

Aleksandra E. Banot
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Świadectwo umierania. O projekcie autobiograficznym Marii Kuncewiczowej

Wprowadzenie

W *Fantomach* (1971) Maria Kuncewiczowa napisała: „Wszyscy ludzie w moich powieściach mogliby być sobą, gdyby nie byli mną”¹. I dalej:

Publiczna spowiedź to nic dla mnie nowego. Od pierwszego koncertu, od pierwszej książki spowiadałam się publicznie z intymnych przeżyć pod naciskiem irracjonalnej potrzeby uznanej powszechnie za warunek artystycznej działalności. Osłaniałam przeżycia zmyślonymi imionami, przerzucałam je w inne miejsca i czasy. Wyznania uzupełniałam obserwacją. Dla każdego, kto znał prawa Sztuki, proceder był jasny. Obecnie odrzucam kamuflaż, narażam się Sztuce i ludziom, bo wiek uczynił mnie odporną na nietykalność autentyki (F, 239–240).

To wyznanie jest rodzajem absolutnego autobiograficznego odsłonięcia. Pisarka daje jasny komunikat – o ile do tej pory „osłaniałam się”, używając kolejnych bohaterów i bohatererek, o tyle teraz mówię wprost: mówię jako Maria Kuncewiczowa – autorka, narratorka i bohaterka zarazem. Jednocześnie ten komunikat pozwala popatrzeć na jej powieści przez pryzmat biografii. Już nie musimy płatać się w domysłach – krytyka genetyczna uprawomocnia się i nabiera wiarygodności.

¹ M. Kuncewiczowa, *Fantomy*, Warszawa 1982, s. 169–170. Dalej jako F, z podaniem strony.

To wyznanie jest także jedną z form paktu autobiograficznego, w którym „narrator formułuje swe zobowiązania wobec czytelnika zachowując się tak, jakby był autorem i nie pozostawiając wątpliwości co do tego, że *ja* odsyła do nazwiska z okładki, choć nazwisko to nie pojawia się w tekście”². Zapisane zostaje ono jednak nie w początkowych partiach tekstu, ale w końcowych. Dopiero w *Naturze* (1975) na pierwszej stronie czytamy, jako zapowiedź zamieszczenia fragmentu, który miał zakończyć *Cudzoziemkę*: „[...] umieszczam to zmyślenie na początku drugiego tomu autobiograficznej książki (pierwszy tom: *Fantomy*)...”³.

Autobiograficzny projekt Kuncewiczowej wydaje się radykalny. Choć podobny do projektu Zofii Nałkowskiej⁴ – jest zdecydowanie bardziej totalny. Obejmuje wszystko – autobiograficzne ślady odnajdujemy w każdej niemalże powieści czy opowiadaniu. *Cudzoziemka* (1935) jest historią o matce (N, 40), *Leśnik* (1952/1957)⁵ – o ojcu (F, 21), *Twarz mężczyzny* (1928) – o samej autorce (F, 148, 234). Dla Heleny Zaworskiej *Leśnik*, powstały w oparciu o pamiętniki ojca pisarki, wpisuje się – obok *Cudzoziemki* – w nurt opowieści rodzinnych. Z kolei *Fantomy*, a także *Natura*, stanowią niejako trzecią część autobiograficznego tryptyku⁶. Małgorzata Czermińska włącza do tej sagi rodzinnej (*Cudzoziemka*, *Leśnik*) także *Tristana 1946* (1967) – opowieść o losach syna pisarki, Witolda i jego nieudanym małżeństwie z angielską aktorką Eileen Herlie. Tym trzem narracjom *Fantomy* nadają „sens figury polskiego losu”⁷.

Autorka *Gaju oliwnego* wielokrotnie wskazywała wątki autobiograficzne w swoich utworach. W tomie *Rozmowy z Marią Kuncewiczową* czytamy:

Owszem, *Leśnika* można np. traktować jako wariant dziejów mojego ojca. *Cudzoziemka* to refleksja i transpozycja dziejów matki, *Przymierze* i *Twarz mężczyzny* to ja sama w młodości, *Zmowa nieobecnych*, *Klucze* to moje wojenne

² Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 36.

³ M. Kuncewiczowa, *Natura*, Warszawa 1982, s. 7. Dalej jako N, z podaniem strony.

