

Grażyna LEGUTKO

MIĘDZY ZMYSŁOWĄ CIELESNOŚCIĄ
A CZYSTĄ DUCHOWOŚCIĄ
Diapazon ról kobiecych w „Oziminie” Wacława Berenta

Zasada polaryzacji świata przedstawionego w „Oziminie” zachęca odbiorcę do szukania klucza semantycznego znajdującego się poza źródłem symboliki związanej z modelem patriarchalnym. Dekonstrukcja stereotypu modernistycznego możliwa jest dzięki wydobyciu sensów odsyłających do religii przedchrześcijańskich, zwłaszcza wierzeń starożytnych Greków. Przywołane wcześniej motywy składające się na diaboliczny, antyfeministyczny obraz kobiety – to przecież także znamienne atrybuty Wielkiej Matki.

Cielesność, a zwłaszcza zmysłowość nagiego ciała kobiety, była jednym z częstszych tematów w literaturze modernistycznej, odpowiadającym psychospołecznemu klimatowi „wyuzdanego fin de siècle’u”¹. Doznawanie cielesności, utożsamiane zazwyczaj z doznawaniem świata, nadawało ludzkiej egzystencji poczucie pełni czy nawet sensu istnienia². Po fascynacji duszą, wyrażanej głównie w młodopolskiej poezji³, przyszła kolej na admirację ciała, które artyści zaczęli ukazywać bez pruderii, ośmieleni analitycznym bezwstydem naturalistów, a także filozoficznymi poglądami Friedricha Nietzschego, popularyzowanymi w Polsce między innymi przez Wacława Berenta⁴. Głośne na początku dwudziestego wieku dzieło *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*⁵ (jej polski przekład pióra Berenta ukazał się w roku 1905) zdecydowanie rehabilitowała cielesność. Idąc za myślą Nietzschego,

¹ Zob. A. Z. M a k o w i e c k i, *Ten wyuzdany fin de siècle*, w: tenże, *Wokół modernizmu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 167-181.

² Stanisław Brzozowski pisał: „Ciało jest organem naszych stosunków ze wszechświatem” (S. B r z o z o w s k i, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości*, wstęp A. Walicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 216). Wiele ciekawych ustaleń na temat cielesnych kontaktów człowieka z rzeczywistością przyniosły prace Sigmunda Freuda (zob. np. S. F r e u d, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012).

³ Zob. M. S t a l a, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994.

⁴ W kręgu współpracowników Miriamowskiej „Chimery” zrodził się pomysł wydania zbiorowego dzieł niemieckiego filozofa. W latach 1905-1912 w wydawnictwie Jakuba Mortkowicza ukazało się trzynaście tomów pism Nietzschego. Oprócz Berenta duży udział w tym przedsięwzięciu edytorskim mieli Stanisław Wyrzykowski, Leopold Staff, Konrad Drzewiecki i Stefan Frycz.

⁵ Zob. F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 2000

potępiającego „wzgardzicieli ciała”⁶, zwrócono ponownie uwagę na wartość ludzkiej fizyczności i ziemskiego istnienia, doświadczania i przeżywania przez człowieka własnej cielesności. Refleksje niemieckiego myśliciela, wypowiedziane ustami Zaratustry, stały się inspiracją dla wielu pisarzy, szczególnie popularne były wówczas jego maksymy: „Twórcze ciało stworzyło sobie ducha, jako ramię woli swej”⁷ oraz „Ciało jest natchnione: pozostawmy duszę w spokoju...”⁸. Nietzsche, traktujący ciało jako rzecz samą w sobie, pouczał: „Słuchajcież raczej, bracia moi, głodu zdrowego ciała: rzetelniejszy i czystszy to głód. / Rzetelniej mówi czyste i zdrowe ciało, ciało doskonałe i udałe: a ono o treści ziemi powiada”⁹; „Ciało jest wielkim rozumem, mnogością o jednej treści, jest wojną i pokojem, trzodą i pasterzem. [...] ono nie mówi «ja», ono «ja» czyni. [...] Poza twemi myślami i uczuciami, bracie mój, stoi władca potężny, mędrzec nieznan – zwie się on «ty sam». W twojem ciele on mieszka, twojem jest ciałem”¹⁰.

Cielesność wartościowana pozytywnie bywała jednak przez młodopolan również negowana, głównie w początkowej fazie epoki. Ukazywanie pięknego ciała (zazwyczaj kobiecego, oglądanego z męskiej perspektywy) kojarzono często z grzechem – nagość naznaczano wówczas piętnem diabelskim. Dążenie modernistów do czystej duchowości, do wyzwolenia duszy z więzienia ciała, powodowało, że to ostatnie – stanowiące ograniczającą formę – było ważne jako sfera, którą się przekracza. Ich zasługą było z pewnością odkrycie (i literackie ujawnienie tego odkrycia), że ciało jest czymś niemożliwym do pominięcia, ponieważ jest bytem realnym, determinującym ziemską egzystencję człowieka.

Z wszystkimi tymi uwikłaniami ludzkiej cielesności (zwłaszcza cielesności kobiet) mamy do czynienia w *Oziminie* (opublikowanej po raz pierwszy w roku 1911) Berenta, jednej z najbardziej „cielesnych” powieści autora studium *Źródła i ujścia nietzscheizmu*¹¹. Występujące w powieści bohaterki¹² tylko pozornie są postaciami drugorzędnymi w stosunku do mężczyzn, w isto-

⁶ T e n ż e, *O wzgardzicielach ciała*, w: tenże, *Tako rzecze Zaratustra*, s. 29.

⁷ Tamże, s. 29.

⁸ T e n ż e, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, tłum. L. Staff, Wydawnictwo bis, Warszawa 1989, s. 92 (podkr. autora).

⁹ T e n ż e, *O zaświatowcach*, w: tenże, *Tako rzecze Zaratustra*, s. 28.

¹⁰ T e n ż e, *O wzgardzicielach ciała*, s. 28n.

¹¹ Zob. W. B e r e n t, *Źródła i ujścia nietzscheizmu*, Nakł. J. Mortkowicza, Warszawa 1906.

¹² Spośród analiz kreacji postaci kobiecych w *Oziminie* warto przywołać najciekawsze prace: B. J a m r o s z ó w n a, *Technika postaci u Berenta*, „Ruch Literacki” 11(1936) nr 4, s. 112-117; D. K i e l a k, *Kobiecość i polskość. „Ozimina” Wacława Berenta*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 245-255; A. Z a l e w s k a, *Kobieta w prozie Berenta*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Trans Humana, Białystok 2002, s. 225-236; I. R u s e k, *Życia*

cie egzystują w świecie przedstawionym na tych samych, co oni, prawach (co więcej, interpretacja głębszych warstw tekstu przekonuje, że ich znaczenie jest wręcz kluczowe dla rozumienia sensu dzieła: tytułowa „ozimina” okazuje się bowiem kobietą¹³). Znajdujemy wśród nich zarówno jednostki silne, świadome swoich pragnień i skutecznie zmierzające do ich realizacji, jak i „luksusowe samice, historyczne rezonujące panny, nie wiedzące co począć z niedolą swego ciała i ducha”¹⁴. Berent, jak przystało na twórcę modernistycznego, wykorzystuje w kreacji kobiet strategię narracji polifonicznej, która wiąże się z silną subiektywizacją świata przedstawionego, konfrontacją różnych punktów widzenia oraz częstą zmianą perspektywy i przedmiotu opisu. Na sposobie portretowania postaci kobiecych waży też w *Oziminie* brak tradycyjnie pojętej akcji, niezwykła kondensacja czasu wydarzeń, zawężenie przestrzeni do obszaru salonu (w trzech pierwszych częściach powieści) oraz technika prezentacji impresjonistycznej, która wpływa na fragmentaryczną charakterystykę psychiki i fizjonomii bohaterek – ich pełny portret zastępuje wielokrotne akcentowanie jakiegoś znaczącego szczegółu wyglądu zewnętrznego bądź cechy psychicznej, stających się nośnikami treści symbolicznych. Wiedza o postaciach jest zatem szczątkowa, zredukowana do subiektywnej optyki wzajemnie oglądających się bohaterów, dlatego całościowy obraz poszczególnych kobiet odbiorca musi rekonstruować samodzielnie, kojarząc symboliczne znaczenia i scalając oderwane od siebie informacje rozrzucone w tekście.

