

Monika Ładoń

## „Ćwiczę widzenie”. O twórczości Jadwigi Stańczakowej

We wrześniu 2015 roku „Kultura Liberalna” na swojej stronie internetowej opublikowała skrócony zapis debaty poświęconej Jadwidze Stańczakowej, w której udział wzięły: córka pisarki – Anna Sobolewska, wnuczka – Justyna Sobolewska, a także Eliza Kącka oraz Joanna Mueller-Licznier. Wspominam o tej rozmowie z dwóch powodów czy raczej dwóch przewijających się przez nią motywów, ściśle zresztą ze sobą powiązanych.

Pierwszym z nich jest przekonanie, że mamy do czynienia z renesansem twórczości Stańczakowej. Dowodzić miałyby tego w porządku chronologicznym trzy inicjatywy: film *Parę osób, mały czas* z 2005 roku, wyreżyserowany przez Andrzeja Barańskiego, oraz publikacje Wydawnictwa Warstwy z roku 2015 – *Dziennik we dwoje* i *Haiku*. Na tym ważnym powrocie Stańczakowej do obiegu literackiego widać jednak cień – jak sądzę – trudny do usunięcia, cień Mirona Białoszewskiego, który stanowi drugi wątek wspomnianej debaty. Zarówno film Barańskiego, jak i wznowienie *Dziennika we dwoje* przywróciły oczywiście pamięć o autorce, ale też uwidoczniły chyba największy problem związany z jej osobą – nieustającą obecność mentora, utrudniającą snucie opowieści

o poetce bez zaznaczania tej wspólnoty. *Parę osób, mały czas* to wielogatunkowy obraz mówiący między innymi o parze, skomplikowanych relacjach władzy i symbiozy; film o wsparciu, bliskości, oddaniu, a także o sile osobowości Białoszewskiego, jego protekcyjności, oraz o upokorzeniach, których doświadczała z jego strony autorka *Ślebaka* [por. Poprawa 2015: 434-443]. Dziennik Stańczakowej (czy może Stańczakowej i Białoszewskiego), który stanowił podstawę filmu, tę podwójność ujawnia jeszcze wyraźniej. W tekście tym Miron występuje jako jego inspirator, bohater, adresat, a nawet autor części zapisków (najczęściej pojedynczych słów, ale zdarza się, że znacznie dłuższych partii), co wyraźnie dowodzi, iż to właśnie on stanowi centrum dziennika. Również w zakresie tematycznym, stylistycznym oraz językowym zapiski Stańczakowej wydają się najbardziej „z Białoszewskiego”, pisane z jego inspiracji i pod jego dyktando [por. Poprawa 2015: 425]<sup>1</sup>.

Tatiana Czerska, analizując na materiale dzienników podwójnych sztukę zawłaszczania, stwierdza, że jest to wręcz „diarystyczny kanibalizm”: „Mamy przecież wówczas do czynienia z sytuacją nierówności, dominacji, podporządkowania, skolonizowania jednej osobowości twórczej przez drugą, bardziej znaczącą, dominującą, poprzez przejmowanie energii, talentu, stylu, inspiracji” [Czerska 2016: 184]. Tę mocno brzmiącą tezę badaczka jednak niuansuje, okazuje się bowiem, że zależności między Stańczakową a Białoszewskim są na tyle skomplikowane, iż nie pozwalają upatrywać

- 1 Równie mocno obustronne zależności widać w innych tekstach Stańczakowej, na przykład w zbiorach *Kabaret Kizi-Mizi* [Stañczakowa 1990] oraz *Kabaret Kizi-Mizi w locie. Rok 1991* [Stañczakowa 1992]. W słowie odautorskim do drugiej z wymienionych publikacji czytamy: „Miron Białoszewski był moim przyjacielem i moim mistrzem. Przyczyniłam się nie chcący do powstania jego «Kabaretu Kici-Koci». Zaczęło się od żartu. [...] Miron często pisał «Kicię-Kocię» w mojej obecności. A prawie zawsze byłam pierwszą słuchaczką nowych «kawalków». Nie śmiałabym oczywiście kontynuować «Kabaretu Kici-Koci» nazwanego przez Stanisława Barańczaka «arcydziełem Mirona Białoszewskiego». Dzięki Mironowi zrozumiałam, że zwierciadło satyry może pokazać ostry obraz rzeczywistości. Spróbowałam więc moich sił. Wypożyczyłam jako modelki bohaterki «Kabaretu Kici-Koci». Zżyłam się z nimi od lat. Dla porządku zmieniłam ich imiona. W moim kabarecie wprowadziłam konwencję nieco zbliżoną do «Kabaretu Kici-Koci». Zdaję sobie sprawę jak jest wobec niego niedoskonały” [Stañczakowa 1992: 6].

