

Warszawa, 5 września 2017

Prof. dr hab. Grażyna Borkowska
IBL PAN

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Katarzyny Laskowskiej *Ta kobieta ma na imię Gdańsk (?)*.
Przestrzeń w utworach wybranych poetek (trój)miejskich, napisanej pod kierunkiem dra hab.
Felixsa Tomaszewskiego, profesora UG**

W tej rozprawie tytuł jest kluczowy: kto zaakceptuje tytuł, zaakceptuje resztę. Kobieta jak(o) Gdańsk; Gdańsk jak(o) kobieta. To katachreza, bardziej jednak złożona niż jej podręcznikowy przykład: noga stołu. Nie wiadomo bowiem, co tutaj jest członem określanym, a co określającym. Oba są słabo rozpoznane, semantycznie rozproszone. Objasnienie, jakie tą drogą się dokonuje, jest zatem szczególnego rodzaju: *ignotum per ignotum*. Katachreza stanowi jednak jedyny możliwy sposób uchwycenia nowego pola znaczeń, związku wyczuwalnego, ale nie nazwanego, nie opisanego, łączącego przestrzeń Gdańska (niekiedy Trójmiasta) z doświadczeniem egzystencjalnym i artystycznym mieszkających tu (teraz lub kiedyś) poetek. Autorka rozprawy, zainspirowana wierszem Zbigniewa Joachimiaka *Ta kobieta ma na imię Gdańsk*, poszła tropem poetyckiego konceptu i własnej intuicji, która podpowiadała jej, że użyta metafora kryje istotne relacje (między poezją kobiet a miastem) i że należy zlokalizować je i opisać.

Tak też brzmiała ogólna dyrektywa wyznaczająca kierunek pracy: „przyjrzyć się poezji kobiet rzadko poddawanej badawczemu oglądowi” (6). Spośród czterdziestu gdańskich poetek Katarzyna Laskowska wybrała pięć nazwisk do szczegółowej analizy: Anna Czekanowicz, Teresa Ferenc, Anna Janko, Krystyna Lars, Milena Wieczorek. O wyborze zdecydowała przede wszystkim ogólnopolska ranga tych pisarek. Pozostałym Autorka pracy poświęciła rozdziały zbiorcze: *W przestrzeniach innych poetek oraz (Trój)miejski <minor>*.

Katarzyna Laskowska dobrze wywiązała się z wyznaczonego sobie zadania. Rozdziały poświęcone poszczególnym pisarkom są przejrzyste skonstruowane i klarownie napisane. Autorka rozprawy okazała się subtelną interpretatorką poezji; subtelną i kompetentną. Nie szczędziła pracy, by dotrzeć do recenzji i innych śladów recepcji, przede wszystkim jednak czytała uważnie i z wyczuciem same wiersze, szukając w nich śladów emocji, przeżyć, biograficznych zawirowań. Kontekst teoretyczny, a także reguły poetyki, tropologii, wersyfikacji odgrywały rolę pomocniczą w analizach, ale nigdy nie wypłynęły na plan pierwszy, nie zdominowały opowieści, która dzięki tej powściągliwości nie przerodziła się w dyskurs historycznoliteracki, ale pozostała historią miasta i ludzi. Może to ryzykowna strategia „na doktorat”, ale właściwa i z punktu widzenia przyszłego czytelnika, i z punktu widzenia subtelności całego przedsięwzięcia, które nie ma wielu precedensów

(związkom pisarek z Warszawą lat 1863–1939 stosunkowo niedawno poświęciła swą książkę Małgorzata Büthner-Zawadzka).

Na przejrzystość pracy wpłynęła także decyzja autorska, by szukać w wierszach poszczególnych poetek tego, co Taine nazywał *principe de spécialité*, a więc zasady wyróżniającej je spośród wielu innych twórców. W wierszach Anny Czekanowicz, najmniej znanej z czołowej piątki, bo konsekwentnie milczącej od lat 90., szczególne światło rzuca czarne słońce melancholii. To poetka traumy psychicznej, wewnętrznego więzienia, schizofrenicznego rozdarcia, jak pisze Laskowska – „piranesjańskiego karceru” (16). Autorka rozprawy przywołuje klasyczne teksty mówiące o cierpieniach „dzieci Saturna” (Kristeva, Cioran, Bieńczyk, Dybel, Bator i inni), przede wszystkim jednak skupia się na wierszach poetki i jej ryzykownym eksperymencie, który podejmuje wspólnie ze swoim partnerem, też poetą, Zbigniewem Joachimiakiem. To próba przekroczenia granic płci, powiązana ze skierowanymi przeciwko ciału aktami sadomasochistycznymi, próba rozczarowująca, bolesna, nieprzynosząca upragnionej syntezy. Cierpienie podmiotu wierszy Anny Czekanowicz przypomina dramat Marii Komornickiej, próbującej wyjść poza ograniczenia własnej płci. Podobieństwo nie jest przypadkowe; poetka nawiązuje do swojej poprzedniczki, multiplikując jej niepokój, zawieszając pytanie o płć między kobiecością a męskością, w sferze przerażenia sygnowanego wizerunkiem Meduzy.

