

KAMILA BUDROWSKA

Kobieta *i stereotypy*

OBRAZ KOBIETY W PROZIE POLSKIEJ PO ROKU 1989

TRANS
HUMANA

Białystok 2000

Projekt okładki: Mieczysław Rabczko
Korekta: Zespół
Skład: Mieczysław Rabczko

© Copyright by Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20
tel./fax (085) 745-74-23
<http://pip.uwb.edu.pl/transhumana>
e-mail: transhum@noc.uwb.edu.pl

Białystok 2000

ISBN 83-86696-64-8

Pracę wykonano w ramach projektu badawczego
Nr 1 H01C 006 17
finansowanego przez Komitet Badań Naukowych
w latach 1999/2000

Druk i oprawa: „ORTH-DRUK”, Białystok, ul. Składowa 9

SPIS TREŚCI

WSTĘP	5
1 STEREOTYP I LITERATURA	6
2 STEREOTYP KOBIETY	9
3 STEREOTYP KOBIETY A LITERATURA	17
4 KRYTERIUM DOBORU TEKSTÓW I UKŁAD PRACY	19
I STABILIZACJA STEREOTYPÓW KOBIETY	21
1 DOJRZEWANIE	21
1.1. Dojrzewanie jako poszukiwanie tożsamości, czyli przypadek Marysi Kawczak	21
2 SEKSUALIZM	29
2.1. Proza Andrzeja Stasiuka, czyli kobieta w pełni uwikłana	29
2.2. <i>Panna Nikt</i> , czyli „połączenie demona erotyki i demona pieniądza”	47
2.3. <i>Terminal</i> , czyli seksualizm symboliczny	49
3 MACIERZYŃSTWO	52
3.1. <i>Panna Nikt</i> , czyli córki powielają wzory matek	52
3.2. Stasiuk, czyli wersja głównie pesymistyczna	55
3.3. <i>Trzy razy</i> i <i>Bulgulula</i> , czyli wyłączenie ojca	61
3.4. <i>Domino. Traktat o narodzinach</i> , czyli nieobecny ojciec i aseksualna matka	65
4 PIĘKNO CIAŁA	71
4.1. Zawsze piękna heroina w postrzępionym sweterku	71
4.2. Proza Bitnera, czyli agresja i tęsknota	75
5 ISTNIENIE „TYPOWO” KOBIECYCH CECH	81
5.1. <i>Panna Nikt</i> , czyli typowość związana z tradycyjnym systemem wartości	81
5.2. „Pan Bóg jest chłopem”, czyli kobiety typowe w <i>Opowieściach galicyjskich</i>	82
5.3. <i>Terminal</i> , czyli kobieta zawsze dobra i piękna	85
6 NOWY MATRIARCHAT	90
6.1. <i>Trzy razy</i> i <i>Bulgulula</i> , czyli władza kobiet — modliszek	90
7 RZADKIE SYTUOWANIE NA POZYCJI PODMIOTU	92
7.1. <i>Terminal</i> , czyli niema bohaterka intertekstualnej powieści	92
7.2. <i>Mury Hebronu</i> , czyli (także) językowa dominacja nad kobietą	99
7.3. Proza Bitnera, czyli kobiety „mówione”	102

II DESZYFRACJA STEREOTYPÓW KOBIECY	103
1 DOJRZEWANIE	103
1.1. Dziewczynka, czyli proza Nataszy Goerke	103
2 SEKSUALIZM	115
2.1. Proza Izabeli Filipiak, czyli negacja związków heteroseksualnych i dowartościowanie homoseksualizmu	115
2.2. <i>Panna Nikt</i> , czyli homoseksualizm jako „skutek uboczny” fascynacji cielesnością	134
2.3. <i>Trzy razy</i> Dariusza Bitnera, czyli kobiecy homoseksualizm jako symbol piękna	136
2.4. Twórczość Manuei Gretkowskiej, czyli deszyfracja stereotypu kobiecej bierności seksualnej	139
2.5. Proza Nataszy Goerke, czyli kochanka zbanalizowana	142
3 MACIERZYŃSTWO	145
3.1. Twórczość Izabeli Filipiak, czyli macierzyństwo patologiczne	145
3.2. Obrazki Goerke, czyli groteska podszyta goryczą	151
3.3. <i>Domino</i> Anny Nasiłowskiej, czyli filozoficzny traktat o macierzyństwie	152
4 „TYPOWO” KOBIECE CECHY	165
4.1. Proza Nataszy Goerke, czyli żona archetypiczna	165
5 NOWY STEREOTYP	167
5.1. Proza Gretkowskiej, czyli opresyjny charakter nowego wzoru	167
5.2. <i>Fractale i Księga Paszтетów</i> , czyli między feministką a „myśliwą”	169
6 KOBIECA JAKO PODMIOT WYPOWIEDZI	172
6.1. Gretkowskiej pretendowanie do miana „pisarki”	172
6.2. <i>Domino. Traktat o narodzinach</i> , czyli wszechogarniająca wypowiedź kobiety–matki	174
ZAKOŃCZENIE.....	177
1 WŚRÓD STEREOTYPÓW	177
2 „WŁASNA DROGA”	178
2.1. „Odstępczyni”. Wersja Izabeli Filipiak	179
2.2. Androgyne. Wersja Nataszy Goerke	182
2.3. Androgyne. Wersja Izabeli Filipiak	186
3 WNIOSKI OGÓLNE	187
BIBLIOGRAFIA	189

WSTĘP

W pracy swojej chciałabym omówić obraz kobiety istniejący w prozie polskiej po roku 1989. Problem jest na tyle złożony, że konieczne wydaje się pewne jego zawężenie. Pragnę przyrzeć się więc bliżej jednemu tylko elementowi funkcjonowania obrazu kobiety w literaturze najnowszej — jego stosunkowi do społecznych i literackich stereotypów. Przy czym celem pracy nie jest przedstawienie wizji całościowej, zamkniętej, ale raczej — stawianie problemów.

