

Ewa Szczepkowska

O kobiecej inności na Kresach

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 8, 45-57

2012

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Szczepkowska

O kobiecej inności na Kresach

Słowa kluczowe: inność, Kresy, obraz kobiety, literatura feministyczna, demitologizacja

Key words: otherness, borderland, the image of woman, feminist literature, demythification

Historycy i badacze staropolskiej kultury zgodni są co do faktu, że życie na Kresach stworzyło inny niż w pozostałych regionach Rzeczypospolitej wzorzec kobiety. Wyraźnie tę odmienność sformułował Józef Antoni Rolle w wydanej w 1883 roku książce *Niewiasty kresowe*, wskazując, że warunki życia na wschodnim pograniczu przyniosły w wiekach XVI i XVII ukształtowanie się osobnego modelu kobiety – „wilczyca kresowej”, wojowniczej, władczą, silnej fizycznie, uczestniczącej w zbrojnych działaniach i zdolnej do przejścia obowiązków męża w czasie zbrojnej napaści:

Miejscowe czynniki mimo woli wpływały na usposobienie kobiety, urabiały ją na energiczną, na pół męską, na bole i najstraszniejsze zawody przygotowaną, ale też nie poddającą się im bez walki. Bierna oporność przekształcała się niekiedy w czynną zaczepkę: niewiasta nieraz wybiegała z małżonkiem na czaty, skutecznie z nim wyprawy, sama stawała na czele zajazdów krwawą kończących się walką... tak dobrze używała siły własnej, jak mężczyzna, umiała strzelać, umiała dosiąść konia, bez wytchnienia odbyć długą podróż, słowem, nabierała niezwykłego hartu¹.

Podawane przez J.A. Rollego przykłady układają się jednak w raczej negatywny i odpychający wizerunek kresowej niewiasty – herod-baby, wyraziście sportretowanej na przykład w powieści *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza pod postacią kniahini Kurcewiczowej, prawnej opiekunki Heleny. Swawola i junactwo „kresowych Amazonek” przeradzają się w akty przemocy, rodzaj transgresji poza cechy zakreślone przez stereotyp płci, kiedy kobiety dopuszczają się czynów zbrodniczych i okrutnych, jak ma to miejsce w przypadku Teofili Chmieleckiej scharakteryzowanej w *Wizerunkach* Zbigniewa Kuchowicza, lub prowadzą do pieniactwa i przewlekłych sądowniczych procesów, czego przykładem jest żywot Zofii z Korabczewskich. Dopiero romantycy wysublimowali ów mit „wilczyca kresowej” w mit kobiety rycerza, sięgając po postać Anny Doroty Chrzanowskiej – dzielnej obrończyni Trembowli. Jeszcze większą złożonością cechowały się obrazy kobiet rycerzy związanych z Litwą, z udziałem w walce zbrojnej,

¹ J.A. Rolle, *Niewiasty kresowe: opowiadania historyczne*, [online] <http://www.archive.org/stream/niewiastykresowe0rollgoog/niewiastykresow00rollgoog_djvu.txt>, dostęp: 8.02.2012.

wykreowane przez Adama Mickiewicza. Istotnym rysem nadanym przez Mickiewicza zarówno Grażynie, jak i Emilii Plater jest kobiecość skryta pod zbroją czy mundurem, erotyczna aura bohaterek, które wypełniając męskie zadania, bynajmniej nie tracą swej kobiecości².

Także Sienkiewicz, obok wspomnianego negatywnego i odpychającego przykładu „niewiasty kresowej”, stworzył postać bardziej nośną i atrakcyjną kulturowo: Baškę Wołodyjowską. Również w przypadku słynnego „hajduczka” kategoria płci biologicznej nie idzie w parze z kategorią *gender*, z kulturowym wzorcem. Bohaterka pragnie bowiem

zamieszkać z małym rycerzem choćby na rok w jakiej stancji przyległej do Dzikich Pól i tam na krańcu pustyni żyć życiem żołnierskim, wojny i przygód zażyć, w podchodach udział brać [...], doświadczyć tych niebezpieczeństw, o których tyle się nasłuchiwała od najmłodszych lat³.

Postać Baški Wołodyjowskiej, o czym warto przypomnieć, miała społeczne oddziaływanie o osobliwie dużym zasięgu, bo jeszcze na początku XX wieku panny w strojach męskich ćwiczyły na wzór „hajduczka” szermierkę w prywatnych domach. Sienkiewicz wykreował zatem na ikonę stylu postać przekraczającą stereotyp płci. Wyzwolił bohaterkę nawet z funkcji prokreacyjnych, a zatem mocno nadwątlił ów tradycyjny stereotyp kobiety, co nie znaczy jednak, że pozbawił ją erotyzmu, jakkolwiek też jest on specyficzny – ma wyraźną nutę niedojrzałości, „dziecinności”. Baška łączy w sobie urodę niewiasty i dziecka, a jej fascynacje męskimi zajęciami, żołnierskim trybem życia dodatkowo zacierają różnicę między płciami. W jej opisach powraca motyw młodości, niedorosłości, przybysze widzą „wychylającą się maleńką i różową, na poły dziecinną twarzyczkę”. Autor następująco scharakteryzował jej wygląd zewnętrzny:

Tymczasem ujrzały przed sobą [...] drobną a różową jak kukłeczka kobiecinkę, która w swych szerokich szarawarach i przy szabelce wyglądała na urodziwe raczej pacholę niż na dorosłą osobę⁴.