Teresa Ferenc to znana poetka, identyfikowana przede wszystkim jako dziecko wojny, które straciło bliskich w pacyfikacji rodzinnej wsi w 1943 roku. Przeżyła cudem i poszła w świat z nigdy niezagojoną raną, blizną po Matce, ziemi, domu, dzieciństwie. Katarzyna Laskowska dostrzega w wierszach Teresy Ferenc ślady traumy, która nie pozwala, jak pisze, zrozumieć i nazwać własnego bólu. Dzięki odpowiednim lekturom (m.in. Cathy Caruth, Dominick LaCapra) ten paradoks staje się jasny: trauma nie pozwala (o)писаć i (z)rozumieć i w ten sposób uwolnić się od koszmaru. Trwa ciągle ponawiany proces powrotu do obrazów niejasno zafiksowanych w pamięci (stąd wielokrotność figury koła w tej poezji). Doświadczenie traumatyczne jest właściwym kluczem, otwierającym mroczny świat Teresy Ferenc. Autorka rozprawy znalazła stosowne narzędzie analizy, nie szukała wierszy pasujących do teorii, szukała teorii trafnie interpretujących tę poezję. Do tego trzeba nie tylko wiedzy, ale i wrażliwości. Autorka pracy dysponuje jednym i drugim. Pięknie opisuje te i inne toposy poetyckie, np. figurę ogrodu atopijnego, która przywołując skojarzenia arkadyjsko-biblijne, popada w swoje zaprzeczenie i ewokuje niepokój, pustkę, widmo zagłady.

Kolejne dwie bohaterki pracy to córki Teresy Ferenc i Zbigniewa Jankowskiego (również poety, autora wstrząsających, i wstrząsająco pięknych, wierszy religijnych) – Anna Janko i Milena Wieczorek. W poezji Janki Katarzyna Laskowska zauważa przede wszystkim wielokrotność toposu Domu; powtarzalność niezwieńczoną jednak żadną pozytywną konkluzją. Dom stanowi metaforę

rozpisaną na wiele obrazów; żaden z nich nie przynosi ukojenia, nie oznacza zakończenia wędrówki, nie redukuje bólu istnienia. Idąc za sugestią innych autorów, m.in. Agaty Bielik-Robson, wiąże Laskowska topos bezdomności z brakiem zakorzenienia w historii, z pokoleniowym wydziedziczeniem z doświadczeń na miarę dziejów. Anna Janko, mniej więcej moja rówieśniczka, urodzona ok. połowy lat 50., miałyby odczuwać dyskomfort z powodu wyrzucenia na margines historii. Nie podzielam tej opinii, nie znajduję dla niej żadnych istotnych argumentów. Choć też, prawdę mówiąc, trudno mi wskazać kontrargumenty. Jeden z nich, słaby, przesuwają oś zainteresowania z historii zbiorowej na biografię indywidualną. Zdaje się, że Anna Janko doświadczała jednak przede wszystkim niepokojów osobistych: z jednej strony dom, naznaczony wojną i twórczymi niepokojami utalentowanych rodziców, z drugiej – jej własna droga życiowa, nieusłana różami, o czym wiem niewiele (dokładnie tyle, ile pisarka „zakodowała” głównie w swojej prozie), ale na tyle dużo, by stawiać taką hipotezę. Dobrze jednak, że Katarzyna Laskowska nie grzebie się w takich detalach, że wychodzi poza nie. Ta umiejętność tworzy w jej pracy przestrzeń, w której może pojawić się namysł nad poezją i sama poezja jako źródło egzystencji, jej pierwsza przyczyna.

Milena Wieczorek, druga z sióstr, uprawia – zdaniem Katarzyny Laskowskiej – poetycki minimalizm, zaznaczony przekraczaniem rozmaitych barier i progów – domu, miłości, rzeczywistości ziemskiej, życia, czasu. Mogłoby się wydawać więc, że wiersze Mileny Wieczorek, tak mocno nacechowane figurą zerwania i przejścia, niosą w sobie dysonansowo różne poetyki. Tak się jednak nie dzieje i trochę żałuję, że Autorka rozprawy nie zwróciła uwagi na tę zadziwiającą spójność poetyckiego idiomu, której nie rozbija podjęcie nowych tropów tematycznych. Czy jest to siła czy słabość tej poezji?