Wyodrębnienie przedmiotu badań należy opatrzyć kilkoma uwagami. Cezura 1989 roku, oczywista w literaturoznawstwie polskim wykorzystującym ważkie wydarzenia historyczne dla określenia nowego okresu historycznoliterackiego, nie wymaga dodatkowych wyjaśnień. Można tu tylko przywołać kwestię porównywania roku 1989 i roku 1918. W zakresie literatury interesującym problemem jest natomiast dostrzegany przez badaczy prymat „nowej” prozy nad poezją, jej bardzo wyraźna odrębność, zerwanie z dorobkiem poprzednich generacji oraz generalna zmiana kultury literackiej. O wyjąłowieniu prozy i jej konwencji w latach 70-tych i 80-tych pisze wielu badaczy literatury współczesnej. Można wymienić Michała Głowińskiego, Przemysława Czaplińskiego, Jerzego Jarzębskiego. Dostrzegają oni afabularność, „rozmycie” bohatera, poczucie niemożności twórczej, wpisane w tkankę poszczególnych dzieł. Na tym tle dokonania prozatorskie lat 90-tych uderzają odmiennością. Pojawiają się teksty z wyraźną fabułą, nawiązujące nawet do konwencji powieści przygodowej, by przypomnieć *Podróż Ludzi Księgi* Olgi Tokarczuk, czy *Białego*

kruka Andrzeja Stasiuka. Literatura po roku 1989 zrywa także z wielowiekową tradycją uwikłania w sprawy patriotyczne i narodowe.

1

STEREOTYP I LITERATURA

Stereotyp jest pojęciem z dziedziny socjologii i psychologii społecznej, a nie kategorią literacką. Naukowe opracowania tego problemu podkreślają szablonowość, schematyczność, upraszczający i językowy charakter, a także walory emocjonalne i wartościujące¹. Cechy te, a także wielość możliwych relacji (znak słowny jest elementem koniecznym do zaistnienia stereotypu, tekst literacki jest obszarem, na którym może się on wyrażać, stereotyp jest koniecznym warunkiem porozumienia literackiego, nie jest kategorią literacką i badanie jego obecności wymaga „wyjścia” poza tekst) sprawiły, że kategoria ta była już wykorzystywana w badaniach nad literaturą. Zastosowała ją Zofia Mitosek w pracy *Literatura i stereotypy* do badania stereotypów narodowościowych, Antoni Smuszkiewicz do literatury science-fiction (*Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*), Stanisław Barańczak do analizy literatury popularnej (*Czytelnik ubezwłasnowolniony*). Zawsze jednak stereotyp funkcjonował jako narzędzie pozwalające badać to, co najłatwiej ulega schematyzacji, demaskując pozorną różnorodność, fałszywe i uproszczenia głównie w literaturze uważanej za „niską”. W pracy swojej chciałabym zerwać z taką tradycją i zbadać stereotypowe obrazy kobiet w literaturze „wysokiej”. Pojawi się więc tu od razu pytanie o to, czy wykorzystanie strategii degraduje literaturę, spycha w dół. Wydaje się, że nie. *Stereotyp poprzedza użycie rozumu; jest formą postrzegania, która narzuca pewien charakter danych naszemu zmysłom, zanim te dojdą do naszego rozumu*² — pisze Lippmann. Stereotyp poprzedza użycie rozumu, ale

¹ zob. na przykład: W. Lippmann, *Public opinion. And Foreign Policy in the United States*, New Bruswic, New Jersey, 1991; I. Kurcz, *Zmienność i nieuchronność stereotypów*, Warszawa, 1994; D. Piontek, *Stereotyp: geneza, cechy, funkcje*, W: *W kręgu mitów i stereotypów*, red. K. Borowczyk, P. Pewełczyk, Poznań — Toruń, 1993; K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, W: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław, 1971;

² W. Lippmann, *Public opinion*. op. cit., za: D. Piontek, op. cit., s. 21

go nie zastępuje. Nie jest więc w dziele najważniejsze wprowadzenie, lub nie schematu, ale dalsze z nim postępowanie.

Szukając stereotypów kobiety w polskiej prozie najnowszej chciałybyśmy posłużyć się kategoriami stworzonymi i opisanymi przez Zofię Mitosek. W przywoływanej już pracy *Literatura i stereotypy* rozpoznaje badaczka trzy relacje zachodzące pomiędzy literaturą a stereotypami: stabilizację, kreację i deszyfrację³.

Literacka stabilizacja stereotypu ma miejsce w sytuacji, którą Janusz Sławiński określa mianem posuszeństwa pisarza wobec standardów poznawczych czytelnika⁴. Zdaniem Mitosek utwór, stabilizujący stereotyp niczego nie kwestionuje; wizja świata, jaką prezentuje przystaje do potocznej wiedzy adresata: *Między czytelnikiem a utworem panuje obustronna życzliwość: odbiorca w całości akceptuje apel tekstu,*

*typową) wiedzę*⁵. Przykładem pełnej stabilizacji są gatunki charakterystyczne dla sztuki masowej: komiksy, melodramaty, powieści „płaszczka i szpada”. Warunkiem literackiej stabilizacji stereotypu jest „dobra wiara” czytelnika, jego nieświadomość schematyczności oferowanej przez tekst wizji i brak obiektywizującego dystansu. „Stan życzliwości” pomiędzy tekstem a odbiorcą nie musi jednak wiązać się z „dobrą wiarą” autora; może on dystansować się wobec przywoływanych przez siebie wzorów.

