

## Emigracja, cyrkularność, utopijny projekt tożsamości: przypadek Heleny Modrzejewskiej

W 1876 roku Helena Modrzejewska, będąc u szczytu swej kariery scenicznej w Polsce, oznajmiła rzeszom wielbicieli swojego aktorstwa, że razem z rodziną oraz grupą przyjaciół (wśród których znalazł się także Henryk Sienkiewicz) wyrusza do Ameryki, by tam założyć farmę, obcować z przyrodą i żyć w zgodzie z naturą. Tak też się stało. Gdy jednak nadzieje na idyllę skonfrontowane z rzeczywistością okazały się niemożliwe do spełnienia, Modrzejewska poświęciła swoją energię, by nauczyć się angielskiego, co z kolei miało jej umożliwić podbój sceny amerykańskiej. Pierwsza próba, samo w sobie upokarzające doświadczenie dla gwiazdy tego formatu, zapewniła jej nie jeden wieczór występów, na co liczyła, ale cały tydzień i więcej, a co za tym szło, zainteresowanie nie tylko ze strony reżyserów, grup teatralnych, prasy, ale też widzów i nowych fanów. Modrzejewska opisuje w swojej autobiografii *Wspomnienia i wrażenia*<sup>1</sup> tę próbę, która otworzyła jej drzwi do kariery scenicznej w Stanach, oraz poprzedzający ją proces przygotowań, składający się z niezwykle intensywnej lekcji języka i akcentu. Ten fragment życia artystki stanowił także inspirację dla powieści Susan Sontag *W Ameryce*.<sup>2</sup>

Madame Modrzejewska na próbę została poproszona o przygotowanie krótkiego fragmentu, którym z jej wyboru był ostatni akt „Adriany Lecouvreur,” sztuki, w której główną bohaterką jest aktorka. W akcie tym, który miał dowieść talentu i zdolności aktorskich Modrzejewskiej, Adriana zostaje otruta przez rywalkę. Jest to także scena, w której Adriana deklaruje, co jest jej prawdziwym powołaniem – a mianowicie aktorstwo. Umierająca aktorka nie rozpoznaje już swojego ukochanego, ale utożsamia się z Melpomeną, w tym ostatnim geście odrzucając ziemskie pasje na rzecz sztuki.

Tak więc scena śmierci okazała się być punktem zwrotnym w karierze scenicznej Modrzejewskiej: śmierć stała się nowym początkiem. Nie zamierzam udowodniać tego, co już od dawna jest przyjmowane za oczywiste (T.S. Eliot pisał o końcu w początku, Nietzsche o wiecznym powrocie, czy ostatnio Maria Janion o tym, iż „żyjąc, tracimy życie”), ale raczej pragnę skupić się na fragmentaryczności doświadczenia, serii porzucanych i ponawianych prób, koniecznych dla wytworzenia tożsamości artystki. Tak więc tożsamość ta będzie przedstawiana jako opierająca się na odrzuceniu i porażce.

Maurice Blanchot wskazuje na swoistą „dwoistość,” z którą mamy do czynienia, gdy mówimy o samobójstwie: „ja” zabijam „siebie”, tak, jakby czyn podejmowany przez jeden podmiot był wykonywany na drugim podmiocie<sup>3</sup>. Podobnego rodzaju dwoistość występuje w scenie śmierci Adriany odgrywanej przez Modrzejewską. Modrzejewska kończy ze swoim życiem na farmie, ale afirmuje je jako aktorka. Aktorka Adriana musi umrzeć, by aktorka Helena mogła się narodzić, i ten poniekąd samobójczy akt okazuje się nie tylko narodzinami, ale jest także ściśle związany z miejscem, w którym się dokonuje, i to w przynajmniej podwójnym sensie: w znaczeniu sceny oraz Kalifornii. „Śmierć w perspektywie ludzkiej nie jest czymś danym, musi stać się osiągnięciem”<sup>4</sup>, pisze Blanchot i to właśnie osiąga Modrzejewska w scenie śmierci, która pozostaje jej wyborem, aktem woli. „Decyzja, aby być bez bytu jest sama w sobie możliwością: możliwością śmierci”<sup>5</sup>, pisze Blanchot o samobójstwie, lecz fragment ten zdaje się również przypominać zwyczajowe określenia emigracji: możliwość sama w sobie. Oznacza to, czego nie można osiągnąć „tutaj”, co zdaje się możliwe tylko „tam”: to sen imigranta, „amerykańskie marzenie”. Jeśli, tak jak chce Freud w późniejszych tekstach, jedynym celem wszelkiej aktywności jest śmierć<sup>6</sup>, to wybór sceny śmierci na początek kariery scenicznej potwierdza to stwierdzenie.