⁴ M. Marszałek, *Życie i papier. Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej*, „Dzienniki 1899–1954”, Kraków 2004. Zob. też H. Kirchner, *Zofia Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011.

⁵ *Leśnik* został wydany przez paryską „Kulturę” w podwójnym numerze pisma (7–8) w 1952 r. Dwa lata później ukazało się angielskie tłumaczenie tej powieści. Dopiero w 1957 r. *Leśnika*, w formie książkowej, opublikowano w Polsce. Zob. A. Szałagan, *Maria Kuncewiczowa. Monografia dokumentacyjna 1895–1989*, Warszawa 1995, s. 245–247.

⁶ H. Zaworska, *Żyć u siebie*, „Twórczość” 1972, nr 2, s. 104. Zob. też B. Kazimierczyk, *Dylizans księżycowy. Opowieść o twórczości Marii Kuncewiczowej*, Warszawa 1977; Z. Mokranowska, *Zbudować fikcję prawdziwszą od życia. Uwagi o poetyce autobiograficznych opowieści Marii Kuncewiczowej*, [w:] *W stronę Kuncewiczowej... Studia i szkice*, red. W. Wójcik, Katowice 1988, s. 49–65.

⁷ M. Czermińska, *Maria Kuncewiczowa*, „Literatura” 1974, nr 28, s. 4.

lata. W ogóle chyba twórczości pisarza nie da się oderwać od jego własnego życia. Pisarstwo jest zawsze w jakimś sensie transpozycją przeżyć, pragnień i refleksji autora⁸.

Proza Kuncewiczowej nie jest więc tylko odwzorowaniem jej „ja” – tak jak ma to miejsce w przypadku Nałkowskiej; autorka *Granicy*, poruszając się w obszarze narcyzmu⁹, dokonuje jawnej autokreacji. Kuncewiczowa tworzy opowieść o całej rodzinie. Buduje, konstruuje – najwłaściwiej – odbija nie tylko indywidualną tożsamość, jak zauważyła Anna Klecka¹⁰, ale i tożsamość zbiorową. Nie tylko „ja”, ale i „my”.

Tę „totalność” potwierdzają także przytoczone wyżej wypowiedzi autorki – wypowiedzi, jakich próżno szukać u Nałkowskiej. Najważniejsze – „totalność” zapowiada pewną całość – tendencję do scalania. Odwraca zatem, kwestionuje – w pewnej perspektywie – poetykę fragmentu¹¹. Maria Janion podkreśla, że wydanie *Fantomów* i *Natury* spowodowało, że wszystkie utwory Kuncewiczowej stanowią całość – niepodobna ich oddzielić¹².

Przestrzeń autobiograficzna konstituuje się tutaj w sposób jasny i precyzyjny, bo wyartykułowany bezpośrednio. Nie wyklucza to jednak fantazmatycznego czytania powieści Kuncewiczowej¹³, ale także – a może przede wszystkim – jej autobiograficznych tekstów.

W niniejszym artykule nie będę jednak szukać elementów autobiograficznych w prozie – wiele badaczy i badaczek podejmowało to zadanie. Chcę scharakteryzować projekt autobiograficzny Kuncewiczowej, przedstawiając jego wyróżniki formalne, odnoszące się np. do kwestii genologicznych, oraz treściowe – chcę tutaj opisać autobiografię jako świadectwo umierania. Nie chodzi mi jednak o świadectwo rozumiane jako autobiograficzna postawa¹⁴, ile o pewną dominantę tematyczną.

⁸ Rozmowy z Marią Kuncewiczową, oprac. H. Zaworska, Warszawa 1983. Dalej jako R, z podaniem strony.

⁹ Zob. A.E. Banot, (O)powieści Narcyzy. „Dzienniki 1899–1905” Zofii Nałkowskiej, [w:] *Tam nasz początek. Studia o literaturze polskiej pierwszej dekady XX wieku*, red. J. Jakóbczyk, Katowice 2006, s. 40–57.

¹⁰ A. Klecka, *Problem autorskiej tożsamości w powojennym piśmarstwie Marii Kuncewiczowej. Perspektywa genderowa*, „Ruch Literacki” 2005, z. 4, s. 437–452.