Stabilizacja stereotypu zachodzi także i w tekstach literatury „wysokiej”. Jest to o tyle ciekawe, że odbywa się przy współudziale elitarnego czytelnika. Nie można oczywiście zakładać, że „wierzy” on w prezentowane schematy i nie ma do nich krytycznego stosunku. Wydaje się natomiast, iż ma dwie możliwości odbioru. Pierwszą jest niedostrzeżenie pewnych stereotypów (autor może o nich wiedzieć lub nie), wpisanych w wyraźnie szerszą, nowatorską konstrukcję. Tu, jako przykład, chciałabym przywołać analizowaną w dalszych częściach pracy powieść *Terminal* Marka Bieńczyka, gdzie w nową wizję tekstowej rzeczywistości wpisana jest stereotypowo przedstawiona bohaterka. Drugim sposobem percepcji dzieła może być wytworzenie w niektórych, bardziej wnikliwych, odbiorcach sytuacji nieufności, niezgody na prezentowaną wersję świata, co przypomni-

³ Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław, 1974, s. 174-190

⁴ J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, W: *Problemy socjologii literatury*, op. cit.

⁵ Z. Mitosek, op. cit., s. 178

na napięcie wytwarzające się pomiędzy adresatem a dziełem przełamującym schematy. Tu jako oczywista egzemplifikacja jawi się twórczość Andrzeja Stasiuka. Pomędzy obiema skrajnymi postawami mogą pojawić się też i nieczyste, przemieszane.

Kreacja stereotypu literackiego polega bądź na *adaptowaniu obrazów literackich do opisu doświadczeń bliskich czytelnikowi*, bądź na *identyfikacji odbiorcy z bohaterami lektur (bovaryzm)*⁶. Kreacja taka jest dowodem społecznego sukcesu dzieła, jego poczytności i nośności treści przezeń przekazywanych. Terenem stereotypizacji są najczęściej utwory o wysokich wartościach artystycznych, właśnie na przykład *Pani Bovary* Gustawa Flauberta.

Chciałabym postawić tutaj hipotezę, że w polskiej prozie po roku 1989 nie ma zjawisk, które już obecnie można by zakwalifikować jako literacką kreację stereotypu. Przeobrażenia polityczne 1989 roku, zniesienie cenzury nie pozostały bowiem bez wpływu na społeczne oddziaływanie literatury. Michał Głowiński pisze o kilku podstawowych zmianach, jakie w związku z upadkiem komunizmu zaszły w utworach literatury „wysokiej”: rugowaniu symboliki lewicowej, zmniejszeniu roli społecznej literatury, braku formułowania społecznych żądań pod jej adresem. Nowa symbolika kształtowana jest przez środki masowego przekazu, które to omawiają wszelkie aktualności społeczne⁷. O wyraźnej zmianie symboliki wspomina też Maria Janion twierdząc, że w ciągu ostatnich dwustu lat (od epoki porozbiorowej) przeważał w Polsce dość jednolity, symboliczny — romantyczny styl kultury, który załamał się po stanie wojennym i został wyparty przez zamerykanizowaną kulturę masową⁸. Myślę, iż można postawić tu kolejną hipotezę, że kreowanie stereotypów nie jest już, po prostu, możliwe. Ważniejszą rolę w ich powstawaniu pełnią po roku 1989 środki masowego przekazu i one są obszarem, który ma największy wpływ na tworzenie społecznych norm postępowania.

Deszyfracja stereotypów opiera się na przewyżczeniu schematów, poznawczych standardów. Pojawia się tylko w literaturze „wysokiej” i jest związana z aktywną postawą autora dążącego do groteskowego przedsta-

⁶ ibidem, s. 180, 181

⁷ M. Głowiński, *Polska literatura współczesna i paradygmaty symboliczne (1945-1995)*, w: *Konteksty*, 1995, nr 3/4, s. 134-140

⁸ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, W: „*Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*”, Warszawa, 1996, s. 5-24

wienia rzeczywistości oraz aktywną postawą czytelnika. „Dobra wiara” odbiorcy jest tu wyparta przez samowiedzę przysługującą początkowo tylko twórcy: *Obiektem ośmieszenia nie jest tu sam stereotyp (rycerza czy heroiny roman-su), ale „dobra wiara” jego użytkowników, która stanowi podstawę wszelkich operacji stereotypizujących*⁹. Pomiedzy tekstem a czytającym pojawia się więc napięcie, które nie jest — przypomnijmy — charakterystyczne dla „zwykłego” kontaktu z dziełem¹⁰.

Zaznaczyć chciałabym, że owe trzy relacje pomiędzy tekstem literackim a stereotypem nie muszą się wzajemnie wyłączać. Analiza konkretnych utworów prozy polskiej wydawanej po roku 1989 uprawnia do stwierdzenia, iż w obrębie jednego utworu może pojawiać się nie tylko jednoczesna stabilizacja i deszyfracja różnych stereotypów, ale także potwierdzanie i obalanie poszczególnych komponentów jednego.

