

DOI: 10.31648/pl.10711

ANNA PIETRZAK

John Paul II Catholic University of Lublin

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2473-6019>

e-mail: anna.pietrzak@kul.pl

„Głupia babska egzaltacja”. Autobiograficzna twórczość Izabeli Czajki-Stachowicz w świetle wybranych koncepcji krytyki feministycznej

‘Stupid Effeminate Exaltation’: The Autobiographical Work of Izabela Czajka-Stachowicz in the Light of Selected Concepts of Feminist Criticism

Słowa kluczowe: Czajka-Stachowicz, feminizm, autobiografia, krytyka feministyczna

Keywords: Czajka-Stachowicz, feminism, autobiography, feminist criticism

Abstract

The article examines the autobiographical works of Izabela Czajka-Stachowicz, published primarily in the 1960s. It focuses on the literary analysis of selected novels through the lens of contemporary concepts of female autobiography. One of the analytical foundations is the understanding of autobiography presented in *Encyklopedia Gender. Pleć w kulturze*. The female experience depicted in the author's autobiographical texts is approached as a subject of literary inquiry from the perspective of feminist criticism, drawing on the concept of the literary self-portrait. The article attempts to situate the analysed texts along a continuum of feminist reflection – from the ideas expressed by de Beauvoir in her essay *From Maturity to Old Age* to contemporary concepts proposed, among others, by Gautier. It also addresses the issue of dichotomy, which may be described along the axis of ‘Czajka-Stachowicz on herself / others on Czajka-Stachowicz.’

Wprowadzenie

Twórczość Izabeli Czajki-Stachowicz w zdecydowanej większości pozostaje wciąż nieodkryta zarówno w środowisku literaturoznawczym, jak i w szerszym gronie czytelników. Z tego powodu chronologiczne uporządkowanie tekstów

i przedstawienie sylwetki pisarki o skomplikowanym życiorysie to zadania, których należy podjąć się na początku rozważań o jej powieściach. Pisarstwo Czajki-Stachowicz zasługuje na analityczny literaturoznawczy namysł. W niniejszym artykule refleksje dzielę na dwie zasadnicze części – pierwszą, dotyczącą genologii interesujących mnie utworów, i drugą – związaną z odczytaniem omawianych tekstów w perspektywie wybranych koncepcji krytyki feministycznej. Refleksję poszerzam także o kategorię autoportretu, kluczową dla literackich wypowiedzi kobiety, której tożsamość jest kwestią bardzo złożoną.

Autorka, urodzona jako Bela Schwartz, posługiwała się kilkoma nazwiskami. Debiutowała jako Iza Bell reportażem *Moja podróż. Szlakiem południa* (1937). W 1946 roku jako Izabela Gelbard wydała tomik *Pieśni żałobne getta*. W 1956 ukazała się jej powieść *Ocalił mnie kowal*, będąca zapisem doświadczeń Zagłady i poruszająca kwestie żydowskiej tożsamości autorki. *Czajka* to nazwisko używane przez pisarkę w trakcie ukrywania się podczas II wojny światowej, a nazwisko *Stachowicz* przyjęła ona po ostatnim mężu. Tym dwuczłonowym nazwiskiem sygnowane są jej powieści napisane i opublikowane w znacznej większości w latach 60. XX wieku. Od 1956 do 1975 roku ukazało się 9 utworów. Są to opowieści o doświadczeniach na kolejnych etapach życia. Charakteryzują się barwną, dynamiczną fabułą, silną ekspresją partii mówiących o przeżyciach związanych zarówno z wewnętrznym odkrywaniem własnej tożsamości, jak i relacjami z innymi ludźmi, poznawaniem blasków i cieni ludzkiej egzystencji. Czajka przed II wojną światową żywo angażowała się w życie kulturowo-artystyczne Warszawy, była charakterystyczną postacią, знаła wielu przedstawicieli niemalże każdej dziedziny sztuki. To z kolei przyczyniło się do wytworzenia swoistej legendy na jej temat, funkcjonującej nie tylko we wspomnieniach, listach, wypowiedziach krytyków, lecz także w literaturze z tamtego okresu. Oddzielny problem badawczy stanowi zatem namysł nad tekstami, w których życiorys Czajki-Stachowicz (nienoszącej wówczas jeszcze tego nazwiska) w oczywisty sposób stał się inspiracją do stworzenia bohaterki literackiej. Mowa tu o *Pożegnaniu jesieni* Witkacego, w którym pisarz wykreował Helę Bertz (Witkiewicz 1927) i o *Wspólnym pokoju* Uniłowskiego, gdzie postać panny Leopard wzorowana jest na Izabeli Czajce Stachowicz (Uniłowski 1932).

