe i sprzeczne. Zob. R. Felski, *The Gender of Modernity*, London 1995, s. 14. A także: S. M. Gilbert, S. Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1, 2, New Haven, London 1987, 1988; E. Showalter, *Anarchia płci*, dz. cyt.; zob. także *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*, pod red. B. Kime Scott, Bloomington i Indianapolis 1990, s. 1–18.

<sup>85</sup> Np. wydawane nakładem założonego w 1990 roku poznańskiego Domu Wydawniczego Rebis powieści J. Winterson, *Płec wiśni*, tłum. Z. Batko, Poznań 1997; J. Winterson, *Namiętność*, przeł. J. Gołyś, Poznań 1995; J. Winterson, *Nie tylko pomarańcze*, tłum. W. Łyś, Poznań 1997; M. Cunningham, *Godziny*, przeł. M. Charkiewicz, B. Gontar, Łódź 1999. Ostatnia dekada XX wieku to okres wzrostu liczby książek tłumaczonych głównie z języka angielskiego. Tendencja ta wynikała z rozpoznania rynku, który przede wszystkim cenił autorów anglojęzycznych. Konsekwencją tej sytuacji było jednak obniżenie rangi zawodu tłumacza oraz pogorszenie jakości tłumaczeń. Zob. P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Bogactwo i chaos. O tłumaczach i tłumaczeniach*, „Megaron” 1996, nr 10, s. 16–18. Pozycja i jakość przekładów literatury anglojęzycznej w Polsce zmieniła się znacznie się w ostatnich latach – na temat aktualnego stanu badań zob. *Nie tylko Ishiguro. Szkice o literaturze anglojęzycznej w Polsce*, pod red. J. Dyły-Urbańskiej i M. Kocot, Łódź 2019.

<sup>86</sup> E. Paczoska, dz. cyt., s. 199. Badaczka odwołuje się także do czystki lat 40. i 50. XX wieku, kiedy usunięto z zasobów bibliotek i księgarni literaturę popularną i rozrywkową pisaną przez kobiety dla kobiet (romanse, kryminały).

a literatura angielska w naszym kraju zaczęła odbierać pierwszeństwo literaturze francuskiej<sup>87</sup>. Może wszystkie te nakładające się na siebie wątki: dyskurs feministyczny, kierowana jego metodologią konieczność ustosunkowania się do tekstów przeszłości, odwilż wydawnicza i przekładowa po transformacji ustrojowej, potrzeba odejścia od literatury i atmosfery PRL-u, polityczna hegemonia Ameryki i odrodzony mit Wielkiej Brytanii budowały podwaliny do ponownego życia modernizmu w Polsce.

Należy jednak zauważyć, że realizacje prób zajęcia stanowiska kobiet wobec tradycji spotkały się na początku z głośną krytyką. Szerokim echem do dziś odbijają się tezy Uniłowskiego piszącego o prozie noblistki, Olgi Tokarczuk. Uniłowski, nazywając wczesną twórczość Tokarczuk manifestacją „prozy środka”, twierdził bowiem, że korzystanie z repertuaru modernistycznej poetyki jest u autorki przejawem estetycznego konformizmu, sztucznym zabiegiem służącym nowemu czytelnikowi postsocjalistycznej burżuazji, który bez zbędnego intelektualnego wysiłku ma być przekonany, że czyta i rozumie „wysoką” literaturę<sup>88</sup>. Zarzut stosowania uproszczonych odwołań do literackiego dziedzictwa stawiał literaturze lat 90. także Przemysław Czapliński, ujmując ową fascynację jako przejaw działań nostalgicznych, które wynikają z „lęku przed bezpośredniością”<sup>89</sup>, a także, jak wskazywał później, z „lęku przed niepodobieństwem”:

proza lat 90. miast „lęku przed wpływem” prezentuje paniczny lęk przed niepodobieństwem – autorzy nie uciekają od tradycji, lecz ostentacyjnie z niej czerpią. [...] Intertekstualność, nieusuwalna z ludzkiej mowy, okazuje się warunkiem skutecznej komunikacji. Nie ma zatem także mowy o zabijaniu ojców: mord założycielski nie mógł się dokonać, jako że młodzi pisarze szybciej niż krytycy zrozumieli pragmatyczną moc zakotwiczenia w tradycji. [...] Wszystko to, jak sądzę, wynikało właśnie z poszukiwania nowych reguł porozumienia i z intuicyjnych rozpoznań, które nakazywały sięgać po poetyki przeszłości – uogólnione, zestandaryzowane i sprowadzone do zbioru wyrazistych elementów<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> „Brytanomania” w Polsce po I Wojnie Światowej miała być zjawiskiem silniejszym niż fascynacja literaturą angielską w epoce romantyzmu. Zob. E. Kurowska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce (1932–1939)*, Wrocław 1987, s. 234–238.

<sup>88</sup> K. Uniłowski, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, dz. cyt., s. 164–174; 180–196. Jak pisze badacz: „Ostentacyjna troska o literackość, składowość kompozycji, elegancki styl sprawia, że tym razem modernizm funkcjonuje wyłącznie na prawach estetycznego emblematu, znaku ikonicznego cenionej, czy wręcz adorowanej formuły artystycznej z przeszłości, która ulega fetyszyzacji”, s. 193. Podkr. I.S.

<sup>89</sup> Czapliński zaznacza, że istota nostalgii nie dotyczy wyłącznie przeszłości czy chęci jej uobecnienia, a samego doświadczenia utraty. Charakter wspomnieniowy, obecny w książkach drugiej połowy lat 90., nie odnosi się jednak, zdaniem badacza, do problematyzowania tradycji proustowskiej, lecz stanowi jedynie sygnał jej wykorzystania. Zob. P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 5–18. Podkr. I.S.

<sup>90</sup> Zob. P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 186–187.

Badacz upatrywał przyczynę wzmożonego zainteresowania (ustandaryzowaną) przeszłością w potrzebie (masowej) komunikacji, dla której intertekstualność stanowiła (powszechne) medium. Oczywiście jest to jedna z możliwych ścieżek krytycznych. Sądzę jednak, że z perspektywy dzisiejszych badań koniecznym jest zaproponowanie nowego ujęcia relacji z modernizmem. Wydaje się, że wskazane w niniejszej pracy pisarki pozwolą ponownie i w sposób nieuogólniony naświetlić twórcze podejście do tradycji i jednocześnie wskazać szansę na teoretyczną reaktywację wywołanej powyżej intertekstualności<sup>91</sup>.

Oczywiście ostatnie dwudziestolecie przyniosło kilka ważnych pozycji poświęconych współczesnemu pisarstwu kobiet w Polsce, w tym analizowanych przeze mnie autorek<sup>92</sup>. Wśród nich Monika Świerkosz umieściła prozę Filipiak i Tokarczuk na planie teoretycznych przewartościowań krytyki feministycznej i związanej z nimi relacji twórczości kobiet z kanonem;

---

<sup>91</sup> Warto w tym miejscu wspomnieć, że we *Wzniosłych tęsknotach* znajdziemy podrozdział, na który składa się przedruk artykułu dotyczącego *Niebieskiej menażerii* Izabeli Filipiak. Zgadzam się z tezą wyjściową Czaplńskiego, że w prozie autorki dostrzegamy sprzeczność między charakterem intymnym, doświadczeniowym a jednoczesną próbą literackiego dystansu. Zdecydowanie inaczej interpretuję jednak to, co Czaplński nazywa „konfliktem szczerości” prozy Filipiak, a tam, gdzie badacz widzi jedynie literackie „fascynacje”, dostrzegam świadomą grę. Trudno zgodzić się ze słowami, że „to bardzo zła literatura, momentami wręcz fatalna. Ale to także niezadko literatura urokliwa, uwodząca, ciepła. I właśnie owo rozchwianie, nierówność, konflikt szczerości z rzemiosłem i bezpośredniością z formą decyduje, iż otrzymaliśmy książkę symptomatyczną – tak dla dorobku samej autorki, jak i dla młodej prozy”. Zob. P. Czaplński, *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 244.

<sup>92</sup> W licznych opracowaniach poświęconych współczesnemu pisarstwu kobiet w Polsce warto zwrócić uwagę na ogólną tendencję, która koncentruje się na wyodrębnianiu kobiecego kanonu, afirmując pisarstwo kobiet oraz ich perspektywę i doświadczenia. Znacznie rzadziej takie prace analizują kobiecego podmiot w kontekście relacji zależności i z perspektywy intertekstualnej (choć tu ciekawych rozpoznań dla teorii intertekstualności i przekładu dokonuje interpretująca prozę Elfriede Jelinek Anna Majkiewicz w: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu: wczesna proza Elfriede Jelinek*, Warszawa 2008). Wydaje się tym samym, że w obrębie polskiej krytyki o nachyleniu feministycznym realizowane jest nadal założenie tego, co można by nazwać „polską ginokrytyką”, której początki wyznaczają wspomniane już teksty Kraskowskiej, Kłosińskiej oraz Borkowskiej. Współczesne pisarstwo kobiet było rozpracowywane z różnych perspektyw: sociopolitycznej i narodowościowej (K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000; A. Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2021; A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Warszawa 2006; A. Mroziak, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012), migracyjnej i feministycznej (U. Chowaniec, *Melancholic Migrating Bodies in Contemporary Polish Women's Writing*, Newcastle 2015; B. Karwowska, *Druga płeć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*, Kraków 2013; A. Nęcka-Czapska, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013; M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji: proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014;); postpamięciowej i autobiograficznej (T. Czerska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, Szczecin 2011; R. Jochymek, *W zwierciadle biografii: współczesna polska biografia na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004; A. Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020; M. Tomczok (Cuber), *Metonimie Zagłady: o polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013). Warto zauważyć, że w tym zestawie dzieł krytycznych prozę Filipiak czyta się głównie z perspektywy wątków feministycznych (Świerkosz; Nasiłowska), z kolei prace poświęcone Ewie Kuryluk i Agacie Tuszyńskiej uwypuklają głównie problematykę autobiograficzności i traumę Holocaustu (Czerska; Grzemska; Jochymek; Tomczok).

Marta Tomczok analizowała prozę takich pisarek jak Kuryluk, Tulli, Tokarczuk, Renata Jabłońska, Agnieszka Kłos, Anna Frajlich z perspektywy różnorodnych trybów mówienia i kamuflowania historii o Holocauście; Aleksandra Grzemska zwracała uwagę na wątki Zagłady, choć umiejscawiała autorki (m.in. Kuryluk, Zuzannę Janin, Tulli, Annę Janko) w obrębie badań autobiograficznych, zagęszczając tę perspektywę wokół relacji rodzinnych, przede wszystkim „auto/biografii podwójnych matek i córek”<sup>93</sup>, którym ciąży pokoleniowa transmisja traumy. Twórczość pisarek omawianych w niniejszej pracy należy rozpatrywać także w perspektywie zwrotu auto/biograficznego – obok Grzemskiej podąża tą metodologią także Tatiana Czerska<sup>94</sup>. Nie ulega wątpliwości, że badanie wątków intertekstualnych ma sens przede wszystkim w odniesieniu do autentycznego doświadczenia. Obejmuje ono zarówno spotkanie z innymi dziełami i stojącymi za nimi osobowościami twórczymi, a także wyznacza w literackiej grze dynamikę biograficznych przeżyć, wspomnień, emocji. W przypadku tomu opowiadań Filipiak pod tytułem *Niebieska menażeria*, Chowaniec zauważa, co prawda, że utożsamianie bohaterki i narratorki z autorką bywa zwodnicze, niemniej jednak, jak pisze badaczka, istnieje coś, „co każe wykryć te zamaskowane »ślady autentyczności« i uwierzyć im. To brak wyraźnych wskazówek, że autorka wpisująca w życie swojej bohaterki – narratorki swe doświadczenie, chce udawać”<sup>95</sup>. Brak wyraźnych intencji sugerujących, że pisarki przełomów wieków stosują grę pozorów lub przywdziewają maskę ironii, może umożliwiać weryfikację literatury pod kątem jej związków z tym, co autorsko prywatne i rzeczywiste.

Wspomniana Chowaniec omawia współczesną twórczość kobiet w Polsce w międzynarodowym dyskursie. W książce *Melancholic Migrating Bodies* [Melancholie

---

<sup>93</sup> A. Grzemska, *Matki i córki*, dz. cyt., s. 11.

<sup>94</sup> Czerska, obok innych pisarek, odnosi się do dwóch jawnie autobiograficznych powieści Kuryluk: *Goldi* i *Frascati*, a w przypadku Tuszyńskiej omawia *Rodzinną historię lęku*, włączając do refleksji metodologicznej także aspekt relacji rodzinnych. W autobiografii, która jest jednocześnie opowieścią rodzinną, jak zaznacza Czerska, pojawia się problem naruszenia nie tylko własnych (autorskich) granic intymności, ale także granic osób najbliższych oraz miejsca, jakie autorskie „ja” zajmuje w rodzinie. Zob. T. Czerska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną...*, dz. cyt., s. 96–106; 162–174. Zob. także J. Madejski, *Praktykowanie autobiografii: przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017; A. Gajewska, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, [w:] *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, pod red. A. Galant, I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 97–111. O genologicznej dominacji autobiografii i intymistyki w twórczości pisarek lat 90. nie tylko w polskim polu literackim zob. M. Henderson, *‘This is not a memoir’: Feminist Writing from Life*, Kaye Mitchell, [w:] *The new feminist literary studies*, pod red. J. Cooke, Cambridge University Press 2020, s. 208–221.

<sup>95</sup> W cytowanym artykule Chowaniec odnosi się do twórczości Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk, zob. U. Chowaniec, *Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 2, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, Kraków 2002, s. 360.

migrujących ciał] dostrzega na przykładzie twórczości Kuryluk, Filipiak, Tokarczuk, Doroty Masłowskiej, Manueli Gretkowskiej nowy typ kobiecej podmiotowości, której środkiem reprezentacji są tytułowe „migrujące ciała” oraz zapisana w nich kategoria melancholii skupiająca się na zidentyfikowaniu dyssatisfakcji i złości związanych z pozycją kobiet we współczesnym świecie<sup>96</sup>. Nie dziwi zapewne, na co wskazują już powyższe opracowania, że najczęściej analizowaną współczesną pisarką polską jest Tokarczuk – jej nazwisko, dzięki nagrodom Bookera i Nobla, ambasadoruje polskiej literaturze na arenie międzynarodowej, wyróżniając się tym samym w światowym obiegu humanistycznym na tle innych polskich kobiet-autorek<sup>97</sup>.

Również przez wzgląd na międzynarodowe uznanie, ale jednocześnie umiejscowienie na literackich obrzeżach, twórczość Filipiak, Kuryluk i Tuszyńskiej wymaga ponownego literaturoznawczego spojrzenia<sup>98</sup>. Pisarki angażują się w aktualne kwestie społeczne i kulturowe<sup>99</sup>,

---

<sup>96</sup> Zob. U. Chowaniec, *Melancholic Migrating Bodies*, dz. cyt., s. 6.

<sup>97</sup> Zainteresowanie zachodniej akademii prozą Tokarczuk zaczęło się jeszcze na długo przed Nagrodą Nobla, głównie dzięki nominacji do International Dublin Literary Award za książkę *Dom dzienny, dom nocny* (*House of Day, House of Night*, tłum. Antonia Lloyd-Jones, 2002). Ilość artykułów zagranicznych wzrosła, gdy pisarka otrzymała (jako pierwsza osoba autorska z Polski) Nagrodę Bookera w 2018 roku za powieść *Bieguni* (ang. *Flights*, w tłum. Jennifer Croft, 2017). Po otrzymaniu Nobla rok później jej wcześniejsze dzieła zyskały dodatkowe uznanie, a cały zachodni dyskurs wokół Tokarczuk charakteryzowało natężenie różnorodnych metodologicznych perspektyw: psychoanalitycznej, narratystycznej, feministycznej, filozoficznej, socjologicznej, które obrazował chociażby poświęcony noblistce numer czasopisma „The Polish Review” (2021, V. 66, nr 2, pod redakcją J. Trzeciak-Huss). Na tym tle ogniskowała się głośna (międzynarodowa) dyskusja polityczna i związana z nią krytyka polskich środowisk prawicowych, jaka spadła na Tokarczuk w związku z jej poglądami i otwarcie wyrażonym sprzeciwem wobec rządzącej wtedy partii. Na ten temat zob. D. Kołodziejczyk, *The Landscape of Hate. Olga Tokarczuk in Populist Discourse in Poland*, „European Review” 2022, nr 30.4, s. 545–555.

<sup>98</sup> Kuryluk wydała pierwszą powieść w Stanach Zjednoczonych, ale uwagę zachodniej krytyki przyciągnęła przede wszystkim jej twórczość artystyczna i wystawy zagraniczne (można tu wymienić recenzje wystaw, m.in. D. Batorska, *The Fabric of Memory, Ewa Kuryluk: Cloth Works*, 1978–1987, „Woman's Art Journal” 1990, V. 11, nr 2, s. 34–35). Książki Tuszyńskiej były tłumaczone aż na trzynaście języków – w tym rzecz jasna na język angielski, m.in. jej słynna książka poświęcona Singerowi: *Lost Landscapes: In Search of Isaac Bashevis Singer and the Jews of Poland* (1998; pol. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1996). Zob. J. Rostropowicz-Clark, *Two Polish Books about Isaac Bashevis Singer*, „The Polish Review” 1996, s. 218–221.) Filipiak, mimo starań o rozpoczęcie kariery międzynarodowej, tworzyła literaturę w języku polskim, choć równocześnie rozwijała zagraniczną karierę akademicką, pracując jako wykładowczyni na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley i wydając po angielsku książkę habilitacyjną *Glorious Outlaws: Debt as a Tool in Contemporary Postcolonial Fiction*, Frankfurt/M. – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2016.

<sup>99</sup> Twórczość wymienionych pisarek w Polsce spotykała się z różnorodnym odbiorem, do czego powrócę w rozdziałach analitycznych pracy. Już teraz jednak warto zaznaczyć, że szczególnie mieszane opinie (głównie męskiej krytyki) budziło pisarstwo Filipiak. Autorka sama odwołuje się do stawianych jej zarzutów w artykule *Literatura menstrualna*, „Ośka” 1999, nr 1, s. 7. Należy także wspomnieć, że pisarki nie pozostawały obojętne, podobnie jak Tokarczuk, na rosnące w Polsce w ostatnim dziesięcioleciu znaczenie kręgów nacjonalistycznych i polityk dyskryminacyjnych, w tym homofobicznych: zob. P. Małochleb, I. Morska, *Diagnoza porządkuje chaos. Rozmowa z Izabelą Morską*. [online]. „Dwutygodnik.com” 2019. [dostęp: 17.04.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8478-diagnoza-porzadkuje-chaos.html>; A. Tuszyńska, *Życia równoległe*. [online]. „Vogue” 2023. [Dostęp: 17.04.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.vogue.pl/a/agata-tuszynska-o-mieszkanu-za-granica-i-odpowiedzialnosci-za-swoj-kraj>. W tym kontekście odbiło się głośnym



doświadczając różnych form wykluczenia: będąc kobietami sięgającymi po pióro, ze względu na pochodzenie żydowskie (Kuryluk, Tuszyńska), a także nieheteronormatywną tożsamość (Filipiak). Wyróżnia je wyrazisty zwrot ku modernistycznej przeszłości, do której szukają dróg dostępu. Owe drogi nakładają się na siebie geograficznie i biograficznie. Dorastające w PRL-u pisarki będące świadkami marca '68 zdobywają w kraju wyższe wykształcenie – z tej trójki jedynie Kuryluk nie obroni doktoratu i tylko dlatego, że zacięła się „ze wstydu” na egzaminie z marksizmu<sup>100</sup>. Wszystkie wykładały na różnych uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych i w Polsce oraz zajmowały się krytyką literacką i artystyczną. Jako młode, niezależne i aspirujące kobiety wyruszyły na Zachód: Kuryluk przebywała w Stanach Zjednoczonych, gdzie w 1981 roku zastał ją stan wojenny, ostatecznie zamieszkała w Paryżu i spędziła tam większość życia, choć okresowo wracała do Polski. Filipiak wyjechała, podobnie jak Kuryluk, poprzez Paryż do Nowego Jorku zaraz po ukończeniu studiów magisterskich w 1986 roku, wróciła i zbudowała karierę pisarską w latach 90., aby ponownie wyjechać do Kalifornii w pierwszej dekadzie XXI wieku, a następnie znów osiedlić się w kraju. Tuszyńska często podróżowała, choć nigdy nie zdecydowała się mieszkać za granicą na stałe. A jednak Nowy Jork, Izrael i Paryż wyznaczają szczególnie istotne punkty tymczasowego zaczepienia jej tożsamościowych poszukiwań. Podążające za własną historią „migrujące” kobiece ciała nie są motywowane już w ten sam sposób, jak w biografjach emigrantek powojennych. Bożena Karwowska zaznacza, że twórczynie opuszczające Polskę w latach 80. i później, podczas tzw. fali po/Solidarnościowej, łączyła chęć oderwania się od atmosfery niesprzyjającej artystycznej wolności oraz pragnienie rozwoju zarówno zawodowego, jak i prywatnego<sup>101</sup>.

Filipiak, Kuryluk i Tuszyńska to trzy autorki urodzone i dorastające w PRL-u, które wiąże i wyróżnia na tle pozostałych polskich twórczyń perspektywa profesjonalizująca czytanie modernizmu. Wszystkie są krytyczkami, akademikami i (auto)biografkami (podobnie jak wymienione pisarki zachodnie), mają za sobą doświadczenie emigracji bądź czasowego pobytu poza Polską, a ponadto (częściowo wynikające z tego doświadczenia) związki z brytyjską

---

echem odmówienie Kuryluk, po latach przygotowań, retrospektywnej wystawy żółtych instalacji przez Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w 2019 roku. Wspomina o tym pisarka m.in. tu: A. Drotkiewicz, E. Kuryluk, *Rozmowa z Ewą Kuryluk: Kompas moralny*. [online]. „Zeszyty Literackie” 2019. [Dostęp: 12.06.2019]. Dostępny w World Wide Web: <https://zeszytyliterackie.pl/rozmowa-z-ewa-kuryluk-kompas-moralny/>.

<sup>100</sup> Zob. E. Kuryluk, D. Wodecka, „*Życie od podszewki*”. *Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Wodecka*, „Wysokie Obcasy” 2022, nr 7/121, s. 83–86.

<sup>101</sup> Zob. B. Karwowska, *Druga pleć na wygnaniu*, dz. cyt., s. 6–10.

oraz amerykańską literaturą modernistyczną. Ich twórczość ukazuje transnarodowy sposób zaangażowania w dialog z przeszłością, który zdecydowanie nie mieści się w ramach nostalgii czy sztucznej gry znaczeń, zwłaszcza gdy staje się centralnym źródłem poszukiwań podmiotowości, języka opisu i sposobów reprezentacji intymnych doświadczeń bohaterów/autorek, a omawiane wątki rozwijają się w ramach określonych relacji intertekstualnych. To właśnie konkretny dialog – trzech par, sześciu literackich osobowości – pozwoli, jak sądzę, przedstawić w sposób operatywny kontekstualną „rozmowę” paradygmatów. Analizy oparte na trzech dwugłosach przedstawionych w rozdziałach analitycznych wyznaczają pole symetrii, które umożliwi wyraźne określenie stosunku współczesności do tradycji i pomaga scharakteryzować ów dialog.

Powieść *Wiek 21* Ewy Kuryluk przesiąknięta jest odniesieniami intertekstualnymi, a na jej kartach pojawiają się tacy bohaterowie jak Johann Wolfgang Goethe, Malcolm Lowry, Djuna Barnes. W jej tryptyku autobiograficznym, szczególnie w powieści *Feluni*, można natknąć się na nawiązania do Franza Kafki. Zresztą modernizm niemieckojęzycznego kręgu kulturowego stanowi dla Kuryluk przedmiot naukowego zainteresowania, ujawniającego się w jej pierwszej książce, będącej pokłosiem pracy magisterskiej, czyli w *Wiedeńskiej apokalipsie. Esejach o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900 roku*. A jednak partnerem dialogu, przedstawionym w rozdziale drugim, stanie się Joseph Conrad – również protagonista *Wieku 21*, wybrany na jednego z głównych alter ego pisarki. Conrad, wchodzący razem z Woolf do kanonu brytyjskiej literatury modernistycznej, będzie wymykał się uznanym za typowe dla modernizmu imaginariom literackim. Sądzę, że pokazanie wspólnoty myśli twórczyni, która realizuje w swoich pracach artystycznych i literackich założenia feminizmu, pozwoli wskazać, jak mimo pozornej sfery napięć i rozbieżności, możliwe jest stworzenie tożsamościowych więzów.

W twórczości Filipiak, w tym także w jej poszukiwaniach akademickich, powraca nazwisko Marii Komornickiej/Piotra Odmieńca Własta, której/któremu poświęciła obszerną biografię *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, a także dramat *Księga Em* oparty na fragmentach poezji oraz listów tej modernistycznej pisarki/pisarza. A jednak partnerką w dialogu z Filipiak omawianą w rozdziale trzecim będzie Virginia Woolf. Nie dlatego, że Woolf funkcjonuje niczym „pra-matka dla wielu współczesnych pisarek”, jak pisała Monica Latham

we wstępie do książki poświęconej współczesnym wcieleniom modernistki<sup>102</sup>, lecz z tego powodu, że Filipiak tworzy wielopłaszczyznowe relacje ze swoją poprzedniczką i znosi narzucane w polu literackim hierarchie między centralnym i marginalnym pisarstwem, zarysowując międzypokoleniową wspólnotę doświadczenia kobiecego. I rzecz oczywista: dialog z Woolf pozwoli zakreślić ciągłość tradycji wykraczającej poza narodowe ramy.

Tuszyńska jest uznaną biografką i reportażystką. Duże kontrowersje wzbudziła jej książka *Oskarżona: Wiera Gran* poświęcona historii śpiewaczki z getta, oskarżonej o kolaborację z Niemcami. W rozmowie z Tuszyńską Gran rzuciła oskarżenia pod adresem Władysława Szpilmana. Pisarka spisuje także wspomnienia Ireny Krzywickiej, które wydaje jako *Wyznania gorszycielki*. Co ciekawe, po śmierci Krzywickiej Tuszyńska wraca do jej historii w kolejnej książce, łączącej biografię i literaturę faktu – *Długie życie gorszycielki*. Warto wspomnieć o dość nietypowym, w planie poruszanych przez Tuszyńską tematów, dziele *Jamnikarium*, w którym, powołując się na listy i wypowiedzi znanych postaci świata literackiego, w tym Marcela Prousta i Antona Czechowa, autorka kreuje świat ulubieńców jamników, a także samych jamników. A jednak partnerem dialogu opisanym w ostatnim rozdziale analitycznym stanie się Isaac Bashevis Singer. Jemu to bowiem poświęca pisarka kłopotliwą z perspektywy określeń gatunkowych, beletryzowaną biografię *Singer. Pejzaże pamięci*. Singer stanie się ponadto dla Tuszyńskiej kimś więcej niż kolejnym bohaterem biografii. Z perspektywy szerszego oglądu twórczości, na jaki zezwala praca naukowa, dialog z Singerem okazuje się punktem wyjścia dla dalszych, literackich poszukiwań Tuszyńskiej. Singer, pozostający podobnie jak Conrad w niejednoznacznej przynależności do konkretnej tradycji literackiej, przedstawi modernizm związany tradycją i kulturą żydowską. To pozwoli nakreślić kolejne sfery napięć i wskazać na tak istotną w kontekście rysowania odniesień modernistycznych różnorodność literackich realizacji.

W książce *Ironiczny konceptyzm* Arenta van Nieukerken poświęconej współczesnym polskim poetom i poetkom, których twórczość rozpatrywana jest w perspektywie modernizmu anglosaskiego, badacz analizuje epokę w jej dwóch odsłonach<sup>103</sup>. Nieukerken co prawda dostrzega

---

<sup>102</sup> M. Latham, *Virginia Woolf's Afterlives. The Author as Character in Contemporary Fiction and Drama*, New York 2021, s. 1.

<sup>103</sup> Książka *Ironiczny konceptyzm* ze względu na swoje metodologiczne podejście może stanowić istotny kontekst dla niniejszych rozważań. Niemniej jednak, Nieukerken nie tylko koncentruje się na innym przedmiocie badań – poezji, co inaczej profiluje swoje tezy pod względem teoretycznym, wskazując na źródła odniesień już w poezji Norwida. Co ciekawe, i na co obecnie zwracam uwagę, to sposób, w jaki badacz profiluje modernizm poetycki. Z jednej strony przypisuje mu realizacje we francuskim symbolizmie reprezentowanym przez Valéry'ego, z drugiej zaś – w anglosaskim nurcie związanym z Eliotem. Różnice te dotyczą zarówno traktowania poetyckiej „formy” i treści, jak

różnicę w realizacjach poetyckich francuskiego symbolizmu i modernizmu anglosaskiego, ale cenna wydaje się płynąca z tego podziału teza, że oto modernizm jako odpowiedź na przemiany świata płynie w dwóch kierunkach, a zatem przejawia się nie tylko w sposób radykalny. Ta idea wpłynie na trajektorię niniejszych rozważań, w których zestawienie „modernizmów” autorek, takich jak Filipiak, Kuryluk i Tuszyńska może w kontekście dialogu epok okazać się zróżnicowane poznawczo. Modernizm będzie odnawiany w kilku formach. W jego modelowej realizacji, jak w eksperymentach formalnych i cielesności opisu Virginii Woolf, której twórczość ożywia Izabela Filipiak. W oscylującej między impresjonizmem a realizmem klasycznej narracyjnie prozie Josepha Conrada, z której w zupełnie inny, bardziej eksperymentalny i intermedialny sposób korzysta Ewa Kuryluk. W tradycyjnej odsłonie, którą stanowi niewychodząca daleko poza ścieżki dziewiętnastowiecznego realizmu proza Agaty Tuszyńskiej opierająca się na fascynacji rodzinnym pisarstwem Isaaca Bashevisa Singera. Conrad, Singer i Woolf są modernistyczni między innymi na tyle, na ile w rozumieniu Shepparda będą ustosunkowywali się wobec kryzysu, a przede wszystkim konstruowali, na tle świadomości kryzysowej, pewną refleksję o podmiotowości. W odniesieniu do tej problematyki będą przecinały się wewnętrzne orientacje tożsamościowych poszukiwań współczesnych autorek: Kuryluk szuka za pomocą dialogu międzytekstowego tożsamości artystycznej oraz podmiotowej, mierząc się z rodzinnymi tajemnicami, Tuszyńska przepracowuje doświadczenie powojennej traumy oraz żałoby, Filipiak stawia pytania o tożsamość płciową i seksualną. Wątki te przecinają się w kilku kluczowych miejscach: Kuryluk podobnie jak Filipiak podejmuje problematykę cielesności kobiecej, natomiast Tuszyńska oraz dzieląca z nią żydowskie pochodzenie Kuryluk włączają się w dyskurs postpamięciowy.

Taki sposób rewitalizowania, podtrzymywania i nawet „zawłaszczania” modernizmu w tekstach kobiet, który zarysowuje problematykę wyjściową, wymaga ponownego namysłu teoretycznego. Na tle wymienionych tu paradygmatycznych i temporalnych przecięć, to intertekstualność może okazać się najbardziej odpowiednim narzędziem analizy i teorią, która będzie w stanie pomieścić dialog epok z jego konkretnymi tekstowymi realizacjami. Intertekstualność, co istotne, służy zarówno jako narzędzie metodologiczne w rękach badaczy/–ek

---

i konstruowania podmiotu. Zob. A. van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 97–114. Na temat „dychotomii” kierunku modernizmu zob. także E. Możejko, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, [w:] *Modernizm a literatury narodowe*, dz. cyt., s. 9–25.

(w niniejszej pracy – również moich), a także jako narzędzie kreatywnego kamuflażu w rękach autorek. Ów namysł nad pojęciem, którego wykorzystywanie w refleksji teoretycznej wzbudza już pewną niechęć<sup>104</sup>, nabiera interesujących odcieni, gdy określi się je w miejscach przecięć z innym wysłużonym terminem – „literaturą kobiecą” – zajmującym równie zacienione pole teorii. Termin ten cierpi na nadmiar definicji i pamiętnych polemik<sup>105</sup>, jego użycie przez pewien czas konfundowało<sup>106</sup>, a od akademików i akademikzek do dziś wymaga ustosunkowania<sup>107</sup>. Oczywiście należy zaznaczyć, że po przeszło dwudziestu latach w krytyce feministycznej zaszyły niemałe zmiany, również na polskim gruncie. Problem, jak to określiłam, ustosunkowania się do terminu „literatura kobieca” czy „kobiecości” tekstu wynika już nie tyle z zaprzeczonych zarzutów o niebezpieczny esencjonalizm, ale przede wszystkim ze zmiany perspektywy, która przyszła wraz z postfeminizmem i Queer Studies i która, w dużym skrócie, stworzyła szansę na inną konceptualizację literatury niż poprzez binarne podziały i fałszywy uniwersalizm. Nie ulega jednak

---

<sup>104</sup> Rozwijam tę kwestię na początku kolejnego rozdziału doktoratu.

<sup>105</sup> Na gruncie polskim żywa dyskusja na temat literatury kobiecej zaczyna się w Młodej Polsce i międzywojniu, kiedy pojawiają się nieprzychylnie próby definicyjne krytyków takich jak Teodor Jeske-Choiński, Aleksander Świętochowski czy Jan Ludwik Popławski (ten ostatni szczególnie ostro zaatakował twórczość Gabrieli Zapolskiej w artykule *Sztandar ze spódnicy*, co wywołało głośną dyskusję w prasie, a nawet doprowadziło do rozprawy sądowej; zob. J. L. Popławski, *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35). Warto w tym kontekście wspomnieć także o Irenie Krzywickiej, która krytykowała „przerost stylu” twórczości kobiet w tekście *Jazgot niewieści czyli przerost stylu* („Wiadomości Literackie” 1928, nr 42). Inni, w tym Karol Irzykowski, Piotr Chmielowski stosują termin literatura kobieca – jak zaznacza Grażyna Borkowska – „w znaczeniu najprostszym”, czyli jako „literaturę pisaną przez kobiety”, zob. G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest poezja/literatura kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/ 4, s. 31–32. Więcej o sporze pisała J. Krajewska w książce *Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2014. Współczesne definicje pojawiające się w latach 90. w polskim dyskursie akademickim (i czerpiące z dorobków ginokrytyki Elaine Showalter, w tym także francuskiego *écriture feminine* Helen Cixious, Luce Irigaray, Julii Kristevy czy amerykańskiej arachnologii Nancy K. Miller) wiążą się z nazwiskami E. Kraskowskiej, G. Borkowskiej i K. Kłosińskiej, które nieco inaczej względem siebie profilują literaturę kobiecą, jak i „kobiecość” literatury (por. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie*, dz. cyt.; E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 259–273. G. Borkowska, *Metafora drożdży*, dz. cyt.). Nieco inne światło na kwestię znaczenia różnicy płciowej dla literatury rzuciła filozofka Joanna Bednarek, która pisała: „Bycie kobietą nie przekłada się w prosty sposób na wybór konkretnej formy, stylu czy tematyki. Jednocześnie jednak wpływa na te wybory, choć nie sposób wyodrębnić jakiegoś jednego czynnika, który łączyłby wszystkie teksty napisane przez kobiety, zarazem są one w wyraźny, choć trudny do określenia sposób różne od tekstów męskich. Różnica ta ma za każdym razem odrębny, pojedynczy/osobliwy kształt: oprócz płci składa się na nią wiele innych czynników, innych linii, splatających się i deterytorializujących lub blokujących wzajemnie. Sposób skonfigurowania tych linii odpowiada za to, co pisarka potrafi wyrazić i z jaką siłą”; zob. J. Bednarek, *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształca literaturę i filozofię*, Warszawa 2015, s. 48.

<sup>106</sup> A warto przypomnieć chociażby osławioną nazwę „literatura menstruacyjna”, za twórcę której uznaje się Jana Błońskiego, choć Katarzyna Majbroda twierdzi, że jako pierwszy użył określenia Krzysztof Varga, zob. K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków 2012, s. 100. Intertekstualność natomiast jako termin przyrównywała efektywnie np. Inga Iwasiów do „ciągłego szeptu między książkami w bibliotece”, w: taż, *Co toczy się, co milknie*, Nowe Książki 1996 nr 3, s. 4.

<sup>107</sup> To Kraskowska pisała już o przymusie „usprawiedliwiania się z przedmiotu naszych badań”, Kraskowska, *Piórem niewieścim*, dz. cyt., s. 10. Iwasiów w przytaczanym powyżej artykule z 1996 roku pisze natomiast o możliwości bycia „pomówioną” o feminizmie, I. Iwasiów, *Co toczy się, co milknie*, dz. cyt.

wątpliwości, że kontynuowanie refleksji nad tekstem napisanym przez kobietę, sposób określania się autorki wobec języka i kanonu, jest tym bardziej potrzebne, im bardziej oddalamy się w teorii od praktycznych i społeczno-politycznych problemów, przed którymi wciąż staje współczesna kobieta (choćby przemoc seksualna, upolitycznianie cielesności, pornografia, prostytutka). Jak wskazują badaczki, choć osiągnięcia filozofii oraz krytyki feministycznej i queerowej zmieniły perspektywę totalizującą doświadczenie na bardziej indywidualną, akcentując w analizie teoretycznej różnicę zamiast jedności, to wciąż praktyczna rzeczywistość, zwłaszcza na poziomie instytucjonalnym, pozostaje podporządkowana dualnym podziałom, a kobiety znajdują się w specyficznej sytuacji społeczno-politycznej<sup>108</sup>. Jako komentarz można przywołać tu słowa samej Filipiak, która odnosząc się do intuicyjnego określania się wobec „podwójności”, pisze: „To nie jest rozdwojenie jaźni, tylko uświadomiona konieczność”<sup>109</sup>. Celem moim nie jest jednak definiowanie literatury kobiecej czy kobiecego pisania i czytania, a raczej praca z zachowaniem świadomości tego, co dzieje się, gdy takie nazewnicze formuły są stosowane, szczególnie w obrębie teorii. Nieco w myśl Błażeja Warkockiego, który w kontekście „literatury homoseksualnej” zaznacza: „należy zachować czujność wobec etykiet tożsamościowych w literaturze, a jednocześnie z nich nie rezygnować”<sup>110</sup>.

Idąca w parze z refleksją terminologiczną krytyka feministyczna wykorzystywała intertekstualność jako narzędzie analityczne już u samych swych początków, co szczególnie widać w słowach Elaine Showalter definiującej ginokrytykę jako „feministyczne badania pisarstwa kobiecego, w tym lektury tekstów kobiet i analizy relacji intertekstualnych zarówno między kobietami piszącymi (kobieca tradycja literacka), jak i między kobietami a mężczyznami”<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Pisze o tym m.in. Susan Bordo, zaznaczając małą operatywność podejścia interseksyjnego, zob. S. Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley–Los Angeles–London 1995, s. 222. Dzięki odejściu od totalnych i konstruktywistycznych ujęć kobiecości, które zagwarantowała postmodernistyczna teoria feminizmu, uwaga krytyczna została skierowana na indywidualne sytuacje kobiet, uwzględniając wzajemne powiązania kategorii płci, klasy i rasy. Kwestie związane z określaniem się wobec wspólnoty istotne dla politycznej reprezentacji odeszły na dalszy plan. Jak podsumowuje tę sytuację Anna Łebkowska: „[...] zagrożenia szeroko rozumianego konstrukcjonizmu, współgrającego z nurtami panfikcjonalistycznymi, pantekstualistycznymi, polegają na tym, że znikają podstawy dla opisu kobiecości, zacierają się sam jego przedmiot i, tym samym, punkt oparcia dla ukazania mechanizmów opresywności. Innymi słowy, obawa przed posądzeniem o esencjalizm (wyraźnie to obecna) wytrącić może z ręki nie tylko narzędzia analizy, ale przede wszystkim broń”. Zob. A. Łebkowska, *Dylematy lektury genderowej*, [w:] też, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 284. Chęć odzyskiwania kategorii takich chociażby jak cielesność jest wciąż zadaniem godnym uwagi. Będzie to perspektywa rozwijana w dalszej części pracy, także w kontekście intertekstualnych nawiązań.

<sup>109</sup> Zob. I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych pańien*, Warszawa 1999, s. 140–141.

<sup>110</sup> B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, s. 37–38.

<sup>111</sup> E. Showalter, *Feminist and literature*, w: *Literary Theory Today*, pod red. P. Collier, H. Geyer–Ryan, New York 1990, s. 189. Podkr. I.S.

Jednak na potrzeby niniejszej pracy punkt ciężkości zostaje przesunięty, plasując intertekstualność na pierwszym planie jako kategorię, za której pomocą koncepcje teoretyczne, mówiąc językiem Barthesa, mogą się wzajemnie przenikać, tworzyć własny *światłocień*<sup>112</sup> i rzutować wspólnie na wątki analityczne. Obok głównego celu tej rozprawy, jakim jest cel poznawczy polegający na interpretacji współczesnych tekstów pisanych przez kobiety z perspektywy dialogu z modernizmem – obejmującego pytania o to, jak współczesne polskie pisarki odczytują literaturę przełomu (nie tylko kobiecą), w jaki sposób obecnie ją profilują (w kontekście debat o zmianach paradygmatów) i jak ten dialog służy im w poszukiwaniach tożsamościowych – pojawia się także cel teoretyczno-metodologiczny, czyli ponowne naświetlenie teorii intertekstualności. Rozwijam te zagadnienia w pierwszym rozdziale pracy.

Badana w tekstach analizowanych dzieł kategoria staje się bowiem podstawowym narzędziem podmiototwórczym, źródłem poszukiwań tożsamości autorskiej, płciowej, seksualnej, wyrazem świadomego, osobistego gestu kodującego intymne doświadczenia związane z przeżywaniem miłości oraz traumy. Obok rozpatrywania jej w aspekcie intymnym, istotnym staje się przesunięcie ciężkości z dotychczas uwypuklanej przez teorię sfery „tekstualnej” na rzecz przestrzeni „inter”, tego, co „pomiędzy”. Stwarza ona możliwość pogodzenia znaczeń, kiedy wydawałoby się najbardziej osobliwe i przeszłe formuły myślenia i poetyki (modernistyczne: jak Eros i Tanatos, patos, przeżycie, rodzina, męskość, kobiecość) zyskują osobisty fundament, a dystans okazuje się jedynym skutecznym sposobem wyrażania siebie. Pogodzenie sprzeczności wyznacza warunki dla przeformułowania dychotomii, gdyż, nieco w myśl słów Nycza, „odtąd wszędzie, gdzie dawniej znajdowano tylko przedmioty czy pojęcia bezpośrednio sobie przeciwstawione, szukać trzeba jeszcze czegoś trzeciego, czegoś, co je różni i łączy zarazem”<sup>113</sup>. Odkrywana oraz ustanawiana w sferze „inter” relacja dotyczy zarówno więzi tworzącej się na styku współczesności i wątków tradycji modernistycznej, relacji tekstów i poetyk, ale także – idącej za tym – relacji osobowej, jaką za pośrednictwem literatury autorki współczesne nawiązują, mówiąc językiem Harolda Blooma, ze swoimi prekursorami/prekursorkami. Aspekt personalny, zwracający się ku wspólnocie doświadczeń oraz wrażliwości twórców/twórczyń

---

<sup>112</sup> Światłocień, który, co ważniejsze, ma znamiona wywrotowości. Świadomie wprowadzam odniesienie do francuskiego krytyka będącego jednym z czołowych przedstawicieli refleksji nad intertekstualnością, do którego też będę jeszcze w niniejszej rozprawie powracać. W tym fragmencie Barthes pisze o „cieniu”, którego potrzebuje tekst, a którym jest „trochę ideologii, trochę przedstawienia, trochę podmiotu: fantomy, fałdy, ślady, zamglenia; to, co wywrotowe, musi stworzyć własny światłocień”. Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., s. 79.

<sup>113</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat, Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. II, Kraków 2000, s. 108.

różnych epok, nie może wykluczać intertekstualności zmaterializowanej w przestrzeni poetyki tekstu. Na tym tle ogniskować się będzie aspekt teksturalny, gdy słowo jako tekstura, czyli materiał, przypomina o komponencie osobowo–cielesnym, a także gdy tekstura jawi się jako element graficzny tekstu (jak w przypadku twórczości artystycznej Kuryluk)<sup>114</sup>. Sądzę, że intertekstualność w tych trzech aspektach<sup>115</sup> staje się istotnym punktem wyjścia dla nowoczesnych teorii związanych z kategoriami afektów, obecności, a także wyłuskiwanych szczególnie przez badaczkę Ritę Felski formuł wytwarzania się więzi.

---

<sup>114</sup> Materialne podejście do słowa jest już rzecz jasna usankcjonowane w badaniach literaturoznawczych. Związana z tym podejściem „organiczność” tekstu jest weryfikowana głównie przez kategorię cielesności wykorzystywaną w różnych analizach tekstowych, które mieszczą się w terminologicznym zakresie somatopoetyki (Anna Łebkowska), poetyki somatycznej (Adam Dziadek) czy somatoestetyki (Richard Shusterman). Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014; A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019; R. Shusterman, *Świadomość ciała: dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2010. Przede wszystkim odwołuję się tu do ustaleń feminizmu korporalnego (Elizabeth Grosz), który odrzuca metaforyzowanie cielesności i traktowanie jej wyłącznie jako impulsu do tworzenia tekstu – a takie podejście było często nadużywane w teoriach drugofalowego feminizmu. W zamian za to feminizm korporalny proponuje dwutorowe rozumienie ciała jako elementu struktury tekstu (poetyki) i rzeczywistej przestrzeni doświadczeń (choć opisanych w tekście). Zob. E. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis 1994. Na gruncie polskiej teorii Grosz, obok Łebkowskiej, w sposób klarowny omawia M. Świerkosz w artykule *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 75–95. Szerzej nad „teksturą” pochylam się w kolejnym rozdziale.

<sup>115</sup> Ryszard Nycz traktuje intertekstualność jako jeden z „aspektów” tekstu: „Rozważana zatem najogólniej w odniesieniu do literatury intertekstualność to, jak rozumiem, nie tyle jeden ze składników tekstu [...], lecz raczej jeden z jego aspektów czy wymiarów, którego uwzględnienie rzutować winno w pewien sposób na całokształt zagadnień i kategorii wchodzących w grę w badaniu literatury [...]”. Pożyczam to słowo, choć zależy mi na tym, by punkt ciężkości w rozważaniach teoretycznych przenieść na sam dialog, dlatego mówię o „aspektach” intertekstualności, a także, w późniejszych partiach rozprawy, o „domenach dialogu”. R. Nycz, *Tekstowy świat*, dz. cyt., s. 106.



## **Rozdział I Domeny dialogu. Teoria intertekstualności w trzech aspektach**

*W chwili, gdy [Inny] budzi się w pełnym słońcu i sięga ręką po kapelusz, jakaś więź nawiązuje się pomiędzy tym słońcem, które mnie pali i każe mi mrużyć oczy, a gestem, który tam, w oddali przynosi ulgę memu zmęczeniu [...] i jeśli w ogóle nie potrafię rzeczywiście przeżyć oparzenia, które ten drugi odczuwa, ta bolesna napaść świata, taka, jaką odczuwam na własnym ciele, jest raną dla wszystkich, którzy są na nią narażeni podobnie jak ja, w szczególności zaś dla tego ciała, które zaczyna się przed nią bronić. To ona właśnie ożywiła śpiącego, który jeszcze przed chwilą był nieruchomy [...]*<sup>116</sup>.

– Maurice Merleau-Ponty

---

<sup>116</sup> M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, przeł. J. Skoczylas, [w:] tenże, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał, oprac. i wstępem opatrł. S. Cichowicz, Warszawa 1976, s. 68–69.

## 1. Inter-personalność. Osoba i relacja w świetle badań nad intertekstualnością

W serii wydawnictwa Routledge *The New Critical Idiom* poświęconej wyjaśnianiu meandrów terminologicznych współczesnej humanistyki, w tym poszczególnych kategorii teoretycznych, które, przynajmniej z założenia, powinny służyć pomocą w kompletowaniu instrumentarium badawczego każdego/ej studenta/ki literaturoznawstwa, ukazało się w 2022 roku trzecie wydanie *Intertekstualności (Intertextuality)* Grahama Allena<sup>117</sup>. Ta ponawiana już dwukrotnie na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat próba przyswajalnego opisu kategorii, której cięży, podobnie jak pokrewnie globalizującym terminom<sup>118</sup>, багаż wyczerpania i totalności, nie wynika z potrzeby fundamentalnej definicji, a jest właściwie – jak określił autor – „teoretyczną interwencją”<sup>119</sup>. Interwencją, która polegać ma na przypomnieniu historii terminu i zrozumieniu, jakimi drogami i na jakie sposoby uościł się (do czasu) w kręgach teoretycznego establishmentu, obrastając w tak wiele znaczeń, że stał się „jednym z najczęściej używanych i nadużywanych pojęć we współczesnym słowniku krytycznym”<sup>120</sup>. Być może trzecie wydanie podręcznika do intertekstualności jako wyraz naukowej potrzeby, by porządkować i objaśniać, nakłada się zarówno na potrzebę zachodniej krytyki do posiadania „ostatniego słowa”, jak i potrzebę ponownej dyskusji? Czy możliwe jest jeszcze nowe profilowanie kategorii, która w samym swoim założeniu neguje pojęcie nowatorstwa<sup>121</sup>?

Wspomniane przeze mnie wyczerpanie i totalność, które mają nieco instrumentalnie pomóc zarysowaniu intertekstualności w planie najbardziej ogólnym, ograniczają ów plan w punktach sprzecznych, ale zarazem dopełniających się. „Wyczerpanie” odsyła mimowolnie do uznanego za manifest postmodernizmu eseju Johna Bartha *Literatura wyczerpania* z 1967 roku, czytanego programowo jako znak końca pewnych form gatunkowych, przede wszystkim powieści, kryzysu

---

<sup>117</sup> G. Allen, *Intertextuality*, wyd. 3, New York 2022. Dwa początkowe wydania to rok 2000 i 2011.

<sup>118</sup> Według badaczki Mary Orr w zbiorze terminów o zbliżonym zasięgu, ale konkurujących ze sobą, wobec których można plasować i definiować intertekstualność są: interdyskursywność (*interdiscursivity*), interdyscyplinarność (*interdisciplinarity*), hipertekst (*hypertext*). Zob. M. Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge 2003, s. 7.

<sup>119</sup> G. Allen, dz. cyt., s. 2.

<sup>120</sup> Tamże.

<sup>121</sup> Jak tłumaczył Allen (a jest to jedno z niewielu miejsc o charakterze autorsko definicyjnym): „Jakkolwiek stosowany termin intertekstualność upowszechnia nową wizję znaczenia, a tym samym autorstwa i lektury: wizję odporną na zakorzenione pojęcia oryginalności, niepowtarzalności, pojedynczości i autonomii”, Tamże, s. 5.

oryginalności, która zasadzać się może wyłącznie na grze z tradycyjnymi formami ekspresji<sup>122</sup>. Świadomość, którą Barth łączy z obszarem literatury, Julia Kristeva wyrazi w tym samym roku w terminie *intertextualité* i wprowadzi na teoretyczne salony<sup>123</sup>. Wyczerpanie, którym sygnuję w tym miejscu omawianą kategorię, oprócz odniesień do poststrukturalistycznej teorii związanej z promotorką terminu<sup>124</sup> oraz postmodernistycznej formacji, dla której ów termin jest, jak wskazał Manfred Pfister, „znakiem rozpoznawczym” [*trademark*]<sup>125</sup>, może sugerować, że koncepcja intertekstualności wysłużyła się na tyle, że pora ją zastąpić. Wyczerpała ją paradygmatyczna zmiana, która przyszła z dominacją World Wide Web i cyfryzacją literatury i która skierowała teoretyczną myśl ku intermedialności<sup>126</sup> i hipertekstualności, terminom po części dzielącym

---

<sup>122</sup> Barth nie uznawał tej sytuacji za negatywną czy z gruntu ograniczającą. Jak wyjaśniał: „»Wyczerpania« nie utożsamiam z takimi wytartymi sformułowaniami jak fizyczna, moralna czy intelektualna dekadencja, lecz jedynie z zużyciem się pewnych form lub wyczerpaniem się pewnych możliwości – co nie jest naturalnie powodem do rozpaczycy”. Zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, [w:] *Nowa proza amerykańska: Szkice krytyczne*, wybrał, oprac. i wstępem opatr. Z. Lewicki, przeł. J. Wiśniewski, Warszawa 1983, s. 38. Po raz pierwszy tekst ukazał się w numerze 220. czasopisma „The Atlantic” w 1967 r.

<sup>123</sup> J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, „Critique” 1967, nr 239, s. 438–465; wyd. pol. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura*, pod red. E. Czaplejewicza, E. Kasperskiego, Warszawa 1983. Oczywiście nie zależy mi na postawieniu znaku równości między tymi koncepcjami czy dokonanie zbyt upraszczającego przeskoaku, a na pokazaniu wspólnoty myśli zarówno na planie literackiej aktywności, jak i teorii, która każe postrzegać tekst jako uwikłany w sieć stosunków z innymi tekstami. Jeden z ważniejszych współczesnych teoretyków intertekstualności, niemiecki badacz Manfred Pfister, w swoim artykule *How Postmodern is Intertextuality?* zauważył, że intencje stojące za programowymi założeniami Bartha i Kristevy są inne: „u Kristevy są one rewolucyjne i krytyczne wobec burżuazyjnej podmiotowości, podczas gdy Bartha cechuje niejednoznaczny stosunek do *haut goût* późnomieszczańskiej kultury”; Zob. M. Pfister, *How Postmodern is Intertextuality?*, [w:] *Intertextuality*, red. H. F. Plett, Berlin–New York 1991, s. 209.

<sup>124</sup> Oczywiście z zaznaczeniem, że źródła koncepcji nie są poststrukturalistyczne, a leżą w samym sercu strukturalizmu Ferdinanda de Saussure’a, a także krytyki rosyjskiego formalizmu Michała Bachtina. By uprościć założenia, można stwierdzić, że tego, czego według rosyjskiego literaturoznawcy najbardziej brakowało zarówno strukturalizmowi, jak i formalizmowi to zwrócenie uwagi na społeczny wymiar komunikacji literackiej. Zob. M. Bachtin, *Utwór artystyczny jako fakt na zewnątrz świadomości oraz [Krytyka historii literatury formalistów]*, w: *Bachtin: Dialog...*, dz. cyt., s. 209–225. Kristeva przedstawiła prace Bachtina francuskiej teorii, a reinterpretując jego koncepcję dialogowości i wykorzystując osiągnięcia semiotyki oraz psychoanalizy, opracowała własne rozumienie relacji międzytekstowych, zastępując Bachtinowską „intersubiektywność” „intertekstowością”. Zob. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, dz. cyt., s. 396, a także J. Kristeva, *Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, pod red. L. S. Roudieza, przeł. T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez, New York 1980, s. 23–92. Do koncepcji Bachtina powrócę w dalszej części pracy.

<sup>125</sup> Pfister uwypuklił w ten sposób znaczenie intertekstualności będącej przejawem całej postmodernistycznej świadomości (kulturowej, filozoficznej, literackiej). Jednak, co istotne, teoretyk nie rozmył znaczenia terminu, a to, co nazwał „postmodernistyczną intertekstualnością”, definiował przede wszystkim jako „intertekstualność obmyśloną i realizowaną w ramach poststrukturalistycznej teorii intertekstualności”. Zob. M. Pfister, dz. cyt., s. 208; 214.

<sup>126</sup> Intermedialność jako teoria związana z rozwojem studiów kulturowych i medioznawstwa skupia się na sposobach, w jakich nowe, głównie cyfrowe media reprezentują i mediatyzują współczesny świat, a także adaptują starsze media oparte na formie indeksowej. Allen zaznacza, że intermedialność mimo (wyjściowo) szerszego zakresu znaczeniowego nie była w stanie w pełni inkorporować intertekstualności, która podlega nieustannie, przebiegającym w oparciu o własną genealogię, redefinicjom, zob. G. Allen, dz. cyt., s. 218–221. O związkach intertekstualności i intermedialności, a w szczególności o zastosowaniach tego drugiego terminu cieszącym się szczególnym zainteresowaniem badaczy pisał A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.

z intertekstualnością znaczeniowe zakresy (i naprzemiennie cząstki słowotwórcze), a po części spychającym ją do cienia teorii, skazującym na, jak mówi Allen, „widmową obecność” [*shadowy presence*]<sup>127</sup>.

Jednak właśnie taka próba terminologicznej zamiany najlepiej ukazuje definicyjne paradoksy, zwłaszcza w przypadku drugiego pojęcia. Hipertekstualność, najogólniej pojmowaną jako cechę tekstów powiązanych w internetowej sieci za pomocą interaktywnych hiperłączy, łatwo potraktować jako intertekstualność w rozszerzonej postaci cyfrowej. Na błędy takiego założenia zwrócił wszak uwagę Michael Riffaterre, uwypuklając różnicującą obie kategorie kwestię odbioru: „intertekstualność, ustrukturyzowana sieć generowanych przez tekst ograniczeń na percepcję czytelnika, jest dokładnym przeciwieństwem generowanej przez czytelnika swobodnej sieci skojarzeń, jaką jest hipertekstualność”<sup>128</sup>. Zostawiając kwestię odbioru na boku, nie można zapominać o szczególnym miejscu, jaki w metajęzyku związków międzytekstowych zajmuje koncepcja innego francuskiego strukturalisty, Gérarda Genette’a. Intertekstualność, skrajnie zawężona tu do cytatu bądź aluzji, tworzy z hipertekstualnością dwa z pięciu typów transtekstualności, a hipertekstem jest każdy tekst derywowany z tekstu wcześniejszego (hipotekstu) poprzez transformację lub naśladowanie – jest to zatem relacja rozpięta w czasie, a nie momentalna, jak w sieci internetowej. Przy czym należy zaznaczyć, że jak powyżej Riffaterre nalegał na oddzielność dwóch terminów, tak w podziale Genette’a intertekstualność, choć nie przekracza ani nie zawiera się w hipertekstualności, nie tworzy również klasy hermetycznie oddzielonej i w pewnych przypadkach może się ze swą siostrzaną kategorią pokrywać<sup>129</sup>. Gdy do tego obecnego w teorii literatury, umocnionego w kulturze cyfrowej hipertekstu dodamy dzielącą z nim pewne właściwości filozoficzną koncepcję kłacza Gillesa Deleuza i Félix’a Guattariego, otrzymujemy nie tylko oparty na wielokierunkowych, niehierarchicznych połączeniach model funkcjonowania literatury czy, dokładniej, literatury wobec świata, ale model

---

<sup>127</sup> G. Allen, dz. cyt., s. 221.

<sup>128</sup> M. Riffaterre, *Intertextuality vs. Hypertextuality*, „New Literary History” 1994, Vol. 25, nr 4, s. 781.

<sup>129</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 7–16. Ciekawego połączenia definicji dokonał na polskim gruncie badacz kultury cyfrowej Marek Kaźmierczak, który wykorzystał zarówno koncepcję hipertekstu i hipotekstu Genetta, uzupełniając znaczenie hipertekstu relacjami w przestrzeni sieci internetowej. Co ciekawe, badacz podobnie jak Riffaterre różnicował na tym tle intertekstualność, podkreślając znaczenie odbiorcy i zaznaczając (za Ryszardem Nyczem), że intertekstualność nie jest składnikiem hipertekstu, ale jego aspektem „rzutującym na grę między twórcą przekazu a tego przekazu użytkownikiem”. Zob. M. Kaźmierczak, *Hipertekst jako medium postpamięci. Uwagi na przykładzie wpisów dotyczących Holocaustu na stronach serwisu Twitter.com*, „Politeja” 2015, nr. 35, s. 76–77.

świata w ogóle<sup>130</sup>. I w ten sposób docieramy do drugiego punktu terminologicznej aporii, za pomocą której określiłam na początku stosunki międzytekstowe – totalności. I w tym samym momencie powracamy niejako do punktu wyjścia – bo winą za taki stan rzeczy obarcza się teoretyków postmodernistycznych, których szkoła strukturalistyczna (tym razem na polskim gruncie) podsumowała słowami Edwarda Balcerzana: „A skoro w ich wyobraźni wszystko, cokolwiek istnieje, istnieje tekstowo, zatem każda relacja między dowolnymi zjawiskami, partycypującymi w komunikacji międzyludzkiej, jest nazywana intertekstualną”<sup>131</sup>. Takie rozszerzenie intertekstualności sprawia, że staje się ona nie tyle „znakiem rozpoznawczym” paradygmatu, ale paradygmatycznością w ogóle<sup>132</sup>, metonimią dyskursu<sup>133</sup> albo ogólną i odgórną metodologią czy też praktyką czytania<sup>134</sup>. Wyczerpanie i totalność osłabiają omawianą kategorię, w tym potencjał wywrotowy ważny dla jej twórców i twórczyń.

Przypomnijmy bowiem, że na początku intertekstualność była sygnałem i narzędziem sprzeciwu wobec dzieła jako zorganizowanego systemu o immanentnym znaczeniu, czyli wartości, na których opierał się strukturalizm<sup>135</sup>. Tym bardziej ironiczne na poziomie meta-dyskusji wydaje się to, że na zbyt rozszerzające podejście poststrukturalistów, do którego należałoby zaliczyć prace

---

<sup>130</sup> Sieci hipertekstowe spełniają do pewnego stopnia „zasady”, na których opiera się kłęczce, szczególnie łączność, heterogeniczność („kłęczce może i musi w dowolnym punkcie połączyć się z jakimkolwiek punktem innego kłęczce”, s.7), wielość, a nawet zasadę „nie-znaczącego zerwania” („Kłęczce może zostać przerwane czy też rozłupane w dowolnym miejscu, a i tak będzie posuwać się wzdłuż tej lub innej linii, swojej poprzedniej albo innej”, s. 10). Hipertekst podobnie jak kłęczce rozchodzi się wielokierunkowo w postaci mapy i w sposób niehierarchiczny. W tym jednak miejscu istotne jest dla mnie przede wszystkim to, że koncepcja Deleuze’a i Guattariego jest koncepcją poznawczą, modelem myślenia, które promowało „wielość zanurzoną w swej płaszczyźnie spójności” (s. 17–18), a rezygnowało z ukorzonej, mającej swój początek i jakkolwiek ograniczonej struktury. Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, wstęp M. Herer, Warszawa 2015, s. 3–30.

<sup>131</sup> E. Balcerzan, *Thumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoologii i komparatystyki*, wyd. III popr. i rozszerz. Poznań 2011, s. 38. Balcerzan ironicznie określił takie podejście „syndromem Midasa” definiowanym jako umiejętność przemieniania „każdego bytu dotkniętego przez ponowoczesnych” w tekst. W dalszej części pracy, uwypuklając wspomnianą problematykę totalności, badacz pytał: „Lecz czy wszystkie, bez wyjątku, fakty i mity, procesy i mniemania, oczywistości i tajemnice ludzkiego bytowania, nieodzowne w rozumiejącym czytaniu literatury, a zarazem jakże różnorodne pod względem sposobu istnienia, o nieidentycznie wytyczanych granicach, niejednakowo doświadczanych przez człowieka, powinniśmy traktować jako przejawy wciąż tej samej intertekstualności?”. Tamże, s. 57.

<sup>132</sup> Tamże, s. 59. Balcerzan zwrócił również uwagę na tendencję do zastępowania intertekstualnością innego kluczowego terminu – literackości. Zob. Tamże, s. 36.

<sup>133</sup> Zob. John Frow, *Intertextuality and ontology*, w: *Intertextuality. Theories and practices*, red. M. Worton and J. Still, Manchester and New York 1990, s. 45–55.

<sup>134</sup> Jako przykład może posłużyć próba zbudowania podręcznika czytania intertekstualnego Stephena Baxa, który wyjaśniał, że: „istnieją podstawy do centralnego pozycjonowania intertekstualności w naszych sposobach działania dyskursu i sposobach czytania (oraz słuchania)”. S. Bax, *Researching Intertextual Reading*, Bern, New York 2013, s. 2.

<sup>135</sup> Pisze o tym m.in. G. Allen, dz. cyt., s. 3–4.

Kristevy, Rolanda Barthesa, Jonathana Cullera, Jacquesa Derridy<sup>136</sup>, odpowiada wyraziście właśnie frakcja strukturalistyczna z propozycjami zawężającymi znaczenie kategorii, jak w pracach wspomnianych już Genette'a, Riffatterre'a, Balcerzana, a także Stanisława Balbusa czy Michała Głowińskiego<sup>137</sup>. Niemiecka badaczka Renate Lachmann komentuje tę sytuację, umieszczając obok znaczenia strukturalizmu w „rozwoju metajęzyka intertekstualności”, także próby kulturowe, „które narażone są na prowokacje eksplozji sensu i poczynają je przetwarzać<sup>138</sup>”. To zestawienie zdaje się dobrze obrazować późniejszą sytuację w polskiej teorii, gdzie obie „odpowiedzi” na poststrukturalistyczną koncepcję intertekstualności mogłoby u nas reprezentować Balcerzan – z jednej strony, i Ryszard Nycz – z drugiej<sup>139</sup>.

Kulturowe mechanizmy, o których wspomina Lachmann, „narażone na prowokacje eksplozji sensu” w wydaniu polskiej poetyki kulturowej krakowskiego badacza wydają się tej eksplozji świadome. Według Nycza intertekstualność dla ponowoczesnej estetyki stanowi „przejaw dyskursywnej interferencji [...] zasadniczo nie dającej się zamknąć czy ograniczyć [...]. Oznacza ona – pisze dalej badacz – rodzaj formalno-semantyczno-pragmatycznej organizacji podległej wzajemnie splecionym a niewspółmiernym regułom [...], nie dającym się sprowadzić ani do siebie, ani do jakiegoś nadrzędnego wzorca”<sup>140</sup>. Nycz zauważa brak operatywności takiego ujęcia intertekstualności, krytykuje także traktowanie jej jako narzędzia do eksponowania autoteliczności, zaznaczając, że tendencje do nadawania kategorii konkretnej funkcji o szerokim zakresie<sup>141</sup> tylko ją nazbyt oswajają i paradoksalnie ograniczają<sup>142</sup>. Ważniejsze jest jednak to, że Nycz rezygnuje z systemowego ujęcia, które „nie pozwala uwzględnić tych intertekstualnych

---

<sup>136</sup> Pomijam wcześniej wymienione i podaję niektóre z wielu prac poświęconych zagadnieniu intertekstualności: R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr. 6 (54), s. 187–195, a także tenże, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997; J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 297–312; J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/2, s. 251–267.

<sup>137</sup> Jak wyżej: M. Riffatterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 297–314; E. Balcerzan, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Mikołów 2013 oraz tenże *Literackość: modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996; M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

<sup>138</sup> R. Lachmann, *Płaszczyzny pojęcia intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82/4 s. 215.

<sup>139</sup> Z uwagą, że koncepcja intertekstualności Ryszarda Nycza wyrażona w książce *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Kraków 2000) opiera się jeszcze, jak wskazuje sam tytuł, na założeniach poststrukturalizmu.

<sup>140</sup> R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 171.

<sup>141</sup> A warto w tym miejscu przypomnieć, że podobne są myśli Balcerzana o definiowaniu intertekstualności w ramach literackości. Zob. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako...*, s. 36.

<sup>142</sup> R. Nycz, *Poetyka intertekstualna...*, dz. cyt., s. 170.

odniesień (niekiedy bardzo istotnych), które mają charakter zdecydowanie pozaliteracki i pozaartystyczny”<sup>143</sup>. Można by rzec, że Nycz i Balcerzan wychodzą ze wspólnej świadomości krytycznej, ale ukierunkowują swoje refleksje odmiennie: Nycz dostrzega bowiem szansę dla szerokok zakresowego pojmowania intertekstualności (choćby dla pozadyskursywnych mediów sztuki i komunikacji, takich jak plastyka, muzyka, film, komiks)<sup>144</sup>, którą Balcerzan podważa, traktując jako posiadającą „za duży rozrzut”<sup>145</sup>.

To, co chciałabym (w planie ogólnym) na potrzeby niniejszej pracy przetransportować z obu, posługując się retoryką Allena, „teoretycznych interwencji”, próbujących na nowo uczynić z intertekstualności kategorię operatywną (a jest to jeden z głównych celów niniejszej pracy) to otwarty na zasadę referencjalności, która wychodzi poza relacje stricte tekstowe (Nycz), lecz ograniczający ją w pewnym stopniu powrót do myślenia o intencjonalności (Balcerzan). Ta druga właściwość uwypukla świadomość autora/autorki i tym samym ogranicza szeroki czy przypadkowy zakres referencji uzależniony od kompetencji odbiorcy<sup>146</sup>. Mówiąc o intencji, chciałabym uchronić się przed zarzutami o krytyczną naiwność związaną z niesławnym pytaniem o to, co autor/ka miał/a na myśli, a iść bardziej w kierunku odzyskiwania tej kategorii tak, jak czyni to chociażby Toril Moi w swojej książce *Revolution of the Ordinary* (Rewolucja zwyczajności). Badaczka narusza tabu, jakim dla Nowej Krytyki stała się intencja, traktując ją jako psychologiczny konstrukt, plan czy wzorzec, ukryty i uprzedzający dzieło. Moi pragnie spojrzeć na tę kategorię jako na rzecz dostępną interpretacyjnemu oku, wbudowaną w samo działanie, jakim jest tekst i, co ważniejsze, powiązaną z autorską odpowiedzialnością<sup>147</sup>. Frakcja strukturalistyczna, reprezentowana przez Balcerzana czy Głowińskiego<sup>148</sup>, podobnie kładzie nacisk na odpowiedzialność i autorską świadomość, która stanowi wyrazistą odpowiedź na postmodernistyczne usunięcie autora w totalizujących

---

<sup>143</sup> Tamże.

<sup>144</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat*, dz. cyt., s. 82.

<sup>145</sup> E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako...*, dz. cyt., s. 57.

<sup>146</sup> Według Balcerzana istnieją chociażby teksty „aintertekstualne”, podczas gdy Nycz traktuje intertekstualność jako komponent „wszelkich analiz literackich zjawisk”, a także wyróżnia „intertekstualność fakultatywną” uwypuklającą związki „eksperymentalnie”. Zob. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako...*, dz. cyt., s. 37; R. Nycz, *Tekstowy świat*, dz. cyt., s. 87, 106.

<sup>147</sup> T. Moi, *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*, Chicago and London 2017, s. 200–205.

<sup>148</sup> Głowiński pisał: „Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, a więc wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami”. Zob. M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, dz. cyt., s. 16.

zakresach intertekstualności<sup>149</sup>. Kulturowa odpowiedź daje natomiast „szansę rozpatrzenia związków między tekstem literackim a jego społecznym, historycznym, kulturowym kontekstem w ramach spójnej perspektywy metodologicznej oraz jednorodnej aparatury pojęciowej”<sup>150</sup>.

Postawa autora/autorki uwypuklona jest szczególnie, według Balcerzana, w najważniejszym – bo uniwersalnym – rodzaju intertekstualności, którą nazywa „intertekstualnością wewnętrzną”, a która dotyczy diachronicznej łączności między tekstami tego/tej samego/samej pisarza/pisarki i daje spójny, oparty na autorewizji obraz danego dorobku, podkreślając związek między terażniejszością a przeszłością autorską<sup>151</sup>. Dla poznańskiego badacza uniwersalnym kluczem do interpretacji są „wiersze tłumaczące inne wiersze. Poezja wspierająca samą siebie – w granicach autorskiego idiolektu – nie za pośrednictwem komentarza, ale odzywająca się we własnej mowie [...]”<sup>152</sup>. Słowa w podobny sposób umieszczające znaczenie w przestrzeni między tekstami spotykamy u innego ważnego dla badań nad intertekstualnością krytyka, Harolda Blooma, który w swoim kanonicznym już *Lęku przed wpływem* pisze: „znaczeniem wiersza może być tylko wiersz, ale *inny wiersz*. Nie jest to wiersz wybrany arbitralnie, ale wiersz centralny dla twórczości prekursora – nawet jeśli efeb *nigdy go nie czytał*.”<sup>153</sup>. A jednak należałoby powiedzieć, że dla Blooma, znanego z redukcji historycyzmu do gry osobowości<sup>154</sup>, choć interpretacja wychodzi z dialogu tekstów, to relacja tworzy się już na poziomie personalnym, między efebem a prekursorem, uczniem a jego mistrzem, co widać szczególnie, gdy w innych miejscach książki pisze: „*w poecie interesuje mnie tylko poeta*” bądź: „Żaden wiersz nie ma swych źródeł, żaden nie jest po prostu aluzją do innego wiersza. Wiersze piszą ludzie, nie anonimowe Potęgi” czy też: „Prawdziwa historia poetycka to dzieje zmagania jednych poetów jako poetów z innymi; podobnie jak prawdziwa biografia to opowieść o zmaganiach z własną rodziną i z postaciami, jak przyjaciele i kochankowie, na które zmagania te się przeniosły”<sup>155</sup>.

---

<sup>149</sup> Niejako w odpowiedzi na wyrażone przez Johna Frowa stwierdzenie, że skoro intertekstualność funkcjonuje jako metonimia dyskursu, refleksja o stosunku tekstu i tegoż dyskursu „nie musi zależeć od świadomej decyzji autora/autorki”. Zob. J. Frow, dz. cyt., s. 46.

<sup>150</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat*, dz. cyt., s. 95.

<sup>151</sup> E. Balcerzan, *Pochwała poezji*, dz. cyt., s. 259.

<sup>152</sup> Tamże, s. 261.

<sup>153</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 112.

<sup>154</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford, New York 1975, s. 71.

<sup>155</sup> Tamże, s. 55, 83, 134. Należy być jednak świadomym, że rozłożenie akcentów z tekstu na autora jest u Blooma dość niekonsekwentne. Badacz przykładał znaczenie do „osobowości” pisarskiej chociażby w książce *Where Shall Wisdom be Found?* (2004), gdzie dostrzegał wątki osobiste nawet w Księdze Koheleta: „wszelka wiedza [tam zawarta] staje się osobista, stanowi fragmenty spowiedzi”, zob. H. Bloom, *Where shall wisdom be found?*, New York 2005,



Bloomowski koncept funkcjonuje jako „obrona” przed pluralistyczną myślą poststrukturalistów, zatrzymując się na konkretnej relacji autorskiej, ale omija całkowicie kontekst społeczny i kulturowy. A przecież osobowościowy ton odniesień intertekstualnych łączy się mimowolnie z myślą kulturową, z Nyczowskim „powrotem rzeczywistości” odnajdywanym w intertekstualnej reprezentacji doświadczenia i historycznego kontekstu kulturowego<sup>156</sup>, a także z „powrotem” do osoby, która według badacza

reprezentuje, jeśli tak rzecz można, tę coraz bardziej energicznie domagającą się w literaturze uobecnienia realności, która nie daje się zredukować do wyłącznie pozajęzykowych i pozaspółecznych kategorii, a pozostaje uparczywie wykluczana z teoretycznego dyskursu. Jak się zdaje, pytając o osobę, pytamy w praktyce przede wszystkim o jej historycznie usankcjonowane atrybucje oraz kulturowo uznawane sposoby identyfikacji. Najprościej biorąc można powiedzieć, że odpowiedzi, jakie w kwestii „dyskursu o osobie” niesie literatura, dają się ujmować przynajmniej w dwóch wymiarach: w kategoriach bardziej poetologicznych i bardziej antropologicznych<sup>157</sup>.

Wydaje się, że spójna z tymi rozpoznaniem koncepcja podmiotu sylleptycznego Nycza – rozumianego „na dwa odmiennie sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”<sup>158</sup> – stanowi operatywny złoty środek między systemowym i kulturowym podejściem do dzieła literackiego. Na potrzeby niniejszej pracy należałoby dodać, że obok traktowania osoby w kategoriach „historycznie usankcjonowanych atrybucji oraz kulturowo uznawanych sposobów identyfikacji” ważne jest przyjrzenie się także (za pomocą intertekstualnych odniesień) osobie autorskiej posiadającej, za Anną Burzyńską, „ciało, zmysły, płeć, preferencje seksualne albo kolor skóry”<sup>159</sup>, formułom nawiązywania jej osobistej relacji z literaturą i (za jej pośrednictwem)

---

s. 29. A jednak w dziele będącym zarówno kontynuacją, jak i rewindykacją własnych myśli z *Lęku przed wpływem* (1973), czyli w *The Anatomy of Influence* (2011) Bloom zaznaczał, że lęk, choć nie musi być odczuwany przez efebę, zawsze ujawni się w jego utworze: „W literaturze, lęk przed wpływem, nie musi być odczuciem pisarza, który pojawia się spóźniony w tradycji. Zawsze jest to lęk osiągnięty w dziele literackim, niezależnie od tego, czy jego autor kiedykolwiek go odczuwał, czy nie. [...] Lęk przed wpływem istnieje między wierszami, a nie między osobami. Temperament i okoliczności decydują o tym, czy późniejszy poeta odczuwa niepokój na jakimkolwiek poziomie świadomości”; H. Bloom, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Heaven and London 2011, s. 6.

<sup>156</sup> R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, dz. cyt., s. 165–166.

<sup>157</sup> R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze...*, dz. cyt., s. 57–58. Podkr. I.S.

<sup>158</sup> R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tenże, *Język modernizmu*, dz. cyt., s. 108.

<sup>159</sup> A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistycę*, [w:] W. Bolecki, R. Nycz, *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, Warszawa 2004, s. 18.

przeszłością literacką, a także innymi twórcami/twórczyniami. Chodzi o badanie relacji opartej na afekcie, czy – mówiąc Ritą Felski – „przywiązaniu”<sup>160</sup>, intymnie kodującym doświadczenie. Będzie to ujęcie nieco odmienne od tego, które zaproponował Nycz w *Tekstowym świecie*, a które odnosiło się między innymi do tego, że „[...] badanie intertekstualnego aspektu referencjalności [...] ani nie rozstrzyga, ani nawet nie prowadzi do żadnych wniosków w kwestii realnego istnienia samego obiektu odniesienia”<sup>161</sup>.

Odzyskanie osoby autorskiej w obrębie teorii intertekstualności łączyło się oczywiście z rosnącym znaczeniem krytyki feministycznej, dla której poststrukturalistyczna koncepcja „śmierci autora” wymagała innego, bardziej afirmatywnego względem podmiotu sprofilowania, co pokazała oparta na krytyce *Przyjemności tekstu* Barthesa arachnologia Nancy K. Miller<sup>162</sup> czy zastępująca Bloomowski „lęk przed wpływem” koncepcja „lęku przed autorstwem” Sandry Gilbert i Susan Gubar<sup>163</sup>. Nawiązująca do intencji, przytaczana już badaczka feministyczna Toril Moi, profiluje tekst przede wszystkim jako działanie i ekspresję twórczą, które mają przypominać, że

zdania, wypowiedzi, teksty nie generują się same; że są wypowiedziane lub napisane przez kogoś w określonym czasie, w określonym miejscu; że słowa ujawniają mówiącego; że słów raz wypowiedzianych, nie można odwołać; że wypowiedzi, podobnie jak inne działania, mają konsekwencje, a ich wpływ rozprzestrzenia się daleko poza pierwotny moment wypowiedzenia<sup>164</sup>.

Badaczka oczywiście nie mówi zdyskwalifikowanym już przez Gilbert i Gubar językiem Blooma, ale, co ciekawe, w podobnych do niego słowach zakreśla sferę oddziaływania tekstu, uwypuklając dla owej sfery ważkość personalnej i czasowej relacji. To właśnie poszerzone przez współczesne badaczki, jak Toi czy Felski, słowniki krytyczne przenoszą uwagę z afirmowanej przez feministki

---

<sup>160</sup> Jak pisze Felski: „Nie chodzi o to, by przejść od obiektywnego do subiektywnego, ale od języka podziału (sztuka *versus* społeczeństwo, tekst *versus* kontekst) do języka relacji. Przywiązania nie są tylko kwestią psychologiczną: obejmują wiele form dołączania, łączenia, spotykania. Wymagają więc skupienia się na różnych rodzajach więzi.” Zob. R. Felski, *Urzeczenie. O sztuce i przywiązaniu*, tłum. A. Budnik, A. Waligóra, Poznań 2022, s. 29.

<sup>161</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat*, dz. cyt., s. 99.

<sup>162</sup> N. K. Miller, *Subject to Change: reading feminist writing*, New York 1988.

<sup>163</sup> Krytyczki podkreślały solidarność i łączność prekursorok i ich następczyń. Dla kobiet-pisarek istniała „potrzeba” (a nie lęk) porozumienia z daną prekursorką/prekursorem czy uplasowania się w obrębie tradycji. Takie podejście powodowało, że odniesienia intertekstualne były formą nobilitacji, a nie spychały tworzące później na linii czasu poetki do roli „ofiary”. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 1979, s. 49.

<sup>164</sup> T. Moi, dz. cyt., s. 196. Z zaznaczeniem, że badaczka nie odwoływała się konkretnie do pojęcia „wpływu” [*influence*], a do sfer społecznych, politycznych, uwypuklanych już przez studia kulturowe.

drugofalowe i teoretyków poststrukturalnych „tekstualności” na „personalność” bądź, bardziej dokładnie, na personalny wymiar tekstualności, z zaznaczeniem, że wciąż aktualną pozostaje sfera *inter-*, nie *trans-* ani *hiper-*, ale właściwość uzyskana w zestawieniu, między, wśród, pośród. Nasuwa się tu uwypuklona przez Stanisława Balbusa w formule „między stylami” przestrzeń, którą badacz tłumaczył jako obszar międzysłowny, coś, czego słowa nie wyrażają, „lecz jedynie sugerują [...], tworzą ramę dla przemilczeń i ukierunkowują semantykę tych przemilczeń”<sup>165</sup>. Uzasadniający trafność propozycji intermedialnych Andrzej Hejmej pisał z kolei o ważności „[...] już samej formy leksykalnej, bowiem prefiks ‘inter-’ oznacza relację wzajemności, mediatyzację”<sup>166</sup>.

Podkreślenie wzajemności i wspólnoty, które mają charakteryzować przestrzeń „pomiędzy” wyznaczaną w dialogu intertekstualnym, nie jest tu tylko retorycznym zabiegiem usprawiedliwiającym wybór narzędzia metodologicznego. Powyższe przytoczenie w tym kontekście polskich badań nad intertekstualnością, przede wszystkim Balbusa, mogło wydać się zbyt nonszalanckie, szczególnie że *Między stylami* jest książką, w której ani na chwilę czytelnik nie traci z oczu przedmiotu analizy, jakim jest tekst literacki, a punkt ciężkości w interpretacji przesunięty jest siłą rzeczy na poetykę tekstu, nie na osobę autora. Dla Balbusa nawet „pojedyncze motywy leksykalno-wyobrażeniowe” są synekdochalną reprezentacją konkretnej historycznej wyobraźni poetyckiej, co zaś się tyczy sygnałów autobiograficznych, to można z nich korzystać, ale z zachowaniem pewnego dystansu<sup>167</sup>. Jednakże w teorii intertekstualności Balbusa, szczególnie w tym, co badacz nazywa „reminiscencją stylistyczną”, wytwarza się prawdziwie innowacyjne miejsce dla pogodzenia poetyk różnych historycznych czasów bez konieczności zawłaszczenia stylu przeszłości ani jego kontestacji – do której zachęcać może ostentacyjne wskazywanie „obcości” danego stylu (na przykład w postmodernistycznych praktykach ironicznego imitowania). Kiedy Balbus śledzi wątki Juliusza Słowackiego w twórczości Juliana Przybosa, mówi o tworzonej w ramach tej wymiany „metodzie twórczej”, której własność przynależy zarówno do pierwszego, jak i drugiego autora; badacz podkreśla także intencjonalność tego

---

<sup>165</sup> S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 15.

<sup>166</sup> A. Hejmej, dz. cyt., s.19.

<sup>167</sup> Analizując kilka wierszy z tomów *Rzyt pionowy* (1952) i *Najmniej słów* (1955) Przybosa z perspektywy odniesień do Słowackiego, badacz zaznaczał: „Teksty zawierają mianowicie odniesienia do Słowackiego, a ściślej – do szwajcarskiego okresu jego twórczości [...]. To, iż wszystkie one powstały właśnie podczas paroletniego pobytu Przybosa w Szwajcarii i bezpośrednio dotyczą szwajcarskiego krajobrazu, można traktować jedynie jako dodatkową pomocniczą wskazówkę”. S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 302.

nawiązania: „Można nawet powiedzieć, że to on [Przyboś] ją [metodę twórczą] u Słowackiego odkrył. Odkrył ku własnej niejako satysfakcji, gdy jego prywatna technika obrazotwórcza była już dostatecznie sprecyzowana i dojrzała”<sup>168</sup>. Reminiscencja nie oznacza rywalizacji, którą zakładał Bloomowski wpływ<sup>169</sup>, a raczej współpracę: „ukazanie własnego punktu widzenia we współbieżnej, lecz wyraźnie cudzej perspektywie, wprowadzenie cudzego współbieżnego punktu widzenia w perspektywę własną”<sup>170</sup>. I jeszcze coś: Balbus traktuje reminiscencję – będącą jedną z form zabiegów intertekstualnych<sup>171</sup> – jako nierozzerwalnie związaną ze stylem, ale jednocześnie traktuje utwór literacki jako zdarzenie kulturowe i historyczne, dostrzegając konieczność kontekstowych porównań; za odniesieniem (reminiscencją) przychodzi zawsze refleksja historycznoliteracka, która jest niejako nadpisana, pojawia się w postaci – jak zaznacza Balbus – parentetycznej. To właśnie w tej przestrzeni swoiście otoczonej „historycznoliterackim nawiasem” może dojść do pogodzenia partnerów dialogu, różnych poetyckich tradycji, a nawet do umieszczenia ich w obrębie pewnej wspólnoty historycznej i kulturowej<sup>172</sup>. W interesujący sposób

---

<sup>168</sup> Tamże, s. 304.

<sup>169</sup> Bloom potraktowałby podejście Balbusa raczej jako zgodę na słabość. W *Lęku przed wpływem* czytamy bowiem: „Zdarza się, że jeden poeta wywiera wpływ na drugiego – a ściślej, że wiersze jednego poety wywierają wpływ na wiersze drugiego – ze szcudrośliwości ducha, często odwzajemnionej. Jednak łatwy idealizm byłby tu nie na miejscu. Tam, gdzie pojawia się wielkoduszność, poeci obdarzani wpływem są słabi i nieistotni; im więcej szlachetności i im bardziej jest ona odwzajemniona, tym są oni słabsi”; H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, dz. cyt., s. 74. Choć należy także zaznaczyć, że to, co Balbus nazwał „odkrywaniem” metody twórczej Słowackiego u Przybosia, można przyrównać do Bloomowskiego „zabiegu rewizyjnego” (*tesser*), czyli momentu, w którym późniejszy poeta „uzupełnia” wiersz prekursorski i kiedy stara się udowodnić, że wiersz, do którego nawiązuje, straciłby siłę oddziaływania, gdyby nie jego zabieg rewizyjny. Tamże, s. 109. W podejściu Blooma przebrzmiewała jednak walka poetyckiego ego, która nie charakteryzuje badawczej perspektywy Balbusa.

<sup>170</sup> S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 285. Podkr. I.S.

<sup>171</sup> „Reminiscencja stylistyczna zajmuje niejako miejsce środkowe w trójkącie: stylizacja – aktywna kontynuacja – restytucja”. Wyróżnienie wszystkich strategii relacji intertekstualnych Balbusa wymagałoby oczywiście osobnego podejścia. Nie jest to jednak w tym miejscu konieczne. Interesujące jest przede wszystkim to, jak badacz podchodzi do pojęcia „tradycji” i w jaki sposób definiuje to pojęcie w ramach określonych praktyk. Co ciekawe, zgodna z założeniem niniejszych rozważań obok strategii reminiscencji mogłaby się okazać także strategia „restytucji”, w której nawiązania intertekstualne (nie zawsze bezpośrednio implikowane) odbywają się z „przeskokiem”, „ponieważ wzorzec pochodzi spoza granic tradycji aktualnej”. Tamże, s. 284–285.

<sup>172</sup> Reminiscencję jako „historycznoliteracką konstrukcję parentetyczną” Balbus wyjaśniał poprzez porównanie do stylizacji, która bierze „zaanektowaną formę w cudzysłów” – a zatem pozwala zdystansować się do stylu przeszłości. Reminiscencja natomiast, biorąc zaanektowaną formę w „historycznoliteracki nawias”, tworzy przestrzeń dla temporalnego i kulturowego dialogu, daje szansę na „niekolizyjne porównanie” zaanektowanego stylu z „aktualnie aktywnym kontekstem”. Tamże, s. 308. Na gruncie modeli przekładowych koncepcję Balbusa wykorzystywała Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz. Badaczka analizowała polskie tłumaczenia poezji Wielimira Chlebnikowa autorstwa Adama Pomorskiego i wskazywała m.in. na sposoby, w jakich tłumacz odnosi się w przekładzie do poetyki Józefa Baki. Działanie tłumacza powoduje powstanie przestrzeni parentetycznej, w której może dojść do przenikania różnych historycznoliterackich tradycji, a nawet usytuowania ich w perspektywie danej wspólnoty historycznej. Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Przekład modernistyczny i czas*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2023, T. 13, s. 16–18. Dla rozwinięcia konceptu Balbusa w kontekście reminiscencyjnych przekładów Pomorskiego, który umieszcza Chlebnikowa (w swoich tłumaczeniach) również w tradycji Leśmianowskiej zob. T.

Balbus spogląda również na monografię Jarosława Marka Rymkiewicza *Słowacki pyta o godzinę*, w której przestrzeń porównania wychodzi ponad gatunkowe nieściśności (to wszak naukowa monografia) i zezwala na wytworzenie (historycznej, poetyckiej, ale także osobowościowej) wspólnoty:

Rymkiewicz piszący Słowackim z naukową dokładnością i wnikliwością oraz z użyciem całej naukowej aparatury badawczej, nie tylko pisze zarazem osobiście, o swoim Słowackim, ale pisze też równocześnie o sobie; przede wszystkim o sobie, jakim jest, jakim się staje, czy jakim wydaje się sobie samemu w kontakcie ze Słowackim. Jest to swoiście spotęgowana – dzięki przeniesieniu w sferę wrażliwości w istocie artystycznej – i metodą artystycznego „eksperymentu” wyłożona postawa „hermeneutyczna”, w której obrębie pytania o przedmiot nie da się oddzielić od pytania o tego, kto zapytuje. I jest to także jedność pytań o konteksty, do których te pytania są adresowane i w których są formułowane, czyli innymi słowy – pytań o historycznoliteracką, kulturową przestrzeń rozpościerającą się pomiędzy Słowackim a Rymkiewiczem; Rymkiewiczem badaczem literatury i Rymkiewiczem poetą, nie rozdzielającym – co szczególnie istotne – tych dwóch „ról” kulturowych<sup>173</sup>.

Takie podejście wydaje się zgodne z perspektywą badawczą, która stawia w centrum twórczość autorek uznanych za biografki (Tuszyńska), a także krytyczki literackie (Filipiak) i artystyczne (Kuryluk), a w ich tekstach metakrytycznych (jak *Singer. Pejzaże pamięci* Tuszyńskiej i *Twórcze pisanie dla młodych panien* Filipiak), nasiąkniętych stylem przeszłości, pozwala szukać osobistego zaangażowania.

Podejście Balbusa, które uwydatnia współlistnienie głosów autorskich z różnych epok, dwa punkty widzenia i ich wzajemne uzupełnianie się, przesuwając akcenty w kierunku przestrzeni dialogu. Intertekstualność w ten sposób rozumiana poszerza pole interpretacji, umożliwia zaistnienie nowych jakości semiotycznych i semantycznych, ale także refleksję o podmiotowości. Istotne jest dla mnie bowiem to, jak w dialogu i pozornym dystansie, w tym, co doświadczeniowo wspólne, ale i spójne z historyczno-kulturowym kontekstem danych czasów, a czasem co przemilczane i nieuświadomione, stwarza się „ja” – tekstualne i rzeczywiste. Bo przecież owo *inter*, mocno słyszalne w angielszczyźnie, nie wytycza jedynie sfery ‘pomiędzy’ czy ‘pośród’,

---

Brzostowska-Tereszkiewicz, *Modernist Translation. An Eastern European Perspective: Models, Semantics, Functions*, Frankfurt/M. – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2016, s. 249–252.

<sup>173</sup> S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 297.

ale także wejście do środka, ruch wewnątrz, samo wewnątrz, jak w słowie *interior*<sup>174</sup>. Element spotkania z drugą osobą natomiast, który dochodzi w intertekstualnym dialogu, pozwala nieco inaczej naświetlić, jak sądzę, autora/autorkę i tekst literacki niż sprofilowane z nastawieniem na *autos* badania autobiograficzne czy autotematyczne, które uwypuklają samozwrotność relacji: ja-tekst, tekst-tekst<sup>175</sup>. Jestem przekonana, że zakres intertekstualności, o jakim mówię, pozwoli połączyć obie sfery i okaże się odpowiednią kategorią do opisu bliskiej komunikacji, jaka zachodzi między współczesnością a modernizmem.

Przewartościowanie teoretyczne relacji intertekstualnych z uwypukleniem idących za nimi relacji interpersonalnych jest oczywiście zwrotem ku samemu źródłu tych badań w XX wieku. Bachtinowska „dialogowość”, którą autor zajmował się przez dziesięciolecia, jest pojęciem wieloaspektowym i szerszym niż sama intertekstualność, ale właśnie w przeciwieństwie do niej jest upodmiotowione. Definiując dialogowość Bachtin zaznacza, że „to szczególna odmiana stosunków znaczeniowych [...], za którymi stoją z kolei (i w których wyrażają siebie), realne i potencjalne podmioty mowne, autorzy danych wypowiedzi”<sup>176</sup>. W interpretacji Kristewej natomiast strony dialogu ulegają całkowitej tekstualizacji: „Podmiot narracji (S) zostaje [...] sprowadzony do pewnego kodu, stając się nieosobą, zyskując anonimowość. [...] Autor jest wobec tego podmiotem narracji przeobrażonym w wyniku włączenia do systemu narracji; nie jest on czymś lub kimś, jest tylko możliwością zmiany S i D, historią i dyskursem (i odwrotnie)”<sup>177</sup>. Wydaje się, że Kristeva aż nazbyt podporządkowała teoretyka własnej poststrukturalistycznej chęci polisemii i dyseminacji podmiotu, podczas gdy on sam nigdy nie zrezygnował z siły oddziaływania

---

<sup>174</sup> Zob. *Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, [online]. [dostęp: 31.07.2023]. Dostępny w World Wide Web: <https://www-ioed-1com-1018678yb0ac7.han.amu.edu.pl/search/dictionary/?scope=Entries&q=inter>.

<sup>175</sup> Choć, rzecz jasna, są to podejścia badawcze, które wzajemnie się uzupełniają. Nie bez przyczyny autotematyzm, autobiografię i intertekstualność traktuje się jako wzajemnie powiązaną metodologiczną trójcę, która zyskuje nowe odsłony w teorii literatury właśnie na przełomie XX/XXI wieku: zob. J. Grądział-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, nr 12, s. 115. Bogusław Bakula na przykład pisze, iż autotematyzm „jest nie tylko zespołem operacji twórczych, ale jednocześnie komentarzem do tych operacji, jest odsłonięciem stematyzowanego procesu tworzenia wraz z całą literacką psychologią i filozofią lub metafizyką, albo i historiozofią, ukazującym zarazem migotliwe relacje intertekstualne na różnych poziomach tekstu”. Zob. B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Poznań 1991, s. 33. Ponadto, na wykorzystanie badań nad auto/biografią do opisu intymnych więzi (matek i córek) wskazywała wspomniana w poprzednim rozdziale Aleksandra Grzemska w książce *Matki i córki*, dz. cyt. Grzemska łączyła praktyki autobiograficzne z pamięcią podobnie do Jerzego Madejskiego, który zaznaczał, że „Dzisiaj przedsięwzięcie autobiograficzne wiąże się przede wszystkim z próbą odszukania znaczenia dawnych zdarzeń, przy czym sam akt pisania jest każdorazowo hipotezą sensu życia”. Zob. J. Madejski, *Praktykowanie autobiografii*, dz. cyt., s. 13.

<sup>176</sup> M. Bachtin, *Dialog a wypowiedzenie. Stosunki dialogowe*, tłum. J. Faryno, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura*, dz. cyt., s. 347.

<sup>177</sup> J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, dz. cyt., s. 403.

i koherencji osoby autora, a także jego tożsamości. Na takie podejście zwróciła uwagę Scarlett Baron, która w swojej niedawno opublikowanej książce o symptomatycznym tytule *The Birth of Intertextuality* (Narodziny intertekstualności; 2020) skupiając się na genealogii intertekstualności i sięgając w swych rozpoznaniach aż do oddziaływań Nietzscheańskiego podmiotu, próbuje na nowo usytuować Bachtina poza interpretacją jego myśli dokonaną przez Kristevę<sup>178</sup>.

Odzyskanie osoby w nawiązaniach intertekstualnych jest projektem realizowanym ostatnimi czasy również przez badaczki takie jak Mary Paniccia Carden łączącą intertekstualność i autobiografię<sup>179</sup>, a obok Baron także Jessica Mason. Mason w swej książce *Intertextuality in Practice* [Intertekstualność w praktyce; 2019], wychodząc z pozycji kognitywistyki i narratologii, pokazuje, jak teoria intertekstualności omijała do tej pory procesy nawiązywania więzi czytelników z autorami pomiędzy tekstami i wskazuje na ważność „narracyjnych interrelacji” [*narrative interrelations*]<sup>180</sup>. Wydaje się, że właśnie za przykładem Mason i Baron potrzeba w teorii intertekstualności nie tyle zanegowania poststrukturalnych źródeł, co powrotu do koncepcji Bachtina, Blooma czy też Balbusa, w szczególności do pomijanych w tych koncepcjach wątków, które mogą stać się źródłem nowych interpretacji i sposobów myślenia o podmiocie – na tyle istotnych w analizach niniejszej rozprawy, na ile ich zakres będzie przebiegał z nakierowaniem na intymność, doświadczenie oraz afekt.

## 2. Intertekstualność intymna. Afekt jako domena dialogu

Intertekstualność rozumiana jako przestrzeń dialogu, w której jeden z punktów obserwacyjnych jest wyznaczany przez teksty napisane przez kobiety, zwraca mimowolnie uwagę na debatę, którą zarysowały Gilbert i Gubar reinterpretujące Blooma i wskazujące, że w epokowym dialogu kobiet-pisarek nie ma miejsca na rodzinne konflikty spod znaku zwalczania własnego „ojca”, czyli prekursora<sup>181</sup>. Perspektywa ginokrytyczna skłaniałaby ku temu, by na pytanie o to, czy intertekstualność w tekstach kobiet jest „inna”, odpowiedzieć słowami z tytułu ostatniego rozdziału książki Ewy Kraskowskiej *Czytelnik jako kobieta*, czyli „wielkie Tak”. Jakkolwiek nie o *stricte* genderowej specyfice intertekstualnego odniesienia będzie tu mowa, to założenia

---

<sup>178</sup> S. Baron, *The Birth of Intertextuality: the riddle of creativity*, New York 2020, s. 327–332.

<sup>179</sup> M. P. Carden, *Women Writers of the Beat Era. Autobiography and Intertextuality*, Charlottesville 2018.

<sup>180</sup> J. Mason, *Intertextuality in Practice. Linguistic Approaches to Literature*, Vol. 33, Philadelphia 2019, s. 3; 21.

<sup>181</sup> S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, dz. cyt., s. 49.



krytyki feministycznej mają istotne znaczenie dla zarysowania intymności w dialogu międzytekstowym.

Topos „kobiecego Tak”, o którym mówi Kraskowska w ostatnim rozdziale swojej książki, dotyczy realizacji „kulturowego wyobrażenia afirmatywnej i mocnej kobiecości”<sup>182</sup>. To metafizyczne i egzystencjalne „Tak”, które badaczka prezentuje w analizach arcydzieł dwudziestowiecznego modernizmu, w tym w tekstach Woolf, może stanowić wyraz pozytywnego wkroczenia kobiet w obszar literatury. Z tym celem łączą się zadania ginokrytyki jako perspektywy nastawionej na badanie specyficznych właściwości kobiecego pisarstwa, analizowanie kobiecej tradycji literackiej, podczas gdy na drugim biegunie krytyki feministycznej plasuje się najczęściej rewizjonizm oparty na sprzeciwie wobec literackich stereotypów kobiety, zakładający demaskację form opresji. Warto jednak zadać sobie pytanie, skąd wynikają poszczególne motywacje nawiązywania w tekstach kobiet dialogu z przeszłością – niejednoznacznego i nieginokrytycznego, dotyczącego, także w niniejszej pracy, relacji z tekstami twórców męskich i modernizmem, również tym zawierającym maskulinistyczne wizje świata? Jaki jest charakter intertekstualności wykorzystywanej nie jako narzędzie nobilitacji, wpisania się w obręb danej tradycji bądź afirmatywnego tworzenia odrębnej tradycji, ale bardziej jako nieskrępowany sposób kreowania własnej podmiotowości, choć jednocześnie taki, w którym prywatne, jednostkowe doświadczenie jest zapośredniczone językiem innego?

Wydaje się, że w pytaniu o intertekstualność powiązaną ze światem rzeczywistym i odzyskiwaniem roli świadomego autora/świadomej autorki, należy zastanowić się nie tylko nad tym, jak kobieta pisze, ale także jak czyta<sup>183</sup>. Kraskowska tłumaczy, że pisanie jako kobieta dotyczy określonej praktyki w ramach „nadrzędnej konwencji”<sup>184</sup>, czytanie jako kobieta należy natomiast traktować jako „dyspozycję”<sup>185</sup> – obie formuły są dla badaczki kwestią wyboru i obie wynikałyby z historycznego faktu, że rola i miejsce kobiety w społeczeństwie, w tym w konkretnych praktykach czytania, były (i są po części nadal) inne (niż te centralnie sprofilowane). Od niemożności innej niż społecznej czy kulturowo nacechowanej definicji zaczyna

---

<sup>182</sup> E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007, s. 209.

<sup>183</sup> Mimowolnie nasuwa się tu teoria czytelniczego rezonansu [*reader-response criticism*], a szczególnie zaproszenie w jej ramy krytyki feministycznej. Nie interesuje mnie jednak w tym miejscu zagadnienie gender lektury jako takiego, a raczej to, jak lektura, poszczególne, krytyczna, produkująca znaczenia, przekłada się na proces intertekstualnego zapośredniczenia. O udziale krytyki feministycznej i procesu lektury pisze obszernie Krystyna Kłosińska w swoim monumentalnym dziele *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 473–541.

<sup>184</sup> E. Kraskowska, *Piórem niewieścim*, dz. cyt., s. 10.

<sup>185</sup> E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta*, dz. cyt., s. 24.



swój słynny esej Virginia Woolf, wyjaśniając, że „kobieta musi mieć pieniądze i własny pokój, jeśli ma uprawiać twórczość literacką. I to właśnie sprawia, że wielki problem prawdziwej istoty kobiecości oraz prawdziwej istoty twórczości pozostaje nierozstrzygnięty”<sup>186</sup>. Jednakże, gdyby posilić się o wyznaczenie pewnych ogólnych wartości, na planie których rozgrywać się będą konkretne analizy tekstowe, można wskazać, za Kraskowską, że koncept czytania jako kobiety (Filipiak, Kuryluk, Tuszyńskiej) wiązały się z próbą uważniejszej, bo bardziej podejrzliwej lektury z jednej strony, a z drugiej lektury nastawionej na proces identyfikacji w ramach określonych przedstawień „doświadczenia kobiecego”, który sprzeciwia się wpływającym na te przedstawienia patriarchalnym uniwersaliom<sup>187</sup>. Przede wszystkim zatem koncept ten łączy się z próbą sytuowania marginesu wobec centrum: taki kontekst może przypominać o słynnych słowach Hansa Mayera, że przeszłość dostarcza rozlicznych przykładów traktowania kobiet, osób czarnoskórych oraz Żydów jako przynależnych do kategorii odmieńców<sup>188</sup>, a także podsuwać projekt opracowania literatury kobiecej jako chociażby literatury mniejszej w rozumieniu Deleuze’a i Guattariego<sup>189</sup>.

Im bardziej kobieta tkwiła w cieniu kultury i kanonu, tym silniejszym musiał stać się wydzźwięk „kobiety” jako tożsamości. Wyraziście pisze o tym we wstępie do swojej słynnej

---

<sup>186</sup>V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, wstęp I. Filipiak, Warszawa 1997, s. 20. Wszędzie dalej będę korzystać z tego, czyli pierwszego tłumaczenia na język polski eseju Woolf, które promuje nazwisko Filipiak i które stanowi dla niej ważne źródło odniesień. W rozdziałach kolejnych, kiedy będę się pochylać szczegółowo nad tekstem tłumaczonym (Woolf, Conrada, Singera) w kontekście intertekstualności, tam, gdzie uznaję to za konieczne dla interpretacji, porównuję tekst z oryginałem angielskim. W tym miejscu przekład wiernie oddaje znaczenie słów pisarki: „[...] a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved”. Warto jednak zaznaczyć (co jest szczególnie istotne z perspektywy języka krytyki feministycznej), że Woolf nie mówi tyle o kobiecości [*femininity*], a o naturze samej kobiety [*nature of woman*]. Z: Woolf Virginia, *A Room of One's Own*, [online]. [Dostęp: 12.01.2015]. Dostępny w World Wide Web: <https://gutenberg.ca/ebooks/woolfv-aroomofonesown/woolfv-aroomofonesown-00-h.html>

<sup>187</sup> E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta*, dz. cyt., s. 22–23.

<sup>188</sup> H. Mayer, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 38.

<sup>189</sup> „Literatura mniejsza [*littérature mineure*] nie jest literaturą jakiegoś mniejszego języka ale taką, którą jakaś mniejszość tworzy w języku oficjalnym [*majeure*]”. Badacze wyróżniają 3 cechy literatur mniejszych: 1) deterytorializacja języka, 2) umieszczenie indywiduum w aktualności politycznej, 3) kolektywne układy wypowiedzenia. Dalej piszą: „Dość zatem powiedzieć, że określenie »mniejsza« nie jest oznacznikiem dla jakiś wybranych literatur, lecz określa rewolucyjne uwarunkowania każdej literatury na łonie tej, którą nazywamy wielką (lub kanoniczną). [...] A wszystko po to, by odnaleźć swój własny niedorozwój, własną gwarę, swój własny Trzeci Świat, swoją pustynię”. Ujęcie literatury kobiecej jako literatury mniejszej byłoby ciekawe przez wzgląd na język (u Deleuze’a i Guattariego referowany poprzez język Franzy Kafki). Dla filozofów język literatury mniejszej kładzie bowiem akcent na pojedyncze słowo, odchodzi od zwyczajowego („przedstawieniowego”) użycia, a kieruje się ku intensywnemu użyciu: „słowo staje w swojej intensywności”. Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender, wstęp, red. C. Rudnicki, posł. K. M. Jaksender, Kraków 2016, s. 83–123.