W wizerunkach kobiecych w *Oziminie* Berenta wydobyto przede wszystkim rysy zewnętrznej próżności (bezdusznej cielesności). To one właśnie mają sugerować najważniejsze idee autora dotyczące pustki wewnętrznej współczesnych kobiet, ich psychicznego marazmu, wszechwładnego lenistwa, powierzchownego stosunku do otaczającej je rzeczywistości, zgnusiałej psychiki i chorej wyobraźni, koncentrującej się jedynie na własnym ego. Już na początku powieści spotykamy charakterystyczny opis „gładkich ciał”¹⁵ szacownych niewiast wszelkich sfer, o nalanych twarzach i przedziwnym wyrazie oczu, „w których tli się życie monotonne w lubieżności cichej”¹⁶, ukazane zostają „cieliste kobiety z drobnobytowego opasu, panie o miękkich spojrzeniach i pulchnych policzkach, luksusowe małżonki siedzące zawsze z apatycznym

lampy niewygasłe. Studium o „Oziminie” Wacława Berenta, Uniwersytet Warszawski, Wydział Filozofii i Socjologii, Warszawa 2017 (por. zvl. s. 179-205, 225-248, 309-352).

¹³ Inspiracją formuły stylistycznej tej tezy stał się szkic Izabelli Kaluty (por. I. K a l u t a, „Ona – sztuka”. *Funkcje postaci kobiecych w „Próchnie” Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 85(1994) nr 2, s. 36-61).

¹⁴ L. C h o r o m a ń s k i, *Z powodu „Ozimy” Wacława Berenta*, „Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej” 3(1911) nr 41, s. 11.

¹⁵ W. B e r e n t, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, wstęp W. Bolecki, Wydawnictwa Alfa, Warszawa 1988, s. 23.

¹⁶ Tamże.

ruchem kolan nie domkniętych”¹⁷. Ich korpulentne, przelewające się ciała wyrażają „bierność zawsze półsenna, egzystencję hodowanych stworzeń”¹⁸ oraz „nieustanne poczuwanie się do kobiecości – fizycznej”¹⁹.

Zgodnie z młodopolską syntezą sztuk kreacje postaci są bardzo malarskie. Zwróciła na to uwagę Barbara Jamroszówna, pisząc o autorze *Oziminy*, że w portretach kobiecych akcentował „piękno kształtu kobiecego, malowniczość stroju, subtelność linii i wyrazu twarzy”²⁰. Podkreślał też – zdaniem Jamroszówny – indywidualność bohaterek: „Kilka występuje kobiet – a każda inna, w swoim rodzaju ciekawa i pociągająca. [...] Każda niemal z osób posiada odmienną, własną gestykulację, inny chód, inny głos, różny sposób mówienia. [...] technika przedstawienia postaci w *Oziminie* zachwyca precyzyjnością i wielostronnością. Wygląd zewnętrzny odzwierciedla istotę wewnętrzną”²¹.

Ogólnie rzecz biorąc, Berentowskie kobiety budzą niepokój i strach nie przed tym, co robią i do czego dążą, ale przed tym, kim są. Ich kreacje, wykorzystujące metaforykę naturalistyczną, odsyłają w pierwszej kolejności do kulturowego stereotypu istoty drapieżnej i pierwotnej, uzmysławiają, że jest ona bytem niejasnym, tajemniczym i mrocznym, wymykającym się prostej klasyfikacji. Twórca postrzega swe bohaterki przede wszystkim przez pryzmat ich biologicznych (somatycznych) uwarunkowań. Warto przypomnieć w tym miejscu, że formułuje swoje myśli w czasie, kiedy nasilające się tendencje emancypacyjne kobiet przyczyniły się do krystalizacji świadomości feministycznej i powszechnego odczucia ich ważności w kulturze patriarchalnej. Zorganizowane wystąpienia kobiet, uparcie dopominających się o swoje prawa i powoli je zdobywających, a także ekstremizm poglądów niektórych feministek, burzący dotychczasowy porządek społeczno-obyczajowy, doprowadziły do tego, że z siłą kobiet zaczęto się nie tylko liczyć (ich masowe wejście na rynek pracy uruchomiło z czasem mechanizm zawodowej konkurencji), ale także jej obawiać. Lękano się zarówno ich cielesnej, władczej, zaborczej zmysłowości, jak i rewolucyjnych zmian, które mogły wnieść w świat „poukładany” przez mężczyzn. Mizoginizm manifestowany w literaturze przełomu wieków przez liczne wizje femme fatale czy kreacje kobiet-modliszek, łączący się w oczywisty sposób ze stanowiskiem antifeministycznym (wynikającym z poczucia zagrożenia dotychczasowej stabilnej pozycji kulturowej mężczyzny), znajdował dodatkowe uzasadnienie w popularnej wówczas filozofii Artura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego, Nicolaia Hartmanna, w refleksjach Ottona Weiningera, twórczości Augusta Strindberga czy Lwa Tołstoja.

¹⁷ Tamże, s. 36.

¹⁸ Tamże, s. 24.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Jamroszówna, dz. cyt., s. 115.

²¹ Tamże.

Nie dziwi zatem obecność optyki mizoginistycznej w prozie Berenta, zwłaszcza we wcześniejszym *Próchnie*, którego bohaterowie formułują wiele ostrych sądów na temat kobiet (najradzykalniej ocenia je Müller, stwierdzając: „Kobiety dawniejsze perfumowały się ideą, ciągnęły do żelaza i wszystkie razem cuchnęły krwią; dzisiejsze spryskują się sztuką, ciągną do złota i wszystkie razem śmierdzą prostytutką...”²²). *Ozimina* opublikowana dziesięć lat po *Próchnie* ujawnia jednak już inny (daleki od jednoznaczności) stosunek autora do kobiety, ponieważ konkretne typy społeczno-kulturowe mają w tej powieści swoje ekwiwalenty symboliczne.

Uczestniczki rautu zorganizowanego w warszawskim salonie barona Niemana postrzegane en masse (z odległej perspektywy) zdecydowanie nie budzą sympatii. W większości ukazane są jako osoby znudzone, zubożniałe, obłudne, próżne, bezduszne, okrutne, egocentryczne, znerwicowane, pragnące ciągłej adoracji, niezdolne do miłości, zniewolone lenistwem fizycznym i duchowym. Obserwujący je bacznie rosyjski pułkownik zauważa, że mają one „ślepe dusze [...] i zmylone instynkty”²³, a profesor z Krakowa podkreśla ich inercyjność i „kauczukowatość”²⁴. Od początku w kreacjach postaci kobiecych uderza barokowa przelewność ich kształtów. Trafnie ujęła to Jamroszówna: „Spójrzmy na te ciała kobiece, rozrosłe, purchawkowe, na ich piersi, obrzmiałe jak miechy, symbole żądz leniwych a wybuchających [...]. Rubensowskie, wykarminione, leniwe niewiasty Berenta budzą w nim i niechęć cierpką, i namiętną uporczywą ciekawość. [...] Nikt dotąd u nas nie czuł tak ciała – potęgi rozrosłego, wzgardliwego ciała kobiecego, wobec którego autor staje ciągle z osłupiałą żrącą ciekawością, z chciwym głodem wrażeń i cierpką obawą, jak wobec zjawy szatańskiej. Zrozumienie kobiety jako ciała i jego głodu, jako żywiołu, chichotu natury i jej pieśczołliwości – jest u Berenta mistrzowskie”²⁵.