w niewidomej poetce jedynie ofiary dominującego mistrza [por. Czerna 2016: 192-195]. Wydaje się, że właściwe byłoby określenie ich wzajemnych relacji jako podwójnie mediumicznych. Z jednej jednak strony z tekstu diarystki przebija tekst autora *Tajnego dziennika* niczym w palimpseście, z drugiej – Białoszewski udziela swego głosu, utrwalając fragmenty zapisków niewidomej poetki na taśmie magnetofonowej. Lecz Stańczakowa pełni przecież wobec autora *Rozkurzu* podobne funkcje i ostatecznie zajmuje równie dużo miejsca w jego życiu oraz dziele – intrygująca byłaby zatem równoległa lektura i interpretacja *Dziennika we dwoje* i *Tajnego dziennika*, przyjrzenie się praktykom swoistej teatralizacji twórczenia oraz wzajemnym oddziaływaniom coraz samodzielniejszej uczennicy i mistrza.

Wspominam jedynie skrótowo o tych powiązaniach, ponieważ to nie tekst diarystyczny jest przedmiotem mojego namysłu. Sądzę, że prawdziwe odrodzenie zainteresowania twórczością Stańczakowej nastąpić może wraz z powrotem do jej starych tomów poezji i prozy – trudno dostępnych, niewznawianych, przykrytych bibliotecznym kurzem. Jeśli silne inspiracje ze strony Białoszewskiego poddają w wątpliwość jednoosobowe autorstwo dziennika Stańczakowej i każą wręcz traktować go jako „dzieło dwojga autorów”<sup>2</sup>, to zarysowanie procesu usamodzielniania udać się może właśnie na gruncie poetyckim. W *Posłowniu do Dziennika we dwoje* Adam Poprawa zwraca uwagę na konieczność oddania twórczyni sprawiedliwości, doceniając jej literacki słuch:

Czym innym jest bowiem naśladownictwo, czym innym wypracowanie własnej oryginalności z wykorzystaniem (owszem, podziwianego) stylu cudzego. Czym innym jest wzorowanie się na kimś, czym innym zaś już w pełni własny talent, umożliwiający usłyszenie i estetyczne spożytkowanie odebranych wypowiedzi. [Poprawa 2015: 425]

2 Adam Poprawa mówi przy tej okazji o „instancji przyautorskiej” [Poprawa 2015: 430], z kolei Czerna widzi w *Dzienniku we dwoje* prototyp bloga [por. Czerna 2016: 192].

## 1. Magia ślepoty

Jednym z czynników decydujących o swoistości pisarstwa Stańczakowej jest jej choroba, *retinitis pigmentosa*, czyli barwnikowe zwyrodnienie siatkówki. To dziedziczne schorzenie, jego pierwsze objawy występują zwykle w wieku młodzieńczym, polega ono na stopniowym ograniczeniu pola widzenia (do tzw. widzenia luno-towego) aż do całkowitej utraty wzroku. W przypadku Stańczakowej chodzi jednak nie tylko o uznanie własnej ślepoty za element wyróżniający czy wręcz definiujący ją jako osobę<sup>3</sup>, ale jako poetkę. W jej wspomnieniach przewija się ponownie wątek inspiracji ze strony Białoszewskiego, który miał nakłaniać autorkę do uczynienia z choroby centrum twórczości i do pogodzenia się z – według niej stygmatyzującym – określeniem „ślepa”. Debiutancki tomik nosi tytuł nieco złagodzony – *Niewidoma* – ale otwiera go znaczące poetyckie credo *Od Autorki*: „Wszystkie wiersze zbioru przecho-  
dzą przeze mnie jako przez oś – o mnie, ode mnie, do mnie, koło mnie. Oś to ja. Ja to bohaterka tomiku. Tą bohaterką, tą mną jest czuta przeze mnie, a widziana charakterystycznie przez świat, kobieta niewidoma w niemłodym wieku” [Stańczakowa 1979: 5]. Owa „kobieta niewidoma”, kilka lat później w autofikcyjnym zbiorze nazywająca siebie *Ślepakiem*, buduje poezję właśnie na fundamencie dysfunkcji. To zbliżenie choroby i twórczej roli bywa wypowiedane w trybie pytania, jak na przykład w wierszu *Czy byłabym?* z debiutanckiego tomu:

