

MARZENA BONIECKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Śmierciopisanie kobiet. O twórczości Anieli Gruszeckiej

Już wtenczas zazdrościłam umarłym ich podwójnego życia: w ziemi i w poezji.

Maria Kuncewiczowa

W języku powieści Anieli Gruszeckiej dominuje czerń. Aby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć po jej prozatorski debiut z 1912 roku *W słońcu*. Gdy zestawimy ze sobą tytuł książki, narrację oraz jej treść, otrzymamy pewien znaczący paradoks: więcej w opowieści autorki ciemności niż blasku. Ma on jednak swoje uzasadnienie. Gruszecka jako niedoszła malarka doskonale wiedziała, że czarny powstaje (a raczej staje się dla nas „widoczny”), wchłaniając światło, stąd podejmuje się ona literackiej „zabawy” w skojarzenia. Czyni tak również (a może przede wszystkim) dlatego, że sporo myśli o śmierci. A myśli o niej mniej lub bardziej świadomie, ale zawsze głęboko uobecniając ją w swoim pisaniu, i nie tylko w nim.

W bardziej wymowny, a zarazem symboliczny sposób, przedstawia to m.in. jedna ze scen *Przygoda w nieznanym kraju* (1933)¹. Zwłaszcza moment wejścia (jak w „pustą noc”) Klary, Doli i Kostusi (sic!) do domu, w którym leży ciało zmarłej kobiety:

[Klara – M.B.] Weszła do pokoju zmarłej i cicho zamknęła drzwi za sobą. Teraz przystąpiła do niej bliżej, przyglądała się jej swobodnie, bez

¹ Cytaty z powieści Anieli Gruszeckiej z podaniem stron w nawiasach. Przyjęłam następujący system skrótów: PK – *Przygoda w nieznanym kraju* (Warszawa 1933); WS – *W słońcu* (Kraków 1959); SWP – *Nad jeziorem. Sielanka wielkopolska z XIII wieku* (Warszawa 1984).

świadków, z pożegnalnym współczuciem. Broda była nienaturalnie przyściśnięta do mostka, wskutek podparcia głowy poduszką, umożliwiając odchylenie się głowy w tył, do naturalnej pozycji. Wydawało się jej to jednak za wielką poufalością, jeśli nie wobec zwłok, to wobec „bliskich”. Ale któż byli ci bliscy? (...)

Mimowolne muśnięcie włosów zmarłej przy tym ruchu przywróciło znowu, tylko znacznie silniej, wrażenie poufalości nie chcianej i aż przykrej; bezwiednie potarła rękę. „Jednak dotyk dodaje niesłychaną poufalość do „znania się” – może zresztą nie poufalość, ale jakiś inny gatunek znania czy zbliżenia, zupełnie odmienny. (...) Stała przy łóżku i patrzyła na woskową twarz i chude, splecione palce. To patrzyenie na ciało pozbawione reagowania przedłużało wrażenie niedyskrecji. (...) Klara czuła zimną świeżość – okno było uchylone, a widocznie zrywał się wiatr. Poszła je przymknąć, zostawiając tylko szparę, i wróciła na swoje poprzednie stanowisko. Było to jakby puste miejsce obok zmarłej, którego nikt nie zajął, nikt go nie chciał, poniechano go razem z jej skończonym losem (...)”.

Usiadła w fotelu, ale nie przy łóżku. (...) Klara opuściła się w to nocne czuwanie przy zwłokach, jak w znany sobie kraj (PK, „Pusta noc”, s. 40–41).

Naprzeciw martwego ciała staje ciało żywe, a perspektywa ta wyznacza pytanie o status (podmiotowość) każdego z nich. To ważna scena, która wiele mówi również o samym powieściopisarstwie autorki. Bohaterki książek Gruszeckiej są w nich zawsze obecne, jakoś funkcjonują, ale na zupełnie odmiennych od reszty świata zasadach. Istnieją w narracji, lecz ich obraz prawie nigdy nie jest kompletny². Synestezyjna warstwa języka powoduje, że bardziej można je odczuć, doświadczyć czytelniczymi zmysłami, niż uchwycić i zapamiętać. Posiada to oczywiście swoje uzasadnienie w poetyce powieści Gruszeckiej, mocno somatyzującej tekst. W realizacji, jak słusznie określiła to Agata Araszkievicz, estetyki kobiecej dążącej do opóźnienia, a nie uchwycenia sensu (Araszkievicz 2014). Narracja w przypadku prozy autorki służy wyeksponowaniu – za pomocą rytmu, a przede wszystkim koloru – presymbolicznej warstwy języka. Jednak, co dostrzega i podkreśla również Araszkievicz, w *Przygodzie...* Klara jako czterdziestoletnia wdowa „ze zbyt dużym oddaniem pogrąża się w chorobliwej śmiertelnej namiętności – »chorobie na śmierć«” (Araszkievicz 2014, 69–70). „Chorobie”, która dotyka całą literaturę pisarki, a która za-

² Po części ma to swoje uzasadnienie w sposobie widzenia oraz przedstawiania powieściowego świata przez Gruszecką, dla którego inspirację – w *Przygodzie w nieznanym kraju* – Barbara Sienkiewicz dostrzegła w malarstwie, zwłaszcza w impresjonizmie (zob. Sienkiewicz 1992).

pisuje się poprzez losy jej bohaterek, takich jak: stara Prozorowa, matka braci Wapowskich i jej córeczka Zosia, na pół fantastyczna Nawojka, młodziutka i chora Teonia itd. Odwróciłabym zatem perspektywę, z której czyta Araszkiewicz, i przyjrzałabym się martwemu ciału, woskowej twarzy, chudym splecionym palcom. To bowiem jedyny moment, w którym traci ono swój efemeryczny charakter, a zyskuje materialność oraz ciężar. Nie pozwala zapomnieć o śmiertelności kobiet, widmowości istnienia, ich fantomowości (?).

