

# Ciuciubabka z Hłakowiczówną – o autobiografizmie jawnym i ukrytym

Magdalena Bednarek

„Wypowiedzieć się tak, żeby jednocześnie nic nie wyznać, oto cel różnych pięknych a zawiłych przenośni. (Nieraz można zresztą unikając starannie jakiegoś tematu tak wyraźnie go obrysować, jak to czyni słońce nie przenikając przedmiotu, tylko powodując jego cień [...])”<sup>1</sup>.

Kazimiera Hłakowiczówna, autorka (by wymienić najistotniejsze) 15 tomików poetyckich, czterech książek prozatorskich, dwóch dramatów, baśni, w dwudziestoleciu międzywojennym konkurująca o palmę pierwszeństwa wśród poetek z Marią Pawlikowską-Jasnorzewską, nazywana także pierwszą poetessą II Rzeczypospolitej, dziś znajduje się na marginesie historii literatury: jako autorka poprawna, ale nie wybitna. Czy jednak może być inaczej, jeśli sama Hłakowiczówna swoje pisarstwo lekceważąco porównywała do ziewania:

„Ot, tam gdzie człowiek nie obarczony zdolnością do wierszowania sięga do najrozmaitszych środków: ziewa, pije wódkę, wpada w najgorszy humor, wali kogoś w szczękę – tam poeta pisze wiersz. Czasem go ten wiersz rozładowuje, czasem – na odwrót – doładowuje”<sup>2</sup>.

Cóż bardziej wzbudza zaufanie do takich wyznań, niż zredukowanie twórczości do ekspresji emocji, czy nawet autoterapii? Nie można jednak dać się zwieść tym pozornie prostodusznym zapewnieniom – w rzeczywistości przecież czytelnik znajduje się w samym środku gry w ciuciubabkę. Czytelnik z zawiąza-

<sup>1</sup> K. Hłakowiczówna, *Niewczesne wynurzenia*, Warszawa 1958, s. 225.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 221.

nymi oczyma podąża za głosem i bierze go za przywoływanie, zapominając, że dla współuczestników gra polega na tym, by nie dać się złapać. Tą, która nawołuje i (z)wodzi, jest Hłakowiczówna, a stawką w grze jest jej obecność – ślad dramatycznych zmagania z materią własnego życia. Nie można jednak zapominać, że „ja”, o którym mówimy, jest przede wszystkim tekstowe – i nie o referencjalność tej prozy chodzi, ale o konstruowany w niej podmiot<sup>3</sup>. Nieślubne pochodzenie, ambiwalentne relacje z najbliższą rodziną, trudne wybory między karierą zawodową, twórczością literacką a życiem rodzinnym, które Hłak podejmowała, stanowiły aż nazbyt bogate źródło życiowych wątpliwości i tworzywo artystycznej (auto)kreacji i (de)mistyfikacji. Autobiograficzne wątki, dalekie jednak od ekspresjonistycznych założeń, rozsiane są w twórczości prozatorskiej Hłakowiczówny w sugestywny, wabiący sposób, nie dający jednak żadnej pewnej wiedzy. Ślady tej podwójnej gry (nęcenia i ukrywania) pozostają wciąż nieopisane.

W czterech książkach prozatorskich Hłakowiczówny, z których tylko *Trażymeński zając* jest (stosując Lejeunowskie kategorie) autobiografią<sup>4</sup>, odnaleźć można postawę autobiograficzną, która (jak pisała Małgorzata Czermińska) „nie jest związana z żadnym określonym gatunkiem, ale z pozycją «ja» mówiącego wobec przedmiotu wypowiedzi”<sup>5</sup>. Funkcje, którymi „ja” jest obarczane w tekście, sposoby jego ujawnienia i ukrywania nazwać można strategiami autobiograficznymi<sup>6</sup>.

## 1. W cieniu

Już pierwszy prozatorski utwór Hłakowiczówny przeznaczony dla dorosłego czytelnika, *Ścieżkę obok drogi* (1939), odczytywać można, idąc śladem Stefanii Podhorskiej-Okolów, Jerzego Wyszomirskiego oraz Janiny Grabowskiej, jako utwór autobiograficzny<sup>7</sup>. Tekst ten, pozornie prosty w swej doraźnej propagandowości,

<sup>3</sup> Na konstruktywistyczny zwrot w badaniach nad autobiografią uwagę zwróciła Magdalena Marszałek, zob. eadem, „*Życie i papier*”. **Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899–1954**, wstęp G. Ritz, Kraków 2004, s. 30.

<sup>4</sup> P. Lejeune, **Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii** pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, przekł. W. Grajewski, S. Jaworski, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

<sup>5</sup> M. Czermińska, **Autobiograficzny trójkąt. Świadek, wyznanie i wyzwanie**, Kraków 2000, s. 20.

<sup>6</sup> Definiuję to pojęcie zatem inaczej niż Jerzy Smulski, dla którego strategia autobiograficzna jest wyrażonym wprost biografizmem wspomnień, wywiadów lub innych paratekstów, sugerującym autobiograficzny charakter utworu literackiego (zob. J. Smulski, **Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej**, „Pamiętnik Literacki” 4/1988).