Czy byłabym poetką,  
gdybym widziała?  
może oczy

- 3 We wspomnieniowym tomie *Ślepak* Stańczakowa opowiada o powrocie do Warszawy w 1952 roku, który przypadł na czas niemal całkowitej utraty wzroku. Zrozpaczona trafiła do Polskiego Związku Niewidomych i redaktora brajlowskiej „Pochodni”, Stacha Madeja: „Co będzie z dzieckiem – mówiłam – co będzie z moim życiem? A on mnie pocieszał, że będę dziennikarką i reporterką. Tylko po niewidomemu. Nie bardzo to sobie przypominam. Ale za to pamiętam, jak przedstawił mnie jako niewidomą koleżankę na zebraniu Ligi Kobiet. To mną wstrząsnęło. Pierwszy raz skojarzyłam niewidomość ze sobą” [Stańczakowa 1982: 16].

zakrzyczałyby we mnie  
jasnowidzenia  
i widzenia,  
[Stańczakowa 1979: 75]

a kilka lat później w innym utworze – w trybie twardej konstatacji:

Już wiem  
    ślepotą  
czucie  
widzenie wyobraźnią –  
poezja

    poezja  
własny świat –  
coś ze ślepoty.  
[Stańczakowa 1984a: 7]

Wydaje się, że to kolejna lekcja z Białoszewskiego. Istotne jest tu nie tyle zachęcanie Jadwigi do pisania, ale przede wszystkim unaocznienie, że ślepotą może być intrygującym tematem dla widzających, że można jej wręcz pożądać i prokurować zaciemnienia pokoju, pisanie nocą etc. [por. Śliwa 2016]. To, co dla Stańczakowej jest codziennym doświadczeniem, dla Białoszewskiego stanowi fascynującą zagadkę i poznawcze wyzwanie. Przyjaźń z niewidomą daje poecie asumpt do eksperymentu percepcyjnego, którego wyniki zapisuje między innymi w *Chamowie*<sup>4</sup>; Stańca-

- 4 Spostrzeżenia Białoszewskiego na temat ślepoty są jednak ambiwalentne, jak choćby w poniższym fragmencie: „Od ślepaków – tak oni siebie przezywają – więc od ślepaków wiem, że po utracie wzroku słuch wcale się nie doskonalili, często odwrotnie – słabnie. Przecenia się też władzę dotyku. Dłoń ludzka jest mała, skąpo obejmuje. Oglądanie rzeźb rękoma nie jest takie śpiewające, jak fama głosi. A już tym bardziej rzeźbienie. Słuchanie z taśmy czy nawet na żywo cudzego czytania męczy po kilku godzinach. Wodzenie palcem po wypukłych literach jeszcze szybciej. Dochodzą przeszkody, o których widzający nie ma pojęcia. Książka brajlowska jest obszerna, ciężka. Nakłuwane litery wyczytywane palcami tracą na ostrości. Niewidomy musi tracić dużo czasu na domacywanie się, dopytywanie o to, co widzający załatwia jednym ogarnięciem wzroku” [Białoszewski 2010: 241].

kowa tymczasem zostaje zmuszona do dystansującego spojrzenia na siebie, zwerbalizowania czegoś, co pozostawało do tej pory odruchowe, bezwiedne i zwyczajne. Ślepotą urosła tym samym do rangi doświadczenia magicznego.

Niewidoma ma do dyspozycji wiele poezjotwórczych elementów. Jednym z nich jest samotność, choć nie taka, jaka kojarzyć się może z wykluczeniem osoby z dysfunkcją. Przeciwnie, niezwykle aktywna Stańczakowa wybiera samotność jako stan wyjątkowy, pozwalający patrzeć „wewnętrznym okiem”. W wierszu *Sama* pisze:

Ludzie nie widziani przeze mnie  
zasypują mnie słowami,  
a ja im się wymykam  
do siebie.