Z premedytacją odnoszę się do fantomowości, o jakiej (i jaką) myślała Maria Kuncewiczowa, pisząc swój dziennik. Według mnie fantomowość byłaby zasadą określającą status znacznej części bohaterek prozy kobiecej w dwudziestolecie międzywojennym. Ponieważ zazwyczaj ich egzystencja jest bardzo niepewna, żyją one w dwóch światach: takim, o którym opowiada narracja, i w takim, w którym chciałyby się znaleźć. Nawet jeśli bohaterki te funkcjonują w centrum powieściowej rzeczywistości, jak chociażby Narcyza Zofii Nalkowskiej, to wciąż nie mogą lub nie potrafią znaleźć w niej dla siebie miejsca. Kolaborują z przeszłością w nadziei na ocalenie przed społeczno-kulturowym unieruchomieniem. Dla Narcyzy spotkania z chorym Maksem były wyzwaniem, po którym „musiała się odwijać z żaloby jak z długiego, czarnego szala” (Nalkowska 1982, 88). Jednak paradoksalnie wizyty te pozwalały jej uwolnić się od rzeczywistości, która domagała się od niej przyjęcia właściwych kobiecie ról. Wydaje się, że jedyny mocny związek bohaterka Nalkowskiej potrafiła stworzyć z umierającym mężczyzną:

Od chwili przewiezienia Maksa do pawilonu Narcyza była tam codziennie. Był to czas między obiadem i podwieczorkiem, niekiedy krótka chwila rano. Nauczyła się stopniowo przebywać myślą i ciałem pomiędzy tymi ciemnościami. Wypracowała w sobie jakby nowe zmysły dla przyjmowania całego kompleksu zjawisk związanych ze śmiercią. Była to otchłań, wsysająca głęboko i bezpowrotnie (Nalkowska 1982, 88).

Trudno jednoznacznie określić położenie Narcyzy. Kobieta żyje, ale podobnie jak bohaterki Gruszeckiej doskonale odnajduje się w „dobrze znanym sobie kraju”. Fantomiczność, czyli bycie „tu” i „tam”, równocześnie po stronie życia jak i śmierci, wydaje się najlepiej określać to usytuowanie. Myśl doprecyzowuje Małgorzata Czermińska, pisząc o tym, czym jest ciało w intymistyce Kuncewiczowej: „ciało: siedlisko fantomu-sobowtóra, istniejącego »gdzie indziej«” (Czermińska 1987, 83)³. To bycie kobiet nie-tam-gdzie-się-jest

³ Strategię fantomowości w pisaniu Marii Kuncewiczowej szerzej omawiałam w szkicu pt. *Fikcja, która ocala. O „Fantomach” Marii Kuncewiczowej* (Boniecka. 2014).

w powieściach Gruszeckiej, które nierzadko mają charakter autobiografizującej, wyznacza i uzasadnia fantomowość ich życia. Kobięce ciało, „siedlisko fantomu” przypomina miejsce, które już dawno temu zostało opuszczone. Co prawda, zjawia się ono w języku w innej niż męska gramatyce, lecz sama kobieta zdaje się nigdy nie uobecniać. Jest nieoczywista i właśnie z tej nieoczywistości wynikają jej egzystencja oraz doświadczenie. Gruszecka świetnie to rozumie, obserwując siebie i zastanawiając się nad uczuciem niedopasowania do rzeczywistości, wewnętrzną obcością, czemu daje wyraz nie tylko w swojej twórczości. Zapisane przez nią doświadczenie ma wymiar ponadczasowy, realizujący się w postulatcie prawa do własnego ciała. Jednak ostatecznie wyraża się on nieco inaczej. To znaczy poprzez świadomość, że moje ciało nigdy nie jest moje, choć z niego czerpią siłę moja twórczość, moje życie oraz śmierć.

W strukturze narracji Gruszeckiej nieoczywistość zaczyna się tam, gdzie urywa ona pewność czytelniczki i czytelnika co do losów oraz istnienia kobiecych postaci. Dyskretnie usuwa swoje bohaterki w cień, choć tak naprawdę niejednokrotnie są one nadal centralną figurą powieści. Poprzez nieuruchamia się jednostkowa oraz społeczna historia, bohaterki pisarki często są głosem minionych wydarzeń. Ich nieukonstytuowanie się po żadnej ze stron: ani po stronie terażniejszości określającej dzianie się „tu i teraz”, ani po stronie przeszłości rozgrywającej się „tam i wtedy”, wprowadza do narracji Gruszeckiej kategorię „między-bycia”. Wbrew pozorom owo „między” niczego nie łączy ani też nie dzieli. To raczej dryfowanie od brzegu do brzegu, gotowość do zmiany kierunku, do ewentualnego zniknięcia. Przechodniość ta akcentuje się nie tylko w sposobie funkcjonowania kobiecych postaci, ale również w zamieszkiwanej przez nie przestrzeni. W powieści *W słońcu* życie kobiet rozgrywa się w ciemnym małym pokoiku oraz w sieni. To w nich matki przekazują córkom prawdę dotyczącą ich ciał. Prawdę dziedziczną wraz z narodzinami:

Krysia tymczasem była już przy matce.

Było to w małym, ciemnym pokoiku, znajdującym się między przedpokojem wychodzącym na front domu, a sienią wychodzącą na tylny ganek.

Drzwi do przedpokoju, oszklone kolorowymi szybkami, umieszczone pod schodami na strych, były zwykle zamknięte, natomiast drzwi do tylnej sieni stały zawsze otworem. Sień była centralnym punktem życia dziecinnej i kobiecej części domu. Z niej były drzwi do pokoju matki i do pokoju chłopców. Z niej szły schody do suterenu, gdzie była garderoba i spiżarnia.

W ciemnym pokoiku, oprócz schodów na strych, zajmujących ściany w głębi, stały ogromne szafy, komody i skrzynie bardzo stare, w których chowało się bieliznę (WS, „Składanie bielizny”, s. 22; podkreśl. – M.B.)