Problematyka genologiczna

Genologiczne dookreślenie powieści Izabeli Czajki-Stachowicz stanowi problem, którego zanalizowanie i rozwiązanie nie należy do rzeczy łatwych. Teksty

autorki, niemal intuicyjnie, czy automatycznie odbiera się jako autobiograficzne. Zwięzłe teoretycznoliterackie definicje, spełniające oczywiście istotną funkcję, umożliwiającą odróżnienie jednego gatunku od innych, nie wystarczają jednak do analizy twórczości pisarki. W tym miejscu pragnę jedynie zarysować pewne problemy dotyczące genologii omawianych tekstów. Próba ich pełnego wyczerpującego rozwiązania wymagałaby bowiem bardziej rozległej analizy. Oczywiście, w punkcie wyjścia (szczególnie w wypadku konkretyzacji dokonywanej przez czytelnika nieorientowanego w biografii Czajki), trzeba się liczyć z tym, że może to być autobiograficzność jedynie stylizowana na ten rodzaj wypowiedzi powieściowej, co nie jest rzadkim zjawiskiem w literaturze. Jednak w przypadku twórczości Czajki autobiograficzny kierunek lektury jest czymś narzucającym się czytelnikowi. Ów kierunek sugerowany jest czytelnikowi jako właściwy do obrania za sprawą kilku czynników – wypowiadająca się w pierwszej osobie liczby pojedynczej narratorka, która jest zarazem pierwszoplanową bohaterką utworów, występuje pod tym samym imieniem i nazwiskiem co autorka, dodatkowo w swych wypowiedziach podkreśla niejednokrotnie, że oto szczegółowo prezentuje odbiorcy swe życie („ubierając” je w konwencję powieściową) takim, jakim było ono naprawdę. Stwierdza ona np., że pisząc, „odwija rulon życia” i „w tych wspomnieniach nie ukrywa niczego” (Czajka-Stachowicz 2012: 170). To właśnie te elementy twórczości pisarskiej Czajki uprawniają czytelnika do utożsamienia narratorki z autorką. Na poziomie badawczym stanowią podstawę do zawarcia warunkowego „paktu”¹, na mocy którego przyjmuję autobiograficzną wiarygodność wypowiedzi. Dodatkowo istnienie w świecie realnym relacji, łączących drugo- i trzecioplanowych bohaterów z Czajką-Stachowicz, potwierdzają zewnętrzne wobec powieści źródła.

Autobiograficzna lektura omawianych tekstów nasuwa się zatem sama i nie istnieje powód, dla którego takie ich odczytanie przez wirtualnego czytelnika należałoby korygować. Zresztą Serge Doubrovsky w konkluzjach swych rozważań zawartych w interesującym tekście *Autobiografia/prawda/analiza* stwierdza, że ścisłe przestrzeganie zasad kanonicznego „paktu autobiograficznego”, sformułowanego przez Philippa Lejeune’a, nie jest obligatoryjne. Doubrovsky jasno komunikuje, że „taka bowiem będzie umowa z czytelnikiem, jaką on sam w trakcie lektury ustanowi i przyjmie, zakładając, że jest to rodzaj literackiej fikcji lub autentycznej historii” (Doubrovsky 2007: 199). Problem autobiograficzności rozpatruję także

¹ Odwołuję się tutaj do koncepcji paktu autobiograficznego wprowadzonej do teoretycznoliterackiego namysłu nad intymistyką przez Philippe’a Lejeune’a (zob. Lejeune 1975: 31–49), w omawianym przypadku korzystając z niej – jak podkreślam – warunkowo.

w dalszej części wywodu, dotyczącej problematyki feministycznej, posługując się definicją autobiografii, sformułowaną przez Katarzynę Nadanę-Sokołowską w publikacji *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Jednym z tropów, które sugerują, że twórczości Czajki nie należałoby rozpatrywać jako autobiografii *sensu stricto*, jest właśnie liczba napisanych przez nią powieści i ich fabularyzacja. Autobiografię – odnosząc się tu do ogólnej zasady – zazwyczaj pisze się jedną, łącząc epizody biograficzne wedle spójnej zasady kompozycyjnej, najczęściej linearnej i chronologicznej.