[Stańczakowa 1979: 56]

Poetka jest bowiem przekonana, że to w sobie nosi tajemnicę, do której odkrycia prowadzi ciemna ścieżka jej niewidzenia. Stąd też swą drogę poetycką zamyka w zdaniu:

Idę mroczną galerią  
w sobie.

[Stańczakowa 1984b: 21]

Przemierzanie tej wewnętrznej czerni pozwala dotrzeć nawet do homeryckiego metrum:

Schodzę w głąb i wciąż w dół  
coraz niżej niżej,  
niezliczona ilość  
tych schodów, tych stopni,  
szum – szumi jak w muszli.

Co to? heksametry.

[Stańczakowa 1979: 70]

Twórczość ślepacka Stańczakowej nie ma w sobie rzecz jasna rozmachu poematów i z pewnością nie rości sobie takich pretensji.

Jednak to właśnie wiersze, które definiują niewidomość, urzekają liryzmem, nie zaś te anegdotyczne, przerabiane pod dyktando mistrza. W tej drugiej grupie utworów autorka zbliża się niebezpiecznie do naśladownictwa, podczas gdy w pierwszej – czerpiąc z głębi swej odmienności – buduje mit poetki naznaczonej łaską:

Może to Bóg  
zasłonił mi oczy  
czarną opaską  
żebym widziała  
niewidziane  
idę przez czerń  
lśniąca złotem nagietek  
bo dotknęła ich  
moja dłoń.

[Stańczakowa 1984b: 140]

Poezja jest formą uświęcenia, wejścia w światło, dlatego twórczyni stwierdza:

dla mnie jest zawsze południe  
stoję odsłonięta  
w świetle  
ze skarbem w mojej  
ciemni.

[Stańczakowa 1984a: 17]

## 2. Depresje

Skarb ukryty na dnie jeziora odsłania jednak złowrogie oblicze. Schowane w ciemnościach „ja” ma bowiem także i depresyjną twarz, okazuje się zarazem czymś nieludzkim, obcym oraz własnym, wyhodowanym we wnętrzu:

Coś się we mnie mysiego  
wylęgło  
zachrobotąło

przemknęło  
a ja się tego  
tak złąkłam.

[Stańczakowa 1984a: 63]

Stany depresyjne nie zawieszają twórczości, chociaż czynią ją nie-  
bywale trudną i nadają jej inny charakter – autoterapeutyczny.  
Słowo ujawnia ocalającą moc, ponieważ – obok kontaktów  
z ludźmi – tylko ono może rozgarnąć ciemność oraz sprawić, że  
poetka znów stanie „w świetle”. Lecz depresja jest też dla Stańcza-  
kowej fascynującą na swój sposób drogą do samopoznania. Poetka  
postrzega siebie jako matroszkę:

Jestem jak baba z drewna,  
która ma w sobie  
kilka bab  
coraz mniejszych.  
Duże znam,  
mniejsze trochę.  
A ta malutka  
w samym środku  
zawsze mnie  
zaskakuje.

[Stańczakowa 1984b: 161]

Zatem najgłębiej w korytarzach ciemności tkwi ta część depre-  
syjna, najsłabiej rozpoznana i najbardziej złożona. Stańczakowa  
nazywa ją „Skuloną”, by wyrazić jej wpływ na własną postawę –  
złamaną, przykutą do łóżka, apatyczną. Wychodzenie z tego stanu  
to walka Jadwigi ze Skuloną [por. Stańczakowa 1982: 170-183], to  
zrzucanie z ramion ciężaru tej innej, w której nie chce rozpoznać  
samej siebie:

Czy to ja  
czy jakaś inna  
ona  
ta letnia



ta szara  
ta przyprószona  
i moje barwy zbladły  
i moje światła zgasły  
a to przecież tylko  
pastylki  
litium carbonicum  
trochę więcej litu  
w mojej krwi.  
[Stańczakowa 1984b: 152]

Przerzucenie odpowiedzialności na farmakologiczny specyfik jest tylko unikiem, jedną z prób uzewnętrznienia czynnika depresyjnego, podobnie jak w wierszu *Złe*:

omotało mnie  
jak kokon  
czy się da odmotać  
czy coś jasnego  
wyfrunie.  
[Stańczakowa 1984a: 64]

Tytułowe „złe” staje „węzłem w gardle”, wyłącza z życia, oddziela od ludzi. Podejmowane czynności są tylko automatyczne, jakby nie stała za nimi wola życia. Ta najmniejsza laleczka z głębi depresyjnej nocy otacza Jadwigę mackami niczym *Stwór*:

Depresja dopada mnie  
jak stwór z innego globu  
okręca  
matową ciemnią  
rozciąga się  
na całe mieszkanie  
[...].  
[Stańczakowa 1987: 80]

Jednocześnie karmi się niemocą Jadwigi, rośnie, podporządkowuje ją sobie:

Znów ta hydra mątwą  
 mąci mi bycie  
 wyciąga swoje ramiona  
 i wypycha mnie  
 we mnie  
 zmniejsza mnie  
 kuli.