W powieści Gruszeckiej przestrzeń, podobnie jak ciało, poddana zostaje symbolicznej władzy, która legitymizuje funkcjonowanie kobiet na pograniczu domu i różnych światów. W efekcie dominującym dla nich stanem będzie wykluczenie. Oznacza to, że reprezentacja cielesności oraz miejsca (domu) w powieści autorki ulega zachwianiu. W ten sposób problematyzuje ona kwestię związku między kobiecością a zadomowieniem, co z pewnością wymaga szerszego omówienia. (W przypadku twórczości, a także życiorysu Gruszeckiej jest ona zdecydowanie bardziej złożona). Jednak na potrzeby tego artykułu ograniczę się jedynie do wskazania samego faktu istnienia w powieści wyraźnych powiązań pomiędzy ciałem a przestrzenią. Powiązań, którym nie wprost, ale mimo wszystko, Gruszecka daje wyraz także w *Nad jeziorom. Sielance wielkopolskiej z XIII wieku* z 1921 roku, pisząc: „Dom wierzchnia skorupa ciała”. Niepozornie wplecione w narrację zdanie uruchamia pewną grę skojarzeń, w której z jednej strony dom oznacza „schronienie”, a z drugiej strony przywodzi na myśl „unieruchomienie”. Tak czy inaczej jest on czymś bardzo niepewnym, co zdają się potwierdzać powieściowe losy Nawojki, do których jeszcze powrócę. Niemniej analogia domu/miejsca/ziemi z kobiecą cielesnością jest w twórczości Gruszeckiej oczywista, choć różnie realizować się będzie w poszczególnych powieściach. W *śłońcu* pisarka poświęca jej w zasadzie tylko jeden rozdział pt. *Składanie bielizny* (sic!), ponieważ fabuła książki w głównej mierze dotyczy wakacyjnych losów dwójki młodych chłopców – braci Wapowskich. Jednak i w tej powieści pisarka podejmuje się przeanalizowania problematyki władzy miejsca, jego męskiej dyskursywizacji, niejednokrotnie składającej się przecież na strategię opisu wiedzy geograficznej, której zresztą świetną znajomość Gruszecka posiadała. Język dyscyplinuje przestrzeń, wydziela jej centrum oraz granice, uprawomocnia, przypisuje określone role i te same działania podejmuje wobec ciała. Innymi słowy: „Ciało implikuje przestrzeń; przestrzeń koegzystuje z czującym ciałem” (Rose 1993, 48)⁴. Pytanie, co z tej „koegzystencji” wynika dla ciała kobiety? Odpowiedź stanowi narracja powieści, która wyraźnie określa strukturę miejsca, domu oraz rolę tych, którzy go zamieszkują. I nawet jeśli autorka *W śłońcu* nie do końca zdawała sobie z tego sprawę, to z pewnością intuicyjnie przeczuwała, że relacja ta ma nieprzypad-

⁴ Tłumaczenie moje – M.B.

kowy oraz decydujący dla istnienia kobiecych postaci charakter. Gruszecka czyni bowiem sień domu miejscem domknięcia się rodzinnej kobiecej genealogii, której historię spaja najbardziej ludzkie i graniczne doświadczenie. Ich rodowód jest równie niezauważalny, jak one same, choć dla samych kobiet zupełnie oczywisty, jak codzienne „krzątaństwo”. Dostrzegam w nim siły, o których pisała w *Szczęśliwach istnienia* Jolanta Brach-Czaina: „Gdy przyglądam się drobiazgom codzienności, wydaje mi się, że w tle słyszę tętent. Jakby pędził Anioł Śmierci. I szalał Anioł Życia” (Brach-Czaina 1992, 94). Przekazywanie życia oraz śmierci – to największe kobiece dziedzictwo. Namysł nad nim dzieje się w zaciszu domowych porządków, w uważnym pochyleniu nad złożonym prześcieradłem. I trudno nie oprzeć się wrażeniu, że szafa, o której z taką ironią pisał Gaston Bachelard, ma w tym kontekście jeszcze jedno, ważne dla rozumienia tej powieści, znaczenie:

W szafie żyje ośrodek ładu, chroniący całe mieszkanie przed bezgranicznym bałaganem. W niej króluje porządek, a raczej porządek jest królestwem. Porządek nie jest po prostu geometryczny. Porządek w niej przypomina historię rodziny. Wiedziała o tym poetka, kiedy pisała: „Porządek. Harmonia / Stosu prześcieradeł w szafie / Lawenda w bieliznie” (Bachelard 1976, 237).

Jednak w scenie tej dzieje się coś jeszcze, coś niezwykle ważnego. Gdy Krysia pomaga matce układać prześcieradła, dostrzega na nich „haftowane znaki” – panińskie inicjały matki oraz zmarłej prababki. Rozpoznając inicjały nieobecnych kobiet, dziewczynka uczy się czytać:

Krysia przykucnęła przy koszu i parzyła. Były na każdej sztuce haftowane znaki.

– Mamo, to litery.

– Jakie litery? Poznasz?

– Kiedy to nie takie – a, wiem! M. P. Tak?

– Tak, Maria Powodowska.

– To mama?

– Tak, tak się nazywałam, zanim poszłam za mąż (WS, „Składanie bielizny”, s. 24).

W tej nietypowej scenie dziecięcej lektury (!) autorka *W słońcu* uruchamia poetykę końca, która oddaje nie tylko świadomość bohaterki co do własnej śmiertelności przekazanej córkom przez matkę: „– I my umrzemy, Zosia

i ja, i Włodek, i Ryś? (...) Krysia patrzyła na drobne, zblakłe znaki na starym płótnie cienkim, gładkim, chłodnym, i myślała o umarłych babkach...” (s. 25). Poetyka końca jest równocześnie poetyką początku. W tym sensie, że Gruszecka czyni litery (inicjały), pismo znakiem odejścia, które odsyła do martwego ciała kobiety. Myślenie dziewczynki o „zmarłych babkach” nie tyle sugeruje ich nieobecność, ile obecność właśnie. W żaden sposób nie zostają one w pełni wyobrażone, nie funkcjonują jako obraz, który zwykle po śmierci nadaje się bliskiej osobie (Thomas 1980). Są one wspomnieniem zachowanym w literze, uruchamianym w myśli, w lekturze, w tekście, w pisaniu.

