

LUKASZ KRAJ Uniwersytet Jagielloński, Kraków

FEMINIZOWANIE AWANGARDY? „NA PEWNO KSIĄŻKA KOBIETY” WANDY MELCER

Wstęp – awangardy i feminizmu dwugłos o ruchu

O twórczości poetyckiej Wandy Melcer (p.v. Rutkowskiej, s.v. Sztekkerowej), jak zresztą o samej autorce, mówiło się i wciąż mówi stosunkowo niewiele¹, choć pierwszy z dwóch wydanych przez nią tomów – modernistyczne, „zbyt gładkie, oznajmujące, zawczasu ukończone” *Płynące godziny* (1917) – zostały zrecenzowane przez samą Zofię Nałkowską². Tymczasem z dzisiejszego punktu widzenia (czy raczej: dzisiejszych punktów widzenia) niemałe zainteresowanie może budzić drugi zbiór poetycki Melcer, opublikowany w 1920 r. pod znaczącym tytułem *Na pewno książka kobiety*. Zainteresowanie to wynika – przynajmniej po części – z dostrzeżonych już przez badaczy związków pomiędzy wierszami a twórczością czy myślą futurystyczną³. Wątek ów nie doczekał się jednak, jak dotąd, szerszego omówienia, które mogłoby przecież i powinno stanowić element procesu przepisywania historii zarówno polskiej, jak i światowej awangardy, tak by obok literatury tworzonej przez mężczyzn uwzględnione zostały także dzieła autorek. Tak postawione zadanie musiałoby – w mojej ocenie – nie tylko polegać na przywracaniu głosu pisarkom zapomnianym czy odesłanym poza margines oficjalnej, kanonicznej historii literatury (choć kanon ten jest od pewnego czasu sukcesywnie dekonstruowany), ale i zawierać w sobie próbę ujęcia bądź zasygnalizowania tego, co dla awangardowej twórczości kobiet specyficzne, co znajduje się w miejscach odkształceń od dominującego, patriarchalnego modelu. Mowa tu, oczywiście, zarówno o tematyce różnie rozumianej „kwestii kobiecej”, jak i o jej wpływie na proces produkcji tekstu⁴.

¹ Zob. A. Baranowska, *Święta kucharka*. W: *Potwory i perty. Szkice o literaturze międzywojennej*. Warszawa 1986. – A. Górnicka-Boratyńska, *W poszukiwaniu starszych sióstr. Wanda Melcer – próba portretu*. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4. – G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*. Gdańsk 2000, s. 96–97. – A. Araszkiewicz, *Wanda Melcer – feministyczna Atlantyda*. W: *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Warszawa 2014. – A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin 2014. W perspektywie feministycznej, nie nawiązując jednak do wierszy, wspomina o Melcer także P. Megger w studium *Osadniczki* (w zb.: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*. Red. I. Iwasiów, A. Krukowska, A. Zawiszewska. Szczecin 2017).

² Araszkiewicz, *op. cit.*, s. 168. Zob. też s. 169.

³ Zob. Zawiszewska, *op. cit.*, s. 362.

⁴ Próbę konceptualizacji emancypacyjnego i dekonstrukcyjnego potencjału języka awangardy w kon-

Należy nadmienić, że próby jednoznacznego uchwycenia kobiecości i awangardy oraz unieruchomienia ich w normatywnych definicjach nie są tu moim celem, uświadamiam też sobie, iż punkty styczne literatury awangardowej i literatury kobiet mają z owej przyczyny charakter nieuchronnie polimorficzny. Poszukiwanie tych punktów, jakkolwiek w takiej perspektywie jawi się jako proces nieskończonego odczytywania i reinterpretacji, wydaje się wszakże zadaniem wartym wysiłku. Można je rozpocząć od jednego z najbardziej klasycznych tekstów-manifestów feminizmu:

Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je! [...].

[...] pisarstwo zawiera w sobie możliwość zmiany, jest miejscem, z którego może wyrwać się wywrotowa myśl, ruch wyprzedzający przemianę struktur społecznych i kulturalnych⁵.

Kategoryczne zalecenia Héléne Cixous, oświeclające, jak sądzę, niejedno z dzieł przynależnych do tego trudno definiowalnego obszaru literatury, który nazywamy „literaturą kobiecą”⁶, mają wspaniałą zdolność do lokowania się wciąż w świeżych kontekstach, od lat nie tracąc płodnego, inspirującego charakteru i stale dając się odczytywać od nowa. Nie dziwi więc, że kanoniczny już, najeżony imperatywami tworzenia tekst francuskiej filozofki doczekał się wielu komentarzy, spośród których należy tu wyróżnić jeden:

Cixous dystansuje się wobec groźby instytucjonalizacji „nowego” i wyjmuje koncepcje pisania spod władzy dotychczasowych teorii, ponieważ projekt pisania kobiecego miał być ze swej „istoty” alternatywny dla fallogocentrycznego dyskursu. [...] W swej istocie *écriture féminine* jest zdarzeniem, ruchem, działaniem, czymś, czego nie da się zatrzymać, wyhamować. „Ruch” ma oddawać ową dynamikę sprzeciwu, zapisaną w „istocie” *écriture*, sprzeciwu wobec wszelkich zjawisk stabilności, uśpienia, zakorzenienia⁷.

W przytoczonym omówieniu Krystyna Kłosińska zwraca uwagę na dwie istotne kwestie: po pierwsze – na bardzo mocne, z natury zresztą właściwe każdemu postulatowi, skupienie się na przyszłości, połączone z jednoczesnym buntem wobec zjawisk przeszłych czy terażniejszych. Po drugie, kobiece pisarstwo utożsamia badaczka z ruchem, który jest *ex definitione* nieuchwytny, który opiera się strukturom, konceptualizacjom, nieuchronnie prowadzącym do jego okrzepnięcia, a więc do utraty konstytuującej go siły życiowej, w efekcie – do jego śmierci.

tekście „kobiecości” podjęła m.in. J. Kristeva w swoim monumentalnym i klasycznym już dziele *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du 19e siècle, Lautréamont et Mallarmé* (Paris 1974).

⁵ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, Przeł. A. Nasilowska. „Testy Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 148, 151.

⁶ Za G. Borkowską (*Metafora drożdży: co to jest literatura/poezja kobieca*. Jw., 1995, nr 3/4) posługuję się tutaj terminem „literatura kobieca”, lecz mam pełną świadomość subtelnej różnicy między nim a konkurencyjnym terminem „literatura kobiet”, jak również zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa uwikłania się w esencjalizm, co może stanowić konsekwencję takiego wyboru. Jednakże z uwagi na fakt, że dyskusje terminologiczne w tym zakresie wychodzą poza wyznaczony obszar tej pracy, arbitralnie wybieram częstsze w mojej ocenie określenie, poprzestając na tej drobnej adnotacji.

⁷ K. Kłosińska, *Écriture féminine. Rok 1974*. „Język Artystyczny” t. 12 (2003): *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, s. 213–214.