[Stańczakowa 1984a: 79]

Depresja dopada Stańczakową wielokrotnie, rzutami, na skutek piętrzących się kłopotów, rozstań z bliskimi, samej choroby oczu czy z powodu „bagażu” ukrywanego żydowskiego pochodzenia. Często udaje jej się pokonać zastyganie mowy i ciała, które się wiąże z tym stanem psychicznym, a które wynika – przynajmniej tak wnosić można z pozostawionych przez nią tekstów – z próby kontroli, specyficznego spojrzenia penetrującego to własne rozszczepione „ja”. Stańczakowa godzi się na życie w stanie walki; na to, że jest „pół tą Skuloną, pół Jadwigą” [Stańczakowa 1982]. Walka ze stanami depresyjnymi to akt odwagi zmierzenia się z innymi – nie tymi codziennymi – obszarami ciemności, a odbyte lekcje ostatecznie okazują się wzbogacające. Wyjście z depresji w roku 1980 opisuje następująco:

Jadwiga górą. Zwyczajny tok życia. Tylko jeszcze ta Skulona się płącze to tu, to tam. Wieczór. Stoję w oknie okrutnie zmęczona. Ale już wyprostowana. Chce mi się żyć. Snuję różne plany. Ta depresja to nie był zmarnowany czas. Ostre spojrzenie na siebie i innych rozwiało wiele złudzeń. Ale i oświetliło dalszą drogę. [Stańczakowa 1982: 183]

Zmierzenie się z lękiem, również za pomocą słowa poetyckiego, prowadzi do jego oswojenia, sprowadza go do tego wymiaru ciemności, który jest już znany i obłąskawiony codziennością:

Nękały mnie depresje  
straszyły  
kuliły  
aż wreszcie  
z latarką medytacji  
zeszłam w głąb siebie  
do piwnic  
a tam  
ciemno  
cicho  
i nic strasznego  
nie ma.

[Stańczakowa 1984a: 84]

### 3. Ćwiczenie widzenia

O wyjściu z depresji traktuje także wiersz *Nastroje*:

Zapadam w studnię,  
leżę na dnie czerni,  
w uszach cykają czarne świerszcze.  
Powoli w górze  
zapala się żółte oko,  
sączy blask,  
jaśniej,  
coraz jaśniej, jakbym wypływała  
z dna  
na wierzch,  
na słońce.

[Stańczakowa 1979: 16]

Szczęśliwej konfrontacji ze Skuloną towarzyszy powrót w krąg światła i nie jest to tylko ćwiczenie wyobraźni. Jeśli można bowiem mówić o resztkach widzenia u Stańczakowej, to wiąże się ono właśnie z błyskami światła naturalnego oraz sztucznego. Na przykład uciążliwe dla widzących światło latarni cieszy Stańczakową do tego stopnia, że wpatruje się ona w nie wytrwale, co wywołuje powi-

doki. Te namiastki to mgnienia zatrzymane na ułamki sekund, poświaty, teatr cieni:

Widzenie  
 leciutkie  
 jak piórko kolibra  
 tu błysnie  
 tam mignie  
 i niknie.  
 [Stańczakowa 1987: 10]

Dla podmiotu ta nietrwałość wrażeń czy wręcz złudzeń wzrokowych nie ma znaczenia. Przeciwnie – poetka ćwiczy się w systematycznej sztuce wywoływania błysków, patrząc w światło, ale też kontemplując przedmioty pozostające i tak poza możliwościami dysfunkcyjnego wzroku:

Żądam od moich oczu widzenia  
 jak kiedyś od mojej dłoni  
 staję obok półki  
 wpijam w nią ślepy wzrok –  
 tu coś jest!  
 Wysuwam mackę ręki  
 gliniany dzbanuszek  
 ulotne wrażenia  
 jego kształtu  
 obraz  
 widmo.  
 [Stańczakowa 1987: 7]