2

STEREOTYP KOBIETY

Przedstawienie stereotypu kobiety wymaga opisanie też obrazu mężczyzny, oba te wzory łączą się bowiem ze sobą nierozzerwalnie na zasadzie negacji. Świat mężczyzn jest zbudowany wokół statusu wynikającego z osiągnięć, sprawowanej władzy, pracy zawodowej; świat kobiet to zajmowanie się domem, macierzyństwo, pozycja wynikająca ze statusu męża. „Typowo” męskie cechy charakteru to: racjonalność, niezależność, aktywność, kompetencja, łatwość podejmowania decyzji, radzenie sobie w trudnych sytuacjach, pewność siebie, skłonności przywódcze, agresywność, kobiece — emocjonalność, zdolność do poświęcania się dla innych, delikatność, czułość, łagodność, wrażliwość na uczucia i potrzeby innych, ciepło w relacjach z innymi, opiekuńczość, submisyjność, trudność w podejmowaniu decyzji. Specyficznymi dla płci rolami są zaś, dla mężczyzn — bycie głową domu, zarabianie pieniędzy, wykazywanie inicjatywy, przy-

⁹ Z. Mitosek, op. cit., s. 183

¹⁰ zob. np. J. Kaczorowski, *Ten dziwny intruz, który jest we mnie*, W: *Autor. Podmiot literacki. Bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław, 1983 s. 61 -70

mowanie na siebie finansowych zobowiązań, dla kobiety — opiekowanie się dziećmi, prowadzenie domu i czynności z tym związane. Nawet wygląd zewnętrzny wyraźnie dzieli stereotypowego mężczyznę i kobietę. Mężczyzna powinien bowiem być silny, wysoki, szeroki w ramionach, a kobieta — delikatna, poruszająca się z wdziękiem, posiadająca miły głos¹¹. Podsumowując swe wcześniejsze spostrzeżenia Maria Strykowska pisze: *Zasadniczą istotą stereotypu zachowania uzależnionego od płci jest spostrzeganie kobiety jako osoby ciepłej i ekspresyjnej, a mężczyzny jako kompetentnego. Podobnie — mężczyzna jest szanowany, a kobieta lubiana*¹². Do wymienionych wyżej cech można dorzucić te wyróżnione przez Kate Millet w *Teorii polityki płciowej*: inteligencja, siła, efektywność (mężczyźni) i potulność, pasywność, „cnotliwość”, nieudolność (kobiety)¹³. Warto podkreślić tutaj, że stereotyp mężczyzny składa się jakby z jednego składnika, dotyczy jednego tylko obszaru funkcjonowania — ról „zewnętrznych” w stosunku do rodziny. Stereotyp kobiety jest dwuskładnikowy i obejmuje zarówno „zewnętrzne”, jak i „wewnętrzne”, rodzinne. Pomiędzy tymi obszarami nie ma równorzędności i mogą być one ze sobą w konflikcie.

Sytuację napięcia pomiędzy rolami kobiety przedstawia Anna Titkowska (...) *głównymi kryteriami szacunku dla kobiety są: właściwe pełnienie ról rodzinnych i ewentualne skuteczne łączenie ich z pracą zawodową*¹⁴. Sprzeczność wewnątrz stereotypu kobiety dostrzega także Maria Strykowska: *Z dwóch ról pełnionych przez kobietę, społeczeństwo znacznie wyżej ceni rolę przypisaną jej przez biologię i tradycję, (...), wywierając nacisk w kierunku jej perfekcyjnego nwywania*¹⁵. Powyższe stwierdzenia zarysowują podstawowy konflikt jaki jest udziałem kobiet, konflikt dwu typów aktywności. Napięcie pomiędzy życiem rodzinnym a zawodowym może więc być podstawowym kryterium oceny niestereotypowości sytuacji, osób, czy społeczeństwa: im mniej silny jest nacisk na wypełnianie ról macierzyńskich i rodzinnych, tym dalej danej wizji od stereotypowości.

¹¹ M. Strykowska, *Psychologiczne mechanizmy zawodowego funkcjonowania kobiet*, Poznań, 1992, s. 14-15, (autorka opiera się na badaniach K. Deaux i L.L. Lewis, 1983)

¹² ibidem, s. 44

¹³ K. Millet, *Teoria polityki płciowej*, W: *Nikt nie radzi się kobietą*, wyb., wst., tl. T. Hołówna, Warszawa, 1982, s. 58-111

¹⁴ A. Titkowska, *Stres i życie społeczne. Polskie doświadczenia*, Warszawa, 1993, s. 291

¹⁵ M. Strykowska, op. cit., s. 92

Rola „męska” i „kobieca” przenika wszelkie inne sprawowane przez daną jednostkę¹⁶, stereotypy związane z płcią są więc kluczowe dla funkcjonowania społecznego. Nie można stereotypu „ominąć”, można albo funkcjonować zgodnie z nim, albo mu się opierać i próbować go przełamać. W cytowanej pracy Strykowskiej pojawiła się kwestia nacisku, presji wywieranej na jednostkę w celu podporządkowania jej stereotypom. Społecznie aprobowane są bowiem zestawy cech i zachowań charakterystyczne dla „męskości” i „kobiecości”; nietypowość budzi dezaprobatę.