Rozgrywa się w tej powieści, właściwa dla narracji Gruszeckiej i wspomniana przeze mnie na początku, gra znaczeń oraz kolorów: czerni (pomieszczenia) z bielą (materiału), która składa się na symboliczną opowieść o kobiecym pokoleniu. W nim nieprzerwanie wraz z dawaniem życia przekazuje się jego koniec. To próba zachowania jego ciągłości, a zatem paradoksalnie uniknięcia śmierci? „Życie bowiem żywi się życiem, a więc śmiercią” (Thomas 1980, 5) – niemożność wyartykułowania (ciała) kobiety, zepchnięcie w obszar tanatycznej ciszy (Araszkiewicz 2014, 66) czyni ją martwą znacznie wcześniej, mimo to Gruszecka usiłuje wypracować własną ekonomię języka. Opowiada o śmierci, tworząc przestrzeń „między-bycia”, w której żywi nie są już całkowicie po stronie życia, a zmarli po stronie śmierci. Autorka *W słońcu* buduje w niej kobiecą genealogię, w której potwierdzeniem obecności kobiety jest jej odejście.

Kobieta – ziemia – śmierć

W przywołanej już przeze mnie powieści Gruszeckiej z 1921 roku *Nad jeziorem. Sielanka wielkopolska z XIII wieku* nie znajdziemy wielu kobiet. Pojawia się w niej wspomniana wcześniej Nawojka – córka bogatego Kołacza i żona głównego bohatera Jarosta, jej matka oraz wiejskie baby. Mimo że w sielance to warstwa językowo-stylistyczna odgrywa główną rolę, nie tylko ona ma znaczenie. Autorka umieszcza w narracji kilka zasadniczych figur dekonstruujących zewnętrzną warstwę świata przedstawionego. Organizują się one w zgodzie z psychoanalityczną lekturą, która odsyła do najmniej widocznych fragmentów opowiadanej historii. Pod warstwą archaizmów, folkloru oraz legendy rozgrywa się fantazmatyczna rzeczywistość, na którą składają się trzy słowa-klucze: kobieta, śmierć oraz ziemia.

W pierwszych partiach książki pisarka wyraźnie wpisuje postać Nawojki w porządek męskiej wyobraźni. Kobieta staje się reprezentacją tego, co nie-ludzkie. Jej niepewna tożsamość powoduje, że momentami Jarost nie wie, z kim ma do czynienia: „zwierz czy człowiek?”. Jego spojrzenie podpowiada mu niesamowity obraz kobiety – zjawy:

Jarost miał ją przed oczyma, jak dziwo leśne: stała pod wierzbą nachylona pod gałęzie, wyzierając. Miała twarz jasną, ciemne oczy, włosy złotymi pasmami wysmyknięte z warkoczy wily się przy twarzy, usta jak mak czerwone. Stała krótko podkasana, prawie po białe kolana w wodzie. Ręką wyciągniętą odchylała gałęzie, a wyzierała młodym a zdumionym spojrzeniem, wesołym a lekliwym.

– Cóż się tako dziwujesz? – krzyknął Jarost ku niej, zabawiony a ujęty jej gładkością.

Splonila się nagle cała i puściwszy gałęzie, cofnęła się w zarośle, znikła (SWP, s. 102; podkreśl. – M.B.).

W powieści Gruszeckiej kobiece uaktywnia się jako inne, niesamowite. Stąd zamiast strachu Jarost czuje pożądanie i pragnienie zdobycia Nawojki: „już cię nie dam, bom wszytek tobą opętan...” (s. 159). W rezultacie bohaterka ma za zadanie umocnić konstruowane (i realizowane) przez niego wyobrażenie męskości. Innymi słowy, Jarost, odzyskując ojcowiznę spod władzy kościoła oraz zdobywając Nawojkę, dąży do utrwalenia własnej patriarchalnej pozycji. Jednak w rzeczywistości jego status jest bardzo niepewny i Gruszecka znakomicie obnaża iluzję całego przedsięwzięcia, mimo że najpierw (pozornie) sama ją wzmacnia. Z jednej strony pisarka rozbudowuje scenę zamążpójścia swojej bohaterki, dbając o zachowanie obrazu ludowych zwyczajów. Z drugiej, matka dziewczyny powie wprost: „Córus moja, córus, com cię urodził! Nie do szczęścia, nie do doli, do ciężkiej niewoli!...”. Jednak nawet wówczas fabuła powieści rozgrywa się w pozornej zgodzie z przyjętą wcześniej logiką umacniania męskiej pozycji. Dzieje się tak aż do momentu zakończenia, kiedy pisarka rozbija budowany na prawie własności fantazmat męskości Jarosta, tym samym utrwalając związek kobiety ze śmiercią. Na całe opactwo nadciąga bowiem zaraza, która uśmierca Nawojkę, a Jarosta zmusza do odejścia: „Jarost spojrział ku swemu osiedlu, opuszczonemu, pustemu, idąc w tłumie: i serce mu zmartwiało, jakby z niego samego coś umarło i zostało tak jak Nawojka w zimnej ziemi” (SWP, 238; podkreśl. – M.B.).

Ciało i ziemia? „Powrót do macierzystej ziemi odpowiada najbardziej uniwersalnemu fantazmatowi: »Kiedy przeżywa się śmierć w jej funkcji przy-

jęcia, ziemia objawia się jako lono (Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*)⁵ (Thomas 1991, 74). W pisaniu Gruszeckiej istnienie ciała kobiety potwierdza czas przeszły, jej zdolność do odchodzenia – (de)materializacja. Choć, paradoksalnie, należałoby powiedzieć, że dopiero wówczas cielesność ta zaczyna się konkretyzować. Jarost bowiem fantazując o Nawojce, w rzeczywistości podtrzymuje wyobrażenie o sobie samym, będące dla niego formą rekompensaty za wykluczenie z linii ojca, który pozbawił go możliwości dziedziczenia ziemi. Ona, ciało, ziemia stają się przestrzenią wymiany, która ostatecznie wymyka się męskiemu prawu posiadania, zwracając kobietę w stronę początku. To znaczy w stronę matki, czyli tej, która ofiarując życie, jednocześnie uruchamia jego koniec – „daje narodziny śmierci” (Kłosińska 2010, 452).