Jak to zwykle bywa z pisaniem o śmierci, trudno wystrzec się banału, co tylko dowodzi niemożliwości pisania o własnej śmiertelności. Pisać o śmierci możemy oczywiście wyłącznie z pozycji żywych, więc pozostaje nam negatywny opis tego, czym śmierć nie jest: nie może być zawarta w słowach, gdyż język jest dowodem życia, nawet, jeśli wywodzi się z instynktu śmierci. Zdaje się więc, że ruch wyrażany w pisaniu o śmierci to ruch kolisty, okrężny, z powrotem w stronę życia, i w ciekawy sposób dla bohaterki powieści Sontag kraj oznaczający to, co znane i bezpieczne, to Polska: „Polska to kręgi – wszystko znajome, przesycone, odśrodkowe”, natomiast Ameryka ma wszelkie znamiona obcego terytorium: „tutaj terytorium jest przestrzenne i rzadko oznakowane, rozpościera się i rozplływa we wszystkich kierunkach”<sup>7</sup>. I to właśnie Ameryka jest krajem, gdzie zaprzecza się samej możliwości śmierci, ale jednocześnie śmierć jest jedyną opcją przetrwania.

W przypadku Polski kolistość oznacza to, co znajome, natomiast w przypadku Kalifornii – wręcz przeciwnie. Ujawnia się to w scenie, gdy Zalenska (postać oparta na Modrzejewskiej) omawia ze swoim synem rolę Frou-Frou. Peter, syn Zalenskiej, żąda innego zakończenia dla sztuki: „Dlaczego Frou-Frou miałyby umrzeć? (...) Mogłyby przecież podskoczyć i powiedzieć: zmieniłam zdanie. (...) Potem pojechałyby do Kalifornii, wsiadłyby na samolot i powiedziały, złapcie mnie jeśli potraficie”<sup>8</sup>. Naiwny bohater, przypominający dziecko w balladach Wordswotha, ujawnia tu znaczenie Kalifornii, miejsca, gdzie można uniknąć nawet ograniczeń śmierci.

To ostateczne miejsce spełnia warunki protestanckiego nieba: jest określone jako „Raj dla Robotników”<sup>9</sup>, co oznacza pewien paradoks łączący dwie przeciwstawne jakości, niebiańskiej doskonałości i ziemskiej doli. Jako paradoks, Kalifornia musi być odczytana na sposób okrężny, gdzie odpowiedź kieruje nas z powrotem do pytania. Jak więc jest Kalifornia opisana? „Łagodny klimat. Żyzna gleba. Bez ciężkich zim. Bez straconego czasu”<sup>10</sup>. Jeśli czasu nie można stracić, to nie można go też mieć, musi przestać istnieć. Kalifornia musi zatem być krajem wieczności, a tym samym, krajem śmierci. Ten ruch okrężny: powrót do sceny śmierci, do uprzednio opisywanego wydarzenia, sugeruje nie tylko oczywistą nieuniknioność śmierci, ale także fiksję na utraconym obiekcie i melancholijną tęsknotę za nim.

Melancholijne powtórzenia i okrężność można znaleźć także we wspomnieniach Modrzejewskiej, która przy okazji opisywania początków swojej kariery scenicznej w Stanach podkreśla fakt, że trzykrotnie musiała odwiedzić teatr i wielokrotnie prosić przyjaciół o wsparcie, by w końcu uzyskać szansę na zaprezentowanie swoich możliwości. „Byłam pewna zwycięstwa od samego początku próby”<sup>11</sup>, twierdzi Modrzejewska, a jednak przed tym wydarzeniem przyznaje, że uznała „całą sytuację za rozpaczliwą”<sup>12</sup>, zaś wśród jej przyjaciół „nikt prawie nie wierzył w [jej] sukces na amerykańskiej (...) scenie”<sup>13</sup>. A jednak aktorka podejmuje próbę i wychodzi z niej zwycięsko. Historia jej triumfu to historia wielu zakończeń, porzuconych prób i zaprzeczonych szans. Musiała doznać porażki jako współwłaścicielka utopijnej farmy, aby odrodzić się jako aktorka. Musiała odrzucić polski, niemiecki i francuski, języki, których używała do tej pory, aby grać po angielsku. W końcu, Adriana Lecouvreur, aktorka, musiała umrzeć, by mogła narodzić się Madame Modjeska.