<sup>7</sup> S. Podhorska-Okolów, **Książka o dobroci**, „Bluszcz” 13/1939, s. 12; J. Wyszomirski, **Tutaj możecie widzieć...**, „Wiadomości Literackie” 4/1939, s. 5; J. Grabowska, **O „Ścieżce obok drogi”**, „Wiadomości Literackie” 11/1939, s. 5; por. A. Baranowska, **Dziwny skandal krytyki polskiej**, „Tu i Teraz” 15/1982, s. 5: „Ścieżka obok drogi czytana po latach [...] to pełna poezji i autoironii subiektywna opowieść o drodze dziewczyny ze żmudzko-łotewskich lasów w rejony wielkiej polityki”.

w rzeczywistości posiada złożoną, trzypoziomową konstrukcję, odzwierciedlającą trzy wątki i zarazem fakt zaadresowania książki do trzech różnych odbiorców. Pierwszy, najbardziej wyrazisty plan to apologia Józefa Piłsudskiego tworzona za pomocą zręcznie wykorzystywanej konwencji wspomnieniowej. Oparte na anegdocie, skoncentrowane na konkretności, nasycone osobistymi emocjami opowieści o Piłsudskim tworzą portret odbarwiony, bardzo ludzki, niemalże familiarny.

Pozytywny obraz Marszałka i jednoznacznie pochwalna intencja budowały nieć porozumienia z czytelnikiem, opierając się na wspólnocie wyznawanych wartości i ocenie najnowszej historii Polski<sup>8</sup>, co było warunkiem wyłonienia się drugiego planu wypowiedzi – autobiograficznego. Obok Piłsudskiego bowiem Hłakowiczówna tworzy swój własny portret – pisząc o tym, jak w skrajnie zmaskulinizowanym środowisku pracowała dla najważniejszej osoby w kraju. Wątek poświęcony własnej osobie obwarowany jest jednak usprawiedliwieniem. Przede wszystkim nobilitować Hłę miało sekretarzowanie Piłsudskiemu – kontakt z nim miał uczynić ją, jako świadka jego wielkości, choć odrobinę godną zainteresowania (i literackiego przedstawienia). Towarzyszy temu zarazem ciągłe umniejszanie własnej roli, podkreślanie niepublicznego charakteru swojej pracy (była sekretarzem Józefa Piłsudskiego, a nie ministra czy Generalnego Inspektora Sił Zbrojnych).

Dominująca w opowieści autobiograficznej skromnościowa topika wzbudzać miała czytelnicze zaufanie – tym razem zbudowane na wspólnym nadawczyńi i odbiorcom przekonaniu o tradycyjnym podziale ról społeczno-kulturowych zależnych od płci; zaufanie konieczne do zbudowania trzeciego, parenetycznego planu wypowiedzi. Realizowany w nim wątek emancypacyjny opiera się na własnym przykładzie: zwykłej urzędniczki, skromnej formalistki<sup>9</sup>, ale prze-

<sup>8</sup> O tym, że tak się jednak nie stało, świadczy recenzja Marii Jehanne Wielopolskiej, dla której wybór jednostkowej perspektywy był przekroczeniem zasad decorum, zamachem na narodowe sacrum. Zob. M.J. Wielopolska, **Pliszka w jaskini Iwa. Rozważania nad książką panny Hłakowiczówny „Ścieżka obok drogi”**, Warszawa 1939. W wyborze konwencji wspomnieniowej przez Hłakowiczównę dostrzec można jednak związaną z płcią społeczno-kulturową potrzebę (i konieczność) zachowania perspektywy prywatnej, odzeganą się od totalizujących uogólnień i wyrokowania wprost o sprawach publicznych – te mogły się pojawić na zasadzie kontraktu płci jedynie implicytnie, jako odzwierciedlenie osobistej relacji i emocjonalnego zaangażowania. Pisałam o tym w artykule **W cieniu Marszałka? Z Marszałkiem w tle? – narodziny dyskursu autobiograficznego Kazimierzy Hłakowiczówny**, [w:] M. Junkiert, L. Marzec, P. Michalska, A. Pytlewska (red.), **Homo politicus. Polityczne aspekty literatury, języka, teatru i filmu**, Poznań 2009.

<sup>9</sup> Hłakowiczówna instrumentalnie wykorzystuje więc jeden z wizerunków (negatywnych) kobiety aktywnej zawodowo funkcjonujących w dwudziestoleciu międzywojennym, a opisany przez Dobrochnę Kałwę, zob. eadem, **Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej: dylematy środowisk kobiecych**. Kraków 2001, s. 109–110. Zarazem konstrukcja parenetyczno-autobiograficzna dobitnie potwierdza podstawową dla autobiografii w perspektywie krytyki feministycznej tezę, że „prywatne jest publiczne”, zob. I. Iwaszów, **Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie**, Warszawa 2004, s. 120–122.

cież także pierwszej kobiety na stanowisku sekretarza, którą Piłsudski, niczym wszechwładny Zeus jedną ze swych ziemskich wybranek, niemalże porывa:  
 „A ja ciebie wybrałem na sekretarza, bo uważasz zaraz by tu były intrygi a protekcje, wojskowe takie, rozumiesz, intrygi. A ty jesteś obca – i kobieta, więc do tego mniej zdatna... No, jak tam sobie zresztą chcesz, ale jak ty do mnie nie przyjdiesz, to ciebie i tak z twojego M.S.Z. każę wyrzucić... Ty nie myśl, że tam zostaniesz”<sup>10</sup>.