Należy teraz podjąć problem, który pojawiał się już przy okazji innych stwierdzeń. Otóż ze stereotypowym podziałem ról, zapisem cech charakterystycznych dla danej płci wiąże się zawsze upośledzenie kobiet. Margaret Mead opierając się na swych badaniach antropologicznych stwierdza, że w poszczególnych społeczeństwach podział czynności między kobiety i mężczyzn jest różny, ale zawsze ranga zajęć kobiecych, ich status jest niższy niż męskich, prestiż wiąże się tylko z zajęciami „męskimi”¹⁷, a upośledzenie kobiet we współczesnej kulturze to wynik zwyczajowych oczekiwań przekazywanych w procesie socjalizacji przez rodzinę, szkołę, środki masowego przekazu i inne czynniki¹⁸. Podleganie stereotypom powoduje dodatkowo alienację kobiet i mężczyzn od siebie, co wydaje się charakterystyczne dla kultury, w której samotność i poczucie obcości to podstawowe uczucia¹⁹.

Omówione wyżej komponenty stereotypu kobiety uznać należy za charakterystyczne dla wzoru dawnego, „tradycyjnego”. Wraz z przemianami społecznymi, zachodzącymi od początku wieku XX i pojawieniem się feminizmu, jako poważnego nurtu kształtującego dzieje społeczeństw, schemat ten ulegał (z dużymi oporami) modyfikacjom. Ostatecznie ukształtował się nowy model kobiecości, charakterystyczny przede wszystkim dla społeczeństw wysoko rozwiniętych i uprzemysłowionych, który można by nazwać stereotypem „nowym” lub „postfeministyczny”

¹⁶ E. Gontarczyk, *Kobiecość i męskość jako kategorie społeczno-kulturowe w studiach feministycznych. Perspektywa socjologiczno-pedagogiczna*, Poznań, 1995, s. 53- 56

¹⁷ por. M. Mead, *Trzy studia. Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*, przeł. E. Życińska, Warszawa, 1986, s. 300

¹⁸ ibidem, s. 86

¹⁹ o samotności mężczyzn w patriarchacie pisze m. in. W. Wieck. *Gdy mężczyźni nauczą się kochać*, przeł. K. Leszczyńska, Warszawa, 1995, s. 47

nym”²⁰. Zrodzony w ostatnich latach wytwarza się pod wpływem ideologii konsumpcji kultury masowej i opiera na „kulcie ciała”. Interesujący jego opis daje w pracy *Tożsamość, ciało i władza* Zbyszko Melosik: nowa kobieta jest piękna, młoda, szczupła, mądra, bogata, zdolna do podejmowania decyzji, nieco ekscentryczna²¹. Badacz podkreśla także dyskryminację estetyczną współczesnych kobiet, których ciała podlegają ciągłej kontroli i ocenianiu — *Coraz więcej zorientowanych na indywidualizm i konkurencję kobiet wchodzi w sferę publiczną, wyzwała się od domu i rodziny. Jednak wyzwolenie to ma charakter pozorny. Nową wersję podporządkowania stanowi ideologia konsumpcji. Ona z kolei, ze swoim „zmedykalizowanym kultem wydajnego zdrowia” oraz „skalkulowanym hedonizmem” uznaje właśnie ciało kobiece za „główny obiekt kontrolowanej transformacji”(...)*²². Tak więc przekształcenia stereotypu kobiety tylko w niewielkim stopniu zmieniają jej sytuację społeczną. Główna zmiana dotyczy załamania się dotychczasowych wzorów kulturowych łączących seks i prokreację z małżeństwem²³, co wiąże się też z odrzuceniem macierzyństwa na rzecz kariery zawodowej i swobodnych związków z mężczyznami, a ma swe odzwierciedlenie, już konkretnie, w dzietności. Magdalena Sokołowska stwierdza, że obecnie kobiety wcześniej wychodzą za mąż, wcześniej rodzą pierwsze dziecko, ale generalnie rodzą mniej dzieci: *Na początku XX wieku cięższe i okresy karmienia zabierały „statystycznej kobiecie” około 15 lat życia, obecnie — około 5 lat*²⁴. Można przytoczyć także dane GUS, w których rejestruje się w Polsce znaczny spadek urodzeń na 1000 kobiet (w 1980 – 19,5, a w roku 1996 już tylko – 11,1)²⁵. Należy tu jednak zaznaczyć, że obniżenie dzietności może też płynąć ze źródeł bliższych rzeczywistości społeczno-gospodarczej.

Przekształcenie stereotypu kobiety dotyczy również sytuacji kobiet starszych. W nowym schemacie nie ma dla nich miejsca, gdyż opiera się

²⁰ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań – Toruń, 1996

²¹ ibidem, s. 211

²² ibidem, s. 162

²³ zob. na ten temat *Postowie, W: Co to znaczy być kobietą w Polsce?*, red. A. Titkow, H. Domański, Warszawa, 1995

²⁴ M. Sokołowska, *Kobieta w rodzinie i społeczeństwie*, W: *Zdrowie kobiety*, red. I. Roszkowski, Warszawa, 1983, s. 320. Należy zauważyć, że opisywana przez autorkę sytuacja w kolejnej dekadzie ulega zmianie — w latach 90-tych kobiety nie wychodzą już za mąż tak wcześnie (badaczka podaje wick ok. 20 lat) i przesuwiają w czasie urodzenie pierwszego dziecka.