W przypadku Czajki-Stachowicz niewątpliwie mamy do czynienia z powieściami, których fabuły zarysowują się klarownie wokół danego etapu życia, np. *Córka czarownicy na huśtawce* zawiera w sobie opowieść o dzieciństwie, wczesnomłodzieńczych perypetiach i uczęszczaniu na pensję, w *Królu węży i salamandrze* autorka przeprowadza czytelnika przez doświadczenia pierwszych lat studiów na Uniwersytecie Warszawskim i fascynacji socjalizmem w okolicach 1918 roku, a z *Małżeństwa po raz pierwszy* wyłania się nie tylko obraz komplikacji związanych z tytułowym małżeństwem, zawartym z Aleksandrem Hertzem, ale także wizerunek środowiska artystycznego Warszawy lat 20. i nawiązanych z nim przez Czajkę relacji (m.in. ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem). Etapy biograficzne ukazane w poszczególnych powieściach ewokują autobiograficzność jako naczelną zasadę obecną w pisarstwie Izabeli Czajki-Stachowicz. Wydawałoby się zatem, że pewnym konsensusem byłoby określenie omawianego pisarstwa mianem „powieści autobiograficznych”, a więc w warstwie wydarzeniowej osnutych na motywach biograficznych, zarazem jednak sfabularyzowanych i podporządkowanych indywidualnej koncepcji powieściowej. To pojęcie jednak także nastrocza pewnych problemów. Jeśli bowiem główna bohaterka lub główny bohater powieści autobiograficznej zwykle nie występuje pod imieniem autora lub autorki, jak chce Michał Głowiński (Głowiński 1988: 382), lecz tworzy osobną fikcyjną postać, którą czytelnik jedynie na mocy różnorodnych sygnałów odczytuje jako *porte-parole* autorki lub autora, a fabułę jako układ zdarzeń z ich życia, to twórczość Czajki-Stachowicz po raz kolejny wymyka się jednoznacznym genologicznym kategoriom, bowiem Czajka w swych powieściach nie ukrywa się za tak rozumianą postacią. Autobiograficzny punkt ciężkości powieści Czajki przenosi się z konstrukcji bohaterki – *porte-parole* autorki (Głowiński 1988: 382) na konstrukcję autobiograficzną narratorki tożsamej z autorką, odnoszącą się do własnego życia. Bohaterka i fabuła stają się w takim ujęciu całkowicie zależne od tej właśnie konstrukcji, a to znaczy, że nie da się ich czytać inaczej niż w sposób autobiograficzny, a więc – stanowią one ześrodkowane na podmiocie narracyjnym sposoby kształtowania jego obrazu, a więc obrazu autorki.

W obrazie tym, który odczytuję z użyciem kategorii autoportretu, tożsamość dzielą: pisarka, bohaterka i narratorka. Przyjmując takie założenie na temat dzieł tożsamości, sformułowane szczególnie wyraźnie przez de Mana, można dość klarownie rozstrzygnąć problem pochodzenia i funkcji fantazmatów, sytuując je jako pozostające w relacji do podmiotu piszącego (Man de 1986: 308). Zarówno wszystkie fantazmaty, jak i elementy składające się na opowieść Czajki o niej samej, należy odczytywać jako części składowe rozbudowanego autoportretu, które mają swój zaczyn w osobowości pisarki, będącej – powtórzmy – „punktem odniesienia” (referencji). O tak rozumianej referencyjności w autobiografii pisze zarówno Doubrovsky, jak i de Man, wymieniając ją wśród najistotniejszych elementów konstruujących gatunek (jednak każdy z badaczy ujmuje ją pod innym kątem). Wymóg referencji – zdaniem Doubrovsky’ego – przyczynia się do rozwiązywania (rozplątania) rejestrów związanych z wrażeniami percepcyjnymi, wyobrażeniowymi i pamięciowymi (Doubrovsky 2007: 184). Spajając powyższe rozważania, trzeba stwierdzić, że nawet jeśli w powieściach Czajki pojawia się napięcie pomiędzy autobiograficznością, która sugerowałaby przywiązanie do faktów i operowanie rzeczywistymi historiami, a pewną tendencją do kreowania „ubaśniowionego” obrazu swego życia, to napięcie to mieści się w polu odniesień ściśle związanym z autorką, jej wyobrażeniem o sobie samej i konkretną wizją tego, jak chciała, by jej doświadczenia zostały ukazane. Przykład konwencji baśniowej, będącej jednocześnie przykładem autobiograficznego fantazmatu, ukazuję w dalszej części niniejszego artykułu, przytaczając cytaty z powieści *Córka czarownicy na huśtawce*, dotyczący narodzin Czajki.