Ten symboliczny aspekt śmierci i narodzin jest wyrażony w nazwisku. „Modrzejewska” nie było prawdziwym nazwiskiem aktorki, ale i tak musi je ona zmienić na łatwiejsze do wymówienia Modjeska, by sprostać wymaganiom amerykańskiej widowni. W powieści Sontag główna bohaterka Maryna Załęzowska zmienia nazwisko z tego samego powodu na Zalenska. Tak więc nazwisko ilustruje zjawisko zdestabilizowanej tożsamości, wymykającej się łatwej kategoryzacji od samego początku. Gest zmiany nazwiska, sam w sobie nie będący niczym niespotykanym w przypadku emigracji, ma także znaczenie symboliczne, implikując odrzucenie nazewnictwa i struktur przynależności w ramach lojalności wobec „Imienia Ojca”. Nowe nazwisko, wybrane przez imigrantkę, jest jak gdyby nazwiskiem nie należącym do nikogo, gdyż jego właścicielka jest tworzona w samym akcie nazewnictwa, odrzucając przeszłość i tworząc tożsamość na własne potrzeby.

W tym kontekście istotna zdaje się kwestia oddalenia: dwie bohaterki omawianych tekstów pozostają w podwójnym oddaleniu: Zalenska jako protagonistka, która w zamyśle nie ma być fikcyjnym odpowiednikiem Modrzejewskiej, ale raczej fikcyjną wariacją na temat fikcji; zaś sama Modrzejewska, w oddaleniu od swojego środowiska językowego, wykonuje gest kolejnego oddalenia w akcie skracania nazwiska, które było w Polsce jej nazwiskiem scenicznym, a nie rodzowym. Takie melancholijne oddalenie sprzyja tworzeniu nierealnej przestrzeni, która jednak ujawnia pewne szczeliny w samej rzeczywistości. Przestrzeń tę będę rozumieć jako związaną ze zwrotem ku elementowi matczynemu, która jednak paradoksalnie może zostać osiągnięta jedynie poprzez separację od ciała matki, co, jak podkreśla Lacan, oznacza wejście w język.<sup>14</sup> Ta właśnie przestrzeń tworzona przez bohaterki powieści i autobiografii jest gruntem badawczym dla samej idei emigracji, dla oddalenia się od dominującej ekonomii języka i tożsamości.

Nowe nazwisko jest związane z początkiem kariery w nowym języku. Swoiste odrzucenie języka ojczystego w samej nazwie sugeruje odrzucenie ojcowskiej struktury języka, a co za tym idzie, także struktury tworzenia tożsamości. Oznacza to wybór języka, który nigdy nie będzie jej „językiem matczynym” (w dosłownym tłumaczeniu z angielskiego *mother tongue*, o czym więcej poniżej), a więc pozostawanie w przestrzeni „pomiędzy”. Odrzucając tak identyfikację z matką, jak i z ojcem, imigrantka-aktorka staje się podmiotem bez rodziców, bez przeszłości, bez związków z jakimkolwiek terytorium. Można więc taki gest zrozumieć jako radykalne odrzucenie jakiegokolwiek stabilnej tożsamości.

Nie będzie zaskoczeniem oznaczenie Ameryki jako tego terytorium z marzeń emigranta, gdzie można uniknąć ograniczeń przeszłości i tożsamości. A jednak, jak przypomina Franz Kafka w swojej *Ameryce*, odrzucenie przeszłości nie zawsze wiąże się z pozytywami: początkowy fragment powieści opisuje Statuę Wolności jako trzymającą miecz, a nie pochodnię.<sup>15</sup> Ten słynny błąd można odczytywać jako groźny symbol dla samego kontynentu, sugerujący kastracyjną władzę Ojca i niemożność ucieczki od maskulinistycznej topografii i ekonomii języka.