Warto w tym miejscu przywołać inną, odległą czasowo, geograficznie i tematycznie, definicję, sformułowaną przez Renata Poggiolo w jego książce *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Dla włoskiego badacza ruch stanowi dynamiczną siłę, aktywność artystyczną, częściowo autoteliczną, będącą celem samym w sobie, wymykającą się instytucjonalizacji, czy – przynajmniej w teorii – podporządkowaniu jakiegokolwiek ideologii. Koncepcja ta została przeciwstawiona pojęciu szkoły, uosabiającej tradycję, autorytet i władzę⁸. I w tym ujęciu wyraża się „dynamika sprzeciwu”:

Ruch tworzy się – częściowo albo przede wszystkim – dla działania przeciwko komuś lub czemuś. Tym czymś może być akademia i tradycja; tym kimś może być mistrz, którego nauczanie i przykład, prestiż i autorytet są uznawane za błędne lub szkodliwe; jeszcze częściej jest nim to zbiorowe indywiduum nazywane opinią publiczną⁹.

Zestawienie tych – fundamentalnie przecież różnych – tekstów służy nie tyle nakreśleniu upraszczającej paraleli między *écriture féminine* a awangardą (choć pojemne instrumentarium badawcze stworzone przez Poggiolo pozwoliłoby mu, być może, zaklasyfikować pisarstwo kobiece do grona ruchów awangardowych), ile zaznaczeniu pewnego pokrewieństwa myśli, podobieństwa mentalności, miejsc wspólnych obu teorii. Zbieżność owa jest tym ciekawsza, że jedno z zadań, jakie stawiam sobie w niniejszej pracy, polega na przybliżeniu nieco tropów awangardowych w twórczości kobiety¹⁰ oraz na próbie udowodnienia, iż rozmaicie rozumiana „kobiecość literatury” i zainteresowanie awangardą to dwie, być może najjaskrawsze, osie omawianego tomu poetyckiego – nawet jeśli nie zawsze idą one ze sobą w parze.

Taki cel, zasadzający się na zbadaniu elementów pisarstwa kobiecego i śladów awangardy, zarówno oddzielnie, jak i w miejscach ich styku, osiągnąć jest o tyle trudno, że twórczość awangardową, przynajmniej na gruncie polskim, zwykło się uważać za domenę mężczyzn, sygnując ją właściwie jedynie męskimi nazwiskami. Sytuację przypieczętowało niejako fakt wyczuwalnego, choć, być może, nieuświadomionego zabarwienia mizoginistycznego wypowiedzi polskich awangardzistów¹¹, przejętego prawdopodobnie od futurystów włoskich. W tej perspektywie gest „feminizowania” awangardy nabiera doniosłego znaczenia – Melcer dokonuje bowiem aktu niejako pionierskiego, torując drogę do twórczości awangardowej „młodszym siostram”.

Nim przejdę do szczegółowej analizy tomu, chciałbym w tym miejscu usytuować go w kontekście całego dorobku pisarki. Zarówno w okresie międzywojennym, jak i po drugiej wojnie światowej Melcer znana była przede wszystkim jako prozaiczka, autorka powieści i udanych reportaży. *Na pewno książka kobiety jawi się na tym*

⁸ Zob. R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Roma 2014, s. 43–45. Praca Poggiolo ukaże się niebawem w moim przekładzie pt. *Teoria awangardy*.

⁹ *Ibidem*, s. 54.

¹⁰ Według Cixous pisarstwo awangardowe w istocie mogło prowadzić do przełamania dominacji męskiej, o czym wspomina A. Nasiłowska (*Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*. „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2, s. 104). W Polsce próbę analizy w podobnym duchu podjęła A. Ługin („Dobrze wychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywisty”, czyli awangarda jako przezwyciężenie i odkrycie kobiecości. Jw., 2000, nr 6).

¹¹ Zob. np. Ługin, *op. cit.*, s. 67.

tle jako eksperyment wyjątkowy, nie mający w zasadzie silniejszych związków z powstałymi później dziełami, w których poszukiwania nowych językowych form wyrazu zastąpione zostały pełnym pasji zaangażowaniem społecznym. Owo przesunięcie dominanty artystycznej nie niweluje jednak w całości pierwotnych predykcji autorki, która żywotne zainteresowanie sprawami kobiet uczyniła jedną z osi swoich reportaży. Chodzi tu zwłaszcza o problem prostytucji, pojawiający się w cyklu *Kochanek zamordowanych dziewcząt*, w którym opis oplakanej sytuacji kobiet z najniższych warstw łączy się z demaskacją prawnych i społecznych systemów władzy, a także z postulatami ich przemiany. Zamiar niesienia „kaganka oświaty” oraz proreformatorskie skłonności Melcer w kwestii kobiet dochodzą też do głosu w *Czarnym ładzie – Warszawie*, reportażu poświęconym krytyce patriarchalizmu panującego w warszawskiej społeczności żydowskiej. Obnażone zostaje tu traktowanie kobiety jako przedmiotu, podporządkowanego celom zacofanej wspólnoty. Feministyczne nastawienie daje się również dostrzec w twórczości powieściowej; za przykład może służyć *Józefina*: tytułowa bohaterka tej prozy to kobieta nowoczesna – silna, samodzielna, bez niczyjej pomocy zdobywająca sobie swoją pozycję (o modelu „Nowej Kobiety” będzie jeszcze mowa).

Na pewno książka kobiety jest pod tym względem zjawiskiem odrębnym, choć prawdopodobnie niektóre z rysujących się tu wątków myślenia o kobiecości składają się na rodzaj preludium do twórczości późniejszej. Fakt, że to właśnie kobiecość stanowi, przynajmniej w intencji autorki, jedną z dominant tematycznych tomu, nie ulega wątpliwości. Afirmatywne sformułowanie „książka kobiety”, podparte dodatkowo emfatycznym „na pewno” uprawomocnia czytanie tego zbioru przez pryzmat literatury kobiecej czy też, mówiąc szerzej, doświadczenia kobiecego. Pojawia się tu pierwszy problem – kwestia terminologii. Należałoby za Grażyną Borkowską uznać, „że o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy przedmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokonana seksualnej samoidentyfikacji”¹². Określenie się jako kobieta – jako kobieta pisząca, wydająca książki – czyli sytuowanie się nie tylko w pozycji „przedmiotu” (np. tematytacji), ale też podmiotu (zarówno podmiotu utworu, jak i podmiotu w przestrzeni publicznej, ekonomicznej oraz artystycznej) to gest samopotwierdzenia, znamieny akt wskazywanego przez Cixous „Zabrania Głosu”¹³ i nie przypadkiem właśnie tytuł *Głos* nosi wiersz otwierający tomik:

Wiem, że mój głos,
 ażeby do was doszedł, przejść musi
 przez uszy niechętnie urzędników,
 siedzących przy stołach z zielonym suknem,
 przez zapisane stronicę,
 przez zadrukowane szpalty,
 przez czarne hieroglify liter, [M 3]¹⁴

Utwór kończy się stwierdzeniem: „A nie mogę [...] mówić ustami w usta” (M 3).

¹² Borkowska, *op. cit.*, s. 38.

¹³ Cixous, *op. cit.*, s. 152.

¹⁴ Skrótom tym opatruję cytaty z analizowanego tomiku W. Melcer-Rutkowskiej *Na pewno książka kobiety* (Warszawa 1920). Liczby po skrótach oznaczają numery stronic.