Problematyka feministyczna

Powieści Czajki dotyczą różnych etapów życia i można je uszeregować linearnie jako poszczególne tomy autobiografii. Fakt ten dowodzi dwóch rzeczy – po pierwsze tego, że razem mogą stanowić one pewną kompletną spójną opowieść o życiu pisarki. Trzeba jednak wziąć pod uwagę – i to jest jeden z głównych celów mej lektury – że w tych powieściach nie sama biograficzna opowieść jest najważniejsza, lecz coś nadrzędnego, co łączy i przebiega poprzez wszystkie teksty. Po pierwsze kategorią tą jest autoportret pisarki, który w kolejnych powieściach ona tworzy, prezentuje i – by tak to ująć – o który toczy bój. Po drugie, takie ujęcie wiąże się w pewnym sensie z definicją autobiografii sformułowaną przez Katarzynę Nadanę-Sokołowską w *Encyklopedii gender. Płeć w kulturze* (Nadana-Sokołowska 2014), będącej jedyną bodaj jak dotąd tego rodzaju publikacją na

polskim rynku wydawniczym. Ze względu na charakter książki badaczka skupia się szczególnie na autobiografiach pisanych przez kobiety i jako istotną ich cechę wskazuje amorficzność, fragmentaryczność, które nie są obce powieściom Czajki. Kategorię autoportretu omówię, posługując się metaforą malarską oraz sięgając po teksty Mieczysława Wallisa zamieszczone w książce *Autoportret* (Wallis 1964) oraz rozważania Michela Beaujoura, wyrażone w wywodzie zatytułowanym *Autobiografia i autoportret* (Beaujour 2009).

Autoportret w przypadku twórczości Czajki jest konstrukcją literacką, elementem kreacyjnym, związanym z aspektem powieściowym. Wallis zwraca uwagę na to, że każdy autoportret jest w istocie wyrazem duszy artysty ewokowanym przez artystyczne jakości wyglądowne, w którym ogromne znaczenie mają, oprócz stylistyki malarskiej, wielorakie niuanse w przedstawieniu siebie przez malarza-twórcę (Wallis 1964: 7). Autoportret literacki zdaje się bardziej złożony, gdyż nośnikiem obrazu są nie tylko jakości wyglądowne, ale także językowe i semantyczne, takie jak literacki opis czy monologi wewnętrzne, obrazujące cały skomplikowany świat przeżyć i relacji. Podobnie jak autoportretu malarskiego nie da się go oderwać także od kontekstu społecznego, który maluje się w dialogach i konstruowanej wewnątrz świata przedstawionego powieści opisu rzeczywistości. W ten sposób wytwarza się siatka połączeń, spajającą wybrany autoportretowy temat, czyli „ja” portretowane i – jednocześnie – „ja” portretujące. Idąc dalej za tropami wskazanymi przez Wallisa, należy powtórzyć, że wszelkie fantazmaty, przekształcenia obrazu własnego artysty mówią nam jako odbiorcom o tym, jak artysta widział siebie lub jak chciał być widziany (Wallis 1964: 8). W powieściach Czajki, jak wspomniałam, pojawiają się różnorodne fantazmaty, swoiste „ubasniowienia” opowieści, których wyraźny przykład stanowi opis dnia jej narodzin zawarty w książce *Córka czarownicy na huśtawce*.

Aż czarny kozioł ze skrzącymi ślepiami stanął na podeście schodów. Jego czarna broda drżała, rogami wskazywał prosto w niebo. Kozioł długo i uważnie wsłuchiwał się w krzyki, aż wreszcie podszedł pod same szklane drzwi, ujęte w zawijasy i wykrętasy z kutego żelaza [...].

Stanęli naprzeciwko siebie – mój zawiany ojciec i czarny kozioł ze skrzącymi się zielonożółciście oczyma. W tymże momencie umilkł krzyk rodzącej kobiety i obydwaj, zdumieni, usłyszeli kwilenie, które wyraźnie rozlegało się w ciszy nocy.

– Ma, maa, maażel-tof – zameczał kozioł.

W języku Szmila oznaczało to powinszowanie.

Ojciec skłonił się lekko.

– Dziękuję – powiedział z prostotą. Wtedy właśnie urodziłam się ja (Czajka-Stachowicz 1965a: 6–7).

