

# Ewa Kraskowska

---

## Sens "Przygody w nieznanym kraju" Anieli Gruszeckiej

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3/4 (33/34), 45-67

---

1995

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Ewa Kraskowska*

**Sens Przygody w nieznanym kraju  
Anieli Gruszeckiej**

**Nieznany kraj**

Tytuł powieści Anieli Gruszeckiej jest przewrotnie banalny. Nawiązuje do jednej z najbardziej konwencjonalnych poetyk tytułowania utworów literackich, a kryje się za nim całość nie mająca nic wspólnego z typem literatury, do jakiej odsyła. Odbiega również od praktyk tytułowania w obrębie prozy psychologicznej, do której książka Gruszeckiej się zalicza. Czego możemy oczekiwać po takim tytule? Najłatwiej o skojarzenia z literaturą dla dzieci lub młodzieży, literaturą podróżniczą, fantastyczną, czy wreszcie z najstarszą klasyką epiki, gdzie formuła „przygodowości” znajduje szerokie zastosowanie.

Przygodę można pojąć jako przygodę dopiero na tle innej całości o równie wyrazistym początku i końcu, to znaczy na tle życia. Życie i jego metafory, a nie przygoda, bywały kluczowymi słowami w tytułach powieści o zacięciu psychologicznym. *Całe życie Sabiny* Boguszcowskiej, *Noce i dni* Dąbrowskiej, *Dokąd i Wędrówka* Joanny Szelburg-Zarembiny, *Żywoł Mikolaja Srebrempisanego* Zegadłowicza, *Powszedni dzień* Gojawiczyńskiej. To pierwsze z brzegu przykłady. Sama Gruszecka wzbogaciła tę kolekcję tytułów pisząc w latach

siedemdziesiątych *Cale życie nad przyrodą mowy polskiej*, biograficzną książkę o dorobku naukowym swego męża, Kazimierza Nitscha.

Ale przecież życie to też przygoda; oglądane z odpowiedniej perspektywy, strukturalnie niewiele się od niego różni. Rozpoczyna się na mocy przypadku i wygasa samorzutnie. Jeśli Bachtin powiada, że:

„Nagle” i „właśnie wtedy” są najtrafniejszymi charakterystykami czasu przygodowego, który [...] zaczyna się i wchodzi w swoje prawa wtedy, kiedy normalny, pragmatycznie albo przyczynowo rozumiany tok zdarzeń załamuje się i pozwala na wtargnięcie czystej przypadkowości z jej swoistą logiką.<sup>1</sup>

— to taka definicja równie dobrze stosuje się do czasu każdego istnienia, które, gdyby przypadło na inny czas, żyłoby innym życiem, byłoby innym bytem. Także i nasz indywidualny czas życiowy trwa poza prawidłowościami porządku dziejowego i tylko z rzadka miewamy świadomość uczestniczenia w historii. Przygoda ma się zatem tak do życia, jak życie do dziejów.

Cóż z owej wieloznaczności „przygody” pozostaje po lekturze książki Gruszeckiej? Sama powieść, opublikowana w roku 1933, nie przynosi jednoznacznej interpretacji. Krytycy przyjęli ją bardzo dobrze, niekiedy nawet entuzjastycznie<sup>2</sup>, ale odczytywali na różne sposoby. Karol Zawodziński na plan pierwszy wysuwa sprawę przyjaźni jako „najważniejszą i najobszerniej potraktowaną wśród wątków tematycznych powieści”<sup>3</sup>, a Ignacy Fik kwituje problematykę utworu stwierdzeniem, że:

Bohaterka powieści szuka zbliżenia do innej kobiety, ale doznaje niepowodzenia. Nie pozostaje nic innego, jak zrezygnować z prób zdobycia cudzej duszy i wyżywać się w swej pracy i wyobraźni.<sup>4</sup>

Kazimierz Czachowski wskazując wprawdzie śmiało „platońskie zagadnienie Erosa, w zasadniczym wątku powieściowym przedstawione

---

<sup>1</sup> M. Bachtin *Forny czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 287.

<sup>2</sup> L. Piwiński w „Wiadomościach Literackich” (1934 nr 15) wyrażał się o niej jako o dziele „wielkiego i niezwykłego talentu” i „może najwyższym wzniesieniu, jakie dotychczas osiągnięto w powieści polskiej”. W roku 1934 *Przygoda w nieznanym kraju* została wyróżniona nagrodą literacką miasta Krakowa.

<sup>3</sup> K. W. Zawodziński *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*, Warszawa 1937, s. 43.

<sup>4</sup> I. Fik *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, w: *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 530.

na płaszczyźnie tęsknoty do doskonałej przyjaźni, czyli miłości duchowej między dwoma kobietami”<sup>5</sup>, ale poza ową kwestię relacji międzyludzkiej dalej wyrzec już nie próbuje. Przy takiej lekturze przygodą stawało się spotkanie z drugą osobą, a ta osoba — tytułowym „nieznany krajem”.

Trzeba sprawiedliwie oddać, że wiele fragmentów powieści przemawia za podobną interpretacją. Życie głównej bohaterki, czterdziestoletniej, przedwcześnie owdowiałej Klary Lubomirskiej, zrazu jest przedstawiane w szarych odcieniach monotonnej powszedniości. Męczące kontakty z ludźmi, ograniczające swobodę twórczą skromne warunki materialne, mało komfortowa przestrzeń życiowa — to wszystko sprawia, że znajduje się ona, wyjąwszy krótkie przebliski autentycznej kreatywności, w ciągłym stanie wewnętrznego niezadowolenia i irytacji. Powieść zaczyna się od „najazdów” narracyjnej kamery kolejno na dwoje rodzeństwa: najstarszego brata Zygmunta, doskonale odzianego pana „około pięćdziesiątki”, który „w wybornej formie, swobodnie i umiejętnie, doskonale wyrobiony podróżny, pewny i godny” (s. 5) wysiada z pociągu na dworcu w Krakowie, bierze taksówkę i udaje się do mieszkania siostry. Tymczasem ona:

[...] osoba średniego wzrostu, o pewnych sobie ruchach, ciemno a krótko ubrana, spieszyła się od sklepu do sklepu pod mokrym parasolem po lśniących wodą, pełnych światła i ciemności ulicach, kupując szynkę, ser, bulki i owoce; widząc, że się spóźni, że się już spóźniła, w przykrym poczuciu złe spełnionego obowiązku gościnności: oficjalnie, w zakupach, starając się o dobre przyjęcie brata, a wewnątrz, w mętным i nie dającym się opanować podrażnieniu niezadowolona z jego przyjazdu, z tych jakichś znowu pretensji, czy czego, co się wynurzy. Tak czy inaczej strata czasu i skrepowanie; długie rozprawy, przymus słyszenia i mówienia o rzeczach rodzinno-przykrych, jak z nim zwykle. Wszystko to piętrzyło się w jej przewidywaniach coraz wyżej, a deszcz lał, kałuże chlupały [...], w związaniach licznych paczuszek coś się psuło, a rozpięty i oblatujący wodą parasol uniemożliwiał uwolnienie ręki i dokładne zarządzenie obsuwaniu się sznurków [s. 7. podkr. E.K].<sup>6</sup>

W początkowych rozdziałach Klara pokazywana jest stale w sytuacjach z różnymi osobami, które absorbują ją swoimi „sprawami”: Zygmunt — kwestią sprzedaży domu po rodzicach i uwikłaniem w romans z Dolą Helmerową; młodszy brat Stanisław — losem książek w powierzonych jego opiece zbiorach bibliotecznych oraz losem

<sup>5</sup> K. Czachowski *Powieść Anieli Gruszeckiej*, „Czas” 1933 nr 274.

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty wg: A. Gruszecka *Przygoda w nieznany kraj*, Kraków 1957. (W nawiasie podaję numer strony.)

swych uczuć pozamałżeńskich; infantylna Dola — historyczną nie-  
możnością obcowania z ciałem dopiero co zmarłej matki i w ogóle  
z faktem śmierci; życzliwa, ale nieco natrętna panna Dobromilska —  
zaangażowaniem w ideę promowania twórczości kobiet. Wokół Klary  
nieustannie rozlega się męczące brzęczenie głosów ludzkich, a w niej  
— głos wewnętrznego „obserwatora”. Obserwator ów niekiedy czyni  
wysiłek, by odnieść się do tego, co słyszą uszy Klary, ale nieporówna-  
nie częściej monologuje na temat tego, co Klara *w i d z i* i co prag-  
nie przetworzyć w obraz. Ludzie zwyczajnie działają jej na nerwy,  
więc ucieka ona w świat podniet wzrokowych i bodźców estetycz-  
nych, które wprowadzają ją w stan twórczego napięcia.