*Drugiej płci* Simone de Beauvoir, gdzie stwierdza, że jest kobietą i że sama potrzeba owego stwierdzenia jest inna niż w przypadku męskiego autora, który nigdy nie musiał określać siebie jako istoty przynależnej do danej kategorii. Stosunek obu płci nie jest bowiem taki „jak dwóch ładunków elektrycznych, dwóch biegunów: męczyzna reprezentuje równocześnie biegun dodatni i punkt neutralny tak dalece, że w języku francuskim mówi się *les hommes* dla określenia wszystkich istot ludzkich [...]”<sup>190</sup>. Być może anachroniczne jest cytowanie de Beauvoir, której społeczna sytuacja jako kobiety i pisarki dotyczy pierwszej połowy XX wieku i której konstruktywistyczna myśl, uwypuklająca różnicę płci, była wielokrotnie krytykowana jako jeden z przedmiotów najważniejszych debat w rozwoju krytyki feministycznej<sup>191</sup>. Jej słowa przypominają jednak istotne założenie, rozmyte już nieco z perspektywy dzisiejszego dystansu do binarnego podziału płci, na którym rzekomo miała wznosić się druga fala feminizmu; owo założenie dotyczy tego, że kobieta i to, co kobiece, w wymiarze społecznym, politycznym, ale także w wymiarze dyskursywnej czy tekstowej „abstrakcji”, nie stała w opozycji do mężczyzny i tego, co męskie, bo opozycyjne może być względem siebie tylko to, co jest równorzędne<sup>192</sup>. To właśnie krytyczki feministyczne mają na myśli, gdy występują nie tyle „przeciwko” kanonowi,

---

<sup>190</sup> S. de Beauvoir, *Druga płeć*, wyd. 2, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003, s. 13.

<sup>191</sup> Chodzi mi przede wszystkim o debatę na przełomie lat 80. i 90. XX wieku, którą można w skrócie określić jako spięcie drugiej i trzeciej fali, poststrukturalistyczną (i postfeministyczną) krytykę konstrukcjonizmu. Krytyka ta zanegowała potrzebę określania się wobec kategorii „kobieta”, szukania wspólnego mianownika w wyznaczaniu kobiecej podmiotowości (stałej, ontologicznie ugruntowanej), utrzymywania różnicy płciowej i podziału na *sex* i *gender*. Poststrukturalistyczna perspektywa dowartościowała potrzebę obnażania patriarchalnego języka dyskursu (Kristeva za Lacanem) i sposobów dystrybuowania wiedzy i władzy w tym dyskursie (Butler za Foucaultem). Postfeminizm zaoferował podmiotowość w nieustannej przemianie i rekonstruowaną w dyskursie, promując różnorodność i indywidualne podejście do tożsamości kobiet. Na polskim gruncie omawiała dysputy w feminizmie m.in. Ewa Hyży. Badaczka zweryfikowała poststrukturalny feminizm (postfeminizm) wobec propozycji nomadyzmu Rosi Braidotii, postkolonializmu Rity Felski, a przede wszystkim feminizmu korporalnego, który zakładał „powrót” do teorii różnicy – niemetafizycznej ani niebędącej binarnym konstruktem kulturowym, ale przede wszystkim skupionej wokół funkcji ciała i doświadczenia – po to, by uprawomocnić polityczną walkę kobiet. Zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 50–84.

<sup>192</sup> Warto również wspomnieć, że de Beauvoir była i bywa nadal reinterretowana, szczególnie że jej początkowa recepcja bywała stronnicza. Jak zauważyła na początku tego stulecia we wstępie do swojego zbioru esejów *What is a Woman?* Toril Moi: „[...] recepcja twórczości jednej z największych intelektualistek tego stulecia to kronika seksizmu, nieuważnej lektury i sromotnej porażki w traktowaniu jej filozofii poważnie. Simone de Beauvoir, jaką znamy dzisiaj, została ukształtowana przez tę recepcję, której nie życzę dziś żadnej kobiecie nauki. Mam nadzieję, że przedstawione eseje, wraz z innymi książkami o filozofii Beauvoir, które właśnie się ukazują, pomogą naprawić tę sytuację”. T. Moi, *What is a Woman?*, New York 1999, s. IX. Ciekawą drogę przeszła natomiast polska recepcja najsłynniejszej książki pisarki, czyli *Drugiej płci*. Książka doczekała się bowiem wielu tłumaczeń, ale była jedną z najszybciej przełożonych feministycznych tekstów w komunistycznej Polsce. Ukazała się ocenzurowana w 1972 roku i, jak zaznacza Urszula Chowaniec, „jej publikacja była wyjątkowym wydarzeniem w PRL-u przez wzgląd na fakt, że komunizm uważano za wolny od opresyjnych struktur kapitalistycznych, a tym samym od seksistowskiej i patriarchalnej ideologii. Nic więc dziwnego, że przekład z 1972 roku spotkał się z ograniczonym zainteresowaniem czytelników i nie miał rzeczywistego wpływu na zainteresowania naukowe”. U. Chowaniec, *Melancholic Migrating Bodies*, dz. cyt., s. 46.

co przeciwko dążności do uniwersalności kanonu, a także tego, co rozumiemy pod pojęciami literatura, podmiot, autor oraz teoria. Tym samym podkreślam, że mówiąc o intertekstualności w tekstach kobiet nie zakładam, na zasadzie opozycji czy sprzeczności, istnienia jakiejś innej intertekstualności dzieł męskich autorów. Piszę jednak o właściwościach literatury i dialogach międzytekstowych jako napisanych i wyznaczanych przez kobiety-autorki z pełną świadomością idących za tym kulturowych, społecznych i także tekstowych implikacji.

Dość często powtarza się anegdotę przytaczaną przez Virginie Woolf na początku *Własnego pokoju* o tym, jak odmówiono jej wstępu do biblioteki:

[...] oto znalazłam się przed drzwiami biblioteki. Musiałam je chyba uchylić, bo w tej samej chwili wynurzył się z mroku, niczym anioł stróż, zagradzając mi drogę falowaniem czarnej szaty, która zastępowała mu biel skrzydeł, pewien srebrnowłosy, dobroduszny pan o surowym spojrzeniu. Odesłał mnie gestem dłoni na zewnątrz, wyjaśniając przy tym, z ubolewaniem w swym przyciszonym głosie, że damy dopuszczają się do zbiorów bibliotecznych tylko w towarzystwie Członka College'u, lub też za przedstawieniem listu polecającego<sup>193</sup>.

Tym samym autorkę pozbawiono możliwości zajrzenia do rękopisu *Lycidasa* Johna Milтона – tego samego Milтона, którego Harold Bloom, co ciekawe, wynosi przecież w swojej teorii na najważniejszego – obok Szekspira – prekursora, twórcę, który wywierał największy wpływ, który był „Inhibitorem, Sfinksem, który dusił w zarodku najsilniejsze nawet wyobraźnie”<sup>194</sup>. W tym kontekście niezwykle symboliczną staje się scena w *Pokoju Jakuba* Woolf, kiedy bohater bierze ze sobą sztuki Szekspira na wyprawę łodzią. Dzieł, które „są nieustannie chwalone, a nawet cytowane i cenione wyżej niż dramat grecki”<sup>195</sup>, Jakub jeszcze nie czytał i co symptomatyczne na samym początku wyprawy traci je – wypadają za burtę<sup>196</sup>. Czy autorka-czytelniczka mogła odczuwać lęk przed kanonem, do którego fizycznie nie miała wstępu, podobnie jak na (prawie samotny) jacht, którym mogłaby wypłynąć na morze? Scena „zatopienia Szekspira” nie oddziałuje zapewne równie silnie, jak odmowa wejścia do publicznego depozytorium wiedzy, ale podobnie wskazuje na zaznaczaną przez Woolf przestrzeń kobiecego czytania, pisania, dialogowania

---

<sup>193</sup> V. Woolf, *Własny pokój*, dz. cyt., s. 24. O symptomatyczności tej sceny w kontekście wykluczenia kobiet z kanonu pisze także, Annette Kolodny w: *A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts*, “New Literary History” 1980, V. 11, No. 3, s. 453.

<sup>194</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, dz. cyt., s. 77.

<sup>195</sup> V. Woolf, *Pokój Jakuba*, przeł. M. Heydel, Kraków 2009, s. 78.

<sup>196</sup> Tamże, s. 81.

z literaturą – która była dla kobiety bardzo realnie sprowadzona do sfery prywatnej, a nie publicznej<sup>197</sup>.

Obraz ten koreluje z założeniem, że intertekstualność wykorzystywana przez kobiety-pisarki w czytaniu i tworzeniu jednocześnie pełni funkcję poszukiwania nowych sposobów na zadomowienie. Szczególnie w przypadku autorek będących także krytyczkami literatury i kultury, a zatem wbrew temu, co Kraskowska pisze o „profesjonalnej czytelniczce-kobiecie”, która czyta po to, by „wzbudzić w sobie i innych podejrzliwość”<sup>198</sup>. Ciekawego obrazu w tym kontekście dostarcza cytowana już pisarka Jeanette Winterson, która na pierwszych stronach swoich esejów *Art Objects* przytacza sytuację, gdy w chwili przerażenia (obrazem, którego nie potrafiła intelektualnie przyswoić) schowała się do umiejscowionej w pobliżu księgarni: „Przebiegłam na drugą stronę ulicy, wprost do księgarni. Jestem tu bezpieczna, otoczona przedmiotami, które rozumiem, nieprovokowana, no chyba że w ramach własnej dyscypliny. Książki, które znam, bez końca, intymnie. Mają znaczną władzę nade mną, ale je znam”<sup>199</sup>. Po ponad pół wieku (po Woolf) publiczny świat literatury staje się miejscem schronienia dla kobiety-autorki-krytyczki. Pomimo tego forma podejścia do twórczości się nie zmienia – nadal rozgrywa się w ramach pewnego intymnego spotkania, choć ta intymność, co istotne, niekoniecznie jest już spowinowacana z tradycyjną przestrzenią „domowego ogniska”.

Tezę tę potwierdza także powieść *O pięknie* Zadie Smith – historia o kryzysie dwóch rodzin i o tym, jak „głowy” tychże rodzin, cenieni akademicy i jednocześnie rywale, doprowadzają do wygaśnięcia wzajemnej, rodzinnej komunikacji, tworząc ze swoich domów nową instytucję literatury opartej na przepływie wyłącznie intelektualnej myśli (liberalnej u Howarda, bardziej konserwatywnej u Monty’ego), a nie na rozmowie o uczuciach<sup>200</sup>. Dom w znaczeniu sfery intymności i bezpiecznego dialogu bliskich musi ulec przeformułowaniu, co czyni analizująca

---

<sup>197</sup>Znaczenie przestrzeni prywatnej w praktykach czytelniczych kobiet podkreśla Kolodny, opisując Amerykę lat. 50 XX wieku. Powołując się na inną krytyczkę, Ninę Baym, badaczka wskazuje, że kobiety często świadomie i z dumą rezygnowały z członkostwa w artystycznych stowarzyszeniach: „Moja historia to ta przy stoliku i na fotelu, pod lampką w salonie, a nie między bibliotecznymi półkami”. Zob. A. Kolodny, dz. cyt., s. 453.

<sup>198</sup>E. Kraskowska, *Czytelniczka jako kobieta*, dz. cyt., s. 23.

<sup>199</sup>J. Winterson, *Art Objects*, dz. cyt., s. 3.

<sup>200</sup>Oczywiście nie należy w tym miejscu, jak i we fragmentach poświęconych zaangażowaniu kobiet w czytanie, popaść w stereotypowe rozumienie „emocjonalności” jako „domeny” czytania „kobiecego”. Felski ironicznie odbija się od tego stereotypu, wspominając casus Emmy Bovary, m.in. w książce *Literatura w użyciu*: „Za szczególnie narażone na tego typu ukryte manipulacje uważa się zwykle kobiety. Wrażliwe i podatne na sugestie, pozbawione intelektualnego dystansu i zdolności panowania nad emocjami, zbyt łatwo pozwalają przenieść się w świat odurzających złudzeń”. Zob. R. Felski, *Literatura w użyciu*, przeł. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej IFP UAM, Poznań 2016, s. 62.

książkę Smith badaczka Karen Schaller w swoim artykule *Feminist Dwellings* (Feministyczne domostwa). Autorka reinterpretuje formę „zamieszkiwania” i mówiąc o domu, nie wiąże go wyłącznie z opresją, wykluczeniem czy wdzieraniem się polityki. Przenosi natomiast jego znaczenie na literaturę, podkreślając rolę cytatów funkcjonujących jak „feministyczne cegły” – jak materiał, z którego tworzy się mieszkanie:

Zamieszkiwanie gdzieś brzmi jak porażka w kontekście dążenia do celu, rozczarowuje poczuciem wycofania. Ale może być także pozostawaniem, które nie jest ani trwałe, ani nie pozwala zwyczajnie być – „zamieszkiwać” to także praktykować pewną formę stałej uwagi, uważnej orientacji, w której, póki co, możemy zamieszkać w domu, nie pozwalając, by jego polityka wymknęła się z pola widzenia<sup>201</sup>.

Zaryzykuję stwierdzenie, że literatura modernistyczna staje się dla współczesnych pisarek nie tylko domeną ich twórczości wyznaczaną przez liczne odniesienia intertekstualne, ale także domeną jako domem<sup>202</sup> w rozumieniu Winterson, miejscem schronienia i bliskich relacji. To obszar, w którym mogą na nowo konfrontować własne doświadczenia i swobodnie budować swoją podmiotowość. „Zamieszkałam w cytacie”, by sparafrazować tomik wierszy Agaty Tuszyńskiej *Zamieszkałam w ucieczce*, mógłby stanowić przydatny ekwiwalent na określenie kobiecego doświadczenia charakteryzującego się sprzecznością, gdzie konieczność ucieczki, by odnaleźć przystań, przekłada się na to, by w języku innego – cytacie – odnaleźć siebie. Co ciekawe, Tuszyńska wyjeżdżając do Nowego Jorku po śladach Isaaca Bashevisha Singera, odnajdzie także miłość, ale niech ta myśl stanie się inspiracją dla późniejszych rozważań tej rozprawy.

Powróćmy do Winterson i zarysowanego przez nią osobistego kontaktu z literaturą. Autorka także wspomina o cytacie, a dokładniej o zjawisku błędnego cytowania [*misquote*]<sup>203</sup>. Winterson twierdzi, że wyrazem największego zbliżenia do literatury jest moment, w którym błędnie powtarzamy ulubioną frazę bądź nietrafnie identyfikujemy autorów, ale w taki sposób, by przytoczone słowa wyrażały lepiej nasze myśli czy przekonania. Takie działanie nie świadczy o przedmiotowym traktowaniu historii napisanych przez innych. Wręcz

---

<sup>201</sup> Zob. K. Schaller, *Feminist Dwellings: Imagining the Domestic in the Twenty-first-century Literary Novel*, w: *The new feminist literary studies*, red. J. Cooke, Cambridge 2020, s. 167–168.

<sup>202</sup> *Domena* nie tylko ze względów współbrzmieniowych wskazuje na przestrzeń domową: funkcjonuje w cyberprzestrzeni w adresie strony, informując o kraju pochodzenia i rodzaju organizacji; natomiast niegdyś stosowano określenie *domena* w znaczeniu dużej posiadłości ziemskiej. Zob. *Słownik Języka Polskiego PWN*. [online]. [Dostęp: 14.06.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://sjp.pwn.pl/sjp/domena;2555323.html>

<sup>203</sup> J. Winterson, *Art Objects*, dz. cyt., s. 26.

przeciwnie, wynika z naszego podmiotowego zaangażowania, które uznaje również podmiotowość dzieł twórców z przeszłości i otwiera możliwości aktywnego „dopełniania” ich tekstów<sup>204</sup>. Dzieło literackie bowiem, w myśl Winterson, jest na nas – jak rodzinny dom – otwarte („jedyną drogą do dzieła literackiego to przez drzwi frontowe – musisz je otworzyć”<sup>205</sup>), samo w sobie aktywne, sprawcze („Dzieło sztuki. Jest obfite, rozlewa się, upija się, siedzi z tobą całą noc i zapomina zasunąć zasłony, osusza twoje łzy, jest twoim przyjacielem, oferuje ci przebranie, odmienność, pozę”<sup>206</sup>) i nie tylko osobiste, ale osobowe, zdolne do wytwarzania emocjonalnej więzi:

Nauka czytania to umiejętność, która angażuje całe zasoby ciała i umysłu. Nie mam tu na myśli niekończącego się omiatania tekstu wzrokiem, które uchodzi za alfabetyzm, mam na myśli zdolność angażowania się w tekst tak, jak angażujesz się w relację z drugim człowiekiem. Powinieneś/powinnaś rozpoznać tekst jako rządzący się swoimi prawami, odrębny, szczególnie, zezwolić na to, by mówił własnym głosem, a nie uprawiać nim brzuchomówstwa. Znaleźć jego osobisty związek z tobą, związek, który nie łączy go z nikim innym. Uznać jednocześnie, że nie jesteś ani środkiem, ani metodą jego istnienia i że miłość między wami nie jest wzajemnym samobójstwem. Miłość między wami oferuje alternatywny paradygmat; kompletną i w pełni spełnioną wizję w chaotycznym, niemożliwym do spełnienia świecie<sup>207</sup>.

Co ciekawe, Winterson, przyjmując takie podejście do czytania, zdaje się nawiązywać do koncepcji Woolf, którą jej poprzedniczka wyraziła w jednym z wczesnych esejów pod tytułem *Jak czytać książki?*. Woolf porównuje tam książkę do budynku, a w kontekście odbioru dzieła zachęca do pełnego zaangażowania oraz otwartości na równorzędny z nim dialog:

Nie dyktuj autorowi; postaraj się zostać autorem, być jego współpracownikiem i sojusznikiem. Jeśli się wycofasz, stworzysz dystans i zaczniesz od razu krytykować, pozbawiasz się możliwości pełnego skorzystania z tego, co czytasz. Jeśli jednak otworzysz umysł najszerzej, jak potrafisz, wówczas niemal niezauważalne znaki i sygnały, począwszy od meandrów pierwszych zdań, pozwolą ci obcować z człowiekiem innym niż wszyscy. Zanurz się w tym, zapoznaj się z tym, a wkrótce odkryjesz, że autor

---

<sup>204</sup> W tym miejscu można usłyszeć echa teorii Blooma, który w procesie wpływu poetyckiego dostrzegał konieczność „uzupełniania” dzieła poprzednika. Zmienia się jednak intencja: pisarki nie kierują się chęcią walki, a raczej przybliżenia się do prekursora/prekursorki i emocjonalnego zaangażowania. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, dz. cyt., s. 109.

<sup>205</sup> J. Winterson, *Art Objects*, dz. cyt., s. 43.

<sup>206</sup> Tamże, s. 65.

<sup>207</sup> Tamże, s. 111. Podkr. IS.

ofiarowuje ci – lub usiłuje ci ofiarować – coś znacznie wyrazistszego. Trzydzieści dwa rozdziały jakiejś powieści – są próbą stworzenia czegoś na kształt budowli, mającej strukturę i poddanej kontroli [...]”<sup>208</sup>.

To artystyczne ujęcie relacji z dziełem literackim nakłada się na teoretyczne ramy zarysowane przez Ritę Felski i jej koncepcję „przywiązania”. Więż, którą opisuje badaczka, jest emocjonalna, stanowi wyraz szczerej empatii (ważnej przy założeniu, że otaczają nas zewsząd postironiczne formy przeżywania sztuki), ale jest także, co istotne, skupiona na podmiotowości; wpływa na zachowania człowieka, potrafi reformować, stając się centralnym punktem odniesienia<sup>209</sup>. Felski w swojej wcześniejszej książce przestrzega, co prawda, przed uznawaniem „książek za osoby, aktu czytania zaś za spotkania z nimi [...]. Teksty nie myślą, nie czują ani nie działają [...]”. Jednocześnie jednak uznaje dzieła za „nośniki ludzkiej myśli”, które mogą podtrzymywać i podważać sposoby myślenia, przekonania i tym samym powodować, że czytanie jest *de facto* „spotkaniem z innym”<sup>210</sup>.

Obecność osoby, „relacja z drugim człowiekiem” poprzez tekst, staje się źródłem afektu, „miłości jako paradygmatu”, jak pisała Winterson. Autorka, gdy czyta Woolf, odczuwa z nią bliskość, Woolf działa na Winterson jak „wodospad i wino”<sup>211</sup>. Gdy Zambreno mówi o swoich bohaterkach, pisarkach z przeszłości, wyraża to słowami: „W nocy kocham je i ta miłość wypełnia je życiem”<sup>212</sup>. Amerykańska poetka Mary Oliver w jednym ze swoich poetyckich esejów z tomu *Upstream* (W górę strumienia) dokonuje niecodziennego wyznania:

Oczywiście, nigdy nie spotkałam żadnego z moich przyjaciół w sposób tradycyjny – byli dla mnie jak nieznajomi [*strangers*], żyjący tylko w swoich tekstach. Ale nawet jeśli towarzyszyli mi tylko jako cienie [*shadow-companions*], wciąż ich obecność była stała, silna i niezwykła. To znaczy, pisali niezwykle rzetelnie, które zmieniły mój świat. [...] Whitman był jak brat, którego nigdy nie miałam. Miałam wujka,

---

<sup>208</sup> V. Woolf, *Jak czytać książki?*, [w:] taż, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, wyb. i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, posł. R. Sendyka, Kraków 2015, s. 34.

<sup>209</sup> T. Mizerkiewicz, *Wstęp*, [w:] R. Felski, *Urzeczenie. O sztuce i przywiązaniu*, dz. cyt., s. 13.

<sup>210</sup> R. Felski, *Literatura w użyciu*, dz. cyt., s. 41–42. Rolę sprawczą dzieła literackiego i relację, która tworzy się podczas obcowania czytelnika z dziełem, Felski podkreśla poprzez słowa feministycznej krytyczki Suzanne Juhasz. Cytat ten odpowiednio koreluje z przywołanymi przeze mnie słowami Winterson: „Jestem znacznie bardziej samotna w codziennej rzeczywistości, kiedy mam poczucie, że nikt nie rozumie, kim jestem, niż gdy jestem sam na sam z książką. Wtedy czuję, że książka rozpoznaje mnie i ja także rozpoznaję się dzięki książce”, zob. S. Juhasz, *Reading from the Heart. Women, Literature and the Search for True Love*, Harmondsworth 1994, s. 5.

<sup>211</sup> J. Winterson, *Art Objects*, dz. cyt., s. 65. Połączenia intertekstualne między Winterson a Woolf zdecydowanie wybiegają poza zbiór jedynie metaliterackich komentarzy tej pierwszej. Na ten temat zob. J. Winterson, S. Łupak, *Dłużniczka Virginii Woolf*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 60, dod. „Wysokie Obcasy”, nr 10, s. 34–36; R. Van der Wiel, *Literary Aesthetics of Trauma. Virginia Woolf and Jeanette Winterson*, London 2014.

<sup>212</sup> K. Zambreno, dz. cyt., s. 65.

którego kochałam, ale zabił się pewnego jesiennego, deszczowego dnia; Whitman pozostał, być może jeszcze bardziej dobrotliwy [*avuncular*] przez wzgląd na tę pierwszą utratę<sup>213</sup>.

Bliskość z autorem/autorką, którego/której dzieła wyznaczają przestrzeń identyfikacji może być spowodowana chęcią współczesnych pisarek, by odnaleźć nie tyle prekursora/prekursorkę, co przyjaciela/przyjaciółkę, który/a podzieli cierpienie traumatycznego przeżycia, dając potrzebne wsparcie, a także przedwodnika/przewodniczkę, nauczyciela/nauczycielkę sposobu konceptualizowania doświadczeń, które trudno było dotychczas wyrazić. Wspomnienie wycieczek do lasu zamiast do szkoły, gdzie czytywała Whitmana, Oliver opisuje jako spędzanie czasu „z przyjacielem: moim bratem, wujkiem, najlepszym nauczycielem”<sup>214</sup>. Winterson natomiast przyznaje: „szukałam przewodnika, kogoś bystrego i erudycyjnego, z kim dzieliłabym wspólny sposób myślenia. Osobę żywą lub martwą, z którą mogłabym porozmawiać. Potrzebowałam kogoś, komu mogłabym zaufać, z kim przebrnęłabym zarówno przez wyżyny jak i ciemne podziemia terenów dotychczas przede mną zamkniętych”<sup>215</sup>. Podobne impulsy kierują Agatą Tuszyńską, kiedy nawiązuje literacką relację z Isaakiem Bashevisem Singerem:

Isaaca Bashevisa Singera wybrałam sobie lata temu jako przewodnika po świecie polskich Żydów. Jakiś czas wcześniej dowiedziałam się, że do niego należę, i nie bardzo potrafiłam się z tym uporać. Nie wiedziałam, jak oswoić żydowską tożsamość, sądziłam, że autor „Szoszy” i „Gimpla Głupka” pomoże mi odnaleźć do siebie drogę. Pierwsze poważne pytania o szabas, bożnicę i kirkut, o kadisz i Torę zadawałam właśnie jemu. Jemu, potomkowi rabinów, spadkobiercy dziedzictwa Zylbermanów i ulicy Krochmalnej, osiadłemu w języku Talmudu<sup>216</sup>.

Gdyby wziąć na kanwę naturę nauczycielskich bądź mentorskich stosunków, należy zwrócić uwagę, że w badaniach psychoanalitycznych są one także spowinowaczone z afektem. Opierając się na teoriach Lacana, Shoshana Felman stwierdza, że transferem wiedzy jest miłość i że „nauczanie nie jest doświadczeniem czysto poznawczym, informacyjnym, ale także emocjonalnym, erotycznym”<sup>217</sup>. Na przekazie wiedzy afektywnie pojmowanej opisywana jest

---

<sup>213</sup> M. Oliver, *Upstream. Selected Essays*, New York 2016, s. 9–10.

<sup>214</sup> Tamże, s. 11.

<sup>215</sup> J. Winterson, *Art Objects*, s. 5.

<sup>216</sup> A. Tuszyńska, *Singer: mój przewodnik po świecie polskich Żydów*, „Vogue.pl”. [online]. [Dostęp: 25.07.2023]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.vogue.pl/a/agata-tuszynska-o-pisarzu-isaacu-bashevisie-singerze>

<sup>217</sup> S. Felman, *Psychoanalysis and Education: Teaching Terminable and Interminable*, „Yale French Studies” 1982, 63, s. 35.



praca psychoanalitka już od Freuda, który w przeniesieniu emocji pacjenta (na terapeutę) dostrzegął istotny element procesu leczenia<sup>218</sup>. Kristeva, szukająca zetknięcia psychoanalizy i intertekstualności, podkreślała, że „mowa analityczna jest dyskursem miłości”<sup>219</sup>. Choć Kristeva, jako psychoanalytka, feministka i promotorka terminu, mogłaby być właściwym odniesieniem dla miłosego wymiaru intertekstualności, nie ona wyznacza kierunek, za którym podążam w niniejszej rozprawie. Wydaje mi się bowiem, że warto na chwilę oderwać miłość od języka dekonstrukcji i przyjąć być może bardziej podstawowe założenie, że to dialog – zarówno między tekstami, jak i osobami, dialog, który wszak stanowi sedno sytuacji pacjenta na kozetce – zakłada relację miłosną, jest afektywny i staje się najlepszym (a być może jedynym) sposobem wyrażania afektu, który obejmuje sferę intymnych doświadczeń, takich jak miłość, utrata i cierpienie<sup>220</sup>.

Afekt, który miałby charakteryzować konkretny dialog intertekstualny nawiązywany przez współczesne pisarki, sprzeciwiałby się globalnemu postrzeganiu świata jako afektywnego sensorium, który sygnował postmodernizm i w którym „do mena indywidualnych uczuć i emocji”, jak pisał Marek Zaleski, straciła na znaczeniu. Co ciekawe, polski badacz zaznacza także, że zwrot afektywny w humanistyce nie przyniósł wystarczającej zmiany kierunku, a raczej podkreślił „autonomię afektu jako intensywności pozbawionej intencjonalności, tyleż niezależnej, co indyferentnej”<sup>221</sup>. Wydaje się, że współczesne pisarki, myśląc o afekcie, nierozdzielnie

---

<sup>218</sup> S. Freud, *Observations on Transference-Love (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis III)*, przeł. J. Riviere, [w:] *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, pod red. J. Strachey’a, in collab. A. Freud, v. XII, *The Case of Schreber Papers on Technique and Other Works*, London 1958, s. 159–171.

<sup>219</sup> J. Kristeva, *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*, przeł. A. Goldhammer, New York 1987, s. 4. Ciekawych rozważań z zakresu pojmowania afektu i intertekstualności dostarcza S. Hand, *Missing you: intertextuality, transference and the language of love*, w: *Intertextuality. Theories and Practices*, dz. cyt., s. 79–91.

<sup>220</sup> Badania nad personalnym wymiarem intertekstualności otwierające się na przestrzeń afektywną spotykają się w planie wyjściowym, jaki zapewnił zwrot performatywny i kulturowy w naukach humanistycznych, kiedy kategorie takie jak „trauma”, „pamięć”, „doświadczenie” oraz właśnie „afekt” zastąpiły „konstrukty” poststrukturalizmu i ich językowy wymiar. Zob. R. Sendyka, *Nowe przestrzenie humanistyki: pamięć, afekty i inne terytoria*, [w:] *Pamięć i afekty*, pod red. Z. Budrewicz, R. Sendyki i R. Nycza, Warszawa 2014, s. 15–19. Badania kulturowe, jak podpowiada Ryszard Nycz, w kontekście afektów skłaniają ku czemuś/komuś innemu niż ty sam: „inherentną cechą tak pojętej twórczości kulturowej jest aspekt afektywny, w sensie zwróconej na zewnątrz ‘skłonności’ ku czemuś lub komuś; nie po to, by nim zawładnąć, lecz by pozwolić mu być. Jak zaświadcza *Słownik warszawski*, dawna polszczyzna odróżniała, oprócz afektu, ‘afekeję’ – skłonność ku komu, czemu [...] – przesada, udawanie afektu. Kulturowe studia na afektami zajmują się i jednym, i drugim (afekcjami i afektacjami), ale przede wszystkim tym pierwszym – tzn. sposobami artykulacji i reprezentacji (oraz wzbudzania, oddziaływania, organizowania...) afektów, emocji, uczuć, nastrojów... w praktykach artystycznych i kulturowych”. Zob. R. Nycz, *Afektywne manifesty. Wstęp*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s.10. Definicja Nycza zezwala zarówno na rozpatrywanie afektywnego wymiaru doświadczeń zapisanych w odniesieniach intertekstualnych pisarek, ale także – bardziej w myśl Felski – na postrzeganie samej relacji między twórcami dziś i twórcami przeszłości jako zbudowanej na afekcie.

<sup>221</sup> M. Zaleski, *Intensywność i rzeczy pokrewne*, Warszawa 2021, s. 8. Podkr. I.S. Zaleski odwołuje się tu do cytowanego w poprzednim rozdziale Fredrica Jamesona, który wskazał, że intensywny, produkcyjny wyrób dóbr

związanym z prywatnym doświadczeniem, odzyskują perspektywę podmiotową, przywracają literaturze wymiar osobisty, a emocjom należne im pozycje indywidualne. Być może intencją, która prowadzi je ku danym twórcom/twórczyniom modernizmu, jest poszukiwanie takich formuł odczuwania świata i własnych doświadczeń. Ponowoczesna atmosfera nie tylko odcięła emocje od podmiotowej perspektywy, ale także rozmyła tradycyjnie przypisaną im w literaturze „intensywność”. Modernizm zdaje się tę intensywność celebrować. Jak pisze Zadie Smith: „Lubię XIX-wieczne uczucia. Wzniosłość, wzruszenie, cierpienie, namiętność. Mam wrażenie, że dziś skutecznie je sobie pomniejszamy – wolimy, żeby było letnio, w cudzysłowie. To czasy małych emocji. Głębokie zakochanie czy rozpacz wydają się śmieszne (...)”<sup>222</sup>. Nic dziwnego, że to właśnie modernistyczna literatura okazuje się źródłem literackiego instrumentarium, a także wyobraźni odpowiadającej na potrzebę intensywnego przeżywania świata<sup>223</sup>.

Powróćmy jednak do refleksji dotyczącej samej natury dialogu. Początki myślenia o intertekstualności jako przestrzeni bliskich relacji znajdujemy nie u Kristevy, ale Michała Bachtina. Jak pisze badacz:

W rozmaitych gatunkach familiarnych – z jednej strony, z drugiej zaś – w intymnych, subtelniejsze odcienie stylu wyznacza charakter i stopień osobistej zażyłości adresata i mówiącego. Niezależnie od diametralnych różnic między tymi gatunkami (i odpowiednimi stylami) adresat jest w obu przypadkach traktowany tak samo, w zasadzie poza hierarchią socjalną i uwarunkowanymi społecznymi, rzec można – „poza rangami”. Wynika stąd swoista jawność mowy (w gatunkach familiarnych

---

i nagromadzenie bodźców, z jakim łączy się aura gospodarki kapitalistycznej i kultury postmodernizmu, doprowadziła do komercjalizacji i globalizacji emocji. Jak twierdzi polski badacz, Jameson podpowiada coś, co później mają potwierdzić Deleuze i Guattari – a to właśnie z perspektywą delezjańską i post-delezjańską Zaleski łączy swoje rozważania dotyczące afektu.

<sup>222</sup> Z. Smith, K. Sulej, *Kiedys uważałam, że pisarki nie powinny mieć dzieci i e rodzina jest dla kobiety źródłem opresji*, „Wysokie Obcasy”. [online]. [Dostęp: 25.07. 2015]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,18405775,zadie-smith-kiedys-uwazalam-ze-pisarki-nie-powinny-miec-dzieci.html>

<sup>223</sup> Na modernizm jako źródło refleksji nad intensywnością wskazuje już sam Zaleski. Zob. *Intensywność irzeczy pokrewne*, dz. cyt., s. 7. Na temat pisarstwa modernistycznego jako początku refleksji nad afektem i reprezentacją afektywnej poetyki zob. także J. Flatley, *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge 2008; J. Taylor, *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh 2012. Na polskim gruncie o afektywnych odcieniach tekstów Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza, Mirona Białoszewskiego pisała A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017. Na poetycką umiejętność wyrażenia emocji, przede wszystkim cierpienia, które nie tyle „uobecnia” się w języku, co „uosabia” język, pisał Maurice Blanchot czytający Franza Kafkę w artykule *Kafka i literatura* umieszczonym w tomie o tytule kierującym uwagę nomen omen w stronę drugiego bieguna intensywności: *Nienasyceńcie. Filozofowie o Kafce*, pod red. Ł. Musiała i A. Żychlińskiego, Kraków 2011, s. 121. W kontekście powyższych rozważań należałoby się zgodzić się z konstatacją Akkera, Gibbons i Vermeulena charakteryzujących dzisiejszy modernizm (jako metamodernizm) również z perspektywy afektywnej: zob. *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, dz. cyt.

granicząca niekiedy z cynizmem). W stylach intymnych wyraża się ona dążeniem do pełnego niejako utożsamienia się mówiącego z adresatem. Dzięki nieobecności zakazów i konwencji, w mowie familiarnej możliwy jest szczególnie, nieoficjalny stosunek do rzeczywistości. Dlatego właśnie odegrała ona tak wielką pozytywną rolę w epoce Renesansu, w dziele zniszczenia oficjalnego średniowiecznego obrazu świata. Także zresztą i w innych okresach, gdy chodziło o podważenie tradycyjnych oficjalnych stylów i światopoglądów, które już obumarły, stały się tylko umowne, style familiarne miały w literaturze olbrzymie znaczenie<sup>224</sup>.

Owe „style familiarne” w Bachtinowskim rozumieniu mogłyby również odnosić się do poetyki modernistycznej jako tej, która z jednej strony pragnie podważyć tradycję, stworzyć alternatywę dla oficjalnego stylu, a z drugiej wychodzi ku dialogowi z czytelnikiem, którego nie chce traktować z wyższością<sup>225</sup>. Ważne jest jednak to, że w dialogu literatur, który odbywa się nie w obrębie

---

<sup>224</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czuplejowicz, Warszawa 1986, s. 398.

<sup>225</sup> Ciekawym punktem wyjścia do dalszych rozważań byłoby zwrócenie uwagi na modernizm jako moment przełomowy nie tylko dla pojmowania afektu, ale dla samego zjawiska intertekstualności. Jak pisał Głowiński: „Każdą epokę ma więc swoją sferę intertekstualności aprobowanej i pożądanej oraz intertekstualności odrzuconej i negowanej”. M. Głowiński, *O intertekstualności*, dz. cyt., s. 98. Kristeva zwracała uwagę na wyraźną zmianę, która dokonała się właśnie na przełomie XIX/XX wieku, kiedy sztuka stała się samoświadomie intertekstualna: „W końcu XIX wieku dokonał się przełom. [...] Od tego momentu (tego przełomu nie tylko literackiego, lecz także społecznego, politycznego i filozoficznego) rozpoznany zostaje problem intertekstowości (dialogu pomiędzy tekstami). Teoria Bachtina [...] wywodzi się historycznie z tego przełomu: Bachtin mógł odkryć dialogowość tekstową w pisarstwie Majakowskiego, Chlebnikowa, Bielego [...], następnie zaś rozciągnął ją na całe dzieje literatury jako zasadę wszelkiego przewrotu i wszelkiej wytwórczości zbuntowanej”. Zob. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, dz. cyt., s. 401, podkr. I.S. Warto zwrócić również uwagę na fakt, że dla Bachtina dialog był najważniejszym wyznacznikiem stwarzania się bohatera powieści nawet w pojedynczej wypowiedzi tego bohatera („podmiot zwracania się”; M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 380). Zasada ta znajduje najlepsze odzwierciedlenie w strumieniach świadomości powieści Joyce’a bądź Woolf (pisze o tym Allen, zob. G. Allen, *Intertextuality*, dz. cyt., s. 24–25; 48–49). Dla przykładu warto zaznaczyć, że intertekstualność chociażby takiej powieści jak *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, w tym liczne odwołania do Balzaka czy Flauberta, była wpleciona tak, by język przeszłości mógł wtopić się w teraźniejszość i współczesną mu narrację skupioną „na atomistycznym postrzeganiu rzeczywistości, nie zmieniając jednak znaczenia »starego« języka”. Zob. A. Jarmuszkiewicz, *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku*, Kraków 2019, s. 8. Fakt, że modernizm nie był jedynie oparty na dążeniu ku oryginalności, jak to najczęściej zwykło się określać, ale także na powtarzaniu pewnych wzorców, podkreśla Anna Czabanowska-Wróbel: „Ceną uporządkowania warstw dzieła literackiego, w których przejawia się powtórzenie, było niedostrzeżenie czegoś nieskończenie ważniejszego dla modernistów – śladów immanentnej, wpisanej w utwory literackie filozofii powtórzenia i niepowtarzalnych (tak!) wymiarów doświadczenia ludzkiego. Modernistyczny, właściwy kierunkom awangardowym, wymóg oryginalności, o którym pisała Rosalind Krauss, okazuje się w perspektywie filozofii powtórzenia jawnie utopijny”. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, Kraków 2019, s. 17. Pisał o tym także Tomasz Załuski: „U narodzin modernizmu artystycznego negacja powtarzania sztuki przeszłości pozostawała w złożonej relacji z »podskórnym« dyskursem o konieczności transformacyjnego powtórzenia przeszłych form dla ukonstyтуowania się tego, co nowe”. T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012, s. 415. Pytanie zatem, czy formuła zapośredniczenia kobiecych doświadczeń za pomocą intertekstualnego dialogu i wynikających z tych doświadczeń formuł tworzenia się podmiotowości nie odnosi się także do sposobów modernistycznego przeżywania i konstruowania literatury. Czy intertekstualność współczesnych tekstów może być inna niż modernistyczna?

jednego tekstu, ale między tekstami różnych epok, mowa jest zarówno o wyraźnej podmiotowości obecnej po obu stronach, jak i o bliskości, która powstaje w spotkaniu tych podmiotów. Na zażyłości adresata i mówiącego opiera swoją filozofię, za Bachtinem, Maurice Merleau-Ponty, szczególnie gdy mówi:

To, co nazywamy słowem, nie jest niczym innym jak ową antycypacją i ponowieniem, dotknięciem na odległość, których nie sposób pojąć jako kontemplacji, ową głęboką zmwę czasu z samym sobą. To, że uważamy zawsze za model słowa twierdzenie albo zdanie oznajmujące, przesłania nam żywy związek osób mówiących, a czynimy tak, gdyż sądzimy, że poza twierdzeniami jest tylko bełkot i niedorzeczność<sup>226</sup>.

Żywotność i ciało, które stoi za słowem, jest u Merleau-Ponty'ego oparte na pewnej wspólnocie czucia: „inny, który słucha i rozumie, łączy się ze mną, z tym, co jest we mnie najbardziej indywidualne; tak jak gdyby powszechność czucia [...] przestała wreszcie być powszechnością dla mnie i podwajała się o inną uznaną już powszechność”<sup>227</sup>. Nie trzeba stać poza tekstem, aby mówić o miłości. Co więcej, o miłości w dialogu, co może być nieco zaskakujące, pisze również Bloom. Jego przekonania zmieniają się z czasem i w późniejszym od *Lęku przed wpływem* tekście *The Anatomy of Influence* (Anatomia wpływu) zaznacza: „W niniejszym, ostatecznym poglądzie na temat wpływu, definiuję go jako po prostu *literacką miłość, którą powściąga obrona*. Działania obronne różnią się między poetami. Ale przytłaczająca obecność miłości jest kluczowa, by zrozumieć, jak działa wielka literatura”<sup>228</sup>. W swoich późniejszych tezach podkreśla także znaczenie Erosa, który nigdy nie jest wolny, ale jest „ciągłym powtórzeniem, transferem autorytetów z przeszłości w terażniejszość”<sup>229</sup>. Pojawiające się w przytoczonym fragmencie „powtórzenie” każe odesłać nas – na płaszczyźnie filozoficznej bardziej niż sam dialog – do kwestii diachronii w intertekstualnej relacji między modernizmem a terażniejszością. Zaleski, analizując sposoby reprezentacji przeszłości, podkreśla, że jest to konstrukcja wieloczasowa; kiedy w literaturze i sztuce doświadczenie odbierane jest jako historyczne, przypisany jest mu

---

<sup>226</sup> M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, dz. cyt., s. 77.

<sup>227</sup> Tamże, s. 74.

<sup>228</sup> H. Bloom, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, dz. cyt., s. 8.

<sup>229</sup> H. Bloom, *Where shall wisdom be found?*, dz. cyt., s. 240.

odpowiedni anachronizm, oparty na określonych technikach czy konwencjach. Ładunek afektywny natomiast uobecnia tu i teraz historię, sprawiając że staje się terażniejszością (historyczną)<sup>230</sup>.

Kontekst „powtórzenia” jako relacji czasowej i intertekstualnej zatrzymuje chwilowo moją uwagę przez wzgląd na fakt, że cała filozofia Sorena Kierkegaarda bierze się właśnie z zakochania<sup>231</sup>. Czyżby afekt zatem leżał w samym sercu myślenia teoretycznego o intertekstualności? Gdyby wszak cofnąć się jeszcze wcześniej niż Bloom i Bachtin, i Kierkegaard, do samych początków, to ten pierwszy, najważniejszy dialog Platona, był o niczym innym jak właśnie o miłości.

### 3. Inter-tekstualność. Ciało jako komponent dialogu intertekstualnego

Dialog z tekstami modernizmu jest domeną twórczości kobiet w podwójnym znaczeniu: wyznacza charakter ich literackiej działalności, ale staje się również miejscem intymnego przebywania i ponownego spotkania z bliskimi. Co więcej, literatura całkiem dosłownie przejmuje funkcję domu i staje się domem: w odniesieniu do książek dominuje u współczesnych pisarek przestrzenno-materialna wyobraźnia. Oliver pisze: „Nauczyłam się budować regały i przynosiłam książki do swojego pokoju, gromadząc je wokół siebie”<sup>232</sup>. Stawianie murów z literatury było dla niej sposobem osvajania przestrzeni i osadzaniem w niej własnego ja: „Gdziekolwiek mieszkałam, mój pokój, a wkrótce cały dom, był wypełniony książkami; wiersze, opowiadania, historie, modlitwy wszelkiego rodzaju ułożone były pionowo, pełne wdzięku, lub leżały na półkach, podłodze, łóżku. Nieznajomi, starzy i nowi, szczerze i z rozwagą oferujący mi swoje słowa, podnosili mnie na duchu”<sup>233</sup>. Również Winterson nie wykreśla z obcowania z literaturą aspektu fizycznego, materialnego wymiaru doświadczenia literackiego, zaangażowania „zasobów ciała” w to, co można rozumieć jako psychometrię książki. Literatura jest zresztą u Winterson kochankiem, który „siedzi z tobą całą noc i zapomina zasłonić zasłony”.

---

<sup>230</sup> O zależnościach czasowych, które spaja afekt pisze Zaleski, zob. *Intensywność i rzeczy pokrewne*, dz. cyt., s. 10–11. Badacz nie odnosi się jednak do konkretnych odniesień intertekstualnych, zaznacza raczej pewną perspektywę krytyczną, w której m.in. historyczność dzieła może być rozumiana jako rodzaj afektywnej epistemologii: dzieło jest historyczne, ponieważ stanowi archiwum afektywnego wymiaru zdarzeń. Tamże, s. 36–45.

<sup>231</sup> Filozofia powtórzenia Kierkegaarda wychodzi wszak od doświadczeniu nieszczęśliwej miłości i stawia pytanie, czy jest możliwe jej szczęśliwe zakończenie w powtórzeniu. Zob. S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinus*, przeł. i wstęp B. Świdorski, Warszawa 1992.

<sup>232</sup> M. Oliver, *Upstream*, dz. cyt., s. 15.

<sup>233</sup> Tamże, s. 63.

Można oczywiście stwierdzić, że w tej retoryce odciskają się poetyckie obrazy znane chociażby z *Przyjemności tekstu* Rolanda Barthesa, gdzie autor tak bezprecedensowo uerotycznia literaturę; gdzie tekst staje się tkanką ciała, a jego zatrzymania, szczeliny – te najbardziej wyraziste, wymuszone gramatyką – stają się miejscami, w które wdziera się czytelnik na spotkanie z autorem. A przede wszystkim – nie zapominajmy wszak, że Barthes przedstawia powyższy obraz bardziej jako metaforę języka niż rzeczywistego doświadczenia – w tekście wychodzą sobie na spotkanie słowa zaczerpnięte z innych literatur i jako interteksty spółkują ze sobą<sup>234</sup>. Dla współczesnych pisarek fizyczność doświadczenia literatury nie opiera się już jednak (wyłącznie) na języku – przestrzeni słowa; to właściwie realna przestrzeń, którą kieruje afekt. Odwołująca się do Winterson w swoim rozdziale podręcznika *Twórczego pisania dla młodych panien* Izabela Filipiak tak wyjaśnia miłość doświadczenia czytelniczego:

[...] obcuje z niemal dotykálną aurą tekstu [...]. Wiele cichych rytmów porusza nasze ciało, choć najwyraźniej możemy usłyszeć bicie serca. Utrata życia to utrata rytmu. Książka bez życia to książka bez rytmu. Komórki naszego ciała wytwarzają małe, wirujące, koliste pola energii, w których obrębie dochodzi do ruchu i wymiany i które zawierają się w obszarach coraz to większych kół, gdzie ten sam proces nieustająco się odbywa. Ponieważ ta reguła dotyczy całej rzeczywistości, nie ma powodu, żeby książka i ja, która ją czytam, miały być z tej uniwersalnej wymiennosci wyłączone. Musiałabym się starać, żeby tego uniknąć. Musiałabym zablokować ten przepływ, zamknąć się na energię książki. Ale po co taki wysiłek? To byłoby niemądre<sup>235</sup>.

W podobny sposób, podkreślając sensualny i prywatny wymiar spotkania z książkami, pisze Agata Tuszyńska:

W naszym domu na Kasprzaka nie było nic ważniejszego. Książki można było przeglądać i dotykać, głaskać i wachać, przytulać i trzymać pod poduszką. Mogłam na nie zawsze liczyć. I ciągle było mi ich mało, nie tylko historii, także rekwizytów. Każda książka miała swój ciężar i swoją twarz, inną otwartą

---

<sup>234</sup> Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997: „Odwraca się wówczas stary mit biblijny, pomieszanie języków przestaje być karą, podmiot osiąga rozkosz, bo języki *spółkują*: tekst przyjemności, oto Babel szczęśliwa”, s. 8; „Czyż najbardziej erotyczną częścią ciała nie jest miejsce, w którym ubranie się rozchyla? W perwersji (jest to system przyjemności tekstualnej) nie ma „sfer erogennych” (wyrażenie zresztą dość niestosowne); to przerwa jest erotyczna [...]”, s. 16; „trzeba by zebrać wszystkie teksty, które zdołały *sprawić komuś przyjemność* [...] i ukazać ten tekstualny korpus w podobny sposób, w jaki psychoanaliza odsłoniła erotyczne ciało człowieka”, s. 37.

<sup>235</sup> I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, dz. cyt., s. 299–300.

i zamknięta. Niektóre dawały się oswoić, np. Mały Książę i jego Róża. Nie tylko czytanie było jak znajomość szyfru, także możliwość szperania w szufladach bibliotecznych katalogów<sup>236</sup>.

Krytyczne podejście być może zmuszałoby do rozpatrywania powyższych wątków jako fetyszyzacji trybu lektury, być może jako erotyzację bądź ezoteryzację czytania<sup>237</sup>? Wydaje się jednak, że współczesne pisarki szczególnie wyraziście uwypuklają szersze nastawienie (post)krytyczne, w którym kontakt z dziełem literackim ma wymiar rzeczywisty i emocjonalny, w którym dzieło niepozbawione jest sprawstwa – staje się „towarzyszem”<sup>238</sup>, przedmiotem o własnej znaczącej sile oddziaływania, zmaterializowanym medium dla osobowości w nim zapisanej. Tak rozumiany kontakt z literaturą przenosi swoją namacalną jakość na autorskie piśmarstwo kobiet, w którym dialog wyznacza przestrzeń budowania własnej podmiotowości.

Intertekstualność jednak nie nabiera wymiaru materialnego w ramach brawury języka opierającej się na zatraceniu podmiotu w tekstowej przestrzeni, który zaledwie na prawach metafory można porównać do człowieka zatracającego się w rozkoszy (jak u Barthesa). Intertekstualność jako przestrzeń dialogu podmiotów i konstytucji tożsamości nie może usuwać ze swojego obszaru refleksji nad ciałem – elementem tej konstytucji. Podobnie jednak, nie powinna być to cielesność poststrukturalistycznego feminizmu, która ogranicza podmiot(kę), mimo iż odciskającą się w swoim dziele jak Arachne, do ram abstrakcyjnej bańki języka, a nie ucieleśnia jej w referencji do świata i rzeczywistego doświadczenia. Gdy Zambreno powołuje się w swoich *Heroines* na pisarki przełomu wieków, odsuwa się tym samym od interpretującej monolog Molly z *Ulissesa* Helen Cixous, która, według niej, ignoruje materialność kryjącą się pod tekstem, jego najbardziej surowy składnik, czyli prawdziwe doświadczenie ciała, które kochało i cierpiało<sup>239</sup>. Cielesność rozumiana jako metafora pisania skazywałaby podmiot kobiecy na ponowne uwięzienie

---

<sup>236</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005, s. 93.

<sup>237</sup> Barthes w przywoływanej *Przyjemności tekstu* pisze wprost: „Tekst jest fetyszem i *ten fetysz mnie pragnie*”; dz. cyt., s. 32.

<sup>238</sup> Takie podejście zapożyczone od Oliver byłoby zgodne z ontologią dzieła literackiego zaproponowaną przez Felski – tekst będący elementem relacyjnej wymiany jest obecny jako „aktor w sieci”. Tak Felski tłumaczyła „towarzyskość” dzieła: „– to znaczy jego osadzenie w licznych sieciach i jego poleganie na wielu mediatorach – nie jest wyczerpywaniem, umniejszaniem ani przejmowaniem jego sprawczości, ale jej koniecznym warunkiem”; „Nieodzownym elementem takiej towarzyskości – bez względu na to, jakie inne czynniki wchodzą w grę – jest sprawność dzieła w przyciąganiu czytelników lub widzów, w zabieganiu o załączniki i zachowywaniu ich”. Zob. R. Felski, *Kontekst jest do bani*, przeł. K. Hoffmann, K. Hoffmann, W. Szwebs, „Forum Poetyki” 2017, nr 7 (wiosna/lato), s. 104; 108–109. Przydatna jest zdecydowanie sprawczość, którą Felski przypisuje literaturze. Sądzę jednak, że w przypadku omawianych współczesnych pisarek książka staje się towarzyszem dopiero w momencie świadomego wejścia w dialog pokierowanego konkretnym doświadczeniem.

<sup>239</sup> K. Zambreno, dz. cyt., s. 81.

w języku. Zambreno doprasza się opisów rzeczywistych doświadczeń ciała, erotycznych, fizjologicznych, których przedstawień tak długo odmawiano kobiecie na kartach literatury. Współczesne pisarki odzyskują tę przestrzeń tak jak chociażby Dorris Lessing w swoim *Złotym notesie* zawierającym dokładny opis doświadczenia miesiączkowania czy Sarah Waters, która wyraźnie mówi, że jako lesbijska pisarka chce pisać o lesbijskim seksie<sup>240</sup>. Projekt odzyskiwania własnych ciał z języka dyskursu będzie kontynuowała, za Woolf, także Filipiak, a do pewnego stopnia również Kuryluk.

Wspólnota dialogu międzytekstowego zawiązuje się w spotkaniu, w którym obok materialności książki wyłania się realna obecność autora/autorki. Dla Barthesa, po tym, jak autor umiera w języku wraz z ciałem, to, co pozostaje w literaturze, jest tylko pragnieniem owego ciała<sup>241</sup>. Dla Winterson z kolei ciało istnieje: jego „atomami i gazami” są słowa<sup>242</sup>. Powyższe rozważania zdecydowanie wpisują się w relację między cielesnością a literaturą, którą na gruncie polskim problematyzuje między innymi Anna Łebkowska. Badaczka wychodzi od postawienia kluczowych pytań: „o czym mówimy, używając określenia »cielesność«? O tym, co uniwersalne, czy o tym, co poszczególne? [...] A także: o tym, co osobne, monadyczne czy dane w relacjach? [...] Jak zatem miałyby się kształtować relacja między cielesnością a na przykład poetyckością? A relacja między ciałem a literacką figuratywnością, rytmem, metaforą, narracją, przestrzenią, tekstem literackim?”<sup>243</sup>. Określając tożsamość ciała i dyskursu, Łebkowska proponuje termin somatopoetyka, z uważnością podchodząc do jego dwóch członów: zarówno *soma* jak i *poetyka* są uzależnione od dyskursów kulturowych i systemów władzy, zmienne w czasie i właściwe dla danych społeczności. Poetyka w takim rozumieniu nie jest jedynie zbiorem chwytów tekstowych, a pojęciem szerszym, które włącza w swój obręb kategorie kulturowe (takie jak podmiot, gender, pamięć), dostarczając narzędzi opisu ludzkiej ekspresji, w tym literatury. Ciało staje się elementem tej poetyki, „kategorią interpretacyjną”, „narzędziem badawczym”<sup>244</sup>. Jednocześnie jednak, analizując i interpretując, nie można pominąć oporu i niepochwytności, jakie stawia cielesność,

---

<sup>240</sup> Zob. S. Waters, I. Karpowicz, J. Kurkiewicz, *Grekom wolno więcej*, „Książki. Magazyn do czytania” 2015, nr 2, s. 38–41.

<sup>241</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., s. 32.

<sup>242</sup> J. Winterson, *Art Objects*, dz. cyt., s. 44.

<sup>243</sup> A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia*, dz. cyt., s. 12.

<sup>244</sup> Łebkowska pisze: „Somatopoetykę zamierzam traktować jako – w tej chwili najprościej rzecz ujmując – zasady i sposoby uobecnienia się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych i zarazem w literaturze, jako relacje między tym, co werbalne, a tym, co cielesne, między ciałem a literaturą. Literatura szuka sposobów wyrażenia ciała, szuka ich też nauka o literaturze. Tak więc ciało funkcjonuje tu jako kategoria interpretacyjna i jako – by tak rzec – narzędzie badawcze”. Tamże, s. 13.



jej specyfiki i charakteru, które do pewnego stopnia da się „wyartykułować” – nie można jednak przy tym popadać zarówno w pułapki dualizmu, jak i przesadnego monizmu<sup>245</sup>.

Świadoma bogactwa dostępnych narzędzi teoretycznych nie zamierzam redefiniować związków między ciałem a tekstem. Skupiam się raczej na pokazaniu, jak w dialogu współczesnych tekstów z modernizmem wyłania się problematyka cielesności wynikająca w naturalny sposób z refleksji nad osobą – podmiotem, zwłaszcza podmiotem kobiecym. Chcę również zwrócić uwagę na „dziedziczone” międzypokoleniowo literackie uwrażliwienie na materię i przestrzeń rzeczywistego doświadczenia, które towarzyszy tej problematyce. Zastanawiam się zatem także nad tym, jak intertekstualność może być „somatopoetycka”?  
Materialna?

Kontekst feminizmu korporalnego każe zwrócić się ku definiowaniu cielesności literackiej po konstruktywizmie: „jako źródła (nie w sensie bezpośrednim, lecz raczej transgresywnym) narracji i jako znaku, który funkcjonuje w obrębie systemów dyskursywnych”<sup>246</sup>. Idąc tym tropem, gdy w pracy obok pojęcia cielesności wykorzystuję określenia dotyczące materialności, namacalności, organiczności, a czasem realności jako wymienne składowe tego aspektu relacji intertekstualnej, chodzi mi zawsze zarówno o element autentycznego przeżycia (cielesnego) wyrażony w ekspresji literackiej kobiet, jak i o zabieg artystyczny, element poetyki, sposób

---

<sup>245</sup> Tamże, s. 23–26.

<sup>246</sup> M. Świerkosz, *Feminizm korporalny...*, dz. cyt., s. 95. Podkr. I.S. Warto mieć przy tym świadomość, że feminizm korporalny na czele z „matką założycielką”, Elizabeth Grosz, wychodzi nie od przeciwnych, ale tych samych założeń, co postfeminizm reprezentowany przez Judith Butler. Obie badaczki, Grosz i Butler, sprzeciwiały się podziałowi na „prawdziwe”, materialne ciało z jednej strony i jego kulturowo-historyczną reprezentację z drugiej. Reprezentacje oraz kulturowe inskrypcje całkiem dosłownie konstytuują ciała: ciała są kulturowo, płciowo, rasowo określone i podlegają zmiennym warunkom kulturowej produkcji. Butler jednak w swoich rozważaniach kierowała się bardziej w stronę naświetlania i tym samym obnażania praktyk owej produkcji i języka dyskursu, podczas gdy Grosz skupiała się na samych właściwościach i niezwykłości ciał, które jako byty ontologiczne trudno ująć w jednoznaczne kategorie „obiekty” i „podmioty”: „Ciała [...] rozciągają i rozszerzają pojęcie fizyczności, które dominuje w naukach fizycznych, ponieważ jako ożywione obiekty różnią się od pozostałych obiektów; są materialnościami [*materialities*], których nie da się ująć w ramach pojęć fizykalnych [*physicalist*]. Jeśli ciała są obiektami lub przedmiotami, to jednocześnie różnią się od nich tym, że są ośrodkami perspektywy, wglądu, refleksji, pożądania, sprawczości”. E. Grosz, *Volatile Bodies*, dz. cyt., s. X–XI. Dla opisu podmiotowości funkcjonującej korporalnie Grosz wybrała symbol wstęgi Möbiusa, trójwymiarową figurę ósemki, która miała odpowiednio reprezentować i na nowo problematyzować relację między umysłem a organicznością poprzez pokazanie ich fundamentalnej tożsamości, nierozdzielności, przekształcania się jednego w drugie. Taka perspektywa pozwala rozumieć cielesność nie tyle w kategoriach wnętrza i zewnątrz, co oddziaływania w przestrzeni, „mapowania” siebie. Tamże, s. XII. Ewa Hyży podsumowująca dążenia feministek korporalnych na gruncie polskim starała się podkreślić, że ponowne definiowanie cielesności ma być „użyteczne nie tylko od strony teoretycznej (epistemologicznej i ontologicznej), ale także z punktu widzenia rozwijającego się równoległe politycznego ruchu feministycznego, [...] dla etycznych rozwiązań praktycznych problemów, przed jakimi staje współczesna kobieta, takich jak pornografia, przerywanie ciąży czy choroby systemu odżywiania się: anoreksja i bulimia”. Zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, dz. cyt., s. 18.

obrazowania, który służy przedstawieniu tego doświadczenia. By teoretycznie uchwycić charakter takiej relacji międzydyskursywnej, przychodzi mi z pomocą słowo „tekstura”, które wydaje się odpowiednie z kilku powodów. Po pierwsze, zawiera w sobie przywołaną przez Łebkowską i Świerkosz dwutorowość myślenia: z jednej strony już dzięki etymologicznemu pokrewieństwu, *tekstura* przenosi uwagę na tekst („znak”), nie pozwalając zatracić z oczu przedmiotu badań<sup>247</sup>. Tak jak personalność zakreśla przestrzeń dla międzyosobowej, wzajemnej komunikacji w omawianych dialogach, przy których istotne będzie badanie kontekstu: biograficznego, społeczno-kulturowego, tak teksturalność przypomina, że nadal ta wspólnota, wykraczająca ponad tekst, zawierana jest wraz z tekstem, poprzez literaturę i jej sposób oddziaływania. Po drugie, tekstura mimowolnie konotuje zmysłowość i namacalność przeżytego doświadczenia („źródło”), wprowadzając kategorię ciała, która zakreśla inne, mimo wszystko, niż tekstowe jakości; „Ciało – bowiem – nie może być i nie jest jak płaska, gładka strona papieru, ma inną, swoistą, unikalną strukturę i zarówno zapis, jak i narzędzia, dzięki którym on powstaje, zależą od jego faktury”<sup>248</sup>. Po trzecie, tekstura (podobnie jak faktura) w nawiązaniu do ciała kieruje nasze spojrzenie nie tylko ku głębi, ale ku powierzchni (skórze), implikując wizualny charakter odniesień intertekstualnych – co będzie szczególnie pomocne w interpretacji artystycznych prac Kuryluk.

To właśnie trop artystyczny prowadzi ku jeszcze innemu źródłowemu kontekstowi (inter)tekstury, który może naświetlić związki intertekstualne. Pisarka i badaczka Eve Kosofsky-Sedgwick wprost pisze o „teksturalnej percepcji” [*textural perception*]<sup>249</sup>. Sedgwick traktuje teksturę – materię, z której zbudowane są przedmioty – epistemologicznie i zauważa, że doświadczanie teksturalne odbywa się jeszcze przed doświadczeniem zmysłowym (dotykem) i polega na tym, by „wiedzieć albo hipotetyzować na temat tego, czy dana rzecz będzie twarda, czy będzie można ją bezpiecznie, albo i nie, pochwycić, położyć, zgiąć, podrzeć, wspiąć się na,

---

<sup>247</sup> Słowo „tekst” pochodzi od łacińskiego *textus*, czyli “styl albo tekstura dzieła”, dosłownie “rzecz tkana” od czasownika *texere* „tkać, łączyć”. Na temat tekstury i jej pochodnych koncepcji odnoszących się do rzemiosła i sztuki, a niosących wartość epistemologiczną dla krytyki feministycznej zob. A. Elkins, *Crafting Feminism From Literary Modernism to the Multimedia Present*, Oxford 2022, s. 1–26.

<sup>248</sup> M. Świerkosz, *Feminizm korporalny...*, dz. cyt., s. 95.

<sup>249</sup> Czerpię z badaczek Grosz oraz Sedgwick ze świadomością, że reprezentują inne postawy metodologiczne: Grosz na przykład z dystansem odnosi się do teorii queer i jest za to krytykowana; szczególnie za „stosowanie podwójnego moralno-politycznego standardu w ocenie zadań – ulgowego dla feministek, a bardziej rygorystycznego dla transseksualistów”. Na temat sporów w obrębie feminizmu korporalnego zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, dz. cyt., s. 243–250, cyt ze strony: 249. W tym miejscu nie odwołuję się jednak do samej teorii queer Sedgwick; zależy mi na uwypuklaniu jej materialno-cieleśnej sztuki, sposobów konceptualizacji doświadczeń, w tym odwołań do modernizmu.

rozciągnąć, przesunąć, zamoczyć”<sup>250</sup>. Wrażenie tekstuowości nie przylega do konkretnego zmysłu, jest raczej odczuwane gdzieś pomiędzy dotykiem a wizualnością. Kontakt z otoczeniem i jego teksturą zakłada także otwartość na afordancje, czyli na interakcję między różnymi obiektami w przestrzeni, przynoszącą odpowiedź na pytanie „co mogę z tym zrobić”, jak użyć przedmiotu i na jakie użycie ten przedmiot mi pozwala. Ta wzajemna wymiana teksturalna nie opiera się jednak na binarnej opozycji akcji i reakcji, a raczej na relacji, która stwarza się podczas emocjonalnego zaangażowania<sup>251</sup>. Afektywne myślenie o łączności z materią wyróżnia zresztą nie tylko teoretyczne prace Sedgwick. W swoim niezwykle poruszającym zbiorze esejów *The Weather in Proust* [Pogoda u Prousta] autorka łączy refleksję krytyczną z wątkami autobiograficznymi. Zdiagnozowana na raka, mając świadomość nieuchronnej śmierci, opisuje swoją praktykę jako artystki wizualnej i tekstylnej, dla której doświadczenie teksturalne jest nie tyle sposobem (intelektualnego) poznawania świata, a raczej próbą realnego umiejscawiania siebie wobec otoczenia:

Ja naprawdę kocham tkaniny od zawsze. Niegdyś szyłam własne ubrania (choć nieudolnie), jeszcze na studiach, kiedy miałam na to czas i byłam bez grosza, a poczucie jakiegokolwiek rodzaju włókna między kciukiem a palcami – gest, którego prawdopodobnie nauczyła mnie babcia, jak szydełkowania i haftowania – jest dla mnie do teraz czymś w rodzaju dotykania rzeczywistości. To zabawne, że ten sam gest pocierania przy użyciu trzech palców jest najczęściej rozumiany jako proszenie o pieniądze, trzymanie monety, jako podstawowa gwarancja rzeczywistości. Dowiedziałam się, że jest on także nazywany „przywitaniem tkacza/tkaczki” [*the weaver’s handshake*], ze względu na sposób, w jaki każdy entuzjasta tkanin, witając się z tobą, pominię wszelkie formalności, by od razu przeprowadzić dotykiem śledztwo materiału, który masz na sobie<sup>252</sup>.

Przywitanie tkacza/tkaczki jest formułą pozdrowienia wyrażającą emocjonalne otwarcie na otaczający, materialny świat. Tekstura pośredniczy w zawieraniu relacji: w swoich pracach tekstylnych wzorujących się między innymi na japońskiej technice ozdabiania papieru *suminagashi*, a także na buddyjskich flagach modlitewnych, Sedgwick wplata, obok cytatów z japońskich haiku odnoszących się do doświadczenia śmierci, również cytaty z *W poszukiwaniu*

---

<sup>250</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham-London 2003, s. 13–14.

<sup>251</sup> Tamże, s. 17.

<sup>252</sup> E. Kosofsky-Sedgwick, *Making Things, Practicing Emptiness*, [w:] też, *The Weather in Proust*, Durham-London 2011, s. 71.

*straconego czasu* Marcela Prousta<sup>253</sup>. Co ciekawe, kiedy Sedgwick pisze o intertekstualnej więzi z Proustem, porównuje rodzaj zaangażowania – w duchu tego, o czym była mowa w poprzednim podrozdziale – do emocji doznawanych w procesie psychoanalitycznym:

Przynajmniej dla mnie fascynacja powieścią Prousta jako całością [...] nie przypomina chodzenia na siłownię, ale raczej psychoanalityczne przeniesienie: jest porównywalna pod względem intensywności, ale także pod względem tych nietypowych, transformacyjnych rodzajów relacyjności, które sprawiają, że udaje się utrzymać tę fascynację przez długi czas trwania doświadczenia<sup>254</sup>.

Łączność z Proustem zawiązana poprzez „przywitanie tkaczki”, kiedy to Sedgwick wytwarza słowa pisarza na nowo, w nowej technice artystycznej opartej na palpacyjnej pracy z tkaninami [Ilustracja 1.], wydaje się niezwykle obrazowym kontekstem dla niniejszych rozważań. Refleksja nad tekstem literackim modernizmu (teoretyczna, filozoficzna) pokrywa się u Sedgwick z refleksją nad teksturą własnych prac artystycznych, a jednocześnie wypływa z potrzeby, jaką wzbudza prywatne doświadczenie choroby. Łączy się ono z myślą o mistycyzmie i śmierci, ale także nieprzypadkowo kieruje uwagę ku materialności doświadczenia świata i własnego ciała. Omawiane aspekty – intymność i teksturalność – zbiegają się w stosunku intertekstualnym, w którym obie podmiotowe strony mogą się wzajemnie naświetlać i utożsamiać we wspólnocie przeżycia. To bowiem właśnie u Prousta Sedgwick znajduje to, czego szukała w buddyzmie: mistycyzmu doświadczanego nie poprzez mistyczne uniesienia, ale codzienność pełną „materialnych metamorfoz, które są emulgowane literaturą i znaczeniem”<sup>255</sup>. Otwarcie na spotkanie z Proustem i jego tekstem wymaga intensywnego – jak pisze Sedgwick – zaangażowania podmiotu, a zatem także ciała jako elementu tożsamości i medium dla realnej bliskości; gestu, którego – jak uścisku dłoni – łaknie się nawet w najdrobniejszych zaproszeniach do dialogu. Forma fizycznego kontaktu w intertekstualności może odbyć się tylko poprzez doświadczenie tekstu(ry). Dialog bowiem, jak podpowiada Merleau-Ponty, wymaga przestrzennego zlokalizowania podmiotów i przedmiotów. Wydawać by się zatem mogło,

---

<sup>253</sup> Analizując swoje prace artystyczne, Sedgwick wychodziła od praktyk buddyjskich, z których czerpała myślenie o reprezentacji (języku) i doświadczeniu (materialności) jako nierozdzielnych. Ta antydualistyczna perspektywa została przez nią zilustrowana obrazem buddyjskiego mnicha stojącego na brzegu Rzeki Żółtej, który powtarza rytuał zanurzania w wodzie wyrytej tablicy, aby odcisnięte w ten sposób oblicza boskości mogły płynąć dalej w dół rzeki. Zob. E. Kosofsky-Sedgwick, *Making Things, Practicing Emptiness*, [w:] taż, *The Weather in Proust*, dz. cyt., s. 106.

<sup>254</sup> Zob. E. Kosofsky-Sedgwick, *Affect Theory and Theory of Mind*, [w:] taż, *The Weather in Proust*, Durham-London 2011, s. 149.

<sup>255</sup> E. Kosofsky-Sedgwick, *Making Things*, dz. cyt., s. 113.

że „przywitanie tkacza/ki” Sedgwick łączy się z tym, co filozof rozumie jako „intencjonalność cielesną”:

To oddziaływanie mowy na odległość, które dochodzi do znaczeń pozostawiając je nie tknięte, oraz elokwencja, która jest ich niezbywalną cechą, jakkolwiek nigdy nie zmienia ich w wyrazy ani nie zakłóca milczenia świadomości, są wybitnym przypadkiem intencjonalności cielesnej. Dokładna znajomość zasięgu mych gestów lub przestrzenności mojego ciała pozwala mi utrzymywać łączność ze światem bez przedstawiania sobie tematycznie przedmiotów, po które sięgnę, lub proporcji wielkości zachodzących między moim ciałem a drogami, które świat przede mną otwiera. Świadomość mego własnego ciała odsyła mnie – pod warunkiem, że nie zastanawiam się nad nią wyraźnie – do pewnego otaczającego mnie krajobrazu, a świadomość własnych palców – do żyłkowego lub porowatego stylu charakteryzującego istnienie przedmiotu. W ten sam sposób słowo, które głoszę albo które słyszę, jest brzemienne znaczeniem, dającym się odczytać już z samej tkanki językowego gestu, tak że lada wahanie, lada odmiana głosu, dobór pewnej składni wystarczą do jego modyfikacji, a jednak znaczenie to nigdy nie tkwi bez reszty w słowie, każda ekspresja zawsze wydaje mi się podobna do śladu, każda idea natomiast rysuje mi się zupełnie przejrzyście, zaś wszelkie staranie, by schwytać w garść myśl przebywającą w słowie, zostawia w palcach jedynie odrobinę słownego tworzywa<sup>256</sup>.

Ekspresja artystyczna (w powyższym cytacie głównie literacka) jest w filozofii Merleau-Ponty’ego nieodzownie związana z „operatywnym ciałem”, czyli takim, które nie jest tylko wycinkiem przestrzeni, ale związkiem percepcji i ruchu. W swoich esejach poświęconych malarstwu filozof ujmuje ciało w jego ruchomości jako wchodzące w poczet widzialnego świata: „Wszystkie moje przemieszczenia z zasady figurują w jakimś zakątku mojego pejzażu, są nanoszone na mapę widzialnego. Wszystko, co widzę, znajduje się z zasady w moim zasięgu, a przynajmniej w zasięgu mego wzroku [...]. Każda z obu map jest kompletna”<sup>257</sup>. W ten sposób znów powracamy do potencjalności znaczeń „percepcji teksturalnej” Sedgwick, dla której zmysł dotyku może być również presuponowany w oku. Teksturalność dzieła artystycznego (zarówno malarskiego, jak i literackiego) spajałaby jego materialność, przestrzenność, namacalność z wizualnością, a tym spoiwem byłoby ciało (artysty/artystki). Tekstura, jako element wizualny i dotykowy, będzie współbrzmiała ze sposobem, w jaki Ewa Kuryluk w swoich projektach malarskich i instalacyjnych wykorzysta cień, wyznaczając tym samym ścieżkę dialogu z Josephem Conradem. Istotny

---

<sup>256</sup> M. Merleau-Ponty, *O fenomenologii mowy*, przeł. S. Cichowicz, [w:] M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, dz. cyt., s. 164–165. Podkr. I.S.

<sup>257</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb. oprac. i wstępem opatrz. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 21.

naddatek konceptu Sedgwick tkwi w tym, że „dotyk tkacza/ki” otwiera się także na stosunek emocjonalny. Dialog zakłada ożywienie modernistycznej poetyki cielesności z jednoczesną próbą ożywienia komunikacji międzyludzkiej i wskazania na ślad osobowości twórczej (modernisty/tki) w konstytucji podmiotu współczesnej pisarki. Conrad będzie dla Kuryluk kimś więcej niż dostawcą artystycznego tworzywa, ale właśnie tylko w tym tworzywie więź – ponadczasowa, ujęta w „historycznoliteracki nawias”, jak mówił Balbus – może zaistnieć i być prawdziwie bliska.



**Ilustracja 1.** Praca Sedgwick oparta na technice *suminagashi*. Cytat z dzieła Prousta: *For beauty is a series of hypotheses*, (pol. „Bo piękność jest ciągiem hipotez”, z: *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2014, s. 311). Źródło: E. Kosofsky-Sedgwick, *Making Things...*, dz. cyt., s. 85. Oprac. ilustr. własne

## Rozdział II Ewa Kuryluk i „cień” Josepha Conrada

*Nic lepiej niż literatura nie pozwala nam wymknąć się światu i nic nas z nim mocniej nie łączy niż fikcja.*

*[...] namiastka przeszło terażniejszej przyszłości wylania się z tekstów, przechodzi w tekst i wplata się w tekstylną tkankę<sup>258</sup>.*

– Ewa Kuryluk

*[Artysta] przemawia [...] do wspólnoty w marzeniach, radościach, troskach, dążeniach, złudzeniach, nadziei, lęku, która wiąże człowieka z człowiekiem [...] – umarłych z żywymi, a żywych z jeszcze nie narodzonymi<sup>259</sup>.*

– Joseph Conrad

---

<sup>258</sup> Cyt z: E. Kuryluk, *Wiek 21. Trio dla ukrytych*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2005, s. 380. Wszystkie cytaty z powieści Kuryluk przywołuję za późniejszym wydaniem niż pierwsze z 1995 roku. Jest ono uzupełnione opowiadaniem autorki *Trio dla ukrytych*, które stanowi istotne źródło odniesień intertekstualnych.

<sup>259</sup> J. Conrad, *Przedmowa*, w: tenże, *Murzyn z załogi „Narcyza”*. *Opowieść morską*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1972, s. 10.

## 1. Kuryluk i jej własna „kariera Conrada”

WŁASNE, SWOJSKIE, CUDZE

Aby odpowiednio przedstawić nić łączącą Ewę Kuryluk z Josephem Conradem, należy najpierw ujrzeć, jak splata się twórczość artystki z jej biografią i kontekstem historycznym oraz kulturowym. Może się bowiem okazać, że podczas rozwiązywania tego supła różnorodnych wątków życia i literatury, skraca się dystans między twórcami oddalonymi o prawie sto lat, odsłania bliskość tożsamościowa i niweluje napięcie, które na płaszczyźnie takiego porównania wytwarza się mimowolnie.

Wielojęzyczność i wielokulturowość to cechy, które wychodzą na pierwszy plan przy zetknięciu z biografią i twórczością Ewy Kuryluk. Francuszczyzna, obok muzyki, służyła jej mamie, Marii, a właściwie Miriam Kohany, Żydówce ocalałej z lwowskiego getta, za azyl i znak, że nie wszystkie sygnały kulturowych wartości przedwojennego świata przepadły. Ojciec, Karol Kuryluk, mówił płynnie po rosyjsku i zachęcał małą Ewę i jej brata Piotra do czytania rosyjskich bajek i słuchania słuchowisk. Na niemiecki przechodzili w rozmowie rodzice, gdy nie chcieli, by ich dzieci zrozumiały, o czym mówią. Po przeprowadzce rodziny Kuryluków do Wiednia w 1959 roku, kiedy ojciec trzynastoletniej Ewy objął stanowisko ambasadora PRL w Republice Austrii, ona sama postanowiła nauczyć się niemieckiego od podstaw i właśnie ten język z tajnego kodu dorosłych przeistoczył się w medium dojrzałego kontaktu z literaturą: czytania takich twórców jak Franz Kafka, Hugo von Hoffmannstal, Arthur Schnitzler. Jak przyznaje artystka w wywiadzie z Agnieszką Gajewską:

Do dziś znam literaturę austriacką i całą literaturę europejską pisaną w języku niemieckim od końca XIX wieku do II wojny światowej – gdy była to lingua franca austrowęgierskiej i postaustrówęgierskiej monarchii, szczególnie popularna wśród zasymilowanych Żydów – znacznie lepiej od literatury polskiej<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> A. Gajewska, E. Kuryluk, *Tłumaczowi trzeba pozostawić wolność*. Z Ewą Kuryluk rozmawia Agnieszka Gajewska, „Przekładaniec” 2010, nr. 24, s. 281. Informacje biograficzne zawarte w poprzedzającym akapicie pochodzą m.in. również z tego źródła, s. 281–283.



Pobyt w Wiedniu, zainteresowanie kulturą chylącej się ku upadkowi austro-węgierskiej monarchii i literackim dekadentyzmem zaowocowały wydaniem w 1974 roku jej pierwszej książki *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*<sup>261</sup>. We wstępnych rozpoznaniach tej monografii autorka odwołuje się m.in. do modernistycznej koncepcji kryzysu języka, którego najlepszy emblemat miała stanowić twórczość Hofmannsthal, szczególnie *List Lorda Chandosa* (1902). Bohater konfrontuje się w tym prozatorskim tekście z pustką słów, odczuwając przepaść dzielącą przedmioty od znaków, rzeczywistość od dyskursu; jednocześnie odczuwa silną potrzebę nowego języka, którego jeszcze nie zna:

Otóż język, w którym dane by mi było nie tylko pisać, ale też myśleć, to nie łacina czy angielski, nie włoski czy hiszpański, lecz język, którego ani jedno słowo nie jest mi znane, a którym przemawiają do mnie rzeczy nieme i pewnego dnia, może dopiero z głębi mojego grobu, nim właśnie będę musiał usprawiedliwić się przed jakimś nieznanym sędzią<sup>262</sup>.

Podążanie za artystyczną potrzebą stworzenia nowego systemu, który pozwala jednocześnie wyrazić autentyczność doświadczenia i zdystansować się do niego, jest oczywiście uzasadnionym podejściem interpretacyjnym do twórczości Kuryluk, jednak w taki sam sposób, jak byłoby uzasadnione przy analizie każdego innego dzieła, które korzysta z neoawangardowych strategii kolażu, eksperymentów formalnych, intertekstualności, autotematyzmu i innych środków oddalających od poetyki realizmu, a wzbudzających entuzjazm krytyków spod znaku Paula de Mana czy Maurice'a Blanchota<sup>263</sup>. Nie chcąc uprawiać w tym miejscu skrótovej analizy dekonstrukcjonistycznej czy krytykować postmodernizmu, pragnę tylko przypomnieć tezę

---

<sup>261</sup> Książka została wydana przez Wydawnictwo Literackie, które w latach 1976–1984 publikowało kolejne polskojęzyczne dzieła Kuryluk. Pytanie, które przyświecało autorce podczas pracy nad utworem, dotyczyło tego, w jaki sposób kultura tak cenna jak wiedeński modernizm mogła „wydać na świat” Adolfa Hitlera. Już w refleksji wyrażonej w tej książce widać dążenie Kuryluk do nawiązywania do dziedzictwa żydowskiego kręgu kulturowego.

<sup>262</sup> H. von Hofmannsthal, *List*, [w:] tenże, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, wybrał, przeł. i notami opatrzył P. Hertz, Kraków 1997, s. 33. Lord Chandos usprawiedliwia się w liście do przyjaciela, Franciszka Bacona, z zaniechania działalności literackiej. Powodem ma być utrata jedności odczuwania natury świata, „a w całej naturze – siebie” (s. 24), co kojarzyć można z charakterystyczną dla końca wieku modernistyczną (dekadencką) postawą egzystencjalną. Z tego to rozdartego poczucia siebie i świata bierze się niemoc twórcza, a nawet komunikacyjna lorda Chandosa: „Oto, mówiąc najzwyczajniej, co mi się przydarzyło: całkowicie opuściła mnie zdolność mówienia lub myślenia o czymkolwiek w sposób ciągły i logiczny” (s. 25). Kuryluk odwołuje się do tekstu Hoffmannsthal – cytując wyróżniony powyżej fragment listu we własnym przekładzie z języka niemieckiego – interpretując go w kontekście poszukiwań języka abstrakcyjnego w sztuce (i literaturze). Zob. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974, s. 16.

<sup>263</sup> Zob. chociażby M. Blanchot, *Kafka i literatura*, w: *Nienasyconie. Filozofowie o Kafce*, dz. cyt., s. 111–127, szczególnie s. 120–121.

przywoływanego już w rozdziale teoretycznym Fredrica Jamesona. Badacz wskazuje bowiem, że to właśnie nadmierne posługiwanie się zbiorem formuł wzmacniających autonomię sztuki – takich jak „depersonalizacja” oraz „niezależność języka”, wypracowanych na bazie teorii krytycznej okresu zimnej wojny i zdystansowanych do zjawisk kulturowych – doprowadziło do powstania „ideologii modernizmu”<sup>264</sup>. Według Toril Moi, powołującej się na Jamesona, estetyzacja dzieł „późnego modernizmu” (*Late Modernism*), niezależnie od tego, czy jest uzasadniona czy nie, spowodowała, że wypracowane w jej ramach koncepcje zaczęły wpływać na postrzeganie „wysokiego modernizmu” (*High Modernism*). Doprowadziło to do narodzin nieadekwatnego przekonania, że literatura przełomu XIX i XX wieku jest głównie awangardowa, a sam modernizm należy traktować jako opozycję wobec realizmu<sup>265</sup>. Wydaje się, że rozpatrywanie modernistycznych wątków u Kuryluk z perspektywy kryzysu języka byłoby uprawianiem takiej właśnie ideologii<sup>266</sup>.

Zasadnym jednak jest mapowanie literackiej twórczości pisarki na planie świadomego – choć związanego z sytuacją życiową – przemieszczania się pomiędzy różnymi kodami językowymi. Kuryluk debiutowała powieścią *Century 21*, którą napisała po angielsku w Nowym Jorku pod koniec lat osiemdziesiątych i opublikowała w Stanach Zjednoczonych w 1992 roku. Książka jako *Wiek 21* w przekładzie Michała Kłobukowskiego ukazała się w Polsce trzy lata później. Zanim jednak autorka zasiadła do pisania powieści po angielsku, który jest jej trzecim (po francuskim i niemieckim) językiem obcym i którego nauczyła się dopiero po ukończeniu trzydziestu lat, posługiwała się angielszczyzną naukowo-eseistyczną: publikowała na łamach „New York Times”, „Los Angeles Times”. Wydała książkę o grotesce *Salome and Judas in the*

---

<sup>264</sup> Zob. F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London, New York 2012, s. 161–162; 197. Interesujące jest to, że depersonalizacja będąca jednym z kluczowych założeń teorii modernizmu wypracowanej przez teoretyków drugiej połowy XX wieku i związana, według Jamesona, z autonomią sztuki, odgrywa ważną rolę w koncepcji modernistycznej podmiotowości Ryszarda Nycza. Nycz rozumiejący modernizm *sensu largo* jako nowoczesność (*Modernity*) również odwoływał się do idei depersonalizacji, jednak nie wiązał jej z nadmiernym estetyzmem. Przeciwnie, łączył z dużą wrażliwością na kulturową rzeczywistość. Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, dz. cyt., s. 51–52.

<sup>265</sup> Zob. T. Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, New York 2006, s. 2–14.

<sup>266</sup> Oczywiście powyższe stwierdzenie nie oznacza, że nie zgadzam się z badaczami takimi jak Sheppard, którzy postrzegali kryzys języka jako jeden z kluczowych elementów świadomości kryzysowej drugiej połowy XIX wieku obok kryzysu epistemologicznego i etycznego. Sheppard jednak, co uznają za szczególnie wartościowe, analizował estetykę modernistyczną w ścisłym powiązaniu ze zmianami społeczno-politycznymi oraz filozoficzną atmosferą epoki; zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, dz. cyt. W kontekście intertekstualnego dialogu Kuryluk z Josephem Conradem mowa będzie raczej o subwersywnym odnawianiu modernistycznego języka poetyckiego. Język ten w przypadku Conrada nie odbiega znacząco od tradycji, co odróżnia go od eksperymentów podejmowanych przez twórców takich jak Joyce, Kafka, Samuel Beckett czy John Dos Passos, którzy najczęściej dostarczają przykładów na szukanie nowych dróg odpowiedzi na kryzys lingwistyczny.

*Cave of Sex*, która była „angielską wersją” pracy doktorskiej pisanej na Uniwersytecie Jagiellońskim i która po polsku, ocenzurowana i skrócona, ukazała się jako *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardslaya*<sup>267</sup>. W podziękowaniach zamieszczonych w angielskiej wersji książki Kuryluk wspomina o swojej redaktorce Florence Stankiewicz, która miała docenić [*canonize*] jej „nieco groteskową angielszczyznę” [*slightly grotesque English*]<sup>268</sup>.

Warto dodać, że przed wyjazdem do Nowego Jorku w 1981 roku – gdzie przebywała, gdy wprowadzono stan wojenny – Kuryluk była już w Polsce znaną malarką energicznie rozwijającą karierę za granicą. Artystka miała za sobą wystawę w słynnej paryskiej Galerii Lambert, a także pobyt w Londynie. W wywiadzie z Gajewską przyznała:

Nie jestem przywiązana do Polski – oraz polszczyzny – bardziej niż do innych krajów, w których mieszkałam, i innych języków, którymi władam. Gdyby nie choroby mamy i brata, nie wróciłabym z Nowego Jorku do Europy. I z pewnością nie wróciłabym do pisania po polsku po tym wielkim wysiłku, jakim było przejście na angielski już dobrze po trzydziestce<sup>269</sup>.

W dalszej części rozmowy Kuryluk wyjawiała, że nie tłumaczy własnych dzieł, ponieważ nie ma do tego odpowiedniego talentu. Niemniej perspektywa meta-przekładowa umożliwia dostrzeżenie nietypowej strategii ujawniania siebie w dwóch wersjach językowych oraz związanej z tym roli tłumaczenia. Na tytułowej stronie studium *Weronika i jej chusta: historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu* (1998), które jest polską wersją anglojęzycznego *Veronica and her Cloth: History, Symbolism and a Structure of the „True” Image* (1991), Kuryluk zamieszcza informację: „literackie opracowanie anonimowego przekładu Ewa Kuryluk”. Jeśli ktoś inny jest tłumaczem dzieła, dlaczego autorka nie podaje jego/jej nazwiska? „Anonimowy” przekład własnej książki brzmi dość enigmatycznie. W przypadku kolejnej powieści Kuryluk – *Grand Hotel Oriental* – wydanej w Polsce w 1997 roku, możemy na pierwszej stronie przeczytać: „z angielskiego przełożyła autorka”; dowiadujemy się także, że pierwowzorem powieści miała być „taśma”

---

<sup>267</sup> Zob. E. Kuryluk, L. Wójcik, *Jestem niezależna od mody i ideologii. Z Ewą Kuryluk rozmawia Lidia Wójcik*, „Nowe Książki” 1996, nr 3, s. 6. Co ciekawie, Kuryluk przyznała, że swojej książki nie przełożyła na język angielski, ale napisała „od nowa” wersję lepszą i bardziej pogłębioną, wzbogaconą o wątki dotyczące wyobrażeń i znaczeń figury Judasza. W Polsce wątek rehabilitacji Judasza, a także towarzyszące rozprawie sugestywne ilustracje Aubrey’a Beardslaya nie mogły ujrzeć w tamtym czasie, jak przyznała autorka, światła dziennego. Zob. A. Gajewska, E. Kuryluk, dz. cyt., s. 285.

<sup>268</sup> E. Kuryluk, *Salome and Judas in the cave of sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Evanston 1987.

<sup>269</sup> A. Gajewska, E. Kuryluk, dz. cyt., s. 284.

nagrana na plaży w Key West. Jednakże brak jest jakiegokolwiek śladu po oryginale w jakiegokolwiek dostępnej formie, zarówno w obiegu zagranicznym, jak i polskim. Skoro nie istnieje żadna inna opublikowana wersja powieści, a autorką zarówno tłumaczenia, jak i domniemanego tekstu wyjściowego jest ta sama osoba, nasuwa się pytanie o zasadność oznaczania dzieła jako przekładu (własnego), a nie jako tekstu po prostu napisanego i opublikowanego w języku polskim.

Ingerencja autora w przekład własnego dzieła, czyli „przekład autorski” jest w przekładoznawstwie mieczem obosiecznym. Z jednej strony, jak wyjaśnia Edward Balcerzan, taki przekład budzi zaufanie czytelnika; trudno o bardziej kompetentnego znawcę własnego dzieła niż sam autor. Z drugiej strony, zauważa Balcerzan, „Autor, tłumacząc tekst własny, czuje się kimś innym (lepszym) niżli tłumacz; poprzez znak autorstwa jest niejako z góry upoważniony do zachowań *par excellence* zabronionych innym translatorom”<sup>270</sup>. W przypadku Ewy Kuryluk, której powieść *Grand Hotel Oriental* została napisana w języku polskim po długim okresie spędzonym za granicą, oznaczenie dzieła jako przekładu może sugerować chęć dystansu do polszczyzny, przekładowość utworu sygnalizuje wszak jego obcość, przynależność do innej kultury. Warto spojrzeć w tym kontekście także na kolejną powieść autorki, *Encyklopedierotyki* (2001). Mimo że jest to książka wydana jako oryginał napisany po polsku, w pierwszych jej partiach dowiadujemy się od narratorki, że przedstawia nam własne przekłady prywatnych listów Rolanda Barthesa, które rzekomo podrzucił jej jakiś tajemniczy mężczyzna<sup>271</sup>.

Intertekstualność *Encyklopedierotyki* jest oparta w dużej mierze na dialogu z *Fragmentami dyskursu miłosnego* Barthesa, a gra koncepcją przekładu mogłaby rzecz jasna wiązać się z „kosmopolityczną”, w ujęciu samej Kuryluk, „osobowością twórczą”<sup>272</sup>. Nie można jednak przejść obojętnie wobec faktu, że w autorskich strategiach zmniejszania dystansu do języka „rodzimego” zauważamy swoistą gradację. *Grand Hotel Oriental* jako „przekład autorski”

---

<sup>270</sup> E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 81–82.

<sup>271</sup> E. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, Warszawa 2001, s. 7–16.

<sup>272</sup> Jest to termin Jana Józefa Lipskiego, a posłużyła się nim w artykule poświęconym poezji i sztuce Kuryluk, Agata Stankowska: zob. A. Stankowska, „Podróż w sobie i podróże od siebie”. *O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 32 (52), s. 222. Kategoria Lipskiego sprzeciwia się formalistycznym praktykom zapominania o biografii twórcy, ale łączy konkretnego autora z elementami wyłaniającymi się z tekstu literackiego. Por. J. J. Lipski, *Osobowość twórcza*, w: *Problemy teorii literatury*. Seria 3. Prace z lat 1975–1984, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 372–394. Integrująca tekst i osobę koncepcja Lipskiego znajduje wiele punktów wspólnych z późniejszym mniej więcej o 10 lat „podmiotem sylleptycznym” Ryszarda Nycza – por. rozdział teoretyczny, R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tenże, *Język modernizmu*, dz. cyt., s. 108. Zakres znaczeniowy obu koncepcji wpisuje się oczywiście w perspektywę analityczną niniejszej pracy.

wyznaczałby moment przejściowy między dwoma kodami, w którym dystansuje nas sugestia o istnieniu innego oryginalnego dzieła, a jednocześnie przybliża wyrazista obecność autorki. Rodzą się tu pytania o motywacje Kuryluk: czy w przypadku, gdybyśmy nie uwierzyli w jej słowa, powinniśmy traktować wspomniane zabiegi jako formę mistyfikacji<sup>273</sup>? Oczywiście należy mieć na uwadze, że decyzja o przedstawieniu *Grand Hotel Oriental* jako przekładu mogła być także marketingowa i wynikać z sytuacji na rynku wydawniczym w Polsce po transformacji, kiedy doceniano tłumaczenia z języka angielskiego. Można również zastanowić się, czy strategie Kuryluk miałyby coś z modernistycznych wzorców estetycznych wykorzystujących wielojęzyczność, która reprezentuje charakterystyczną dla epoki ideę istnienia w splocie różnych języków i kultur<sup>274</sup>? W przypadku *Grand Hotel Oriental* wydaje się jednak, że mamy do czynienia z czymś innym niż zabieg lingwistyczny bądź stylistyczny. Specyfika strategii Kuryluk ujawnia się dopiero, gdy zostaje naświetlona perspektywą czasu, chronologią utworów oraz wątkami biograficznymi. W kolejnej wspomnianej powieści – *Encyklopedierotyki* – napisanej po polsku i wydanej w Polsce, choć Kuryluk fikcjonalizuje przekład<sup>275</sup>, twierdząc że na powieść składają się tłumaczenia intymistyki Barthesa, wprowadza wyraźne odniesienia autobiograficzne, jak własne nazwisko czy nazwisko ojca, Karola Kuryluka. Artystka stopniowo odsłania osobistą historię, ujawnia to, co wcześniej (na przykład w *Wiek 21*) skrywała pod pseudonimami (Ann Kar, Carol Kar). Być może jest to kolejny etap przygotowawczy – po utworach anglojęzycznych i powieści *Grand Hotel Oriental* – do tego, by w pierwszych dekadach XXI wieku napisać po polsku w pełni

---

<sup>273</sup> W podobnym tonie o *Encyklopedierotyku* pisze Maciej Mazur. Badacz nazywa grę fikcyjnych listów strategią „symulacji” autorki, która „przeplatając iluzyjne rekonstrukcje hiperrealnymi szczegółami, zarazem ukrywa i udostępnia biografie, uwodzi i odwodzi czytelnika od siebie. Symulacja wiąże się ze zmałym statusem prawdy-fałszu (pseudoprawa, pseudofałsz) w utworze, iluzyjnością jego budulca – listu, stanowi kolejne zakrycie autobiograficzne w pisarstwie Kuryluk”. Zob. M. Mazur, *Symulacja w literaturze, czyli o „Encyklopedierotyku” – epistolarnej i postmodernistycznej powieści Ewy Kuryluk*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 4, CXIV, s. 156.

<sup>274</sup> Chociaż stylowi literackiemu Kuryluk nie brak makaronizmów (w kolejnych partiach rozdziału analizuję fragmenty, które stanowią tego przykład) i autorka miesza słowa z różnych języków i rejestrów, trudno w przypadku omawianej tu nominalnej gry z przekładowością mówić o estetycznym zabiegu czy „chwycie” rzędu tych tworzonych na przykład w awangardowych poetykach, o których pisze Brzostowska-Tereszkiewicz, zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 48–65. W miejscach, w których Kuryluk stosuje strategię wielojęzyczności jako zabieg lingwistyczny wyraziście uwidacznia się ironia, element groteskowy, który obnaża bohaterów, czyniąc często z ich wypowiedzi językowe karykatury i ukazując tym samym dystans autorski. Idąc tym tropem, można by rzec, że wielojęzyczność jako chwyt estetyczny i strategia wydawnicza miałyby u Kuryluk charakter postmodernistyczny, czyli kontestujący modernistyczną ideę międzykultuowości. Czy jednak takie stwierdzenie nie byłoby zbyt daleko idące? Kwestia nabiera innego bowiem wymiaru, gdy weźmie się pod uwagę kontekst biograficzny, który wzmacnia zaangażowanie autorki oraz jej identyfikację z Conradem, co postaram się omówić w kolejnych częściach rozprawy.

<sup>275</sup> Być może w tym zabiegu słyhać odwołanie do wspomnianego Hoffmannsthal, który także fikcjonalizuje list lorda Chandosa do Bacona?

autobiograficzny tryptyk: *Goldi* (2004), *Frascati* (2009), *Feluni* (2019), w którym już bez pośrednictwa fikcyjności i przekładowości autorka ukazuje relacje z ojcem, matką i bratem, a także wyjawia różne rodzinne tajemnice.

Kiedy bowiem Kuryluk latem 1987 roku w Nowym Jorku pisała powieść *Century 21*, nie wiedziała jeszcze, że w pierwszy dzień XXI wieku umrze jej matka, Maria Kuryluk. I choć domyślała się już wtedy żydowskiego pochodzenia Marii (Miriam Kohany), prawdziwą historię jej przeżyć wojennych, ucieczki z lwowskiego getta, poznała dopiero później, kiedy znalazła w butach mamy stare fotografie układające się w postrzępione, niepełne świadectwo, źródło rodzinnej traumy. To właśnie owa trauma będzie stanowiła jeden z głównych kontekstów twórczości artystycznej Kuryluk<sup>276</sup>. Początek wieku XXI, tego realnie, już nie poprzez fikcję, doświadczanego, stanie się dla artystki momentem poznania tajonej przez lata historii rodzinnej, wymagającej przeżycia minionego stulecia, szczególnie jego drugiej połowy, na nowo<sup>277</sup>.

Odsłonięcie autobiograficzne w polskojęzycznym tryptyku wyznacza literacki punkt dojścia. A co z punktem wyjścia? Wydaje się bowiem, że właśnie wokół debiutanckiej powieści, *Wiek 21*, koncentrują się oba światy językowe: angielszczyzny i polszczyzny, na które nakładają się światy emigracji i powrotu do Polski, a także literackich strategii dystansu i autobiograficznego odsłonięcia. Na ten trop w odkrywaniu skomplikowanej artystycznej drogi Kuryluk naprowadza instalacja autorki z maja 2000 roku, *Trio dla ukrytych*. To swoisty punkt środkowy, który kieruje na siebie uwagę przez wzgląd na chronologię, wyznaczając cezurę dwóch epok oraz, jak wspominałam wcześniej, znaczące zmiany w życiu autorki (śmierć matki). Instalacji towarzyszy opowiadanie o tym samym tytule dołączone później do drugiego polskiego wydania *Wieku 21*. Opowiadanie, napisane po polsku, jest swoistą epistolarną kontynuacją anglojęzycznego debiutu powieściowego, w którym autorka odsłania się z imienia i nazwiska<sup>278</sup> i przedstawia nam korespondencję z bohaterami swojej powieści. Instalacja przedstawia postaci w maskach trzymające różne instrumenty muzyczne, co stanowić ma nawiązanie do Marii Kuryluk traktującej muzykę jako formę schronienia. Artystka zachęca do podążania za pozostawianymi przez siebie

---

<sup>276</sup> Szczególnie E. Kuryluk, *Moje żółte lata. Instalacje 2000–2019/ My Yellow Years. Installations 2000–2019*, Kraków 2019, s. 11.

<sup>277</sup> Fragment tego akapitu jest niedokładną parafrazą akapitu z artykułu: I. Sobczak, *Między autotematyzmem a intertekstualnością. O twórczości Ewy Kuryluk*, w: *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, pod red. Agnieszki Waligóry, Poznań 2021, s. 291–292.

<sup>278</sup> W powieści wariacjami imienia Ewy Kuryluk w połączeniu z Anną Kareniną są postaci bliźniaczek Carol i Ann Kar.

wskazówkami. Już na pierwszej stronie katalogu z wystawy czytamy: „*Trio dla ukrytych* ma długą historię. Kto ją pragnie poznać, niech otworzy moją powieść *Wiek 21* na s. 182–185, a potem przeczyta tę książeczkę” [Ilustracja 1].

Idźmy zatem po nici do kłębka. Wskazane przez Kuryluk fragmenty powieści odnoszą nas do rozmowy pomiędzy jednym z bohaterów *Wieku 21*, Italo Svevo<sup>279</sup>, a główną postacią, Ann Kar. Italo wspomina moment poznania bliźniaczej siostry Ann, Carol, nowojorskiej artystki, która ginie samobójczą śmiercią. W czasie rozmowy pojawia się informacja o żydowskim pochodzeniu Carol, Italo opowiada także o rodzącym się między nim a artystką uczuciu. Opowiadanie *Trio dla ukrytych* byłoby zatem swego rodzaju dopowiedzeniem do wydarzeń z powieści, miejscem metarefleksji. W „liście” Svevo, adresowanym już nie do Ann Kar, ale do Ewy Kuryluk i datowanym, co ważne, na dzień 1.01.2000 roku, bohater *Wieku 21* przyznaje:

*Wiek 21* doprowadził mnie do szału swoim ewidentnym fałszem, a zarazem wydawał się szczerą prawdą. Carol miała rację: nic nam po faktach. Trzeba trzymać się własnej nitki. Nie kłamią przecież jedwabnik ani pajak. Ach ta nitka! Mota się i supła, jak ten list. Tyle słów, nim dobiłem do sedna sprawy: do Carol, wokół której kręci się moja starość i Pani książka. Podoba mi się, że Carol wciąż się w niej przepoczwarza: z ćmy w rybę, z ptaka w roślinę, z łodzi w wodę, z pasjonatki w abnegatkę, z mitomanki w lunaticzkę, z Kareniny w Berenikę. Z Żydówki, która pragnie się ukryć, w Żydówkę, która chce siebie wydać, bo ocalenie uważa za winę. Ach ta Carol! Popelniła samobójstwo, bo paliła się do życia. Była artystką, a powinna była zostać krawcową: sztukę chciała skroić z własnej skóry<sup>280</sup>.

Nić, którą pozostawia za sobą Kuryluk doprowadza uważnego czytelnika do rozpoznania, że w labiryncie głosów *Wieku 21* kryje się opowieść o autorce i jej żydowskim pochodzeniu, ale zakamuflowana i pełna niedopowiedzeń. Proces stopniowego przechodzenia do polszczyzny nakłada się na stopniowe ujawnianie własnej tożsamości. Kuryluk potrzebuje mostów, momentów

---

<sup>279</sup> Italo Svevo to kolejny bohater europejskiej moderny, którego Kuryluk wykorzystuje w swojej opowieści, a którego wkład w losy kształtowania literackiej świadomości nie może nie zostać doceniony. Spod jego pióra wyszły tak istotne – nie tylko w badaniach nad włoską literaturą okresu – dzieła jak *Zeno Cosini* czy *Starość*. Ten przyjaciel Jamesa Joyce’a – który to ostatecznie był ojcem sukcesu Svevo na francuskiej i włoskiej niwie – na odkrycie czekał do pięćdziesiątych urodzin. Dla Kuryluk bez wątpienia ważny jest fakt, że urodzony jako Ettore Schmitz włoski pisarz pochodził z żydowskiej rodziny, której majątek utracony w wyniku bankructwa ojca Svevo podciął jego nadzieje na studia literackie. Marzenie o podróżach, a także typ bohatera pojawiającego się w jego powieściach – cierpiącego na chorobę woli, niezdolnego do czynu, stojącego obok nurtu wydarzeń, wypalonego obserwatora – kłaść się mogą fundamentem pod wizerunek samego Svevo w powieści Kuryluk. Zob. H. Kralowa, *Posłowie*, [w:] I. Svevo, *Starość*, przeł. i posłowie opatr. H. Kralowa, Warszawa 2002, s. 216–223.

<sup>280</sup> E. Kuryluk, *Trio dla ukrytych. Instalacja (11 maja – 1 czerwca 2000)*, Kraków, Galeria Artemis 2000, s. 8–10. Wszystkie cytaty z epistolarnego opowiadania przytaczam z pierwszego, wystawowego wydania.

przejścia, zatrzymania na granicy dystansu i pełnego odkrycia – funkcję stanów pogranicznych w literaturze pełni przekład i intertekstualność, odległość budowana przez „obcy” język, w instalacji natomiast – maska [Ilustracja 1].



**Ilustracja 1.** Pierwsze strony katalogu. Źródło: E. Kuryluk, *Trio dla ukrytych*, dz. cyt. Oprac. ilustr. własne

## KOPCZYK DLA CONRADA

Artystycznym gestem odejścia od amerykańskiej kariery na rzecz pisania po polsku mogłaby być sugestywna scena z *Trio dla ukrytych*. W cytowanym liście Italo Svevo czytamy:

Po stronie północno-wschodniej, skąd w pogodne dni widać czasem Mount Kosciusko, usypałem kopczyk dla Conrada. Po jego prawicy, pod klombem niezapominajek i krzewem jaśminu spoczywa Pani ukochana redaktorka. Florence uwielbiała kwiaty niebieskie i mocno pachnące, ale na skutek astmy nie mogła ich wąchać<sup>281</sup>.

W swoim opowiadaniu-moście, pisany po polsku jako dopełnienie anglojęzycznej powieści, Kuryluk usypała symboliczny kopczyk dla jednego z głównych bohaterów *Century 21* – Josepha

<sup>281</sup> E. Kuryluk, *Trio dla ukrytych*, dz. cyt., s. 5.