Narodzinom Czajki, wedle jej przedstawienia w powieści, towarzyszyło wydarzenie niezwykle, a powyższy opis wykracza zdecydowanie poza granice realizmu. Fantazmat spełnia jednak bardzo istotną funkcję. Jest elementem kreowanej przez Czajkę własnej legendy. Warto podkreślić, że twórczość pisarki była odczytywana w zgodzie z takim kodem – jako pewnego rodzaju mitologiczna opowieść. Wybrzmiewa to chociażby w tytułach recenzji jej książek. Jako przykład może posłużyć tekst Ryszarda Wasitza zatytułowany *O dobrej wróżce, chytrym kowalu i narodzinach oraz o cudownym ocaleniu Czajki* (Wasitz 1957: 4) oraz artykuł Anny Tarskiej pt. *Jak być legendą?* (Tarska 1970)². Beaujour z kolei twierdzi, że pod pióro autoportrecisty zawsze pchają się rozmaite głupstwa i fantazmaty, podporządkowane naczelnej, zdaniem badacza, formule autoportretu – „nie opowiem Wam, czego dokonałem, ale opowiem Wam, kim jestem” (Beaujour 2009: 319). Tworząc taki opis swych narodzin, Czajka korzysta z elementu fantazmatu pozostającego w związku z aspektem literackim i mającego za zadanie powiedzieć „jestem osobą wyjątkową, skoro moim narodzin towarzyszyły tajemnicze zjawiska”. To z kolei niejako „uprawnia” autorkę do pisania tekstu o charakterze autobiograficznym. Inga Iwasiów, jedna z najważniejszych polskich badaczek o orientacji feministycznej, stwierdza bowiem, że w Polsce kobiety co do zasady nie sięgają po autobiografię, można jednak mówić o tradycji autobiograficznej jako o otwieraniu drzwi – autobiografie piszą kobiety niezwykle, w jakiś sposób wyjątkowe (Nadana-Sokołowska 2014: 57).

Na początku wspomniałam o amorficzności i fragmentaryczności, które zdaniem Katarzyny Nadany-Sokołowskiej stanowią istotne aspekty autobiograficznego pisarstwa kobiet. Historia życia Czajki-Stachowicz, podzielona przez nią na 9 powieści, z jednej strony jest w pewnym sensie amorficzna, jeśli chodzi o dobór tematyki biograficznej i problematykę poszczególnych utworów, z drugiej zaś cechuje ją ujęcie linearne, odzwierciedlające następstwo czasowe zdarzeń przedstawianych w poszczególnych powieściach. Beaujour powiada, że jedność autoportretu nie jest dana, ponieważ zawsze istnieje możliwość dorzucenia do paradygmatu elementów homologicznych (Beaujour 2009: 319), tak, jak to dzieje się u Czajki – swój autoportret uzupełnia ona kolejnymi epizodami przedstawionymi w następujących po sobie powieściach. Wallis w swych rozważaniach wspomina zaś, że choć autoportret pojedynczy jest ciekawy, to jeszcze ciekawsze zdają się być serie autoportretu danego artysty z różnych lat, gdyż pozwalają one na

² Przytoczony artykuł pochodzi z fragmentu „Echa Krakowa” 1970, nr 274, przechowywanego w Bibliotece Donacji Pisarzy Polskich w Warszawie, gdzie znajduje się teczka zawierająca wyinki prasowe dotyczące Izabeli Czajki-Stachowicz.

zapoznanie się z dziejami artysty rozpiętymi w czasie. Liczne książki Czajki-Stachowicz składają się właśnie na taką serię, a obszerność każdej z nich, związana z konwencją powieściową, pozwala na opowiedzenie o wielu szczegółach życia, od prozaicznych do bardzo intymnych. Badaczki i badacze z kręgu *women studies* i *gender studies* upatrują przyczyn nieobecności kobiecych autobiografii w literaturze w kulturowym nakazie skromności i dyskrecji skierowanym do kobiet. Czajka-Stachowicz – świadomie lub nie – sprzeciwia się temu nakazowi, przełamuje go, wprowadzając czytelnika w złożone i trudne niekiedy meandry swego życia. W powieści *Małżeństwo po raz pierwszy* znajdziemy na przykład zapis doświadczenia aborcji czy wyraźny opis przemocy seksualnej, której autorka doświadczyła ze strony dużo starszego od siebie profesora:

Profesor bez słowa objął mnie ramieniem i przyciągnął do siebie. Próbowałam go odepchnąć, ale był bardzo silny. [...] Profesor powyrywał mi wszystkie różowe koraliki-guziki z bluzki (moje prześliczne koraliki-kożiczki z Paryża!), targał mnie za włosy, szarpał marynarkę żakietu [...]. Jedną rękę wsunął mi pod spódniczkę, drugą na przemian to tulił, to szarpał, to głaskał. [...] Potargana, zmoczona deszczem, zmiotoszona i nieprzytomna, bez jednej myśli w głowie, siedziałam na jego kolanach, od czasu do czasu ponawiając bezskuteczne próby oswobodzenia się. Natomiast on przez zaciśnięte zęby powtarzał szeptem rosyjskie męskie imię „Ilia... Iliuszka...”. [...] Dusił, szarpał, dławił, wtulał twarz w mój płócienny, z tyłu zapinany stanik, ciągnął za mokre, opływające wodą włosy i rzeził: „Illia... Iliuszka”. Na głos płakałam. Nie dość być w mocy wariata, ale w mocy wariata na ulewie? Kichałam, chciałam wytrzeć nos, ale on nie puszczał ani na chwile ręki. Siorbałam nosem i na głos ryczałam (Czajka-Stachowicz 2012: 260).