Bardziej wyraziście wypada sylwetka Krystyny Lars. Rozdział jej poświęcony nosi podtytuł *Żywioły* – i hasło to odpowiada bogactwu osobowości pisarki. Katarzyna Laskowska nadaje kolejnym żywiołom wartość matryc porządkujących tę twórczość: woda skrywa dziwną, na wpół martwą kobiecość, która przeobraża się w mętne lustro dla bezdusznych, zimnych oczu; tekst poetycki staje się siedliskiem fantazmatów o nieokiełznanej produktywności i sile wyobraźni (wiersz *Urodzę nóż*). Równie dwuznaczne sensory niesie figura ognia; ogień jest źródłem mocy, umożliwia zrozumienie i komunikację, jest też znakiem przemiany, metamorfozy, wtajemniczenia, ale także zniszczenia. Pola semantyczne obu żywiołów wywodzą się z poezji romantycznej lub z pola lekturowego, które romantycy (i szerzej – moderniści) wykorzystali: Szekspirowska Ofelia, mit prometejski, twórczość Blake’a. Autorka rozprawy zwraca też uwagę na przestrzeń ziemi, a właściwie podziemia, które skrywa kobiecość pozbawioną „figuratywnej i kulturowo usankcjonowanej obecności” (182–183). Poza poetyką romantyczno-modernistyczną sytuuje się cykl *Umieranek*, balladowy raczej niż elegijny, ludyczny, spokrewniony z kantyczkami Baki.

Charakterystyka gdańskich poetek nie może się obyć bez wskazania konkretnych śladów gdańskości lub chociaż – miejskości. Czekanowicz pokazuje miasto apokaliptyczne. W poezji Teresy Ferenc ślady miasta są bardzo delikatne, zaledwie kilka wierszy przywołuje nazwy własne, oczywiste toponimy. A jednak... *Psalm znad Zatoki Gdańskiej* mówi nie tylko o kojącym biegu czasu, ale i o dobrotliwym wpływie miejsca: „Powoli uwalniam się od pożaru lat / Kamyk rozpalony do białości / wypuszczam z dłoni / aż syczy fala”. O Annie Jance Autorka rozprawy napisze: „Zdaje się, że pozbawienie łączności z przestrzeniami geograficznymi skutkuje zerwaniem więzi z wartościami etycznymi”. To uwaga na marginesie wiersza *Wtedy, Chrystusie*: „Kiedy zerwę z twarzy pognieciony papier / I stanę tak bez kraju / miasta / domu / miłości”. Może czytam poezję Janki zbyt jednoznacznie, ale wydaje mi się, że zdanie Katarzyny Laskowskiej trzeba odwrócić: brak miłości powoduje brak więzi z miejscem, z czasem, ze światem. Może zresztą jest to jakiś klucz – nieoryginalny – do poezji kobiet: brak miłości wykorzenia albo nie pozwala na zakorzenienie. Miłość – wszystko inne jest pochodną. Wbrew pozorom – to nie jest banał. Ten punkt wyjścia czy dojścia tylko wtedy staje się uciążliwym stereotypem, gdy próbujemy podporządkować mu poetykę, wyobraźnię, idiolekt poetek. Być może na właściwym miejscu i w odpowiedniej dla siebie roli – ogólnej przesłanki, ogólnego *sine qua non* – spełnia heurystyczne zadanie. Potwierdza to zresztą twórczość Krystyny Lars. To nie tylko oryginalna poetka, ale też „znana żona znanego męża”. To charakterystyczne, że właśnie w tym miejscu pracy, przy omawianiu konkretnych związków z Gdańskiem – Katarzyna Laskowska wspomina o małżeńskiej harmonii Chwinów. „Znana żona znanego męża” nie przestaje być niepokojącą poetką o zadziwiającej, tanatycznej, przerażającej wyobraźni. Miłość małżeńska nie zmieniła jej inwencji poetyckiej, nie zatarła egzystencjalnych lęków. Ale jednocześnie pozwoliła, najwyraźniej z całej piątki, zadeklarować przywiązanie do Gdańska, miasta wielkiej historii (inny wariant historyczności ujawnia miejskość Mileny Wieczorek) i wspólnego szczęścia na ziemi. Tak, wspólnego szczęścia, po prostu.