Conrada. Spoczywa on niedaleko redaktorki Florence, która, jak pamiętamy, była rzeczywistą postacią z życia Kuryluk i której autorka dziękowała na początku książki *Salome and Judas* za pomoc w zmaganiach z angielszczyzną. Gest ten wydaje się niezwykle wymowny. W cytowanym fragmencie odniesienie do Conrada informuje o przejściu autorki z anglofońskiego kręgu kulturowego – symboliczny pogrzeb pisarza-bohatera jawiłby się jako performatywny akt. Ta metarefleksyjna scena wyznacza cesurę uwypukloną w biografii literackiej Kuryluk silniej niż u innych bilingwalnych twórców, jak chociażby Samuela Becketta, który mimo iż miał okresy twórcze, gdzie zmieniały się proporcje angielszczyzny na rzecz francuszczyzny i odwrotnie, przez całe życie uprawiał konsekwentnie i prawie simultanicznie twórczość dwujęzyczną<sup>282</sup>. Czy w przypadku Kuryluk całkowite przejście na polszczyznę wybrzmiewa jako obietnica szczerości? Czy stosowanie takiej aksjologii nie podsuwałoby trudnej do obrony konstatacji, że oto wywołany przez Kuryluk Conrad, który porzucił mowę ojczystą na stałe, był w swej twórczości „nieszczery”? I czy rzeczywiście autobiograficzna Kuryluk, pisząca po polsku, ujawni więcej na temat siebie i swoich strategii budowania podmiotowości?

W książkach *Goldi*, *Feluni* i *Frascati* czytelnik poznaje szczegóły dotyczące losów matki w czasie Zagłady, jej choroby psychicznej, a także choroby brata, Piotrusia, oraz relacji Kuryluk z ojcem. Łukasz Jaroń, analizując tryptyk powieściowy z perspektywy postpamięci, zwraca uwagę na paradoksalną nieobecność osobistych doświadczeń autorki, które ustępują miejsca historii rodziny<sup>283</sup>. Wewnętrzny świat emocji i przeżyć Kuryluk pozostaje w dużej mierze niedostępny. Wydaje się zatem, że to właśnie w twórczych strategiach, literackich kamuflażach oraz intertekstualnych dialogach z bohaterami i pisarzami ujawniają się kolejne warstwy autorskiej tożsamości – artystycznej, płciowej i narodowej. Te ślady obecności, choć czasem zatarte, są natomiast widoczne na płaszczyznach wyznaczonych przez jej debiut powieściowy.

*Wiek 21* opiera się na zasadzie nieustannego dialogu między różnorodnymi postaciami, wyjętymi zarówno z fikcyjnych, jak i rzeczywistych światów artystycznych. Na kartach powieści spotykają się legendarni ludzie kultury starożytnej (Propercjusz), romantycznej (Johann Wolfgang Goethe), modernistycznej, w której kręgu znaleźliby się wymieniony już Joseph Conrad, Malcolm Lowry, Italo Svevo a także Djuna Barnes. Postaci te są członkami „Instytutu Międzynarodowej

---

<sup>282</sup> J. Zych, *Czy istnieje język beckettiański, czyli o bilingwizmie Becketta*, „Tekstualia” 2010, nr 1, s. 77.

<sup>283</sup> Ł. Jaroń, *Słowo na „ży”*. *Niewypowiedziana tożsamość w narracjach rodzinnych Ewy Kuryluk*, [w:] *Białe maski/szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, M. Horodecka i M. Żółkoś, Kraków 2015, s. 73.

Próżności” i w obrębie tej osobliwej wspólnoty, dręczeni doświadczeniami przeszłości, wojnami, a także prywatnymi porażkami, kompleksami, próbują odnaleźć się w społeczno-politycznej rzeczywistości końca XX wieku, do której zostali fikcyjnie przeniesieni. Czasem nawet nie zdając sobie sprawy, że są oto bohaterami własnych opowieści.

Badaczka Marta Tomczok dostrzega w postaciach przywoływanych przez Kuryluk sygnały autobiograficznych doświadczeń autorki, zwłaszcza związanych ze skrywaną tożsamością żydowską. Większość literackich figur *Wiek 21*, zdaniem Tomczok, ma przypominać o doświadczeniach wojny, bohaterowie mimo różnorodnych kontekstów ich rzeczywistego „pochodzenia” w świecie literatury stają się „alegoriami Zagłady”. To interesujące podejście interpretacyjne badaczka łączy z refleksją nad alegorią, która, postrzegana w nowy sposób jako nośnik doświadczeń i tożsamości, znosi tradycyjny dystans między strategią retoryczną a przedmiotem odniesienia<sup>284</sup>. Istotne jest jednak to, że w przedstawionej perspektywie charakter przywołanych postaci przestaje mieć znaczenie – są to zaledwie „ikony”, „niepełne, zrujnowane, wybrakowane, które mówią językiem błahych asocjacji, niewolniczo przywiązanych do brzmień słownych traktowanych tak, jakby miały one jakieś poważne, samoistne znaczenie”<sup>285</sup>. Bohaterowie są wyjęci spoza czasów, a tym samym tracą swoją podmiotowość i określone miejsce w literackiej i kulturowej historii. Jak stwierdza dalej Tomczok:

Repetycja form przeszłości, którą staje się *Wiek 21*, przypomina niekończącą się rozmowę. Jej zawilość, wynikająca z braku adresata monologów, i często zmieniających się mówców, łączy się także z zagadnieniem alegorii. [...] Ich przynależność do historii, jak się później okaże, rozsypuje się jednak w rękach tak prędko, jak materiał pożarty przez mole<sup>286</sup>.

Warto jednak zastanowić się, czy *Wiek 21* należy traktować jako zbiór monologów, czy raczej jako dialog, ponieważ te dwie strategie narracyjne znacząco się od siebie różnią. Dialog bohaterów, jak ten przedstawiony w *Trio dla ukrytych*, który kontynuuje rozmowę zapoczątkowaną w *Wiek 21*, nie ogranicza się jedynie do kwestii tożsamości żydowskiej, ale porusza także relacje

---

<sup>284</sup> M. Tomczok, *Alegorie zagłady w „Tworkach” Marka Bieńczyka i „Wiek 21” Ewy Kuryluk*, „Prace filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 6 (9), s. 159. Podobne podejście do interpretacji twórczości Kuryluk przedstawiła Karolina Koprowska, która w strategii kolażu artystki dostrzegła sposób kamuflowania żydowskiego pochodzenia i doświadczeń Holocaustu – te aspekty Tomczok zidentyfikowała jako zabiegi alegoryczne. Koprowska określiła przełamanie tabu u Kuryluk mianem „aktu profanacji”. Zob. K. Koprowska, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*, „Wielogłos” 2015, nr 1 (23), s. 43–55.

<sup>285</sup> M. Tomczok, *Alegorie...*, dz. cyt., s. 164.

<sup>286</sup> Tamże, s. 163.

romantyczne i przyjacielskie między Ann Kar, Carol Kar i Italo Svevo. Kuryluk w wywiadach przyznaje, że *Wiek 21* naśladuje polifonię jej wewnętrznego życia, ale także „toczy spory z sobą i z «obecnymi nieobecnymi» – rodziną, przyjaciółmi i znajomymi, z autorami ulubionych książek i ich bohaterami”<sup>287</sup>, artystka zamiast „opisywać [...] bohaterów” daje im „dojść do głosu”<sup>288</sup>. W kontekście tej polifonii warto zwrócić uwagę na podmiotową odrębność postaci, które nie są jedynie „ikonami”, oraz na sposób, w jaki Kuryluk podąża za nimi, wykraczając poza własną wyobraźnię twórczą. Taka analiza najlepiej wpisuje się w koncepcję intertekstualności – jednak nie tej, która sygnalizuje postmodernistyczny rozpad języka, lecz takiej, która afirmuje i ratuje osobowość twórczą. Dopiero dwustronny dialog ujawni strategię tożsamościotwórcze Kuryluk w pełnym świetle, pokazując więcej niż mogłaby zaoferować sama biografia.

## 2. Problem z polskością. Intertekstualność jako źródło poznania (siebie)

Bohater *Wiek 21*, Joseph Conrad, jest jednym z głównych alter ego Ewy Kuryluk. Być może najciekawszym – już bowiem intuicyjne porównanie tych dwóch osobowości twórczych, poetyki ich tekstów, a także miejsca, jakie zajmują w polu literackim, buduje szereg napięć. Kuryluk jest zdecydowanie autorką niemainstreamową, docenianą, ale w Polsce mało znaną, szczególnie przez wzgląd na emigrację oraz niesprzyjające warunki polityczne i społeczne<sup>289</sup>; Conrad jest pisarzem kanonicznym, a jego *Jądro ciemności* jest lekturą obowiązkową w szkole. Kuryluk w swojej twórczości sięga po narzędzia eksperymentu, Conrad z perspektywy estetycznej jest pisarzem w głównej mierze realistycznym, choć oczywiście wśród badaczy trwają na ten temat spory<sup>290</sup>; Kuryluk bliski jest feminizm, Conradowi – zdecydowanie nie<sup>291</sup>. Twórczość obojga

---

<sup>287</sup> E. Kuryluk, A. Drotkiewicz, *Manhattan i Mała Wenecja*, Warszawa 2016, s. 25.

<sup>288</sup> E. Kuryluk, A. Nasilowska, R. Nycz, *Inna awangarda. Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasilowska i Ryszard Nycz*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 247.

<sup>289</sup> Nieprzychylnie reakcje środowisk politycznych związane były ze związkami jej ojca, Karola Kuryluka, z rządem komunistycznym i z żydowskim pochodzeniem matki, Marii.

<sup>290</sup> Proza Conrada wymyka się jednoznaczniemu przyporządkowaniu do konkretnej tradycji czy nurtu literackiego, a sytuację tę komplikują różnice w odbiorze autora między polskimi a zachodnimi badaczami. Twórczość Conrada bywa łączona zarówno z Flaubertowskim realizmem, jak i Mickiewiczowskim romantyzmem; dostrzega się w niej podobieństwa do modernistycznego stylu takich autorów jak Faulkner i Fitzgerald. Conrad był również analizowany jako pisarz polityczny, przeciwny naturalizmowi i psychologizmowi. Na ten temat zob. Z. Najder, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, przeł. H. Najder, Opole 2000, s. 204–213.

<sup>291</sup> Trudno nazwać Conrada mizoginem – raczej wyraża on męskocentryczny światopogląd typowy dla swoich czasów. Nawet gdy dostrzega i docenia rolę kobiety, która najczęściej ukazywana jest w jego twórczości albo jako postać anielska, albo *femme fatale*, sprawczość przypisuje częściej męskiej stronie. Na temat roli kobiet w twórczości Conrada

rozgrywa się jednak na tle ważnych wydarzeń historycznych: dla Kuryluk będzie to druga wojna światowa, zimna wojna, wojna w Afganistanie, komunizm w Polsce, w tym marzec '68; dla Conrada: zabory, pierwsza wojna światowa i odzyskanie niepodległości, a także, rzecz oczywista, dziewiętnastowieczna ekspansja kolonialna. Gdyby porównać ich biografie, miejsca przecięć tworzą się na styku polskiego pochodzenia i emigracji, dorastania w orbicie kluczowych przemian politycznych w Polsce i późniejszego mierzenia się z konsekwencjami agresywnej polityki zachodniej, dziedzictwa narodowego i budowania anglojęzycznej kariery literackiej, bliskości więzów rodzinnych i poczucia wykluczenia. Wyłaniająca się na tej podstawie problematyka tożsamości narodowej i związanej z nią tożsamości artystycznej będzie wyznaczała szczególnie obszar identyfikacji Kuryluk z Conradem, choć, jak się okaże, nie jedyny.

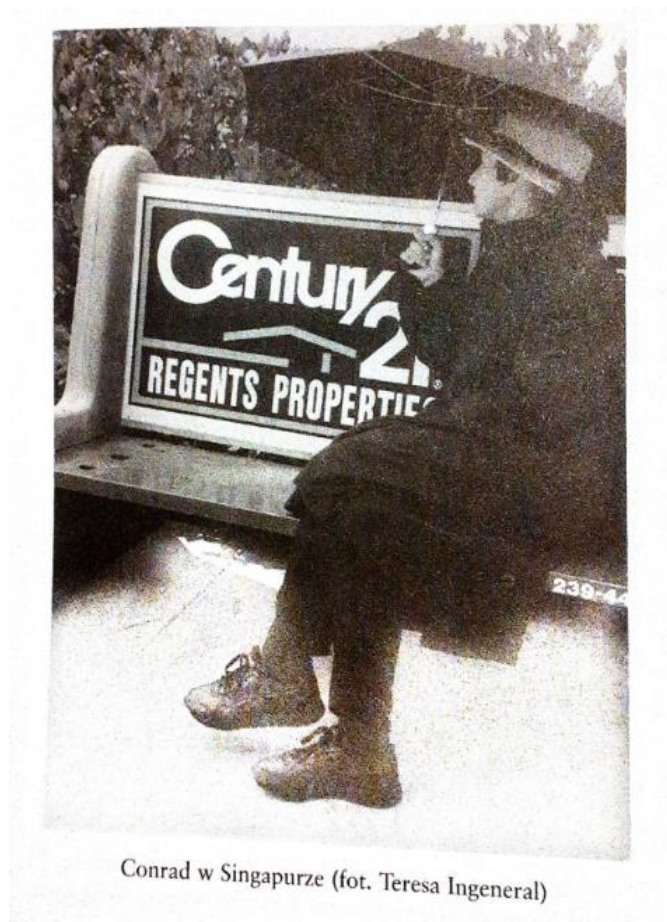
Na bezpośrednie połączenie autorki *Wiek 21* z modernistycznym pisarzem możemy pozwolić sobie dzięki fragmentom metatekstowym: na końcu powieści znajduje się zbiór fotografii z prywatnego archiwum Ewy Kuryluk. Na jednej z nich autorka siedzi na ławce z parasolką, a za nią widać reklamę z napisem „Century 21”; na podpisie pod zdjęciem czytamy natomiast „Conrad w Singapurze” [Ilustracja 2, na kolejnej stronie]. W *Trio dla ukrytych*, jak już zostało wspomniane, Kuryluk dokonuje symbolicznego uśmiercenia własnej redaktorki – Florence. Obok niej usypany jest także „kopczyk dla Conrada”, który na kartach *Wiek 21* przyznaje, że zawsze całym sercem pragnął niemożliwego – „tego, żeby zostać angielskim pisarzem”. Jak twierdzi bohater w rozmowie z inną powieściową postacią, Karlem Eglizerem: „wciąż jestem dwujęzyczny, a kim byłbym bez Florence, mojej wiernej redaktorki? Zadedykuję jej swoje ostatnie dzieło, burząc mit płynnej polszczyzny Conrada”<sup>292</sup>. Niepewność artystyczną modernistycznego pisarza powiązaną z chęcią przynależności do świata, w którym czuje się nieswój, należy zatem odczytywać jako niepewność samej Kuryluk debiutującej literacko w obcym kręgu kulturowym i obcym języku. „Uśmiercenie” bohatera wraz z redaktorką może być zatem nie tylko sygnałem zakończenia „kariery Conrada”, ale, być może, uwolnienia się od „kompleksu Conrada”? Co ważne, wskrzeszając legendarnego pisarza na kartach swojej powieści, autorka odwołuje się do elementów znanych z recepcji jego dzieł. Niektórzy zachodni krytycy twierdzili bowiem, że proza Conrada brzmi „z akcentem”, H.G. Wells mówił o jej „nieustępliwej” cudzoziemskości,

---

zob. M. Malesya-Drohomirecka, *Konwencje. Stereotypy. Złudzenia. Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada*, Kraków 2017.

<sup>292</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 263.

a Rudyard Kipling miał powiedzieć, że czytanie Conrada to jak czytanie świętego przekładu z języka obcego<sup>293</sup>.



**Ilustracja 2.** Zdjęcie ze zbioru „Z archiwum Globibiblioteki” dołączonego do powieści *Wiek 21*. Źródło: E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 415. Oprac. ilustr. własne

Oczywiście „obcość”, która stanowiła istotny element tożsamości twórczej Conrada i wpływała na odbiór krytyczny jego dzieł, nie dotyczyła tylko kwestii języka. Problem był bardziej złożony: z perspektywy zachodniej krytyki, która nie przywiązywała dużej wagi do sprawy polskiej, fakt, że cudzoziemski twórca wybrał język angielski, wzbudzał niepokój. Uważano, że taka postawa sygnalizuje maskowanie autora, zaburza szczerłość dzieł, a nawet obniża ich artystyczną wartość. W recenzji z „Daily News” z 1908 roku dotyczącej ostatniego tomu

---

<sup>293</sup> J. Meyers, *Joseph Conrad. A Biography*, New York 2001, s. 209. We wspomnieniach bliskich Conrada, między innymi Anieli i Karoli Zagórskich, czytamy, że autor przez całe swoje życie mówił po angielsku z wyrazistym akcentem polskim. Zob. K. Zagórska, *Pod dachem Konrada Korzeniowskiego (Josepha Conrada)*, w: *Conrad wśród swoich. Listy, dokumenty, wspomnienia*, oprac. Z. Najder, Warszawa 1996, s. 334–369.

opowiadań Conrada, *Sześć opowieści*, którą w języku polskim przytaczam za Zdzisławem Najderem, czytamy:

Pan Conrad, jak powszechnie wiadomo, jest Polakiem piszącym po angielsku, z własnego wyboru, a nie z natury rzeczy. Niektórym z nas wszakże wydaje się to godne wielkiego pożałowania nawet z punktu widzenia literatury angielskiej. Pisarz, który przestaje widzieć świat w kolorach własnego języka – gdyż język nadaje barwę myślom i rzeczom w sposób przez niewielu ludzi rozumiany – skłonny jest tracić skupienie i intensywność wizji, bez których największa literatura powstawać nie może [...]. Można by sądzić, że p. Conrad, pozbawiony własnego kraju i języka, znalazł dla siebie nowy patriotyzm morza. Jego wizja ludzi jest jednak wizją kosmopolity, człowieka bezdomnego<sup>294</sup>.

Choć recenzja ta wydaje się krzywdząca i nieuzasadniona, Robert Lynd trafnie dotyka szerszego problemu przyporządkowania Conrada do polskiej lub angielskiej literatury narodowej. Czy pisarz mógłby rzeczywiście pragnąć zajmować ważne miejsce w angielskiej kulturze, którą często krytycznie analizuje w swojej twórczości (np. w *Jądrze ciemności*, *Placówce postępu*, *Amy Foster*)? Z drugiej strony, czy utrzymuje trwałą więź z Polską i jej dziedzictwem, skoro najczęściej się od niej artystycznie odcina, może poza bezpośrednim odniesieniem w *Księciu Romanie*? Analizując dominującą tematykę w prozie Conrada i kierując się tym stereotypowym horyzontem, można by *de facto* zgodzić się z Lyndem, że Conrad jest przede wszystkim „patriotą morza”. Jednak ograniczając w ten sposób perspektywę, cofnęlibyśmy się do recepcji czasów wczesnego PRL-u, kiedy w szkołach rzeczywiście czytano głównie *Tajfun* z jednej strony i *Lorda Jima* z drugiej<sup>295</sup>. Conradowski dyskurs w Polsce zmienia się w latach siedemdziesiątych – a zaznaczmy, że to czas budowania przez Kuryluk swojej artystycznej kariery – kiedy pod redakcją Najdera ukazuje się pierwsze polskie pełne wydanie dzieł pisarza, kiedy na większą skalę zaczynają się badania wokół jego twórczości i kiedy pojawiają się dwie ważne ekranizacje – *Czas Apokalipsy* (1979) w reżyserii Francisca Forda Coppoli, który miał swoją premierę w Polsce na krótko przed wprowadzeniem stanu wojennego, w 1981 roku, i *Smuga cienia* (1976) w reżyserii Andrzeja Wajdy.

Zanim Conrad doczekał się licznych interpretacji z różnych perspektyw, zarówno w Polsce, jak i za granicą, musiał jeszcze za swojego życia zmierzyć się z etykietą „dezertera”. Przypisała

---

<sup>294</sup> Recenzja przedrukowana w *Conrad. The Critical Heritage*, red. N. Sherry, London 1973, s. 210–212. Tłumaczenie za Z. Najder, *Sztuka i wierność*, dz. cyt., s. 109.

<sup>295</sup> Pisze o tym Wiesław Krajka w: *Conrad a Polska*, red. nauk W. Krajka, Lublin 2011, s. 84.

mu ją Eliza Orzeszkowa w artykule *Emigracja zdolności* (1899), zarzucając Conradowi – w pewnym stopniu podobnie jak Lynd, choć kierując się innymi pobudkami – brak zaangażowania w sprawy narodowe, porzucenie godnej pisarza postawy oraz pogwałcenie wartości wyznawanych przez rodzinę Korzeniowskich. Jak stwierdza pisarka:

Zdolność twórcza to sama korona rośliny, sam szczyt wieży, samo serce narodu. I ten kwiat, ten szczyt, to serce odbierać narodowi swemu i oddawać Anglosaksonom, którym ptasiego mleka nawet nie brakuje, dlatego że drożej za nie płacą! Ależ o tym pomyśleć nawet niepodobna – bez wstydu! I trzebaż jeszcze, aby ten pan tak się nazywał, aby nosił imię może swego bardzo bliskiego przodka, tego Józefa Korzeniowskiego, nad którego powieściami, podlotkiem będąc, wylewałam pierwsze łzy współczucia i uczułam pierwsze ognie szlachetnych zapałów i postanowień. Nad powieściami pana Konrada Korzeniowskiego żaden podlotek polski nie uroni łzy altruistycznej ani szlachetnego postanowienia nie poweźmie, lecz po namyśle sprawia mi to boleść bardzo umiarkowaną, bo wierząc w wyższość pierwiastków, z których składa się wszelka siła twórcza, nie przypuszczam, aby nasza chciała kiedykolwiek oddać się powołaniu wiwandiery lub przekupki<sup>296</sup>.

Orzeszkowa się myliła, ponieważ Conradowi nie tylko przebaczone winy, ale wręcz wyniesiono go do rangi przedstawicieli literatury patriotycznej. Jego dzieła, które początkowo były krytykowane za brak zaangażowania w sprawy narodowe, wraz ze zmieniającym się nastrojem krytyki zostały docenione za ich głęboki wkład w polską literaturę i kulturę, a sam Conrad zyskał status autora, który w nowoczesny sposób promuje Polskę na Zachodzie. Jak piszą Najder i Joanna Skolnik we wstępie do dzieła *Polskie zaplecze Josepha Conrada–Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*:

A kiedy po odzyskaniu niepodległości, w latach dwudziestych, od oskarżania wszyscy niemal przeszli do uwielbiana znakomitego pisarza i chlubili się jego pochodzeniem – dążność do zdjęcia z Conrada jakiegokolwiek „winy” przeszkadzała rzetelnemu opisowi jego drogi życiowej i wcale niejednoznacznych postaw wobec Polski i jej spraw<sup>297</sup>.

W okresie międzywojennym pisarstwo Conrada było obszernie omawiane w „Wiadomościach Literackich”, a jako jedyny pisarz angielski pojawiał się w tekstach krytycznych wznowionego

---

<sup>296</sup> E. Orzeszkowa, *Emigracja zdolności* (1899), w: *Conrad wśród swoich*, dz. cyt., s. 271–272.

<sup>297</sup> *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, tom 1., pod red. Z. Najder, J. Skolnik, Lublin 2006, s. 13.

w latach 30. „Skamandra”<sup>298</sup>. Z biegiem czasu mnogość wielu nowych – także radykalnych metodologicznie – odczytań oraz pojawiające się biografie twórcy sprawiły, że trudno dziś wyłonić jednorodny obraz Conrada i jego twórczości. Omawiano go z wielu nawzajem się wykluczających perspektyw, także tych sięgających najdalej, wnioskujących w jego popędy, neurozy, a nawet fetysze – jak dzieje się w przypadku książki Bernarda C. Meyera *Joseph Conrad. A Psychoanalytic Biography* [Joseph Conrad. Biografia psychoanalityczna; 1967]<sup>299</sup>.

Polskość Conrada, dziedzictwo wynikające z patriotycznego zaangażowania jego rodziców oraz związana z tym – nieunikniona – trauma, to aspekty, którymi badacze chętnie się zajmowali. Ojciec Conrada, Apollon Korzeniowski, był polskim pisarzem i działaczem niepodległościowym, zaangażowanym w przygotowania do powstania styczniowego. Za tę działalność Apollon, jego żona i mały Konrad zostali zesłani do północnej Rosji, gdzie surowe warunki pogorszyły stan zdrowia matki, co w końcu doprowadziło do jej śmierci. Ojca Conrad stracił również wcześniej, choć już po powrocie do Krakowa. Nie ulega jednak wątpliwości, że doświadczenie osierocenia w młodym wieku mogło mieć wpływ na twórczość pisarza. W obliczu faktów biograficznych rozgrywających się na tle ważnego kontekstu społeczno-politycznego łatwo o popadanie w ideologicznie nacechowane tezy. Wspomniany Meyer krzywdząco nazwał działalność powstańczą Apollona zaangażowaniem się w sprzeczne z prawem „spotkania z polskimi nacjonalistami”<sup>300</sup>. Określając działania wyzwolenicze jako nielegalne, badacz wykazał się raczej niezrozumieniem dla realiów panujących na terenach Polski pod zaborami. Jak się jednak zdaje, przyczyną stawiania spraw w takim świetle była przede wszystkim chęć podważenia romantycznej aury bohaterstwa otaczającej Apollona i jego twórczość (o czym pisała także Orzeszkowa) i pokazanie, że realne konsekwencje jego wyborów mogły odbić się na rodzinie Korzeniowskich, w tym na dorastającym Józefie. Późniejszy opiekun Conrada, wuj, brat matki Eweliny, Tadeusz Bobrowski, który zbudował silną więź z pisarzem i którego poglądy miały na niego zdecydowany wpływ, sytuował się w wyznawanych wartościach jako antagonistą Apollona, człowiek wierzący w pozytywistyczne ideały wewnętrznej odnowy państwa bez stawiania zbrojnego oporu Rosji<sup>301</sup>.

---

<sup>298</sup> Rzecznikiem Conrada w Polsce był m.in. krytyk Adolf Nowaczyński. Zob. E. Kurowska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce (1932-1939)*, dz. cyt., s. 114.

<sup>299</sup> Książka powstała rzecz jasna na fali psychoanalitycznych perspektyw w studiach o literaturze tamtego okresu. Pozycja Meyera dostarcza niezwykłych spostrzeżeń, choć, jak się można domyślać, spotkała się z niemałą krytyką. Zob. B. C. Meyer, *Joseph Conrad. A Psychoanalytic Biography*, New Jersey 1967.

<sup>300</sup> Tamże, s. 24

<sup>301</sup> Bobrowski, jak zaznaczył Frederic Karl, wierzył, że Polska powinna przede wszystkim stać się materialnie samowystarczalna; wuj Conrada nie uznawał poświęcania życia jednostki w imię żadnych politycznych celów. Badacz



Drugą stroną interpretacyjnego sporu, przeciągającą Conrada „na stronę Polski”, stanowili konradyści skupieni w znacznej mierze na doszukiwaniu się w prozie pisarza oraz jego biografii „ideologii romantyzmu” uznawanej za „jeden z głównych polskich kontekstów jego twórczości”<sup>302</sup>. Dla Wiesława Krajki proza Conrada miała ogromne znaczenie jako ambasadora Polski na świat, „polskiej literatury, kultury, mentalności, etosu i tradycji, które w dużym stopniu zdeterminowały twórczość tego światowego pisarza w języku angielskim”<sup>303</sup>. Z kolei Zdzisław Najder, reprezentujący bardziej neutralne podejście, jako pierwszy i jeden z nielicznych, pozytywnie odniósł się do „kosmopolityzmu” Conrada, odrzucając zarzut „podwójnej lojalności”<sup>304</sup> i określając go po prostu jako pisarza europejskiego:

Jednakże problemy interpretacyjne sprawiają kłopot głównie krytykom. Dla czytelników wielokulturowość Conrada zdaje się stanowić dodatkową atrakcję. To, że traktował całą bogatą i różnorodną kulturę europejską jako surowiec i że korzystał z dorobku i konwencji różnych literatur, sprawia, że czytany jest w różnych krajach i językach jako autor równocześnie narodowy (czy wielonarodowy) – i swojski. Bynajmniej zaś nie kosmopolityczny. Składniki włoskie, niemieckie czy rosyjskie są wprowadzane dla akompaniamentu, ale z podkreśleniem, a nie zacieraniem ich odrębności. Zaś podstawowe elementy, zaczerpnięte z Polski, Francji i Anglii, ściśle ze sobą powiązane,

---

stwierdził, że takie podejście Bobrowskiego mogło wywrzeć wpływ na siostrzeńca i jego twórczość: „Możemy założyć, że częściowa rezygnacja Conrada, by w powieściach tworzyć odniesienia polityczne, a także jego ostrożność w poruszaniu takich kwestii, wynika z lekcji wyciągniętych od Bobrowskiego”. Zob. F. Karl, *Joseph Conrad. The Three Lives. A Biography*, New York 1979, s. 87. Choć sylwetka Bobrowskiego była przez krytyków przedstawiana różnorodnie, elementem łączącym te przedstawienia było dostrzeżenie w postawie wuja odmienności do działań ojca Conrada, Korzeniowskiego. Tym samym można podejrzewać, że rozdarciu między wartościami obu opiekunów Conradowi nieobcy był wewnętrzny konflikt uczuć i wartości. Na temat różnych perspektyw na Bobrowskiego zob. A. Adamowicz, *Tadeusz Bobrowski: pozytywny mecenas czy negatywny mentor Conrada*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 1/2, s. 125–136.

<sup>302</sup> W. Krajka, *Conrad a Polska: perspektywa mojego pokolenia*, w: *Conrad a Polska*, dz. cyt., s.73.

<sup>303</sup> W. Krajka, *Założenia programowe serii Joseph Conrad a Polska, Europa Środkowo-Wschodnia i Świat*, w: *Conrad a Polska*, dz. cyt., s. 15.

<sup>304</sup> Na temat rozdarcia Conrada pisał chociażby Addison Bross, który pozycjonował pisarza na tle dyskusji romantyków z „materialistami” (pozytywistami). Zob. A. Bross, *Szaleństwo Almayera a polski spór o materializm*, przeł. W. Kozak, w: *Conrad a Polska*, dz. cyt., s. 133–149. O „podwójnej lojalności” w kontekście struktury narracyjnej Conrada wspominał także Amar Acheraïou, który dostrzegł w rozdarciu przyczyn do bliskiej Conradowi politycznej idei złączenia narodów: „Wyrażona najpełniej w rozdarciu narratorów pomiędzy zaangażowaniem się w relacjonowane wydarzenia i dystansowaniu się od nich – jest to powracający schemat w Conradowskiej strukturze narracyjnej – owa podwójna lojalność każe jednak myśleć o pewnym projekcie politycznym; Conrad postrzega w nim przyszłą Polskę nie tyle jako autonomiczny byt, lecz jako część zintegrowanej wspólnoty państw zachodnich, w której skład wchodziłaby Polska, Francja i Anglia”. zob. A. Acheraïou, *Cień Polski*, przeł. M. Majewska, w: *Conrad a Polska*, dz. cyt., s. 242.

też nie zatracają swojej jakości. Pokazał Conrad, że można być pisarzem równocześnie narodowym – i wielokulturowym<sup>305</sup>.

#### W POSZUKIWANIU BLIŹNIAKA. CONRAD WOBEC KONRADA

Kuryluk jest świadoma problematyki podejmowanej w ramach dyskursu Conradowskiego. Można także wysnuć tezę, że podobne pragnienie wielonarodowości, której nie trzeba się wstydić, towarzyszy autorce próbującej rozpoznać własne miejsce w obrębie obu kodów językowych i kręgów kulturowych. W wywiadzie z Wójcik przyznała, co prawda, że decyzja, by publikować po angielsku, miała charakter praktyczny:

*Wiek 21* ukończyłam w 1988. Siedziałam w Ameryce od siedmiu lat, dostałam właśnie wiadomość, że mój paszport, nie będzie więcej przedłużany. Przewidywałam wówczas, że PRL upadnie nie wcześniej niż około 2010. Nie miałam szans na publikowanie w Polsce, a nie chciałam tkwić w obiegu emigracyjnym, bo się do tego nie nadaję. Od dzieciństwa jestem kosmopolitką, osobą nieprzyzwyczajoną do siedzenia w jakimkolwiek małym getcie. Stąd decyzja, by pisać po angielsku<sup>306</sup>.

Tymczasem w swojej prozie umieszcza wypowiedzi bohaterów pozbawione w kwestii tożsamości narodowej roztropnego wyważenia i pokazuje, że tak naprawdę są to sprawy zgoła prywatne. Dystans, którym się w wywiadzie autorka odgradza, mówiąc o praktycznej stronie wyboru, w przestrzeni fikcji spoczywa na intertekstualności. Gdy Kuryluk jest nią zabezpieczona, może w innej tonacji, na nowo, intensywnie, a nawet agresywnie, opisać obcość Conrada. W słowach bohatera *Century 21*, Malcolma Lowry'ego, zwraca się do bohatera-Conrada, jakby kierowała słowa do samej siebie:

Twoja angielszczyzna, ten English polskiego chowu, jest taki rozlazły, a jednak taki *eng* – ciasny niczym torba kangura”. Józek, weź mnie pod rękę i zapołączmy wespół–zespół w takt polki, spłuczmy haustem wódki *polnische Wirtschaft*, wypijmy za jądro Lumumby w kongijską noc, zbawmy paru dzikich – skoro nie możemy wyratować ani jednego Polonusa – i polegnijmy w jakimś z góry przegrany powstaniu uknutym przez twoich pobratymców. Miły Joe, czujesz się kosmopolitą,

---

<sup>305</sup> Z. Najder, *Sztuka i wierność*, dz. cyt., s. 187.

<sup>306</sup> L. Wójcik, E. Kuryluk, dz. cyt., s. 3.

ale twoje miejsce jest w Bydgoszczy. Święta prawda. Tylko Malcolm rozumiał, jak trudno jest prowincjuszowi wniknąć w jądro jakiegokolwiek sprawy<sup>307</sup>.

Fragment ten jest doskonałym przykładem poetyki Kuryluk skupiającej się na warstwie brzmieniowej: aliteracjach, współbrzmieniach, paronomazjach, które Kłobukowski niezwykle trafnie oddaje w przekładzie<sup>308</sup>. Wyraziste nagromadzenie głoski „p” („spluczmy”, „Polonusa”, „przebrane powstanie” – *splash, Pole, preposterous protest*), użycie polskiej leksyki i wątki poruszone w warstwie semantycznej rysują odwołanie do polskości skojarzonej z powstańczym mitem romantycznym, wobec którego Conrad był szczególnie rozliczany przez wzgląd na wspomnianą działalność ojca. Co więcej, Apollon podobno od najmłodszych lat syna wpałał mu wartości patriotyczne, nawet imię, które nadał chłopcu przy urodzeniu – Konrad – miało świadomie nawiązywać do samego serca polskiej tradycji romantycznej, czyli twórczości Adama Mickiewicza. Jak pisze Krajka: „Nadanie chłopcu tego imienia mogło być ze strony rodziców świadomą próbą ukształtowania go według romantyczno-patriotyczno-martyrologicznego wzorca aksjologicznego”<sup>309</sup>. Na podstawie powyżej cytowanego fragmentu należałoby jednak stwierdzić, że Conrad-bohater jest zachęcany do porzucenia, mówiąc za Słonimskim, „płaszcz Konrada”, zdystansowania do tradycyjnych elementów wyznaczających tożsamość narodową. Enigmatyczny „kangur” jest, co istotne, sygnałem autorskim – taki bowiem pseudonim nosiła Ewa Kuryluk

---

<sup>307</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21. Trio dla ukrytych*, dz. cyt., s. 262. Podkr. I.S.

<sup>308</sup> Kuryluk autoryzowała przekład swojej powieści. We wstępie do polskiego wydania autorka zaznaczyła, że współpraca z tłumaczem nie obyła się zarówno bez „zgrzytania zębami”, jak i „wzajemnych zachwyków”. Tamże, s. 5. W wywiadzie z Gajewską autorka przyznała wprost: „Tak się składa, że ja jestem szybka, a Kłobukowski wolny. Więc siłą rzeczy chciał mnie w *Wiek 21* przystopować, a ja się broniłam. Z początku. Aż zrozumiałam, że ja napisałam *Century 21*, a on musi napisać *Wiek 21*. By ta powieść była coś warta po polsku, musi nabrać cech autora przekładu, czyli stać się wolniejsza od oryginału”. E. Kuryluk, A. Gajewska, dz. cyt., s. 285. Wszystkie przytaczane z powieści cytaty weryfikuję z oryginałem i sądzę, że w przypadku powyższego przykładu warto odwołać się również do fragmentu po angielsku, by docenić w pełni kunszt poetycki zarówno samej Kuryluk, jak i Kłobukowskiego: „Your English, a Pole-made eng, is so slow, so *eng*. Really, it feels less comfortable than a marsupial bag [...] . *Pan Józef*, take my arm and let’s *polak* together to the tune of a polka, wash down the *polnische Wirtschaft* with a splash of vodka, toast the Lumumba heart of a Congo night, save a couple of savages – since we cannot rescue even a single Pole – and get killed in a preposterous protest staged by one of your patriots. Sweet Joe, you picture yourself a cosmopolitan, but you belong to Bydgoszcz city. And so it is. Malcolm alone understood the difficulty of entering the heart of anything if you’re from the provinces”. E. Kuryluk, *Century 21*, Fairchild Hall 1992, s. 209. Podkr. I.S. Kłobukowski starał się oddać gry językowe, choć nie zawsze pokrywają się one z oryginałem w tych samych miejscach. Paronomazje, jak *save-savages*, są oddane we frazie takiej chociażby jak „wespół-zespół”, która buduje dodatkowe zestawy odniesień: dla polskiego czytelnika „wespół-zespół” jest typowo rodzimym zwrotem kojarzonym chociażby z piosenką *Jeżeli kochać to nie indywidualnie* Kabaretu Starszych Panów. Za zwrócenie uwagi na ten wątek dziękuję prof. Edwardowi Balcerzanowi.

<sup>309</sup> W. Krajka, *Joseph Conrad w latach 1861-1869. Czy był polskim romantyczno-martyrologicznym patriotą?*, w: *Conrad a Polska*, dz. cyt., s. 92. By naświetlić odpowiednio sylwetkę Apollona por. Z. Najder, *Wstęp*, w: *Conrad wśród swoich*, dz. cyt., s. 13.

w dzieciństwie, „kangurem” albo „torbaczem” nazywał autorkę jej brat Piotruś<sup>310</sup>. Sygnał autorski sugeruje, że Conrad może symbolizować doświadczenia samej Kuryluk, podobnie rozpiętej między dwoma językowymi światami. Szczególnie autoironicznie brzmi zakończenie fragmentu, w którym wyśmiany zostaje kosmopolityzm Conrada – zwłaszcza że, jak wynika z wcześniejszego wywiadu z Kuryluk, ona sama od dzieciństwa postrzegала siebie jako kosmopolitkę.

Brawurowy styl literackiego debiutu Kuryluk w języku angielskim wyróżnia się intensywną funkcją poetycką, a jej wyjątkowa wrażliwość na zmysłowość języka pełni rolę swoistych „barw ochronnych”. Taka postawa twórcza sytuuje się w opozycji do krytyki Lynda, który zarzucał Conradowi – i innym pisarzom porzucającym swój ojczysty język, który nadaje „barwę myślom” – że w obcym języku traci się „intensywność wizji”. Jednocześnie poetyckość może paradoksalnie odwracać uwagę, sygnalizując nie tyle poczucie zakorzenienia w języku, ile potrzebę ciągłego eksperymentowania i ucieczki. Kuryluk, mimo maestrii reprezentowania obrazów w ich intensywności, nadal odczuwa angielszczyznę jak obca przybyszka. We wstępie do polskiego wydania swojej powieści pisze: „Angielszczyzna pisarzy-cudzoziemców jest zawsze nieco dziwna. Na pozór karkołomnie śmiała, od środka podszyta jest paniką, jak podróżniczka na fałszywych papierach w strefie tranzytowej”<sup>311</sup>.

Malcolm Lowry, prześladowca Conrada-bohatera, zarzuca mu na kartach *Wiek 21* nie tylko specyficzny akcent. To właśnie od Lowry’ego Conrad usłyszy dręczące krytyków pytanie (choć wyrażone bardziej dosadnie) – pytanie, które zadaje sobie także sama Kuryluk. Pierwsze odniesienia do „zdrady” pisarza pojawiają się, gdy Lowry, siedząc z Ernestyną, jego partnerką, oraz Conradem przy stoliku w kawiarni w Meksyku, rzuca oskarżenia:

Zamiast odstawiać Samarytanina, powiedz mi, Korzeniowski, po coś tu zawitał? Nie do nas, mam nadzieję, bo my właśnie robimy rząd [...]. Jutro jedziemy do Vancouveru, tego wcielenia Salome, albowiem moja najdroższa ma tam odtańczyć symfonię siedmu szali i zarobić kupę szmalu. Muzykę napisał Hugo Hitler, a libretto Musa Lini.

*Nie, mon cher colleague*, nie jestem *alcoolique*. Molly Moll, nie zwracaj uwagi na to, co mówi K, i sama też się zamknij. Najbardziej mi się podobaasz, kiedy milczysz jak karp *a la polonaise*, a nasz znakomity gość ma ten sam gust. Nieprawdaż, *mon auteur polo-anglais*? [...] Spotkał nas ten zaszczyt, że siedzimy

---

<sup>310</sup> Zob. chociażby fragment z powieści autobiograficznej *Frascati*: „Kangór – upomniał mnie z dna ucha oburzony Piotruś – zapomniałeś o teorii względności? Kto powiedział, że nieznaną chwaścik nie jest ważniejszy od znanej lilii. Szczotkuj świadomość polityczną, torbaczu!”. Zob. E. Kuryluk, *Frascati. Apoteoza topografii*, Kraków 2009, s. 42.

<sup>311</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 5.

przy jednym stole z Panem Cogito Koryto, przebojem stulecia. Ten wasz hymn – *vive l'Angleterr! Ecrire c'est mourir un peu pour mon pays polonaise* – wyciska mi z pęcherza rzekę Jangcy.

Najmocniej przepraszam. Nie nazywa się pan Korytowski? Korzenie nie wiodą do koryta, tej skrzynki, w którą wtykasz pan ryj? [...] No to czemu twoje pióro ocieka nie atramentem, lecz sakramentem smalcem? Śmiało, przyznaj pan, żeś bohater! Czyż nie przedarłeś się mężnie aż do samego żłobu? [...] Popłyniemy na Madagaskar, do Nowej Palestyny? A może by tak bojerem do Panamy? Transsyberyjską do Vancouveru? Żółtą łodzią podwodną do Zakopca?<sup>312</sup>

Liczba historycznych, politycznych, biograficznych i literackich odwołań w powyższym fragmencie, które w powieści rozkładają się na zaledwie dwóch stronach, sugeruje, że twórczość Conrada i dyskurs z nim związany są ściśle splecione z procesem twórczym Kuryluk. Autorka głosem ironicznie nastawionego Lowry'ego prześmiewczo naśladuje głos Conrada: sugerują to wtrącenia francuskie, z których Conrad był ponoć znany – makaronizmy były charakterystyczne dla jego listów, a francuskie wtrącenia pojawiały się w jego wypowiedziach. Kuryluk odwołuje się także do stereotypowych przedstawień kobiet w prozie Conrada – Lowry sugeruje, że Conrad „ma ten sam gust” i preferuje milczące kobiety; a także do oskarżeń o narodową zdradę, co stanowi powtórzenie zarzutów Orzeszkowej. Autorka przenosi jednakże pisarza modernistycznego z realiów przełomu XIX/XX wieku i dodaje do jego sylwetki odniesienia do bliskiej jej sytuacji powojennej. Pytania o podróż do Madagaskaru czy Nowej Palestyny nawiązują do wydarzeń marca '68. W tym momencie słowami Malcolma wyrażony zostaje skrót dla zarówno politycznych, jak i „sąsiedzkich” oskarżeń kierowanych do osób pochodzenia żydowskiego. Przywołanie nazwisk Hitlera i Mussoliniego przypomina, że antysemityzm, rasizm, nazizm i faszyzm nie ograniczają się do jednego czasu, ani nie zakończyły się wraz z drugą wojną światową. „Hitlerowie” i „Mussolini” istnieją w różnych formach i przebraniach. Kuryluk zwraca uwagę, że pytania o emigrację czy tożsamość narodową są zawsze uwikłane w polityczne wybory, a to, co prywatne, nie może być oddzielone od tego, co publiczne.

Podwójny wymiar – prywatny i publiczny – odnosi się także do wspomnianego wątku Zakopanego, który nawiązuje do wydarzeń z życia Conrada. W 1914 roku, po wielu latach przerwy, pisarz znów zaczął mówić po polsku, nawiązywał polskie kontakty i postanowił spędzić – odpowiadając na zaproszenie przyjaciół – pierwsze od dwudziestu lat wakacje w Polsce. Podczas pobytu w Zakopanem (i Krakowie) latem 1914 roku spotykał się z ludźmi, dla których odzyskanie

---

<sup>312</sup> Tamże, s. 76–78. Org. E. Kuryluk, *Century 21*, dz. cyt., s. 59–60.

niepodległości było nie tylko priorytetem, ale też marzeniem, które wreszcie może się ziścić. Gdy wybuchła wojna, Conrad i jego rodzina, dzięki odpowiednim znajomościom, uciekli do Anglii. Można rzec, że autor ponownie opuścił ojczyznę i to w momencie uznanym za jeden z najważniejszych w dziejach polskiej państwowości. W drodze powrotnej na Wyspy autor napisał jedno z kluczowych dla jego twórczości opowiadań – *Smugę cienia*, w którym odwołując się do własnej historii z młodości i opuszczenia Polski po raz pierwszy, opowiada o trudach wyborów i ciężącej traumie przeszłości. Powrócę do tego opowiadania w dalszej części rozprawy.

Po powrocie do Anglii Conrad zaangażował się w działania wspierające polskie dążenia niepodległościowe, składając memoriał, w którym sugerował, że państwo polskie mogłoby powstać pod protektoratem Anglii i Francji. Choć przez lata był sceptyczny wobec sprawy narodowej, nie wierząc w możliwość odzyskania niepodległości bez wsparcia zewnętrznego, jego podejście ewoluowało<sup>313</sup>. Zdaje się, że tekst Kuryluk odzwierciedla właśnie tę sytuację biograficzną. Warto zwrócić uwagę na początkowe zdania Lowry’ego dotyczące „tworzenia rządu”. Wydaje się, że autorka nawiązuje tu do momentu odzyskania niepodległości i faktu, że Conrad funkcjonował jako polski działacz i twórca na uboczu tych wydarzeń. W retoryce Malcolma Conrad nie brał bezpośredniego udziału w tworzeniu polskiej państwowości, a dodatkowo nie walczył za kraj, co uwydatnia złośliwe pytanie, czy mężnie przedarł się aż do „żłobu”<sup>314</sup>.

Od tego momentu zawsze gdy Conrad wchodzi na scenę wydarzeń *Wieku 21* towarzyszy mu jego „bliźniak” Lowry, który nawet po śmierci prześladowuje Korzeniowskiego jako uwewnętrzniony głos<sup>315</sup>. W książce *Manhattan i Mała Wenecja* Kuryluk przyznaje: „preferując od dziecka symetrię i podwojenie, opieram swoją twórczość bezwiednie na motywach zwierciadła i cienia, echa i odcisku, sobowtóra i alter ego”<sup>316</sup>. Lowry nieustannie kpi z Conrada, czuje wobec niego kompleks niższości, a taka charakterystyka postaci, choć przerysowana, mogłaby

---

<sup>313</sup> Z. Najder, *Wstęp*, w: *Conrad wśród swoich*, dz. cyt., s. 22–23.

<sup>314</sup> Jest to możliwa interpretacja fragmentu podkreślająca ironiczne nastawienie Lowry’ego, który symbolizuje wyrzut sumienia Conrada i oskarżenia płynące wobec autora z dyskursu krytycznego. Jednakże należy zaznaczyć, że w oryginale fraza związana z pytaniem o przyczyny pojawienia się Conrada – „Nie do nas, mam nadzieję, bo my właśnie robimy rząd [...]” – brzmi inaczej: *I hope it's not us, since we're about to go go go*. Nie pojawia się w niej bezpośrednie nawiązanie do tworzenia rządu polskiego w 1918 roku. Por. E. Kuryluk, *Century 21*, dz. cyt., s. 59. Warto jednak przypomnieć, że przekład Kłobukowskiego jest przekładem autoryzowanym, a zatem wszelkie odniesienia powstałe w tłumaczeniu mogą być sugerowane przez samą autorkę i kierowane do wrażliwości stricte polskiego czytelnika.

<sup>315</sup> „Przed zaśnięciem często czuję, że mnie dokąś porywa i nagle puszcza. Oszedł, ale wciąż słyszę, jak mówi [...]”, Zob. E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 262.

<sup>316</sup> A. Drotkiewicz, E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, dz. cyt., s. 12.

odzwierciedlać sytuację znaną z historii literatury: Malcolm Lowry był wszak, podobnie jak Conrad, autorem opowieści o żegludze, a w swoich młodzieńczych latach zaciągnął się na statek i podróżował po Dalekim Wschodzie. Rozpatrując postawę Lowry'ego-bohatera i Lowry'ego-rzeczywistego twórcę w kategoriach „lęku przed wpływem” Blooma, można rzec, że tkwi on w chłodzie „jaki panuje w cieniu rzucanym przez prekursora”<sup>317</sup>, dlatego u Kuryluk jest alkoholikiem, degeneratem, złośliwcem. Symetria, która okazuje się strategią twórczą autorki, każe rozpatrywać nie tylko Conrada jako „cień” wiszący nad Lowrym, ale także Lowry'ego jako „cień” Conrada: nękający i nieustępliwy wyrzut sumienia. Carl Gustaw Jung mówił o cieniu jako o ciemniejszej stronie natury, sferze „gorszych cech charakteru”. Dla Junga, co niezwykle istotne, sfera cienia jest zbudowana z emocji, głównie negatywnych – tam bowiem relegujemy te cechy osobowości, które uznajemy za niechciane, również w wymiarze nieświadomości kolektywnej, odrzucamy coś, co nie znajdzie poparcia społecznego<sup>318</sup>. W wypadku Conrada i, jak możemy się domyślać, samej Kuryluk, sfera cienia jest na tyle kolektywna, na ile spowinowacana z oskarżycielskim głosem świata. Nic dziwnego, że Lowry, który wyłamuje się „z cienia”, jest niepoprawny, bezpardonowy, a przy tym niezwykle płodny językowo, jak gdyby wyrzucał z siebie wszystkie nagromadzone emocje:

Oj, nie płacz, Ernestyno. Jestem zapijaczonym starym pierdołą, zawistnym beztalenciem. Gdzie mi tam do Conrada czy Melville'a, choć ja też kocham morze, a zwłaszcza mistyczne fale Krwawej Mary i dżinu. [...] Ja także nurkowałem z akwalungiem, ale moja wodniacka wrażliwość w porównaniu z twoją to mniej niż zero. Nie stoi za mną żaden Kopernik ani król Sobieski. Poza tym władam angielskim równie płynnie jak ty polskim – oczywisty handicap. Ale jak śmiałeś, lubieżny capie, prosto z ci-polki swojej mamuni dać nura w wanna Bryt-wannę mojej legalnej małżonki?

Nie, duszko, nie ubliżam naszemu gościowi. Po prostu pytam i to chwilami nawet z sensem. Czemu, chłopcze drogi, otarłeś z czoła szczery pol-pot wsiowych piaszczurów, aby się oddać oschłym okresom Szekspirezady? Wierz mi, Jan Kott się mylił, to nie jest nasza współczesna. No, Korytowski, kornie przyznaj: czemu dałeś kosza *maman*?<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, dz. cyt., s. 94.

<sup>318</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 65–66.

<sup>319</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 77–78. Warto docenić w tym miejscu kunszt pracy tłumacza wyczulonego na wszelkie sygnały aliteracji i gier słownych, które niosą znaczenie: „But how did you dare to run away from your mom's po-la-ca right into the Anglo-ass of my legal spouse? [...] Why did you sack, my lad, your parents' rural pol-pot for the sake of the urban Mr. Shake and Mrs. Spare?”. E. Kuryluk, *Century 21*, dz. cyt., s. 61.

Pytanie zadane przez Lowry'ego mieści w sobie skomplikowany materiał literackiej przeszłości, który jednak w tym miejscu, obok politycznego, publicznego ma także stricte intymny wymiar. W ostatnim zdaniu, odnoszącym się do opuszczenia „matki”, *maman*, Kuryluk może mieć oczywiście na myśli Polskę. Dla anglojęzycznych czytelników fragment ten ma bez wątpliwości charakter narodowy, tym bardziej, że nazwa ojczyzna jest dla nich właśnie „matką-ziemią” – *motherland*. Z drugiej jednak strony pytanie dotyczące matki, *maman*, można dosłownie odczytywać jako opuszczenie rodzinnego domu. Nie bez znaczenia jest fakt, że Kuryluk zapisuje słowo po francusku – w języku, którym jej matka, Maria, biegle się posługiwała. Naświetlając ten wątek ze strony prozy autobiograficznej Kuryluk, można wnioskować, że autorka odnosi się do konsekwencji swojej decyzji o wyjeździe za granicę: pozostawienia chorej psychicznie matki i brata. Czy można tu dostrzec elementy wewnętrznego życia autorki i jej ewentualne wyrzuty sumienia? Czy Kuryluk w ten sposób nie urzeczywistnia Conrada, który mógł zmagać się z podobnymi prywatnymi rozterkami i poczuciem winy związanym z porzuceniem nie tylko ojczyzny, ale także najbliższych, na przykład wuja Tadeusza? Może się okazać, że w cieniach, które będą zakreślać obojga twórcy przełomów wieków w swojej twórczości, dostrzeżemy kształty członków ich rodzin.

#### WSPÓLNOTA WYOBRAŹNI: MODERNIZM, SYMETRIA I PODMIOTOWOŚĆ

W przedmowie do *Murzyna z Załogi „Narcyza”*, uznanej za manifest artystyczny Conrada<sup>320</sup>, autor w początkowych słowach przedstawia swój pogląd na sztukę, którą określa „jako rzetelną próbę oddania najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu [...] odnalezienia w jego formach, barwach, światłach i cieniach, w postaciach materii i faktach życiowych, tego, co podstawowe, co trwałe i zasadnicze [...] – samej prawdy ich istnienia”<sup>321</sup>. Zanim jednak zawarta poniekąd w przytoczonym fragmencie definicja mimetycznej strategii i zarazem epistemologicznej teorii, która od Kanta głosi obiektywność przedmiotu poznania, utrwaliłyby w nas przekonanie o Conradzie jako pisarzu realistycznym, czytamy na kolejnych stronach, że w odniesieniu

---

<sup>320</sup> Ian Watt, który poświęcił przedmowie autora rozdział książki *Conrad w wieku dziewiętnastym*, zaznaczał, że nie jest ona tak prostolinijna, jak mogłoby się niektórym badaczom wydawać. Conradowi nie przypisywano roli krytyka, a nawet twierdzono, że był pod względem intelektualnym „naiwny”; sam pisarz miał mieć wątpliwości co do swoich krytycznoliterackich zdolności. Jednakże do przedmowy, jak zaznacza Watt, był wyjątkowo przywiązany, na tyle, że w 1902 roku wydał ją własnym nakładem w ograniczonej liczbie egzemplarzy. Zob. I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 94–95.

<sup>321</sup> J. Conrad, *Przedmowa*, w: tenże, *Murzyn z załogi „Narcyza”*. *Opowieść morską*, dz. cyt., s. 9.



do artysty „wszystkie formuły: Realizm, Romantyzm, Naturalizm, nawet nieoficjalny sentymentalizm (którego, podobnie jak żebraka, nadzwyczaj trudno się pozbyć) – wszystkie te bożki po krótkim okresie współżycia muszą go [artystę] pozostawić [...] zająkliwemu głosowi jego sumienia i wymownej świadomości trudów jego pracy”. Według Conrada autor przede wszystkim „wchodzi w siebie” i to w sobie „znajduje formułę” do przedstawienia rzeczywistości<sup>322</sup>; owo przedstawienie musi natomiast „odwoływać się do zmysłów w swoim wzniosłym pragnieniu dotarcia do tajemnej sprężyny reakcji uczuciowej”; „moim zadaniem” – pisze dalej Conrad – [...] jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko, byście zobaczyli”<sup>323</sup>.

W skupieniu na obrazie spowinowaconym z uczuciem, który odciska się w artyście i jest wyświetlany przez niego, jak na ekranie, odnajdujemy powinowactwa z Kurylukową strategią, gdy artystka w jednym z wywiadów mówi: „Chodzi mi o uchwycenie cienia i sięgam do Platońskiej jaskini, zakładam, że „prawdziwy obraz” to obraz wewnętrzny, używam metafory błony czy membrany wewnętrznej, na której wszystko się odciska. Chciałabym ją, coś zupełnie niematerialnego, wyjąć z siebie i pokazać”<sup>324</sup>. Koncepcja prawdziwości dzieła sztuki zarówno dla Conrada i Kuryluk nie polega na „odsłonięciu którejś z tych bezlitosnych tajemnic zwanych prawami natury”<sup>325</sup>, by posłużyć się słowami tego pierwszego twórcy, a jest raczej próbą uchwycenia konkretnego, zatrzymanego w czasie momentu, przemijalnej chwili, czy też, stosując retorykę Kuryluk, „uchwycenia cienia” – obrazu, który wyświetla się na prywatnej taśmie filmowej artysty („membrane”) po kontakcie ze światem. Do zatrzymania obrazem nawołuje Conrad na koniec przedmowy, gdy chce „zmusić ludzi urzeczonych widokiem dalekich celów, aby przez chwilę spojrzeli na otaczające ich kształty i barwy, światło słońca i cienie”<sup>326</sup>. I znów echa takiego

---

<sup>322</sup> W tych słowach Conrad raczej odcinałby się od ważnej dla realizmu pozytywistycznej zasady „przedmiotowości” – „obiektywizmu pisarza wobec przedstawionych zjawisk, zwłaszcza zaś ukrywania własnego do nich stosunku emocjonalno-wartościującego”. Za H. Markiewicz, *Realizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 818.

<sup>323</sup> J. Conrad, *Przedmowa*, dz. cyt., przytoczone cytaty ze stron 10–12. Gdybyśmy chcieli doszukiwać się w filozofii Conrada Kantowskiej wizji świata i podmiotowości, w tym miejscu mogłyby ujawnić się pewne punkty wspólne: świat Kanta jest podobnie jak Conrada wizualny, kiedy uwypukla znaczenie „naoczności” i kiedy wszystkie zjawiska zawierają się w „naoczności w przestrzeni i w czasie”. Należy jednak zaznaczyć, że Kant nie traktuje „syntezy ujmowania” naoczności w wymiarze zmysłowym (a dla Conrada ten aspekt jest istotny), tylko w wymiarze poznawczym. Zob. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa 1957, s. 202; 318.

<sup>324</sup> E. Kuryluk, A. Nasiłowska, R. Nycz, *Inna awangarda. Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasiłowska i Ryszard Nycz*, dz. cyt., s. 244; podkr. I.S.

<sup>325</sup> J. Conrad, *Przedmowa*, dz. cyt., s. 14.

<sup>326</sup> Tamże.

zawołania, choć nastawione bardziej na artystkę niż odbiorców, słyszymy u Kuryluk, gdy w zbiorze esejów *Podróż do granic sztuki* przyznaje, że jej największe marzenie polegało na tym, by „być i kamerą i kliszą fotograficzną. W wiele lat później to samo pragnienie powróciło we śnie, w którym rysowałam wzrokiem: na co popatrzyłam, to utrwalalo się w źrenicy i rzucało z niej cień”<sup>327</sup>.

Oczywiście pewnym nadużyciem byłoby zrównanie strategii artystycznej tych dwóch twórców przełomów wieków. Środki bowiem, którymi operują, można zaliczyć w obręb innych estetycznych tendencji, choć wywodzących się ze wspólnej tradycji. W zabawie z materia słowa, rytmizacją i dynamizacją, wykorzystywaniem mowy potocznej, w neologizmach, eksperymentach formalnych, dostrzegamy u Kuryluk elementy ekspresjonistyczne i innowacje estetycznej awangardy, podczas gdy Conrad, już na podstawie jego powyższych wypowiedzi, może jawić się jako zwolennik impresjonizmu<sup>328</sup>. A jednak, jak zobaczymy później, w Conradowskim obrazowaniu kryje się znacznie więcej niż przewiduje estetyczna impresja, nawet ta połączona z reakcją uczuciową; mowa tu raczej o formule, która służy autorefleksji, odnosi się do własnych doświadczeń. Właśnie w takich znaczeniach, wyrażanych za pomocą konkretnego artystycznego obrazu, widzę drogę prowadzącą od Conrada do Kuryluk. Wspólnotę tych dwóch wyobraźni artystycznych zakreślać będzie, pojawiający się już migawkowo w powyższych wypowiedziach – cień, zarówno jako narzędzie poetyki tekstu i grafii, jak i konstruowania podmiotowości.

W odpowiedzi na wezwanie Conrada, by zwracać uwagę na „kształty i barwy, światło i cienie”, zatrzymajmy się na chwilę przy opisach, w których właśnie te elementy wypływają

---

<sup>327</sup> E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*. Eseje z lat 1975-1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat, Warszawa 2005, s. 134.

<sup>328</sup> Oczywiście wiele opracowań powstało na temat impresjonizmu Conrada. Odsyłam do zaledwie paru z nich zwracających szczególną uwagę na wrażliwość pisarza dotyczącą harmonii kolorów, a także operowania światłem i cieniem: J. G. Peters, *Conrad and Impressionism*, Cambridge 2001, s. 46; D. Schwarz, *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship Between Modern Art and Modern Literature*, New York 1997, s. 97; P. Brantlinger, „Heart of Darkness”: *Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?*, „Criticism” 1985, Vol. 27, nr 4, s. 363–385. W kontekście wizualności jako elementu impresjonistycznego zob. na polskim gruncie K. Sokołowska, „...A NADE WSZYSTKO, BYŚCIE ZOBACZYLI” *Podmiot i wzrok w opowiadaniu Josepha Conrada U kresu sił*, „Ethos” 35/2022, nr 2 (138), s. 245–264. Co ciekawe, dla Watta znaczenie słów „byście zobaczyli” (*to make you see*) nie odnosi się jedynie do zmysłu wzroku, ujrzenia obrazu, wyrażenia impresji, a raczej do zrozumienia „przebłysku prawdy”. Narzędziem „tego rodzaju widzenia” – pisał Watt – „jest przypuszczalnie temperament lub wyobraźnia, nie zaś oczy”. Zob. I. Watt, dz. cyt., s. 101. Edward Said natomiast, opierając się na listach Conrada, w rozdziale swojej książki poświęconym „obrazom” właśnie (*Truth, Idea and Image*), choć również łączy poszukiwanie „obrazów” z poszukiwaniem prawdy, nie obdarł tej metafory z jej „wizualności” i zwrócił uwagę na fakt, że kwestia poznania u Conrada dotyczy przede wszystkim poznania siebie: „W poszukiwaniu obrazu, twórczy umysł potwierdza swoją tożsamość mimo przesłaniającej [obstructing] ciemności prawdy”. Zob. Edward W. Said, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge 1966, s. 140–141.

na plan pierwszy; są to jednocześnie wydawałoby się najbardziej sentymentalne i impresjonistyczne pejzaże w dziejach literatury, a mianowicie zachody słońca. Powieść *Wiek 21* Kuryluk rozpoczyna się od wprowadzenia w ten szczególny moment przejścia od dnia do nocy:

„ZACHÓD SŁOŃCA W ZATOCE PERSKIEJ. Czerwone morze mojego umysłu [*The red sea of my mind*]. Żeglarze śpią, złożywszy na stołach głowy i pięści. W pustych kawiarniach drzemią [*doze away*] stoliki o marmurowych blatach. Orientalny kwiat więdnie [*fades*] w męskiej dłoni. [...] Kobieta udaje, że opiera się kochankowi. Kobieta nie cierpi jego wyważonych pieszczot. Ideały miłości, staroświecka wybujałość uczuć. Collage cielesnego rozkładu [*A collage of carnal decay*]. prostytutki liczą pieniądze i przeżyte lata. Niespodzianki oczekują czytelników, którzy odrzucają niespodzianki, księżycowe wizje, barwy wielu książek, antologie prozy z poezją, kapliczki poświęcone Lowry’emu i Conradowi, nazwisko Simone Weil wplecione w czarną wstążkę Anny Kareniny. W Zatoce Perskiej literatura rodzi się z niedosytu i tęsknoty [...]”<sup>329</sup>.

Dla artystki, jak przyznaje w rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz, zmierzchający dzień jest prakolebką metafor, podstawą zachodniej metafizyki; nie bez przyczyny wskazuje na jego „obcy” wydźwięk, kiedy to „w angielskim” urzeka ją „brzmienie krótkiego słowa *sunset*, zwiastującego noc przyrody: porę snu i ciemności, miłości i śmierci, seksu i koncepcji, ale też, w przenośni, »noc umysłu«, czyli czasy zabobonu i obskurantyzmu, przemocy, bezprawia, wojny”<sup>330</sup>. W słowach autorki przejawia się wspomniane już wcześniej zamiłowanie do zjawisk, które są ze sobą spokrewnione i występują w parze: w „czerwieni morza umysłu” zawiera się zarówno „wybujałość uczuć”, jak i „collage cielesnego rozkładu”; nadejście nocy to bowiem moment, w którym budzą się do życia starzy bliźniacy, Eros i Tanatos, a oniryczna atmosfera uspionych żeglarzy tylko podkreśla modernistyczne źródła ich królowania<sup>331</sup>. Ten początkowy akapit powieści jest

<sup>329</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 7. Dla ułatwienia interpretacji w niektórych miejscach wskazuję od razu odpowiadający fragment z angielskiego oryginału. Tu: org. E. Kuryluk, *Century 21*, dz. cyt., s. 3.

<sup>330</sup> E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, rozmawia A. Drotkiewicz, Warszawa 2016, s. 12.

<sup>331</sup> Znowuż należałoby usprawiedliwić wprowadzenie dość tradycyjnej koncepcji Erosa i Tanatosa jako sygnału modernistycznego. Współobecność miłości i śmierci jest konceptem artystycznym powtarzającym się od, chciałoby się rzec – zarania dziejów, a mam tu na myśli mitologiczne źródła obu personifikujących te zjawiska bogów, chociażby mit o Orfeuszu. Każda epoka miała swoje najbardziej reprezentacyjne przykłady literackie dla zestawień miłości ze śmiercią, jak *Dzieje Tristana i Izoldy* Josepha Bédiera, *Sonet do Laury* Petrarcki czy tak słynny barokowy wiersz Jana Andrzeja Morsztyna *Do trupa* będący klasycznym polskim exemplum tego konceptu. Modernizm jednak zmienił zasadniczo perspektywę na współlistnienie zwalczających się sił, pochylając się nad kondycją psychiczną jednostki. Pragnienie zachowania życia (Eros) i jednoczesny impuls w stronę śmierci (Tanatos) jako immanentne dążenia kreujące każdy podmiot zostały opisane w pracach Zygmunta Freuda i właśnie jako sygnał podmiotowy mają w niniejszym rozdziale największe znaczenie. Zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 101–104. Ciekawe światło na parę Erosa i Tanatosa w kontekście modernizmu rzucił German Ritz, który w zestawieniu tych dwóch symboli jako strategii pisarskich dostrzegł przejaw „gwałtownej próby” kultury

miejszem, w którym Conrad po raz pierwszy zostaje wywołany (wraz ze swym „bliźniakiem”, Malcolmem), wydawałoby się – raptem nominalnie, ale już sam typ zarysowanego obrazu każe powrócić do innego preludium, pamiętnego zachodu słońca nad Tamizą, w którym interferencja zjawisk, jednocześnie sparowanych i antagonistycznych, zapowiada drogę znaczeń *Jądra ciemności*:

Morze i niebo w oddali spajały się z sobą bez śladu, a w świetlistej przestrzeni wysuszone na słońcu żagle szkut [tanned sails of the barges], dryfujących w górę z przyptywem, zdawały się tkwić spokojnie w kępkach czerwonych [red clusters], mocno napiętych płócien, błyskając pokostowanymi rejkami [with gleams of varnished sprits][...]. Wreszcie słońce zsunęło się nisko, zakreślając niedostrzegalny łuk, i od gorejącej białości [glowing white] przeszło w ciemną czerwień [dull red] bez promieni i bez ciepła, jakby miało nagle zagasnąć, rażone śmiercią przy zetknięciu z owym mrokiem [stricken to death by the touch of that gloom] ścielącym się posępnie nad ciżbą ludzi [...]<sup>332</sup>.

Oksymoroniczne zestawienia bieli, która goreje i czerwieni, która jest bez ciepła, kontrastujące ze sobą wrażenie świetlistości i ciemność, która nadchodzi, spokój i coś, co ten spokój przerywa, podkreślają znaczenie granicy między dniem a nocą i tworzą wyrazistą symetrię. To właśnie symetria wyznacza tor wielu odczytań *Jądra ciemności*, szczególnie symbolicznych i postkolonialnych, zestawiających cywilizację i barbarzyństwo, kulturę i naturę, ludzi białych i ludzi czarnych<sup>333</sup>. Symetrycznej budowy możemy doszukiwać się bowiem w samym dziele: na przykład w symetrii dwóch rzek<sup>334</sup>, nad którymi obserwujemy dwa zachody słońca.

---

modernizmu, by wypowiedzieć to, co dotychczas było niewypowiedzane – czyli przede wszystkim relacji homoseksualnych. Zob. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 98.

<sup>332</sup> J. Conrad, *Jądro ciemności*, w: *Młodość i inne opowiadania*, tłum. A. Zagórska, Warszawa 1956, s. 63–65. Nie bez znaczenia już w pierwszym fragmencie *Jądra ciemności* Conrad sygnalizuje, że mrok gęstnieje w głąb ładu, a zatem spowija samą Anglię. Wyprawa w „jądro ciemności” w odczycie antykolonialnym stanowi krytykę cywilizacji zachodniej i praktyk, które w języku Kuryluk można scharakteryzować jako „czas obsurantyzmu i bezprawia”. Na temat tego wątku opowiadania Conrada pisał m.in. P. Czapliński, *Niebezpieczne arcydzieło*, w: J. Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. J. Polak, Poznań 2009, s. 121–170. Org. J. Conrad, *The Heart of Darkness*, pod red. C. Watts, London 1995, s. 3, 4.

<sup>333</sup> Ciekawie na ten temat w odniesieniu do kontekstu ekokrytycznego pisała J. B. Bednarek: zob. *W gruncie rzeki. „Jądro ciemności” Josepha Conrada*. [online]. [Dostęp: 25.11.2023]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.zamekczyta.pl/w-gruncie-rzeki-jadro-ciemnosci-josepha-conrada/>

<sup>334</sup> Najstłynniejszym przykładem podążania za takim podziałem było wystąpienie pisarza i krytyka Chinuy Achebego w 1975 r., kiedy różnice w opisie obu rzek, przedstawień obu ras itd. posłużyły jako dowód rasizmu Conrada i podparły sprzeciw Achebego wobec uznania centralnego miejsca, jakie *Jądro ciemności* zajmowało w kanonie literatury światowej. Zob. Ch. Achebe, *Obraz Afryki. Rasizm w Jądrze ciemności Josepha Conrada*, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. III, wybór i oprac. H. Markiewicz, współudział T. Walas, Kraków 2011, s. 265–280. Wystąpienie Achebego wywołało dyskusję, która trwa po dziś dzień. Wielu badaczy jednak sceptycznie traktowało tę krytykę, podkreślając zerojedynkowość zestawienia „biali-czarni”, które stanowiło punkt wyjścia interpretacji

Gdy w dalszej części opowiadania zapada zmierzch nad Kongo, czytamy u Conrada, że „[p]rądy biegły gładko i szybko, ale na obu brzegach panował niemy bezruch [...] To nie robiło wrażenia snu — wszystko wyglądało nienaturalnie, jak pogrążone w jakimś transie [*trance*]. Nie słyszało się najlżejszego szmeru. Człowiek patrzył, zdumiony, i zaczynał podejrzewać, że jest głuchy — a potem przychodziła nagle noc i jeszcze oślepiła w dodatku [*struck you blind*]”<sup>335</sup>. Łatwiej znaleźć w tym fragmencie powinowactwa z początkowym obrazem śpiących żeglarzy Kuryluk, ale co istotne, również w *Wieku 21* znajdziemy drugi zachód słońca, zaobserwowany, podobnie jak u Conrada, z pokładu statku płynącego po rzece, choć nie jest to Kongo, a Nil:

pasmo w rdzawe plamki [*rusty spots*] wypełnia dolną partię nieba, a w górze napotyka strefy lazuru i odcienie błękitu, w które sączy się najczystszy lilaróż. Wszystko to usiane jest perłowymi i szarymi punkcikami, a tam, gdzie pada odbicie czerwonej kuli, ciemniejsze barwy ustępują miejsca bladym żółciom i iskrom turkusów [*where the red balls casts its reflection, the darker colors give way to pale yellow hues and sparkles of turquoise*]. Tknięte promieniem światła skośne zmarszczki na wodzie matowo migoczą, jak stare lustro powleczone ręką albo nowa brzytwa. Na tle cytrynowej poświaty odcina się czarnym reliefem zygzakowaty kontur brzegu [*black relief*] wraz z palmami i budowlami. Zmierzch zwodzi wzrok [*eyes are misled*] i w pustce podpowiada kształty<sup>336</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że w tym miejscu zmienia się dykcja pisarki: wydłużone zdania, wyrażenia imiesłowowe, „malarskość” oparta na grze barw to elementy, które wskazują na pokrewieństwo z dziewiętnastowiecznym opisem, z poetyką Conrada – zauważalne tym bardziej, że skonstrastowane ze stylem inicjalnego opisu zachodu w *Wieku 21*. Gdyby stworzyć z tych czterech obrazów jeden wspólny, zdecydowanie na plan pierwszy wyłoniłby się motyw żeglugi, odpowiednio skonstrastowany światłocień – a zatem nic, czego nie znaleźlibyśmy w repertuarze impresjonizmu sięgającego do motywów romantycznych<sup>337</sup>. Jednakże tworząca punkt przecięcia

---

nigeryjskiego badacza. Na naszym polu w sposób wyważony i skrupulatny do zarzutów Achebego odnosił się wspomniany już Czapliński w *Niebezpieczne arcydzieło*, dz. cyt. (Czapliński przywołuje się na dyskusję, odsyłając do najważniejszych źródeł na s. 135). Przytoczenie tego wątku w kontekście Conrada i Kuryluk jest o tyle istotne, że pozwala uwrażliwić na fakt, że symetria nie musi od razu zakładać manichejskiego sposobu przedstawienia świata.

<sup>335</sup> J. Conrad, *Jądro ciemności*, dz. cyt., s. Org. J. Conrad, *The Heart of Darkness*, dz. cyt., s. 46.

<sup>336</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 87. Org. E. Kuryluk, *Century 21*, dz. cyt., s. 67–68.

<sup>337</sup> Jak czytamy w haśle Waldemara Okonia: „Impresjonistyczność w kreowaniu obrazu poetyckiego najczęściej związana była z przedstawieniem określonych pór dnia, z ukazywaniem wizualnych przemian pejzażu pod wpływem tych zjawisk. Są to wschody i zachody z *Pana Tadeusza*, wiersze Słowackiego, fragmenty dziennika Krasieńskiego, utwory Goszczyńskiego, M. Romanowskiego, opisy *Marii Malczewskiego*.” W: W. Okoń, *Impresjonizm, Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 362. Bardzo wymowny – patrząc na fakt, że jednym z bohaterów *Wieku 21* jest także Johann Wolfgang Goethe – jest w tym kontekście obraz zachodzącego słońca z Aktu V *Fausta*, który mógłby stanowić kolejną płaszczyznę odwołań: „Lecz już zachodzi, synu, słońce,/ chodź na posiłek, gościu miły./

perspektywa jest perspektywą kogoś z zewnątrz, emigranta, który się przemieszcza na statku i który jednocześnie obserwuje zatrzymany jak w stop klatce moment graniczny: żeglarze śpią i stoliki „drzemią” (Kuryluk), wzmacniając doświadczenie „transu” (Conrad); panuje „niemy bezruch”, „bez najłżejszego szmeru” (Conrad), ponieważ wszystko opiera się na „wizjach” i „barwach” (Kuryluk); brak sygnałów słuchowych i ruchowych każą nam patrzeć na przedstawione zjawiska jak na fotografię wywołaną w słowach; jednocześnie jednak nieuchronne nastanie nocy dyskwalifikuje nawet obserwację, noc bowiem „oślepia” (Conrad), zmierzch „zvodzi wzrok” (Kuryluk). Anihilacja zmysłów (podmiotu) wprowadza nas u obojga pisarzy w inną niż impresjonistyczna przestrzeń oddziaływania. Przemysław Czapliński opis momentu między dniem i nocą u Conrada ujmuje w kategoriach egzystencjalnych:

Narrator zauważa więc zjawisko zwykłe, czyli współistnienie światła i ciemności. Ale tego współistnienia, wzajemnego przenikania się, walki obu żywiołów jest za dużo, abyśmy nie mieli zrozumieć, że to sam pisarz zwraca naszą uwagę na pewną właściwość bytu. Mówiąc najogólniej, polega ona na tym, że w ludzkiej rzeczywistości żadne miejsce nie jest wyłącznie jasne ani też wyłącznie ciemne. Spotkanie obu jakości ma charakter dramatycznej walki, dzieje się ciągle i wszędzie<sup>338</sup>.

Powracamy tym samym do konceptu współistnienia zjawisk, które, choć na pierwszy rzut oka konkurujące, wzajemnie się dopełniają, jak para Erosa i Tanatosa. Nic dziwnego, że to właśnie Conrad dla Kuryluk staje się nośnikiem owej symetrycznej wyobraźni: pod koniec *Wiek 21* Conrad-bohater przyznaje bowiem, że: „[z]a radą Malcolma poszedłem dalej niż jakikolwiek Polak – ale nie dość daleko. Zanadto pochłonęła mnie tajemnicza symetria miłości i śmierci”<sup>339</sup>. Jednakże

---

Tam w zorzy żagle się czerwienią,/ — dołem spływają nocne mroki — / jak ptaki umykają cieniom,/ do gniazd mkną — tam, gdzie port głęboki./ I tak cofnięty, zagubiony,/ modry pas morza w mgłę się mieni — / jak okiem sięgnąć w obie strony/ krąg zaludnionej przestrzeni. Zob. J. W. Goethe, *Faust Goethego. Tragedji część druga*, przeł. E. Zegadłowicz, Warszawa 1963, s. 293.

<sup>338</sup> P. Czapliński, *Niebezpieczne arcydzieło*, dz. cyt., s. 126. Podkr. I.S.

<sup>339</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 263. Co ciekawe, w jednym z opowiadań Conrada pt. *Opowieść*, które wyróżnia się spośród innych tym, że jest ostatnim, jakie wyszło spod pióra pisarza (1916), przedstawiającym dość nietypową (w twórczości Conrada) sytuację rozmowy między dwojgiem ukochanych, czytamy nieco odległą parafrazę przytoczonych słów (choć należałoby napisać, że to Kuryluk niedokładnie parafrazuje Conrada): „W miłości i na wojnie wszystko powinno być jasne. Jasne jak dzień, jako że i miłość, i wojna rodzą się z ideałów, które tak łatwo, tak strasznie łatwo poniżyć w imię zwycięstwa”. Zob. J. Conrad, *Opowieść*, w: tenże, *Opowiadania*, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2018, s. 355. Magda Heydel w posłowie do zbioru *Opowiadań* Conrada podkreślała autotematyzm *Opowieści*, a w jej komentarzu do tego dzieła doszukać się można specyfiki całej Conradowskiej strategii kreowania podmiotu, która tak bliska była strategii Kuryluk: „»Nie wiem. I nigdy się nie dowiem« – mówi narrator, który w skomplikowanym labiryncie własnej opowieści okazuje się także jej bohaterem, a jako bohater jest również słuchaczem opowieści innego człowieka. Słucha i jest słuchany; opowiada i jest opowiadany; istnieje poza opowieścią, ale wiemy o nim tylko to, co sam powie, choć opowiada o sobie, jakby mówił o kimś innym. Jego postać nam umyka:

„spotkanie obu jakości”, by przyłożyć komentarz Czaplińskiego do Kuryluk, nie jest dla pisarki wyłącznie „właściwością bytu”, a raczej momentem istotnym dla stwarzania się podmiotu: na pierwszych stronach jej powieści, czytamy: „Wciąż powracają te same metafory, pisze Simone. Statki zostawiają ślad na wodzie. Samoloty kreślą niebo. [...] Tak jak wszystkich emigrantów fascynują mnie punkty przejściowe [...]”<sup>340</sup>. Przekraczanie granicy – w wymiarze dosłownym odnoszące się do „podwójnej” tożsamości narodowej Kuryluk (i Conrada), o której była mowa w poprzednim podrozdziale – w tym miejscu każe odwołać się do modernistycznej filozofii podmiotu, który oscyluje na granicy i ostatecznie się w jej przekraczaniu (transgresji) stwarza.

Na potwierdzenie powyższego stwierdzenia, które uwypuklając moment przejścia, zwraca uwagę także relacje czasowe, przypominają się słynne słowa z *Ulissesa* Joyce’a, kiedy to na końcu powieści Leopold Bloom znajduje się w niejasnej sferze między „nienaprawialnością przeszłości [...] a imprezyjnością przyszłości”<sup>341</sup> czy Kafki, który w jednej ze swych paraboli ze zbioru *On* pisze:

Ma on dwóch przeciwników. Pierwszy nęka go od tyłu, od źródeł [...]. Drugi zagradza mu drogę z przodu. Walczy z obydwojma. Właściwie pierwszy wspomaga go w walce z drugim, bo chce go pchnąć w przód, a drugi, podobnie, wspomaga go w walce z pierwszym, bo spycha go wstecz. Ale tak wygląda sprawa tylko w teorii. Albowiem istnieją przecież nie tylko obaj przeciwnicy, ale również on sam, któż zaś zna właściwie jego zamiary? Marzeniem jego jest jednakże, by korzystając z chwili bez nadzoru – wymagałaby ona zresztą nocy tak ciemnej, jaka nigdy się jeszcze nie zdarzyła – znaleźć się poza linią walki i wznieść się dzięki doświadczeniu w walce zdobytemu do roli sędziego swych zwalczających się nawzajem przeciwników<sup>342</sup>.

Ujęcie czasu w metaforze wizualnej sprawia, że to, co przeszłe, zobrazowane jest jako to, co znajduje się za człowiekiem; to, co nadejdzie, przed nim. Czas jest zatem nierozzerwalnie związany z przestrzenią. Interpretująca powyższy fragment Hannah Arendt podkreśla, że obie siły są antagonistami nie siebie nawzajem ale „jego” – człowieka i gdyby „on” nie stał pośrodku to

---

zanim zacznie opowiadać, nie widać go w mroku; opowiadając, nie mówi o sobie; a kiedy stwierdzeniem »nie wiem i nigdy się nie dowiem« zakończy, wyjdzie z pokoju i zniknie.” Zob. M. Heydel, *Nigdy się nie dowiemy. O opowiadaniach Josepha Conrada*, w: J. Conrad, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 367–368.

<sup>340</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 12. Podkr. I.S.

<sup>341</sup> J. Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Świerkocki, dz. cyt., s. 684.

<sup>342</sup> F. Kafka, *Er. Aufzeichnungen aus dem Jahre 1920*, w: F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, New York 1946, s. 300. Na ten cytat w polskim przekładzie natknęłam się podczas lektury *Myślenia* Hannah Arendt, która powołała się na niego, by opisać sposób funkcjonowania w czasie myślącego *ego*. Za: H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, przedmową opatr. M. Król, Warszawa 2002, s. 267. Podkr. I.S.

„dawno już by się zneutralizowały, są bowiem sobie równe”<sup>343</sup>. Człowiek znajdujący się na granicy, w momencie przejścia, na którego działają równe siły, ale o przeciwnych wektorach, jest sygnałem podmiotowości modernistycznej. Richard Sheppard podkreśla, że dla modernizmu w wydaniu dadaistów dominował obraz podmiotowości jako właśnie „balansu między skonfliktowanymi stronami”<sup>344</sup>. Konflikt miał zdecydowanie aspekt psychologiczny – oscylowanie między świadomością a tym, co pozostaje w jej cieniu – ale także nakładał się na konflikty społeczne i kulturowe. Podobnej wrażliwości możemy doszukiwać się u Conrada, który już w swoich wczesnych listach pisze: „Wypadki rzucają cię, mniej lub bardziej zniekształcony, lecz dostatecznie ciemny by wywołać złowróżbne obrazy pól bitwy w niedalekiej przyszłości; lecz wszystkie te zapowiedzi wielkich i decydujących wydarzeń pozostawiają mnie w stanie rozpaczliwej obojętności”<sup>345</sup>. W tych słowach odkrywa się wizja wojny, którą zapowiadać ma ówczesna scena polityczna (opisana, co ciekawe, za pomocą metafory cienia), ale co szczególnie przykuwa uwagę, to fakt, że w obliczu różnorodnych konfliktów trudno Conradowi zająć jednoznaczne stanowisko<sup>346</sup>. Według Najdera pisarz „widział świat jako trawiony licznymi kryzysami; w stanie przemian, które nie zwiastowały postępu [...]; jako scenę jawnego i ostrego zderzania się sił i tendencji, z których żadna nie zasługiwała na pełne poparcie”<sup>347</sup>. Być może wyłącznie w braku jednoznacznego określenia się, w tym, co Conrad nazywa powyżej

---

<sup>343</sup> Zob. H. Arednt, dz. cyt., s. 268–269.

<sup>344</sup> W obrębie tego podejścia Sheppard rozróżnił dwa „bieguny”: na pierwszym z nich znajdowali się twórcy z kręgu francuskich dadaistów, jak Duchamb i Picabia, ale też późniejsi myśliciele jak Serner czy Grosz, którzy odrzucali koncept istnienia obiektywnego Ducha (Geist) bądź jakiejś innej formy istoty duchowej i postrzegali Naturę jako pozbawioną wzorców działania. Drugi biegun (grupa z Zurychu, Van Doesburg w Holandii, Jean Crotti w Paryżu i niemarksistowskie dadaistyczne grupy w Berlinie) „tolerował” koegzystencję chaosu i trudno uchwytnego wzorca, dynamizmu i płynnej struktury. „Pierwszy model dadaistów – pisze Sheppard – jest jak zwariowana wersja sartr’owskiego egzystencjalizmu i wyznaje stan umysłu na tle absurdu i chaosu. Ale ten drugi jest bardziej zbliżony do zachodniego, zsekularyzowanego taoizmu i deklaruje, że dadaistyczne pojęcie podmiotowości ma sens tylko w środowisku, które jest jednocześnie chaotyczne i potajemnie uporządkowane”. Zob. R. Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, Evanston, Illinois 2000, s. 193.

<sup>345</sup> List do Spirydona Kliszczewskiego, 13 października 1885 r. z: J. Conrad, *Listy*, wyb. i oprac. Z. Najder, przeł. K. Carroll-Najder, Warszawa 1968, s. 21. Org. G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad. Life and Letters*, Vol. 1, London 1927, s. 80–81.

<sup>346</sup> W przywołanym liście Conrad opowiadał się za antyrosyjskim sojuszem Wielkiej Brytanii z Niemcami, który miałby nastąpić dzięki działaniom rządu konserwatywnego. Wspomniana „obojętność” dotyczyć miała przede wszystkim rezygnacji sił w obliczu małych nadziei, według Conrada, na odzyskanie niepodległości przez Polskę. W kolejnym liście do Kliszczewskiego z 19 grudnia 1885 roku pisarz oburzył się na wieści o zwycięstwie liberałów w wyborach listopadowych w Wielkiej Brytanii, określając się jako przeciwnik dążeń socjalistycznych. Listy do Kliszczewskiego były najwcześniej znanymi tekstami Conrada pisanymi po angielsku; potwierdzać mają oszczędną wnikliwość polityczną pisarza, choć zdecydowanie jego słowa wskazują na świadomość zagrożenia, które wypełni się wraz z wybuchem I Wojny Światowej. Zob. J. Conrad, *Listy*, dz. cyt., s. 21–23.

<sup>347</sup> Z. Najder, *Sztuka i wierność*, dz. cyt., s. 191.



„obojętnością” [*indifference*] kryje się jedyny skuteczny sposób zachowania wspomnianego u Shepparda „balansu”, równowagi w symetrycznej walce przeciwstawnych sił.

Podmiot, umiejscowiony w taki sposób, wyznacza, jak wskazała Arendt, centrum pola symetrii, które, paradoksalnie, nie istniałoby, gdyby nie on sam. Oś symetrii zaś jest, zarówno w znaczeniu materialnym, jak i czasowym, punktem orientacyjnym dla podmiotu, miejscem o wyjątkowym dla niego/niej znaczeniu. Być może samą granicą jego istnienia? „Ja to skóra” – czytamy w powieści *Grand Hotel Oriental* Kuryluk, w której tytułowy paryski hotel stanowi miejsce porządkowania chaosu świata głównego bohatera, zagubionego we własnych traumatycznych przeżyciach i gubiącego w nich czytelnika/czytelniczkę. W tej fikcyjnej historii czas i przestrzeń, przeszłość i przyszłość nachodzą na siebie: „To, co wewnątrz, i to, co na zewnątrz, to jedno i to samo. Ja to skóra. Czas wykuwa przestrzeń. Przestrzeń karmi się czasem. Pamięć i oczekiwanie stapiają się ze sobą. Świadomość to kompas, zegar, żywa mapa, czas i przestrzeń. Umysł wie, gdzie jest i która godzina”<sup>348</sup>. Różne czasy i sfery zbiegają się w świadomości człowieka i wydaje się, że w tej współczesnej powieści Kuryluk również słychać echa modernistycznego podmiotu, którego charakterystykę wyznacza doświadczenie, jak stwierdza Sheppard, „pęknięcia między jaźnią i światem”, a na kwestie jego poznania nakłada się niepewność poznania rzeczywistości wyznaczana chociażby przez kierunki nauk fizycznych (m.in. subatomowej teorii Einsteina)<sup>349</sup>. Z tej potwierdzonej wielości światów, które przecinają się i znajdują odzwierciedlenie w świadomości jednostki, zdaje sobie sprawę także Conrad, kiedy we fragmencie listu z 29 września 1898 pisze do Edwarda Garnetta w sposób, jak to określił Edward Said, quasi–naukowy:

Ale, czy nie rozumiesz, że nic na świecie nie podważa istnienia symultanicznych fal wertykalnych, fal pod jakimkolwiek kątem; tak naprawdę są matematyczne powody, by wierzyć, że takie fale istnieją. Wynika z tego, że dwa wszechświaty mogą istnieć w tym samym miejscu i czasie – i to nie tylko dwa wszechświaty, ale nieskończenie wiele różnych wszechświatów – jeśli przez wszechświat rozumiemy zbiór stanów świadomości [*a set of states of conciousness*]<sup>350</sup>.

---

<sup>348</sup> E. Kuryluk, *Grand Hotel Oriental*, Warszawa 1997, s. 63. Podkr. I.S.

<sup>349</sup> R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, dz. cyt., s. 73–101.

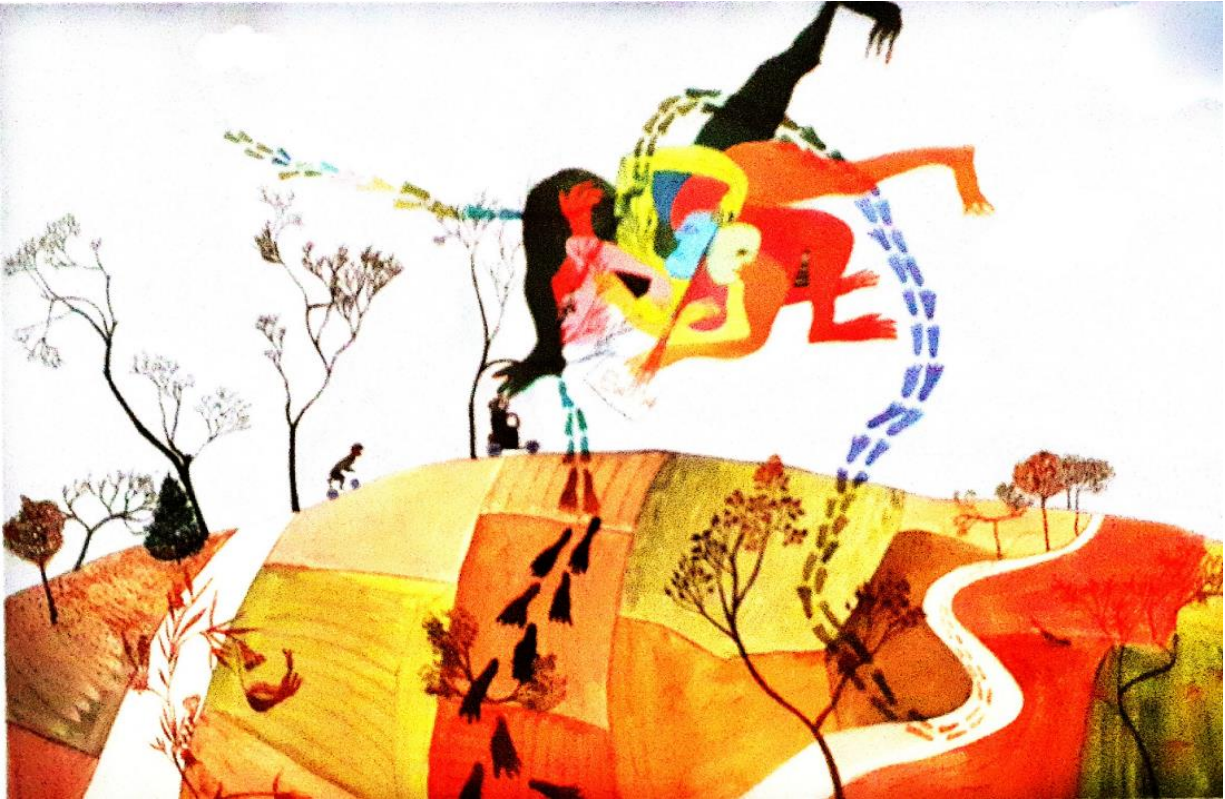
<sup>350</sup> *Letters from Conrad 1895-1924*, red. i wstęp E. Garnett, Edinburgh 1928, s. 143. Zob. E. Said, *Joseph Conrad and the Fiction of Authobiography*, dz. cyt., s. 30.

To właśnie zakreślenie pewnego horyzontu zdarzeń (świadomości – ja – podmiotu) staje się wspólnym elementem ekspresji artystycznej Conrada i Kuryluk. Istotne jest przede wszystkim osadzenie momentu przemiany i idące za tym wizualne uwypuklenie granicy, ponad którą owa przemiana zachodzi. A fragmenty takiej wyobraźni zapowiadają przytoczone już opisy zachodów, gdy u Kuryluk „[n]a tle cytrynowej poświaty odcina się czarnym reliefem zygzakowaty kontur”, a u Conrada słońce „zsunęło się nisko, jakby miało nagle zagasnąć, rażone śmiercią”<sup>351</sup>. Intensywność wizji zachodu słońca, którą coś przełamuje – której fragment odbija się w kontraście – buduje obraz artystyczny obojga twórców przełomów wieków. Ów obraz, który Kuryluk określiła jako „uchwycenie cienia”, ma wiele wspólnego ze słynnym Eliotowskim „korelatem obiektywnym”: cień jako środek artystyczny, „doznanie zmysłowe”, „przywołuje odpowiedni stan uczuciowy”<sup>352</sup>. Jednak znacząca różnica w koncepcie Kuryluk, która zestawia swoją tożsamość artystyczną z Conradem, polega na tym, że cień funkcjonuje właściwie jako własny, intymny korelat, który nabiera szczególnych znaczeń, jak zaraz się przekonamy, w dialogu intertekstualnym. Uchwycenie cienia jako zjawiska oznacza uchwycenie własnego cienia – swojego bliźniaka: stwarza model podmiototwórczy, w którym spotkanie z samym sobą, stawanie się sobą, szczególnie gdy mowa o doświadczeniach emigracyjnych, może odbyć się w podwójności, w dialogu; nie tyle z samym sobą, ale z Innym. Istotne jest jednak dla modernistów balansowanie na granicy, wyostrenie osi, w obrębie której rozgrywa się transgresja, nieraz gwałtownie i traumatycznie; a zatem sam „punkt przejściowy” (*places of transition*) by użyć określenia Kuryluk, „linia walki” (*Kampflinie*) jak nazywa ją Kafka, czy też tak istotna w retoryce Conrada „granica cienia” (*shadow line*) – nie rozmyta „smuga”, jak w najpopularniejszym polskim przekładzie, ale właśnie wyraźna linia, której przekroczenie stanowi zadanie dla podmiotu.

---

<sup>351</sup> W oryginale równie emfaticznie podkreślona zostaje drastyczność i nagłość przemiany: *stricken to death by the touch of that gloom brooding*. Przekład Kłobukowskiego *Wieku 21* wyostrza nieco oryginał w miejscu, w którym czytamy, że brzeg wraz z przynależnymi mu elementami krajobrazu *are brought out in black relief* – są zatem „uwydatnione” bardziej niż „odcinają się”, ale w obu przypadkach nie zmienia się znaczenie wyrazistego kontrastu, który tworzy ciemny brzeg i jasne tło słońca.

<sup>352</sup> „Wyrazić uczucie w formie artystycznej można tylko, znajdując korelat obiektywny, a więc zestaw przedmiotów, jakąś sytuację, jakiś ciąg wydarzeń, które powinny stać się formułą tego właśnie konkretnego uczuciowego stanu, skutkiem czego przywołanie faktów o charakterze zewnętrznym, które wyczerpać się muszą w doznaniu zmysłowym, przywoła również odpowiedni stan uczuciowy”. T. S. Eliot, *Hamlet*, przeł. H. Pręczkowska, s. 118, w: tenże, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 114–120. Wydaje się, że cień u Conrada i Kuryluk jako element obrazowania, kreowania podmiotu, a także autorefleksji pisarskiej, może funkcjonować na podobnych zasadach do tego modernistycznego konceptu.



**Ilustracja 3.** *Przecięcie horyzontu*, 1970 akryl na pilśni. Wizja splecionych ciał postaci „przecinających” linię horyzontu, których członki układają się nieco jak promienie słoneczne, stanowiąc może ciekawy punkt odniesienia do poruszanych wątków zachodu i transgresji podmiotowości, która stwarza się, „balansując na granicy”. Z: E. Kuryluk, *Obrysować cień/Outlining the Shadow 1968–1978*, Galeria Design, Czytelnia Sztuki, Artemis Galeria Sztuki, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011, s. 23. Oprac. ilustr. własne

### 3. Cień. Teksturalny komponent dialogu

#### GRANICA CIENIA (CONRAD)

Na początku opowiadania Conrada *Smuga cienia* (*The Shadow Line*) dowiadujemy się, że będzie traktowało o pewnej „chwili”, którą przeżywają „tylko młodzi” i która mieści się – co symptomatyczne w obliczu przytaczanych opisów zachodów słońca – w regionie „zmrzchu” (*twilight*) „między młodością i wiekiem dojrzałym”; kiedy to „[z]amyka się za sobą furtkę chłopięctwa – i wkracza się do zaczarowanego ogrodu. Nawet jego cienie lśnią obietnicami. [...] To urok powszechnego doświadczenia, od którego oczekuje się niezwykłych lub osobistych

doznań – czegoś własnego”<sup>353</sup>. Tym własnym doświadczeniem jest dla głównego bohatera objęcie po raz pierwszy dowództwa statku. Z przedmowy Conrada do opowiadania dowiadujemy się, że historia ta była spisana w trzech ostatnich miesiącach 1916 roku, że miała nosić tytuł *Pierwsze dowództwo* i że opowiada o osobistym przeżyciu autora<sup>354</sup>. Co więcej, w liście z lutego 1917 roku do Sindney’a Colvina Conrad potwierdza, że cała historia jest ściśle autobiograficzna, ale przyznaje, że pisał ją od grudnia 1914 do marca 1915 roku i że potrzeba autentyczności opowieści wynikała z tego, że w tak trudnym czasie – a wszak był to moment zaraz po powrocie do Anglii z Polski, gdzie przebywał na wakacjach z rodziną i skąd wyruszył, gdy wybuchła I Wojna Światowa – porzucił pisanie „bajek” na rzecz prawdy<sup>355</sup>. O potencjalnych przyczynach zmiany daty w przedmowie pisze szerzej Edward Said<sup>356</sup>, ale w tym kontekście pragnę zwrócić uwagę na inny szczegół, a mianowicie na to, że Conrad opuszczając Polskę w 1914 roku, opuszcza ją *de facto* po raz kolejny i że w pisanej wtedy opowieści powrót do ważnego, inicjacyjnego wydarzenia z jego młodości, jakim było objęcie kapitańskiego mostka, może nakładać się na powrót do momentu pierwszej emigracji, o której enigmatycznych przyczynach, jak wskazywałam w poprzednim podrozdziale, piszą tak chętnie do dziś badacze i krytycy. Wydaje się, że niektóre ustępy *Smugi cienia*, szczególnie te opisujące charakter pragnień związanych z „irracjonalną” potrzebą zmiany, która każe porzucić doczesne miejsce w sposób, „w jaki ptak opuszcza wygodną gałązkę”<sup>357</sup>, mogą służyć jako komentarz do tego wcześniejszego wydarzenia, gdy autor postanowił opuścić Polskę w wieku lat szesnastu.

Ta paralela zdarzeń z przeszłości Conrada ma istotne znaczenie dla omawianych w tym miejscu procesów kreacji podmiotu. Pierwsze fragmenty *Smugi cienia* wyjaśniają losy głównego bohatera: „Mój postępek – jak czytamy – jakkolwiek pochopny, miał raczej cechy rozwoju – niemal dezercji. Bez żadnej widocznej dla rozsądnego człowieka przyczyny rzuciłem pracę,

---

<sup>353</sup> Org. J. Conrad, *The Shadow-Line*, w: tenże, *The Shadow-Line. A confession “worthy of my undying regard” and Within the Tides*, London 1950, s. 26. W wydaniu polskim angielskie *twilight region* zostaje przetłumaczone na „niejasny region pogranicza młodości i wieku dojrzałego”. J. Conrad, *Smuga cienia. Wyznanie*, przeł. J. J. Szczepański, Warszawa 1976, s. 11; 33. Istotne jest także to, że w polskim przekładzie tytułu ginie niebagatelny dla poniższych rozważań demarkacyjny charakter słowa *line* (‘lina’, ‘granica’), które przywołuje na myśl wyrazistość, kontur, konkretność, zupełnie odwrotnie niż słowo „smuga”.

<sup>354</sup> J. Conrad, *Smuga cienia*, dz. cyt., s. 67.

<sup>355</sup> Conrad w liście przyznał, że jego prywatne doświadczenie jest w tym opowiadaniu przeniesione [*transposed*] do wymiaru duchowego [*into spiritual terms*]. Autor pragnął, by wspomnienie zostało wydane samoistnie i było „kojarzone z fikcją”. Fakt, że opowiadanie było szczególnie bliskie Conradowi potwierdza także dedykacja dla syna. Zob. G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad, Life and Letters*, Vol. 2, dz. cyt., s. 182–183.

<sup>356</sup> Zob. E. Said, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, dz. cyt., s. 165–166.

<sup>357</sup> J. Conrad, *Smuga cienia*, dz. cyt., s. 13.

rozstałem się z koją, opuściłem statek, o którym, jeśli można było powiedzieć coś złego, to tylko że był parowcem [...]”<sup>358</sup>. Kiedy bohater podejmuje tę zgoła nagłą decyzję o porzuceniu pracy, nie wie jeszcze, jaki będzie jego kolejny krok i że cała sytuacja zakończy się awansem. Rządzi nim raczej intuicyjne pragnienie, gwałtowna i intensywna siła, a podobne uczucie Conrad przywołuje już we fragmencie wcześniej wydanych *Ze wspomnień* (1912). Opisuje w nich między innymi „wesoly rok 1873”, kiedy kończył szkołę i po raz pierwszy wyjawiał, że planuje zostać marynarzem. Spotkało się to z powszechnym oburzeniem, szczególnie wuja, jak i bliskiego mu nauczyciela, który podczas ostatnich szkolnych wakacji miał młodemu Korzeniowskiemu ten pomysł wyperswadować. W słowach, które do pewnego stopnia zostaną powtórzone w *Smudze cienia*, Conrad zadaje sobie sam pytanie o powód wyjazdu z Polski:

[...] dlaczegoż ja – syn kraju, który ludzie tacy jak mój dziad i jego koledzy orali pługami i zraszali swą krwią – puściłem się na szerokie morza w pogoni za fantastycznymi potrawami z solonego mięsa i twardych sucharów? Przy najzyczliwszym rozpatrywaniu tej kwestii wydaje się ona nierozwiązalna. Niestety! Jestem przekonany, że istnieją ludzie o nieskazitelnej prawości, którzy gotowi są wyszeptać z pogardą słowo „dezercja”<sup>359</sup>.

Widzimy zatem, na powyższym przykładzie, który moglibyśmy traktować jako exemplum dla intertekstualności wewnętrznej<sup>360</sup> Conrada, jak autor buduje literacką paralelę znaczących wydarzeń z własnej młodości – pierwsze dowództwo statku wiązało się, choć wszak niebezpośrednio, z pierwszą decyzją o emigracji. W tym miejscu *Ze wspomnień* Conrad podaje wyjaśnienie, które dobrze obrazować będzie uczucia kierujące bohaterem *Smugi cienia*, a jednocześnie stanowi odpowiedź autora na wszelkie zarzuty o „niewierność”, jakie współcześni mu (choćby Orzeszkowa) stawiali i o których była mowa w poprzednim podrozdziale:

Oceniając ludzkie postęпки, należy uwzględnić to, co jest niewytłumaczalne na tej ziemi, gdzie żadne wyjaśnienie nie bywa ostateczne. Nigdy nie powinno się rzucać na wiatr oskarżenia o niewierność. Pozory tego kruchego życia są zwodne jak wszystko, co podlega sądowi naszych niedoskonałych zmysłów. Wewnętrzny głos może pozostać lojalny w swych tajnych podszeptach. Wierność dla pewnej

---

<sup>358</sup> Tamże, s. 12.

<sup>359</sup> J. Conrad, *Ze wspomnień*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1973, s. 60.

<sup>360</sup> Termin Edwarda Balcerzana. Typ odniesień i powiązań międzytekstowych, które występują w obrębie twórczości jednego autora/autorki. Inter. wewnętrzna odnosi się do relacji o charakterze diachronicznym, zachodzącej „między terażniejszością a przeszłością autorską – danego pisarza”. Zob. E. Balcerzan, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Mikołów 2013, s. 259.

tradycji może przetrwać wśród wydarzeń życia zupełnie oderwanego, a jednak nie sprzeniewierzyć się drodze wykreślonej przez niewytłumaczalny popęd<sup>361</sup>.