Odnarratorskie opisy wyglądu kobiet rejestrują charakterystyczne dla każdej z nich detale, co ma na celu ukazanie funkcjonowania tych kobiet przede wszystkim poprzez ciało – są lubieżne i rozleniwione, tkwiące w bezwolnym odrętwieniu albo wybuchają w swych żądzach, rozrosłe, protekcyjne wobec otoczenia, nieświadome głębszych treści życia. Bezдушna cielesność kobiet, konsekwentnie zaznaczana w deskrypcjach – odsyłająca do stereotypu kulturowego eksponującego związek kobiety z mroczną, bierną, dziką naturą – podlega intensyfikacji dzięki przywołaniu przeciwstawnego do niej stereotypu mężczyzny jako osoby bliskiej kulturze, sferze ducha, działania, jasności.

²² W. B e r e n t, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 105. Po raz pierwszy *Próchno* ukazało się w „Chimerze” w roku 1901.

²³ T e n Ź e, *Ozimina*, s. 108.

²⁴ Por. tamże, s. 29.

²⁵ J a m r o s z ó w n a, dz. cyt., s. 115.

Pierwotną naturę kobiety uwydatniają w jej zbiorowym portrecie głównie cechy zwierzęce, które tworzą alegoryczno-symboliczną wizję krwiożerczego Sfinksa, w najbardziej niebezpiecznej ze swych postaci (pół-kobiety, pół-zwierzęcia), albo dzikiej bestii. Ma ona „oczy zmrużone, a żywe jak u węża”²⁶, „pazury krótkich łapek”²⁷, „chłodne wyszczerzenie zębów”²⁸, „włosów spiętrzenia dziwnie pokrętnie”²⁹, hipnotyzujące spojrzenie, dłonie twarde jak szpony; „pląsa jak wąż giętka”³⁰. Wielokrotnie powracający motyw węża odsyła do powszechnie znanej symboliki religijnej (wyobrażenia grzechu i szatana). Ów demoniczny wizerunek dopełnia wizja sabatu czarownic w halucynacyjnej deformacji świata, jaką wytwarza wyobraźnia zmęczonych wielogodzinnymi rozmowami Niny, najmłodszej uczestniczki przyjęcia u baronostwa Niemanów. W wizji tej Berent aktualizuje średniowieczne pojmowanie czarownicy jako niebezpiecznej, metafizycznej siły, uległej wobec szatańskich pokus, mającej zgubny wpływ na otoczenie. Stosując mizoginistyczne chwyt stylistyczne, przypisuje jej rolę istoty z gruntu złej i w złą się lubującej, wpisuje w mit destrukcyjnej wiecznej kusicielki, rozpasanej w swej zmysłowej, grzesznej cielesności. Pokazuje, że wzbudza ona pożądanie, a zarazem rodzi lęk i nienawiść. Antyfeministyczna diabolizacja koresponduje tu z umieszczeniem kobiety w przestrzeni związanej z ciemnością, nocą, księżycem, mroczną tajemnicą.

Zbliżenia (perspektywa zawężona do oglądu pojedynczych bohaterek) burzą jednak ten jednoznaczny, nacechowany pejoratywnie obraz. Ze zbiorowiska „niewiast o charakterze żadnym w postaci, stroju i obliczu”³¹, na tle „nabywanych po wszystkich targach: białogłów cielistych o miękkim wejrzaniu i pulchnych policzkach”³² wyodrębniają się bowiem cztery oryginalne sylwetki: Niny, Wandy, Oli i Leny, które są ze sobą kontrastowane i zestawiane w antynomiczne pary, różniące się określoną cechą.

Nina jest typem kobiety-dziecka, dziewczyny światopoglądowo jeszcze nieukształtowanej. Konstrukcja jej powieściowych dziejów wpisuje się w model powieści edukacyjnej, której główną cechą stanowi ukazanie procesu stawania się bohatera. Czas dojrzewania Niny jest w *Oziminie* niezwykle skondensowany – zawężony do jednej karnawałowej nocy. Poprzez opis powierzchowności dziewczyny uwydatnione zostają jej żywiołowość, zmysłowy temperament, pulsujący rytm życia. Ma ona jasną, otwartą twarz, o „żywym

²⁶ Berent, *Ozimina*, s. 13.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 24.

²⁹ Tamże, s. 32.

³⁰ Tamże, s. 60.

³¹ Tamże, s. 23.

³² Tamże.

jak u węża³³ wyrazie skośnych oczu, rozedrgane, krwiste wargi, uśmiech „jak pękający owoc granatu³⁴, „doskonałe półkola toczonych ramion³⁵, „pełne jak jabłka policzki³⁶, „wydatną pierś³⁷, chodzi po pokoju „ociężale, przelewnie³⁸. Jej jędrne i kształtne ciało pachnie dojrzałością letnich owoców. Symboliczny obraz Niny, antycypowany początkowym skojarzeniem dziewczyny przez Bolesława Zarembę z grecką Almateą (boginią płodności), budują motywy: ciepła, jasności, świeżości, soczystości, otwartości, ruchu, bujnej wegetacji, wodnistej zieleni, słowem – elementy związane z kategorią życia. Podobnie postrzega Ninę profesor z Krakowa, który szukając wyjścia z labiryntu pólek bibliotecznych, mimowolnie kieruje wzrok na jej oświetloną wschodzącym słońcem półkłęzącą postać i konstatuje z zadumą: „Owóz i życie!³⁹. Przeciwwstawia ją w ten sposób pozostałym, zgnusiałym niewiastom, pogrążającym się w inercyjnym letargu. Z optyką profesora związana jest, co ważne, inna cecha charakteryzująca postać Niny, a mianowicie motyw światła. Sprawia ono, że krakowski intelektualista sytuuje młodą dziewczynę wśród osób, w których upatruje albo z którymi wiąże nadzieję na szczęśliwszą przyszłość narodu – sedno jej bytu ujmuje w Lukrecjuszowskiej formule: „vitaе lampadae traditae⁴⁰.

Z kategorią życia i motywem światła współgra (a zarazem kontrastuje) znaczący motyw lustra, sugerujący aktualną kondycję psychiczną Niny i jej stosunek do siebie samej. Lustro służy bohaterce do potwierdzenia samowiedzy na temat fizycznej ponętności, atrakcyjności i siły kobiecej natury, do rozkoszowania się widokiem swego pięknego i zmysłowego ciała. Pełni wszak jednocześnie funkcję sędziego, ferującego wyrok w sprawie niewieściej próżności: „«Błahaś!» – mówiło jej zwierciadło samo powtarzanym spojrzeniem wszystkich tych ludzi, którzy bawili się jej młodości niestatkiem aż do spazmu nieomal jej nerwów drażnionych⁴¹.