Głos żeńskiego podmiotu (podmiotki?), dążący do bezpośredniości, jest zatem w tym przypadku skazany na pokonywanie piętrzących się barier psychologicznych i społecznych (niechęć urzędników), materialnych i ekonomicznych (zadrukowane szpalty) oraz semiotycznych (hieroglify liter). Pragnienie to stanowi, jak się wydaje, coś więcej niż wyraz tęsknoty za „młodopolską utopią pozakodowej komunikacji”¹⁵. Samo pojęcie „głosu” również jest tutaj ciekawe: ten „wytwór” ciała kobiety oddziaływała się od niej i funkcjonuje do pewnego stopnia autonomicznie, jednocześnie zachowując związki z macierzystą przestrzenią cielesności. W świetle koncepcji arachnologii Nancy K. Miller głos ten, traktowany jako metafora tekstu czy zawartego w nim doświadczenia, pozwalałby na odkrycie „wcielonej w pisanie określonej genderowo podmiotowości”¹⁶, co stanowi właściwie jedyną dostępną formę fizycznego kontaktu z autorką, „porozumienia”, o którym mówi i za którym tęskni Aneta Górnicka-Boratyńska¹⁷. Pozostając w kręgu myśli Miller, można też rozumieć tę wypowiedź poetycką jako swoistą odmianę „głosu wrzeczona”¹⁸, czyli wydobycia się kobiety z milczenia, jako deklarację tkania tekstu w celu przzerwania więzów („Skrępowana jestem realnością” – zaczyna wiersz Melcer (M 3)), przełamania kulturowych barier, dotychczas tłumiących słowa (prawdziwie) kobiece. W takiej perspektywie wiersz przestaje być jedynie przejawem uniwersalnego dążenia do zniesienia różnicy między językiem a rzeczywistością, nabiera natomiast charakteru emancypacyjnego (choć w żadnym razie nie wojowniczego) i performatywnego – autorka ustanawia samą siebie jako kobietę tworzącą, deklaruje dążenie do zapisania siebie, ale w relacji do inności (do „was”).

Przepisywanie futuryzmu – kobieta i aeroplan

Tak rozpoczęty tomik *Na pewno książka kobiety* stanowi bez wątpienia przykład literatury kobiecej (i obraz kobiecego doświadczenia). Co jednak z drugą częścią wstępnej hipotezy, ze związkami tomu z twórczością awangardową? Warto tu podkreślić, że pewne cechy estetyki tej ostatniej, jak fascynacja urbanistyką, tematyzacja maszyny rozumianej jako nowy ideał piękna, zwrócenie się w stronę przyszłości czy pochwała witalizmu, dynamiki i siły – to cechy najczęściej wskazywane przez badaczy jako wyróżniające przynajmniej pewną grupę ruchów awangardowych¹⁹. Wątki te, określane przez Poggiolo jako powierzchowna i naiwna modernolatria²⁰, rozbrzmiewają także w poezji Melcer, choć, jak się okaże, w innym tonie. Odmienność owa stanowi, być może, to, co nazwałem wcześniej „miejscami odkształceń” – przestrzeń feminizacji męskiej myśli futurystycznej bez jednoznacznego dekonstruowania czy negowania jej najbardziej konstytutywnych elementów. Taka strategia

¹⁵ J. Prokop, *Młodopolska utopia pozakodowej komunikacji*. „Teksty” 1976, nr 2, s. 106.

¹⁶ N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*. W zb.: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski. Kraków 2006, s. 492 (przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński).

¹⁷ Górnicka-Boratyńska, *op. cit.*, s. 213–214.

¹⁸ Miller, *op. cit.*, s. 504–505.

¹⁹ Zob. G. Gazda, *Futurizm w Polsce*. Wrocław 1974, s. 67–68, 89–90. – S. Jaworski, *Awangaarda*. Kraków 1992, s. 25.

²⁰ Poggioli, *op. cit.*, s. 370–373.

pozwała Melcer odrzucić futurystyczną mizoginię jako element przygodny i rozpocząć eksplorację awangardy jako terenu potencjalnej realizacji kobiecego głosu. Gdzie zatem sytuują się najważniejsze w tym kontekście różnice?

W *Piosence windy* dochodzi do spotkania człowieka z wytworem modernizacji, a odbywa się ono na dwóch poziomach: antropomorfizacji maszyny oraz w akcie wzajemnego przegładania się w sobie:

Lustro, gdzie widzisz usta,
kapełusz, kołnierz od palta,
i ostry cień na czole.
Wysiadasz.
Spadam na dół, śpiewając. [M 8]

Interesujące, że w tej poetyckiej próbie uchwycenia chwili z „życia” maszyny hałaśliwy futurystyczny entuzjazm ustępuje miejsca wyciszonemu namysłowi; nie dochodzi tu do ubóstwienia techniki, lecz jedynie do „oswojenia” jej poprzez umieszczenie w kontekście intymnego spotkania²¹. Wydaje się, że pomiędzy charakterystyczną dla futurystów włoskich bezkrytyczną apoteozą technologii a znamioną dla niektórych wierszy Brunona Jasiońskiego i Anatola Sterna obawą przed ludzkim wyobcowaniem w świecie przyszłości²² Melcer wybiera trzecią, środkową drogę – pogodnej afirmacji. Mimo chwilowego zbliżenia świat ludzki i świat technologiczny pozostaną w owej poezji osobne²³. Odrębność czy obcość tego ostatniego nie stanowi jednak zagrożenia – *Piosenka kaloryferów* jest „cicha, cichutka” i „wdzięku pełna” (M 12).

Skłonność do łagodnej, nieekstremalnej metaforyki w opisach środków techniki objawia się znowu w wierszu *Aeroplanom*. Porównajmy ujęcie tego tematu u Melcer:

Pozdrawiam aeroplany,
które idą na gwiazdy, jak muchy na lep,
i chodzą radośnie w niebie. [M 9]

– oraz u Filippa Tommasa Marinettiego:

Będziemy opiewać [...] lot ślizgowy aeroplanów, których śmigło łopoce na wietrze jak flaga i zdaje się klaskać jak rozentuzjazmowany tłum²⁴.

Praktyka poetycka pisarki uznaje w samolotach element naturalnego ładu

²¹ Jest to jednak spotkanie skrajnie różne od „ludzko-maszynowej symbiozy” w liryce B. Jasiońskiego. Zob. G. Pietruszewska-Kobiela, *Miłosne „tremolando”. Erotyczna dźwiękosfera w wybranych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasiońskiego i Anatola Sterna*. „Irydion” t. 1 (2017), s. 222–223.

²² Zob. Gazda, *op. cit.*, s. 90–91.

²³ Zob. wers pochodzący z utworu *Czcielowi maszyn* A. Sterna (w zb.: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp, koment., oprac. Z. Jaroński. Wybór, przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław 1978, s. 222. BN I 203): „ujrzesz drobną różnicę pomiędzy maszyną a mną”. Przykłady kontaminacji cech człowieka i maszyny znajdziemy natomiast u S. Młodoczeńca, w utworze *Motyw* (w zb.: *iw.*, s. 195): „Włosy elektryczne / palce magnetyczne”.

²⁴ F. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. W zb.: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór, oprac. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa 1977, s. 152 (przeł. M. Czerwiński).

i trudno tu szukać technofilskiej egzaltacji, tak właściwej innym futurystom²⁵. Obraz gwiazd wywołuje u Melcer charakterystyczne dla jej poezji wrażenie radości życia²⁶, w Marinetti zaś wyzwala on pragnienie rywalizacji i dominacji („rzucamy raz jeszcze nasze wyzwanie gwiazdom!”²⁷). Czy relatywną powściągliwość i stonowanie w reakcjach podmiotu na technologiczne przeobrażenie rzeczywistości czy – ściślej mówiąc – kultury moglibyśmy w myśl teorii Sherry B. Ortner uznać za cechy poezji kobiecej²⁸? Sytuowanie się w porządku przyrody dostrzegalne jest w tej poezji w sposobie opisu świata – aeroplan, będący wytworem ludzkiej myśli oraz pracy, zostaje poddany oglądowi jako detal wybrany z tła²⁹ i jednocześnie wtopiony w krajobraz nieba – zaadaptowany do naturalnej rzeczywistości, przestaje być elementem jej obcym. Gestowi pozdrowienia daleko do szaleńczej adoracji „rzczącej maszyny”.