Niewytłumaczalny popęd młodości, który popycha bohaterów Conrada (i jego samego) do ważkich i odważnych decyzji, determinujących często ich późniejszy los, jest naznaczony emocjonalnie jako wyjątkowo intensywne doświadczanie świata, a w wymiarze tekstowym jawi się jako moment graniczny, którego stałym towarzyszem jest cień. Kiedy bohater *Smugi cienia*, jeszcze zanim zostaje kapitanem, wspomina wymierzoną przeciwko niemu intrygę, mówi że był wtedy „dostatecznie młody, dostatecznie po tej stronie granicy cienia, aby takie rzeczy nie miały [go] dziwić i oburzać”<sup>362</sup>. Ale – jak dowiadujemy się z przedmowy Conrada – w życiu każdego nadchodzi moment, gdy należy ową granicę przekroczyć: „Idzie się naprzód”, jak pisze autor, jednakże „czas też idzie – aż póki nie dostrzeże się przez sobą granicy cienia, ostrzegającej, że i tę okolicę wczesnej młodości trzeba pozostawić za sobą”<sup>363</sup>. Tytułowa „granica cienia” (*The Shadow Line*) odgradzałaaby zatem młodość od dorosłości, a jej przekroczenie wyznaczałoby sposób, jak podpowiada Said, budowania charakteru<sup>364</sup>? Spójrzmy najpierw na to, jak przedstawione jest (opisane na kilka stron) pożegnanie, kiedy bohater opowiadania, odprowadzony przez kapitana Gilesa, swojego sprzymierzeńca i tymczasowego mentora, wyrusza na morze, by móc w konsekwencji objąć dowództwem własny statek:

Szedł obok mnie w gęstym cieniu alei<sup>365</sup>, jak gdyby spełniał obowiązek, polegający na wyprowadzeniu z granic kolonii niepożądanego osobnika. [...] Powiedziałem:  
– To, czego naprawdę potrzebowałem, to była zmiana. Czułem, że już czas na to. Czy to takie szaleństwo?

---

<sup>361</sup> J. Conrad, *Ze wspomnień*, dz. cyt., s. 60. Org. *inexplicable impulse* – ‘niewytłumaczalny popęd’. Z: J. Conrad, *Some Reminiscences*. [online]. [Dostęp: 12.03.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.gutenberg.org/files/1316/1316-h/1316-h.htm>

<sup>362</sup> J. Conrad, *Smuga cienia*, dz. cyt., s. 43. Podkr. I.S.

<sup>363</sup> Tamże, s. 11.

<sup>364</sup> „The shadow line is the edge of darkness that one crosses over to create character”. Zob. E. Said, dz. cyt., s. 195.

<sup>365</sup> Org. *in the deep gloom of the avenue*. Zob. J. Conrad, *The Shadow Line*, dz. cyt., s. 42. Podkr. I.S. Słowo *a gloom* (‘ciemność, mrok’) nie jest oczywiście nominalnie tym samym, co *a shadow* (‘cień’), jednakże pozostaje w ścisłej korelacji, będąc „[a]n indefinite degree of darkness or obscurity, the result of night, clouds, deep shadow” (‘trudnym do określenia stopniem ciemności lub zaciemnienia, wynikiem nocy, chmur, głębokiego cienia’) bądź „[a] deeply shaded or darkened place” (‘wysoce zacienionym lub zaciemnionym miejscem’). Zob. *Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, [online]. [dostęp: 05.01.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www-1oed-1com-1018678nj32b5.han.amu.edu.pl/>. W tym miejscu istotny jest przede wszystkim kontrast między „ciemną aleją” a jasnością, którą obiecuje morze oraz fakt, że dojmująca ciemność spowija pas terenu – „aleję”. Taki obraz literacki może stanowić próbę zmaterializowania bądź unaocznienia tego, co Conrad w metarefleksyjnych fragmentach tekstu nazywa „granica cienia” (*a shadow line*).

Nie odpowiedział. Zbliżaliśmy się do końca alei. [...]

Uścisnął serdecznie moją wyciągniętą dłoń i słowo „dobranoc” zakończyło nagle naszą znajomość. [...]

Zbiegłem ze stopni i wskoczyłem do szalupy. Ledwie zdążyłem usiąść na rufie, gdy łódeczka odbiła od pomostu z nagłym terkotem śruby i szybkim sapaniem mosiężnego komina, lśniącego mętnie na śródokręciu.

Ów niewyraźny terkot pod rufą był jedynym dźwiękiem ożywiającym świat. Wybrzeże pogrążone było w ciszy najgłębszego snu. Patrzyłem, jak miasto oddala się milczące i nieruchome w mroku gorącej nocy, dopóki nagły okrzyk: „Szalupa, ahój!”, nie kazał mi odwrócić głowy. Byliśmy u burty białego jak zjawy parowca. Światła jarzyły się na pokładach i w bulajach<sup>366</sup>.

Pożegnanie odbywa się w „gęstym cieniu alei”, której przekroczenie w metaforze Conrada znaczyłoby opuszczenie „ciemniejszej strony” cienia, jego „smugi”, jak podpowiada polski tytuł książki, i wyjście na wprost tego, co jaśniej: podczas gdy wybrzeże pozostaje w mroku, parowiec jest wszak „biały jak zjawy”, a na jego pokładzie „jarzą się” światła. Paralelna opowieść z historii *Ze wspomnień* odbywa się na alpejskiej Przełęczy Furka, kiedy podczas ostatnich wakacji szkolnych nauczyciel Conrada próbuje go przekonać, że jego marynarski pomysł jest szaleństwem; a właściwie jest to moment, gdy już ze swych perswazji rezygnuje:

Szedłem za nim przez całych pięć minut; wreszcie stanął, ale się nie obejrzał. Cienie odległych szczytów wydłużyły się nad Furka Pass. Kiedy się z nim zrównałem, zwrócił się do mnie i – mając jak na dłoni Finsteraarhorn, z jego orszakiem olbrzymich braci, wznoszących potworne głowy na tle wspaniałego nieba – położył mi serdecznie rękę na ramieniu.

– No! Dostyc. Nie będzie już o tym mowy.

I rzeczywiście nie było już między nami mowy o moim tajemniczym powołaniu. I w ogóle nigdzie i z nikim nie było już o tym mowy. Zaczęliśmy schodzić z Furka Pass, rozmawiając wesoło. W jedenaście lat później, co do miesiąca, stałem na Tower Hill, na schodach budynku przy nadbrzeżu Św. Katarzyny, jako kapitan brytyjskiej marynarki handlowej. Ale człowiek, który na przełęczy Furka Pass położył mi rękę na ramieniu, już nie żył<sup>367</sup>.

Ponownie bohaterowie trwają w cieniu, by go – po podjęciu ważnej decyzji – przekroczyć, znajdując się przy tym, krajobrazowo, w miejscu na swój sposób równie granicznym: u brzegu wybrzeża, w przełęczy, lub chociażby, jak to się dzieje w *Nostramo*, na wzgórzu. W tej to powieści młody Charles Gould odbywa ważną rozmowę z przyszłą małżonką, Emilią, kiedy decyduje się

---

<sup>366</sup> J. Conrad, *Smuga cienia*, dz. cyt., s. 47–51. Podkr. I.S.

<sup>367</sup> J. Conrad, *Ze wspomnień*, dz. cyt., s. 69. Podkr. I.S.

przejąć kopalnię po zmarłym ojcu, a tej rozmowie także towarzyszą cienie: „kładły się wszędzie długie cienie, na drogach i na ogrodzonych gajach oliwnych – cienie topoli”. Kiedy życiowe decyzje zostają podjęte – obok powrotu do Sulaco, także małżeństwo bohaterów – Charles „schodzi z wzgórza”<sup>368</sup>, opuszczając tym samym zacieniony obszar.

Metafora przekraczania granicy cienia, którą Conrad tworzy w refleksyjnych ustępach *Smugi cienia* zostaje zatem zmaterializowana w wielu opisach konkretnych sytuacji, gdy bohaterowie przechodzą zmianę, podejmują ważną decyzję, dosłownie przekraczając „granicę” cienia. Co ciekawe, ten ideowo-filozoficzny koncept powtarza się w konkretnych tekstowych realizacjach, co oczywiście potwierdzać może spójność Conradowskiej wizji, w języku teorii umieszczonej w zakresach intertekstualności wewnętrznej, czy też, być może, ukrytego cyklu<sup>369</sup>. Interpretując tę operację w najprostszy sposób należałoby stwierdzić, że opuszczenie jednej strony owej granicy (młodości) oznacza wkroczenie na „jasną”, drugą stronę (dojrzałości). Grę ciemności i jasności potwierdzają w tym kontekście opisy *Ze wspomnień*: kiedy bohater, podczas rozmowy z nauczycielem, dostrzega po raz pierwszy w życiu przechodzącego obok Anglika, opisuje otaczający go blask; ów Anglik, który „błysnął przyjaźnie dużymi, zdrowymi, lśniącymi zębami” i który ma nawet „srebrzyste baki”, staje się „ambasadorem [...] przyszłości” Conrada, „wysłanym, aby przeważyć szalę w chwili krytycznej – na alpejskiej przełęczy [...]”<sup>370</sup>. Decyzja o wyruszeniu w morze spowita jest obietnicą świetlanej – dosłownie – przyszłości, co szczególnie wybrzmiewa w końcowej scenie *Ze wspomnień*, gdy autor oczekuje na wyruszenie na pełne morze z Marsylii:

Wysunięte nagle ramię porywa latarnię z nabrzeża i wielka, półkryta łódź pełna ludzi wysuwa się z głuchego, czarnego cienia fortu, pociągnięta z początku przez linę, a potem pędzona równomiernymi uderzeniami czterech mocnych wiosł. Otwarta woda avant-portu błyszczy pod księżycem jak usiana

<sup>368</sup> J. Conrad, *Nostramo*, przeł. M. Świerkocki, postł. M. Komar, Łódź 2023, s. 75, 78.

<sup>369</sup> W propozycji Balcerzana, choć badacz jako przykład wskazuje poezję, przykuwa uwagę fakt, że mowa tu nie tyle o relacji między tekstami, co raczej o powrocie do pewnych elementów artystycznej wyobraźni, kompozycji, konceptów filozoficznych autora/autorki. Zbliżone do inter. wewnętrznej są „ukryte cykle” Balcerzana, które, jak zauważa omawiający tę koncepcję Tomasz Mizerkiewicz, jako obiekt poznawczy znajdują się „na pograniczu świadomych decyzji kompozycyjnych autora i jego nie do końca uświadomianych skłonności i potrzeb wyrazowo-twórczych”. Tak rozumiana koncepcja zaprezentowana w Conradowskim „cieniu” odkrywa „intencję” autorską, przy czym nie zakłada stricte wyrachowanej i skrupulatnie przemyślanej „gry”, stanowiąc raczej dowód na stale podejmowaną próbę „reformułowania pewnego raz sprecyzowanego zamiaru artystycznego”. Zob. T. Mizerkiewicz, *Ukryte cykle*, w: *Słownik terminów i konceptów badawczych Edwarda Balcerzana. Literaturoznawstwo – przykład – humanistyka*. [online]. [Dostęp: 17.01.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://leksykonbalcerzana.amu.edu.pl/?glossary=ukryte-cykle&lang=pl>

<sup>370</sup> J. Conrad, *Ze wspomnień*, dz. cyt., s. 65–66.



milionami cekinów, długi, biały falochron połyskuje niby gruba sztaba srebra. [...] i łódź, zda się, stoi na miejscu, otoczona tajemniczym szeptem, cichym i niezmiernym, niby szmerem świetlistych promieni, rozbijających się jak gwałtowna ulewa o morze – twarde, gładkie, bez cienia<sup>371</sup>.

Przejście przez granicę, w sferę „bez cienia” jest w wymiarze kształtowania podmiotu momentem inicjacyjnym, które opisane jest także jako bardzo intensywne przeżycie. Gdy będący kontynuacją tej autorskiej perspektywy *Ze wspomnień* bohater *Smugi cienia* czekał na moment ujrzenia swego statku po raz pierwszy, był w wielkim napięciu, jak „kochanek oczekujący spotkania”, doświadczał „zmieszania i lęku”, a gdy w końcu go dostrzegł, uczucie pustki „rozpłynęło się w przypląwie radosnej emocji”; gdy natomiast wszedł na jego pokład doznał „uczucia głębokiej fizycznej satysfakcji” – „Był to moment niezmiernego zadowolenia, idealnej pełni przeżycia”<sup>372</sup>.

Należy jednak zauważyć, że doświadczenie inicjacji, u Conrada literacko zobrazowane jako przekroczenie granicy cienia, odznacza się w wymiarze afektywnym pewną sprzecznością doznań: z jednej strony jest euforyczne, a nawet erotyczne, wynikające wszak z „niewytłumaczalnego popędu”, z drugiej naznaczone ryzykiem nie może obejść się bez lęku. Blask przyszłości, jak zobaczymy przecież w wielu morskich opowiadaniach Conrada, razi realnością doświadczenia. Szczególnie, gdy trzeba walczyć o własne życie. W opowiadaniu zatytułowanym, nomen omen, *Młodość*, gdy bohater poniewiera się po morzu w otwartej łódce, uznaje sprzeczność działających sił młodości, którą opisuje jako „poczucie, że będę trwał na wieki, że przeżyję morze, ziemię, wszystkich ludzi; to oszukańcze poczucie, które zwodzi nas ku radościom, ku niebezpieczeństwom, ku miłości, ku wysiłkowi na próżno – ku śmierci”<sup>373</sup>. Nie bez przyczyny przypominają się słowa przytaczanego opisu zachodu z *Jądra ciemności*, kiedy słońce dotykając horyzontu, gwałtownie gaśnie, „rażone śmiercią”, jak czytamy w przekładzie Anieli Zagórskiej. Powracamy bowiem do pola symetrii, w którym Eros nie może się obejść bez Tanatosa, w którym na bohatera działa, w języku Freuda – zarówno pęd ku życiu jak i ku śmierci<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> Tamże, s. 152–153.

<sup>372</sup> J. Conrad, *Smuga cienia*, dz. cyt., s. 52, 54–55. Co ciekawe, pojawiający się nagminnie u Conrada obraz „wyjścia w morze” jest najczęściej kojarzony z nadzieją. Morze, któremu towarzyszy w opisie cień, jest zazwyczaj oświetlone, stanowi jasną stronę cienia. W końcowej części opowiadania *Opowieść* czytamy: „Okazało się, że opar nieco się przerzedził i nabrał ponurej barwy ciemnych klifów, które nie miały kształtu ani zarysu, ale jakby cienistą zasłoną otaczały statek ze wszystkich stron, poza jednym jasnym miejscem – wyjściem w morze”. J. Conrad, *Opowieść*, w: tenże, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 356.

<sup>373</sup> J. Conrad, *Młodość: opowieść*, w: tenże, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 104–105. Podkr. I.S.

<sup>374</sup> Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, dz. cyt., s. 101–104. Meyer w swojej psychoanalitycznej biografii Conrada pisał, że decyzja pisarza o opuszczeniu Polski i wyruszeniu na morze była spowodowana „pragnieniem przetrwania poprzez utożsamianie się z siłami natury i obrazami dalekimi od atmosfery śmierci i rozpadu charakteryzującymi jego

i które w obrazowaniu słowem literackim odkrywa się w kontraście ciemności i światła, między którymi przebiega granica cienia<sup>375</sup>. Możemy się w tym koncepcie doszukiwać więcej ponad uniwersalne przedstawienie doświadczenia inicjacji – dla Conrada bowiem, szczególnie w tych dwóch paralelnych zdarzeniach, które sprowadzają się do wspólnego mianownika, jakim jest młodość i morze, czyli decyzja o opuszczeniu Polski i objęciu posady marynarza, inicjacja jako przekroczenie granicy (cienia) jest niczym innym niż transgresją. Decyzja ta wiązać się bowiem będzie z radykalnymi zmianami w życiu Conrada: podyktuje jego przyszłe losy i ustanowi istotny wyróżnik tożsamości narodowej. Pisarz zwiąże się z Anglią na stałe i rozpocznie anglojęzyczną karierę pisarską, a zatem wyznaczy także jego tożsamość artystyczną. Nic dziwnego, że kiedy bohater *Smugi cienia* obejmuje kapitański mostek i mierzy się z trudami nowej funkcji, chorobą załogi, po raz pierwszy zaczyna pisać dziennik<sup>376</sup>.

Przekroczenie granicy cienia i związana z tym możliwość przejścia do sfery „bez cienia” jest właściwie iluzją. Conrad musiał zdawać sobie z tego sprawę, inaczej nie powiązałby konceptu z tak trudnym do uchwycenia zjawiskiem, jakim jest cień, przed którym nie da się uciec. Ucieczka jest zresztą słowem odpowiednim, ponieważ pisarz określa ten usilny, „oszukańczy” pęd młodości jako „wyprzedzanie własnych dni w całej pięknej ciągłości nadziei, która nie zna ani przerw, ani samowiedzy”<sup>377</sup>. Fraza „wyprzedzanie własnych dni” sygnalizuje pewną czasową inercję, a jak pamiętamy z poprzednich ustępów, przyszłość i przeszłość napiera na podmiot (modernistyczny) z taką samą siłą, równoważąc się. Jeśli nie da się wyprzedzić siebie, istnieć w iluzji przyszłości, przejść przez granicę i zostawić za sobą przeszłości, to co pozostaje? Czym jest ów cień albo raczej należy zapytać – czym jest cieniem? W liście do Cunninghahema Grahama z 8 lutego 1899 roku

---

wczesne lata w ojczyźnie”. Szybko okazało się, że to płonna nadzieja i że życie marynarza może bardzo łatwo wieść ku śmierci. Zob. B. C. Meyer, *Joseph Conrad. A psychoanalytic biography*, dz. cyt., s. 60.

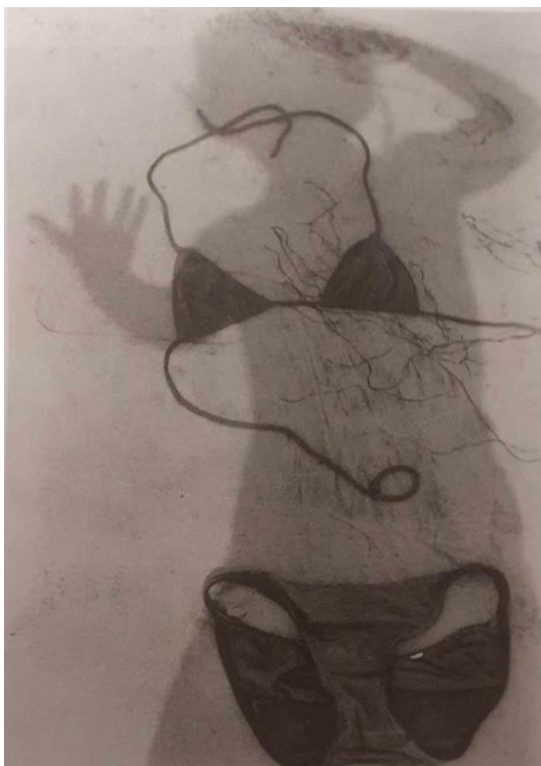
<sup>375</sup> Said porównywał ową linię do „ugruntowanej granicy między schowanym [*discrete*] ja a zewnętrznym światem, między wewnętrzną a zewnętrzną rzeczywistością”. Słowa te odpowiadają podejściu Shepparda, który charakteryzując podmiotowość modernistyczną, wskazuje na zerwanie granicy między jaźnią a światem. Zob. E. Said, dz. cyt., s. 169.

<sup>376</sup> Co istotne, tej opowiadającej o pierwszych próbach pisarskich scenie także towarzyszy cień, który oddaje poczucie przygnębienia i przytłoczenia głównego bohatera: „Nie miałem pojęcia, jak i kiedy cień ten zdażył wspiąć się tak wysoko. W powietrzu panował nadal zupełny bezruch. [...] Jest to jedyny okres w moim życiu, kiedy usiłowałem prowadzić dziennik. Nie. Nie jedyny. [...] Ale wtedy zdarzyło się to po raz pierwszy. Nie pamiętam, jak do tego doszło ani w jaki sposób notatnik i ołówek znalazły się w moich rękach. Nie jest rzeczą prawdopodobną, abym zaopatrzył się w nie w tym celu. Przypuszczam, że uratowały mnie one od obłądnego nawyku mówienia do siebie”. J. Conrad, *Smuga cienia*, dz. cyt., s. 106. Warto również wspomnieć, że pierwszą powieść, *Szaleństwo Almayera*, Conrad miał pisać jeszcze na statku, zob. J. Conrad, *Ze wspomnień*, dz. cyt., s. 27.

<sup>377</sup> J. Conrad, *Smuga cienia*, dz. cyt., s. 11. Org. „It is the privilege of early youth to live in advance of its days in all the beautiful continuity of hope which knows no pauses and no introspection”. J. Conrad, *The Shadow-Line*, dz. cyt., s. 3.

Conrad pisze: „Pozostaje jedynie prawda – cień złowrogi i ulotny, którego kształtu nie sposób uchwycić”<sup>378</sup>. I właśnie na tym zasadzać się będzie, jak sądzę, pewna wartość dodana w twórczości Ewy Kuryluk. Artystka także znajduje w wideowo-obrazowej koncepcji cienia element podmiototwórczy, ale cień w jej wydaniu nie będzie pozbawiony ciała; nawet jeśli pozostanie złowrogi czy ulotny, to Kuryluk przynajmniej podejmie próbę nadania mu kształtu, jego „obrysowania”.

#### WZDŁUŻ KONTURÓW CIENIA (KURYLUK)



**Ilustracja 4** – z lewej strony. „Ann Kar fotografuje czarne bikini na plaży w Salamance”. Źródło: E. Kuryluk, *Wiek 21. Trio dla ukrytych*, dz. cyt., s. 417. **Ilustracja 5** – z prawej strony. Obraz *Obrysowuję cień* (1978); akryl i kolaż na płótnie 150x120 cm, Muzeum Narodowe, Poznań. Źródło: E. Kuryluk, *Droga do Koryntu. Od dziś do 1959/On the way to Corinth. Tracing my art to 1959*, Warszawa 2006, s.164. Oprac. ilustr. własne

Dla Conrada pierwsza próba przekroczenia „granicy cienia” odbywała się w czasie, kiedy między innymi ukończył naukę i wyruszył na wycieczkę szkolną. Podróżując po Europie, wśród

<sup>378</sup> J. Conrad, *Do R. B. Cunninghame Grahama*, w: tenże, *Listy*, dz. cyt., s. 160.

alpejskich gór, milcząco odpierał naciski ulubionego nauczyciela i obrał kierunek swojej przyszłości; metaforycznie podążył za jej „ambasorem” – Anglikiem i przekroczył granicę narodowościową, tę, którą ukonstytuowała mu jego młodzieńcza przeszłość. Fascynującą zbieżność doświadczeń odnajdujemy u Ewy Kuryluk, dla której także konkretny rok – a dokładnie rok 1964 – stał się, jak sama pisze, momentem przełomowym: zdała maturę, pojechała na wycieczkę szkolną do Grecji, a w lipcu na stypendium na uniwersytecie w Urbino, by ostatecznie rozpocząć studia na warszawskiej ASP, gdzie wnet zrozumiała, że nie nauczy się tam niczego z wyjątkiem historii sztuki<sup>379</sup>. Ograniczone możliwości artystycznego rozwoju pod sowieckim reżimem, wydarzenia marca '68 i trudna sytuacja w domu nałożyły się na stypendia wyjazdowe i tak poprzez Paryż, Wielką Brytanię i Nowy Jork, Kuryluk została emigrantką. Co nie oznacza, że jej sztuka miała traktować o wykorzenieniu; w eseju *Ifigenia na emigracji* czytamy: „[...] w opuszczeniu ojczyzny można też dostrzec szansę na uwolnienie się od lokalnych uwarunkowań, przezwyciężenie zaściankowości, poznanie świata i zdobycie wiedzy o różnorodności, a zarazem uniwersalności ludzkiego losu”<sup>380</sup>. I tak jak Conrad rozpoznał złudną nadzieję przekroczenia granicy młodości, doświadczając po raz pierwszy Dalekiego Wschodu<sup>381</sup>, tak Kuryluk odnajdzie swoją utopię cienia na starym kontynencie Zachodu. Podczas wycieczki do Grecji utrwali się w niej legenda o „starożytnej rówieśniczce”, dziewczynie z Koryntu, córce garncarza Butadesa, która zakochana w młodzieńcu wyruszającym w odległą podróż obrysowała na ścianie cień jego twarzy. Butades wypełnił ten rysunek gliną, tworząc pierwszy relief, pierwszą wersję *veraiconu*<sup>382</sup>. Od tego momentu cień towarzyszy Kuryluk, podobnie jak Conradowi, jako jedno z narzędzi artystycznych i konceptu ideowy. Artystka zaczęła eksperymentować z granicą cienia, choć równie wcześnie zorientuje się, że przekroczenie owej granicy nie jest możliwe:

W roku 1966, po powrocie z podróży wokół Ile de France, zaczęła mnie prześladować myśl o malowaniu światła i cienia w słońcu padającym na kartkę papieru. W słoneczne dni siadałam przy stole naprzeciwko okna z blokiem ułożonym w ten sposób, by padały na kartkę cienie framugi i zasłon. Zaznaczałam ołówkiem kontury, a potem pokrywałam farbą plakatową – jaśniejszą w świetle, ciemniejszą w cieniu –

---

<sup>379</sup> E. Kuryluk, *Obrysować cień*, dz. cyt., s. 7.

<sup>380</sup> E. Kuryluk, *Ifigenia na emigracji*, w: taż, *Podróż do granic sztuki*, dz. cyt., s. 31.

<sup>381</sup> Conrad pisał o tym chociażby w opowiadaniu *Młodość: opowieść*, dz. cyt., s. 105.

<sup>382</sup> Do legendy korynckiej Kuryluk nawiązuje w wielu swoich dziełach. Zob. E. Kuryluk, *Droga do Koryntu*, dz. cyt.; E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta: historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998; zob. omówienie przez A. Stankowską, *Dom czasu*, w: E. Kuryluk, *Moje żółte lata. Instalacje/My yellow years. Instalation*, dz. cyt., s. 17–29.

miejsca między nimi. Niestety. Póki obraz leżał w słońcu, kolory wibrowały magicznie. Ale wystarczyło oddalić się od stołu w głąb pokoju i splendor gasł. W ręku miałam karton z jasnym wzorem na ciemniejszym tle. Wkrótce zaniechałam więc swoich prymitywnych eksperymentów. Pozostał mi po nich produkt uboczny utopii: cykl promiennych geometrycznych gwaszy, które w 1967 wystawiłam po raz pierwszy i jedyny na klatce schodowej warszawskiej ASP. Nie miały wiele wspólnego z pierwotnym zamysłem, ale widząc je na ścianach pojęłam, o co mi chodziło: marzyło mi się, że światło przepływnie przeze mnie jak przez przezroczyste medium na papier i samo się na nim utrwali. Chciałam być kamerą i kliszą fotograficzną<sup>383</sup>.

Młodzieńcza próba naśladowania dziewczyny z Koryntu – choć widać tu także próbę artystycznych realizacji idei Conradowskiej granicy cienia – wiąże się z marzeniem o prawdziwie bliskim przełożeniu siebie na sztukę. Taki zamiar obrazują liczne dzieła artystyczne Kuryluk, szczególnie te zebrane w dwie katalogowe książki o nieprzypadkowych tytułach *Droga do Koryntu* oraz *Obrysować cień*. Okładkę drugiego katalogu stanowi obraz o zbieżnym tytule [Ilustracja 5], który można także odnaleźć w *Drodze do Koryntu*; przedstawia artystkę obrysowującą za pomocą czerwonej kredki własny cień. Tę wizję ciekawie uzupełnia fotografia [Ilustracja 4] pochodząca ze zbioru zdjęć zamykających *Wiek 21*. Artystka – a dokładniej jej powieściowe alter ego, Ann Kar – już nie tyle obrysowuje, co „wypełnia” własnym cieniem położone na plaży bikini. Tym sposobem cień nie tylko przypomina o istnieniu ciała, ale spełnia jego funkcję. Medium fotografii – z którego Kuryluk będzie wielokrotnie korzystać i które w jej prywatnej historii wiąże się także z wyprawą do Grecji, ponieważ to na tę wyprawę otrzymała od ojca swój pierwszy aparat – wydaje się w tym przypadku dodatkowo wzmacniać efekt materialności: jak pisze Roland Barthes: „Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy, którą spostrzegam. [...] Jest *tym właśnie* [...], co krótko mówiąc, stanowi: *Dotykalne, Przypadkowe, Napotkane, Rzeczywiste* [...]”<sup>384</sup>. Można zatem przyjąć, że to, co przedstawione na fotografii Kuryluk jest dokładnie tym, czego rolę stara się odgrywać: cień staje się ciałem. Obrysowywanie jego konturów natomiast jako gest performatywny łączy się z chęcią wyznaczenia siebie na nowo; „ja to skóra”, jak przypominają nam słowa z *Grand Hotel Oriental*. Wyznaczanie konturów siebie, nawet tych najbardziej cielesnych, nie jest, co istotne, ograniczaniem podmiotowości, a raczej przyswajaniem tego, że istnieje ona w replikacji, podwojeniu. Gdyby wesprzeć tę myśl współczesną odmianą myśli fenomenologicznej w wydaniu

<sup>383</sup> E. Kuryluk, *Posłowie: o moich utopiach*, w: *taż, Podróż do granic sztuki*, dz. cyt., s. 133–134. Podkr. I.S.

<sup>384</sup> R. Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 13–14.

Alphonso Lingisa, można odwołać się do tego, jak ontologia obiektów, w tym także ciało, nigdy nie jest „ograniczana do ich konturów”. Nie chodzi o sposób ich użycia, ale o istnienie w „podwojeniu” [*doubles*]: ciała rzucają cienie, odbijają się w wodzie, rozpraszają światło, a także zostawiają po sobie ślad uczestnicząc w przeszłości: „zostawiają odciski swojego kształtu na łóżku, plaży, na fotograficznym papierze”. Te podwojenia, które Lingis nazywa także „aurą” przedmiotów, nie są jedynie złudzeniem czy wrażeniem wzrokowym; w swej fenomenologii, w tym, jak się jawią, nabierają własnej rzeczywistej jakości: „[p]redmioty reagują na swoje podwojenia: krzewy unoszą kwiaty powyżej własnych cieni”<sup>385</sup>. I to właśnie ta sfera podwojeń, odbić i aur ma przywoływać szczególną uwagę artystów.

Powyzsza chęć przedłużenia „ja” poprzez sztukę nie byłaby, co istotne, wyrazem romantycznej potrzeby transcendencji podmiotu, a raczej modernistyczną transgresją materii, z której podmiot jest zbudowany, szczególnie kiedy Kuryluk przyznaje, że najchętniej „zdjęła [by] skórę z siebie i rozpięła w przestworzach”<sup>386</sup>. Czy w tym pragnieniu nie kryje się wizja cielesności jako „aury” w znaczeniu Lingisa, która pragnie oddziaływać na materię wokół? Artystka zdaje sobie sprawę z utopijnego charakteru tego pragnienia, ale jednocześnie nie zamyka się na możliwości, które oferują artystyczne narzędzia pomagające wyznaczyć ramy dla tego, co w podmiocie intymne, cielesne i doświadczone. Utopia to wszak nie iluzja; to pewna dążność, potencjał, a cień Kuryluk – jako narzędzie i jako metonimia samej sztuki – stoi zdecydowanie bliżej materii i podmiotowości „z krwi i kości” niż abstrakcyjnej idei, jak działało się to w jaskini Platona. Kuryluk w jednym z wywiadów przyznaje: „przestudiowałam legendę Kory i pojęłam, że obrysowanie cienia to metafora materialnego powielania za sprawą ciała młodej kobiety i w nim. Podłoże legendy stanowi analogia między duplikacją fizjologiczną (prokreacją) a kreacją artystyczną. Dziewczyna z Koryntu inicjuje zawód, który zdaniem Platona nie ma prawa bytu”<sup>387</sup>. To w pewnej formie repetycji czy też materialnej duplikacji siebie, jak nazywa to Kuryluk – a nie bez znaczenia pozostaje fakt, że artystka zwraca uwagę w powyższym cytacie na ciało kobiece – odkrywa się proces przetwarzania podmiotu i odnajdywania własnej tożsamości. „Ja” rodzi się w cieniu jako zjawisku i ponownie, gdy ów cień zostaje utrwalony. Strategię powtórzenia można

---

<sup>385</sup> A. Lingis, *Irrevocable. A Philosophy of Mortality*, Chicago and London 2018, s. 18–19.

<sup>386</sup> E. Kuryluk, *Posłowie: o moich utopiach*, dz. cyt., s. 134. W opowiadaniu *Trio dla ukrytych* Italo Svevo wypowiedział się w podobny sposób o Carol: „sztukę chciała skroić z własnej skóry”. Zob. E. Kuryluk, *Trio dla ukrytych*, dz. cyt., s. 10.

<sup>387</sup> E. Kuryluk, D. Wodecka, „Życie od podszewki” *Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Wodecka*, „Wysokie Obcasy”, nr 7/121 2022, s. 85.

dostrzec wszak także u Conrada, w paralelnych sytuacjach, którym towarzyszył cień; ten zabieg uznaję za „intertekstualnością wewnętrzną”, która przecież jako nośnik nieustannego przypomnienia o tej „pierwszej” inicjacji ma także charakter podmiototwórczy. Sytuacje opisane nie są wobec siebie identyczne, ale u Kuryluk powtórzenie „ja” także zawiera w sobie pewną różnicę [Ilustracja 6]; poza tym kochanek Kory z Koryntu, który zostaje, nie jest tym, który ją opuścił. Różnica jednak nie oznacza zachwiania pola, na którym walczy podmiot, by jeszcze raz powrócić do metafory sprzed paru akapitów. Transgresja w inicjacji (Conrad) i transgresja w duplikacji (Kuryluk) poszerza pole podmiotowości i różnicuje jego kontury – i choć nie jest to już pole całkowitej symetrii, pozostaje wciąż właściwie zbalansowane. Tym bardziej, że w naświetlonej filozofią Kierkegaarda propozycji podmiotu w powtórzeniu dochodzi też do zniwelowania inercji czasów: ja przekształca przeszłość i przyszłość w terażniejszość<sup>388</sup>.



**Ilustracja 6.** *Cień roweru*, 1976, akryl i kolaż na płótnie, 120x150 cm. Źródło: E. Kuryluk, *Obrysować cień*, dz. cyt., s. 89. Oprac. ilustr. własne

<sup>388</sup> Filozof w myśleniu o podmiocie okazał się być zdecydowanie bardziej progresywny niż wielu mu współczesnych. Do jego koncepcji odnosiła między innymi feministyczna pisarka Christine Battersby, która dostrzegła w jego sposobie przedstawienia – a jest to filozof, który jako jeden z niewielu nie lekceważy kwestii różnicy płciowej, nie odnosząc się przy tym z wyższością wobec kobiet – istotną szansę dla myślenia o podmiotowości kobiecej w krytyce feministycznej. Na ten temat zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 145–156.

## SPOTKANIE W CIENIU (CONRAD I KURYLUK)

Gdyby przedstawić najbardziej charakterystyczne opisy Conradowskie wykorzystujące motyw cienia, należałoby przypomnieć dość dobrze znane fragmenty z *Jądra ciemności*, kiedy to właśnie w ogarniającym prawie cały obszar cieniu bohater dostrzega umierających czarnoskórych niewolników<sup>389</sup>. Podczas wizyty Marlowe'a u żony Kurtza jego wspomnienie powraca niczym „cień mroczniejszy od cieniów nocy”<sup>390</sup>, kochanka Kurtza żegnająca go u brzegu Kongo, której „długi [...] cień sięgał wody”, otacza odpływający parowiec swym „mrocznym uściskiem”<sup>391</sup>. Wizja mroku i wyłaniających się z niego zaciemnionych postaci pojawia się także w sztuce Ewy Kuryluk. Ale oczywiście nie chodzi w tym miejscu o sposoby korzystania z motywu cienia w twórczości obojga twórców. Zresztą na ten temat powstały już odrębne artykuły, jak chociażby ten o wymownym tytule *Cień Polski*, w którym Amar Acheraïou wysnuwa tezę, że to, co u Conrada przyjmuje charakter cienia to jego pierwotna ojczyzna: „[...] Polska, zredukowana do swojego cienia, jawi się jako historyczny palimpsest, tkwiący między romantyczną, historyczną przeszłością i zatrzymaną w bezruchu terażniejszością spoglądającą w posępną przyszłość”<sup>392</sup>. To oczywiście ciekawe rozpoznanie i możliwe do odniesienia u Kuryluk – cień staje się bowiem w twórczości obojga pisarzy powracającą traumą dzieciństwa rozgrywającą się na tle historycznych wydarzeń; a dokładniej traumą rodziców: u Conrada walczących z opresją zaborów i klęską powstania styczniowego, u Kuryluk z traumą pohołokaustową. Cień pokrywałby się z traumatyczną pamięcią także w swej repetycyjności, ale język psychiatrii podkreśla, że trauma to nie tyle powracające wydarzenie, co uczucia z nim związane<sup>393</sup>. W tym kontekście cień nadawałby zatem uczuciom bardziej wizualnego charakteru – a w tym zadaniu spełniałby postulat korelatu obiektywnego Eliota. Funkcją cienia jest uczynienie doświadczenia straty namacalnym: co ciekawe u Kuryluk nadanie kształtu doświadczeniu odbywa się za pomocą

---

<sup>389</sup> „Dotarłem wreszcie do drzew. Zamierzałem powąłęsać się trochę w ich cieniu; ale ledwie się tam znalazłem, wydało mi się, że przestąpiłem ponury krąg jakiegoś *inferno*. [...] Czarne kształty czołgały się, leżały siedziały między drzewami, opierając się o pnie, tuliły się do ziemi – to widzialne, to przestonięte mętym półmrokiem – we wszelkich możliwych pozach wyrażających ból, zgnębienie i rozpacz. J. Conrad, *Jądro ciemności*, dz. cyt. s. 86–87.

<sup>390</sup> „Ożył w mych oczach, ożył jak najrealniej – ów cień niestety wspaniałych pozorów i straszliwej rzeczywistości; cień mroczniejszy od cieniów nocy, udrapowany okazale w zwoje pysznej wymowy”. Tamże, s. 185.

<sup>391</sup> Tamże, s. 164.

<sup>392</sup> A. Acheraïou, *Cień Polski*, tłum. M. Majewska, w: *Conrad a Polska*, dz. cyt., s. 239.

<sup>393</sup> Zob. chociażby B. A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, tłum. T. Bilczewski i A. Kowalcze-Pawlik, w: *Antologia studiów nad traumą*, pod red. T. Łysaka, Kraków 2015, s. 157.



czerwonej kredki, która także sygnalizuje to, co trudne: „Układałam swoje obrazy z płaskich kawałków, jasnych w świetle, ciemniejszych w cieniu, które obrysowywałam konturem, najczęściej purpurowym. Kojarzył mi się ze szramą i cięciem, był wyrazem bólu i cierpienia”<sup>394</sup>.

Wydaje się jednak, że próba odcisku przeszłości nie wynika wyłącznie z konieczności zmierzenia się z nękającym wspomnieniem, które powraca, że nie jest tylko próbą przepracowania traumy, a także afektywnym gestem. Najciekawszy moment w artystycznej realizacji to ten, w którym cień staje się osobą (ciałem), a pamiętna granica miejscem spotkania w dialogu – już nie z własnym ja, a z kimś bliskim. Wszak Kora sięgnęła po cień z miłości, z potrzeby obecności kogoś, kto odchodzi. Jak pisze Hans Belting w *Antropologii obrazu*: „Żywe ciała rzucają w cieniach na ziemię swój własny obraz, podczas gdy bezcieleśni zmarli już choćby dlatego nie rzucają cieni, że sami są cieniami”<sup>395</sup>. Wizualność nabiera własnej materialności również u Merleau-Ponty’ego, który omawianą jakość sztuki nazywa „widzialnym do drugiej potęgi”:

Jakość, światło, kolor, głębia, które są przed nami i wokoło nas, są tam dlatego, iż budzą w naszym ciele echo, że jest ono gotowe na ich przyjęcie. Dlaczego ów wewnętrzny odpowiednik, owa cielesna formuła ich obecności wywoływanej we mnie przez rzeczy, nie miałyby z kolei wywoływać jakiegoś zarysu nadal widzialnego, w którym zupełnie inne spojrzenie odnalazłoby motywy utwierdzające je w jego podejściu do świata? Tak pojawia się widzialne do drugiej potęgi, które jest cielesną esencją lub ikoną pierwszego<sup>396</sup>.

Ta cielesna wzajemność, która istnieje w ramach kontaktu ze sztuką, nadaje wartość cielesną cieniu na tyle, że on sam staje się osobą, ale już nie „mną”, nie artystką. Podmiotowość cienia w tej somatycznej wymianie podkreśla Merleau-Ponty jeszcze w innych słowach, które dotyczą już dzieła literackiego: „[r]ole podmiotu i tego, co podmiot widzi, zmieniają się i odwracają; sądziłem, że nadaję temu, co widzę, znaczenie rzeczy widzianej, a tymczasem jedna z tych rzeczy nagle wymyka się z tej sytuacji, obraz stwarza sobie widza, który nie jest mną, ale moją kopią. Jak to możliwe? Jakże mogę widzieć coś, co zaczyna widzieć?”<sup>397</sup>

---

<sup>394</sup> E. Kuryluk, *Droga do Koryntu*, dz. cyt., s. 173. Podkr. I.S.

<sup>395</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, red. nauk. M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 237.

<sup>396</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 24.

<sup>397</sup> M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, dz. cyt., s. 66.

Kogo zatem Kuryluk widzi w cieniu i kto patrzy na nią? Motyw afektywnego zespolenia z cieniem przekracza granice obrazowości, tak jak konceptualne wywoływanie cienia rodziców (Conrada i Kuryluk) – jako możliwość ponownego spotkania – wydaje się w wymiarze utopii przekraczać granice śmierci. W dialogu, jaki prowadzi Kuryluk z Conradem, dochodzi do przeniesienia przez artystkę współczesną modernistycznego sposobu obrazowania charakterystycznego dla Conrada. Owo przeniesienie odbywa się z pewną różnicą – u Kuryluk dochodzi do bardzo rzeczywistego (wizualno-instalacyjnego) ucieleśnienia cienia. Powielanie się cienia ma w sobie coś z aktu prokreacji, jak zauważyła artystka – cień jest więc nie tylko obrazem rodziców, ale także dzieckiem, pochodną rodziców, przedłużeniem ich żywotności. Jak pisze Conrad w *Ze wspomnień*: „Wywołałem ponownie te cienie, odpowiadając na słowa życzliwego krytyka, a teraz niechże im będzie wolno powrócić na miejsce swego spoczynku, gdzie ich ziemskie postacie trwają wciąż, zasnutę mgłą, lecz żywe, czekając chwili, kiedy ich dojmująca rzeczywistość, ostatni ślad ich życia na ziemi, zniknie wraz ze mną za zawsze z tego świata”<sup>398</sup>. Być może zatem, patrząc na chronologię, przychodząca później w historii kultury Kuryluk sama staje się cieniem Conrada? Jak Lowry w *Wieku 21*? A może to we własnym cieniu, który obrysowuje, dostrzega niepełny kształt pisarza z przeszłości, którego może wskrzesić tylko za pomocą narzędzi, jakie daje literatura i sztuka?

Spotkanie, które nie może się już w rzeczywistości ziścić, odbywa się w sztuce, która jest wszak, w modernistycznym rozumieniu, inną, równoległą czasoprzestrzenią. Do tego intymnego wywoływania duchów potrzebny Kuryluk jest Conrad. Narzędzie intertekstualności, które w przypadku Kuryluk odkrywało się zarówno w przestrzeni tekstualnej, jak i nominalnych odniesieniach – wyrażone w „cieniu” jako po pierwsze koncepcie podmiototwórczym zapożyczonym od prekursora i po drugie jako przestrzeni dla aktywnego dialogu z bliskimi – nabiera nowej, wizualno-materialnej jakości. Staje się interteksturą, gdy zostaje ucieleśnione w graficznej realizacji i gdy sygnalizuje obecność ciała, przedstawiając konkretną (a nie tylko alegoryczną) osobowość prekursorską. Wydaje się, że to ma przede wszystkim Kuryluk na myśli, gdy zadaje sobie pytanie na kartach *Wieku 21*:

Dlaczego chcę napisać dla nich *requiem*? Dlaczego uparłam się układać epitafia dla najlepszych umysłów każdego pokolenia?

---

<sup>398</sup> J. Conrad, *Ze wspomnień*, dz. cyt., s. 13. Podkr. I.S.

Dlaczego? Odpowiada po miesiącu Karenina. Dlatego, że nie ma nic piękniejszego niż wskrzeszanie wspomnień o ludziach, których uczciwość jest silniejsza od strachu, o ludziach, którzy umieją przeżyć lata grozy i nie dać się. Największe uniesienie bywa naszym udziałem, gdy rozmawiamy ze zmarłymi, których słowa znamy na pamięć, których pisanie podziwiamy. To tak, jakbyśmy przybyli do sanatorium, gdzie wymagają od nas tylko wyzdrowienia. To tak, jakbyśmy z gronem starych przyjaciół pojechali na południe i w Agrigento składali hołd doskonałym proporcjom greckich świętych. To tak, jakby nam wręczono świadectwo znajomości absolutu – u wejścia do jaskini cieni lub do syberyjskiego łągru<sup>399</sup>.

Conrad na kartach powieści i w sztuce Kuryluk, w której artystka czerpie ze sposobów konstrukcji i pewnej wrażliwości swego artystycznego poprzednika, staje się także kimś bliskim. Ta relacja opiera się na wspólnocie artystycznej myśli, choć widzimy, że Kuryluk idzie w swych zabiegach jeszcze dalej niż Conrad; że posiada ku temu w swych rękach inne narzędzia i inną już zarówno artystyczną, jak i historyczną świadomość<sup>400</sup>. W spotkaniu tym dostrzega cenne źródła dla kreacji własnej tożsamości, ale także dla utrwalenia członków własnej rodziny. Przez Conrada przemawia bowiem także brat Kuryluk, tak często umieszczany w twórczości artystki symptomatycznie na statku [Ilustracje 7, 8]. Tym „statkiem Conrada” funkcjonującym niczym arka, wszyscy „wygnańcy” – w tym także jej chory psychicznie brat, Piotruś – mogliby znaleźć odpowiednią ucieczkę. W *Smudze cienia* Conrad porównuje statek do „bajkowej dyni”, a w wielu jego opowiadaniach statki przedstawione są jako sygnały wolności i jednoczesnej stabilności<sup>401</sup>. Na statku Conrada, a także dzięki jego realistycznej, mocno „przyziemnej prozie”, być może Piotruś odnajdzie swoją przystań. W *Wiek 21* Księżycowy badacz – bohater będący alter ego brata Kuryluk<sup>402</sup> – mówi: „Śni mi się mały statek kosmiczny, który wewnątrz przypomina wnętrze łodzi. Może mknąć całą naprzód jak parowiec albo sunąć wolno niczym żaglówka podczas ciszy na morzu. I parowiec, i żaglówkę oglądałem na ilustracjach w Księżycowym atlasie ziemskich pojazdów, ale mi go odebrano. Ta łódź niesie mnie na Ziemię, z powrotem na Ziemię”<sup>403</sup>.

---

<sup>399</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 37.

<sup>400</sup> Kuryluk natomiast w przeciwieństwie do modernistycznego pisarza zakończy „karierę Conrada” i zacznie pisać także po polsku.

<sup>401</sup> J. Conrad, *Smuga cienia*, dz. cyt., s. 45–46.

<sup>402</sup> Dowiadujemy się chociażby tego z wywiadu E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, dz. cyt.

<sup>403</sup> E. Kuryluk, *Wiek 21*, dz. cyt., s. 369.



**Ilustracja 7** – po lewej stronie. *Statek*. „Przywołując prastarą symbolikę statku żywych i umarłych, szalonych i uchodźców, artystka zabrała się do tej pracy z myślą o swoim młodszym bracie Piotrusiu, wybitnie uzdolnionym i pełnym empatii. Marzył on, zanim sam stał się rozbitkiem, o arce, w której znalazłyby ocalenie bezbronni ofiary okrucieństwa »sapiensa«, ludzie i zwierzęta [...] Kładka statku wzorowana na moście między gettem warszawskim a stroną aryjską, przypomina o tym, że przeszłość nie mija nigdy definitywnie i wciąż trzeba uciekać z takiego czy innego piekła czy »jądra ciemności«, jak za Józefem Conradem mówił Piotruś” Z: O. Wojtkiewicz, *Statek*, w:

E. Kuryluk, *Moje żółte lata. Instalacje 2000–2019/My yellow years. Installations*, Kraków 2019, s. 43–45.

**Ilustracja 8** – po prawej stronie. *Stateczek zabawka* – z Piotrusiem na drabince i Ewą z kółkiem na pokładzie, Paryż 2019. Z E. Kuryluk, *Moje żółte lata*, dz. cyt., s. 53. Oprac. ilustr. własne



**Ilustracja 9.** *Mali uchodźcy z jądra ciemności*, 2015, kolaż ze zdjęcia na starej pocztówce z kolekcji brata, fragment *Krakowa 1946*, Paryż, 2019. Źródło: E. Kuryluk, *Moje żółte lata*, dz. cyt., s. 92. Oprac. ilustr. własne

### Rozdział III „Ciało-w-ciało” z modernizmem<sup>404</sup>. Izabela Filipiak/Morska i Virginia Woolf

*Kiedy obserwujemy matkę i córkę wybierającą się razem na zakupy, chcemy pokazać interakcję pomiędzy nimi. Pokazać te dwie osoby poprzez ich wzajemne na siebie oddziaływanie. [...] Staramy się wejść, pisząc, w aktywną przestrzeń pomiędzy nimi. W przestrzeń wymiany, która jest zawsze sobą, nawet jeśli opiera się na nieporozumieniu<sup>405</sup>.*

– Izabela Filipiak

*Trzeba wyruszyć bez ścisłego pomysłu, gdzie spędzimy najbliższą noc, ani kiedy zamierzamy powrócić; podróż jest wszystkim. Najistotniejszym ze wszystkiego, ale i najrzadszym darem losu jest znaleźć, jeszcze zanim się wyruszy, towarzysza, któremu można zawsze powiedzieć pierwszą rzecz, jaka nam przyjdzie do głowy. Przyjemność bowiem nie staje się rozkoszą, jeśli jej z kimś nie dzielimy. A co do ryzyka – można się przeziębnić albo dostać bólu głowy – dla wielkiej przyjemności zawsze warto zaryzykować drobną chorobę<sup>406</sup>.*

– Virginia Woolf

---

<sup>404</sup> Tytuł jest wolnym nawiązaniem do słynnego eseju Luce Irigaray *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.

<sup>405</sup> I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, dz. cyt., s. 300.

<sup>406</sup> V. Woolf, *Montaigne*, [w:] *taż, Eseje wybrane*, dz. cyt., s. 331.

## 1. O (o)sobie w dialogu. Ciało jako „ścieżka dostępu do tradycji”

Recepcja twórczości Virginii Woolf w Polsce zmieniła się znacznie w ostatniej dekadzie XX wieku. Urszula Terentowicz-Fotyga zaznacza, że miała na ten fakt wpływ nie tyle polityczna odwilż, która nastąpiła po różnorodnych wcześniejszych – to jest międzywojennych i powojennych – formach nacisku ograniczających niezależność narodowej literackiej sceny i obudowujących Woolf względnym „milczeniem”, co towarzyszące owej odwilży ogólnoswiatowe przemieszczenie perspektywy: z historycznej, umieszczającej pisarkę w kanonie wymagającej prozy, która przyciąga ograniczone grono czytelników, na kulturową, w której nie tylko dzieła, ale sama biografia Woolf nabrały ciekawszych, przykuwających uwagę masowego odbiorcy, odcieni<sup>407</sup>. Tezę tę w kontekście polskim wspiera sytuacja na rynku tłumaczeniowym: w latach 90. ukazują się na łamach „Kresów” pierwsze fragmenty dzienników Woolf i szkicu wspomnieniowego<sup>408</sup>, wychodzi także pierwszy przekład powieści *Orlando* (1994)<sup>409</sup>, będącej pokłosiem romansu Woolf z Vitą Sackville-West, i przekład najpopularniejszego eseju *Własny Pokój* (1997) autorstwa Agnieszki Graff, do którego wstęp napisała Izabela Filipiak. Publikacja tych właśnie dzieł w czasie, który możemy uznać za narodziny polskiej krytyki feministycznej, z pomocą tak znaczących w tym kontekście nazwisk pisarek i badaczek, wydaje się całkowicie spójna z ich intelektualnym przesłaniem i wpisuje się w narodziny dyskursu, który pragnie odzyskać głos do tej pory marginalizowany: kobiet-pisarek, a obok tego głos reprezentujący nieheteronormatywną seksualność i płciowość. Lata 90. to również moment, kiedy bliżej osławiamy własnego „Orlando”

---

<sup>407</sup> Zob. U. Terentowicz-Fotyga, *From Silence to a Polyphony of Voices: Virginia Woolf's Reception in Poland*, [w:] *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, pod red. M.A. Caws, N. Luckhurst, London 2002, s. 127–128. „Milczenie”, o którym pisze badaczka, nie oznacza jednak braku recepcji międzywojennej Woolf. Dużą rolę we wprowadzeniu pisarki na polski grunt spełniła Aniela Gruszecka i jej artykuł *Stare i nowe w powieści współczesnej* („Przegląd Współczesny” 1933, nr 132, s. 68–78). Terentowicz-Fotyga nakreśla także powojenną recepcję Woolf, która towarzyszy pierwszym tłumaczeniom na język polski trzech książek autorki: *Lata* (1958, tłum. M. Szercha), *Pani Dalloway* (1961, tłum. P. Tarkowska), *Do latarni morskiej* (1962, tłum. K. Klinger). Zob. U. Terentowicz-Fotyga, dz. cyt., s. 132–133. Warto zaznaczyć, że kolejną powieścią Woolf po polsku były opublikowane w 1983 roku *Fale* w tłumaczeniu Lecha Czyżewskiego. W 1994 roku po polsku ukazał się także *Flush: biografia* w przekładzie Marii Ryc.

<sup>408</sup> Fragmenty twórczości Woolf ukazały się w tłumaczeniu Agnieszki Graff i Katarzyny Bratkowskiej; zob. V. Woolf, *Dzienniki: Rok 1927*, przeł. A. Graff, „Kresy” 1998, nr 3, s. 119–126; V. Woolf, *Szkic przeszłości*, przeł. K. Bratkowska, „Kresy” 1998, nr 3, s. 127–129. W tym samym numerze „Kresów” ukazują się trzy wiersze Filipiak (*Zyleta; Ballada o dojrzwaniu; Kobieta z odzysku*) oraz rozbudowany artykuł poświęcony właśnie *Orlando*: I. Filipiak, *Virginia Woolf, „Orlando” i stare Bloomsbury*. Zob. „Kresy” 1998, nr 3, s. 80–82, 106–116. Należy mieć jednak na uwadze, że w 1977 roku nakładem wydawnictwa Czytelnik ukazały się eseje Woolf pt. *Pochyła wieża. Eseje literackie* w opracowaniu Aleksandry Ambros, w tłumaczeniu tejsze oraz Ewy Życieńskiej.

<sup>409</sup> A właściwie dwa konkurujące ze sobą przekłady: Tomasz Bieron (Poznań, Zysk i s-ka) oraz Władysława Wójcika (Warszawa, Sic!).

– „Odmieńca”, jesteśmy już bowiem prawie dekadę po tym, jak nastąpiła rehabilitacja Marii Komornickiej/Piotra Odmieńca Własta zapoczątkowana słynną serią gdańskich wykładów *Transgresje Marii Janion*<sup>410</sup>. Polska zdaje się zatem przygotowana na Woolf w jej intymniejszej odsłonie, a Filipiak – uczennica Janion – stanie się emisariuszką tej modernistycznej osobowości.

*Orlando* było pierwszą książką, która przyniosła Woolf prawdziwy sukces wydawniczy, ale nawet na Zachodzie zyskała wnikliwszą uwagę krytyków, jak zauważa Laura Marcus, dopiero sto lat później<sup>411</sup>. Badaczki Woolf zgadzają się co do tego, że pod koniec XX wieku autorka przyciąga uwagę przede wszystkim jako postać, staje się fenomenem albo „fantomem”, jak określa sposób jej współczesnej obecności Monica Latham w niedawno opublikowanej książce *Virginia Woolf's Afterlives* [Nowe wcielenia Virginii Woolf; 2021]. Latham śledzi różne przedstawienia Woolf na podstawie fikcji biograficznej, a także przyczyny tak szerokiego zainteresowania jej życiem i twórczością<sup>412</sup>. Co ciekawe, swoista Woolfomania, zapoczątkowana na międzynarodową skalę zapewne głównie dzięki słynnej adaptacji *Orlando* Sally Potter z 1992 roku czy nagradzanej ekranizacji książki *Godziny* (1998) Michaela Cunninghama w reżyserii Stephena Daldry'ego, nie cichnie, wciąż inspirując kolejne dzieła literackie, takie jak chociażby *Adeline: A Novel of Virginia Woolf* [Adeline: Powieść o Virginii Woolf; 2016] Norah Vincent, *Virginia Woolf in Manhattan* [Virginia Woolf na Manhattanie; 2014] Maggie Gee's czy najnowszy fabularyzowany dokument *Orlando, moja polityczna biografia* (2023) w reżyserii Paula B. Preciado. W ostatnim dziele filmowym autor jako osoba transpłciowa interpretuje książkę Woolf, zdecydowanie umieszczając ją we współczesnym kontekście, dekanonizując język i obnażając za jej pomocą

---

<sup>410</sup> Chodzi o tomy *Galernicy wrażliwości* (1981) i *Odmieńcy* (1982); przede wszystkim znajdujący się w tym drugim tomie artykuł M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?!*, [w:] *Odmieńcy. Transgresje*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 186–239. O znaczeniu serii jako początku polskiego dyskursu queerowego piszą redaktorzy *Dezorientacji. Antologii polskiej literatury queer*. Zob. *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór i opracowanie A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki, Warszawa 2021, s. 29–30.

<sup>411</sup> „Podczas gdy książka *Orlando* w swoim czasie zdobyła sukces i zyskała dużą popularność, nie otrzymała tyle samo poważnej uwagi krytyków, jak wiele innych powieści Woolf. Można zatem stwierdzić, że swoich odbiorców powieść znalazła dopiero znacznie później”. L. Marcus, *The legacies of modernism*, w: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, red. M. Shiach, Cambridge 2007, s. 91.

<sup>412</sup> Badaczka zwraca uwagę na fakt, że trudno przejść obojętnie obok życia i twórczości Woolf, a wzmacniającym popularność jej osoby kontekstem jest równie zaangażowany, co sprzeczny odbiór: jest albo szkalowana i demonizowana, albo uwielbiana. Zob. M. Latham, *Virginia Woolf's Afterlives. The Author as Character in Contemporary Fiction and Drama*, New York 2021, s. 1–34. Warto jednak zauważyć, że zainteresowanie życiem i twórczością Woolf współgrało z toczącym się pod koniec XX wieku w dyskursie literaturoznawczym sporem o prawdę i fikcję wyrażonym w teoretycznym namyśle nad auto-biografią, autotematyzmem, intymistyką, który na polskim gruncie rozwijał się za sprawą m.in. M. Czerwińskiej (*Autobiograficzny trójkąt – świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000), J. Madejskiego (*Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017), a w zachodnich badaniach chociażby w książce *The Art of Literary Biography* Johna Batchelora (New York 1995).

obecne utopie polityczne. Woolf stała się z autorki – bohaterką kultury. Obecnie w Polsce, gdzie jej obraz był przez lata rozproszony, potrzebę silniejszego przyjęcia Woolf spełnia przede wszystkim rynek tłumaczeniowy. W pierwszych dekadach XXI wieku pojawiają się pierwsze tłumaczenia dzieł dotychczas nieprzełożonych, w tym kilka powieści, opowiadania, listy i dzienniki<sup>413</sup>, ale także retranslacje, jak chociażby niedawno wydana *Pani Dalloway* (2023) w tłumaczeniu Magdy Heydel. Nazwisko tej tłumaczki zresztą sygnuje większość wydanych dzieł Woolf w Polsce, niejako odpowiadając na postulat wyrażony przez Terentowicz-Fotygę, która za przyczynę słabej recepcji modernistki w naszym kraju uznawała brak tłumaczeń uspojnających pisarski styl Woolf<sup>414</sup>. Być może aktualizacja przekładów z lat sześćdziesiątych, ale i nieustanne wzbogacanie polskiego rynku o nową, odpowiadającą na potrzeby współczesnego czytelnika, prozę Woolf, której pośredniczką jest konkretna osoba tłumaczki i zarazem badaczki modernizmu, pozwoli wyraziściej utrwalić jednorodny obraz pisarki w polskim obiegu literackim.

Wydaje się, że takie działanie rynku tłumaczeniowego jest kontynuacją zadania, które postawiły sobie krytyczki lat 90., w tym Filipiak i Graff, kiedy w celu rozpoczęcia debaty nad Woolf – równoległe do dyskusji o pisarstwie kobiecym – najpierw należało nawiązać nić porozumienia z zerwaną przez komunizm tradycją. W pierwszym numerze 1999 roku czasopisma „OŚKa. Pisma Ośrodka Informacji Środowisk Kobięcych” obok tak znaczącego artykułu jak *Literatura menstrualna*, w którym Filipiak omawia problematykę relacji kobiet-pisarek z nieprzystępnym kanonem, odsłaniając tym samym mizoginizm polskiej krytyki literackiej<sup>415</sup>, pojawia się artykuł Agaty Araszkiwicz, w którym powraca ona do *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej – nowatorskiej powieści z 1933 roku inspirowanej w znacznej mierze twórczością Woolf, szczególnie powieścią *Do latarni morskiej*. Powieść Gruszeckiej,

---

<sup>413</sup> Dwie pierwsze dekady XXI wieku to umacnianie pozycji Woolf w Polsce przede wszystkim dzięki tłumaczeniom. Ukazały się wtedy nakładem Wydawnictwa Literackiego po raz pierwszy *Pokój Jakuba* (2009) oraz *Między aktami* (2008) w tłumaczeniu Magdy Heydel (Wydawnictwo Literackie, Kraków), *Podróż w świat* w przekładzie Michała Juszkiwicz (Prószyński i S-ka, Warszawa 2009), *Noc i dzień* w przekładzie Anny Kołyszko i Magdy Heydel (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010), zbiór opowiadań *Nawiedzony dom* w przekładzie Magdy Heydel (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012). Wgląd w życie prywatne Woolf podkreślający zainteresowanie osobowością pisarki był możliwy dzięki wydany w 2004 roku listom do Vity Sackville-West *Morświn w różowym oknie* (Twój Styl; Warszawa 2004), tłumaczeniu *Chwil wolności, dziennika z lat 1915-1941* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007) autorstwa Magdy Heydel, a także późniejszemu wyborowi listów *Pokrewne dusze* w tłumaczeniu Mai Lavergne, (Wydawnictwo MG, Kraków 2014).

<sup>414</sup> U. Terentowicz-Fotyga, dz. cyt., s. 127.

<sup>415</sup> Zob. I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, dz. cyt., s.1–9.



opowiadająca o silnej zażyłości między dwiema kobietami<sup>416</sup>, została wznowiona po wojnie w 1957 roku i, jak zaznacza Araszkiewicz, nie zyskała pozytywnej oceny. Stronniczość głównie męskiej krytyki i opresyjność politycznej sytuacji nie tworzyły odpowiednich warunków na to, by „woolfowska” myśl mogła odpowiednio zaistnieć. Araszkiewicz zaznacza coś jeszcze istotnego:

Jest to też swoisty literacki dowód na to, że batalia o literaturę kobiecą, toczona po 1989 roku, gdy pojawiły się debiuty kobiet-pisarek, nie jest niczym nowym. Stanowi, często zapewne nieświadomie, kontynuację sytuacji z Dwudziestolecia: powtarzają się argumenty, odgrywane są podobne scenariusze. Z drugiej strony pisarki, żyjące w zerwanej tradycji, muszą od nowa tworzyć swą pisarską tożsamość<sup>417</sup>.

O tym, jak silna była potrzeba stworzenia dyskursu, który pozwoliłby zbudować pomost zerwanej tradycji, ale i osadzić ją względem międzynarodowych tendencji, świadczy chociażby wzmożone przyswajanie jednocześnie drugiej i trzeciej fali feminizmu w latach dziewięćdziesiątych w Polsce. Tym, co spajałoby ów dyskurs-dialog jest, jak się zdaje, pewne „kobiece continuum” podmiotowości. Tej formuły używa Hanna Jaxa-Rożen w artykule *Kobiety i literatura*, który uzupełnia myśl Araszkiewicz na łamach tego samego numeru czasopisma. Jak czytamy:

W gruncie rzeczy Narcyza Żmichowska, Virginia Woolf i Izabela Filipiak mówią o tym samym: o ogromnej potrzebie podmiotowości, która nie może się uzewnętrznić, jeżeli nie będzie miała odpowiednich warunków. Nie chodzi tu tylko o spokojne miejsce potrzebne do pracy pisarskiej, ale o uwewnętrznienie własnej przestrzeni, która jest podstawą wolności, a więc kreatywności człowieka – podstawą jego pełnego egzystowania<sup>418</sup>.

---

<sup>416</sup> Na temat powieści w kontekście odniesień do Woolf pisała obszernie E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, w: taż, *Piórem niewieścim*, Poznań 2003, s. 101–125. Jak wskazuje badaczka, parafrazując Woolf: „[p]owieść Gruszeckiej mówi między innymi o tym, że Klara lubiła Julię. A może nawet więcej niż lubiła? [...] Lesbijski trop zostaje w książce [...] natychmiast zarzucony, jakby zasygnalizowano go tylko po to, żeby zaraz wykluczyć.”, s. 107. Fragment powieści Gruszeckiej znalazł się w wyborze *Dezorientacji. Antologii polskiej literatury queer*, co nie oznacza, że redaktorzy definiują jednoznacznie charakter relacji bohaterki. Amenta, Warkocki i Kaliściak zwrócili jednak uwagę w swojej antologii, podobnie jak Kraskowska, na to, że chęć wyrazistego odrzucenia homoseksualnego romansu u Gruszeckiej może być raczej reakcją na rodzącą się na przełomie wieków homofobię dyskursu seksuologicznego, który znacznie wpływał na zmianę sposobu reprezentowania jakiegokolwiek bliskiej relacji między osobami tej samej płci. *Dezorientacje*, dz. cyt., 35.

<sup>417</sup> A. Araszkiewicz, *Przygoda z Przygodą w nieznanym kraju Anieli Gruszeckiej*, „OŚKa” 1999, nr 1, s. 16. Podkr. I.S.

<sup>418</sup> H. Jaxa-Rożen, *Kobiety i literatura*, „OŚKa” 1999, nr 1, s. 46. Podkr. I.S.

Powyższy komentarz można rzecz jasna rozpatrywać w ramach silnie oddziałującej wtedy propozycji ginokrytycznej scalającej kanon kobiecej literatury. Kontinuum podmiotowości natomiast można rozumieć jako kontynuację głosu, następne wcielenie kobiety-pisarki, sytuację, w której Woolf mówi dziś do nas poprzez Filipiak – zasadne stwierdzenie w kontekście aktualnej wzmożonej obecności modernistki w międzynarodowej kulturze. Perspektywa współczesna wymagałaby jednak w konsekwencji wyegzorcyzmowania ducha przeszłości i wskazania bardziej na kontynuację z różnicą, która przekształca podmiotowość w subwersywny sposób, taki, jaki nie mógł się dokonać sto lat temu. Może zatem jest na odwrót, Filipiak mówi poprzez Woolf? Z błędów tak jednoznacznie postawionych pytań w kontekście filozoficznej myśli o podmiotowości wyprowadzić nas może Merleau-Ponty, gdy pisząc o relacji z Innym poprzez język, zauważa: „Nie wystarczy stwierdzić, że odtąd przenoszę się do innego ciała; byłoby to tylko jakieś drugie ja, drugie schronienie dla mnie samego. Ale jest jakieś ja, które jest kimś innym, które jest gdzie indziej i które odbiera mi miejsce środkowe, mimo że oczywiście czerpie status ja jedynie z pokrewieństwa ze mną”. W styku tej – pokrewnej sobie – pary pisarskiej sprawczość leży po obu stronach i może mieć aspekt emocjonalny: „[...] czuję, że ktoś mnie czuje i że czuje mnie w chwili, gdy czuję, i w chwili, gdy czuję nawet to, że ktoś mnie czuje”<sup>419</sup>.

Sądzę, że perspektywa metodologiczna niniejszej pracy – intertekstualność – zakłada myślenie o kontinuum podmiotowości właśnie jako o polu wzajemnego oddziaływania, o dialogu, w którym głosy naświetlają się dwustronnie, przenikają siebie nawzajem, jak dialekty w kontinuumach językowych. Wciąż możemy mówić o ciągu dalszym, jak pisze bowiem Merleau-Ponty: „jako mówiący kontynuujemy, ponawiamy ten sam wysiłek, dawniejszy od nas, na którym obaj jesteśmy zaszczerpieni [...]”<sup>420</sup>, ale jednocześnie charakter interakcji każe uwypuklić to, co dzieje się w przestrzeni *inter*: „gdy mówię do kogoś innego i kiedy go słucham – pisze francuski filozof – to, co słyszę, wciska się w przerwy tego, co mówię, mowa innego przecina poprzecznie moją mowę, słucham siebie w nim, a on mówi we mnie”<sup>421</sup>. Co istotne, Merleau-Ponty w swoim koncepcie filozofii podmiotu mówi zresztą sam kimś innym, a mianowicie Bachtinem, dla którego tak rozumiana predyspozycja odsłania się nie gdzie indziej, jak właśnie w dialogu: „Tekst żyje jedynie w kontakcie z innym tekstem (kontekstem). Tylko w takim zetknięciu zapala

---

<sup>419</sup> Oba fragmenty z: M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, dz. cyt., s. 66.

<sup>420</sup> Tamże, s. 76.

<sup>421</sup> Tamże, s. 74.

się światło, rozjaśniające zarówno to, co minione, jak i to, co przyszłe, włączające dany tekst w dialog”<sup>422</sup>.

#### POSZUKUJĄC PRABABKI. WOOLF JAKO KOBIETA

W zakończeniu swojej książki *Virginia Woolf's Afterlives* Latham stwierdza, że współczesne fikcje biograficzne mogą stać się głosem, który na równych zasadach uzupełnia i podpira powstały wokół Woolf „gmach” akademickiego i krytycznego dyskursu, mimo że – jak podkreśla badaczka – jest to wszak reprezentacja o innym charakterze: „popularna i wysoce osobista”<sup>423</sup>. Masowość odbioru dzieł modernistki nie przekreśla wartości ich indywidualnego oddziaływania, tym bardziej, że pisarka zdaje się sama zapraszać do kontaktu: we wprowadzeniu do polskiego przekładu fragmentów *Dzienników* Graff podkreśla, za Hermione Lee, że czytelnik/czytelniczka Woolf, nawet jeśli z góry postanowi nie lubić autorki, „musi odnieść wrażenie niezwyklej, intymnej bliskości” na tyle, że zechce „mówić do niej »Virginia«, opowiadać o jej życiu tak, jakby miał[a] doń wyłączne prawo”<sup>424</sup>. O podobnym charakterze kontaktu z Woolf pisze Winterson, wskazując na „[i]ntymny język Woolf, który zachęca do zwierzeń i sugeruje nieformalność, małe *tête-à-tête* naszej dwójki [...]”<sup>425</sup>. Potrzeba osobistego przybliżenia się do Woolf, nieraz nawet zawłaszczenia jej historii, idzie w parze z chęcią przybliżenia współczesnemu światu jej jako osoby – doświadczającej, prawdziwie ludzkiej – i oderwania tym samym łąki hermetyzmu i elitaryzmu, która na długi okres przyłgnęła do pisarki i jej twórczości. Opinia trudnej i nieprzystępnej, skierowanej wyłącznie do kompetentnego czytelnika, towarzyszyła Woolf w Polsce przynajmniej przez trzy dekady od momentu wydania pierwszych przekładów jej dzieł w latach sześćdziesiątych XX wieku. Wpływała na to nie tylko ograniczona liczba przetłumaczonych książek (*Lata, Do latarni morskiej, Pani Dalloway*), ale także uwaga

---

<sup>422</sup>M. Bachtin, *W sprawie metodologii nauk humanistycznych*, w: tenże, *Estetyka twórczości słownej*, dz. cyt., s. 513. Podobne słowa znajdujemy także w innym fragmencie: „słowo (tekst) – jak pisze Bachtin – formułując się jako wypowiedziane, jest jednocześnie determinowane przez to, co jeszcze nie zostało wypowiedziane, ale co jest konieczne i antycypowane przez słowo odpowiadające. Tak wygląda sytuacja każdego dialogu”. Por. M. Bakhtin, *Discourse in the Novel, 1930–36/1972*, w: tenże, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. M. Holquist and C. Emerson, pod red. M. Holquist, Austin 1981, s. 259–422; 280. Więcej o związkach Bachtina z Merleau-Pontym w: D. Erdinast-Vulcan, *In the Beginning Was the Body. Reading Bakhtin with Merleau-Ponty*, w: *Between Philosophy and Literature. Bakhtin and the Question of the Subject*, Stanford 2013, s. 135–165.

<sup>423</sup> M. Latham, *Virginia Woolf's Afterlives*, dz. cyt., s. 226.

<sup>424</sup> A. Graff, *Virginii Woolf sen o sobie samej*, „Kresy” 1998, nr 3, s. 118.

<sup>425</sup> J. Winterson, *Art Objects*, dz. cyt., s. 71.

krytyki zwrócona w stronę dającej o sobie wtedy znać prozy eksperymentalnej w stylu *nouveau roman*. Recenzenci, postrzegając autorkę na tle pisarstwa bardziej im współczesnego, doceniali kunszt jej stylu, ale nie traktowali jej twórczości jako wciąż aktualnej – czytali Woolf „z nastawieniem trochę historycznym”, „jak preparat”<sup>426</sup>. Filipiak już w swej działalności krytycznej stara się wyzyskać żywotność autorki zamiast zamykać ją w przeszłości. Włączając się tym samym w tendencję międzynarodową, zmienia bieg polskiej trajektorii recepcyjnej.

Wydane w 1999 roku *Twórcze pisanie dla młodych panien* to podręcznik będący także literackim esejem (autobiograficznym), w którym Filipiak odsłania twórcze zaplecze, źródła inspiracji, formułując osobiste porady dotyczące tego, jak pisać, szczególnie, gdy jest się kobietą<sup>427</sup>. Jak zaznacza autorka we wstępie:

Powieść lub zbiór opowiadań jest zazwyczaj przewodnikiem po świecie stworzonym przez autora, ale w tym wypadku jest inaczej. Ta książka jest przewodnikiem po jeszcze niezapisanych światach. Nabiera sensu, jeśli wyobrazimy sobie, że literatura to nie książki, które stoją spokojnie na półkach w glorii osiągnięć, lecz takie, które jeszcze nie zostały napisane<sup>428</sup>.

Krytyczka, jak i zresztą inne zagraniczne pisarki jej pokolenia, by wykorzystać słynne pytanie z tytułu sztuki Edwarda Albee’ego, „nie boi się Virginii Woolf”, na którą bezpośrednio się w dziele powołuje, tłumacząc i omawiając fragmenty z *Moments of Being*. Eseje Woolf są wtedy w Polsce nieznane, w całości przetłumaczone zostaną przez Maję Lavergne jako *Chwile istnienia* i zasilą rodzimy rynek dopiero w 2005 roku<sup>429</sup>. Wybór tego właśnie tomu jako źródła odniesień nie może być przypadkowy. Składa się na niego pięć esejów autobiograficznych niewydanych za życia Woolf, w których po raz pierwszy autorka szczegółowo wraca wspomnieniami do dzieciństwa,

---

<sup>426</sup> Fragmenty z recenzji kolejno Klimowicza i Lama cytuję za Terentowicz-Fotyga, która zwraca uwagę na męskocentryczny charakter recepcji prozy modernistycznej w Polsce. Gdy bowiem krytycy wypowiadali się o nowatorskich rozwiązaniach narracyjnych, strumieniu świadomości i głębi psychologicznej, chętniej zamiast Woolf dowartościowywali Joyce’a i Prousta. Zob. U. Terentowicz-Fotyga, dz. cyt., s. 134–135.

<sup>427</sup> Na temat recepcji *Twórczego pisanie* pisze m.in. Błażej Warkocki, uwypuklając feministyczny aspekt lektury książki i dokładając cegiełkę do cytowanych wcześniej w niniejszej pracy wypowiedzi dotyczących podmiotowości: „[...] przede wszystkim ta książka jest podręcznikiem twórczego pisanie dla [...] Innego. A więc dla kogoś, kto zanim przystąpi do pisania musi ustalić kim jest i jak ma uzyskać twardy grunt swej podmiotowości. [...] »Młoda panna« może być rozumiana literalnie, ale i metaforycznie – wtedy będzie synonimem Innego. Nie jest to więc zwykły podręcznik, lecz próba wydobycia głosu, który nie miał szansy zaistnieć”. Zob. B. Warkocki, *Poszukiwanie języka. O twórczości Izabeli Filipiak*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 98.

<sup>428</sup> I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, dz. cyt., s. 7–8.

<sup>429</sup> Należy jednak pamiętać, że ostatni esej – *Szkic przeszłości*, ukazał się już (choć nie w całości) we wspomnianym numerze „Kresów” w tłumaczeniu Bratkowskiej.

domu rodzinnego, postaci z nim związanych, w tym do tych momentów, które każą pamiętać, że była ofiarą molestowania seksualnego. A jednak, gdy ukazała się książka po raz pierwszy w 1976 roku zredagowana przez Jeanne Schulkind nakładem wydawnictwa uniwersyteckiego, nie wzbudziła większego poruszenia. Jak pisze Lee we wstępie do wydania z 2002 roku:

Cała historia tej książki była dziwna. Gdyby pięć autobiograficznych esejów (powiedzmy) Joyce'a, Lawrence'a czy Eliota, niepublikowanych za ich życia i zawierających sensacyjny nowy materiał o ich dzieciństwie i życiu rodzinnym, zostało wydanych pośmiertnie, zrobiono by wokół tego ogromny hałas. Ale reputacja Woolf w Anglii zawsze była bardzo niejednoznaczna. [...] I podczas gdy w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych trwały spory na temat Woolf – bohaterka-feministka, ofiara molestowania w dzieciństwie, snobka z Bloomsbury, modernistyczny geniusz? – nakład tej książki został cicho i żenująco wyczerpany<sup>430</sup>.

Filipiak, powołując się właśnie na tę książkę, odkrywa – po raz pierwszy – przed polskim czytelnikiem/czytelniczką prywatną sferę życia modernistycznej pisarki, uzupełniając tym samym dyskurs o wątki rzucające istotne światło na życie i twórczość Woolf. Co wydaje się jednak jeszcze bardziej istotne, to fakt, że Filipiak ustawia tym samym swoje *Twórcze pisanie* w dialogu z tekstami osobistymi. Współczesna autorka zachęca tytułowe „młode panny” do kontaktu z literacką przeszłością nie tylko z poziomu równości, bez kompleksu, co w sposób bliski, na zasadach pewnego, jak chciał Merlau-Ponty, pokrewieństwa, nie wykluczając przy tym kontaktu z ciałem. Kierując wypowiedź do potencjalnej czytelniczki – młodej pisarki, pisze:

Spójrz na swoje dziedzictwo. Wejdź w świadomość swojej babci lub prababki. Wyobraź sobie jej ciało, ubranie, jakie nosiła, wrażenia jakich doznawały jej zmysły. Przejdź ostrożnie przez dekady jej życia, tak jakbyś pamiętała lub wyobrażała je sobie. Zatrzymaj się w jej starym wieku. Spójrz na jej ręce. Złóż się w nie, oswój się z nimi, aż rozpoznasz je jako własne, a wtedy przyjmij też historię, jaka się w nich zapisała. Im bardziej jej ciało stanie się twoim, tym łatwiej ożyje w tobie jej świadomość. [...] Pozwól, by jej głos zyskał przewagę, uchwycić rytm jej mowy, przejmij jej słownictwo. Sama zniknij w tej tworzącej się postaci<sup>431</sup>.

---

<sup>430</sup> H. Lee, *Wstęp*, w: V. Woolf, *Chwile istnienia*, przeł. M. Lavergne, Warszawa 2005, s. 6–7. Zmianę w recepcji Woolf naświetlającą jej traumę dzieciństwa przyniosła wydana w 1989 roku głośna książka Louise DeSalvo, która odbiła się echem w dyskusji piętnującej społeczną obojętność na kwestie przemilczania molestowania, gwałtu i nadużyć seksualnych. Zob. L. DeSalvo, *Virginia Woolf: The Impact of Sexual Abuse on Her Life and Work*, Boston 1989.

<sup>431</sup> I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, dz. cyt., s. 228–229.

Końcowe zdanie – „Zniknij w tej tworzącej się postaci” – otwiera myślenie o podmiotowości kobiecej jako aporycznej konstrukcji, arachnologicznej prządki, która tylko poprzez zniknięcie (w tekście) może stworzyć się na nowo. Na powyższy fragment zwraca uwagę Błażej Warkocki w swoim artykule podsumowującym twórczość Filipiak na łamach „Tekstów Drugich” w 2002 roku. Badacz analizuje autorkę właśnie z perspektywy dekonstrukcji feministycznej, idąc tropem francuskich feministek drugofalowych i poszukiwania kobiecego języka. Pod koniec artykułu na podstawie powyższego fragmentu stwierdza, że to „ciało staje się [dla Filipiak] ścieżką dostępu do tradycji”<sup>432</sup>. Sądzę, że jest to nadal aktualne sformułowanie, ale które dziś wymagałoby oglądu z innej teoretycznej perspektywy i z wyjściem ku postrzeganiu ciała jako sygnału namacalności doświadczeń i przestrzeni dla rozgrywania afektu, tak istotnych szczególnie w relacji intertekstualnej z Woolf. Postaram się ten trop wyzyskać w dalszej części rozdziału.

W przytoczonym cytacie z *Twórczego pisania* pobrzmiewają echa *Własnego pokoju*. W finalnych partiach słynnego eseju Woolf czytamy, że siostra Szekspira „żyje w każdej z Was i we mnie również, a także w wielu innych kobietach, których tu dzisiaj zabrakło, bo właśnie zmywają naczynia i kładą do łóżek dzieci. Lecz ona żyje; wielcy poeci bowiem nie umierają; są wiecznie obecni i tylko czekają na okazję, by zjawić się wśród nas jako żywi ludzie [*to walk among us in the flesh*]”<sup>433</sup>. W oryginale zakończenie zdania wyraziściej podkreśla istotną w tym miejscu cielesność [*the flesh*]: siostra Szekspira nie jest bowiem ideą, to określenie każdych następnych kobiet z krwi i kości, które sięgają po pióro. Ich doświadczenia są tożsame, bo wyznacza je przestrzeń społecznych oczekiwań, które regulują zarządzanie ciałem. Co ciekawe, Filipiak zaraz za przytoczonym fragmentem pisze jego drugą wersję i zachęca, by wejść również „w świadomość swego dziadka lub pradziadka”. Forma pisarskiego nawiązywania relacji z przeszłością nie biegnie wyłącznie po linii kobiecej, choć inspiracyjne cytaty na początku każdego rozdziału *Twórczego pisania* pochodzą głównie od pisarek, obok Woolf m.in. Toni Morrison, Jeanette Winterson, Margaret Atwood.

Obraz Woolf, który wyłania się w podręczniku Filipiak, jest dość niepozorny, przedstawiony na tle zwyczajów codzienności: „Była mistrzynią w planowaniu czasu [...]. Wstawiała wcześniej, o w pół do dziesiątej była gotowa do pisania, pracowała około trzech godzin,

---

<sup>432</sup> B. Warkocki, *Poszukiwanie języka...*, dz. cyt., s. 110.

<sup>433</sup> V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, wstęp I. Filipiak, dz. cyt., s. 135. Org. V. Woolf, *A Room of One's Own*, [online]. [Dostęp: 12.01.2015]. Dostępny w World Wide Web: <https://gutenberg.ca/ebooks/woolfv-aroomofonesown/woolfv-aroomofonesown-00-h.html>

potem był spacer z psem do parku albo antykwariat, potem lunch [...]. Od czasu do czasu lubiła zachwyć się chwilą ciszy na tarasie, zachodem słońca czy widokiem z okna”<sup>434</sup>. Opowieść Filipiak o Woolf jest bezpretensjonalna, nienobilitująca, pisarka rezygnuje z przedstawiania modernistycznej „prekursorki” w kategoriach geniuszu czy szaleństwa. To Virginia *in the flesh*; taka, która nie obudzi lęku w kobietach szukających pisarskiej drogi. Nawet gdy Filipiak omawia kategorię „momentów istnienia” jako sposobu percypowania świata i konceptu pisarskiego modernistki, widzi tę predyspozycję jako dostępną każdej osobie chcącej rozwijać warsztat pisarski: „»Momenty istnienia« Woolf odnoszą się na pozór tylko do doświadczenia wewnętrznego, lecz zobaczymy wkrótce, że ich transpozycją są proste schematy narracyjne – coś się dzieje, coś jest mówione. To dzieje się szybko. To jest akcja. Aż przychodzi moment zatrzymania się”<sup>435</sup>.

Perspektywa Filipiak zdaje się być skierowana ku budowaniu pomostu między współczesną wrażliwością autorek a jedną z najważniejszych pisarek anglojęzycznej literatury. A może nawet jeszcze szerzej – ku zarysowaniu międzypokoleniowej wspólnoty doświadczenia większości kobiet (po)nowoczesnego społeczeństwa. W swoim artykule *Virginia Woolf, „Orlando” i stare Bloomsbury*, który towarzyszy pierwszej publikacji *Dzienników i Szkicu przeszłości* – a warto pamiętać, na co wskazuje chociażby Sylwia Chutnik, że artykuły dotyczące Woolf ukazujące się na łamach periodyków były głównym źródłem wiedzy na temat życia pisarki<sup>436</sup> – polska krytyczka skupia się w znacznej mierze na uwypukleniu istotnego, być może najważniejszego, momentu przesilenia w życiu młodej Virginii: a mianowicie opuszczenia, po śmierci rodziców, domu rodzinnego. Pierwsze lata XX wieku to czas, kiedy Woolf, jako dwudziestoparolatka, razem z siostrą Vanessą i dwójką braci przeprowadziła się z „mroku i poświaty” Hyde Park Gate, domu wiktoriańskich wartości ojca, sir Leslie Stephena, na Gordon Square, do miejsca, w którym początek miała grupa Bloomsbury. Ów „prototyp artystycznej komuny” stał się nowym domem, gdzie każda z siostr zyskała w końcu własny pokój (salonik)

---

<sup>434</sup> I. Filipiak, *Twórcze pisanie...*, dz. cyt., s. 22–23.

<sup>435</sup> Tamże, s. 109.

<sup>436</sup> „Dla mojego pokolenia trzydziestoletnich feministek Woolf była jedną z najważniejszych nauczycielek. Pisała, między innymi, o postaci androgyne (»Orlando«) przekraczającej nudny dualizm płciowy. Dzieliła się strumieniem świadomości (»Fale«). W końcu dała nam »Własny pokój«, czyli możliwość bycia niezależną artystką bez winy i wstydu. Ostatnia pozycja ukazała się w 1997 roku, a tłumaczenie i rozbudowane przypisy autorstwa Agnieszki Graff rekompensowały nam brak dostępu do informacji o Woolf. Przypominam, że była to epoka przedinternetowa, a gdy któraś z nas nie miała możliwości oblowienia się za granicą w dziale »gender«, pozostawało jej wylawianie pojedynczych tekstów z polskich periodyków literackich”. S. Chutnik, *Jakub od Virginii*. [online]. [Dostęp: 01.02. 2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/114-jakub-od-virginii.html>

i mogła pozwolić sobie na intelektualną rozrywkę i obyczajowe rozprężenie. Filipiak nie fantazjuje na temat Virginii, nawet jeśli sposób jej opisu jest literacki; współczesna autorka zwraca przede wszystkim uwagę na czas, kiedy młoda Woolf znajdowała się w sytuacji przejściowej: kiedy wyszła z jednej roli społecznej („w kął poszły perły i suknie z białej satyny”), ale jeszcze nie zamknęła się w kolejnej, czyli małżeństwie. Wyprowadzka z domu w Hyde Park to moment odzyskania względnej wolności i poczucia bezpieczeństwa, które w domu ojca zostały zakwestionowane: szczególnie kiedy brat pisarki, jak zaznacza Filipiak, „pociesza ją wbrew jej woli”<sup>437</sup>: „Dom rodziców [Woolf] to kilka pokoleń ludzi związanych ze sobą nudą, rozpaczą, buntem, szczęściem, małżeństwami, gwałtownością, oddaniem i śmiercią”<sup>438</sup>. Gdy pomyśleć w tym kontekście o bohaterkach literackich Filipiak, to większość z nich będzie przedstawionych właśnie na tle takiego momentu przesilenia: czy będzie to wprost dojrzewanie (*Absolutna amnezja*), czy emigracja (*Śmierć i spirala*), zawsze – nawet jeśli w charakterze wspomnieniowym (*Niebieska menażeria*) – bohaterka musi uwolnić się z ograniczeń domu rodzinnego, który jest źródłem patriarchalnej, systemowej opresji, ale i związanych z tym trudnych relacji z bliskimi<sup>439</sup>. Moment opuszczenia domu jest kluczowym doświadczeniem współczesnych bohaterek – tak jak i był konieczny dla samej Woolf – by mogły zacząć wyznaczać swoją artystyczną tożsamość.

Pomimo tego proces kreacji nie może zaistnieć bez doświadczenia w jego najbardziej osobistym wymiarze: „[w] każdym wypadku pisanie jest czynnością intymną”, jak czytamy w podręczniku Filipiak. Jeden z rozdziałów *Twórczego pisania* został w całości poświęcony zestawieniu procesu twórczego z seksem, a taka perspektywa mogłaby ponownie zachęcać do otwarcia skrzynki z poststrukturalistycznymi narzędziami, w tym miejscu zapewne przede wszystkim z tym, co dostarcza polskie *écriture feminine*, chociażby w słowach Grażyny Borkowskiej: „seksualność kobieca realizuje się bezpośrednio w pisaniu: pisanie jest uwarunkowane poczuciem seksualnego nadmiaru, który zmienia się w literaturę”<sup>440</sup>. Nie wydaje

---

<sup>437</sup> W przytoczonych powyżej cytatach Filipiak zdaje się parafrazować pisarkę, która na początku eseju *Dawne Bloomsbury* powraca wspomnieniem do chwili w Hyde Park Gate: „Moja biała satynowa sukienka leżała na podłodze. W powietrzu unosił się lekki zapach rękawiczek z kozłej skórki. Mój naszyjnik z drobnych pereł leżał splątany ze spinkami do włosów na toalecie. Właśnie wróciłam z przyjęcia [...] Rozległo się pukanie do drzwi; światło zgasło, a George rzucił się na moje łóżko, przytulał, całował i obejmował mnie, ażeby, jak później powiedział doktorowi Savage’owi, pocieszyć mnie w śmiertelnej chorobie ojca – który trzy czy cztery piętra niżej umierał na raka”. V. Woolf, *Dawne Bloomsbury*, w: taż, *Chwile istnienia*, dz. cyt., s. 103–105.

<sup>438</sup> I. Filipiak, *Virginia Woolf, „Orlando” i stare Bloomsbury*, „Kresy” 1998, nr 3, s. 107–112.

<sup>439</sup> O twórczości Filipiak w tym kontekście, szczególnie o *Absolutnej amnezji*, powstało wiele opracowań. Zob. chociażby M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Łódź 2014, s. 283–305.

<sup>440</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 6.



się jednak, by Filipiak próbowała wyłożyć swoim czytelnikom nomenklaturę francuskiej krytyki spod znaku psychoanalizy Luce Irigaray. Podkreśla bardziej odpowiednio znaczenie kontaktu z drugą osobą, w którym zdjęta zostaje zasłona metafory, a objawia się rzeczywistość doświadczenia, seks bowiem „jak choroba, pozwala na ściągnięcie maski” i, podobnie jak pisanie, wyznacza moment, „w którym obnażone zostaje nie tylko ciało, ale najbardziej prywatne oczekiwania bohaterów”<sup>441</sup>. Podejście do literatury w sposób osobisty i jednocześnie nastawienie na wyłaniającą się zza tekstowego dialogu osobę charakteryzuje sposób intertekstualnego nawiązywania do twórczości Woolf:

Tak wiele tekstów wspomnieniowych, zauważa [Woolf], jest nieudanych, bo »nie przedstawiają one tej osoby, której się to wszystko zdarzyło«. [...] Rozumiem to w ten sposób, że pisanie wspomnieniowe, które poświęca mniej uwagi na momenty istotnego doświadczenia, a podkreśla życie publiczne kosztem prywatnego, jest zaledwie czymś w rodzaju rozszerzonego CV. [...] Woolf zauważa też coś innego – tak wiele ludzkiej uwagi zajmuje seks, a tak mało znajduje miejsca w tekstach wspomnieniowych. Ja nie nalegam, ale wiem, że opowieść o człowieku pomijająca prywatność, bez względu na to czy zajmie 30 stron, czy 300, nie odpowie na podstawowe pytania dotyczące tej osoby<sup>442</sup>.

Filipiak opiera się w tym miejscu zapewne na tych fragmentach z *Chwil istnienia*, które każą nam, tak bezpośrednio jak żadne inne wspomnienia modernistki, zwrócić uwagę na otwartość Woolf w temacie intymności i na rolę, jaką w wyzwoleniu seksualnym spod społecznego tabu odgrywało Bloomsbury. Przykuwa uwagę fakt, że nie są to prywatne rozważania o seksualności, a właściwie element wymiany między członkami grupy; coś, co nie było dane, a co tworzyło się w procesie ich wspólnego dojrzewania – tym bardziej że, jak zaznacza Woolf w eseju, rozmowy o płci i seksie przysły w „drugim rozdziale Bloomsbury”, po tym jak Vanessa została mężatką (1907):

Dyskutowaliśmy o kopulacji z takim samym podnieceniem i otwartością, z jakimi przedtem dyskutowaliśmy o naturze dobra. Dziwnie jest pomyśleć, jak byliśmy powściągliwi, jak pełni rezerwy i przez jak długi czas. [...] Nigdy mi nie przyszło do głowy zapytać Vanessę, co się wydarzyło podczas jej nocy poślubnej. Thoby i Adrian woleliby umrzeć, niż rozmawiać o romansach studentów. Kiedy z taką swobodą debatowano o wszystkich kwestiach intelektualnych, sprawy płci były pomijane. Teraz

---

<sup>441</sup> I. Filipiak, *Twórcze pisanie...*, dz. cyt., s. 208.

<sup>442</sup> Tamże, s. 106.

powódź światła zalała także ten obszar. Przedtem wiedzieliśmy wszystko, ale nigdy o tym nie mówiliśmy. Teraz nie mówiliśmy o niczym innym<sup>443</sup>.

Należy również zaznaczyć, że trzy eseje z autobiograficznego tomu, w tym *Dawne Bloomsbury*, było pisanych dla Klubu Wspomnień założonego przez Molly MacCarthy w 1920 roku „jako powojenne przegrupowanie grona przyjaciół, które przyszło z Cambridge na początku stulecia i stało się znane jako Grupa Bloomsbury”<sup>444</sup>. Virginia napisała swój esej „na polecenie Molly”, o doświadczeniach ich grupy na przestrzeni lat 1904–1914, przy zaznaczeniu jednak subiektywności przedstawienia: „patrzę na Bloomsbury od swojej strony – nie od waszej”<sup>445</sup>. A zatem w momencie wygłoszenia tekstu – który miał istnieć tylko w tej jednorazowej formule – prywatne doświadczenie stawało się elementem wymiany, a tworzywo artystyczne tekstu było medium tego przekazu. Intymność jako temat rozmowy w przedstawionym szkicu stała się elementem spajającym członków, zbliżającym interlokutorów w dialogu, tak jak elementem integracji „późnego” Bloomsbury był sam Klub Wspomnień – w którym bez wygłaszanego tekstu nie byłoby mowy o dialogu.

## **2. Wywłaszczone (z) ciała. Polityka intymności a tożsamość (płciowa i seksualna)**

### CIAŁO, DOM I MODERNIZM

Wydaje się, że Filipiak, mówiąc o intymności pisania, zachęca do odkrywania prywatnego wymiaru tekstu literackiego, by na nowo stworzyć, wzorem Woolf, przestrzeń quasi-domową – miejsce dla bliskich relacji, w którym można swobodnie być sobą, wolną od krytycznego spojrzenia. Idea Woolfowskiego własnego pokoju zyskałaby wówczas najbardziej realny wymiar. Tą drogą podąża Filipiak, kiedy we wstępie do pierwszego wydania *Własnego pokoju* wprost mówi o odnajdywaniu swojej najbardziej prywatnej przestrzeni poprzez twórcze działanie:

Stwarzanie własnego pokoju, owo najbardziej konkretne, jest tym właśnie, aktem twórczym i zarazem najbardziej osobistym. Aktem bardzo kobiecym, a zarazem też takim, który istnieje

---

<sup>443</sup> V. Woolf, *Dawne Bloomsbury*, dz. cyt., s. 129.

<sup>444</sup> H. Lee, dz. cyt., s. 12.

<sup>445</sup> V. Woolf, *Dawne Bloomsbury*, dz. cyt., s. 103.

poza podziałem płci [...]. Aktem twórczym i zarazem wciąż osobistym, gdyż takim, który nie musi podlegać ocenie z zewnątrz, nie podlega też własnej ocenie, czego nie można powiedzieć o książce; jeśli z niej chcemy uczynić własny pokój, żyć, działać, istnieć tylko w przestrzeni utkanej z fikcji, jest to możliwe, ale musimy przygotować się na niechybne wtargnięcie wandal<sup>446</sup>.

Własny pokój jako twórczość kobiet jest być może jedyną dostępną przestrzenią dla odkrywania własnej intymności (seksualności, płciowości) – skoro przeznaczona do tego przestrzeń domu jest pilnowana przez ojca: strażnika normatywnego porządku (jak chociażby Sekretarz w *Absolutnej amnezji*) i wiktoriańskich (w przypadku Woolf) wartości.

Z powyższych słów wynika jednak, że przekraczanie tych dwóch przestrzeni, literatury i intymności, a zatem tego, co publiczne i co prywatne, nie chroni przed kolejnym rodzajem opresji. Należy spodziewać się bowiem „wtargnięcia wandal<sup>447</sup>”, a Filipiak, jak sądzę, ma tu na myśli przede wszystkim krytyków upatrujących w nazbyt radykalnym łączeniu tych dwóch światów sposobu na wykluczenie kobiecej twórczości. Za takie działanie autorka uznaje wymyślenie i używanie terminu „literatura menstruacyjna”, do którego odniosła się w artykule o nieprzypadkowym, opartym na współbrzmieniu, tytule *Literatura menstrualna*. Menstruacja posłużyła krytykom jako synekdocha nie tylko kobiecej cielesności, ale całej literatury, którą umieściła w negatywnie nacechowanym polu definicji związanym z upławem, bólem brzucha i wstydem. Mechanika działania takiego języka jest samozwrotna: wskazuje bowiem na fakt, że to nie tylko literatura, ale sama menstruacja podlega krytycznej (męskiej) ocenie; że cielesność kobiety powinna być zewnętrznie dyskursywizowana i tym samym zawłaszczana – a takie rozumowanie patriarchalnego systemu Filipiak porównała do symbolicznego gwałtu: „Stosowany nad miarę w 1996 roku termin »literatura menstruacyjna«, już rok później wspominany był niechętnie, jakby należało się go wstydzić po użyciu (ale nie przed). Jego działanie miało efekt i strukturę gwałtu – każdy mężczyzna, który miał dostęp do druku, mógł publicznie obrazić każdą piszącą kobietę”<sup>447</sup>.

Do taktyki zewnętrznej kontroli kobiecej intymności Filipiak nawiązuje chociażby w powieści *Absolutna amnezja* za pomocą konceptu „Policji Menstrualnej”. Jest to grupa „młodych służbistów”, nasłana, jak podejrzewa główna bohaterka, przez jej ojca, która ma za zadanie sprawdzić, czy Marianna zaczęła już krwawić. Po scenie inwazji na dom i metodycznym

---

<sup>446</sup> I. Filipiak, *Własny pokój, własna twórczość*, w: V. Woolf, *Własny pokój*, dz. cyt., s. 14. Podkr. I.S.

<sup>447</sup> I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, dz. cyt., s. 5.

przeszukaniu zawartości „kosza przy muszli klozetowej” bohaterka zostaje uznana winną przestępstwa pierwszej miesiączki i postrzelona (za karę) w klatkę piersiową. Symboliczna śmierć jej dziecięcości oznacza również utratę relacji z matką, która mówi krótkie „Jak mogłaś” i „pamiętaj, żebyś się nie skrobała. Od dzisiaj ci to grozi”<sup>448</sup>. Menstruacja jako jeden z podstawowych elementów kobiecej cielesności, sygnał uwypuklający różnicę płciową, staje się elementem hierarchizującym ową różnicę. Pozycja kobiety bowiem, jak zaznacza Janion, jest pozycją ofiary, którą kobieta składa z własnego ciała, ale bez własnej woli – jak Ifigenia<sup>449</sup>. Ofiara dotyczy także ewentualnej prokreacji. Groźba ciąży spotyka się w słowach matki z zakazem aborcji, a zatem łączy się z kolejną sferą systemowej ingerencji w intymność kobiecą – związaną nie tylko z biologicznością, ale również z chęcią kontroli życia seksualnego.

Zwróćmy teraz uwagę na moment i miejsce fundamentalnej zmiany w publicznej dyskusji nad kobiecą intymnością, do której nawiązuje Filipiak. Dokonująca się w drugiej połowie XIX wieku w Wielkiej Brytanii, krajach Zachodniej Europy i Stanach Zjednoczonych rewolucja dotycząca sfery seksualnej, płci i ciała idąca w parze z rozwojem badań ginekologicznych, pojawieniem się środków antykoncepcyjnych i narodzinami odrębnych dziedzin nauki takich jak seksuologia, służyła z jednej strony jako środek emancypacji, wspierający dążenia aktywistek i sufrażystek, z drugiej potęgowała – działający niejako w odpowiedzi – mizoginizm epoki, uwidoczniły w badaniach, które miały na celu udowodnić słabość „drugiej płci”:

Podczas gdy kobiety poszukiwały możliwości samorozwoju poza małżeństwem, medycyna i nauka ostrzegaly, że tego rodzaju ambicje prowadzą do chorób, zdziwaczenia, niepłodności oraz degeneracji rasowej. [...] Lekarze utrzymywali, że Nowa Kobieta stanowi zagrożenie dla społeczeństwa, ponieważ obsesyjne rozwijanie mózgu skutkuje wygłodzeniem macicy – nawet gdyby chciała wyjść za mąż, nie byłaby zdolna do reprodukcji<sup>450</sup>.

Modernizm był momentem szczególnym w dziejach patriarchalnej polityki, która tym usilniej starała się zachować *status quo* ról płciowych, im wyrazistsze były dążenia emancypacyjne kobiet.

---

<sup>448</sup> I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Warszawa 2006, s. 242–243.

<sup>449</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 338–342. Świerkosz z kolei interpretuje miesiączkę w *Absolutnej amnezji* afirmacyjnie jako możliwość uwolnienia się od opresyjnej relacji z ojcem i matką. Zob. M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji*, dz. cyt., s. 303–304.

<sup>450</sup> Zob. E. Showalter, *Anarchia płci. Gender i kultura w czasach fin de siecle’u*, dz. cyt., s. 68. Showalter obrazuje, jak rewolucja „płci” przecinała się z innymi rewolucjami w Wielkiej Brytanii i Europie Zachodniej – jak przebiegały równorzędne kryzysy relacji rasowych i klasowych w latach 80. XIX wieku; Tamże, s. 15–38.

Jednym z takich działań – aktualnych, jak pokazuje Filipiak, stulecie później – było wykorzystywanie biologiczności do ograniczania kobiecej ekspresji literackiej. „Policja Menstrualna” może wydawać się konceptem symbolicznym, ale pewne jej przejawy istniały naprawdę. Dla przykładu: w 1890 roku położnik Robert Reid Rentoul opublikował pamflet skierowany do matek i młodych kobiet, w którym zaznaczał konieczność zaprzestania wszelkiej intelektualnej aktywności dziewcząt, które zaczynają miesiączkować<sup>451</sup>. Twórczy wysiłek według badaczy miał mieć negatywny wpływ na zdrowie dziewcząt, przede wszystkim na ich płodność, dlatego zalecano, aby po osiągnięciu dojrzałości fizycznej młode uczennice porzuciły naukę szkolną<sup>452</sup>. Powyższe kwestie porusza Aimee Wilson w swojej książce *Conceived in Modernism: The Aesthetics and Politics of Birth Control* [Poczęte w modernizmie. Estetyka i polityka kontroli urodzeń; 2016], w której śledzi wątki wzajemnego oddziaływania narracji aktywistycznych związanych z antykoncepcją i estetyki literackiej transatlantyckiego modernizmu. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że szczególnie ważnym zjawiskiem, które istotnie wpłynęło na trajektorię sposobu postrzegania kobiecej zdolności do reprodukcji i idącej za tym polityki antykoncepcyjnej, był gwałtowny spadek ilości urodzeń w Anglii: w roku 1876 odnotowano najwyższy wskaźnik urodzeń, a już w 1901 – najniższy<sup>453</sup>. Tak nagły kryzys umieścił w centrum systemowego zainteresowania ciało kobiety, nie tylko widząc w nim przyczynę i środek do rozwiązania problemów gospodarczych, ale także związanych z tym kwestii klasowych i rasowych. Należy bowiem podkreślić, że aktywizm na rzecz świadomego macierzyństwa i szerszy dostęp do środków antykoncepcyjnych, stanowiące przyczyny kryzysu urodzeniowego, dotyczyły przede wszystkim kobiet z wyższych sfer, które dysponowały środkami finansowymi i miały odpowiedni dostęp do lekarzy. Rodziny z nizin społecznych były nadal rodzinami wielodzietnymi. Tym samym, jak zauważa Wilson, dla wielu problematyczną okazała się rzeczywistość, w której Anglia stawała się rasowo i klasowo zróżnicowana. Chęć zachowania jednolitości społecznej w kraju wymagała

---

<sup>451</sup> Uwagę przykuwa już sam tytuł *The Dignity of Woman's Health, and the Nemesis of Its Neglect* [Godność zdrowia kobiety i konsekwencje jego zaniedbania] informujący, że wszelkie tezy zawarte w dziele wynikają z chęci zadbania o dobro i zdrowie kobiet. Sposób problematyzowania zdrowia miał przede wszystkim na celu zniechęcanie kobiet do edukacji i sięgnięcia po pióro. Zob. R.R. Rentoul, *The Dignity of Woman's Health, and the Nemesis of Its Neglect*, London 1890. Recenzja w: „The British Gynaecological Journal” 1890, V. 6, s. 604.