Pełna życia Nina – wkraczająca dopiero w dorosły świat i rozwijająca się w błyskawicznym tempie w ciągu akcji powieściowej – tworzy parę z Wandą, osobą uduchowioną, altruistyczną działaczką społeczną skazaną na więzienie za pomoc biednym dzieciom. To w dużej mierze dzięki niej myślenie Niny

³³ Tamże, s. 13.

³⁴ Tamże, s. 15.

³⁵ Tamże, s. 13.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 17.

³⁹ Tamże, s. 130.

⁴⁰ Tamże, s. 230. Por. T. Lucretius Carus, *De rerum natura*, ks. II, 79 (<http://www.thelatinlibrary.com/lucretius.html>).

⁴¹ Berent, *Ozimina*, s. 154.

ulega transformacji⁴², przechodzi ze sfery ciała (pierwotnej zmysłowości) do sfery ducha; to właśnie Wanda namawia ją do przezwyciężenia owej kobiecej zmysłowości, całkowitego wyrzeczenia się ciała, wywołującego „wszystek zamęt życia i sabaty wszelkie”⁴³. Nina, uświadamiając sobie wielość życiowych postaw i światopoglądów, dociera wreszcie do poznania wewnętrznej prawdy – odnajduje sens własnej egzystencji w realizacji idei społecznych, a tym samym odnosi osobisty sukces.

Berentowska Wanda – odcinająca się wyraźnie od innych kobiet w salonie swoim milczeniem, bladością cery, uduchowieniem i „białą wełnianą suknią zapiętą surowo pod szyję”⁴⁴ – uosabia typ „siłaczki”, ideowej aktywistki, osoby prawej i szlachetnej, zdolnej do heroicznych poświęceń⁴⁵. Całkowicie oddaje się idei edukacji dzieci z rodzin patologicznych i mimo że zademonstrowana przez nie trafia do więzienia, pragnie nadal – kierując się wewnętrznym imperatywem dotarcia do źródła społecznego zła i przeciwstawienia się jego destrukcyjnej sile – wypełniać swoje zobowiązania. W opisie Wandy, od chwili pojawienia się tej postaci na powieściowej scenie, eksponowane są jej „ciche, fioletowe oczy”⁴⁶, zapadnięte skronie, wystające kości policzkowe, suche dłonie, słowem – ogólna wątłość ciała, a także skromność w obyciu, tkliwość i dobroć. Nina kojarzy zachowanie Wandy z postawą zakonnicy, widzi jej sylwetkę otoczoną aureolą jakiejś cudownej świętości. Zachwyca ją niezwykła fizjonomia „bladej osóbk”⁴⁷: „Wbrew woli fascynować ją poczęły tamtych oczu głębie fioletowe, opal tego czoła, żyłki błękitne na wklęsłej skroni, gładziutkie przyczesanie włosów miękkich o barwie niby kora schnącej krzewiny; a w tej włosów firsance rysów marmurowa szlachetność i spokój jak spod dłuta”⁴⁸.

⁴² Do zbudowania dojrzałego światopoglądu Niny przyczynia się osiem ważnych rozmów, w których kobieta uczestniczy. Najistotniejszy z nich jest dialog z Wandą, ale myśl bohaterki ewoluje także pod wpływem refleksji: Bolesława Zaremby, rosyjskiego pułkownika, Heleny Komierowskiej, Horodyjskiego, Szulca, młodego Komierowskiego i barona Niemana. Agata Zalewska zauważa: „Osiem monologów wygłoszonych do Niny to jakby osiem stopni wtajemniczenia. Ósemka jako podwojona czwórka jest liczbą Kosmosu. W tradycji buddyjskiej mówi się o ośmiostopniowej świętej ścieżce, która [...] wiedzie do spokoju oraz iluminacji” (Z a l e w s k a, dz. cyt., s. 233). Przypomnieć też warto, że wielkiemu wtajemniczeniu Niny towarzyszy inicjacja seksualna.

⁴³ B e r e n t, *Ozimina*, s. 188.

⁴⁴ Tamże, s. 62.

⁴⁵ Zdecydowane przeciwieństwo Wandy stanowi ciężka, otyła, wulgarna prostytutka Mańka „Kalosz”, którą socjalistka poznaje w więzieniu. Mańka, która jest przykładem osoby przekonanej o całkowitym, toksycznym uzależnieniu kobiety od mężczyzny, twierdzi: „Każda z nas kobiet wszystko, co robi, to przez tych drani tylko. A same my: to albo za mąż się dać, albo... się. Tyle potrafimy z siebie” (tamże, s. 183).

⁴⁶ Tamże, s. 62.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 64.

Wewnętrzna doskonałość czy metafizyczna duchowość, tak często podkreślana w opisach Wandy, jest czytelnym sygnałem ważności i wyjątkowości tej postaci (pojawia się ona zresztą w powieści jako ostatnia ze znaczących figur kobiecych). Rzecz znamienna, ciało bohaterki coraz bardziej oddala się od życia, naznacza je bowiem śmiertelna choroba: „Wandy postać wiotka prężyla się na krześle, z piersi wybijał się oddech w uderzeniach wysiłku; spiekle, gruźlicze rumieńce stanęły przed oczu błyskiem. Siliła się wyobraźnią znaleźć tam [na Syberii – G.L.]: i stawiała ciałem wątłym – w duchu gotowa”⁴⁹.

Ola z kolei stanowi przeciwieństwo Niny. Prezentowana jest jako eteryczna i chimeryczna „sommambula”⁵⁰, bezwolna dekadentka, malarka o wybujałej wyobraźni, wstrząsana „nerwową dygotką”⁵¹, osoba egzystująca na pograniczu świata marzeń i rzeczywistości, sprawiająca wrażenie kobiety niejako odrealnionej, kobiety-widma. W kreacji tej postaci eksponowane są motywy: księżycy, półmroku, gaśnięcia, melancholii, depresji, zamknięcia, ciszy, zamierania sił witalnych, rozkładu woli życia, a także wieloznaczna biel, młodopolski kolor sztuki, śmierci, zła. Mówi się o niej, że jest „cicha jak ćma”⁵², ma „małe, udręczone ciało”⁵³ i ręce zimne jak lód⁵⁴. Bładość cery (twarz o popielnej szarości) i specyficzne wejrzenie (żółtawy płomień sowych oczu) upodobniają bohaterkę do nieruchomego posągu egipskiej królowej. Dorota Kielak, kojarząc majestatyczną sylwetkę Oli z jej wcześniejszą autocharakterystyką, sprowadzającą się do somatycznego odczuwania siebie jako przestrzeni polskiej, przekonuje: „W takiej pozie może być [ona – G.L.] personifikacją Polski królewskiej, personifikacją, która w XIX-wiecznej ikonografii pełniła rolę zapowiedzi nadchodzącego triumfu odzyskania niepodległości”⁵⁵.

Biernej naturze Oli przeciwstawiony zostaje natomiast silny charakter baronowej Nieman, gospodyni rautu, Heleny z Komierowskich, zwanej przez najbliższych Leną. Siła jej zmysłowej kobiecości koresponduje z witalizmem

⁴⁹ Tamże, s. 119.

⁵⁰ Tamże, s. 22.

⁵¹ Tamże, s. 142.

⁵² Tamże, s. 18.

⁵³ Tamże, s. 19.

