

Figury melancholii i śmierci w twórczości Jadwigi Gamskiej-Łempickiej

Zuzanna Janeczko*

doi 10.24425/rl.2023.148316

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 5 (380) PL • **dyskurs maladyzny – figury i ontologie**

zeszyt pod red. Joanny Szewczyk (Uniwersytet Jagielloński)

i Wiktorii Kulak (Uniwersytet Jagielloński)

PL ISSN 0035-9602

Jadwiga Gamska-Łempicka należy do licznego grona pisarek niedocenionych – zarówno za życia, jak i po śmierci. Agata Zawiszewska w książce *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym* zalicza pisarkę do generacji poetek urodzonych na przełomie XIX i XX wieku, a debiutujących w okolicach I wojny światowej¹. Ponadto lokuje Gamską-Łempicką wśród innych zapomnianych dziś kobiet piszących². „Wierszy Jadwigi Gamskiej-Łempickiej próżno by szukać w podręcznikach historii literatury”³ napisze w krótkim biografie jej poświęconym Zdzisław Szeliga, określając pisarkę jako *Smutną poetkę z Przemysła*. Należy jednak zauważyć, że od czasu jego opublikowania powstały dwa artykuły Anny Pekaniec, szerzej omawiające twórczość prze-

* Zuzanna Janeczko – studentka, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ORCID: 0009-0000-2482-6008

1 Por. A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014, s. 217.

2 Tamże, s. 205.

3 Z. Szeliga, *Jadwiga Gamska-Łempicka. Smutna poetka z Przemysła*, „Życie Podkarpackie” 1982, nr 8, s. 2, <http://www.pbp.webd.pl/tkop1/gamska1.pdf> [dostęp: 30.04.2023]

myślanki, a mianowicie: *Miasto (w) pamięci. Przemyskie wspomnienia Jadwigi Gamskiej-Łempickiej*⁴ oraz *Pomiędzy znanym a nowym: nie tylko młodopolskie echa w liryce Jadwigi Gamskiej-Łempickiej*⁵. W drugim z tych artykułów⁶ badaczka zwraca uwagę na wyjątkowość poetki i dokonuje w pewnym stopniu gestu ginokrytycznego, chcąc odzyskać tę zapomnianą i zdecydowanie niedoczytaną pisarkę.

Badaczka upatruje w pozostawaniu na uboczu ogromną zaletę poezji Gamskiej-Łempickiej i zauważa, że outsiderstwo poetki sprzyja budowaniu jej odrębnego projektu tożsamościowego⁷. Twórczość Gamskiej-Łempickiej jest oryginalna, „osobna i osobista”⁸, mroczna, pełna resentymentu, niewysłowionego żalu, tęsknoty, cierpienia i melancholii. U Gamskiej-Łempickiej nie możemy mówić o wyrażanej wprost depresji, a raczej o postaci zakamuflowanej, ukazującej się w melancholijnych tropach wskazujących na zły stan psychiczny autorki. Jej nastroje, lęki i emocje przejawiają się w tekstach w sposób ukryty, jedynie sygnalizując wewnętrzne napięcie. Dlatego ta osobliwa twórczość, skłania do odmiennego trybu lektury. W dalszej części zamierzam analizować ją poprzez pryzmat arachnologii Nancy K. Miller. Badaczka w swojej koncepcji zaproponowała pojęcie *overreading* – „nadczytania”, którym mam zamiar się posłużyć. Jego celem jest, jak pisze autorka, „lektura szukająca podpisu [...] tego miejsca wytworu, gdzie zaznaczyło się przywiązanie pajęczycy do jej sieci”⁹. Miller proponuje, żeby akt czytania kobiecej literatury w trybie arachnologicznym miał na uwadze postać kobiety jako autorki, uwikłanej we własną materię, jaką jest tekst. „[P]rojekt lektury jako nadczytywania idzie w parze z projektem poszukiwania sygnatury podmiotu kobiecego”¹⁰, zaznaczy Kłosińska analizując arachnologię. Także Kazimiera Szczuka rekonstruując myśl amerykańskiej badaczki podkreślała, że: „wycofanie się z pisma jest niemożliwe w wypadku kobiety autorki, gdyż stygmaty – emblematy gender, jak ciało pajęczycy w pajęczynie czy podpis, stanowią sygnaturę jej

4 A. Pekaniec, *Miasto (w) pamięci. Przemyskie wspomnienia Jadwigi Gamskiej-Łempickiej*, [w:] *Miasto jako przestrzeń twórców*, red. A. Grochowska, M. Mus, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 225–234.

5 A. Pekaniec, *Pomiędzy znanym a nowym: nie tylko młodopolskie echa w liryce Jadwigi Gamskiej-Łempickiej*, *Wielogłos* 2020, nr 3 (45), s. 57–77.

6 Należy odnotować, że ów artykuł (w tej samej formie) także pojawia się w wydanej w 2023 roku książce Anny Pekaniec pt. *Uskoki i kontynuacje. Literatura kobiet w pierwszych dekadach XX wieku*, s. 175–201.

7 Tamże, s. 61.

8 Tamże.

9 N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2007, s. 512.

10 K. Kłosińska, *Między esencjalizmem a dekonstrukcją: Nancy K. Miller*, [w:] *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 319.

własnej kobiecości”¹¹. Również Grażyna Borkowska pisze o arachnologii jako koncepcji, która koncentruje się wokół „sztuki jako aktu podmiotowego”. Zdaniem badaczki:

Historia Arachne to obrazowa metafora twórczości kobiecej — cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odśniasz, odśniasz siebie. Kobiety piszące (tworzące) tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samo-skrycia, przysłonięcia i ucieczki.¹²

Kobieca ekspresja słowna nieodzownie łączy się z samą kobietą. Tekst staje się pochodną autorki, która wplata w niego samą siebie. Pisząca kobieta – arachnologiczna pajęczycza – nie rozpuszcza się w tekście (sieci), a manifestuje, świadomie bądź nie, swoją obecność. Pisząc z siebie, pisze sobą, aby napisać siebie¹³.

Mając na uwadze wszystkie te spostrzeżenia należy zauważyć, że Jadwiga Gamska-Łempicka oraz jej twórczość zdają się oczekiwać nie tylko na gest dalszego odczytania, ale może przede wszystkim, „nadczytania”, które ukaże pajęczynę tekstu wraz z wplątana w nią autorką – pajęczyczą, ujawniając znaczenia nieoczywiste, ślady kobiety, która pisząc tekst, pisze zarazem siebie. W dalszej części chcę skupić się na konkretnych figurach, które moim zdaniem obrazują to, co przez lata „kryło się” w twórczyni, a ostatecznie pociągnęło ją do „ostatniej ucieczki od życia”¹⁴ – samobójstwa. Moja hipoteza opiera się więc na założeniu, że w twórczości Jadwigi Gamskiej-Łempickiej można dostrzec nieustannie powracające figury eksponujące wewnętrzne cierpienie, melancholię i pragnienie śmierci autorki, a także figury – maski, za którymi pisarka się skrywa. Są to osoby liryczne, czasem przybierające postać alter-ego twórczyni. Elementy te, splatające się ze sobą niczym pajęczycza, wiążą się ze stanem psychicznym autorki i odzwierciedlają jej melancholię, a także odczuwaną przez nią pokusę samobójstwa.