<sup>452</sup> Można wspomnieć także uznanego matematyka i filozofa Karla Pearsona, który w swoim eseju „The Woman's Question” debatował nad wpływem aktywności intelektualnej kobiet na społeczeństwo: „Wyższe wykształcenie kobiet może oznaczać ogólny postęp intelektualny dla społeczności lub, z drugiej strony, fizyczną degradację rasy, ze względu na fakt, że przedłużająca się nauka ma zły wpływ na wydajność rozrodczą kobiety”. Zob. K. Pearson, *The Woman's Question*, w: tenże, *The Ethic of Freethought: A Selection of Essays and Lectures*, London 1888, s. 371.

<sup>453</sup> A. A. Wilson, *Conceived in Modernism: The Aesthetics and Politics of Birth Control*, New York 2016, s. 53.

świadomej i zewnętrznej kontroli linii genetycznej. Wilson tym samym zaznacza jeden z niepokojących zwrotów, jaki nastąpił w dominującej retoryce ruchu nad kontrolą urodzeń – od wolności osobistej i rewolucji feministycznej do patriarchalnej wersji eugeniki<sup>454</sup>.

To nie jedyny przykład przechwytywania narzędzi emancypacyjnych przez modernistyczny dyskurs patriarchalny. Pewna sprzeczność dążeń, które dzielą przedmiot zainteresowania (tu – reprodukcyjność), ale rozciągają jego zakres w przeciwnych kierunkach, odzwierciedlona zostaje także w retoryce dotyczącej twórczości literackiej. Skoro kobieca płodność biologiczna miała stawać na drodze kobiecej płodności artystycznej, a jednocześnie określała znaczenie kobiety w społeczeństwie, ciekawość może wzbudzić fakt, że męskocentryczny dyskurs okołoliteracki starał się tę kobiecą „właściwość” naraz przejąć, zdegradować i umieścić w zakresie twórczych praw dostępnych wyłącznie mężczyznom. Showalter zaznacza, że w męskim pisarstwie *fin de siècle*'u dominowały fabularne fantazje na temat alternatywnych metod rozmnażania, drogą replikacji, na przykład podziału ciała (*Doktor Jekyll i pan Hyde*), reinkarnacji (*Ona czyli historia niezwyklej wyprawy*) czy transfuzji krwi (*Dracula*), realizujących pragnienie męskiego samozapłodnienia; umiejętność „płodzenia” słów miała być, jak pisał chociażby Gerard Manley Hopkins, „męskim darem”<sup>455</sup>. W tym systemowym przechwytywaniu intymności kobiet dostrzec można chęć pełnego skolonizowania – z całkowitym poznaniem wiąże się wszak całkowita kontrola – przestrzeni kobiety: tej symbolicznej, związanej z formą ekspresji intelektualnej, jak i tej najbardziej fizycznej, jej ciała<sup>456</sup>.

---

<sup>454</sup> Tamże, s. 22.

<sup>455</sup> Zob. E. Showalter, *Anarchia płci*, dz. cyt., s. 118.

<sup>456</sup> Istotna w przypadku tych rozważań jest świadomość rozdźwięku między współczesną sytuacją technologiczną a wciąż utrzymującą się kontrolą życia seksualnego (kobiet), czego Filipiak jest w pełni świadoma. Mimo znaczących zmian w postępie technologicznym drugiej połowy XX wieku – metoda zapłodnienia *in vitro*, pigułka antykoncepcyjna – z perspektywy feministycznej nie zmieniła się zanadto wyróżniona przez Michaela Foucaulta różnica między technologiami sił reprodukcyjnych a kwestią seksualnej przyjemności, która jest nadal podporządkowywana tej pierwszej. Epidemia AIDS wzmocniła ten podział. Skoro technologie reprodukcji umożliwiły rozmnażanie bez konieczności uprawiania seksu, a sam akt seksualny (potraktowany jako źródło przyjemności) kojarzony był ze śmiertelną chorobą, zaczęto promować brak uprawiania seksu w ogóle. Rosi Braidotti określiła takie działanie dyskursu jako szczególnie wymierzone w praktykę seksualną kobiet: „to niezwykle jak patriarchalny konserwatyzm zawsze jest w stanie wytworzyć optymalne warunki dla swego przetrwania, raz jeszcze dowodząc pierwszeństwa (nie)seksu służącego prokreacji nad przyjemnością (fr. *jouissance*) i sprawić, by potraktowano to jako imperatyw rozwiniętych społeczeństw kapitalistycznych – i to dokładnie w tym momencie historii, kiedy siła feminizmu skupia się w społeczeństwie na przededefiniowaniu seksualności”. Zob. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, dz. cyt., s. 72–73.

Nic zatem dziwnego, że interpretująca Woolf Filipiak dostrzega w zawołaniu o odzyskanie praw do własnego pokoju, czyli przestrzeni twórczej działalności, problematykę wokół autonomii cielesnej – praw do stanowienia o ciele i opisywania intymności z ciałem związanej. W swoim słynnym eseju Woolf zresztą ironicznie podsumowała, że: „książka jest jakoś dostosowana do ciała, można więc zaryzykować stwierdzenie, że książki pisane przez kobiety powinny być krótsze, bardziej skupione w sobie, niż te pisane przez mężczyzn, że powinny mieć formę, która nie wymaga długich godzin skupionej i nieprzerwanej pracy. Zawsze bowiem coś jej będzie przeszkadzać”<sup>457</sup>. Twórczość była zatem na tyle zależna od ciała, na ile to ciało (kobiety) było równie mocno (jak twórczość) krępowane normami społecznymi i gospodarką domową. Macierzyństwo łączyło te dwa pola: we *Własnym pokoju* Woolf wyraźnie zaznaczyła, że posiadanie dzieci wykluczało możliwość „skupionej i nieprzerwanej pracy”, ograniczało czas, uniemożliwiało zabicie fortuny, która zapewniałaby przytulne schronienie, stabilność, spokój codzienny – elementy wspierające wydolność twórczą:

Zrobić fortunę i urodzić trzynaścioro dzieci – nie, tego nie zniosłaby żadna ludzka istota. Przyjrzyjmy się faktom, powiedziałyśmy sobie. Najpierw mija dziewięć miesięcy, zanim urodzi się dziecko. Potem dziecko się rodzi. Następnie, przez jakieś trzy czy cztery lata trzeba to dziecko karmić. A kiedy się je już wykarmi, z pewnością trzeba się z nim przez jakieś pięć lat pobawić. Niestety, jak się zdaje, nie można pozwolić na to, by dzieci biegały po ulicach samopas<sup>458</sup>.

Pragmatyka związana z macierzyństwem – a nie biologiczne, jak chciałby chociażby dyskurs medyczny, zdolności do reprodukcji – wchodziła w paradę chęci do nieskrępowanej ekspresji.

---

<sup>457</sup> V. Woolf, *Własny Pokój*, dz. cyt., s. 98.

<sup>458</sup> Tamże, s. 39–40. Nie można oczywiście zapominać, że podjęta w Wielkiej Brytanii dyskusja na temat macierzyństwa, praw do przyjemności seksualnej kobiet, do antykoncepcji, a także aborcji, toczyła się na początku XX wieku również w Polsce i również w literackich kręgach kobiet. Na Zjeździe Kobiet w 1907 roku Zofia Nałkowska sprzeciwiała się normom moralnym, które prawa do wolnej miłości przypisywały głównie mężczyznom; Maria Kuncewiczowa w swoim niezwykle nowatorskim opowiadaniu *Przymierze z dzieckiem* (1927) ukazywała, jak trudną drogę przechodzi ciało matki w ciąży i jak indywidualnym procesem jest macierzyństwo. Zob. M. Kuncewiczowa, *Przymierze z dzieckiem*, Warszawa 1999. Głośnymi zwolennikami edukacji seksualnej, antykoncepcji i świadomego macierzyństwa byli słynna „skandalistka” dwudziestolecia międzywojennego, pisarka i aktywistka społeczna, Irena Krzywicka i pozostający z nią w bliskim relacjach, pisarz i tłumacz, Tadeusz Boy-Żeleński. Zob. I. Krzywicka, *Miłość... małżeństwo... dzieci.... Przedruk esejów publikowanych w latach 1950-1962*, Warszawa 1962. Na temat seksu i reprodukcji z perspektywy feministycznej w Polsce pisała m.in. S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999, s. 35–41.

Podobnie jak pieniądze, a właściwie ich brak. Główną tezą eseju Woolf było bowiem to, że ekonomia domowa ograniczała przestrzeń pisarki – jej własny pokój, a także ekonomia sensu largo, przede wszystkim rozwój wolnego rynku, kontynuowała kontrolę na ciałem. Pod koniec XIX wieku, w czasach dojrzewania Virginii w domu na Hyde Park Gate, pojawiły się pierwsze produkowane fabrycznie środki higieniczne dla kobiet. Oczywiście takie działanie rynku było podyktowane ruchem emancypacyjnym związanym z nastaniem Nowej Kobiety, a jednorazowe podpaski rzuciły wyzwanie ideologii, zgodnie z którą kobieta podczas menstruacji musiała być przykuta do łóżka. Można rzec, że był to jeden z przykładów podchwytliwej współpracy między dążeniami kapitalistycznej gospodarki a domową gospodarką patriarchalną. Jak wskazuje Sara Crangle w artykule poświęconym „woolfowskiej intymnej ekonomii” (*woolfian domestic economies*) na łamach „Modernism/modernity”, z jednej strony kampanie marketingowe wzmacniały narrację wstydu wokół menstruacji, proponując kupony w czasopismach, które można było podać lokalnemu sklepikarzowi bez konieczności kierowania prośby o produkt na głos; z drugiej, starały się „przewycięzać” tę narrację poprzez hasła odwołujące się do kobiet jako „menadżerek” własnej menstruacji. To słowo pojawiło się nie bez przyczyny, bowiem odnosimy się także do momentu, kiedy kobiecą intymnością można było „zarządzać”: dla przykładu firma Johnson and Johnson zatrudniła eksperta mającego przeprowadzić pierwsze w historii badanie rynkowe dotyczące menstruacji; jego wynik wskazywał, że rynek ten „dojrzał” do „eksploatacji”. Jak podsumowuje Crangle, to właśnie w modernizmie jak nigdy dotąd menstruacja stała się przedmiotem zainteresowania instytucji autorytatywnych – medycznych, korporacyjnych i związanych z gospodarką domową<sup>459</sup>.

Crangle wspomina o niechęci, jaką Woolf odczuwała na myśl o kupowaniu w sklepie środków higienicznych i kosmetyków dla kobiet. W liście do pisarki i modelki Mary Hutchinson, należącej do Bloomsbury, Woolf pisze: „Jak pewnie się domyślasz, ta niewytłumaczalna i godna potępienia pruderia, która przez 10 lat kazała mi robić podpaski z kapoku, zamiast je kupować, zawsze powstrzymywała mnie przed powiedzeniem sprzedawczyni: »Ja też jestem kobietą... też potrzebuję pudru«”<sup>460</sup>. Crangle zwraca jednak uwagę na fakt, że odmowa wzięcia udziału „we

---

<sup>459</sup>W tym fragmencie powołuję się na tezy wyrażone w artykule S. Crangle, *Out of the Archive. Woolfian Domestic Economies*, „Modernism/Modernity” 2016, V. 23, nr 1, s. 157. Crangle wspiera się natomiast przede wszystkim badaniami Sharra L. Vostral piszącej o historii higieny menstruacyjnej widzianej jako „technologia”. Zob. np. S. L. Vostral, *Under Wraps. A History of Menstrual Hygiene Technology*, Lanham-Plymouth 2008.

<sup>460</sup>V. Woolf, *To Mary Hutchinson* [15 February 1924], [w:] też, *Leave the Letters Till We're Dead. The Letters of Virginia Woolf*, Vol. VI, 1936–1941, pod red. N. Nicolson, J. Trautmann Banks, London 1980, 1442a, s. 505.



współczesnym rynku kobiecości” była dość naturalną i powszechną reakcją – nie musiała być zatem aktem pruderii czy emocjonalnej niewydolności, a raczej jedynym sposobem wyrażenia sprzeciwu wobec ekonomicznego dysponowania kobiecym ciałem<sup>461</sup>. „Rynek kobiecości” wyznacza(ł) drogę ku publicznej reprezentacji intymności w sposób jednocześnie otwarty, a przy tym infantyilizujący i naznaczony upokorzeniem. To, na co zwraca uwagę Crangle rozczytująca niezwykle skrupulatnie kalendarze [*engagement diaries*] Woolfów, każe zastanowić się, czy tak nacechowanej kontroli Virginia nie doświadczała także prywatnie, w murach swojego domu. „Leonard skrupulatnie notował funkcjonowanie ciała Virginii przez dziesięć lat po jej załamaniu w 1913 roku i powrócił do tego, gdy weszła w okres menopauzy”, pisze badaczka, zwracając również uwagę na to, że interpretacja terminarza samej Woolf, w którym autorka notowała daty swojej miesięczki, każe podważyć „długo utrzymywane tezy, że była przytłoczona własnym cyklem”<sup>462</sup>. Oczywiście sposób kontrolowania ciała pisarki przez nią samą, jej męża i lekarzy był podyktowany kuracyjnymi metodami zgodnymi z duchem czasów, kiedy cały dyskurs medyczny i psychoanalityczny, szczególnie ten związany z histerią, upatrywał zarówno przyczynę niezrównoważenia psychicznego, jak i drogę ku wyleczeniu, w ciele kobiety<sup>463</sup>. A jednak wrażenie zewnętrznej kontroli intymności Virginii – kierowanie na przymusowy odpoczynek, zakaz pisania, nakaz leżenia w łóżku, odnotowywanie bólu głowy, samopoczucia, cyklu, najmniejszej anomalii w ciele – przypominający w metodzie inspekcję, prowadziły do zmiany ontologicznej wartości ciała, kiedy to najbardziej materialny element podmiotowości był nadal obecny, a jednocześnie zawłaszczany.

---

<sup>461</sup> S. Crangle, dz. cyt., s. 141, 157.

<sup>462</sup> Woolf chociażby prowadziła bardzo intensywne życie towarzyskie niezależnie od menstruacji; Tamże, s. 144, 165–167.

<sup>463</sup> Jak podkreśla w rozdziale swojego monumentalnego dzieła Krystyna Kłosińska: „Histeryczka to przede wszystkim ciało, które się rozplątało, ciało we fragmentach, niby Lacanowskie niemowlę sprzed stadium lustra. Uosabia regres: już nie jest podmiotem. Ale czy kiedykolwiek nim była”?. Zob. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, dz. cyt., s. 551. Showalter zaznacza, że wszystkie zaburzenia natury psychicznej u kobiet: anoreksja, neurastenia, czy tak zwana histeria były przez lekarzy traktowane jako wynik emancypacyjnej działalności, idący w sprzeczności z naturalnym powołaniem kobiety. Taka forma stygmatyzowania zaburzeń psychicznych odbiła się oczywiście także na mężczyznach – pod koniec lat 80. XIX wieku przedmiotem debat medycznych i psychoanalitycznych – w tym u Freuda – była „męska histeria”, którą później traktowano jako sygnał zniewieściałości i skrytego pożądania homoseksualnego bądź biseksualnego. Zob. E. Showalter, dz. cyt., s. 40–41, 106–107. A także: Zob. E. Showalter, *Hysteria, Feminism, and Gender*, [w:] *Hysteria Beyond Freud*, pod red. S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. Rousseau, E. Showalter, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1993, 286–344.

W opowiadaniu Filipiak *Jeszcze trochę*, kończącym jej pierwszy prozatorski tom *Śmierć i spirala* (1992), przyjmującym formę epilogu-epitafium bohaterki/narratorki, czytamy wymowny do powyższych rozważań komentarz:

Aż przestałam.

Powinno pokazać się światło albo tunel, tak kiedyś czytałam, ale nic nie było, tylko jakieś paskudne majaki.

Przestałam boleć. [...]

Czas jest spiralą, a ja jeszcze tu wrócę, jeszcze wszystkim pokażę. [...]

Moje ciało umiera po kawałku. Kiedy już zupełnie umrze, nie będę musiała się nim przejmować.

I tak nigdy nie byłam pewna moich doń praw własności. Pójdę na spacer wzdłuż szpaleru domów, w którym kiedyś mogłabym zamieszkać. Mieszkałabym zupełnie sama. Nigdy w życiu nie miałam własnego mieszkania”<sup>464</sup>.

Fraza „przestałam boleć” poetycko integruje podmiotowość jako odczuwającą strukturę i metafizyczne „ja”. Skądinąd pojawiająca się dalej jukstapozycja ciała i mieszkania zachęca do postrzegania cielesności jako przestrzeni-przedmiotu, w czym moglibyśmy doszukiwać się przypisu do koncepcji dualizmu kartezjańskiego – niepotraktowanego tu bez ironii, szczególnie, gdy podmiot(ka) zachowuje pewien dystans do śmierci; umiera wyłącznie „moje ciało”, nie „ja sama”. Zaskakuje już samo zestawienie ciała i terytorium, którego nie tylko się nie posiada, ale do którego nie ma się żadnych praw. Czy zatem ciało można zaledwie czasowo wynajmować? To właśnie temporalność posiadania ciała i wyłaniająca się z powyższego cytatu podmiotowość kobiety jako wiecznej nomadki przechadzającej się „wzdłuż szpaleru domów” łączy się ponownie z koncepcją własnego pokoju, szczególnie gdy czytamy we wspomnianym już wstępie Filipiak do eseju Woolf: „Możliwe, że to wszystko, czego możemy oczekiwać, że oczekiwanie czegokolwiek więcej byłoby już nadmiernym przywiązywaniem się, a naprawdę możemy zamieszkać tylko na chwilę, czy będzie to dom, czy też ciało”<sup>465</sup>. Gdyby interpretować przywoływane fragmenty afirmatywnie w charakterze danej kobiecie możliwości do zmiany tożsamości i przeciwstawienia się stałym granicom, z wielką pomocą przychodzi filozofia Rosi Braidotti i jej, wywołana już powyżej, postawa nomadki. Co więcej, z takiej perspektywy

---

<sup>464</sup> I. Filipiak, *Jeszcze trochę*, [w:] *taż, Śmierć i spirala*, Wrocław 1992, s. 144. Podkr. I.S.

<sup>465</sup> I. Filipiak, *Własny pokój, własna twórczość*, dz. cyt., s. 14.

interpretowano już prozę Filipiak<sup>466</sup>, szczególnie jej późniejszy tom opowiadań *Niebieska menażeria* (1997), w którym dominuje perspektywa bohaterki rozdartej między miejscami tymczasowego pobytu: Stanami Zjednoczonymi a Polską. Doświadczenia narratorki, które pokrywają się z doświadczeniami samej Filipiak<sup>467</sup>, dotyczą sfery przeżyć miłosnych, refleksji nad własną polską tożsamością, rozciągając się w różnorodnej przestrzeni geograficznej i psychicznej, gubiąc w retrospekcjach i zaburzając chronologię wydarzeń z życia. Biorąc pod uwagę taki charakter doświadczeń i ich wyrwykowość, wydaje się, że w tworzeniu podmiotowości u Filipiak mamy do czynienia z „aktywną nomadką” a nie „marginalizowaną tułaczka”<sup>468</sup> czy, jak pisze Świerkosz, z „przepisywaniem własnej bezdomności na bardziej pozytywny język”<sup>469</sup> – dla Braidotti bowiem bycie nomadką żyjącą w stanie przejściowym:

nie oznacza, że nie można, czy też, że nie chce się stworzyć tych koniecznie stabilnych i uspokajających podstaw tożsamości, które pozwalają na funkcjonowanie w społeczeństwie. To raczej świadomość nomadyczna oznacza, że żaden rodzaj tożsamości nie jest traktowany jako stały. Nomada się tylko przemieszcza; on(ona) tylko tworzy konieczne usytuowane połączenia, które pozwalają mu(jej) przetrwać, nigdy natomiast nie przyjmuje on(ona) w pełni ograniczeń wiążących się z jedną, narodową i ustaloną tożsamością. [...] Kartografie nomadyczne muszą być stale poprawiane; strukturalnie przeciwstawiają się stałości, a tym samym zachłannemu przywłaszczeniu. Nomada posiada wyostrzone poczucie terytorium, natomiast nie odczuwa żadnego poczucia jego posiadania. [...] Tak więc nomadyzm nie jest płynnością bez granic, ale raczej przenikliwą świadomością ich nietrwałości. Jest to intensywne pragnienie, by przechodzić dalej, przekraczać<sup>470</sup>.

---

<sup>466</sup> Z perspektywy świadomości nomadycznej Braidotti analizowały ten tom opowiadań badaczki Monika Świerkosz w cytowanej już książce *W przestrzeniach tradycji*, a także Marta Tomczok w artykule *Emigrantstwo i nomadyzm w Niebieskiej menażerii Izabeli Filipiak*, do którego odwołuję w dalszych częściach rozdziału. Por. M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji*, dz. cyt., s. 305–340; M. Tomczok, *Emigrantstwo i nomadyzm w Niebieskiej menażerii Izabeli Filipiak*, [w:] *Poetyka migracji: doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, pod red. P. Czaplńskiego, R. Makarskiej, M. Tomczok, Katowice 2013, s. 319–332. Interpretująca Filipiak Urszula Chowaniec w książce *Melancholic Migrating Bodies* również umieszcza swoje analizy nad melancholią w obrębie tradycji wyznaczanej przez Braidotti; postrzega współczesną podmiotowość kobiet jako zdolną do odrzucenia idei stałości oraz trwałości i do swobodnego stwarzania się w procesie migracyjnym, przy jednoczesnym uznaniu sił ekonomii, polityki, w tym także polityk ciała. Chowaniec jednak, jak sądzę, inaczej niż Braidotti rozkłada akcenty w odniesieniu do cielesności, traktując ją jako materialną przestrzeń odczuwania bólu i tęsknoty. Zob. U. Chowaniec, *Melancholic Migrating Bodies in Contemporary Polish Women's Writing*, Newcastle upon Tyne 2015, s. 6–15; 45–64.

<sup>467</sup> Pisała o tym m.in. U. Chowaniec w swoim artykule *W poszukiwaniu „kobiecego świata”*, [w:] *Światy nowej prozy*, pod red. S. Jaworskiego, Kraków 2001, s. 138–139.

<sup>468</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, dz. cyt., s. 62.

<sup>469</sup> M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji*, dz. cyt., s. 306.

<sup>470</sup> R. Braidotti, dz. cyt., s. 66. Podkr. I.S.

Konstatacja bohaterki Filipiak dotycząca braku posiadania praw do własnego ciała wskazuje na istnienie zewnętrznej instancji zarządzających ciałem; podobnie w słowach ze wstępu: „Możliwe, że to wszystko, czego możemy oczekiwać” wyraża się raczej gorzkie uświadomienie sobie sytuacji, w której nie można stwarzać spójnej podmiotowości, gdy jej element, ciało, jako miejsce doświadczeń i ciało jako własny pokój nieskrępowanej myśli, jest dyskursywnie zawłaszczane. Gdy jednak Braidotti pisze coś pozornie podobnego, wyjaśniając, że „[n]omada posiada wyostrzone poczucie terytorium, natomiast nie odczuwa żadnego poczucia jego posiadania”, gdy ów brak poczucia posiadania jawi się u niej jako szansa, a nie konieczność i gdy podmiotowość nomadyczna aktywnie „przeciwstawia” się „stałości, zachłannemu przywłaszczeniu”, to pojawia się pytanie, czy tak rozumiana sprawczość nie jest tylko nominalna i czy nie sankcjonuje zastanego układu sił? Czy można przeciwstawiać się czemuś, przeciwko czemu już się dawno było pozycjonowanym? Innymi słowy, czy można aktywnie ustawiać się w kontrze do spójnej podmiotowości i w tym do „posiadania” ciała, skoro nigdy nie miało się do niej i niego praw?

Afirmatywny sposób podejścia do własnej nie-w-pełni ukonstytuowanej podmiotowości jest kluczowy w projekcie Braidotti i oczywiście do pewnego stopnia odpowiada zgodnie na tożsamościową ambiwalencję (związaną głównie z emigracją), której doświadczają bohaterki takich opowiadań jak *Korzenie* czy *Perszing* Filipiak. Analizująca tę prozę Świerkosz nie wyklucza jednak, w przeciwieństwie do Braidotti, odczucia nostalgicznej tęsknoty, również tej negatywnie wykorzeniającej, z ram doświadczenia nomadycznego bohaterek. Dla polskiej badaczki poczucie „fundamentalnego, choć nie zawsze destruktywnego niespełnienia” powinno poszerzać „ontologię nomadyczną”, a nie stać w kontrze do niej<sup>471</sup>. Podobnie Urszula Chowaniec nie odbiera miejsca poczuciu utraty w doświadczeniu współczesnej migrantki, wskazuje, że miejscem namacalnej inskrypcji afektu jest właśnie ciało<sup>472</sup>. Emocjonalne odczucie utraty i nawet sentymentalna potrzeba posiadania wchodzi w zakres istotnych rozważań dla Filipiak, które ogniskują się w ciele. Jak sądzę, to właśnie taka świadomość znajduje wyraz, gdy bohaterka mówi o swojej śmierci słowami „przestałam boleć” – a nie „moje ciało przestało boleć” bądź „przestało mnie boleć”.

---

<sup>471</sup> Zob. M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji*, dz. cyt., s. 328–331.

<sup>472</sup> Chowaniec w swojej książce pisze także o cierpieniu jako fizycznym bólu i próbie przedstawienia tego doświadczenia w tekstach kobiet, w tym także Filipiak, skupiając się na obszarze doznań cielesnych (s.151–164). Melancholia jest natomiast przez nią traktowana, za Kristevą, nie tyle jako stan wykluczający, ale taki, który stanowi jeden z głównych kanałów ekspresji kobiecej i zajęcia głosu w zastanym układzie społecznym. Zob. U. Chowaniec, *Melancholic Migrating Bodies*, dz. cyt., s. 47–48.

Fraza wskazuje na spójnię „ja” w doświadczeniu bólu. Rozwijałabym zatem myśl polskich badaczek w stronę szczególnie tych elementów dialogu intertekstualnego Filipiak i Woolf, które każą wychodzić poza „postmodernistyczny nomadyzm feministyczny”<sup>473</sup> i ukazują ciało jako źródło bezpośredniego poznania doświadczenia kobiecego, oddziaływania fizycznego i afektywnego (również traumatycznego). Ciało jako część podmiotowości stanowi także źródło tożsamości artystycznej i wyznacza perspektywę wyobraźni poetyckiej, która w przypadku omawianych pisarek sięga wrażliwości modernistycznej.

Warto przyjrzeć się fragmentowi ze słynnej powieści Woolf, który odnosi się do utraty ciała i tworzenia dystansu związanego z intymną przestrzenią kobiety. Jak czytamy na początku *Pani Dalloway*:

Teraz jednak często to ciało, które nosi (zatrzymała się, by spojrzeć na holenderski obraz), to ciało i wszystkie jego możliwości, wydają się niczym – zupełnie niczym. Miała zdumiewające wrażenie, że jest niewidzialna, niewidoczna; nieznana; i już nie będzie więcej wychodzenia za męża, nie będzie więcej rodzenia dzieci, tylko ta zadziwiająca i przeniknięta powagą wędrownka wraz ze wszystkimi innymi po Bond Street, tylko to, że się jest panią Dalloway; już nawet nie Clarissą; jedynie panią Richardową Dalloway<sup>474</sup>.

W kontekście omawianego wątku posiadania bądź „bycia” ciałem niezwykle wyraziście wybrzmiewa zwrot „ciało, które nosi” [*this body she wore*]<sup>475</sup>, w którym uwidacznia się rozdźwięk

---

<sup>473</sup> To nie jest oczywiście tak, że definicja ciała u Braidotti jest sprzeczna z przyjętymi teoretycznymi założeniami i tym, co reprezentują teksty Filipiak i Woolf. Teoria ucieleśnionego podmiotu Braidotti stanowi podstawę dla rozwoju feminizmu korporalnego w wydaniu Elizabeth Grosz – obie te feministki opowiadają się także za różnicą płciową i przywracają ważność dyskusji o ciele i cielesności w wielkim sporze w krytyce feministycznej pod koniec XX wieku (Zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, dz. cyt., s. 77–84). To, co wyróżnia i co każe nieco zdystansować się do teorii Braidotti, wynika raczej z programowego ustanowienia się badaczki w kontynuacji do postmodernistycznych kategorii. Jak pisze Braidotti: „moim zadaniem w tej książce jest próba przededefiniowania transmobilnej, materialistycznej teorii kobiecej podmiotowości, która musi funkcjonować zgodnie z parametrami kłopotliwej kategorii postmodernizmu. Nie uromantyzuję tej teorii, ale też nie odczuwam nostalgii za jej rzekomo bardziej godziwymi poprzedniczkami. Jak stwierdzam w książce *Patterns of Dissonance*, historyczną sprzecznością, w jaką został schwytyany feministyczny postmodernizm jest to, że te same okoliczności, które dla podmiotów, które dominują, stanowią czynniki wywołujące »kryzys« wartości, dla mnie otwierają nowe możliwości. *Mors tua vita mea* – ta sama sytuacja historyczna może być postrzegana albo jako pozytywna, albo negatywna, w zależności od przyjętego stanowiska”. Nie jest to jednak wystarczająca definicja cielesności na potrzeby niniejszych rozważań. Dystansuję się w niniejszej pracy do wyłącznie postmodernistycznego rozumienia ciała tak, jak dystansuję się do postmodernistycznego rozumienia podmiotowości. Zob. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 25.

<sup>474</sup> Przytaczam za najnowszym przekładem Heydel: V. Woolf, *Pani Dalloway*, przeł. M. Heydel, Łódź 2023, s. 15.

<sup>475</sup> Istotne jest to, że wskazany przekład Heydel oddaje dokładnie znaczenie oryginału, podczas gdy wcześniejsze tłumaczenie Krystyny Tarnowskiej pomija ten wątek, zostawiając tylko „to jej ciało”. Por.: V. Woolf, *Pani Dalloway*, przeł. K. Tarnowska, Kraków 2008, s. 13; Org. V. Woolf, *Mrs. Dalloway*, New York 1925, s. 14.

w poczuciu tożsamości korporalnej głównej bohaterki – podobnie dzieje się w przypadku bohaterki Filipiak z przywoływanego opowiadania *Jeszcze trochę*. Clarissa odczuwa tym większy dystans do swojego ciała, im bardziej jego funkcje czy „możliwości” [*capacities*] są związane z oczekiwaniami społecznymi. Powyższy fragment zdecydowanie odnosi się do utraty, którą bohaterka odczuwa. Choć – za Braidotti czy Butler – byłaby to utrata związana z przestrzenią społecznej funkcji (macierzyństwa, małżeństwa), nie jest – do czego zachęcałby postmodernistyczny aspekt tych teorii – utratą jedynie znaczenia własnej podmiotowości, ale, jak u Filipiak, jest rzeczywistą utratą doświadczenia związanego z rzeczywistymi „funkcjami” ciała kobiety. Nie zapominajmy bowiem, co stosunkowo rzadko się podkreśla, że *Pani Dalloway* jest wszak opowieścią o kobiecie przeżywającej menopauzę<sup>476</sup>.

#### CIAŁO ORLANDO. TOŻSAMOŚĆ (HOMO)SEKSUALNA

Kontynuując interpretację związaną z problematyką ciała, którą Filipiak przejmuje za Woolf, chciałabym skupić się teraz na kolejnym wątku związanym z elementem podmiotowości, którym jest, w przypadku omawianych autorek, tożsamość homoseksualna. Podążając za rozpoznaniem Moniki Świerkosz, zgadzam się, że narratorki i bohaterki tomów opowiadań Filipiak (również *Śmierci i spirali*) to swoiste dorosłe wersje Marianny z *Absolutnej amnezji* – ukazane po tym, jak dziewczyna opuściła dom rodzinny, wyemigrowała i kontynuuje literacką karierę<sup>477</sup>. W opowiadaniu *Perszing* tomu *Niebieska menażeria* narratorka wraca wspomnieniami do momentu, kiedy będąc w Paryżu, odkryła w sobie – wbrew relacjom, które nawiązywała w Polsce – heteroseksualne pożądanie. Mimowolnie łączy je z zaszczepionym przez matkę strachem, z opresją normatywnego centrum, które wyznacza zasady zarządzania ciałem:

Wracając myślą do tych dni wyobrażam sobie, że zdawało mi się raczej, iż znalazłam się w pułapce, tylko dlatego, że moje pożądanie spełniać się mogło w granicach religijnego przyzwolenia i społecznej poprawności. Gdyż wciągało mnie do centrum, w którym nie miałam znowu takiej ochoty się znaleźć. Oznaczało te wszystkie rzeczy, co do których kobiety w mojej rodzinie, te jak najbardziej poprawne, zdołały zaszczepić we mnie skrajną nieufność. Dwanaście skrobanek i tak dalej<sup>478</sup>.

<sup>476</sup> Podkreślają to wspomniane już badania S. Crangle, dz. cyt., s. 160–162.

<sup>477</sup> Zob. M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji*, dz. cyt., 305–306.

<sup>478</sup> I. Filipiak, *Perszing*, w: *taż, Niebieska menażeria*, Warszawa 1997, s. 97–98. Podkr. I.S.

Co ciekawe, w ten sposób pojmowana lesbijskość, z którą bohaterka utożsamiała się jeszcze w Polsce, była dla niej jednym ze sposobów świadomego umieszczenia się na marginesie, a co za tym idzie – dawała możliwość nieograniczonego doświadczania własnej cielesności i seksualności poza (męskocentrycznym) okiem systemu oraz poza społecznymi rolami matki i żony.

Taka koncepcja kobiecego ciała i związanej z nim sfery intymnej – menstruacji, macierzyństwa, seksualności zdefiniowanej różnicą płciową oraz przypisywania ciału określonych znaczeń w kontekście społecznych ról – została wprowadzona do dyskursu akademickiego przez Michaela Foucaulta w *Historii seksualności*. Jeszcze silniejszy wpływ, szczególnie w odniesieniu do sytuacji kobiet, które Foucault w dużej mierze pomijał, miało dzieło Judith Butler *Uwikłani w płęć*. To właśnie Butler zwróciła uwagę na „instytucję heteroseksualności”, która wspiera binarny podział płci: kobietą bowiem jest się tak długo „dopóki funkcjonuje się jako kobieta w ramach dominującej heteroseksualności”<sup>479</sup>. Według tezy Butler, płęć nie jest determinowana przez ciało, lecz stanowi zbiór kulturowych i dyskursywnych performatywów. Choć samo pożądanie nie musi być ich częścią, sposób jego wyrażania – czy to w relacjach z osobami tej samej, czy przeciwnej płci – już tak, wpływając na włączenie bądź wykluczenie z danej tożsamości płciowej. Nie ma wątpliwości, że Filipiak znała prace Foucaulta, a później także Butler, jednak zaryzykowałabym stwierdzenie, że to nie z Butler, a na pewno nie z Foucaultem, Filipiak współtworzy dialogiczną przestrzeń, w której interpretuje płciowość, seksualność i ciało. Dla autorki jako krytyczki feministycznej i zadeklarowanej lesbijki, zgodnie z jej poglądami na osobisty wymiar pisania, te kwestie nie mogą pozostawać obojętne. Dialog intymności odbywa się przez Virginie Woolf, z którą Filipiak szuka pokrewieństwa doświadczenia – zarówno prywatnego, jak i literackiego. W tym międzypokoleniowym dialogu kobiet być może odkrywa się dla podmiotowości coś więcej niż przewidziała sama Butler.

Gdyby szukać wspólnej matrycy do konceptualizacji płci i ciała wraz z Filipiak, należy przede wszystkim zajrzeć do najgłośniejszej powieści Woolf, jaką jest *Orlando*, która pojawiła się na polskim rynku po raz pierwszy w latach dziewięćdziesiątych. Wydaje się, że żaden z utworów modernistycznej pisarki nie poruszył zagadnienia płci tak bezpośrednio: ciało staje się tu odrębnym nie tyle przedmiotem zainteresowania, co jego podmiotem; zmiana płci natomiast wraz ze zmianą

---

<sup>479</sup> J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008, s. 77.

wyglądu ciała determinują działanie, zachowanie oraz status społeczny głównego bohatera/bohaterki. Zatrzymajmy się na chwilę na pierwszym zdaniu powieści:

Był – jego płeć nie pozostawiała bowiem żadnych wątpliwości, aczkolwiek ówczesna moda wcale jej nie podkreślała – w trakcie szlachtowania głowy Maura, która kołysała się zwieszona z krokwi<sup>480</sup>.

Już pierwsze padające w powieści słowo zarysowuje Orlando z perspektywy płci. „Był”, jak czytamy w polskim tłumaczeniu Bieronia czy bliższe oryginalnemu *He* – „On” w tłumaczeniu Wójcika<sup>481</sup>, za którym to słowie następuje wtrącenie: „jego płeć nie pozostawiała bowiem żadnych wątpliwości, aczkolwiek ówczesna moda wcale jej nie podkreślała”<sup>482</sup>. Już w tym zdaniu ujawnia się ironiczny dystans Woolf do tak technicznie określanej płciowości i świadomość – podobnie jak u Butler – że określanie płci związane jest niezwykle silnie ze społecznym performatywem, jakim jest ubiór. Co ciekawe, kiedy Filipiak pisze o Woolf w kontekście uwolnienia się z rodzinnego domu i wkroczenia w sferę Bloomsbury, podkreśla, na podstawie wypowiedzi modernistki, jaką wagę miał kobiecy ubiór stanowiący kolejny element krytycznej oceny. Filipiak cytuje Woolf, która wyraża entuzjazm wobec charakteru nowych relacji towarzyskich, kiedy to „nie trzeba było dłużej znosić okropnego śledztwa, które następowało po przyjęciu i usłyszeć: »Wyglądałaś ślicznie«”. Dalej Filipiak w swoim artykule komentuje: „Jak blisko stąd do przewrotnej tezy Orlando, że to strój, bardziej niż cokolwiek innego, kształtuje świadomość”<sup>483</sup>.

---

<sup>480</sup> V. Woolf, *Orlando*, przeł. T. Bieroń, Kraków 2006, s. 9. Org. V. Woolf, *Orlando. A Biography*, Hertfordshire 2003, s. 5: „He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of the Moor which swung from the rafters”.

<sup>481</sup> Obecnie w Polsce istnieją dwa konkurencyjne przekłady *Orlando*. Tłumaczenie autorstwa Tomasza Bieronia jest uznawane za bardziej frywolne, stylizowane i lekkie w odbiorze, podczas gdy wersja Wojciecha Wójcika cechuje się większą dokładnością, ale nie oddaje filuterności oryginału. Kluczowa różnica między przekładami dotyczy kwestii językowego wyrażenia płci Orlando w jego/jej kolejnych wcieleniach. Wójcik pozostawia imię bohatera bez zmian, natomiast Bieroń wprowadza feminatyw „Orlanda”, co sprawia, że „zmiana płci staje się bardziej radykalna i ostateczna niż w oryginale, co może zaburzać harmonię idei androgynii”. Zob. U. Terentowicz-Fotyga, dz. cyt., s. 141–142. Por. V. Woolf, *Orlando: biografia spisana przez Virginię Woolf*, przeł. W. Wójcik, Warszawa 1994; V. Woolf, *Orlando*, przeł. T. Bieroń, Kraków 2006. Przekład Bieronia usuwa na dodatek podtytuł „biografia” z powieści, który stanowi element literackiej gry Woolf; zob. Q. Bell, *Introduction*, w: V. Woolf, *Orlando. A biography*, London 1992, s. XII–XIII. Tłumaczenie Wójcika sugeruje zarówno zabawę fikcją, jak i podkreśla prawdziwe źródło inspiracji, którym była kochanka i przyjaciółka Woolf, Vita Sackville-West. W niektórych wydaniach oryginalnych zdjęcia Sackville-West zdobiją wizerunki Orlando, jednak są one nieobecne w polskich edycjach.

<sup>482</sup> V. Woolf, *Orlando*, przeł. T. Bieroń, dz. cyt., s. 9. Org. *for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it* (s. 3). W tłumaczeniu Wójcika nieco dokładniej: “jako że jego płeć nie pozostawiała żadnych wątpliwości, mimo że ówczesna moda dokładała pewnych starań, by uczynić to niejasnym”.

<sup>483</sup> I. Filipiak, *Virginia Woolf, Orlando i Stare Bloomsbury*, dz. cyt., s. 108.



Pójdźmy jednak dalej za pierwszym zdaniem słynnej powieści Woolf. W jego drugiej części, gdzie następuje kontynuacja owego *He*, dowiadujemy się, że Orlando „był” właśnie „w trakcie szlachtowania głowy Maura, która kołysała się zwieszona z krokwi”. W dalszej części akapitu wyjaśnione jest natomiast, że ową głowę strącił ojciec albo dziad Orlando i że głowa ta spoczywała sobie, niczym trofeum, na strychu rodzinnego domu. Groteskowość sytuacji i dystans autorski uwypukla pewne wieloznaczności w sposobach rozumienia i dyskursywizowania cielesności. Po pierwsze: nie ciało, a nadanie mu językowego stempla „He” („Był/On”) konstruuje płć bohatera. Warto zauważyć, że jesteśmy, jako czytelnicy i czytelniczki, przy momencie tekstowych narodzin bohatera – w przestrzeni pierwszego zdania powieści; a inicjalnym momentem aktu performatywnego, mówiąc językiem Butler, jest moment, kiedy przy narodzinach dziecka pada określenie: „to jest dziewczynka” bądź „to jest chłopiec”<sup>484</sup>. Po drugie: warto zwrócić uwagę, w jakim stopniu dopełnienie zdania – szlachtowanie głowy Maura – kontrastuje z jego pierwszą częścią, zaznaczając zupełnie inny charakter cielesności: nie jako płciowej jedni (*He*), ale elementu materii, który może ulegać podziałom, przechodzić rzeczywistą transformację i być pozbawionym sprawstwa. Płć biologiczna, a także różnica, jaka za nią podąża, przestaje w kontakcie ze śmiercią mieć jakiegokolwiek znaczenie i być może demaskuje swój konstruktywistyczny charakter<sup>485</sup>. Z pewną dozą dystansu, ale jednak zasadnie, można by stwierdzić, że oto w pierwszym zdaniu *Orlando* streszczona zostaje teoria Judith Butler.

Bezpośrednie nawiązanie do powieści Woolf odnajdujemy u Filipiak we wspomnianym już opowiadaniu *Perszing*. Zresztą cały tom *Niebieskiej menażerii*, którego opowiadanie jest częścią, był rozpatrywany przez soczewkę powieści Woolf w artykule Marty Tomczok *Emigrantstwo i nomadyzm w Niebieskiej menażerii Izabeli Filipiak*. Tomczok, wykorzystując teorię Rosi Braidotti i odnosząc się także do reprezentacji języka, stara się przedstawić tożsamość Filipiak jako nomadyczną w podobny sposób, jak, jej zdaniem, rozumie kobiecy nomadyzm Woolf w *Orlando*. Tomczok pisze: „*Niebieska menażeria* powstała tedy jako zamierzona repetycja *Orlanda*, opowieści, której udało się przeistoczyć gramatyczną niejasność w coś więcej niż lingwistyczne wyzwanie dla interpretacji<sup>486</sup>”. Są to niezwykle ciekawe rozpoznania, które wspierają założenia

---

<sup>484</sup> Por. J. Culler, *Język performatywny*, w: *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 119.

<sup>485</sup> Zob. J. Butler, dz. cyt., s. 53, a także 102–104.

<sup>486</sup> Tomczok zmierza jednak innymi drogami. Por. M. Tomczok, *Emigrantstwo i nomadyzm w Niebieskiej menażerii Izabeli Filipiak*, w: *Poetyka migracji: doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, dz. cyt., s. 322.

metodologiczne niniejszej pracy. Pragnę jednak zwrócić uwagę na inne aspekty tej intertekstualnej relacji.

W *Perszingu* odwołanie do Woolf pojawia się, gdy narratorka wraca wspomnieniami do swojej polskiej kochanki – Zofii:

Zbiera notatki i dopina wielką, zamszową, rozciągniętą torbę. Przeniesiona do naszej tętniącej nowym rewizjonizmem metropolii, nie zajmuje się już dłużej bezpłciową teorią kultury. Temat jej badań to *gender identity disorder*, a ja, w domu na Williamsburgu, w którym nie działo się wiele poza tym, że znowu myślałam o Paryżu i o tym, dlaczego chciałam jechać dalej, czego wołałam uniknąć, przechodzę różne fazy, więc służę jako podnózek dla nauki. W celach, jakże by inaczej, komparatystycznych Zofia sięgnie do Szekspira i jego przebieranek, do *Orlando* i *Vity Sackville-West*, a skończy na *Szkole dla chłopców, którzy chcą być dziewczynkami* i teledyskach Madonny<sup>487</sup>.

Wyrazista ironia narratorki może wskazywać na dystans do akademickiego dyskursu, który mimo wszystko służy instytucjonalizacji intymnego doświadczenia – Zofia, jako wykładowczyni, reprezentuje ten dyskurs, a Woolf, opowiedziana z perspektywy nowej terminologii, staje się jego ofiarą. Owa ironia potwierdzałaby chęć współczesnej pisarki, zaprezentowaną w omówionych już tekstach metakrytycznych, by przedstawić Woolf nie jako ikonę czy ideę zaklasyfikowaną przez kanon, ale jako kobietę w całym jej osobnym i osobistym usytuowaniu. Strach przed zamknięciem w ramach utartych schematów krytycznej lektury wybrzmiewa także w *Absolutnej amnezji* w apokryficznej historii o Elizie Pawłowskiej (Orzeszkowej), która chce zostać pisarką, a którą mama pragnie wydać za mąż. Eliza obawia się utraty osobowości: „Moje nazwisko poniewierać się będzie w szkołach, a uczniowie będą straszeni zawczasu moimi opisami przyrody. Nikt już nie będzie wiedział, o czym pisałam, czego pragnęłam i jak wyglądało moje życie”<sup>488</sup>.

Poszerzenie sfery intertekstualnego nawiązania dostrzegabym przede wszystkim w momencie, kiedy bohaterka opowiadania Filipiak zdaje sobie sprawę z tego, że zaczęli się jej podobać mężczyźni. W *Orlando* wraz ze zmianą płci głównego bohatera idzie także zmiana tożsamości seksualnej, nawet należałoby podkreślić, że to właśnie odkrycie nowych preferencji jest tak naprawdę jedyną, a na pewno bardziej wyrazistą niż płć, zmianą, która się w życiu Orlando dokonuje. Gdy bowiem bohater staje się kobietą, czytamy: „Orlando stał się kobietą – temu nie sposób zaprzeczyć, lecz wszystkie inne przymioty Orlanda pozostały dokładnie takie,

---

<sup>487</sup> I. Filipiak, *Perszing*, dz. cyt., s. 86.

<sup>488</sup> I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 197.

jakie były. Zmiana płci, choć miała wpłynąć na przyszłość Orlanda, zupełnie nie wpłynęła na jego tożsamość<sup>489</sup>. Po jakimś czasie, kiedy bohaterka-Orlanda opuściła grupę Cyganów i postanowiła wrócić do Anglii, weszła w stan długiej zadumy (nad sferą życia seksualnego):

Jego przyczyną [zdumienia bohaterki] nie była bowiem po prostu i wyłącznie myśl o tym, jak zachować czystość. W zwykłych okolicznościach cudnej urody kobieta podróżująca samotnie nie musiałaby myśleć o niczym innym. Cały gmach kobiecej przedsiębiorczości ufundowany jest na tym kamieniu węgielnym, czystość jest ich klejnotem, kluczem do skarbcza, którego bronią do szaleństwa, a okradzione z niego giną. Wszak jeśli przez trzydzieści z górą lat było się mężczyzną, a do tego ambasadorem, jeśli trzymało się w ramionach królową, jak również, o ile można polegać na naszych informatorach, parę innych dam mniej wyniosłego stanu, jeśli poślubiło się Rosinę Pepitę i tak dalej, zapewne nie jest to podstawą do aż tak wielkiego wstrząsu. Wstrząs, jakiego doznała Orlanda, miał naturę arcyzłożoną i nie daje się streścić w kilku słowach<sup>490</sup>.

W kilku słowach streści to Filipiak, kiedy w *Perszingu* przyzna: „odkryłam, że nie Kocham już kobiet”<sup>491</sup>. Orlanda dopiero w reakcji na słowa kapitana statku odczuwa swoją heteroseksualność: „[...] przeszedł ją rozkoszny dreszcz. Zaśpiewały ptaki, ruszyły strumienie. Dało się to porównać z uczuciem nieopisanego rozkoszy na pierwszy widok Saszy, setki lat wcześniej. Wtedy była myśliwym, teraz zwierzyną”<sup>492</sup>.

Odwołanie do Saszy – córki ambasadora rosyjskiego, pierwszej prawdziwej miłości Orlanda – jest w tym miejscu, jak sądzę, nieprzypadkowe i tak naprawdę każe zakwestionować to, co przed chwilą zostało napisane. Być może bowiem zmiana tożsamości seksualnej Orlanda jest tak samo pozorna, jak i płciowej. Jeśli powrócimy do pierwszego spotkania z Saszą, okaże się bowiem, że charakter jej fizycznej atrakcyjności nie wynikał wcale z płci; Sasza pociągała Orlanda nawet wtedy, gdy bohater myślał, że Rosjanka jest mężczyzną; w cechach jej wyglądu dostrzegał zresztą przymioty zarówno „kobiece”, jak i „męskie”:

Osoba ta, niewiadomego imienia i płci, była wzrostu mniej więcej średniego i niezwykle smukłych kształtów, odziana od góry do dołu w aksamit koloru ostrygi, obszyty nieznanym zielonkawym futrem. Szczegóły te przysłała jednak niezwykła uwodzicielskość, jaką emanowała cała postać. W umyśle Orlanda spletały się i skręcały śmiałe obrazy i metafory. [...] Orlando gotów był rwać sobie włosy

---

<sup>489</sup> V. Woolf, *Orlando*, przeł. Bieroń, dz.cyt., s. 101.

<sup>490</sup> Tamże, s. 111–112.

<sup>491</sup> I. Filipiak, *Perszing*, dz. cyt., s. 97.

<sup>492</sup> V. Woolf, *Orlando*, dz. cyt., s. 112.

z głowy, rozżalony, że nieznajoma osoba należy do tej samej płci, a zatem żadne czułości nie wchodzi w rachubę. Tymczasem łyżwiarz przybliżył się. [...] Był kobietą<sup>493</sup>.

Tożsamość seksualna Orlando nie może być zatem jednoznacznie określona, jak i jego płeć. Preferencja kobiet wynika przede wszystkim z faktu społecznego przyzwolenia – Orlando był w stanie „rwać sobie włosy z głowy”, kiedy zdał sobie sprawę, że mimo pożądaną osoby, którą uważa za mężczyznę, nie mógł pozwolić sobie na zbliżenie. Świadomość bardziej złożonego charakteru seksualności, który wykracza poza ramy binarnego podziału, pojawia się również u Filipiak:

Napisałam o *korupcji pragnień*, bo cóż innego może się stać z pragnieniem osieroconym, wzgardzonym i nie chcianym, możliwe jednak, że chodziło jeszcze o to, iż dość uparcie starałam się odkryć w mężczyznach coś, co sprawiało, że kobiety im się oddają, a nawet gotowe są spędzić z nimi całe życie. Nie chciałam odrzucać idei homoseksualizmu jako pełnego, niepojętego absurdu, sądziłam raczej, że w swojej ograniczonej percepcji na coś się zamykam, zdaję się nie odbierać czegoś, zapewne jakiejś przyjemności, łatwo osiągalnej dla innych. Mój upór z tamtego okresu zadziwia mnie dziś<sup>494</sup>.

Okazuje się zatem, że teza o „zmianie” tożsamości seksualnej okazuje się błędna. W powyższym cytacie pojawia się sugestia, że heteroseksualność miała posłużyć stworzeniu przestrzeni na lepsze poznanie perspektywy mężczyzny, wejście w męską intymność i tym samym odkrycie „właściwości”, dzięki którym łatwiej zbliżyć się do kobiet – nie tylko w charakterze homoerotycznym, ale przede wszystkim, by zbudować emocjonalną zażyłość. Przemiana w zakresie płciowości i seksualności wynikać może z tych samych pobudek u Orlando. Należy bowiem zaznaczyć, że bohater przechodzi swoistą transgresję po doświadczeniu depresji i zapadnięciu w śpiączkę jako konsekwencji miłosnego zawodu; Orlando staje się kobietą po tym, jak Sasza porzuciła go i odpłynęła do Rosji. Gdy po przemianie w kobietę, snuje refleksje nad swoim statusem i emocjami, myśli o miłości:

– Miłość – powiedziała Orlanda. [...] A że wszystkie miłości Orlandy były dotąd kobietami, teraz, wskutek grzesznej opieszałości ludzkiej powłoki w dostosowywaniu się do konwencji, choć sama była kobietą, nadal kochała kobietę, a jeśli świadomość przynależności do tej samej płci cokolwiek ważyła,

---

<sup>493</sup> Tamże, s. 26–27.

<sup>494</sup> I. Filipiak, *Perszing*, dz. cyt., s. 100–101.

to tyle, że przyspieszała i pogłębiała te uczucia, które Orlanda żywiła jako mężczyzna. Wszystkie przypuszczenia, wszystkie tajemnice, dawniej pograżone w mroku, stały się jasne. [...] Nareszcie poznała Saszę do głębi, a radość z tego odkrycia, łączywość tych wszystkich skarbów, jakie zostały jej objawione, wprawiła ją w takie uniesienie i ekstazę, że huknęło jej koło ucha jak wystrzał armatni [...]<sup>495</sup>.

Gdy Orlando przechodzi przemianę, próbuje – mentalnie – solidaryzować się z Saszą i tym samym godzi się, do pewnego stopnia, z jej utratą. Transgresja zatem związana jest, zarówno u Filipiak, jak i Woolf, przede wszystkim z doświadczeniem miłości.

Owo poszukiwanie siebie w ramach miłosnej straty łączy się w *Niebieskiej menażerii* z uczuciem dojmującej tęsknoty. Jak mówi narratorka w pierwszym opowiadaniu, *Marzenie*: „Jestem widać stworzona do tego, żeby tęsknić [...] Trzeba być bardzo blisko mnie, bardzo blisko, żeby odczuć ten nieustannie przepływający przeze mnie, wąskim tunelem, strumień bólu. Żeby to się stało nie do wytrzymania, dla nikogo innego, oprócz mnie samej”<sup>496</sup>. Tęsknota towarzyszy wszystkim bohaterkom temu, a na uczucie nakłada się także pragnienie odnalezienia przestrzeni intymności, w której pomieści się zarówno relacja romantyczno-erotyczna, jak i spełni się ten rodzaj bliskiej relacji, której zabrakło w rodzinnym domu. Tęsknota za domem – a bardziej za tym, czym dom mógłby być – wyraża się we wspomnieniach dotyczących psa, tytułowego *Perszinga*, którego bohaterka zostawiła w Polsce: „Przyzwyczaiałam go do siebie, rozkochałam, zabierałam go ze sobą wszędzie. I porzuciłam. Złamałam mu psie serce”<sup>497</sup>. Brak zakorzenienia determinujący nomadyczny charakter tożsamości – zarówno Orlando, jak i bohaterki Filipiak – może być rzecz jasna interpretowany, za Braidotii i tym samym Tomczok, jako afirmacja kobiecego „ja” w jego nieukończeniu, niepełni, w nieustannym stwarzaniu nieograniczonym politycznym i społecznym dyskursem, z którego uwolnienie może istnieć tylko w zakresie nieustannej transformacji.

A jednak nie ze wszystkim mogę się zgodzić. Czytamy bowiem u Tomczok: „Sylwicznie przewrotna i parodiująca językowe gotowce proza Filipiak, przeczytana subwersywnie, więc nie tak, jak by autorka sobie tego życzyła, okazuje się najpoważniejszą pochwałą »motylego istnienia«, radością z podróży, zgodą na nieistnienie”<sup>498</sup>. Badaczka oczywiście zaznacza, że to jedna z możliwych dróg, przyznając, że nie reprezentuje perspektywy całkowicie zgodnej z „intencją”

---

<sup>495</sup> V. Woolf, *Orlando*, dz. cyt., s. 116–117. Podkr. I.S.

<sup>496</sup> I. Filipiak, *Marzenie*, w: taż, *Niebieska menażeria*, dz. cyt., s. 7.

<sup>497</sup> I Filipiak, *Perszing*, dz. cyt., s. 92.

<sup>498</sup> M. Tomczok, *Emigrantstwo i nomadyzm...*, dz. cyt., s. 330.

autorki *Niebieskiej menażerii*. Lektura opowiadań nie pozostawia jednak czytelnika we wrażeniu „radości z podróży”. To historia w dużym stopniu tragiczna, przepełniona bólem i tęsknotą, tak jak i przepełniona bólem niespełnienia, refleksją na temat wiecznej samotności, jest niezwykle lekko napisana i z dużym poczuciem humoru – historia Orlando. Nie zapominajmy, że powieść ta wyrosła tak naprawdę na miłosnym zawodzie, jakim był związek Woolf z Vitą Sackwille-West. I tak jak tęsknota pobrzmiwa w pisanym podczas pierwszej rozłąki kobiet (gdy Vita wyjechała z mężem na wiele miesięcy) *Do latarni morskiej*, tak i wspomnienie złamanego serca już po rozstaniu pisarek towarzyszy Orlando we wszystkich wcieleniach, odnosząc się do tej pierwszej utraty – Saszy. Nie zgodzę się również, że momenty, w których Filipiak używa języka sentymentalnego – jak na przykład w *Marzeniu* – „noszą cechy emocjonalnego kiczu”<sup>499</sup>, postmodernistycznej niepowagi, jak stwierdza Tomczok. Filipiak wprost bowiem przyznaje:

Przy mnie dorósł [Perszing]. Trochę za młody, żeby umierać. Nawet jak na psie lata.

Gdy napisałam to zdanie po raz pierwszy, chciałam zakpić o jeden raz za wiele, i nagle, jak najgorszy skryba, który rozczuła się nad okrawkiem własnych wyznań, poczułam ucisk w gardle, pieczenie, które sygnalizuje pierwsze, napływające łzy<sup>500</sup>.

Autorka pozwala sobie na sentyment, a nawet patos, szczególnie wtedy, gdy opisuje charakter relacji miłosnych. Istotne jest jednak to, że wyraz tęsknoty nie jest tylko erotyczny. Niespełnienie dotyka bowiem nostalgii za domem i jest doświadczeniem utraty, które zarówno Woolf, jak i Filipiak przyjmują bez potrzeby przemiany tego afektu w coś innego, coś „pozytywnego” – jak zakładał projekt podmiotowości nomadycznej. W tej wyrosłej na osobistym doświadczeniu, na egzystencjalnej tęsknocie opowieści dostrzegałabym ślady pragnienia spójnej podmiotowości – a takie znaczenie „ja” zdecydowanie silniej umiejscawiałoby Filipiak w oddziaływaniu modernizmu niż tego, co zazwyczaj rozumie się pod nazwą tożsamości ponowoczesnej.

### **3. Ciało/tekstura i modernistyczne metonimie miłości. Tożsamość artystyczna**

Dotychczasowe analizy były poświęcone koncepcji ciała, wyznaczającej tożsamości płciowe i seksualne, która składa się na kluczowy element konstrukcji bohaterów i bohaterek

---

<sup>499</sup> Tamże, s. 328.

<sup>500</sup> I. Filipiak, *Perszing*, dz. cyt., s. 92.

Woolf i Filipiak. Zakres dialogu wyznaczonego tematyką ciała obejmował wspólną przestrzeń (kobiecej) intymności (intertekstualność intymna), w której istotne okazało się osobiste zaangażowanie oraz ratowana z przestrzeni dyskursu osobowość twórcza (intertekstualność personalna). W ostatnim podrozdziale omówiona zostanie cielesność w przestrzeni poetyki tekstów, która wyznaczać będzie materialny charakter dialogicznej relacji intertekstualnej między Filipiak a Woolf (intertekstualność teksturalna).

Somatyczność jako cecha twórczości Woolf i Filipiak wyraża się w sposobie nawiązywania i opisywania materialnej relacji jednostki ze światem. Podmiot(ka) percepcji w narracji – fokalizator – jest skierowany/a na teksturę i budulec tego, co wokół. Zupełnie jak u wspomianej w rozdziale teoretycznym Kosofsky-Sedgwick i w jej teorii „teksturalnej percepcji”, postawę podmiotu charakteryzuje wrażliwość – zarówno konceptualna jak i zmysłowa – na materiał przedmiotu zainteresowania. Wrażliwość jest zresztą właściwym słowem, ponieważ „dotyk tkacza/ki”, w którym wyraża się chęć bezpośredniego poznawania otaczającej nas tekstury, jest związany z afektem<sup>501</sup>. W *Szkicu z przeszłości* Woolf przytacza swoje wspomnienia z dzieciństwa i jako najwcześniejszą opisuje sytuację obserwowania z bliska kwiatów zdobiących tkaninę sukni mamy, której siedziała na kolanach<sup>502</sup>. Sądzę, że u obu autorek, Woolf i Filipiak, w (czułej) relacji do materii przedmiotów konstryuuje się ich tożsamość artystyczna. Zanim jednak rozwinę tę myśl, chciałabym skupić się na konkretnych przykładach literackich.

W sposób najbardziej obrazowy stosunek do materii u Woolf przedstawia szkic *Ślad na ścianie*, wyjątkowy z kilku względów: jest ono mianowicie pierwszym opublikowanym opowiadaniem Woolf, które otwiera wydany w 1921 roku tom krótkich próz *Monday and Tuesday*. Autorka stworzyła je w czasie pracy nad swoją drugą powieścią *Nocą i dniem* (1919), którą pisała regularnie w okresie rekonwalescencyjnym, w strachu przed nawrotem szaleństwa. *Ślad na ścianie* był, jak sama zaznacza, oderwaniem się od konwencjonalnej dykcji powieści<sup>503</sup>. I właśnie w tym

---

<sup>501</sup> E. Kosofsky-Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, dz. cyt., s. 13–14; *Making Things, Practicing Emptiness*, [w:] taż, *The Weather in Proust*, dz. cyt., s. 71. Odsyłam do rozdziału pierwszego.

<sup>502</sup> „Dotoczyło ono czerwonych i fioletowych kwiatów na czarnym tle – sukni mojej matki; matka siedziała albo w pociągu, albo w omnibusie, a ja byłam u niej na kolanach. Widziałam zatem kwiaty, w które była ubrana, z bardzo bliska; i nadal widzę fiolet, czerwień i błękit, zdaje mi się na tle czerni; to chyba musiały być anemony”. V. Woolf, *Szkic z przeszłości*, [w:] *Chwile istnienia*, dz. cyt., s. 170.

<sup>503</sup> W liście do Ethel Smyth z 16 października 1930 roku Woolf pisze: „Nigdy nie zapomnę dnia, w którym napisałam »Ślad na ścianie« – to był błysk, jakbym wyfrunęła po miesiącach przymusowego tłuczenia kamieni. [...] ujrzałam jak z tego tunelu, który zrobiłam odkrywając taki sposób podejścia, wyrasta »Pokój Jakuba«, »Pani Dalloway« i tak dalej – aż drżałam z podniecenia; a wtedy wszedł Leonard; wypiłam mleko i stłumiłam w sobie to podniecenie, i zdaje się że napisałam kolejną stroniczkę tej niekończącej się »Nocy i dnia«”. Fragment ten podaję za tłumaczeniem Heydel z artykułu poświęconemu opowiadaniu: M. Heydel, *Poczucie nielegalnej wolności. O pierwszym opowiadaniu Virginii*

opowiadaniu autorka zapowiada modernistyczną technikę jej narracji, którą będzie rozwijać w *Pani Dalloway* czy *Do latarni morskiej*, opartą na asocjacyjnym, ale wiążącym się z tym, czego podmiot doświadcza i co obserwuje, sposobie opisywania; na eksperymencie uchwycenia słowami plastyczności świata<sup>504</sup>, w którym jedna rzecz przepływa w kolejną. Ta (wielo)perspektywiczność w późniejszych dziełach będzie doprowadzona do mistrzostwa dzięki narracji personalnej i mowie pozornie zależnej. Fabuła opowiadania, która zawiesza ciąg przyczynowo-skutkowy, zawiera się w dużej mierze w samym tytule: składa się na nią quasi-filozoficzna refleksja siedzącej w pokoju narratorki na temat śladu na ścianie, który pewnego dnia przykuwa jej wzrok. Dywagacja na temat tego, skąd się wziął i czym jest ów ślad – główką gigantycznego starego gwoźdźcia, różanym listkiem, pęknięciem drewna – kieruje uwagę narratorki na sam sposób istnienia materii, która zachęca do kontaktu, którą charakteryzuje nieustanna przemiana i która, przede wszystkim, ma wpływ na konstytucję podmiotu: pomaga osadzić się w rzeczywistości i oderwać od nieprzyjemnych myśli: „I rzeczywiście, teraz, gdy skupiłam na nim wzrok, czuję, jakbym uchwyciła się deski na morzu; zyskałam satysfakcjonujące poczucie rzeczywistości [...]. Oto mam coś określonego, coś prawdziwego”<sup>505</sup>. Dalej pojawia się myśl o komodzie, w której utkwiony wzrok po obudzeniu się z koszmaru pozwala na nowo znaleźć solidność umiejscowienia w tu i teraz. Taka funkcja materialnej rzeczywistości mogła być szczególnie pomocna dla samej Woolf borykającej się w tamtym czasie z odnalezieniem równowagi psychicznej. Skupienie wzroku na komodzie prowadzi narratorkę do myśli o drewnie, a za drewnem o drzewie – i wyznacza moment, kiedy droga konceptualnej myśli zmierza ku chęci zmysłowego doświadczenia:

Lubię myśleć o samym drzewie: najpierw bliskie, suche poczucie bycia drewnem, potem skrzypienie burzy, a później powolne, cudowne ociekanie soków [*ooze of sap*]. Lubię też myśleć o tym, jak w zimowe noce drzewo stoi na pustym polu, zwija ciasno wszystkie liście, wszystko, co delikatne, ukrywa przed żelaznymi pociskami księżycza, jest nagim masztem ziemi [*a naked mast upon the earth*],

---

Woolf. [online]. „Dwutygodnik” 2012. [Dostęp: 26.04.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3128-poczucie-nielegalnej-wolnosc-i-opowiadaniu-virginii-woolf.html>. Por. V. Woolf, *Pokrewne dusze*, tłum. M. Lavergne, Kraków 2014, s. 363–365 oraz org. V. Woolf, To Ethel Smyth. Thursday, 16th October [1930], [w:] *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf*, Vol. IV, 1929–31, pod red. N. Nicolson, J. Trautmann Banks, London 1978, 2254, s. 230–231.

<sup>504</sup> Opowiadanie powstało w istotnym czasie wpływu londyńskiego kręgu postimpresjonistów. Debata na temat kolorów, formy i „tekstury” języka odbywała się m.in. korespondencji Woolf z Rogerem Fry’em, który miał bardzo zyczliwie przyjąć opowiadanie autorki właśnie przez wzgląd na „plastyczność”, którą udało jej się wyzyskać. Zob. H. Lee, *Virginia Woolf*, dz. cyt., Part II 1904–1919. London 1997. [VitalSource Bookshelf version]. Retrieved from <vbk://rEbWuDqbb-6BiEsPBVgQqZk2HBkA80dT7gUKKGY611w>

<sup>505</sup> V. Woolf, *Ślad na ścianie*, [w:] *taż, Nawiedzony dom*, dz. cyt., s. 126.



która przez całą noc toczy się i toczy. Śpiew ptaków w czerwcu musi brzmieć bardzo głośno i dziwnie, a jakie zimne muszą być nogi owadów, które spacerują pracowicie w górę i w dół po szczelinkach martwego cielska kory [*the creases of the bark*] czy opalają się na cieniutkich zielonych daszkach listków, albo też wpatrują się przed siebie czerwonymi diamentami oczu... Włókna jedno po drugim pękają [*One by one the fibres snap*] pod wpływem potężnego zimnego ciśnienia ziemi, aż przychodzi ostatnia burza, a kiedy drzewo upada, najwyższe gałęzie na powrót wchodzą głęboko w ziemię. Ale nawet wtedy życie drzewa się nie kończy, czekają na nie jeszcze miliony kolejnych cierpliwych uważnych, żywotów: na całym świecie, w sypialniach, na statkach, na chodnikach, w boazeriach pokoi, gdzie mężczyźni i kobiety siadają po herbacie na papierosa<sup>506</sup>.

Drewno jest materiałem dominującym w przestrzeni, otacza i jednocześnie osadza narratorkę, ale jest także podobne do ciała, kruche i zdolne do przemiany. Wydaje się nawet, że w powyższym opisie dochodzi do przeniesienia somatycznych doświadczeń na element natury. Narratorka opowiadania nie dotyka drzewa bezpośrednio, ale jest ono w zasięgu jej spojrzenia, tuż przed opisywaną sceną mówi: „Drzewo sprzed okna bardzo delikatnie puka w szybę...”<sup>507</sup>. Percepcja cielesna wzmaga oddziaływanie somatyczne, jak tłumaczy Merleau-Ponty:

Widziane i ruchome, ciało moje zalicza się do rzeczy, jest jedną z nich; tkwi w tkance świata i jego spójność jest spójnością rzeczy. Jednakowoż, skoro widzi oraz się porusza, w krąg ustawia rzeczy wokół siebie, one zaś są jakąś jego dobudówką bądź też przedłużeniem, są inkrustowane w jego cielesności, stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała<sup>508</sup>.

Wątki podobnie sensualnego obrazowania wybrzmiewają w prozie Filipiak, przede wszystkim w jej opowiadaniu *Haarlem*, rozpoczynającym się, co ciekawe, także od refleksji nad przedmiotem ściennym – „W domu moich rodziców, na ścianie w stołowym pokoju, wisiała reprodukcja van Gogha”<sup>509</sup>. W sposób równie co Woolf asocjacyjny, a także niechronologiczny, narratorka tworzy zapis romantycznej relacji z mężczyzną, retrospektywnie powraca do chwil dzieciństwa i młodości, opisuje momenty intymnych zbliżeń, snuje refleksje dotyczące samej

---

<sup>506</sup> Tamże, s. 127. Podkr. I.S. Dodane w nawiasach fragmenty oryginału z: V. Woolf, *The Mark on the Wall*, [w:] też, *A Hounded House. The Complete Shorter Fiction*, pod red. S. Dick, wstęp H. Simpson, London 2003, s. 83. Tłumaczenie Heydel oddaje sensualność opisu, a nawet miejscami ją wspomaga, wprowadzając dodatkowe jakości: jak w przypadku zwrotu „szczelinki martwego cielska kory”, gdy angielskie *creases of the bark* nie sugeruje rozkładu, choć *creases* jako ‘bruzdy, zmarszczki, zagięcia’ zdecydowanie konotują skojarzenia z ciałem.

<sup>507</sup> Tamże, s. 120.

<sup>508</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 22.

<sup>509</sup> I. Filipiak, *Haarlem*, [w:] też, *Niebieska menażeria*, dz. cyt., s. 209.

natury pisania. Punktami zatrzymań są konkretne przestrzenie (przede wszystkim dzielnica Nowego Jorku – Haarlem) i przedmioty – przewodniki po materialnej i mentalnej rzeczywistości: u Woolf była to między innymi komoda, u Filipiak jest to szafa:

Polskie szafy stoją na podłodze, są wąskie, drewniane, z półkami, z szufladami, jak to mebel. [...] Do jednej naprawdę kiedyś weszłam. Schowałam się pod ubrania. Było mi w niej dobrze. Nie zamierzałam z niej wychodzić. Już nigdy [...]. W szafie powietrze jest suche, przesycone zapachem materii, wieczności. Oddycham nim bardzo głęboko. Czas przestaje mnie obchodzić, został po tamtej stronie rozsuwanych drzwi. Opieram się plecami o ścianę i pozwalam, by miękkie skraje swetrów i lekkie poły sukienek pieściły moje ramiona i policzki, głaskały mnie po głowie. Jest mi tu niebywale dobrze, jak w domu, w tej szafie<sup>510</sup>.

Otoczenie materia, zamknięcie w szafie, daje narratorkę wytchnienie (jak u Woolf), a jednocześnie przywołuje myśl o domu, podkreślając refleksję na temat materialnej genealogii własnego pochodzenia. Pochodzenie zaś kieruje uwagę narratorki na drzewa, które są – jak u Woolf – momentem zespolenia z ciałem, sytuującym narratorkę nie tylko w przestrzeni, ale także w samej sobie:

Ich krew, moich najdroższych, ich tajemnice, które zabrali ze sobą do grobu, ich radości, tęsknoty, zachwycenia, tworzą porwaną, poznaczoną, miejscami nieczytelną materię mojego ciała, sól moich łez i wreszcie spokój, jaki odczuwam, kiedy tylko spojrzę na drzewa, brązowe, szorstkie pnie, chwiejną uległość liści, świetliste smugi pyłków. [...] Spokój. Ale też w nich toczy się przemiana, chłodny mrok korzeni poddany jest lepkiej soczystości słońca, w drzewach jest niesamowita głębia, stałość, ruch<sup>511</sup>.

Somatyczne doświadczenia materii u obu pisarek przełomów wieków są najważniejszymi ze sposobów literackiego konceptualizowania własnego miejsca w świecie. Istotny przedmiot refleksji – drewno, jako materiał dominujący w przestrzeni domowej, i drzewo – żywe wcielenie tego materiału, jednocześnie ukorzenia podmiot(ki) w chaotycznej rzeczywistości, a także przypomina o przemijaniu i śmierci. Istotna w tej perspektywie podmiotowo-przedmiotowej jest wzajemność relacji, jak pisała Elizabeth Grosz:

---

<sup>510</sup> Tamże, s. 242–243. Podkr. I.S.

<sup>511</sup> Tamże, s. 244. Podkr. I.S.

Podmiot i przedmiot są z natury otwarte na siebie nawzajem, ponieważ są ukonstytuowane w jednym ruchu dzielącym ciało na różne modalności. Przeplatają się ze sobą, nie zewnętrznie, ale poprzez ich odwracalność i wymiennność, ich podobieństwo w różnicy i różnicę w podobieństwie. Rzeczy zwracają się ku ciału, tak jak ciało zwraca się ku rzeczom i jest dla nich przedmiotem<sup>512</sup>.

Materia nie jest zatem tylko pośrednikiem; wyznacza część istotną w konstytucji podmiotowości. Merleau-Ponty pisze o „dobudówce, przedłużeniu” ciała, Grosz zwraca uwagę na określanie się w „podobieństwie w różnicy”. Jak jednak nazwać ten sposób literackiego obrazowania (cielesnością) w zakresie poetyki? Jak zobaczymy za chwilę tekst literacki pozwala uwypuklić moment styku z materią (jej dotyku), która istnieje w tej samej, co podmiot czasoprzestrzeni, a także zastanowić się, czemu służy ten literacki zabieg. Sądzę, że najlepszym określeniem owego zabiegu okaże się metonimia<sup>513</sup>. Metonimia, nie metafora bądź symbol, ponieważ istota tej wrażliwości artystycznej i sposobu obrazowania tkwi w realnej przyległości – i to właśnie miejsce graniczne przylegania przedmiotu do jego odniesienia staje się szczególnie istotne, stanowiąc najbardziej intensywny punkt przeżycia. Sensualne doświadczanie rzeczywistości odbywa się na styku, w kontakcie z przedmiotami. Jest połączone z gestem: narratorka Filipiak opiera się

---

<sup>512</sup> E. Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, dz. cyt., s. 103.

<sup>513</sup> Chciałabym się w tym miejscu odwołać do samego źródła dychotomicznego rozdzielenia biegunów stylu literackiego na metaforę i metonimię, czyli do Romana Jakobsona, a dokładnie do artykułu *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, [w:] R. Jakobson i M. Halle, *Podstawy języka*, autoryzowane wydanie polskie, zmienione i rozszerzone, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 107–133. Koncepcja Jakobsona doczekała się oczywiście wielu polemik, (zob. chociażby J. Ziomek, *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr LXXV, z. 1, s. 181–209), sądzą jednak, że w tym miejscu Jakobsonowskie rozumienie metonimii wydaje się bardzo użyteczne, mimo tego, że badacz przechodzi od praw języka do zakłóceń patologicznych (afazji) i od nich do anomalii artystycznych. Chorzy z upośledzeniami zdolności selekcji (dla których język figuralny jest niezrozumiały, czyli następuje „zakłócenie w dziedzinie podobieństwa”), jak zauważa badacz, używają słów, które pozostają w bliskim znaczeniowym bądź użytkowym kontakcie z innym słowem, a zatem korzystają z działania metonimicznego: zamiast „widelec” mówią „nóż”, zamiast „lampa” mówią „stół”; zob. R. Jakobson, dz. cyt., s. 114–120. Jakobson widzi pokrewieństwo takiego mechanizmu w niektórych stylach artystycznych (m.in. właśnie zestawienie choroby i sztuki budziło kontrowersje, zob. J. Ziomek, *Metafora a metonimia*, dz. cyt., s. 183). Mnie interesuje podejście Jakobsona do metonimii z trzech względów: po pierwsze, dlatego że traktuje on metonimię nie tylko jako operację stylistyczną, ale jednocześnie styl poznawczy; po drugie, że w tej poznawczej perspektywie uwypuklona zostaje nie tyle „zasada podrzędności i nadrzędności nazw i denotatów” (J. Ziomek, dz. cyt., s. 184), a zasada przyległości (przestrzennej, fizycznej, czasowej, użytkowej; R. Jakobson, dz. cyt., s. 120–121) i że metonimicznym w literaturze jest nie tylko zastępowanie przedmiotu przedmiotem, ale czegoś więcej, na przykład określanie pewnej abstrakcyjnej zmiennej (jak intryga czy atmosfera). To właśnie metonimia jako styl poznawczy będzie dominowała w tekstach literackich Woolf i – za nią – Filipiak. Bohaterki/narratorki traktują spectrum odniesień do przedmiotów w otaczającej je rzeczywistości, nakładając na nie jakości charakterystyczne dla ciała, ale owo „nałożenie” nie odbywa się w próżni, raczej kontaminuje przestrzeń dzięki realnej przyległości ciała do przedmiotów odniesienia. Elementy takie jak wspomniane drzewo i szafa w twórczości Woolf i Filipiak funkcjonują na podobnej zasadzie jak opisana przez Jakobsona torebka Anny Kareniny: w momencie śmierci bohaterki Tołstoja, narrator skupia się na jej torebce, która staje się „szczegółem synekdochicznym”. R. Jakobson, dz. cyt., s. 129.

o ścianę szafy, materiały ubrań pieszczą jej ramiona; Woolf zaznacza, że drewno, przetransformowane, otacza nas zewsząd tak, że siedząc na sofie, wchodzimy w relację z tym, czym było w przeszłości. To właśnie w materii w sposób najbardziej rzeczywisty odciska się pamięć przeszłych wydarzeń: na kolejnej stronie *Haarlemu* czytamy bowiem: „W szafie, wśród ubrań, pomiędzy drewnianymi wzmocnieniami dachu, jest ciemno, zupełnie. Nie wiem, czy mam otwarte, czy zamknięte oczy. Oddycham równo, głęboko, powoli. W tej ciszy usłyszeć można szelest korników w drewnie, odgłosy przemarszu wojsk, wojennego chrzęstu i echa dzikich pokrzykiwań”<sup>514</sup>. Wydarzenia o dużej intensywności – traumatyczne, a także, z drugiej strony, pamiętając o tym, co pisała Kosofsky-Sedgwick, spowinowaczone ze sferą *sacrum*, zostawiają ślad w materii: nieco na takiej zasadzie, jak – idąc za wspomnianą badaczką – buddyjscy mnisi zanurzali w wodzie święte tablice, by odcisnięta boskość mogła spływać dalej, w dół rzeki<sup>515</sup>. Chodzi rzecz jasna o mechanikę działania metonimii, nie o konkretne źródło odniesienia – w przypadku Filipiak zdecydowanie zasadniejszy od buddyjskiego byłby kontekst chrześcijański, do którego zresztą autorka odnosi się bardzo często, wiążąc go także z refleksją nad polskim pochodzeniem. Pozwolę sobie zostawić tę kwestię na boku, choć nie ulega wątpliwości, że drewno i spowinowaczone z nim drzewo, wyznaczające przedmiot zainteresowania Woolf i Filipiak, odsyła do szeregu skojarzeń z symboliką biblijną, mitologiczną, literacką<sup>516</sup>; sądzę jednak, że w przypadku pisarek, szczególnie Filipiak, warto skupić się na znaczeniu jednostkowego doświadczenia i prywatnej historii.

Nie może bowiem umknąć uwadze to, że dla Filipiak i Woolf ciało jest inskrypcją prywatnych przeżyć. W tym miejscu filozofia Merleau-Ponty’ego ustępuje miejsca świadomości biograficznej. To, że dla Woolf ciało było naznaczone chorobą, wstydem związanym z jego

---

<sup>514</sup> Tamże, s. 245.

<sup>515</sup> Zob. E. Kosofsky-Sedgwick, *Making Things, Practicing Emptiness*, [w:] też, *The Weather in Proust*, dz. cyt., s. 106.

<sup>516</sup> Drzewo weszło do stałego repertuaru sakralnych symboli judaizmu i chrześcijaństwa: odnosić się może do drzewa życia i drzewa wiadomości (*Księga Rodzaju*), symbolizując zatem zarówno życie duchowe, wieczne szczęście, jak i, z drugiej strony, śmierć, utratę łaski Bożej, upadek moralny. Oczywiście znaczenia się mnożą – samych wzmianek o drzewie w Biblii jest 250. W kontekście przytaczanych fragmentów wydaje się jednak, że drzewo – w znaczeniu symbolicznym – ma przypominać o rodowodzie (drzewo genealogiczne), co – wiążąc się z przestrzenią *sacrum* – może odnosić chociażby do Drzewa Jessego (według Starego Testamentu Izajasz przepowiedział, że „wyróżnie różdżka z pnia Jessego/wypuści się odrośl z jego korzeni./ I spocznie na niej Duch Pański”; Iz 11, 1–2. Często w średniowieczu rodowód Jezusa sięgający do Jessego, ojca Dawida, przedstawiano właśnie w postaci drzewa genealogicznego). Zob. *Biblia Tysiąclecia*, w przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań 1991; *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, pod red. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, Warszawa 1998, s. 162–163. W literaturze i mitologii drzewo jest natomiast symbolem miłości (jak głóg u *Tristana i Izoldy*, zamienieni w drzewa Filemon i Baucis w mitologii greckiej).

funkcjami jako kobiety, śladami przemocy z dzieciństwa oraz źródłem homoerotycznego pragnienia, sprawia, że pisarka – nie mogąc nad nim zapanować – próbuje znaleźć oparcie w stabilnej materii. Podobnie jak wówczas, gdy tworząc konwencjonalną powieść realistyczną, szukała psychicznej równowagi. Natomiast dosłowne wejście bohaterki Filipiak do szafy naświetlone innymi opowiadaniem z tomu oraz świadomością biograficzną, każe interpretować fragment również w kontekście tożsamości seksualnej – „wyjście z szafy” jest określeniem *coming-outu*. Narratorka *Haarlemu* opisuje związek, jak wynika z opowiadania, heteroseksualny, ale wspomnienie zamknięcia w szafie – jeszcze przed emigracją, podczas pobytu w Polsce – byłoby sugestią, że chodzi o czas pozbawiony świadomości własnej seksualności i zdolności do swobodnej ekspresji ciała; czas pobytu w domu, naznaczony rodzinnością w wymiarze „więzów krwi”, cielesnego zapisu genealogii traum rodzinnych i społecznych. Bohaterka odnajduje wyzwolenie (seksualne, podmiotowe) w opisywanej w opowiadaniu relacji miłosnej: „Myślę, że to, co miało się stać, dopełniło się. Mogłabym teraz wyjść, mogłabym cię odnaleźć. Przypadkiem, nie wiedząc o tym, poruszyłeś coś najważniejszego, wstrząsnąłeś moim życiem”<sup>517</sup>. Dlatego też ostatecznie stwierdza, że to, co zapisane w jej własnym ciele nie jest sygnowane traumą, a zdominowane relacją romantyczną i potrzebą określania się w kontakcie z innym ciałem:

I dlatego, już po chwili, mogę być pewna, że nie noszę w sobie bólu pokoleń ani pamięci przodków, lecz tylko twoją ogromną czułość. Przez wszystkie noce, kiedy oddychaliśmy razem, zagnieździłeś się we mnie, wrosłeś mi pod skórę. Codzienny proces przenikania, to nas ze sobą łączy, nie potrafimy minąć się bez zetknięcia, otarcia o siebie, muśnięcia tylko dłońmi, końcami palców, kiedy tęsknotę tak łatwo zaspokoić. [...] Nasze ciała, te bardziej wyczulone formy istnienia, chcą tylko się odnajdować<sup>518</sup>.

Innymi słowy, afekt wymazuje pamięć traumatyczną zapisaną w materii i każe zwrócić się ku rzeczywistości obecnego doświadczenia erotycznego. W tym procesie „zakochania bez pamięci”<sup>519</sup> na pierwszy plan wysuwa się ciało jako źródło perspektywy na świat, receptor wyczulonych zmysłów, najbardziej realny element uczestniczenia w relacji. To właśnie na stykach materii,

---

<sup>517</sup> I. Filipiak, *Haarlem*, dz. cyt., s. Podkr. I.S.

<sup>518</sup> Tamże, s. 245 – 246.

<sup>519</sup> Jak zaznacza bohaterka: „Ograniczając się do własnej przeszłości, stając się swoją własną pamięcią, nie zdołalibyśmy pokochać nikogo, nigdy. Tylko bez pamięci bywa to możliwe. Zakochać się bez pamięci. W pewnym sensie, tak”. Tamże, s. 243.

w „dotyku tkacza/ki” rodzi się przestrzeń dla podmiotowego spełnienia. Gdy dotyk bezpośredni nie jest możliwy, u Filipiak pośredniczą przedmioty:

Pragnienie intymnej obecności, tajemnica powrotów, odnawiającego się pragnienia. Pieszczota, z jaką omiatam gładko przy skórze ogolone włosy, żartobliwa pospieszność stóp, jeszcze bardziej gładkich i rozgrzanych. Codzienne znaki intymności, gorące wafle z klonowym syropem, śniadanie, talerze, które chcą zetknąć się brzegami, gazeta, którą dzielimy na pół. Leniwa, senna dłoń na udzie, uśmiech przy zmianie biegów. Wieczorem cytrynowa świeca, która nie zawsze chroni od moskitów. Prośba, z jaką pochylasz się o rozsupłanie węzłów, co uwierają na barkach i szyi, skupienie, z jakim poddaję zwarte sploty dotykowi. Dotyk, odzyskiwana mowa naszych najwierniejszych<sup>520</sup>.

Metonimiczna jakość materii sprawia, że określone przedmioty zastępują ulokowane w nich doświadczenie i są jednocześnie elementem wymiany czułości kochanków. Uwypuklają także miejsce (s)(do)tyku, jak w powyższym przykładzie, kiedy ocierające się o siebie talerze funkcjonują jako przedłużenie szukających siebie poprzez kuchenny stół – dłoni. Owe materialne detale metonimizujące intymny kontakt, jak talerze, gazeta, wafle, w tym także fragmenty ciała jak dłoń, stopy, włosy nabierają intensywniejszych barw i są zdolne do afektywnego oddziaływania. W *Twórczym pisaniu dla młodych panien* Filipiak snuje istotną w tym kontekście refleksję: podkreśla zainteresowanie granicą w zbliżeniu seksualnym i zastanawia się, czy istnieje możliwość zapośredniczenia intymności bez uszczerbku dla siły przeżycia: „[...] myślę o tym, czy z pomocą innych części ciała niż te przystosowane do seksu można doznawać wrażeń podobnych do tych, które zwykle towarzyszą temu, co nazywa się seksem. Czy byłby to fetyszym, perwersja? [...] W którym momencie dotyk zaczyna być seksualny? Co dzieje się na granicy?”<sup>521</sup>. W pisany dwa lata wcześniej opowiadaniu Filipiak niejako odpowie na tę kwestię, gdy umieści słowa jako istotny i namacalny składnik doświadczenia seksualnego. Widać to w ustępach *Haarlemu*:

Wszystko, co mówisz, wychytuję, przyjmuję moim oddechem. Chcesz mi powiedzieć, że to we mnie uwielbiasz, jak się poddaję, jak pozwalam unosić się tej fali, jak ona się we mnie piętrzy, jak mnie rozpala, jak chłodzi, jak czując, że dajesz mi rozkosz, jesteś szczęśliwy. Słowa, które parzą moje uszy, toczą się po wilgotnej skórze. Wibrują we wszystkich chłonnych, wrażliwych, płynnych okolicach ciała, prężących się palcach stóp, otwartych zakolach ramion,

---

<sup>520</sup> Tamże, s. 246. Podr. I.S.

<sup>521</sup> I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, dz. cyt., s. 205.

czułych zawiązkach włosów, słowa jak żywe srebro, słowa, które nie znają umiaru, są poza jakąkolwiek miarą. Mówisz coś jeszcze, później. Mogę jechać, gdzie tylko zechcę, ale powinnam wiedzieć, powinnam zawsze pamiętać, że nikt i nigdzie nie będzie mnie kochał bardziej niż ty. Powiesz mi to jeszcze raz, powtórzysz dużo później, aż pomyślę, że owszem, zgadzam się, jeśli tak ma być, to zgadzam się, nie robi mi to większej różnicy<sup>522</sup>.

W powyższej sytuacji seks i słowa, doświadczenie i język, tworzą podstawę relacji miłosnej, składają się na miłosne wyznanie. Nasuwa się w tym miejscu nieodparta chęć, by erotyczną dykcję Filipiak przystawić do najbardziej „miłosnej” teorii Rolanda Barthesa. Co ciekawe, w swoich *Fragmentach dyskursu miłosnego* autor wskazuje na kilka aspektów języka relacji romantycznej, które można odnaleźć w *Haarlemie*, również na powyższym przykładzie. Język miłosny ma bowiem: zawsze charakter podmiotowy i dialogowy, zakreśla „miejsce kogoś, kto mówi, w sobie samym, miłośnię, w obliczu innego (obiektu miłości), który nie mówi wcale”<sup>523</sup>. Narratorka *Haarlemu* zwraca się bezpośrednio do swego ukochanego, który jest nieobecny, co, parafrazując Barthesa, umieszcza ją (podmiot miłosny) między różnymi czasami<sup>524</sup>. Język kochanków jest ponadto silnie spowinowacony z ruchem zamiast statycznością, fragmentem zamiast schematem, stając się tedy „figurą”, ale nie w sensie retorycznym, a „choreograficznym”: „to w znacznie żywszy sposób gest ciała uchwyconego w działaniu”<sup>525</sup>. Ponadto język miłosny, jak wskaże badacz, jest także tautologiczny<sup>526</sup>: „powiesz mi to jeszcze raz” mówi narratorka Filipiak, a poetyka powyższego fragmentu kazałaby umieścić ową tautologię w powtarzających się paralelizmach składniowych. Tym silniej, jak sądzę, wybrzmiewają miejsca, które nie dają się ująć w ramach poststrukturalistycznego języka teorii. Barthes inaczej bowiem niż Filipiak stawia akcenty w odniesieniu do kontaktu w relacjach miłosnych – ten fizyczny jest dla niego, rzecz jasna, najbardziej intensywny, ale głównie dlatego, że stanowi pożywkę dla gromadzenia znaczeń, zostaje wchłonięty przez „dyskurs wewnętrzny” osoby zakochanej: „Uścisk rąk – ogromna na to powieściowa dokumentacja – drobny gest wewnątrz dłoni, kolano, które się nie odsuwa, rozłożone

---

<sup>522</sup> I. Filipiak, *Haarlem*, dz. cyt., s. 213. Podkr. I.S.

<sup>523</sup> R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 39.

<sup>524</sup> „jestem zatrzaśnięty między dwoma czasami, czasem odniesienia i czasem wypowiedzi: ty wyjechałeś (i na to się użalam), ty tu jesteś (bo zwracam się do ciebie). Wiem wówczas, czym jest terazniejszość, czas trudny: czystym okrucieństwem lęku.” Zob. Tamże, s. 56.

<sup>525</sup> Tamże, s. 40.

<sup>526</sup> „Od słowa do słowa tracę siły na inne wypowiedzianie z mojego Obrazu wciąż tego samego, na niewłaściwie wypowiedzianie właściwości mego pragnienia: podróż, u której kresu moja ostania filozofia może jedynie uznać – i stosować – tautologię”. Tamże, s. 62.

jakby nigdy nic wzdłuż oparcia kanapy ramię, na które głowa innego powoli opada, oto rajski obszar subtelnych i skrytych znaków: niczym święto, lecz nie zmysłów, lecz sensu”<sup>527</sup>.

Dyskurs miłości wysuwa słowa na plan pierwszy, przed doświadczeniem, które służą zapośredniczeniu namiętności. Język u Barthesa jedynie na prawach metafory (podobieństwa) zastępuje doświadczenie zbliżenia, a nie mu – na prawach metonimii (przyległości, jak u Filipiak) – towarzyszy. Badacz wyraźnie pisze, że „przyjemność seksualna nie jest metonimiczna”<sup>528</sup>, co kłóci się z przywoływaną refleksją z *Twórczego pisanía*, a także z opisywaniem zależności między słowem a seksem w powyższym fragmencie *Haarlemu*. Język u Filipiak jest bowiem uczestnikiem aktu erotycznego i bezpośrednim źródłem przyjemności seksualnej; jego waga i namacalność zwiększa się na tyle, na ile blisko spowinowacony jest z intensywnością doświadczenia. Słowa są tu, dosłownie, „atomami i gazami” ciała, jak pisała Jeanette Winterson<sup>529</sup>. Tak kodowana cielesność w tekście, wyznaczająca relację między podmiotem a innymi podmiotami oraz przedmiotami w przestrzeni, odzwierciedlałaby założenia poetyki korporalnej, gdzie ciało jest źródłem doświadczenia (tu: zbliżenie seksualne) i staje się jednocześnie znakiem (tu: metonimią)<sup>530</sup>; gdy jego motoryka wyznacza przestrzeń, a umieszczone w nim „oko” kamery przedstawia punkt obserwacyjny na świat (jest fokalizatorem)<sup>531</sup>; a także gdy cielesna perspektywa podmiotu każe w opisie uwypuklić zmysły, a nie – znaczenie (jak u Barthesa), co wpisywałoby się ponadto w scharakteryzowaną przez Sedgwick „percepcję teksturalną”<sup>532</sup>. Co ciekawe, Barthes wyklucza jako przedmiot zainteresowania seks, ponieważ uznaje, że przesłonił on w drugiej połowie XX wieku sentymentalność; podobnie Braidotti zauważa, że w latach 90. dominuje podejście dystansujące się od erotyki<sup>533</sup>. Już zatem sam fakt, że Filipiak nie stroni od opisów intymności fizycznej – a przy tym nie wycofuje się ani z refleksji metaliterackiej, ani z bogatego leksykalnie, pozbawionego ironii, poważnego i plastycznego opisu, stawia ją ponad językowym

---

<sup>527</sup> Tamże, s. 117. Podkr. I.S.

<sup>528</sup> Tamże, s. 309.

<sup>529</sup> J. Winterson, *Art Objects*, dz. cyt., s. 44.

<sup>530</sup> Zob. M. Świerkosz, *Feminizm korporalny...*, dz. cyt., s. 95.

<sup>531</sup> Odpowiednio koncept “zwrotności” ciała w feminizmie korporalnym podsumuje w prostych słowach Ewa Hyży, która określa ową jakość ciała w przestrzeni „aktem aktywnego uczestnictwa”: „Moja cielesna obecność może też oddziaływać na inne cielesne obecności i podlegać ich oddziaływaniu”. Zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, dz. cyt., s. 101–102.

<sup>532</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, dz. cyt., s. 13–14.

<sup>533</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, dz. cyt., s. 84.



i kulturowym paradygmatem postmodernistycznym, a umieszcza w obrębie wrażliwości modernistycznej<sup>534</sup>.

W tym kontekście sędzę także, nieco wbrew Romanowi Jakobsonowi, który metonimię przypisuje przede wszystkim do tekstów realistycznych<sup>535</sup>, że metonimiczny sposób obrazowania – szczególnie erotyki – służy również twórcom tekstów modernistycznych, w tym, jak zobaczymy za chwilę, samej Woolf. Często przytaczaną na poparcie tej tezy jest scena z czwartego tomu cyklu Marcela Prousta, *Sodomy i Gomory*, w której narrator opisuje homoerotyczne zbliżenie między Jupienem a baronem de Charlus, wykorzystując perspektywę skierowaną na rozgrywającą się w tej samej przestrzeni sytuację zapyłania przez bączka kwiatu orchidei<sup>536</sup>. W opowiadaniu *Preludium* Katherine Mansfield metonimiczny jest opis autoerotycznej sceny, gdy Linda Burnell, leżąc w łóżku, obrysowuje płatki kwiatów zdobiących tapetę pokoju bądź gdy w opowiadaniu *Filizanka herbaty*, w tytułowym przedmiocie skupia się intymność i homoerotyczne napięcie między siedzącymi naprzeciw siebie, pijącymi herbatę, bohaterkami<sup>537</sup>. Wydaje się, że potencjał metonimii jako operacji stylistycznej i poznawczej tekstów modernistycznych tkwi w jednoczesnym zastępowaniu czegoś, co trudno bezpośrednio wyrazić (np. homoerotyczne pragnienie) i pozostawaniu w bliskości do tego (potencjalnie niewyraźnego) przeżycia czy odczucia.

---

<sup>534</sup> Filipiak nie boi się patosu, metaforyzacji, afektowanych porównań i przyspieszonego rytmu, gdy pisze o miłości: „Powiedz mi to jeszcze raz. Nakarm mnie tymi słowami. Niech się rozplyną w ustach. Niech się nimi napoję jak ze źródła, które może być mirażem, ale wciąż zapewnia tę samą pociechę orzeźwienia, co myśl o dojrzewających na drzewie, nad morskim brzegiem, nie orzechach, ale chroniących wilgoć, złotych i ciężkich cytrynach. Pozwól mi odpocząć w twoim cieniu, gdyż owoc twój jest słodki dla mego podniebienia. Pokrzep mnie twoim owocem, bo jestem chora z miłości”. I. Filipiak, *Haarlem*, dz. cyt., s. 212. Spiętrzony, zwracający na siebie uwagę styl, służący do wyrażenia potraktowanego eksplicytnie doświadczenia seksualnego, wpisuje się w projekt literackiej erotyki modernizmu. Jak podkreślają redaktorzy książki *Modernist Eroticisms*, modernizm literacki przypisuje erotyzmowi ważność egzystencjalną i poznawczą, która sprzeciwia się kartezjańskiemu rozdziałowi podmiotowości na ciało i umysł, a dąży ku ich zespoleniu. W sposób bardziej bezpośredni modernizm stara się zaprezentować aktywność seksualną, poszukując jednocześnie nowych, różnorodnych form stylistycznych dla wyrażenia tego przeżycia. Zob. A. K. Schaffner and S. Weller, *Introduction*, [w:] *Modernist Eroticisms. European Literature after Sexology*, pod red. A. K. Schaffner, S. Weller, New York 2012, s. 4–13.

<sup>535</sup> Choć sędzę, że sposób, w jaki tłumaczy swoje podejście Jakobson, nie kłóci się z nadto z próbą rozszerzenia operacji metonimicznej na teksty późniejsze: „Często stwierdzano przewagę procesu metaforycznego w romantyzmie i symbolizmie, ale nie zostało jeszcze dostatecznie ugruntowane przekonanie, że właśnie przewaga metonimii leży u podstaw tzw. kierunku realistycznego i właściwie określa stadium przejściowe między schyłkiem romantyzmu a początkiem symbolizmu.” R. Jakobson, dz. cyt., s. 128–129. Należy zwrócić jednak uwagę na fakt, że modernizm literacki trudno ująć w zakresie jednoznacznego opowiadania się po jednym z biegunów; teksty modernistyczne nie wykluczają metafory, a zatem, pozostając w kręgu Jakobsonowskiej retoryki, łączyłyby owa „alternatywa” – zarówno podobieństwo, jak i przyległość, metaforę, jak i metonimię jako podstawę wyznaczającą „modernistyczny” styl literacki.

<sup>536</sup> M. Proust, *Sodoma i Gomora. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 4, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2015 s. 38–41.

<sup>537</sup> K. Mansfield, *Opowiadania*, dz. cyt. Na temat metonimii u Mansfield i Prousta pisałam m.in. w I. Sobczak, *Dotyk detalu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2024, nr 1, s. 213–221.

Metonimia zezwala na stopniowanie unaocznianie. W wymiarze poetyki tekstu mogłaby zatem wspierać rozgrywającą się w planie psychologicznym autorską „sublimację”, którą German Ritz przypisywał twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Skądinąd to właśnie cielesność jest według niemieckiego badacza jednym ze znaków rozpoznawczych (modernistycznego) tekstu homoseksualnego<sup>538</sup>. Na tym planie zwróćmy uwagę na kilka fragmentów prozy Woolf, w których metonimiczne obrazowanie uwypukla korpor(e)alność, wskazując, dzięki niej, na potencjał erotyczny.

Przyjrzyjmy się scenie z opowiadania *Pani Dalloway na Bond Street* (1923) Woolf, które stanowi wcześniejszą wersję słynnej powieści i zaczyna się od słów „Pani Dalloway powiedziała, że rękawiczki kupi sama”<sup>539</sup>. Ale to właśnie fakt rękawiczek, a nie powieściowych kwiatów, będzie prowadzić do ciekawej sceny w sklepie, w której uwaga Clarissy skupi się na ekspedientce, a moment przymierzania rękawiczek stanie się elementem cichej wymiany między kobietami:

– Pani ma tak szczupłe dłonie – odezwała się ekspedientka, pewnym ruchem, gładko [*firmly, smoothly*] wciągając rękawiczkę po pierścionkach Clarissy. Clarissa spojrzała na swoją dłoń w lustrze. Rękawiczka nawet nie dochodziła do łokcia. Czy są dłuższe o pół cala? Ale to takie irytujące, fatygować sprzedawczynię – może to akurat ten dzień w miesiącu, kiedy stanie jest dla niej koszmarem.

– Nie męczy pani potwornie – zapytała swoim uroczym głosem – to stanie? Kiedy będzie pani miała urlop?<sup>540</sup>.

Ciało (dłonie) i cielesność (odniesienie do miesiączkowania) budują w powyższej scenie wrażenie dzielonej przez bohaterki intymności. W tej specyficznej przestrzeni, mówiąc za Sedgwick, homospołecznych relacji, myśli Clarissy obejmują ciało obsługującej ją ekspedientki – za chwilę

---

<sup>538</sup> G. Ritz, *Niś w labiryncie pożądania, Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przekł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 56–58; 104, 117. Badacz zwraca uwagę na to, że kultura modernizmu miała w swojej pierwszej, gwałtownej próbie wypowiedzenia homoseksualnego doświadczenia połączyć Erosa z Tanatosem – cielesność zatem ze śmiercią i rozkładem. Zob. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przekł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 98.

<sup>539</sup> V. Woolf, *Pani Dalloway na Bond Street*, [w:] też, *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane*, przekł. M. Heydel, Kraków 2012, dz. cyt., s. 233. Podkr. I.S. Org. V. Woolf, *Mrs Dalloway in Bond Street*, [w:] też, *The Hounded House*, dz. cyt., s. 151.

<sup>540</sup> V. Woolf, *Pani Dalloway na Bond Street*, dz. cyt., s. 243. Zakładanie rękawiczek Clarissie zdaje się czynnością bardzo sensualną. Na pewno zarysowuje przestrzeń intymności i serdeczności między Clarissą a ekspedientką na tyle, by myśli bohaterki swobodnie popłynęły do kwestii związanych z miesiączkowaniem kobiety: „może to akurat ten dzień w miesiącu, kiedy stanie jest dla niej koszmarem” [*perhaps the one day in month, thought Clarissa, when it's an agony to stand*].

do sklepu wejdzie kolejna klientka, a pani Dalloway skupi uwagę na jej pończochach. Ekspedientka odwzajemnia spojrzenie i kieruje uwagę na ciało Clarissy, a dokładniej na jego element – dłonie. W tym podwójnym kodowaniu *pars pro toto* cielesności tworzy się wspólnota w niedopowiedzeniach. W powieściowej wersji *Pani Dalloway* fragment ten zostanie wycięty, ale to właśnie tam uwolni się potencjał homoerotyczny, który będzie uwypuklony w relacji Clarissy z Sally Seton. Dłonie, w których lokuje się pragnienie homoseksualnego Erosa, zostają powtórzone w już przywoływanym opowiadaniu *Perszing* Filipiak:

Tylko ręce zaczęły mnie w końcu wydawać. Zawsze mnie wydają. Ręce moje i Zofii na przykład złączyły się po raz pierwszy na psich kudłach, kiedy pozwoliłam im zaprowadzić się tam, gdzie chciały pożądać. W rękach, widać, ukryć musiałam w tych dniach wszystkie moje tęsknoty, gdyż pamiętam, że nie odczuwałam żadnej z nich<sup>541</sup>.

Fragment ciała nie tyle zastępuje cielesność, co ponownie uczestniczy w akcie erotycznym. Dłonie, pośrednicząc w czulej wymianie, nabierają także odrębności, gdy to właśnie w nich lokuje się, jak pisze narratorka, tęsknota. Podobną perspektywę, gdy detal cielesny, jak w soczewce, skupia afekt, dostrzec można w opowiadaniu Woolf *Kew Gardens*, kiedy młody mężczyzna wspomina czas, gdy siedział na ławce ze swoją ukochaną, Lily. Pragnienie bliskiego kontaktu zamykało się w perspektywie ukazującej bucik dziewczyny: „[...] jakże wyraźnie widzę tę ważkę i bucik Lily, z kwadratową srebrną klamerką z przodu. Przez cały czas, kiedy do niej mówiłem, widziałem ten jej bucik, a gdy poruszał się niecierpliwie, wiedziałem, nawet nie podnosząc głowy, co ma zamiar powiedzieć: jakby ona cała była w tym buciku”<sup>542</sup>.

Metonimia cielesna – jak materia – utrwała afekt, ale nabiera szczególnych barw, gdy zyskuje potencjał erotyczny. Nie jest wtedy, czego obawiała się Filipiak, fetyszyzowana – raczej odsłania karty, intensyfikuje czułość w relacji romantycznej, stanowiąc erotyczne preludium. Ponownie przypomina się Proust i słynna scena „poprawiania katlei” w pierwszej części cyklu: kiedy Swann chciał zbliżyć się do Odety, rozpoczął od poprawiania i wążchania kwiatów,

---

<sup>541</sup> I. Filipiak, *Perszing*, dz. cyt., s. 99. Podkr. I.S.