¹¹ E. Woźnicka, *Fragment jako forma autobiografii: „Fantomy” i „Natura” Marii Kuncewiczowej*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2, s. 69–89.

¹² M. Janion, *Świat jako pamięć*, [w:] *też*, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 240–250.

¹³ Zob. A. E. Banot, *Drewniany kochanek. O „Leśniku” Marii Kuncewiczowej*, [w:] *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011, s. 255–266.

¹⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt (świadectwo, wyznanie i wyzwanie)*, Kraków 2000, s. 9–35.

Być zawsze „gdzie indziej”, być zawsze „inaczej”

W początkowych partiach *Fantomów* znajduję kluczowy, dla rozumienia autobiograficznego projektu Kuncewiczowej, fragment:

[...] odkąd panie Chrzęszczewska i Nieświadomska wprowadziły mnie w świat „nieprawdziwy”, świat „prawdziwy” zbrzydł i rozpadł się, a razem z nim zginęła Marylka, siostra Aleksandra, córka Józefa matematyka i Adeline skrzypaczki, wnuczka różańcowej babci, lokatorka spod siódmego w kamienicy na Siennej 19. Obiit Marylka–fantom [pokręśl. – M.K.] natus est (F, 28–29).

Nabycie umiejętności czytania, moment, w którym rzeczy i zjawiska przyjmują symboliczne formy, jest momentem swoistej transgresji: przejścia ze świata „prawdziwego” – świata materii i biologii – do świata „nieprawdziwego” – świata ducha i umysłu. Sztuka czytania jest więc sztuką nieobecności, a raczej obecności w jakimś innym świecie, „gdzie indziej”. Jednocześnie – obecności w innej formie, „inaczej”. Obecności – można powiedzieć – fantomicznej. *Słownik języka polskiego* tłumaczy fantom jako „widziadło, zjawa; przywidzenie, złudzenie”¹⁵.

Obecność fantomiczna byłaby więc obecnością krótkotrwałą, którą określa chwila, moment. Ale też obecnością związaną nie tyle z właściwościami jakiegoś obiektu, co raczej z aktywnością umysłową podmiotu dokonującego deskrypcji i konstatacji. Aktywnością, którą niełatwo jednak poddać kontroli – pojawianie się i znikanie fantomów jest mimowolne.

Kuncewiczowa będzie już zawsze myśleć o innych i o sobie w kategoriach fantomu. Prosi więc ukochanego mężczyznę, który rozpoznał i uszanował w niej fantom: „W tej samej chwili, kiedy poczujesz, że nie jestem ci konieczne potrzebna, daj znak, a ja zaraz zniknę. Fantomy łatwiej znikają niż walczą” (F, 80).

Autorka *Przymierza z dzieckiem* zdaje się tutaj podejmować polemikę z (fallo)logocentrycznymi koncepcjami charakterystycznymi dla filozofii i religii Zachodu. Logos, objawiający się najpierw w sztuce czytania, nie ma mocy kreacyjnej, nie zapowiada istnienia, życia oznaczonego przez czynności biologiczne i umysłowe jednocześnie. Zapowiada raczej nieist-

¹⁵ *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1995, s. 536. Określenie „fantom” jest zatem bliskie semantycznie pojęciu „fantazmat”: „wytwór fantazji; przywidzenie, urojenie, halucynacja”, *Słownik...*, s. 536.

Nieco odmiennie definiuje fantazmat *Słownik psychoanalizy*. Zob. J. Laplanche, J.–B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 52. W duchu psychoanalizy Maria Janion skonstruowała projekt krytyki fantazmatycznej. Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] też, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 7–29.

nienie albo istnienie oznaczone wyłącznie przez czynności umysłowe czy psychiczne.

Dlatego jedyna przestrzeń, w której przejawia się obecność fantomiczna, to świat „u siebie”. Kuncewiczowa pisze:

Jest iluzją, że mieszkamy w świecie, w mieście, na wsi, w apartamencie, w pokoju! Jedyne u siebie [pokręśl. – M.K.] to wewnątrz naszych ciał, którego nie znamy, ciemne, śliskie wewnątrz, klatka upleciona z mięśni, żył, nerwów o tajemniczym układzie, jedyny schron dla serca, jedyne naczynie dla myśli, jedyna prywatność (F 31).