Zanim jednak przejdę do dalszych rozważań, przywołam biogram Gamskiej-Łempickiej, tak znaczący w kontekście czytania twórczości poetki poprzez jej biografię.

Pisarka urodziła się 2 lipca 1903 roku w Przemyślu. W 1922 ukończyła gimnazjum i wyjechała z ukochanego miasta, które na zawsze pozostało

11 K. Szczuka, *Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] *taż, Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 41.

12 G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 13.

13 Por. M. Świerkosz, *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 70–90; Zob. także: H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” nr 4/5/6, s. 147.

14 S. Kostrzewska-Krotochwilowa, *Jadwiga Gamska-Łempicka*, [w:] *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej. Zbiór szkiców, opracowań i utworów literackich*, red. S. Kostrzewska-Krotochwila i in., Przemyśl 1969, s. 396.

w niej obecne, podobnie jak i w jej utworach. We Lwowie podjęła studia polonistyczne, które ukończyła w 1928 roku. Rok wcześniej (1927) poetka wydała swój pierwszy tomik poetycki *Przechodniom*, przynoszący wiersze, które stanowią „poetycką refleksję na temat sensu istnienia człowieka, samotności i cierpienia”¹⁵. Następnie wyszła za mąż za profesora literatury polskiej Uniwersytetu Jana Kazimierza, Stanisława Łempickiego, a lata 30. przynoszą jej kolejne tomiki: *Między niebem a ziemią* (Lwów 1934) oraz *Okno na ogród* (Lwów 1938). Okres wojny i okupacji Gamska-Łempicka spędziła we Lwowie. Był to dla niej czas dużej aktywności pisarskiej – stworzyła wtedy wiele emancypacyjnych tekstów patriotycznych, a także powstały w latach 1943–1944 szkic wspomnieniowy *Moje miasto*, który był literackim powrotem do Przemyśla lat dziecińczych. W lipcu 1945 roku wraz z mężem zostaje przymusowo przesiedlona do Krakowa. Jest to dla niej czas trudny, doświadcza problemów zdrowotnych partnera, który po dwóch latach choroby umiera. Wtedy też pojawiają się coraz częstsze stany apatii, smutku, depresji, która jedynie przybiera na sile¹⁶. Gamska-Łempicka umiera 9 stycznia 1956 roku.

Wiry i głębokości – figura wody

Dla Gastona Bachelarda woda stanowi jedną z dominant poetyckich¹⁷ i jednocześnie jest żywiołem szczególnie związanym z kobiecością i macierzyńskością. Autor *Wyobraźni poetyckiej* wskazuje na relację wody i kobiecości charakteryzując kompleks Ofelii. Zauważa on, że „[woda – Z.J.] jest prawdziwą materią śmierci *par excellence* kobiecej”¹⁸, a sama bohaterka *Hamleta* stanowi niejako przykład kobiecej odmiany samobójstwa. Jej śmierć jest piękna, młoda i ukwiecona – reprezentuje więc pewne wyobrażenie śmierci kobiecej utrwalane w literaturze i sztuce. Bachelard podkreśla, że „jest ona [Ofelia – Z.J.] zaprawdę stworzona na to, by umrzeć w wodzie, jak powiada Szekspir w wodzie odnajduje swój żywioł”¹⁹. Agata Araszkiwicz, pisząc o melancholii Zuzanny Ginczanki, także zwraca uwagę

15 B. Banaś, *Wokół biografii J. Gamskiej-Łempickiej*, „Cracovia Leopoldis” 2014, nr 2, s. 10.

16 „To uczucie osamotnienia bolało ją zawsze, było niemal taką samą obsesją, jak myśl śmierci. Otoczona przyjaciółmi na studiach, w domu czy w pracy czuła się samotna, oddzielona czymś od najbliższych, co dawało i jej, i otoczeniu wrażenie dziwnego wyobcowania. Skarżyła się na to, ale nie umiała przełamać tego w sobie”. S. Kostrzewska-Krotochwilowa, dz. cyt., s. 394.

17 G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. A. Tatarkiewicz i H. Hudak, Warszawa 1975, s. 111.

18 Tamże, s. 153.

19 Tamże, s. 154.

na kompleks Ofelii, uwydatniając związek kobiecości z żywiołem wody, często określanym jako żywioł melancholijny, bądź melancholizujący²⁰. Z kolei Katarzyna Czczot proponuje pojęcie ofelizmu na określenie wizualnego kodu, przedstawiającego śmierć bądź jedynie wizerunek ciała młodej kobiety w otoczeniu wody i kwiatów²¹. Co więcej Ofelia, według Czczot, zostaje umieszczona w porządku niezrozumianej, biernej natury, porównana przez Królową Gertrudę do wodnej istoty, harmonijnie zespala się z „przyjaznym” jej żywiołem i płaci za to swoim człowieczeństwem²². Inny badacz – Zbigniew Mikołajko – uwydatnia związek kobiecej śmierci z wodą pisząc, że: „kobiecość przypisana jest do stałego ciągu asocjacji, do sekwencji woda-śmierć-ziemia-ciemność”²³. Z kolei Elaine Showalter, analizując relację kobiecości i szaleństwa, podkreśla, że „woda jest głębokim i organicznym symbolem niestałości reprezentowanej przez kobietę, której oczy tak łatwo toną we łzach, ponieważ jej ciało składa się z krwi, owodniowego płynu i mleka”²⁴.

Woda jako figura melancholii, rozpaczy kobiecej, pozostająca w relacji do kobiety i jej śmierci, znajduje szczególne miejsce w twórczości Jadwigi Gamskiej-Łempickiej. Przewija się ona zarówno w poezji, jak i w szkicu wspomnieniowym, dlatego też chciałabym zwrócić uwagę na jej rolę w twórczości autorki, stawiając pytanie, w jaki sposób ów żywioł ilustruje stan pisarki. Szczególna rola wody uwidoczniła zostaje w noszącym tytuł *Rzeka* rozdziale *Mojego miasta*²⁵. Na ów fragment zwraca uwagę Anna Pekaniec, pisząc, że: „ambivalentne, jeśli nie z gruntu negatywne uczucia wywoływała tnąca miasto na pół rzeka, San”²⁶:

Rzeka mojego miasta nie ma w sobie nic ze świtezianki. Jest zielonosrebrna, surowa, zdecydowana i porywczą. Nikt o niej nie mówi „rzeka”. Mówi się zawsze San.

20 A. Araszkiwicz, „Wypowiadam wam moje życie”. *Melancholia Zuzanny Ginczan-ki*, Warszawa 2001, s. 74.

21 Zob. K. Czczot, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa 2016, s. 13.

22 Tamże, s. 15–16.

23 Z. Mikołajko, *Śmierć, zmysły, szaleństwo (i lustro czarnej wody)*, [w:] *Spektakle zmysłów*, pod red. A. Wieczorkiewicz i M. Kostaszuk-Romanowskiej, Warszawa 2010, s. 141.

24 E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawska-Courtney i W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 154.