A jednak, jeśli marzy się o ucieczce od linearności i fallogocentrycznego porządku, Ameryka zdaje się spełniać wszelkie ku temu warunki. Podobieństwa w opisie w obu tekstach są dziwnie bliskie: akcent kładziony jest na zerwanie z przeszłością, ale przeszłością charakteryzowaną jako nierealna. Ameryka jest przestrzenią, gdzie oderwanie od przeszłości albo raczej nowy początek oznacza próbę ucieczki z okowów linearności czasu. Poziomy oddalenia mnożą się, gdyż nie wystarczy wyemigrować do Stanów, trzeba oddalić się jeszcze bardziej, i w obu tekstach tym dalszym miejscem jest Kalifornia. W swojej powieści Sontag stwierdza to dość kategorycznie: „Czyż to nie bar-



dzo amerykańskie (...), że Ameryka ma swoją Amerykę, swoje lepsze miejsce, gdzie każdy chciałby się znaleźć?”<sup>16</sup>, w ten sposób wskazując na imigranckie korzenie kraju, w którym każdy marzy o miejscu ostatecznego spełnienia „amerykańskiego marzenia”. Jeszcze dosadniej, miejsce to określone jest następującymi słowami: „Kalifornia, koniec i ostatni początek”<sup>17</sup>. Podkreślając marzycielski charakter miejsca, stajemy wobec nieuniknionego rozczarowania: aby pozostać marzeniem, nie może ono zostać nigdy spełnione. Staje się więc ono granicą wizjonerstwa, co przypomina śmierć, która również jest często wyobrażana jako miejsce i czas poza możliwościami i ograniczeniami.

Sam tytuł powieści, *W Ameryce*, sugeruje próbę ustabilizowania tożsamości, jej przyporządkowania i umieszczenia w pewnym miejscu, w kontraście do impresjonistycznego tytułu autobiografii Modrzejewskiej *Wspomnienia i wrażenia*, przywołującym ulotną naturę pamięci, ale także oznaczającym pewną bezradność w obliczu opisu doświadczeń emigrantki, która to bezradność z kolei jest charakterystyczną cechą tych doświadczeń w odniesieniu do sprawności językowej i kulturowej. Emigrantka to ktoś, kogo nie można opisać z odpowiednią dozą dokładności, ale też ktoś, kto nie jest w stanie reprezentować samej siebie.

Ostatnia scena powieści pozbawia aktorkę głosu i jednocześnie oddaje narrację w ręce jej scenicznego partnera, Edwina Bootha. Nietrzeźwy Booth wyśmiewa akcent Zalenskiej: „Nikt już o tym nie wspomina, bo to część pani uroku, ale mówi pani z wyraźnym akcentem”, by po chwili dodać: „mimo tego, akcentuje pani zdania lepiej niż ci, do których należy ten język”<sup>18</sup>. W ten sposób w jednym zdaniu Booth określa Zalenską jako najlepszą aktorkę szekspirowską „świata anglojęzycznego” ich czasów i umniejsza wagę komplementu poprzez komentarz na temat obcego akcentu aktorki. Tak więc język jest wyznacznikiem granic pewnej społeczności, ale nie wszyscy należący do tej społeczności z racji użytkowania wspólnego języka cieszą się równym statusem, gdyż, jak to określa Booth, są tacy, do których ten język naturalnie należy. Pozostaje pytanie, kim są pozostali: jeśli nie są posiadaczami, to czy wynajmują język, czy też tylko w nim zamieszkują? Innymi słowy, jaki jest status tych, którzy jak Modjeska uczą się obcego języka, opanowują go, grają w nim, odgrywają w nim swoją tożsamość, a jednak nie posiadają go z racji urodzenia? Co więcej, co ich motywuje, by zaryzykować utratę statusu posiadaczy innego języka i narazić się na szyderstwa ze strony „posiadaczy” angielskiego?

Emigranci z zasady mają trudny związek z adoptowanym językiem nowej ojczyzny, co staje się szczególnie jaskrawe w przypadku artystki pracującej z samą materią języka i polegającej na języku jako na źródle kreacji artystycznej. Stąd można wnosić, że podjęcie ryzyka, jakim jest kariera aktorska w obcym języku, musi mieć znaczenie dla tożsamości samej osoby tworzącej sztukę.