*Ścieżka obok drogi* okazuje się więc swoistym, napisanym mową ezopową, instruktażem emancypacji à rebours: jawnie mówi o wierności tradycyjnym wzorcom kobiecości podporządkowanej symbolicznemu Ojcu, oddanej obowiązkom społecznym, by nasycać ją potajemnie wywrotowym, indywidualistycznym przesłaniem adresowanym do kobiet. Z tej perspektywy znaczenia nabiera dedykacja tomu (dla siostrzenic), a także liczne zwroty do młodych czytelniczek. Hłakowiczówna bowiem swoim przykładem wytycza otwierającą się przed dziewczętami, nową w dwudziestoleciu międzywojennym możliwość – wytycza ścieżkę kariery zawodowej. Można więc nazwać utwór Hły, nawiązując do milowego dzieła Klementyny z Tańskich Hoffmanowej w dziedzinie pedagogiki dziewcząt, *Pamiętką po dobrej ciotce*.

Uczynienie niedorostłych pańienek odbiorczyniami tomu było jednak ryzykownym gestem. Odczytać go bowiem można zarówno jako emancypacyjny – próbę tworzenia nowej kobiecej feministycznej tradycji – ale także jako tchórzliwy. Pedagogiczny charakter *Ścieżki obok drogi* miałby być maską, która wywiedzie w pole konserwatywną krytykę, podobnie jak apologetyczność i skromność w tworzeniu własnego wizerunku. Trudno rozsądzić jednak, jak dalece ta strategia była owocna: choć jawny kobiecy dyskurs autobiograficzny i emancypacyjny narażony był w dwudziestoleciu międzywojennym na krytykę i odrzucenie przez szerszą publiczność<sup>11</sup>, a zamaskowany mógł potajemnie i niepostrzeżenie drażyć skałę – niemniej realnym zagrożeniem było dla niego nieodczytanie, jeśli pojawiał się w tak szczelnie kryjącej formie jak u Hłakowiczówny.

*Ścieżka obok drogi* w swej złożoności i bogactwie jest bezprecedensowa i zarazem odosobniona wśród utworów Hłakowiczówny o wątkach autobiograficznych. Odwołując się do klasyfikacji Małgorzaty Czermińskiej, można powiedzieć, że każdy poziom tego tekstu reprezentuje odmienną postawę autobiograficzną: pierwszy – świadectwa (o Piłsudskim), drugi – wyznania (o swojej karierze zawodowej), trzeci – wyzwania (emancypacyjnego,

<sup>10</sup> K. Hłakowiczówna, *Ścieżka obok drogi*, Warszawa 1939, s. 127.

<sup>11</sup> Paradoxem jest, że bezbłędnie odczytała tę mowę ezopową Maria Jehanne Wielopolska i bezpardonowo skrytykowała zarówno książkę, jak i postawę Hłakowiczówny, zarzucając jej, że „[...] nie wie, o co chodziło przez ostatnich 25 lat, poza interesem jej osoby, jej kariery urzędniczej, jej koneksji towarzyskich, jej garderoby, jej ważności”, M.J. Wielopolska, *Pliszka...*, op. cit., s. 8. +

adresowanego do kobiet przyszłości, a zarazem do współczesnych czytelniczek)<sup>12</sup>. Ostatnia z wymienionych postaw właściwa jest jednak także utworom zawartym w tomie *Z rozbitego fotoplastikonu* (1957). Cykl ten, niczym nowoczesna latarnia czarnoksiężska<sup>13</sup>, ciągiem statycznych pejzaży oraz wizerunków ludzi na tle domostw i wśród codziennych zajęć prezentuje Siedmiogród czasów wojny. Niezwykłość prozatorskiego tomu poetki znalazła odzwierciedlenie w krytyce w formie rozbieżności zdań na temat przynależności gatunkowej cyklu. Janusz Odrowąż-Pieniążek oraz Bronisław Mamoń uznali go za przykład prozy poetyckiej, podczas gdy Janina Preger twierdziła, że daleko mu do jej „galaretowatości”<sup>14</sup>. W przedmiocie sporu krytyków kryje się jednak kluczowy dla cyklu problem – bynajmniej nie genologiczny. Stałe napięcie między obiektywizmem opisu a subiektywizmem perspektywy tworzącego go podmiotu stanowi źródło jego niezwykłości. Napięcie między przedmiotowym a podmiotowym aspektem tych próz widoczne jest już w pierwszych utworach: konsekwentne używanie form bezosobowych („jechało się”, „powoziło się”, „można było”), eksponujące pierwszy z wymienionych, skrywa mówiące „ja” – jednak nadużywanie tych form, w języku polskim nienaturalne, pseudonimuje je równocześnie, czyniąc w domyśle stale obecnym.

Obecność podmiotu nie sprowadza się tylko do tych subtelnych sugestii. Iłakowiczówna bowiem przedstawia nie tyle statyczny obraz Siedmiogrodu, ile odkrywanie obecności śmierci i jej destrukcyjnej mocy. Powolny, acz nieodwołalny pochód zagłady początkowo jest niedostrzegalny, a zagrożenie śmiercią ma wydźwięk humorystyczny (informacja o sygnalizacji dźwiękowej w razie tonięcia statku w utworze *II*). Kolejne jej sygnały są już bardziej niepokojące, ale wciąż niekonkretne w swej anonimowości – pojawiają się mogiły ofiar wojny (w utworze *VI*). Ostatnie nawiedzenie Siedmiogrodu przez Śmierć jest jednak niepodważalne w swej ostentacyjności:

„Nazajutrz ustawia się od rana na drodze pospolity owej wiosny orszak: żandarmeria wyprowadza wsiowych Żydów na odległą o kilkanaście kilometrów stację kolejową. [...] Nikomu nie wolno się z nimi pożegnać, nie wolno nic Żydom podać, nawet starcom, nawet dzieciom”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Na temat klasyfikacji Czerwińskiej zob. eadem, **Autobiograficzny trójkąt...**, op. cit., s. 19–52.