25 Cytaty ze szkicu wspomnieniowego będą lokalizowane w tekście głównym za: J. Gamska-Łempicka, *Moje miasto*, [w:] *Z dziejów Kultury i Literatury Ziemi Przemyskiej*, red. S. Kostrzewska-Krotochwila, Przemysł 1969. Cytaty lokalizuję poprzez skrót MM i podanie numeru strony.

26 A. Pekaniec, *Miasto (w) pamięci...*, dz. cyt., s. 231.

Ma w sobie żywioł męski – ta woda spieniona wiosną krami, rozrywająca mosty, występująca z brzegów, aż pod okna pierwszych pięter czasu wielkich powodzi. Ma swoje wiry i głębokości, do których nie wolno podchodzić bezkarnie. Umie nagle srebrzystą rękawicą zerwać kawał gliniastego brzegu wraz z nazbyt ufnym rybakiem. Każdego roku żąda ofiary. Idą w jej nurty, jakby wiedzeni musem, młodzi zuchwali pływacy. Nie umieją się oprzeć pokusie Ułańskiej Jamy pod płaskim brzegiem, zarostem wikliną. Tam jest próba dzielności młodzieńczej. Tam jest pokusa chwały i ta druga, najbardziej uwodzicielska ze wszystkich pokusa śmierci [podkr. moje – Z.J.] (MM 437).

Rzeka widziana oczyma narratorki ulega personifikacji, stając się postacią uwodzącą, porywającą i przyciągającą. To potężny żywioł, który w pamięci autorki zapisał się jako niebezpieczny, ale jednocześnie kuszący. Jak gdyby woda urastała do postaci jakiegoś bóstwa rodem z legend bądź mitów. Tego rodzaju kreacja budzi skojarzenia związane z postacią syreny – pół kobiety, pół ryby. To fantastyczne stworzenie, przedstawiane jako zmysłowe i piękne, wabiło rybaków swoim śpiewem, by następnie pozbawić ich życia. Woda w ujęciu Gamskiej-Łempickiej rysowana jako niesamowita, tajemnicza i zmysłowa, nosi cechy owych istot – wabi, aby następnie porwać i zabić. W podobny sposób żywioł ten przedstawiony jest w jednym z utworów poetyckich, gdzie tytułowa woda zostaje określona jako „wieczna, kusząca, /Miłowana...” (P. *Woda wielka* I, s. 42).

Tak jak woda kusi młodych chłopców, tak też kusi samą poetkę, która zbliża się do śmierci, utożsamianej w powyższym opisie z tym żywiołem²⁷. Antoni Kępiński zauważa: „śmierć jest odpoczynkiem, końcem znoju życia, jest ucieczką przed tym wszystkim, co człowieka gnębi”²⁸. Autorka wyznaje wprost – woda kryje w sobie pokusę najbardziej dla niej uwodzicielską. Takie myślenie skutkuje obrazem wręcz przesiąkniętym frenezją i grozą. Pod powierzchnią tekstu, głęboko między wirami i skrętami wody czai się niewypowiedziana wprost melancholia, tak często łącząca się z obrazem głębi²⁹.

27 W tym miejscu warto odnotować, że utwory Gamskiej-Łempickiej są naznaczone licznymi nawiązaniem do młodopolskich tendencji. Na szczególną uwagę, zasługuje tu właśnie motyw śmierci silnie związany z wizjami akwaticznymi. Anna Czabanowska zauważa, że obraz „wód śmierci” pojawiał się w utworach młodopolskich wyrażających zniechęcenie i pesymizm. Poeta, u którego najsilniej akcentuje się to połączenie, jest Kazimierz Tetmajer. Zob. A. Czabanowska, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 3, s. 118–124.

28 A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1974 s. 135–136.

29 Por. M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 65.

Figurą spowinowaconą z wodą oraz głębią, która pojawia się w twórczości Gamskiej-Łempickiej jest studnia:

Na brzegu siadłam czekająca,
 Nisko schyliłam senną skroń
 Przez okno studni złe, zielone
 Jad mętny piję... jad jej chłonę...
 ...Jak dyszy woda pleśniejąca...
 Jak na mnie kiwa śliska dłoń... (P. *Studnia*, s. 40)

Studnia posiada tu znaczenie symboliczne. Autorka zagląda do jej wnętrza i „chłonie” jad wody pleśniejącej. „Okno studni” staje się, jak gdyby okiem Chadesu, kuszącym i wabiącym, zapraszającym do skoku w śmierć. Sytuacja liryczna nabiera rysu bajkowego, a wiersz spowija atmosfera mroku, grozy i oczekiwania na rozwój sytuacji. Kolejne strofy przynoszą rozwiązanie:

...Zatrute jadem, urzeczone
 Oczy rozwarły się zielone...
 Na dnie tej studni – moje oczy...
 W ciemności bezdni czekam – ja... (P. *Studnia*, s. 41)

Studnia zmieniona w zwierciadło odbija wizerunek kobiety, a spojrzenie w lustro wody ukazuje osobie mówiącej jej zielone oczy. Jednak są one „zatrute jadem, urzeczone”, przez to można by wnioskować, że wpływ studni, wabiącej w mrok, zostawił na autorce piętno. Jak za Jean'em Starobin-skim zauważa Agata Araszkiwicz, melancholia jako refleksja rodzi się w lustrze, na dnie prowizorycznej tożsamości, która nęci nadaniem każdego nowego znaczenia³⁰. Może dlatego Gamska-Łempicka, poprzez zwierciadło wody – lustro, doświadcza własnej inności. W studni widzi nie tyle siebie, co fragment własnego „ja” – zatrute jadem oczy, które stają się poświadczeniem wewnętrznego uszczerbku. Gest spojrzenia w głębię, chęć jej penetracji, naznacza autorkę piętnem śmierci. Anna Pekaniec zwracając uwagę na znak rozpoznawczy poezji Gamskiej-Łempickiej, to jest pojawiające się w ostatnim wersie wyznanie, o zakończeniu utworu tego pisze: „Puenta, na ogół dość przygnębiająca – jak w niewielkim poemacie *Studnia*, gdy okazuje się, że osoba liryczna patrząca w wodę na dnie studni jest tożsama z widzianą tam samobójczynią”³¹. Tytułowa studnia nie jest więc dla Gamskiej-Łempickiej tłem, na którym poetka może budować swoje rozważania, lecz figurą ekspresji, symbolem melancholii.

³⁰ A. Araszkiwicz, dz. cyt., s. 101. Cyt. za: J. Starobiński, *La melancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris 1989, s. 21.

³¹ A. Pekaniec, *Pomiędzy znanym a nowym...*, dz. cyt., s. 68.