⁵⁴ Artystką będącą w *Oziminie* rewersem Oli jest światowej sławy śpiewaczka – diwa operowa, której ponętne ciało przykuwa uwagę wielu mężczyzn: „Stało przed nim [przed Bolkiem – G.L.] roztyłe w pysze ciało kobiety i poczuciem swego zwycięstwa w życiu tak osadziste, że obezwładniać mogło wszelki odruch cudzej pasji swą postawą i tchnieniem: tak się paraliżuje impet fizyczny wobec pierzyny. Ogromem piersi obnażonych wzgardliwa, białe i jak pień grube ramię przed się wystawiwszy, królowała nad nim, niby karcący majestat kobiecego ciała” (tamże, s. 100). To ona zresztą na równi z mężczyznami poddaje ostrej krytyce postawę polskich kobiet, zarzucając im parafrasią sztuczność i ospałość, a także nazywając je „geśmi o geście królowien” (tamże) i „klempami o ptasich mózdkach na koturnach matron” (tamże).

⁵⁵ Kielak, dz. cyt., s. 246.

Niny. Bolesław rejestruje „sowity kształt biodra” i „cały nadmiar wegetacyjnych soków wspaniałego ciała”⁵⁶ baronowej. Profesor z Krakowa widzi ją podobnie, zwraca uwagę na pełne kształty i „wyniosłość cielesną” wytwornej damy, ale dostrzega też cechy, które wyróżniają ją spośród tłumu zdominowanych własną cielesnością niewiast: „Bo wśród tych tu kauczukowatych kobiet, na których odciskało się każde zaciekawienie elastyczną przymilnością wdzięku, ta jedna wydała mu się z kręgosłupem i mającą w sobie jeszcze jakąś nikłą resztkę rasy, jakiegoś ładu w instynktach”⁵⁷. Kreacja postaci Leny eksponuje przede wszystkim jej dojrzałość i wyniosłość wobec otoczenia, pewność siebie i rodową dumę. Sylwetka Baronowej emanuje „mądrością cielesną” doświadczonej mężatki, „dosytnim spokojem żrzących kształtów”⁵⁸. Nina, obserwując przyjaciółkę w strojnym negliżu w alkwie, zachwyca się jej dojrzałą zmysłowością: „Pręży się oto niedbale, pod lekką materią swego stroju zarysem potężnych kształtów prawie widna i na puchach zapadłych jak rzeźba twarda i wypukła. Zapatrzona ku górze dyszy leniwie torsem jak z marmuru kutym, a rozchylonym aż po brodawki nieomal. A mimo to wszystko wydała jej się teraz właśnie jakby mało cielesną: nazbyt już wyniosłą czy surową w swych kształtach dużych”⁵⁹.

Berent naznacza Lenę piętnem ducha walki o narodową sprawę (wplata w jej powieściowe dzieje wątki martyrologiczne: jest wnuczką legionistów i siostrą zesłańca) oraz piętnem fatalizmu, łącząc z jej biografią wątek samobójstwa zakochanego w niej poety. To ostatnie ma zresztą wymiar symboliczny, równoznaczne jest bowiem ze śmiercią psychiczną bohaterki; bezpośrednio po przeżyciu tragedii Helena rewiduje bowiem swoje dotychczasowe poglądy i unicestwia ideały, które budowały w przeszłości jej tożsamość. Można też stwierdzić, że wizerunek Leny stanowi swoisty odpowiednik młodopolskiej femme fatale. Jako żona zdroworozsądkowego barona Niemana zgnuśniała w mieszczaństwie, straciła swój dawny blask (sugeruje to swoista redukcja jej pełnego imienia „Helena”, greckiego słowa „hele”, oznaczającego blask, również greckie „helane” tłumaczone jest jako pochodnia). Wychodząc za mąż za pragmatycznego ugodowca, odcięła się od swej szlacheckiej przeszłości, zaprzedała duszę „bożkowi pokoju... zastoju”⁶⁰ i zdecydowała się na egoistyczne czerpanie radości z dostatniego życia. Zaspokajanie własnych pragnień stało się dla niej ważniejsze niż zauważanie potrzeb ogółu.

Zasada polaryzacji świata przedstawionego w *Oziminie* zachęca odbiorcę do szukania innego klucza semantycznego, znajdującego się poza źródłem

⁵⁶ Berent, *Ozimina*, s. 24.

⁵⁷ Tamże, s. 29.

⁵⁸ Tamże, s. 135.

⁵⁹ Tamże, s. 138.

⁶⁰ Tamże, s. 141.

symboliki związanej z modelem patriarchalnym. Dekonstrukcja stereotypu modernistycznego możliwa jest dzięki wydobyciu sensów odsyłających do religii przedchrześcijańskich, zwłaszcza wierzeń starożytnych Greków, związanych z motywami boginicznymi, nawiązującymi do żeńskiej elementarnej energii życiowej, utrwalonej w postaci chtonicznej Bogini Płodności. Przywołane wcześniej motywy składające się na diaboliczny, antifeministyczny obraz kobiety (takie jak: mrok, wodnistość, nieokreśloność, księżyc czy wilgoć) – to przecież także znamienne atrybuty Wielkiej Matki. W ich kontekście motyw węża (wężowatości) uruchamia odmienną konotację – staje się symbolem mądrości i płodności, sabat czarownic zaś, którego wizję projektuje fantazja Niny, kojarzy się z esbatem – starym przedchrześcijańskim świętem lunarnym, odprowadzającym ku czci Potrójnej Bogini, unifikującej różne figury kobiece: Dziewicę, Matkę i Staruchę. Odpowiadają one odrębnym cyklom życia oraz fazom księżyca: w nowiu, pełni i ubywaniu. Figurę Potrójnej Bogini z powodzeniem można odnieść do głównych bohaterek *Oziminy*, biorąc pod uwagę doznawanie przez nie cielesności i ich generalny stosunek do życia. Postać Niny (przypisana alegorycznie wiosnie) odpowiadałaby boskiej Dziewicy, symbolizującej młodość, czystość, otwarcie, rosnącą fazę księżyca; Leny (związanej z naturalną obfitością lata) – bogini Matce, symbolizującej dojrzałość i pełnię; wreszcie Oli (łączonej z jesiennym zamieraniem natury i zanikającym księżycem) – bogini Starusze, symbolizującej zepsucie i martwość⁶¹.

Rzecz znamienita: z mitem Potrójnej Bogini w żaden sposób nie łączy się postać Wandy – najbardziej uduchowionej ze wszystkich bohaterek. Znajduje się ona niejako ponad wszystkimi przedstawionymi w utworze kobietami, poza sferą fizycznej zmysłowości i cielesnego erotyzmu. Nina wykrzykuje wszak do niej w przypiływie złości: „Ty wcale nie jesteś kobietą”⁶². Kreacja Wandy przywołuje alegoryczno-symboliczne wyobrażenie zimy, pory roku

⁶¹ Zupełnie inaczej figurę Wielkiej Matki (Potrójnej Bogini) wykorzystuje Iwona Rusek w analizie kreacji postaci kobiecych w *Oziminie*. Figura ta nie jest dla badaczki kluczem interpretacyjnym do odczytania sensu postaw życiowych trzech głównych bohaterek: Niny, Leny i Oli, lecz postawy Wandy. Rusek przekonuje: „Pierwotnie Wielka Bogini, która występowała w swoich trzech przejawach (tj. jako trzy boginie), została przekształcona w Matkę i Córkę oraz ich męskiego towarzysza Dionizosa. W ten sposób Wanda staje się symbolicznym uosobieniem trójcy skupiającej w sobie zasadę następstwa pokoleń oraz związany z tym żywy przekaz ich wartości. A to oznacza, że jest duszą wspólną, która łączy w sobie wszystkie bieguny jednostkowej egzystencji oraz ruch (życie) tworzącej ją gromady” (R u s e k, dz. cyt., s. 348). Autorka studium o *Oziminie* inaczej też wyzyskuje mityczno-symboliczne sensy czterech pór roku, traktując je jako odpowiedniki znaczących idei zawartych w czterech częściach powieści (zob. tamże, rozdz. 13: „Zakończenie. Przekazana sztafeta”, s. 337-352). Odmienną optykę badawczą przekonuje o możliwości rozmaitej lektury polifonicznej prozy Berenta, w której wielopłaszczyznowe odniesienia i nawiązania wciąż zachęcają do poszukiwania nowych znaczeń.