Ten projekt bycia „gdzie indziej” i „inaczej”, w świecie ewokowanych przez czytanie wyobrażeń – refleksów własnego umysłu – i w świecie własnego ciała zdaje się być bliski autokreacyjnemu projektowi Nałkowskiej. Zaimek „ja” we wszelkich możliwych formach (moje, mnie, mi) wskazuje egocentryzm jako nadrzędną kategorię opisu. Świat jest taki jak moje „ja”, świat jest tym, czym moje „ja”, świat jest tak wielki jak moje „ja”. U Nałkowskiej „ja” ogniskuje świat. Jest nieprzezroczystym pryzmatem, który go pochłania i zatrzymuje.

Ale podobieństwo projektu Kuncewiczowej do projektu autorki *Narcyzy* jeszcze raz jest pozorne. Kuncewiczowa nie tyle skupia na swoim „ja” świat, ile przez „ja” świat „przepuszcza”. Jak przez pryzmat. Świat – jak wiązka światła – za pryzmatem staje się tęczą, migotliwą jednak i ulotną. Stanisław Żak nazwał zresztą pisarkę, jej osobowość medium¹⁶.

Jednakże w obu przypadkach autorskie „ja” przeobraża świat – tutaj nie sposób mówić o twarzy i od-twarzaniu¹⁷, ale raczej o prze-twarzaniu. Świat – za „ja”, po drugiej stronie „ja” – jest już jakiś inny. Ale inne jest także „ja”. Włodzimierz Maciąg podkreślał, iż pisarstwo Kuncewiczowej jest nie tyle sztuką wyrażającą świat, ile kreacją pewnej wersji świata¹⁸.

Temu swoistemu ruchowi w przestrzeni odpowiada ruch w czasie, owo nieustanne przemieszczanie się. Figurą, która w szczególny sposób zostaje poddana temu ruchowi, jest Maria, żona brata pisarki, Aleksandra Szczyńskiego: „Na ulicy Helców w 1958, w Krakowie na podeście schodów stał wiklinowy kufer, a obok niego stała wdowa po Olesiu, Marysia...” (F 230). Kilka akapitów dalej czytam: „Wchodzę teraz na ulicy Helców

¹⁶ S. Żak, *Maria Kuncewiczowa*, Warszawa 1973, s. 175.

Nie sposób więc zgodzić się z opinią Marka Zielińskiego, który twierdzi, iż twórczość pisarki we wszelkich jej przejawach jest ukierunkowana egotystycznie. Zob. M. Zieliński, *Indywidualizm i wartości*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 7, s. 1, 5.

¹⁷ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 76–93.

¹⁸ W. Maciąg, *Świat jako fantom*, „Życie Literackie” 1971, nr 47, s. 10.

po tych samych schodach. Kufra nie ma” (F, 231). Kufer z wikliny nabiera tutaj szczególnego znaczenia – staje się metonimią Marysi. Jego (nie)obecność poprzedza i zapowiada (nie)obecność Marii Szczepańskiej. Wydawać by się mogło, że Marii nie ma nie dlatego, że umarła w 1960 roku, ale dlatego, że zniknął kufer, który do niej należał. Jakby nieobecność przedmiotu pociągała za sobą ludzkie nieistnienie. Ale jeśli tylko zmienimy scenę, znajdziemy się „gdzie indziej”, będziemy cieszyć się obecnością nieobecnych: „Scena się zmienia. W kościele ustaje podział na żywych i umarłych, a także na modnych i niemodnych. W prezbiterium zasiada koło mnie Olek, koło Jerzego Marysia” (F, 231). Jeszcze raz to „gdzie indziej” (tutaj – przestrzeń sakralna) znosi prawidła fizyki – temporalną linearność.

Fantomiczne istnienie zatrzymuje więc ludzi, rzeczy, sprawy. Świat cały. Odpowiada wyzwaniu rzuconemu przez Fausta: „Chwilo trwaj!”. I chwile trwają. Nieustannie. Opierają się gniciu i rozkładowi – symbolom przemijania. „Szał wszechobecności” (R, 113) trwa.