Melancholia tego ronda, zastygła w głębi ziemi, ukazuje się nam w różnych postaciach, w różnych stanach przejrzystości, lecz zawsze jest ciemniejszym lub nieco jaśniejszym zwierciadłem, nad którym pochyla się spragniony poeta, jest lustrem wody, której dna nie sposób jednak nigdy dojrzeć i sięgnąć.³²

Powracając do *Mojego miasta* trzeba zauważyć, że poetka nie pamięta rzeki jako miejsca radosnego, a nawet jeśli tak mogłoby się wydawać, to radość jest tu zawsze połączona ze smutkiem. Woda jest mroczna nawet wówczas, gdy odbijają się w niej promyki słońca, a posępność przenika cytowany wcześniej opis Sanu. Piękno rzeki dla autorki stanowi jej ogrom, zwodniczość i przede wszystkim czyhająca w niej śmierć. Fragment *Rzeka* jest wręcz esencją frenetycznego obrazowania. W tekście wielokrotnie przywołane zostają postaci topielców – nazbyt ufego rybaka, młodych i zuchwałych pływaków, zaś nazwa Ułańskiej Jamy pochodzi od ułana, który utopił się w owej głębi. Także i sama autorka nieomal staje się jedną z ofiar rzeki: „Z pierwszej kąpieli w zachwycającej zielonej toni wyciągnęła mnie Matka za włosy dobrze już zachłyśniętą wodą” (MM 437). Gamska-Lempicka jest niejako naznaczona piętnem wody, która ją przyciąga i kusi: „Kochałam za to San jeszcze więcej, chociaż bałam się bardziej – za to, że chciał mnie od razu zabrać w swoje głębie jak swoją” (MM 437). Woda staje się przedłużeniem narratorki, chce zagarnąć ją w swoje objęcia i już nie puścić: „Mówiono, że z radości spotkania z Sanem zawsze jestem gotowa utopić się” (MM 437–438). Także zapach płynącej w Sanie wody posiada dla autorki szczególne znaczenie:

Potem woda zaczynała pachnieć w słońcu. Pachniało mdło, odurzająco, mocnym, przejmującym, zwierzęcym zapachem ryb, wodorostów i żabiego skrzeku. Szłam z Ojcem – zawsze i wszędzie z Ojcem – wzdłuż rozmiękłych brzegów, w parnym, bladym słońcu, onieśmielona, zatrwożona bliskością wody i chora z tej rybiej woni. Chciałam już być daleko od wody, już w domu – i znowu wracałam, znowu ciągnęły drobne, srebrzyste fale, znowu wabiła woń, jakiej nie miała żadna inna rzeka na świecie. (MM 437)

Miejsce spacerów odbywanych z ojcem jest przedstawione przez pisarkę w wyjątkowy sposób i jawi się jako przepojone mdłym zapachem. Opis jest olfaktoryczny, a zarazem synestezyjny. Woń Sanu przypomina mokradło, bagno i może dlatego przyciąga. Narratorka podkreśla, że była „chora z tej rybiej woni”, a jednocześnie nią odurzona. Zapach spleta więc pożądanie ze śmiercią w tanatyczno-erotycznym uścisku.

W *Rzecz* nie tylko woda jest przepojona śmiercią, lecz również otaczający ją krajobraz – krzewiące się, rozmiękłe brzegi oraz zapach rzeczno-mułu

³² M. Bieńczyk, dz. cyt., s. 137.

są jej pełne. Woda i to co znajduje się w jej pobliżu, napełnia narratorkę poczuciem, które przenika jej tekst. Widziany we wspomnieniach krajobraz Sanu staje się w twórczości poetki matrycą do zapisania własnych emocji. Dlatego napełnia się smutkiem, mrokiem, śmiercią i grozą.

Nawet pływające w wodzie Sanu krowy ukazują narratorkę jej upływającą młodość, dzieciństwo, które bezpowrotnie traci: „Na ich grzbietach, lśniących od potu, wody i słońca, przez wiele dni i lat przepływało tam i z powrotem uciekające moje dzieciństwo” (MM 438). Melancholia zostaje tu uwidoczniiona poprzez dostrzeganie w obiekcie jego przemijalności i ulotności. Poetka nie tylko widzi w rzece i w pływających w niej zwierzętach ich znikomość, ale dostrzega ją również w sobie samej. Woda przyjmuje tu rolę medium skłaniającego do kontemplacji siebie. Nieco dalej można odnaleźć kolejny, niezwykle interesujący fragment:

Przy błotnistym brzegu stał wielki prom, jak Charonowa łódź na czarnym Styksie. Z trudem holowano nas przez wzburzone, złe fale. Śmierć ziała z wody, śmierć stała nad miastem. U progu czekała piękna panna: umierał jej narzeczony. Może jechała, aby go pożegnać. Nad czarną wodą Sanu zobaczyłam po raz pierwszy, jak piękne mogą być oczy nieszczęśliwych. Wydawało mi się wówczas, że śmierć jest także piękna i młoda – jak tych dwoje u promu wiecznego rozstania. (MM 440)

Ponownie woda staje się symbolem wrogości i niebezpieczeństwa. Zwraća uwagę również sam sposób jej przedstawienia, który można byłoby określić jako baśniowy, bądź mityczny. Bachelard, obok kompleksu Ofelii, wyróżnia także kompleks Charona, rodzący się w kulturze z unii wrodzonych snów i nabytych tradycji³³. Zauważa on, że kiedy pisarka/pisarz sięga w swojej twórczości do motywu przewoźnika, łodzi czy okrętu, zawsze jest to sprzężone z okrętem śmierci i zarazem udowadnia to, że dany pisarz/pisarka cierpi na kompleks Charona³⁴. „To wszystko co, w śmierci ciężkie, powolne, nosi na sobie piętno Charonowe. Łodzie wylądowane duszami są zawsze o włos od zatonięcia”³⁵ – pisze Bachelard. Sądząc po przytoczonym fragmencie, również Gamskiej-Łempickiej można przypisać wyróżniony kompleks. Prom porównany do Charonowej łodzi na czarnym Styksie dowodzi, że poetka myśli o śmierci jako o przeprawie, podróży, jak gdyby „przeżywając od nowa najpierwotniejszy z pogrzebów”³⁶. Wizje mitycznego przewoźnika czy łodzi jako trumny powracają w twórczości pisarki dość często, chociażby w wierszach: *Na dnie, Przyszań, Do ojca*³⁷.

³³ G. Bachelard, dz. cyt., s. 147.

³⁴ Tamże, s. 149.

³⁵ Tamże, s. 150.

³⁶ Tamże, s. 151.

³⁷ Z uwagi na istnienie dwóch wierszy o takim samym tytule, tj. *Do ojca*, zaznaczam, że odnoszę się do utworu przedrukowanego po raz pierwszy w zbiorze

Oprócz mitologicznej Charonowej łodzi, do której zostaje porównany prom oraz czarnego Styksu, którym staje się San, narratorka przywołuje postaci pięknych i młodych zakochanych. Co więcej, to właśnie w oczach narzeczonej dostrzega piękno nieszczęścia. Śmierć unosząca się w powietrzu, ziejąca z wody, jest obecna również w młodych ludziach. Dla pisarki staje się to zaskakującym, ale również ekscytującym odkryciem. Jawiąca się poetce pod postacią młodej, pięknej kobiety śmierć wybrzmiewa jako Bachelardowski kompleks Ofelii, który w twórczości Gamskiej-Łempickiej pojawia się często, gdyż bliskość kobiety i wody jest w niej stale obecna. Jednak nie zawsze ofeliczna kobiecość przyjmuje w dziele pisarki rys ludzki. Twierdzą raczej, że częściej pojawia się jako liryczna persona (jak w przypadku utworów *Wierzba-Wiedźma*, *Wierzba-Iwa*³⁸). Ponieważ pisarka często wykorzystuje w swojej twórczości zestawienie kobieta-woda-śmierć można przypuszczać, że objawia poprzez nie swój kompleks Ofelii, uczuciowość melancholijną, a także poniekąd pragnienie własnej śmierci. Anna Pekaniec stwierdza, że: „dopiero z dzisiejszej perspektywy szereg jej wierszy jawi się jako liryczne rozrachunki z życiem, w których autorka wprost komunikuje swoje samobójcze plany”³⁹.