Artystka-emigrantka Zalenska wyraża życzenie: „skończyć z żalobą! Życ w terażniejszości! W słońcu!”, chwilę po tym jak wspomina zmarłą w dzieciństwie córeczkę i przyznaje, że po szesnastu latach wspomnienie to wciąż jest bolesne. Ten fragment może służyć jako podsumowanie całego przedsięwzięcia: emigracji, utopijnej farmy, wyprawy kalifornijskiej. Wszystko to, pożegnanie ze starym kontynentem i życiem w przeszłości, ma jeden cel: skończyć z żalobą. Melancholiczka musi zakończyć żalobę, ale nie jest w stanie: oto powód, dla którego Zalenska wraca do aktorstwa, uczy się języka, zaczyna karierę po raz drugi. Język jest konieczny dla ponownego stworzenia osoby aktorki, dla pozbycia się smutku i zakończenia opłakiwania przeszłości, jednak okazuje się to być projektem skazanym na porażkę. Matczyne ciało, będące w rozumieniu Kristevej źródłem wszelkiej kreatywności, jest nierozzerwalnie związane z melancholijną utratą i tęsknotą. Jedyнным miejscem dającym cię szansy na pozbycie się tego balastu zdaje się być Kalifornia.

W powieści Sontag wyjątkowy status Kalifornii jest rozpoznany i znaczący. Booth stwierdza: „Lubi pani Kalifornię, to dobry znak dla Europejczyka”<sup>19</sup>, w którym to komentarzu przypisuje temu miejscu cechę wyraźnie różniącą je od innych miejsc w Ameryce. Jest to nie tylko radykalnie inne miejsce ze względu na to, że pozostaje najdalszym przeznaczeniem europejskich emigrantów, ale także jest kwintesencją amerykańskości, zbyt amerykańskie nawet dla Amerykanów.

Jak wyjaśnia aktorka w swoich wspomnieniach, przy wyborze miejsca na farmę w Kalifornii zdecydowało jego wyjątkowe piękno: przypominało ono bardziej scenografię niż naturalne środowisko.<sup>20</sup> Modrzejewska filtruje przestrzeń wokół siebie i interpretuje ją wedle konkretnego klucza, jako należąca do sfery sztuki. Nawet jeśli koloniści są tam po to, by uprawiać rolę, ziemia jest przeistoczona w scenę z Szekspira, co do pewnego stopnia wyjaśnia, dlaczego całe przedsięwzięcie zakończyło się porażką. Natura jest porównana do sceny, a przez to udomowiona. To, co obce, jest przemienione w znane nie poprzez – co by mogło wydawać się naturalne – porównanie do Polski, ale poprzez porównanie do sceny, do utopijnego, nierealnego świata sztuki. Kolejnym czynnikiem przy wyborze miejsca pod farmę była obecność niemieckich osadników, co miało ułatwić porozumiewanie w obcym kraju, gdyż Modrzejewska i przyjaciele prawie nie mówili po angielsku, za to znali niemiecki doskonale. Tak więc niemiecki jest językiem-pomostem, dzięki któremu będzie możliwe przetrwanie tych „pionierów”, zaś angielski odegra właściwą rolę dopiero w nowym projekcie scenicznym Modrzejewskiej, po upadku utopijnego przedsięwzięcia farmerskiego. Kalifornijska bukolika musi się skończyć, by aktorka mogła się wymyślić na nowo dla potrzeb sceny anglojęzycznej.

Kilkadziesiąt lat później Kalifornia była już zupełnie innym miejscem: nieco bliższym znaczeniowo temu, które znamy dziś, kojarzącym się już nie z Szekspirem, ale jeszcze nie z Myszka Miki. Tę właśnie Kalifornię, Fabrykę Snów, przyjechała podbić inna polska aktorka, Pola Negri. Dla Negri, podobnie jak dla jej poprzedniczki, Kalifornia posiadająca cechy snu czy marzenia, także odgrywa znaczącą rolę w tworzeniu jej wizerunku scenicznego. Ścisłej ujmując, to Hollywood, w jej własnych słowach, istnieje ledwie jako swego rodzaju wizja, i nawet fasady budynków nie są w stanie ukryć jej mitycznego charakteru.<sup>21</sup> Obie aktorki zatem w pewien sposób porównują miejsce do sceny, woląc nie dostrzegać aspektu fizycznego, ale raczej nadając mu rangę symboliczną. Kalifornia nie jest dla nich ani mniej, ani też bardziej realna niż scena czy plan filmowy; i tak jak dla obu artystek ostatecznym marzeniem jest scena i plan, tak dla emigrantów ostatecznym miejscem przeznaczenia jest Kalifornia.