W takim mniej więcej, niezbyt przyjemnym nastroju, spotęgowanym  
koniecznością upomnienia się o należność za projekty tkanin, wkra-  
cza bohaterka do salonu Godziemby–Nowickiej, właścicielki warsztat-  
tów kilimiarskich. Tu rozgrywa się scenka rodzajowa, w której  
Gruszecka karykaturalnie odmalowuje pretensjonalne zachowania  
różnego autoramentu „znawców” sztuki — nabywców i krytyków  
artystycznych, którzy wygłaszają bądź to banalne, bądź nadęte frazesy  
na temat oglądanych prac. Klara zżyma się w duchu, zwłaszcza że są  
wśród nich jej własne projekty, lecz postanawia „przetrzymać” klien-  
tów, bo nie może sobie pozwolić na to, by odejść nie odebrawszy  
honorarium. I wtedy ma miejsce zdarzenie, które nosi wszelkie cechy  
inicjacji przygody uczuciowej, miłosnego zauroczenia.

Uwagę Klary przyciąga zachowująca się powściągliwie — w odróżnie-  
niu od innych gości i klientów — para, a raczej kobieta, dużo młodsza  
od swego towarzysza. Do tego momentu wszystkie postacie *Przygody*  
(oprócz głównej bohaterki) pokazywane były z mniej lub bardziej  
dobitną intencją satyryczną, wyrażaną przerysowaniem cech fizycz-  
nych i sposobu bycia, jak np. w przypadku panny Dobromilskiej czy  
Godziemby–Nowickiej, bądź — jak w charakterystyce Zygmunta —  
psychiki i sposobu myślenia. W opisie Julii Bielskiej zwracają uwagę  
przede wszystkim określenia, które oddają stonowanie jej osobowości  
i wyglądu:

Pani była młoda i smukła. Klara zauważyła parę razy niezwykle lekkość i płynność jej ruchów.  
[...] Była zresztą tak ciemno ubrana, w tak nie narzucający się, sarniego koloru jakiś kostium, że  
niczym nie zatrzymywała oczu, póki się nie zaczęło jej obserwować. [...] Jednak z bliska i w  
świecie p. Bielska nie wyglądała tak bardzo młodo [...], jak się Klarze wydawała ze swoich ru-  
chów. Sądząc po twarzy mizernej i zmęczonej, musiała mieć ze trzydzieści lat. [s. 78, 83]

To mile wrażenie i kilka uwag Julii o kilimach wykonanych według projektów Klary wystarcza, by stykająca się na co dzień z brakiem zainteresowania dla swych „spraw” bohaterka gorąco zapagnęła zbliżyć się do nowo poznanej. Dalszy ciąg znajomości Julii i Klary przynosi jednak tej ostatniej rozczarowanie. Zaczyna sobie bowiem obiecywać po tej przyjaźni bardzo dużo: jakiś siostrzany związek dusz, wspólną przygodę w świecie sztuki, w którym będzie przewodnikiem i nauczycielem, a Julia — chłonącą wszystko w uniesieniu uczennicą. Jednak Bielska stawia opór tej zabobcości, nie przynosi Klarze niczego poza serdecznym wprowadzie i ujmującym, ale jednak konwencjonalnym zainteresowaniem. Wkrótce wyjaśnia się, że Julię obarcza uciążliwy obowiązek opieki nad ślepnącą szwagierką i teściową, która zdradza objawy starczej demencji. Klara długo nie jest w stanie pojąć, jak można dobrowolnie poświęcić się niedołężnym istotom, na dodatek załedwie powinowatym ze strony męża, i odrzucić z takiego powodu wszystkie ofiarowane przez nią skarby duchowej bliskości. Głęboko zraniona w swym narcyzmie, przechodzi różne fazy: rozżalenia na Julię, buntu przeciw utrudniającym ich przyjaźń okolicznościom, chęci pomagania Julii w codziennych obowiązkach, wreszcie zrozumienia. Zrozumienie drugiego człowieka. Wniknięcie w jego odczuwanie, myślenie i motywy postępowania. To proste, zdawałoby się przeżyć, staje się dla Klary prawdziwym olśnieniem, wyzwala ją ze skorupy egocentryzmu i wyzwala w niej twórczą euforię. Przygoda z Julią okazuje się przygodą z sobą samą — nieznany kraj, odblokowuje w Klarze jakieś stłumione pokłady emocjonalności i kreatywności.

Powieść o odkrywaniu siebie, jaką jest książka Gruszeckiej, podobnie jak najsłynniejsze powieści kobiece dwudziestolecia międzywojennego, to znaczy *Cudzoziemka* Kuncewiczowej i *Cale życie* Sabiny Boguszcowskiej, można scharakteryzować przez zestawienie z *Entwicklungsroman*, z reguły ukazującym bohatera płci męskiej.<sup>7</sup> *Entwicklungsroman* przedstawia zwykle historię chłopca, młodzieńca i wreszcie młodego mężczyzny, który po dramatach ado-

<sup>7</sup> W latach 70. i 80. powieść nazywana przez krytykę „the novel of self discovery” albo „the Coming Out Novel”, stała się charakterystyczna dla lesbijskiego nurtu prozy kobiecej w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Pisz o tym m.in. Paulina Palmer w książce *Contemporary Lesbian Writing. Dreams, desire, difference* Philadelphia 1993, s. 41–45. „Progresywną” kompozycję *Entwicklungsroman* znajdujemy w tzw. „powieści dla dziewcząt”.

lescencji dochodzi do punktu, w którym wprowadzie czytelnik musi się z nim rozstać, ale za to z przekonaniem, że oto Wilhelm, Tomasz czy Mikołaj stoją u progu nowego, dojrzałego życia. Jest to więc kompozycja, by tak rzec, progresywna. Bohaterka powieści kobiecej do najważniejszych refleksji o swym życiu dochodzi jako osoba z przeszłością, na ogół nieudaną (miejsce dramatu adolescencji zajmuje d o ś w i a d c z e n i e n e g a t y w n e, którego źródłem zwykle bywa płęć) i nierzadko bez przyszłości, co w przypadku Róży z powieści Kuncewiczowej i Sabiny z powieści Boguszczyńskiej jest ukazane szczególnie drastycznie, gdyż dokonują one swych obrachunków w godzinie śmierci. Na tym tle powieść Gruszeckiej ma wymowę zdecydowanie optymistyczną.

### Kobieta lubi kobietę

W znanym, nie tłumaczonym dotąd na język polski cseju *A Room of One's Own* (1929), który stał się jednym z kanonicznych tekstów krytyki feministycznej, Virginia Woolf opowiada, jak natknęła się na powieść niejakej Mary Carmichael, zbiegiem okoliczności zatytułowaną *Life's Adventure* (*Przygoda życia*). Początek lektury nie był zbyt obiecujący; coś w sposobie budowania i łączenia zdań, w nadmiernej ilości faktów zgromadzonych na początku utworu, zaniepokoiło wyrafinowaną czytelniczkę. Jednak już po chwili lektury — Virginia Woolf pisze:

[...] przewróciłam kartkę i przeczytałam... proszę wybaczyć, że tak znieenacka przerywam, ale czy przypadkiem nie ma między nami jakiegoś mężczyzny? [...] Czy na pewno są tu wyłącznie kobiety? Jeśli tak, to mogę wam powiedzieć, że następne słowa, jakie przeczytałam, brzmiały: „Chloe lubiła Oliwię”. Nie, nie, proszę nie wychodzić. Proszę się nie rumienić. Przyznajmy się same przed sobą, w zaciszu naszego własnego grona, że takie rzeczy czasem się zdarzają. Czasami kobiety naprawdę lubią inne kobiety.