We wspomnieniu promu na rzece San widoczne są także echa romantycznej nekroestetyki. Gamska-Łempicka prawdopodobnie chce przedstawić śmierć w sposób wyestetyzowany i tym samym, oddalić jej rzeczywisty wymiar. Dlatego też ujmuje w opisie przeprawy postać „pięknej panny” – która zamiennie, za śmierć, staje się obiektem do kontemplacji. Ta zamiana spleta ze sobą przedstawienie obu. „[P]iękna panna” przywodzi na myśl „piękną kobietę” (*beautiful women*) pojawiającą się w znanej formule Edgara Allana Poe – „śmierć pięknej kobiety jest niewątpliwie najbardziej poetycznym tematem świata”⁴⁰. Sandra Gilbert i Susan Gubar w *The Madwoman in the Attic* w związku z cytatem Poe’go przedstawiają XIX-wieczny kult tak zwanych *death-angels*, czyli kobiet, które przedstawiały śmierć jako wyestetyzowaną, a co za tym idzie, oswajały ją (*domestication of death*)⁴¹. Koncepcja romantycznej nekroestetyki jest związana z tak zwanym nieudanym wyparciem, o którym wspomniana Katarzyna Czczot, powołując się na ustalenia Elisabeth Bronfen⁴². Wyparcie śmierci jako tak zwanego Innego, poprzez podstawienie

Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej. Zbiór szkiców, opracowań i utworów literackich, red. S. Kostrzewska-Krotochwila i in., Przemysł 1969, s. 412.

38 Do analizy wymienionych wierszy przejdę w kolejnych podrozdziałach.

39 A. Pekaniec, *Miasto (w) pamięci...*, dz. cyt., s. 229.

40 E.A. Poe, *Sztuka kompozycji*, przeł. M. Żurowski, [w:] tenże, *Opowiadania*, wybór i przedm. W. Kopaliński, Warszawa 1986, t. 2, s. 807. Por. także, S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Queen’s Looking Glass...*; też, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press New Heaven and London 2000, s. 25.

41 Por. S.M. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., s. 24–25.

42 K. Czczot, dz. cyt. s. 30.

w jej miejsce kobiecego ciała, kończy się w przypadku pisarki porażką, ponieważ: „rzeczywistość śmierci budzi silne pragnienie artykulacji”⁴³.

Gamska-Łempicka dokonuje pełnej submersji w żywiole melancholii. Nie przyświeca jej czarne słońce⁴⁴, a tylko jego przeblyski, odbijające się w wodzie, która poprzez nie nabiera czarnej barwy, przywodzącej na myśl śmierć: „Nad czarną wodą Sanu zobaczyłam po raz pierwszy, jak piękne mogą być oczy nieszczęśliwych”. Spojrzenie ciąży ku głębi wody („ma swoje wiry i głębokości...”), mętnej, pełnej wodorostów, woni ryb, zgnilizny („pachniało mdło, odurzająco, mocnym, przejmującym, zwierzęcym zapachem ryb, wodorostów i żabiego skrzeku.”) i pełnej topielców („każdego roku żąda ofiary”). Przywodzi to również na myśl pierwszy sonet Adama Asnyka z cyklu *Nad głębiami*: „Próżno nad głębią schyleni, jej ciemnic/ Obraz chwytamy, gdyż ruchliwa fala, / Zamiast odwiecznych istnienia tajemnic, / Własną twarz naszą ukazuje zdala”⁴⁵. Różnica jednak polega na tym, że podmiot liryczny sonetu przegląda się w powierzchni wody, natomiast spojrzenie Gamskiej-Łempickiej kieruje się ku głębi wód. One stanowią w twórczości poetki symbol wewnętrznego rozbitcia jej „ja”.

Świzzcze głos jej w szuwarach – figura wierzby

Każdy podmiot piszący dokonując ekspresji w dziele tworzy swój odrębny świat symboliczny, gdyż jak zauważa Ryszard Nycz: „wypełnia swą naturę podążając za wewnętrznym głosem, życiową siłą, czy nieuświadomionym impulsem, który, wszakże nie miał określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem”⁴⁶. Dlatego w swej twórczości Jadwiga Gamska-Łempicka dokonuje przyswojenia pewnych elementów, które kształtują jej poetykę melancholijną. Chcąc więc wyrazić swój stan wewnętrzny sięga po figury, które uzewnętrzniają jej melancholię. Jednym z takich tropów jest figura wierzby, pojawiająca się w tomiku *Przechodniom* w dwóch utworach: *Wierzba-Wiedźma* oraz *Wierzba-Iwa*.

Jak wskazuje Władysław Kopaliński, wierzba symbolizuje wodę, siły żywotne, żeńskość, dziewictwo, rozczarowanie, tęsknotę, smutek, śmierć, żal⁴⁷. Gamska-Łempicka w utworze *Wiedźma-wierzba* pisze:

43 Tamże.

44 Czarne słońce jest uznawane za podstawowy emblemat melancholii. Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007.

45 A. Asnyk, *Wybór poezji*, Kraków 2002, s. 147.

46 R. Nycz, *Tropy „ja”*: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 13.

47 W. Kopaliński, *Słownik Symboli*, Warszawa 1990, s. 459.

Przed oczyma się snuje
 Zgięta, w wodzie stojąca,
 Wiatr jej włosy zczesuje
 Srebrnym sierpem miesiąca...

Przed oczyma się snuje,
 Jak czar jaki – jak dziwo,
 Wiatr jej włosy zczesuje,
 By pajęczce przędzywo...

Woła w mrokach – w oparach
 Chropowato... beztadnie...
 Świszcze głos jej w szuwarach,
 Zanim w topiel zapadnie...

A ja idę... ja idę na to ciemne wołanie
 Kędyś w topiel – przed siebie – pod księżycą błyskanie –
 W wodę czarną, bezdenną, gdzie mnie wabi z daleka
 Wierzba stara... skulona... próchniejąca... kaleka...

(P, *Wierzba-Wiedźma*, s. 45)

Szczególnego znaczenia w kontekście całego wiersza nabiera jego tytuł – *Wierzba-Wiedźma*. Skojarzenie drzewa z fantastyczną postacią ewokuje baśniową atmosferę, którą przeniknięty jest utwór. Jednocześnie tytułowa gra słów w gramatycznym rodzaju żeńskim odsyła do ciągu asocjacji wierzba – wiedźma – kobieta – szaleństwo. Samo pojęcie „wiedźma” w słowniku języka polskiego wyjaśnione jako „kobieta, która ma wiedzę”, podlega pejoratywnej asocjacji z tą, która spiskuje z diabłem⁴⁸.