Zawsze umierać

Fantomiczne istnienie, to „gdzie indziej” i „inaczej” zatrzymuje co prawda świat, ale – *de facto* – jest jedyną formą istnienia. Bo autobiograficznymi opowieściami Kuncewiczowej rządzi Tanatos. Śmierć. Raz po raz natrafiamy tutaj na obrazy śmierci – na opis ciała zmarłej koleżanki szkolnej (F, 54), opis śmierci rodziców, brata, ale także własnej choroby jako zapowiedzi umierania (F, 128–135). W jednym ze starych brulionów, do którego zagląda pisarka w czasie przeprowadzki, znajduję najbardziej chyba przejmujące studium tanatyczne:

Idę ulicą Wspólną do głębi nieszczęśliwa, samobójcza. Myślę z najzjadliwszą goryczą o moim życiu, tak omotanym wszelką niemożnością, o moim życiu zjedzonym do ostatniej nitki przez brak. Idę czarna, o nic nie dbała. Podnoszę głowę: wzrokiem napotykam otwarte okno parteru. Brzydkie, mieszczańskie okno pełne asparagusów i zeszłorocznej waty. W głębi widzę twarz zupełnie zaciemioną przez oczy. Te oczy nie płaczą – lży są w nich tak samo na zawsze jak źrenice, jak niebieski kolor bratka. To są oczy, które poprzez mury, przeze mnie, przez cały świat patrzą w inne oczy – umarłe. Poczułam, że mój brak jest łatwiejszy do zacerowania niż otchłan, nad którą wisi okno z asparagusem i tą kobietą. No, dobrze. Ale co jest straszniejsze, jej otchłan czy mój brak? (N, 145).

Naznaczoną przez śmierć otchłan, w której pogrążona jest przypadkowo spotkana (właściwie – podglądana) kobieta, pisarka konfrontuje

z własną bezsilnością, wewnętrzną pustką, samobójczymi myślami. Czyjaś śmierć (śmierć bliskiej osoby) jest zawsze śmiercią własną. Tak jak własna śmierć, myślenie o śmierci promieniuje na innych.

Zapisując umieranie świata, autorka *Cudzoziemki* zapisuje własne umieranie. Daje swoje świadectwo śmierci, nie życia. Pisze nie po to, aby utrwalić chwile istnienia¹⁹, ale po to, by zapisywać nieistnienie. Albo – by zapisywać chwile istnienia, które już zawsze są nieistnieniem. W które zawsze wpisane jest nieistnienie.

Figurą doskonale oddającą ten stan rzeczy jest kwiat. Kiedy Kuncewiczowa pisze o swoim zamiłowaniu do florystyki, o układaniu bukietów, zamieszcza znamienny komentarz: „Nie zraża mnie szybkość przemiany soczystego piękna w koniec doskonałości – gnienie. Kwiat – dla mnie – jest istotą całkowicie tragiczną i przez to ukochaną” (F, 242).

Ten sugestywny obraz przemiany piękna w gnienie zapisuje dramat istnienia–nieistnienia. Podobny dramat obserwujemy, kiedy w czasie drugiej wojny światowej pisarka, czekając na przystanku autobusowym w Oxfordzie, przygląda się kwitnącym rododendronom:

Pomyślałam: one czekają na koniec samych siebie, ludzka wojna ich nie obchodzi. Wydały mi się potworne. Zobaczyłam kwiaty jako narośla na zielonym cieple, stokrotnie na trawniku jako kolorowe krosty świata, zlewające się w jeden wielki liszaj. Do dziś gorzyc i wstręt napływają do ust na wspomnienie tamtego dnia. On dawno minął (F, 223).

Kuncewiczowa daje tutaj wyraz nieestosowności piękna kwiatów w zderzeniu z wszechogarniającą wojną. Turpistyczne obrazowanie (porównania kwiatów do narośli, krost, liszaju) pozwala zredukować dysonans pomiędzy brzydotą wojny a urodą kwiatów. Więcej – narośla czy krosty przywołują skojarzenia z rakiem – nowotwór jest ciałem obcym, niepożądanym, czymś, czego nie powinno być. Kwiaty są więc nieprzyzwoite; nie powinny ani rosnąć, ani tym bardziej zakwitać.