Baška, która cieszy oczy „urodą dziecka, niewiasty i kwiatu”, nie tylko różni się od innych bohaterek swym ambiwalentnym, migotliwym wizerunkiem nasyconym transgresyjną erotyką. Przekroczenie tradycyjnego stereotypu płci odbywa się w sferze wyglądu oraz odgrywanych przez bohaterkę ról w świecie relacji damsko-męskich. Baške zostaje odebrana przypisywana kobietom bierność – to ona pierwsza wyznaje miłość Michałowi i prowokuje jego oświadczyzny. Odmienność tego portretu kobiecego szczególnie odznacza się na tle wizerunków innych heroin Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, które nie zawierają żadnego elementu transgresyjnego. Uosobieniem zbioru stereotypów erotycznych jest Helena Kurcewiczowa. W interesujący sposób charakteryzuje ją Ryszard Koziół:

² M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 92.

³ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1964, s. 210.

⁴ Tamże, s. 275.

Najbliżej typu „kobiety roślinnej” jest Helena, ukazywana częściej niż pozostałe bohaterki na tle natury, z którą łączy ją głębokie podobieństwo. Podczas ucieczki z Zagłobą kwitnący step koi i upaja Helenę. Kwiaty „pochylały się ku niej, jakby w tym kozaczku przebranym, o długich warkoczach, mlecznej twarzy i kraśnych ustach, rozpoznawały siostrę-dziewczynę. Chyliły się tedy ku niej, jakby chciały mówić: »Nie płacz, krasno diwo, my także na opiece bożej«”. Helena nigdy nie znajduje się w sytuacji wyboru, nawet kiedy staje na jej drodze Skrzetuski. Zamknięta, pilnowana, przenoszona z miejsca na miejsce, jest przede wszystkim ciałem matki, królową unieruchomioną w zakamarkach peryferyjnych dworów, za murami twierdz, w głębokich jarach, aby nie uroniła nic ze swej rozrodczej funkcji⁵.

Taka identyfikacja z naturą, która towarzyszy charakterystyce Heleny, ma antyfeministyczny wydźwięk, wydaje się głosem wydobytym wprost z patriarchalnego dyskursu. Helena najpełniej uosabia stereotyp kobiety związanej z materią, ziemią, skazujący ją na bierność. W jej wizerunku jest uwydatniona zmysłowość, uczuciowość i płodność – rozum i duch ulegają wyparciu. Można zadać więc pytanie, czy w kresowej prozie, zwłaszcza tej uprawianej przez kresowe pisarki, problem relacji z naturą znajdzie inne rozwiązanie niż to modelowe, zaproponowane przez Sienkiewicza.

Dominujący na Kresach szlachecki typ kultury dodatkowo stwarzał kobiecie możliwości uzyskania pozycji pani domu zarządzającej gospodarstwem. Realizowany przez kobietę w czasach literacko zaprezentowanych w *Trylogii* zespół ról i tak był duży, nawet jeśli się wykluczy uczestnictwo w wyprawie czy obronie kresowej stancy, obejmował bowiem szereg czynności, pomiędzy którymi nie było definitywnego rozdziału na funkcje typowo „męskie” czy „kobiece”. Wiek XIX zredukował udział kobiet w rzemiośle wojennym, bardziej spektakularnie rysują się więc powstańcze zasługi Emilii Plater, kobiety-pułkownika, zaś w sytuacji deficytu mężczyzn wywołanego zesłaniem, więzieniem czy śmiercią w narodowowyzwoleńczych walkach rola samodzielnej pani domu nabierała szczególnego znaczenia. Czy jednak w literaturze kresowej postać niewiasty z Kresów – kobiety zamężnej, dojrzałej, ściśle zrośniętej ze swoją kulturową rolą, matki Polki, zwłaszcza w XIX wieku, gdy głównym jej zadaniem jest piecza nad edukacją patriotyczną i domowym ogniskiem, obrona przed zaborczymi działaniami i walka o utrzymanie stanu posiadania na Kresach – jest podstawowym wzorcem kulturowym? Wzorzec ten ma wszelkie cechy długiego trwania, o czym przypomina pisarstwo „niewiast kresowych”, i co jest spowodowane obrotem historii na Kresach, w pierwszych dekadach XX wieku prowadzącym do utraty majątków przez polskie ziemiaństwo. Jakkolwiek literatura uprawiana przez Zofię Kossak, Marię Dunin-Kozicką, Elżbietę Dorożyńską – „pannę kresową” jest literaturą autobiograficzną, to trudno doszukać się w niej zarówno kobiecego punktu widzenia w przekazie

⁵ R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemocy*, Katowice 2009, s. 123. Autor analizuje także wizerunek Baśki Wołodjowskiej.

historii, jak i prób kształtowania własnej tożsamości⁶. Narracje te zarysowują wizerunek jakby wykreowany przez patriarchalny dyskurs: kobiety zakorzenionej w bycie, kierującej się instynktem gniazda i osiadłości, a jednocześnie odpowiadającej na wyzwanie historii postawą heroicznego obrońcy wartości świata Zachodu, przeciwstawianego barbarzyńskiemu, dzielnemu Wschodowi. Jeśli więc odniesiony do dawniejszej historii osobowy wzorzec kobiety na Kresach poszerzał zakres odgrywanych przez nią ról, to w autobiograficznej prozie Kossak czy Dunin-Kozickiej petryfikuje się on w martwy stereotyp. *Pożoga*, najbardziej znany wspomnieniowy zapis, stanowi autoprezentację świadomości kobiety całkowicie „skolonizowanej”, pochłoniętej przez wyznaczoną jej rolę społeczną i kulturą oraz ideologię determinującą sposób widzenia świata. Nacechowany jest on przestrzeganiem ściśle wyznaczonych różnic, granic i hierarchii. Rola społeczna do tego stopnia „steruje” wypowiedzią narratorki, że niekiedy prowadzi do efektów parodystycznych, jak w następującym, z zamierzenia hagiograficznym, a w rzeczywistości wręcz zmaskulinizowanym portrecie „niewiasty kresowej”:

