

Jerzy Kamionowski
 Uniwersytet w Białymstoku

Wenus Cockney – kobieta zawsze nowa

WIECZORY CYRKOWE ANGELI CARTER A NEW WOMAN NOVEL

Zmarła w 1992 roku na raka płuc Angela Carter należy do grona najważniejszych postaci brytyjskiej sceny literackiej drugiej połowy dwudziestego wieku, co znajduje wyraz w ilości publikacji na temat jej twórczości i obecności na listach lektur kursów uniwersyteckich, poświęconych literaturze feministycznej i postmodernistycznej. Gdybyśmy chcieli zabawić się w rankingi, można zaryzykować twierdzenie, że dzieło Carter zajmuje podobne miejsce wśród pisarstwa ponowoczesnego, co spuścizna Virginii Woolf w modernizmie.

Niewątpliwie niebagatelną rolę w tym wzięciu u badaczy literatury współczesnej odgrywa otwartość twórczości autorki *Shadow Dance* na różnorakie podejścia analityczno-interpretacyjne. W zasadzie każdy, kto mniej lub bardziej profesjonalnie „dłubie” w literaturze – czy to badacz o orientacji poststrukturalistycznej, czy marksistowskiej – znajdzie tu możliwość zawodowego spełnienia. Jednak mimo że w refleksji nad twórczością Angeli Carter dominuje ujęcie feministyczne, związek jej tekstów z feminizmem nie jest wcale jednoznaczny – powieści i opowiadania z lat siedemdziesiątych zdają się prowadzić przewrotną, polemiczną grę z dominującymi w tamtym okresie szkołami refleksji feministycznej: psychoanalitycznie i lingwistycznie zorientowaną szkołą francuską z teoriami jej trzech głównych przedstawicielek – Hélène Cixous, Luce Irigaray i Julią Kristewą, oraz politycznie i socjologicznie ukierunkowaną tradycjonalistyczną szkołą anglosaską, której wizytówką jest kierunek określany jako Images of Women, a więc zajmujący się wizerunkami kobiet w literaturze¹. Nie inaczej rzecz się ma z przynależnością do obozu postmodernistów – dzieło Carter jest modelowym przykładem drugiej fazy pisarstwa postmodernistycznego (w nomenklaturze Johna Bartha „literatury odnowy”²), a z drugiej strony jest z ponowoczesną filozofią twórczości w swej

¹ Piszę o tym nieco szerzej w książce *New Wine in Old Bottles: Angela Carter's Fiction*, Białystok 2000.

² J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, tłum. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5-6.

istocie sprzeczna – mam tu na myśli jej wymiar moralizatorski, dydaktyzm i ściśle związki z feminizmem³. Zatem w czasach ilościowych norm, którym sprostać muszą literaturoznawcy⁴, powieści i opowiadania Carter to doskonała pożywką dla publikacji.

Wydana w roku 1984 ósma powieść Angeli Carter *Wieczory cyrkowe* również nadaje się do oglądu z różnych punktów widzenia, a żaden z nich nie powinien być uprzywilejowany. Ponieważ *Wieczory cyrkowe* okrzyknięte zostały przez krytykę dziełem przełomowym, otwierającym w twórczości pisarki nowy etap⁵, można pokazać, jak ściśle związane są z wcześniejszymi utworami Carter. Można potraktować ten tekst jako przykład magicznego realizmu, współczesną powiastkę filozoficzną, powieść (prawie) lotrzykowską lub Bildungsroman nieco *à rebours*. Można skoncentrować się na symbolice przestrzeni, choćby jej labiryntowości, albo zająć się problemem czasu. Można, korzystając z Bachtina, pisać o karnawalizacji świata przedstawionego.

Tu proponuję przyjrzeć się *Wieczorom cyrkowym* w kontekście tak zwanej New Woman novel, której pojawienie się pod koniec dziewiętnastego stulecia zrewolucjonizowało powieść angielską w jej postaci wiktoriańskiej zarówno pod względem treści, jak – wkrótce potem – niezbędnych do przekazywania tych treści nowych technik pisarskich. Frapujące wydaje mi się szczególnie to, że *Wieczory cyrkowe* zdają się być hołdem wynikającym ze świadomości, iż bez New Woman novel nie byłoby dwudziestowiecznej literatury feministycznej, a równocześnie stanowią rozliczenie tamtych tekstów, wchodząc z nimi w polemikę z perspektywy końca stulecia przez owe teksty projektowanego. Oczywiście rok 1984 to niby jeszcze nie koniec wieku ale, jak zauważyła Carter, „*fin* nadchodzi ciut szybciej w tym *siècle*’u”.

Rozpoczynając się w Londynie, a potem przenosząc nas do Petersburga i na Syberię *Wieczory cyrkowe* mają bardzo precyzyjnie określony czas akcji. Przedstawione zdarzenia rozgrywają się tuż przed nadejściem nowego stulecia, w momencie gdy wiek dziewiętnasty chyli się ku końcowi, a nadchodzący budzi nowe nadzieje i oczekiwania. Jednak historia skrzydlatej artystki cyrkowej Fevvers (opowiedziana zresztą częściowo jej ustami) dotyczy dwóch dekad kończących stulecie pary, pokrywając się z okresem gruntownych przemian obyczajowych i artystycznych, które wstrząsnęły wiktoriańską Anglią.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku wyspa została zdobyta przez nową literaturę kontynentalną – zostały przełożone na angielski utwory Tołstoja, Dostojewskiego, Ibsena oraz francuskich naturalistów z Żołą na czele. Miało to widoczny wpływ na angielskie życie literackie – przez wielu pisarzy zostało przyjęte jako zapowiedź artystycznej wolności, uwolnienia się spod

³ Zob. Linda Hutcheon, *Postmodernism and Feminisms*, w: tejże, *The Politics of Postmodernism*, London and New York 1994.

⁴ Zob. Gerald Graff, *Mit przełomu postmodernistycznego*, tłum. G. Cendrowska, w: *Nowa proza amerykańska: Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983.

⁵ Uważają tak na przykład: Paulina Palmer, *Contemporary Women's Fiction*, Brighton 1 989 i Ricarda Schmidt, *The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction*, „Textual Practice” 1982, nr 3/1.

jarzma filisterskiej cenzury, której uosobieniem był Charles Edward Mudie, właściciel największej z tak zwanych *circulating libraries*. System takich bibliotek był gwarantem swoistej polityki kulturalnej w czasach wiktoriańskich: jako główni nabywcy drogich wówczas książek biblioteki decydowały w praktyce, co się ukazywało, a jako że pełniły również rolę strażnicy moralności, nie dopuszczały do publikacji książek pod względem treści zbyt śmiałych dla młodych niezamężnych czytelniczek, które, zdaniem Mudiego, powinny poznać „tylko jedną stronę życia”⁶. Mudie został ostro zaatakowany przez powieściopisarza nowej generacji George’a Moore’a, który oskarżał go o celowe zdziecinnianie literatury. Moore’owi chodziło o przywrócenie powieści angielskiej czytelnikowi–mężczyźnie; sądził, że ideały naturalizmu: obiektywizm, nieunikanie drażliwych problemów społecznych, otwartość w prezentacji seksu i fizjologii sprzyjają temu celowi. Przy tym, jak pokazała później twórczość Moore’a i pokrewnych mu pisarzy (np. George’a Gissinga czy Thomasa Hardy’ego), w centrum zainteresowania „nowej prozy” znalazła się kobieta współczesna – żona, kochanka, kobieta wyzwolona, feministka, dziwka. Szybko zatem etykiety „nowa proza” i „nowy realizm” zostały zastąpione przez o wiele bardziej precyzyjne, np. powieść „o małżeństwie”, „o seksie”, „o kobiecie”, potem wreszcie przez używaną w dzisiejszej refleksji nad angielską prozą schyłku poprzedniego stulecia „New Woman novel.”

Termin *New Woman novel* używany był zarówno w odniesieniu do powieści, których bohaterki prezentują nowoczesne podejście i/lub poglądy dotyczące małżeństwa, seksu czy związków z mężczyznami (np. *Arabella* i *Sue Bridehead*, bohaterki *Judy nieznanego* Hardy’ego czy *Mildred Lawson*, tytułowa postać opowiadania Moore’a z tomu *Celibates*), jak i tekstów pisarek, dla których nowa proza stała się narzędziem służącym prezentacji własnych feministycznych poglądów (np. *Sarah Grand*, *Emma Frances Brooke*, *Ella Hepworth Dixon*, *Mona Caird*, *Menie Muriel Dowie*, *Netta Syrett*), okazją do zapisania kobiecego sposobu postrzegania świata oraz ekspresji kobiecej wrażliwości (np. *Olive Schreiner* czy *Mary Chavelita Dunn* pisząca pod pseudonimem *George Egerton*). Zatem tym, co szczególnie interesowało ówczesne pisarki spod znaku *New Woman novel*, był nowy typ bohaterki. Jednak w odróżnieniu od naturalistów koncentrujących uwagę na postaciach kobiet z marginesu, takich jak prostytutki, alkoholiczki czy tzw. *odd women* (kobiety samotne nie z wyboru, lecz ze statystycznej niemożności wyjścia za męż⁷), wymienione tu autorki w swoich utworach projektują ideał kobiety nowoczesnej, spełnionej intelektualnie i seksualnie. *Jane Eldridge Miller* charakteryzuje ten nowy typ bohaterki w następujący sposób:

⁶ W 1894 odbyło się sympozjum pod hasłem „Drzewo wiadomości”, którego uczestnicy (m.in. *Thomas Hardy*) debatowali nad takimi zagadnieniami jak problem kobiet, powieść współczesna i otwartość w sprawach seksu, próbując ustalić, co powinna wiedzieć na temat „wielkiej zagadki życia” dziewczyna przed zamążpójściem. Zob. *Jane Eldridge Miller, Rebel Women*, London 1994, s. 13.

⁷ Piszą o tym *Miller*, dz. cyt., s. 22 oraz *Elaine Showalter, Odd Women*, w: teje, *Sexual Anarchy*, Harmondsworth 1991.

Nowa Kobieta – niezależna, krytyczna i twórcza – stanowi antytezę dla wiktoriańskich stereotypów prawdziwej damy i anioła ogniska domowego. Niemal bez wyjątku pochodząca z klasy średniej, jest dobrze czytana, uświadamia się sama dzięki lekturze francuskich powieści i literatury medycznej, feministyczne poglądy czerpie z pism Herberta Spencera i Johna Stuarta Milla [...]; bunt Nowej Kobiety, chociaż przemyślany i wynikający z wyznawanych poglądów, ma na ogół wymiar osobisty. Rzuca ona wyzwanie społecznym normom i konwencjonalnej moralności, aby osiągnąć osobiste spełnienie – seksualne, artystyczne, intelektualne [...] Mimo braku formalnego wykształcenia Nowa Kobieta jest często przedstawiana jako nieprzeciętna pod względem inteligencji i talentów artystycznych, czasem posiada artystyczny geniusz. [...] Powieściowa Nowa Kobieta jest zazwyczaj również piękna i tradycyjnie „kobieca” pod względem wyglądu i zachowania⁸.

W opozycji do tej wyidealizowanej postaci stoi wizerunek rozpowszechniany przez niechętnych takim przemianom obyczajowym i zatarciu wyraźnych granic pomiędzy płciami strażników społecznego status quo. Miller przypomina o posiadającej cechy męskie stereotypowej Dzikiej Kobiecie, której groźną postacią straszły antifeministycznie nastawione Mrs Lynn Linton i Mrs Humphry Ward⁹. Elaine Showalter wspomina o francuskich karykaturach „femme nouvelle”, w których przedstawiana była jako „wysuszona pedantka z wielką głową; androgyniczna *garconnet* z płaską klatką piersiową, bardziej przypominająca nastoletniego chłopca niż kobietę”¹⁰ oraz opinie ludzi nauki i medycyny ostrzegających, że „Nowa Kobieta jest niebezpieczna dla społeczeństwa, gdyż jej obsesyjne rozwijanie mózgu szkodzi macicy”¹¹.

Centralna postać *Wieczorów cyrkowych*, kilkakrotnie określona w powieści mianem Nowej Kobiety, jest wariacją na temat wizerunku tej postaci, ukształtowanego w twórczości wymienionych wcześniej pisarek. Przy pomocy Fevvers, kobiety, którą własne skrzydła mają unieść ku wiekowi wolności, Carter udało się pokazać, że wbrew prawu obyczajowego i mitologicznego ciężenia, kobieta jest na tyle silna, by nie wybierać, jak w opowiadaniu Schreiner *Life's Gifts*, między miłością a wolnością, lecz sięgnąć po obie i dostać je. Skrzydła, umożliwiając dążenie do spełnienia, pozwalają jednocześnie uwolnić się od balastu materialnego wymiaru bycia kobietą, który przywołuje Carter, odsłaniając seksualną eksploatację kobiet w podziemnym świecie Londynu oraz w epizodzie poświęconym syberyjskiemu Domowi Pokuty – do tego „naukowego ośrodka badań nad przestępczością kobiet”¹² zbudowanego na wzór Panoptikonu Benthama¹³ trafiają mężobójczynie wcześniej maltretowane przez mężów. Jednak ikonografia skrzydeł ma w powieści również wymiar negatywny – fakt, że Fevvers jako Nowa Kobieta je posiada, paradoksalnie wiąże ją

⁸ J. E. Miller, dz. cyt., s. 14-15.

⁹ Tamże, s. 15.

¹⁰ V. Showalter, dz. cyt., s. 39.

¹¹ Tamże, s. 40.

¹² Angela Carter, *Wieczory cyrkowe*, tłum. Z. Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 1993, s. 221; liczba w nawiasie oznaczać będzie dalej zawsze to wydanie.

¹³ Patrz: Zygmunt Bauman, *Wolność*, Kraków 1995.

z długą tradycją skrzydlatych bogiń i innych fruujących istot rodzaju żeńskiego (i nie tylko), których niemało w patriarchalnych mitologiach. Symbolika skrzydeł zbudowana jest w *Wieczorach cyrkowych* na dynamicznej antynomii, którą dobrze streszcza formuła „pęd pogoni, pęd ucieczki”.

W dzieciństwie Fevvers występuje w burdelu Mamy Nelson obsadzona w roli Skrzydatego Zwycięstwa, niczym współczesne żywe manekiny na wystawach sklepowych. Odgrywa tam rolę dzieła sztuki, przedmiotu kontemplacji, nieruchomej statui przeniesionej z antycznej przeszłości dla przyjemności oka konesera. Jednak jej bierność jest tylko pozorna i ledwo maskuje ukryte za nią zagrożenie dla lubiącego się w petryfikowaniu postaci kobiecych patriarchalizmu – Fevvers pozuje jako pierwowzór Nike z Samotraki: w odróżnieniu od posagu posiada przecież głowę i obie ręce. Co więcej, Mama Nelson przyjmuje na siebie rolę zapomnianej twórczyni dzieła i wkłada w jej silne ramiona miecz, tak że Fevvers naprawdę staje się strażniczką okrętu wojennego, nazywanego przez właścicielkę „statkiem pirackim, pływającym pod fałszywą banderą” (35), jakby uzbrojona dziewica była najlepszym „aniołem stróżem domu pełnego kurew” (40-41). Tego rodzaju ironiczne uwypuklenie ambiwalencji semantycznej symbolu dobrze ilustruje typową dla Carter strategię zderzania ze sobą sprzecznych znaczeń motywów czerpanych ze skarbcza pamięci kultury.

Oczywiście dziedziczne obciążenia Fevvers na tym się nie kończą. Opowiadając swoją historię amerykańskiemu dziennikarzowi Jackowi Walserowi, bohaterka utrzymuje, że jest podrzutkiem znalezionym na progu burdelu Mamy Nelson „w koszu na bieliznę [...] wymoszczonym świeżą słomą [...] wśród skorupki jaja” (13). W tym momencie pochodzenie Fevvers odsyła nas w dwóch kierunkach – z jednej strony dzięki motywowi podrzutka i w dodatku ptaka – do baśni Andersena *Brzydkie kaczątko*, z drugiej stanowi bez wątpienia aluzję do narodzin Chrystusa (w przyszłości ma się przecież stać Nową Kobietą, Zbawicielką wszystkich kobiet). Co więcej, Fevvers nie jest jej właściwym imieniem, a raczej znaczącym imieniem podobnym do niektórych imion z baśni (np. Złotoloczka); dziewczęta, które ją znalazły „orzekły jak jedna: «Wygląda na to, że będzie miało piórka!» (13) (w oryginale: „Looks like the little thing's going to sprout Fevvers!”), gdzie „fevvers” to cockneyowska wymowa słowa „feathers” oznaczającego właśnie ptasie pióra). W dodatku fakt, że Fevvers jest po części ptakiem (jej skrzydła są autentyczne, nie ma pępka, nie jada ptactwa, chyba że jest naprawdę głodna) czyni z niej archetyp kobiety, gdyż słowo „bird” (po polsku „ptak”) używane jest w języku angielskim w odniesieniu do młodych kobiet podobnie jak polskie „kociak”. Związek skrzydeł z kobiecością podkreślony został dodatkowo przez fakt, że pojawienie się piór i późniejsze rozwinięcie skrzydeł są w powieści nierozzerwalnie związane z oznakami dojrzewania seksualnego – rozwojem piersi oraz pojawieniem się miesiączki. Jej prawdziwe imię Zofia sugeruje mądrość i związane jest z „wieczną kobiecością”, o czym wspomina Maria Janion stwierdzając, że interpretatorzy *Fausta* Goethego traktują „wieczną kobiecość” jako aluzję do „gnostyckiej Sophii – kobiecej odkupicielki, boskiej mądrości, zdolnej jedynie uratować

świat”¹⁴. Jednak mądrość Sophii–Fevvers ma szczególny charakter: nawet jeżeli można ją utożsamiać z umiejętnością posługiwania się rozumem, to z pewnością nie z intelektem, jest to bowiem mądrość życiowa dziecka ulicy.

Jak już wspomniałem, w przypadku Fevvers kobiecość przychodzi równocześnie z rozwojem jej skrzydeł, co staje się początkiem nowego rozdziału w życiu bohaterki – Fevvers rodzi się jako kobieta. W przypadku dwu innych postaci z powieści, których losy splatają się z losami Fevvers i które służą do pewnego stopnia jako ich antyteza, kobiecość jest czymś w rodzaju wyroku, staje się końcem: od tej chwili muszą całkowicie podporządkować się regułom patriarchy – utracić jakąkolwiek godność (przypadek Mignon) lub odwrócić się od świata, schować się przed nim za cenę niezycia (Śpiąca Królowna). Związek między kobiecością a niespełnieniem, porażką, byciem ofiarą to częsty temat literatury dziewiętnastowiecznej od Jane Austen do Thomasa Hardy’ego, a przy tym schemat, przeciwko któremu świadomość występowała New Woman novel, tworząc mit kobiety zbuntowanej i spełnionej. Fevvers wyrasta na ucieleśnienie kobiecego buntu, choć w dużej mierze dzieje się tak za sprawą mechanizmu rynkowego, który stara się ją zdefiniować jako swój produkt – u szczytu jej popularności wybucha w Londynie „Fevvermania”:

Wszędzie widać było jej portrety, sklepy zawałone były okolicznościowymi podwiązkami, pończochami, wachlarzami, cygarami i mydłem do golenia z podobizną Fevvers, która udzieliła jej nawet pewnemu gatunkowi proszku do pieczenia – wystarczyło dodać do biszkoptu łyżeczkę tego specyfiku, by poszedł w górę tak samo, jak ona. (9)

Można to rozumieć jako sugestię ze strony Carter, że New Woman novel stała się również elementem gry rynku literackiego swoich czasów, pewną modą, która umożliwiła komercyjny sukces pisarkom i pisarzom dodającym szczyptę nowej kobiecości do swoich utworów; pod warunkiem, że nie posuwali się za daleko jak Hardy, wychodzili na tym całkiem niezłe jak G. H. Wells. Marina Warner zauważa, że postać Skrzydlatego Zwycięstwa, podobnie jak inne tradycyjne postaci alegoryczne w kulturze patriarchalnej, jest niejako wspólną własnością (np. w roku 1911 znalazła się na masce Rolls-Royce’a, a wcześniej pojawiła się na pudełkach cygar oraz jako logo ruchu na rzecz praw wyborczych kobiet)¹⁵, ale wcielając się w Fevvers postanawia latać na własną rękę. Jako, by posłużyć się trafnym określeniem Lorny Sage, „symbol budzący się do indywidualnego życia”¹⁶. Fevvers stara się zdobyć wiedzę o swoim pochodzeniu i zinterpretować ją.

Nazywana Heleną Trapezu, Fevvers odkrywa któregoś dnia nad kominem w salonie Mamy Nelson obraz przedstawiający scenę z mitologii z udziałem Ledy i łabędzia (chodzi raczej o Tintoretta niż da Vinci) i jest przekonana,

¹⁴ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 42.

¹⁵ M. Warner, *Monuments and Maidens*, London 1997, s. 142-143.

¹⁶ L. Sage, *Angela Carter*, Plymouth 1994, s. 48.

że oto odkryła prawdę o swoim pochodzeniu. Niewątpliwie z jednej strony zdarzenie to charakteryzuje Fevvers jako osobę niesłychanie próżną, z drugiej jednak uświadamia jej samej (i czytelnikom), iż jest ona produktem mitologii; w kontekście poprzedniego akapitu warto zauważyć, że Carter sugeruje, iż klasyczna mitologia świetnie służy interesom rynkowym, gdyż są one częścią dyskursu fallocentrycznego. Ale tym razem ów produkt wymknął się spod kontroli – to, że Fevvers jest owocem słynnej sceny miłosnej oznacza dla niej, że jest również owocem gwałtu, co automatycznie czyni ją nieczystą i w rezultacie upadłą. Nic zatem dziwnego, że zaraz po tym, jak rozpościera skrzydła, zaczyna dręczyć ją pytanie, czy potrafi latać. Zgodnie z regułami patriarchy wkrótce otrzymuje twardą lekcję pogładową – jej pierwsza próba latania kończy się upadkiem z półki nad kominkiem; zdarzenie to jest po trosze parodystyczną trawestacją historii Ewy, którą ciekawość przywodzi do upadku, ale zawiera też ciekawsze konotacje:

Runęłam jak Lucyfer. W dół, w dół, leciałam w dół, aż z wielkim łomotem, – prrrask! – wylądowałam na brzuchu na perskim dywanie, wśród kwiatów i zwierząt, które nie znały prawdziwego lasu, wśród podobnych mi bajecznych stworzeń z marzeń i snów. I wtedy, panie Walsler, przekonałam się, że jeszcze nie jestem przygotowana do tego, by na własnych barkach udźwignąć wielki ciężar mojej inności. (32-33)

W końcu jednak Fevvers nauczyła się latać, ale nie sama, lecz pod baczynym okiem swej przybranej matki Lizzie. Tym razem mamy do czynienia z parodią mitu Ikara – Lizzie odgrywa rolę matki-inżyniera, której celem jest wolność dla córki i siebie samej. Inaczej niż Dedal, Lizzie dokładnie oblicza, jak sprawić, by zgodnie z prawami aerodynamiki jej córki nie spotkał los Ikara. Z drugiej strony wcześniejszy upadek Fevvers przywiązał ją w sensie dosłownym i metaforycznym do ziemi, dając jej krótką lekcję o grawitacji i o tym, by nie ścigać zanadto swojej chimery; tę samą lekcję przyswoił również Ikar, lecz w typowo męskim, heroicznym stylu.

Warto też zwrócić uwagę, że obie historie są wariacjami na temat nieposłuszeństwa ojcu, a więc strażnikowi systemu patriarchalnego. Przy tym porównania z upadkiem Lucyfera i Ikara pochodzą od samej Fevvers, jakby szukała ona mitologicznych analogii poza zestawem tradycyjnych ról kobiecych, w których usiłuje ją osadzić pan Rosencreutz – w czasie wspólnej kolacji nazywa ją Prozerpiną, Florą, Wenus Pandemos, Arioriph, Achamathoth i Zofią, skłania ją, by po kąpieli wcieliła się w postać Lady Godivy oraz utożsamia ją z yoni.

Powyższe rozważania pokazują, że podobnie jak bohaterki New Woman novel Fevvers poszukuje własnej tożsamości poza obowiązującym dyskursem patriarchalnym, który zamyka kobietę w sferze mitologii, najczęściej mitologii życia codziennego: małżeństwa, rodziny, gospodarstwa domowego (Fevvers jest w pozytywnym sensie bezdomna, a w powieści znajdziemy kilka cierpkich uwag na temat małżeństwa), albo definiuje ją jako kobietę upadłą, *femme fatale*, postać monstrialną. Sandra Gilbert i Susan Gubar zauważają, że „w literaturze

pisanej przez mężczyzn powtarza się opozycja między słodką bohaterką pozytywną związaną z domem [...] a niegodziwą dziwką istniejącą poza sferą domową”¹⁷. Większość pisarek spod znaku New Woman novel starała się unieważnić tę opozycję, jednak w taki sposób, aby – jak pokazuje cytowana wcześniej charakterystyka Miller – wyprowadzenie kobiety z domu i wprowadzenie jej w świat nie oznaczało dla niej całkowitej utraty zewnętrznych i wewnętrznych tradycyjnych atrybutów kobiecości.

Nieco inaczej rzecz ma się z Fevvers. Owszem, da się ją opisać jako „niezależną, krytyczną i twórczą”, ale w sposób wyjątkowo niestereotypowy, gdyż jest również przy tym lekkomyślna, bezczelna, spontaniczna i pyskata – żadne z tych określeń nie pasuje do bohaterek powieści Grand, Egerton i innych pisarek określanych jako nowe kobiety. Pochodzi z dołów społecznych (wychowała się w burdelu), jej inteligencja jest w rzeczy samej błyskotliwa, ale, jak już wspominałem, to raczej mądrość dziecka ulicy; jej artystyczny geniusz pozwala jej stać się nie pisarką (jak wielu pierwszoplanowym postaciom New Woman novel), lecz megagwiazdą cyrkowej areny.

Jednak podobnie jak bohaterki New Woman novel, Fevvers jest antytezą tzw. Angel in the House, anioła ogniska domowego – idealnego wcielenia kobiety wiktoriańskiej. Skrzydlata bohaterka niewątpliwie pozostaje w ścisłym związku z postacią anioła, ale – jak zwykle u Carter – w sposób niejednoznaczny: jest równocześnie Aniołem Śmierci i kobietą – „aniołem przyszłości” Daumera, ucieleśniającym, by użyć sformułowania Janion, „prenietzscheańską ideę nadczłowieka”¹⁸.

W innym miejscu Janion zauważa¹⁹, że „anioł milczy (lub co najwyżej śpiewa)”, natomiast Fevvers **mówi**, w dodatku nadzwyczaj żywiotowo. Bohaterki New Woman novel mówiły zwykle językiem wykształconych o sprawach poważnych, wyrażając swe sądy o „chorobach wenerycznych, zakładach zamkniętych, wiwisekcji, prawie wyborczym kobiet, podwójnym standardzie seksualnym, edukacji dziewcząt, modzie kobiecej, korzyściach z gimnastyki oraz nadużywaniu kofeiny, alkoholu i nikotyny”²⁰. Fevvers opowiada niezwykle zdarzenia, plecie o sprawach błahych, namiętnie konwersuje, podnosi głos, wścieka się, ironizuje, bezczelnie pyskuje; co więcej – język, którym się posługuje to cockney (oczywiście tak naprawdę skonwencjonalizowana stylizacja, w dodatku błada w przekładzie w porównaniu z oryginałem), slang cwaniaków z londyńskiego East Endu. Mówi ona, by posłużyć się analogią na czasie, głosem Sary Cox, prezenterki radia BBC, słynącej z niewyparzonego (i czasem niecenzuralnego) języka.

Jak widać, sporo różni Fevvers od jej literackiego pierwowzoru. Bowiem, mimo że bohaterki dziewiętnastowiecznych powieści nurtu New Woman novel odchodzą od stereotypów płciowej poprawności epoki wiktoriańskiej, sta-

¹⁷ S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven and London 1979, s. 29.

¹⁸ M. Janion, dz. cyt., s. 43.

¹⁹ Tamże, 21.

²⁰ J. E. Miller, dz. cyt., s. 18

rają się usilnie o akceptację kultury patriarchalnej. Fevvers takiej akceptacji nie szuka, ta kultura nie jest jej potrzebna do określenia siebie i swoich potrzeb.

Postać Fevvers to prawdziwe wyzwanie dla kultury patriarchalnej. O ile bowiem Sarah Grand uważała, że nawet „oddane feministki” powinny starać się wyglądać „po kobiecemu i pięknie, aby nie zniechęcać potencjalnych zwolenników”²¹, Carter zadbała, by bohaterka *Wieczorów cyrkowych* była jak najdalsza od konwencjonalnych wzorców. Dobrze to ilustruje inny pseudonim, pod którym znana jest Fevvers – Wenus Cockney. Jak łatwo zauważyć, określenia Wenus i Cockney nie za bardzo do siebie pasują, gdyż to drugie kojarzy się raczej z postaciami pokroju Moll Flanders – kobietami, które używają swych wdzięków nie zawsze w uczciwych zamiarach. Pseudonim zbudowany jest na zasadzie oksymoronu, gdyż Cockney to nie tylko osoba urodzona we wschodnim Londynie, ale ktoś cwany, przebiegły i pyskаты. A kto słyszał o cwanej, przebiegłej i pyskatej Wenus?

Cieleśna powłoka Fevvers również nie zgadza się z klasycznymi regułami harmonii budowy ciała kobiecego, jest ona bowiem dużą, cycatą dziewczoją o nieproporcjonalnie krótkich nogach, o czym mówi z nutką autoironii:

Jak pan może zauważył, z punktu widzenia czystej estetyki moje nogi nie pasują do górnej części ciała. Gdybym miała stanowić wierną kopię Wenus, zbudowanej na moją skalę, musiałabym mieć nogi jak pnie drzew. Niejeden raz te moje kruche podpórki ugięły się pod nierównomiernym obciążeniem mego torsu i padałam z łomotem jak długa. Do czego się przyczynia umieszczone u góry środek ciężkości. (44)

Nie ma chyba wątpliwości, że „kruche podpórki” nie mogą służyć jako nogi bogini, tak samo jak nie mogą być niczym „pnie drzew”. Fevvers stwierdza, że jej ciało jest nieproporcjonalne „z punktu widzenia czystej estetyki”, co oznacza, że jej anatomia nie zgadza się z przyjętą normą piękna kobiecego ciała. W europejskiej tradycji artystycznej kobieta jest przedstawiana albo jako piękna (proporcjonalna, krucha, delikatna, łagodna, podobna do dziecka), albo jako potworna (wielka, ciężka, silna, fizyczna, groźna). Jak zauważają Gilbert i Gubar, owa potworność jest tradycyjnie umieszczana w dolnej (ukrytej) części kobiecego ciała (yoni Rosencreutza!), tak że potwór, przybierając na zewnątrz postać anioła, staje się naprawdę groźny dla mężczyzn²². Zdeformowane nogi Fevvers²³ ustawiają ją w długim szeregu kobiet-potworów, z których najbardziej znane to Errour z *Królowej Wieszczeń* Spencera, Cecropia Sidneya, Goneyryla i Regana z *Króla Lira*, Grzech z *Raju utraconego*, olbrzymki z *Podróży Guliwera* oraz postaci kobiece z satyrycznej poezji Swifta.

Fevvers przypomina nieco kobiety z opowiadań George Egerton, które Miller charakteryzuje jako „silne fizycznie, nawet atletyczne oraz świadome

²¹ Tamże.

²² S. M. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., s. 30.

²³ O seksualnych konotacjach deformacji nóg pisze obszernie Peter L. Hays w książce *The Limping Hero*, New York 1971.

i pewne swej seksualności²⁴, ale w jej przypadku inspiracją jest zapewne opisywana przez Janion alegoria Wolności, „młoda olbrzymka, o muskularnym torsie [...] z wydatną piersią, uzbrojona czasem w pikę, czasem w miecz”²⁵, kojarzona z rewolucyjnym przewrotem. Janion przytacza interesującą dla tych rozważań opinię Hobsbawma, który utrzymuje, że „dla współczesnych Wolność nie była figurą alegoryczną, lecz jak najbardziej rzeczywistą kobietą z ludu [...] Ta kobieta nie jest tu po to, by inspirować lub reprezentować, ona d z i a ł a”²⁶. Silna fizycznie Fevvers, uzbrojona w niewielki miecz, jest również postacią w działaniu, w dynamicznej walce o rozstrzygnięcie dylematu czy jest „faktem [...] czy fikcją” (302).

Jak pisze Showalter, „Nowa Kobieta to kobieta nerwowa”, dodając, że ówczesni lekarze łączyli zmiany w aspiracjach kobiet z „epidemią dolegliwości nerwowych, takich jak anoreksja, neurastenia i histeria”²⁷. Tutaj znowu Fevvers okazuje się jej przeciwieństwem. Jedną z jej głównych cech jest olbrzymi apetyt, w sensie dosłownym i w przenośni: uwielbia dobrze zjeść i popić, pożąda pieniędzy i wygod, przejawia inicjatywę seksualną oraz znajduje niemal erotyczną przyjemność w zaspokajaniu innych potrzeb swego ciała – efekt jest wyolbrzymiony przez jej donośny śmiech, ziewnięcia, beknięcia, pierdnięcia i mocny zapach. Skrzydlata cyrkówka zdaje się być wcieleniem *kobiecości przerażającej* z mizoginistycznej uwagi Baudelaire’a: „kobieta chce jeść kiedy jest głodna, chce pić, kiedy ma pragnienie. Chce, żeby ją pieprzyć, kiedy ma ochotę (...) Przeto jest zawsze wulgarna”. Fevvers nie jest zatem stworzeniem z mitologicznej mgły i alegorycznej galarety, a w postępowaniu kieruje się dwiema formułami: „jestem” oraz „chcę”. Jednak apetyt ten pełni tu również funkcję magiczną: Wenus Cockney unika w ten sposób znalezienia się po niewłaściwej stronie de Sade’owskiej dychotomii pożeracza i pożeranego²⁸.

Jednocześnie ten aspekt postaci Fevvers sprawia, że staje się ona wzorem dla Nowych Kobiet końca dwudziestego stulecia, do których zwraca się Wojciech Eichelberger w następującej apostrofie: „Więc śmiećcie się kobiety za młodu i zawczasu [...] Głośno, szczerze i niskim głosem [...] Więc tańczcie, śpiewajcie, rechocźcie i ryczcie do rozpuku. Tarzajcie się, pękajcie i sikajcie. Niech wam przepona turkocze jak bojowy sztandar na wietrze i niech wam się brzuchy trzęsą jak szalone. Świat będzie od tego lepszy”²⁹. W ostatnim akapicie *Wieczorów cyrkowych* „trąba powietrzna śmiechu Fevvers” hula nad całym światem, aż śmieje się „wszystko, co żyje i oddycha” (307). Tak Nowa Kobieta wchodziła w wiek dwudziesty. Jak sobie będzie radzić, jakim przemianom ulegnie w następnym stuleciu? ☘

²⁴ J. E. Miller, dz. cyt., s. 27.

²⁵ M. Janion, dz. cyt., s. 14.

²⁶ Tamże, s. 17.

²⁷ E. Showalter, dz. cyt., s. 40.

²⁸ Patrz: A. Carter, *The Sadeian Woman*, London 1979 oraz M. Atwood, *Running with the Tigers*, w: *Flesh and the Mirror*, red. Lorna Sage, London 1994.

²⁹ W. Eichelberger, *Trzęsienie kobiecego brzucha*, „Wysokie Obcasy” 2000, nr 13 (53).