Przykładów odmiennego przekształcenia futurystycznych tematów czy zabiegów poetyckich jest w omawianym tomiku więcej i wydaje się, że dobrą metodą ich badania będzie tu równoległa lektura tekstów Marinettiego. W jednym z jego manifestów czytamy: „Wychodziliśmy wszyscy z miasta zwinnym i precyzyjnym krokiem, który, jak się wydawało, pragnął tańczyć, szukając wszędzie przeszkód do pokonania”³⁰. Już jeden rzut oka wystarczy, by wypowiedź tę (jak również wiele innych programowych stwierdzeń i deklaracji futurystów, choćby zawartych w punkcie dziewiątym *Manifestu futuryzmu*³¹) w świetle badań nad męskosciami zaklasyfikować jako wyrażającą tzw. męskość hegemoniczną – opierającą się na dominacji i sile, związaną z dążeniem do zwycięstw, obalania przeszkód³². Zastanawiające jest natomiast pojawienie się w tej sekwencji tańca – czy stanowi on po prostu metaforę? Czy to nawiązanie do dionizyjskiego, szaleńczego pochodu? Nie ulega wątpliwości, że taniec był w działalności futurystów (przede wszystkim włoskich) elementem o stosunkowo dużym znaczeniu³³, niezależnie od tego, czy wynikało to ze świadomego wyboru, czy też może futuryści bezwiednie odwoływali się do tańca jako najlepszego środka wyrazu tak ukochanych przez nich dynamiki, siły, energii.

²⁵ Na gruncie polskim aeroplan został określony np. przez J. Grabowskiego (*Najnowsze prądy w literaturze europejskiej – futuryzm*. „Świat” 1909, nr 40/41) jako „lotny i zuchwały” (cyt. za: Gazda, *op. cit.*, s. 62).

²⁶ Zob. Baranowska, *op. cit.*, s. 75.

²⁷ Marinetti, *op. cit.*, s. 154.

²⁸ S. B. Ortner, *Is Female to Male as Nature Is to Culture?* „Feminist Studies” 1972, nr 2.

²⁹ Zob. B. Witosz, *Kobieta patrzy. (O aktach percepcji wzrokowej we współczesnej prozie kobiecej)*. „Jezyk Artystyczny” t. 12 (2003), s. 70.

³⁰ F. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* W: F. Marinetti [i in.], *I manifesti del futurismo*. Firenze 1914, s. 11.

³¹ Zob. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, s. 151.

³² Zob. M. Skucha, *Męskość hegemoniczna (hegemonialna)*. Hasło w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2014, s. 315–317.

³³ Marinetti wydał w 1917 r. manifest poświęcony tańcowi futurystycznemu (zob. M. Geron, *Taniec w twórczości formistów*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” nr 41 (2011)). O żywotności tego obszaru działalności włoskich futurystów pisze T. Miczka (*Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. Wyd. 2, uzup. Katowice 1994, s. 171–172), o rytmie tańca zaś wspomina w swoim manifestcie F. Balilla Pratella (*La musica futurista. Manifesto tecnico*. W: Marinetti [i in.], *op. cit.*, s. 47).

Dynamikę tę, pozbawioną jednak technofilskich konotacji, odnajdziemy w wierszu Melcer zatytułowanym właśnie *Taniec*:

Pozwól mi tańczyć!
 Bez powodu, kręcić się w kółko,
 podawać ludziom ręce,
 prawą i lewą, i znowu prawą,
 łańcuch,
 pozwól mi tańczyć!

Śliska nadmiernie posadzka,
 wąska nadmiernie suknia,
 wesola nadmiernie muzyka,
 tancerz,
 pozwól mi tańczyć!

Tempo powolne i prędkie,
 synkopy, ukłon, ruch,
 obroty w koło, na miejscu,
 rytm,
 pozwól mi tańczyć! [M 16]

Autorka szkicuje tu pozornie niewinną (i zgoła niefuturystyczną) sytuację towarzyską: bal, a jednak ruch, zmiany tempa, pewna wywołana rozluźnieniem związków syntaktycznych migawkowość i fragmentaryczność, jak gdybyśmy mieli do czynienia z klatkami filmu – to elementy strategii estetycznej, która łatwo daje się porównać do tej praktykowanej przez najważniejszych futurystów³⁴. I znowu można w tym wierszu zaobserwować swego rodzaju „oswojenie” programu awangardowego: ruch i dynamika, tak na poziomie tematyzacji, jak i na płaszczyźnie metryki (która ulega rozregulowaniu i rozchwianiu³⁵), zostają zasymilowane przez kobiecość poprzez odebranie tańcowi zarysowanego tu wcześniej, agresywnego charakteru, znamiennego m.in. dla futuryzmu włoskiego, i zestawienie go z kobiecym atrybutem (suknią). To jednak, jak się okaże, nie znaczy, że poezję Melcer należy czytać z perspektywy esencjalistycznych przekonań o kobiecej łagodności.

Mityczne poprzedniczki „Nowej Kobiety”

Antytradycjonalizm awangardy jest, oczywiście, w dużym stopniu jedynie postulatem. Futurystycznego antagonizmu względem całej dotychczasowej kultury autorka omawianego tomu nie doprowadza do ekstremum, a wręcz przeciwnie – sięga do niej, by przywołać patronki i poprzedniczki, które, zreinterpretowane w duchu feministycznym, mogą uzyskać status figur sankcjonujących, uprawomocniających kobiecą emancypację czy twórczość.

Zgoła niesubtelną i wyrażoną wprost manifestację kobiecej siły zawarła poetka w wierszu *Atalanta*, który rozpoczyna samopotwierdzająca się deklaracja:

³⁴ Zob. np. wiersze B. Jasińskiego *Przejechali*, *Marsz* lub *Miasto*.

³⁵ Zob. B. Śniecikowska, *Dźwięk i ruch – o awangardowej poezji dźwiękowej*. „Teksty Drugie” 2014, nr 3.

Nikt mnie nie może prześcignąć.
Kiedy się zerwę, chyża, do biegu,
daleko w tyle zostawiam współzawodników. [M 17]

Wyrażenia takie napotykamy jeszcze kilkakrotnie:

Nie sprawi mi to różnicy,
choćbyś przede mną wyruszył do mety.
Nic się nie boję
co najściglejszych mężów.
Choćbyś trzy wiorsty zrobił
zanim wyruszę,
dogonię cię bez trudu. [M 17]

Mitologiczny kontekst każe w osobie adresata rozpoznać mężczyznę. Odwołując się tutaj do mitycznej prekursorki zawodniczek sportowych, do postaci, która sprawnością fizyczną przewyższała ogół biegaczy, Melcer wpisuje się, być może, w emancypacyjne dążenia tzw. pierwszej fali feminizmu, obejmującej także zjawiska literackie. Wiersz dałoby się więc potraktować albo jako utwór dotyczący w sposób metaforyczny kwestii tworzenia literatury przez kobiety (Melcer postrzegano jako autorkę o nastawieniu feministycznym), albo też jako tekst dotyczący w ogóle problemu uczestnictwa kobiet w życiu publicznym. Druga interpretacja byłaby o tyle uprawniona, że sport stanowił w androcentrycznej starożytnej Grecji zjawisko na wskroś społeczne³⁶; tym mocniejszy wydaje się więc wydźwięk czynu Atalanty.