Cała okolica, wśród której panna Aniela Święcicka wzrosła i przeżyła swoje długie lata, nazywała ją „ciocią Anielą” [...]. Wybitna i oryginalna jej indywidualność stanowiła nieodłączną przynależność powiatu [...]. Któż nie znał jej chudej, wysokiej postaci; komu nie są przytomne energiczne ruchy, bystre oczy pod wydatnymi, zjeżonymi brwiami, krótkie buntownicze włosy, wyraziste usta, okolone rzadką szpakowatą brodą, nerwowe ręce, ciemne i twarde od pracy, pęk ogromnych kluczy, wiszących u pasa na długim łańcuszku, wytarta, urągająca wszelkim modom suknia?⁷

Ponieważ ów model osobowy został dość rygorystycznie skodyfikowany i ujawnił się w licznych utworach, przykładowo we wspomnianej prozie autobiograficznej czy w twórczości Marii Rodziewiczówny, to poszukiwania kobiecej inności na Kresach powinny wejść na mniej rozpoznany obszar. Są one utrudnione właśnie poprzez siłę i dominację omawianego motywu, oczywiście posiadającego różne warianty. Obraz heroicznego kresowianki staje się ujęciem stereotypowym, ale choćby w przytoczonych przykładach Mickiewiczowskich kobiet rycerzy, z ich obrazowaniem odsłaniającym siłę erotyzmu wynikającego z kobiecości, lub w obrazie Sienkiewiczowskiej Bałki Wołodyjowskiej można znaleźć bardziej interesujące, niespetryfikowane w stereotyp ujęcia. Warto przywołać jeszcze jeden motyw: sposób noszenia się Marii Rodziewiczówny. Jedno z nielicznych jej zdjęć, które można znaleźć w utrzymanej w hagiograficznym tonie biografii Jana Głuszeni, ukazuje pisarkę w stroju męskim. Męski ubiór Rodziewiczówny potwierdzają również relacje znających ją osób, z których to relacji wyłania się taki oto wizerunek:

⁶ O motywie kresowej niewiasty zob.: E. Tierling, *Niewiasta kresowa – ewolucja jednego motywu*, w: *Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej*, red. Z. Światłowski, S. Uliasz, Rzeszów 1998.

⁷ Z. Kossak-Szczucka, *Pożoga*, Łódź 1990, s. 96.

Panienka z domu kresowego przywdziewa grubą kurtę z szarego samodziału białoruskiego, chodzi w obuwiu juchtowym, w krótkiej spódnicy nic niemającej wspólnego z „aktualnymi” na świecie modami, strzyże włosy krótko po męsku⁸.

Przywołuję to zdjęcie i wspomnienie o Rodziewiczównie bynajmniej nie w celu tropienia preferencji seksualnych pisarki, wyjaśniania starannie zatartych zagadek czy choćby tajemnicy tego konsekwentnie noszonego męskiego stroju, w którym nie pojawia się wszak ani jedna ze stworzonych przez autorkę bohaterek. Transgenderowy wygląd Rodziewiczówny może patronować rozważaniom nad wzorcami kobiecych zachowań na Kresach, nad próbami wyjścia poza stereotypy, zwłaszcza że proza Rodziewiczówny wymaga uważnej lektury; sama autorka tworzyła takie wzorce i w swojej biografii, i w powieściach.

Rodziewiczówna, „pani na Hruszowej”, samodzielnie zarządzająca majątkiem, przyzwyczała czytelników do określonego wizerunku kobiety na Kresach, występującego w jej powieściach. W kilku co najmniej utworach zawarła portrety silnych charakterologicznie, energicznych, władczych kobiet. Zwłaszcza w *Kądzieli*, której skąpo zarysowane realia wskazują jednak na Kresy, nie wspominając już o kresowej ideologii, jest to praktyka bardzo wyrazista: Taida Skarszewska jest wręcz przywódczynią swoistego matriarchatu. Kobiety funkcjonujące w ramach tej struktury wspierają się wzajemnie, dzielą między siebie obowiązki i sprawiają wrażenie całkowicie samowystarczalnych, zaś postacie męskie wypadają na ich tle blade i nieprzekonująco. Zapadająca w finale powieści decyzja młodej wyemancypowanej lekarki Ozierskiej wynika nie z miłości, ale z lansowanego przez Rodziewiczównę kulturowego oraz narodowego wzorca, w którym to jednak małżeństwo ma prymat nad emancypacją.

Choć Rodziewiczówna lubi portretować silne kobiece charaktery i trudno oprzeć się wrażeniu, że brzmi bardziej autentycznie, gdy każe iść swoim bohaterkom pod prąd, buntować się przeciw wyznaczonej roli społecznej niż zamykać ich losy mariażem, to jednak zawsze uruchamia ów zawór bezpieczeństwa, ideologizując rolę kobiety na Kresach. Narzuca schemat matki Polki, która na wzór starożytnych Spartanek wychowuje dzieci nie dla siebie, ale dla zachowania ciągłości rodziny, ojczyznojęzyka, obyczajów i ziemskiej własności, o czym wymownie przekonują wizerunki kobiet w rodzinnej sadze *Barcikowscy*. Jeśli zaś ukazuje samodzielne kobiety, to zyskują one swoją pozycję drogą wchodzenia w obszary działalności uważanej za domenę mężczyzn. Ma to jednak swoją cenę; w znanym z *Kądzieli* portrecie Taidy mówi się o niej jako o „bezwzględnej dla słabości”, o „stwardniałym sercu”, despotycznym charakterze. Dlatego, aby matriarchat działał sprawnie i żeby przywrócić zakłóconą w tradycyjnym stereotypie równowagę, potrzebna jest „proteza psychiczna” – łagodna, dobra i ciepła siostra Taidy, uosabiająca wyparte przez główną bohaterkę cechy.

⁸ J. Głuszenia, *Tak chciałam doczekać... Opowieść o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1992, s. 60.

Emancypacja niewiasty kresowej zawiera się zatem w patriotycznym obowiązku i potwierdza wcześniejsze rozpoznania. Rodziewiczówna wydaje się nie modyfikować wzorca, choć czyni niektóre swoje powieści obszarem rozważań na temat emancypacji kobiet i preferuje tej emancypacji określony model. Jej typ bohaterki cały czas mocno tkwi w karbach narodowych obowiązków i niechęci do zdecydowanego naruszania stereotypu płci⁹.

Czy zatem transgenderowy wygląd Rodziewiczówny znany z fotografii był tylko niezrealizowaną obietnicą, a jej twórczość należy łączyć przede wszystkim z obrazami kobiet wyrzekających się kobiecości lub realizujących ją w ramach patriarchalno-patriotycznego układu?

W obfitej prozie tej autorki znajdziemy jeszcze inny wariant: oto doświadczenie kobiety na Kresach jest przede wszystkim kontaktem z naturą. W *Czaharach* główna bohaterka skazana na ostracyzm przez rodzinę, wykluczona za złamanie patriarchalnego porządku, żyjąc samotnie wśród poleskiej przyrody, tworzy wariant mitu „dzikiej” kobiety – dzikiej w znaczeniu: bliskiej naturze, czerpiącej z niej moc i życiową mądrość. O połowiczności tego wzorca przesądzą znów ideologiczne przesłanki. Zośka to wszak bliźniacza siostra Marka Czertwana z *Dewajtisa*, jej głównym zadaniem staje się ochrona i scalenie ojcowizny utożsamianej w powieściach Rodziewiczówny z ojczyzną. Bohaterka, wychodząc poza granice patriarchalnego układu, znów doń wraca, bo tak każe patriotyczny obowiązek.

Dopiero całkowite odideologizowanie Kresów i wyjście zarówno poza patriarchalno-patriotyczny układ, jak i historię przynosi ciekawiej zrealizowaną problematykę inności, która nie jest li tylko literackim dokumentem stanowiska Rodziewiczówny wobec pierwszej fali emancypacji kobiet, ale także dowodem stosowania autocenzuralnych praktyk. Powieść *Macierz* z 1903 roku wprowadza kilka toposów charakterystycznych dla traktowanej jako konwencja literatury kobiecej. Przekroczenie przez główną bohaterkę granic patriarchalnego porządku w ucieczce z domu ojca, życiu w nieślubnym związku czy losie rekrutki ma wymiar tak drastyczny, że określane jest w powieści mianem szaleństwa. Jednocześnie powieść ujawnia całą siłę kobiecości czerpaną ze związku z naturą – bohaterkę cechuje silny instynkt biologiczny, można w niej dostrzec archetypowe wcielenie kobiety „dzikiej” – niezwykle silnej, żywiołowej, która pomimo zbłądzenia kieruje się w swym życiu siłą intuicji i instynktu, co potęgują porównania do wilczego świata. Mimo że otoczenie, patriarchalny dom ojca, religijne konwenanse próbują narzucić jej ograniczenia, to cały czas zachowuje ona łączność z najbardziej głębokimi, pierwotnymi instynktami, tworzy świat rzeczywistych wartości. Tę prymarną wartość w powieści stanowi macierzyństwo:

⁹ Zob. B. Szargot, *Emancypacja i emancypantki w powieściach Marii Rodziewiczówny*, w: *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999; Zob. też: A. Martuszewska, *Jak szumi „Dewajtis”? Studia o powieściach Rodziewiczówny*, Kraków 1989.

Memu dziecku starczy macierz. Takie ci ono będzie miłowane i szkodowane, i chronione – jakby najzamożniejsze. W borowych lęgach ino matki są, a przecież żyją i nie marnieją nawet wilczęta na kępie wśród błot, choćby i wilka ubito!¹⁰

W powieści pojawiają się kolejne topoty kobiecej literatury: brzemiennosc jako fundament kobiecości, a także postać starej kobiety wiedźmy, czarownicy znającej tajemnice ziół i leczenia, nazywanej Złydnią przez wrogą jej okoliczną ludność, oskarżającą kobietę o rzucanie złych uroków¹¹. Obie kobiety i dziecko, żyjąc w odosobnieniu, w bliskości natury, tworzą rodzaj mitycznego matriarchatu. Zamiast zmaskulinizowanej republiki kobiet o surowych obyczajach i tożsamości budowanej na szlacheckiej tradycji i patriotycznych wzorcach powstaje obraz zupełnie nowy, o diametralnie odmiennych wartościach, poza społeczną patriarchalną przestrzenią: odideologizowana matczyzna tworzona w sferze natury.

Rodziewiczówna, która tak lubi dendrologiczną symbolikę i jest znana przede wszystkim jako autorka *Dewajtisa*, opowieści o świętym dębie, w *Macierzy* sięga po inny symbol. „Przędzie” w ten sposób, jeśli nawiązać do feministycznej metaforyki jej twórczości, a także do ulubionej czynności bohaterki *Macierzy*, wątek kobiecej mitologii, nieujawniony w jej wcześniejszych powieściach¹². Figurę „przędki” można w odniesieniu do twórczości tej autorki potraktować symbolicznie. Główną cechą przywołanych wcześniej wizerunków emancypujących się kobiet było odrzucenie „kądzieli” rozumiane jako bunt przeciw tym „naturalnym” czynnościom kobiety i wejście w obszar męskich wzorców. Cóż z tego, jeśli zawsze w finale powieści bohaterki wracały do owej „kądzieli”, jakkolwiek już nieco inaczej pojmowanej. W *Macierzy* motyw przędzenia przewija się zbyt wyraźnie, żeby nie zauważyć jego nowych znaczeń. Odrywa się od symboliki negatywnej, którą posiada czynność przędzenia, gdy łączy się ją z kobiecymi pogaduszkami, paplaniną i plotkami. Rodziewiczówna w omawianej powieści konfrontuje dwa obrazy: Magdy Pokotyńki, dla której przędzenie jest wręcz czynnością elementarną i życiodajną, oraz jej krewnej spędzającej wolny czas na ploteczkach: „Panna Teofila, skoro zmierzch, wynajdywała pilny interes do sąsiadki, przebierała się i z kołowrotkiem pod pachą ulatniała się z domu”¹³. Czynność przędzenia różnicuje też losy głównej bohaterki i młodo zmarłej w brzemiennym stanie Krysty, która nie umiała przeciwstawić się ludzkiej obmowie i zgryźliwości jako zbyt pokorna i uległa, pozbawiona też matczynego czy szerzej, kobiecego wsparcia. Po niej Pokotyńska „dziedziczy” przędzę, włókno, ale kądzieli zostają nadane inne znaczenia. W tej czynności i w sposobie jej obrazowania w *Macierzy* można zobaczyć opisany przez badaczki z kręgu feminizmu „związek między mocą

¹⁰ M. Rodziewiczówna, *Macierz*, Kraków 1987, s. 59.

¹¹ O toposach feministycznych zob. E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

¹² Zob. K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: *Krytyka feministyczna – siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.

¹³ M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 87.

przeobrażającą, jaka objawia się w kobiecym ciele podczas ciąży i porodu, reinkarnacją a najdawniejszą symboliczną aktywnością kobiet, jaką było przędzenie¹⁴. Rodziewiczówna buduje zatem swą wyjątkową powieść na innym archetypie, odnawia mityczną strukturę, która nie ma nic wspólnego z narodowymi mitami, ale wywodzi się z symbolicznej figury bogiń Parek jako władczyń życia i śmierci.

W tę symbolikę kreującą kobietę – dawczynię życia włącza się symbol dendrologiczny. Kończąca utwór opowieść Magdy o umierającej wierzbie cudownie przywróconej do życia za sprawą roju pszczół pełni funkcję obrazu o odrodzeńczej semantyce związanej z losem bohatera. Za sprawą Magdy bowiem rodzi się już nie tylko dosłownie, ale symbolicznie nowy człowiek w jej ukochanym – leśniczym Wiktorze Szczepańskim. Oto porzuca on nieustępliwą myśl o zemście na swoim wrogu, przyczynie wszystkich swoich nieszczęść – Bielaku. Mówią o tym wyraźnie ostatnie sceny powieści, gdy słowa Magdy niosą wieść o świcie:

po chwili w okienko chaty uderzyła jak luna purpurowa w oczy Szczepańskiego, że się przecknęła i spytał:

– Co się pali?

– To świt, panie. Dzień się czyni. Śpijcie, zaledwie wschód – odpowiedziała cicho.

Ale on w tę jasność oczy utkwiał i patrzył, i słuchał, zdziwiony, że mu tak lekko, że siebie nie czuje, że w sobie ma taką ciszę i że go nic nie boli. [...]

A potem zupełnie się ocknął, wstał, wyprostował się i dodał:

– Żeś mnie doprowadziła do takiego świtu po takiej nocy, błogosławionaś, Magdo. Co chcesz teraz, bym czynił, dobrze mi będzie¹⁵.

Figura prządky o archetypicznym rodowodzie, wierzbą symbolizująca kult życia i główna bohaterka są zatem jakby wyjęte z kart poczytnej książki Clarissy Pinkoli Estes *Biegnąca z wilkami*. Określają tworzywo kobiecej mitologii Rodziewiczówny zakorzenionej w obrazach poleskiej przyrody. Magda Pokotyńska jest modelowym wyobrażeniem charakteryzowanych przez Estes kobiet – są one niczym wilczyce, a ich dzikość polega na apoteozie wolności, wędrówki, twórczego instynktu, pomysłowości i wytrwałości, a zwłaszcza na nieustępliwej walce o dobro najbliższych i miłość¹⁶.

Tą niewielką powieścią o „inności” Magdy Pokotyńskiej Rodziewiczówna w załączkowej formie wprowadza kilka wątków i problemów istotnych dla refleksji feministycznej i zapraszających do interpretacji w tych kategoriach. Powieść ma silny wydzźwięk feminizujący w oskarżeniu patriarchalnej struktury jako uprzedmiotawiającej kobietę, szacującej jej wartość przez pryzmat męskiego pożądania, opartej na przemocy i prawie ekonomii wobec kobiety, co degraduje i marginalizuje kobiety stare, a młodym narzuca niechciane związki małżeńskie lub deprawację. Już tylko takie odczytanie

¹⁴ K. Szczuka, dz. cyt., s. 71.

¹⁵ M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 156.

¹⁶ Zob. C.P. Estes, *Biegnąca z wilkami*, tłum. A. Cioch, Poznań 2007.

nadaje temu utworowi pozycję wyjątkową w twórczości tej autorki. Niejednokrotnie bowiem poddaje ona krytyce świat męski, ale sytuuje jednak kobietę w obrębie patriarchalnego układu, wskazując, że musi być ona bardziej wszechstronna niż męczyzna, wypełniać tradycyjne funkcje kobiet i role mężczyzn. W omawianej powieści Rodziewiczówna nie poprzestaje na krytyce, wkracza natomiast w obszar prekursorski wobec ekofeminizmu, zarysowując alternatywny obraz zrodzony z mitu matki i odrębnego matriarchalnego porządku – obraz mikrospołeczności żyjącej w bliskości natury. W mikrospołeczności tej dokonuje się przewartościowanie form stworzonych przez patriarchat, przede wszystkim tradycyjnego modelu rodziny, czemu towarzyszy nawet zmiana języka. Zresztą rola języka, „kobięcych” metafor w opisach natury, pieśni, niewerbalnych form komunikacji – na przykład milczenia skontrastowanego z gadaniną, plotkami – zasługiwałyby na osobną uwagę, są one bowiem rodzajem ekspresji „inności” bohaterów. Żeby jednak tylko zasygnalizowaną kwestię poprzeć przykładem: dla określenia nowej formy rodziny – poszerzonej, uwzględniającej nie tylko biologiczne więzy, lecz również duchowe macierzyństwo i powinowactwo, Rodziewiczówna sięga po słowa ukraińskie – i opiekunka Magdy mówi: „Już nas tu cała s i e m i a w pańskiej budzie”¹⁷.

Przyroda Polesia w *Macierzy*, jej specyficzny, nacechowany dzikością, niedostępnością, brakiem zróżnicowania krajobraz, w którym trudno różnić między żywiołem wody i ziemi, wyzwala, a zarazem chroni inność bohaterów, jest obszarem transgresji uwidacznianych choćby w płynnych granicach między światem człowieczym a zwierzęcym, aż wreszcie staje się przyjazną przestrzenią do budowania nowego, utopijnego ładu. W opisach przyrody podkreśla się bliskość człowieka żywiołowi natury, przyjaźń ze zwierzętami i wzajemne wspieranie się w trudach ludzkiego i zwierzęcego żywota. Akcja powieści koncentruje się zresztą na życiu domowym, na uporczywym, wbrew wszelkim przeciwnościom budowaniu domowego porządku, zagospodarowywaniu otoczenia bez względu na to, czy jest to ziemianka, chata czy wreszcie dom – prawdziwy, bo zamieszkiwany przez rodzinę. Czytając *Macierz*, wkraczamy także w obszar, który mógłby zainteresować teolożki feministyczne. Powieść zawiera bowiem nieskomplikowane transpozycje ewangelicznych wątków uwydatniające rolę kobiety, jest obszarem przepisywania ewangelicznej fabuły o synu marnotrawnym jakby na sposób feministyczny, bo z punktu widzenia kobiety, podejmuje też krytykę instytucjonalnego Kościoła w wątku księdza odmawiającego kategorycznie chrztu nieślubnemu dziecku Magdy. Chrześcijańskie motywy i symbole – a można znaleźć ich w powieści wiele, na przykład pełniące życiodajną rolę pszczoły jako symbol wysiłonej pracy, trudu i cierpliwości kojarzone z Magdą Pokotyńką, sama główna bohaterka jako wcielenie jawno-grzesznicy doświadczającej przemiany, a zarazem echo niestrudzonej Marty, oraz, co stanowi chyba najważniejszy motyw w finale powieści,

¹⁷ M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 118.

Maria Magdalena, ale i Maria jako ta, której głos prowadzi ku światłu bohatera błakającego się jeszcze z pragnieniem zemsty w świecie ciemności – uległy znaczącej reinterpretacji bliskiej wątkom z feministycznej teologii.

Niestety, tak obiecująco zarysowany motyw kobiecej mitologii, który mógłby pisarce, dającej literacki wyraz swojemu marzeniu o „świecie możliwym” niedotkniętym opresją, nadać status swoistej „matriarchini” w polskiej literaturze, rychło przygłuszają postaci kresowych niewiast zastygłe w hieratycznych pozach. Problemy w budowaniu kobiecych wizerunków inności na Kresach wynikają bowiem między innymi z usankcjonowanego tradycją obrazu Kresów jako przede wszystkim polskiego uniwersum z centralnym dlań symbolem dworu-placówki, dworu-twierdzy, obrazu wyznaczającego odgórnie kobiecie rolę albo heroicznego kresowej niewiasty, albo – jak ukazuje w swoim podolskim cyklu Włodzimierz Odojewski, charakteryzując ziemiańskie majątki – rolę cieplarnianego kwiatu hodowanego głównie dla ozdoby. Kobieta w ziemiańskim świecie dobrobytu i luksusu pełni funkcję zbytkownego, kosztownego przedmiotu. Stanowi wytwór kultury pozbawiony własnego głosu. Przypomnijmy gorzką autocharakterystykę Katarzyny, bohaterki *Zasypie wszystko, zawieje...*, która mówi o wrogości kresowej kultury wobec kobiecych pragnień samostanowienia o sobie, o zamienianiu jej w obiekt merkantylnych transakcji:

Nie dane jej było zdobyć innego wykształcenia, nad to, jakie przewidywano dla kobiety, mającej być tylko żoną i panią zapełnionego służbą domu, jakie potrzebne jest kobiecie, aby umiała towarzyszyć mężczyźnie w obchodach salonów, prowadzić eleganckie rozmowy i brać udział w tym wiecznym spektaklu wzajemnego przyglądania się sobie. Wyhodowano ją, wiedziała, jak kwiat cieplarniany, już przed rozwinięciem się z pąka skazany na sztuczną doskonałość kształtu i koloru, na pozbawienie tego jedyne go niepowtarzalnego zapachu, jaki daje naturalne istnienie. Oszlifowano jej ruchy, gesty, chód, spojrzenie, sposób otwierania i zamykania ust, mowę; całą sobą powtarzała, tylko powtarzała to, co przekazała tej kaście tradycja pokoleń¹⁸.

Rzeczywista erupcja „inności” w literackiej przestrzeni Kresów następuje dopiero za sprawą Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz i jej kresowej antyheroiny, Maryśki Jurewicz, bohaterki *Bożej podszewki*, powieści wydanej w 1998 roku. Mimo prób umieszczania tej powieści w kręgu działań demitologizujących literackie reprezentacje kresowego dworu i rodziny bardziej adekwatna byłaby w stosunku do tej prozy formuła odmitologizowania zawłaszczanej przez patriarchalny i narodowy dyskurs przestrzeni i próba kreacji alternatywnej wizji Kresów, z ważną dla niej kategorią kobiecego doświadczenia. Wizji czerpiącej również z tradycji literatury karnawalowej, z charakterystycznym dla niej prymatem „cielesnego dołu”, mowy ciała czy płci, co w powieści Lubkiewicz-Urbanowicz przejawia się w groteskowym ujęciu, w uwydatnieniu cielesno-seksualnej sfery człowieka, obscenicznym języku, wartości gromadnego, babskiego śmiechu o regenerującej

¹⁸ W. Odojewski, *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa 1990, s. 56.

sile. Mamy więc do czynienia z prozą, którą można by określić jako postkolonialna, choć pierwsza lektura podsuwa raczej antykolonialny wydzźwięk utworu: powieść demontuje, za pomocą groteskowego ujęcia kobiecej perspektywy w spojrzeniu na historię, tradycyjne wzorce literatury kresowej. Dzięki w ten sposób przyjętemu punktowi widzenia sytuuje polski dwór w sferze, w której była lokowana zazwyczaj miejscowa, obca etnicznie ludność, a więc w sferze biologizmu, instynktu, seksualności – po stronie natury, a nie kultury.

Formuła sagi skłania do dalszych pytań o stosunek do literackiej tradycji. *Boża podszewka*, wydawałoby się, bardzo odległa od wzorców osobowych i literackich schematów Rodziewiczówny, jednak do niej nawiązuje, po pierwsze poprzez demontaż stereotypowych obrazów kresowych dworaków, których właśnie Rodziewiczówna stała się najbardziej rozpoznawalnym piewcą, przywołanym zresztą w powieści, po drugie, w sensie pozytywnym, poprzez typ bohaterki. Wydaje się, że Maryśka Jurewicz ma swoją starszą niemal o sto lat antenatkę w Magdzie Pokotyńce. Inność nakazuje im włóczyć się po polach i łąkach, ucieczki od ludzkiej wspólnoty i poszukiwanie źródła swej tożsamości nie między ludźmi, lecz w naturze. Wystarczy zestawić dwa cytaty:

Tylko im bliżej wiosny, tym ją dręczyła coraz srożej tęsknota za pustką Wieszańca. Kusił ją wiatr bujny, lecący z dalekich przestrzeni, i ptasie sznury-hejnały powrotne, i dręczyło ją zajęcie monotonne, w błocie podwórka, i plotki kumoszek, i spory o drób i prosięta, i zaczepki mężczyzn, spotykanych na drodze, i gderliwe namowy ciotki¹⁹.

Zostawiała wszystko za sobą, byle jak najdalej od domu. Do sadzawki szło się cały czas łąką zbiegałą od rosy. Nad wodą pachniało zieloną pleśnią, tuż przy brzegu pełno było pijawek, ważki chwiałały się na trzcinach, ale spod spodu była krynica²⁰.

Współczesna autorka jednak te sfery „inności” znacznie poszerza, wprowadzając toposy feministyczne, przede wszystkim wątek „wariatki na strychu” czy „cudzoziemki”, tytułowej „bożej podszewki”. Odwołuje się zresztą aluzyjnie do kultowych tekstów feministycznych, takich jak Eriki Jong *Strach przed lataniem*. Maryśka przekracza granice zakreślone przez restrykcyjną wobec kobiet kulturę kresową i doświadcza w ten sposób poczucia wykluczenia, gorszości. Szuka siebie w snach, na polach i łąkach albo próbuje zbudować własną małą intymną przestrzeń w bliskości świata natury, zwierząt:

Maryśka schodziła ludziom z oczu. Znalazła sobie schowek na wielkim ruskim piecu. Wyciągnęła spod rupieci stare dziurawe sito. Zaskaniała nim twarz, patrząc z góry przez pobielającą od mąki siatkę. Czasami wskakiwał na piec bury kot. [...] Mył futro poszarpane w licznych walkach ze szczurami. Przejeżdżał po niej szorstkim językiem²¹.

¹⁹ M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 105.

²⁰ T. Lubkiewicz-Urbanowicz, *Boża podszewka*, Warszawa 1998, s. 49.

²¹ Tamże, s. 113.

Pomimo piętnowanej przez całą rodzinę inności to właśnie tej bohaterki nie zawodzi nigdy instykt nakazujący jej podejmowanie własnych wyborów – czy to przy okazji zamążpójścia, czy później ochrony rodziny w czasie wojny. Czynność przędzenia, jako symbol wszelkich domowych, kobiecych, praktycznych czynności, na płaszczyźnie świata przedstawionego w odniesieniu do głównej bohaterki zostaje odrzucona, instykt podpowiada Maryśce wybór innej drogi. Jednocześnie to tytułowa bohaterka w największym stopniu uosabia preferencje kobiecej postawy nacechowanej wrażliwością, intuicją, uczuciem i obcością wobec zasady apriorycznego myślenia na rzecz współodczuwania z drugim człowiekiem i ze światem natury. Słusznie zauważa Leszek Szaruga, że szaleństwo Maryśki – najbardziej krańcowa manifestacja jej „inności” – jest reakcją na wojenne szaleństwo świata, aktem hysterii jednak łączącej kobiety i mężczyzn, gdy przychodzi im zmierzyć się z doświadczeniem ekstremalnym²². Ten akt psychicznej transgresji ma wszak miejsce po okrutnej zbiorowej agresji – po pierwszych bombardowaniach Wilna. Należałoby jednak dodać, że postawa Maryśki jest też odpowiedzią na opresyjny wobec kobiet wzór kresowej kultury, z góry narzucającej im poślednią kulturowo-społeczną rolę, co staje się źródłem urazów i kompleksu w psychice bohaterki. Oto scenie jej narodzin towarzyszą następujące słowa akuszerki skierowane do jej matki: „Pani, niepotrzebnie było tak cierpieć, to tylko dziewczynka”. Ów bunt ciała Maryśki, jej szaleństwo, oznacza również zmianę sposobów porozumiewania się, wyzwolenie pozawerbalnego języka, jakim jest taniec czy śpiew.

Zainicjowaną przez Rodziewiczównę, zasadniczo jednym utworem, opowieść o inności kobiety na Kresach i podstawowej enklawie tej inności – naturze Lubkiewicz-Urbanowicz rozwija w swojej kobiecej sadze. Wprowadza też kobiecą perspektywę w spojrzeniu na historię. Jeśli wyjście poza przyjętą społecznie normę wyznaczało początek opowieści o inności kobiet na Kresach, na przykład Grażyny – kobiety rycerza czy Emilii Plater, to włączały się one jednak w męską, militarną historię – i ginęły. Natomiast Lubkiewicz-Urbanowicz w swojej kobiecej sadze pisze przede wszystkim o kobietach zanurzonych w nurcie i materii życia. Opowiedziana w powieści historia dwóch wojen i sowieckiego totalitaryzmu uwzględnia tworzoną przez kobiety codzienną egzystencję z jej zwykłymi, codziennymi czynnościami, zdobywaniem żywności i sferą kulinariów.

Odzyskiwanie kresowej przestrzeni dokonuje się także na płaszczyźnie języka, opowieści. Kobięcy idiom, ledwo zaznaczający się w opisach natury w *Macierzy*, w *Bożej podszewce* określa narrację, która przyjmuje formę „babskiego gadania” z właściwym mu przekraczaniem linearnej zasady opowieści, dopowiadania, płynności narastającej wiedzy i unikania definitywnych rozstrzygnięć. To opowieść utkana z różnych kobiecych głosów,

²² L. Szaruga, *Inwazja i koniec historii (proza Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz)*, w: tegoż, *Węzeł kresowy*, Częstochowa 2001, s. 147.

posiadająca swoistą fakturę. Sięgając znów po feministyczną metaforykę, należałoby posłużyć się przy określaniu materii tej powieści raczej figurą tkania. To właśnie „babskie” pogawędki, żarty, opowiadki, przekomarzenia, ale także rekonstrukcja własnego losu z tych opowieści, wzajemnych relacji siostr i stosunku między matką a córką tworzą różnorodną materię *Bożej podszewki*. Również jako bohaterki właśnie „baby” w *Bożej podszewce* czy w noszącym znamienity tytuł zbioru opowiadań *Babskie nasienie* zostają dowartościowane, bo proza ta otwiera się na złączone z kresową przestrzenią obrazy starych żebraczek i wiejskich wariatów. Ich prototyp, ale uszlachetniony przez odwołanie się do toposu czarownicy, zaistniał w powieści Rodziewiczówny; do *Bożej podszewki* wkraczają wraz ze swoją odmiennością, dziwactwami i poczuciem społecznej marginalizacji, ale zarazem nieodłącznej przynależności do kresowego świata. Narracja Lubkiewicz-Urbanowicz odmitologizuje zatem ostatecznie zdominowaną przez patriarchalno-narodowy dyskurs przestrzeń i kreuje alternatywną wizję Kresów nasyconą kobiecym doświadczeniem.

Summary

About feminine otherness in the borderland region

The article concerns aspects of feminine otherness expressed in Polish borderland literature written by women. It shows some examples of women's portraits which go beyond a fixed stereotype of a woman as a brave and heroic keeper of home and hearth. Maria Rodziewiczówna's novel *Maternity* presents an image of a wild woman, her biological instinct and power derived from nature and maternity. The novel is based on several characteristic motives often included in women's literature: maternity, nature, the figure of witch and exclusion from traditional society. A similar image of woman appears in a novel by contemporary writer Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz entitled *God's lining*. The author makes an attempt to demythify the borderland region's image in Polish literature which has been framed by patriarchal and nationalist views. She suggests an alternative representation of the borderland as a womanly experience.