Warto podkreślić, że wierzba pojawia się również w scenie śmierci Ofelii, którą relacjonuje Królowa Gertruda: „Rośnie pochyło nad brzegiem strumienia / Wierzba i w nurcie odbija liść srebrny”⁴⁹. W dramacie Szekspira drzewo to może być postrzegane jako symbol kobiecego samobójstwa. W literaturze angielskiej samotna, stojąca na brzegu strumienia wierzba kojarzona była z płaczącą, porzuconą kobietą⁵⁰. Co więcej, wierzba jest jednoznacznie kojarzona ze śmiercią i cmentarzem. Łacińska nazwa wierzby żałobnej to *Salix sepulcralis*, a samo określenie *sepulcralis* oznacza – grobowy, cmentarny⁵¹.

⁴⁸ W. Mańczak, *Polski słownik etymologiczny*, Kraków 2017, s. 216.

⁴⁹ W. Shakespeare, *Hamlet*, [w:] tenże, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, [w:] tenże, *Dziela*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1982, s. 185.

⁵⁰ J. Dobrowolski, *Symbolika wierzby jako drzewa życia i śmierci w Polsce w kontekście kultur Europy, Śródziemnomorza i Azji*, „Konteksty” 2011, nr 2–3, s. 264.

⁵¹ K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1984, s. 455.

Autorka wiersza wkracza do krajobrazu fantastycznego, pełnego niepokoju i grozy, w którym szczególne miejsce zajmuje wierzba – wiedźma – kusicielka. Zostaje ona sprzężona z figurą wody i wodzi „ja liryczne” na pokuszenie, zapraszając „w wodę czarną, bezdenną”. Rzeczywistość owładnięta świszczącym głosem wierzby, zatracą swój status ontologiczny i staje się przestrzenią pełną fantasmagorii. Co ciekawe, według dawnych wierzeń „wierzbę wiązano lunarnym cyklem umierania i odradzania wierząc, że ściąga ona Księżyc na ziemię”⁵². W Polsce wierzono także, że w starych wierzbach mieszkają diabły i demony wodne⁵³. Echa tych dawnych wierzeń dostrzec można w ostatniej strofie:

... Przed oczyma się snuje
Wiedźma próchnem świecąca...
Czart jej włosy zczesuje
Krzywym sierpem miesiąca...
(P, *Wierzba-Wiedźma*, s. 46)

Kreowanie fantastycznej sytuacji lirycznej i niezwyklej, baśniowej scenarii można wiązać z melancholią, która, jak zauważa Bieńczyk, „jest niezgodą na spotkanie z sobą, jest przenoszeniem tego spotkania w sferę nierzeczywistą, stosowaniem do własnego »ja« praktyk odrealnienia”⁵⁴. Poprzez figurę wierzby i przeniesienie jej w sferę fantastyczną, Gamska-Łempicka konfrontuje się ze swoimi lękami na gruncie być może dla niej bardziej bezpiecznym, bo nierealnym. W kolejnych wersach powraca emblemat kobiecego szaleństwa, znak obłędu – rozwiane włosy („Czart jej włosy zczesuje”), które w znacznym stopniu określają tożsamość kobiety w oczach innych. Elaine Showalter zwraca uwagę, że „w dramacie elżbietańskim i jakobickim didaskalia, opisujące wejście kobiety z rozwianym włosiem, wskazywały, że mogła ona być albo psychicznie chorą, albo ofiarą gwałtu”⁵⁵.

Szaleństwo pociąga autorkę wiersza, co odsyła do ugruntowanych kulturowo przekonań o związku kobiecości i szaleństwa. Podczas gdy melancholia męska traktowana była jako stan intelektualny, melancholię kobiecą utożsamiano z cielesnością, zmysłowością i uczuciowością. Uważano ją zatem za objaw obłąkania, niestałości emocjonalnej, seksualnego niezaspokojenia. Agata Araszkiewicz zwróciła uwagę, że kobietom tradycyjnie odmawiano dostępu do twórczego przeżywania melancholii⁵⁶. Dla Gamskiej-Łempickiej melancholia stanowi tworzywo jej poezji, która niesie jej pewne pocieszenie.

52 J. Dobrowolski, dz. cyt., s. 259.

53 Tamże, s. 272; Zob. także: B. i A. Podgórcy, *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2005, s. 386.

54 M. Bieńczyk, dz. cyt., s. 114.

55 E. Showalter, dz. cyt., s. 153–154.

56 A. Araszkiewicz, dz. cyt., s. 50.

Chcę być wierzbą – wierzbą-iwą
 Nad wodami...
 Chcę trzepotać gałęziami.
 Chcę się w wodę wpatrzeć żywą...
 Chcę warkoczy długie końce
 W głąb zarzucać fal – po słońce...

Chcę być wierzbą – wierzbą-iwą
 Za łąkami...
 Chcę w pastuszej żyć piosence,
 Chcę im szczęście wić ptaszęce...
 Chcę im zagrać pieśń szczęśliwą
 Gałązkami...

Chcę być wierzbą – wierzbą-iwą
 Siwiuteńką...
 Chcę przez noce księżycowe
 Patrzeć w nieba oczy płowe...
 Chcę zapłakać cichuteńko
 W wodę żywą... srebrną... prędką...
 ...Chcę być wierzbą – wierzbą-iwą...
 Wiesz Mateńko?... (P, *Wierzba-Iwa*, s. 63)

W utworze *Wierzba-Iwa* sposób przedstawiania drzewa ulega radykalnej zmianie. Wiersz stylizowany na ludową piosenkę, w której niczym refren powtarza się wers „Chcę być wierzbą – wierzbą-iwą” staje się niejako manifestem życia, marzeniem o egzystencji dobrej, pełnej, długiej – od młodości („Chcę warkoczy długie końce...”), aż po starość („Chcę być wierzbą – wierzbą-iwą/Siwiuteńką...”). Gamska-Łempicka marząca o przybraniu postaci wierzby pragnie życia szczęśliwego, którego nie doświadcza. Co celnie obrazuje metafora *Wierzby-Iwy* będąca rewersem *Wierzby-Wiedźmy*, która lubowała się w śmierci i smutku.

Tyś jest ta dziwna... – figura jesieni

W klasycznej rozprawie *Saturn i Melancholia* Raymond Kilbansky, Erwin Panofsky i Fritz Saxl zauważają, że już w czasach starożytnych krew, flegma, żółta żółć i czarna żółć zostały powiązane z określonymi żywiołami, porami roku oraz ich jakościami, co w konsekwencji stworzyło grunt teorii humoralnej, wyróżniającej następujące temperamenty: flegmatyczny, sangwinistyczny, choleryczny i melancholijny. Każdy z nich miał dominować w innej porze roku. „Humor melancholicus” zaczął bardziej niż trzy pozostałe cieszyć się zainteresowaniem uczonych. Wielokrotnie opisywana i przedstawiana melancholia nadała nowy kierunek dalszym badaniom

nad teorią humoralną, a z czasem sama stała się osobnym przedmiotem badań⁵⁷. Pomimo to i dziś, dostrzegalny jest wpływ starożytnej teorii łączącej poszczególne pory roku z określonymi humorami. Melancholia – „choroba czarnej żółci” jest tradycyjnie łączona z okresem jesiennym, a trwałość tego skojarzenia widoczna jest chociażby w określeniu „jesienna melancholia”. Skojarzenie to przeniknęło również do literatury, która sięga do motywu jesieni, charakteryzując stany uczuć negatywnych, wiążące się z pogłębioną refleksją, smutkiem i zadumą.