<sup>13</sup> **Latarnia czarnoksiężska** Kraszewskiego stanowi – jak ją określa Józef Bachórz – „próbę obrazkowej całości” – powieść zbudowaną z obrazków. Zob. J. Bachórz, **Poszukiwanie realizmu: studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1931–1963**, Gdańsk 1972, s. 266–297. Iłakowiczówna przywołuje nowocześniejszą formę tego samego urządzenia – zaznaczając, że są to części rozbitego fotoplastikonu, co momentalnie sugeruje fragmentaryczność i nieciągłość.

<sup>14</sup> J. Preger, **Proza poetki**, „Twórczość” 8/1957, s. 144–145; J. Odrowąż-Pieniążek, **Proza poetycka Iłakowiczówny**, „Nowe Książki” 11/1957, s. 656, B. Mamoń, **Zwierciadlana konkretność**, „Tygodnik Powszechny” 36/1957.

<sup>15</sup> K. Iłakowiczówna, **Z rozbitego fotoplastikonu, L**, [w:] **Poezje zebrane**, t. 3, Toruń 1998, s. 265.

Marsz rumuńskich Żydów ku Zagładzie podważył zaufanie do rzeczywistości, przekonanie o sensowności świata, a fotoplastykon jako wyraz celowego uporządkowania świata uległ rozbiciu, narrator w ostatnim utworze cyklu porzuca obiektywistyczny dystans:

„Więc jakże, nikt ich nie zawrócił? Nikt nie odwołał nakazu? Nikt nie rzucił się pod lokomotywę, aby zatrzymać pociąg? Wieś tam pozostała, cała w kolorowych haftach u spódnic i koszul, w naszywanych cekinami fartuchach, w bazach i dzwonach kościelnych i cerkiewnych, pełna porykiwań bawołów i beczenia owiec i kóz? A oni pojechali?! A oni nie wrócili?!”<sup>16</sup>.

Dopiero opisany w ostatnich tekstach cyklu exodus uczynił także poprzednie wydarzenia zwiastunami kresu dotychczasowego porządku.

Uważna lektura tomu udowadnia jednak, że mikrokosmos podmiotu mówiącego śmierć (i zagłada) opanowała zdecydowanie wcześniej. Znajdujące się dokładnie w centrum liczącego 51 utworów cyklu teksty *XXIII*, *XXIV*, *XXV*, *XXVI* wyróżniają się stylistycznie i tematycznie: wszystkie traktują o umieraniu matki Hłakowiczówny. Składnia frazy powtarzanej w zakończeniach utworów *XXIV* i *XXV*: „Barbara, nieślubna synowa promienistego Tomasza, umiera”<sup>17</sup> – odkrywa horrendum, jakim jest to wydarzenie. Rozdzźwięk między zaznaczoną imieniem obecnością matki a jej dotkliwym, niezrozumiałym odejściem obrazuje pauza wtrącenia. Wtrącenie, w typowy dla peryfrazы sposób, równocześnie ukrywa i odkrywa – tajemnicę matki i córki: pozamałżeński związek Barbary Hłakowicz z Klemensem Zanem (synem „promienistego” Tomasza), z którego urodziły się dwie córki, Barbara i Kazimiera. Zasadniczym celem dopowiedzenia jest jednak zwrócenie uwagi na kobietę. Kiedy po raz trzeci, niczym zaklęcie, wybrzmia słowa „Barbara, nieślubna synowa promienistego Tomasza, umiera” – paradoksalnie stanie się ona wiecznie obecna; od teraz – niemożliwa do zapomnienia, niemożliwa do pominięcia, nieznaną i tragiczną – jątrzyć będzie czytelniczą wyobraźnię.

Wyraziste nawiązanie do arcydzieła liryki funeralnej, *Trenów*, w utworze *XXV* ma podobne zadanie. Hłakowiczówna brak ukochanej osoby przedstawia jak Jan Kochanowski w *Trenie VI*, wymieniając to wszystko, co powinno by się zdarzyć, ale już nigdy się nie zdarzy. O ile jednak zrozpaczony ojciec przedstawiał stracone możliwości Orszuli: „Nieszczęsne ochędóstwo, żałosne ubiory / [...] / Już ona członeczków swych wami nie odzieje, / Już letniczek pisany / I uploteczki wniwecz, i paski złożone – / Matczyne dary płone...”, Hłakowiczówna pisze o tym, czego nie zaznają osierocone córki:

„Już [...] nie obejmie spojrzenie wielkich, siwych wylęklých oczu – dziewczynek swych, bawiących się pośród kurcząt i kacząt w trawie. [...] Nie usiądzie na

<sup>16</sup> Ibidem, *LI*, s. 266.

<sup>17</sup> Ibidem, *XXIV*, s. 248 oraz *XXV*, s. 249.

posłaniu, nie wymaca ręką – gdy już ślepnące oczy nic nie dostrzegają – mysich ogonków u ciepłych, wesołych główek”<sup>18</sup>.