Kwiat, konotując doskonałe piękno życia, ale i doskonałą brzydotę śmierci, przywołuje inne kategorie: miłości, erotyki. W dalszej części cytowanego wyżej fragmentu czytamy: „Kwiaty odzyskały swój czysty erotyczny talent. Nigdy – z wyjątkiem jednej chwili w Oxfordzie – nie wyobrażałam sobie miłości bez kwiatów” (F, 223).

Wreszcie – kwiat odsyła do kobiecości. Autorka *Przymierza z dzieckiem* zapisuje szczególne momenty swojej kobiecości: moment „pokwitania” związany z menarche oraz odkryciem seksualności i moment „przekwi-

¹⁹ V. Woolf, *Chwile istnienia*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2005.

tania” oznaczony przez histerektomię. Te momenty odnoszą się do cielesności i związanej z nią funkcji seksualnej. Stawanie się kobietą jest więc określone przez biologiczne dojrzewanie (menarche) naznaczone brakiem wiedzy na temat procesów fizjologicznych: „Przed pierwszą wojną światową bywały takie starsze podlotki, które o organizmie ludzkim wiedziały tylko to, co zdradzało ubranie i o czym napomykały sny” (F, 65). Dlatego pierwsza krew menstruacyjna jest przerażającym doświadczeniem spoza sfery poznawczej: „Ponieważ krew powinna oznaczać ranę, a rany nie widziałam, jęknęłam: *Mamo, ja jestem nienormalna*” (F, 66).

Wejście w kobiecość jest więc tutaj oznaczone przez inność. Tak jak „wyjście” z kobiecości, kiedy pisarka musi poddać się operacji usunięcia macicy: „Nikogo nie pragnęłam, bo nie mogłam być nikim, tylko tą bezwolną kukłą, w której środku istniało coś do niedawna ważnego, co mogło zrobić się szkodliwe” (N, 28).

Autorka *Zmowy nieobecnych* – niemal obsesyjnie – zapisuje doświadczenia starzejącej się kobiety. Starzenie się jest związane, z jednej strony, z utratą piękna kobiecego ciała, a zatem dotyczy estetyki. Uwidacznia się to w ironii sprzedawcy zwracającego się do prawie 60-letniej pisarki oraz – starszej od niej – chlebodawczyni: „...ślicznotki!” (N, 118). Sprzedawca jest tutaj reprezentantem dominującej w patriarchalnej kulturze logiki męskiego spojrzenia²⁰. Męskie oko ma moc inkluzji/ekskluzji. Z drugiej zaś strony starzenie się dotyczy życia miłosnego, czyli erotyki²¹. W *Naturze* Kuncewiczowa przedstawiła obraz starej kobiety tańczącej w pustym pokoju po odejściu ostatniego z kochanków:

A kto obserwuje kobiety tańczące przy radiu w swoich rozlicznych samotnościach? Kiedy stara kobieta w pustym pokoju tańczy walc Chaczaturiana, okazuje w twarzy i ruchach miłość głębszą, prawdziwszą, bardziej dramatyczną niż to, co młoda okazuje kochankowi.

Dla kogo tańczą stare kobiety swoje solowe tańce? Nie dla lustra, nie dla siebie. Tańczą dla Boga. Dlaczego ma istnieć Bóg? Dlatego, że istnieje samotność. Musi istnieć ktoś, kto widzi kobietę płaczącą, kiedy jej kochanek odszedł, i musi być ktoś, kto patrzy, jak tańczy stara kobieta (N, 172–173).

Pisarka absolutyzuje starość kobiety – stara kobieta staje się dowodem na istnienie Boga. Więcej – legitymizuje Boską obecność. Tym przejmującym (auto)portretem Kuncewiczowa wpisuje się w tradycję znakomitych narracji o starości stworzonych m.in. przez Nałkowską w *Dziennikach czasu*

²⁰ Por. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

²¹ Zob. B. Smoleń, *Stara kobieta się dziwi*, „OŚKa. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobietych” 2001, nr 4-1, s. 35.

wojny (1970) czy Annę Kowalską (*Dzienniki 1927–1969*, 2008). Ale temat starzenia był ważny – jak się wydaje – już dla Orzeszkowej²².