A zatem przeczytałam, że „Chloe lubiła Oliwię”. I olśniło mnie, jaką ogromną to oznacza zmianę. Niewykluczone, że Chloe lubiła Oliwię po raz pierwszy w dziejach literatury. Kleopatra nie lubiła Oktawii. Jakże innym dziełem byłby *Antoniusz i Kleopatra*, gdyby lubiła! [...] Ileż byłoby ciekawiej, gdyby relacja między tymi dwiema kobietami była trochę bardziej skomplikowana. Tyle możliwości zaprzepaszczone! Wtedy spróbowałam sobie przypomnieć, czy w którejkolwiek z moich lektur pokazano dwie kobiety, które byłyby ze sobą zaprzyjaźnione. Oczywiście u Racine'a i w greckich tragediach występują zaufane służące. Od czasu do czasu zdarza się matka i córka. Ale prawie bez wyjątku są one pokazywane w relacji do mężczyzn. Czyż to nie dziwne, że przynajmniej do czasu Jane Austen wszystkie wielkie postaci kobiece w literaturze przedstawiane były nie tylko wyłącznie przez płęć przeciwną, ale również w relacjach do tejsze

plci? A przecież te relacje wypełniają tylko niewielką część życia kobiety. I jakże mało może na ten temat powiedzieć mężczyzna, któremu własna pleć wkłada na nos ciemne lub różowe okulary.<sup>8</sup>

Powieść Gruszeckiej mówi między innymi o tym, że Klara lubiła Julię. A może nawet więcej niż lubiła? Przychodzi moment, kiedy bohaterkę nawiedza zainspirowane znajomością Freuda podejrzenie:

„A jeżeli” pomyślało cudzo w Klarze „to moje odnoszenie się do niej ma w sobie coś nienormalnego, coś erotycznego?” Jakby piorun w nią uderzył: to wydało się tak potworne, że wszystko stanęło sparaliżowane. Przelknęła suchym gardłem. „Ach Boże, przecież to niemożliwe, niemożliwe!” broniło się coś rozpaczliwie wśród huku w głowie. „Dlaczego?” odpowiadał surowy obserwator wewnętrzny, sam jeszcze skamieniały od wstrząsu, ale na włos nie ustępujący przed lękiem czy grozą. Odwaga badania, zaprawiona od dzieciństwa na katolickiej dyscyplinie rachunku sumienia i spowiedzi, potem dostrzona na analizie freudowskiej; bezkompromisowa, nie cofająca się przed żadnym podejrzeniem, choćby jak strasznym. [s. 229]

Lesbijski trop zostaje w książce zresztą natychmiast zarzucony, jakby zasygnalizowano go tylko po to, żeby zaraz wykluczyć. Z wielu względów przytoczony *passus*, choć krótki, dla interpretacji utworu ma znaczenie szczególne — tak wiele przynosi bezpośrednich informacji o osobowości bohaterki. W chwilach krytycznych życia emocjonalnego Klara dokonuje autopsychoanalizy, w której szczególną rolę odgrywa wspomnienie matki. Kiedy na prośbę wystraszonej Doli zostaje w obcym mieszkaniu, by czuwać przy zwłokach pani Prozorowej, jest tak, jakby raz jeszcze czuwała przy zmarłej matce, a jej rozproszone zmęczeniem myśli i wrażenia naturalną koleją rzeczy krążą wokół straty najbliższych: „opuściła się w to nocne czuwanie przy zwłokach jak w z n a n y s o b i e k r a j (s. 44; — podkr. moje — E. K.).

Po tragicznej śmierci starszego z braci i po tym, jak Julia odmawia jej swej duchowej bliskości, Klara coraz bardziej popada w depresję, której sprzyja pora roku („Było rozpaczliwie szaro”, s. 292), brzydota otoczenia („Wstrętne dziura całe miasto”, tamże) i psychiczna brzydota ludzi („Zadeptują się nawzajem beczelne egoizmy, brutalność, głupota”, tamże). W dzień pogrąża się w bez-

<sup>8</sup> V. Woolf *A Room of One's Own*, Penguin Books 1995, s. 68–69. (Tłum. moje — E. K.)



czynności, nocami cierpi na bezsenność. Podczas jednej z takich nocy spędzanych na pograniczu jawy i sennego marzenia, śnią jej się matka i tragicznie zmarły brat w chwili jakiegoś odjazdu. Jest peron, wagon i brat z bandażem na piersi, tam gdzie trafiła go przypadkowo wystrzelona z własnego rewolweru kula. Klara rozpaczliwie błaga matkę, by mogła im towarzyszyć. Ta jednak łagodnie, perswadującą, odmawia... słowami Julii: „ja nie na to nie poradzę, że ty zostaniesz sama... ja nie mogę się podjąć tej roli” (s. 297).

Bohaterka z łatwością rozszyfrowuje sensy snu, a zwłaszcza związek, jaki rysuje się między matką, Julią i samotnością. Niedużo wiemy o dzieciństwie Klary, spędzonym z rodzicami i braćmi w domu na Zagrapiu; wiadomo tylko, że skomplikowana kwestia sprzedaży tego miejsca obchodzi ją znacznie boleśniej niż Zygmunta i Stanisława, zainteresowanych głównie aspektem finansowym transakcji. Z licznych sugestii i niedopowiedzeń wylania się obraz córki czule przywiązanej do ojca i matki, pielęgnującej ich pamięć i silnie odczuwającej ich brak. Psychiatria dobrze zna przypadki, kiedy za taką sytuacją rodzinną kryją się zaburzenia okresu pokwitania — anoreksje, bulimie i inne nerwice, wynikłe z nadopiekuńczości matek wobec córek, a w konsekwencji — trudności w przystosowaniu się kobiet do dorosłego życia. Julia, która tak ważną rolę spełnia w rozładowaniu depresji bohaterki, w całej powieści właściwie ani razu nie jest sobą, a jedynie substytutem. Personą, którą w danej chwili chce w niej widzieć Klara: Matką, Córką–Adeptką, Siostrą–Powiernicą, albo Tą Inną, która jest Nie–Mną.

Klara z największym trudem przyjmuje do wiadomości fakt, że Julia ma jakieś własne życie i własne sprawy, przypuszczenie, że może być ona w ciąży, jest wstrząsem, który wyzwała taką oto falę skojarzeń:

Nastalo w niej tak głuche milczenie, że w ogóle przestała pamiętać, że rozmawia, że trzeba słuchać, mówić. Jakieś zapadnięcie w głuszę dziania się życia: jedzenia, trawienia, rodzenia; funkcjonowania tkanek, dyszenia ich, wehlania i wydzielania; jakiegoś ruszania się, zawijania i odwijania morskich, galaretowatych tworów: paczkowania, wysuwającego macki i wciągania się z powrotem (akwarium w Neapolu, a potem na targu poplatane mątwy z wylażącymi oczami i wnętrzościami). Morskie zielone mrok–światło trzymało się tego błonowatego rojowiska z natręctwem, które wymuszało wstręt (w zasadzie to nie było wstrętne) i dawało wszystkiemu

barwę głuchego musu, fatalizmu, który owłada przy patrzeniu na bytowanie niższych zwierząt. Z którymi we wszystkim podstawowym jedność stanowią wyższe — i jedność człowiek. [s. 223]

Oczywiście „obserwator wewnętrzny” niezwłocznie interweniuje i nakazuje Klarze zastanowić się, czy przypadkiem nie zwariowała. Jest to wszakże jedyny w powieści fragment do tego stopnia, by tak rzec, zso-matyzowany i nietrudno dostrzec w nim ślad traumy.

W powieściowym punkcie wyjścia świat Klary jest jak wicołość ludzkich „zaciśniętych muszli” (s. 281), odbijających się w jakiejś przestrzeni wypełnionej formami, barwami i światłocieniem. Ostatecznie punktem dojścia na drodze samopoznania okazuje się bezinteresowne uszanowanie Innego, które jednocześnie pomaga ustalić podstawę wszelkiego poznania: relację między Mną a Światem Bytów Nie Będących Mną. Pozwolić, by Inny, Inna, Inne istnieli obok mnie, wyżyć się nawyku wkleszczania Innych we własny system wartości — oto imperatywy, którymi Klara będzie się kierować. **J a t o I n n i.**

### Kobiety bez mężczyzn

Jerzy Kwiatkowski dostrzegł w książce Gruszeckiej „pewien mizoandryzm (...): zjawisko nierzadkie w ówczesnej, gwałtownie feminizującej się literaturze”.<sup>9</sup> Trzeba sprostować tę opinię; niechęć do mężczyzn jest w *Przygodzie* wyłącznie pochodną ogólnej postawy mizantropijnej, jaka cechuje Klarę. Skrzywiony, jednostronny stosunek do ludzi, to skutek depresji ogarniającej ją po śmierci najbliższych. „A tamci pojechali” (s. 46) — myśli z poczuciem krzywdy i opuszczenia o swoich zmarłych, kończąc czuwanie przy zwłokach pani Prozorowej.