Gdańska jest więcej w wierszach poetek „drugorzędnych”, jak je nazywa Autorka rozprawy. Powrócę do tematu drugorzędności w dalszej części recenzji, bo to problem ważny, wymagający namysłu. Teraz przyjrę się, w jaki sposób Katarzyna Laskowska dokonywała prezentacji tych „gorszych” poetek. Potraktowała je zbiorczo, a nie indywidualnie jak „wielką piątkę”. Porządek następstwa wyznaczały nie poszczególne nazwiska, ale hasła rzeczowe: ciało, dom, sztuka. Wydawałoby się, że zmiany są uzasadnione i niewielkie, a jednak pewne zdania zaczęły w tym nowym układzie – zgrzytać: „W wierszach trójmiejskich poetek ciało najczęściej ukazane jest jako zdeformowane, poniewierane lub nieużyteczne” (233). Takie ujęcie wskazuje na jakąś apokaliptyczną wizję miasta obfitującego w destrukty; zaciera się związek zdeformowanej cielesności z doświadczeniem konkretnej kobiety i jej choroby, wymagającej usunięcia piersi, jak w

wierszu Małgorzaty Południak *żeby nie zabić*. Z tego wynika, że pisanie o poezji nie lubi podmiotów zbiorowych. Że żeby zachować powagę i subtelność wywodu należy unikać zdań ogólnych. Że trzeba się trzymać wiersza, poetyckiego konkretnego.

Te konkrety w przypadku poetek „drugorzędnych” są naprawdę namacalne, uchwytny, obfitujące w szczegóły i detale, pomijane przez poetki „pierwszorzędne”. Poetki „drugorzędne” – Małgorzata Południak, Aleksandra Perzyńska-Wyciszkiwicz, Olga Kubińska, Bożena Ptak, Magdalena Goik, Barbara Piórkowska, Ariana Nagórska, Bożena Budzińska, Wanda Rogalewska, Dominika Kaszuba, Danuta Rzepacka-Ziurkowska, Liliana Ziurkowska-Michalewska, Aleksandra Wrona, starałam się żadnej z nich nie zgubić – piszą niewiarygodnie odważnie, ich wiersze wnoszą prawdziwy minimalizm formy (nie oceniam, czy to dobrze, czy źle), pokłady potocyzmów, których w ogóle nie ma w utworach poetek „pierwszorzędnych”, a zamiast aluzji do historii i antyku – obrazy codzienności i zwykle obrazy miasta, którym można przyporządkować konkretne miejsca i daty. Nie zakładam – oczywiście – że przeciwległy biegun poezji (mowa ozdobna, aluzje literackie, język wysoki) jest gorszym czy mniej szczerym przejawem poetyckości, ale jeśli gdzieś szukałabym śladów miasta to właśnie w tej przestrzeni „gorszości”. Katarzyna Laskowska widzi tę zastanawiającą bezpośredniość poetek „drugorzędnych”. Píše o jednej z nich: „Nagórska nie sięga po gdańskie Wielkie Narracje, nie korzysta z «mitów założycielskich» opiewających duchową tożsamość miasta” (349). Docenia oryginalność spojrzenia wielu wymienionych pisarek, ich integralną miejskość, ich gdańskość nie wymagającą subtelnych poszukiwań i określonych zabiegów. A jednak wyznacza im w swojej pracy miejsce poboczne, aneksowe. Dlaczego tak się dzieje? Co o tym decyduje?

Po pierwsze, o takim rozwiązaniu decyduje przede wszystkim szerokie ujęcie relacji kobieta–miasto, szerokie i z góry zakładające brak precyzji, katachretyczne, jak to już określiliśmy. Nie chodzi więc o wyszukiwanie poetyckich toponimów, ale o wielość metaforycznych związków łączących przestrzeń miasta zbuntowanego, wielokulturowego, starego i młodego, dawnego i współczesnego, z kobiecością rozumianą równie labilnie jako inność, cielesność, rodzinność, jako poszukiwanie domu i tęsknotę za ruchem, jako codzienność i ambicję jej przekroczenia. A skoro tak, to należy szukać właściwych tropów w dziełach literackich bogatych w znaczenia. I tutaj zgoda. Z tego ujęcia nie wynikają jednak bezpośrednio kryteria estetyczne, pozwalające podzielić poezję na lepszą i gorszą. Takich kryteriów w pracy nie stworzono; zostały zapożyczone milcząco z cudzych dyskursów krytycznych, wypreparowane z ustalonych hierarchii. Z punktu widzenia założeń rozprawy *minor* gdański stanowi pełnowartościowy przedmiot analizy; nie jest tłem wywodów, ale jego pełnoprawną częścią.