Wszelako sport, zanim jeszcze zostanie wprzęgnięty w porządek społeczny czy ideologiczny, to aktywność przede wszystkim cielesna; sportowa cielesność była zaś przez długi czas wyłącznie męska. Sport umożliwia wyzwolenie i dowartościowanie ciała – zarówno w sensie dosłownym (tzn. przez dążenie do jego upiększenia, usprawnienia, przez skoncentrowanie na nim uwagi), jak i w sensie artystycznym: w Dwudziestoleciu międzywojennym obrazy wyćwiczonych młodych męskich ciał pojawiają się w literaturze, szczególnie awangardowej, z intensywnością dotąd nie spotykaną. Jak pisze Wojciech Śmieja:

Wszystkie ówczesne poetyki – od umiarkowanego Skamandra poprzez anarchiczny futurizm aż po skrajnie eksperymentalną Awangardę Krakowską – uczynią z obrazu wysportowanego męskiego ciała symbol nowej epoki, nowego stylu życia³⁷.

Traktując ciało mężczyzny jako znak przyszłości, twórczość futurystyczna nawiązywała jednocześnie do greckiego ideału wysportowanego, posagowego herosa:

Oto błędę już nagi, smukłe swoje ciało
Poddając spojrzeń lepki lamp naokół,
Aż dopóki przecudownie mi się nie zachciało
Sposagowieć brązowo, wdarłszy się na cokół³⁸.

³⁶ Zob. np. B. J. Kunicki, *Kultura fizyczna antycznej Grecji. (Ideologia, filozofia, nauka)*. Poznań 2002.

³⁷ W. Śmieja, *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918–1939 (wybrane przykłady)*. „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 31. B. Jasieński (*Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natyhmiaszowej futuryzacji życia*). W zb.: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. 9, 10) pisze np. o „szerokich płucach i rozrośniętych barach” oraz o ciele opalonym.

³⁸ A. Stern, *Nagi człowiek w śródmięsciu. Poemat*. W zb.: jw., s. 207.

Tymczasem Melcer obserwuje wybraną część ciała Atalanty:

Spojrzyj na moje nogi,
zwięzłe, mocne, polotne,
spójrz na wiązania stopy,
na kostkę, ścięgną i palce! [M 17]

Wysportowana i uwolniona z krepującej ją odzieży kobieca noga staje się symbolem siły i symbol ów jest poparty odległą w czasie tradycją – noga należy do bohaterki mitologicznej – a zarazem jest ukierunkowany na przyszłość, upływającą pod znakiem ciała: to w nim odkrywa kobieta swoje możliwości, nawet jeśli ciało to uczestniczy w typowo męskiej rywalizacji. Ponownie napotykamy więc demaskulinizację atrybutów sztuki futurystycznej tworzonej przez mężczyzn, tym razem otrzymuje ona jasny wydźwięk emancypacyjny. Nie ulega wątpliwości, że dowartościowanie fizyczności kobiety nie jest u Melcer podporządkowane dobru wspólnoty narodowej – czy jakiegokolwiek innej (np. poprzez korzystny wpływ kultury fizycznej na zdolności reprodukcyjne), ani nie służy rozwojowi potencjału kobiety jako obiektu erotycznego³⁹. Warto natomiast przypomnieć, że za pomocą sportu kobiety w latach dwudziestych XX w. „chciały uczynić swoje ciała widzialnymi w przestrzeni społecznej”, a „to wejście do porządku widzialnego okazywało się ważne dla (auto)refleksyjnego budowania ich podmiotowości”⁴⁰. W tym dążeniu do wyzwolenia, w śmiałym geście odrzucenia pozycji posledniej względem mężczyzny, w wyjściu z cienia i wzbudzeniu zainteresowania („Spojrzyj!”) poprzez odwołanie się do archetypicznej poprzedniczki – czyż nie słychać echa dyskusji na temat „Nowej Kobiety”, jaka przetoczyła się w Polsce na przełomie XIX i XX wieku?⁴¹

Trudno jednak w przypadku *Atalanty* widzieć tylko bezrefleksyjne przejęcie wzorców męskiej dominacji. Stanowczy ton ulega załamaniu w ostatnich wersach – mówiąca w wierszu jest świadoma swojej siły, ale i swojej słabości:

Proszę cię tylko o jedno:
nie rzucaj mi pod nogi, by bieg opóźnić,
złotych hesperyjskich jabłek!
Boję się, że będę musiała je podnosić. [M 17]

Zwycięstwo, energia, szybkość, sprawność, sport, piękne ciało, pewność siebie i bezkompromisowość, mocno znamionujące tak wiele utworów futurystycznych, ponownie zostają zakwestionowane – z projektu „Nowej Kobiety” poetka wyłącza metamorfozę psychiczną, która mogłaby skutkować dehumanizacją lub mechaniczną eliminacją życia emocjonalnego.

Atalanta nie jest zresztą jedynym utworem, w którym Melcer przywołuje mit czy archetyp różnie rozumianego modelu kobiecości. Bardzo ciekawą realizację w tym zakresie stanowi wiersz *Sen* – nie mający w zasadzie wyczuwalnych związków

³⁹ Zob. M. Świerkosz, *Uległe czy sprawcze ciała nowoczesności? Fizyczność Nowej Kobiety*. W zb.: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, s. 267–268.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 271–272.

⁴¹ Zob. A. Zawiszewska, *Nowa Kobieta – anglosaska figura i polskie figuracje*. W zb.: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*.

z futuryzmem czy inną poetyką awangardową, interesujący jednakże w perspektywie poezji kobiecej i dlatego włączony w obręb tej pracy.

Jakaś antyczna dama, może ciotka,
dała nam, kilku młodym pannom, włóczki,
zielone [...]
I powiedziała „haftujcie!” A wszystkim
jeden wzór dała, pozwijane listki.
Haftujcie!
I haftowałyśmy. [...] [M 13]

Haft jest w naszym kręgu kulturowym czynnością tradycyjnie kobiecą, podobnie zresztą jak tkanie czy przedzenie, a także – w jakimś stopniu i przynajmniej w przeszłości – pewna odmiana twórczości narracyjnej czy w ogóle literackiej, do czego za chwilę powrócę. Z faktu tego wyprowadza Miller wspomniane już pojęcie „głosu wrzeciona”, w konsekwencji zaś całą koncepcję arachnologii. Jedną z centralnych figur owej teorii stanowi mitologiczna Filomela, zgwałcona niema kobieta, która opowiedziała swoją tragedię, tkając ją na gobelinie. Neutralnej genderowo interpretacji tego czynu, sprowadzającej go do uniwersalizującego aktu gloryfikacji ludzkiego (nie: kobiecego) rzemiosła, przeciwstawia się wyeksponowanie w micie historii skrzywdzonej kobiety czy – szerzej – kobiecego doświadczenia, zawartego w dziele⁴². Metafora twórczości jako tkania albo przedzenia odsyła, co trafnie zauważa Monika Świerkosz, „do boskiego uniwersum, w którym królowała stara Parka/Mojra/Kloto siedząca przy krosnach [...]”⁴³. Mowa zatem o archetypie kobiety dzierżącej władzę. Sprawuje ją ona za pomocą żeńskiej aktywności, a dzieło jej wiąże się przy tym silnie z nią samą. Takich „greckich przadek” jest oczywiście więcej⁴⁴. Warto wspomnieć w tym miejscu, że ów archetypiczny obraz przetrwał częściowo w kulturze europejskiej do czasów nowożytnych, jeszcze sprzed feministycznej reinterpretacji, ucieleśniony w postaci Babci Gąski (ang. *Mother Goose*), spadkobierczyni antycznych tkaczek, snującej opowieść, niepozornej bogini twórczości, potężnej figury, dawczyni życia i kreatorki nowych światów⁴⁵.