To prawda, że mężczyźni — może z wyjątkiem młodszego brata — pokazywani są w powieści karykaturalnie: próżny i zadufany Zygmunt, kabotyńscy pseudoznawcy sztuki, obojętny wobec rodziny Bielski. Ale równie złośliwie sportretowano tu kobiety: niedojrzałą uczuciowo kokietkę Dołę, zdziwaczalą i śmieszoną pannę Dobromiłą, gruboskórną Godziembę-Nowicką, a przede wszystkim bezduszne żony obu braci. Wyrachowana Ada w godzinie śmierci męża-bankruta potrafi myśleć tylko o finansach, Nina zaś troszczy się wyłącznie o swoje zdrowie i ma irytująco „kobiecy” sposób prowa-

<sup>9</sup> J. Kwiatkowski *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 264.

dzenia istotnej rozmowy tak, aby stale rozmijać się z właściwym tematem. Jej „prawie nagle, choć dawno spodziewana” (s. 200) śmierć zaświadcza, że troska o zdrowie nie była tylko hipochondrią, ale nie łagodzi niekorzystnej charakterystyki.

Natomiast jest faktem, że wszystkie ważne postacie występujące w tym utworze przydzielone zostały albo do świata męskiego, albo do kobiecego, a między tymi światami istnieje bardzo problematyczna styczność. Już pierwsza rozmowa Klary z Zygmuntem o sprzedaży Zagrapią ilustruje brak możliwości porozumienia między siostrą i bratem: ona myśli i mówi o sentymentach i uczuciach, on o życiowym praktycyzmie, finansach i interesach, oboje zaś działają sobie na nerwy. Oto charakterystyczny fragment dialogu:

- Ty, jako kobieta, nie możesz widać zrozumieć tego, co...
- No więc mnie, jako kobiecie, tego nie mów.
- Logika istotnie kobieca. Ale zawsze przecież chciałaś być męskim umysłem.
- Chciałam? No, to dawno przestałam chcieć. [st. 10-11]

Zygmunt, który lubi pieniądze, zewnętrzne znamiona sukcesu, ryzykuje w interesach, odznacza się pragmatyzmem, ulega czarowi „małej, bezbronnej kobietki”, ma skłonność do łatwej irytacji i uważa, że w każdej sytuacji należy zachowywać odpowiednie pozory, jest mężczyzną „klasycznym” – tak wiele zgromadził w sobie stereotypowych cech męskich. Kończy tragicznie – bankrutując, zostaje wykorzystany, a potem odepchnięty przez Dołę, traci panowanie nad sytuacją i własnymi uczuciami, wreszcie umiera w kompromitujących okolicznościach. Historia jego romansu i nieudanego małżeństwa, wraz z równoległą historią romansu i małżeństwa młodszego brata, stanowi właściwą podstawę fabularną *Przygody*, ramę kompozycyjną, na której „utkany” zostaje skomplikowany i subtelny wzór problemów psychologicznych, filozoficznych oraz artystycznych. Zdawać by się mogło, iż młodszy z braci, bardzo Klarze bliski, o pokrewnych humanistycznych zainteresowaniach, wrażliwszy uczuciowo i estetycznie, przekroczy barierę dzielącą kobiety i mężczyzn. Lecz i on reprezentuje pewien męski stereotyp, tyle że inny od poprzedniego: jest pochłoniętym pracą pasjonatem, niezaradnym w sprawach finansowych. Jego „sprawa” sercowa zapowiada się nieźle: wszystko wskazuje, że uczucie ulokował lepiej niż Zygmunt, a uciążliwa żona w stosownym czasie umiera. Ostatnia scena książki

to — symetrycznie do pierwszej — rozmowa Klary ze Stanisławem, który zwierza się siostrze z osobistej tragedii. Okazuje się bowiem, że na skutek komplikacji po urodzeniu dziecka z pierwszego małżeństwa — jego ukochana niezdolna jest do współżycia płciowego, co w odczuciu Stanisława wyklucza możliwość związku. Klara najpierw oburza się na tak typowo męskie uzależnienie bliskości między dwojgiem ludzi od spraw seksu, ale w końcu — i jest to pierwsze zwycięstwo jej uzdrowionej psychiki — przystaje na to, że brat może mieć w tej kwestii własny punkt widzenia i nie jej go sądzić.

Inni, migawkowo pokazani mężczyźni — krytycy Morowy i Pielech, artysta Brykczyński, Bielski — są ujęci jeszcze bardziej stereotypowo, od strony jednej czy dwóch negatywnych cech. Co ciekawe, wszyscy, z Zygmuntem na czele, wydają się uzależnieni od kobiet, „przeglądają się” w kobietach, sprawdzają na nich efekty swych słów, czynów i dzieł, popisują się przed nimi, przychodzą do nich ze swymi sukcesami i porażkami. Gdyby je wypędzić z ich świata — rozpadłby się i stracił rację bytu. Inaczej rzecz się ma z bohaterkami *Przypadów w nieznany kraj*. Te w większości sprawiają wrażenie samowystarczalnych i doskonale obywają się bez partnerów. Przypadek Klary jest tu najbardziej skrajny. Choć w sprawach sztuki i trzeciego myślenia woli ona postrzegać siebie nie jako kobietę, lecz jako człowieka i demonstracyjnie nie zabiera głosu w kwestii — skądinąd z pasją roztrząsanej w dwudziestolecie — różnicy między twórczością męską i kobiecą, to przecież mężczyźni są dla niej obcy, dziwni, komiczni lub denerwujący. Nawet zmarłego męża wspomina przelotnie, co prawda bez niechęci, raczej ze smutkiem, jakby ów związek był dla niej jakąś niewykorzystaną szansą. Ale to nie jego śmierć, lecz śmierć rodziców ma na nią „paraliżujący wpływ” (s. 80).

Mąż Julii jest tylko mało istotnym do niej dodatkiem, tłem, które pozwala wydobyć specyfikę jej charakteru, wyglądu i zachowania. Żony obu braci traktują ich jako źródło utrzymania i prestiżu; panna Dobromilska wyżywa się feministycznie i „salonowo”, panią Wysoborską pochłania działalność charytatywna, a Godziembę-Nowicką — interesy. Jedynie Dola Helmerowa otacza się przysłowiowym „rojem mężczyzn”, żeruje na ich słabościach i zaspokaja przy nich swoją próżność. Kiedy jednak jest naprawdę przestraszona i bezradna szuka siostrzanego wsparcia u Klary, a w końcu nawet matczynej opieki u surowej pani Wysoborskiej.

Kobiety u Gruszeckiej, podobnie jak mężczyźni, ucieleśniają pewne płciowo-kulturowe stereotypy. Negatywne — kokietka, hipochondryczka, kobieta wyrachowana, stara panna, biznesmenka — i pozytywne, wyrażające się w takich cechach, jak wrażliwość na krzywdę, subtelność, intuicja, życzliwość, zainteresowanie dla innych (niekiedy przechodzące wprawdzie w plotkarską ciekawość). Ale przede wszystkim mamy tu portret Klary — artystki. Bo *Przygoda w nieznanym kraju* to — między innymi — kobiecy *Kunstlerroman*.