<sup>542</sup> V. Woolf, *Kew Gardens*, [w:] też, *Nawiedzony dom*, dz. cyt., s. 130. Podkr. I.S. Metonimia nie gubi się w przekładzie, podkreślony fragment „ona cała była w tym buciku” w oryginale brzmiący *the whole of her seemed to be in her shoe* podkreśla doznanie fragmentu zamiast całości – nie jest to jednak operacja jedynie stylistyczna. Wrażenie ulokowania osobowości narzeczonej w buciku jest pokierowane dozą czułości bohatera, z którego perspektywy przedstawiona jest miłosna historia. Org. V. Woolf, *Kew Gardens*, [w:] też, *The Hounded House*, dz. cyt., s. 85.

które zdobiły jej dekolt<sup>543</sup>. Zapowiedź, jaką stanowi metonimiczne obrazowanie ciałem, widać także wyraźnie w pierwszej erotycznej relacji Orlando przedstawionej w powieści Woolf. Jest to scena, kiedy bohater poznaje królową, a w celu zarysowania budzącego się pożądania narrator(ka) prezentuje fragment ciał bohaterów z dwóch stron, traktując dłoń oraz czubek głowy jako elementy gry erotycznej:

Jego onieśmielenie było tak olbrzymie, że widział tylko jej upierścienioną dłoń w wodzie, ale i to wystarczyło. Była to dłoń nieprzeciętna: szczupła, z palcami zawsze zakrzywionymi, jakby zaciśniętymi na królewskim jabłku czy buławie; dłoń nerwowa, przykra, chorowita, ale także władcza, którą wystarczy unieść, by spadła głowa; dłoń – jak się domyślił – przyrosła do starego ciała pachnącego szafą, w której trzyma się futra w kamforze; ciała wszakże okulbaczonego wszelakimi brokatami i klejnotami, trzymającego się bardzo prosto, choć może obolałego ischiasem; ciała, które nigdy nie zadrzało, choć szarpane tysiącem obaw. [...]

Tenże sam układ kompozycyjny sprawił, że królowa widziała tylko głowę. Lecz jeśli można z dłoni wywnioskować o ciele, przenikniętym wszystkimi przymiotami wielkiej królowej, jej zgryźliwość, odwagę, kruchością i lękiem, chyba równie żyzne pole do domysłów daje głowa, widziana z wysokości tronu przez damę, której oczy, jeśli zaufać figurom woskowym w opactwie, były zawsze szeroko otwarte. Długie, kręcone włosy, ciemna głowa pochylona przed nią z uszanowaniem i niewinnością, kazały wnioskować o najpiękniejszych nogach, jakie kiedykolwiek nosiły młodego szlachcica, o fiołkowych oczach, o złotym sercu, o lojalności i męskim powabie [...]<sup>544</sup>.

Zmieniające się „oko kamery” przesuwa się zza pleców Orlando w stronę królowej, a narracja personalna zdradza sposób percepcji i myśli bohaterów, którzy nie widząc się wprost, wnioskuje o swoich ciałach jedynie poprzez skupienie na danym fragmencie: dłoniach i czubku głowy. Należy zaznaczyć jednak, że obie perspektywy dzieją się jednocześnie. Odsłania się w tym miejscu zdolność ciała do podwójnej orientacji – dotykania i bycia dotykany, patrzenia i bycia obserwowany, którą Merleau-Ponty nazwał „podwójnym wrażeniem”<sup>545</sup> i do której odwołała się

---

<sup>543</sup> M. Proust, *W stronę Swanna. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2013, s. 274.

<sup>544</sup> V. Woolf, *Orlando*, dz. cyt., s. 15–16. Podkr. I.S. Org. V. Woolf, *Orlando. A Biography*, dz. cyt., s. 9–10. Podkr. I.S.

<sup>545</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, posłowiem opatrzył J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 111–112. Istotne jest to, że w owych podwójnych doznaniach, których dostarcza doświadczenie ciała, nie chodzi Merleau-Ponty’emu o doznania, które można doświadczać jednocześnie. Ciało według filozofa jest raczej „strukturą dwuznaczną”: „[...] kiedy mojej prawej ręki dotykam lewą, moja prawa ręka jest przedmiotem, który ma tę szczególną właściwość, że również odczuwa. [...] w tej przemienności funkcji mogę rozpoznać rękę dotykana jako tę samą, która za chwilę będzie ręką dotykającą. W tej porcji kości i mięśni, jaką moja prawa ręka jest dla mojej lewej ręki, natychmiast odgaduję powłokę lub wcielenie tej innej prawej ręki, zwinnej i żywej, którą wyciągam

w swoich założeniach feminizmu korporalnego sama Grosz<sup>546</sup>. Ten aspekt relacyjności ciała w przestrzeni i wobec innych ciał Woolf ujmuje wyraziście w zmieniającej się perspektywie narracyjnej – focalizacji, ale poznawczy zwrot ku somatyczności i idącej za nią implikacji dotyczącej seksualności i erotyzmu zostaje zapośredniczony metonimią. Dłoń „obnaża” królową przed Orlandem, rozbiera ją z insygniów władzy w stronę przewidywanej cielesności i związanej z nią sfery prywatnej – prawdziwej, pragnącej, ale także starzejącej się królowej jako kobiety. Trudno stwierdzić, by Orlando był oszołomiony widokiem, a jednak, jak wiemy z powieści, zostanie kochankiem królowej. Za chwilę jednak to on staje się przedmiotem oceny, widzimy go z perspektywy kobiety, znowuż – jedynie fragment ciała, jego głowa ma zrodzić przypuszczenie o atrakcyjności młodzieńca. Woolf zwraca w tej scenie uwagę, że mimo całej oprawy sytuacji – jest to wszak wydarzenie formalne, a królowa widzi Orlando po raz pierwszy i *vice versa* – bohaterowie mimowolnie szukają swojej wzajemnej cielesności. I takiej formy relacyjności świadoma jest Filipiak, kiedy pisze: „Nasze ciała, te bardziej wyczulone formy istnienia, chcą tylko się odnajdować”.

Sądzę, że sposób, w jaki Filipiak reprezentuje cielesność w swoich tekstach, realizuje się szczególnie wyraziście w dialogu z Woolf. Związana wspólnota doświadczenia kobiecego pozwala Filipiak osadzić się w kontekście historycznym i znaleźć środki ku reprezentacji własnej seksualności i płciowości. Tożsamość w ten sposób tekstowo budowana składa się na istotny element podmiotowości korporalnej. Zawłaszczane przez instytucje kobiece ciała Woolf i Filipiak w próbie zarówno opisu tego ciała, jak i wykorzystania perspektywy ciała i sensualnego (zamiast znaczeniowego) sposobu poznawania świata oraz siebie, odzyskują ponowną przyległość do podmiotki. Metonimia zastępująca opis erotyczny mogła być rzecz jasna u Woolf wykorzystywana przez wzgląd na obyczajowość i to, co jeszcze nie mogło się w pełni wyrazić – na przykład homoseksualnego Erosa. Inaczej jest u Filipiak – metonimia nie służy już bowiem sublimacji a namaszczeniu, detal cielesny nie zastępuje, a uwypukla cielesność i wzmacnia wydzźwięk całości.

---

w stronę przedmiotów, aby je zbadać”, s. 112. Ciało nie może być jednocześnie dotykane i dotykające, ale potrafi płynnie określać się wobec tych dwóch funkcji. W prowadzonym w tej części *Fenomenologii percepcji* namyśle nad ciałem jako podmiotem i przedmiotem, Merleau-Ponty określa się – a będzie to szczególnie istotne dla feministek korporalnych – jednoznacznie: ciało nie jest przedmiotem w wymiarze epistemologicznym, ponieważ nigdy nie może obserwować samego siebie: „Innymi słowy, obserwuję zewnętrzne przedmioty dzięki mojemu ciału, posługuję się nimi, badam je, obchodzę je dokoła, ale samego mojego ciała nie obserwuję. Aby móc to zrobić, musiałbym dysponować drugim ciałem, które samo w sobie również nie dawałoby się obserwować. [...] Mojego ciała jako tego, które widzi świat albo go dotyka, nie mogę zatem ani zobaczyć, ani dotknąć. [...] Ciało nie jest ani dotykalne, ani widzialne w tej mierze, w jakiej jest tym, co widzi i dotyka”, s. 110–111.

<sup>546</sup> E. Grosz, dz. cyt. s. 100–103.

Fragmentaryzacja ciała, która odbywa się w metonimii, staje się projektem odzyskiwania ciała, przypomnieniem o jego materialności i śmiertelności.

Co ciekawe, wielorakość somatyki jako elementarnego obszaru konstytucji własnej podmiotowości będzie wyznaczała także tożsamość artystyczną Filipiak i Woolf. Spójrzmy na początek *Absolutnej amnezji* Filipiak, w której to książce główna bohaterka, dojrzewająca (fizycznie) Marianna jest także dojrzewającą artystką. Fragmenty jej pamiętnika są istotnym sygnałem tego, że dziewczynka nosi w sobie nieprzeciętną wrażliwość i zmysł obserwacji. Zapowiada to sam początek powieści, kiedy bohaterka widzi kasztanowiec z oderwaną gałęzią, na której wisiła huśtawka:

Gałąź wygląda jak ledwo zasklepiona rana. Patrzę na nią, widzę bolesność poszarpanych ścięgien, czuję nierówne gorączkowe tętno w obolałych zwojach. Trochę wyżej, po prawej stronie ulicy, jest więcej kasztanowców, ich solidne pnie, mięsiste liście, cień, jaki rzucają na ulicę, są jak ruchome szkiełka kalejdoskopu. Toczę go w dłoni tak długo, aż odkryję, że układu kolorów nie da się powtórzyć, każda minuta, każda chwila umyka, więc utrwalam ją w sobie, powtarzam przez całą drogę: Mam dwanaście lat, patrzę na jasne niebo poprzez liście kasztanów. Bardzo chcę wchłonąć ten obraz w siebie, pochwycić przejrzystą migotliwość, zatrzymać i nie oddać. Wyżej, nad kasztanami, widać okna bloku, który zaczyna szereg sobie podobnych. Dzieją się w nich mrożące krew w żyłach, antyczne sceny. Patrzę, a zarazem jestem obserwowana. Przez kogo? Kto jest moim Bogiem?<sup>547</sup>

W powyższym fragmencie powraca dykcja związana ze współodczuwaniem materii, w której zapisana rana od razu przywodzi na myśl – przynajmniej w sposobie opisu – refleksję ze *Śladu na ścianie* Woolf. Wydaje się poza tym, że powyższa scena jest powtórzeniem innej, w której modernistyczna pisarka umieszcza najważniejsze doświadczenie jej dzieciństwa. Pamiętajmy bowiem, że Filipiak wprost powołuje się na *Chwile istnienia* Woolf w swoim *Twórczym pisaniu dla młodych panien* i to autobiograficzne wspomnienia modernistki mają dla niej szczególne znaczenie.

Woolf w *Szkicu z przeszłości* opisuje trzy „wstrząsy”, które ukonstytuowały jej wrażliwość artystyczną. Pierwsze przeżycie dotyczyło sytuacji, w której biła się z bratem i nagle zdała sobie sprawę z nedorzeczności zadawania bólu drugiemu człowiekowi. Drugi „wstrząs” odczuła spoglądając na kwiat: „nagle wydało się oczywiste, że sam kwiat jest częścią ziemi, że pierścien

---

<sup>547</sup> I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 5.

otacza to, co jest kwiatem; i to jest prawdziwy kwiat, częściowo ziemia, częściowo kwiat”<sup>548</sup>. Można by powiedzieć, że w nim kryje się pierwowzór Woolfowskiego rozumienia *pars pro toto*, a metonimia przyjmuje najbardziej materialny wymiar. Natomiast trzecia sytuacja ma miejsce, kiedy Woolf jako dziewczynka słyszy, jak rodzice mówią o samobójstwie człowieka, którego znała:

Następną rzeczą, jaką pamiętam, jest to, że jestem w ogrodzie nocą i idę ścieżką obok jabłoni. Wydawało mi się, że ta jabłoń łączy się z grozą samobójstwa pana Valpy’ego. Nie mogłam przejść obok niej. Stałam, patrząc na szarozielone zmarszczki na korze [*creases of the bark*] – noc była księżycowa – w transie grozy [*horror*]. Wydawało mi się, że coś mnie wciąga, beznadziejnie, w jakąś otchłań absolutnej rozpacz, z której nie mogę uciec. Moje ciało było jak sparaliżowane<sup>549</sup>.

Przeniesienie śmierci na drzewo sprawia, że dla młodej Woolf, jak i Marianny, wszystko staje się uczestnikiem doświadczanych wydarzeń. Wytwarzająca się wtedy w bohaterkach metonimiczna świadomość będzie wyznaczała u obu pisarek artystyczny „wzór”, wyraziście spowinowacony z materialnością rzeczywistości i prywatnym doświadczeniem. Słowa funkcjonują u pisarek jak odkrywanie tego zapisanego w materii wzoru, stają się także sposobem radzenia sobie z przeżyciem. Jak pisze dalej Woolf:

[...] zdolność ulegania wstrząsom jest tym, co sprawia, że jestem pisarką. Zaryzykuję wyjaśnienie, że w moim przypadku po wstrząsie natychmiast pojawia się pragnienie wyjaśnienia go. Czuję, że otrzymałam cios, ale nie jest to, jak myślałam, będąc dzieckiem, po prostu cios od wroga ukrytego za watą codziennego życia; jest to albo będzie jakiegoś rodzaju objawienie; to znak czegoś prawdziwego pod pozorami; a ja czynię to prawdziwym, ujmując w słowa. Jedyne ujmując w słowa, czynię z tego całość, a całość oznacza, że cios traci zdolność zadania mi bólu [...] To jest bodaj największa przyjemność, jaką znam. Zachwyty, kiedy pisząc, mam wrażenie, że odkrywam, co przynależy do czego, właściwe stworzenie sceny, stworzenie postaci. Stąd dochodzę do tego, co mogłabym nazwać filozofią; w każdym razie jest to mój stały pogląd; że poza watą jest ukryty jakiś wzór; że my – to znaczy istoty ludzkie – jesteśmy z nim związane; że cały świat jest dziełem sztuki; że jesteśmy częściami dzieła

---

<sup>548</sup> V. Woolf, *Szkic z przeszłości*, dz. cyt., s. 182.

<sup>549</sup> Tamże. Przekład Mai Lavergne również podkreśla cielesność opisu – słowo *creases* we fragmencie opowiadania *Ślad na ścianie*, które bada wrażliwość podmiotu na drzewo odzwierciedlające jego doświadczenie, w tłumaczeniu Magdy Heydel pojawia się jako „szczelinki cielska”, natomiast u Lavergne staje się „zmarszczkami na korze”. Mimo tych różnic wciąż pozostajemy w sferze zmysłowego obrazowania. Org. V. Woolf, *A Sketch of the Past*, [w:] też, *Moments of Being*, red. i wstęp J. Schulkind, wyd. 2, San Diego – New York – London 1985, s. 71.

sztuki. [...] z pewnością i z całym naciskiem nie ma Boga; my jesteśmy słowami; my jesteśmy muzyką; jesteśmy istotą rzeczy. I to widzę, kiedy doznaję wstrząsu<sup>550</sup>.

Korelację takiego podejścia do materii słowa, które odkrywają wzór, znaleźć można u Filipiak. Współczesna pisarka jeszcze silniej zwróci uwagę na afekt i współzależność języka i doświadczenia, ale podstawę zapożycza od samej Woolf. Na koniec opowiadania *Rosyjska księżniczka* czytamy bowiem:

To, co napiszę, już staje się prawdą. Nie pamiętam żadnej innej. To, co napiszę, staje się podświadomą matrycą, powtarzającą się w życiu niepojętym wzorem aż do następnego tekstu. Każda kolejna opowieść wynika z tych mnożących się, literackich podświadomości. [...] Pozwoliłam, żeby wrysował się pod moją skórę niewidoczny szyfr, rodzaj wewnętrznego tatuażu. To z niego wywodzi się tęsknota, której nie staram się pozbyć, przeciwnie, którą chciałabym podtrzymać. Z niego wywodzi się czułość, która ma wiele imion, która przyjmie każdy kształt, bo nie ma kształtu, jest jak dotyk, jak słowo, jak żar słowa, jak tchnienie, jak oddech słowa<sup>551</sup>.

---

<sup>550</sup> Tamże, s. 183–184.

<sup>551</sup> I. Filipiak, *Rosyjska księżniczka*, [w:] *Niebieska menażeria*, dz. cyt., s. 206. Podkr. I.S.



## Rozdział IV Agaty Tuszyńskiej i Isaaca Bashevisa Singera pejzaże pamięci

*Staram się wygrzebać z pamięci świadków i z dokumentów najdrobniejsze fragmenty przeszłości, bo dzięki nim te cienie, ludzie, którzy nie mają dla mnie twarzy, zyskują jakieś rysy. Czasami wyłoni się tylko profil [...], ale wtedy próbuję go dopełnić, uzupełnić sobą – piszę, jak myślę, że było<sup>552</sup>.*

– Agata Tuszyńska

*To jest faktycznie cel wszystkiego, co piszę. Cała literatura jidysz staje się w ten sposób pinkasem [...], księgą pamięci [...]. Pióro próbuje uchwycić mijający czas, ocalić pozostałości tego, co znika<sup>553</sup>.*

– Isaac Bashevis Singer

---

<sup>552</sup> A. Papieska, A. Tuszyńska, *Uprawiam archeologię pamięci*, „Nowe Książki” 2015, nr 10, s. 7.

<sup>553</sup> I. B. Singer, *A sztikl forrede*, „Forwerts”, 25 stycznia 1958; tłum. z jidysz za: Ch. Shmeruk, *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, pod red. M. Adamczak-Garbowskiej, Lublin 2003, s. 28.

# 1. „Mój Singer”. Na granicy twórczego dialogu i osobistego przejęcia

## Z PROBLEMÓW GATUNKU

W 1994 roku ukazały się w Polsce dwie prace poświęcone twórczości i życiu Isaaca Bashevisa Singera: *Singer. Pejzaże pamięci* Agaty Tuszyńskiej oraz *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót* Moniki Adamczyk-Garbowskiej. Zakreślały one dwa bieguny rodzącego się wtedy narodowego dyskursu wokół noblisty: jeden oznaczał bardziej „popularny” obieg, skierowany do szerszego grona odbiorców, drugi wskazywał antypody naukowej refleksji<sup>554</sup>. Popularność Singera jako osobowości literackiej rosła w latach dziewięćdziesiątych XX wieku: obok wznowień i nowych przekładów jego dzieł pojawiły się adaptacje sceniczne powieści, seminaria, wystawy poświęcone twórczości, a nawet tablice pamiątkowe<sup>555</sup>. Podobnie jak w przypadku recepcji Woolf towarzyszącej narodzinom krytyki feministycznej w Polsce, przekłady Singera mogły wpisywać się w tendencje literackie i krytyczne po roku 1980, kiedy wrócił po latach powojennego milczenia, a potem antysemickiej nagonki, temat Żydów i Holocaustu<sup>556</sup> i kiedy w dyskursie historycznym nastąpił zwrot ku lokalnym, prywatnym i rodzinnym „mikrohistoriom” ujawniającym się szczególnie na przełomie XX/XXI wieku. Działo się to w czasie, gdy Polska zaczęła odzyskiwać w miarę stabilną pozycję polityczną i gdy sprawa narodu, tak istotna w XX wieku, zaczęła budzić mniejsze zainteresowanie intelektualistów<sup>557</sup>. Istotne jest jednak to, że obecność Singera na polskim rynku, szczególnie wzmocniona otrzymaniem Nagrody Nobla w 1978 roku, nie była powrotem zapomnianego pisarza,

---

<sup>554</sup> Choć należy zaznaczyć, że już wcześniej obok pojedynczych artykułów w czasopiśmie (zob. B. Shallcross, *Zerwanie i wieczność. Głos osobny Isaaca Bashevisa Singera*, „Nowy Dziennik. Przegląd Polski” 1 sierpnia 1991, s. 2) ukazało się ważne dzieło badacza literatury i historii żydowskiej Chonego Shmeruka: *Historia literatury jidysz*, Wrocław 1992, a także opublikowane zostały tłumaczenia jego anglojęzycznych artykułów, takich jak: *Stosunki polsko-żydowskie w powieściach historycznych Isaaca Bashevisa Singera*, przekł. M. Wójcik, „Akcent” 1993, nr 1–2, s. 124–134 (ang. *Polish-Jewish Relations in the Historical Fiction of Isaac Bashevis Singer*, „The Polish Review” 1987, nr 4, s. 401–413).

<sup>555</sup> Pisze na ten temat sama Adamczyk-Garbowska w przytaczanej książce. Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, Lublin 1994, s. 8–9.

<sup>556</sup> P. Czaplinski, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura później nowoczesności*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, pod red. P. Czaplinski, E. Domańska, Poznań 2009, s. 155. Powrót do kwestii Holocaustu w Polsce miał wiązać się także z niechęcią do komunistycznej polityki zakłamania, zob. H. Grynberg, *Holocaust jako nowe doświadczenie literackie*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, s. 792.

<sup>557</sup> O tym zwrocie w historiografii, powołując się także na innych badaczy pisze T. Czerska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, dz. cyt., s. 26–27.

choć przecież związanego z Polską – Singer urodził się w Leoncinie, budował literacką karierę w Warszawie, mieście, do którego będzie nieustannie w swoich książkach powracać – tylko była *de facto* spóźnionym wprowadzeniem jego twórczości w kręgi polskojęzycznego odbioru<sup>558</sup>. Przed wojną polscy czytelnicy i polskie czytelniczki nie byli zainteresowani literaturą jidysz; światy żydowskiej i polskiej prasy literackiej istniały obok siebie, ale w językowym i kulturowym odosobnieniu<sup>559</sup>. Nie można również stwierdzić, że za sprawą przekładu doszło do pojednania tych dwóch światów w latach dziewięćdziesiątych. Kiedy bowiem ukazały się książki Adamczyk-Garbowskiej i Tuszyńskiej polski odbiorca miał wprawdzie dostępne w rodzimym języku wszystkie utwory Singera, ale były to przekłady zapośredniczone w znacznej mierze z języka angielskiego<sup>560</sup>. I już w tym miejscu ujawnia się istotna kwestia dla metaliterackiego dyskursu – jak i dla odbiorców popularnego oraz naukowego trybu czytania literatury Singera – że była to literatura pisana wyłącznie w języku jidysz.

„Trudno sobie wyobrazić rzetelną monografię o jakimkolwiek pisarzu bez znajomości języka jego twórczości” – pisał w recenzji dwóch wspomnianych książek izraelsko-polski jidyszysta i badacz twórczości Singera, Chone Shmeruk na łamach „Tekstów Drugich” w 1997 roku<sup>561</sup>. Brak kompetencji w zakresie posługiwania się jidysz i związany z tym brak bezpośredniego odniesienia do oryginalnej twórczości autora były głównymi zarzutami, jakie padły we wspomnianej recenzji pod adresem książki *Singer. Pejzaże pamięci* Tuszyńskiej. Problem ten był tym bardziej widoczny, im bardziej *Pejzaże* stawiano w świetle rozprawy Adamczyk-Garbowskiej, która jidysz zna i interpretuje utwory w oryginale, a obok omawiania

---

<sup>558</sup> Na temat zdystansowanej recepcji Singera w Polsce (nawet po otrzymaniu nagrody Nobla) świadczącej o niegasnącym antysemityzmie PRL zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, dz. cyt., s. 127–131.

<sup>559</sup> W 1934 roku ukazała się po polsku tylko jedna powieść brata Singera, Izraela Jehoszui, *Josie Kalb* nakładem Wydawnictwa „Rój” oraz drukowana w odcinkach na łamach „Naszego Przeglądu” powieść *Bracia Aszkenazy* w tłum. Stefana Pomera (1935). Na ten temat więcej u M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera*, dz. cyt., s. 9.

<sup>560</sup> Tłumaczenie twórczości Singera z języka angielskiego było w owym czasie powszechną praktyką, nie tylko w Polsce. Należy jednak zaznaczyć, że w 1993 roku w przekładzie polskim z języka jidysz Tomasza Kuberczyka wyszedł pierwszy na świecie wybór publicystyki Singera: I. B. Singer, *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. z jidysz T. Kuberczyk, wstęp. Ch. Shmeruk, Warszawa 1993. Debiutancka powieść Singera, *Szatan w Goraju*, została przetłumaczona z jidysz przez Adamczyk-Garbowską oraz Shmeruka w 1995 roku. Na początku lat dwutysięcznych pojawiły się tłumaczenia z jidysz Mariusza Lubyka pojedynczych opowiadań Singera, głównie na łamach czasopisma „Odra” (Zob. *Jaka będzie moja przyszłość?; Osiągnąć swój cel*, 2004, nr 4, s. 63–66, 66–69; warto wspomnieć, że „Odra” drukowała przekłady z jidysz Lubyka również w latach późniejszych). W ostatnim czasie natomiast zostały opublikowane retranslacje powieści Singera, w tym *Szukmistrza z Lublina*, przeł. z jidysz M. Adamczyk-Garbowska, ilust. H. Jang, Lublin 2023, a także pierwsze przekłady na język polski książki takich jak: *Ruda Kejla*, przeł. K. Modelski, Lublin 2022 oraz *Odwiedziny*, przeł. K. Modelski, Lublin 2023.

<sup>561</sup> Ch. Shmeruk, *Dwie książki o Singerze*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 128–129.

polских wątków w twórczości pisarza weryfikuje także jakość przekładów, rozróżniając kwestie polskiej, amerykańskiej i żydowskiej recepcji, odwołując się do autorytetów w dziedzinie, w skrócie – podążając za obowiązującymi normami tekstów akademickich. Shmeruk nie zostawia na *Pejzażach* przysłowiowej suchej nitki, książkę Adamczyk-Garbowskiej, koleżanki po fachu, (zasłużenie) docenia. A jednak samo zestawienie obu utworów w krytycznej recenzji wydawać się powinno wcale nieoczywistą decyzją. Tuszyńska na pierwszych stronach swojej książki, które wprowadzają czytelników w poetycki rejestr języka, wyznaje osobistą fascynację Singerem oraz zaangażowanie w przedstawianą opowieść. Przedmowę zaczyna słowami: „Isaac Bashevis Singer był moim przewodnikiem po świecie Żydów polskich. Zanim mogłam zrozumieć słowo »Żyd«, przestali istnieć jako społeczność”, a kończy na: „[z]apraszam w pejzaże pamięci. Już nie tylko Isaaca Bashevisa Singera, już także i moje”. Pierwszy rozdział nosi tytuł *Spóźniłam się na jego śmierć*, a na ostatni składa się list kierowany wprost do Singera, już nieżyjącego<sup>562</sup>. Nic nie sugeruje, że mamy do czynienia z naukową rozprawą, mało tego – sposób budowy dzieła, liczne odniesienia odautorskie, poetyckość języka, emocjonalność wypowiedzi, a także fragmenty jawnie fikcjonalizujące wydarzenia z życia pisarza, jak opis ślubu jego rodziców, nie informują, że oto wkraczamy w ramy standardowej biografii. Renata Jochymek nazwie *Pejzaże* nawet nie powieścią biograficzną, ale „opowieścią biograficzno–eseistyczną”<sup>563</sup>, Michalina Krytowska użyje terminu „bio(geo)grafia”, choć w odniesieniu do innego biograficznego dzieła Tuszyńskiej – *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej* (1999). Jest to jednak o tyle adekwatne sformułowanie, że uwypukla znaczenie zwrotu materialnego i topograficznego w biograficznej twórczości kobiet<sup>564</sup> – a nie ulega wątpliwości, że w *Pejzażach* Tuszyńskiej przestrzenność

---

<sup>562</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1996, powyżej cytowane odpowiednio strony: 7–9; 337–338.

<sup>563</sup> R. Jochymek, *W zwierciadle biografii*, dz. cyt., s. 45. Książkę Tuszyńskiej określano także mianem „reportażu z elementami eseju” bądź „opowieści biograficznej”. Zob. Tamże, s. 277, a także L. Żuliński, *Singer. Pejzaże anegdoty*, „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 1, s. 9.

<sup>564</sup> Por. A. Tuszyńska, *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999; M. Krytowska, *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia” 2016, nr 2 (7), s. 75–91. Krytowska wskazała na szczególne znaczenie topografii w opowieściach kobiecych (jako przykład podaje zbiór *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek* pod redakcją Ewy Furgał, który poświęcony jest znanym kobietom związanym z miastem Krakowem). Należy jednak zaznaczyć, że autorka artykułu połączyła potencjał poznawczy przestrzennego charakteru biografii ze sferą duchową; materialność w jej interpretacji jest „pasażem”, który łączy wymiar ludzki z wymiarem „ponadludzkiem”, a przestrzeń ma znaczenie symboliczne: „Dom Krzywickiej jest swoistą materializacją wewnętrznej kondycji jego mieszkanki. Wydaje się stanowić architektoniczną ekspozycję tego, co ukrywane, wewnętrzne, duchowe.”, s. 77–80. Jest to oczywiście interesująca perspektywa badawcza. Jednakże w przypadku *Pejzaży pamięci*, do czego postaram się nawiązać w tym rozdziale, realne miejsca stają się integralną częścią doświadczenia, tym samym konkretna przestrzeń jest zbyt znacząco zanurzona w kontekście historycznym i geograficznym, by nabierała cech symbolu i otwierała się na psychoanalityczne odczytanie. Gdyby porównywać sformułowanie „pasaży” w użyciu Krytowskiej do „pejzaży” Tuszyńskiej, należy dojść do wniosku, że jedyna

wykracza poza funkcję poetycką tytułu, konkretne miejsca i miasta stanowią realny punkt zaczepienia dla opowieści o bohaterze i jego przeszłości.

Pojawiające się w książce rozdziały mające charakter reportażowy, przytoczenia z kronik, wywiadów i wypowiedzi ludzi pamiętających czasy Singera bądź samego Singera, wikłają w kolejne gatunkowe przydziały: jeśli Tuszyńska wykorzystuje elementy reportażu, z którego jest wszak znana<sup>565</sup>, to może należałoby jej biografię przedstawić jako reprezentację względnie modnego dziś – *creative nonfiction*?<sup>566</sup> Dzieło autorki nieustannie oscyluje między prawdą a zmyśleniem, ale być może sprawa jest prostsza i *Pejzaże* są dokładnie tym, co sugeruje nazwa: próbą odmalowania krajobrazu, geografii przedwojennej, żydowskiej Polski, po której Singer jest, jak pisała Tuszyńska, przewodnikiem. Sam *pejzaż* mógłby do pewnego stopnia funkcjonować niczym gatunkowy dopisek na podobieństwo dopisków samego Singera, który miał zwyczaj dodawać określenia takie jak *skitse* (szkic), *kharakter-portret* (portret), *khronik* (kronika), *shpas* (dowcip/żart), *novele* (nowela) po tytule publikowanej w prasie krótkiej prozy<sup>567</sup>. Jednakże im bardziej „pejzaż” wybrzmiewa jako dookreślenie gatunku, tym silniejszą uwagę przykuwa pierwszy człon tytułu – „Singer”. Nie da się czytać *Pejzaży pamięci* bez dialogu

---

metaforyczna droga, jaką podąża Tuszyńska, wiedzie ku przeszłości Singera, wyznaczając intertekstualny dialog. Tworząca się więź dotyczy nie tyle relacji z absolutem, co z poprzednikiem-pisarzem we wspólnocie doświadczenia.<sup>565</sup> Rok przed *Pejzażami* została opublikowana nakładem wydawnictwa Marabut książka *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie* będąca pokłosiem wyjazdu do Izraela, gdzie Tuszyńska szukała pierwszych śladów Bashevisa. Na tle omawianego znaczenia przestrzeni w późniejszym dziele Tuszyńskiej ciekawie wybrzmiewają słowa Ryszarda Kapuścińskiego piszącego wstęp do *Reportaży*: „Nie ma w tej książce geografii, nie ma obrazu ulic, ani tzw. opisów przyrody. Autorkę interesuje człowiek, jego sposób myślenia i odczuwania, jego przesady i urazy, jego ból i przede wszystkim – jego pamięć”. Zob. A. Tuszyńska, *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie*, Gdańsk 1993, s. 5. W tym kontekście książka poświęcona Singerowi od razu przykuwa znaczeniem topografii, szczególnie związanej z przedwojenną Polską. O przestrzennej wrażliwości, która charakteryzuje *Pejzaże pamięci*, jak i późniejsze autobiograficzne powieści Tuszyńskiej i która odziedziczona zostanie po samym Singerze, piszę w dalszej części rozdziału.

<sup>566</sup> „Kreatywna/twórcza literatura faktu” [ang. *creative nonfiction*] ma oznaczać dzieła, w których uwypuklony jest, bardziej niż w tradycyjnej literaturze faktu, inwentarz poetycko-literacki (funkcja poetycka) i osobiste zaangażowanie autora; w których fakty zostają ożywione za pomocą narzędzi standardowo wyznaczanych przez fikcję. Granice tego gatunku wzbudzają wiele konfuzji: jak wiele bowiem z „kreatywnego” potencjału mogą wykorzystywać pisarze i pisarki literatury faktu? Czy dopuszczalne jest tworzenie złożonych postaci, konsolidowanie wydarzeń, domyślanie szczegółów? Te i inne pytania zadają redaktorzy książki *Bending Genre. Essays on Creative Nonfiction*, pod red. M. Singer, N. Walker, New York – Sydney 2013, s. 1–6. W przypadku Tuszyńskiej niepewność w postawieniu granic każe sprowadzić powyższe zagwozдки również do pytania o motywację: dlaczego autorka fikcjonalizuje i poetyzuje książkę o Singerze? Czy robi tak tylko dla uatrakcyjnienia odbiorcom przedstawianej historii?

<sup>567</sup> Zob. D. N. Miller, *Bibliography of Isaac Bashevis Singer, 1924–1949*, Berne 1983. Miller w książce *Fear of Fiction* zaznacza, że stosowanie podtytułów (gatunkowych) w twórczości prasowej było u pisarza konsekwentne: „W swojej karierze eksperymenty Singera koncentrowały się na kwestiach gatunkowych: prawie każda z prac podpisanych Yitskhok Bashevis, a także duża część tych podpisanych Yitskhok Varshavski lub D. Segal [pseudonimy, które stosował Singer] nosi gatunkowy wyznacznik jako podtytuł”. D. N. Miller, *Fear of Fiction. Narrative Strategies in the Works of Isaac Bashevis Singer*, New York 1985, s. 176.

z modernistycznym autorem. Widoczne na pierwszy rzut oka są odstępstwa od typowej biografii, która często wprowadza w twórczość bohatera, a nie wymaga – jak ta książka – jej znajomości. W przypadku *Pejzaży* rozczytanie w dziełach pisarza jest konieczne ze względu chociażby na liczne odniesienia, obecność cytatów i kryptocytatów, których sposób wmontowania mógłby budzić pewne wątpliwości natury etycznej. Każdy jednak, kto czytał książki żydowskiego pisarza, szybko rozpozna charakterystyczne frazy i od razu uświadomi sobie, że Tuszyńska nie tylko pisze o Singerze, ale także pisze Singerem.

Warto wspomnieć w tym miejscu, że *Pejzaże pamięci* mają więcej niż jedno wznowienie – dwa wydania ukazują się nakładem wydawnictwa Marabut w latach dziewięćdziesiątych, kolejne dwa: nakładem Wydawnictwa MUZA w roku 2002 i Wydawnictwa Literackiego w roku 2010<sup>568</sup>. W późniejszych publikacjach, tych z początku naszego stulecia, Tuszyńska (bądź wydawca) wprowadza widoczne zmiany w paratekście: ukazująca się w pierwszym wydaniu krótka przedmowa autorki znika na rzecz *Epilogu*, w którym Tuszyńska naświetla współczesny jej kontekst społeczny, zmieniającą się atmosferę w kraju na początku XXI wieku, wskazując na otwarcie ku rozliczaniu i unaocznianiu polsko-żydowskich stosunków<sup>569</sup>. Pojawiają się także niewielkie zmiany w treści: inaczej są sformułowane niektóre odniesienia do Singera, a na końcu wydania z 2010 roku zostaje dołączony indeks osób i spis cytowanych źródeł – elementy, których brak w pierwszej edycji traktowano jako dowód nierzetelności autorki<sup>570</sup>. Zmienia się także szata graficzna: każdy rozdział poprzedzony zostaje fotografią przedstawiającą Singera i ludzi z jego otoczenia, ale także ulice polskich miasteczek, mapę Lubelszczyzny, ilustracje charakteryzujące przedwojenną atmosferę świata żydowskiego. Co ciekawe, fotografie różnią się od siebie w wydaniu z 2002 i 2010 roku, mimo że są to, pod względem treści i charakteru, bliźniacze edycje. Nie wydaje się zatem, by dana ilustracja miała w tych książkach być nierozzerwalnie spleciona z tekstem, a zatem odgrywać jakąś dodatkową, a nie tylko estetyczną, rolę. Można stwierdzić,

---

<sup>568</sup> Kolejno ukazują się: *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1994; *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2, Gdańsk 1996; *Singer. Pejzaże pamięci*, Warszawa 2002; *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2 zmien., Kraków 2010.

<sup>569</sup> „Polska się zmienia. Przez ostatnie lata zmieniła się bardziej niż przez poprzednie półwiecze. Zaczęto mówić otwarcie o wszystkim, o czym dotąd skwapliwie milczano. [...] Historia odsłania swoje mroczne karty. To boli, ale i oczyszcza”. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2 zmien., Kraków 2010, s. 542. Autorka odwołuje się między innymi do dyskusji dotyczącej pogromu w Jedwabnem.

<sup>570</sup> Obok książek Singera Tuszyńska powołuje się na dzieła anglojęzycznej krytyki, takie jak m.in. P. Kresh, *Isaac Bashevis Singer. The Magician of West 86<sup>th</sup> Street*, New York 1979; A. Norich, *The Homeless Imagination in the Fiction of Israel Joshua Singer*, Bloomington 1991. Adamczyk-Garbowska odwołuje się krytycznie do Tuszyńskiej, podważając także zasadność nazywania jej książki biografią. Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera*, dz. cyt., 143.

że funkcja paratekstów wydań z początku tego stulecia – opublikowanych w twardej okładce, na której widnieje w pełnej krasie wizerunek żydowskiego pisarza – zdecydowanie służy ustandaryzowaniu i spopularyzowaniu przedstawianych treści, przechylając tekst „kreatywnej literatury faktu”, jak zwykle tłumaczy się *creative non-fiction*, bardziej w stronę faktograficzną niż kreatywną, a także odsuwając na dalszy plan samą autorkę. A przecież przedstawiane pejzaże – jak zaznaczała w (opuszczonej później) przedmowie<sup>571</sup> – miały być także jej pejzażami pamięci. To właśnie personalne zaangażowanie powinno być kluczem rozszyfrowania zawartego w książce dialogu, odkrywając w tej quasi-biografii przyczynę do pisarstwa osobistego.

#### DIALOG Z DYBUKIEM (LITERATURY)

Osobista postawa twórcza nie zwalnia rzecz jasna z odpowiedzialności za teksty, które stanowią dla autorki źródło odniesień. Wydobywając osobę Singera, Tuszyńska korzysta z anglojęzycznych i polskich przekładów jego powieści, takich jak *Sosza*, *Urząd mojego ojca*, *Miłość i wygnanie*, *Niewolnik*, *Rodzina Muszkatów*, a także wywiadów z pisarzem i fragmentów zagranicznej literatury przedmiotu. Skala tych intertekstualnych odwołań nie wynika z analitycznego podejścia Tuszyńskiej, służy jako zabieg poznawczy i artystyczny. Pisarka jest ponadto świadoma istotnej kwestii dotyczącej praktyki twórczej (i marketingowej) Singera, a mianowicie, że autor pracował samodzielnie nad wersjami anglojęzycznymi swoich dzieł: miał nie tylko je autoryzować, ale zmieniać fragmenty, poprawiać i przerabiać wersje drukowane w odcinkach, które nie doczekały się swojego książkowego wydania w jidysz. Tym samym niektóre utwory Singera ukazały się jako jednorodna publikacja tylko w wersji anglojęzycznej<sup>572</sup>.

---

<sup>571</sup> Treść wcześniejszej przedmowy została wpleciona w kolejnych wydaniach w początek pierwszego rozdziału pt. *Spóźniłam się na jego śmierć*. Zob. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2 zmien., Kraków 2010, s. 9–10. Nie pojawia się tam jednak kluczowe stwierdzenie, które kończyło słowo wstępne pierwszego wydania książki i zarazem otwierało drzwi do personalnej historii Tuszyńskiej: „Zapraszam w pejzaże pamięci. Już nie tylko Isaaca Bashevisa Singera, już także i moje”. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1994, s. 10. Ze względu na standardową praktykę i ilość wydań omawianego dzieła będą konsekwentnie odnosiła się do ostatniego, zmienionego wydania *Pejzaży*, z roku 2010. Jednakże tam, gdzie w cytowanych fragmentach nastąpiły wyraźne odstępstwa od poprzednich edycji, zostanie to odpowiednio odnotowane.

<sup>572</sup> Tuszyńska jest świadoma zabiegów translacyjnych Singera: w podrozdziale *Maska 2. Lustra przekładów* rozwija ten temat i uznaje działanie pisarza za świadomą kreację autorską. Zob. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Kraków 2010, s. 290–292. Singer twierdził, że woli, by jego utwory były przekładane z wersji anglojęzycznych, wspomina o tym sam Ch. Shmeruk, *Pułapki przekładu*, przeł. M. Adamczyk–Garbowska, [w:] tenże, *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, dz. cyt., s. 177. Fakt, że pisarz dostosowuje wersje swoich dzieł do konkretnego odbiorcy (żydowskiego i angielskiego) podkreślała także Adamczyk–Garbowska w *Polska Isaaca Bashevisa Singera*, dz. cyt., s. 146–147.

W bardzo pochlebnej recenzji książki Tuszyńskiej, opublikowanej na łamach „Literatury na Świecie”, krytyk i tłumacz Waław Sadkowski podziwia niekonwencjonalny, trudny do zakwalifikowana i indywidualny sposób podejścia do Singera. Jako atut traktuje wykraczanie *Pejzaży* poza standardowe wyznaczniki gatunkowe: „Nie uległa bowiem Tuszyńska ani pokusie biografizmu, ani pokusie socjologizmu, ani historyzmu – z każdej z tych metod, skłonnych do zdominowania całego pola widzenia badacza – zaczerpnęła te tylko elementy, które jej były do nakreślenia sylwetki twórczej autora *Sztukmistrza z Lublina* niezbędnie potrzebne”<sup>573</sup>. Krytyk wprawdzie nie odnosi się do kwestii korzystania z zapośredniczonych przekładów, stwierdza jednak, że autorka mogła się pokusić o szerszej zakrojoną interpretację i zauważyć, że tłumaczeniowe działania Singera polegały na tym, by „przekuć swą twórczość [...] w literaturę żydowską angielskiej ekspresji językowej”<sup>574</sup>. Tuszyńska kieruje swoją książkę do polskiego odbiorcy i znajomość dzieł pisarza w przekładzie polskim ma tu niebagatelne znaczenie komunikacyjne. Nie ulega jednak wątpliwości, że autorka zna również wersje anglojęzyczne, które są – za radą samego Singera – traktowane w kręgach wydawniczych jak oryginały. Na pierwszych stronach książki, w miejscu standardowego motto, przed początkiem pierwszego rozdziału, któremu towarzyszy w ostatnim wydaniu *Pejzaży* zdjęcie Bashevisa w lustrze, stojącego na tyle daleko, by nie można było dostrzec jego twarzy [Ilustracja 1.], czytamy:

Isaac Bashevis Singer wymyślił dla swojej małej przyjaciółki Szoszy teorię, że historia świata jest książką, którą człowiek może czytać tylko w jedną stronę. Nie potrafi przewracać przeczytanych już kart w odwrotnym kierunku. Tymczasem na wcześniejszych stronach wszystko to, co wydarzyło się kiedyś, istnieje nadal. Gdzieś tam żyje jej zmarła siostra Jite. Kury, gęsi i kaczki, zarzynane codziennie na targu Jonasa, nadal gdaczą, kwaczą i trzepocą skrzydłami na innych stronicach księgi świata – tych z prawej strony. Bo księga świata jest napisana w jidysz, czyta się więc z prawa do lewa<sup>575</sup>.

Powyższy fragment jest parafrazą fragmentu *Szoszy*, jednej z późniejszych powieści Singera, której fabułę autor umieszcza, jak w wielu innych dziełach, w przedwojennej Warszawie. Główny bohater, Aron Greidinger, autorskie porte-parole, jest aspirującym żydowskim pisarzem, przeżywa liczne romanse, ale jego jedyną prawdziwą miłością jest przyjaciółka z dzieciństwa, Szosza,

---

<sup>573</sup> W. Sadkowski, *W podwójnym zwierciadle*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 7/8, s. 415–416.

<sup>574</sup> Tamże.

<sup>575</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 6.



którą po latach rozłąki ostatecznie poślubia. Spójrzmy, jak brzmi źródłowy fragment w polskim przekładzie Szymona Sala z 1991 roku:

Szosza umilkła na dłuższą chwilę. W końcu powiedziała:

–Arele, ja tak często żałuję, że nie ma z nami Jite.

– Przywrócimy ją do życia.

–Jak to możliwe?

Na poczekaniu wypracowałem dla Szoszy teorię, według której życie jest książką, którą potrafimy jednak czytać tylko w jedną stronę. Żaden człowiek nie umie przewracać już przeczytanych kart do tyłu, tymczasem na wcześniejszych stronach wszystko to, co wydarzyło się kiedyś, istnieje nadal. Gdzieś tam żyje Jite. Kury, gęsi, kaczki, zarzynane codziennie na targu Janasa, nadal gdaczą, kwakają i trzepocą skrzydłami.

Szosza wstrzymała oddech z przejęcia<sup>576</sup>. [...]

Należy zauważyć, że polski przekład pomija pojawiający się w wersji anglojęzycznej – i zgodny z przytaczaną parafrazą Tuszyńskiej – wątek dotyczący języka jidysz<sup>577</sup>. Czyżby tłumacz bądź polski wydawca chciał uniwersalizować przekaz Singera? I zdolność literackiego wskrzeszania zmarłych przypisać każdej literaturze, nie tylko tej pisanej w jidysz? Wątek języka ma tu jednak kluczowe znaczenie, dlatego że Singer przyznawał, iż jednym z powodów tworzenia w jidysz jest jego zainteresowanie dybukami i duchami, któremu towarzyszy pragnienie wskrzeszania zmarłych. Wypełnieniu takiego celu literatury może posłużyć właśnie język żydowski: „Im bardziej wymarły język, tym żywszy staje się duch”, zaznacza Singer w swojej przemowie noblowskiej<sup>578</sup>.

Dla Tuszyńskiej język jidysz ma przede wszystkim znaczenie kulturowe. Kiedy autorka powołuje się na fragment *Szoszy*, nie pomija aspektu książki czytanej od prawa do lewa, również

---

<sup>576</sup> I. B. Singer, *Szosza. Ostatnia powieść autora*, przeł. Sz. Sal, Warszawa 1991, s. 279.

<sup>577</sup> Należy zauważyć, że choć Tuszyńska mogła skorzystać z polskiego przekładu, odniosła się w tym miejscu do wersji anglojęzycznej, w której pojawia się fragment o książce napisanej w jidysz: „The hens, geese, and ducks the butchers in Yanash’s Court slaughtered each day still lived, clucked, quacked, and crowded on the other pages of the world book—the right-hand pages, since the world book was written in Yiddish, which reads from right to left.” Zob. I. B. Singer, *Shosha. A Novel*, New York 1978, s. 234. Podkr. I.S. Nieścistości przekładu Sala ujawniają się także w tytule: *Szosza* nie była bowiem, jak głosi dodany po polsku podtytuł, „ostatnią powieścią autora”. Co ciekawe, analizująca przekłady z jidysz na angielski i z angielskiego na polski Adamczyk-Garbowska wymienia *Miłość i wygnanie* oraz właśnie *Szoszę* jako najlepsze polskie tłumaczenia (z języka angielskiego) Singera. Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera*, dz. cyt., s.165.

<sup>578</sup> Zob. I.B. Singer, *Banquet Speech*. December 10, 1978.[online]. [Dostęp: 10.05.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1978/singer/speech/>

dlatego, że w tej literackiej metaforze skrywa się prawdziwy „duch” historycznej tożsamości żydowskiej, a mianowicie – słowo. Żydzi byli przede wszystkim narodem księgi. W przeciwieństwie do innych nacji nie określali swojej narodowej i kulturowej przynależności wobec zdobywania i zajmowania przestrzeni, a w tradycji diasporycznej i w odniesieniu do Tory, która staje się ich miejscem zamieszkania. Bernd Witte zastanawia się, czy to właśnie tak pojmowana tożsamość „przenośnej ojczyzny” nie była jednym z istotnych warunków narodowego przetrwania: „Czy nie jest tak, że dopiero ustawodawstwo na Synaju tworzy tożsamość narodu Izraela, a nie uprzednie przyobiecanie ziemi Abrahamowi? I czy naród ten nie przetrwał przez stulecia dzięki temu, że rozpoznał jako swoją ojczyznę pismo, podczas gdy rozpościerające się w przestrzeni mocarstwa antyczne, przede wszystkim Imperium Rzymskie, upadły już dawno temu?”<sup>579</sup>. Ten trudny do rozstrzygnięcia charakter kulturowej historii zagnieździ się także w prywatnych murach żydowskiego domu. W każdej rodzinie żydowskiej bowiem, jak zaznacza Anna Kamińska, panował zawsze kult książki, posunięty tak daleko, że „zużyte [święte] księgi grzebano na cmentarzu jak ludzi, z całym ceremoniałem pogrzebowym”<sup>580</sup>. Jeśli słowo, będąc duszą narodu, zapewnia jego przetrwanie, a jednocześnie wciela się na kartach ksiąg na tyle, że staje się „śmiertelne”, czy nie można stwierdzić, że to właśnie literaturę żydowskiej tradycji, być może w stopniu większym niż każdą inną, charakteryzuje zdolność do materializowania przeszłości, konkretyzowania ciał z miejsc, po których zostały popioły i ocalenia dzięki temu tych, którzy przeminęli?

Szosza pragnie przywrócić zmarłą siostrę Jite, Aron dostrzega szansę na jej ponowne życie w literackiej twórczości. W wydawanym w amerykańskiej gazecie „Forwerts” cyklu autobiograficznym Singera *Menczn ojf majn weg* [Ludzie w moim życiu] pojawia się wstęp odautorski, który odpowiednio naświetla omawiany kontekst powieści *Szosza*, jak i całej twórczości pisarza:

Niestety człowiek nie posiada zdolności wskrzeszania umarłych. Ale ja chciałem przynajmniej wskrzesić w literaturze tych, którzy zostali unicestwieni, dostarczyć żydowskiemu czytelnikowi portretów poszczególnych mężczyzn i kobiet ze wszystkimi cechami charakterystycznymi dla jednostki. To jest faktycznie cel wszystkiego, co piszę. Cała literatura jidysz staje się w ten sposób *pinkasem* [...],

---

<sup>579</sup> Zob. B. Witte, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność*, przeł. R. Kubicki i A. Malitowska, Warszawa 2012, s. 13–14.

<sup>580</sup> A. Kamińska, *Posłowie do wyboru z Mądrości Talmudu*, „Literatura na Świecie” 1987, numer specjalny: *Talmud*, s. 132.

księgą pamięci. W szerszym znaczeniu tego słowa, dotyczy to każdej literatury. Pióro próbuje uchwycić mijający czas, ocalić pozostałości tego, co znika<sup>581</sup>.

Tuszyńska pisze „pejzaże” pamięci, a nie księgę pamięci, nie bez przyczyny. Dla niej bowiem żywotność zmarłych będzie kryła się w słowie literatury na tyle, na ile literatura będzie czerpała z realnych „pinkasów”, czyli rejestrów gminnych, dokumentów, świadectw ślubu. Przyczynków do ekspresji twórczej autorka szuka w urzędach, księgach hipotecznych, archiwach, które wertuje w celu znalezienia Singerowskich śladów, odnajdując na przykład plan warszawskiego mieszkania rodziny Singerów na ulicy Krochmalnej 10 w Warszawie. Autorka opisuje rzeczywiste położenie balkonu, tego balkonu, z którego bohaterowie Singera, skrojeni na jego wzór, tak często obserwowali świat<sup>582</sup>. Porusza się przy tym po wytropionych śladach nie tylko intelektualnie, ale także przestrzennie: *Pejzaże* kończy listem skierowanym wprost do Singera, z którym szuka kontaktu poprzez obecność w konkretnych miejscach:

Odwiedziłam miejsce, gdzie się Pan urodził. W Polsce. Sad, wówczas kwitnący, teraz pełen jest zdziczałych owoców. Nikt nic nie wie. Nie słyszał, nie pamięta.

Odwiedziłam miejsce, gdzie Pan zmarł. W Ameryce. Poszłam na spacer bulwarem Pańskiego imienia. Rozmawiałam z ludźmi, którzy pili z Panem kawę. Patrzyłam z okna na ocean, z tego samego okna, z którego Pan patrzył. Widok niezmienny.

Odwiedziłam miejsce, gdzie Pana pochowano. [...] Według Biblii Jakub i Laban ułożyli z kamieni kopiec na znak przymierza. Jakub nazwał go po hebrajsku „stos świadectwa”. Kamienie to znaki pamięci. Leży ich kilka na Pańskich grobie, obok – dwa bukiety suchych już kwiatów. Żydzi nie noszą kwiatów na cmentarz<sup>583</sup>.

Należy wziąć pod uwagę fakt, że w przypadku żydowskiego dziedzictwa namacalne „miejsca pamięci”, jak groby i cmentarze, zostały usunięte, ukryte, niekiedy w ogóle nieoznaczone, stając

---

<sup>581</sup> I. B. Singer, *A sztikl forrede*, „Forwerts”, 25 stycznia 1958; cytat w przekładzie polskim z jidysz za Ch. Shmeruk, *Obsesje autobiograficzne*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, A. Sokół, [w:] tenże, *Świat utracony...*, dz. cyt., s. 28. Seria *Menczn off majn weg* ukazywała się tylko w odcinkach w „Forwerts” od stycznia 1958 do października 1960 roku.

<sup>582</sup> Zob. np. I.B. Singer, *Miłość i wygnanie. Wczesne lata – wspomnienia*, przeł. L. Czyżewski, Wrocław 1991, s. 38. Jak przyznawał Singer w jednym z wywiadów: „W swoich książkach wracam do ulicy Krochmalnej 10. Pamiętam każdy jej zakątek i każdego mieszkańca. Mówię sobie, że tak jak inni ludzie kopią w poszukiwaniu złota, które Bóg stworzył miliardy lat temu, tak moją kopalnią złota jest ta ulica”. R. Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. E. Petrajtis-O’Neill, Gdańsk 1992, s. 13.

<sup>583</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 535–536.

się „nie-miejscem pamięci”<sup>584</sup>. W takiej sytuacji, gdy z przydrożnych kamieni i odłamków macew nie można zbudować spójnego sygnału dawnej obecności, charakteru materialnego – potwierdzającego doświadczenie – szuka się na powrót w literaturze. Kierujemy się zatem do punktu wyjścia, w którym wyobraźnia literacka musi podjąć się realnej odbudowy żydowskiego świata. Literatura (żydowska) jest schronieniem dla rzeczywistości, ale (przynajmniej w przypadku Tuszyńskiej) nie zastępuje jej w pełni. Relacja z archiwum zdaje się określać reporterskie i jednocześnie poetyckie działanie autorki, która rzeczywistość dopełnia fikcją, a fikcję przymierza do tego, co rzeczywiste. Właśnie sylleptyczna perspektywa twórcza, w której nie tyle ciało (jako podmiotowy, materialny i doświadczeniowy byt) jest tekstem, co znajduje się w bliskiej i nierozzerwalnej relacji z tekstem, zachowując przy tym swoją odrębność, łączy Tuszyńską z pisarkami jej współczesnymi, w tym z Kuryluk i Filipiak.

Narzędziem tak zarysowanej postawy autorskiej, które musi przejąć ów podwójny, tekst(ur)owy charakter, jest dialog. Zanim jednak zweryfikuję materialny aspekt intertekstualności, pragnę wydobyć naturę interpersonalnego związku Tuszyńskiej i Singera, który zawarty zostaje wraz z odsłonięciem prywatnej tajemnicy. Pisarz modernistyczny i jego twórczość okazują się repozytorium żydowskiego świata dla Tuszyńskiej, ale nie po to, by ocalona została pamięć kulturowa, ale intymna, rodzinna. W wieku 19 lat autorka dowiaduje się od matki, że ma żydowskie korzenie i choć nie pamięta dokładnie tego momentu, odkrycie prawdy skieruje jej uwagę na twórczość jednego z najbardziej znanych i docenianych pisarzy żydowskich, który miał skądinąd krytyczny stosunek do tradycji i nie uchodził, przynajmniej w niektórych kręgach, za wzorcowego reprezentanta żydowskiej literatury<sup>585</sup>. Singer, wychowanek chasydzkiego domu, syn rabina, od najmłodszych lat targany wątpliwościami podważał zasadność religijnego świata, w tym wizję żydowskiego Boga<sup>586</sup>. Jednocześnie do końca życia pozostał wierzący, określał się

---

<sup>584</sup> Nie-miejscem pamięci są wszelkie rozproszone, nieoznaczone memorialnie, nieupamiętnione lokalizacje wojennych i powojennych tragedii, kaźni, ludobójstwa. Istotne jest jednak to – tłumaczy Roma Sendyka – że nie-miejsca pamięci nie są trwale zapomniane, jak sugerował twórca terminu, Claude Lanzmann, a „istnieje wokół nich performatywnie wytwarzana pamięć” – mają charakter sprawczy, pozostają aktywne we wspólnocie mnemonicznej i „domagają się uznania swego znaczenia”. Zob. R. Sendyka, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa 2021, s. 47.

<sup>585</sup> Singer twierdził, że jest pisarzem jidyszowym, a nie żydowskim, ponieważ określenie „pisarz żydowski” kojarzyło mu się z pisaniem przede wszystkim o religii. Krytyka postrzegła natomiast Singera jako pisarza tworzącego w jidysz, ale jednocześnie odchodzącego od tradycji tej literatury. Sam Singer odnosił się negatywnie do pisarzy żydowskich korzystających z narzędzi modernistycznych takich jak ekspresjonizm czy futurizm. Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Singera...*, dz. cyt., s. 29–36.

<sup>586</sup> W książce *Miłość i wygnanie* czytamy: „Istniałem na kilku poziomach. Byłem uczniem chederu, a jednak usiłowałem zgłębić odwieczne problemy. Zadawałem pytanie o Gemarę i próbowałem wyjaśnić zagadki Zenona.

także jako przeciwnik asymilacji. Nie bał się łamać tabu, opisywał zbliżenia erotyczne, kreował wątki dotyczące życia „półświatka”, które dla wielu tradycyjnych Żydów były pogwałceniem przyzwoitości i wypaczały obraz społeczności żydowskiej. Kariera literacka, którą rozpoczął w latach dwudziestych XX wieku w Warszawie, wchodząc w środowisko żydowskiej cyganerii, poznając uroki samotnego życia, ale i młodzieńczej wolności, nie nabrałaby rozpędu, gdyby nie wstawiennictwo starszego brata, Izraela Jehoszui, już wtedy rozpoznawalnego twórcy i uznanego pisarza jidysz, którego Singer zawsze traktował jak swego mentora<sup>587</sup>. To z jego pomocą autor wyemigruje do Nowego Jorku w 1935 roku, rozpoczynając amerykański etap swojej kariery.

W tym literackim świecie rozdartym między ortodoksją a romansem, polskością a żydowskością, realistycznym opisem a fantastyczną historią o duchach – które to rozdarcie charakteryzuje modernistyczną sferę „pomiędzy”, w jakiej znajduje się podmiot, pozostawanie przy „granicy (cienia)” – Tuszyńska odnajdzie sposób weryfikacji tego, co znaczy być Żydem. Singer jest dla niej ważny także jako osoba i osobowość – autorka porusza się biograficznymi śladami pisarza, a wybór tego twórcy za przewodnika okaże się determinantą zarówno jej prywatnego życia, jak i artystycznej kariery. W ramach przeprowadzania badania na temat Singera i Żydów polskich Tuszyńska wyjedzie do Nowego Jorku, gdzie pozna Henryka Dasko, dziennikarza, eseistę i tłumacza, Żyda i emigranta z polski po ’68 roku, przyszłego męża, z którym razem zgłębiać będzie historię i problematykę tożsamości żydowskiej i którego tragiczna śmierć stanie się podstawą jej powieści *Ćwiczenia z utraty* (2007). Zanim to się wydarzy, przy jego wsparciu, ale na wbudowanej literackiej matrycy Singera, Tuszyńska odrysuje własną *Rodzinną historię lęku* (2005)<sup>588</sup>. W tej autobiograficznej książce skupi się na przodkach, których nie znała,

---

Studiowałem kabałę i schodziłem na podwórko bawić się z chłopcami w berka i chowanego. [...] Moje nastroje ulegały szybkim zmianom. To unosiłem się zachwytem, to popadałem w czarną rozpacz. Przyczyna mojego przygnębienia była często ta sama – nieznośne współczucie dla tych, którzy cierpią i którzy cierpieli we wszystkich pokoleniach. [...] Czytałem i słyszałem, że dusze zmarłych wcielają się w bydło i drób i kiedy rzeźak zarzyna je koszerным nożem i z żarem wypowiada błogosławieństwo, powoduje to oczyszczenie tych dusz. A co z krowami i kurami, które trafiają w ręce gojowskich rzeźników? ... – *Staję się heretykiem!* – mówiłem sobie albo tak myślałem”. I.S. Singer, *Miłość i wygnanie*, dz. cyt., s. 50–53.

<sup>587</sup> Zob. J. Hadda, *Isaac Bashevis Singer. A Life*, Wisconsin 2003, s. 31. Singer otrzymał pracę korektora w „Literarisze bleter” właśnie dzięki bratu. Tam zaczął tłumaczyć na język jidysz utwory Knuta Hamsuna, Thomasa Manna, Stefana Zweiga oraz brukowe romanse; tam też w 1925 roku w wieku dwudziestu jeden lat opublikował swoje debiutanckie opowiadanie *Off der elter* [W podeszłym wieku]. Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Singera – Rozstanie i Powrót*, dz. cyt., s. 25–26.

<sup>588</sup> Zasluguje na uwagę to, że fascynacja Singerem Tuszyńskiej nakłada się w czasie na jej osobistą historię miłosną i odkrywanie własnego pochodzenia. Autorka przyznała, że Singer, którego traktuje jak przewodnika po jej żydowskiej tożsamości, doprowadził ją także do Henryka Dasko, jej przyszłego męża. W *Ćwiczeniach z utraty* Tuszyńska, kierując

a którzy wyznaczają jej rodowód: jak zmarła w czasie wojny babka Dela Przedborska (z domu Goldstein), która po ucieczce z getta ukrywała się po aryjskiej stronie, wraz z córeczką, przyszłą mamą Agaty Tuszyńskiej, Haliną. Mamę Tuszyńskiej, a także kuzyna matki, Mariana Marzyńskiego<sup>589</sup>, łączą wspólne wspomnienia z warszawskiego getta, gdzie razem chowali się w koszu na bieliznę. Traumatyczne przeżycia żyjących bliskich pozostają źródłem wiedzy o rodzinnej przeszłości Tuszyńskiej, ale autorka pragnie sięgnąć jeszcze dalej i, tak jak Singer, spróbować wskrzesić tych, których już nie ma. Ostatnia scena w *Rodzinnej historii lęku*, przywołująca na myśl twórczość pisarza, który szukał kontaktu z duchami, jest skrojona na kształt prywatnego seansu spirytystycznego:

Chciałabym, żeby zjawili się wszyscy. Wszyscy, których nie miałam, których nie znałam, których mi zabrano, zanim mogłam ich poznać, albo zmilczano, żebym nie wiedziała. Niech przyjdą teraz do mnie. Babcia Jecia z Henrykiem, jej matka Salomea Herman z mężem typografem, który zmarł młodo, jej dzieci, ich dzieci. Bracia ich ojca, siostry, babki, wszyscy, wszyscy razem, na wielkie spotkanie. Niech wyjdą z ciszy, z nicości, z nieistnienia. Z dymu, z grobu, z niepamięci. Zapraszam was do siebie. Do mnie. Do mojego dziecinnego pokoju, którego nie odwiedzaliście. Gdzie was brakowało. Gdzie pusta przestrzeń, gdzie milczenie. Tam, gdzie tęskniłam za wami, nie wiedząc nawet o waszym istnieniu<sup>590</sup>.

Na tle powyżej przytaczanych wątków interpretacja skłaniająca ku tezie, że wcześniejsza książka Tuszyńskiej, *Singer. Pejzaże pamięci*, jak każda biografia, służy wskrzeszaniu przedstawianej sylwetki autora, wydaje się niewystarczająca. Sądzę, że spisana opowieść jest przede wszystkim próbą stworzenia dialogu wynikającą z dokuczliwej potrzeby rozmowy na temat

---

słowa do zmarłego Henryka, opisuje pierwsze z nim spotkanie, które odbyli w Nowym Jorku: „Mówiliśmy o Isaacu Singerze (pracowałam nad książką o nim, nie rozumiałeś, jak mogłam wybrać podobnego przewodnika po żydowskim świecie, Ty, świecki inteligent).[...] Nie, nie trzeba mnie było przeciągać na żydowską stronę, ale fakt, że spotkaliśmy się w Nowym Jorku i w takiej, a nie innej sekwencji własnych losów – moje intensywne odkrywanie genealogicznych węzłów, Twoje rodzinne zaplątanie i odnowiona fascynacja Polską – sprawiły, że zrodziło się to coś”. A. Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty*, Kraków 2007, s. 20–22.

<sup>589</sup> Polski reżyser, scenarzysta, autor wspomnieniowej książki *Sennik polsko-żydowski* (2005). W swojej twórczości dokumentalnej wracał często do tragicznych losów własnych i swojej rodziny: dzieciństwa w getcie, powojennej Polski, emigracji po wydarzeniach marcowych 1968 roku, np. w filmie *Powrót do Polski* (1980), w którym pojawia się także młoda Tuszyńska oraz jej matka – Halina (za ten kontekst dziękuję dr. Piotrowi Pławuszelewskiemu). Matka Marzyńskiego, Bronisława Kuszner z domu Przedborska, była siostrą dziadka Tuszyńskiej, Samuela, ojca jej mamy. Z żydowskiej rodziny Przedborskich wojnę przeżyli Samuel (Zamutek), jego siostry Bronka oraz Frania. W *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńska poświęca im poszczególne ustępy; jeden z rozdziałów poświęca Marzyńskiemu właśnie, który uchodził za dość ekscentryczną osobowość w rodzinie. Zob. A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005, s. 360–375.

<sup>590</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 411–412.

dzielonej i przemilczanej tradycji, poszukiwań językowego środka, który pomoże opisać doświadczenie własnej rodziny, a także odnalezienia pomocnika, przewodnika, który przez tę bolesną podróż przeprowadzi. Tym samym *Pejzaże*, by posłużyć się językiem Balbusa, ukazywałyby „własny punkt widzenia [Tuszyńskiej] we współbieżnej, lecz wyraźnie cudzej perspektywie [Singera]”, a *Rodzinna historia lęku* wprowadzałyby (nadpisany) „cudzy, współbieżny punkt widzenia, w perspektywę własną”<sup>591</sup>.



**Ilustracja 1.** Dwie pierwsze strony kolejnego wydania *Pejzaży pamięci*, zdjęcie: „Isaac Bashevis Singer w swoim mieszkaniu na Manhattanie, 12 lutego 1986”. Źródło: A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 6–7. Oprac. ilustr. własne. Wydaje się, że dołączone do kolejnych wydań książki fotografie ograniczają się głównie do funkcji marketingowo-popularyzatorskiej niż wiążą ściśle z tekstem – w przeciwieństwie do *Rodzinnej historii lęku* czy *Czarnej torebki* Tuszyńskiej, w których zdjęcia są integralną częścią szaty graficznej i przypominają o rzeczywistości stojącej za opisywanymi doświadczeniami. Powyższy wizerunek Singera – odbitego w lustrze – staje się jednak symptomatyczny dla sposobu kreowania literackiej rzeczywistości Tuszyńskiej; wskazuje zarówno na konieczność dystansu i zapośredniczenia w ukazywaniu przeszłości, ale także tworzy przestrzeń dla obecności samej autorki. W jednym z wywiadów Tuszyńska przyznaje: „Próbując wnikać w mojego bohatera, zyskuję możliwość przeżycia innego losu. Kiedy wchodzę w jego buty i patrzę w lustro, widzę zarówno jego, jak i własną twarz”. Z: A. Papińska, A. Tuszyńska, dz. cyt., s. 9.

<sup>591</sup> S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 285.



**Ilustracja 2.** „Agata Tuszynska w Muzeum Marii Dąbrowskiej przy biurku pisarki”. Fotografia zdobiąca wywiad Tuszynskiej z Dorotą Mirską. Źródło: D. Mirska, A. Tuszynska, *Tęsknię za żywymi ludźmi*, dz. cyt., s. 114–115.

Oprac. ilustr. własne

## DOM AFEKTU I DUCH ANTYSEMITYZMU

Potrzeba bliskości w relacji z Singerem zakreślona jest w bardzo niepozornym wywiadzie, który ukazał się tuż po wydaniu *Pejzaży* w 1994 roku na łamach „Twojego Stylu”. Tuszynska przewrotnie stylizuje się na przedwojenną damę bądź nawet swoistą *famme fatale*, zarówno pozując do fotografii, jak i kreując się w słowach [Ilustracja 2., powyżej]; mówi o wymarzonem partnerze, ale obok tego zaznacza, że Singera nie odnalazła w Izraelu czy Ameryce, gdzie szukała jego śladów, ale właśnie w Polsce: „[o]dnalazłam go w nieobecności. W miejscach, które jego wyobraźnia zaludniała w powieściach setkami Żydów, ich niepowtarzalną kulturą, zwyczajami, językiem, dzisiaj jest pustka”<sup>592</sup>. Tuszynska przyznaje, że w pierwotnej wersji planowała napisać książkę w bardziej intymnej formie: miała się na nią składać seria listów do nieżyjącego Singera, w których autorka opisywałaby to, co znalazła w Polsce doświadczanej za pomocą jego literackich wskazówek. A zatem w tych fragmentach *Pejzaży*, które weryfikują przeszłość z krajobrazem Polski lat dziewięćdziesiątych – takich jak wywiad z mieszkanką Leoncinia, ankieta na temat

<sup>592</sup> D. Mirska, A. Tuszynska, *Tęsknię za żywymi ludźmi*, „Tęsknij” 1994, nr. 8, s. 115.



Żydów przeprowadzana z młodzieżą, opisy miejsc, w których kiedyś stały żydowskie kamienice, informacje dotyczące konkretnej liczby ofiar itd. – we fragmentach, które, przypomnijmy, Shmeruk traktował jako nieudane odejście od głównego tematu biografii, samego Singera, Tuszyńska dopisuje historię, której Singer nie był i nie może być świadkiem. *Pejzaże pamięci* byłyby zatem swoistą kontynuacją twórczości żydowskiego pisarza, przykładaniem mapy jego wspomnień na kształt geografii ulicy Krochmalnej dzisiejszej Warszawy.

Owa kontynuacja z przesunięciem, na kształt reminiscencji stylistycznej Balbusa, w której aktywnie uczestniczą dwie strony dialogu, nakładałaby się na wątki potencjalnej historii samego Singera. Gdy pisarz emigruje z Polski w 1935 roku, w ślad za starszym bratem, zostawia za sobą bliskich: urodzony z wolnego związku z Runią, pięcioletni syn Singera, Israel Zamir, wyjedzie wraz z matką do Związku Radzieckiego, a potem do Palestyny. Ojciec z synem spotkają się dopiero, kiedy Israel będzie miał 25 lat<sup>593</sup>. Gdy wybuchają wojna, w Polsce zostają młodszy brat Singera, Mosze, wraz z matką – ich losy przez lata będą dla samego pisarza nieznane. Dopiero siostrzeniec, Maurice Carr, syn mieszkającej w Anglii Hindele Ester, pisarki i siostry Singerów, dowiędzie się przez przypadek o śmierci wujka i babki, którzy zostali zesłani do Rosji. Pozostawiona część rodziny, brak wiedzy o bliskich, jak i poczucie winy ocalonego, będą, obok duchów przedwojennej przeszłości, kłaść się cieniem na późniejszej wyobraźni autora *Szoszy*. Co symptomatyczne, to właśnie w powieści *Szosza* główny bohater, alter ego Singera, wraz z wybuchem wojny pozostaje z żoną w kraju. W tym geście nieopuszczenia Polski mimo możliwości wyjazdu odczytać można niespełnioną historię życia samego Singera – budowaną na zasadzie żywota równoległego, który dopełnić się może tylko na kartach literatury. Na tej samej zasadzie – znajdowania nieobecności i niespełnień, twórczego wypełniania luk – Tuszyńska rysuje *Pejzaże pamięci*.

Reprezentowanie drugiej, współczesnej strony dialogu polegające na dopełnianiu obrazów „prekursora” jest szczególnie zauważalne we fragmentach, w których Tuszyńska opowiada o swoich wyprawach po Polsce, po małych miasteczkach Lubelszczyzny, które niegdyś, przed wojną, były zasiedlone w znacznej mierze przez Żydów i na których podstawie Singer tworzył literacką wizję polskich miast<sup>594</sup>. Piaski, Tomaszów, Kock, Stary Dzików, Chełm, Lubartów.

---

<sup>593</sup> Tuszyńska opisuje to spotkanie w *Pejzażach pamięci*, przytaczając fragmenty ze wspomnień Maurice’a Carra oraz Singera: zob. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 441–456.

<sup>594</sup> Jedną z cech przykuwających uwagę w twórczości Singera są opisy poszczególnych miast, szczególnie w momentach, gdy na ich tle uwidacznia się emocjonalny stosunek bohaterów do polskiego krajobrazu. Opis *Bilgoraja*

Autorka prowadzi rozmowę z dziećmi bawiącymi się na żydowskim cmentarzu, które nic nie rozumieją oprócz tego, że Żydów się nie lubi i mają dużo złotych zębów<sup>595</sup>; podobnie mówi właściciel firmy pogrzebowej. Boguś z Tomaszowa pamięta Żydówkę w pierzynie na rynku i to „jak wrony ich strzelali”; w Piaskach pani zamiatająca ulicę przyznaje „to było żydowskie miasteczko, a teraz jest polskie”. Tuszyńska jedzie także do Goraju i Frampola – miejscowości dobrze znanych z twórczości Singera, nakreślonych w jego debiutanckiej powieści, *Szatan w Goraju*. Autorka przytacza wypowiedź pewnego mieszkańca Goraju, który wspomina, że siedział w szkolnej ławce z „Żydóweczką”; ktoś mówi, że z Żydami było fajnie, ale że się już „przyzwyczailiśmy bez nich”<sup>596</sup>.

Tuszyńska podróżuje po mapie wyznaczonej przez opowiadania Singera. O Chełmie wypromowanym przez autora humorystycznie, jako miście głupców, co do którego powstania mędracy mieli sprzeczne opinie – niektórzy z bohaterów na przykład wierzyli, że przed Chełmem był tylko chaos, mgła i pył<sup>597</sup> – Tuszyńska pisze: „W Chełmie, przysłowiowym mieście głupców, nie ma dziś ani jednego Żyda. Przed wojną stanowili połowę ludności miasta. [...] Dziś trudno rozpoznać na tej łące z kilkoma drzewami ślady żydowskich nagrobków. Przy jednym, może jedynym w całości, zapalam świecę”<sup>598</sup>. Wyrazistym miastem przedstawianym przez Singera jest Frampol, który staje się osią przecięcia opowiadań wchodzących do tomu *Gimpel Głupek*. W jednej z nowel kreślącej historię rodziny „małych szewców” z Frampola założyciel rodu, Abba Szuster, otworzył w miasteczku zakład szewski, a otoczony powszechnym szacunkiem przekazywał kolejnym pokoleniom synów przepis na chemikalia do moczenia skór. Na koniec

---

w opowiadaniu o takim tytule ma charakter mityczny; w podobny sposób Asa Heszeli, bohater powieści *Rodzina Muszkatów*, patrzy na Terespol; bohaterka tej samej powieści, Hadasa, z pokrewną wrażliwością opisuje Warszawę. Więcej na ten temat u: M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Singera. Rozstanie i powrót*, dz. cyt., s. 65–69.

<sup>595</sup> Perspektywa dzieci ma dla Tuszyńskiej duże znaczenie. Autorka poświęciła rozdział książki na opis ankiety przeprowadzonej w 1990 roku wśród dzieci szkolnych w wieku od 10 do 15 lat, by wskazać sposób międzypokoleniowego zakorzeniania się antysemityzmu oraz to, jak poglądy najmłodszych potrafią się radykalizować z wiekiem. Zob. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 477–481. Ten fragment, jak i inne przywołujące wypowiedzi Polaków dotyczące Żydów, z których korzysta Tuszyńska, były krytykowane przez recenzentkę Joannę Rostropowicz-Clark na łamie „The Polish Review”, która uznała podejście autorki do miejscowej ludności za protekcyjalne, zob. J. Rostropowicz-Clark, *Two Polish Books about Isaac Bashevis Singer*, „The Polish Review” 1996, V. 41, nr 2, s. 218–221. Wydaje się jednak, że pisarka kierowała się przede wszystkim chęcią nakreślenia nie tylko geograficznej, ale emocjonalnej panoramy; pokazania wieloaspektowego stosunku Polaków wobec Żydów kilka dekad po wojnie. W latach dziewięćdziesiątych, kiedy nie opublikowano jeszcze oficjalnych statystyk na temat antysemityzmu, nienawiść do Żydów była przede wszystkim zakorzeniana w przekonaniach rodzinnych i potrafiła manifestować się – szczególnie intensywnie, bo w sposób pozbawiony refleksji – właśnie poprzez dzieci. Na ten temat zob. J. T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008, s. 116–128.

<sup>596</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 343–345.

<sup>597</sup> Zob. I.B. Singer, *Głupcy z Chełma i ich dzieje*, tłum. A. Piwowarczyk, „Rocznik Chełmski” 1999, T. 5, s. 399–416.

<sup>598</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 346.

opowiadania widzimy najmłodszego z rodu – prawdomównego, pobożnego, najlepszego szewca we Frampolu, nazwanego po swoim protoplaście Abba – na tle nieco idyllicznego obrazu:

Wieczorami, gdy zachodziło słońce, zmierzch otaczał swym przyćmionym blaskiem cały dom. [...]. Wiedział, że w szerokim świecie pełno jest obcych miast i dalekich krajów, że w rzeczywistości Frampol nie był większy od kropki w małym modlitewniku, ale jemu się zdawało, że jego małe miasteczko jest pępkiem świata, a jego dom znajduje się w samym tego pępka centrum. Nachodziły go przy tym często myśli, że gdyby przyszedł Mesjasz, aby zaprowadzić Żydów do Ziemi Izraela, on Abba, pozostałby we Frampolu w swym własnym domu, na swym wzgórzu<sup>599</sup>.

Tym silniej wybrzmiewa kontrastujący z powyższym opis Frampola – a raczej tego, co z niego zostało – w *Pejzażach pamięci*. Po żydowskiej społeczności miasteczka, razem z wyobrażonym domem Abby, pozostaje jedynie piach:

Do cmentarza we Frampolu prowadzi ulica Cmentarna. Jest ogrodzony. Zachowało się około czterdziestu nagrobków. Najstarszy z 1857 roku. Trochę rozkradziono, reszta spoczywa w ziemi. „Gleba ziemi tutejszej – informuje Słownik Królewska Polskiego – składa się z glinki, miejscami popielatki, pomieszanej z piaskami lub też z samego piasku, a w nim napotykaną są z rzadka, większych i mniejszych rozmiarów, głązy i krzemki. Położenie powierzchni więcej równe”. Frampol i Goraj słynęły z tkactwa<sup>600</sup>.

„Współbieżność” perspektyw w dialogu pozwala dostrzec w opowiadaniu Singera, jako jedynej przestrzeni podtrzymującej dom Abby, szansę, przynajmniej wyobrażoną, na to, by przeszłość żydowska została odzyskana. Z drugiej strony perspektywa Tuszyńskiej, która skupia się na zaprezentowaniu rzeczywistej nieobecności – domostw, całych miasteczek, ale także elementów kulturowych i religijnych, synagog i bożnic – reprezentuje istotną historycznie skalę procesu wykorzeniania „żydowskości” z miejsca, które było *de facto* tej tożsamości domem, także dla Singera. Określenie *alte hajm*, w jidysz ‘stary dom’, oznaczało, szczególnie wśród powojennych Żydów-emigrantów, ojczyznę. Ktoś, to był z *alte hajm*, pochodził z polskiego sztetla<sup>601</sup>. Zwiedzając poszczególne miejsca, Tuszyńska przerysowuje mapę kraju dzieciństwa

---

<sup>599</sup> I. B. Singer, *Rodzina małych szewców*, [w:] tenże, *Gimpel Głupek*, przeł. A. A. Zasadziński, Warszawa 1994, s. 100–101.

<sup>600</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 345.

<sup>601</sup> Zwrot *alte hajm* i jego znaczenie przywołane zostaje w książce poświęconej Ester Singer Kreitman, siostrze braci Singerów, autorstwa jej syna, Maurice’a Carra. Tłumaczenie na język polski ukazało się w 2021 roku: zob. M. Carr,

modernistycznego twórcy, nanosząc ją na pustą dziś ziemię, kreśląc między odłamkami kamieni ze zburzonych świątyń żydowskich, mierząc się z tym, co już fizycznie nie istnieje, a co nadal jest wyraźnie obecne. Ten latentny, mówiąc za Hansem Ulrichem Gumbrechtem, charakter *Pejzaży pamięci* – uwytatniony tym bardziej, że mocno spokrewniony z doświadczeniem przestrzennym<sup>602</sup> – mógłby wskazywać na podwójną jakość samej relacji z Singerem. Tuszyńska przyznaje w wywiadzie, że pisarza odnajduje w „nieobecności”<sup>603</sup>, a w samych *Pejzażach* napisze: „[...] Rzeczywistość, jaką opisywał, była mi równie daleka i niedostępna jak epoka faraonów lub starożytnych Rzymian, a jednak instynktownie bliższa. Jej ślady bardziej przeczuwałam, niż znałam dookoła siebie, w resztkach synagog i potrzaskanych symboli”<sup>604</sup>. Książka biograficzna Tuszyńskiej staje się tym samym latentnym poszukiwaniem relacji z nieobecnym już autorem, którego doświadczenie jest wciąż żywe. Droga do tego doświadczenia nie prowadzi jednak przez współczesne praktyki danej społeczności ani przez nadawanie znaczenia topografii, jak ma to miejsce w przypadku miejsc nie-pamięci. Prowadzi ona przez afekt i zażyłość, które rodzą się we wspólnocie tożsamości z drugą osobą. Gdy archiwa i budynki są zniszczone, afekt jest jedynym dostępnym źródłem poznania. Jest tym silniejszy, im bardziej Tuszyńska odnajduje na ścieżce ku Singerowi własną historię – o czym nie pisze jeszcze w książce mu poświęconej. Ale to właśnie tam, podczas jednego z doświadczeń w Piaskach, autorka łączy to, co przestrzenne z tym, co emocjonalne:

W Piaskach, gdy pytam, kto tam mieszkał, słyszę: to było żydowskie miasteczko, a teraz jest polskie. Jest coś w głosie tej kobiety zamiatającej ulicę przed dawnym żydowskim sklepikiem (a i dziś małym sklepem z farbami, do którego trzeba zejść po tych samych kamiennych schodkach), jest coś w jej głosie,

---

*Singerowie. Kolejne wygnanie*, tłum. K. Katańska, Lublin 2021, zob. s. 190. Co ciekawe, to właśnie fragmenty tej książki (jeszcze wtedy w Polsce nieznaney) Tuszyńska przywołała w ustępach *Pejzaży* poświęconych siostrze Singerów – szczególnie w rozdziale *Widokówka ze Świdra*. Zob. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 135–144.

<sup>602</sup> Odwołuję się tu do kategorii latencji niemieckiego badacza, która wskazuje na ukrytą, nieświadomioną i niewypowiedzianą traumę (najczęściej powojenną), niebędącą jednak czymś, co istnieje jako „wyparte”, ale przyjmującą rodzaj „nastroju”, złączoną z afektywnym doświadczeniem określonej przestrzeni. Nawet jeśli niewidoczna, latencja jest zawsze obecna i zawsze odczuwalna. Zob. H. U. Gumbrecht, *Po roku 1945: latencja jako źródło współczesności*, tłum. A. Paszkowska, Warszawa 2015, s. 44–45.

<sup>603</sup> D. Mirska, A. Tuszyńska, *Tęsknię za żywymi ludźmi*, dz. cyt., s. 115.

<sup>604</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 9. Podkr. I.S.

co mnie przeraża i sprawia, że patrzę z żalem na puszące się w oknach miasteczka czerwone pelargonie<sup>605</sup>.

Ten pozbawiony afektacji – która nie jest obca Tuszyńskiej – ton opisu, oparty na dosadnej elipsie, podkreśla tragizm kryjący się w codzienności. Stwierdzenie „to było żydowskie miasteczko, a teraz jest polskie” staje się bowiem synekdochalną reprezentacją historii, w której wartość poznawcza odnajduje się w tym, co przemilczane i jedynie „przezucute”. Ton głosu kobiety, czerwone pelargonie, zachowane schody, reakcja emocjonalna Tuszyńskiej stanowią sygnały i ślady zarówno publicznej, jak i prywatnej opowieści, którym autorka zaczyna wychodzić naprzeciw<sup>606</sup>. Singer, w całkiem niespodziewany sposób, staje się przewodnikiem w rodzaju Beatrycze dla Tuszyńskiej – niby Dantego – oprowadzanej po życiu pozagrobowym będącym jednocześnie reprezentacją życia doczesnego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Polska, nie tylko ta, którą Singer zostawia – przedwojenna, ale ta, do której Singer uporczywie decyduje się nie wracać – powojenna, traci zupełnie rolę, jaką pełniła. Przestaje być domem w wymiarze najbardziej bliskim, Biłgorajem jako szczęśliwą krainą z opisu Singerowskich wspomnień dzieciństwa<sup>607</sup>, staje się natomiast rajem utraconym, miejscem, z którego zostało się wygnanym albo w którym się zginęło. Przemianowana zostaje na Atlantyde wygnańców (jak Drohobycz w opowieściach Andrzeja Chciuka) przez tych, którzy wyjechali albo na piekło przez tych, którzy zostali.

Jeżeli jednak przyznanie się do własnego pochodzenia na kartach literatury działa jak przywoływanie duchów, należy pamiętać, że przy takiej deklamacji, jak w każdym modernistycznym seansie, należy zachować szczególną ostrożność, można bowiem przywołać także to, co nieproszone i wyparte:

W pierwszą rocznicę pogromu na cmentarzu żydowskim w Kielcach odsłonięto tablicę pamiątkową, a potem już przez cały okres istnienia Polski Ludowej pogrom kielecki był tematem tabu. Tyle tylko,

---

<sup>605</sup> Tamże, s. 344.

<sup>606</sup> W *Rodzinnej historii lęku*, kiedy Tuszyńska opisuje moment, gdy była w Łęczycy, miasteczku, z którego pochodziła jej rodzina, autorka powróciła do konceptu polskiego, „nie-żydowskiego” miasteczka w słowach: „Nic po was nie zostało. Nawet blizny. Polskie miasteczko z zamkiem królewskim, rynkiem, figurą Matki Boskiej przed magistratem, kilkoma kościołami i klasztorem. Jak inne dziś od tamtego, polskie, nie żydowskie miasteczko”. A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 183.

<sup>607</sup> Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Biłgoraj, czyli raj... Autobiograficzna twórczość rodzeństwa Singerów*, [w:] *Biłgoraj, czyli raj. Rodzina Singerów i świat, którego już nie ma*, pod red. M. Adamczyk-Garbowskiej, B. Wróblewskiego, Lublin 2005, s. 141–148.

że milczenie władz komunistycznych na ten temat, tak samo jak milczenie Kościoła katolickiego, milczenie pasażerów przedziału kolejowego, z którego wywlekano Żydów na ubój, to była cisza wołająca wielkim głosem, że mordowanie Żydów stało się w Polsce po wojnie zajęciem niezwracającym za bardzo niczyjej uwagi<sup>608</sup>.

Tuszyńska wydaje swoją książkę jeszcze zanim w 2000 roku ukaże się głośna pozycja Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, która wywoła najżywszą od lat dyskusję dotyczącą stosunków polsko-żydowskich. Powyższy cytat pochodzi z kolejnej książki autora, *Strach*, w której badacz skupia się na analizie aktów przemocy wobec ludności żydowskiej po wojnie. Zamordowanie Żyda było w Polsce rzeczą quasi-normalną; dopuszczalną, moralnie nie aż tak obciążającą, która nie pociągała, co istotne, żadnych sankcji społecznych. Badacz konkluduje, że w wymiarze egzystencjalnym tym, co kierowało ludźmi w powojennej Polsce, był strach – strach przed samym Żydem, który jest przypomnieniem o gwałcie, do którego zdolny jest człowiek:

Bo to, co wyrządzono Żydom, uświadomiło ludziom, że mogą popaść w zbiorowe szaleństwo i że są dla siebie samych permanentnym zagrożeniem. [...] Bo jeśli ludzi wyróżnionych przez swą żydowskość można było potraktować nieludzko, to znaczy, że nie ma nieprzekraczalnej bariery, z powodu której kogokolwiek nie można by potraktować nieludzko. Dlatego Żydzi są tacy straszni<sup>609</sup>.

Teza upatrująca przyczyny pogromów w strachu Polaków przed Żydami przykuwa szczególną uwagę. Tuszyńska obok poszukiwań geograficznych dróg, które kiedyś prowadziły do żydowskich miast, a które teraz wyłożone są kamieniami z żydowskich cmentarzy, szuka również afektywnych przestrzeni, miejsc relacji o charakterze sąsiedztwa, które stanowią podszewkę politycznego i społecznego procesu. Afekt, jak pisze powołująca się na tezę Grossa Dorota Głowacka, odnosi się do uczuć każdej jednostki, sympatii i antypatii, oddziałuje na wspólnotę polityczną i „jest głęboko powiązany z funkcjonowaniem wspólnoty obywatelskiej danego kraju”<sup>610</sup>. Na tym tle wybrzmiewa w *Pejzażach* historia pana Mariana, a dokładniej Matysa Zobermana, „ostatniego lubartowskiego Żyda”, który niczym Abba z przytaczanej prozy Singera, przyjaźnie usposobiony, zaradny, nie mógł odnaleźć się po wojnie gdzie indziej niż w rodzinnych stronach – ani w Tel

---

<sup>608</sup> J. T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, dz. cyt., s. 221.

<sup>609</sup> Tamże, s. 310.

<sup>610</sup> D. Głowacka, *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Warszawa 2016, s. 227.

Awiiwie, ani Ameryce: „Wrócił znowu. I więcej już nie jeździł. »Widocznie nie ma lepszego miejsca«, pomyślał. I został.”<sup>611</sup>. Bardzo znamienne jest to, że zaprzyjaźniony z polską rodziną Gdulów, u których wynajmował mieszkanie, pan Marian został pochowany w ich rodzinnym grobie. Ten „przyjacielski” gest polskiej rodziny jest u Tuszyńskiej oświetlony wypowiedziami, które subtelnie sugerują stopień zakorzenienia antysemityzmu objawiającego się w sytuacji, w której – wydawałoby się – o antysemityzmie nie powinno być mowy, skoro opowiadane są więzi bliskie i przyjacielskie. „Pan Marian, jakby go chceć do kogoś porównać, to do Chrystusa tylko – mówi pani Ewa. – Żeby jak najlepiej dla innych i jak najmniej kłopotu sprawiać. Pochowajcie mnie na żydowskim cmentarzu w Lublinie, a grób mój zrównajcie z ziemią. Przepraszał, że żył, może się w obozach przyzwyczaił?”<sup>612</sup>. Gdulowie nie wywiesili klepsydr ani zawiadomień o pogrzebie, „żeby się nikt niepowołany nie plątał”. Wydaje się, że w ten sposób naświetlona opowieść o polskim antysemityzmie, każe zwrócić uwagę na jeszcze inny element społecznej wyobraźni – strach bowiem manifestuje się także w milczeniu. To właśnie w milczeniu na temat pogrzebu pana Mariana, braku poszanowania jego życzenia, by zostać pochowanym na żydowskim cmentarzu, skrywa się pewna nieświadomiona forma opresji. Być może właśnie zachowanie milczenia pozwala ostatecznie wygnać niechcianego Żyda? Podczas gdy bezpośrednia opowieść wywoła go z powrotem? W tej afektywnej i psychologicznej przestrzeni powracający zza grobu duch musi sprowadzić nieszczęście – tabu, wszak, jak pisał Freud, „mści się samo”<sup>613</sup>.

„Cisza wołająca wielkim głosem” – tak ujmuje tę formę przemocy wobec Żydów Gross. Nic dziwnego, że rozdział poświęcony świadectwom prywatnym polskiego antysemityzmu Tuszyńska nazwie w *Pejzażach* tytułem „Cisza”. Co istotne, na początku swojej kolejnej powieści, *Rodzinnej historii lęku*, przyzna, że to właśnie milczenie wyznaczało na wczesnych etapach podstawę jej tożsamości: „umiałam milczeć od początku. Stąd również się wzięła umiejętność życia w przebraniach i dopasowywania do różnych, często odległych rzeczywistości. Pasować,

---

<sup>611</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 348.

<sup>612</sup> Tamże, s. 348–349.

<sup>613</sup> Zob. Z. Freud, *Totem i tabu*, [w:] tenże, *Pisma społeczne*. tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 262. Odniesienie do Freudowskiego „tabu” jako kondycji psychicznej jest w tym miejscu adekwatne. Karą bowiem za przekroczenie (słowne) tabu jest „zarażenie się” jego jakością, „stanie się tabu”. Choroba tabu, jak ją nazywał Freud, zachowuje się bowiem jak wirus: „Wszystko, co kieruje myśli na to, co jest zakazane, i w ten sam sposób powoduje nawiązanie kontaktu mentalnego, jest tak samo zakazane jak bezpośredni kontakt”, s. 267–269. Być może zatem strach, o którym pisze Gross i przestrzeń afektu, na którym zbudowana jest niechęć do Żydów, wynikałyby z przejścia ich historii i tożsamości do sfery tabu. Tym samym nawet wspomnianie, wypowiedzianie słowa „Żyd” łamałoby zakaz, narażając tego, który odważył się przekroczyć granicę, na podzielenie losu osoby objętej tabu – w tym wypadku na śmierć.

dopasować się, umieć grać na odpowiedniej strunie, mieć wiele twarzy i każdą potrafić zdjąć. I nikomu nie dać się poznać naprawdę”<sup>614</sup>. Nic dziwnego zatem, że tak istotnym etapem na drodze do odzyskania głosu będzie odnalezienie i przeciwiczenie głosu Innego.

#### LITERACKI DWUGŁOS CZY PLAGIAT TOŻSAMOŚCI?

Dopełniający się w ten sposób obraz pokawałkowanej i zatraconej historii prywatnej sankcjonuje relację łączącą autorkę współczesną z pisarzem modernistycznym. To powinowactwo jest w tekście na tyle silne, że niekiedy nawet pod względem stylu nie wiadomo, czy mamy do czynienia z głosem Tuszyńskiej czy Singera. W *Pejzażach* bowiem pojawia się wiele momentów odwołujących do narracyjnych narzędzi wykorzystywanych przez noblistę, przede wszystkim do jego sposobów deskrypcji. Dla przykładu, gdy Tuszyńska tworzy charakterystykę fikcyjnej fotografii ślubnej rodziców Singera, pisze o matce pisarza: „Batszewa, panna młoda, jest wysoka, szczupła, trochę pochylona, czego może na zdjęciu nie widać. Ma małą, bladą, kanciastą twarz, spiczasty nos i wystający podbródek. [...] Patrzy śmiało przed siebie olbrzymimi szarymi oczami”<sup>615</sup>. W *Szoszy* o matce głównego bohatera, Arona, czytamy przypominające rytmem i wykorzystujące podobne określenia zdanie: „Chuda, z zapadniętymi policzkami i wysuniętą brodą, patrzyła na świat olbrzymimi, szarymi oczyma, które wyrażały wrodzoną bystrość, ale nieraz i melancholię.”<sup>616</sup>. Czyżby Singer jako bohater książki Tuszyńskiej był kreowany nieco na kształt bohaterów własnych powieści? Czy takie zadanie mają spełniać inne fragmenty, które naraziły Tuszyńską na zarzuty o nierzetelność?<sup>617</sup> Autorka potrafi bowiem na przestrzeni dwóch stron przejść od wyraźnego zaznaczenia swojej obecności i obudowywania fragmentu cytatem

---

<sup>614</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 101. Milczenie ma dla Tuszyńskiej podwójny wymiar: publiczny i prywatny, dotyczy bowiem zarówno historii społecznej, jak i rodzinnej. A także motywacji. Matka pisarki milczała na temat pochodzenia, by chronić córkę. Antysemityzm powoduje paradoks milczenia – brak mówienia o Żydach jest przejawem ich wykluczania, ale staje się jednocześnie strategią przetrwania Żydów, którzy wolą milczeć, by przed antysemityzmem ochronić własne dzieci. O trudnościach w etycznych konsekwencjach „zmowy milczenia”, którą dzielają historie innych pisarek, szczególnie te dotyczące relacji matek i córek, pisała m.in. Sylwia Karolak, *Utwory o matkach i córkach. Kobiecte narracje postmemorialne*, „Politeja” 2015, nr 3(35), zob. s. 179. Badaczka analizuje obok *Rodzinnej historii lęku* także *Frascati* Kuryluk, *Utwór o matce i ojczyźnie* Keff oraz *Włoskie Szpilki* Tulli.

<sup>615</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 29–30. W pierwszym wydaniu książki opis twarzy brzmi nieco inaczej, ale także opiera się na podobieństwie do opisu Singera: „Ma małą, bladą, kanciastą twarz o ostrym wyrazie. Spiczasty nos i podbródek wystający jak u mężczyzny”. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1994, s. 24.

<sup>616</sup> I.B. Singer, *Szosza*, dz. cyt., s. 12.

<sup>617</sup> Wyrażane chociażby w przytaczanej recenzji Shmeruka: zob. Ch. Shmeruk, *Dwie książki o Singerze*, dz. cyt.



informującym, że przemawia narrator Singerowski, do kryptocytatu wplecionego w wątek głównej narracji, jak na przykład tu:

W ich mieszkaniu było niewiele mebli, a ściany od góry do dołu zastawiono książkami. Ani on, ani młodszy brat Mosze nie mieli zabawek – bawili się tym, co znajdowali w zasięgu ręki: tomami oprawionymi w skórę, złamanym piórem, pustym kałamarzem albo kawałkami papieru. W ich pokoju gościnnym zamiast kanapy i miękkich krzeseł, jak u innych, stała Arka na zwoje Tory, ze złożoną rzeźbą, przedstawiającą dwa lwy. W paszczach z wywieszonymi językami trzymały tablice Mojżeszowe. W szabat chasydzi przychodzili się tu modlić. Ojciec godzinami pochylał się nad swoim pulpitem i wertował po kilka książek naraz<sup>618</sup>.

Tuszyńska opisuje mieszkanie Singerów na ulicy Krochmalnej, ale nie informuje, że przytaczane przez nią zdania są parafrazą z polskiego (tym razem) przekładu *Szoszy*, w którym opis różni się w niewielkim stopniu (od powyżej wskazanego) – głównie tym, że jest prowadzony w narracji pierwszoosobowej. W powieści Singera czytamy bowiem:

Nie mieliśmy prawie wcale mebli, a ściany od podłogi do sufitu zastawione były książkami. Mój brat Mosze i ja nie mieliśmy zabawek – bawiliśmy się tomami ojca, złamanym piórem, pustym kałamarzem albo skrawkami papieru. W naszym pokoju gościnnym nie było kanapy, miękkich krzeseł ani komody pełnej szuflad – stała jedynie arka na zwoje Tory, długi stół i ławki. W szabat ludzie przychodzili się tu modlić. Ojciec zwykł stać całymi godzinami nad swoim pulpitem i wertować po kilka książek na raz<sup>619</sup>.

Istotne jest to, że w pierwszej edycji *Pejzaży* drobne zmiany, które różnicują powyższe fragmenty, właściwie się nie pojawiają, a parafraza brzmi niemal identycznie jak oryginał. Tuszyńska cytuje słowo w słowo powieść Singera<sup>620</sup>. Czy w późniejszym wydaniu zrehabilitowała treść w taki sposób, by nie można było zarzucić jej plagiatu? Kierowana wymogiem wydawcy? Jeśli tak, czy zabiegi oparte na zmianie frazy „prawie wcale mebli” na „niewiele mebli”, połączeniu

---

<sup>618</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 77. W publikacji poprzedzającej to wydanie, z roku 2002, cytat brzmi tak samo. Por. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Warszawa 2002, s. 66.

<sup>619</sup> I. B. Singer, *Szosza*, dz. cyt., s. 11–12.

<sup>620</sup> Cytat z pierwszego wydania *Pejzaży*: „W ich mieszkaniu nie było prawie wcale mebli, a ściany od podłogi do sufitu zastawione były książkami. Ani on, ani młodszy brat Mosze nie mieli zabawek – bawili się tomami ojca, złamanym piórem, pustym kałamarzem albo kawałkami papieru. W ich pokoju gościnnym nie było kanapy, miękkich krzeseł ani komody pełnej szuflad, jak w innych domach. Stała jedynie arka na zwoje Tory, ze złożoną rzeźbą, na której dwa lwy trzymały w paszczach z wywieszonymi językami tablice Mojżeszowe, stały też długi stół i ławki. W szabat chasydzi przychodzili się tu modlić. Ojciec całymi godzinami pochylał się nad swoim pulpitem i wertował po kilka książek naraz”. A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1994, s. 55.

zdań, które w oryginale są rozdzielne i ominięcie niektórych zwrotów, wystarczy, by nie wybrzmieć „jak Singer”? Nie da się ukryć, że to wciąż dykcja pisarza. Warto w tym miejscu zadać sobie pytanie o motywację do takich działań, wydaje się bowiem, że dla Tuszyńskiej najważniejsze jest to, by możliwie przybliżyć czytelnikowi postać Singera – jego książki są dla niej archiwum, z którego pomocą ucieleśnia ducha pisarza, wplata własne słowa w stylistyczne ciało jego tekstów. Gdyby autorka – a pokuszę się w tym miejscu o kąśliwą spekulację – w swoim pisarskim warsztacie mniej miejsca poświęciła egzaltacji, a więcej powinowactwom z singerowskim stylem, można by powyższy fragment potraktować jako specyficzną odmianę mowy pozornie zależnej, która w zwodniczym, trzecioosobowym dystansie, skrywa myśli Singera-bohatera, odnosząc go tym samym do tekstów Singera-pisarza (nieco na kształt Conrada-bohatera w *Wieku 21* Kuryluk, choć tam autorka zdecydowanie ucieka od bezpośrednich, stylistycznych nawiązań). Zapewne wtedy żadne zabezpieczające zabiegi redakcyjne, które tym bardziej „obnażają” Tuszyńską, nie byłyby już tak potrzebne.

Kwestia zapożyczeń tekstów Singera w *Pejzażach pamięci* była omawiana przez Renatę Jochymek. Badaczka zwraca uwagę, że owe „cudzo-swoje” akapity Tuszyńskiej mają przede wszystkim charakter intertekstualny, nie służą tylko naśladowaniu, a raczej rekontekstualizacji samego Singera i jego twórczości. Fakt, że książka ma elementy eseistyczne i reportażowe, dodatkowo wspiera odautorski pierwiastek tworzonego przez Tuszyńską dialogu. Jak zaznacza Jochymek: „Narratorka-autorka podejmuje ze swoim wzorcem – powieściami Singera – dyskurs intertekstualny, ale z jego stylem nie polemizuje. Modyfikuje tylko jego semiotyczne impulsy. W wielu miejscach stylizacja »na Singera« zostaje zderzona z reporterskim oglądem świata, z pozornie współczesnym językiem rozmówców autorki”<sup>621</sup>. Jochymek zwraca ponadto uwagę na to, że „styl cytatowy” Tuszyńskiej, traktowany jak intertekstualna sieć, powoduje, że określone fragmenty książki wzajemnie się naświetlają, nadbudowując (w sposób asocjacyjny i mozaikowy) pewien uniwersalny, a nawet paraboliczny wymiar *Pejzaży*<sup>622</sup>.

Całkiem daleko posunięta interpretacja Jochymek, z którą trudno się w wielu momentach zgodzić<sup>623</sup>, potwierdza jednak, że w twórczych operacjach Tuszyńskiej nie powinno doszukiwać

---

<sup>621</sup> R. Jochymek, *Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej a konwencja reportażu i proza Singera*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 175.

<sup>622</sup> Tamże, s. 178–179.

<sup>623</sup> Należy przede wszystkim zaznaczyć, że w swoim artykule autorka odwołuje się do teorii intertekstualności w sposób wielowątkowy, ale wybiórczy. Na początku odwołuje się do „dialogowości”, przytaczając, za Henrykiem Markiewiczem, wątek „upodmiotowienia” dialogu, by zaraz potem napisać rzecz pomijającą ten aspekt: „Pejzaże

się manipulacyjnego charakteru plagiatu. Wydaje się, że *Pejzaże*, naświetlone osobistym (bardziej niż uniwersalizującym) kontekstem tożsamościowych poszukiwań Tuszyńskiej, do którego mamy z dzisiejszej perspektywy dostęp, każą myśleć o chęci zespolenia z twórcą obarczonym, jej zdaniem, wspólną przeszłością. Być może jeszcze potrzebą dystansu? Autorka dopiero na łamach przytaczanego wywiadu z 1994 roku na pytanie dziennikarki o to, kto będzie bohaterem jej nowej książki odpowiada: „Singer mawiał, że zawsze musi być jakaś niespodzianka, tajemnica i że to Bóg jest najlepszym konstruktorem fabuły i losów. Nie powiem więc, o kim chcę napisać. Może będę pisała o sobie?”<sup>624</sup>. Jak przyznała w *Rodzinnej historii lęku*, ciągle zmuszona była nosić maski. Można zatem przypuszczać, że w formule pisania słowami Singera, przywłaszczaniem ich, w czymś na kształt tożsamościowego plagiatu, ujawnia się osobowość samej Tuszyńskiej. Warto w tym miejscu przypomnieć, że nakreślając wątki dialogowe Rymkiewicza i Słowackiego w monografii tego pierwszego *Słowacki pyta o godzinę*, Balbus zaznaczał, że „Rymkiewicz piszący Słowackim [...] nie tylko pisze zarazem osobiście, o swoim Słowackim, ale pisze też równocześnie o sobie; przede wszystkim o sobie, jakim jest, jakim się staje, czy jakim wydaje się sobie samemu w kontakcie ze Słowackim”<sup>625</sup>. Niewykluczone, że Tuszyńska szuka takiej właśnie formuły odkrywania siebie.