²⁵ Rocznik Statystyczny GUS, Warszawa, 1997

on na kulcie młodości. We wzorze, który zakłada troskę o wygląd, przeszczerzenia, która pozostaje dla starych kobiet jest tylko obsesyjne, z góry skazane na niepowodzenie zacieranie starzenia się ciała: *Starość epoki New Age polega na tym, że mężczyźni prowadzą aktywny, młodzieńczy tryb życia, a kobiety młodo w y g l ą d a j ą*²⁶ — pisze Ellen Kaschack w *Nowej psychologii kobiety*. Szacunek jakim, dzięki swemu doświadczeniu, cieszyły się dawniej stare kobiety zostaje wyparty przez niechęć i poczucie zbędności; ich wiedza się dezaktualizuje, we współczesnej rodzinie nuklearnej nie ma już dla nich miejsca (można przywołać tu rozważania Margaret Mead na temat sytuacji rodzinnej w społeczeństwie postfiguratywnym²⁷).

Za nazwaniem nowego wzorca funkcjonowania kobiety stereotypem przemawia kilka jego właściwości. Pierwszym wydaje się kategoryczność z jaką jest wprowadzany. Pozornie łagodne, sprzyjające rozwojowi porady z kolorowych magazynów, okazują się mieć w rzeczywistości nakazujący ton. Pisze o tym fakcie, analizująca polską prasę kobiecą, Beata Łaciak. Badaczka twierdzi, że proponowany w pismach wzór, posiadający dwa warianty — nowoczesna pani domu i kobieta sukcesu, łącząc bardzo wysokie wymagania z kategoryczną wymową, jest zdecydowanie antyfeministyczny. Bardzo ważne okazuje się w nim macierzyństwo i związek z mężczyzną (więc jakby powrót do stereotypu tradycyjnego), a także doskonałość się i dbanie o wygląd²⁸. Drugim czynnikiem, który pozwala rozpoznać nowy model jako schematyczny jest jego uporczywe nakierowanie na jedną tylko sferę istnienia — cielesność, przy czym nie zostaje zakwestionowane przedmiotowe traktowanie ciała kobiety. I tradycyjny, i nowy stereotyp odwołuje się bowiem do ciała na kilka różnych sposobów. Podstawową jest sprawa funkcjonowania biologicznego i związanej z tym roli macierzyńskiej, nie mniej ważna — stereotypowa atrakcyjność (w domyśle — seksualna), która z rolą rozrodczą wiąże się integralnie. Kobiece ciało powinno być więc nie tylko zdolne do rodzenia, ale i piękne w sposób ściśle określony. Tu warto zwrócić uwagę na istotny aspekt cielesnego funkcjonowania kobiety: przekonanie o kobiecej bierności seksualnej,

²⁶ E. Kaschack, *Nowa psychologia* *Podjęcie feministyczne*, przeł. J. Węgorzka, Gdańsk, 1996, s. 193

²⁷ M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołowska, wst. Wł. Adamski, Warszawa, 1978

²⁸ B. Łaciak, *Wzór osobowy współczesnej Polki, W: Co to znaczy być kobietą w Polsce?* op. cit., s. 233-244

a także uznawanie kobiecej seksualności za gorszą od męskiej. Podkreśla to w *Historii seksualności* Michael Foucault: (...) w procesie historyzacji kobiety „seks” określano na trzy sposoby: jako coś, co przynależy zarówno mężczyźnie, jak kobiecie, albo jako coś, co z zasady właściwe jest mężczyźnie, czego zaś kobieta nie posiada, a także jako coś, co samo konstytuuje ciało kobiety, podporządkowuje je funkcjom rozrodczym i ustawicznie niepokoi skutkami tychże funkcji; (...) ²⁹. Inny badacz stwierdza zaś, że: *Zainteresowanie seksem jest podstawowym tabu ustanowionym dla kobiet*³⁰. Połączenie tych sądów z wysokim wartościowaniem płodności tworzy sytuację, co najmniej, niejasną. To jeden z podstawowych paradoksów kobiecego życia cielesnego: aprobowanie rozrodczości deprecjonujące jednocześnie aktywność płciową do niej niezbędną.

Omówione wyżej stereotypy istnienia kobiety i jej roli w społeczeństwie wymagają uzupełnienia — zaznaczenia specyfiki wynikającej z sytuacji historycznej Polski. Polskie wzory kobiecości, jakkolwiek podobne do tych funkcjonujących w kulturze zachodniej, noszą piętno z jednej strony — wielowiekowego uwikłania w walkę narodowowyzwoleńczą, z drugiej — komunizmu. Tworzy to kilka nowych schematów, kilka modyfikuje.

Ściśle związane z polityczną sytuacją narodu jest stereotyp matki-Polki. W okresie niewoli narodowej macierzyństwo przedzierzga się bowiem z prostego rodzicielstwa w mistyczny akt kreowania narodu, akt twórczy. Na fakt ten zwraca uwagę Barbara Jedynek: *Matka, w obyczajowości wspólnoty zagrożonej została jednoznacznie określona jako rodzicielka Polaków. Rodzicielstwo z prostego faktu biologicznego stało się czymś wielkim, zyskało moc kreowania narodu (...)*³¹. Rola matki-Polki okazuje się dla kobiety bardzo opresyjna, spoczywa na niej bowiem wielka odpowiedzialność, musi sprostać zawsze i bez wyjątku najtrudniejszym zadaniom. To ona ma obowiązek wychowania patriotycznego, a także dbania o fizyczne oraz moralne przetrwanie Polaków: *Domowe obyczaje patriotyczne kształtowała w dużej mierze matka. Stawała się centralną figurą w edukacji patriotycznej. Przewidziano dla niej specjalny katalog zachowań. Rola matki była istotna we wszystkich sekwencjach zachowań patriotycznych, od matki rodzącej w domu pod obrazem — do przedsta-*