### Gruszecka i Woolf

Klara jest malarką, a raczej bardzo pragnie nią zostać, póki co zajmuje się sztuką dekoracyjno-użytkową. W swoim stosunku do twórczości i do życia uderzająco przypomina Lily Briscoe, jedną z głównych postaci *Do latarni morskiej* Virginii Woolf.<sup>10</sup> Lily również wybiera życie bez mężczyzny (czy raczej życie bez mężczyzny staje się jej udziałem) i znajduje w tym warunek niezbędny do uprawiania swojej sztuki. I dla niej także źródłem inspiracji staje się przyjaźń z kobietą, tyle że — w odróżnieniu od Julii Bielskiej — zdumiewająca pani Ramsay jest dużo starsza i osobowościowo silniejsza. Co więcej, z osobą Lily związana jest w powieści Woolf feministyczna polemika z szeroko rozpowszechnionym poglądem na temat twórczych możliwości kobiet. Jego głosicielem jest tu antypatyczny i budzący politowanie Tansley ze swoją wieczną śpiewką: „Kobiety nie potrafią pisać, kobiety nie umieją malować”. Echo jego poglądów odnajdujemy w głosach krytyków z salonu Godziemby-Nowickiej. W swojej kanwie fabularnej utwór Virginii Woolf jest opowieścią o dwóch maksymalnie rozciągniętych w czasie zdarzeniach, o podróży łodzią do latarni morskiej i o tym, jak Lily Briscoe maluje pejzaż z postacią pani Ramsay. Ten drugi wątek pozwala pisarce, eksperymentującej z literackimi sposobami prezentowania świadomości, przedstawić stany psychiczne towarzyszące aktom twórczym.

Gdy pociągnęła pędzlem zdecydowanie i szybko, doznała dziwnego uczucia — jakby ją coś pchało do przodu, a jednocześnie nie pozwalało się ruszyć. Na białym płótnie pędzel zostawiał za sobą błyszczący, brązowy ślad. Pociągnęła po raz drugi — i trzeci. I tak na zmianę pauzując i błyskając kolorem, wprawiała się w taneczny, harmonijny ruch, w którym przerwy były jedną, a pociągnięcie pędzlem — drugą częścią rytmu; pracując szybko i lekko, pokryła płótno brązo-

<sup>10</sup> V. Woolf *Do latarni morskiej*, tłum. K. Klinger, Warszawa 1962, s. 234.

wymi, nerwowymi liniami, które wkrótce zamknęły pewną przestrzeń (czuła, jak ta przestrzeń olbrzymieje jej przed oczami). W dole, w zalamaniu jednej fali, widziała już następną, wspinając się nad nią coraz to wyżej i wyżej...

Tak u Woolf. A u Gruszeckiej:

Nie był to pejzaż związany z realnością pory dnia czy pogody, wywierały się w nim możliwości innego rzędu, wydobyte tu na jaw z doświadczeń o wiele pierwotniejszych, doznawanych jak ból, lęk czy radość, bezpośrednio. [...] Zanim została położona plama brązowa w pewnym stosunku względem ciemnoszmaragdowej, błękitnej, czarnofioletowej, wiadomy był wyraz ich sąsiadowania i jego rola w wyrazie całości. Wrażenie dyktowania z góry przez wiedzę, niedostępną dla aktów woli. [s. 180-181]

W *Przypadku w nieznanym kraju* opisy wizji plastycznych Klary, jej gotowych lub właśnie powstających dzieł, emocji towarzyszących malowaniu, a także opisy doznań wzrokowych, zajmują wiele miejsca, stanowiąc pod względem stylistycznym i tematycznym *differentia specifica* tej powieści — do czego niebawem powrócę. Podobieństwo powieści Gruszeckiej do powieści Virginii Woolf nie jest zbiegiem okoliczności, ale świadectwem wpływu i inspiracji, nie ukrywanych zresztą przez polską autorkę.

Poszukując śladów „nowego” w powieści współczesnej<sup>11</sup>, a nie znajdując ich w literaturze ojczystej, Gruszecka sięga po przykład „z przypadkowo przed paru tygodniami poznanej autorki” (1933, s. 71), którą jest właśnie Virginia Woolf. Przy okazji mamy możliwość zapoznania się z umiejętnościami translatorskimi naszej powieściopisarki, które są wcale niemale, jak wolno sądzić na podstawie przetłumaczonych przez nią fragmentów *Do latarni morskiej*. Komentując wrażenia z tej lektury autorka artykułu wydobywa myśl dla niej samej najistotniejszą, że mianowicie „nowość” nie oznacza ani zmiany tematu, ani wynajdywania nowych charakterów, ani też opisywania nowych środowisk czy — „zawsze tych samych” — zdarzeń. „Nowością jest wyrażenie rzeczy, których się

<sup>11</sup> W artykule pt. *Stare i nowe w powieści współczesnej*, opublikowanym w „Przeglądzie Współczesnym” (1933 nr 132). Jest to jedna z trzech prac Gruszeckiej z zakresu teorii powieści; zbiorowo omówił je i bardzo wysoko ocenił Henryk Markiewicz w szkicu pt. *U początków nowoczesnej teorii powieści w Polsce (Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976). Pozostałe dwie ukazały się również w „Przeglądzie Współczesnym”: *Opowieści* (1927 nr 57 i 58) oraz *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej* (1934 nr 141). W lokalizacji cytatów — wzorem Markiewicza — pierwszą cyfrą oznaczam numer czasopisma, drugą — stronę.

dotąd nie umiało wyrazić, bo się nie umiało s p o s t r z e c” (1933, 79).

Za najważniejsze w sposobie istnienia dzieła literackiego — własnego i cudzego — autorka *Przygody* uważa zdolność wzbudzania u odbiorcy konkretyzacji, pojmowanej w duchu ingardenowskim. Píše o tym w artykule *O powieści*, będącym jedyną w swoim rodzaju apoteozą tego gatunku jako źródła przeżyć metafizycznych.

Najbardziej zasadnicze cechy tekstu, budziciela i organizatora wrażeń czytelnika [są to — przyp. E.K.]: możliwie wielka oszczędność pobudek użytych; możliwie bezpośrednie (własne) ich wyrażenie; sumowanie się ich, czyli tworzenie celowej całości. [...] Rola autora [...] zawsze sprowadzi się do tego samego: takiego użycia obrazów, przedstawienia postaci i zdarzeń, aby dać czytelnikom możliwość posłużenia się posiadanymi przez nich, ale nie będącymi w ich rozporządzeniu możliwościami wrażeń, uczuć, obserwacji, których by nie użyli, nie umieli wprawić ich w ruch, bez działania tekstu.

Czasem sięga do tych możliwości ludzkich i budzi je niespodziany obrót życia: wielka miłość, wielkie cierpienie, wielki wybuch energii, albo np. surogat tych istotnych, mocnych motorów czucia, podróż w nieznane kraje.

Wszelkie wrażenia zyskują wówczas niespodziewaną ostrość i świeżość wyrazu; odsłaniają się jakieś ogromne, nieprzeczuwane perspektywy poprzez rojenie się świata, jakieś sięganie rzeczy ostatecznych, najdalszych, najprostszych. Ale bywa to wszystko wyjątkową łaską losu. Zazwyczaj śpią nasze możliwości. [...] Mogłoby upłynąć całe nasze życie i nigdy byśmy nie doznali pewnych wstrząśnięć pięknem, nie przeżyli pewnych wzruszeń, nie odebrali pewnych wrażeń, nie poculi pewnych nawiązań między nami a światem, nie dojrzeliby różnych wiązań działania się rzeczy. Ale dostajemy powieść i przez jej zakłócenie otwierają się nam nasze nieużywane zasoby, nieznane możliwości, nieuświadomione spostrzeżenia. [1927, s. 44-46]

Lektura przeanalizowanego przez Gruszecką opisu nocy z początku drugiej części *Do latarni morskiej* upewnia, iż faktycznie przywiązuje ona szczególną uwagę do wyzwalanych przez dzieło w trakcie jego lektury procesów wyobraźniowego unaoczniania, przy czym za niecelne, niedobre, uważa takie przedstawienia artystyczne, w których naruszone zostają zasady spójności, konsekwencji i autentyczności, a w ich miejsce wprowadzony literacki stereotyp, na mocy konwencji służący do prezentacji doznań. Takich utworów, posługujących się skostniałym, automatyzującym odbiór frazesem, jest wedle rozpoznania Gruszeckiej, „ogromna większość”. Ona sama będzie pisać *Przygodę* z zamiarem „wyrażenia rzeczy, których się dotychczas nie umiało wyrazić”, co pozwala ją stawiać w rzędzie najpoważniejszych międzywojennych reformatorów formy powieściowej. Powieść ta jest wyjątkową pozycją w dorobku pisarki i w pewnym sensie czyni ją autorką jednej książki.