W wydanej w 2011 roku biografii Czajki, zatytułowanej *Ta piękna mitoman-ka*, Paulina Sołowianiuk, odnosząc się do tej sceny, używa pojęcia „romans” i nazywa autorkę „niewierną” wobec jej ówczesnego męża – Aleksandra Hertza (Sołowianiuk 2011: 54). Te bardzo nietrafne sformułowania wskazują na znaczącą różnicę pomiędzy autopoportretem pisarki, w którym obecny jest wyraźny rys ofiary przemocy seksualnej, a portretem rysowanym przez biografkę. Czajka nie miała możliwości, z oczywistych względów, sprzeciwić się temu obrazowi.

Sprzeciwiła się natomiast innemu – temu stworzonemu przez Stanisława Ignacego Witkiewicza w *Pożegnaniu jesieni*. W swej powieści, korzystając z anagramu, Witkacy stworzył postać inspirowaną Izabelą Czajką-Stachowicz (ówcześnie noszącą nazwisko Bela Hertz) – Helę Bertz. Postać ta skupia w sobie wszystkie wyobrażenia i archetypy demonicznej, rozerotyzowanej kobiety skonstruowanej wedle męskiego wyobrażenia. Jest przedmiotem pożądania, przedmiotem tego, co bohater powieści Witkiewicza – Atanazy, nazywa „programową zdradą”. Narrator

Pożegnania jesieni określa Helę Bertz kobietą „notorycznie łatwą”, opisuje też kontakt seksualny, do którego dochodzi pomiędzy bohaterami:

– Rób, co chcesz! Nie pytaj! Kanalja! Idjota! Niedołęga...! – posypały się wyzwiska.

Najwyraźniej Hela starała się podnieść do wyższych natężeń szalu. Chwycił ją za bezwładne, bezkształtne jakby ramiona i gniotąc ją z całej siły w bydlęcej wściekłości, wpił się bezświadomym rozkoszy pocałunkiem w jej wargi. A już za chwilę rozpoczęły się tak dobrze znane, a jednak zależnie od nowego obiektu wiecznie nowe świadome erotyczne przyjemności (Witkiewicz 1927: 30).

Nieznana jest reakcja Izabeli Czajki-Stachowicz na treści zawarte w *Pożegnaniu jesieni* w czasie, w którym powieść została wydana, a więc w okolicach 1927 roku. Autorka odniosła się do tego problemu wiele lat później w utworze *Małżeństwo po raz pierwszy*, którego pierwsze wydanie ukazało się w 1962 roku.

Naprawdę w tych wspomnieniach nie ukrywam niczego, piszę je i dla innych, ale przecież najwięcej dla siebie. Odwijam film życia, nic więcej, odwijam rulon filmu. Przysięgam, że nie kłamię, prawdopodobnie nie będziecie mi wierzyć... macie inne dowody. Witkacy napisał *Pożegnanie jesieni* i nawet nie starał się ukryć mojego imienia i nazwiska... jako pewnik wynika, że byłam kochanką Stasia... A to właśnie jest nieprawda. Przysięgam, że teraz piszę prawdę. Nigdy w życiu nie tylko nie byłam jego kochanką, ale on mnie nigdy nawet nie pocałował! (Czajka-Stachowicz 2012: 170–171)