Ta kategoria ostateczności pojawia się we wspomnieniach obu aktorek. Koniec podróży emigranta zaczyna się na wschodnim wybrzeżu, zaś znajduje finał w Kalifornii, która zyskuje przez to aurę wysublimowanego, wydestylowanego marzenia. Będąc w określeniu Sontag „ostatnim początkiem”, jest miejscem bez powrotu, i w tym aspekcie przypomina śmierć. Jeśli więc zaryzykować stwierdzenie, że emigrując szukamy śmierci, dlaczego opcja ta wydaje się atrakcyjna czy też wręcz konieczna?

„Poczucie, że śmierć jest w zasięgu ręki, posłuszna, na której możemy polegać, umożliwia życie, gdyż daje nam przestrzeń, wolność, radosny ruch: jest możliwością samą w sobie”<sup>22</sup>, zapewnia Blanchot, w ten sposób odpowiadając niejako na pytania postawione powyżej. Śmierć, jak i emigracja, jest radykalnym odrzuceniem życia, przynajmniej takiego, jakie znamy. Możliwość ucieczki sprawia, że życie staje się znośne. Ta sama możliwość jest też warunkiem wolności, a właśnie wolność mają znaleźć emigranci w Ameryce.

Częścią planu ucieczki jest odrzucenie języka ojczystego, co, jak już zostało wspomniane wyżej, może być rozumiane jako chęć wyjścia poza patriarchalne struktury języka i społeczeństwa. Ten pogląd zdaje się dzielić Kristeva, która postrzega artystę jako tego, który „odwraca się od ofiarnej, ojcowskiej funkcji”<sup>23</sup> języka.

To odwrócenie, odrzucenie czy też utratę można rozumieć w powiązaniu tak z twórczością artystyczną, jak i z wejściem w sferę języka, jak to rozumie Lacan. Aby móc używać języka, który dla aktorek jest narzędziem ich twórczości, należy przejść przez separację z matką. Warunkiem dla wejścia w język jest odrzucenie źródła pierwotnej jedności, i w swym traumatycznym aspekcie przypomina ono także cierpienia emigrantki. W ujęciu Kristewej, kondycja emigracyjna jest określona następująco: „Nie mówiąc językiem

ojczystym (...) pozostaje się pomiędzy dwoma językami, w strefie, w której rządzi cisza”<sup>24</sup>, i dodaje: „cisza nie tylko jest ci narzucona, ale też tkwi w tobie: to odmowa mówienia. (...) Nic do powiedzenia, nicość, nikogo nie ma na horyzoncie”<sup>25</sup>, Taka samotność, niemożność używania języka, rozciąga się aż po horyzont, który pozostaje pusty. Świat milczy. Aby zaakcentować traumatyczność takiego przeżycia, Kristeva w następujący sposób charakteryzuje utratę środowiska lingwistycznego: „obcy (...) traci swoją matkę”<sup>26</sup>, Fakt, iż obcokrajowiec traci właśnie matkę, a nie ojca czy oboje rodziców, wyjaśnia fraza „mother tongue” („język matczyny”), w której znajdują odbicie zarówno emigracja jak też inicjacja w język. W języku polskim jednakże, odpowiadającą frazą byłby „język ojczysty”, tak więc w wypadku polskiej emigrantki wydaje się, że trafniejszym wyrażeniem byłoby – „obca traci swojego ojca.” Ale czy da się uciec od ojcowskich struktur i prawa? Zawsze zjawia się ktoś chętny wypowiedzieć się w imieniu imigrantki, chętny ją reprezentować, uciszyć.