Gruszecka poza *Przygodą* — napisała jeszcze parę rzeczy z pogranicza literatury wysokoartystycznej i gatunków popularyzatorsko-dydaktycznych. Najbardziej znane były jej historyczne powieści dla młodzieży (*Król i W grodzie żaków*, obic z 1913 roku) oraz „sielanka wielkopolska” *Nad jeziorem* (1912), chwalona za umiętną archaizację języka. Po 1945 roku napisała jeszcze szczęciotomową *Powieść o kronice Galla* (1960–70) oraz książkę o Kazimierzu Nitschu. Poza tym zrecenzowała dla „Przeglądu Współczesnego” sporą liczbę utworów prozatorskich. Jej stosunek do powieści ma, by tak rzec, charakter warsztatowy, polegała na sprawdzaniu w praktyce pewnych chwytów i założeń teoretycznych, o których sądzi, że są ważne dla przyszłości gatunku. *Przygoda w nieznany kraj* jest więc również przygodą pisarską Gruszeckiej, jej najważniejszym literackim eksperymentem.

Tak zwana „percepcyjność”<sup>12</sup> *Przygody* została natychmiast przez krytykę zauważona i różnie oceniona. Obok bowiem fabuły i akcji psychologicznej jest to trzecia, i bodaj czy nie najwyrazistsza, warstwa książki. Głównym źródłem inspiracji są dla bohaterki widoki z natury — motywy roślinne, pejzażowe, architektoniczne — wykorzystywane nie dla ich związku z rzeczywistością, lecz jako formy, barwy, światłocienie oraz wzajemne między nimi relacje. Opisy postrzeżeńowych doznań Klary, jej gotowych prac i rodzenia się pomysłów plastycznych wypełniają, jak już wspomniałam, obszernie fragmenty utworu, co skłoniło Barbarę Sienkiewicz do sformułowania następującej tezy:

Psychologizm tej powieści nie polega [...] — co sugerowało wielu krytyków — na zgłębianiu psychiki postaci po to, by odkryć w niej tłumione instynkty erotyczne, realizujące się w miłości „platonicznej”, mieści się w sferze psychologii poznania i związanej z nią psychologii twórczości<sup>13</sup>. [podkr. — E.K.]

W cytowanej pracy, będącej najwnikliwszą dotychczas analizą techniki powieściowej Gruszeckiej, wypreparowany z utworu model sztuki i twórczości łączy, jak twierdzi autorka, postawę impresjonistyczną wobec świata z tendencją do symbolizowania. P o s t a w ę — zgoda,

<sup>12</sup> Do „percepcyjnego” nurtu prozy międzywojennej zalicza Gruszecką (obok Grabowskiego i Vogel) np. Ryszard Nycz w artykule *Tropy „ja”* („Teksty Drugie” 1994 nr 2, s. 16).

<sup>13</sup> B. Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 136.



jeśli rozumieć przez to „widzeniowy”, a nie „wiedzeniowy” ogląd świata, lecz nie t e c h n i k ę, gdyż na podstawie opisu szkiców obrazów (smugi widma słonecznego, studium zarysów gór w mroku) można stwierdzić, że malarstwo Klary z impresjonizmem wiele wspólnego nie ma. Jej upodobanie do kolorów półchromatycznych, tak zwanych barw „ziemi”, jest wręcz antyimpresjonistyczne, a sposób kładzenia farby zasadza się na kontraście, nie zaś na addytywnym mieszaniu barw za pomocą plamek. Kolorów używa ona nie po to, żeby pokazać, co ma przed oczyma, ale by wyrazić swoje wnętrze, co więcej, ma do nich stosunek metafizyczny:

[...] jest w nich coś wstrząsającego, jakieś rzeczy ostateczne, których się w nich dotyka nie wiedząc, że istnieją. [...] Cały patos życia, cały fatalizm, całe światy radości i rozkoszy dostaje się [...] w kolorach: nienazwane, nieuświadomione — tylko w wyrazie kilku plam barwnych. [s. 339]

Sienkiewicz kładzie tak duży nacisk na „malarsko-widzeniowy” aspekt powieści, że w jej interpretacji to sztuka staje się ostatecznie owym tytułowym „nieznanym krajem”, co o tyle budzi moje wątpliwości, że przecież Klara czuje się w świecie wrażeń estetycznych jak ryba w wodzie i jest on dla niej ucieczką od poczucia obcości, które towarzyszy jej w świecie ludzi. Zgadza się jednak, że opisywanie doznań wzrokowych i wizji plastycznych nie jest tu częścią ornamentyką, ale wyrazem filozofii bytu zbliżonej do tej, którą znamy z idei korespondencji sztuk, a najtrafniej może streszczonej przez pisarkę w owym sformułowaniu o „różnych władzłach dziania się rzeczy”. Opisy stają się więc osobliwością książki, różnie ocenianą. Piwiński powiada, że kompozycje plastyczne Klary zostały „prześlicznie, z nadzwyczajną plastyką i znanstwem rzemiosła malarskiego opisane w powieści”.<sup>14</sup> Zawodziński sceptycznie stwierdza, że „emocjonalnego uzasadnienia malarstwa abstrakcyjnego, a w ostatecznym wyniku całej nowoczesnej plastyki podejmuje się autorka w refleksjach Klary — bez decydującego powodzenia”.<sup>15</sup> Najszerzej o *Przygodzie* wypowiedział się na łamach „Przeglądu Współczesnego” Karol L. Koniński w recenzji o ogólnie pozytywnym wydźwięku, lecz „próbę oddania słowami malarstwa abstrakcyjnego o sensie symbolicznym” uznał koniecznie końców za chybioną. Autorce, jego zdaniem, brakuje „pod ręką”

<sup>14</sup> L. Piwiński „Wiadomości Literackie” 1934 nr 15

<sup>15</sup> K.W. Zawodziński *Blaski i nędze realizmu powieściowego*.

przedmiotów konkretnych, tak pomocnych przy unaocznianiu opisów, skutkiem czego „rzecz jest żmudna do czytania, a efekt w najlepszym razie anemiczny”. Zarzucił też Gruszeckiej inne błędy w sztuce pisarskiej, a mianowicie:

[...] za dużo rzeczowników odsłownych, co stwarza nieczoność, mglistą abstrakcyjność stylu, za wiele dopełniaczy, skąd powstają tasiemce wyobrażeń, zupełnie niepochwytne dla imagacji czytelnika. [...] Autorka wypatruje, podchwytuje i wsłuchuje się w siebie w sprawy bardzo subtelne i na pewno zajmujące, ale to, co daje czytelnikowi, to są zbyt często *disiecta membra*, a nie nowa forma, nowa całość, nowe życie, nowy obraz.<sup>16</sup>

Zgadza się z Konińskim w szczegółach, nie zgadza się w ocenie ogólnej. Jako osoba bardziej „werbalna”, niż „wizualna” nie potrafię w pełni docenić malarsko-percepcyjnej sfery powieści Gruszeckiej i nie ona stanowi dla mnie o psychologizmie utworu. Decyduje o nim, w moim odczuciu, i n t r o s p e k c y j n o ś ć.

Klara jest osobą introwertyczną i analitycznie do siebie nastawioną. Roztrząsa nie tylko motywy i psychologiczne podłoże zachowań cudzych i własnych, ale nieustannie podejmuje próby wyartykułowania — w „wewnętrznych” słowach — przebiegu rozmaitych stanów psychicznych, nagłych impulsów, przebłysków myśli, łańcuchów asocjacji, krótko mówiąc — całego tego kłębowiska, z którego wypływają na powierzchnię świadomości jakieś niejednorodne strzępy. Aby ukazać ową tak trudną do zwerbalizowania zdarzeniowość, Gruszecka bynajmniej nie ucieka się do techniki strumienia świadomości, jak to czynili mistrzowie psychologizmu awangardowego, ale do narracyjnego „myślenia o myśleniu”. Stąd właśnie biorą się skrytykowane przez Konińskiego językowe uduźnienia, ów „nominalizm” stylu, owocujący takimi sformułowaniami, jak: „mienię się na ostrożności”, „stadium mienienia się rzeczywistości i snu”, „usiąść wydawało jej się znacznie lepsze niż wyjść”, „jakieś wiedzenie z góry o zamierzonej całości”, formy bezosobowe w rodzaju „myślało na drugim torze”, i zwrótne: „kiedyś przeświecili się to pojęciowo, spreparuje na różne substraty pojęciowe”. *Przygoda* miejscami przypomina pod względem językowym filozoficzny żargon Witkacego, bo też i jest powieścią o zacięciu filozoficznym. Styl nominalny i językowe innowacje przy-

---

<sup>16</sup> K. L. Koniński, „*Przygoda w nieznany kraj*”, „Przegląd Współczesny” 1934 nr 146, s. 424–435.

wodzą zaś na myśl *Duże litery* Adama Ciompy<sup>17</sup>, też z roku 1933. Ciompie również idzie o wyzwolenie narracji powieściowej z umownych sposobów prezentowania doznań podmiotu i jego stanów psychicznych, lecz zasadniczym problemem jest dlań nieprzystawalność p e r c e p c j i i języka, jakim się ją wyraża, podczas gdy Gruszecka próbuje umniejszyć przepaść dzielącą m y ś l od języka. Trzeba dodać, że o ile *Duże litery* sięgają granic eksperymentu, poza którymi jest już tylko niekomunikatywność, to w *Przygodzie* zachowane są zdrowe proporcje między konwencją i innowacją.