Przygotowując rozprawę do druku, a ku temu skłaniałaby się moja sugestia, należałoby nieco zmienić układ całości tak, by zawodne kryterium lepszności i gorszości nie dzieliło pisarek.

Oczywiście, to oznacza nowy kłopot: konieczność stworzenia kryteriów selekcji ogromnego materiału. Autorka wymienia w sumie kilkadziesiąt gdańskich poetek. O wszystkich pisać nie sposób. Jak wybrać te, które powinny znaleźć się w pracy? Wybrać to jedno, ale jak uzasadnić ten wybór? Nie rozwiązę za Autorkę tego dylematu. W książce, inaczej zresztą niż w doktoracie, żelazna logika tego uzasadnienia będzie mniej ważna; będą się liczyć inne walory. Opowieść o mieście widzianym oczyma kobiet. I opowieść o kobietach postrzeganych jako metonimia miasta. A zatem będzie można pozwolić sobie na swobodę i pewną dezynwolturę.

Zmierzam powoli do konkluzji. Praca Katarzyny Laskowskiej przynosi subtelny, ciekawy, chwilami pasjonujący zapis lekturowego spotkania z gdańskimi poetkami; spotkania podjętego w celu ustalenia ich związków z miastem, miejskością, miejscem biograficznym. Autorka rozprawy umiała znaleźć swój własny sposób opowiadania, polegający na wyborze przedmiotu opisu i języka wywodu. Czyniąc zadość obowiązkowi doktorantki, przygotowującej pracę „na stopień”, Katarzyna Laskowska nie przedobrzyła z erudycją, obiektywizmem i naukowością. Owszem, wyposażyła swój wywód w zabezpieczające i pomocne uchwyty, ale pozostała czuła i otwarta na głos poetek, na brzmienie poezji. To wcale nie jest normą w polonistycznym świecie. Pytanie najważniejsze: czy Autorka rozprawy dowiodła związku między poezją kobiet a miejscem wpisanym w ich biografie? Wydaje mi się, że wytaczając pionierskie szlaki, uczyniła sam problem zasadnym. Pokazała, że związek podmiotu z miejscem nie jest relacją przyczynowo-skutkową (tak piszę, bo tu mieszkam); jest to relacja wielowektorowa, kompleksowa, zapośredniczona przez język: podmiot mówiący negocjuje w poezji swój stosunek do miejsca, z którego mówi, a dostrzeganie owego pola negocjacji zależy w pewnym stopniu od wrażliwości przestrzennej podmiotu czytającego.

Moje uwagi krytyczne dotyczą właściwie tylko jednej kwestii, już omówionej: rozróżnienia poetek pierwszo- i drugorzędnych. Inne wątpliwości są mniej istotne, mieszczą się bowiem w polu naturalnych różnic interpretacyjnych, które raczej nie podlegają ocenie. Przykładowo: omawiając wiersz Anny Janki *** *Dom ma już pięćdziesiąt lat*, Autorka cytuje fragment: „Jest tu sceniczna weranda / i proscenium / lecz nikt nie odegrał tego prostego dramatu / napadniętych drzwi / które giną na miejscu /oddając domowników /w ręce napastników”. W konkluzji Katarzyna Laskowska pisze: „Powtarzana inwersja oraz rytmizacja zamykającego dwuwersu stylizuje wiersz na pieśń, upodabnia go do tekstu biblijnego, nadaje patosu” (111). Otóż, myślę, że jest dokładnie odwrotnie, że rymowany dwuwiers obniża temperaturę wiersza, ściąga go w dół, w rejony groteski raczej niż dramatu. Ale czy w tym przypadku można mówić o racji którejkolwiek z nas?

Dostrzegam w pracy kilka takich odczytań rozbieżnych z moim rozumieniem tekstu. Poniekąd cieszę się z nich, bo mogę skonfrontować swoją lekturę z inną wrażliwością, przekonać się o granicach własnej interpretacji. O błędach w tych przypadkach mówić nie sposób. Drobnej korekty wymaga interpunkcja. Na ogół poprawna i staranna, miejscami Autorka zapomina jednak o

przecinku, zamykającym zdanie wtrącone. Rażą mnie te braki, bo są powszechne. Łatwo je skorygować. Wspominam o tych detalach, bo, jak wspomniałam, widzę tę pracę w druku jako ładną, dobrze napisaną i – z wielu względów- potrzebną książkę. A skoro tak, to formuła końcowa musi brzmieć w sposób następujący: praca Katarzyny Laskowskiej spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim; proszę o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewidzianych procedurą wynikającą z ustawy o stopniach i tytule naukowym.

oprac. Boskorka