Przywołana wcześniej figura kwiatu w sposób najbardziej esencjonalny oddaje istotę autobiograficznego projektu Marii Kuncewiczowej. Nie tylko eksponuje owo świadectwo umierania, ale jednocześnie ujawnia płęć (zarówno biologiczną, jak i społeczno-kulturową) umierania. Zawiera wszelkie oczekiwania wobec kobiecych ról, których skrupulatne wypełnianie zawsze jest naznaczone umieraniem. Kuncewiczowa ujęła to niezwykle trafnie, pisząc: „Otóż z obowiązków społecznych najmniej mnie pociągał obowiązek kobiecości. Żona! Matka! Słowa jak kamienie młyńskie, ciągnące za sobą szlam umarłych marzeń. Słowa–nagrobki, pod którymi rozkłada się beztroskie piękno” (F, 125).

Gdyby odwołać się do propozycji Julii Kristevej²³, można powiedzieć, że to tanatyczne nastawienie wynika z faktu, iż kobieta nie ma dostępu do kultury symbolicznej zarezerwowanej dla tego, co męskie. Nie odnajdując się zatem w języku (który jest elementem tej kultury), pozostaje niema, bliższa oznaczonej przez biologię naturze.

Na pograniczu

Próba określenia przynależności gatunkowej *Fantomów* i *Natury* nie przyniosła rezultatów. Zdania recenzentów były podzielone. Jedni²⁴ lokowali te książki w obszarze powieści autobiograficznej bądź współczesnej (a więc w obszarze literatury pięknej), inni²⁵ – w obszarze dokumentu autobiograficznego (czyli w obszarze literatury faktu). I tylko Małgorzata Czermińska połączyła te dwa obszary, twierdząc, iż *Fantomy* są

nie tylko powieścią strumienia świadomości, są [...] dziennikiem, notującym symultaniczne, umykające „teraz”, są miejscami liryzowanym reportażem z podróży, są wreszcie także esejem o przemijaniu i o pisarstwie²⁶.

Do propozycji Czermińskiej łatwo więc przyłożyć skonstruowane przez Romana Zimanda określenie literatura dokumentu osobistego, charakte-

²² A. E. Banot, (*Anty*)autobiograficzny projekt Elizy Orzeszkowej, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 9–18.

²³ J. Kristeva, *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, tłum. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 275–282. Por. M. Janion, *Jestem starą kobietą. Rozmowa Kazimierzy Szczuki z Marią Janion*, „OŚKa. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobiety” 2001, nr 4–1, s. 17.

²⁴ T. Klak, K. Koźniewski, M. Dąbrowski, B. Kazimierczyk. Zob. A. Szałagan, *Maria Kuncewiczowa...*, s. 290.

²⁵ B. Sowińska, K. Nowicki, M. Pieczyński. Zob. A. Szałagan, *Maria Kuncewiczowa...*, s. 291.

²⁶ M. Czermińska, *Maria Kuncewiczowa...*, s. 4.

ryzujące się m.in. „płynnością granic międzygatunkowych”²⁷. Zimand dowodzi także, iż literatura dokumentu osobistego może stanowić osobny, czwarty, rodzaj literacki.

Fantomy i *Natura* znakomicie natomiast wpisują się w definicję autobiografii zaproponowaną przez Philippe’a Lejeune’a. Francuski badacz rozumie autobiografię jako retrospektywną „opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”²⁸. Autobiograficzne teksty Marii Kuncewiczowej spełniają wszystkie cztery kategorie wyróżnione przez Lejeune’a: forma językowa (opowieść, proza), temat (losy jednostki, dzieje osobowości), sytuacja autora (tożsamość autora z narratorem) i status narratora (tożsamość narratora z głównym bohaterem oraz retrospektywna wizja opowiadania).

Zakończenie

Kuncewiczowa, kreśląc przywołane na początku zdanie, przypomina Charlotte Brontë, o której Virginia Woolf powiedziała: „Będzie pisać o sobie samej tam, gdzie powinna pisać o postaciach swej powieści”²⁹. Woolf wskazuje na różne ograniczenia i problemy pisarstwa Brontë wynikające z pozycji kobiety żyjącej w pierwszej połowie XIX wieku – wychowanie, edukacja, role rodzinne są czynnikami mającymi istotny wpływ na aktywność twórczą kobiet. Można zatem stwierdzić, że kobiety są socjalizowane do pisanja autobiograficznego³⁰. Ten społeczno-kulturowy determinizm można pozytywnie przeformułowywać – dzięki autobiografizmowi kobiety mogą konstruować tożsamość i podmiotowość poza – aspirującą do rangi arbitra – perspektywą androcentryczną. Mogą budować pewną ciągłość kobiecych doświadczeń egzystencjalnych.