W kontaktach ze światem zewnętrznym Klara zatrzymuje się na krawędzi poznania; zamiast drążyć istotę bytów woli przyjmować sposób, w jaki się przejawiają, to znaczy na przykład jako kontur, sylwetkę na tle, formę w sąsiedztwie innych form, kolor wobec innych kolorów, itp. Dotyczy to tak materii nicożywionej, jak i osób, i bez wątpienia ma związek z ateizmem uprawianego przez bohaterkę malarstwa. Jest jednak także wyrazem blokady psychicznej, alienacji, głębokiej niechęci do włączenia się w wielonurtowy bieg życia. Drzemie w Klarze pamięć odczucia jakiejś k o r e s p o n d e n c j i b y t ó w, jedności istnieć, tak oto wyrażona w języku narracji zdeterminowanej myśleniem bohaterki:

Przywrócenie możliwości czy poglądów na ład świata, kiedyś próbowanych w optymizmie dzieciństwa albo w snach zwolnionych z prawdopodobieństwa: o zupełnej otwartości, rozumieniu się i przenikaniu myśli z drugim stworzeniem — psem? koniem? — aż wybór utwierdza się w człowieku. Może przyjaźń? może miłość? — ale czas mija i pierwotna zupełność doznaje coraz doświadczeńszych i sceptyczniejszych ograniczeń. [s. 135]

Ten moment przywołania dawnej wiary w myślowe przenikanie się istnieć ma miejsce w kluczowej scenie powieści. Po jeszcze jednej przykrej scenie ze starszym bratem Klara idzie o zmierzchu Plantami, rośnie w niej poczucie:

[...] niezmierzonej pustki w olbrzymim świecie, w której tlił się ściągnięty w siebie punkt obecności, znikoma, spławiona w ciemnościach iskra, przeciwstawiona wszystkiemu. [s. 131]

— i przypadkiem spotyka świeżo poznaną Julię Bielską. Spotkanie i rozmowa są banalne, a mimo to Klara ma pewność, że wyłącznie za

<sup>17</sup> Por. W. Bolecki *Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego w powieści „Duże litery” Adama Ciompy*, w: *Pocytki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.

sprawą tej młodej kobiety, tej i żadnej innej, padnie mur oddzielający ją od świata. Psychoanalityk powiedziałby, że mamy tu do czynienia z projekcją części osobowości bohaterki na osobę rzeczywistą. Jungista nazwałby tę część Animą. Więc nie zalety Julii, nie jej heroiczny a skromny altruizm wobec bliźnich sprawiają, że Klara wychodzi z kokona swojej depresji i zyskuje impuls do twórczości. Sprawia to coś, co Klara ma w sobie.

Niechęć do drażnienia istoty rzeczy zewnętrzných rekompensuje bohaterka *Przypadki* nieustanną introspekcją, głównym przedmiotem poznania jest dla niej własna świadomość i podświadomość. Tę ostatnią, jako entuzjastka Freuda, eksploruje przez analizę marzeń sennych. Tu Gruszecka poprzestaje na typowo freudowskim schemacie snu o matce i niedawno zmarłym bracie – rywalu i przeciwniku. Ścisłe według recepty Freudowskiej rozwarstwiona jest też osobowość Klary: na jaźń, nad-jaźń i „to” (*id*), czyli przedpojęciową głębię, „nieujmowalny prymityw”, istniejący doznawaniem kolorów. Ów podkreślany przez krytykę międzywojnia związek psychoanalityczny dziś może się wydać mało przekonujący i stereotypowy. Znacznie ciekawsze są osiągnięcia autorki, jeśli idzie o przedstawianie sposobów funkcjonowania świadomości.

Klara jest osobą sklonną do nicuwagi, roztargnienia, zatapiania się w myślach, nicobecności duchem itp. Często bywa pokazywana na pograniczu jawy i mrzonki, jak owej beczennej nocy przy zwłokach pani Prozorowej. Gruszecka, podobnie jak Woolf, osiąga wielką wprawę w wynajdywaniu sformułowań oddających trudno uchwytnie stany wewnętrzne:

Klara znajdowała się w stadium mienienia się rzeczywistości i snu. Ale wzrok, słuch i mowa, wszystko to właściwie spało, było cofnięte od codziennego użytku i jakby sparaliżowane od wewnątrz. Przestały dostarczać realnego materiału, jak za trzeźwa, a na miejsce jego wyskakiwały, nikły, przemieniały się jakieś kolorowe zjawy, mające wielką żywość plastyki i barwy, wielką chwiejność i tendencję do nieliczenia się z wymaganiami sensu. Ale na jakimś odciętych przez sen torze funkcjonowało jeszcze trzeźwe myślenie, formułując przytomne uwagi, rodzaj komentarza do krótkich próbujących się nawiązywać snów. [s. 39]

Spostrzegłszy, że panna Dobromilska mówi dalej, odnalazła się nagle jak na brzegu po wylądowaniu, już poza wysiłkiem, z rzeczą dokonaną, znowu w jej obecności i swoim poprzednim półsłuchaniu. [s. 66].

Raz spojrzawszy, widziała ich dalej machinalnie, myśląc o czymś innym. Jakaś tylko część jej

uwagi i nie ciągle, w roli zastępcy reszty, słyszała rozmowy i zbierała z nich jakieś nieprecyzyjne impresje. [s. 75]

Cytuję tylko trzy z mnogich przykładów. Po pierwszej scenie powieści, w której bezosobowe oko kamery pozwala nam obserwować Klarę i Zygmunta, zdążających z dwóch punktów miasta do mieszkania bohaterki, punkt widzenia narracji zlewa się na stałe z punktem widzenia Klary, podając — jak w wierszu — swoiste metrum, do którego szybko przywykamy. To sprawia, że nawet zacytowane fragmenty i wiele podobnych odbieramy, choć to psychologicznie mało prawdopodobne, jako rodzaj wewnętrznego rezonerstwa bohaterki. W momentach wyostrejzonej autorefleksji ma ona, jak wiemy, nawyk komentowania ze zdroworozsądkowym krytycyzmem cudzych słów i własnych myśli, dlaczego by więc nie mogła komentować stanów półświadomych? Gruszecka tylko z rzadka zezwala wziąć udział w kształtowaniu narracji osobom innym niż Klara: młodszemu bratu Stanisławowi, którego oczyma patrzymy przez krótką chwilę na bohaterkę, co pozwala nam powziąć bliższe wyobrażenie o jej wyglądzie, Zygmunтови na moment przed fatalnym postrzałem, jego żonice i pani Wyszoborskiej, biorącym udział w późniejszym zamieszaniu, a raz nawet postaci najzupełniej epizodycznej, służącej Klary:

Antoniowa prędko skoczyła do kuchni, odpasala fartuch, otarła usta ręką i poszła spytać, czy co nie trzeba. Ta pani przychodnia stała przy piecu i grzała se ręce na kablach, a pani stała przy stole. Nie, nie nie trzeba. [s. 283]

„Głos” Antoniowej rozbrzmiewa tak nicoczekiwanie, że scena, która ma uwydatnić odludkowatość Klary (wizyta Julii jest sensacją dla służącej), sprawia w gruncie rzeczy wrażenie przypadkowej inkrustacji, podkreślającej językoznawcze zainteresowania autorki. Od czasu do czasu bowiem Gruszecka, zafascynowana pracami Kazimierza Nitscha, zdradza skłonność do wychwytywania niuansów gwarowych w mowie prostych ludzi, a raz nawet, pod pretekstem rozmowy Klary ze Stanisławem i jego przyjacielem bibliofilem, wplata do książki cały wykład na temat atrybucji anonimowych tekstów staropolskich metodą analizy statystycznej rymów. Poza tymi wyjątkami narracja *Przygody* jest jednorodnie personalna, a rozbudowana i pogłębiona introspekcja w wykonaniu Klary służy do przedstawienia swoistej *filozofii* *znania*.