Wiersze Jadwigi Gamskiej-Lempickiej *Jesień* oraz *Spotkanie z jesienią* zostały opublikowane kolejno w zbiorach poezji *Przechodniom* i *Słowa dla ludzi*⁵⁸. Zarówno pierwszy, jak i drugi utwór oscyluje wokół figury jesieni, moim zdaniem kluczowej dla poetki, przedstawiając jednak jej odmienny stosunek do wymienionej pory roku. Czteroczęściowy cykl *Jesień* pojawia się w twórczości Gamskiej-Lempickiej wcześniej, bo już w debiutanckim tomiku:

Jakieś mi ręce bezdomne tułacze
Porwały przędzę srebrzystych uniesień...
Kędyś drogami poszła Złota jesień
A przyszła do mnie Jesień, która płacze...

Gdzieś znikła we mgle i nie wraca więcej
Jesień słoneczna – Jesień uśmiechnięta...
Kędyś odeszła w górę niby święta,
A przyszła Jesień ta co łamie ręce...

Kędyś się podział ten wiatr, który śpiewa
I chodzi z słońcem złocistem pod ramię...
A przyszedł wicher, co targa i łamie...
Co śmierć prowadzi od drzewa do drzewa.

(P, *Jesień* I, s. 31)

Anna Pekaniec trafnie zauważa, że utwór ten roztacza „charakterystyczną aurę rezygnacji, smutku, zniechęcenia, ale jeszcze nie przecucia przyszłej tragedii”⁵⁹. Uwaga osoby mówiącej zostaje skupiona na kontemplacji odejścia „Złotej Jesieni”, a nadejścia tej płaczącej. Dostrzegalny jest ból „ja lirycznego”, wynikający z utraty jesieni oraz związanych z nią uczuć radości („Jesień uśmiechnięta”) i ciepła („Jesień słoneczna”). Ich miejsce zajmuje paleta emocji negatywnych, które dodatkowo mogą sprowadzać niebezpie-

57 Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, dz. cyt., s. 25–35.

58 J. Gamska-Lempicka, *Słowa dla ludzi*, Warszawa 1957 (dalej jako S).

59 A. Pekaniec, *Pomiędzy znanym a nowym...*, dz. cyt., s. 67.

czeństwo („... przyszedł wichur, co targa i łamie... / Co śmierć prowadzi od drzewa do drzewa”). Autorce wyraźnie bliżej jest do „Jesieni złotej”, choć w dalszych częściach cyklu dostrzega nieuniknioną jej odejścia – „W trumnie złotej uśmiechnięta / Moja – Jesień...” (P. *Jesień*, s. 32). Lektura tego wiersza skłania do wniosku, że Gamska-Łempicka była już na wczesnym etapie świadoma swojego stanu oraz własnej osobowości melancholijnej. Co prawda, jak widać w powyższym utworze, nie były to jeszcze stany „zaognione”, a raczej zawsze będące w autorce i z czasem silniej się objawiające. Dlatego nie dąży ona do utożsamienia się w żadnym stopniu z wymienionymi wyżej jesieniami. Rozpoznaje raczej ich obecność, poszukuje figur, którym przypisze swoje emocje, jednocześnie nie identyfikuje się z nimi, a upatruje w nich postaci kompensujących. Dopiero kolejny wiersz przynosi identyfikację. W analizowanym utworze znaczącą rolę odgrywa motyw akwacyjny:

Tak cicho deszcz mży przedemną...
 Tak mnie otula...
 ... Ulicą idę bezkresną
 W dal ni to jasną, ni ciemną...
 W dal bezbolesną.
 Pólsenną...

Gazą przejrzystą... jesienną
 Deszcz mnie zatula...
 Deszcz – mgła... (P, *Jesień IV*, s. 34)

Znamienne jest przypisanie wodzie roli pocieszycielki, która wręcz przyciąga do siebie osobę mówiącą i uspokaja ją. Staje się tym samym obiektem, na którym koncentruje się autorka, ponieważ ani u siebie, ani u innych nie znajduje pocieszenia. Luce Irigaray pisząc o gościnności zwróciła uwagę na pojęcie samopobudzenia, umiejętności pozostawiania sobą, która miałaby na celu wywołanie „stanu wtulenia się w samą siebie i trwania w kontemplacji ciszy”⁶⁰. Zdawać by się mogło, że Gamska-Łempicka nie jest zdolna dotrzeć do stanu równowagi wewnętrznej, który pozwoliłby jej na poczucie harmonii i spokoju, jakie zapewnia jej własne ciało. Dlatego też „ja” liryczne otula się wodą pod postacią deszczu idąc „W dal ni to jasną, ni ciemną... / W dal bezbolesną”. Deszcz może poprzez swój jednostajny szum wywołać spokój duszy, ale u Gamskiej-Łempickiej prowadzi do aktu twórczego, czyli do materializacji wewnętrznego głosu „ja” piszącego. Autorka tka, a może nawet, lka kolejne strofy.

⁶⁰ Zob. L. Irigaray, *Ku wzajemnej gościnności*, przeł. K. Szopa, „Opcje” 2016, nr 3, s. 27.

może dla poetki formę wypisywania się z melancholii, swoistą terapię mającą na celu pozbycie się silnych emocji, poprzez ich pisemną artykulację. Pisarka niejako zasila melancholią literaturę jednocześnie odciążając z niej siebie. Jesień stanowi dla Gamskiej-Łempickiej jedyną figurę – wręcz liryczną personę, z którą się ona w pełni utożsamia: „Jestem już cała tak jak ty: milczeniem, schnięciem, / [snem i ciszą” (S, *Spotkanie z jesienią* I, s. 19), podczas gdy pozostałe wykorzystywane przez nią obrazy są jedynie pochodnymi jej emocji, tęsknot i pokus.

W obranej przeze mnie arachnologicznej perspektywie czytania twórczości poetki znamienne są dalsze słowa „ja” mówiącego – „Wzięły mnie, wzięły pod ramiona posępne twoje / [służebnice – / Nici pajęcze... (S, *Spotkanie z jesienią* I, s. 19) Autorka – pajęczycza plecie tekst wiersza, zarazem wpłatając w niego sygnatury własnego bólu, szukając formy werbalizacji emocji, od których nie ma ucieczki. Jednocześnie w utworze wracają kolejne figury melancholijne – martwa woda oraz wprowadzie nie czarne, lecz bezsilne, słońce. Zdaje się, że poetka stale krążąc wokół powracających figur nie kreuje niczego nowego, lecz odtwarza to, co utracone, swoją całość, która się rozpada, a dąży już jedynie do śmierci⁶²:

Już jest za jedno: ty czy ja na tej ostatniej suchej
[drodze
Z nocy do nocy, z dnia do dnia przekwitam, mijam
[i odchodzę.
Próżno odwracam się sploniona, gdy mijasz mnie
[spowita mgłami.
Cienie nas wiodą pod ramiona – Noc idzie przodem –
[Śmierć za nami.
(S, *Spotkanie z jesienią* I, s. 19)

Zakończenie

Wyobraźnia artystyczna Jadwigi Gamskiej-Łempickiej znajdowała się pod ogromnym wpływem melancholii i śmierci. Zarówno biografia pisarki jak i jej twórczość stanowi obraz smutku, żalu i osamotnienia, wyraża uczuciowość melancholijną, jak i pokusę śmierci. Powracające w jej twórczości niemal obsesyjnie obrazy, postaci i motywy jednoznacznie świadczą o pozostawianiu przez autorkę zatartych śladów, które warto nadczytywać, aby odkryć to, co zakryte.