Ciało kobiety w powieściach Gruszeckiej jeśli mówi, to językiem kolorystycznych impresji (Sienkiewicz 1992). Jego synestezyjność uruchamia lekturę angażującą wszystkie zmysły czytelniczki i czytelnika. Jednak najpełniej wybrzmiewa w niej śmierć. W autobiograficznej opowieści o losach dzielnej marszałkowej Bereżyńskiej, która opiekuje się osieroconymi wnukami, główną bohaterką staje się żaloba. Jeden z pierwszych rozdziałów rękopisu autorki rozpoczyna się słowami:

Dzwon! Pierwszy dźwięk, który leci świątecznie nad miastem, jest jeszcze jakby sam dla siebie, tylko przerwał gwar uliczny, tylko zaczął. Ale inne po nim, nowe i wciąż nowe, przylatujące kołyszącym się na dwoje rytmem, już są chórem. Jeszcze nie zgasły w słuchu poprzednie, a już nadbiegły nowe i śpiewają razem z minionymi wielką pieśń, wysoką potężną; wzniosłą, uroczyście: nakaz, wezwanie, wołanie do rzeczy ostatecznych (...).

Zasłuchawszy [się] w to wielkie wołanie, szła machinalnie piętnastoletnia Teonia (...)

przy boku [czarno ubranej] babki, pani marszałkowej Bereżyńskiej (...)

Wysoka i po piętnastoletniemu wiotka [wyprostowana], w [popielatym] krótkim płaszczu, który dawał widzieć około szyi wyłożony pod spodem na [popielatą krótką także] suknię białą kołnierz, rozswarty i zakończony na piersi obfitą żalobną kokardą (...)⁵.

Myślenie Gruszeckiej o śmierci nierozzerwalnie wiąże jej twórczość z historią Polski: powstaniami, wojną, walką, bohaterstwem. W efekcie uniwersalna narracja, jej społeczne oraz polityczne tło, przysyłają osobiste doświad-

⁵ Cytat z rękopisu Anieli Gruszeckiej. Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. XIII-51, 315. Rozdział *Dzwony*.

czenia pisarki. Mimo to dyskretnie wplata je w swoją opowieść. Okazuje się bowiem, że piękna i chorowita Teonia, jak również marszałkowa Bereżyńska literacko nawiązują do młodości jej matki. Józefa z Certowiczów, podobnie jak dwie jej siostry, wychowywana była przez babkę (marszałkową Kamilę Kuczalską): wczesnie straciła matkę, która zmarła na gruźlicę, oraz ojca, zaś jej dziadek zginął podczas zesłania⁶ (Saturnin Kwiatkowski 1993, 315). Ich losy złożyły się na dziwną oraz przerażającą kobiecą genealogię; w niej śmierć bliższa jest niż bliscy. Gruszecka ma świadomość bezwolnego udziału w tej „wspólnocie”, stąd w jej pisaniu przeszłość czerpie swoją siłę z pamięci wdów, z chorego kobiecego ciała. W powieściach autorki „nieobecność zajęta do dna zadumą snu na jawie”⁷ najpełniej wyraża kondycję jej bohaterek. Jest formą realizacji owego *gdzienie indziej* Kuncewiczowej, prowokującej czytelniczkę lub czytelnika do lektury, która wciąż zadaje sobie trud i szuka śladów.

Tym bardziej zastanawia fragment zupełnie innej powieści pisarki. W *Geografii serdecznej* czytamy:

Gil, który znalazł Warszawę, także patrzył jak urzeczony, z na wpół rozchylonymi ustami i przerażeniem w oczach: stopy gruzów, a między nimi tu i tam okopcony mur z pustymi oczodolami okien. (...) Droga do miasta była uprzątniona, brzegiem stały porządnie ustawione niskie słupki całych cegieł, dopiero za nimi gruz i mury z niebem w oknach. I co za druty w powietrzu, jak węże, wijące się w kłęby. (...) czarne od sadzy otwarte żyły kominów⁸.

Obecny u Gruszeckiej – w różnych wariantach – porządek architektoniczny (domu, miasta, ulicy) może zakładać pewien model tekstu oraz lektury. Jego czytanie staje się wówczas zagłębieniem do ciemnego wnętrza szafy. W *Przygodzie w nieznanym kraju* strategia ta przekłada się również na odśrodkowy oraz rozbudowany dialog głównej bohaterki, który staje się powolnym odkrywaniem własnej kobiecej wyobraźni i duszy, realizowanym w ramach konkretnego gatunku

⁶ Autorka nie tylko w tym przypadku szyfruje własną biografię. Na ile portretowanie własnej przeszłości oraz samej siebie składnia ku temu, aby uznać pisanie Gruszeckiej za autobiografizujące, stanowi odrębną kwestię.

⁷ Cytat z rękopisu powieści A. Gruszeckiej. Archiwum PAN i PAU w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. KIII-51, 315.