Na doniosłość tego tematu zwrócił uwagę Koniński pisząc, że kwestia „znania się” jest właściwym spoiwem książki, jej „arcymotywnym”. Ostatecznie jednak zinterpretował ją jak większość recenzentów, w ramach psychologii stosunków międzyludzkich.

Samotność człowieka, który poprzez grząździ ludzkich wypowiedzi przebrnąć chce ku pewnemu lądowi pod stopą, ku cudzej rzeczywistości, oto jest tragiczny temat tłumaczący tytuł powieści: serce sercu jest „nieznany krajem” — ale serce ludzkie nie uspokoi się, dopóki nie dotknie drugiej rzeczywistości.<sup>18</sup>

Już w pierwszym epizodzie, kiedy Klara na ulicy nieczgrabnie szamocze się z pakunkami, w odpowiedzi na przypadkowe spojrzenie „jakiejś obcej, na chwilę zainteresowanej jej kłopotem” (s. 7) — umysł jej produkuje taką oto refleksję:

„Gdyby to była znajoma, można by ją poprosić o potrzymanie rzeczy” — pomyślało w niej poza pośpiechem i niewygodą chwili, ale tak? cóż więcej nicraz wiemy o znajomej niż o tej, co przeszła? Imię i nazwisko? Szczególna instytucja, to „bycie znajomym” — nie się zresztą może o sobie nie wiedzieć, ale uprawnia do odczwania się, pytania: obustronne przyzwolenie na naruszenie osobności czy strefy izolującej... [s. 8]

Analiza odmiennych sposobów zachowywania się w analogicznych sytuacjach wobec „obcych” i wobec „znanych” co jakiś czas zajmuje uwagę Klary, na przykład, gdy obserwuje ona poirytowanego Zymunta:

Oby — i jaki zaraz obowiązek opanowania się wobec niego [...]. A wobec znanego? Czy [...] rozdrażnienie nie jest środkiem ekspresji wobec znajomego, bardziej niż reakcją wobec swojej przykrości? Trzeba by zobaczyć, jakby się wyrażało zdenerwowanie w pustelni. [s. 120]

Ale te wszystkie refleksje to tylko prolegomena do prawdziwej filozofii znania, którą otwiera przeczyć przez Klarę metafizycznego poczucia samotności we wszechświecie, spointowanego nicoczekiwanym spotkaniem z Julią na Plantach. Od tego momentu stosunek Klary do Julii „waży się na krawędzi dwóch znań” (s. 132). To znaczy, normalnej znajomości z drugą kobietą („podmiotem praw majątkowych, klientką interesów (...) córką, żoną, siostrą, panią domu, sekretarką towarzystwa” s. 188–189) i epifanicznego odczucia pokrewieństwa dusz, „czaru serca”, zabarwionego wszakże mitygowaną stale przez „wew-

---

<sup>18</sup> K. L. Koniński „Przygoda w nieznany kraj”, s. 425.

nętrznego obserwatora” zazdrością o innych, żądzą zagarnięcia Julii na wyłączną własność, zafascynowania jej światem swej sztuki. Euforia Klary zderza się z powściągliwością Julii i z realiami życia; Julia wyjeżdża z Krakowa — nie ma czasu, ma inne obowiązki, nie chce się angażować. W gruncie rzeczy czytelnik *Przygody* musi pojąć mniemanie, że jest ona osobą zupełnie zwyczajną, jej uwagi na temat szkiców Klary bynajmniej nie są szczególnie przenikliwe. Dostyć późno dowiadujemy się, że Julia ma zainteresowania humanistyczne, napisała nawet jakąś pracę na temat historii kultury literackiej w Polsce, ale wkrótce okoliczności rodzinne skłoniły ją do rezygnacji z ambicji naukowych. Działa w Towarzystwie Przyjaciół Krakowa i na tej płaszczyźnie próbuje znaleźć z Klarą wspólne zainteresowania. Od innych postaci występujących w powieści odróżnia ją jakaś zasadnicza prostolinijność, naturalność w sposobie bycia i miła, choć skromna powierzchowność. Jakże spragnione ciepła musi być biedne serce Klary, jeśli zaledwie tyle wystarcza mu do obudzenia się z letargu!

Opór Julii wobec zaboreczności Klary sprawia, że ich znajomość w końcu rozgrywa się nie w ascetycznym pokoju-pracowni artystki, nad powstającymi tu dziełami, ale w mieszkaniu Bielskich, w obecności zajętego swoimi sprawami i na ogół rozdrażnionego męża, ślepej szwagierki i uciążliwej teściowej. Pokora Julii w obliczu tego, co Klara postrzega jako rodzinne piekło, a co przecież jest tylko odmianą zwykłego losu, i to wcale nie najgorszego, bo zasobnego materialnie, otóż ta pokora w połączeniu z sympatią, jaką Julia budzi w bohaterce, wywołują w końcu przełom. Śledząc historię tej znajomości zaczynamy stopniowo rozumieć, że *Przygoda w nieznanym kraju* jest jeszcze jednym utworem o n i e n a s y c e n i u. Pod koniec powieści Klara adresuje do Julii taki oto monolog:

Otóż ten niezaspokojony brak... w dzieciństwie odpowiada się na to chwyceniem w rękę, w wieku dorosłym chęcią zrozumienia; w ogóle chęcią — można by myśleć, że opanowania, ale to chyba nie idzie w ostateczności o opanowanie [...]. Bo w gruncie to idzie chyba raczej o zjednoczenie się z tym nieosiągalnym. Ale tu — tu się trafia na przeszkodę: osobność, oddzielność dwu stron — mnie widza i przedmiotu dającego doznanie. I to się niczym nie da zredukować. Nigdy. Ani trzymanie w rękę, ani posiadanie na własność, ani obracanie, ani rozumowanie. Ani użycie tego na jakiś artyzm: zawsze zostaje reszta. Może przy artyzmie mniejsza niż przy czym innym — ale zostaje. Nigdy się nie dojdzie do samej rzeczy, do dna, nigdy. Może śmierć z tego uwalnia? To jest, kiedy się nad tym zastanowić, wariackie tłuczenie głową o mur, to ludzkie dążenie do wylamania się poza swoje granice. Jest jakieś „ja” i widzi coś poza sobą, czyli ogół-

nie mówiąc, widzi jakieś „nie-ja”. I chce wiedzieć, poznać, czy jak — co jest poza nim. Jak to brzmi prosto, kiedy się to mówi! A to jest chyba najtragicznější sprawa ludzka. To piekielne zamknięcie, jak za szybą, jak pułapka. Nigdy się wydobyć z tej swojej skorupy — chyba może przez śmierć. [s. 342]

W swoim stosunku do Julii Klarze udaje się przezwyciężyć traktowanie jej jako „przedmiotu dającego doznanie” i ujrzeć ją jako istnienie, z którym można współ-czuć. Wszystko inne — na pierwszym miejscu sztuka, ale w dalszej kolejności także przeżycie erotyczne („ten brak, czy tęsknota, doczepiona do spraw płci, a sięgająca dalej (...). Zahaczenie o oczy, o rysy, o ciało, które nie są rzeczą istotną i które nigdy tego pragnienia nie nasycą” — s. 161–162), utrata bliskiej osoby czy wreszcie głęboki namysł nad samym życiem — jest tylko środkiem, drogą dojścia do tego stanu Jedyne, który pozwala uśpić choć na chwilę poczucie metafizycznego braku, tragiczności istnienia — i raczej żyć, aniżeli „być żyтым”.