⁶² B e r e n t, *Ozimina*, s. 112.

odpowiadającej chwilowej śmierci (uśpieniu) natury, wymowa losu bohaterki stanowi zaś argument na rzecz tezy, że prawdziwe szczęście może zapewnić kobiecie transgresja cielesności, umożliwiającą wejście w czystą duchowość. Należy podkreślić, że jedynej Wandzie z całego grona kobiet autor oszczędził rysów mizoginistycznych⁶³.

Postać Wielkiej Matki, pojawiająca się mitach agrarnych, znalazła swoje kontynuacje w różnych typach bóstw tellurycznych, władających światem podziemnym, zsyłających śmierć i jednocześnie odpowiedzialnych za płodność ziemi, takich jak grecka Demeter czy Persefona, rzymska Ceres i Proserpina, a także staroceltyckie matrony, symbolizujące urodzaj i związek ze światem zmarłych. Rysy owych mitycznych figur obecne są w Berentowskich kreacjach kobiet na równych prawach z rysami demonicznymi, czarcimi. Świadomość wieloznaczności autorskich określeń umożliwia inne odczytanie nazwy „czarownica”. Z jej pejoratywną konotacją kłóci się sens synonimicznego pojęcia wiedźmy – osoby wiedzącej, tej, która zna nieznanne. W rolę tę wciela się w *Oziminie* przede wszystkim baronowa Nieman (Nina postrzega ją jako wiedźmę), która wie więcej niż przeciętna kobieta. Nie bez powodu odbierana jest przez inne bohaterki jako troskliwa opiekunka; to ona przecież mówi o sile i powinnościach kobiety, o jej prawdziwej istocie. Ale to ona również, pełniąc honory gospodyni domu, staje się inicjatorką odbywającego się podczas przyjęcia „sabat u inercji” i cielesności. Czarownicą nazywana jest także Ola, kryjąca pod filigranowym ciałem jakąś wewnętrzną siłę, potrafiąca – jak na jaśnowidzącą artystkę przystało – „odgadywać, przeczuwać, wróżbnoczyć”⁶⁴.

Perspektywa religii prehistorycznych, odsyłająca do pogańskich kultów bogini Matki, rodzącej wszelkie życie i symbolizującej pierwiastek twórczy, czyni z kobiety istotę będącą emanacją i nosicielką największej Tajemnicy Bytu, tożsamą ze źródłem płodności i kreacji, zjednoczoną z wszechświatem świętym rytmem życia. A to już najwyższy stopień wtajemniczenia, najsilniejsze czary. Znaczenie nazwy czarownica, poszerzone o wymiar epistemologiczny i sens związany z macierzyństwem, rzutuje na odmienne postrzeganie w *Oziminie* kobiecego ciała – nie tylko jest ono źródłem grzechu czy synonimem zniewolenia duszy, ale także kryje w sobie odwieczną tajemnicę odradzania się życia. Związek kobiety z naturą, odnawiającą się w cyklach przemiany, odsyła do archetypu matecznika albo prałona, obdarzonego wielką mocą twórczą, ocalającą i zachowującą, dokonuje się w nim bowiem cud nowego życia, wydawanego na świat w ofercie porodu. Berent burzy w ten

⁶³ Warto przypomnieć, że powieściowa Wanda miała swój pierwowzór w osobie Wandy Juszkiewiczówny, zmarłej przedwcześnie (w wieku dziewiętnastu lat) narzeczonej Berenta, wobec której pisarz żywił uczucie jeszcze przez długie lata po jej śmierci.

⁶⁴ B e r e n t, *Ozimina*, s. 21.

sposób stereotyp kulturowy związany z tradycyjną funkcją przypisywaną kobiecie w społeczeństwie patriarchalnym⁶⁵, którego rozmaite meandry wskazuje krytyka feministyczna.

Autor *Oziminy* burzy stereotyp bezdusznej, zwierzęcej kobiecości również w inny sposób. W ostatniej części powieści przeciwstawia przecież gronu zgnuśniałych kobiet-ciał dwie wyraźnie odcinające się od otoczenia postaci, które sugerują, że najwyższym stopniem emancypacji kobiety jest wyzwolenie się z więzów ciała, które krępują niezależną myśl.

Pierwszą jest Nina – młoda, bardzo szybko dojrzewająca psychicznie dziewczyna, której postawa ewoluuje, jak była mowa, ze sfery grzesznej cielesności w kierunku czystej duchowości. Bohaterka po intensywnym poszukiwaniu swojego prawdziwego „ja” (przypomnijmy, że twórca daje jej na uformowanie osobowości tylko jedną noc) określa wreszcie własną tożsamość, zwracając się do Wandy słowami: „Ocknęłam ja się duszą, ocknęłam”⁶⁶. Nie dziwi więc, że w finale powieści widzimy ją świadomie kroczącą w rewolucyjnym pochodzie, gotową – podobnie jak Wanda – ponieść ofiarę konieczną do odnowy życia społecznego.

Drugą jest oczywiście Wanda – jednostka wyjątkowa, wręcz niezemska w swym uduchowieniu. Jej postać najściślej łączy się z przesłaniem utworu, mówiącym o cykliczności odradzania się życia, wyznacza główną ideę *Oziminy*, tożsamą z symboliczną wykładnią tytułu. Zauważył to już Adam Grzymała-Siedlecki: „Tylko ta jedna tajemna postać jest jakąś siłą, jakąś kotwicą nadziei, tylko od Wandy może się rozpocząć dzień jutrzejszy. Ona jest jedynym ziarnem pszennym, które się wrzuca w ziemię, z wiarą, że nie przemogą go ani mrozy, ani śniegi, ani wichry północne”⁶⁷. W innym miejscu krytyk stwierdził, że Berent uczynił Wandę „depozytariuszką kłosów siewnych tej płodnej

⁶⁵ Przypomnijmy znaną aksjologiczną opozycję: mleko–krew, omawianą przez Simone de Beauvoir w pracy *Druga pleć*, gdzie „mleko” jest metaforą macierzyństwa – symbolem kobiety dającej życie i karmiącej potomstwo (wartością generalnie deprecjonowaną w społeczeństwie patriarchalnym), zaś „krew” – synonimem walki, ofiary składanej w imię wyższych niż prokreacyjne celów (jako taka, krew jest wartością sytuowaną najwyżej w tradycyjnej hierarchii społeczno-kulturowej). Francuska pisarka zauważa: „Gdyby krew była tylko pokarmem, nie miałyby większej wartości niż mleko; lecz myśliwy nie jest rzeźnikiem: w walce z dzikimi zwierzętami naraża się na niebezpieczeństwa. Wojownik, chcąc podnieść znaczenie plemienia lub klanu, do którego należy, ryzykuje własne życie. I tym dobitniej podkreśla, że to nie życie ma dla człowieka największą wartość; powinno ono służyć celom bardziej istotnym niż samo życie. Najgorszym przekleństwem, które ciąży na kobiecie, jest wykluczenie jej z wypraw wojennych; człowiek wznosi się ponad zwierzę nie przez to, że daje życie, lecz że je ryzykuje; dlatego ludzkość wyżej stawia nie tę pleć, która rodzi, lecz tę, która zabija” (S. de Beauvoir, *Druga pleć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, t. 1, s. 112n.).