W powyższym fragmencie wybrzmiewa gniew względem portretu własnej osoby, nad którym Czajka nie miała kontroli, a który stanowi element jej legendy. Ten rodzaj buntu – w świetle rozważań Brigitte Gautier zawartych w tekście *Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej* – jest elementem autobiografistyki kobiecej, niejako jej podwaliną (Gautier 2000). Powyższy cytat stanowi symboliczne – by posłużyć się metaforą Gautier – „przejęcie władzy” nad opowieścią o sobie samej, przekształcenie literackiego portretu skonstruowanego przez Witkacego w autoportret. Jeśli przyznać rację założeniu, uznanemu przez Doubrovsky’ego za podstawową zasadę autografii o tym, że jedynym, kto mógłby powiedzieć prawdę o X, jest X (Doubrovsky 2007: 191), to należałoby przyjąć, że powyżej zacytowane wyznanie Czajki jest stwierdzeniem prawdziwym w tym sensie, że znajduje się w przestrzeni jej opowieści o samej sobie, w której zadanie kłamu legendzie utrwalonej przez *Pożegnanie jesieni* wybrzmiewa jako bardzo ważne dla autorki. W swych słowa zwraca się ona bezpośrednio do czytelnika, pisząc: „Błagam Was wszystkich, którzy czytać będziecie te karty – uwierzcie mi” (Czajka-Stachowicz 2012: 170). Ten przejmujący ton wypowiedzi nie tylko podkreśla wagę poruszanej sprawy w oczach pisarki, ale każe zawierzyć jej

opowieści, a więc zgodzić się – przynajmniej w odniesieniu do tej sytuacji – na, jak to określił Lejeune, pakt autobiograficzny w jego najbardziej podstawowym rozumieniu, w ramach którego czytelnik odczytuje tekst autobiografisty jako wiarygodny i prawdziwy (Lejeune 1975).

Autobiograficzne pisanstwo Czajki nie jest pisanstwem tworzoną „w sąsiedztwie” haseł walki o prawa kobiet, co wiąże się z kontekstem kulturowym. Choć lata 60., kiedy pisarka tworzy swe powieści, są na Zachodzie czasem rozwoju drugiej fali feminizmu, w Polsce postulaty feministyczne nie wybrzmiewają jeszcze tak silnie. Mimo to w twórczości Czajki odnaleźć można intuicyjny bunt wobec patriarchalnych norm społecznych. Najwyraźniejszym bodaj przykładem jest jej silnie negatywnie nacechowany stosunek do macierzyństwa, nieraz krytykowany przez ludzi w jej otoczeniu, m.in. ojca. Jednocześnie, rzeczywistość, w której funkcjonowała pisarka, powoduje, że przeżywa ona kobiecość w sposób uwarunkowany oczekiwaniami. Swą emocjonalność traktuje nierzadko negatywnie, w monologach odnarratorskich nazywa ją np. „głupią babską egzaltacją”, tak, jak w powieści *Lecę w świat* (Czajka-Stachowicz 1961: 8). Pojawia się także napięcie pomiędzy świadomością autorki na temat tego, jakich zachowań wymaga się od kobiety a jej własną ekspresją. Za przykład może posłużyć cytat z powieści *Małżeństwo po raz pierwszy*, w którym Czajka opisuje swą radość z powrotu do Polski. „I niepomna, że przecież jestem kobietą, dorosłą kobietą, niepomna, że grupa kolejarzy pokazała się od strony zabudowań odstawiłam walizkę i fiknęłam z rzędu trzy koziołki” (Czajka-Stachowicz 2012: 315).

W powieści *Nigdy nie wyjdę za mąż* autorka wspomina o powściągnięciu naturalnych dla siebie reakcji ze względu na normy społeczne panujące w odniesieniu do kobiet:

– Długie, długie na kilometry, nie kończą się – wyszeptał po zbadaniu linii moich nóg. W takich sytuacjach dobrze wychowana kobieta nigdy nic nie mówi, bo cokolwiek by powiedziała, okazuje się potem beznadziejnie głupie. Bardzo wcześnie zrobiłam to odkrycie i mimo wrodzonej gadatliwości – w podobnych wypadkach milczałam (Czajka-Stachowicz 1965: 189).

Encyklopedia gender wskazuje, że autobiografię spośród innych form intymistyki wyróżnia dystans czasowy względem opisywanych wydarzeń. Czajka tworzy swoje książki, będąc już kobietą około sześćdziesięcioletnią. Kwestię dystansu czasowego w kontekście omawianej twórczości ciekawie dopełniają rozważania Simone de Beauvoir zawarte w jednym z rozdziałów książki *Druga płeć*, zatytułowanym *Od lat dojrzałych do starości* (Beauvoir de 2003: 634–653). Potrzeba spisywania autobiografii, wspomnień lub pamiętnika jawi się w wywodzie

francuskiej autorki jako silnie związana z wewnętrznymi dylematami kobiety wymykającej się – z racji wieku – społecznym standardom. Ciekawe jest, że w odnarratorskich wypowiedziach w analizowanych powieściach spowodowany dojrzałym wiekiem dystans do opisywanych wydarzeń jest istotnym kwantyfikatorem. By posłużyć się przykładem, przytaczam fragment z *Małżeństwa po raz pierwszy*, poprzedzający cytowane wyżej słowa dotyczące rzekomego romansu z Witkacym:

Bo po co mam kłamać? Czyżbym się chciała pokazać wspaniałą i czystą dziewczyną? Nie! Po stokroć nie! Nie mam takich starczych ambicji i to byłoby wierutnym kłamstwem. Nie byłam nigdy moralna, to znaczy, że nie kojarzyłam moralnych wartości z moim życiem erotycznym, wcale mi to do głowy nie przychodziło. Bardzo polubiłam z czasem „miłość” i wcale się od tego nie odżegnuję (Czajka-Stachowicz 2012: 170).