Brak matczynej obecności przedstawia Hłakowiczówna w charakterystyczny dla jej pisarstwa sposób: kompozycją cyklu i ukształtowaniem utworów podkreślając jego doniosłość, ale nie zdradzając jego autobiograficznego charakteru. Równocześnie jednak powtarzane zdanie to „ów gest, którym autor daje czytelnikowi do zrozumienia, że zadał mu zagadkę na swój temat”, gest, który jest „wystarczającym warunkiem zaistnienia postawy autobiograficznej”<sup>19</sup>. W postawie tej kryje się dla czytelnika wyzwanie: w jednej z osieroconych dziewczynek dostrzec musi ukrywającą się narratorkę, by zdać sobie sprawę, że nieciągłość tożsamości i fragmentaryczna wizja rzeczywistości jest właściwością tego podmiotu, a nie rezultatem świadkowania Holokaustowi.

Tożsamość jednej z dziecięcych bohaterek pozostanie niedopowiedziana<sup>20</sup>, w następnym utworze ujawni się jednak podmiot cyklu, ukrywający się dotąd za werystycznymi, bezosobowymi opisami, zwracający się w drugiej osobie liczby pojedynczej do zmarłej: „Już ci nikt nic nie robi, już ci się wszystko stało. [...] Odpływasz... I już tylko leśny zdeptany brzeg i splekana gromadka kobiet, uprowadzająca z powrotem razem ze swoimi własnymi – dwoje twoich sierot”<sup>21</sup>. Osobisty kryzys, stanowiący centrum cyklu, odciska swe piętno na całości: słyszalny staje się głos podmiotu mówiącego, który raz po raz zwraca się do podziwiającego jego „flamandzkie malowanie”<sup>22</sup> odbiorcy, osobista tragedia czyni także nieodłącznym elementem tej rzeczywistości śmierć. Choć tom ten daleki jest od postawy wyznania, autobiograficzne treści w nim zapisane, właśnie dlatego, że szyfrem, wydają się najintymniejsze.

Nienazwane zagrożenie, początkowo też nieokreślone, narastające w pierwszej połowie cyklu, ulega kulminacji w utworze *XXIII*. Po zwodniczo uspokajającym zapewnieniu, że „...nagle przychodzi ulga, napór ustępuje, śmierć oddała się... A może nigdy nie była blisko?”, pada krótkie, konkretne: „Śmierć jest wewnątrz domu”<sup>23</sup>. Odtąd sytuacja jest jasna, co nie znaczy, że prosta. Śmierć – po raz pierwszy nazwana wprost i po raz pierwszy bliska: „Et in Arcadia ego”. Podmiot, jeśli spojrzeć na omawiany cykl z perspektywy jego centrum (kompozycyjnego i semantycznego), od początku naznaczony jest lękiem i brakiem, a przedstawiona rzeczywistość – sfragmentaryzowana i pozbawiona sensu.

<sup>18</sup> Ibidem, *XXV*, s. 249.

<sup>19</sup> M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] J. Błoński, J. Jaworski, J. Sławiński (red.), *Studia o narracji*, Wrocław 1982, s. 226.

<sup>20</sup> Tym samym w omawianym cyklu dostrzec można typowe dla współczesnych autobiografii zjawisko fikcjonalizacji. Zob. M. Marszałek, „*Życie i papier*”..., op. cit., s. 50.

<sup>21</sup> Ibidem, *XXVI*, s. 250.

<sup>22</sup> J. Preger, *Proza poetki...*, op. cit., s. 144.

<sup>23</sup> K. Hłakowiczówna, *Z rozbitego fotoplastikonu, XXIII*, [w:] *Poezje zebrane*, op. cit., s. 247.

Co jednak istotniejsze, Iłakowiczówna wydaje się stosować w tym cyklu podobną strategię autobiograficzną jak w *Ścieżce obok drogi*: własną, prywatną opowieść łączy z historią powszechną. Najpierw w planie mikro, zaprawiając ją szczyptą skandalu przez wyeksponowanie tego, co skrywane (nieślubnego pochodzenia), wplata swój los w dzieje polskiego romantyzmu – rysuje związek między sobą a Tomaszem Zanem, poetą, współzałożycielem Towarzystwa Filomatów, założycielem Związku Promienistych. Następnie jednak – co dużo istotniejsze, ale i bardziej ryzykowne – buduje paralełę między własnym doświadczeniem a historią najnowszą. Śmierć matki i orszak rumuńskich Żydów okazują się w tej perspektywie zagładą odpowiednio mikro- i makrokosmosu, a opowieść prywatna nierozzerwalnie spleciona z tą publiczną – zwłaszcza w przypadku osoby uprawiającej pisarstwo.

Zarówno *Ścieżka obok drogi*, jak i *Z rozbitego fotoplastikonu*, mówiąc wprost o innych osobach, inkrustowane są ukrytymi wątkami autobiograficznymi, wplecionymi w tekst główny tak misternie, że nie dają się oddzielić, a równocześnie tak wyróżniającymi się, że w imię spójnej interpretacji domagającymi się (paradoksalnie) zignorowania<sup>24</sup>. Choć strategia przyjęta przez Iłakowiczównę w dwóch omawianych cyklach sprawia, że osobiste doświadczenie jest dowartościowane, bo włączone w historię powszechną, ma jednak wyraźne ograniczenia: zbyt ścisły związek z tą historią w połączeniu z ich subtelnością może czynić je niezauważalnymi.