Przywołanie krótkiego zarysu tych postaci wydaje się uzasadnione w świetle poezji Melcer. Szereg mitycznych przadek oraz tkaczek można i należałoby bowiem poszerzyć o ich uwspółcześnione warianty: hafciarki, a także krawcowe, co pozwoliłoby na odczytanie *Snu* jako deklaracji tożsamości kobiecej: ahistorycznej, ponadczasowej linii matek i córek, bezustannie konstytuującej „nowe, które nie zna początku ani nie ma końca”⁴⁶. „Antyczna dama” (Parka? Arachne?) przekazuje więc

⁴² Zob. Miller, *op. cit.*, s. 504–505.

⁴³ M. Świerkosz, *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecej klasycyzm*. Kraków 2017, s. 17.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Większość informacji na temat tej postaci zawdzięczam błyskotliwej pracy D. Ruddy (*Building Castles in the Air: (De)construction in Howl's Moving Castle*. „Journal of the Fantastic in the Arts” 2010, nr 2), poświęconej subwersywnej dekonstrukcji baśniowych schematów w powieści D. W. Jones.

⁴⁶ K. Szopa, „Nieziszczone narodziny”. *Cixous i Irigaray, czyli kobiety z Czarnego Kontynentu*. „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2, s. 24. W artykule tym autorka przygląda się rozumieniu kobiecej mocy twórczej u francuskich filozofek, realizującej się w „macierzyńskim geście tworzenia” (*ibidem*).

młodym dziewczętom, symbolicznym córkom, włóczki – atrybut żeńskiej twórczości, dając im zarazem prawo i obowiązek kreacji („Haftujcie!”). Akt ten, ustanawiający kobiecą wspólnotę, znosi niejako linearność czasu⁴⁷. Pozorna sukcesja jest tak naprawdę podporządkowana wypełnianiu wciąż jednego i tego samego wzoru, otrzymanego od pramatki – a co więcej, jego produkt nie funkcjonuje jako osobny, oddzielony od twórczyni, autonomiczny byt:

A potem liście powstały, wyrosły
w szumiące drzewa, i drzew tych aleją
szedłeś. [M 13]

Dzieło młodej hafciarki zaczyna rozwijać się niejako samorzutnie, ale jest ożywiane przez doświadczenie kobiety, która je wykonała – w tym przypadku mowa o wspomnieniu bliżej nie określonego, a jednak konkretnego mężczyzny. Kobięca twórczość zatem stanowi zarazem sposób wyrażania pewnych ponadczasowych treści (czy można byłoby zaryzykować słowo: „esencji”?) oraz miejsce, w którym dochodzi do głosu indywidualne przeżycie autorki.

Słowo jak obraz – próby intersemiotyczne

Wyobraźnia Melcer wyraźnie orbituje w stronę przestrzeni mitologii, a skłonność ta ujawnia się także w pierwszym z dwóch *Sonetów pointylistycznych: Na plaży*. Ten wiersz otwiera serię eksperymentów poetyckich, w których autorka eksploruje malarskie możliwości języka. Jednakże za najciekawszy element *Na plaży* należy uznać nie – jakkolwiek szeroko rozumianą – wymowę ideową utworu, ale sam pomysł wzbogacenia ekfrastycznego opisu obrazu o próbę przeniesienia awangardowej techniki malarskiej do systemu języka; zasygnalizowanie tego zamiaru w tytule dyptyku skłania do podjęcia lektury intersemiotycznej:

Lato. Piasek. Blask. Słońce. Brzeg zakreśla luk
tuląc miłośnicie rzekę, co srebrna cęciwa,
z mitologicznej góry gdzieś daleko splywa
prosta, tak, jak jej każe tajemny jej bóg.
Nagie ciała na piasku żar słoneczny zmógł,
dzieci, młode kobiety. A fala i grzywa
bose stopy, na piasku oparte, omywa.
Czerwona parasolka. Białej chusty róg. [M 48]

Rozpoznając w wierszu ekfrazę, należałoby w pierwszej kolejności poszukać ewentualnie istniejących malarskich intertekstów⁴⁸. W tym przedsięwzięciu pomocny okazuje się tytuł: najwybitniejszym przedstawicielem pointylistyzmu jest oczywiście Georges Seurat, jego najbardziej znanym płótnem zaś – *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte*. Obraz ten zawiera szereg elementów pejzażu dających się

⁴⁷ O łączeniu kobiecości z czasem „cyklicznym”, związanym z naturą i kosmosem, oraz „monumentalnym”, oznaczającym raczej wszechogarniającą, nieskończoną „czasowość”, męskości zaś z linearnym czasem historycznym pisała J. Kristeva (*Women's Time*. Transl. A. Jardine, H. Blake, „Signs” 1981, nr 1, s. 15–18).

⁴⁸ Ekfrazą nie musi jednak stanowić opisu konkretnego, realnie istniejącego dzieła sztuki (zob. P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 141).

odnaleźć również w wierszu Melcer: piasek, rzeka, dzieci, młode kobiety, czerwona parasolka. Czy to wystarczy, by dzieło francuskiego malarza zidentyfikować jako jedyny pierwowzór utworu poetki? Część wymienionych przedmiotów można też odszukać na innych obrazach Seurata, a także kolejnego pointylisty – Henriego-Edmonda Crossa⁴⁹. Wydaje się zatem, że stanowcze wskazanie konkretnego płótna, które posłużyłoby Melcer za matrycę, nie jest możliwe, a najlepszym wyjściem będzie uznanie wiersza *Na plaży* za swego rodzaju kontaminację wybranych kanonicznych, najbardziej znanych obrazów pointylistycznych, a następnie skupienie się na „problemach reprezentacji, przekładu intersemiotycznego, »uplastycznienia« danego tekstu w zgodzie z poetyką, stylem, przestrzenią, perspektywą i kompozycją [...]” malowideł⁵⁰.

O ile malarski impresjonizm, polegający – w dużym uproszczeniu – na próbie uchwycenia jednostkowości, niepowtarzalności chwili, poddawał się przenosinom na grunt literatury, o tyle literackich przykładów postimpresjonistycznego pointylizmu jest niewiele. Odwołanie się przez Marię Lucię Claro Cristovão do obu tych kierunków w sztuce pozwala jednak np. na porównawczą, skoncentrowaną na stylu lekturę dzieł Gustave’a Flauberta i Émile’a Zoli⁵¹ oraz na podjęcie próby konceptualizacji literackiego pointylizmu. Badaczka tak pojmuje wyznaczniki prądu:

pointylistyczny rytm języka i spojrzenie obserwatora, który przechadza się zygakiem, by opisać wrażenia wizualne i sensoryczne, wzmacniają podobieństwo do obserwacji obrazu impresjonistycznego.