⁸ Cytat z rękopisu powieści A. Gruszeckiej. Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. KIII-51, 299. Pisownia oryginalna.

powieściowego⁹. Niemniej pojawiające się w twórczości pisarki przestrzenie kobiet pozbawione wyraźnych granic, otwarte, trochę jakby rozmyte, tak naprawdę tworzą wielowarstwowe obrazy. W nich zawierać się może wyobrażenie freudowskiej struktury ludzkiej psychiki, w której dominuje to, co nieświadome i jednocześnie zepchnięte. Kojarzenie z tym przestrzennych metafor jak np. strychów, sieni, piwnic wydaje się być dość oczywistym tropem. Jednak w powieściach autorki towarzyszący tej strukturze układ wertykalny przebiega czasem dwutorowo: schodzenie w dół, w głąb siebie, lektury, tekstu nierzadko skonfrontowany zostaje z pnącym się w górę krajobrazem miasta. Wystarczy chociażby przywołać w pamięci majestatyczne opisy Krakowa z *Przypadki...* czy zwrócić uwagę na zacytowany przeze mnie wcześniej fragment powieści o odbudowie powojennej Warszawy. I w tej historii Gruszecka dokonuje ciekawego zabiegu. Trudno znaleźć w *Geografii serdecznej* inne opisy niż te poświęcone zrujnowanej stolicy czy dawnemu ukształtowaniu Polski. Silna antropomorfizacja przestrzeni, którą oczywiście autorka nie zawsze w tej powieści konsekwentnie stosuje, jest właściwie jednym śladem (po) ludzkiej (nie)obecności. Wydawać by się mogło, że śmierć zostawia po sobie martwe ciała, tymczasem to „czarne od sadzy otwarte żyły kominów” boleśnie o niej przypominają.

A więc nie ma ciał(a)?

Pisanie zmartwiałego ciała

To nie, że ciało ma pamięć. Ono jest pamięcią
(Grotowski 2012, 388)¹⁰.

Chciałoby się powiedzieć: śmierć tętni życiem w wyobraźni Gruszeckiej, karmi jej myślenie, zasila pisanie, organizuje bycie, zmusza do poszukiwania

⁹ Zob. m.in. E. Kraskowska: *Sens „Przypadki w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 45–67.

¹⁰ Zob. również D. Sajewska: *Ciało-pamięć, ciało archiwum*, „Didaskalia” 2015, s. 127–128. O koncepcji ciała-archiwum, w kontekście sztuk teatralnych i performance’u, co jest mi niezwykle bliskie, autorka pisze tak: (...) w przeciwieństwie do idei ciała-pamięci, uwypukla jego dokumentalny i dokumentarny charakter. Podkreśla zarówno szczątkowość pamięci, jak i nieciągłość historii, odsłania brak źródłowego doświadczenia, pokazuje w jaki sposób źródło jest performatywnie ustanawiane i mediowane, wreszcie przywraca ciału (lub jego dokumentalnej resztkę) wymiar historyczny i polityczny. Ponadto sam kształt językowy pojęcia ciała-archiwum, jego korpus, dobrze oddaje nierozstrzygalność granicy pomiędzy materiążywioną i nieożywioną... (s. 51).

własnej narracji. Czy fantomowość, widmowość istnienia (kobiety) potrzebuje opowieści? Co uzasadnia lub mogłoby ją uzasadnić? Odpowiedzią jest jednorazowa struktura przeżyć, której ciało – według autorki – nie potrafi sprostać. Jednak, choć Gruszecka nigdy nie wyraziła tego wprost, to jest ono również (a może nawet przede wszystkim) tym, co przechowuje. Zapisują się w/na nim *ślad(y)*, które w tym kontekście – przyjmując za Jacquesem Derridą – same nie mogą się uobecnić, nie są również widzialne, ani niewidzialne, ale istnieją i ustalają jego rytm, powracają w snach, w przeczuciach, tworzą jego pamięć. Ciało jako archiwum?

W tym sensie wydaje się ono – na co słusznie wskazuje Dorota Sajewska – czymś nie do pomyślenia „jako ciało obce, nieustannie zagrożone śmiercią, jako coś, co w swej nietrwałości wymyka się logice archiwum” (Sajewska 2015, 49). Ale przecież nim odejdzie, zdolne będzie jeszcze do przekazywania, do uobecniania siebie w innych. Sajewska, za Jerzym Grotowskim, zwraca uwagę na ten szczególnie oraz performatywny aspekt ciała, które poprzez teatr i performans „podaje” prawdę (o sobie i nie tylko) dalej. Tymczasem w 1927 roku w swoich teoretycznych rozważaniach na temat powieści Gruszecka pisała: „Ta umiejętność wżywania się w obcą psychologię podnosi dla czytającego znaczenie fikcji powieściowej do równego niemal rzędu z przeżyciami jego osobistego życia” (Gruszecka 1982, 127). A skoro tak, to może nie tylko ciało – archiwum, ale i tekst?

Powieściowy świat Gruszeckiej istnieje dzięki nieustannemu wyrażaniu się, manifestowaniu przeszłości w terażniejszości. W nim dziedziczą kobiety, i jak córki Wapowskie stają się spadkobierczyniami prywatnej historii swoich przodków oraz poprzedniczek. Ich ciała przecinają różne impulsy, minione obecności, złożone pokrewieństwa, echa czyjegoś głosu. Kobięcy rodowód składa się z nieprzerwanego ciągu straty i odzyskiwania, w którym usiłują one ocalić również siebie, a poprzez porządek umierania odnaleźć swój początek. Grotowski rozumie go tak: „Początek – to cała twoja pierwotna natura, obecna teraz, tutaj” i dalej: „stajemy twarzą w twarz z tym, co archaiczne (*arche*), i z tym, co świadome jednocześnie” (Grotowski 2012, 806). Archiwum ciała, jego pamięć zawiera w sobie dostęp do własnych oraz cudzych tożsamości, dlatego – jak ujmuje to Hélène Cixous w *When I do not write, it is as if I had died* –

Naprawdę zawsze mam wrażenie, że nie jestem sama, że piszę dla kogoś innego i w imieniu innych. Jest to rodzaj dialogu z dawnymi wersjami mnie. Z jednej strony z tymi, które należą do pamięci i kultury, z drugiej

strony z tymi, które kocham obecnie i pokocham w przyszłości, a z którymi chcę doświadczyć pewnej przyjemności, pewnego bólu i pewnej siły (Cixous 2008, 55)¹¹.

Gdy kobieta pisze, to kto (lub która z nich) zatem mówi?