## 2. W pełnym słońcu

Kolejne tomy prozatorskie, *Niewczesne wynurzenia* z 1958 roku oraz późniejszy o dziesięć lat *Trazymeński zając. Księga dygresji*, przynoszą odmianę strategii autobiograficznej. Pierwszy z nich stanowi wybór odczytów i pogadanek, powstałych w latach 40. i 50., w których wątki autobiograficzne podejmowane są wprost; *Trazymeński zając* to z kolei wspomnieniowy cykl anegdot, opowiadań, portretów osób znajomych, w którym kolejność utworów w cyklu podporządkowana jest biegowi życia pisarki. Choć Iłakowiczówna w obu tych tomach postawiła siebie w centrum, nie można ich nazwać autoafirmacyjnymi, jako że temu kompozycyjnemu wywyższeniu towarzyszy szereg zabiegów deprecjonujących zarówno same utwory, jak i ich bohaterkę. Pisanie o sobie wprost nie przychodziło Iłakowiczównie łatwo, o czym świadczą już tytuły: „dygresje” sugerują nieistotność tych utworów (i ich tematyki), ich mniejszą wagę (w stosunku do czego?); „wynurzenia” czynią sprawą wstydliwą opowieść o prywatnym życiu

<sup>24</sup> Tak robi np. Bronisław Mamoń, ignorując autobiograficzny wątek *Z rozbitego fotoplastikonu*. Zob. B. Mamoń, *Zwierciadlana konkretność*, op. cit.



pisarki<sup>25</sup>. Z drugiej jednak strony, należy zadać pytanie (nie do końca żartobliwe): jak bardzo trzeba być przekonanym o swojej istotności, by publikować dwa tomy nieistotnych wynurzeń na swój temat?

Obie książki wbrew pozorom nie są poświęcone w całości Hłakowiczównie: więcej niż o poetce jest w nich mowy o innych – przyjaciółach, znajomych, krewnych, przygodnych dyskutantach. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że Hła w *Trazymeńskim zającu* ucieka w dygresje – od siebie, a *Niewczesne wynurzenia* są tytułem ironicznym – tak niewiele w nich intymnych spraw, choć otwierające tom pogadanki i wspomnienia o wojennej emigracji przynoszą szereg informacji o codziennym życiu poetki, których skoncentrowana na Siedmiogrodzie poskapła w *Z rozbitego fotoplastikonu* (tom z 1958 w tej optyce stanowi też niejako awers, o podmiotowym charakterze, wcześniejszego).

Te właściwości prozy Hłakowiczówny z perspektywy teorii kobiecej autobiografistyki stają się jednak swoistym znakiem rozpoznawczym; pisząc o innych, Hłakowiczówna w rzeczywistości stwarza podmiot swojej autobiografii. Susan Stanford Friedman, polemizując z Georges'em Gusdorfem na temat kluczowego znaczenia rozwoju indywidualizmu dla powstania narracji autobiograficznych, zauważyła bowiem, że „[...] z obu perspektyw, ideologicznej i psychologicznej, indywidualistyczny paradygmat «ja» pomija rolę zbiorowych i relacyjnych tożsamości w procesie indywiduacji kobiet”<sup>26</sup>. Odwołując się do teorii Nancy Chodorow oraz Sheili Rowbotham, stwierdziła nawet: „jednostka nie jest sobą, żyjąc z dala od innych, a tym bardziej przeciw innym, odwrotnie – żyjąc z innymi we współzależnej egzystencji, która zaznacza swoje rytmy/prawidła w całej społeczności”<sup>27</sup>. Jakkolwiek daleka jestem od esencjalistycznych przekonań na temat odmienności kobiecego pisarstwa autobiograficznego, podkreślanie przez Hłakowiczównę w omawianych tomach związków międzyludzkich uważam za istotne. Długo skrywane nieślubne pochodzenie, skomplikowana sytuacja wychowawcy w zamożnym, arystokratycznym domu i ambicja były źródłem alienacji. Ekspozowanie w późnych tekstach wspomnieniowych zadomowienia, bliskości z innymi stanowi nowy, ważny, autokonsyliacyjny temat.

Obraz Hłakowiczówny, który wyłania się z obu wymienionych tomów, ponownie ukształtowany jest zgodnie z toposem skromności. Poetka w *Niewczesnych*

<sup>25</sup> Na temat oporów przed poruszaniem tematyki osobistej w polskim pisarstwie autobiograficznym pisali (m.in.) T. Czerska, **Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobięce narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej**, Szczecin 2011, s. 112 oraz G. Ritz, **Wstęp**, [w:] M. Marszałek, „**Życie i papier**”..., op. cit., s. 8.

<sup>26</sup> S. Stanford Friedman, **Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice**, [w:] S. Smith, J. Watson (red.) **Women, Autobiography, Theory. A Reader**, Madison 1998, s. 72.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 74.

*wynurzeniach* wprost deprecjonuje swoją twórczość, a w *Trazymeńskim zającu* nie szczędzi okazji, by umniejszyć swoje sukcesy. Anegdota *Szynka Szebeki* demitologizuje jej karierę w Ministerstwie Spraw Zagranicznych: zakończenie utworu ukazuje trudy w zdobyciu kurierskiej misji, niedogodności oraz lęki w jej trakcie jako urojone, bo oparte na fałszywych przesłankach: „otworzono w mojej obecności jeden z tak pilnie konwojowanych, tak strzeżonych worków i wyłoniła się z niego szynka dla ministra Szebeki!”<sup>28</sup>. Wymagająca zagraniczna misja, której Hłakowiczówna się podjęła, by wykazać, że kobieta dorównuje mężczyźnie na stanowisku referendarza MSZ, traci znaczenie, duma Hłakowiczówny z racji wdarcia się do męskiego bastionu staje się nieuzasadniona, a sama praca – zwykła i urzędnicza – niewarta przechwałek.