W tym fragmencie Czajka bezpośrednio informuje czytelnika o tym, w jakim momencie swego życia spisuje swe wspomnienia, realizując tym samym zaproponowany przez de Beauvoir wzorzec dojrzałej autobiografistki. Ponadto dojrzały wiek figuruje tutaj jako czynnik uwiarygadniający opowieść spisywaną już z dystansu i uwarunkowaną brakiem „starczych ambicji”, a także świadomością podejmowanych wyborów i tym, jak ukształtowały one życie autorki.

Analiza utworów Izabeli Czajki-Stachowicz prowadzona pod kątem ich genologicznego przyporządkowania jest przedsięwzięciem złożonym, ale przy tym bardzo istotnym, gdyż ostatecznie prowadzi do zauważenia i wyszczególnienia kategorii autoportretu, będącej kategorią nadrzędną, spajającą niejako całą tę twórczość. Powieści autorki można odczytywać zatem jako serię autoportretów, spisywaną przez kobietę dojrzałą, niewpasowującą się, ze względu na wiek w obowiązujące standardy, ukształtowaną – co prawda – poprzez owe standardy, ale wymykającą się im przez całe życie z racji swej dynamicznej osobowości, która znajduje odbicie w wartkiej i wielowymiarowej prozie. Z tego względu przyjęte w artykule założenia krytyki feministycznej, stosowane z zachowaniem dużej ostrożności wobec groźby anachronizmów interpretacyjnych, wzbogacają analizę twórczości pisarki o istotny dla tych dzieł kontekst.

Bibliografia

- Beaujour Michael (2009), *Autobiografia i autoportret*, przeł. Krystyna Falicka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czerwińska, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk: 98–125.
Bell Iza (1937), *Moja podróż: szlakiem południa*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa.
Czajka-Stachowicz Izabela (1961), *Lecę w świat*, Iskry, Warszawa.
Czajka-Stachowicz Izabela (1965a), *Córka czarownicy na huśtawce*, Czytelnik, Warszawa.

- Czajka-Stachowicz Izabela (1965b), *Nigdy nie wyjdę za mąż*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czajka-Stachowicz Izabela (2012), *Małżeństwo po raz pierwszy*, W.A.B., Warszawa.
- Beauvoir Simone de (2003), *Druga pleć*, przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa.
- Man Paul de (1986), *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” z. 2: 307–318.
- Doubrovsky Serge (2007), *Autobiografia/prawda/psychoanaliza*, przeł. Anna Turczyn, „Teksty Drugie”, nr 1–2: 189–203.
- Gautier Brigitte (2000), *Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Instytut Badań Literackich, Warszawa: 152–158.
- Gelbart Izabela [por. Czajka] (1946), *Pieśni żałobne getta*, Wydawnictwo Julian Wyderka, Katowice.
- Głowiński Michał (1988), *Powieść autobiograficzna*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 382–383.
- Lejeune Philippe (1975), *Pakt autobiograficzny*, przeł. Aleksander W. Labuda, „Teksty: Teoria literatury, Krytyka, Interpretacja”, nr 5 (23): 31–49.
- Nadana-Sokołowska Katarzyna (2014), *Autobiografia*, hasło w: *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., Czarna Owca, Warszawa: 54–58.
- Sołowianiuk Paulina (2011), *Ta piękna mitomanka. O Izabeli Czajce-Stachowicz*, Iskry, Warszawa.
- Tarska Anna (1970), *Jak być legendą?*, „Echo Krakowa” nr 274.
- Uniłowski Zbigniew (1932), *Wspólny pokój*, Wydawnictwo Współczesne, Warszawa.
- Wallis Mieczysław (1964), *Autoportret*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Wasitz Ryszard (1957), *O dobrej wróżce, chytrym kowalu i narodzinach oraz cudownym ocaleniu Czajki*, „Nowa Kultura”, nr 11: 4.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1927), *Pożegnanie jesieni*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa.