

# **Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego**

Monika Świerkosz

## Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego

Monika Świerkosz

Tekst powstał ze środków i w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki (UMO-2012/07/D/H52/03719) zatytułowanego „Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm”.

**T**rudno powiedzieć dziś cokolwiek o poetyce twórczości kobiecej bez odniesienia do doskonale znanej i obecnej nie tylko w tradycji feministycznej metafory tekstu jako tkaniny oraz do figury tkaczki, stanowiącej prawie emblematyczne wyobrażenie kobiety-artystki. Jak przekonuje Kazimiera Szczuka w tekście *Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, we wszystkich opowieściach o greckich przędkach: Penelopie, Filomeli, Ariadnie czy Arachne chodzi o głęboką analogię między czynnością przędzenia i kobiecą narracją, językiem i historią<sup>1</sup>. Polska krytyczka idzie tu oczywiście tropem wielu zachodnich drugofalowych feministek, które z tkania uczyniły coś więcej niż tylko kolejną metaforę pisania – przekształcając ją w swoisty mit genezyjski kobiecej sztuki, różnej od męskiej tworzenia zarówno pod względem inspiracji, jak i języka ekspresji<sup>2</sup>. Metafora tkacka

**Monika Świerkosz** – doktor, współpracuje z Katedrą Teorii Literatury UJ. Zainteresowania: współczesne kulturowe dyskursy krytyczne inspirowane feminizmem i posthumanizmem, kulturowa historia literatury, badania nad przestrzenią. Autorka książki *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (2014), członkini rady naukowej Fundacji Przestrzeni Kobiet, aktywna badaczka historii kobiet. Kontakt: monika.swierkosz@uj.edu.pl

1 K. Szczuka *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: tejsze *Kopciuszka, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, eFKA, Kraków 2003, s. 27-45.

2 Choćby M. Weigle *Spiders and Spinners. Woman and Mythology*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1982, M. Daly *Gyn/Ecology*.

tym silniej uwodziła badaczki literatury kobiecej, im śmieiej ujawniała swe dodatkowe – można by rzec – pozaludzkie, znaczenia. Mówiła o transgresji. Z jednej strony odsyłała do boskiego uniwersum, w którym królowała stara Parka/Mojra/Kloto siedząca przy krosnach, z drugiej, wnikała w mikrokosmos Natury, w którym zwierzęca Pajęczycza z własnego ciała wysnuwała nic, stwarzając świat.

Bez wątpienia to dzięki temu semantycznemu naddatkowi również opowieść o Arachne i Atenie stała się kulturowym mitem, choć jest ona być może zaledwie poetycką baśnią, apokryficznym dodatkiem do mitologii greckiej, wymyślonym przez rzymskiego poetę Owidiusza<sup>3</sup>. Nie zmienia to faktu, że opisana w VI księdze *Metamorfóz* historia pojedynku lidyjskiej tkaczki z boginią jest wieloznaczną i mroczną opowieścią o sztuce, jej ludzkim i nieludzkim wymiarze. Nancy Miller w swoim głośnym tekście *Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic*<sup>4</sup>, będącym próbą odczytania sceny spotkania Arachne z Ateną w perspektywie feministycznej teorii interpretacji, eksponuje również niejednoznaczność tropu kobiecego autorstwa, ambiwalencję tkwiącą w relacji między twórczynią i jej dziełem, między tekstem i ciałem, między mówiącym podmiotem i samą opowieścią.

Tymczasem większość późniejszych komentatorek tekstu Miller świadomie akcentowała jasną – by tak to ująć – stronę jej projektu krytycznego.

Metafora Arachne – podsumowuje Anna Burzyńska – okazała się na gruncie krytyki feministycznej bardzo płodna i inspirująca. Po pierwsze nobilitowała żeńską podmiotowość twórczą i kobiece źródła sztuki pisarskiej. Po drugie – zwracała uwagę na to, że twórczość kobiety jest aktem w pełni podmiotowym – tworzeniem dzieła i jednocześnie tworzeniem

---

*The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press, Boston (wyd. 2) 1990 (wyd. 1 – 1978), C. Heilbrun *What was Penelope Unweaving*, w: tejsze *Hamlet's Mother and Other Women*, Columbia University Press, New York 1990.

- 3 Wśród badaczy nie ma nawet pewności, czy opowieść o Arachne i Atenie ma pochodzenie greckie, czy też o wiele późniejsze, rzymskie. Zob. S. Byatt *Arachne*, „The Threepenny Review” Summer 1999 no. 78, s. 20-23; S. Ballestra-Puech *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Librairie Droz S.A., Genève 2006 (dziękuję dr. Wojciechowi Ryczkowi za wskazówkę na temat greckich korzeni mitu Arachne).
- 4 N.K. Miller *Arachnologies: Kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2007, s. 487-513. Numery stron podaje w nawiasach w tekście artykułu.

siebie. Po trzecie – wzmacniała bardzo często obecną w myśli feministycznej tendencję do zacierania tradycyjnego dualizmu podmiotu i przedmiotu, ustanowionego na gruncie androcentrycznej koncepcji sztuki. Po czwarte – podtrzymywała przekonanie, że twórczość kobieca bierze się z ciała, że jest specyficzną emanacją żeńskiej cielesności. Po piąte wreszcie – uwydatniała związek między twórczością kobiety i życiem codziennym.<sup>5</sup>

Interpretowana przez analogię pisania do procesu tkania pajęczyny przez pająka wysnuwającego nić z własnego wnętrza arachnologia stała się jeszcze jedną wersją somatopoetyki<sup>6</sup>, która opierała się na uniwersalistycznym wyobrażeniu tego, jak kobieta tworzy. Najważniejszymi wyznacznikami tej poetyki okazały się więc: autobiografizm (pisanie z siebie) oraz cielesność (pisanie sobą) i to one złożyły się na wysuwany przez francuskie krytyczki *écriture féminine* postulat „pisania siebie”<sup>7</sup>. Grażyna Borkowska w *Cudzoziemkach* połączyła te dwie tradycje myślenia feministycznego: amerykańską i kontynentalną, autobiograficzne „odsłonięcie” czyniąc fundamentem kobiecej poetyki:

Historia Arachne to obrazowa metafora twórczości kobiecej – cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odsłaniasz, odsłaniasz siebie. Kobiety piszące (tworzące) tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samoskrycia, przysłonięcia i ucieczki.<sup>8</sup>

5 A. Burzyńska *Feminizm*, w: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 207, s. 411.

6 Celem mojego tekstu jest nie tyle podważenie kategorii somatopoetyki jako takiej, ile pokazanie problematycznych w lekturze tekstów kobiet strategii lekturowych, wynikających z przyjmowania redukcjonistycznego sposobu rozumienia relacji między płcią, ciałem i tekstem. O pułapkach istniejących w samym projekcie somatopoetyki zob. A. Łebkowska *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011 nr 4, s. 11-27.

7 „Pisz siebie – twoje ciało musi stać się słyszalne” – przekonywała H. Cixous *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 173.

8 G. Borkowska *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 13.

Z kolei w tekście *Metafora drożdży*, będącym jedną z pierwszych na gruncie polskim i do dziś inspirującą próbą zdefiniowania fenomenu literatury kobiecej, ta sama badaczka akcentowała jeszcze inny rodzaj „odsłonięcia”:

o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy kiedy podmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji.<sup>9</sup>

Naturalnie w czasach po „śmierci Autora”, chodziło Borkowskiej o „odsłonięcie” autora wewnątrztekstowego, co jeszcze silniej przekonywało badaczkę o konieczności – postulowanej skądinąd przez Cixous – „wstąpienia kobiety w tekst”, utożsamienia się z nim, a następnie ujawnienia tego faktu czytelnikom. Każda inna (bardziej zdystansowana czy zapośredniczona) forma budowania relacji między autorką i jej dziełem wydawała się Borkowskiej rodzajem nie tyle nawet kamuflażu, ile manifestacją pozornej siły, samooszustwem, stawiającym pod znakiem zapytania autentyczność kobiecej sygnatury. W swoich pracach historycznoliterackich mówi ona często o „poetyce samoograniczenia”, będącej realizacją wcale nierzadkiej, jednak cechującej przede wszystkim twórczość wczesnoemancypacyjną „strategii mimikry”, którą kobiety stosowały w patriarchalnej kulturze, imitując język mężczyzn<sup>10</sup>.

Warto jednak zapytać, czy tak właśnie rozumiała swój projekt Nancy Miller – jako afirmację somatopoetyki, w której ciało staje się dla kobiety-autorki nie tyle narzędziem tworzenia, ile samym tekstem, tekstem-pajęczyną?

### Arachne – ciało bez głowy

Narracja Owidiusza wydaje się jasna<sup>11</sup>: Arachne, osierocona w dzieciństwie przez matkę, córka Idmona, ubogiego farbiarza, która posiadała umiejętność tkania do takiego stopnia, że uważano ją za uczennicę samej Ateny, pyszni się swym talentem, nie chcąc uznać swego „długu” wobec bogini. Twierdzi nawet, że mogłaby stanąć z nią w szranki, by udowodnić jej swą doskonałość

9 G. Borkowska *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, s. 71.

10 G. Borkowska *Cudzoziemki...*, s. 180.

11 Owidiusz *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, oprac. S. Stabryła, Ossolineum, Wrocław 1995, s. 139-145. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej numery stron podaję w nawiasach w tekście.

i że się z nią równa. Pallada nie kwapi się do pojedynku, zjawia się pod postacią staruszki, by przestrzec śmiertelniczkę przed konsekwencjami jej pychy, lecz Arachne w gniewie odrzuca jej rady. Ubogie szaty spadają, Atena już siedzi przy krosnach i tka gobelin: w centrum umieszcza wizerunki władców Olimpu, w czterech rogach – sceny symbolicznie przedstawiające tragiczny losy tych, którzy chcieli równać się z bogami. Całość oplata oliwnym wieńcem pokoju. Arachne z kolei przedstawia śmiertelniczki: Ledę, Europę, Antiopeę, Danae, Persefonę, Meduzę – wszystkie uwiedzione podstępnie przez bogów, głównie zaś przez ojca Ateny, Dzeusa. „Byk jest żywy, woda – jak prawdziwa” (143), dziewczyna „potrafi oddać każdą twarz i każdy krajobraz” (144), na koniec wszystko otacza wąskim paskiem z bluszczu i kwiatów. Owidiusz nie ma wątpliwości, że to doskonale wykonanie pracy przez rywalkę wzbudza w Atenie zawiść. Bogini w gniewie rozdziera jej gobelin, ją samą uderzając kilkakrotnie tkackim czółenkiem w czoło. Gdy zhańbiona Arachne chce powiesić się na linie, bogini lituje się nad nią, przemieniając ją w pająka.

– Żyj sobie – rzekła ale zawsze będziesz wisiała, nikczemna. A iżbyś żadnej nie miała nadziei na przyszłość, ta sama kara spadnie na ród cały, na twe późne wnuki.

Odchodzi i pryska z góry sokiem ziół hekatejskich. Ledwie dotknięte jadem opadają włosy, znikają uszy, nos, głowa się zmniejsza, całe ciało małeje. Z boku zwisają cienkie, długie nogi, reszta jest brzuchem. Z brzucha nic wysnuwa i jako pająka nadal tka przędziwo. (145)

Nancy Miller pisze wprost: to opowieść o „instytucjonalnie uprawianej przemocy” (488), w której zostały splecione wątki genderowe, polityczne i artystyczne. Nie ma również wątpliwości, że owa przemiana tkaczki w pająka nie ma w sobie nic afirmatywnego, jest formą represji i degradacji, ponieważ skutkuje uwięzieniem twórczej energii kobiety w ciele owada. Za swój gobelin-protest Arachne zostaje ukarana pozbawieniem głowy i sprowadzeniem do granic „żeńskości”, odtąd będzie zmuszona „do przędzenia poza przedstawieniem, do odtwarzania zawracającego ku sobie samemu. Odcięta od dzieła sztuki, przędzie jak kobieta” (494).

Jak kobieta, nie zaś artystka – z zaskoczeniem należy zwrócić uwagę na tę problematyczną z feministycznej perspektywy konstatację. Problematyczną, bo niepokojąco zbiegającą się z mizoginicznym stereotypem kobiety-autorki, który tak przekonująco zrekonstruowała Krystyna Kłosińska, analizując

powracające obrazy i tropy w wypowiedziach XIX-wiecznych krytyków literackich: pisarki to „prządki banalnej rzeczywistości”, „płaczki literackie”, „krowy wypasające się na plotkach”<sup>12</sup>.

Miller jest jednak konsekwentna: w całym tekście kluczową rolę pełni rozróżnienie między tkactwem – artystycznym wytwarzaniem obrazów, a przedzeniem – pozbawionym możliwości przedstawiania i nieprzedstawialnym jednocześnie, niemym lamentem. Ten pierwszy model kobiecej ekspresji reprezentuje Arachne, ale sprzed przemiany, drugi zaś – Ariadna – „stworzona przez męskość figura kobiecego innego” (488), która nie jest w stanie wyjść poza przypisaną jej w kulturze rolę ofiary. W *Arachnologiach* nie chodzi jednak o proste przeciwstawienie sobie tych dwóch postaci kobiecych: opowiadając historie uwiedzionych i porzuconych przez bogów śmiertelniczek, Arachne ostatecznie tworzy swój gobelin również dla Ariadny, by jej traumatyczne doświadczenie otrzymało wreszcie swoją narracyjną formę.

Niemniej jednak Miller jest przeciwna afirmowaniu bezgłowej, pajęczej postaci Arachne. Flirt – jak to ujmuje – z „estetyką pozbawionego centrum [w rzeczywistości, pozbawionego głowy] ciała” (295) uważa za zabawę podmiotu, który już sam siebie przeczytał i w kulturze doświadcza nieustannie owego Barthesowskiego efektu *déjà lu*. Tymczasem, wchodząc w obszar twórczości kobiet, wciąż jeszcze pozostajemy w przestrzeni „niedoczytania” (*underreading*) – wynikającego z tego, że obrazy kobiecego autorstwa nadal jeszcze wydają się nam przedstawieniami pozbawionymi swej kulturowej ramy. To właśnie ona jest poszukiwaną przez Miller sygnaturą, którą na swoich gobelinach pozostawiają zarówno Atena, jak i Arachne. Chodzi więc tu nie tyle o jakąś formę reanimacji uśmierconego przez Barthes’a kartezyjańskiego podmiotu rozumianego jako zewnątrztekstowa, psychobiologiczna instancja autorska, ile o wyjście poza opozycję wnętrza i zewnątrz, o łączenie w akcie interpretacji tego, co kulturowe i tekstowe, publiczne i osobiste, tego, co w centrum obrazu i na jego obrzeżach. Dopiero wtedy będzie możliwe dostrzeżenie interesującego Miller splotu polityki, estetyki, autobiografii, a także uhistorycznienie sygnatury autorskiej. Zastanawiając się nad kwestią materialności tekstu literackiego, krytyczka nie poprzestaje na zachwycie nad pięknem pajęczej sieci, lecz spogląda też w to miejsce, gdzie zaczyna prześwitywać rzeczywistość. Idzie tu wyraźnie tropem Virginii Woolf, która we *Własnym pokoju* również posłużyła się metaforą literatury jako pajęczyny,

12 K. Kłosińska *Kobieta autorka*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, s. 94-116.

uczulając jednocześnie na całkiem niemetaforyczne sensy, jakie ta w sobie kryje. Zawsze kiedy

pajęczyna przekrzywi się nieco, podwinięta z brzegu lub przerwana w środku, wówczas przypominamy sobie, że nie są to sieci utkane w powietrzu przez bezcielesne istoty, lecz efekt prac żywych, cierpiących ludzi i że są one uwikłane w sprawy potoczne i materialne, tak jak pieniądze i domy, w których mieszkamy.<sup>13</sup>

Wbrew dekonstrukcjonistom – Rolandowi Barthes'owi, Geoffreyowi Hartmanowi czy Josephowi Hillisowi Millerowi, którzy w swoich lekturach wybrali przypatrywanie się tkaninie, zamiast słuchanie historii tkaczki<sup>14</sup> – autorka *Arachnologii* chce „czytać na przekór niezróżnicowanemu utkaniu, aby odkryć wcieloną w pisanie określoną genderowo podmiotowość” (492). Ale jednocześnie, wbrew teoretyczkom *écriture féminine*, nie interesuje jej mniej czy bardziej metaforycznie rozumiana „cielesność kobiecego tekstu”, lecz ucieleśniona w tekście i rozumiana nadal personalistycznie podmiotowość autorska<sup>15</sup>. Odnalezienie jej będzie możliwe tylko wówczas, gdy przeciwstawimy się uwodzącej sile zarówno Owidiuszowej narracji, jak i dekonstrukcjonistycznych teorii, które każą nam pamiętać raczej o pajęczynie i pajęczycy niż o ukaranej artystce. To dlatego Miller arachnologię rozumie nie w kategoriach postmodernistycznego neologizmu, lecz katachrezy, która jest

13 V. Woolf *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Sic!, Warszawa 1997, s. 60-61.

14 Poza doskonale znanymi tekstami R. Barthes'a (*Przyjemności tekstu i S/Z*), w których pojawia się metafora tekstu jako tkaniny, N. Miller polemizuje z interpretacjami dekonstrukcjonistów, nawiązującymi do postaci tkaczek: Ariadny, Penelopy czy Arachne. Odwołuje się do: J. Hillis Miller *Ariadne's Broken Woolf*, „Georgia Review” 1997 no. 31; G. Hartman *The Voice of Shuttle: Language from the Point of View of Literature*, w: tegoż *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970*, Yale University Press, New Haven 1970. Dzięki niej możemy wytropić te miejsca w tekście, w których rozchodzą się interpretacyjne ścieżki feminizmu i dekonstrukcji. Miller – namiętna strukturalistka i poststrukturalistka jednocześnie – z ironiczną zaczeźnością komentuje ten rozdzwięk: „Filologia może poróżnić partnerów z jednego łóżka” (508).

15 Nieprzypadkowo w latach 90., a więc w czasie boomu autobiograficznego, Miller publikuje zbiór esejów feministycznych pt. *Getting Personal* i rozwija kolejny projekt krytyczny, określany mianem krytyki personalistycznej (*personal criticism*). Jest to znów próba stworzenia jej własnej teorii osobistego, które może, choć nie musi pokrywać się z kategorią autobiograficznego. O rozdzwięku między teoriami francuskimi a arachnologią, a także o projekcie krytyki osobistej zob. K. Kłosińska *Między esencjalizmem a dekonstrukcją: Nancy Miller*, w: tejsze *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010, s. 299-356.



tu rozszerzeniem (a może nadużyciem, jak mówi grecka etymologia tego słowa) znaczenia już istniejącego terminu, przeniesionego teraz w obszar teorii interpretacji. Katachreza to zapełnianie słownikowych luk – tworzenie analogii, bez których pewne obszary rzeczywistości pozostawałyby nienazwane. Ciało odgrywa w nich rolę niebagatelną – jak w sformułowaniach „podnóża góry” czy „ucho filiżanki”, które nie mają w języku żadnych innych, niemetaforycznych odpowiedników. To zupełnie inna „konieczność” niż ta, która wpisana jest w fabułę mitu, czy też ta, o której myślała Grażyna Borkowska, pisząc o niemożności wyjścia kobiety poza własne ciało-tekst. Podobnie jak Halina Filipowicz, która w swoim tekście pt. *Przeciw „literaturze kobiecej”*<sup>16</sup> przypomina o mizoginicznym, antykobiecym pochodzeniu tej krytycznoliterackiej „przezwuy”, jaką było w przeszłości określenie „literatura kobieca” – tak i Nancy Miller przestrzega przed interpretacyjnym zamykaniem kobiecego pisania w narzuconej kobietom (jako kulturowo im właściwej) poetyce „ciała pozbawionego głowy”.

Pamiętając Arachne jedynie jako pająka czy tylko z perspektywy niebezpieczeństw, jakie tkwią w jej sieci, zachowujemy archetyp i jeszcze raz, z Ateną, rozdieramy podmiot tej historii: po to, by niedoczytać. (512)

Sama chce się temu przeciwstawić, dotykając miejsca, w którym pająk został przywiązany do swojej sieci i akcentując w ten sposób związek między władzą – płcią – przedstawieniem. Wierzy ona, że dzięki tej „topograficznej” – jak to ujmuje – lekturze uda jej się „nadać sens tej kobiecej fabule” (488), odzyskać głos Arachne sprzed przemiany: Arachne-tkaczki, Arachne-artystki.

Miller zachęca do interpretacyjnego „nadczytywania” (*overreading*) miejsc „niedoczytanych”. Podejmując to wyzwanie, przeczytałam raz jeszcze *Arachnologie*, tekst Owidiusza, a także znane mi feministyczne komentarze tej opowieści – tak jakbym robiła to po raz pierwszy. Nie bez zdziwienia odkryłam, że jeszcze jednym „niedoczytanym” miejscem w tym micie jest postać Ateny – jej gobelinu i pozostawionej na nim jej sygnatury. Kim zatem jest Atena w feministycznych dociekaniach na temat kobiecej mitologii tworzenia i kobiecej poetyki?

16 H. Filipowicz *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, s. 222-234.

## Atena – głowa pozbawiona ciała

Mitologia [podtrzymująca patriarchat] nie zmieniła się. [To, co opisuje Oresteja, ciągle się dzieje.] Ciągłe pojawiają się tu i tam usłużne Ateny zrodzone jedynie z umysłu Ojca-Króla, całkowicie na jego żołądnie, na służbie mężczyzn u władzy i grzebią walczące kobiety pod swoim sanktuarium, aby nie zaburzały nowego ładu ogniska domowego, porządku miasta, odtąd jedyne porządku. Te Ateny na służbie, doskonałe modele kobiecości i bardzo godne, zawsze zasłonięte i zakryte od stóp do głów, rozpoznacie po tym, że są nadzwyczaj uwodzicielskie, co nie oznacza koniecznie, że uwodzą naprawdę, bo miłość zmysłowa w rzeczywistości ich nie interesuje.<sup>17</sup>

„Kobieta falliczna”, „strażniczka patriarchatu”, pseudokobieta, córka Prawa (dawcy)<sup>18</sup> – zdecydowanie Atena jest antybohaterką krytyki feministycznej, złą siostrą, która zdradza kobiecą wspólnotę. Choć wydaje się, że Nancy Miller dostrzega ambiwalencję tkwiącą w samej figurze bogini, której atrybutem jest zarówno tarcza i hełm, jak i wrzeczono, ostatecznie świadomie decyduje się jej nie reinterpretować<sup>19</sup>. Pisze o niej kategorycznie: „porzucając kobiecość, identyfikując się fallicznie z autorytetem Olimpu, bogini niszczy kontrkulturą wersję kobiety: «drze na strzępy wizerunki występnych niebian»” (494). W symboliczny sposób – zdaniem Miller – Pallas jest w ogóle pozbawiona ciała, ponieważ „utożsamia się nie tylko z bogami, ale z głową boga, z ową cerebralną tożsamością męską, która omija to, co żeńskie” (494). O ile para Arachne – Ariadna służy krytyczce do objaśnienia różnicy między posiadającą swój głos zbuntowaną, twórczą kobietą-tkaczką a uwiedzioną i porzuconą przez mężczyznę „kobietą ofiarą”, wcielającą męską fantazję na temat kobiecości, o tyle opozycja między Ateną i Arachne wydaje się aż nazbyt oczywista. „Zasłonięta od stóp do głów” Atena jest paradoksalnie przezroczysta i najwyraźniej stoi poza płcią – tworzy swój gobelin, pozostawia na nim swoją sygnaturę, która nie znajduje jednak interpretatorki. Nie dlatego, że bogini

17 L. Irigaray *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, eFKA, Kraków 2000, s. 11

18 G.C. Spivak *Displacement and the Discourse of Woman*, w: *Displacement: Derrida and After*, ed. M. Krupnick, Bloomington 1983.

19 „Sama Atena wywołuje pytania o tożsamość i utożsamienie – po czyjej jest stronie – na które nie próbowałam odpowiadać w tym artykule. Nie zajmowałam się też tym, dlaczego mamy tu historię [...] rozgrywającą się między kobietami” (494).

wytwarza swoje dzieło w odmienny sposób od Arachne – wręcz przeciwnie, obie wydają się reprezentować to samo „warsztatowe” podejście do sztuki rozumianej bardziej w kategoriach *techne* niż *ars*. Nie jest to też do końca jasne w narracji Owidiusza, ale można domniemywać, że o ile Atena preferuje bardziej enigmatyczną narrację „symbolicznych znaków”, o tyle Arachne wyraża się za pomocą realistycznych obrazów. Wszystko to jednak za mało, by przeciwstawić sobie te dwa typy twórczości, dlatego też Miller – inaczej niż Cixous, Irigaray i Kristeva czy idąca w ślad za nimi Borkowska – nie skupia się na różnicach formalnych, dotyczących języka czy stylu. To, co istotnie różni gobeliny protagonistek, dotyczy sfery reprezentacji i kwestii buntu – tkanina bogini to teocentryczne przedstawienie represjonującej władzy, która w imię porządku dyscyplinuje zuchwałych buntowników, praca Arachne zaś to feminocentryczny protest przeciw usankcjonowanym nadużyciom owej władzy. A ponieważ w tej interpretacji (podobnie jak w wielu feministycznych teoriach subwersywności) jedynie to, co antyfallogocentryczne, jest definiowane jako kobiece<sup>20</sup>, Atena skazana jest na wygnanie poza granice własnej płci i staje się symbolicznym „mężczyzną”. Odtąd traktowana będzie jak „przebieraniec” w prawdziwie kobiecym świecie, fałszywa kobieta, kobieta z męską głową.

Mężna Dziewica, zrodzona z głowy swego ojca, pozbawiona matki, nie odczuwa bliskości i solidarności z innymi kobietami – jak w *Orestei* Ajschylosa – bliższa jest brutalnemu, surowemu i racjonalnemu światu mężczyźni, bohaterów i władców. Roztropna, ale i gniewna, ambitna, ale i zawzięta, dumna i bezwzględna. Jaka mogłaby być możliwa definicja sztuki, której patronowałaby Atena? Racjonalna, będąca zapisem chłodnej intelektualnej analizy przedmiotu bardziej niż świadectwem podmiotowego doświadczenia, formalnie doskonała, ale pozbawiona uczuć, pogardliwie odwrócona od spraw małych, przyziemnych, asekualna? Z pewnością nie mieściłaby się w granicach somatopoetyki.

A jednak taka interpretacja mitu wydaje mi się zbyt upraszczająca i załamuje się w kluczowym dla feministycznych krytyczek miejscu – patriarchalnej

20 Utożsamienie kobiecości z antyfallogocentrycznością czy antypatriarchalnością stało się dla wielu badaczek i badaczy fundamentem teorii pisania kobiecego. Przypomnę tylko słowa Cixous: „Tekst kobiecy nie może, nie może być niczym innym niż aktem wywrotowym; jeśli się go pisze, to tylko wylewają się, jak wulkan, spod starej nieruchomej skamieliny, znoszącej męskie ataki: i nie inaczej, gdyż inaczej nie ma miejsca dla niej, jeśli ona nie jest nim? A jeśli ona-ona: to po to, by wszystko zmieść, rozbić na kawałki podstawy obecnych instytucji, wysadzić w powietrze prawo, a od «prawdy» skręcać się ze śmiechu”. H. Cixous *Śmiech Meduzy*, s. 181.

genezy narodzin Ateny. Jeszcze Hezjod w *Teogonii* wspomina przecież jej matkę Metydę (Metis), przedolimpijską boginię mądrości i sprawiedliwości, w najstarszych opowieściach znaną również pod postacią węzowłosej Meduzy, którą Dzeus pożarł, gdy była w ciąży. W kolejnych, późniejszych tekstach epoki pohomeryckiej zacierają się jednak ślady owej matriarchalnej genealogii. Pozostają już tylko pojedyncze znaki, wpłatanе w patriarchalne narracje – przydomek Pallas „poly-metis” („dająca wiele rad”), wąż leżący u jej stóp, głowa Meduzy na jej tarczy i zestaw niespójnych cech.

Jeśli Atena była zbrojną i srogą boginią walki, to dłaczego Grecy uważali ją za obrończynię zdradziecko napadniętych, prawodawczynię najważniejszych w swoim świecie zasad chroniących słabszych? Nawet mało dociekliwy Parandowski dostrzegł tę rysę niekonsekwencji na pomnikowym wyobrażeniu Ateny, przypominając jej przykazania:

Nie wzbrosisz nikomu wody ni ognia. Nie będziesz wskazywał fałszywej drogi. Nie zostawisz zwłok bez pogrzebu. Nie zabijaj wołu ciągnącego pług.<sup>21</sup>

Jeśli bogini miała być wcieleniem cnót męskich, dłaczego była jednocześnie największą nauczycielką kobiecych robót i kobiecej sztuki: tkactwa, garniarstwa, gotowania, a także opiekunką rodzających? Pronaja, Ergane, Polias, Promachos, Parthenos, Pallas, Higieja – jakkolwiek nazwana, wymyka się jednoznacznej – i nazwijmy ją patriarchalnej – symbolice. Idąc za badaniami Jane Ellen Harrison, Robert Graves w *Mitach greckich* pisze wprost o Atenie jako połączeniu dwóch wcieleń matriarchalnej triady boginicznej – budzącej trwogę staruchy i dziewicy.

J.E. Harrison słusznie uważa opowieść o narodzinach Ateny z głowy Zeusa za „rozpaczliwy wykręt teologiczny mający na celu odebranie jej matriarchalnej pozycji”. Jest to również dogmatyczne podkreślenie tego, że mądrość jest prerogatywą mężczyzn: dotąd mądre były tylko boginie.<sup>22</sup>

21 J. Parandowski *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Puls, Londyn, 1992, s. 64.

22 R. Graves *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1992 (wyd. 5), s. 56. Ciekawe i jednocześnie niepokojące jest jednak to, że postać Ateny została niejako przywrócona feministycznemu imaginariu nie przez prace Gravesa czy Harrington, lecz przez Camille Paglię, uczennicę Harolda Blooma, która sama określa siebie mianem „antyfeministycznej feministki”. Zob. C. Paglia *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Brama, Poznań 1990, s. 75-80.

Przypominam o tym wypartym, matczynym rodowodzie mitologicznej Ateny nie dlatego jednak, by powiedzieć „jak było naprawdę”, lecz by nie dać się zwieść uwodzicielskiej sile wszelkich mitów i mitologii, które historię zamieniają w naturę, skutek biorą za przyczynę, to, co było, tłumaczą przez to, co jest. Być może w przypadku historii Arachne niektóre feministyczne komentatorki za bardzo uwierzyły patriarchalnym baśniom o złej siostrze, w efekcie czego Atena-przędka wraz ze swoim gobelinem zniknęła zupełnie z feministycznego imaginarium, a wraz z nią rzeczywiście problematyczne, ale istotne pytania o uwikłanie kobiet w patriariat i w struktury władzy. Na gobelinie Ateny kary zuchwałym śmiertelnikom wymierzała Hera. Kolejna „kobieta falliczna”? Czy naprawdę feminizmu nie stać dziś na bardziej złożoną analizę relacji płci i władzy? I nie chodzi mi o zignorowanie różnicy między tymi dwoma gobelinami, zastąpienie opowieści Arachne opowieścią Ateny, czy też unieważnienie pytań o związek między etyką i estetyką, lecz o normatywny sposób rozumienia kategorii kobiecości, używanej (wciąż jeszcze) do dyscyplinowania kobiet.

Jest to o tyle interesujący trop, że krytyka feministyczna wciąż boryka się z problemami metodologicznymi: jak czytać te teksty kobiet, które stawiając się po stronie rozumu, a nie ciała, nie realizują uznawanego za kulturowo kobiecy wzorca somatycznego pisania lub też nie są ani pod względem formy, ani treści inne od męskiego sposobu ekspresji? Czy pozbawiony aspektu awangardowości, tradycyjny w swej formie tekst pisarki niepodejmującej tzw. kobiecej, emancypacyjnej, tematyki staje się automatycznie tekstem niefeministycznym, tzn. nie-kobiecym, tj. patriarchalnym?<sup>23</sup> Czy autorki klasycyzujące, intelektualnie zdystansowane wobec swojego tekstowego „ja” lub stawiające nie na autobiografizm, lecz na awangardowy eksperyment, zakładając swe kobiece doświadczenie, mają problem ze swoją tożsamością, są stłumionymi ofiarami patriarchalnej schizofrenii bądź też zakładają dla kurażu męskie kapelusze, mówiąc nie-swoim głosem?<sup>24</sup>

23 Ten ciąg utożsamień wymieniam nie dlatego, że sama uważam pojęcia te za tożsame, lecz by zobrazować wciąż obecny w praktykach feministycznych sposób myślenia o relacji między kobiecym tekstem i patriarchalną kulturą. Zob. np. M. Büthner-Zawadzka *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864-1939*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014.

24 Parafrazuję tu najczęstsze sposoby wyjaśniania ambiwalentnego, nierzadko ironicznego stosunku do kategorii „kobiecości”, jakie prezentowały pisarki, którym poświęcone będą moje dalsze badania; Irenie Krzywickiej, (jako autorce *Jazgotu niewieściego albo przerosu stylu*), Stanisławie Przybyszewskiej (jako zwolennicze idei pisania asekualnego, ponadpłciowego), Marii

Badaczki literatury kobiet od lat 80. próbują uchwycić problem podwójnego kodowania literatury kobiet w tradycji, które przejawia się – jak to ujmowała Elaine Showalter – dwugłosowością kobiecego tekstu, Sandra Gilbert i Susan Gubar zaś – żeńskim kompleksem przynależności (*female affiliation complex*)<sup>25</sup>. W obydwu kwestiach kluczowe jest zbadanie miejsc przenikania, krzyżowania czy konfliktowania dziedzictwa i „matki”, i „ojca”. Figura Ateiny – jako swoiste wcielenie tej ambiwalencji – mogłaby powiedzieć nam coś ciekawego o kulturowym miejscu kobiety-autorki w tradycji, a także o funkcjonowaniu kobiet w obrębie rozmaitych instytucji władzy<sup>26</sup>.

Podjęcie dziś tych wątków wydaje mi się jednak konieczne nie tylko ze względu na coraz częściej ograniczające tryby lektury feministycznej i wciąż zbyt przewidywalny kanon tekstów, którymi badaczki chcą się zajmować, ale również ze względu na doskonale znaną krytykom i historykom strategię wymazywania płci i „przyprawiania” męskich głów tym pisarkom, którym udaje się wejść do kanonu. Pozbawione kobiecości, zrobione na poczytwe „ciotki literackie”, nieczytane, przykurzone, pudrowane jedynie na kolejne jubileusze straszą swoją anachronicznością. Orzeszkowa, Konopnicka, Przybyszewska, Dąbrowska. Czy tak być musi?

## Maria Dąbrowska – korekty biografii, korekty twórczości

Ten trochę zezowaty karzełek, z grzywką przyciętą na pachole, był dla mnie ostatnią istotą, do której mógłbym zwracać erotyczne zapały. A nic nie wiedziałem o tym, co stało się powszechnie znane dopiero czytelnikom jej dzienników, to znaczy o jej stronie, by tak rzec, lubieżnej.<sup>27</sup>

---

Dąbrowskiej (jako narodowym pisarzu-instytucji) i Annie Bojarskiej (jako autorce romansów politycznych i zbioru *Madonna pekaesów, czyli wyznania czytelnika-samicy*).

25 Zob. J. Krajewska „Kobiety kompleks przynależności” i historia literatury, w: *Fifteen Shades of Polish Feminism: Literature, Culture and Gender Discourses in Polish Academia*, red. U. Chowaniec, M. Świerkosz, „Women Online Writing Journal” nr 3, 2014, <http://www.womenonlinewriting.org/issue-no-3-history-of-polish-feminism-in-academia-in-polish.html> (11.07.2015).

26 Powołując się na słowa Mary Jacobus z *Reading Woman*, Nancy Miller przekonuje: „Podobnie do Lucy Snowe i Charlotte Brontë, krytyczka feministyczna «musi, jeśli ma zachować zarazem życie i posłuch, zainstalować się w obrębie dominujących konwencji akademickiej krytyki literackiej»” (488). Komplikuje to (i dobrze!) myślenie o antysystemowości feminizmu i krytyki feministycznej w ramach patriarchalnych struktur władzy.

27 Cz. Miłosz *Abecadło Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 98.

Tak pisał Czesław Miłosz, wskazując wyraźnie na deficyty kobiecości swojej koleżanki po piórze, uniemożliwiające mu spojrzenie na nią jako na istotę żeńską. Wydaje mu się ona czymś tak dalece aseksualnym, że zupełnie pozbawionym płci – jak dziecko czy karzelek. Tylko trochę tonuje tę wypowiedź Grażyna Borkowska w książce o Marii Dąbrowskiej i Stanisławie Stempowskim.

W swoim zwykłym skromnym męskim ubraniu wygląda mało kobieco. Przypomina raczej wyrostka niż pociągającą kobietę.<sup>28</sup>

Dalej podkreśla badaczka niechęć pisarki do makijażu, modnych strojów, koronek, kapeluszy i tych wszystkich atrybutów kobiecości, którymi posługiwało się dwudziestolecie międzywojenne. W sportowych kostiumach Dąbrowska rzeczywiście wydaje się różnić od kulturowego wzorca kobiecości, reprezentowanego choćby przez Nałkowską. Widać to również w jej pierwszych próbach krytycznoliterackich, w których dystansuje się od bohaterek wcielających typ kobiecości pasywnej, salonowej, słabowitej, nazywając je „Faunessami”, „koronkowymi”, „ślicznymi duszkami z majolikami”, „laleczkami o ciasteczkowych sercach z «biscuit fin»”, „rozhuśtanymi wolą męskiej żądzy i własnego kaprysu”<sup>29</sup>. Nie ma w niej również zgody na tragiczny los i poświęcenie kobiecych bohaterek Żeromskiego. Dąbrowska ewidentnie poszukuje w tradycji literackiej wzorca kobiecej siły, sprawczości.

Jej stosunek do własnej cielesności, seksualności i płci – jaki można by zrekonstruować na podstawie *Dzienników* – jest afirmatywny. Podoba się sobie: jest zgrabna, gibka, lubi swoje ciało, gimnastykuje się, naciera zimną wodą, latem lubi się opalać nago i kąpać, zimą namiętnie ślizga się na łyżwach. Do końca życia cieszą ją komplementy bliskich i nieznajomych dotyczące jej nóg, biustu, fryzury, ubioru, a nawet higieny (sprzedawczyni ręczników w zrujnowanej po wojnie Warszawie: „pani taka czyściocha”), pozytywnie odpowiada na zaloty przypadkowych mężczyzn. Właściwie do późnej starości Dąbrowska podkreśla swoją witalność, atrakcyjność

28 G. Borkowska *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 58.

29 Chodzi o jej debiut krytyczny, recenzję *Faunessy* M. Jehanne-Wielopolskiej, czy recenzję *Wiernej rzeki* Żeromskiego. Zob. M. Dąbrowska *Pisma rozproszone*, t. 1, red. E. Korzeniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 36, 46.

i siłę – kobiecą – należałoby dodać, bo pisarka postrzega siebie w zgodzie z płcią, nie poza nią. Jest w ten wizerunek wpisana również seksualność, która traktowana jest jak naturalna energia życiowa, która wymyka się „społecznym” czy „kulturowym” nakazom. Przez całe życie fascynują ją i mężczyźni, i kobiety, seks sprawia jej najwyraźniej przyjemność – skoro z nieukrywaniem żalem zwierza się przyjacielowi w liście w 1933 roku: „Od roku blisko w celibacie, pierwszy raz od osiemnastego roku życia”<sup>30</sup>. Dąbrowska miała kochanków i kochanki, i niejednokrotnie w *Dzienniku* podkreślała relację między pisaniem i kochaniem, między twórczością i seksualnością, choć – inaczej może niż Nałkowska – dostrzegała również negatywną stronę tego związku i rozmaite sprzeczności takiej filozofii tworzenia (i życia).

Jak się jednak okazało – najpierw krytycy, a potem historycy literatury mieli problem z pełnym pęknięciem i wewnętrznymi sprzecznościami wizerunkiem pisarki, której życie osobiste stało się przedmiotem rozmaitych spekulacji, niedopowiedzeń lub przeciwnie – plotek. Zastanawiano się nad przyczynami tego, co Miłosz określił mianem „lubieżności”, Borkowska zaś rozdziwieniem między etyczną a erotyczną stroną jej twórczości, który to rozdziwienek rozmaicie próbowano usprawiedliwiać, zrozumieć, wyjaśnić<sup>31</sup>... lub wykorzystać. Błażej Warkocki przypomina o powszechnym domniemaniu, jakoby poparcie pisarki dla władz PRL było związane z jej „nieuporządkowanym życiem erotycznym”, którego stała się swoistym zakładnikiem<sup>32</sup>.

Wszystko to powodowało, że biografia Dąbrowskiej nieustannie poddawana była zabiegom korygującym. Jednym z przejawów takiej lektury jest (w moim przekonaniu) unieważnianie jej związków – intelektualnych, przyjacielskich i miłosnych – z kobietami, które, w przeciwieństwie do relacji z męskimi partnerami – Marianem Dąbrowskim, Stanisławem Stempowskim oraz jego synem Jerzym czy nawet kochankiem Jerzym Czopem – pozostają

30 Cyt. za. G. Borkowska *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, s. 100.

31 „Można też zapytać, czy rozbudzenie erotyczne pisarki, luźno związane z zasadami regulowanymi przez etykę, nie wypływa z tego samego, podpatrzonego w dzieciństwie, ludowego źródła”, G. Borkowska *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, s. 50.

32 B. Warkocki *Safona Kowalska, w: Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013, s. 81. Choć tego nie pisze, prawdopodobnie Warkocki odwołuje się do znanego, krytycznie nastawionego wobec Dąbrowskiej-komunistki tekstu Wiesława Pawła Szymańskiego pt. *Maria Dąbrowska – uroki dworu*, „Arka” 1992 nr 42, s. 25-48.



właściwie „niedoczytane”. W efekcie pisarka jawi się badaczom najczęściej jako „Atena wyskakująca z głowy Dzeusa”, „wieczna uczennica swych mężczyzn”, którzy ukształtowali ją jako kobietę i pisarkę. Owszem, Dąbrowska niejednokrotnie podkreślała ożywczy wpływ męskiego towarzystwa, ale jednocześnie wiele mówiła o swoich przyjaźniach nie tylko z Anną Kowalską czy Stanisławą Blumenfeld, ale też z Zofią Nałkowską, Zofią Poniatowską, Stefanią Stempołowską, Kazimierą Muszałówną, Wandą Kocieleń, jak również z siostrą Jadwigą czy matką Ludomirą z Gałczyńskich Szumską. Historycy (nawet ci genderowo wrażliwi) zrobili wiele, by wymazać albo zneutralizować kontrowersje, związane z homoseksualną stroną niektórych z tych relacji.

Oczywiście, takie zachowanie wiąże się z pewnością z jakimiś bliżej nieokreślonymi predyspozycjami biseksualnymi, ale samo w sobie nie było podszyte żadną perwersją. Przeciwnie, w swojej naturalności, w instynktownym pójściu za głosem serca czy ciała, było całkowicie niewinne, wręcz dziecinne.<sup>33</sup>

Dla jednych więc lubieżna, dla innych niewinna jak dziecko – wydaje się, że historykom i krytykom brakuje języka, by opowiedzieć o pełnej pęknięć, wewnętrznych napięć i niekonsekwencji w biografii pisarki kanonicznej. Ona sama u schyłku swego życia była zirytowana tym pomnikowym z jednej strony, a infantylnym z drugiej wizerunkiem, jaki profesorzy polonistyki tworzyli na użytek szkolnego kanonu lektur i kolejnych jubileuszy. W *Dzienniku* z sarkazmem relacjonuje rozmowę z jednym z owych profesorów – Zdzisławem Libera:

Pan mnie zanadto upoczciwiał, robi pan ze mnie moralizującą starą ciotkę, niech pan mnie trochę odpoczciwi.

– Cóż, demonizować trudno – odpowiedział [...] – i to było najinteligentniejsze, co usłyszałam od tego profesora<sup>34</sup>.

33 G. Borkowska *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, s. 121

34 M. Dąbrowska *Dzienniki 1914-1965 w 13 tomach. Pierwsze pełne wydanie w 13 tomach (bez opracowania edytorskiego) pod kierunkiem prof. dr hab. Tadeusza Drewnowskiego*, t. 13, Wydawnictwo PAN, Warszawa 2009, s. 69. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej numery stron podaję w nawiasach na końcu cytatów.

Dąbrowska była w pełni świadoma istnienia idiosynkratycznych miejsc również we własnej biografii, które w zapiskach prywatnych ujmowała w dialektykę nocnych i dziennych myśli. Przyznawała otwarcie, że często nie rozpoznaje w nich siebie, ponieważ w swoim życiu wielokrotnie ulegała rozmaitym wpływom, które powodowały nieustanny i nieusuwalny rozdźwięk między doświadczeniem przeżywanym a przedstawianym. A jednak pisarka była gotowa to zaakceptować, skoro z przekonaniem dopowiadała:

[...] wzdrygałam się przed poprawieniem dawniej zapisanego tekstu w mętным poczuciu, że i owo „inaczej” jest jakąś formą prawdy, o mnie samej i o moim życiu świadczącej. (t. 3, s. 127)

Gdy Anna Kowalska, pierwsza czytelniczka dzienników Dąbrowskiej, zarzucała jej kłamstwo i fałszowanie rzeczywistości<sup>35</sup>, ona sama pozostawiła wiele bruzd, zmarszczek i chropowatości na swoim wizerunku, ponieważ głęboko wierzyła w wielość prawd dziennika, znoszącą prostą opozycję między autentyką a fałszyfikatem. W przeciwieństwie do samej pisarki czytelniczki i krytycy Dąbrowskiej wydają się wciąż nie dowierzać jej słowom, czyszcząc jej biografię z tych szczególnie niepokojących miejsc ambiwalencji lub też odczytując je jako oznakę niekonsekwencji, a nawet hipokryzji. Gdy pisarka z zalem stwierdza w 1935 roku, że związek z dużo starszym od niej Stempowskim stopniowo pozbawiał ją młodzieńczej energii, witalności, uczynił jej życie zamkniętym w kręgu jego spraw rodzinnych i jego kontaktów towarzyskich – Borkowska z zakłopotaniem pyta „Czym można tłumaczyć te gorzkie, trochę niesprawiedliwe i trochę nieprawdziwe słowa?”, by zaraz sobie odpowiedzieć, że: „nie ma w tym wiele sensu, jest żal i nieporozumienie”<sup>36</sup>. Niemożliwe wydawało się badaczce to, że Dąbrowska mogła w tym samym stopniu żałować swej zmarnowanej młodości, spędzonej u boku Stempowskiego, co cenić go i kochać.

Ta strategia korygowania uwidacznia się również wyraźnie w recepcji jej twórczości – a zwłaszcza tego szczególnego dzieła, jakim są w jej dorobku

35 Pisałam o tym w tekście *Atena i Arachne? Anna Kowalska i Maria Dąbrowska we wzajemnej lekturze dzienników*, wygłoszonym na konferencji „Czytanie... Kobieta, biblioteka, lektura”, zorganizowanej przez Uniwersytet Szczeciński w dniach 23-24 kwietnia 2015 roku, który ukaże się w publikacji pokonferencyjnej.

36 G. Borkowska *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, s. 112-113.

*Noc i dzień*. Tadeusz Drewnowski<sup>37</sup> – podobnie jak większość interpretatorów tej powieści, uważa, że jej głównym wątkiem psychologiczno-moralnym jest „dorastanie Barbary do postawy Bogumiła” i że Dąbrowska „z upodobaniem na każdym kroku ośmiesza i dezawuuje panią Barbarę”<sup>38</sup>. Za zasadną, choć być może niezbyt elegancko wyrażoną, uważa on opinię Juliana Krzyżanowskiego, który w 1960 roku podczas ceremonii wręczenia Dąbrowskiej tytułu *honoris causa* Uniwersytetu Warszawskiego nazwał bohaterkę *Nocy i dni* „jędzą”. Pisarka nie kryje w *Dzienniku* swego oburzenia:

Powiedzieć, że p o m i m o n i e s y m p a t y c z n e j j ę d z y Barbary, powieść się czyta z zajęciem to byłby skandal dla zwykłego czytelnika, a dla profesora literatury – to skandal piętrowy!  
Pomyśleć, że dla tej postaci, dla Barbary powieść głównie powstała. (t. 12, s. 40-41)

Dąbrowska bezskutecznie próbowała równouprawnić postać Barbary w świecie swej powieści, ubolewając, że nikt poza Zofią Nałkowską i kilkoma cudzoziemcami nie dostrzegł znaczenia i nowatorstwa tej bohaterki literackiej. Dlatego odnotowuje w *Dzienniku* przeczytaną gdzieś przypadkowo interpretację *Nocy i dni* Stefana Gołębińskiego – szkolnego nauczyciela z Bieżunia:

Zauważył Barbarę! Żaden z krytyków ani historyków nigdy nie zainteresował się Barbarą, na której przecie stoi cała powieść. Barbara to matka naszego czasu. To pierwiastek nocy w *Nocach i dniach*. To protoplasta wszystkich (czy jedna z nich) alienowanych, kwestionujących i podejrzywających życie, jego sens, wartość i bezpieczeństwo. Jeśli ja sama traktuję ją z lekką nutą ironii i dystansu, to samoobrona przed zbytnim solidaryzowaniem się z jej niepokojem. (t. 12, s. 208)

37 Doceniam ogromną pracę Tadeusza Drewnowskiego, który zarówno jako edytor i redaktor dzienników Dąbrowskiej, jak i autor *Wyprowadzki z czyścica* próbował sproblematyzować wizerunek autorki, krytykowanej po 1989 roku za anachronizm, antyklerykalizm, prowincjonalność czy konformizm polityczny. W kwestiach genderowych, które mnie interesują, sam Drewnowski przyznaje jednak, że brakuje mu wrażliwości i uważności, zob. T. Drewnowski *Nie tylko odpoczcziwiona* (z Tadeuszem Drewnowskim rozmawia Elżbieta Sawicka), w: tegoż *Wyprowadzka z czyścica. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*, PIW, Warszawa 2006, s. 111.

38 T. Drewnowski *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 201.

Co ciekawe, sam Drewnowski przytacza w *Rzeczy russowskiej* ten właśnie fragment *Dziennika* i... szybko unieważnia głos pisarki, korygując niejako możliwą lekturę jej dzieła.

Ale te interpretacje mają swoje granice i nie sposób posuwać się tak daleko – jak to później wyobrażała sobie autorka – by panią Barbarę-katastrofistkę czynić główną ostoją powieści. Przy takim ujęciu *Noce i dnie* rozsypałyby się w proch.<sup>39</sup>

Z kolei Grażyna Borkowska, aby wyrazić różnicę między dziennikami Nałkowskiej i Dąbrowskiej, ujmuje je w schemat dwóch przeciwieństw, funkcjonujących względem siebie na zasadzie zaprzeczenia. Jeśli więc autorka *Domu kobiet* pisze (jak kobieta) „sobą i z siebie”, znosi granicę między życiem a sztuką, radośnie sięgając do niespożytych zasobów swej kobiecej energii, „Dąbrowska to typ pisarza-samobójcy, skonfliktowanego z materią swej sztuki, odczuwającego wobec swego dzieła ambiwalentne uczucie miłości i nienawiści. Wszystko co pisze, powstaje w niesamowitym napięciu i fizycznym trudzie. Pisze w bólu [...]. Eksploatuje się do końca”<sup>40</sup>. Arachne i Atena?

Ten model czytania, w którym radykalnie przeciwstawia się pisarstwo Dąbrowskiej innym (w domyśle bardziej kobiecym) autorkom, nadal bywa uruchamiany, gdy historycy próbują opisywać rzeczywistość trudną i złożoną – zarówno w wymiarze osobistym, jak i literackim – relację z Anną Kowalską. Tymczasem warto wsłuchać się w głos samej pisarki, która swoją potrzebę odróżnienia się potrafiła ujmować w sposób pozytywny. Gdy po publikacji *Nocy i dni* krytyka literacka zaczęła ją porównywać do Zofii Nałkowskiej, z przyjemnością zgodziła się z jednym z przyjaciół, który twierdził, że podczas gdy „pani Zofia szyje ozdobnie swoje rzeczy z kosztownego i prawdziwego jedwabiu”, ona „kuje w polnym granicie”. Nie zmienia to faktu – natychmiast dodawała – że przy tych wszystkich różnicach uważa ją (tj. Nałkowską) za „największą obok Colette i Undset pisarkę naszych czasów”<sup>41</sup>. Jest tu zatem miejsce i na cudzą odmienność, i na potrzebę uznania dla własnej literackiej autonomii. Zamiast więc przeciwstawiać sobie literackie Ateny i Arachne jako nienawidzące się rywalki, spróbujmy ich twórczość opisać

39 T. Drewnowski *Rzecz russowska...*, s. 204.

40 G. Borkowska *Cudzoziemki*, s. 245.

41 M. Dąbrowska *Dzienniki* [wydanie w 6 tomach], wybór T. Drewnowski, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 308-309.

z perspektywy nie tylko historycznoliterackiego, ale i poetologicznego *continuum*, które w przypadku autorek-kobiet wciąż jeszcze w Polsce pozostaje niewystarczająco przebadane<sup>42</sup>.

Na koniec oddajmy głos Marii Dąbrowskiej, która pozostaje mistrzynią w piętrzeniu komplikacji i która – niczym Barbara Niechcic – swoje najgłębsze niepokoje opowiadała, posługując się poetyką snu:

Na skraju nocy około 12-tej zasnąłam przy świetle. Koszmarny sen – chcę dojsć do telefonu i zaplątuję się w sieć miedzianych drutów – Niesposób się wyplątać – w końcu wyciągam z samej siebie miedziane druty, a potem niby ze starego „fokowego” futra, które mam na sobie – wyciągam zmięte różne rzeczy – m.in. błam szarego futerka – Zgroza – Skąd się to we mnie wzięło? Czy to ukradłam – Chcę rzucić ten błam futra w ogień – Anna mi nie daje – Anna, która zresztą nie wygląda jak Anna ale jak NewYorski posąg wolności – twarda, zimna i potężna – tylko uśmiech ma żywy, ale nieprzyjemnie znaczący – usiłuje mnie objąć i pocałować widząc, że jestem w takiej rozterce i dekompozycji – Każde jej dotknięcie sprawia mi nieznośny ból – boli mnie dotkliwie wszystko, nawet broda, której dotyka palcem. Krzyczę przerażona: „Mnie boli – Mnie wszystko tak straszliwie boli” (t. 13, s. 240).

---

42 Postulat powrotu do badań poetologicznych na gruncie polskich studiów genderowych zgłaszała Arleta Galant, wpisując go z ramy szerszego zwrotu kulturowego w historii literatury. Zob. A. Galant *Feministycznie o historii literatury i zwrocie kulturowym. Przypisy do dwóch projektów*, w: *Fifteen Shades of Polish Feminism: Literature, Culture and Gender Discourses in Polish Academia*, red. U. Chowaniec, M. Świerkosz, „Women Online Writing Journal” 2014 nr 3. <http://www.womenonlinewriting.org/issue-no-3-history-of-polish-feminism-in-academia-in-polish.html> (11.07.2015).

## Abstract

---

**Monika Świerkosz**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*Arachne and Athena: Towards a Different Poetics of Women's Writing*

This article discusses Nancy K. Miller's project of arachnology. Świerkosz presents Miller's reinterpretation of Arachne as a creative woman (rather than a spider) and of Athena, who (contrary to many feminist readings of the myth) also embodies a certain kind of feminine creativity. Thus Świerkosz questions the somatic model of writing that many critics (including G. Borkowska, A. Araszkiewicz, K. Kłosińska, H. Cixous, I. Irigaray, J. Kristeva) view as the only authentic (and anti-phallogocentric) way for women to find expression in art. Building on scholarship on Maria Dąbrowska's biography and work as a case study, Świerkosz shows that a narrow definition of womanhood impacts our reading, as does literary historians' tendency to ignore the ambivalent relationship between gender and literature.

## Keywords

---

women's writing, somatopoetics, arachnology, Maria Dąbrowska, body and text