Na podobnej zasadzie opiera się anegdota zatytułowana *Żeromski na zimno*: młoda poetka traci rezon, spotkawszy się z nieprzychylną reakcją pisarza na swój debiut:

„Twarz wielkiego człowieka chmurniała, kamieniała, oczy traciły powoli zaciekawienie i życzliwość.

– Mój Boże – powiedział bezbarwnie – więc I.K. Hłakowicz jest kobietą!...

Powiedział, odwrócił się i już więcej nie spojrział w moją stronę”<sup>29</sup>.

W przedstawionych utworach nie można jednak dostrzegać tylko autoironicznego rozpamiętywania porażek i rozczarowań, wyraźna bowiem jest w nich także świadoma kontynuacja podjętego już w *Ścieżce obok drogi* wątku emancypacyjnego. Obie anegdoty eksponują płęć bohaterki; spotykające ją niepowodzenia są rezultatem stereotypów na temat ograniczeń kobiet, którym niedopowiedziany, ale i oczywisty ciąg dalszy zaprzecza: Hłakowiczówna odniosła sukces i zawodowy, i literacki.

Choć *Niewczesne wynurzenia* i *Trazymeński zając* pozwalają myśleć, że litota była uprzywilejowanym tropem w autoprezentacji (zwłaszcza artystycznej) Hłakowiczówny, to kompozycja obu tomów prowadzi do odmiennych wniosków. Kolejność utworów w *Trazymeńskim zającu* podporządkowana jest chronologii, cykl kończy jednak bardzo mocna coda: dwa utwory poświęcone związkom poetki z Wilnem. Zestawione na zasadzie kontrastu przedstawiają opowieść o Kopciuszku, który przeżywa odmianę losu: z biednej, pogardzanej, nieślubnej sierotki wyrasta nagradzana i zapraszana na salony poetka. W opowieści tej brak jednak wróżki czy gołębi, odmiana losu nie jest rezultatem cudu, tylko własnej pracy. Tutaj też, jak się wydaje (w tej finalnej autobiograficznej wypowiedzi), kryje się etos Hłakowiczówny, jakkolwiek głęboko skrywany: przekonanie, że o jej wartości stanowi nie tyle cudze uznanie, ile własna praca.

<sup>28</sup> K. Hłakowiczówna, *Trazymeński zając. Księga dygresji*, Kraków 1968, s. 110.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 87.

Równie sensotwórcza jest kompozycja *Niewczesnych wynurzeń*: wieńczy je pochwała literatury pod przewrotnym tytułem *Dlaczego nie lubię książek*. Moc słowa pisanego poetka przedstawia jako niemalże magiczną, bo w nieposkromiony sposób uwodzicielską i wszechogarniającą, pisze: „ja sama byłam pokniewana przez świat książek”<sup>30</sup>; by ocaleć, „Czytam to, co muszę, i to jak najostrożniej, raczej zaglądając, niż czytając, bo a nuż mnie która wciągnie?!”<sup>31</sup>. Narzucona samej sobie asceza nie na wiele się jednak zdaje: „otóż, i na mnie ów dwunastowieczny trubadur rzucił swoje czary, bo na przypomnienie tej ballady, przygotowując tę pogadankę, a więc i tłumacząc samą balladę, od razu uległam tak mi znanemu trującemu zauroczeniu”<sup>32</sup>. Urok, przed którym ucieka Hłakowiczówna w imię prawdziwego życia, dopada ją w najbardziej prozaicznej sytuacji – przy pracy. Czy jednak może być inaczej, jeśli praca ta polega na tworzeniu literatury?

Lęk przed literaturą okazuje się autoironicznym przyznaniem do uzależnienia – jako czytelniczki. Ale jeśli książka naprawdę ma taką moc, o ileż większa musi być moc tego (czy raczej tej), która ją tworzy! W przewrotny sposób można więc odczytać zakończenie *Niewczesnych wynurzeń* jako najbardziej autoafirmacyjny utwór Hłakowiczówny.

Zarówno *Dlaczego nie lubię książek*, jak i inne autobiograficzne i autotematyczne wyznania Hłakowiczówny uświadamiają tym samym, że wypowiedzi te rządzą się specyficznym prawem zaprzeczenia, odczytanie ich wymaga zauważenia tego odwróconego znaku wartości (i zrekonstruowania właściwego), a im częściej Hłakowiczówna odwołuje się do toposu skromności, tym bardziej podkreśla wartość swoich dokonań. Interpretację tę wspierają *Niewczesne wynurzenia*, na które spojrzeć można jako na próbę stworzenia artystycznej autobiografii z tej racji, że pojawiają się w nich liczne autotematyczne wątki, wypowiedzi zdradzające ogólne przekonania na temat poezji i przekładu, ale także realistycznie przedstawione sytuacje, które posłużyły za kanwę prozom *Z rozbitego fotoplastikonu*<sup>33</sup>. Konfrontacja tych dwóch tekstów pozwala natomiast niejako podpatrzyć Hłakowiczównę przy pisarskiej pracy. Autotematyzm byłby więc najsilniejszym możliwym wyrazem afirmacji własnej twórczości.

<sup>30</sup> K. Hłakowiczówna, *Niewczesne wynurzenia*, op. cit., s. 234.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 238.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 241.