[...] Mamy wrażenie, że znajdujemy się przed mozaiką barw, złożoną z drobnych pociągnięć pędzla, czy innymi słowy – z krótkich, koloryzowanych fraz. Ta pointylistyczna i wielokolorowa wizja została wzmocniona wyrażeniami w rodzaju „wybuchaly tu i tam”, „cętkowany” etc. [...]⁵².

Technika ta, zastosowana na gruncie sztuki słowa, polegałaby więc na próbie oddania pracy pędzlem za pomocą długości zdań, czyli sytuowałaby się przede wszystkim na poziomie składniowym; trudno jednak mówić tu o jakiegokolwiek konwencjonalizacji czy normatywizacji strategii intersemiotycznego przekładu. Jak pisze Seweryna Wysłouch: „strukturalna wspólnota sztuk polega [...] na obecności tych samych operacji intelektualnych, przeprowadzanych w różnym materiale [...]”⁵³, spotkanie obrazu i literatury dokonuje się w akcie interpretacji, zależy więc w większym stopniu od czytającego niż od dzieła i ma do pewnego stopnia charakter jednorazowy.

Pointyлизм „nie ukazuje subiektywnego obrazu ulotnej chwili, lecz precyzyjnie

⁴⁹ Chodzi m.in. o dwa obrazy H.-E. Crossa zatytułowane *La Plage de Saint-Clair*, powstałe w latach 1901 oraz 1906–1907. Przeciwno uznaniu tych dzieł za bezpośrednią inspirację wiersza Melcer przemawia fakt, że przedstawiają one morze, a nie rzekę, brak też na nich niektórych opisanych elementów.

⁵⁰ Gogler, *op. cit.*, s. 141.

⁵¹ M. L. Claro Cristovão, *Description picturale: vers une convergence entre littérature et peinture*. „Synergies Brésil” t. 8 (2010).

⁵² *Ibidem*, s. 97, 98. Podkreśl. Ł. K.

⁵³ S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W zb.: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004, s. 24.

wykreowaną rzeczywistość malarską⁵⁴, ma wręcz charakter „ultraracjonalny, naukowy i metodyczny”, co pozwala na jego usytuowanie w obrębie ruchów awangardowych⁵⁵, to zaś stanowiłoby kolejny dowód na żywotność inspiracji, jakie Melcer czerpała z awangardy. W wierszu *Na plaży* wykorzystwała je zresztą w sposób zgoła nieradykalny: zbudowała tekst z rozczłonkowanych składników zdania, określających poszczególne elementy opisywanej rzeczywistości, unieruchomiła niejako obraz poprzez częściową eliminację czasowników i dokonała zarazem jego analizy oraz syntezy:

A wszystko razem obłok gorący przesłania,
 zaciera blask konturu nazbyt tęgich brył,
 [.]
 i w jeden kłęb drgający, igraszkę złych sił,
 oporną łączy wielość, co drganiem się wzbrania
 wszystko – przenikający, mdły słoneczny pył. [M 48]

W dążeniu do oddania malarstwa pointylistycznego Melcer prezentuje dwie drogi postępowania: w pierwszej części sonetu „kawałkuje” opis, pozbawia poszczególne słowa wzajemnych związków gramatycznych (fragment ów to zatem próba przeniesienia treści z jednego systemu semiotycznego do innego). Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pewna askładniowość tej strategii koresponduje ze sformułowanym przez Marinettiego postulat „słów na wolności”, choć należałoby poprzestać jedynie na domyśle takiego bezpośredniego wpływu, Melcer nie eksploatowała bowiem mocno owego narzędzia. Druga część wiersza stanowi poetycki i zmetaforyzowany opis techniki pointylistycznej: wrażenie „słonecznego pyłu”, tak charakterystyczne dla obrazów Seurata, to optyczny efekt wynikający z wykorzystania kropek do stworzenia dzieła. Autorka sonetu celnie rozpoznaje zatarcie konturu i antymimetyczną geometryzację obiektów przedstawienia, które stają się bryłami i dążą nie tyle do reprezentacji rzeczywistości, ile do ukazania mechanizmów wzrokowej percepcji oraz koncentrują się na samej technice.

Wspomniana geometryzacja budzi zainteresowanie Melcer także w kolejnych „przekładach”: *Dwóch sonetach kubistycznych*. Pierwszy: *Most pod miastem*, to poetycki opis urbanistycznego krajobrazu; w dużej mierze polega on na prowadzeniu przedmiotów do figur oraz brył geometrycznych. „Niebiosy” mają więc kształt „arkad”, słońce – „dyska”, a kłęby dymu są „trójkątne” (M 50). I w tym przypadku trudno zidentyfikować dzieło, które zainspirowało Melcer. Obraz Georges’a Braque’a *Le Canal Saint-Martin* (1906), na którym można by znaleźć przynajmniej część opisywanych w wierszu obiektów, pochodzi z fowistycznego okresu, poprzedzającego przejście malarza na pozycje kubistyczne. Związki analizowanego dzieła literackiego z tym obrazem kubisty są w każdym razie o wiele słabsze niż w analogicznym przypadku *Sonetów pointylistycznych* i, być może, należałoby skłaniać się ku przekonaniu, że wiersz stanowi raczej próbę deskrypcji techniki kubistycznej

⁵⁴ A. Włodarczyk-Kulak, M. Kulak, *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*. Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 36.

⁵⁵ B. Joyeux-Prunel, *L’Internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos*. „Revue historique” 2007, nr 4, s. 867. Na awangardowy, eksperymentatorski charakter pointylizmu, ale i impresjonizmu, zwrócił też uwagę Poggioni (op. cit., s. 252).

w ogóle. Warto tu dodać, że próba ta, polegająca na zastosowaniu specyficznej metaforyki w celu oddania geometrycznego (i przestrzennego: „trójwymiarowe chmurzyska” (M 50)) sposobu ukazywania rzeczywistości różni się znacznie od tej podjętej później np. przez Jana Brzękowskiego⁵⁶.

Jasną informację o źródłowym obrazie Melcer w przypadku drugiego z *Sonetów kubistycznych*, noszącego tytuł *Rozłożone skrzypce (Picasso)*. Intertekstem są tu, rzecz jasna, powstałe w 1912 r. *Skrzypce* kubisty. A oto fragment:

Zbiór dziwacznie przeciętych płaszczyzn. W atmosferze
rytmicznie podzielonej, nieskładne fragmenty
rozbitych skrzypiec [...]
[.]
Nieporządek. A jednak rytm, jak oddech święty,
boskich, niezmiennych wskazań niewzruszenie strzeże. [M 51]

Pozorny chaos rzeczywistości reprezentowanej przez obraz zostaje tutaj podporządkowany konkretnej regule – regule rytmu. Co więcej, Melcer stara się wyjaśnić i zrationalizować sposób kubistycznego przedstawiania: fragmentaryczny, rozczłonkowany, wieloperspektywiczny obraz skrzypiec nie jest, jak w malarstwie, konsekwencją dążenia do symultanicznego oglądu obiektu z wielu punktów widzenia, ale wynikiem zniszczenia skrzypiec przez człowieka: „Tak rozbija narzędzie [...] człowiek” (M 51). Czy mamy tu do czynienia ze swego rodzaju „rehumanizacją sztuki” (nowoczesnej), jeszcze sprzed momentu sformułowania przeciwnego pojęcia przez José Ortegę y Gasseta? Wydaje się, że można wskazać u autorki taką predykcję w świetle wcześniejszych rozważań o „oswajaniu” przez nią elementów futurystycznych czy technologicznych.