⁶⁶ Berent, *Ozimina*, s. 185.

⁶⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Salon br. Niemana*, „Tygodnik Ilustrowany” 53(1912) nr 35, s. 724.

oziminy, która pod zmarzłą grudą zimową przetrzymuje życie w oczekiwaniu wiosny⁶⁸.

Postać Wandy przywołuje w utworze mit eleuzyjski, odsłaniający kolejne, ukryte oblicze kobiety. Bohaterka łączona jest wszak z atrybutami Persefony (bogini wegetacji i kielkującego ziarna, a więc symbolizującej powrót sił witalnych), motywami ruchu i schodzenia w głąb oraz z barwą fioletu, sugerującą odkupieńczą śmierć i zmartwychwstanie. Kojarzy się ponadto z postacią legendarnej Wandy, która w imię obrony honoru swojego ludu gotowa jest ponieść najwyższą ofiarę. Berentowska Wanda budzi nadzieję odnowy życia i duszy narodu – jej postawę określa idea rewolucji⁶⁹. Autor wyraźnie sugeruje, że jedyną drogą do przełamania pasywności i zakłamania społeczeństwa jest ruch, będący antytezą niemocy. To właśnie Wanda sprawi, że zastygłe koło egzystencji poruszy się i zwycięży martwość⁷⁰. Dlatego to ona najbardziej podatna jest na ideowe przesłanie Woydy, wyrażające się w słowach: „Oto dałem ci, kobiecie s u m i e n i e r u c h u. Może z jakich serc dogrobnych wyrosną siwe kłosy odnowy życia oraz ich ziarna słodkie jak w wolnych duszach – prawda uczyć⁷¹. Wanda w optyce Berenta jest zatem typem kobiety idealnej, „w której dusza już nie śpi – która si ę j u ż s t a ł a: z życia i ducha, jakie wokół niej są, która j e s t swoją współczesnością, swoją gromadą na wskroś⁷²”.

Właściwy wizerunek kobiety w *Oziminie* wyłania się z rekonstrukcji całego ciągu interpretacyjnego. Tendencje mizoginistyczne, widoczne w technice kreacji postaci głównie na poziomie stylu (negatywne porównania animalistyczne), znoszone są przez sensory symboliczne, kryjące się w głębszej, ukrytej tkance tekstu. Ograniczenie się do wyboru tylko jednej ścieżki rozumienia powieści prowadzi, rzecz jasna, do myślowych uproszczeń. Berent, etykietowany nierzadko jako antifeminista, wkładający w usta swoich bohaterów słowa manifestujące zdecydowaną niechęć do kobiet, w *Oziminie* wskazuje rolę kobiety w życiu i społeczeństwie nie do przecenienia. Nie zawęży jej obrazu do wskazania żeńskiego, boginiczego pierwiastka wszechrzeczy, nie poprzestaje na podkreśleniu związku kobiety z naturą, pierwotną siłą rodzenia,

⁶⁸ T e n ż e, *Na marginesach „Oziminy”*, w: tenże, *Ludzie i dzieła*, wybór A. Okońska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 113.

⁶⁹ O problemie relacji między kobietą a historią i o specyficznie polskim typie Kobiety-Rycerza ciekawie pisze Maria Janion w książce *Kobiety i duch inności*. Na początku swych rozważań formułuje intrygujące pytanie: dlaczego rewolucja jest kobietą?, na które udziela następującej odpowiedzi: „Skoro rewolucje «się rodzą», to chyba muszą mieć przynajmniej matki? Matki, kochanki, siostry, ciotki, ale i święte lub mniej święte patronki, wojowniczkę, bojowniczkę, amazonkę... Słowem, pojawia się kobiecy symbol rewolucji. Należy on organicznie do jej życia fantazmatycznego” (M. J a n i o n, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996, s. 5n.).

⁷⁰ P o r. J. P r o k o p, „Ozimina” a sprawa polska, „Pamiętnik Literacki” 66(1975) nr 1, s. 33.

⁷¹ B e r e n t, *Ozimina*, s. 146.

⁷² Tamże (podkreślenie w cytacie – G.L.).

ale powierza jej także funkcję wykraczającą daleko poza sferę macierzyństwa – mówi o jej symbolicznej misji odrodzenia narodu w idei, duchu i działaniu. Kontaminując sens dwóch figur: Wandy i Niny, poszerza kreatywny biologizm kobiety o wymiar społeczny. Postać pierwszej, uduchowionej działaczki społecznej troszczącej się o los najniższych warstw narodu, żywo zainteresowanej „ostatnimi dołami człowieczeństwa i rozkładającymi się w nich trupami dusz”⁷³ (opieka nad dziećmi potrzebującymi pomocy, związek z rewolucją i „ludźmi podziemnymi”⁷⁴), a także w głąb samej siebie (doświadczenia więzienne), związana jest bezpośrednio z ideą ofiary niosącej odnowę życia i duszy wspólnej. W tym sensie kobieta staje się w *Oziminie* odpowiednikiem świadomości narodu, sumienia ruchu narodowej myśli. Z kolei postać drugiej bohaterki, nieustannie aktywnej fizycznie, podążającej wciąż naprzód – stanowi uosobienie samej istoty ruchu, warunkującego odrodzenie, przemianę, wyjście społeczeństwa z duchowej zapaści. Kompletny obraz idealnej kobiety tworzy więc w *Oziminie* dopiero synteza w pełni dojrzałej fizyczności i witalności (Nina) oraz czystej duchowości (Wanda).

Berent nieuchronność zmiany losu polskiego narodu upatruje w naturalnych, odradzających się cyklach przemiany, jakimi rządzi się wszechświat⁷⁵, wiążąc je z rolą kobiety, której ciało funkcjonuje według cykliów odwiecznej natury. Odnowa życia czy jego narodziny rozpoczynają się w naturze wraz z kiełkowaniem ziarna, poprzedzającym próchnienie, proces gnilny i fermentacja. Toteż nieustannie diagnozowany w powieści rozkład („gnicie”⁷⁶) polskiego społeczeństwa, jego bezsilność, marazm, atrofia woli czy tragiczna bezradność (ze szczególnym naciskiem krytykowane są te kobiety, których myślenie zniewolone jest przez bezduszną cielesność) budzi jednocześnie nadzieję na regenerację. To właśnie zgniła, spróchniała kobieta ma zdaniem pisarza największą szansę, by przemienić się w płodne ziarno, by stać się tytułową oziminą. Berent, który po lekturze trzech pierwszych części powieści może wydać się czytelnikowi mizoginistą, w części ostatniej dokonuje

⁷³ Tamże, s. 66.

⁷⁴ To znane powszechnie na progu dwudziestego wieku określenie działaczy socjalistycznych stało się popularne za sprawą cyklu opowiadań Andrzeja Struga (zob. A. S t r u g, *Ludzie podziemi*, Polskie Towarzystwo Nakładowe, Lwów 1908).

⁷⁵ Mimo że w *Oziminie* wielokrotnie wspomniane jest obumieranie społeczeństwa, ostateczna wymowa powieści okazuje się optymistyczna, zapowiada bowiem odrodzenie narodu, korespondująca z Nietzscheańskim kołem wiecznego powrotu. Optymizm tego przesłania wynika z odwoływania się Berenta do ponadczasowych praw natury: narodzin, wzrostu i śmierci oraz uniwersalnej prawdy na temat cykliczności przemiany życia (na glebie powstałej z rozkładu jednego życia wzrasta nowe, a cykl ten jest nieuchronny i wieczny). Nadzieja zmian społecznych – możliwość odrodzenia się narodu po duchowej śmierci – wynikała z głębokiego przekonania pisarza, że ruch rewolucyjny jest zgodny z niezmiennymi prawami kosmosu.