Rzeczy nie zostają dostrzeżone, są tylko „skrawkiem widzenia”, przeczuciem. Te widziadła lokują się na pograniczu „niedoślępłości” oraz pamięci widzenia, chociaż ta ostatnia kategoria jest równie zwodnicza jak krótkotrwały błysk, ponieważ

Przez lata ślepoty  
ucieka pamięć widzianego.  
[Stańczakowa 1979: 39]

Autorka powiada, iż czasem ktoś

Zapala zapałkę  
mojej wzrokowej pamięci,  
[Stańczakowa 1979: 80]

ale nie sposób oddzielić reminiscencji od poetyckich wyobrażeń oraz cudzych sądów. Wspomnienia z czasów widzenia nie tylko płowieją, ale i konfrontowane być muszą z opowieściami o nieustannie zmieniającym się świecie. W procesie dopasowywania tych często nieprzystających elementów wygrać musi wyobraźnia, bo – podczas gdy pamięć oferuje blade zarysy minionych rzeczy – ona ustanawia osobny poetycki świat.

Ważną rolę odgrywają tutaj kolory. Stańczakowa wyraża wręcz przekonanie, że jej ślepotą nie dotyczy barw. Wierszy, w których niewidoma ich „doświadcza”, jest bardzo dużo. Część z nich to próby iście demiurgiczne: wróżenie z kolorów, medytacje nad błękitem, przywoływania zielonego, zaklinanie, czekanie na cud – po prostu rozpisywanie niemożliwego: usiłowanie zobaczenia czegoś, czego nigdy się nie widziało. Poetka pielęgnuje w sobie te małe zachwyty, nawet jeśli towarzyszy im poczucie fantomowości wykreowanego świata i protezy szczęścia. Wybieram jednak kilka wierszy o barwach łączących się z tropami kobiecości z jednej strony, a dotykiem z drugiej:

Pytam – jaki kolor ma ta suknia?  
Mówią mi, że niebieska.  
Przykładam do niej stempelek wyobraźni,  
mojej własnej niebieskości;  
[Stańczakowa 1979: 46]

A teraz kiedy moja dłoń  
 leży na niebieskiej sukni,  
 poprzez ślepotę  
 widzę niebo  
 w niebowym kolorze.

[Stańczakowa 1979: 39]

Niewidoma pozostaje czuła na wygląd, zestawia kolory na ślepo i na własnych prawach, by odrealnić rzeczywistość, by odtworzyć przestrzeń salonu, wspomnienia dawnego tańca, strojenia się na dziecięcy bal. Fantasmagoryczne sukienki, najczęstszy trop kobiecości w tych utworach, noszą w sobie jednak zapowiedź ciemności:

Lubię wspominać  
 moje dziewczęce  
 sukienki  
 fruwią nade mną  
 jak duże ptaki  
 Ta czerwona  
 żegluję pelerynką  
 niebieska w grochy  
 wymachuje  
 skrzydełkami rękawków  
 a żółte bolerko  
 opada na ziemię  
 jak wielki kanarek  
 z obciętymi  
 skrzydłami.

[Stańczakowa 1984b: 14]

Aby wyjść z impasu majaków, można wykorzystać dotyk:

Śni mi się  
 czarny motyl z podwójnymi skrzydłami.  
 Uchyła rąbka czarnych skrzydeł,  
 spod nich sączy się żółty blask.

[...]

Tego dnia w żółtym blasku silnej żarówki  
każą mi wodzić palcami po kartce czarnej  
i po kartce czerwonej.  
Wydaje mi się, że czułymi opuszkami palców  
wchodzę w głąb barw,  
w hamującą szorstkość czerni  
i w ciepłą lepkość czerwieni.  
[Stańczakowa 1979: 65]

Dotyk, zmysł tak ważny dla niewidomych, u Stańczakowej urasta do rangi fenomenu, który – za sprawą dermoptyki, dyscypliny parapsychologicznej – pozwala zobaczyć po 20 latach *Słoneczniki* Vincenta van Gogha<sup>5</sup>. Palce są jak „czujki ślepoty”, wciąż za czymś gonią, czegoś dotykają, by budzić obrazy. Swe ręce Stańczakowa postrzega jako macki, które oplatają ukrytą rzeczywistość i przybliżają widzenie, sugerując, że jest ono tuż obok, na wyciągnięcie ręki właśnie. Przedłużenie ręki stanowi laska, która działa na rozkaz: wystukuje drogę przed niewidomą lub wyznacza dystans dzielący ją od murów czy bram. Rozważania o dotyku, ledwie tylko zasygnalizowane, otwierają bogatą przestrzeń polisensoryczną twórczości Stańczakowej, w której znaczenie mają również słuch oraz węch. Sensualne tropy pozwalają poetce budować na gruzach widzenia własne „przekorne pejzaże” i dzięki temu swoiście parafrazować mickiewiczowską frazę na kształt „nie widzę i opisuję”.

- 5 „Nad moim tapczanem wisi reprodukcja słynnych «Słoneczników». Widziałam ten obraz przeszło dwadzieścia lat temu. Ale zatarł mi się zupełnie w pamięci. Pewnego dnia coś mnie tknęło. [...] Stanęłam na tapczanie i zaczęłam wodzić dłońią po powierzchni obrazu. Tu jest gęsto, kłębiasto. Tu rzadziej i bardziej strzępiasto. A tu jakaś gruba powierzchnia. Pewnie dzban. Powtórzyłam to przy profesorze N. i panu Emfazym. Stwierdzili, że rzeczywiście tam, gdzie mówię: «kłębowisko», jest gęszcz kwiatów. Tam, gdzie kształty wydają się «pierzaste» i «strzępiaste», kwiaty są podobne do astrów. No i pokazują we właściwym miejscu białe powierzchnie i wazon. Cały obraz intensywnie odżył w mojej pamięci” [Stańczakowa 1982: 194].

#### 4. „Jestem więźniem mojej ślepoty”

Mam jednak wrażenie, że tryumf „oka wewnętrznego” Stańczakowej jest pozorny, a ślepotą – ostatecznie nie do wyrugowania. Ilekroć bowiem niewidoma próbuje nas zwiść oniryzmem czy wizyjnością wierszy, oczarować iluzją, sugestywnym obrazem niewidzenia, daje nam w gruncie rzeczy ekwiwalent widzenia. Chociaż pozostaje „więźniem ślepoty”, nie może jednocześnie uciec przed metaforami wzrokocentrycznymi<sup>6</sup>. Nie sposób interpretacji tekstów Stańczakowej uniezależnić od dysfunkcji i to nie tylko dlatego, że sama poetka postawiła ją w centrum opowieści. Nawet strona formalna jej utworów – przede wszystkim zamiłowanie do haiku – odsyłać może do widzenia lunetowego. Miniatura poetycka<sup>7</sup>, która wydaje się najbliższa Stańczakowej, doskonale koresponduje z kolei z fragmentarycznym doświadczeniem prestrzeni: „[ ... ] nie mogę przywołać całego obrazu, krajobrazu albo wnętrza z meblami, z ludźmi. Tylko po kawalku, jakbym przesuwiała kamerę filmową i wywoływała coraz inny fragment” [Stańczakowa 1982: 24].

Poetka zdawała sobie sprawę, że ślepotą z niewątpliwej wartości łatwo zamienić się może w stygmat, pisała przecież:

Czasem trudno mi  
nosić swoją inność  
jak ciężką tabliczkę  
zawieszoną na szyi  
bo taka tabliczka  
mnie

6 „Gdy przysłuchujemy się rozmowom niewidomych, stwierdzamy, z jak wielką wprawą posługują się oni słowami znamionującymi bogactwo wyrażeń o treści wzrokowej. Tak np. niewidoma twierdzi, że nie podoba się jej ten czy inny kolor, ma swoje ulubione barwy itp. Niewidomi przyjęli i posługują się słownikiem ludzi widzących, używają wyrazów, pod które podkładają sobie tylko znaną treść, a często pewne emocje i uczucia nie związane z widzeniem. W wielu przypadkach jedynie wyobrażenie wzrokowe jest adekwatną formą odtworzenia danych spostrzeżeń” [Walkiewicz 2004: 119].

7 Poza *Haiku* warto zwrócić uwagę na wiersze zebrane w tomiku *Ziemia-kosmos* [Stańczakowa 1990], na który składają się siedmiowersowe miniatury.



samą od siebie  
odpycha.  
[Stańczakowa 1984b: 54]

Sięgam jednak po twórczość Stańczakowej w czasie, gdy współczesna humanistyka proponuje nurt tzw. *disability studies*, a do głosu dochodzą ruchy *disability pride*, w których niepełnosprawni „czują się przez niepełnosprawność definiowani i uważają ją za część swojej tożsamości” [Zdanowska 2017: 6]. Ślepotą autorki nie może być zatem piętnem, ale znakiem, który domaga się nowego języka interpretacji.

### Bibliografia

- Białoszewski Miron (2010), *Chamowo*, PIW, Warszawa.
- Białoszewski Miron (2012), *Tajny dziennik*, Znak, Kraków.
- Czerska Tatiana (2016), *Dzienniki podwójne, czyli o kanibalizmie w diarystyce*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. Tatiana Czerska, Inga Iwasiów, TAIWPN Universitas, Kraków, s. 183-196.
- Poprawa Adam (2015), *Posłowie*, w: Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, Warstwy, Wrocław, s. 424-443.
- Stańczakowa Jadwiga (1979), *Niewidoma*, Czytelnik, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga (1982), *Ślepek*, Czytelnik, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga (1984a), *Depresje i wróżby*, Czytelnik, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga (1984b), *Magia niewidzenia*, PIW, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga (1987), *Na żywo*, Czytelnik, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga (1990), *Ziemia-kosmos*, Borgis, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga (1991), *Kabaret Kizi-Mizi*, [nakładem autorki], Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga (1992), *Kabaret Kizi-Mizi w locie. Rok 1991*, Borgis, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga (2015a), *Dziennik we dwoje*, Warstwy, Wrocław.
- Stańczakowa Jadwiga (2015b), *Haiku*, Warstwy, Wrocław.
- Sobolewska Anna, Sobolewska Justyna, Mueller-Liczner Joanna, Kącka Eliza (2015), *Stańczakowa sama i z Mironem [skrócony zapis rozmowy]* [online], Warszawa [dostęp: 25 listopada 2016], <https://kulturaliberalna.pl/2015/09/08/stanczakowa-sama-i-z-mironem-skrocony-zapis-rozmowy/>.

- Śliwa Anna (2016), *Białoszewski – atrofie widzenia* [online], [dostęp: 25 listopada 2016], <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/bialoszewski-atrofie-widzenia-532/>.
- Walkiewicz Małgorzata (2004), *Można być szczęśliwym*, w: *Trzy portrety. O kobietach radzących sobie z dysfunkcją wzroku*, red. Jadwiga Kuczyńska-Kwapisz, Wydawnictwa Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa, s. 90-126.
- Wiśniak Agnieszka (2008), *Pragnienie widzenia. O poezji Jadwigi Stańczakowej*, „Episteme”, nr 6, s. 179-188.
- Zdanowska Marzena (2017), *Nie-złe upośledzenie*, „Znak”, nr 740, s. 6-13.

Monika Ładoń

**“I practice vision”. About Jadwiga Stańczakowa’s literary work**

Jadwiga Stańczakowa was a blind writer, who was more known as a friend of Miron Białoszewski than for her own literary work. Meanwhile, she is the author of several books of poetry, autobiographical prose and a diary. Miron Białoszewski was certainly master for her, thanks to him she began to write about his own blindness. Although that all her work was connected with Białoszewski, it is worth to hear her own voice, especially in the context of disability studies. In this article the author is trying to bring out the poetess of the Białoszewski’s shadows. First of all, the author pointed out that blindness was a magical experience treated as a basis of lyrics. But the dysfunction of sight has also been a cause of recurring depressions. The writing during this ‘double disease’ was particularly difficult and made sense of self-therapy.

**Keywords:** Jadwiga Stańczakowa; blindness; depression; Miron Białoszewski; disability studies.

**Monika Ładoń** – literaturoznawczyni, nauczycielka akademicka, adiunkt w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Autorka studiów o Antonim Słonimskim (Katowice 2008) oraz współredaktorka serii *Zamieranie* (*Zamieranie. Prozy*, Katowice 2012; *Zamieranie fikcji*, Katowice 2014; *Zamieranie gatunku*, Katowice 2015). Autorka tekstów dotyczących literackich reprezentacji chorób. Pisała m.in. o kulturowym obrazie gruźlicy, nowotworów, zawału i chorób neurologicznych.