W narracji Sontag, główna bohaterka jest w tajemniczy dość sposób pozbawiona głosu w ostatniej scenie. W całym rozdziale głos ma Edwin Booth, podczas gdy Zalenska wypowiada jedną kwestię. Booth w swoim monologu porusza kwestie życia i kariery scenicznej. Czytelniczka poznaje reakcje Zalenskiej po tym, jak z kolei reaguje Booth, ale nie wie, co Zalenska mówi. I to właśnie Booth wypomina jej jej akcent, nad którym tak ciężko pracowała. W tej scenie Zalenska jest relegowana do pozycji obcej i ma tam pozostać. Nawet, jeśli odrzuciła swój język ojczysty, nie wejdzie w sferę języka matczynego. Nawet w Kalifornii fantazja odrzucenia struktur patriarchalnych pozostaje niespełniona.

W swoim tekście autobiograficznym Modrzejewska poświęca kilka stron Edwinowi Boothowi i ich przyjaźni. Wspomina także fakt, że dawał jej wskazówki dotyczące wymowy. Bardziej znaczącym epizodem jest jednak mowa, którą Modrzejewska wygłasza w ostatni wieczór, na zakończenie działalności teatru Bootha. Wypełniając tę honorową funkcję, Modrzejewska w oczywisty sposób nie releguje siebie do pozycji milczącego obcokrajowca. Nie tylko mówi, wygłasza mowę, ale nawet w momentach, w których nie znajduje odpowiednich słów po angielsku, porozumiewa się z Boothem jak aktor z aktorem, sugerując, że w przypadku wielkich artystów słowa nie zawsze są konieczne. Mimo oczywistych przeszkód, Modrzejewska przyznaje sobie prawo do komunikowania, którego Zalenska w powieści Sontag jest pozbawiona, a nawet, w kontraście do bohaterki Sontag, daje sobie prawo do ostatniego słowa. Modrzejewska opisując swój ostatni występ z Boothem wspomina przecucie, że już go więcej nie ujrzy i dodaje, że tak też się stało: Modrzejewska wraca do Polski, a gdy przyjeżdża z powrotem do Stanów, Booth nie żyje. W rzeczywistości jednak, Booth po powrocie Modrzejewskiej



z Polski ciągle żył i umarł dopiero rok później. Możliwe, że Modrzejewska pomija ten fakt dla ciągłości narracji. Możliwe też, że nadała sobie prawo do decydowania o życiu i śmierci bohaterów swojej autobiografii. Jakkolwiek by było, Sontag w swojej powieści mści Bootha i skazuje aktorkę na milczenie, ale i na zapomnienie, bo Booth występuje pod swoim nazwiskiem, natomiast Modrzejewska/Modjeska zostaje przemianowana na Zalenską.

Można by pokusić się o stwierdzenie, że Sontag-krytyczka literacka odgrywa rolę symbolicznej matki dla Sontag-powieściopisarki. Tak więc karząca matka, a nie ojciec, używa swej władzy, by narzucić literę prawa i jednocześnie (jak uczy Foucault) przedstawić tę władzę jako transparentną. Można by uznać, że Sontag, autorka *O fotografii*, ingeruje w narrację powieści, by wstawić scenę, w której „przedstawicielka amerykańskiej kobiecości” fotografuje kolonistów w ich skromnym domu w Kalifornii. I tak też Sontag, postać matczyzna, pozbawia bohaterkę głosu: w tym geście utrata języka matczynego, języka nadanego przez matkę, jest ostateczna. Tak więc w przypadku Modrzejewskiej karząca władza rozciąga się dalej niż można by przypuszczać.

W wypadku Poli Negri, gwiazdorstwo w kinie niemy, a więc używanie ciszy jako narzędzia tworzącego tożsamość artystki, samo w sobie oznacza transgresję i wykroczenie przeciwko ojcowskiemu prawu. Dopóki Kalifornia pozostawała miejscem cichej fantazji, dopóty mogła oznaczać wolność. Historia jednak sama skorygowała to wykroczenie, przynosząc Negri koniec świetnej kariery wraz z początkiem kina dźwiękowego.

Obie artystki muszą opuścić przestrzeń, która jest zarządzana wedle prawa ojca, w Imię Ojca, i znaleźć tę, która pozwoli im stworzyć tożsamość artystyczną bez wsparcia rodzicielskiego. Odseparowanie od matki, a więc i od języka matczynego jest pierwszym krokiem ku autonomii artystycznej; kolejnym – utrata języka ojczystego. A jednak ten ryzykowny krok pozbawia je języka całkowicie, zaś efekt ciszy wzmocniony jest dodatkowo przez fakt, że aktorki niejako powracają jako ikony kulturowe posiadające znaczenie symboliczne. Postaci historyczne są wykorzystane na użytek autobiografii, następnie powieści, aby w końcu zakończyć egzystencję jako wciąż reanimowane symbole sztuki, sceny, czy też polskiego udziału w światowym kinie. W ten sposób ich relegacja w obszar ciszy jest ostateczna, ale tak jak zombie czy duchy ich życie pozostaje sztucznie podtrzymywane dla potrzeb nieginącej fantazji.