⁷⁶ B e r e n t, *Ozimina*, s. 200.

rehabilitacji kobiety, wyznaczając jej rolę jednostki wybitnej, prowadzącej naród ku wielkiej przemianie duchowej, a więc rolę przewodniczki narodu, która jest w stanie udźwignąć ciężar dziejowego przeznaczenia (taka wydaje się wymowa ostatniej sceny⁷⁷).

Sięgając głębszych poziomów analizowanej powieści, widzimy, że w Berentowskiej wizji posłannictwo kobiety sprowadza się ostatecznie do roli „sumienia ruchu”, siły inicjującej aktywność, ocalającej od duchowej śmierci. Pisarz wskazuje zatem na zdolności demiurgiczne kobiety i powierza jej pełnienie niezwykle ważnej funkcji: bycia początkiem w s z e l k i e g o życia. Rola kobiety polega zatem na ochronie tego, co trwałe i wieczne. Trudno o większą apologię kobiecości. I to apologię wyrażoną tak misternie, palimpsestowo, zgodnie z przesłaniem artystycznym Berenta, zgodnie z którym dzieło literackie powinno mieć kunsztowny kształt i być „dotwarzane przez czytelnika poruszonym nurtem jego treści podświadomej”⁷⁸.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- de Beauvoir, Simone. *Druga płeć*. Translated by Gabriela Mycielska and Maria Leśniewska. Vol. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Berent, Waław. „Niezgłębione tajemnice pewnej bajki.” *Przegląd Warszawski* 5, no. 1 (41) (1925): 129–42.
- . *Ozimina*. Edited by Michał Głowiński. Introduction by Włodzimierz Bolecki. Warszawa: Wydawnictwa Alfa, 1988.
- . *Próchno*. Edited by Jerzy Paszek. Wrocław, Warszawa, Kraków and Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- . *Źródła i ujścia nietzscheizmu*. Warszawa: Nakł. J. Mortkowicza, 1906.
- Brzozowski, Stanisław. *Kultura i życie: Zagadnienia sztuki i twórczości*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Choromański, Leon. „Z powodu ‘Oziminy’ Waława Berenta.” *Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej* 3, no. 41 (1911): 10–12.
- Freud, Zygmun. *Poza zasadą przyjemności*. Translated by Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Grzymała-Siedlecki, Adam. „Salon br. Niemana.” *Tygodnik Ilustrowany* 53, no. 35 (1912): 723–4.
- . „Na marginesach ‘Oziminy.’” In Grzymała-Siedlecki, *Ludzie i dzieła*. Edited by Alicja Okońska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Jamroszówna, Barbara. „Technika postaci u Berenta.” *Ruch Literacki* 11, no. 4 (1936): 112–7.

⁷⁷ Por. tamże, s. 238n.

⁷⁸ T e n z e, *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki*, „Przegląd Warszawski” 5(1925) nr 1(41), s. 136.

- Janion, Maria. *Kobiety i duch inności*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1996.
- Kaluta, Izabella. “‘Ona – sztuka’: Funkcje postaci kobiecych w ‘Próchnie’ Wacława Berenta.” *Pamiętnik Literacki* 85, no. 2 (1994): 36–61.
- Kielak, Dorota. “Kobiecość i polskość: ‘Ozimina’ Wacława Berenta.” In *Krytyka feministyczna: Siostra teorii i historii literatury*. Edited by Grażyna Borkowska and Liliana Sikorska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000.
- Lucretius Carus, Titus. *De rerum natura*. <http://www.thelatinlibrary.com/lucretius.html>.
- Makowiecki, Andrzej Z. *Wokół modernizmu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Nietzsche, Fryderyk. *Ecce homo: Jak się staje – kim się jest*. Translated by Leopold Staff. Warszawa: Wydawnictwo Bis, 1989.
- . *Tako rzecze Zarathustra: Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Translated by Wacław Berent. Poznań: Zysk i S-ka, 2000.
- Prokop, Jan. “‘Ozimina’ a sprawa polska.” *Pamiętnik Literacki* 66, no. 1 (1975): 25–43.
- Rusek, Iwona. *Życia lampy niewygasłe: Studium o “Oziminie” Wacława Berenta*. Warszawa: Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.
- Stala, Marian. *Pejzaż człowieka: Młodopolskie wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1994.
- Strug, Andrzej. *Ludzie podziemi*. Lwów: Polskie Towarzystwo Nakładowe, 1908.
- Zalewska, Agata. “Kobieta w prozie Berenta.” In *Wiek kobiet w literaturze*. Edited by Jadwiga Zacharska and Marek Kochanowski. Białystok: Trans Humana, 2002.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Grażyna LEGUTKO – Między zmysłową cielesnością a czystą duchowością. Diapazon ról kobiecych w *Oziminie* Wacława Berenta

DOI 10.12887/36-2023-1-141-09

Szkic poświęcony jest kreacji kobiet w *Oziminie* Wacława Berenta. Twórca wykorzystuje strategię narracji polifonicznej, która wiąże się z subiektywizacją świata przedstawionego i konfrontacją różnych punktów widzenia. Postrzega kobietę głównie przez pryzmat jej uwarunkowań biologicznych. Portrety bohatererek zawierają charakterystyczne detale, wprowadzone w celu ukazania kobiet funkcjonujących przede wszystkim jako lubieżne ciała, nieświadomych głębszych treści egzystencji. Zmysłowa cielesność kobiet – odsyłająca do stereotypu kulturowego istoty mrocznej i pierwotnej – konfrontowana jest jednak w powieści ze sferą ducha. Perspektywa religii prehistorycznych (na przykład pogański kult bogini Matki) czyni z Berentowskiej kobiety symbol odwiecznej tajemnicy życia, tożsamej ze źródłem płodności i kreacji.

Słowa kluczowe: Waław Berent, *Ozimina*, cielesność kobiet, powieść młodopolska

Kontakt: Zakład Literatury Polskiej, Instytut Literaturoznawstwa i Językoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, ul. Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce

E-mail: grazyna.legutko@ujk.edu.pl

Tel. 41 3497115

<https://ilij.edu.pl>

Grażyna LEGUTKO, Between Sensual Corporeality and Pure Spirituality: The Spectrum of Female Roles, as seen in Waław Berent's *Ozimina*

DOI 10.12887/36-2023-1-141-09

The essay is dedicated to the portrayal of women in Waław Berent's novel *Ozimina* ["Winter Crop"]. Berent uses the strategy of polyphonic narrative, which involves subjectivization of the setting and confrontation of various viewpoints. The writer perceives women mainly through the prism of their biological conditions. The portraits of his female characters depict them as lustful bodies, unaware of the deeper essence of human existence. However, in the novel, the sensual female corporeality, which refers to the cultural stereotype of the woman as a primordial dark creature, is confronted with the spiritual sphere. From the perspective of prehistoric religions (such as the pagan cult of the mother goddess), Berent's female characters can be seen as symbols of the eternal mystery of life, identical with the source of fertility and creativity.

Keywords: Waław Berent, *Ozimina* ["Winter Crops"], female corporeality, literature of the Young Poland movement

Contact: Zakład Literatury Polskiej, Instytut Literaturoznawstwa i Językoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, ul. Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Poland

E-mail: grazyna.legutko@ujk.edu.pl

Phone: +48 41 3497115

<https://ilij.edu.pl>