---

pamięci są niewątpliwie takim dialogiem wielu utworów” (s. 170). W sposób niejasny autorka wprowadza kolejne nazwiska teoretyków i arbitralnie przypisuje fragmenty z ich prac do odniesień u Tuszyńskiej. Odwołuje się do postmodernistycznej gry z czytelnikiem, Rolanda Barthesa, Kristevowej „transpozycji”, która ma charakteryzować intertekstualność, Głowińskiego, „stylizacji akceptatywnej” Balbusa. Bardzo oryginalne tezy autorki jak: „Agata Tuszyńska, pisząc *Singera. Pejzaże pamięci*, do tego stopnia inspirowała się kulturą żydowską, że nawet stylizowała mowę polską na jidysz – tak, jakby komponowała utwór, a biografia składa się z nakładających się na siebie i pod względem treści, i w sferze języka muzycznych fraz” (s. 179) nie znajdują rozwinięcia ani potwierdzenia w konkretnych przykładach tekstowych. Trudno także, jak sądzę, udowodnić tę tezę, biorąc pod uwagę fakt, że Tuszyńska nie znała jidysz. Nie mogę zgodzić się także z inicjalnym i końcowym założeniem Jochymek, która broni zasadności kryptocytatów w *Pejzażach*, zwracając uwagę na kolejne, „poprawione” wydanie książki: „Nieco inaczej natomiast potraktowała [Tuszyńska] jego [Singera] pisarstwo w ostatniej, III edycji. Tam konfrontacja z prozą Singera jest wyraźnie czytelnikowi sygnalizowana, a stylizacja singerowska nie pełni funkcji wyłącznie estetycznej”. Czy w pierwszej edycji pełniłaby zatem funkcję tylko estetyczną? I czy redakcyjne zmiany niektórych zdań można uznać za postawę „ujawniającą” w pełni źródło odniesień? Nie sądzę, by kolejne wydania i „poprawki” były naprawdę tak znaczące, że Tuszyńska dokonuje w nich rozliczenia i zmienia swoją postawę twórczą. Ale nie uważam także, by autorka potrzebowała specjalnej obrony. Najważniejsze w analizie *Pejzaży* okazuje się to, w jaki sposób przebiega tekstowa i personalna relacja z Singerem. W tym aspekcie tezy moje i Jochymek są tożsame, a odnoszą się do tego, że książka Tuszyńskiej jest próbą zderzenia twórczości i rzeczywistości Singera z tym, co teraz – z językiem samej autorki i z wizją powojennej Polski. Zob. R. Jochymek, *Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej...*, dz. cyt., s. 174.

<sup>624</sup> D. Mirska, A. Tuszyńska, *Tęsknię za żywymi ludźmi*, dz. cyt., s. 115.

<sup>625</sup> S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 297. Jochymek proponuje na określenie odniesień intertekstualnych zastosować „stylizację akceptatywną, którą Stanisław Balbus w warstwie konstrukcyjnej i w warstwie językowej określa jako stylizację fingującą wzorzec”. Jest to ciekawa propozycja, nie wiem jednak, czy odpowiednia do charakteru całej książki. Wydaje się, że ogranicza w tym miejscu potencjał *Pejzaży*, który wybrzmiewa – i o tym mówi wszak sama Jochymek – także jako dopełnienie, dopisanie do tekstów Singera, które, powołując się nadal na Balbusa i szukając konkretnych etykiet, mogłoby się odbywać raczej w ramach zakresu „reminiscencji”.

Porównanie *Pejzaży pamięci* z pracą Adamczyk-Garbowskiej nie wydaje się odpowiednią metodą podejścia do tego utworu. Nie chciałabym spoglądać na książkę Tuszyńskiej ani jako na archiwum pracy reportażystki, ani biografii, ani już na pewno książkę naukową. Sądzę, że *Pejzaże* można traktować jako (o)powieść pisaną dla samej autorki, która Singerem i wraz z nim rysuje mapę przedwojennej i współczesnej żydowskiej Polski po to, by na tej mapie zaznaczyć w konsekwencji losy swojej rodziny z *Rodzinnej historii lęku*, a także z *Ćwiczeń z utraty* czy najnowszej *Czarnej torebki*<sup>626</sup>. To przymiarka do pisania autobiograficznego, którego intertekstualność – nieco jak dla Kuryluk w *Wiek 21* zanim zaczęła pisać *Goldiego* – zezwala na odpowiedni dystans. Sądzę, że taką próbę dobrze oddają słowa samego Singera, który swoją książkę *Miłość i wygnanie* określił jako „autobiografię duchową, fikcję literacką zbudowaną na kanwie prawdy albo przyczynki do autobiografii”<sup>627</sup>. Gdy spojrzymy na budowę książki Tuszyńskiej, tytuły rozdziałów takie jak „Początek”, od którego zaczyna się także wspomniana książka Singera, a także tytuł „Mały chasyd z rudymi pejsami”, którego sformułowanie przypomina Singerowski rozdział „Mały chłopiec w poszukiwaniu Boga”, ujawniają, że *Pejzaże*, za pomocą powtórzenia *Miłości i wygnania*, stają się „przyczynkiem” do autobiografii samej Tuszyńskiej.

Fikcjonalizowanie historii rodzinnej Singera, mieszanie własnego głosu z jego głosem, mogłoby wydać się nieodpowiednie dla archiwum biografistki, ale nie jest takie, gdy mówimy o archiwum pisarskim. Tuszyńska odsłania proces twórczy, pokazuje sposoby konceptualizowania myśli na temat własnego pochodzenia, a książkę o Singerze nie bez przyczyny dedykuje swojej mamie. Napisane w dwugłosie *Pejzaże pamięci* wyznaczają twórczy horyzont późniejszego pisarstwa autobiograficznego, w którym dialog – co postaram się wykazać w dalszych częściach rozdziału – stanie się źródłem zarówno intymnej (żydowskiej), jak i artystycznej (pisarskiej) tożsamości współczesnej autorki.

---

<sup>626</sup> Choć należy zaznaczyć, że obok propozycji prozatorskich Tuszyńska pisze także poezję. Przed jej książką autobiograficzną ukazał się tomik poetycki *Łęczycza* (2001), który przeszedł bez szerokiego echa, a w którym po raz pierwszy (na tle jej innych tomików) autorka wybrała się w przeszłość, tematem czyniąc poszukiwanie własnych korzeni. Zob. A. Tuszyńska, *Łęczycza*, Wydawnictwo Diana 2001. Na tę próbę mówienia o swojej przeszłości w kontekście późniejszej i jawnie autobiograficznej *Rodzinnej historii lęku* zwrócił uwagę Tomasz Łysak. Badacz wskazuje na osvajanie się Tuszyńskiej z żydowskim pochodzeniem: „Sednem sagi rodzinnej Tuszyńskiej jest powolne nabywanie poczucia przynależności oraz zdobywanie wiedzy o szczegółach historii rodziny”. Zob. T. Łysak, *Meandry ujawniania – późne odkrycie tożsamości w „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, dz. cyt., s. 199; zob. także s. 205.

<sup>627</sup> I. B. Singer, *Od autora*, [w:] tenże, *Miłość i wygnanie*, dz. cyt.

## 2. Żydowski modernizm intymnie. Jak Tuszyńska rozumie własną tożsamość za Singerem?

JA – KOBIETA, JA – ŻYDÓWKA

Emocjonalna więź z Singerem staje się w sposób dość kontrowersyjny kontekstem przytaczanego wywiadu w „Twoim Stylu”. Opowiadająca o wymarzoną partnerkę Tuszyńska przyznaje, że „woli” starszych mężczyzn, a na pytanie dziennikarki, czy w takim przypadku wybór Singera na bohatera *Pejzaży pamięci* miał „osobistą wymowę”, stwierdzi, że ceni w pisarzu przede wszystkim talent, ale także, że wybaczyłaby mu „wszystkie ciemne strony życiorysu”<sup>628</sup>. W tym lekkim tonie dopatrzeć się można intrygującego puszczania oka do odbiorcy, spójnego z popularyzatorską i promocyjną intencją publikacji, ale jednocześnie wyrażającego istotę artystycznych, a może i tożsamościowych zmagania pisarki. Fascynacja Singerem zwraca także uwagę recenzentki *Pejzaży* z „The Polish Review”, która, co ciekawe, podobnie jak Shmeruk, porównywała książkę Tuszyńskiej do rozprawy Adamczyk-Garbowskiej. Joanna Roztopowicz-Clark pisze:

Wybrany przez nią [Tuszyńską] sposób pisania jest emocjonalny i subiektywny, sugerujący kobietę na skraju zakochania – we wspaniałym, ale niestety podstępny mężczyźnie. Nieco za bardzo spoufala się ze swoim rozmówcą, który jest przecież jednym z najważniejszych pisarzy tego stulecia, często nazywając Singera „rudzielcem” i opisuje niektóre wydarzenia z jego życia w czasie teraźniejszym, przez co może wydawać się niektórym czytelnikom niestosownie protekcyjna<sup>629</sup>.

Wydaje się, że Tuszyńska nie tyle spoufala się, co nie ma zamiaru – podobnie jak Filipiak w stosunku do Woolf – stawiać pomnika pisarzowi. *Pejzaże* ukazują Singera ze wszystkich stron: jako twórcę, męża, kolegę po fachu, depozytariusza żydowskiej tradycji i kultury, a także

---

<sup>628</sup> Oto dokładne przytoczenie fragmentu wywiadu: „[A.T.] [...] Wiem, że »mój« mężczyzna istnieje, ale jeszcze go nie znalazłam. [D.M.] Jak go Pani sobie wyobraża? [A.T.] Jest stary! Moi znajomi się śmieją, że wszyscy moi narzeczeni mają co najmniej osiemdziesiąt lat. Podziwiam starych ludzi. Są ciekawsi, jest w nich czas, który przeżyli. Dzięki ich pamięci mogę dotknąć przestrzeni dla mnie niedostępnej. [...] To pewnie zwodnicze, ale wydaje mi się, że starsi mężczyźni są lepsi, można im bardziej zaufać, oprzeć się na nich. [D.M.] Wybór Singera na bohatera Pani najnowszej biografii nabrał osobistej wymowy? [A.T.] Singer był dotknięty geniuszem, nie musiał być stary. Najbardziej fascynuje mnie w nim, mężczyźnie i pisarzu, talent. Wybaczyłabym mu wszystkie ciemne strony życiorysu”. D. Mirska, A. Tuszyńska, *Tęsknię za żywymi ludźmi*, dz. cyt., s. 114.

<sup>629</sup> J. Rostropowicz-Clark, *Two Polish Books about Isaac Bashevis Singer*, dz. cyt., s. 219.

uwodziciela i osobę, którą niekiedy trudno polubić. Metaliterackie wypowiedzi Tuszyńskiej każą przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, że podobnie jak u Winterson i Woolf, Oliver i Whitmana, autorka szuka przyjaciela i jednocześnie przewodnika po własnej historii. Nie mamy powodów nie wierzyć Tuszyńskiej, kiedy w eseju o symptomatycznym tytule *Mój Singer*, towarzyszącym wydaniu dwóch opowiadań noblisty przetłumaczonych z języka jidysz w „Odrze” w 2004 roku, pisze:

Ofiarował mi świat, którego nie znałam, którego szukałam, którego bez niego może nie odkryłabym nigdy. Wziął mnie za rękę i poprowadził – krokami swoich książek – przez żydowskie miasteczka, bóżnice, chedery, przez warszawskie kamienice Nalewek i drewniane domy Biłgoraja i Piask. Pootwierał drzwi do ich życia, ich codzienności, ich religii. Byli tam rabini i *Talmud*, synagogi i grzesznicy, język świętych ksiąg i seks, fanatyzm, przesady i kobiety, jak przed wiekami, służące mężczyznom<sup>630</sup>.

Z perspektywy feministycznej trudno neutralnie potraktować pojawiającą się na końcu powyższej wypowiedzi kwestię związaną z pozycją kobiety. Nie ulega wątpliwości, że tym, co odróżnia Tuszyńską od chociażby wspomnianej Winterson jest fakt, że jej „prekursor” nie reprezentuje literackiego środka ku kobiecej emancypacji. Singer nazywa siebie „antyfeministą”, przyswaja myśli takich filozofów jak Otto Weininger<sup>631</sup>, a jego bohaterowie, na przykład doktor Jarecki ze *Spinozy z ulicy Rynkowej*, wierzą, wsparci myślą Shopenhauera, że jedyne czego kobieta pragnie, to zająć w ciążę, a jedyny sposób na to, by pokonać jej zniewalającą moc, polega na wykorzystaniu owego niewieściego pragnienia, a następnie porzuceniu kochanki. Singer nie jest pozbawiony ironii w swoich opisach bohaterek, choć kieruje ich losem często w sposób tendencyjny. W przywołanym *Spinozie z ulicy Rynkowej* czytamy, że: „Nawet jeśli kobieta jest aniołem, kryje w sobie demony, chochliki i diabły. Te złe istoty zachowują się występnie, szyczą z ludzkich uczuć, brukają świętości. [...] Wszystko to przejaw przewrotności tak typowej dla niewieściej natury”<sup>632</sup>, po czym za chwilę obserwujemy, jak panna Helena całuje doktora po rękach. Gdy w twórczości Singera pojawia się diabeł bądź dybuk, mieszka on zawsze w lubieżności bohaterek – jak ma to miejsce w przypadku Rechele w *Szatanie w Goraju* bądź

---

<sup>630</sup> A. Tuszyńska, *Mój Singer*, „Odra” 2004, nr 4, s. 70.

<sup>631</sup> I.B. Singer, *Miłość i wygnanie*, dz. cyt., s. 149.

<sup>632</sup> I. B. Singer, *Spinoza z ulicy Rynkowej*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, 2003. [Wersja na e-czytnik]. Uzyskano z: [vbk://mua7AkFyAC6eKO0WCcigxEo\\_ei7TPywhn9rfb28g198](http://vbk://mua7AkFyAC6eKO0WCcigxEo_ei7TPywhn9rfb28g198)

Lejbe Jenteł w *Umarłym skrzytku* – i zdecydowanie częściej to właśnie kobiety padają „ofiara” zła<sup>633</sup>.

Trudno jednoznacznie powiedzieć, że Tuszyńska jest pisarką feministyczną, choć jej książka *Naręczona Schulza. Apokryf*, w której fikcjonalizuje losy i myśli Józefiny Szelińskiej i jej relację z Brunonem Schulzem<sup>634</sup>, a także zainteresowanie twórczością i biografią Ireny Krzywickiej, której stała się ambasadorką, świadczą, że jest świadoma miejsca kobiet w patriarchalnej kulturze. Mało tego, na kartach literatury stara się te postaci odzyskać. Mimo wszystko autorka nie dyskredytuje Singera przez wzgląd na mizoginię, docenia jego umiejętność bezpośredniego pisania o intymności, pożądaniu i seksie. Pisarka zdaje się nie tyle utożsamiać z bohaterkami kobiecymi twórczości żydowskiego pisarza, co podpatrywać literacką umiejętność przekraczania tabu dotyczącego seksualności<sup>635</sup>, a także kreowania męskich charakterów. W takim

---

<sup>633</sup> Na temat tendencyjnej reprezentacji kobiet i kobiecej perspektywy u Singera zob. M. Spilka, *Empathy with the Devil: Isaac Bashevis Singer and the Deadly Pleasures of Misogyny*, „Novel: A Forum on Fiction” 1998, V. 31, nr 3, s. 430–444.

<sup>634</sup> Józefina Szelińska, naręczona Brunona Schulza, polonistka i tłumaczka, a po wojnie dyrektorka Biblioteki Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Gdańsku długo była przedstawiana w dyskursie okołoliterackim – ponoć na własne życzenie – jedynie jako inicjał: „Pani J.”. Zob. J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. XIII. Współautorka przekładu *Procesu* Franza Kafki na język polski (który to przekład Schulz podpisał – znowuż, ponoć na życzenie naręczonej – jedynie własnym nazwiskiem) stała się w fikcyjnej biografii Tuszyńskiej kobietą „z krwi i kości”, zyskała własny głos, rzucając inne światło na wydarzenia znane skądinąd z opracowań dotyczących życia i twórczości Schulza. Podstawą do stworzenia opowieści były listy „Juny” do Jerzego Ficowskiego, poety i biografą Schulza, które autorka otrzymała od Biety Ficowskiej. Co ciekawe, odsłaniając kulisy pracy nad książką, Tuszyńska wskazuje nie tyle na fascynację samą bohaterką, co na znaczenie jej związku ze słynnym polskim pisarzem. Trudno doszukiwać się feministycznej motywacji, gdy Tuszyńska rozkłada akcenty w następujący sposób: „*Naręczona Schulza* jest moją impresją na temat miłości artysty i jego muzy. Uważam za niezwykle to, że istniała kobieta, którą ten genialny twórca chciał poślubić. [...] Przyjaźnił się z wieloma kobietami – oświadczył się tej jednej. Pięknej, dużej, wykształconej nauczycielce, której miłości był pewien”. Zob. A. Papińska, A. Tuszyńska, *Uprawiam archeologię pamięci*, dz. cyt., s. 9.

<sup>635</sup> Pomimo tendencyjnego obrazu kobiecych bohaterek Singer nie bał się podejmować tematów uznanych wtedy za kontrowersyjne, takich jak związki homoseksualne. Przykładem jest nowela *Cejtl i Rejcl* z tomu *Seans i inne opowiadania*. Jest to historia dwóch (tytułowych) bohaterek żyjących w małym żydowskim miasteczku, które wyróżniają się sposobem życia – Cejtl, rozwódka, uczy lokalne dziewczęta pisania, Rejcl, porzucona żona, lecz miejscowe kobiety, czyta książki i uwielbia „wymyślać straszne i nieprawdopodobne opowieści” (s. 94). Po tym jak kobiety decydują się razem zamieszkać, ich związek ściąga uwagę lokalnej społeczności. Stając się przedmiotem plotek, bohaterki rozprawiają o wspólnym życiu po śmierci – są gotowe razem trafić do piekła. Ważnym momentem opowiadania jest kazanie odwiedzającego miasto kaznodziei, reba Juzela, który z mównicy bardzo dokładnie opisuje tortury, jakie czekają na grzeszące kobiety w piekle. Cejtl zaprasza kaznodzieję do siebie w odwiedzin, po czym ona, a w niedługim czasie także Rejcl, popełniają samobójstwo. Kobiety zostają pochowane w nieoznakowanym grobie, a ich dusze mają nawiedzać dom, w którym mieszkały. Cała historia opowiedziana jest z perspektywy narratorki-mieszkanicy miasta, której spojrzenie jest zdecydowanie prostolinijne i ograniczone (od niej słyszymy takie zdania jak „Stare panny, jak wiecie, stają się na wpół szalone”, s. 94). Mało wyszukane komentarze obnażają ironię, z jaką Singer traktuje swoją narratorkę. Z dystansem czytelnicy i czytelniczki mają przyglądać się przerażającym, ale i groteskowym opisom diabelskich kar, które wyznaczone są dla kobiet za pogwałcenie norm społecznych. Tragiczna wymowa utworu wskazuje na opieszyjność tradycji obecnej szczególnie w małomiasteczkowych społecznościach, ale także uwypukla manipulację strachem, na którym często opierała się narracja religijna. Zob. I.B. Singer, *Cejtl i Rejcl*, [w:] tenże, *Seans i inne opowiadania*, przeł. G. Kurzątkowska, Gdańsk 1993, s. 91–101.

znaczeniu męscy bohaterowie Singera mogliby reprezentować bliskość ze sprawami życia, zdolność do opowiadania się za ludzkim doświadczeniem i namiętnościami. W *Pejzażach pamięci* Tuszyńska zaznacza:

W *Annie Kareninie* zamiast opisów sukien, wizyt i podróży Anny widziałby [Singer] chętnie opis jej stosunków seksualnych z mężem i kochankiem, to mogłoby rozwikłać ową psychologiczną zagadkę. Pisanie o miłości z pominięciem seksu traktował jako bezsensowną pracę. Erotyka natomiast „kiedy człowiek zdejmuje nie tylko swe odzienie fizyczne, lecz również coś ze swego odzienia duchowego”, zbliża do tajemnicy. Organy płciowe wyrażają więcej prawdy o ludzkiej duszy niż wszystkie inne części ciała, nawet oczy<sup>636</sup>.

Autorka cytuje i parafrazuje w ostatnim zdaniu słowa z wywiadu Singera<sup>637</sup>. W sposobie, w jaki autor obnaża nie tyle kobiece postaci – które traktuje z wyraźnym dystansem – co męskich bohaterów, odnaleźć można ważne punkty zaczepienia dla artystycznej ciekawości Tuszyńskiej. Autorka zapewne zgodziłaby się ze zdaniem Irvinga Buchena, że „Singer ceni tradycyjną podległość kobiet nie dlatego, że jest męskim szowinistą lub chce utrwalić zły obraz Ewy, ale dlatego, że tak rozumiana zdolność [kobiet] do zależności i poddania tworzy pewien model [tożsamości] dla mężczyzn”<sup>638</sup>.

Naśladowanie męskich bohaterów Singera – tak często mających wiele wspólnego z samym autorem – zwraca uwagę szczególnie w *Narzeczonej Schulza* Tuszyńskiej. W opowieści, której towarzyszy pierwszoosobowa perspektywa „Juny”, jak miał nazywać Schulz Józefinę Szelińską, autorka kreśli portret Schulza-bohatera widzianego oczami kobiety, jak kolejnego bohatera singerowskich powieści – „Don Juana”, który nie potrafi odwzajemnić uczuć. Modernistyczny pisarz jawi się jako artysta-uwodziciel, bywalec Drohobyckich dzielnic cieszących się złą sławą, który znajduje ujście dla swojego pożądania, charakteryzującego się

---

<sup>636</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 411.

<sup>637</sup> „[...] seks i miłość najbardziej odsłaniają charakter człowieka.[...] Myślę, że organy seksualne wyrażają ludzką duszę pełniej niż jakakolwiek inna część ciała. Nie są dyplomatami i mówią bezlitosną prawdę”. R. Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, dz. cyt., s. 32. To, co Tuszyńska pociąga w Singerze, dotyczy nie tyle sposobów reprezentowania kobiecości, co przełamywania tabu, w tym także tabu cielesności. Tuszyńska pisze: „Singerowski bohaterowie nie wstydzą się swojego ciała. Ulegają jego prawom i porywom. Religia nazywa ciało »naczyniem wstydu i niełaski«, naczyniem poniżenia. Zmierzenie się z tym konfliktem świadczy o odwadze autora. I stanowi o współczesności jego pisarstwa, także w tych fragmentach, które zasłania tradycyjny żydowski strój. Rabin jest nagi! – zdaje się mówić Singer z błyskiem w oku, jak nieznośny chłopiec z chederu”. A. Tuszyńska, *Singer, mój przewodnik po świecie polskich Żydów*, „Vogue.pl”. [online]. [Dostęp: 25.07.2023]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.vogue.pl/a/agata-tuszynska-o-pisarzu-isaacu-bashevisie-singerze>

<sup>638</sup> I. H. Buchen, *Isaac Bashevis Singer and the eternal past*, New York 1968, s. 128.



masochistycznym wymogiem uniżoności, w twórczości artystycznej. Jest także Żydem, choć, podobnie jak sam Singer i wielu jego bohaterów, rozdartym między przynależnością do rodziny i tradycji a nowoczesnym życiem – Juna dowiaduje się, że Schulz odwiedzał bożnicę; z drugiej strony bohater miał ostatecznie porzucić swoje „żydostwo” właśnie dla niej.

Mimo fascynacji erotyczną odwagą Singera, należy stwierdzić, że Tuszyńska literacko pozostaje „uczennicą” dość nieśmiałą. Kiedy wprowadza fragmenty bardziej intymne, na przykład w opowieści o Szelińskiej, romantyzuje erotykę:

Ta fotografia jest jego dziełem. To ja. „Juna”. Długie smoliste włosy gładko zebrane do tyłu. Czarna jedwabna suknia na ramiączkach. Niewielki naszyjnik z pereł. I zmysłowa, rozchylona róża z prawej strony. Ale przede wszystkim duży dekolt i nagie ramiona. Sam mnie tak usadził, upozował. Prosił, żebym odsłoniła nogi. Na chwilę, do zdjęcia. Rozłożył mi ręce w szerokim geście. Otwieram się... Pokazuję coś więcej niż pończochy, o wiele dalej niż zwykle, niż nauczyła mnie matka, niż trzeba<sup>639</sup>.

Istotne jest to, że Józefina Szelińska, kreślona piórem Tuszyńskiej, odkrywająca własną kobiecość w związku ze starszym od siebie pisarzem i mentorem, dystansuje się do swojego żydowskiego pochodzenia: „Wszystko się we mnie przeciwko tym jego religijnym sentymentom burzyło. Nic, nawet wspomnienia, nie łączyło mnie z ortodoksyjnymi Żydami. W mojej, od pokolenia katolickiej rodzinie, mówiło się o nich już tylko z przekąsem. A Bruno jednak jakoś korzystał z duchowego dziedzictwa swoich starozakonnych przodków. Dla niego to nie był »fałszywy węzeł, rozchodzący się za pociągnięciem końca« – ale źródło. Jedyne i prawdziwe”<sup>640</sup>. Czy pewnej analogii relacji nie można dostrzec między Tuszyńską a Singerem? Ona – której matka przyjęła chrzest i Boże Narodzenie spędzała z choinką, której ojciec, sławny komentator sportowy, miał głosić antysemityczne poglądy, artystka, która stara się ustanowić jako kobieta wobec męskiego wzorca i on – ten, który nie może być jej wierny? Umieszczanie siebie w pozycji zakochanej (często nieszczęśliwie) kobiety nakłada się na spisywane przez pisarkę pozostałe kobiece biografie: Wisnowskiej, Ireny Krzywickiej zakochanej w starszym od siebie Boyu, zapatrzonej w męża Mary Ellen Tyrmand czy Wiery Gran, którą kierują, podobnie jak Tuszyńską, niepewności: „jak ocaleć, nie tracąc siebie, jak budować własną tożsamość w sytuacji zagrożenia, jak żyć z piętnem”<sup>641</sup>.

---

<sup>639</sup> A. Tuszyńska, *Naręczona Schulza. Apokryf*, Kraków 2017, s. 7.

<sup>640</sup> Tamże, s. 81.

<sup>641</sup> Chodzi o książki Tuszyńskiej: *Wisnowska* (1990), *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej* (1999), *Oskarżona: Wiera Gran* (2010), *Tyrmandowie. Romans amerykański* (2012). W wywiadzie z Agnieszką Papieską

Relacja nie jest oczywiście dosłowna, ale zaprezentowana miłość kochanków dotyczyłaby połączenia ich niespójnej tożsamości żydowskiej oraz sposobów jej osławiania. Tuszyńska szuka u Singera recepty, jak ma pogodzić artystkę zmierzającą po linii kariery ku przyszłości z sobą patrzącą w przeszłość, której mimo wszystko nie chce zapomnieć. Dokonana autoidentyfikacja: jako Żydówki i jako kobiety, i jeszcze kobiety piszącej, umieszcza ją w społecznym i politycznym wykluczeniu. Co ciekawe, patrząc na patriarchalne podejście Singera, trudno się spodziewać, by dla niego Tuszyńska stanowiła partnerkę do dialogu. Jej spóźnienie zatem na jego życie i relacja z duchem raczej niż z mężczyzną z krwi i kości stanowi romantyczne błogosławieństwo dla literackiego romansu, w którym fantazja łagodzi kandydy codziennej relacji i zezwala na sentymentalną kłamiwość.

#### MODERNIZM A TOŻSAMOŚĆ ŻYDOWSKA

Żeby odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób Agata Tuszyńska rozumie żydowską tożsamość za Isaakiem Bashevisem Singerem, należy najpierw określić, jak sam Singer postrzega siebie jako Żyda i jak owa tożsamość miałyby się dookreślać w kontekście historycznym i społecznym. Szczególnie, że na przełomie XIX/XX wieku zaszła znacząca zmiana w podmiotowym określaniu i definiowaniu „żydostwa”<sup>642</sup>.

W *Rodzinnej historii lęku* (2005) – dwupokoleniowej autobiografii, jednej z pierwszych kobiecych postpamięciowych świadectw rodzinnych, które zaczęły się ukazywać w Polsce na przełomie XX/XXI i w pierwszych dekadach XXI wieku, a do których zaliczyć można utwory

---

Tuszyńska wprost przyznaje się do identyfikacji z kobiecymi bohaterkami swoich książek: zob. A. Papińska, A. Tuszyńska, dz. cyt., s. 9.

<sup>642</sup> Posługuję się terminem żydostwo (niem. *Judentum*) na określenie tożsamości podmiotowej związanej z właściwościami kultury i dziedzictwa społeczności żydowskiej nie tylko dlatego, że posługują się nim zarówno tłumacze Singera, jak i Tuszyńska. Zob. np.: „Jasza, choć tak jak jego ojciec i dziadek tu się urodził, pozostał obcym, nie tylko dlatego, że odrzucił swe żydostwo, lecz także dlatego, że wszędzie czuł się obco, zarówno tu, jak i w Warszawie, pośród Żydów i gojów”, zob. I.B. Singer, *Sztukmistrz z Lublina*, przeł. K. Szerer, Warszawa 2010, s. 18 (ang. *Jewishness*, zob. I. B. Singer, *The Magician of Lublin*, trans. from yiddish by E. Gottlieb and J. Singer, New York 1979, s.17); „Żydostwo kultywowali wyłącznie jako tradycję wartości rodzinnych”, z: A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 363. Zgadza się bowiem również ze sposobem, w jaki traktują to słowo tłumacze książki Bernda Wittego *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność*, Roman Kubicki i Anna Malitowska. Choć „żydostwo” budzi negatywne skojarzenia w przeciwieństwie do historycznie neutralnej „żydowskości”, jak podkreślają tłumacze, „przyswiewca nam [...] nadzieja, że wyrwanie choćby jednego słowa ze szponów semantycznego antysemityzmu dobrze posłuży polszczyźnie i stanie się ona przez to lepsza i piękniejsza”. Zob. R. Kubicki, A. Malitowska, *O także judaistycznych źródłach naszej nie zawsze pięknej i dobrej nowoczesności*, [w:] B. Witte, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność*, dz. cyt., s. VII.

Ewy Kuryluk, Ewy Hoffman, Romy Ligockiej, Bożeny Keff, Magdaleny Tulli, Anny Janko<sup>643</sup> – Agata Tuszyńska stawia pytanie: „Czy mogę o sobie powiedzieć: jestem Żydówką?”<sup>644</sup>. Tuszyńska dopiero jako dorosła odkryła swoje żydowskie pochodzenie wyznaczone przez matczyną gałąź rodziny z Łęczycy, której członkowie w dużej mierze zginęli podczas Zagłady. W dzieciństwie słowo „Żyd” nie znaczyło dla niej nic, choć kojarzyło się z czymś negatywnym („Bycie Żydem było czymś niegodnym. Było winą. To wynikało ze słów ojca”). Stopniowo odkrywała elementy rodzinnej historii, „ciągle szeptem” („Jakby nadal lepiej było tego nie wiedzieć. Jakby bezpieczniej było mieć cudze dokumenty. Być jak inni, nie wyróżniać się. Być Polakiem w Polsce”)<sup>645</sup>. Wychowana w atmosferze społecznych ataków na Żydów, odczuwała wstyd z powodu swojego pochodzenia. Im bardziej konfrontowała się z polską rzeczywistością, tym bardziej czuła się wyobcowana. Czy więc w takich okolicznościach mogła nazwać siebie Żydówką? W jaki sposób Tuszyńska wyznacza granice przynależności tożsamościowej?

O synu swojej ciotki, Bronki, ze strony mamy, wspomnianym już Marianie Marzyńskim, słynnym dziennikarzu i filmowcu, który wyjedzie po marcu '68 wraz z rodziną do Stanów, Tuszyńska pisze: „Maryś był moim zaprzeczeniem. Był tym wszystkim, czym nie byłam. I czym nie chciałam być. Uosabiał to, czego się wstydziałam. To, co po latach dopiero zdefiniowałam jako ekstrakt żydowskości. Jak to nazwać? Hucpa?”<sup>646</sup>. Bezpośredniość Marysia była czymś całkowicie przeciwnym poczuciu zakorzenionego milczenia, które było bliskie Tuszyńskiej. Co ciekawe, esencjalistyczną w tym kontekście wyobraźnię określania tożsamości – żydostwa jako pewnej jakości – odnajdujemy u samego Singera, który łączy „esencję” przede wszystkim z religią: „[...]”

---

<sup>643</sup> E. Hoffman, *Zagubione w przekładzie*, przeł. M. Ronikier, Londyn 1995 (org. *Lost in Translation. A Life in a New Language*, New York 1989); R. Ligocka, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, przeł. K. Zimmerer, Kraków 2001 (niem. *Das Mädchen im roten Mantel*, München 2002); E. Kuryluk, *Goldi*, Kraków 2004; E. Kuryluk, *Frascati*, Kraków 2009; B. Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Kraków 2008; M. Tulli, *Szum*, Kraków 2014; A. Janko, *Mała Zagłada*, Kraków 2015. O *Rodzinnej historii lęku* jako próbie pokonania traumy z perspektywy postpamięciowej pisała m.in. M. Mips, *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą (na przykładzie „Włoskich szpilek” Magdaleny Tulli i „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej)*, [w:] *Sekundy i epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, red. Ż. Nalewajk, M. Mips, Warszawa 2013, s. 236–249.

<sup>644</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 11. Podobne pytanie zadała socjolożka Barbara Kessel w wywiadach z osobami, które nagle dowiedziały się, że są pochodzenia żydowskiego. Autorka poświęciła uwagę konsekwencjom zatajenia tożsamości żydowskiej przez rodziców. Zob. B. Kessel, *Suddenly Jewish. Jews Raised as Gentiles Discover Their Jewish Roots*, Lebanon 2000.

<sup>645</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 30–31.

<sup>646</sup> Tamże, s. 372. Tuszyńska wprost przyznaje, że otwartość i bezpośredniość kuzyna jej mamy często przynosiła jej wstyd. Na kartach autobiografii pisze: „Ostatni raz wpadłam z paniką w powodu Marysia w Paryżu. Niedawno, kilka lat temu. Dowiedziałam się, że jest, że wystąpi na tej samej konferencji w senacie Francji, co ja. Chodziło o sprawy polsko-żydowskie. Znowu się bałam. Lęk to mało, to była prawdziwa histeria. [...] Wyda się. On to powie wszystkim. Mój sekret”; s. 374–375.

religia – żydostwo – była właściwie powietrzem, którym oddychaliśmy. Jestem potomkiem pokoleń rabinów, chasydów i kabalistów. Mogę uczciwie powiedzieć, że w naszym domu żydostwo nie było jakąś rozcieńczoną, formalną religią, lecz zawierało w sobie wszystkie odcienie, wszystkie witaminy, cały mistycyzm wiary”<sup>647</sup>. Ciekawie ten wątek może naświetlić podejście nieco starszego od Singera filozofa, syjonisty i badacza mistycyzmu, Gershoma Scholema, który rozpoczynając naukę *Talmudu*, odkrył w nim „żydowską substancję” tkwiącą w tradycji. Scholem przystąpił do sumiennej nauki żydowskiego mistycyzmu, buntując się przeciw tradycji wyznaczonej w domu jego ojca – całkowicie zasymilowanego właściciela drukarni, który nie kultywował nawet wieczoru sederowego<sup>648</sup>. Singer wykazuje podobny bunt, choć skierowany w przeciwnym kierunku – to wobec religii i ortodoksji, które silnie definiowały jego rodzinne korzenie jako potomka rabinów i chasydów, dystansował się najbardziej.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na pewną znamioną rzecz, która wybrzmiewa w przytoczonych fragmentach. Skoro esencja żydowskości tkwi w religii, a szczególnie w studiowaniu Talmudu i Tory, to dostęp do niej mają z założenia jedynie mężczyźni. W ten sposób określana modernistyczna żydowskość ulega odmiennej deklinacji ze względu na płeć<sup>649</sup>. Czy wstyd, o którym mówi Tuszyńska, nie łączyłby się silniej ze słowami Rahel Varnhagel, niemieckiej pisarki i Żydówki, której biografię opisuje Hannah Arendt? Przytoczmy słowa z dziennika Varnhagel: „nawet na sekundę nie zapomnę o tym wstydzie. Piję go z wodą, piję go z winem, piję go z powietrzem, z każdym oddechem”<sup>650</sup>. Poczucie zakorzenionej właściwości, która jednocześnie przynależy do nas i pozostaje obca, staje się Kristevowym abiektem. Afektywne wrażenie – wstydu, a nawet wstrętu – splata się z poczuciem obcości, gdzie element „ja” zostaje rozpoznany jako Inny<sup>651</sup>. Idąc po linii żydowskiego feminizmu, należałoby ów abiekt łączyć

---

<sup>647</sup> I. B. Singer, *Miłość i wygnanie*, dz. cyt., s. 35.

<sup>648</sup> Zob. G. Scholem, *Von Berlich nach Jerusalem. Jugenderinnerungen. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt/M 1997, s. 53. Za: B. Witte, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność*, dz. cyt., s. 174–175.

<sup>649</sup> Co ciekawe w książce *Modernism, Feminism and Jewishness* Maren Tova Linett w podobny sposób, właśnie jako »smak«, określa formy reprezentacji żydowskości w modernizmie: „[s]ugestia, że żydowskość ma unikalny smak, może być postrzegana jako wzór dla modernistycznych reprezentacji żydowskości. Modernistyczni autorzy wykorzystują stereotypy, ale używają je jako składniki bardziej rozproszonej i tajemniczej żydowskości, która następnie służy jako narzędzie do kształtowania ich literatury, zarówno na poziomie tematycznym, jak i metatekstowym”. Zob. M. T. Linett, *Modernism, Feminism and Jewishness*, New York 2007, s. 1.

<sup>650</sup> H. Arendt, *Rahel Varnhagen: historia życia niemieckiej Żydówki z epoki romantyzmu*, przeł. K. Leszczyńska, Sejny 2012, s. 155.

<sup>651</sup> Kristeva pisała, że wstręt odczuwa wtedy, gdy Inny mości się „na miejscu i w punkcie tego, co będzie »mną«. To nie inny, z którym się utożsamiam ani którego wchłaniam, lecz Inny, który mnie poprzedza i bierze mnie w posiadanie, a przez to posiadanie sprawia, że jestem”. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków

szczególnie z pozycją kobiety. Kiedy bowiem przyjrzymy się podejściu Singera do własnej tożsamości, trudno dostrzec w nim jakiegokolwiek poczucie wstydu. Jak sam zaznacza: „Nie wstydę się mojego żydostwa, wręcz przeciwnie, jestem z niego dumny. Ciągle podkreślam, że jestem Żydem. Piszę o Żydach i piszę w językach żydowskich”<sup>652</sup>.

Należy mieć świadomość, że tożsamość żydowska różnicuje się ze względu na płeć zwłaszcza w patriarchalnym systemie kulturowym, jakim jest tradycyjna kultura Żydów. Jest to szczególnie widoczne, gdy współczesnym okiem przyjrzymy się powojennym rozliczeniom „win” i dostrzeżemy charakter podwójnej moralności dyskursu, który większe wymagania stawia kobietom-Żydówkom. Przykładem takiego działania dyskursu może być historia innej bohaterki Tuszyńskiej, Wiery Gran, legendarnej śpiewaczki z warszawskiego getta. Gran, mimo braku dowodów, została oskarżona o kolaborację podczas wojny i przez resztę życia starała się oczyścić z zarzutów. Dorota Głowacka, pisząca o wątku płci i Zagłady, podkreśla, że surowość oskarżeń wobec Gran wynikała z jej wizerunku jako „upadłej kobiety”. Taki wizerunek funkcjonował niczym rodzaj ciemnego ekranu, na którym rysowały się wszystkie bohaterskie czyny, ale i uwydatniały nieheroiczne aspekty życia w getcie, takie jak kolaboracja, żydowska policja, szmugiel i prostytutka. Nie ulega wątpliwości, że w powojennych rozliczeniach kobieta prostytuująca się w celu przeżycia była dodatkowo moralnie obciążona z powodu kultywowanego w tradycyjnej społeczności wyznacznika kobiecej „czystości”. Kobięca sprawczość seksualna była napiętnowana jako narzędzie przetrwania. Tymczasem mężczyzna, który z tych samych fundamentalnych pobudek dopuścił się morderstwa, nie ponosił podobnej odpowiedzialności moralnej<sup>653</sup>.

W kontekście Tuszyńskiej kluczowe jest to, że sposobie postrzegania swojej podmiotowości, wzorowanym na Singerze, autorka bardziej niż prekursor odczuwa obcość wobec porządku, z którym jednakże chciałaby się identyfikować. Jej poczucie obcości jako Żydówki staje się wyraźniejsze, gdy mierzone jest nie w kategoriach psychoanalitycznych (jak wstręt), lecz kulturowych i społecznych. W autobiografii Tuszyńskiej znajduje się scena, kiedy autorka,

---

2007, s. 15–16. Podążając tym tokiem rozumowania, można stwierdzić, że ten, który „poprzedza” Tuszyńską – Singer – może być rozpoznany jako członek rodziny, jej przodek.

<sup>652</sup> R. Burgin, *Rozmowy z Isaaciem Basheviszem Singerem*, dz. cyt., s. 54.

<sup>653</sup> D. Głowacka, *Płeć i Zagłada: wyobrażenia relacyjna i zapomniane zaułki pamięci*, [w:] *taż*, *Po tamtej stronie*, dz. cyt., s. 171–178.

odwiedzając Łęczycę – rodzinne miasto bliskich, których nigdy nie poznała, i gdzie szuka ich śladów – natrafia na katolickie święto:

Niedziela, 12 września 1999 roku, w Łęczycy. Zostałam na rynku sama. Dziwne uczucie, sama wśród uroczystych tłumów. [...] Jak przybysz z daleka, który wraca, ale nie odnajduje nic z tego, czego szukał. Patrzy na wszystko, rejestruje, dostrzega, ale nie rozpoznaje. Ani wyprasowanych garniturów do kościoła, ani jasnych bluzek, letnich kapelusików, falbanek. Całej tej odświętnej solenności, wspólnego celebrowania kościelnej mszy, a tego dnia także i patriotycznej okazji. [...] Oczekiwanie na mszę polową, uroczystość niecodzienną. I ja wśród tego wszystkiego. Usiłująca zginąć w tłumie, ale odstająca od niego, na pierwszy rzut oka – obca. Obca<sup>654</sup>.

Można odnaleźć w tym fragmencie odniesienie do Singerowskich opowiadań, które, jeśli określają kontakty Żydów i gojów, to właśnie przede wszystkim poprzez obraz procesji. Jak pisze Adamczyk-Garbowska: „Najczęściej obie społeczności żyją obok siebie, ale oddzielnie, unikając się nawzajem i postrzegając siebie w stereotypowy sposób. Siłą rzeczy jednak dochodzi do kontaktów. Najczęściej jest to ukradkowa obserwacja wzajemnych zwyczajów, nieznanych i niezrozumiałych, zwykle związanych z religią. Taką okazją jest nierzadko dla Żydów obserwowanie procesji”<sup>655</sup>. I tak jako przykład przytoczyć można scenę ze *Spinozy z ulicy Rynkowej*: „Chciał wyjść na ulicę, ale nie pozwolono by mu na to, bo właśnie przechodziła katolicka procesja. Księża w długich szatach trzymali w dłoniach halabardy i śpiewali po łacinie kropiąc wokół święconą wodą. Błyszczały krzyże. Święte obrazy chwiały się na wietrze. Wokół rozchodziła się woń kadzidła i trupów”<sup>656</sup>.

Obcość odczuwana przez Tuszyńską, wynikająca z rozpoznania siebie jako Żydówki, ma swoje źródło w granicy dzielącej dwa światy: katolicki (polski) i żydowski. W tym kontekście tożsamość narodowa łączy się z tożsamością religijną – oba światy zdają się istnieć obok siebie, ale nie przenikają się nawzajem. Identyfikacja z żydostwem u Tuszyńskiej zachodzi równolegle z odkrywaniem przeszłości rodzinnej. Im bardziej zanurza się w literacki dyskurs poświęcony żydowskim bohaterom Singera – wśród których szuka obecności historii pozbawionej materialnej reprezentacji (jak na przykład łęczyckie kamienice) – tym bardziej jej wewnętrzne światy

---

<sup>654</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 182.

<sup>655</sup> M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Singera. Rozstanie i powrót*, dz. cyt., s. 75.

<sup>656</sup> I. B. Singer, *Spinoza z ulicy Rynkowej*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, 2003. [Wersja na e-czytnik]. Uzyskano z: [vbk://mua7AkFyAC6eKO0WCcigxEo\\_ei7TPywhn9rfb28g198](http://vbk://mua7AkFyAC6eKO0WCcigxEo_ei7TPywhn9rfb28g198)

zaczynają się od siebie oddzielać. Tam, gdzie wcześniej jej nie było, pojawia się niewidzialna, ale wyraźna linia podziału wyznaczana przez dziedziczną historię<sup>657</sup>. Tuszyńska pyta siebie: „Czy jest możliwe połączenie we mnie tych dwóch wątków, które przecież są połączone – polskiego i żydowskiego?”<sup>658</sup>. Specyfika tożsamości Tuszyńskiej i Singera będzie zatem przede wszystkim przebiegała według modernistycznej symetrii rozdarcia.

Przełom XIX i XX wieku, według Richarda Shepparda, był okresem kryzysu: zarówno w zakresie świata i świadomości, jak i filozofii oraz egzystencji, w tym kryzysu podmiotowości. W ramach tego ogólnego kryzysu historiografia żydowska wyznacza własną, choć częściowo zbieżną, ścieżkę zmagania. Jak zauważa Witte: „Struktury pamięci zbiorowej, jak odzwierciedlają się one w studium *Tory* i *Talmudu*, a także w rytuale, okazują się – i to stanowi specyfikę żydowskiej kultury pamięci – zdolne do włączenia się do literackiego i naukowego dyskursu nowożytności”<sup>659</sup>. Projekt oświeceniowy XVII wieku, który wyróżniał wcześniej łączone dziedziny takie jak etyka, estetyka i epistemologia, był również początkiem żydowskiego oświecenia znanego jako Haskala. Reprezentowany szczególnie przez żydowskiego i niemieckiego filozofa Mosesa Mendelssohna, ruch ten dążył do powszechnego zrozumienia żydostwa, aktualizacji zasad i nakazów do współczesnych okoliczności oraz przede wszystkim do zapewnienia wolności wyznania i myśli.

Mendelssohn cenił różnorodność w obliczu „morderczego przymusu jednoznaczności”, a brak wyrozumiałości oraz tolerancji dostrzegał przede wszystkim w chrześcijaństwie spowinowaconym z rzymską władzą państwową<sup>660</sup>. Mówiąc w uproszczeniu, ruch otwarcia – integracji i asymilacji Żydów europejskich, który zapoczątkowała Haskala, sprawił, że kwestia żydowska nie była już tylko kwestią religijną czy kulturową, ale stała się projektem społecznym i politycznym. Kulminacją szczególnie tego drugiego projektu pod koniec XIX wieku stał się syjonizm: w 1897 roku odbył się I Światowy Kongres Syjonistyczny w Bazylei. Projekt oświecenia prowadził do przekształcenia pojęcia żydowskości na rzecz tożsamości narodowej definiowanej w ramach konkretnych granic geograficznych i posiadania reprezentacji politycznej. Z drugiej

---

<sup>657</sup> Świat Żydów i gojów prezentowany przez Bashevisa był światem podzielonym. Przed wojną niewielu Żydów znało język polski, a Polacy nie znali jidysz. Jak pisze Adamczyk-Garbowska „[s]ytuacja ta prowadziła do niezrozumienia wzajemnych zwyczajów, których znajomość opierała się na wzajemnych plotkach niż na wiedzy”. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Singera. Rozstanie i powrót*, dz. cyt., s. 75.

<sup>658</sup> A. Tuszyńska, *Rodzina historia lęku*, dz. cyt., s. 181.

<sup>659</sup> B. Witte, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność*, dz. cyt., s. 20.

<sup>660</sup> Tamże, s. 20–43.

strony, obok definiowania się w kontekście konkretnej wspólnoty, rozwijany był projekt myślowy podobny do tego, który według Shepparda dotyczył społeczności europejskiej i który kierował spojrzenie filozofów i artystów na kwestię jednostki. Jak pisze Hannah Arendt: „kwestia żydowska stała się w międzyczasie problemem pojedynczego Żyda, problemem dojścia do ładu ze światem. To, że można dostrzec pewne szersze rozwiązania w przypadkach, które zawsze były sprawą osobistej decyzji, nie zmienia faktu. Kwestia żydowska stała się problemem jednostkowego Żyda”<sup>661</sup>. Zwrot ku jednostce mógłby być zatem jednym z kluczowych wyznaczników modernistycznego przełomu rozumianego szeroko, włączającego w swój obręb także kwestie społeczności żydowskiej, nakładając się na problematykę czasów, którą określa Sheppard. Istotne pytanie brzmi jednak: czy mimo indywidualizującego podejścia do podmiotowości istnieje pewien wspólny myślowy i społeczny grunt dla tożsamościowych rozważań? Czy jest coś, co łączy Singera z omawianym w tej pracy Conradem?

Idźmy dalej tropem rozważań Arendt. Badaczka wskazuje bowiem na dwa bieguny wykształcającej się w wieku XIX żydowskiej historiografii: asymilacyjny z jednej strony i nacjonalistyczny z drugiej. Oba polaryzuje względem siebie natomiast antysemityzm, który, czy to jako opinia czy ruch polityczny, staje się centralnym problemem, wobec którego należy się określić<sup>662</sup>. Problematyka antysemityzmu w sposób klarowny ukazuje skonfliktowaną podmiotowość Żyda, rozpiętą między dwoma biegunami. Jeden z nich wyznacza ortodoksyjna tradycja, jak u Singera: tradycja chasydzka, język, przyzwyczajenia oraz wyraźne role społeczne i płciowe, przyjmujące bezkrytyczne założenie o różnicy między Żydami a narodem „gospodarzy”. Na przeciwnym biegunie znajduje się kultura lokalna oraz związana z nią asymilacja, często powiązana z chrztem i zatraceniem tradycji. W tym przypadku występuje również bezkrytyczne założenie pełnej identyfikacji Żydów z narodem „przyjmującym”:

[...] dla syjonizmu i historiografii nacjonalistycznej narodowe wyobcowanie jest takim samym monolitem jak stuprocentowa przynależność narodowa dla asymilacjonistów. Zamiast jednej abstrakcji – narodu niemieckiego – mamy tu zestaw dwóch abstrakcji: naród niemiecki i Żydów. Ujęcie takie odziera stosunki Żydów i ich gospodarzy z całej historyczności i sprowadza je do gry sił (takich jak

---

<sup>661</sup> H. Arendt, *Pierwsza asymilacja*, przeł. M. Godyń, [w:] też, *Pisma żydowskie*, przeł. M. Godyń, P. Nowak, E. Rzana, wstępem poprzedził i przekł. oprac. P. Nowak, Warszawa 2012, s. 28.

<sup>662</sup> H. Arendt, *Antysemityzm*, przeł. P. Nowak, [w:] też, *Pisma żydowskie*, dz. cyt., s. 58–59. Jeszcze na przełomie XVIII/XIX wieku określenie „semicki” było czysto neutralne. Polityczna przemiana tego słowa w hasło „antysemicki” przyszła wraz z Wilhelmem Marrą około 1870 roku.



przyciąganie i odraza) między dwiema przyrodniczymi substancjami, gry, która powtarza się jakoby wszędzie tam, gdzie żyją Żydzi<sup>663</sup>.

Gra sił, o której pisze Arendt, nakłada się na symetryczne pole podmiotowości, które Sheppard wyznaczał dla swoich skonfliktowanych modernistycznych jednostek. Jest to rzecz jasna pewien myślowy przeskok, ale to właśnie na planie tak dwubiegunowo skonfliktowanych wartości określa się tożsamość przedstawiana w pismach Singera. Zgodnie z „duchem czasów” to, co polityczne, przeradza się u niego w konflikt jednostki, zarówno sytuacyjny, jak i emocjonalny. Takimi słowami narrator określa siebie z lat trzydziestych, które spędzał jako młody pisarz w przedwojennej Warszawie:

W jakiejś książce czy czasopiśmie natrafiłem na wyrażenie „rozszczepiona osobowość” i zastosowałem tę diagnozę do siebie. Taki właśnie byłem – rozszczepiony, rozdarty, stanowiłem być może jedno ciało o wielu duszach, z których każda ciągnęła w inną stronę. Żyłem jak rozpusznik, a jednak nie przestawałem modlić się do Boga i prosić Go o zmiłowanie; łamałem wszystkie prawa Szulchan Arucha, a jednocześnie czytałem książki kabalistyczne i teksty chasydzkie; dostrzegałem niedostatki w dziełach słynnych filozofów i wielkich pisarzy, a mimo to pisałem rzeczy, które wydawały się naiwne, nieporadne, dyletanckie. Jednej chwili moja potencja była niewiarygodnie wysoka – w następnej ogarniała mnie nagła niemoc. Zdomowił się we mnie jakiś wróg albo dybuk, który dokuczał mi na wszelkie możliwe sposoby i bawił się ze mną w kotka i myszkę. [...] W moim mózgu jakiś maniak wygadywał idiotyzmy, a ja nie potrafiłem go uciszyć. A jednocześnie tak mocno trzymałem się w ryzach, że nawet Gina nie wiedziała, co się ze mną dzieje<sup>664</sup>.

Rozdarcie zobrazowane przeciwstawnymi siłami, z których „każda ciągnie w inną stronę” jest dokładną reprezentacją podmiotowości poprzez wyobraźnię artystyczną, jaka charakteryzowała Conrada i podążającą za nim Kuryluk. Wydaje się, że z owego podmiotowego pola symetrii nie ma ucieczki – jak nie można uciec przed własnym cieniem.

Przytaczany jako wyznacznik granic owego pola antysemityzm sprawia, że określanie się po którejś ze stron nie jest w pełni możliwe; albo przynajmniej nieakceptowane na tle szerszej społeczności. W jednej ze scen z *Rodziny Muszkatów* pojawia się dialog nawiązujący do tej kwestii:

---

<sup>663</sup> H. Arendt, *Antysemityzm*, dz. cyt., s. 60. Podkr. I. S.

<sup>664</sup> I.B. Singer, *Miłość i wygnanie*, dz. cyt., s. 132–133.

- No cóż, prawdę mówiąc, kiedy się patrzy na tych wszystkich warszawskich Żydów w długich chałatach i jarmułkach, to ma się wrażenie, jakby się nagle znalazło w Chinach. Nietrudno zrozumieć, dlaczego Polakom to się nie podoba.
- Ejdl, mój skarbie, o czym ty mówisz? – ostrzegła Rojze Frumetł. – Cóż to za rozmowa? Twój ojciec, aby jego cnoty przemówiły za tobą, nosił długą kapotę i pejsy także.
- Proszę, nie mówmy o papie. Papa był Europejczykiem, Europejczykiem pod każdym względem.
- Widzę, że panna Ejdl jest zwolenniczką asymilacji – skomentował po polsku Abraham.
- Nie asymilacji, tylko wspólnego życia w obopólnym szacunku i zrozumieniu.
- I pewnie, gdy wszyscy nałożymy polskie kapelusze i podwinimy w szpic wąsy, to zaczną nas kochać
- odpowiedział Abraham i podkręcił wąsa. – Pozwólmy młodej damie poczytać tutejsze gazety. Biadola, że taki nowoczesny Żyd jest gorszy od chałaciarza. Jak myślisz, do kogo mierzą ci, którzy nienawidzą Żydów? Właśnie do tych nowoczesnych Żydów, ni mniej, ni więcej<sup>665</sup>.

Zarówno zachowanie tradycji w ubiorze, języku i religii, jak i pełna asymilacja Żyda wywołują w Polakach niechęć. Pierwszy przypadek budzi odrazę wobec Żyda jako „pariasa”, podczas gdy zasymilowany Żyd spotyka się z podobną nieufnością i wrogością, lecz jako „parweniusz”. Świadomy niebezpieczeństw związanych z radykalnym osadzaniem się po którejkolwiek ze stron, Singer stara się, jak się wydaje, utrzymać, używając języka Shepparda, możliwie blisko „balansu” na granicy. Jako przeciwnik asymilacji, którą traktuje jako odwrócenie się od własnej tożsamości, autor buntuje się przeciwko ortodoksji, w której, co istotne, odrzuca go przede wszystkim okrucieństwo<sup>666</sup>. Bunt wobec tradycyjnego obrazu żydowskiego Boga nie przeradza się w apologię niewiary, lecz w pochwałę innej formy wiary wyznaczonej przez pisma Spinozy. Choć boskość

<sup>665</sup> I. B. Singer, *Rodzina Muszkatów*, przeł. J. Borowik, Warszawa 2003, s. 60.

<sup>666</sup> Singer w wielu swoich tekstach poruszał to zagadnienie. W pierwszych partiach jego debiutanckiej powieści, *Szatanie w Goraju*, czytamy o tym, jak mała Rechele pozostawiona pod opieką owdowiałego wuja, szojcheta – pobożnego Żyda, który w imię wspólnoty dokonuje rytualnego uboju zwierząt – była zmuszona widzieć okrucieństwo, z jakim wiąże się religijna praktyka: „[w] małej komórcie na podwórzu, grze zarzynał zwierzęta, stała zawsze balia z krwią, a wokół fruwały pióra. [...] Zarżnięte kury rzucały się na przesiąkniętej krwią ziemi, rozpaczliwie trzepotały spętanymi skrzydłami, jakby chciały polecieć i kręciły podciętymi gardłami. Cielęta z kopytami związanymi słomianym powrósem kładły głowy jedno na drugim i tak długo uderzały kosztownymi racicami, aż oczy ich zachodziły mgłą”. I. B. Singer, *Szatan w Goraju*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Ch. Shmeruk, Wrocław 1995, s. 59. W domu wuja Rechele nie tylko była świadkiem brutalnych scen, ale także doświadczała fizycznego i psychicznego znęcania ze strony babki. Dzięki temu wnikliwemu portretowi bohaterki przedstawionemu przez Singera czytelnik bądź czytelniczka lepiej rozumie wyobcowanie i zgnębienie Rechele uznanej w późniejszych partiach utworu za opętaną. Okrucieństwo, hipokryzja pobożności, trauma stanowią najciemniejsze strony ludzkiej natury, składając się na charakter tytułowego „szatana”. To właśnie ta powieść wyróżniła Singera jako pioniera literackiej krytyki skierowanej na niektóre rytuały społeczności żydowskiej. Singer nie rozumiał okrucieństwa żydowskiego Boga i sprzeciwiał się obłudzie oraz pruderii. Powieść stanowiła również przestrożę przed chasydzką tradycją oraz ostrzegała, jak narzucenie utopijnej ideologii – mesjanizm Sabataja Cwi – może prowadzić do zła i chaosu. Na ten temat więcej u M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Singera*, dz. cyt., s. 37.

u Singera różni się od tej u Spinozy i ma charakter intencjonalnej świadomości, nie oznacza pełnego odrzucenia religii. Swoboda seksualna nie musi prowadzić do „zdrady” tożsamości żydowskiej, którą Singer, mimo wszystko, silnie pielęgnuje, na przykład poprzez pisanie utworów w jidysz.

W kontekście skonfliktowanej tożsamości Tuszyńskiej i Singera przyjrzyjmy się jednak owemu pojęciu „zdrady”. Niepewność związana z pytaniem „czy mogę nazywać siebie Żydówką” wynika nie tylko z niepełnej wiedzy o własnym pochodzeniu, ale także z trudności z pełnym utożsamieniem się ze znaczeniem żydostwa w wymiarze politycznym, społecznym i kulturowym. Kontekst zdrady, zwłaszcza u Singera, który przed wojną opuszcza Polskę, oraz niemożność uwolnienia się od własnej przynależności tożsamościowej, można powiązać z Derridiańskim konceptem „marana”<sup>667</sup>. Na polskim gruncie opracowuje ten koncept Agata Bielik-Robson: „figura marana w wielu aspektach pokrywa się z figurą ocalałego: zarówno marana, jak i ocalałego trapi samobójcze poczucie winy, że *przeżył*”<sup>668</sup>. Derrida odnajduje w pojęciu „marana” aporyczną konstrukcję tożsamości, która poprzez negację żydostwa tak naprawdę jeszcze bardziej uwydatnia tę tożsamość. Tajemnica osoby, która wyrzeka się swojej wiary w imię przetrwania, definiuje ją w sposób paradoksalny – to dzięki wyrzeczeniu się swojej religii mogła przeżyć, a tym samym kontynuować żydowską tradycję. Kontynuacja staje się ważniejsza niż poświęcenie w imię „czystości” tożsamości<sup>669</sup>. W tym sensie „maska” i sekret stają się kluczowymi elementami, które

---

<sup>667</sup> Historia maranów sięga późnośredniowiecznej Hiszpanii i Portugalii, a nazwa odnosi się do żydowskich konwertytów, którzy byli oskarżeni o potajemnie praktykowanie religii żydowskiej. Za „kryptojudaizm” prześladowała inkwizycja – co istotne, wielu spalonych na stosie konwertytów nie utożsamiała się jednak z wiarą swych żydowskich przodków i uważała się za całkiem dobrych chrześcijan. Derrida czyni z maranów tożsamościowy (uniwersalny) wzorzec oparty na aporii; ambiwalentną, rozszczepioną, skrywającą „sekret” – często niejawną dla świadomości osoby – podmiotowość. Jak pisze autor w swych *Aporiach*: „Nazwijmy figuratywnym maranem każdego, kto pozostaje wierny sekretowi, którego nie wybrał, w miejscu, gdzie żyje, w domu gospodarza albo okupanta [...], nie mówiąc mu nie, ale też do niego nie przynależąc. [...] Czy nie jest możliwe, by taki sekret wymknął się historii, ilości lat i starzeniu? Dzięki temu anachronizmowi, dzięki byciu maranami, w każdym przypadku, czy tego chcemy, czy nie, czy zdajemy sobie z tego sprawę, czy nie, maranami mającymi niezliczone ilości godzin i lat, niewczesne historie, z których każda jest jednocześnie większa i mniejsza od pozostałych, każda wciąż czeka na inną – możemy nieustannie być młodszy i starsi, jednym słowem, nieskończenie skończeni”. Z: J. Derrida, *Aporias: dying-awaiting (one another at) the „limits of truth”, mourir-s’attendre aux „limites de la verité”*, Stanford 1993, s. 81. Częściowe tłumaczenie fragmentu oraz rozwinięcie koncepcji marana u Derridy za A. Bielik-Robson, *Derrida, maran doskonały*, [w:] też, *Marańska Pascha Derridy. Zdrada, wygnanie, przeżycie, nietożsamość*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2022, s. 18–19.

<sup>668</sup> A. Bielik-Robson, *Inne testamenty: świadek, ocalały i maran w poetyce świadczenia Derridy*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 27.

<sup>669</sup> „Prawo do życia” to podstawowe uprawnienie liberalne, *the right to live*, od którego zaczyna się nowożytna przemiana prawna. Bielik-Robson zaznacza, że zostało wywalczone właśnie przez maranów: pierwszych ludzi nowoczesnych, którzy upomnieli się o mesjański prymat przeżycia nad kultową ofiarą: „[p]odobnie więc jak inny żydowski maran, a jednocześnie mesjasz–odstępca, Sabbatai Cwi, który twierdził, że ostatecznym celem studiowania

określają tożsamość żydowską. Paradoksalnie, będąc maranem w swojej konstrukcji podmiotowości, stajesz się tym bardziej Żydem; im bardziej zanurzasz się w destrukcji tożsamości, tym bardziej zachowujesz jej nieusuwalny rdzeń.

Tak rozumiana postrukturalistyczna (de)konstrukcja tożsamości zostaje przejęta przez uniwersalizujące podejście „marana” jako każdego z nas i służy apologii niezintegrowanego „ja”<sup>670</sup>. Wydaje się jednak, że dla opisanego dialogu międzypokoleniowego Tuszyńskiej i Singera filozofia marańska nie wystarcza. Dlaczego? Po pierwsze dlatego, że oddala kontekst konkretnej sytuacji politycznej i społecznej, w jakiej znalazła się przedwojenna i powojenna Polska, a która wyznacza dzieje tożsamości tych dwóch osobowości twórczych. Po drugie, że tak pojmowaną tożsamość, rozgrywaną w tle wyrazistych procesów skazujących Żydów na brak politycznej reprezentacji<sup>671</sup>, powinna określać nie wielowarstwowa anihilacja (w duchu postmodernistycznym), a pragnienie pogodzenia symetrycznej sprzeczności (w duchu modernistycznym). Po trzecie – i jest to rzecz zdecydowanie najważniejsza – identyfikacja jako „Żyd/Żydówka” w przypadku Singera i Tuszyńskiej polega nie na „masce” i sekrecie, ale na odsłonięciu, publicznym i jawnym przyjęciu tożsamości i idącego za nim dziedzictwa. Nie tylko dlatego, że Singer pisze konsekwentnie w jidysz i mimo krytyki żydowskiego narodu wyraziście się wobec niego określa; nie także dlatego, że Tuszyńska, idąc śladami swojego bohatera, dokonuje literackiego *coming-outu* i „przyznaje” się do tego, kim jest – mimo wielu niepewności i wciąż niesprzyjającej aury społeczno-politycznej pisze wszak *Rodzinną historię lęku*. Przyczynę w zintegrowanym określaniu własnej tożsamości stanowi – zarówno dla Singera, jak i Tuszyńskiej – rodzina. Zaprzeczanie w tym aspekcie tożsamości żydowskiej, a zatem trwanie w pozycji marana, szczególnie w sytuacji, gdy zmienia się rzeczywistość polityczna, byłoby zaprzeczaniem własnej genealogii. Innymi słowy, zintegrowanie z własnym żydostwem i zdjęcie maski jest konieczne nie dla siebie, ale dla ratowania bliskich od zapomnienia. Sednem żydowskości nie staje

---

Tory jest »pogwałcenie Tory«, Derrida napisze, że finalnym powołaniem żydowskiego archiwum jest zamienić się w kupę popiołu: »Tym sekretem jest spopielenie archiwum«. A. Bielik-Robson, *Inne testamenty*, dz. cyt., s. 28.

<sup>670</sup> Jak dzieje się to w niedawno wydanej propozycji Piotra Sadzika, *Regiony pojedynczych herezji. Marańskie wyjścia w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2022.

<sup>671</sup> To, co pozostaje niewątpliwie istotne w koncepcji żydostwa to fakt, że opierała się ona na ruchu politycznym, który konsekwentnie w XX wieku zmierzał do wyalienowania Żydów ze sfery publicznej. Zob. na ten temat Głowacka, *Po tamtej stronie*, dz. cyt., s. 137.

się ani religia, ani kultywowanie tradycji, lecz, jak pisała Arendt, osobisty wymiar – w przypadku Tuszyńskiej i Singera ich głębokie, bezkompromisowe zaangażowanie w historię rodzinne<sup>672</sup>.

### 3. Mapa. Materialna bliskość przeszłości rodzinnej i źródło artystycznej tożsamości

Gest otwarcia na żydowską tożsamość staje się gestem w stronę własnego dziedzictwa, rozumianego najbardziej prywatnie. W *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńska wprost pisze o żalu do swojego dziadka, jak i innych członków rodziny, którzy po wojnie postanowili pozostać przy nowych, polskich nazwiskach. Autorka rozumie powody takiego działania, ale z perspektywy własnego pokolenia widzi konsekwencje, które przyjmują rzeczywisty – bo związany z dokumentalną reprezentacją w sferze publicznej – charakter. Przytaczam nieco obszerny fragment z powieści, konieczny dla zarysowania tego wątku:

Samuel Zamutek [dziadek autorki ze strony matki], zmienił się po wojnie w Szymona, o którym w Łęczycy nigdy nie słyszano. Nie był wyjątkiem, robił to, co inni. Nie powinnam się dziwić ani oburzać. W powojennej Polsce większość zasymilowanej inteligencji przyjmowała polskie lub spolszczone nazwiska. [...] Były jak barwy ochronne. [...]

Samuel, żydowskie imię mojego dziadka, zapisane w metryce, której nie ma, zachowało się na dyplomie ukończenia studiów i w przedwojennych dokumentach wojskowych. Używał go w szkołach w Łęczycy i w Łodzi, i w 1920 roku, kiedy zgłosił się jako ochotnik na wojnę polsko-bolszewicką. [...] To Samuel Przedborski jako podporucznik 48. Pułku Strzelców Kresowych bronił Warszawy we wrześniu 1939 roku, i tak wzięto go do niewoli. Z tym imieniem przeżył całą wojnę.

Wszędzie tam jego rodzice również mieli żydowskie imiona. Może największy żal mam o nich, o zmianę ich rodowodów, o zamilczenie przeszłości.

Przecież nie mógł się wstydzić. Nie wolno mu było. Dziś wiem, że nie wolno. I choć rozumiem jego wybory, nie chcę się na nie zgodzić. [...]

Dokumenty nie znają sentymentów. W powojennych kwestionariuszach wojskowych ojciec Szymona nosił już zawsze imię Henryk. Był w zależności od okoliczności drobnym kupcem, urzędnikiem prywatnym, kierownikiem drukarni, majątku nie posiadał. Swojej matce zostawił tylko spolszczone imię – Justyna – i nigdy nie dodał rodowego nazwiska. Zamilczał je, jak zamilczał całą łęczycką przeszłość.

---

<sup>672</sup> Co ciekawe, to właśnie miłość rodzinna obok wartości takich jak aktywność społeczna w stosunku do współwyznawców miały charakteryzować „asymilację umiarkowaną”. Zob. M. Ruta, „*Mogę zaprzeczać istnieniu Boga, ale nie mogę przestać być Żydem...*”. *Problem tożsamości w powieściach „Dwór” i „Spuścizna” Isaaca Bashevisa Singera*, [w:] *Biłgoraj, czyli raj...*, dz. cyt., s. 195.

I Dełę, swoją żonę, matkę swojej córki. Instrukcja wewnętrzna Prezydium Pary Ministrów sankcjonowała te zmiany. Również wobec nieżyjących rodziców i nazwiska rodowego matki, jeśli dokonywano ich z ważnych i uzasadnionych powodów<sup>673</sup>.

„Dokumenty nie znają sentymentów”, pisze Tuszyńska, ale za to urzeczywistniają czyjąś obecność i stanowią potwierdzenie tożsamości. Pisarka jest spadkobierczynią rodowodu, po którym zostały jedynie strzępy dokumentów, pamiątek, fotografii. Z wyprawy do Łęczycy – miasteczka pochodzenia rodziny Przedborskich i Goldsteinów, dziadków od strony matki – Tuszyńska przywiezie gałki drzwi starej kamienicy. Sposób na przywrócenie materialnej obecności bliskich odnajduje w języku literatury, ale takim, który będzie miał swoje źródła w namacalnej rzeczywistości: w konkretnych obiektach i topografii. Bohaterowie i bohaterki Tuszyńskiej, członkowie jej rodziny, zostaną umieszczeni w przestrzeniach, które autorka dzieli – na planie literatury – z samym Singerem. „Mapa wewnętrzna pamięci – pisze Tuszyńska – jest niepowtarzalna, jak linie papilarne dłoni. Trudniejsza od nich do wyrysowania w słowach, choć podobnie zniszczona. I może przez swoich archeologów bardziej nie zbadana? Bo nawet dla tych, których żywi, pozostaje tajemnicą. Niekompletna, ułomna, o twarzy »wyjedzonej przez korniki«, nieuchwytna”<sup>674</sup>. Skoro pamięć zawodzi, szczególnie pamięć przeszłości, która dla pisarki została wymazana i przemilczana, Tuszyńska może wspomagać się mapą geograficzną skojarzoną wszak z dwoma toposami: miejscem pochodzenia, jak i, w planie szerzej rozumianej tożsamości, archetypicznym toposem „wędrownego” Żyda, który historycznie wciąż szuka przynależności.

Istotne jest to, że dla Tuszyńskiej, podobnie jak dla Kuryluk w projektach instalacyjnych, centrum stanowi wyobraźnia przestrzenna. Nie jest to przestrzeń wyznaczana przez asocjacje myśli i rozumiana abstrakcyjnie jako pokawałkowana pamięć, w której konkretne miejsce, choć zapośredniczone fotografiami, przyjmuje funkcję Barthesowskiego *punctum*<sup>675</sup> – a raczej przestrzeń wytwarzająca szansę na ruch, który można odtworzyć w rzeczywistości. W swojej *Czarnej torebce* (2023) Tuszyńska na podstawie zawartości tytułowej czarnej torebki, którą otrzymała od swojej mamy, a która należała do jej babki, Deli – tej samej, której historię wspominany mąż, Szymon (Zamutek) postanowił na długie lata przemilczeć – nakreśla potencjalne losy, z dokładnością odtwarzając drogę, po której kobieta mogła się w czasie wojny poruszać,

---

<sup>673</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinną historią lęku*, dz. cyt., s. 200–203. Podkr. I.S.

<sup>674</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, dz. cyt., s. 354.

<sup>675</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 51–52.

a szczególnie tuż przed śmiercią. Dela, która uciekła wraz z córką z warszawskiego getta, zginęła na ulicy w Otwocku od odłamka pocisku, tak zwanej „grubej berty”. Zanim Tuszyńska wyznaczy trasę dla swojej babki, odmalowuje przedwojenne, żydowskie życie w Otwocku: „Teatralna sceneria natury. Pogodne wieczory wśród karłowatych sosen. Werandy, mansardy, wieżyczki. Żydowskie sanatoria: Atlantic, Beatrycze, Europa, Regia, Savoy”, by potem skonstrastować je, podobnie jak w *Pejzażach*, z konkretną sytuacją. Wydaje się, że to sama autorka porusza się po przestrzeni, gdy próbuje wyobrazić sobie ślad kroków swojej babki:

Prawdopodobnie przyjechała pociągiem z Warszawy. Kolej nadwiślańska działała nadal, jak wtedy, gdy chorzy zjeżdżali tu po zdrowie. Na niewielkiej kartce z notesu miała wypisany adres pensjonatu pani Marii Czaplickiej przy ulicy Piłsudskiego 17. Jechała do pracy. Ktoś, nie wiem kto, załatwił jej posadę intendentki. Może ten ktoś narysował jej też plan, wołałabym, nie musiałaby wówczas niepotrzebnie pytać o drogę. Każdy kontakt z nieznanym mógł być niebezpieczny. Mijała kolejne drewniane domy z koronkowymi ornamentami. Azurowe altany, ganki, daszki nad oknami. [...] Częściowo zburzone, częściowo popalone, daleko od stacji, w sanatoryjnej, dawnej żydowskiej części Otwocka. Przebiegała plac targowy i szła dalej wzdłuż torów w kierunku Śródborowianki i na kolejnej krzyżówce w lewo, prostopadle. W sosnowy las, jak wszędzie dokoła. Szybkim marszem około pół godziny<sup>676</sup>.

Ucieleśnienie zmarłej babki nie odbywa się za pomocą fikcjonalizacji śmiechu, tonu głosu, wypowiedzianych słów, relacji, które kobieta mogła zawierać. Ciałem Deli jest ciało jej wnuczki, która może ponownie przejść trasę swojej babki, ponownie przeczytać kroniki znajdujące się w pensjonacie pani Czaplickiej przy Piłsudskiego 17, ponownie wywołać nazwiska, po których wędrował (być może) wzrok Deli: „Miriam, córka Izraela i Sary, czytała, Rachela, córka Moszka i Racy, Lejzor, syn Moszka i Rajzli. To było jak modlitwa. Nie wiadomo, jak to się stało, sama nie jest do końca świadoma, ona, czyli ja w niej, ja w jej głowie, którą zakopano kilkanaście lat przed moimi narodzinami”<sup>677</sup>. To właśnie nazwiska żydowskie, wywoływane w tym miejscu nieco na kształt bohaterów Singerowskich<sup>678</sup>, sygnalizują obecność

---

<sup>676</sup>A. Tuszyńska, *Czarna torebka*, Warszawa 2023, s. 75.

<sup>677</sup>Tamże, s. 77. Podkr. I.S.

<sup>678</sup> W polszczyźnie nazwiska żydowskie mogą stanowić brzmieniowe wyzwanie, szczególnie w głośniejszej – wywoławczej – lekturze. Opisywanie bohaterów u Singera najczęściej zaczyna się właśnie od podania imienia i przynależności rodowej: „Starsza nazywała się Cejtł, a młodsza Rejcl. Ojciec Cejtł, reb Izael z Będzina, był już starym, osiemdziesięcioletnim człowiekiem, gdy go poznałam. [...] A teraz o Rejcl. Ojciec Rejcl, reb Tod, był w mieście rytualnym rzeźnikiem”. Zob. I.B. Singer, *Cejtl i Rejcl*, [w:] tenże, *Seans i inne opowiadania*, dz. cyt., s. 91–92.

straconego dziedzictwa – tym bardziej znaczące wydaje się zerwanie rodowej łączności przez dziadka Tuszyńskiej, o czym pisze autorka w przywoływanym na początku tego podrozdziału cytacie. Relacja cielesna natomiast jest tym ważniejsza, że wyznacza linię dziedziczenia sięgającą dalej niż typowe narracje postpamięciowe, bo trzeciego, a nie drugiego pokolenia<sup>679</sup>. Najczęściej trauma dziedziczona w psychologicznej i biologicznej przestrzeni dotyczy relacji matki i córki. Kiedy Bożena Keff w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* ustanawia własną tożsamość, usilnie pragnie odczepić swoje ciało od tej, która ją poprzedza, stać się istotą odrębną i niezależną; odrzucić matkę-abiękt jako element obcy, przeszkadzający. Jednakże owo odgraniczenie jest, jak pisze Kristeva, „gwałtowne i niezręczne, nieustannie zagrożone przez ponowne popadnięcie w zależność od mocy zarazem dającej bezpieczeństwo i przytłaczającej”<sup>680</sup>. Takie podejście zdaje się nie pasować do sposobu, w jaki Tuszyńska określa siebie w ramach relacji rodzinnych, choć jej linia rodowodowa wykracza dalej niż pokolenie matki. Jednym z istotnych powodów jest fakt, że Tuszyńska – podobnie jak Singer – nie ma „żydowskiego” wyglądu. Jej niebieskie oczy odróżniają ją od matki: „Miałam niebieskie oczy i jasne włosy, co stanowiło niezrozumiały powód do dumy dla mojej czarnookiej i czarnowłosej matki. Dziś wiem, że chciała mieć polskie dziecko, z obawy, że mógłby je spotkać los podobny jej własnemu”<sup>681</sup>.

Autorka pragnie możliwie bliskiego kontaktu – materialną łączność zyskuje nie tylko dzięki własnemu ciału, ale także dzięki konkretnym przedmiotom. Jak przyznaje w jednym z wywiadów: „Jakiś element rzeczywisty, choćby niewielki, jest dla mnie szczeliną, przez którą wchodzę w przeszłość i zaczynam ją rekonstruować albo wyobrażać sobie, albo jedno i drugie. [...] zawsze do tego, żeby coś opisać potrzebuję kawałka rzeczywistości, choćby był to tylko nikły ślad”<sup>682</sup>. Wywoływanie duchów jest możliwe tylko przy współudziale pamiętki po zmarłej osobie. I tak ostatnią książkę Tuszyńskiej współtworzą fotografie, jedyne najbliższe „argumenty dowodowe” –

---

<sup>679</sup> O problematyce tożsamości drugopokoleniowej napisano wiele; warto wspomnieć chociażby o przełomowej książce Helen Epstein, *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York 1979. Należy także w tym miejscu przypomnieć, że dla Marianne Hirsch pokolenie „postpamięci” powinno być rozpatrywane z wyczuleniem na dwa aspekty: zarówno transmisję pamięci „rodzinnej” (*familial*), jak i „afiliacyjnej” (*affiliative*) dotyczącej nie tyle konkretnego losu w obrębie jednej rodziny, co charakteru całego pokolenia; z wrażliwością na różnicę „między międzypokoleniową identyfikacją wertykalną dziecka i rodzica występującą w rodzinie a wewnątrzpokoleniową identyfikacją horyzontalną, która sprawia, że pozycja tego dziecka jest szerzej dostępna dla innych współczesnych”. Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after Holocaust*, New York 2012, s. 21–23.

<sup>680</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, dz. cyt., s. 17.

<sup>681</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 9.

<sup>682</sup> A. Papińska, A. Tuszyńska, dz. cyt., s. 7.



jak pisał Eduard von Hartmann – na „optyczną realność duchów”<sup>683</sup>. Medium fotografii jest instrumentem obosiecznym: stanowi dowód istnienia, jest „tym właśnie”, co przedstawia, czymś rzeczywistym, a jednocześnie „zabiera ze sobą swoje odniesienie: ona i ono, dotknięte tym samym miłosnym lub żalobnym znieruchomieniem, pośród dziejącego się świata”<sup>684</sup>. W języku Barthesa fotografia zarazem wskrzesza i uśmierca – uśmierca jednak przede wszystkim dlatego, że unieruchamia ciało, zabija jego ruch. Właśnie dlatego Tuszyńska fotografuje nie samą torebkę, ale to, jak obcuje z torebką po zmarłej babce, która nosiła ją w trakcie wojny<sup>685</sup>. Liczne ilustracje torebki przedstawionej z różnych stron, otwartej, zamkniętej, dotykanej, przewróconej [Ilustracja 3] stanowią integralną część książki, wpływają na graficzno-przestrzenny układ tekstu tak, że całość – którą gatunkowo można przyrównać do picturebooka – staje się reprezentacją konkretyzacji mapy przeszłości.

Funkcja czarnej torebki okazuje się związana z Gumbrechtowskim „pragnieniem uobecniania” przeszłości w rzeczach, natomiast funkcja książki *Czarna torebka*, jej płaszczyzna wizualno-materialna, wzmacnia proces uobecniania w czytelnicznym odbiorze. Książka staje się torebką, jej przestrzenny rozkład tworzy makietę miasta, unaocznia drogi, którymi poruszała się babka Tuszyńskiej. Zwrot „ku rzeczom” nakłada się zresztą metodologicznie na zwrot topograficzny u Tuszyńskiej, a pragnienie odzyskania ruchu wymaga uczestnictwa ciała. Pisarka

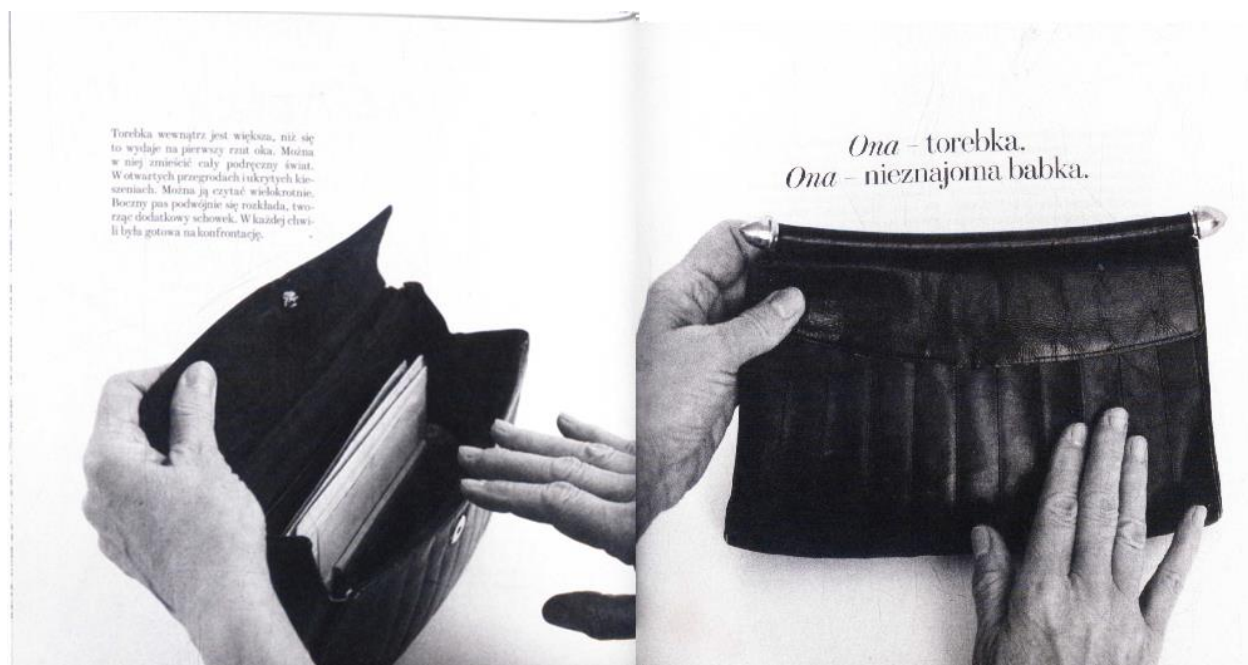
---

<sup>683</sup> E. von Hartmann, *Die Geisterhypothese des Spiritismus und seine Phantome*, Leipzig 1891, s. 120. Cyt. za Berndem Stieglerem, który pisze: „Pierwsze fotografie pokazywały często fantomy, ludzi, którzy w rezultacie długiego naświetlania straszą na zdjęciach jako przezroczyste zarysy czy podobne do cieni postaci. Niecałe pół wieku później fotografia nie tylko przemienia ludzi w fantomy, ale też ma być dowodem na istnienie duchów, które być może były niegdyś ludźmi. W spirytystycznej fotografii końca XIX w. znajdują się niezliczone zdjęcia upiórów pod najróżniejszymi postaciami. W emocjonalnej debacie między nestorem spirytyzmu Aleksandrem Asakovem a filozofem Eduardem von Hartmannem, ten ostatni dopuścił »fotografię jako jedyny argument dowodowy na optyczną realność duchów«”. Zob. B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 76.

<sup>684</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 15.

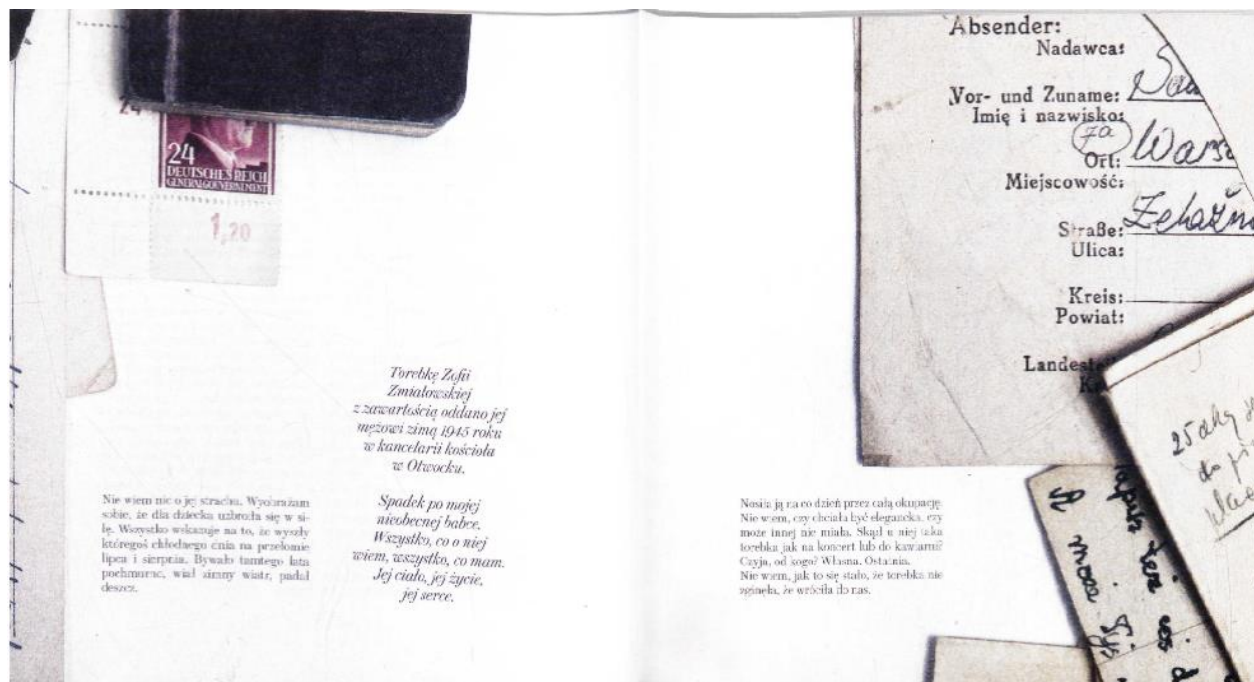
<sup>685</sup> Tę specyficzną właściwość fotografii, z uwypukleniem „widmowej” ontologii przedstawienia, wykorzystują współczesne artystki – np. Patrycja Orzechowska na wystawie „Medium” w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN (20.02–12.03.2017). Co ciekawe, fotografie mają także służyć nadaniu dynamizmu przedmiotom jako śladom pamięci związanym z doświadczeniem żydowskim. Co ciekawe, komentujący prace artystki Tomasz Szerszeń łączy omawianą specyfikę z dziewiętnastowieczną wrażliwością: „W pracy Patrycji Orzechowskiej *Medium* więcej jest zaludnianego przez widma i przepelnionego duchem spirytyzmu świata dziewiętnastowiecznej fotografii, niż awangardowego formalizmu, do którego jej prace pozornie nawiązują. [...] Cykl kilkudziesięciu fotogramów przedstawiających przedmioty należące do kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN [...] to alchemiczna w swej istocie próba nawiązania kontaktu z rzeczywistością, która została całkowicie zniszczona, próba nadania nowego, widmowego życia przedmiotom, które są podwójnie martwe: jako relikty przedwojennego i przedmarcowego świata polskich Żydów i jako artefakty »uśmiercone« przez muzeum, umuzealnione właśnie, schowane w przepastnych magazynach, skrupulatnie opisane.... Artystka wprawia te rzeczy i związane z nimi historie w ruch, przywraca im życie – jakkolwiek paradoksalne by ono nie było”. T. Szerszeń, *Widmowa kolekcja*, [w:] *Obecność, brak, ślady. Doświadczenie żydowskie po 1989 roku/ Presence, Absence, Trances. The Jewish Experience Post-1989*, Warszawa 2017, s. 92–94.

spaceruje po drodze, jaką szła jej babka, a na zdjęciach torebki pojawiają się dłonie dojrzałej kobiety – sygnał cielesnej genealogii kobiet<sup>686</sup>.



**Ilustracja 3.** Fragmenty książki *Czarna torebka*. Źródło: A. Tuszyńska, *Czarna torebka*, dz. cyt., s. 38–39. Oprac. ilustr. własne

<sup>686</sup> „Od końca lat czterdziestych w humanistyce (zwłaszcza angielskiej i amerykańskiej) obserwuje się nurt określany jako »zwrot ku rzeczom« lub »powrót rzeczy«, który ujawnił się wraz z pokrewnymi tendencjami takimi jak »zwrot ku temu, co nie-ludzkie« (*turn to non-human*), czy »zwrot ku materialności« (*turn to materiality*)”. Zob. E. Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: taż, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 105; a także E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 477–478.



**Ilustracja 4.** Fragmenty książki *Czarna torebka* – rozkład tekstu na stronie. Źródło: A. Tuszyńska, *Czarna torebka*, dz. cyt., s. 36–37.. Oprac. ilustr. własne

Ujawniający się nawet w grafii Tuszyńskiej dynamizm każe powrócić do geografii miast jako wyznaczników materialnej wyobraźni. Kiedy w *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńska wyobraża sobie przedwojenne życie córek Przedborskich z Łęczycy – sióstr jej dziadka – umieszcza je w konkretnej przestrzeni i rysuje w bliskości do bohaterek Singera. Frania jest przedstawiona w historii miłosnej do Olka, Polaka, któremu towarzyszyła „sława casanovy”, ale dzięki któremu ona sama, jak i jej siostra Bronka oraz szwagierka Dela, uciekną z getta i przeżyją wojnę. Zanim do tego dojdzie Tuszyńska opisuje Franię – któremu to opisowi towarzyszy w książce fotografia – jako młodą studentkę, która za chwilę się zakocha, na tle Warszawy lat trzydziestych:

Teraz, w Warszawie, zamieszkała u brata ojca, zwanego stryjem Jankiem. Był znanym pediatrą, z apartamentem i gabinetem zawsze pełnym pacjentów na jednej z najelegantszych ulic miasta, Marszałkowskiej. Zaczynała z pozycji ubogiej krewnej, z nabożeństwem przypatrującej się wystawom sklepów i bywalcom kawiarni, pałacom dawnej magnaterii, rezydencjom królów. W samym centrum miasta, niedaleko głównego dworca i filharmonii, mieszkało niewielu Żydów, choć jedna z głównych arterii ciągnących od Wisły do zachodnich rogatek nosiła nazwę Alej Jerozolimskich.

Większość Żydów warszawskich osiedliła się w północnej części stolicy. Pejsaci, w chałatach, wykrzykujący w jidysz straganiarze, domokrążcy, handlarze sznurowadeł, grzebieni i cholewek

wypełniali egzotycznym tłumem ulice i labirynty oficyn. Pozostawali w strojach dawnej wiary, a wierność tradycji dawała im poczucie zakorzenienia i bezpieczeństwa.

Obok, na Nalewki, Leszno, Sienną, wprowadzali się bogatsi Żydzi – przedsiębiorcy, właściciele kamienic i fabryk, finansjera. Połowa handlu i przemysłu w Warszawie znajdowała się w ich rękach. W milionowej stolicy Polski co trzeci mieszkaniec był Żydem. Co drugi prywatny lekarz, co trzeci adwokat i notariusz mieli żydowskich przodków<sup>687</sup>.

W projekcie przywoływania namacalnej przeszłości słyhać echa Singerowskich opisów. Tuszyńska uczy się konkretyzować mapę przeszłości jako ramę dla doświadczeń swoich bohaterów za Singerem. Noblista rysuje charakter warszawskich dzielnic w sposób podobny do powyższego w swoich tekstach metaliterackich, gdzie Warszawa jest wyznaczana nazwami ulic, granicami dzielnic i konkretną atmosferą poszczególnych miejsc:

Warszawscy Żydzi dzielili stolicę na „te” i „tamte” ulice. Zrozumiałe, że z kimkolwiek się rozmawiało, rozmówca zawsze mieszkał na najlepszej, na „tej” ulicy. Ten ogólny podział miasta pokrywał się z grubsza z podziałem na część północną i południową, choć jeśli w Warszawie kursowałyby metro, można by pokonać dystans między „tymi” a „tamtymi” ulicami w kilka minut. [...] Za dobre uważano ulice położone w południowej części żydowskiej Warszawy: Śliską, Pańską, Grzybowską, Twardą, plac grzybowski, Gnojną, Krochmalną, Mariańską. [...] „Te” okolice ulubili sobie rabini i cadykowie. [...] Również i podziemny światek wołał te okolice. Na „tamtych” ulicach można było co prawda dobrze się obłować, ale tutaj swobodniej się odpoczywało. Żłodzięje mieli swoje knajpy, restauracyjki i mieliny. Tu mieszkaly ich kochanki. [...] Do „tamtych” ulic należały: Dzielna, Pawia, Gęsia, Miła, Niska, Stawki, plan Muranowski, a już przede wszystkim Nalewki i Franciszkańska. Panował tam wieczny rejwach i zamęt<sup>688</sup>.

W obrębie specyficznej mapy miast polskich, którą rządzą „inne” przestrzenne układy, bo złączone z tożsamościowym określaniem się żydowskiego świata (przedwojennie oddzielonego, jak sam Singer wskazuje, od świata gojów), rozgrywają się – podobnie jak u Tuszyńskiej – kluczowe historie miłosne. Kiedy w *Rodzinie Muszkatów* Singera główni bohaterowie i kochankowie, Hadasa i Ojzer-Heszł – którzy schodzą się wbrew decyzji rodzin – postanawiają razem uciec, mówią do siebie niewiele. Nie potrafiąc wypowiedzieć wzajemnie dzielącego ich uczucia, idą

---

<sup>687</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinną historią lęku*, dz. cyt., s. 323–324. O tej książce Tuszyńskiej z perspektywy postpostpamięci w *Rodzinnej historii lęku* zob. M. Mips, dz. cyt., s. 239–240; S. Karolak, dz. cyt.

<sup>688</sup> I. B. Singer, *Każda żydowska ulica w Warszawie była oddzielnym miastem...*, [w:] tenże, *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. z jidysz T. Kuberczyk, wstęp. Ch. Shmeruk, Warszawa 1993, s. 21–24.

na spacer. To właśnie we wrażeniu mijanych ulic i drogi, którą przebywają, odznacza się ich jednoczesna bliskość, jak i strach mierzony uliczną kulturą żydowską, która, w kontraście do związku bohaterów, przypomina o dusznej atmosferze rodzinnej i o świecie, przeciwko któremu się buntują:

Kiedy wyszli z kawiarni, nadchodził już wieczór. Przeszli obok Arsenалу na rogu Nalewek i Długiej, a dalej poszli Rymarską i przez plac Bankowy. Na placu za Żelazną Bramą paliły się już uliczne latarnie. Od strony Ogrodu Saskiego wiał zimny wiatr. [...] Wokół kramów na placu targowym tłoczyło się mnóstwo ludzi. Hadasa mocno trzymała ramię Ojzera-Heszla, jakby się bała, że może go zgubić. W dalszej części bazaru handlarze krzatali się wokół kramów wypełnionych stertami masła i olbrzymich serów szwajcarskich, wiankami grzybów, korytkami z ostrygami i rybami. [...] Rzeźnicy, stojąc obok wypełnionych krwią, granitowych kadzi, podcinali gardła kaczkom, gęsiom i kurom. [...] Żebracy śpiewali drżącymi głosami, kalecy wyciągali kikuty z rąk. Z dala od blasku światła ciemność podwórek była jakby bardziej intensywna. Ojzer-Heszl i Hadasa przeszli kawałek Krochmalną i wyszli na Gnojną. Na ulicy dmuchał zimny wiatr. Hadasa zaczęła kasłać<sup>689</sup>.

„Zbuntowana” miłość przynosząca hańbę żydowskiej tradycji rodzinnej jest centralną osią przytaczanej opowieści o Frani w *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńskiej. Wydaje się, że dla Singera opisy afektywnych relacji są silnie spowinowaczone z konkretną przestrzenią geograficzną. Co ciekawe, dla bohatera powieści autobiograficznej *Miłość i wygnanie* topograficzna wyobraźnia wpływa z głęboko zakorzenionego podmiotowego poczucia dezorientacji, które konkretyzuje się w realnym doświadczeniu przestrzennym. Tak opisuje swoje nowojorskie doświadczenie Singer:

Zawróciłem. Ktoś kiedyś mi radził, żebym zawsze nosił z sobą kompas. Jesteś najgorszą ofiarą i bałwanem pod słońcem, łąjałem samego siebie. Kompas nic by mi nie pomógł. Jeszcze bardziej by mnie tylko zdezorientował. [...] Cierpiałem na jakiś kompleks dezorientacji. Czy mogło to mieć jakikolwiek związek z moimi tłumionymi popędami seksualnymi? Faktem jest, że było to odziedziczone. Moja matka i ojciec całe lata mieszkali w Warszawie, a nie znali drogi na Nalewki. Kiedy w święta ojciec jeździł w odwiedzinach do radzyńskiego rabina, Jozua musiał odprowadzić go do tramwaju, a potem kupować mu bilet i wsadzać go do wagonu kolei wąskotorowej jadącej do Radzimina<sup>690</sup>.

---

<sup>689</sup> I. B. Singer, *Rodzina Muszkatów*, dz. cyt., s. 193–194.

<sup>690</sup> I. B. Singer, *Miłość i wygnanie*, dz. cyt., s. 302.

Jest to kolejna cecha tożsamości żydowskiej wypływająca z ortodoksyjnego charakteru rodziny Singera, w której topografia świata ograniczała się, jak w opowiadaniu o Abbie, do granic własnego domu i otaczającego go miasteczka. Nie zawsze udana próba przestrzennego dookreślenia siebie – w ramach modernistycznej kondycji podmiotowej i epistemologicznej – nabiera innego wymiaru w rzeczywistości wojennej. Rozróżnienie stron na „tamte” i „te” przyjmuje zupełnie nowy wydźwięk, gdy „tamta strona”, to jest „aryjska”, oznacza życie, a „ta”, po stronie getta, śmierć. Kulturowy charakter dezorientacji zostaje obnażony najbardziej konkretnym zdarzeniem. Na dezorientację ulic nie można było sobie w trakcie wojny pozwolić. Tuszyńska będzie przenosić znaczenie przypisane przynależności do ulic i nieruchomości z kulturowego na prywatne. Na różowoszarej tekturowej karcie pisarka czyta adresy wpisane przez jej matkę, gdy ta rejestrowała się w Wydziale Ewidencji i Statystyki Centralnego Komitetu Żydów:

Adres z 1 września 1939 roku na Krasińskiego 18. Dalej okupacja w rubrykach, zmiany adresu w czasie wojny: Leszno 58, getto. Jakby informowała o przenosinach do innej dzielnicy, bo poprzednia się znudziła. Jest w tym zapisie jakaś oczywistość, jakby „getto” przynależało do „Żydów”, podobnie jak „obóz”, „niewola”, „aryjska strona”. A równocześnie widać tu pośpiech, by rozpocząć nowe życie z nowym adresem, powojennym. Koszykowa 14/8 znaczy już bycie poza murami, wyzwolenie<sup>691</sup>.

Odwzorowująca warszawskie, otwockie, łęczyckie ulice Tuszyńska kieruje się wyrażonym w literaturze doświadczeniem Singera. W perspektywie literackiego deskryptywizmu, który służy odrysowywaniu mapy współczesności, pisarka realizuje realistyczną poetykę modernistycznego pisarza. Realizm jest potrzebny, bo tworzy kolejny rodzaj dokumentu, tym bardziej urzeczywistnionego, im bardziej zachowa bliskość wydarzeń, ale też uwypukli to, co w świecie wyjątkowe. Dla Singera najważniejszy jest bowiem mimetyczny opis, któremu przypisywano charakter reportażowy<sup>692</sup>. Jak przyznaje autor w wywiadzie: „Obecnie jest wielu pisarzy, którzy

---

<sup>691</sup> A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 54.

<sup>692</sup> Jak pisze Miller David Neal: „Na początku kariery [tendencja do przekraczania wyznaczników gatunkowych u Singera] polegała na wyborze gatunków, które same w sobie leżały na granicy literatury pięknej i reportażu. Na nieco późniejszym etapie Singer wklejał pojedyncze teksty w aluzje [...] do szeregu odziedziczonych gatunków, z których niektóre były wyraźnie fikcyjne, niektóre wyraźnie reportażowe, a inne miały niejednoznaczny status [...]”. M. D. Neal, *Fear of Fiction*, dz. cyt., s. 122. Co ciekawe, zamiłowanie do poetyki reportażowej posługującej się klasycznymi zasadami mimesis może być kojarzone z biblijnym pisarstwem żydowskim. Jak pisze Chana Kronfeld w książce *On the Margins of Modernism*: „*Mi amar le-mi u-matay* (»kto powiedział, do kogo i kiedy«) rozpoczyna standardowo quiz biblijny w izraelskiej szkole i stanowi standardowe »wprowadzenie« do wielu izraelskich dowcipów. Jest to również znane przypomnienie, że tradycyjne podejście do biblijnych cytatów i aluzji jest wciąż [w doświadczeniu żydowskim] bardzo żywe”. Ch. Kronfeld, *On the Margins of Modernism*, Berkley–Los Angeles–London 1996, s. 114.

sądzą, że jeśli zniekształcą rzeczywistość, zwiększy to ich oddziaływanie. Zniekształcenie nie jest ideałem w literaturze, bo w głębi duszy każdy pisarz chce powiedzieć prawdę. [...] Pisarz, który arbitralnie zniekształca rzeczywistość, z literackiego punktu widzenia nigdy nie osiągnie sukcesu”<sup>693</sup>. Singer, wyraźnie dystansujący się do literackiej awangardy, w tym samym stawiający się po przeciwnej stronie niż Kafka i Joyce, nie stroi od elementów fantastycznych, ale, co istotne, dla niego właśnie opis zjawiska mistycznego musi być silnie spowinowacony z realizmem, by mógł odpowiednio wybrzmieć: „Tak więc nawet pisząc opowieść zawierającą zupełnie nadnaturalne elementy, staram się uczynić ją możliwie realistyczną. To dodaje wagi opowieści mistycznej, bo nawet taka opowieść musi być realistyczna”<sup>694</sup>.

Wydawać by się zatem mogło, że kartograficzna wyobraźnia wyrasta na gruncie modernistycznej tradycji i że to właśnie kontynuacja realistycznej poetyki może spełnić projekt ocalenia bliskich z niejasnych trajektorii pamięci. Osadzeni na nowo członkowie żydowskiej rodziny, w paralelnej, wyznaczanej przez podobne zasady, rzeczywistości, otrzymują drugie życie. Trudno odnaleźć w tej myśli znamię oryginalności. Sądzę jednak, że sposób, w jaki Tuszyńska odziedziczyła realistyczną poetykę – poprzez uwypuklenie szczególnie przestrzennych wątków, skupienie na materialnym szczególe, a także na charakterystyce postaci (przeniesionej z jej własnej bądź zasłyszanej pamięci) – wpisuje się w charakter odniesień współczesnych pisarek takich jak Kuryluk i Filipiak. W tym miejscu uwypukla się bowiem związek między artystyczną wyobraźnią a rzeczywistością (materialną i doświadczalną), wyobraźnią, która jest dzielona pokoleniowo. Tuszyńska i Singer jako krzewiciele pamięci i wskrzesiciele przeszłych rzeczywistości opierają twórczość na wyobraźni zakorzenionej w szczególe materialnym – elemencie topograficznym bądź rzeczowym. „Mam parawany zdarzeń i faktów, pomiędzy którymi poruszam się siłą wyobraźni”, przyznaje Tuszyńska<sup>695</sup>. Gra pamięci i wyobraźni nie jest oczywiście niczym nowym w dyskursie krytycznym – już Marianne Hirsch stwierdziła, że związek między postpamięcią a przeszłością nie jest zapośredniczony przez przypominanie, ale dzięki „zaangażowaniu wyobraźni, projekcji i kreacji”<sup>696</sup>. To, co wyjątkowe w grze pamięci i wyobraźni współczesnej pisarki dotyczy momentu, w którym artystycznym źródłem staje się ukonkretniona w rzeczywistości biograficzna – osoba. Dlatego też w wypadku Tuszyńskiej i Singera

---

<sup>693</sup> R. Burgin, dz. cyt., s. 10.

<sup>694</sup> Tamże, s. 105.

<sup>695</sup> A. Papińska, A. Tuszyńska, dz. cyt., s. 9.

<sup>696</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, dz. cyt., s. 5.

pokoleniowa wyobraźnia nie byłaby jedynie spowinowacana z ponadpokoleniową pamięcią zbiorową czy kulturową<sup>697</sup>. To raczej w obrębie pamięci kulturowej intencjonalny wybór konkretnego przewodnika i konkretnej twórczości; to afektywna relacja, która staje się źródłem poznania siebie nie tylko w wymiarze postholokaustowej przeszłości, ale także określenia siebie jako kobiety-pisarki w obrębie znanego kanonu.