Pisanie jest źródłem pożądania oraz bólu: wyczerpywania się w ruchu i znieruchomienia ciała jednocześnie, ale „kiedy nie piszę, to tak jakbym umarła”. To wyraźny impas, któremu – tak czy inaczej – towarzyszy zatrzymanie czasu. Ciało pochylone nad kartką papieru zastyga – martwieje. Towarzyszy mu fantomiczne przesunięcie, owo przeniesienie się podmiotu *gdzie indziej*. W samym słowie „zmartwieć” życie bowiem ustaje na moment, na dłuższą chwilę. Oznacza ono przecież ‘stać się martwym’, ‘zdrętwieć’, ‘obumrzeć’, ‘zesztywnieć’, ‘struchleć’, ‘skostnieć’ (Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki 1952, 550). To stan na pograniczu, gdy ustaje krążenie, blednie skóra, wstrzymuje się oddech. Pisze się z trzewi, z ciała, które oddaje energię i któremu kradnie się jego teraźniejszość, dyscyplinuje. Gruszecka doskonale знаła ten stan:

Dzisiaj znowu dobrze mi się pisze. Zwykle zasiadam o 7 do pisania (wstaję o pół) piszę do 10-tej, robię sobie śniadanie, znów zasiadam do pisania... przerwa na sprzątanie, czy tam swoje notatki, wydaję na obiad (...) zasiadam do pisania, obiad (...) po obiedzie jeszcze do jakiej 4, czasem mniej piszę, a potem czując silny ucisk w czaszce (b. regularne zjawisko!) muszę przestać, jadę do miasta.

(...) A tylko piszę, piszę, piszę – niby kurierski pociąg mnie nosi coraz dalej stąd, w głąb XIII-ego wieku¹².

Sytuację, którą pisarka nakreśliła w liście do męża, około pięćdziesiąt lat później Cixous ujmie słowami: „Tekst, który piszę, jest dla mnie obiektem pożądania. Między nim a mną istnieje wymiana, która odbywa się w dzień i w nocy. Nie ma znaczenia, czy to dzieje się na papierze, czy nie. W pewnym sensie żyję z nim stale” (Cixous 2008, 51). Pisząc, traci się siebie, w zamian zyskując możliwość bycia *gdzie indziej*. Krystyna Kłosińska, czytając *Jours de l'an* Cixous, podkreśla, że życie utratą jest istnieniem budowanym w oparciu o kobiecą ekonomię daru, przeciwko prawu Ojca i męskiej kumulacji

¹¹ Tłumaczenia moje – M.B.

¹² Cytat z listu A. Gruszeckiej do K. Nitscha z 14 X 1919. Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. KIII-51, 200.

znaczenia (Kłosińska 2006, 22). „Darowanie życia śmierci” jest pełnym uznaniem siebie, otwarciem się ciała na przeszłość i przyszłość równocześnie. Jednak w przypadku Gruszeckiej kwestia ta nie jest tak do końca oczywista. Jej postrzeganie śmierci wiąże się nie tyle z pogodzeniem, ile z pragnieniem wyzwolenia się od „ciężarów życia” – w tym ciała: „Jeśli jest się po śmierci, to musi być rozkosznie być zwolnionym ze wszystkiego, z posiadania i nieposiadania”¹³. Pragnienie wyswobodzenia się z materii, o której wspominała pisarka, realizowane przez fantomiczny status istnienia bohaterki jej powieści, potwierdzałyby potrzebę wyrażenia kobiety w innej (niż męska) reprezentacji. Trudno więc nie zgodzić się z Araszkiewicz, że Gruszecka odsłania prawdę o braku kobiecej symboliki, zepchniętej w „tanatyczny obszar ciszy”. Jednak ostatecznie Klara, czuwając nad zwłokami starej Prozorowej, doznaje głębokich kolorystycznych wizji – tworzy „tekst”, który w niej/nią żyje. W pewnym sensie fantomowość byłaby gestem sprzeciwu, wolności, początkiem samostanowienia. Gdy kobieta pisze, to wraz z sobą przekazuje wszystko, z czego składa się jej istnienie, i pyta, parafrazując słowa Grotowskiego: „Kim mianowicie jest osoba, która śpiewa pieśń? Czy to ja? A jeśli jest to pieśń mojej babki, czy to ciągle jestem ja?” (Grotowski 2012, 809).

Podsumowanie

Omówione przeze mnie fragmenty powieści Anieli Gruszeckiej to zaledwie wycinek jej literackiego dorobku. Jednak zestawienie to pozwala wyzyskać istotne dla moich rozważań konteksty, w tym również te ważniejsze dla rozumienia koncepcji śmierciopisania. W pewnym sensie będzie ona realizacją twórczej strategii uruchamiającej kobiece ciało, które w tym ruchu przekazuje siebie i pozwala sobie na stratę. Współlistnieniem życia oraz śmierci, akceptacją własnego odchodzenia lub przynajmniej świadomą próbą uznania tego faktu. Oddaniem głosu dziedziczonej przeszłości. Jak martwe ciało Prozorowej jest ono dowodem na niekończący się kobiecy rodowód i (paradoksalnie) obecność kobiecego życia, jego graniczność. W tej wymianie warta podkreślenia jest niepewność własnej egzystencji, gotowość do zmiany miejsca, uobecnienia się we właściwym czasie, którą bohaterki powieści

¹³ Cytat z listu A. Gruszeckiej do K. Nitscha z 28 X 1919. Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. KIII-51, 200.

Anieli Gruszeckiej realizują w formie widmowości istnienia. Dostrzeżenie w sobie śmiertelności staje się możliwością chroniącą przed zastygnięciem w jednej społeczno-kulturowej roli, szansą, aby się jej wymknąć. Powtórzę: szansą, ale nie pewnikiem. Stąd wszechobecne i łatwo wyczuwalne w pisaniu Gruszeckiej cierpienie. Ostatecznie najpewniejsze okazuje się w nas to, co najbardziej niepewne, a więc ciało. To wymagało również wypracowania przez nią indywidualnego sposobu postrzegania rzeczywistości. Stąd narracja czerni, gra ze światłem, dematerializacja przestrzeni i otoczenia. Pisarka nadaje swoim bohaterkom przechodni (by nie powiedzieć „przygodny”) status, lokując je na pograniczu (na progach) własnych domostw oraz własnych ciał. Z jednej strony będzie to oznaką działania symbolicznej władzy, spychającej bohaterki Gruszeckiej na dalszy plan (odosobniony przypadek stanowi pod tym względem *Przygoda w nieznanym kraju*, choć i w niej nie brakuje konkretnych przykładów), z drugiej wyrazem ich siły, gotowości do zmiany miejsca („między-byciem”, fantomowością), gestem samostanowienia, który stwarza podwaliny kobiecego rodowodu.