²⁹ M. Foucault. *Historia seksualności*, cz. I. *Wola wiedzy*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Warszawa, 1995, s. 134

³⁰ P. Webster, *Erotyzm i tabu*, tł. M. Sabadach, W: *Erotyczny impuls*, opr. D. Steinberg, Gdańsk, 1995, s. 186

³¹ B. Jedynek, *Dom i kobieta w kulturze niewoli*, W: *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, red. B. Jedynek, Lublin, 1990, t. I, s. 86-87

wicielki idei narodowych, po przez rolę matki żegnającej, a potem oczekującej, bolejącej i cierpiącej po stracie dziecka³². Anna Titkow pisze o tym, że na wzorce matki-Polki zaciążyły dwa porządki: heroizm i patriotyzm szlachecki oraz fatalizm, pasywność, patriarchalizm chłopski³³. Oba, dodajmy, kobiecie nieprzyjazne. Propagowany i wzmacniany przez literaturę stereotyp matki-Polki przypisywał kobiecie rodzinie i szerzej — zbiorowości, kwestionował jej podmiotowość i indywidualność. Macierzyństwo traktowano więc w Polsce od lat nie jako wybór czy przymus, ale bezrefleksyjną oczywistość³⁴.

Nieco inaczej niż w innych krajach Europy przebiegało też w Polsce pojawianie się kobiet na rynku pracy. Choć stało się to w podobnym czasie — (...) istotny wzrost liczby kobiet podejmujących pracę zawodową poza rolnictwem rozpoczął się w Polsce wraz z industrializacją, tj. od połowy wieku XIX³⁵ — sytuacja polskich kobiet wyda się szczególna, gdy zastanowimy się nad dużą w społeczeństwie ilością kobiet samotnych zmuszonych do utrzymania siebie i często dzieci. Samotność ową wywołuje sytuacja polityczna: walki powstańcze, represje, zsyłki, którym podlegali przede wszystkim mężczyźni. Po 1864 roku kobiety musiały iść do pracy i już wtedy tworzy się w Polsce stereotyp samodzielnej (z konieczności), pracującej zawodowo kobiety. W okresie tym kształtuje się też dyskryminująca zasada funkcjonowania zawodowego kobiet na rynku pracy³⁶. Działanie tej reguły obserwujemy i teraz, po ponad stu latach, gdy w wyniku przeobrażeń ustrojowych i gospodarczych roku 1989 kobiety są grupą pracowników najczęściej podlegającą zwolnieniom z pracy i stosunkowo trudno znajdującą nowe miejsce zatrudnienia³⁷.

³² ibidem, s. 85

³³ A. Titkow, *Kobiety pod presją? Proces kształtowania kobiet w Polsce?*, op. cit., s. 9-39; na ten temat także zob. B. Jedynek, op. cit., A. Sobolewska, *Kobieta albo człowiek*, w: *Res Publica*, 1994, nr 1, s. 44-47

³⁴ A. Titkow, *Stres i życie społeczne. Polskie doświadczenia*, op. cit.

³⁵ A. Żarnowska, *Kierunki aktywności zawodowej kobiet w Polsce w XX wieku (do 1939)*, W: *Kobieta i edukacja* n 1992, s. 161

³⁶ A. Titkow, *Kobiety pod presją.....*, op. cit.

³⁷ zob. B. Limanowska, *Backlash czyli kontratak*, W: *Spotkania feministyczne*, 1994/95, s. 34-39

Po roku 1945 utrzymano stary wzór kobiety oparty na cnotach opiekuńczo-podtrzymujących, odwołujący się do etosu poświęcenia. Kobiety zgadzają się na dodatkowe obciążenia wynikające z konieczności łączenia pracy domowej z pracą zawodową (komunizm wprowadził model pracującej zawodowo matki–przodowniczki pracy)³⁸. Po drugiej wojnie światowej zwiększyła się wśród pracowników proporcja mężatek z dziećmi³⁹. Liczne obowiązki i nakładająca się na to trudna sytuacja ekonomiczna większości rodzin w Polsce powodowały utrzymujące się do dziś fizyczne przeciążenie kobiet⁴⁰.

Uzależnienie bytu rodziny od pracy zawodowej kobiety i jej zarobków rodzi kilka zjawisk. Pierwszym z nich jest duża niezależność ekonomiczna Polek, samodzielność finansowa, możliwość dysponowania „swoimi” pieniędzmi; fakt ten ma oparcie w tradycji historycznej, kiedy to przedstawicielki zamożnej szlachty i arystokracji dysponowały własnym majątkiem, a czasami zarządzały też majątkiem męża⁴¹. Po drugie — wykorzystywanie do pracy „na dwóch etatach” nie zagrażało nigdy samodzielności i godności kobiet i łączyło się z ich wysokim prestiżem⁴². Po trzecie, wreszcie, po roku 1945 zrodziła się w Polsce formacja, którą Anna Titkow nazwała *nowym matriarchatem krajów komunistycznych*⁴³, a Franciszek Adamski *matriarchatem ery industrialnej*⁴⁴. Z rolą tą wiąże się natężenie potrzeby dominacji matki, która w trudnej socjalistycznej rzeczywistości była „medżerem” rodziny, zapewniała jej przetrwanie i sprawowała władzę⁴⁵. Warto zauważyć, że owa dominacja może też być wzmocniona przez zależność pomiędzy czasem zawierania związków małżeńskich a wiekiem współmałżonków. Już od lat 20-tych XX wieku obserwuje się bowiem obniżenie wieku zawierających małżeństwo osób i zmniejszanie się różnicy

³⁸ A. Titkow, *Kobiety pod presją...*, op. cit.