Status wspomnianego rytmu jest w *Rozłożonych skrzypcach* niejasny, jednak z pomocą przychodzi tu druga, modernistyczna w wymowie, połowa utworu:

[...] melodia, z więzów wyzwolona
drga dalej w ciał rozbiciu i w konania jęku.
[.]
to jeszcze jeden oto masz z podobnych grona
dowód nieśmiertelności duszy...

Pojęcie rytmu ma więc dwojaki charakter: po pierwsze, rytm to zasada organizująca obraz, jednocześnie dezintegrująca i scalająca go w inną, niemimetyczną kompozycję. Po drugie, postrzega się rytm w tradycyjnych kategoriach elementu dzieła muzycznego, muzykę zaś – jako nieśmiertelną siłę wyrażającą treści metafizyczne, przekraczające pojmowanie człowieka, pozajęzykowe⁵⁷.

Do pewnego stopnia koresponduje z takim światopoglądem ostatnia, zamykająca tom para sonetów, tym razem spod znaku ekspresjonizmu. *Chudy człowiek* to specyficzny portret ciała:

Patrzę na chudość członków, zaiste, pajęczy
wymiar długich i cienkich kości [...].

⁵⁶ Zob. M. Korcala-Delaperrière, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 89–90.

⁵⁷ Zob. Prokop, *op. cit.*, s. 8–11.

Aż nagle pewność oto w mózgu moim świta,
 jakbym na to od dawna i żmudnie czekała:
 że chce coś opowiedzieć, i o coś się pyta
 przez dziwne, zagmatwane linie tego ciała
 dziwna dusza [...]. [M 52]

Opierając się na filozoficznie ugruntowanym dychotomicznym obrazie człowieka jako ciała i duszy, Melcer w myśl założeń ekspresjonistycznych dowartościowuje tę ostatnią. Należy jednak podkreślić, że ciało nie jest tu tylko deprecjonowanym „przejawem aktywności Ducha”⁵⁸, zostaje natomiast poddane bliskiemu, uważnemu oglądowi, postrzega się je jako tekst, hieroglificzny znak („dziwne, zagmatwane linie”), symbol, za którym stoi niepoznawalna rzeczywistość, pozwalający jedynie na przeczcucie jej istnienia, ale nie na bezpośredni do niej dostęp. Początkowy, prawie naturalistyczny opis kończyny ulega mistycyzacji w dalszej części sonetu.

Mediumiczność ciała dochodzi do głosu w drugim z *Sonetów ekspresjonistycznych*, zatytułowanym znacząco: *Geometria uczucia*. „Każdą linią ciała jest uczucia skrótem” (M 53), jego części, gesty, zachowania pozwalają się odczytywać, ale niejednoznacznie. Wydaje się, że Melcer wyraża tu zarazem modernistyczne wątpliwości epistemologiczne, optymistyczną wiarę w ekspresję, nawet jeśli ekspresja ta wymyka się próbom unieruchomienia w jasno określonych klasyfikacjach – mowa ciała to „hieroglif namiętności” (M 53), a tytułowa geometria sprowadza się do umiejętności wskazywania różnic między konkretnymi „figurami” ciała, takimi jak np. ruch ramion. To ciekawe, że uświadomienie sobie niemożliwości bezpośredniej komunikacji jakkolwiek rozumianych przeżyć wewnętrznych kieruje poetkę w tym przypadku nie w stronę zainteresowania się muzyką jako pozakodową formą wyrazu, ale w stronę fascynacji ciałem, jego semantyką, czyniąc zeń znak duchowych czy psychicznych treści, znak może jedynie materialny, lecz niezbędny i godny uwagi.

Zamykający tom wierszy Melcer „hieroglif namiętności”, rysowany na kartce przez medium, to oczywiście materialny symbol, ale to także sygnatura, dowód obecności; za tym hieroglifem stoją bowiem ludzka ręka i tożsamość, co nadaje mu wyjątkowy status. W żadnym razie nie przypomina on „czarnych hieroglifów liter” z pierwszego w zbiorze wiersza, obrazujących raczej stanowiącą barierę, niedostępną uniwersum języka konwencjonalnego. Jak wiele z tego znaku można wyczytać na temat ręki, która go kreśliła? W jakim stopniu dochodzi w akcie lektury, w próbie zrozumienia do spotkania dwóch podmiotów? W tomiku Melcer *Na pewno książka kobiety* odnajdziemy o wiele więcej wierszy (i o wiele mniej udanych niż te, które przywołano w niniejszym omówieniu). Wybór musiał zostać zawężony, jego kryterium podporządkowano początkowemu założeniu wskazania miejsc najbardziej charakterystycznych i, być może, najciekawszych z punktu widzenia współczesnego historyka literatury albo odbiorcy. Książka ta prawdopodobnie nie zostanie nigdy zaliczona do najważniejszych dzieł literatury polskiej, zapewne nie zajmie nawet poczesnego miejsca wśród tomów poetyckich w swojej epoce. Jest jednak, jak sądzę, książką istotną: ze względu na unikatową, podjętą przez kobietę próbę dialogu ze

⁵⁸ G. G a z d a, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 127.

skrajnie zmaskulinizowanym futuryzmem, z uwagi na żywe związki autorki z europejskimi prądami awangardowymi (i niewątpliwą jej wiedzę w tym zakresie) oraz na dążenie do przeszczepienia ich na grunt literatury polskiej, wreszcie z powodu swego emancypacyjnego charakteru – zbiór, jak można sądzić, jednocześnie wyraźna z pewnych przemian społecznych na początku XX stulecia i aspiruje do bycia stymulantem dalszych przeobrażeń. Najlepszym uzasadnieniem badań przedstawionych w niniejszym szkicu jest w mojej opinii sama niezwykle interesująca osoba autorki, dążenie do wydobycia jej postaci i poezji z zapomnienia. Wydaje się, że proces ten został już rozpoczęty i pisarka doczeka się, być może, kolejnych studiów swojej twórczości – twórczości, której wiele późniejszych wątków zapowiada już *Na pewno książka kobiety*, ta próba, ta deklaracja, ten „hieroglif namiętności” Wandy Melcer.

Abstract

ŁUKASZ KRAJ Jagiellonian University, Cracow

**FEMINIZING THE AVANT-GARDE? WANDA MELCER'S "NA PEWNO KSIĄŻKA KOBIETY"
("SURELY A WOMAN'S BOOK")**

The article attempts to research *Na pewno książka kobiety* (*Surely a Woman's Book*), Wanda Melcer's second poetic volume, concentrating mainly on the collection's avant-garde inspirations, and placing it in the context of various theories of woman literature. A parallel reading of Melcer's poems and selected works by Polish and Italian futurists leads to concluding that the Polish poetess employed and moderated some elements of futurist themes and aesthetics. The author also researches those poems in which the poetess efforts to do intersemiotic translations from avant-garde paintings in order to create literary counterparts of pointillist or cubist technique. The article also exhibits the emancipatory implication of some lyrics—this aspect is linked with the figure of "New Woman," and at the same time with an archetypical image of creating woman.