Bardzo ciekawą propozycję widzenia wyobraźni, odpowiednią dla charakteru omawianego tutaj dialogu, stworzyła Dorota Głowacka, która proponuje pojęcie „wyobraźni relacyjnej”. Choć odnosi się ono głównie do przedstawień historii zagładowych, takie podejście do reprezentacji artystycznej – zasadzające się na skierowaniu uwagi na drugą osobę, empatycznej relacji z innym, wydobywające „ukryte kształty i kolory z krypt niewidzialności i nie wypowiedalności”, które opierają się także na odzyskiwaniu bardzo realnych śladów z archiwów, zapisów taśm historii i przekazach ustnych – określa specyfikę dialogu między Tuszyńską a Singerem, szczególnie że owa relacja będzie także oparta na afekcie:

U swych źródeł wyobraźnia jest więc zawsze czymś w rodzaju współwyobraźni, która zasadza się na afektywnym zaangażowaniu w odczucia drugiego człowieka [...]. „Współ-wyobrażanie” wymaga,

---

<sup>697</sup> Uplasowanie twórczości Singera i Tuszyńskiej w perspektywie badań nad pamięcią nie może zmierzać ku wyważaniu już otwartych drzwi. O praktykach pamięciowego odtwarzania rzeczywistości u Tuszyńskiej, idąc za tezami Paula Ricoeura, pisała m.in. J. Zaborowska, „*Uprawiam archeologię pamięci*” – rozważania o utworze Singer. Pejzaże pamięci *Agaty Tuszyńskiej*, „Prace Literaturoznawcze” 2016, nr IV, s. 201–212. Wydaje się jednak, że w kontekście omawianych pisarzy perspektywy kanoniczne, poczynając od pamięci zbiorowej (Maurice Halbwachs) do pamięci kulturowej (Jan Assmann), muszą ulec przeformułowaniu bądź należy je stosować z pewną uważnością. Pamięć kulturowa – istotna w kontekście twórczości Singera i Tuszyńskiej, ponieważ wiąże się z tożsamością kulturową (w tym przypadku żydowską), która wykracza poza jednostkowe doświadczenia pokolenia, w tym doświadczenie wojny – integruje różne formy pamięci (np. pamięć komunikatywną). Pamięć kulturowa to rodzaj pamięci, w której przeszłość jest zakorzeniona w konkretnej przestrzeni kulturowej i przekazywana poprzez społeczne interakcje. Jak zauważa Assmann, opiera się ona na „zinstytucjonalizowanej mnemotechnice”: bazuje na symbolicznych figurach przeszłości, rytuałach, ma element sakralny i posiada wyrazistych nosicieli, takich jak szamani, artyści, bardowie czy duchowni. Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2015, s. 64–81. Istotnym jest fakt, że tożsamość wpisana w tak rozumianą pamięć kulturową będzie z konieczności kanoniczna, do pewnego stopnia wykluczająca, niedążąca do ujawniania marginalnych i alternatywnych formuł pamięci. W przypadku Tuszyńskiej i Singera nie chodzi jednak o współdzieloną pamięć zbiorową i stawianie w kontrze do niej pamięci indywidualnej, a raczej o pamięć zapośredniczoną i rekonstruowaną za pomocą literackiego dialogu. Ta „wspólna” pamięć odnosiłaby się konkretnie do omawianych autorów, nie tracąc z pola uwagi charakteru afektywnego. O krytyce Assmannowskiej „pamięci kulturowej” z uwagi na przestrzeń postkolonialną, dowartościowując przy tym „oś politycznego afektu”, pisał m.in. Michael Rothberg. Zob. M. Rothberg, *Między Paryżem a Warszawą. Pamięć wielokierunkowa, etyka i odpowiedzialność historyczna*, przekł. T. Bilczewski, A. Kowalczewski-Pawlik, [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, pod red. T. Szostak, R. Sendyki i R. Nycza, Warszawa 2013, s. 169–178.



abym przemierzyła ogromny dystans między mną a drugim człowiekiem, choć nigdy nie będę w stanie przestąpić progu, który nas oddziela: inny zawsze wykracza poza granice mojej wyobraźni<sup>698</sup>.

---

<sup>698</sup> D. Głowacka, *Po tamtej stronie...*, dz. cyt., s. 192.

# „Umarł modernizm, niech żyje modernizm”! Myśli końcowe

## 1. Pośmiertne życie podmiotu modernistycznego

Postmodernistyczne hasła „śmierci autora” (Barthes), „zmierzchu człowieka” (Foucault), czy „końca człowieka” (Derrida) doczekały się wielu krytycznych omówień<sup>699</sup> i nie ma, jak sądzę, konieczności dodatkowej obrony koncepcji podmiotowości ani przywoływania jej pełnego rozwoju, tym bardziej, że stanowiła i stanowi nadal odrębną dziedzinę refleksji<sup>700</sup>. Istotnym jest jednak odwołanie się na koniec do pewnych kluczowych tez, które pozwolą zarysować konkluzję dotyczącą jednego z głównych celów rozprawy, mianowicie tego, jak współczesne pisarki budują własną podmiotowość (w tym tożsamość płciową, narodową, artystyczną)<sup>701</sup> w relacji z twórcami/twórczyniami modernizmu, a dokładniej – ujmując problem z perspektywy dyskusji paradygmatycznej nad modernizmem dziś, od której zaczęto niniejsze rozważania – w jakim zakresie mogłyby przywracać i reinterpretować podmiotowość modernistyczną.

---

<sup>699</sup> Spośród wielu prac na temat podmiotowości, oprócz tych wymienianych w rozdziale teoretycznym, można wskazać także: R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–257; *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. M. Lalaka, Szczecin 1993; M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, posł. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 199–219. Od wspomnianych, podając szeroką literaturę przedmiotu, odbija się także Ryszard Nycz w słynnym tekście *Tropy „ja. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, dz. cyt., s. 87.

<sup>700</sup> Podmiotowość jest przedmiotem współczesnych badań psychologicznych, socjologicznych, filozoficznych, a także neuronauki. Najważniejsze zagadnienia wokół przywoływanej koncepcji zostały opracowane m.in. w oksfordzkim podręczniku Shauna Gallaghera. Zob. S. Gallagher, *The Oxford Handbook of the Self*, Oxford 2013.

<sup>701</sup> W obrębie przedstawianych analiz nie uznałam za konieczne, by precyzyjnie definiować i różnicować kategorię podmiotowości (*subjectivity*) i tożsamości (*identity*), szczególnie że w przypadku każdej z pisarek szczególną uwagę przykuwał określony element w procesie wyznaczania „ja”: u Kuryluk była to tożsamość narodowa, u Filipiak – płciowa i seksualna, u Tuszyńskiej, związana z narodem, ale posiadająca własną specyfikę – tożsamość żydowska. Sądzę jednak, że wszystkie zaakcentowane wątki przecinały się wzajemnie i nachodziły na inne „odmiany” tożsamości: istotne było dla mnie bowiem także to, jak pisarki reprezentują siebie jako artystki (tożsamość artystyczna), a także jako kobiety budujące relacje, czy to rodzinne, czy erotyczne (tożsamość płciowa i seksualna). Wyłuskując w rozdziale teoretycznym koncept „osoby”, z uwagą na tezy postawione w tym zakresie w teorii feministycznej (szczególnie korporalnej), nakreśliłam ramy interpretacyjne, które wyznaczały podmiotowość jako sposób istnienia jednostki w świecie (na który składają się psychologiczne procesy wraz z zawieranymi relacjami), tożsamość związaną ze społecznymi wyznacznikami (w tym z pochodzeniem, ekspresją płciową, wykonywaną profesją), a także koncept „ja” tekstowego. Połączenia tych zakresów dokonuje do pewnego stopnia Nycz, proponując koncepcję podmiotu sylleptycznego, do której odwoływałam się we fragmentach poświęconych osobie w związkach intertekstualnych. Moja niechęć do stawiania definicyjnych granic wynika także z wielorakości badań nad zagadnieniami „ja/P” i przede wszystkim *self*, które także podlega transferowi przekładu i w Polsce oddawane jest różnorodnie, m.in. jako „podmiotowość” właśnie (choćażby w tytule słynnego dzieła Charlesa Taylora: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*/ang. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, przeł. M. Gruszczyński i inni, Warszawa 2012), „jażń” (zob. R. Nycz, *Tropy „ja”*, dz. cyt.), „siebie” (R. Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015), a także „sobość” (R. Felski, *Literatura w użyciu*, tłum. zespół tłum. ze specjalności przekładowej IFP UAM, Poznań 2016).

„Ocalenie” podmiotowości z dyseminacyjnych praktyk dekonstrukcji i uwypuklenie osoby autorskiej było szczególnie istotne dla badaczek feministycznych, które dostrzegały, że aby taki cel osiągnąć, nieodzowna jest destrukcja uniwersalistycznych, klasycznych założeń „ja”. Adekwatnie tę kwestię opisuje Susan Bordo, która w eseju *Rehabilitating the „I”* [Rehabilitowanie „ja”] napisanym wspólnie z Mario Moussa’em opowiada się za podmiotem, który umarł na tyle, na ile spowinowacony był z abstrakcyjną ideą Kartezjusza. „Podmiot umarł, niech żyje podmiot” – tak można podsumować w skrócie myśl badaczki<sup>702</sup>. Kartezjańska wersja dualizmu nie tylko stawiała wartości umysł-ciało horyzontalnie, obok siebie czy – precyzyjniej – przeciwko sobie, ale także wertykalnie, umieszczając „ciało” jako surową materialność zdecydowanie niżej niż umysł będący źródłem wolności. Ujmowanie podmiotu w tym metafizycznym i filozoficznym kierunku miało swoje konsekwencje: patologizowało relację pomiędzy ludźmi i resztą natury, a także traktowało ciało (przede wszystkim ciało kobiety) jako przeszkodę do osiągnięcia „ideału” podmiotowości<sup>703</sup>. Momentem wyrazistej zmiany w zakresie pojmowania człowieka, który z oświeceniowej abstrakcji zszedł na ziemię i przybrał konkretne, różnorodne ciała, był modernizm – przeobrażenie postrzegania „ja”, jak zaznaczał Sheppard, było logiczną konsekwencją kryzysu wartości epistemologicznych, etycznych i estetycznych, które przyniosły na przełomie XIX/XX wieku osiągnięcia cywilizacyjne i naukowe<sup>704</sup>. To właśnie osiągnięcia naukowe, związane szczególnie z teorią względności Einsteina i jego późniejszą teorią kwantową, doprowadziły do podważenia paradygmatu materii obowiązującego w dziewiętnastym wieku i tym samym do zmiany postrzegania i reprezentacji ciała<sup>705</sup>.

Wraz z „kryzysem” podmiotu przychodzi „odrodzenie indywidualizmu” i od tego momentu właśnie te dwa procesy, rozbicia i jednoczesnego skupienia na jednostce, będą wyznaczały sposoby

---

<sup>702</sup> S. Bordo, M. Moussa, *Rehabilitating the “I”*, w: *Questioning Foundations. Truth/Subjectivity/Culture*, pod red. H. J. Silverman, New York and London 1993, s. 128.

<sup>703</sup> E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, dz. cyt., s. 23–29. Negacja podmiotu kartezjańskiego, ważna dla teorii feministycznych, nie oznacza zgody na postmodernistyczne dekonstrukcje podmiotowości, przede wszystkim dlatego, że mogłyby one, jak się obawiano, doprowadzić do „odrzczenia możliwości stosowania kategorii sprawstwa [agency]”. Tamże, s. 68–69.

<sup>704</sup> R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, dz. cyt.

<sup>705</sup> Piszze o tym także Hyży, zob. E. Hyży, dz. cyt., s. 25–27. Zmieniająca się perspektywa na materialność wpływała rzecz jasna na reprezentację ciała w sztuce. Co ciekawe, wzajemne korelacje znaleźć można w odrębnych od siebie dziedzinach artystycznej ekspresji: zmiany postrzegania „powierzchni” wyrażane na przykład w modernistycznych projektach architektonicznych, powiązane z industrializacją świata, znajdowały odzwierciedlenie w sposobach reprezentacji skóry, szczególnie kobiecego ciała. Pisała na ten temat m.in. A. A. Cheng, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*, New York 2011.

kształtowania podmiotowości w XX wieku<sup>706</sup>. Obie siły logicznie wynikają z siebie, a efektami ich działania zajmować się będzie między innymi rodzący się wtedy język psychoanalizy. Samozwrotność czy też autorefleksja podmiotowości modernistycznej jest, jak podpowiada Roma Sendyka, gestem „ratunku”, obrony przed całkowitym rozpadem wynikającym z naporu chaotycznej rzeczywistości, zbudowanej z materii, która domaga się nowej strukturyzacji. Relacja *I/”ja”* do mniej uchwytnej, a jednocześnie intuicyjnie umieszczonego w centrum istotowości – *self*, które wywołana badaczka określa jako *siebie*, jest, w moim rozumieniu, ruchem ku pojedynczej podmiotowości, niesubstancjalnej, niejednorodnej, ale jednak poszukującej dróg zespolenia; posiadającej „centrum grawitacji”, które afirmatywnie przekracza wizję zagubionej tożsamości<sup>707</sup>.

Nie można w tym miejscu pominąć faktu, że jedną z takich dróg „samoobrony” nowoczesnego podmiotu był silnie zakorzeniony, szczególnie w literaturoznawstwie, projekt tożsamości narracyjnej. Charles Taylor, uznany za jednego z ojców założycieli owego projektu, autor monumentalnych *Źródeł podmiotowości*, opiera swoje refleksje na założeniu, że tożsamość stwarza się przede wszystkim w procesie interpretacji i autointerpretacji<sup>708</sup>. Wywnioskowana z tez Taylora i rozwijana najwyraźniej w pracach Paula Ricoeura tożsamość narracyjna zakłada dążność do spójnej opowieści, która rządzi się zasadami pewnej struktury – narracji właśnie<sup>709</sup>. Oczywiście takie podejście było także krytykowane, przede wszystkim atakowano łączenie

---

<sup>706</sup> R. Nycz, *Tropy „ja”*..., dz. cyt. s. 9.

<sup>707</sup> Zob. R. Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 213 i dalej.

<sup>708</sup> Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2012, s. 66–67. Dla Taylora poczucie ciągłości jednostki zapewnia etyka, wartości, jakie człowiek wyznaje w życiu. Istnieje zatem związek między tożsamością a moralnością. Jak pisze autor na początku swojego dzieła: „Chciałbym przyjrzeć się różnym aspektom czegoś, co będę nazywał »tożsamością nowoczesną«. W największym przybliżeniu oznacza to, że będziemy musieli prześledzić różne linie rozwojowe naszego nowoczesnego pojęcia podmiotu działania, osoby, czyli podmiotowości. Już na początku tych dociekań okazuje się jednak, że nie da się osiągnąć tu jasności bez zbadania, w jaki sposób powstawały nasze wyobrażenia dobra. Podmiotowość i dobro, czyli innymi słowy: podmiotowość i moralność, okazują się zagadnieniami nierozdzielnie ze sobą związanymi”, s. 10. W tym kontekście podejście Taylora mogłoby wychodzić naprzeciw perspektywie Shepparda, który „świadomość kryzysową” łączy także z kwestiami dotyczącymi etyki.

<sup>709</sup>Tożsamość narracyjna, a zatem tożsamość opowiadającego tworząca się w toku jego opowiadania, ma dla Ricoeura charakter dynamiczny, ale też skończony i w pewien sposób, dzięki sekwencyjności narracyjnej – uporządkowany. Zob. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2005, s. 245. Podejście Ricoeura, co istotne, różni się od innych badaczy narracji tym, że jego zdaniem narracja to kody kultury (a nie sam proces myślenia i rozumienia), do których sięgamy, by nadać formę naszemu doświadczeniu. Tożsamość narracyjna oparta na samorozumieniu jest zatem zawsze zapośredniczona kodami kulturowymi. Na ten temat zob.. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 131–132.

autoanalizy wyłącznie z formami linearnymi i diachronicznymi<sup>710</sup>. Ponadto tożsamość narracyjna na dalekim planie umieszczała wyłuskiwane szczególnie przez późniejszy zwrot kulturowy kategorie takie jak doświadczenie, trauma, afekt, które stanowią ośrodek wyznaczania podmiotowości konkretnej osoby mającej kolor skóry, preferencje seksualne czy płeć<sup>711</sup>. Na tej pobieżnej mapie mającej swoje wewnątrz podziały, ale i wyrazistą linię rozwoju, pragnę zaznaczyć, że podmiotowość modernistyczna – mimo kojarzonej często z modernizmem estetyzacji – nie zamyka się jedynie w ramach struktur opowieści i języka, które wszak czyni w dużym stopniu przedmiotem eksperymentu, narzędziem służącym wyrażeniu doświadczenia. Nie oznacza to jednak, z drugiej strony, że podlega całkowitej dystrakcji i porzuca pragnienie samostanowienia i samozrozumienia. Uogólnione dziś przeświadczenie, że „modernizm zidentyfikował tożsamość jako niestabilną, kruchą i niejednorodną” wypływa przede wszystkim z „dramatycznych metafor” postmodernizmu, który ową niejednorodność zintensyfikował i doprowadził do rozpadu podmiotu<sup>712</sup>. Wydaje się, że warto na moment modernistycznego kryzysu podmiotowości spojrzeć bez uprzedzeń rzutowanych przez postmodernizm, a bardziej jako na moment przełomu, który niesie za sobą nową formę przedstawienia. Sheppard pisze bowiem, że kryzys (oświeceniowych) idei określa podmiot wobec dwóch biegunów (*poles*), gdzie „z jednej strony istnieje poczucie skrajnego ograniczenia, a z drugiej poczucie bycia porwanym lub zaatakowanym przez surową, uwolnioną energię”<sup>713</sup>. Podmiot stojący w przysłowiowym rozkroku między dwoma siłami (które charakteryzują także przywoływane metafory Kafki i Joyce’a, jak zaznaczałam w rozdziale poświęconym Kuryluk i Conradowi) „balansuje” na granicy<sup>714</sup>, próbując określić siebie wobec symetrycznych jakości: temporalnych (przeszłości i przyszłości), psychologicznych (wewnątrz i zewnątrz), ontologicznych: (dyseminacji i materialności (ciała)), egzystencjalnych (życia (Eros) i śmierci (Tanatos)), estetycznych (eksperymentu i tradycji), etycznych (bezprawia i moralności). Tak zarysowana przestrzeń, którą nazywam „polem symetrii

---

<sup>710</sup> W ciekawy sposób i z dużą uważnością, by nie popaść w żaden radykalizm, pisze o problematyce tożsamości narracyjnej Patrycja Bąkowska w swojej niedawno wydanej książce *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej*, Toruń 2021, s. 8–9.

<sup>711</sup> A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, [w:] W. Bolecki, R. Nycz, *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, Warszawa 2004, s. 18.

<sup>712</sup> R. Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie*, dz. cyt., s. 212. Co ciekawe, Sendyka, krytykując metaforę rozpadu podmiotu nowoczesnego, szczególnie zwraca uwagę na twórczość Virginii Woolf. Według badaczki Woolf tworzy „ratowniczą teorię self”, która nie prowadzi do całkowitej destrukcji podmiotu, lecz kieruje się ku pewnej formie kohezji; podmiotu niewymagającego, co istotne, linearnej narracyjności dla samostanowienia. Zob. Tamże, s. 213–248.

<sup>713</sup> R. Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, dz. cyt., s. 13.

<sup>714</sup> Tamże, s. 193.

podmiotowości” byłyby formą wyobraźniową, przedstawieniową, artystyczną reprezentacją – a opisana w taki sposób pozwoli, być może, inaczej profilować przemiany dokonujące się w obrębie jednostki, bez konieczności myślenia bądź to o jej wielopoziomowym rozproszeniu, bądź o niezmiennej esencji.

## 2. W polu symetrii podmiotowości modernistycznej

Wynikające z rozdziałów analitycznych formy budowania, reprezentowania, ale i odczuwania własnej tożsamości przez pisarki współczesne można podsumować właśnie w polu symetrii: Kuryluk oscyluje między „polskością” a „Zachodem”, zakorzeniem a obcością, domem a emigracją; u Filipiak dominuje konflikt między materialno-cieleśnym istnieniem w świecie a możliwościami artystycznej ekspresji i dyskursu, w którym ciało znika; Tuszyńska rozciąga swoje żydowskie doświadczenie między ortodoksją i asymilacją. Dla nich wszystkich istotny jest balans – trzymanie się blisko osi symetrii. Kuryluk promuje postawę kosmopolityczną i transnarodową, Filipiak szuka w języku metonimii sposobów „ocalenia” ciała i doświadczenia cielesnego, Tuszyńska angażuje się w odkrywanie żydowskiej tradycji, a jednocześnie nie obawia się jej krytykować. Wszystkie postrzegają własną artystyczną przyszłość jako nałożoną, niczym palimpsest, na mapę historycznej przeszłości. Można powiedzieć, że utrzymanie balansu jako projekt zakładający „ratunek” stabilnej podmiotowości jest potrzebne, by mógł zaistnieć aktywny dialog pisarstwa kobiecego z tradycją – ale sytuacja w przypadku omawianych autorek mogła być, jak się wydaje, odwrotna i to właśnie dialog wyposażył twórczynie w literackie sposoby konceptualizowania siebie. Wspomniane wypracowane formy pozwalające „zachować równowagę” są bowiem wytworzone we współpracy z partnerem/partnerką modernistyczną: Conrad niesie wizję podwójnej narodowości i pokazuje możliwość trwania przy „granicy cienia”; Woolf wyjaśnia zasady istnienia kobiety jako ciała w świecie i eksperymentuje z narracją, by nie poddać się dominacji dyskursu; Singer pokazuje szansę określania się w obrębie dziedziczonej rodzinnej i narodowej spuścizny na własnych zasadach – ale bez utraty poczucia przynależności do społeczności żydowskiej.

Jest to oczywiście jedynie próba uspołnienienia wyników analiz. Pomijam tu kilka istotnych wątków, które pojawiły się w konkretnych rozdziałach, a które dotyczyły chociażby specyfiki różnorodnej ekspresji artystycznej pisarek, dla przykładu konceptu „cienia” jako momentu

dojrzewania i spotkania z traumą (Kuryluk), sposobu reprezentacji tożsamości nieheteronormatywnej (Filipiak), określania się jako kobiety-pisarki wobec męskocentrycznej twórczości (Tuszyńska). Nie chciałabym jednak domykać wszystkich poruszanych wątków jedną konkluzją – wiele pytań jest wciąż otwartych i aby stworzyć szerszą panoramę kobiecej współczesnej podmiotowości z perspektywy odniesień do modernizmu, należałoby w kolejnym kroku przeanalizować inne podobne przypadki, których z pewnością dostarczyłoby pisarstwo takich autorek jak Tokarczuk, Tulli, Goerke. Na szczególną uwagę z perspektywy rewitalizowania narzędzi modernizmu, poza kluczem feministycznym niniejszej rozprawy, zdecydowanie zasługiwałby chociażby Wiesław Myśliwski (epicka wzniosłość jego powieści, w których dominuje perspektywa temporalna skupiona na ukazaniu pełnej egzystencji jednostki, jak w cyklu powieściowym Marcela Prousta), a z perspektywy intertekstualnego odniesienia i „uzupełnienia” historii modernistycznej na przykład Paweł Huelle (nawiązanie do *Czarodziejskiej Góry* Manna w jego powieści *Castorp*). Obaj autorzy ustawiają się w relacji do tradycji modernistycznej, a literackie narzędzia, które im to umożliwiają, choć inne, inwestują w odzyskiwanie „aury”, by przypomnieć wątek poruszany przez Monicę Latham<sup>715</sup>. Zresztą same Kuryluk, Filipiak i Tuszyńska odnoszą się także do innych autorów, takich jak Djuna Barnes<sup>716</sup>, Irena Krzywicka, Maria Komornicka/Piotr Odmieniec-Włast. Wybrani na głównych modernistycznych bohaterów tej pracy Conrad, Woolf i Singer i analizy ich związków z tekstami współczesnych twórczyń pozwalają scharakteryzować odrodzenie literackiego modernizmu, naświetlić podmiotowość kobiet-autorek za pośrednictwem intertekstualności, a także zaproponować narzędzia, które posłużą w przyszłości podobnym tego typu badaniom.

Powracając zatem do konceptu symetrii podmiotowości, należy wyraźnie zaznaczyć, że jej omawiana zdolność do autorefleksji odbywa się w podwojeniu, jakim jest dialog. Jak pisze Merleau-Ponty:

A to właśnie zdarza się, gdy ktoś drugi pojawia się przede mną. Coś jeszcze przyłącza się do nieskończoności, którą byłem, wyrasta jakaś odrośl, rozdajam się, rodzę, ten drugi jest z mojej substancji, a jednak nie jest już mną. [...] Niewykluczone, że jakiś drugi widz świata narodził się

---

<sup>715</sup> M. Latham, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism. Rewriting Mrs. Dalloway*, dz. cyt., s. 129.

<sup>716</sup> O intertekstualności u Kuryluk w nawiązaniu do innych twórców pisałam w artykule *Między autotematyzmem a intertekstualnością. O twórczości Ewy Kuryluk*, dz. cyt., a także, charakteryzując relacje autorki z Djuną Barnes, w: I. Sobczak, *Językiem miłości, językiem ciała. Djuna Barnes i Wiek 21 Ewy Kuryluk*, „Studia Poetica” 2022, nr 10, s. 57–70.

ze mnie, co więcej, że ja sam to umożliwiam, jeśli zdaję sobie sprawę z własnych paradoksów. Moja podstawowa własność – odczuwanie siebie – która sprawia, że jestem jedyny, w sposób paradoksalny zaczyna się rozpraszać; właśnie dlatego, że jestem całością, mogę wydać na świat tego innego i widzieć, jak mnie ogranicza. Bowiem cud dostrzegania tego drugiego polega przede wszystkim na tym, że wszystko, co może mieć kiedykolwiek wartość w moich oczach, osiąga ją jedynie wówczas, gdy, bezpośrednio lub nie wprost, wkracza do mojego pola, ukazuje się w bilansie mego doświadczenia, wstępuje do mojego świata [...] <sup>717</sup>.

Pojawiający się u Merleau-Ponty’ego obraz „mojego pola”, do którego wkracza Inny, stanowi odpowiednią reprezentację dla omawianego konceptu „pola podmiotowości”. „Symetria”, co istotne, nie znajduje jedynie źródeł u Shepparda, ale w wypowiedziach metaliterackich autorek: Kuryluk pisała, że dla niej jest najważniejszą zasadą w sztuce <sup>718</sup>; Filipiak weryfikowała znaczenie „podwójności” jako najważniejszej formuły obcowania ze światem wokół <sup>719</sup>. „Pole” podmiotowości nie ma jednak jasno wytyczonych granic – kończy się tam, gdzie zaczyna pole Innego. Wyraźnie zarysowana wydaje się natomiast oś pola symetrii, miejsce styku przeciwległych biegunów – właśnie tam obok utrzymania balansu skrywa się także potencjał przekroczenia, czyli transgresji. Być może właśnie spotkanie z innym jest katalizatorem transgresyjnego ruchu? U Kuryluk transgresyjna jest próba zmaterializowania sztuki, przełożenia własnego ciała na ciało artystyczne; Filipiak (i jej bohaterki) korzystają z transgresji płciowej i seksualnej; dla wszystkich trzech jednak, a szczególnie dla Tuszyńskiej i Kuryluk transgresja oznacza także moment wyjścia ku śmierci – gdy w tworzeniu sztuki i literatury dostrzegają możliwość ratunku dla bliskich zmarłych. Potencjał literacki tego rodzaju odkrywa się, gdy zostaje naświetlony paralelnymi próbami z przeszłości. W dowartościowaniu transgresji jako kategorii epistemicznej „wywołanej” intertekstualnością stwarza się możliwość „poszerzania” pola podmiotowości – otwarcia

---

<sup>717</sup> M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, dz. cyt., s. 66–67. Podkr. I.S.

<sup>718</sup> Dla przypomnienia: „preferując od dziecka symetrię i podwojenie, opieram swoją twórczość bezwiednie na motywach zwierciadła i cienia, echa i odcisku, sobowtóra i alter ego”, A. Drotkiewicz, E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, dz. cyt., s. 12.

<sup>719</sup> „Podwójność kojarzy się też z rolami realizowanymi w prywatnym i zawodowym życiu. »Niekiedy jestem praczką niekiedy bizneswoman« – pisze do mnie znajoma. To nie jest rozdwojenie jaźni, tylko uświadomiona konieczność. Taką relację można rozwinąć na tysiąc sposobów, od kolizji do sytuacji, w której praczka wspomaga bizneswoman, a bizneswoman praczkę. Podwójność może się równie dobrze kojarzyć z płynnym przechodzeniem z jednego emocjonalnego stanu w inny i zróżnicowaniem potrzeb. Gdy zdecydujesz się na życie w ciszy i spokoju, możesz odkryć, że coś lub ktoś w tobie pragnie w mieszać się w tłum ludzi. Jesteś w tłumie, ale najlepsza zabawa wywoła przesyt, aż odkryjesz, że najbardziej pragniesz skupienia w samotności. W końcu wpadamy na rozszczepienie znajdujące się u podstaw zachodniej kultury. Jest podział na myślenie intuicyjne i myślenie racjonalne, pierwiastek męski i pierwiastek żeński, prawo i intuicję, naturę i kulturę, na to, co ludzkie, i na to, co zwierzęce na ciało i umysł. Zob. I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, dz. cyt., s. 142–143.



na zmiany, które może przynieść dialog – a niekoniecznie jego przekroczenia czy rozpadu. Szansa na poszerzenie pola podmiotowości sprzyja z dzisiejszej perspektywy afirmatywnemu oglądowi modernistycznego „ja”, które nawet przy niejasno wytyczonych granicach poznania i często traumatycznej przeszłości zyskuje przestrzeń dla świadomego działania, nowego doświadczenia i kształtowania własnej tożsamości.

Szukając zatem przyczyn sięgania przez pisarki współczesne po źródła (symetrycznej) wyobraźni literatury modernizmu, obok aktualnych narzędzi opisu i współbieżności doświadczeń, należałoby wskazać także możliwość reinterpretacji, wezwanie do dopełnienia projektu, który literatura przełomu wieków zaledwie rozpoczęła, zbyt pochłonięta szacowaniem strat po upadku iluzji o jednorodnym świecie i stabilnej tożsamości. Sheppard wspomina o dwóch komplementarnych szlakach, które określa słynne *dictum* Rimbauda *JE est un autre* („Ja [to] jest kto inny): „Modernistyczny badacz może zagłębić się w »JE«, które stało się problematyczne lub w naturę tajemniczego »autre«<sup>720</sup>. Istotne jest bowiem to, że w modernistycznym modelu, na co wskazuje także cytat z Merleau-Ponty’ego, ów „inny” narodził się „ze mnie” – jest tym nieświadomym, wypartym, nieznanym „ja”, cieniem, którego formułę wyrażają także inne modernistyczne motywy, takie jak bliźniak, alter ego, doppelgänger, sobowtór. Autoreferencyjność modernistyczna zdaje się w momencie kryzysu podmiotowości zawłaszczać całe pole, sprawiając, że otwarcie na Innego jest jedynie pozorne – Inny to wszak wciąż ja.

W tym kontekście następuje wyraźne przesunięcie w charakterystyce podmiotowości współczesnych pisarek wchodzących w dialog z modernizmem. Kuryluk, Filipiak i Tuszyńska podążają za wyrażonym eksplicytnie pragnieniem rozmowy z konkretną osobą z literackiej przeszłości, która, rzecz oczywista, nie jest nimi. Oczywiście intertekstualność jest formą zapośredniczenia Innego, przedstawienia ich własnych interpretacji Conrada, Woolf i Singera, ale mimo wszystko wyjątkowe zaangażowanie w biografie autorów, dogłębna znajomość ich twórczości, wynikająca także z krytycznych i naukowych kompetencji współczesnych pisarek, angażowanie się w recepcję i dyskurs wokół modernistycznych twórców, sprawiają, że Kuryluk, Filipiak i Tuszyńska stają się ambasadorkami modernistycznej twórczości. Chciałoby się napisać, że „oddają jej pole”. W takim znaczeniu przesunięcie we współczesnym modelu symetrii podmiotowości opierałoby się na próbie poświęcenia uwagi Innemu, osłabieniu egocentryzmu, który siłą rzeczy konstytuował modernizm – wraz z jego procesem skupienia i dowartościowania

---

<sup>720</sup> R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, dz. cyt., s. 108.

jednostki. Właśnie o takiej formule, która skłania do zauważenia Innego w dialogu, mówi Bachtin. Nawet, gdy celem jest naświetlenie siebie, istotne jest uświadomienie, że istnieje się w relacji z drugą, konkretną osobą:

Jeżeli chcemy poznać „człowieka wewnętrznego”, ujrzyć go i zrozumieć, nic nie pomoże poddawanie go zimnej neutralnej analizie ani próba zespolenia się z nim, wczuwania w jego osobowość. Zbliżyć się do niego, odsłonić jego istotę – a raczej zmusić go, by sam ją odsłonił – można tylko przez dialogowe z nim obcowanie. Również przedstawienie człowieka wewnętrznego, jak to rozumiał Dostojewski, możliwe jest tylko przez ukazanie jego obcowania z kimś innym. Bo tylko w obcowaniu, we wzajemnym oddziaływaniu człowieka na człowieka odsłania się „człowiek w człowieku” – wobec siebie i wobec innych<sup>721</sup>.

W tym geście rozmowy i uwagi, pozbawionym kompleksu wejściem w twórczy dialog z kanonem, dostrzegabym znaczącą zmianę zarówno podmiotowości kobiecej – dotychczas konceptualizowanej głównie w wymiarze walki z opresywną przeszłością, wciąż próbującej uzasadnić swoją obecność – jak i dopełnienie projektu modernizmu, który był mocno skupiony na dowartościowywaniu jednostki wychodzącej na spotkanie z Innym, ale głównie w formie introspekcji; w obrębie własnego pola. Na przykładzie Kuryluk, Tuszyńskiej i Filipiak widać, że niestabilne granice pól dają szansę na to, by mogły one na siebie nachodzić, by dialog i otwarcie na drugą osobę charakteryzowało przesunięcie w stronę zaangażowania i bliskości.

### **3. Aspekty (domeny) intertekstualności w świetle współczesnej podmiotowości kobiet**

Twórcy określeń metamodernizmu i neomodernizmu oraz innych propozycji paradygmatycznych wyznaczają metodologiczną perspektywę dla dzieł współczesności, określają formuły odrodzenia się wrażliwości modernistycznej, zachęcają do redefiniowania modernizmu jako takiego, weryfikując narzędzia poetyckiej ekspresji, zauważając ponadpokoleniową wspólnotę artystyczną, która szuka podobnych formuł wyrażenia własnych doświadczeń. Na przykładzie omawianej twórczości zwraca na siebie uwagę nieco inna forma relacji

---

<sup>721</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, dz. cyt., s. 380.

z modernizmem. Dla współczesnych pisarek istotna jest bowiem potrzeba nie tyle klasycznego dialogu z tradycją, historią, wrażliwością, stylem, choć oczywiście są to nadal nierozłączne jakości każdego doświadczenia czytelniczego i interpretacyjnego; jako punkt odniesienia wyłania się jednak z przeszłości artystycznej konkretna osoba, konkretny pisarz/pisarka modernizmu, osadzony/a w czasie specyficznej, twórczej odpowiedzi na kryzys podmiotowy. Nie tyle modernizm jako ogólnohumanistyczny koncept zyskuje nowe wcielenia, co „modernista/stka” zostaje „przywołany/na” za pomocą narzędzia intertekstualności wraz ze swoim doświadczeniem zapisanym na kartach literatury i odzyskiwanym ze źródeł dyskursu literaturoznawczego, biograficznego, przekładowego (receptyjnego). Współczesne zjawisko literackie polega zatem nie na wywoływaniu „ducha” modernizmu, a raczej jego konkretnych duchów, na ponownym nadawaniu im ciała i osobowości. Takie działanie literatury wymaga świadomego i krytycznego podejścia – jest pokierowane autorską intencją. Nic dziwnego, że omawiane pisarki, a także ich sprzymierzeńczynie na Zachodzie jak Kate Zambreno, Mary Oliver, Jeanette Winterson, Eve Kosofsky-Sedgwick to dojrzałe, wykształcone twórczynie, będące krytyczkami i badaczkami literatury oraz sztuki.

Personalność charakteryzująca przestrzeń relacji intertekstualnej, choć wynika z intencji-gestu pisarki współczesnej, zakłada zaangażowanie dwóch podmiotowości uwikłanych w literacki projekt obejmujący odpowiedź na modernistyczny przełom: społeczny i polityczny, za którym podąża koniunktura literacka. Projekt ten jest nie w pełni diachroniczny, ponieważ został przerwany, „odroczone”, mówiąc słowami Marjorje Perloff<sup>722</sup>. W tej przestrzeni paralelnych zdarzeń i biografii, które ulegają interferencji, „współbieżne punkty widzenia” (Balbus) mogą się konkretyzować jedynie w ciele poszczególnych podmiotów. Wtedy też możliwy jest dialog, w rozumieniu Bachtina, zakładający formę ponadczasowej komunikacji, niewyuty ani z osobowości interlokutorów, ani z kontekstu okołoliterackiego. Rodząca się w Polsce na przełomie XX/XXI wieku potrzeba nowych tłumaczeń z anglojęzycznego modernizmu wynikałaby zatem z chęci ponownego oglądu pojedynczych osobowości twórczych radzących sobie z przełomem, a nie wyniesionych na piedestał, sprowadzonych do roli opresyjnego prekursora (Bloom), reprezentantów i reprezentantek kolejnego konceptu literackiej historii XX wieku, jakim był kanon. Szczególnie w kontekście pisarek z Polski, która przez większą część

---

<sup>722</sup> M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, dz. cyt., s. 11.

stulecia przeżywała formę politycznej i kulturowej opresji, relacja z „kanonem światowym” nie jest przezroczysta i wymaga nieustannej rewaluacji.

W tak zarysowanej przestrzeni intertekstualnej, która jest *de facto* interpersonalna, warto spojrzeć na charakter zawiązywanej relacji. Nie jest to bowiem relacja tylko osobowa, ale osobista, a zaangażowanie nie wynika tylko z intencji krytycznej, ale z afektu. Nawet Kristeva pisała, że „w miłości moja podmiotowość sięga zenitu”<sup>723</sup>, podkreślając możliwość jednoczenia siebie w związku z „ukochanym”. Współczesne pisarki kierują się potrzebą odnalezienia „towarzysza” (Kuryluk, Kosofsky-Sedgwick), „przyjaciela/przyjaciółki” (Filipiak, Oliver), „przewodnika” (Tuszyńska, Winterson), który/a dostarczy artystycznych narzędzi konceptualizacji intymnego doświadczenia: przeżywania miłości, traumy, rozumienia własnego ciała, ale także dzięki któremu/której dopełniony zostanie, przynajmniej do pewnego stopnia, dom rodzinny. Intymność w dialogu odnosi się nie tylko do opowieści o autobiograficznym przeżyciu za pomocą dystansu, jaki oferuje intertekstualność, lecz także do bliskiej relacji, która przypominać ma, albo uzupełniać, relacje nawiązywane z najbliższymi. Intertekstualność tak naświetlona wyznacza drogi zadomowienia w literaturze, które nie muszą biec już poprzez klasyczny w krytyce feministycznej rewizjonizm kanonu ani ginokrytykę dowartościowującą kanon kobiecy (oparty na „lęku przed autorstwem”, jak u Gilbert i Gubar).

Intertekstualność współczesnych pisarek wytwarza przestrzeń o charakterze domu, a uwypuklając w tej przestrzeni konkretne jednostki pozwala na stworzenie nowych transgeneracyjnych koligacji. W swojej ostatniej powieści pt. *Znikanie* (2019) w której Izabela Filipiak opisuje doświadczenie choroby, autorka wyjaśnia także okoliczności zmiany nazwiska na Morska. Powieść zresztą zostaje wydana już pod tym nazwiskiem. Filipiak pisze:

Żyć pod nielubianym nazwiskiem to jedno, ale umrzeć pod nielubianym nazwiskiem – to zupełnie co innego. Uświadamiam to sobie, chorując. [...] Zanim nastąpi fala zimna, zanim chwyci mnie wirus, natychmiast po powrocie z Andaluzji wybieram się do USC w Gdyni. W wyjaśnieniu piszę, że jestem autorką i czuję się związana z morzem. [...] Proste, a zarazem wiarygodne. Dopiero później przeczytam, że nazwisko Morska znane było na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku jako artystyczny pseudonim. Przybierały go aktorki, które nie chciały na scenę ciągnąć za sobą rodzinnych koligacji [...]<sup>724</sup>.

<sup>723</sup> J. Kristeva, *Historie miłosne*, tłum. i posł. K. M. Jaksender, red. A. Dwulit, A. Z. Jaksender, Kraków 2021, s. 10.

<sup>724</sup> I. Morska, *Znikanie*, Kraków 2019, s. 462–463.

Pomysł na nową tożsamość autorka przywołuje z (kobiecych) praktyk modernistycznych. Na tych samych stronach pisze: „Moją najbliższą krewną jest więc od tej pory Maria Morska, recytatorka skamandrytów”, ale warto wspomnieć, że Morską, tylko nie Marią, a Wandą, była bohaterka dramatu Marii Komornickiej/Piotra Odmieńca Własta pt. *Skrzydzeni*. Pokrewieństwo literackie z Komornicką/Włastem, której/którego Filipiak była biografką<sup>725</sup>, intensyfikuje się, gdyby wziąć pod uwagę dramat *Księga Em* współczesnej pisarki, zbudowany na intertekstualnych odniesieniach do modernistycznej twórczości Komornickiej/Własta, szczególnie poezji. Jest to przestrzeń na odrębną analizę, ale wątek rzeczywistej zmiany nazwiska Filipiak/Morskiej wraz z tropami, które autorka wyznacza, potwierdza, że jej sposób nawiązywania relacji z przeszłością pozwala widzieć w literaturze szansę na stworzenie nowych, bardziej świadomych międzyludzkich relacji. Czyżby Woolf była niczym wspomniana w *Twórczym pisaniu dla młodych panien* prababka, Conrad „cieniem” zmarłego, ukochanego ojca Kuryluk, Singer bratem, którego Tuszyńska nigdy nie miała albo kuzynem z Łęczycy, który zginął w trakcie wojny? Mary Oliver pisała, że właśnie po śmierci wuja odnalazła w Whitmanie swoiste zastępstwo, przyjaciela, który stał się jej tym droższy, że wypełnił puste pole po zmarłym członku rodziny. Intertekstualność intymna wyznacza wzajemne, międzyosobowe połączenia, a z literatury modernistycznej buduje na nowo mury domu rodzinnego, które, co istotne, postmodernizm burzył, spychając pisanie o rodzinie do lamusa<sup>726</sup>.

Oba z wymienionych aspektów intertekstualności, intymność i personalność, nakładają się na siebie i zbiegają w aspekcie trzecim określonym za pomocą tekstury. Teksturalność intertekstualności służy uwypukleniu jej materialnego charakteru w przestrzeni współczesnego dzieła literackiego bądź artystycznego, jak ma to miejsce w przypadku Kuryluk, Kosofsky-Sedgwick i wielu innych, chociażby polskiej artystki Jadwigi Sawickiej, która w swoich fotografiach z serii *Wytwórca formy jej niezmordowany producent* (2004) wplata cytaty z *Dzienników* Witolda Gombrowicza. Zwrócenie uwagi na teksturę intertekstualności pozwala

---

<sup>725</sup> W swoich słynnych *Obszarach odmienności* autorka wspomina Wandę Morską, zob. I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, dz. cyt., s. 45.

<sup>726</sup> Każda z omawianych pisarek określa się wobec rodzinności, a już samo to stanowi znak aktualizacji na przełomie tendencji, które zdecydowanie nie należą do postmodernistycznych. W literaturze postmodernistycznej rodzina stała się „zagrożonym gatunkiem”, jak zauważa badacz Sanford Pinsker: „[n]ie trzeba rozwodzić się nad faktem, że rodziny były ważnym elementem tak zwanego prawdziwego świata, którego fikcja postmodernistyczna odmawiała tykać”. Pinsker zaznacza, że pisarze modernistyczni, tacy chociażby jak James Joyce, mimo prób wyrażonych na kartach swych powieści zerwania z przynależnością do rodziny, pozostawali o tyleż wyrazistszymi jej orędownikami. Badacz zauważa także, że lata osiemdziesiąte i początek dziewięćdziesiątych XX wieku pozwalają dostrzec renesans zainteresowania tematami prawdziwego życia codziennego, szczególnie w twórczości takich pisarek (a nie powinno ująć uwadze, że Pinsker wymienia głównie kobiety) jak Marilynne Robinson, Joyce Carol Oates, Alice Walker. Zob. S. Pinsker, *Imagining the Postmodern Family*, „The Georgia Review” 1994, vol. 48, nr 3, s. 508–510.

dostrzec w tym literackim narzędziu jego wizualny potencjał, a literaturoznawcę/-znawczynię uwrażliwić na odniesienia nie tylko do konkretnych zabiegów stylistycznych, ale także do wyobraźni artystycznej, która często służy przedstawieniu konkretnego doświadczenia. Tym samym teksturalność zbiega się z personalnością i intymnością, szczególnie gdy mowa o odniesieniu do doświadczenia cielesnego danej osoby (w niniejszej pracy zostało to przede wszystkim zweryfikowane w rozdziale poświęconym Filipiak): zbliżenia erotycznego, dojrzewania, menstruacji, macierzyństwa, przemocy seksualnej, choroby. Zawarta w teksturze materialność miała uświadamiać także, że w specyficznej przestrzeni dialogu intertekstualnego gest dotknięcia między interlokutorami, szczególnie gdy mowa o dialogu z nieżyjącymi twórcami, może odbyć się jedynie w przestrzeni tekstu. Język, na prawach Nyczowskiej syllepsis, stanowi przypomnienie o komponencie osobowo-cielesnym, a jednocześnie sam posiada własną jakość i dzięki niej zdolność ratowania, czyli reprezentacji. Swoiste „przywitanie tkacza/ki” mogłoby zatem odbywać się w momentach, gdy Kuryluk używa stylu typowego dla opisów Conradowskich zachodów, gdy Filipiak za pomocą Woolfowskiej metonimii uwypukla ważność ciała w konstytucji podmiotki współczesnej, gdy Tuszyńska opiera opis na mapowaniu przestrzeni jak Singer. Intertekstualność nadal zakłada przestrzeń połączeń między tekstami, ale może służyć jako przedstawienie relacji ponad tekstami, szczególnie gdy przejmuje funkcję podmiototwórczą.

\*

We współczesnej twórczości kobiet następuje przesunięcie relacji z modernizmem w kierunku bliskości i tożsamości z wzorcami podmiotowymi, przy jednoczesnym otwarciu na Innego wynikającym z potrzeby osobistego dialogu. Takie przesunięcie, charakteryzujące się kobiecą autonomią i pozbawionym kompleksu zabieraniem głosu (kobiety-autorki) w diachronicznym dialogu międzykulturowym, wymagało ponownej weryfikacji narzędzia teoretycznego, jakim jest intertekstualność. Był to drugi główny cel niniejszej rozprawy. Spojrzenie z perspektywy konkretnej metodologii pozwoliło wskazać formy rewitalizacji modernizmu, które są obecnie przedmiotem debat. Co ważniejsze, trzy aspekty uwidaczniające się w nawiązywanych relacjach – które stają się domeną omawianej kategorii, jednocześnie otwierając ją na funkcję „zadomowienia” kobiecej podmiotowości – pozwoliły na nowo zoperacjonalizować intertekstualność. Włączając w swoje ramy doświadczenie i historyczny kontekst kulturowy, intertekstualność staje się koniecznym narzędziem badania i opisu zależności wykraczających poza granice narodowe i czasowe. Nadzieją związaną z tą propozycją jest częściowe choć zatarcie

granic między tym, co uznajemy za centralne i peryferyjne – zarówno w kontekście granic narodowych literatur, jak i miejsca pisarstwa kobiecego w kanonie literackim.

Na koniec warto powrócić do pytań, które inicjalnie wyznaczały szlaki niniejszych rozważań. Czy pragnienie ciągłości i spójności można zachować mimo zerwania? A to, co powraca, może być realnie doświadczane, zyskiwać nowe (materialne) wcielenie? I czy obecnie bycie spadkobierczynią przeszłości może być pokierowane świadomą decyzją, a więzy rodzinne można intencjonalnie tworzyć w przybranej wspólnocie pokoleniowej? Sądzę, że naświetlona perspektywa i wyniki analiz pozwalają, przynajmniej do pewnego stopnia, postawić afirmatywną odpowiedź. „Tak”, wzmocnione przez wykrzyknienie w tytule tego ostatniego rozdziału, nie jest jedynie zgodą na modernizm we współczesnej odsłonie; nie jest to już także „wielkie TAK” Kraskowskiej, które wyznaczało potrzebną w literaturoznawstwie przełomu XX/XXI wieku perspektywę ginokrytyczną, ani „tak chcę Tak” Molly Bloom – słynne słowa kończące wielkie dzieło Joyce’a, które doczekało się sprzecznych interpretacji, ale mimo wszystko dotyczyło męskiej wizji kobiecego doświadczenia. „Tak” współczesnych pisarek oznaczałoby precyzyjne i niewymagające uzasadnień wejście w relację z przeszłością na własnych zasadach, ale bez konieczności kontestacji. Byłoby to „tak” wreszcie gestem otwarcia na dalszą dyskusję wokół podmiotowości, w tym podmiotowości kobiet-pisarek; na weryfikowanie kolejnych prób dialogu. Chociaż, jak zauważa Felski, żaden dialog nie może być synonimem pojednania, to jednak tworzy on przestrzeń, w której możliwe jest wzajemne rozpoznanie więzi między nawet pozornie odległymi tradycjami oraz ich przedstawicielami i przedstawicielkami<sup>727</sup>.

---

<sup>727</sup> R. Felski, *Literatura w użyciu*, dz. cyt., s. 40.

## Bibliografia:

### Bibliografia podmiotowa:

- Barnes Djuna, *Ostępy nocy*, przeł. Marcin Szuster, Wrocław, Ossolineum 2018.
- Carr Maurice, *Singerowie. Kolejne wygnanie*, tłum. Kaja Katańska, przekł. przejrzała i popr. Katarzyna Makaruk, Lublin, Fame Art 2021.
- Conrad Joseph, *Jądro ciemności*, [w:] tenże, *Młodość i inne opowiadania*, tłum. Aniela Zagórska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1956, s. 63–193.
- Conrad Joseph, *Listy*, wyb. i oprac. Zdzisław Najder, przeł. Kalina Carroll–Najder, Warszawa, Polski Instytut Wydawniczy 1968.
- Conrad Joseph, *Murzyn z załogi „Narcyza”. Opowieść morską*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa, Polski Instytut Wydawniczy 1972.
- Conrad Joseph, *Nostromo*, przeł. Maciej Świerkocki, posł. Michał Komar, Łódź, Wydawnictwo Officyna 2023.
- Conrad Joseph, *Opowiadania*, wybór i tłum. Magda Heydel, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne 2018.
- Conrad Joseph, *Smuga cienia. Wyznanie*, przeł. Jan Józef Szczepański, Warszawa, PIW 1976.
- Conrad Joseph, *Some Reminiscences*. [online]. [Dostęp: 12.03.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.gutenberg.org/files/1316/1316-h/1316-h.htm>
- Conrad Joseph, *The Heart of Darkness*, pod red. Cedrica Watta, London, Everyman 1995.
- Conrad Joseph, *The Shadow–Line. A Confession “worthy of my undying regard” and Within the Tides*, London, J.M. Dent and Sons LTD 1950.
- Conrad Joseph, *Ze wspomnień*, przeł. Alina Zagórska, Warszawa, PIW 1973.
- Cunningham Michael, *Godziny*, przeł. Maja Charkiewicz, Beata Gontar, Łódź, Wydawnictwo „Pokolenie” 1999.
- Filipiak Izabela, *Absolutna amnezja*, Warszawa, tCHu 2006.
- Filipiak Izabela, *Niebieska menażeria*, Warszawa, Wydawnictwo Sic! 1997.
- Filipiak Izabela, *Śmierć i spirala*, Wrocław, Wydawnictwo A 1992.
- Filipiak Izabela, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. 1999.
- Filipiak Izabela, *Virginia Woolf, „Orlando” i stare Bloomsbury*, „Kresy” 1998, nr 3, s. 106–116.
- Hoffman Eva, *Lost in Translation. A Life in a New Language*, New York, E.P. Dutton 1989.
- Hoffman Eva, *Zagubione w przekładzie*, przeł. Michał Ronikier, Londyn, „Aneks” 1995.
- Hofmannsthal Hugo von, *List*, [w:] tenże, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, wybrał, przeł. i notami opatrzył Paweł Hertz, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1997, s. 21–36.



- Janko Anna, *Mała Zagłada*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2015.
- Joyce James, *Ulisses*, tłum. Maciej Słomczyński, Warszawa, PIW 1969.
- Joyce James, *Ulysses*, przeł. Maciej Świerkocki, Łódź, Oficyna 2021.
- Kafka Franz, *Beschreibung eines Kampfes*, New York, BoD 1946.
- Kafka Franz, *Dzienniki*, przeł. Łukasz Musiał, Łódź, Oficyna 2022.
- Keff Bożena, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Kraków, Korporacja Ha!art 2008.
- Kuncewiczowa Maria, *Przymierze z dzieckiem*, Warszawa, Prószyński i S-ka 1999.
- Kuryluk Ewa, *Century 21*, Fairchild Hall, Dalkey Archive Press 1992.
- Kuryluk Ewa, *Droga do Koryntu. Od dziś do 1959/On the way to Corinth. Tracing my art to 1959*, Warszawa, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl 2006.
- Kuryluk Ewa, *Frascati. Apoteoza topografii*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2009.
- Kuryluk Ewa, *Grand Hotel Oriental*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B 1997.
- Kuryluk Ewa, *Moje żółte lata. Instalacje 2000–2019 / My Yellow Years. Installations 2000–2019*, Kraków, Galeria Sztuki Artemis 2019.
- Kuryluk Ewa, *Obrysować cień/Outlining the Shadow, 1968–1978*, Wrocław–Gliwice–Kraków, Galeria Design, Czytelnia Sztuki, Artemis Galeria Sztuki 2011.
- Kuryluk Ewa, *Trio dla ukrytych. Instalacja (11 maja – 1 czerwca 2000)*, Kraków, Galeria Artemis 2000.
- Kuryluk Ewa, *Weronika i jej chusta: historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1998.
- Kuryluk Ewa, *Wiek 21. Trio dla ukrytych*, przeł. Michał Kłobukowski, Warszawa, Wydawnictwo Twój Styl 2005.
- Lessing Doris, *The Golden Notebook*, London, New York, Toronto and Sydney, Harper Perennial 2007.
- Lessing Doris, *Złoty notes*, przeł. Bohdan Maliborski, Warszawa, „Świat Książki” 2009.
- Letters from Conrad 1895–1924*, ed. with introduction and notes Edward Garnett, Edinburgh, The Nonesuch Press 1928.
- Ligocka Roma, *Das Mädchen im roten Mantel*, München, Droemer Knauer 2002.
- Ligocka Roma, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, przeł. Katarzyna Zimmerer, Kraków, Znak 2001.
- Mansfield Katherine, *Opowiadania*, przeł. Magda Heydel, Łódź, Oficyna 2020.
- Morska Izabela, *Znikanie*, Kraków, Znak 2019.
- Olivier Mary, *Upstream. Selected Essays*, New York, Penguin Books 2016.
- Ozeki Ruth, *W poszukiwaniu istoty czasu*, przeł. Agnieszka Walulik, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. 2014.
- Proust Marcel, *Sodoma i Gomora. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 4, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa, Wydawnictwo MG 2015.

- Proust Marcel, *W poszukiwaniu utraconego czasu*, tłum. Krystyna Rodowska, Jacek Giszczak, Tomasz Swoboda, t. I–III, Łódź, Oficyna 2018–2022.
- Singer Isaac Bashevis, *Gimpel Głupek*, przeł. Andrzej A. Zasadziński, Warszawa, Wydawnictwo „bis” 1994.
- Singer Isaac Bashevis, *Głupcy z Chelma i ich dzieje*, tłum. Andrzej Piwowarczyk, „Rocznik Chełmski” 1999, T. 5, s. 399–416.
- Singer Isaac Bashevis, *Miłość i wygnanie. Wczesne lata – wspomnienia*, przeł. Lech Czyżewski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991.
- Singer Isaac Bashevis, *Rodzina Muszkatów*, przeł. Joanna Borowik, Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza 2003.
- Singer Isaac Bashevis, *Seans i inne opowiadania*, przeł. Grażyna Kurzątkowska, Gdańsk, Phantom Press International 1993.
- Singer Isaac Bashevis, *Shosha. A Novel*, New York, Farrar, Straus and Giroux 1978.
- Singer Isaac Bashevis, *Spinoza z ulicy Rynkowej*, przeł. Monika Adamczyk-Garbowska, 2003. [Wersja na e–czytnik]. Uzyskano z: [vbk://mua7AkFyAC6eKO0WCcigxEo\\_ei7TPywhn9rfb28gl98](https://vbk://mua7AkFyAC6eKO0WCcigxEo_ei7TPywhn9rfb28gl98)
- Singer Isaac Bashevis, *Szatan w Goraju*, przeł. Monika Adamczyk-Garbowska, Chone Shmeruk, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie 1995. [przekł. z jęz. jidysz]
- Singer Isaac Bashevis, *Szosza*, przeł. Szymon Sal, Warszawa, Wydawnictwo Sagittarius 1991.
- Singer Isaac Bashevis, *Sztukmistrz z Lublina*, przeł. Krystyna Szerer, Warszawa, Wydawnictwo Literackie Muza 2010.
- Singer Isaac Bashevis, *Sztukmistrz z Lublina*, przeł. z jidysz Monika Adamczyk-Garbowska, ilustr. Honee Jang, Lublin, Lokalna Organizacja Turystyczna Metropolia Lublin, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie 2023.
- Singer Isaac Bashevis, *The Magician of Lublin*, trans. from yiddish by Elaine Gottlieb and Joseph Singer, New York, Penguin Books 1979.
- Singer Izaak Baszewis, *Odwiedziny*, przeł. Krzysztof Modelski, Lublin, Fame Art 2023. [przekł. z jęz. jidysz].
- Singer Izaak Baszewis, *Ruda Kejla*, przeł. Krzysztof Modelski, Lublin, Fame Art 2022. [przekł. z jęz. jidysz]
- Smith Zadie, *O pięknie*, tłum. Zbigniew Batko, Kraków, Wydawnictwo Znak 2020.
- Tulli Magdalena, *Szum*, Kraków, Znak 2014.
- Tuszyńska Agata, *Czarna torebka*, Warszawa, Wydawnictwo Osnova 2023.
- Tuszyńska Agata, *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa, Iskry 1999.
- Tuszyńska Agata, *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie*, Gdańsk, Marabut 1993.

- Tuszyńska Agata, *Lost Landscapes: In Search of Isaac Bashevis Singer and the Jews of Poland*, przeł. Madeline G. Levine, New York, William Morrow & Co 1998.
- Tuszyńska Agata, *Lęczyca*, Wydawnictwo Diana 2001.
- Tuszyńska Agata, *Naręczona Schulza. Apokryf*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2015.
- Tuszyńska Agata, *Rodzinna historia lęku*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2005.
- Tuszyńska Agata, *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk, Wydawnictwo Marabut 1994.
- Tuszyńska Agata, *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2 zmien., Kraków, Wydawnictwo Literackie 2010.
- Tuszyńska Agata, *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2, Gdańsk, Wydawnictwo Marabut 1996.
- Tuszyńska Agata, *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. nowe uzupełn., Warszawa, Muza 2002.
- Winterson Jeanette, *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, London, Vintage Books 1996.
- Winterson Jeanette, *Namiętność*, przeł. Joanna Gołyś, Poznań, Rebis 1995.
- Winterson Jeanette, *Nie tylko pomarańcze*, tłum. Waldemar Łyś, Poznań, Dom Wydawniczy „Rebis” 1997.
- Winterson Jeanette, *Pleć wiśni*, tłum. Zbigniew Batko, Poznań, Rebis 1997.
- Woolf Virginia, *Dzienniki. Rok 1927*, przeł. Agnieszka Graff, „Kresy” 1998, nr 3, s. 119–126.
- Woolf Virginia, *A Hounded House. The Complete Shorter Fiction*, pod red. Susan Dick, wstęp Helen Simpson, London, Vintage 2003.
- Woolf Virginia, *A Room of One's Own*, [online]. [Dostęp: 12.01.2015]. Dostępny w World Wide Web: <https://gutenberg.ca/ebooks/woolfv-aroomofonesown/woolfv-aroomofonesown-00-h.html>
- Woolf Virginia, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. Maja Lavergne, Warszawa, Twój Styl 2005.
- Woolf Virginia, *Eseje wybrane*, przeł. Magda Heydel, wyb. i oprac. Maga Heydel, Roma Sendyka, posł. Roma Sendyka, Kraków, Wydawnictwo Karakter 2015.
- Woolf Virginia, *How should one read a book?*, w: taż, *The Common Reader*, the second series, London, The Hogarth Press 1974, s. 258–270.
- Woolf Virginia, *Moments of Being*, red. i wstęp Jeanne Schulkind, wyd. 2, San Diego – New York – London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers 1985.
- Woolf Virginia, *Mrs. Dalloway*, New York, Harcourt, Brace and Co. 1925.
- Woolf Virginia, *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane*, przeł. Magda Heydel, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2012.
- Woolf Virginia, *Orlando*, przeł. Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Woolf Virginia, *Orlando. A Biography*, London, The Hogarth Press 1964.
- Woolf Virginia, *Orlando: biografia spisana przez Virginie Woolf*, przeł. Władysław Wójcik, Warszawa, Wydawnictwo Sic! 1994.
- Woolf Virginia, *Pani Dalloway*, przekł. Krystyna Tarnowska, Kraków, Znak 2008.

- Woolf Virginia, *Pani Dalloway*, przeł. i posłowiem opatrz. Magda Heydel, Łódź, Oficyna 2023.
- Woolf Virginia, *Pokój Jakuba*, przeł. Magda Heydel, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2009.
- Woolf Virginia, *Pokrewne dusze*, tłum. Maja Lavergne, Kraków, Wydawnictwo MG 2014.
- Woolf Virginia, *Szkic przeszłości*, przeł. Katarzyna Bratkowska, „Kresy” 1998, nr 3, s. 127–129.
- Woolf Virginia, *Własny pokój*, przeł. Agnieszka Graff, wstęp Izabela Filipiak, Warszawa, Wydawnictwo małe 1997.
- Zambreno Kate, *Heroines*, South Pasadena, Semiotext(e) 2012.

### **Bibliografia przedmiotowa:**

- „Literatura na Świecie” 1987, nr 4, numer specjalny *Talmud*.
- Achebe Chinua, *Obraz Afryki. Rasizm w Jądrze ciemności Josepha Conrada*, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. III, wybór i oprac. Henryk Markiewicz, współudział Teresa Walas, Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2011, s. 265–280.
- Adamczyk-Garbowska Monika, *I. B. Singer's Works in Yiddish and English: The Language and the Addressee*, „Prooftexts” 17 (1997), s. 267–277.
- Adamczyk-Garbowska Monika, *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii–Curie Skłodowskiej 1994.
- Adamowicz Agnieszka, *Tadeusz Bobrowski: pozytywny mecenas czy negatywny mentor Conrada*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 1/2, s. 125–136.
- Allen Graham, *Intertextuality*, wyd. 3, New York, Routledge 2022.
- Antologia studiów nad traumą*, pod red. Tomasza Łysaka, Kraków, Universitas 2015.
- Araszkiewicz Agata, *Przygoda z Przygodą w nieznanym kraju Anieli Gruszeckiej*, „OŚKa. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobięcych” 1999, nr 1, s. 16–19.
- Araszkiewicz Agata, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2004.
- Arendt Hannah, *Myślenie*, przeł. Hanna Buczyńska–Garewicz, przedmową opatrz. Marcin Król, Warszawa, Czytelnik 2002.
- Arendt Hannah, *Pisma żydowskie*, przeł. Mieczysław Godyń, Piotr Nowak, Ewa Rzanna, wstępem poprzedził i przekł. oprac. Piotr Nowak, Warszawa, Biblioteka Kwartalnika Kronos 2012.
- Arendt Hannah, *Rahel Varnhagen: historia życia niemieckiej Żydówki z epoki romantyzmu*, przeł. Katarzyna Leszczyńska, Sejny, Pogranicze 2012.
- Arent van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, red. nauk. Ryszard Nycz, Kraków, Universitas 1998.

- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. Anna Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. Robert Traba, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2015.
- Autorzy, „Wydawnictwo Literackie”. [online]. [Dostęp: 02.05.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/autor/842/agata-tuszynska>
- Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, oprac. przekładu i wstęp Eugeniusz Czaplejewicz, Warszawa, PIW 1986.
- Bachtin Michał, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Warszawa, PIW 1970.
- Bachtin. *Dialog, język, literatura*, pod red. Eugeniusza Czaplejewicza, Edwarda Kasperskiego, Warszawa, PIW 1983.
- Bad Modernisms*, pod red. Douglasa Mao i Rebeci L. Walkowitz, Durham&London, Duke University Press 2006.
- Bakuła Bogusław, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Poznań, Wydawnictwo WiS 1991.
- Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków, Universitas 1996.
- Balcerzan Edward, *Literackość: modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2013.
- Balcerzan Edward, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk” 1998.
- Balcerzan Edward, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Mikołów, Instytut Mikołowski 2013.
- Balcerzan Edward, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoologii i komparatystyki*, wyd. III popr. i rozszerz. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2011.
- Baron Scarlett, *The Birth of Intertextuality: the riddle of creativity*, New York, Routledge 2020.
- Barth John, *Literatura wyczerpania*, [w:] *Nowa proza amerykańska: Szkice krytyczne*, wybrał, oprac. i wstępem opatrł. Zbigniew Lewicki, przeł. Jacek Wiśniewski, Warszawa, Wydawnictwo „Czytelnik” 1983, s. 38–54.
- Barthes Roland, *Fragmentsy dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie Marek Bieńczyk, wstęp Michał Paweł Markowski, Warszawa, Wydawnictwo KR 1999.
- Barthes Roland, *Od dzieła do tekstu*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr. 6 (54), s. 187–195.
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Warszawa, Wydawnictwo KR 1997.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–257.

- Barthes Roland, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa, Wydawnictwo Aletheia 2008.
- Batorska Danuta, *The Fabric of Memory, Ewa Kuryluk: Cloth Works, 1978–1987*, „Woman’s Art Journal” 1990, V. 11, nr 2, s. 34–35.
- Bax Stephen, *Researching Intertextual Reading*, Bern, New York, Peter Lang 2013.
- Bąkowska Patrycja, *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2021.
- Bednarek Joanna B., *W gruncie rzeki. „Jądro ciemności” Josepha Conrada*. [online]. [Dostęp: 25.11.2023]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.zamekczyta.pl/w-gruncie-rzeki-jadro-ciemnosci-josepha-conrada/>
- Bednarek Joanna, *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię*, Warszawa, Narodowe Centrum Kultury, Fundacja na rzecz Myślenia im. Barbary Skargi 2015.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, red. nauk. Michał Paweł Markowski, Kraków, Universitas 2007.
- Bending Genre. Essays on Creative Nonfiction*, pod red. Margot Singer, Nicole Walker, New York – Sydney, Bloomsbury Publishing 2013.
- Biblia Tysiąclecia*, w przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, red. nauk. Augustyn Jankowski, Lech Stachowiak, Kazimierz Romaniuk; tł. książ. Władysław Borowski [et al.], Poznań, Pallottinum 1991.
- Bielik-Robson Agata, *Inne testamenty: świadek, ocalały i maran w poetyce świadczona Derridy*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 18–41.
- Bielik-Robson Agata, *Marańska Pascha Derridy. Zdrada, wygnanie, przeżycie, nietożsamość*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy, Wydawnictwo Austeria 2022.
- Biłgoraj, czyli raj. Rodzina Singerów i świat, którego już nie ma*, pod red. Moniki Adamczyk-Garbowskiej, Bogusława Wróblewskiego, Lublin, Wydawnictwo UMCS 2005.
- Blanchot Maurice, *Kafka i literatura*, [w:] *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, pod red. Łukasza Musiała i Arkadiusza Żychlińskiego, Kraków, Korporacja Ha!art 2011, s. 111–127.
- Bloom Harold, *A Map of Misreading*, Oxford, New York, Oxford University Press 1975.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków, Universitas 2002.
- Bloom Harold, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Heaven and London, Yale University Press 2011.
- Bloom Harold, *Where shall wisdom be found?*, New York, Riverhead Books 2005.

- Bolecki Włodzimierz, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2012.
- Bolecki Włodzimierz, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1999.
- Bordo Susan, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 1995.
- Borkowska Grażyna, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa, Wydawnictwo Instytut Badań Literackich 1996.
- Borkowska Grażyna, *Metafora drożdży. Co to jest poezja/literatura kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 31–44.
- Braidotti Rosi, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. Aleksandra Derra, Warszawa, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne 2009.
- Brantlinger Patrick, „Heart of Darkness”: *Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?*, „Criticism” 1985, Vol. 27, nr 4, s. 363–385.
- Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara, *Modernist Translation. An Eastern European Perspective: Models, Semantics, Functions*, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/M. – Berlin – Bern – Bruxelles – New York–Oxford – Wien 2016.
- Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara, *Przekład modernistyczny i czas*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2023, T. 13, s. 1–28.
- Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara, *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 48–65.
- Buchen Irving H., *Isaac Bashevis Singer and the eternal past*, New York, New York University Press 1968.
- Budrowska Kamila, *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok, Wydawnictwo Trans Humana 2000.
- Burgin Richard, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. Elżbieta Petrajtis–O’Neill, Gdańsk, Wydawnictwo Atext 1992.
- Carden Mary Paniccia, *Women Writers of the Beat Era. Autobiography and Intertextuality*, University of Virginia Press, Charlottesville 2018.
- Cheng Anne Anlin, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*, New York, Oxford University Press 2011.
- Childs Peter, *Modernism*, wyd. 2, London and New York, Routledge 2008.
- Chowaniec Urszula, *Melancholic Migrating Bodies in Contemporary Polish Women's Writing*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing 2015.
- Chowaniec Urszula, *Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 2, pod

- red. Tomasza Cieślaka i Krystyny Pietrych, Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa 2002, s. 351–371.
- Chowaniec Urszula, *W poszukiwaniu „kobiecego świata”*, [w:] *Światy nowej prozy*, pod red. Stanisława Jaworskiego, Kraków, Universitas 2001, s. 117–148.
- Chutnik Sylwia, *Jakub od Virginii*. [online]. [Dostęp: 01.02. 2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/114-jakub-od-virginii.html>
- Conrad a Polska*, red. nauk Wiesław Krajka, Lublin, Wydawnictwo UMCS 2011.
- Conrad wśród swoich. Listy, dokumenty, wspomnienia*, oprac. Zdzisław Najder, Warszawa, PIW 1996.
- Conrad. The Critical Heritage*, pod red. Normana Sherry’ego, London, Routledge & Kegan Paul Books 1973.
- Crangle Sara, *Out of the Archive. Woolfian Domestic Economies*, „Modernism/Modernity” 2016, V. 23, nr 1, s. 141–176.
- Culler Jonathan, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. Katarzyna Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 297–312.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019.
- Czapliński Przemysław, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2004.
- Czapliński Przemysław, *Niebezpieczne arcydzieło*, w: Joseph Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. Jędrzej Polak, Poznań, Vesper 2009, s. 121–170.
- Czapliński Przemysław, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2007.
- Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr, *Bogactwo i chaos. O tłumaczach i tłumaczeniach*, „Megaron” 1996, nr 10, s. 16–18.
- Czapliński Przemysław, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2001.
- Czerska Tatiana, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, Szczecin, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2011.
- Dauksza Agnieszka, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2017.
- De Beauvoir Simone, *Druga pleć*, wyd. 2, przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Warszawa, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co 2003.



- Deja Katarzyna, *Polski japonizm literacki 1900–1939*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2021.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. Anna Zofia Jaksender, Kajetan Maria Jaksender, wstęp, red. Cezary Rudnicki, posł. Kajetan Maria Jaksender, Kraków, Wydawnictwo Eperons–Ostrogi 2016.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa Joanna Bednarek, wstęp Michał Herer, Warszawa, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015.
- Derrida Jacques, *Aporias: dying-awaiting(one another at) the „limits of truth”, mourir-s’attendre aux „limites de la verité”*, Stanford, Stanford University Press 1993.
- Derrida Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. Monika Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/2, s. 251–267.
- DeSalvo Louise, *Virginia Woolf: The Impact of Sexual Abuse on Her Life and Work*, Boston, Beacon Press 1989.
- Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór i opracowanie Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak, Błażej Warkocki, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2021.
- Douglas Mao, Rebecca L. Walkowitz, *Nowe studia modernistyczne*, przeł. Andrzej i Maria Kęsiakowie, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24 (44), s. 97–115.
- Drotkiewicz Agnieszka, Kuryluk Ewa, *Rozmowa z Ewą Kuryluk: Kompas moralny*, „Zeszyty Literackie” 2019. [online]. [Dostęp: 12.06.2019]. Dostępny w World Wide Web: <https://zeszytyliterackie.pl/rozmowa-z-ewa-kuryluk-kompas-moralny/>.
- Dziadek Adam, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa, Instytut Badań Literackich 2014.
- Eliot Thomas Stearns, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. Magda Heydel, Maria Niemojowska, Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski, Kraków, Wydawnictwo Znak 1998.
- Elkins Amy, *Crafting Feminism From Literary Modernism to the Multimedia Present*, Oxford, Oxford University Press 2022.
- Epstein Helen, *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York, Putnam 1979.
- Erdinast-Vulcan Daphna, *In the Beginning Was the Body. Reading Bakhtin with Merleau-Ponty*, [w:] *Between Philosophy and Literature. Bakhtin and the Question of the Subject*, Stanford, Stanford University Press 2013.
- Felman Shoshana, *Psychoanalysis and Education: Teaching Terminable and Interminable*, „Yale French Studies” 1982, s. 21–44.
- Felski Rita, *Kontekst jest do bani*, przeł. Krzysztof Hoffmann, Weronika Szwebs, „Forum Poetyki” 2017, nr 7 (wiosna/lato), s. 94–111.

- Felski Rita, *Limits of Critique*, Chicago–London, Chicago University Press 2015.
- Felski Rita, *Literatura w życiu*, tłum. zespół tłum. ze specjalności przekładowej IFP UAM, Poznań, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016.
- Felski Rita, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, London 1995.
- Felski Rita, *Urzeczenie. O sztuce i przywiązaniu*, tłum. Agnieszka Budnik, Agnieszka Waligóra, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2022.
- Filipiak Izabela, *Literatura monstrualna*, „OŚKA” 1999, nr 1, s. 1–9.
- Flatley Jonathan, *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, Harvard University Press 2008.
- Foucault Michael, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. Tadeusz Komendant, przeł. Bogdan Banasiak, posł. Michał Paweł Markowski, Warszawa, Fundacja Aletheia 1999.
- Freud Sigmund, *Observations on Transference–Love (Further Recommendations on the Technique of Psycho–Analysis III)*, przeł. Joan Riviere, [w:] *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, pod red. James Strachey’a, in collab. Anna Freud, v. XII, *The Case of Schreber Papers on Technique and Other Works*, London, The Hogarth Press 1958, s. 159–171.
- Freud Zygmunt, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.
- Freud Zygmunt, *Totem i tabu*, [w:] tenże, *Pisma społeczne*, tłum. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke. oprac. Robert Reszke, Warszawa, Wydawnictwo KR 1998, s. 261–305.
- Funk Wolfgang, *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millenium*, London, Bloomsbury 2015.
- Gajewska Agnieszka, Kuryluk Ewa, *Thumaczowi trzeba pozostawić wolność. Z Ewą Kuryluk rozmawia Agnieszka Gajewska*, „Przekładaniec” 2010, nr 24, s. 281–287.
- Gajewska Agnieszka, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, w: *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, pod red. Arlety Galant, Ingi Iwasiów, Szczecin, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2008, s. 97–111.
- Gallaghera Shaun, *The Oxford Handbook of the Self*, Oxford, Oxford University Press 2013.
- Garrity Jane, *Modernist Women’s Writing. Beyond the Threshold of Obsolescence?*, „Literature Compass” 2013, nr 10, s. 15–29.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria 2014.
- Gilbert Sandra M., Gubar Susan, *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1, 2, New Haven, London, Yale University Press 1987, 1988.

- Gilbert Sandra, Gubar Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press 1979.
- Głowacka Dorota, *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Warszawa, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2016.
- Głowiński Michał, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków, Universitas 2000.
- Głowiński Michał, *Tradycja literacka: próba zarysowania problematyki*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, t. 3, nr 3 (12), s. 49–69.
- Gnieciak Monika, Wódz Kazimiera, *Pomiędzy klasą a tożsamością: habitus, emocje i zmiana. Koncepcja structure of feeling Raymonda Williama w perspektywie teorii klasowej Pierre'a Bourdieua*, w: *Niedokończone tożsamości społeczne: szkice socjologiczne*, pod red. Grzegorza Libora, Jacka Wodza, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015, s. 97–112.
- Goethe Johann Wolfgang, *Faust Goethego. Tragedji część druga*, przeł. Emil Zegadłowicz, Warszawa, Nakład Fr. Foltina Wadowice 1963.
- Graff Agnieszka, *Kilka wątpliwości w kwestii płci, spisanych na marginesie Orlanda Virginii Woolf*, „OŚKa. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobiety” 1999, nr 1, s. 53–54.
- Graff Agnieszka, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, wyd. pierwsz. w tej edycji poszerzone i uzupełnione, Warszawa, Wydawnictwo Marginesy 2021.
- Graff Agnieszka, *Virginii Woolf sen o sobie samej*, „Kresy” 1998, nr 3, s. 117–118.
- Grądział-Wójcik Joanna, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, nr 12, s. 108–119.
- Grądział-Wójcik Joanna, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2017.
- Grochowski Grzegorz, *Paradoksy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2002, nr. 4 (76), s. 4–9.
- Gross Jan Tomasz, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków, Wydawnictwo Znak 2008.
- Grosz Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press 1994.
- Grzemska Aleksandra, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2020.
- Gumbrecht Hans Ulrich, *Po roku 1945: latencja jako źródło współczesności*, tłum. Aleksandra Paszkowska, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2015.
- Hartman Saidiya, *Wayward Lives, Beautiful Experiment. Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women and Queer Radicals*, New York, W.W. Norton&Company 2019.

- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków, Universitas 2012.
- Heydel Magda, *Poczucie nielegalnej wolności. O pierwszym opowiadaniu Virginii Woolf*. [online]. „Dwutygodnik” 2012. [Dostęp: 26.04.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3128-poczucie-nielegalnej-wolnosc-i-o-pierwszym-opowiadaniu-virginii-woolf.html>
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after Holocaust*, New York, Columbia University Press 2012.
- Huber Irmtraud, *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, New York, Palgrave Macmillan 2014.
- Hyży Ewa, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków, Universitas 2003.
- Intertextuality. Theories and practices*, pod red. Michaela Wortona and Judith Still, Manchester and New York, Manchester University Press 1990.
- Irigaray Luce, *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. Agata Araszkiewicz, Kraków, Wydawnictwo eFKa 2000.
- Iwasiów Inga, *Co toczy się, co milknie*, Nowe Książki 1996 nr 3, s. 4–5.
- Jacksona Kevin, *Constellation of Genius. 1922: Modernism and All that jazz*, London, Windmill Books 2013.
- Jakobson Roman, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, [w:] Roman Jakobson i Morris Halle, *Podstawy języka*, autoryzowane wydanie polskie, zmienione i rozszerzone, Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1964, s. 107–133.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Płaza, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011.
- Jameson Fredrick, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London, New York, Verso 2012.
- Jameson Fredrick, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London, New York, Verso 1998.
- Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, wyd. 2., Warszawa, Wydawnictwo Sic! 2006.
- Jarmuszkiewicz Anna, *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku*, Kraków, Universitas 2019.
- Jaroń Łukasz, *Słowo na „ży”*. *Niewypowiedziana tożsamość w narracjach rodzinnych Ewy Kuryluk*, w: *Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, pod red. Ewy Graczyk, Moniki Graban–Pomirskiej, Magdaleny Horodeckiej i Moniki Żółkoś, Kraków, Universitas 2015, 71–82.

- Jarzębski Jerzy, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, s. III-CXXV.
- Jaxa-Rożen Hanna, *Kobiety i literatura*, „OŚKa. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobietych” 1999, nr 1, s. 43–46.
- Jean-Aubry Georges, *Joseph Conrad, Life and Letters*, Vol. 1 i 2, London, William Heinemann, Ltd. 1927.
- Jochymek Renata, *Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej a konwencja reportażu i proza Singera*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 169–182.
- Jochymek Renata, *W zwierciadle biografii: współczesna polska biografia na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Rytm 2004.
- Juhasz Suzanne, *Reading from the Heart. Women, Literature and the Search for True Love*, Harmondsworth, Viking Adult 1994.
- Kant Imanuel, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. Roman Ingarden, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1957.
- Karl Frederic, *Joseph Conrad. The Three Lives. A Biography*, New York, Farrar, Straus, and Giroux 1979.
- Karwowska Bożena, *Druga pleć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*, Kraków, Universitas 2013.
- Kavaloski Joshua, *High Modernism. Aestheticism and Performativity in Literature of the 1920s*, Rochester, New York, Camden House 2014.
- Kessel Barbara, *Suddenly Jewish. Jews Raised as Gentiles Discover Their Jewish Roots*, Lebanon, University Press of New England 2000.
- Kierkegaard Søren, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinus*, przeł. i wstęp Bronisław Świdorski, Warszawa, Fundacja Aletheia 1992.
- Kłosińska Krystyna, *Ciało, pożądanie, ubranie: o wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków, Wydawnictwo „eFKa” 1999.
- Kłosińska Krystyna, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2010.
- Kolodny Annette, *A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts*, „New Literary History” Vol. 11, No. 3, 1980, s. 451–467.
- Kołodziejczyk, Dorota, *The Landscape of Hate—Olga Tokarczuk in Populist Discourse in Poland*, „European Review” 2022, nr 30 (4), s. 545–555.
- Koprowska Karolina, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*, „Wielogłos” 2015, nr 1 (23), s. 43–55.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *The Weather in Proust*, Duke University Press, Durham–London 2011.

- Kosofsky Sedgwick Eve, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham–London 2003.
- Krajewska Joanna, *Spór o literaturę kobiecą w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań, Wydawnictwo Nauka i Innowacje 2014.
- Kralowa Halina, *Posłowie*, [w:] Italo Svevo, *Starość*, przeł. i posłowie opatrz. Halina Kralowa, Warszawa, Czytelnik 2002, s. 216–223.
- Kraskowska Ewa, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2007.
- Kraskowska Ewa, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 259–273.
- Kraskowska Ewa, *On the Circulation of Feminist Discourse via Translation*, „Ruch Literacki” 2010, nr 1, s. 1–14.
- Kraskowska Ewa, *Piórem niewieścim: z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2003.
- Kresh Paul, *Isaac Bashevis Singer. The Magician of West 86<sup>th</sup> Steet*, New York, The Dial Press 1979.
- Kristeva Julia, *Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, pod red. Leona S. Roudieza, przeł. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press 1980.
- Kristeva Julia, *Historie miłosne*, tłum. i posł. Kajetan Maria Jaksender, red. Anastazja Dwulit, Anna Zofia Jaksender, Kraków, Wydawnictwo Ostrogi 2021.
- Kristeva Julia, *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*, przeł. Arthur Goldhammer, New York, Columbia University Press 1987.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007.
- Kronfeld Chana, *On the Margins of Modernism*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press 1996.
- Krytowska Michalina, *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia” 2016, nr 2 (7), s. 75–91.
- Krzywicka Irena, *Jazgot niewieści czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42.
- Krzywicka Irena, *Miłość... małżeństwo... dzieci.... Przedruk esejów publikowanych w latach 1950–1962*, Warszawa, Wydawnictwo Iskry 1962.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Illa. Opowieść o Kazimierze Illakowiczównie*, Warszawa, Wydawnictwo Marginesy 2017.
- Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*, pod red. Michała Pawła Markowskiego, Ryszarda Nycza, Kraków, Universitas 2006.

- Kurowska Elżbieta, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce (1932–1939)*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987.
- Kuryluk Ewa, *Encyklopedierotyki*, Warszawa, Wydawnictwo Sic! 2001.
- Kuryluk Ewa, *Manhattan i Mała Wenecja*, rozmawia Agnieszka Drotkiewicz, Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich 2016.
- Kuryluk Ewa, Nasiłowska Anna, Nycz Ryszard, *Inna awangarda. Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasiłowska i Ryszard Nycz*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 239–248.
- Kuryluk Ewa, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Warszawa, Twój Styl 2005.
- Kuryluk Ewa, *Salome and Judas in the cave of sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Evanston, Northwestern University Press 1987.
- Kuryluk Ewa, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1974.
- Kuryluk Ewa, Wodecka Dorota, „*Życie od podszewki*”. Z Ewą Kuryluk rozmawia Dorota Wodecka, „Wysokie Obcasy”, nr 7/121 2022, s. 83–86.
- Kuryluk Ewa, Wójcik Lidia, *Jestem niezależna od mody i ideologii. Z Ewą Kuryluk rozmawia Lidia Wójcik*, „Nowe Książki” 1996, nr 3, s. 6–8.
- Lachmann Renate, *Plaszczyzny pojęcia intertekstualności*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82/4, s. 209–215.
- Latham Monica, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism. Rewriting Mrs. Dalloway*, New York, Palgrave Macmillan 2015.
- Latham Monica, *Virginia Woolf's Afterlives. The Author as Character in Contemporary Fiction and Drama*, New York, Routledge 2021.
- Lee Hermione, *Virginia Woolf*, London, Vintage 1997. [VitalSource Bookshelf version]. Retrieved from [vbk://rEbWuDqbb-6BiEsPBVgQqZk2HBkA80dT7gUKKGY611w](http://vbk://rEbWuDqbb-6BiEsPBVgQqZk2HBkA80dT7gUKKGY611w)
- Linett Maren Tova, *Modernism, Feminism and Jewishness*, New York, Cambridge University Press 2007.
- Lingis Alphonso, *Irrevocable. A Philosophy of Mortality*, Chicago and London, The University of Chicago Press 2018.
- Lipski Jan Józef, *Osobowość twórcza*, w: *Problemy teorii literatury*. Seria 3. Prace z lat 1975–1984, wybór Henryk Markiewicz, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1988, s. 372–394.
- Łebkowska Anna, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków, Universitas 2008.
- Łebkowska Anna, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011 nr 4, s. 11–27.

- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019.
- Madejski Jerzy, *Praktykowanie autobiografii: przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2017.
- Majbroda Katarzyna, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków, Universitas 2012.
- Majkiewicz Anna, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu: wczesna proza Elfriede Jelinek*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2008.
- Malessa-Drohomirecka Monika, *Konwencje. Stereotypy. Złudzenia. Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada*, Kraków, Universitas 2017.
- Małochleb Paulina, Morska Izabela, *Diagnoza porządkuje chaos. Rozmowa z Izabelą Morską*. [online]. „Dwutygodnik.com” 2019. [dostęp: 17.04. 2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8478-diagnoza-porzadkuje-chaos.html>;
- Marcus Laura, *The legacies of modernism*, w: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, red. Morag Shiach, Cambridge, Cambridge University Press 2007, s. 82–97.
- Marinetti Filippo Tommaso, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa, PWN 1977, s. 148–154.
- Mayer Hans, *Odmieńcy*, przeł. Anna Kryczyńska, Warszawa, Wydawnictwo Muza 2005.
- Mazur Maciej, *Symulacja w literaturze, czyli o „Encyklopedierotyku” – epistolarnej i postmodernistycznej powieści Ewy Kuryluk*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 4, CXIV, s. 155–169.
- Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb. oprac. i wstępem opatr. Stanisław Cichowicz, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria 1996.
- Merleau-Ponty Maurice, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz, przeł. Ewa Bieńkowska, Stanisław Cichowicz, Joanna Skoczylas, Warszawa, Czytelnik 1976.
- Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, posłowiem opatrzył Jacek Migasiński, Warszawa, Fundacja Aletheia 2001.
- Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, pod red. Robina Van den Akker, Alison Gibbons, Timotheusa Vermeulena, Rowman & Littlefield International Ltd, London–New York 2017.
- Meyer Bernard C., *Joseph Conrad. A psychoanalytic biography*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1970.
- Meyers Jeffrey, *Joseph Conrad. A Biography*, New York, Cooper Square Press 2001.



- Mickalites Carey, *Contemporary Fiction, Celebrity Culture, and the Market for Modernism. Fictions of Celebrity*, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney, Bloomsbury Publishing 2022.
- Migracje modernizmu*, pod red. Tomasza Majewskiego, Agnieszki Rejniak–Majewskiej, Wiktora Marca, Łódź, Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich & Narodowe Centrum Kultury 2014.
- Miller David Neal, *Bibliography of Isaac Bashevis Singer, 1924–1949*, Berne, Peter Lang 1983.
- Miller David Neal, *Fear of Fiction. Narrative Strategies in the Works of Isaac Bashevis Singer*, New York, State University of New York Press 1985.
- Miller Nancy K., *Subject to Change: reading feminist writing*, New York, Columbia University Press 1988.
- Mips Magdalena, *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą (na przykładzie „Włoskich szpilek” Magdaleny Tulli i „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej)*, [w:] *Sekundy i epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, red. Żaneta Nalewajk, Magdalena Mips, Warszawa, Dom Wydawniczy ELIPSA 2013, s. 236–249.
- Mirska Dorota, Tuszyńska Agata, *Tęsknię za żywymi ludźmi*, „Twój Styl” 1994, nr 8, s. 114–115.
- Mizerkiewicz Tomasz, *Niewspółczesność. Doświadczenie temporalne w polskiej literaturze najnowszej*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2021.
- Mizerkiewicz Tomasz, *Od krytyki do postkrytyki. Nowe możliwości interwencji społecznych literatury w Limits of Critique Rity Felski*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2022, nr 2 (20), s. 1–13.
- Modernist Eroticisms. European Literature after Sexology*, pod red. Anny Kathariny Schaffner, Shane’a Wellera, New York, Palgrave Macmillan 2012.
- Modernizm a literatury narodowe*, pod red. Eugenii Łoch, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie–Skołódzkiej 1999.
- Modernizm. A Guide to European Literature 1890–1930*, pod red. Malcolma Bradbury’ego i Jamesa McFarlane’a, London, Penguin Books 1991.
- Moi Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, New York, Oxford University Press 2006.
- Moi Toril, *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*, Chicago and London, The University of Chicago Press 2017.
- Moi Toril, *What is a Woman?*, New York, Oxford University Press 1999.
- Morska, Izabela, *Glorious Outlaws: Debt as a Tool in Contemporary Postcolonial Fiction*, Frankfurt/M. – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien, Peter Lang 2016.
- Mrozik Agnieszka, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2012.
- Najder Zdzisław, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, przeł. Halina Najder, Opole, Uniwersytet Opolski 2000.

- Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, pod red. Włodzimierza Boleckiego, Ryszarda Nycza, Warszawa, Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2004.
- Nasiłowska Anna, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2006.
- New Directions in Philosophy and Literature*, pod red. Davida Rudruma, Ridvana Askina i Friedy Beckman, Edinburgh, Edinburgh University Press 2019.
- Nęcka-Czapska Agnieszka, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013.
- Nie tylko Ishiguro. Szkice o literaturze anglojęzycznej w Polsce*, pod red. Joanny Dyły-Urbańskiej i Moniki Kocot, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2019.
- Norich Anita, *The Homeless Imagination in the Fiction of Israel Joshua Singer*, Bloomington, Indiana University Press 1991.
- Nowacki Dariusz, *Kobiety do czytania. Szkice o prozie*, Katowice, Wydawnictwo „Śląsk” 2019.
- Nycz Ryszard, *Afektowne manifesty. Wstęp*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 9–13.
- Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław, „Leopoldinum” Wydawnictwo Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego 1997.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków, Universitas 2001.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków, Universitas 2000.
- Nycz Ryszard, *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr. 2, s. 7–27.
- O niemożliwym obrazie całości w literaturze polskiej po 1989 roku*. Z Jerzym Jarzębskim rozmawiają Żaneta Nalewajk i Krzysztofa Krowiranda, [online]. „Tekstualia” 2005, nr 2. [dostęp: 26.07.2023]. Dostępny w World Wide Web: [https://tekstualia.pl/files/85ed5750/rozmowa\\_z\\_jerzym\\_jarzebskim.pdf](https://tekstualia.pl/files/85ed5750/rozmowa_z_jerzym_jarzebskim.pdf).
- Obecność, brak, ślady. Doświadczenie żydowskie po 1989 roku/ Presence, Absence, Trances. The Jewish Experience Post-1989*, Warszawa, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN 2017.
- Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, pod red. Teresy Szostak, Romy Sendyki i Ryszarda Nycza, Warszawa, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2013.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. Ryszarda Nycza, Kraków, Universitas 2004.
- Odmieńcy. Transgresje*, red. Maria Janion, Zbigniew Majchrowski, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie 1982.
- Oleksy H. Elżbieta, *Women's Studies in Poland: Problems and Perspectives*, „Women's Studies Quarterly” 1994, Vol. 22, nr 3/4, s. 171–179.

- Orr Mary, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge, Polity 2003.
- Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, [online]. [dostęp: 05.01.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www-1oed-1com-1018678nj32b5.han.amu.edu.pl>
- Paczoska Ewa, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa, PIW 2010.
- Pamięć i afekty*, pod red. Zofii Budrewicz, Romy Sendyki i Ryszarda Nycza, Warszawa, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2014.
- Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, pod red. Tomasza Majewskiego, Anny Zeidler-Janiszewskiej, Łódź, Oficyna 2011.
- Papińska Agnieszka, Tuszyńska Agata, *Uprawiam archeologię pamięci*, „Nowe Książki” 2015, nr 10, s. 4–9.
- Parkitny Maciej, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2018.
- Pearson Karl, *The Woman's Question*, w: tenże, *The Ethic of Freethought: A Selection of Essays and Lectures*, London, T. F. Unwin 1888, s. 370–394.
- Perloff Marjorje, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. Kacper Bartczak, Tomasz Cieślak-Sokołowski, Kraków, Universitas 2012.
- Peters John G., *Conrad and Impressionism*, Cambridge, Cambridge University Press 2001.
- Pfister Manfred, *How Postmodern is Intertextuality?*, [w:] *Intertextuality*, red. Heinrich F. Plett, Berlin–New York, Walter de Gruyter 1991, s. 207–223.
- Piątkowska Monika, *Prus – śledztwo biograficzne*, Kraków, Wydawnictwo Znak 2017.
- Pinsker Sanford, *Imagining the Postmodern Family*, „The Georgia Review” 1994, vol. 48, nr 3, s. 499–514.
- Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, t. 1, pod red. Zdzisława Najdera, Joanny Skolik, Lublin, Wydawnictwo GAUDIUM 2006.
- Popławski Jan Ludwik, *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył Ryszard Nycz, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1997.
- Powrót modernizmu?* pod red. Teresy Pękali, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2013.
- Rentoul Robert Reid, *The Dignity of Woman's Health, and the Nemesis of Its Neglect*, London, J&A Churchill 1890, „The British Gynaecological Journal” 1890, red. Francourt Barnes, V. 6, s. 604.
- Reynolds Paige, *Modernism in Irish Women's Contemporary Writing*, New York, Oxford University Press, 2023.

- Ricoeur Paul, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chelstowski, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.
- Riffaterre Michael, *Intertextuality vs. Hypertextuality*, „New Literary History” 1994, Vol. 25, nr 4, s. 779–788.
- Riffaterre Michael, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. Krystyna i Jerzy Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 297–314.
- Ritz German, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. Andrzej Kopacki, Kraków, Universitas 1999.
- Ritz German, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przekł. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna 2002.
- Romantyczna fantastyka. III Sympozjum im. Zofii Trojanowiczowej*, pod red. Wojciecha Hamerskiego, Zbigniewa Przychodniaka, Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2022.
- Rosner Katarzyna, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków, Universitas 2003.
- Rostropowicz-Clark Joanna, *Two Polish Books about Isaac Bashevis Singer*, „The Polish Review” 1996, V. 41, nr 2, s. 218–221.
- Sadkowski Waclaw, *W podwójnym zwierciadle*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 7/8, s. 414–417.
- Sadzik Piotr, *Regiony pojedynczych herezji. Marańskie wyjścia w prozie polskiej XX wieku*, Kraków, Wydawnictwo Austeria 2022.
- Said Edward W., *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Harvard University Press, Cambridge 1966.
- Schwarz Daniel R., *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship Between Modern Art and Modern Literature*, New York, Palgrave Macmillan 1997.
- Sendyka Roma, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków, Universitas 2015.
- Sendyka Roma, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa, Instytut Badań Literackich 2021.
- Shallcross Bożena, *Zerwanie i wieczność. Głos osobny Isaaca Bashevisa Singera*, „Nowy Dziennik. Przegląd Polski” 1 sierpnia 1991, s. 2.
- Sheppard Richard, *Modernism–Dada–Postmodernism*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press 2000.
- Shmeruk Chone, *Dwie książki o Singerze*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 128–134.
- Shmeruk Chone, *Historia literatury jidysz*, Wrocław, Ossolineum 1992.

- Shmeruk Chone, *Polish-Jewish Relations in the Historical Fiction of Isaac Bashevis Singer*, „The Polish Review” 1987, nr 4, s. 401–413.
- Shmeruk Chone, *Stosunki polsko-żydowskie w powieściach historycznych Isaaca Bashevisa Singera*, przekł. Mirosław Wójcik, „Akcent” 1993, nr 1–2, s. 124–134.
- Shmeruk Chone, *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera* Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii-Curie Skłodowskiej 2003.
- Showalter Elaine, *Anarchia płci. Gender i kultura w czasach fin de siècle’u*, zespół tłum. ze specjalności przekładowej IFP UAM, Poznań, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2020.
- Showalter Elaine, *Feminist and literature*, [w:] *Literary Theory Today*, pod red. Petera Colliera, Helgi Geyer-Ryan, New York, Cornell University Press 1990, s. 179–202.
- Showalter Elaine, *Hysteria, Feminism, and Gender*, [w:] *Hysteria Beyond Freud*, pod red. Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G. S. Rousseau, Elaine Showalter, Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press 1993, s. 286–344.
- Shusterman Richard, *Świadomość ciała: dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz, red. nauk. Krystyna Wilkoszewska, Kraków, Universitas 2010.
- Singer Icchok Baszewis, *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. z jidysz Tomasz Kuberczyk, wstęp. Chone Shmeruk, Warszawa, Wydawnictwo Sagittarius 1993.
- Singer Isaac Bashevis, *Banquet Speech*. December 10, 1978. [online]. [Dostęp: 10.05.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1978/singer/speech/>
- Słownik Języka Polskiego PWN*. [online]. [Dostęp: 14.06.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://sjp.pwn.pl/sjp/domena;2555323.html>
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. Józefa Bachórza i Aliny Kowalczykowej, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2002.
- Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, pod red. Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III, Oficyna Wydawnicza „Vocatio” Warszawa 1998.
- Słownik terminów i konceptów badawczych Edwarda Balcerzana. Literaturoznawstwo – przekład – humanistyka*. [online]. [Dostęp: 17.01.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://leksykonbalcerzana.amu.edu.pl/?glossary=ukryte-cykle&lang=pl>
- Smith Zadie, Sulej Karolina, *Kiedyś uważałam, że pisarki nie powinny mieć dzieci i że rodzina jest dla kobiety źródłem opresji*, „Wysokie Obcasy”. [online]. [Dostęp: 25.07. 2015]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,18405775,zadie-smith-kiedy-uwazalam-ze-pisarki-nie-powinny-miec-dzieci.html>
- Sobczak Izabela, *Dotyk detalu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2024, nr 1, s. 213–221.

- Sobczak Izabela, *Językiem miłości, językiem ciała. Djuna Barnes i Wiek 21 Ewy Kuryluk*, „Studia Poetica” 2022, nr 10, s. 57–70.
- Sobczak Izabela, *Materialność intertekstualności. Figura cienia w komiksie Fun Home Alison Bechdel*, „Forum Poetyki” 2019, nr 17, s. 28–39.
- Sokołowska Katarzyna, „...A NADE WSZYSTKO, BYŚCIE ZOBACZYLI” *Podmiot i wzrok w opowiadaniu Josepha Conrada U kresu sił*, „Ethos” 35/2022, nr 2 (138), s. 245–264.
- Spilka Mark, *Empathy with the Devil: Isaac Bashevis Singer and the Deadly Pleasures of Misogyny*, „Novel: A Forum on Fiction” 1998, V. 31, nr 3, s. 430–444.
- Stankowska Agata, „Podróż w sobie i podróże od siebie”. *O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 32 (52), s. 221–249.
- Stelingowska Barbara, „Modernizm kobiecy” *w literaturach słowiańskich: (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce, Stowarzyszenie tutajteraz 2015.
- Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. Joanna Czudec, Kraków, Universitas 2009.
- Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, pod red. Davida Rudruma i Nicholasa Stavrisa, New York, Bloomsbury Academic 2015.
- Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Kraków, Wydawnictwo Avalon 2014.
- Szeremeta Katarzyna Natalia, *Pani Dalloway Virginii Woolf i jej postmodernistyczna i neomodernistyczna progeniture*, „Studia Litteraria” 2018, z.1, s. 41–52.
- Świerkosz Monika, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 75–95.
- Świerkosz Monika, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Łódź, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2014.
- Tabaszewska Justyna, *Powrót do przyszłości. Wyzwanie przyszłości w badaniach nad pamięcią*, „Teksty Drugie” 2022, nr 3, s. 42–61.
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Marcin Gruszczyński, Olga Latek, Adam Lipszyc, Agnieszka Michalak, Agnieszka Rostkowska, Marcin Rychter, Łukasz Sommek, naukowo oprac. Tadeusz Gadacz, wstęp Agata Bielik-Robson, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2012.
- Taylor Julie, *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2012.
- Terentowicz-Fotyga Urszula, *From Silence to a Polyphony of Voices: Virginia Woolf's Reception in Poland*, [w:] *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, pod red. Mary Ann Caws, Nicola Luckhurst, London, Continuum 2002.

- The Cambridge Companion to Modernism*, red. Michael Levenson, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- The Contemporaneity of Modernism. Literature, Media, Culture*, pod red. Michaela D'Arcy'ea, Mathiasa Nilgesa, London, Routledge 2016.
- The Gender of Modernism. A Critical Anthology*, pod red. Bonnie Kime Scott, Bloomington i Indianapolis, Indiana University Press 1990.
- The Letters of Virginia Woolf*, v. 6, red. Nigel Nicolson, Joanne Trautmann Banks, London, The Hogarth Press 1975–80.
- The new feminist literary studies*, pod red. Jennifer Cooke, Cambridge, Cambridge University Press 2020.
- The Oxford handbook of global modernisms*, red. Mark Wollaeger, Matt Eatough, New York, Oxford University Press 2012.
- Thomas Donald, *Lewis Carroll. Po obu stronach lustra*, przeł. Maja Kittel, Warszawa, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl 2007.
- Tomczok (Cuber) Marta, *Metonimie Zagłady: o polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013.
- Tomczok Marta, *Alegorie zagłady w „Tworach” Marka Bieńczyka i „Wieku 21” Ewy Kuryluk*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6 (9), s. 157–170.
- Tomczok Marta, *Emigrantstwo i nomadyzm w Niebieskiej menażerii Izabeli Filipiak*, [w:] *Poetyka migracji: doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, pod red. Przemysława Czaplińskiego, Renaty Makarskiej, Marty Tomczok, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, s. 319–332.
- Tuszyńska Agata, *Mój Singer*, „Odra” 2004, nr 4, s. 70–72.
- Tuszyńska Agata, *Singer, mój przewodnik po świecie polskich Żydów*, „Vogue.pl”. [online]. [Dostęp: 25.07.2023]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.vogue.pl/a/agata-tuszynska-o-pisarzu-isaacu-bashevisie-singerze>
- Tuszyńska Agata, *Życia równoległe*. [online]. „Vogue” 2023. [Dostęp: 17.04.2024]. Dostępny w World Wide Web: <https://www.vogue.pl/a/agata-tuszynska-o-mieszkanu-za-granica-i-odpowiedzialnosci-za-swoj-kraj>
- Uniłowski Krzysztof, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2006.
- Van der Wiel Reina, *Literary Aesthetics of Trauma. Virginia Woolf and Jeanette Winterson*, London Palgrave Macmillan 2014.
- Vermeulen Timotheus, Van den Akker Robin, *Notes on Metamodernism*, „Journal of Aesthetics & Culture” 2010, V. 2, s. 1–14.

- Vostral Sharra L., *Under Wraps. A History of Menstrual Hygiene Technology*, Lanham–Plymouth, Lexington Books 2008.
- Walczevska Sławomira, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków, Wydawnictwo eFKa 1999.
- Warkocki Błażej, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmięności*, Warszawa, Wydawnictwo Sic! 2007.
- Warkocki Błażej, *Poszukiwanie języka. O twórczości Izabeli Filipiak*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 92–112.
- Waters Sarah, Karpowicz Ignacy, Kurkiewicz Juliusz, *Grekom wolno więcej*, „Książki. Magazyn do czytania” 2015, nr 2, s. 38–41.
- Waters Sarah, Rauch Sara, *Sarah Waters: On Exploring Moral Complexity and Why Writing Her New Novel Made Her Anxious*. [online]. [Dostęp: 05.10.2014]. Dostępny w World Wide Web: <https://lambdaliterary.org/2014/10/sarah-waters/>
- Watt Ian, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, tłum. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie 1984.
- Wilson Aimee Armande, *Conceived in Modernism: The Aesthetics and Politics of Birth Control*, New York, Bloomsbury Academic 2016.
- Winterson Jeanette, Łupak Sebastian, *Dłużniczka Virginii Woolf*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 60, dod. „Wysokie Obcasy”, nr 10, s. 34–36.
- Witte Bernd, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność*, przeł. Roman Kubicki i Anna Malitowska, Warszawa, Oficyna Naukowa 2012.
- Wyka Kazimierz, *Modernizm polski*, wyd. 2 zmien. i powiększone, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1968.
- Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. Mirosława Lalaka, Szczecin, Uniwersytet Szczeciński 1993.
- Zaborowska Justyna, „Uprawiam archeologię pamięci” – rozważania o utworze Singer. Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej, „Prace Literaturoznawcze” 2016, nr IV, s. 201–212.
- Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, pod red. Przemysława Czaplńskiego, Ewy Domańskiej, Poznań, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009.
- Zaleski Marek, *Intensywność i rzeczy pokrewne*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2021.
- Załoski Tomasz, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012.
- Zieniewicz Andrzej, *Babski przełom*, „Wiadomości kulturalne” 1995, nr 29, s. 11.
- Ziomek Jerzy, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 23–54.



Ziomek Jerzy, *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr LXXV, z. 1, s. 181–209.

Zych Justyna, *Czy istnieje język beckettiański, czyli o bilingwizmie Becketta*, „Tekstualia” 2010, nr 1, s. 73–80.

Żuliński Leszek, *Singer. Pejzaże anegdoty*, „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 1, s. 9.