⁶² Por. M. Bieńczyk, dz. cyt., s. 40.

Dnia 9 stycznia 1956 roku w Lublinie Jadwiga Gamska-Łempicka po zmaganiach z silną depresją, popełnia samobójstwo. Po śmierci autorki wspomnieniowy „esej-nekrolog” poświęca jej przyjaciółka Stefania Skwarczyńska pisząc:

Jej śmiercią zamknął się długi łańcuch tragicznych losów, które stały się udziałem jej rodziny, a zarazem tłem koszmarnym jej osobistego życia. Ale nigdy spadek pokoleń nie może bez reszty wyjaśnić sedna tragedii jednostki. Bo tutaj była osobista tragedia, o której nie wiedzieliśmy, chociaż narastała obok nas, a której zagadka dręczy nas teraz jak wyrzut sumienia.⁶³

⁶³ S. Skwarczyńska, *Jadwidze Gamskiej-Łempickiej*, „Tygodnik Powszechny” 1956, nr 20, s. 4.

Zuzanna Janeczko

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-2482-6008](https://orcid.org/0009-0000-2482-6008)

Figures of melancholy and death in the work of Jadwiga Gamska-Łempicka

Summary

This article attempts to identify figures of melancholy and death in Jadwiga Gamska-Łempicka's writings by drawing on Nancy K. Miller's strategy of 'overreading'. The analysis focuses on the essay 'Moje Miasto' [*My Town*], childhood recollections of *Przemysł*, and a handful of her poems. The texts, which spread out like a spider's web, form a field, or a piece of tapestry inscribed with figures that preserve and conceal the author's subjectivity. When properly read, they can reveal that complex profile, woven with threads of melancholic emotionality, depression and the temptation of death.

Key words

20th-century Polish literature – women writers – subjectivity – melancholy – depression – death – Nancy K. Miller (b. 1941) – Jadwiga Gamska-Łempicka (1903-1956)

Słowa kluczowe

Jadwiga Gamska-Łempicka, śmierć, melancholia, kobieta, arachnologia, nadczytanie, depresja

Bibliografia

Literatura podmiotu:

- Gamska-Łempicka J., 1969, *Moje miasto*, [w:] *Z dziejów Kultury i Literatury Ziemi Przemyskiej*, red. S. Kostrzewska-Krotochwila, Przemyśl.
- Gamska-Łempicka J., 1927, *Przechodniom*, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gamska-Łempicka J., 1957, *Słowa dla ludzi*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Literatura przedmiotu:

- Araszkiwicz A., 2001, „Wypowiadam wam moje życie”. *Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa: Fundacja OŚKa.
- Asnyk A., 2002, *Wybór poezji*, Kraków: Universitas.
- Bachelard G., 1975, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. A. Tatarkiewicz i H. Hudak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Banaś B., 2014, *Wokół biografii J. Gamskiej-Łempickiej*, „Cracovia Leopoli” nr 2, s. 9–12.
- Bieńczyk M., 2012, *Melancholia: o tych co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Świat Książki.
- Borkowska G., 1996, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Cixous H., 1993, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasitowska, „Teksty Drugie” nr 4/5/6, s. 147–166.
- Czabanowska A., 1987, *Wyobrażenia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” nr 3, s. 99–135.
- Czczot K., 2016, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa: IBL PAN.
- Dobrowolski J., 2011, *Symbolika wierzby jako drzewa życia i śmierci w Polsce w kontekście kultur Europy, Śródziemnomorza i Azji*, „Konteksty” nr 2–3, s. 259–274.
- Gilbert S.M., Gubar S., 2000, *The Queen’s Looking Glass... ,* też, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Irigaray L., 2016, *Ku wzajemnej gościnności*, przeł. K. Szopa, „Opcje” nr 3, s. 18–29.
- Kępiński A., 1974, *Melancholia*, Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., 2009, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków: Universitas.
- Kłosińska K., 2010, *Między esencjalizmem a dekonstrukcją: Nancy K. Miller*, [w:] *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- Kopaliński W., 1990, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Warszawa: „Wiedza Powszechna”.
- Kostrzewska-Krotochwilowa S., 1969, *Jadwiga Gamska-Łempicka*, [w:] *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej. Zbiór szkiców, opracowań i utworów literackich*, red. S. Kostrzewska-Krotochwila i in., Przemysł, s. 387–478.
- Kristeva J., 2007, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M.P. Markowski, Kraków: Universitas.
- Kumaniecki K., 1984, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa: PWN.
- Mańczak W., 2017, *Polski słownik etymologiczny*, Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Mikotejko Z., 2010, *Śmierć, zmysły, szaleństwo (i lustro czarnej wody)*, [w:] *Spektakle zmysłów*, pod red. A. Wiczorkiewicz i M. Kostaszuk-Romanowskiej, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, s. 131–147.
- Miller N.K., 2007, *Archnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków: Znak, s. 487–513.
- Nycz R., 1994, *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” nr 2, s. 7–27.
- Pekaniec A., 2015, *Miasto (w) pamięci. Przemyskie wspomnienia Jadwigi Gamskiej-Łempickiej*, [w:] *Miasto jako przestrzeń twórców*, red. A. Grochowska, M. Mus, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 225–234.
- Pekaniec A., 2020, *Pomiędzy znanym a nowym: nie tylko młodopolskie echa w liryce Jadwigi Gamskiej-Łempickiej*, „Wielogłos” nr 3 (45), s. 57–77.
- Pekaniec A., 2023, *Uskoki i kontynuacje. Literatura kobiet w pierwszych dekadach XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Podgórcy B. i A., 2005, *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice: Wydawnictwo Kos.
- Poe E.A., 1986, *Sztuka kompozycji*, przeł. M. Żurowski, [w:] tenże, *Opowiadania*, wyb. i przedm. W. Kopaliński, Warszawa, t. 2.
- Shakespeare W., 1982, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, [w:] tenże, *Dzieła*, przeł. M. Stomczyński, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Showalter E., 1997, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawka-Courtney i W. Ostrowski, „Teksty Drugie” nr 4, s. 147–167.
- Skwarczyńska S., 1956, *Jadwidze Gamskiej-Łempickiej*, „Tygodnik Powszechny” nr 20, s. 4–5.
- Starobiński J., 1989, *La melancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris.
- Szeliga Z., 1982, *Jadwiga Gamska-Łempicka. Smutna poetka z Przemysła*, „Życie Podkarpackie” nr 8, s. 2, <http://www.pbp.webd.pl/tkop1/gamska1.pdf> [dostęp: 30.04.2023]
- Szczuka K., 2001, *Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] taż, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków: eFKa, s. 27–44.

- Świerkosz M., 2015, *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 70–90.
- Zawiszewska A., 2014, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.