<sup>33</sup> Taką propozycję odczytania sugeruje Irena Maciejewska, zob. eadem, *Kazimiera Hłakowiczówna*, [w:] J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska (red.), *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 2, Kraków 1979, s. 64.

◆ ◆ ◆

Podjęmowane na przestrzeni 30 lat przez Hłakowiczównę próby pisania o sobie świadczą o niegasnącej przez długi czas potrzebie stwarzania siebie w literaturze oraz o konieczności wykorzystania do zaspokojenia jej różnorodnych strategii, potwierdzając, z jednej strony, doniosłość znaczenia autobiograficznego pisarstwa w XX-wiecznej Polsce, o której pisali Arleta Galant i German Ritz<sup>34</sup>, a z drugiej – tezę Leigh Gilmore, że „autobiograficzność, zarówno jako opis autoreprezentacji, jak i czytelnicza praktyka, łączy się z załamaniem i wybuchami, oporem i zaprzeczeniami rozumianymi jako strategie autoreprezentacji”<sup>35</sup>.

Hłakowiczówny sposób pisania o sobie we wszystkich czterech tomach łączy (i zarazem określa) jawna dewaloryzacja i ukryte dowartościowanie „ja” oraz tego, co z nim związane. Nie mieści się on jednak w formule biografizmu kobiecego w perspektywie *women's studies*, który rekonstruuje Arleta Galant: „Autobiografizm, «wyznaniowość», osobiste doświadczenie, zapis prywatności stanowią, mogą stanowić – powiadały niektóre krytyczki – alternatywę dla uchodzących za uniwersalistyczne, tradycyjnych patriarchalnych konceptów. Prowadzenie dziennika i obfitej korespondencji przez kobiety wypełniało brak możliwości publicznej (auto)ekspresji”<sup>36</sup>.

Hła, która znalazła wiele możliwości ekspresji twórczej, a tomy autobiograficzne tworzyła z myślą o publiczności, w każdym ze swych cykli konstruowała siebie – w konkretnym kontekście i dla pewnych celów. Zestawione w jednym ciągu autobiograficzne utwory Hły ujawniają ciekawą ewolucję strategii pisania o sobie: od motywowania go inną biografią w *Ścieżce obok drogi*, przez splecenie własnego losu z Wielką Historią (*Z rozbitego fotoplastikonu*) oraz próbę stworzenia artystycznej autobiografii w *Niewczesnych wynurzeniach*, aż po autoportret na tle innych w *Trażymeńskim zającu*. Zmienność strategii autobiograficznej podporządkowana jest więc kształtowi spirali: zaczyna się w cieniu Ojca, kończy się w cieniu innych. Podobieństwo między tymi postawami jest jednak pozorne, dzieli je bowiem całkowicie afirmacyjny autotematyzm. Autoportret wykreowany w *Trażymeńskim zającu*, choć stworzony w dużej mierze z cudzych sylwetek, pokazuje silne „ja”, które, zadomowione i osadzone w wielorakich więziach międzyludzkich, nie traci nic na indywidualności, ani nie szuka żadnego uprawomocnienia dla pisania o sobie.

<sup>34</sup> Zob. A. Galant, **Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego**, Warszawa 2010, s. 19–20;

G. Ritz, **Wstęp**, op. cit., s. 8.

<sup>35</sup> L. Gilmore, **Autobiographics**, [w:] **Women...**, op. cit., s. 184.

<sup>36</sup> A. Galant, **Prywatne...**, op. cit., s. 25.

„Ja” w każdym z tych tomów, mimo ich odmienności, charakteryzują słowa Stefani Podhorskiej-Okolów napisane w kontekście pierwszej autobiograficznej książki Iłakowiczówny:

„Nie przestała ani na chwilę być sobą. «Sobą» – to znaczy indywidualnością wyraźnie określoną i zdecydowaną, wolą niezależną z trudem i z niechęcią poddającą się cudzemu autorytetowi, wyobraźnią egocentryczną lirycznej poetki, przeczuloną wrażliwością artystki”<sup>37</sup>.

Tożsamość „ja” jest w równym stopniu efektem tekstowej strategii i konsekwencją tożsamości autorskiego podmiotu, skoro można powiedzieć (za Leigh Gilmore), że „podmiot autobiograficzny jest reprezentacją, a reprezentacja tego podmiotu jest w istocie jego konstruowaniem”<sup>38</sup>. W przypadku każdego z tomów siła indywidualności „ja” oznacza jednak za każdym razem coś nieco odmiennego: w *Ścieżce obok drogi* hart ducha (i przebiegłość) wyemancypowanej urzędniczki, w cyklu *Z rozbitego fotoplastikonu* odwagę w zdradzeniu najintymniejszej tajemnicy, w *Niewczesnych wynurzeniach* – samoświadomość pisarską, w *Trazymeńskim zającu* – niezwykłość osoby, która czyni konwencjonalną opowieść o sobie świadomym wyborem i zwieńczeniem wcześniejszych strategii autobiograficznych. Jeśli więc, mimo zwodów i uników, niedopowiedzeń i sugestii, w autobiograficznej ciuciubabce uda się złapać Iłakowiczównę, jej postać natychmiast się materializuje – konkretna, wielowymiarowa i pewna siebie. ●

<sup>37</sup> S. Podhorska-Okolów, *Książka o dobroci*, op. cit., s. 12.

<sup>38</sup> L. Gilmore, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, London, s. 25, za: M. Marszałek, „*Życie i papier*”..., op. cit., s. 40.