Chociaż Zalenska/Modjeska opuściła Polskę skuszona idealistycznymi, utopijnymi wizjami kalifornijskiego raj, musiała odkryć, że utopia, jako niemiejsce, jest niemożliwa do osiągnięcia. A jednak wciąż wraca okrężną drogą do swojego starego życia, zawsze zwracając uwagę na tytuły arystokratyczne Polaków, których spotyka na nowym kontynencie i podkreślając szlachetny

charakter nieutytułowanych Amerykanów, w ten sposób nigdy ostatecznie nie żegnając się z europejskim stylem życia i hierarchiczną wizją społeczeństwa.

Zanim powróci do Polski (a przekroczy w swoim życiu Atlantyk piętnaście razy), wraca do kariery aktorskiej, gdy romantyczne wizje bukoliczne okazują się niemożliwe do zrealizowania w realnym życiu. Ruch po okręgu dopełni się, gdy Modrzejewska w końcu osiadzie w Kalifornii, jej pierwszym miejscu przeznaczenia w Stanach.

Paradoksalnie zatem, ceną za próbę ucieczki od Prawa Ojca i porządku symbolicznego jest utrata języka matczynego. Ta utrata jest początkowym warunkiem wolności, która ostatecznie okazuje się niemożliwa do osiągnięcia. Zafiksowanie na tej utracie tworzy melancholijną potrzebę jedności, co oznacza powtarzalność gestów, które mają pomóc melancholicznie uwolnić się od bolesnego poczucia straty. Potrzeba jedności oznacza potrzebę śmierci, a tę spotyka się w Kalifornii.

## Przypisy

<sup>1</sup> Helena Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, przeł. Marian Pomiński, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1957.

<sup>2</sup> Susan Sontag, *In America*, Nowy Jork, Picador 2000. Tłumaczenia fragmentów zacytowanych w niniejszym tekście są mojego autorstwa – K. Nowak.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, Lincoln, Londyn, University of Nebraska Press 1982, s. 107.

<sup>4</sup> Blanchot, *The Space...*, s. 96.

<sup>5</sup> Blanchot, *The Space...*, s. 96.

<sup>6</sup> Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, Londyn, Nowy Jork, Norton 1961.

<sup>7</sup> Sontag, *In America*, s. 313.

<sup>8</sup> Sontag, *In America*, s. 328.

<sup>9</sup> Sontag, *In America*, s. 121.

<sup>10</sup> Sontag, *In America*, s. 121.

<sup>11</sup> Modrzejewska, *Wspomnienia...*, s. 342.

<sup>12</sup> Modrzejewska, *Wspomnienia...*, s. 336.

<sup>13</sup> Modrzejewska, *Wspomnienia...*, s. 335.

<sup>14</sup> Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, Nowy Jork, Londyn, Norton 1977, s. xxi.

<sup>15</sup> Franz Kafka, *Ameryka*, Kraków, Zielona Sowa 2003, s. 3.

<sup>16</sup> Sontag, *In America*, s. 120.

<sup>17</sup> Sontag, *In America*, s. 327.

<sup>18</sup> Sontag, *In America*, s. 372.

<sup>19</sup> Sontag, *In America*, s. 384.

<sup>20</sup> Modrzejewska, *Wspomnienia...*, s. 307.

<sup>21</sup> Pola Negri, *Memoirs of a Star*, Garden City, N.Y., Doubleday 1970, s. 189.

<sup>22</sup> Blanchot, *The Space...*, s. 97.

<sup>23</sup> Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, Nowy Jork, Columbia University Press 1991, s. 106.

<sup>24</sup> Kristeva, *Strangers...*, s. 275.

<sup>25</sup> Kristeva, *Strangers...*, s. 276.

<sup>26</sup> Kristeva, *Strangers...*, s. 267.