I rzeczywiście – podobne funkcje spełnia projekt autobiograficzny tak Nałkowskiej³¹, jak i Kuncewiczowej. Ta ostatnia jednak wydaje się kreślić projekt bardziej radykalny i totalny. Autorka *Cudzoziemki* kreuje świat, w którym jest miejsce nie tylko dla „ja”, ale i dla „my” – dla bliskich osób (zwykle należących do rodziny). Ale to świat umarłych, jakiś za-świat. A autorskie „ja” osadzone jest w – zapowiadającej śmierć – starości, która

²⁷ R. Zimand, *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diaryście w szczególności*, [w:] tegoż, *Diarysta* Stefan Ż., Wrocław 1990, s. 16.

²⁸ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 22.

²⁹ V. Woolf, *Własny pokój*, tłum. A. Graff, Warszawa 1997, s. 89.

³⁰ A. Galant, *Autobiografia i płęć*, [w:] *Gender w weekend*, red. A. Zawiszeńska, Warszawa 2007, s. 267–268.

³¹ G. Borkowska, *Cudzoziemki Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1995, s. 239–251; M. Marszałek, *Życie i papier...*; A. Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy Zapolska i Nałkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa 2004.

– nota bene – „zaczęła się w młodości” (N, 146–147). Świat Kuncewiczowej jest więc pogrążony w nieustannym Totentanzu. To świat cieni. Świat fantomów. Niewolny jednak od płci jako jednej z najważniejszych kategorii tożsamościowych.

Niewątpliwie – dla Kuncewiczowej, podobnie jak dla Nałkowskiej – nie ma życia „poza literaturą, a literatury poza życiem”³². Choć być może trzeba sparafrazować słowa Janion i powiedzieć: „nie ma śmierci poza literaturą, a literatury poza śmiercią”.

Wybierając umieranie zamiast życia, Kuncewiczowa nie tyle zdaje się negować założenie dotyczące intymistyki jako przestrzeni kreowania podmiotowości kobiecej i pokazywania uniwersalności pewnych doświadczeń związanych z płcią, ile koncentruje się na tematach zgoła odmiennych – zamiast młodości, miłości, trwania – eksponuje wyłącznie starzenie, chorowanie, umieranie, przemijanie, rozkład itp. Taka tematyka także buduje tradycję pisarstwa kobiecego, nie tylko autobiograficznego³³.

Aleksandra E. Banot

The testimony of dying.

On Maria Kuncewiczowa's autobiographical project

Analysis of works of Maria Kuncewiczowa leads to the conclusion that the parent category, which organises the writer's work is autobiographism. Autobiographical traces can be found in almost every novel or short story: *Cudzoziemka* ('The Foreigner', 1935) is the story of a mother, *Leśnik* ('The Forrester', 1957) – about his father, *Twarz mężczyzny* ('A Man's Face', 1928) – by the same author, and *Tristan 1946* ('The Tristan 1946, 1967) tells the story of the writer's son, Witold. *Fantomy* ('The Phantoms', 1971) and *Natura* ('The Nature', 1975), complete and legitimize the autobiographical dimension of Kuncewiczowa's work.

This article characterizes the autobiographical project of the writer, presenting its distinguishing formal features, relating for example to the issues of genre, and of content – an autobiography as evidence of dying. However, I perceive the testimony not as an autobiographical stance, but as a dominant thematic feature.

Choosing death instead of life, Kuncewiczowa seems to negate the assumption of autobiography as the sphere of women's empowerment and presentation of universal, gender-related problems, yet what matters more is the fact, that she focuses on entirely different topics. Instead of youth, love and continuity she exposes such topics as illness, dying, passing away and disintegration.

³² M. Janion, *Świat jako pamięć...*, s. 241.

³³ Por. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wojnę szatan spłodził. Zapiski 1939-1945*, oprac. R. Podraza, Warszawa 2012.