Gruszecka łączy ze sobą myślenie o przestrzeni ciała oraz miejsca, jeszcze mocniej podkreślając tymczasowość tego pierwszego. Sięga po metaforę domu, szafy, ziemi i przygląda się ich znaczeniom, nadającym charakter kobiecej historii. Uruchamia ją zwłaszcza w scenie składania prześcieradeł przez matkę i córki (*W słońcu*). Białe tkaniny jak teksty czyni znakiem ich odejścia. Zapisem, które odsyła do martwego ciała kobiety, a które pozwala zachować wspomnienie o nieobecnych babkach i matkach. Skłonna jestem uznać, że to myślenie autorki o śmierci (podskórne bądź nie) realizuje się w literackim fantazmacie wspólnoty, łączności z pokoleniem kobiet, z ich historią, następnie z przeszłością w ogóle. Jej źródłem jest ciało rozumiane jako archiwum, spadkobierca prywatnej opowieści swoich przodków oraz przodków, samoświadectwo. To również przestrzeń ścierania się ze sobą świadomych oraz nieświadomych działań pamięci. Miejsce składające się z właściwego sobie architektonicznego porządku: sekwencji wydarzeń, katalogu wspomnień i zbioru niegotowych jeszcze odczytań – odpowiednio rozłożonych pod skórą. Jego struktura posiada swoje centra oraz peryferie, które są niestabilne jak każde zapisywane w nim doświadczenie. Ciało-archiwum, przywołując raz jeszcze słowa Cixous, wyzwała w kobiecie głosy innych: „Naprawdę zawsze mam wrażenie, że nie jestem sama, że piszę dla kogoś innego i w imieniu innych” (Cixous 2008, 55). Śmierć i pisanie – dwa graniczne dla ciała doświadczenia. Śmierciopisanie, słowo oksymoron oraz źródło kobiecej twórczości. Spełnia się ona „w”, a także „poprzez” życie

i odchodzenie ciała kobiety, które nigdy w pełni do niej nie należy. Cena istnienia kobiety-autorki, cena dialogu. Gruszecka świetnie zdawała sobie z tego sprawę. Pisała, zastygając nad kartką papieru, oddając jej swoją niepewną obecność.

Literatura

- Araszkiewicz A., 2014, *Dotknięcie ciała. Literacka strategia Anieli Gruszeckiej*, w: tejsze, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania*, Warszawa.
- Bachelard G., 1976, *Poetyka przestrzeni: szuflady, kufry i szafy*, „Pamiętnik Literacki”, nr 67/1.
- Boniecka M., 2014, *Fikeja, która ocala. O „Fantomach” Marii Kuncewiczowej*, w: Ładoń M., Olszański G., red., *Zamieranie fikcji*, Katowice.
- Brach-Czaina J., 1992, *Szczeliny istnienia*, Warszawa.
- Cixous H., *When I do not write, it is as if I had died*, w: Sellers S., ed., *White ink. Interviews on sex, text and politics*, Stocksfield.
- Czerwińska M., 1987, *Ja i fantomy (Maria Kuncewiczowa)*, w: tejsze, *Autobiografia i powieści, czyli pisarz i jego postaci*, Gdańsk.
- Grotowski J., 2012, *Tu es le fils de quelqu'un*, w: Adamiccka-Sitek A., Biagini M., red., *Grotowski. Teksty zebrane*, Warszawa.
- Gruszecka A., 1982, *O powieści*, w: Markiewicz H., red., *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, Wrocław.
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W., red., 1952, *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Kłosińska K., 2006, *Praca żaloby*, w: tejsze, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiecte”*, Katowice.
- Kłosińska K., 2010, *Pisać na marginesie, czytać na marginesie*, w: tejsze, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice.
- Kraskowska E., 1995, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Teksty Drugie”, nr 3–4.
- Rose G., 1993, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Cambridge.
- Sajewska D., 2015, *Ciało-pamięć, ciało archiwum*, „Didaskalia”, nr 127–128.
- Saturnin-Kwiatkowski S., 1993, *Inna Okłania*, „Teksty Drugie”, nr 4–5–6.
- Sienkiewicz B., 1992, *Świat – barwny kilim*, w: tejsze, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań.
- Thomas L.V., 1991, *Trup*, przeł. Kocjan K., Łódź.

Materiały archiwalne (według kolejności cytowania)

- Cytat z rękopisu Anieli Gruszeckiej. Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, K. N (1874 I–1958), sygn. KIII-51, 315.
- Cytat z rękopisu powieści A. Gruszeckiej. Archiwum PAN i PAU w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. KIII-51, 315.
- Cytat z rękopisu powieści A. Gruszeckiej. Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. KIII-51, 299.

Cytat z listu A. Gruszeckiej do K. Nitscha z 14 X 1919. Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. KIII-51, 200.

Cytat z listu A. Gruszeckiej do K. Nitscha z 28 X 1919. Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, K. N (1874–1958), sygn. KIII-51, 200

Women's death writing.
On Aniela Gruszecka's creativity

The article aims to analyse the relationship between the writer, her text and imagination that is influenced by the image of death. In Gruszecka's novels this is revealed mostly by the way in which the author presents her heroines, whose existence is uncertain, phantom-like. In reference to the works of Hélène Cixous and Jerzy Grotowski, the author of the article considers how the body is presented (regarded as a certain type of an archive) as a source of the text existing between life and death. In this context 'writing (with) the body' could be understood as a mode of 'stillness' as to give way to the life that comes (also from the past and memory) in a momentary experience of self-mortality.

Key words: Gruszecka, woman, death, writing