³⁹ I. Reszke, *Nierówność płci w teoriach*, Warszawa, 1991

⁴⁰ kobieta w Polsce pracuje w domu 7 godzin i 59 minut dziennie, a kobieta pracująca w rolnictwie aż 18 godzin dziennie za: ibidem, dane GUS (1984); Kate Millet przedstawia wymiar pracy domowej mężatki z dwójką dzieci: jeśli dzieci są większe — 15-20 godzin tygodniowo, jeśli są małe — 70-80 godzin tygodniowo;

⁴¹ por. np. Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII i XVIII wieku*, Łódź, 1975, s. 144-145

⁴² A. Titkow, *Kobiety pod presją...*, op. cit.

⁴³ ibidem

⁴⁴ F. Adamski, *Socjologia małżeństwa i rodziny. Wprowadzenie*, Warszawa, 1982, s. 240

⁴⁵ A. Titkow, op. cit., F. Adamski, op. cit.

wieku pomiędzy mężczyzną a kobietą. W małżeństwach rządzą zwykle kobiety z racji swej wcześniej osiągniętej dojrzałości emocjonalnej i społecznej⁴⁶.

Chciałabym dodać na koniec ważne zastrzeżenie. W kulturze nie zdarza się tak, aby wszystkich obowiązywał jeden obraz o charakterze stereotypu. Nie jest więc możliwe, by pojawił się jeden, czy nawet dwa, stereotypy kobiety. Ich skomplikowany kształt zależy bowiem od środowiska, pokolenia, kulturowego obiegu i odzwierciedla istniejące pomiędzy nimi różnice. Inny więc będzie stereotyp kobiety charakterystyczny dla środowisk inteligentnych wielkiego miasta lat 90-tych, inny — dla subkultury młodzieżowej, czy galicyjskiej wsi końca lat 50-tych. Są jednak generalia powtarzające się we wszystkich ujęciach, pozwalające na pewne uproszczenia i wzmocnienia, dające szansę na opisanie stereotypu ogarniającego swym zasięgiem duży obszar społecznych doświadczeń. Dla stereotypu tradycyjnego sednem wydaje się macierzyństwo jako rola płciowa i społeczna jednocześnie, a także przypisanie kobiety rodzinie; wzór nowy zasada się zaś na kulcie pięknego i młodego ciała. Omówienie stereotypów kobiety występujących we wszelkich środowiskach i generacjach nie wydaje się możliwe w jednej pracy, nie było też jej celem. Było nim natomiast rozpoznanie najbardziej powszechnych schematów, a także odnalezienie ich śladów w literaturze „wysokiej”.

3

STEREOTYP KOBIECY A LITERATURA

Omówione wcześniej związki pomiędzy literaturą a stereotypami, stabilizacja, kreacja i deszyfracja, dotyczą także schematów związanych z kobiecością. Wielu badaczy analizujących funkcjonowanie obrazów kobiecości dostrzega jednak głównie stabilizacyjną funkcję przekazów literackich. Kate Millet pisze o tym, że „szorstką”, a więc deprecjonującą

⁴⁶ zob. na ten temat: R. Nelli, *Miłość dworska*, W: *Natura, kultura, pleśń*, tł. K. Łopuska, Kraków, 1969, s. 110-148

wartości kobiece, męskość kształtuje głównie literatura i film⁴⁷, a Anna Nasiłowska stwierdza, że literatura (...) *rozumiana jest zazwyczaj jako swego rodzaju instytucja, która w akceptowanych społecznie formach dokonuje swoistej petyfikacji stereotypów, przedstawiając tradycyjne role społeczne jako naturalne*⁴⁸.

Tu warto podkreślić jeszcze raz układ, w jakim przez wiele lat znajdowała się literatura polska. Charakterystyczny dla niej historyzm, uwikłanie w przeszłość i upolitycznienie przekazu wiąże się oczywiście z niekorzystną zwykle sytuacją polityczną, utratą niepodległości, istnieniem cenzury. „Męskość” i „kobiecość” przedstawiona w tekstach ściera się z wymogiem aktualnej sytuacji historycznej, a kodeks patriarchalny z dogmatem patriotyzmu⁴⁹. Literatura polska stabilizuje jednocześnie stereotypy społeczne i narodowe⁵⁰, te ostatnie uznając jednak za nadrzędne. Sytuacja ta po roku 1989 ulega wyraźnej zmianie. Można tu przypomnieć kwestię dostrzeżonego przez badaczy zmniejszenia zainteresowania prozą polskiej po roku 1989 kwestiami narodowymi, czy też węższej — politycznymi i zwrócenia się ku sztuce i nowym tendencjom pojawiającym się w jej obrębie. Bogumiła Kaniewska pisze o tym następująco: *Dla pisarzy Zachodu tym podstawowym układem (odniesienia — K. B.) była (i jest) rzeczywistość kulturowa, szczególnie literacka; proza polska znajdowała się przez lata w orbicie „polityczności” (...) Nowa proza polska pragnie sytuować się w orbicie literatury, sztuki, kultury (chętnie obcej), a nie politycznych rozgrywek czy nawet epokowych przemian ustrojowych*⁵¹. Przemysław Czapliński stwierdza zaś: *Proza polska lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zaczęła od zawieszenia polskości w procedurach identyfikacyjnych*⁵². O wspólnej z młodymi twórcami z zagranicy fascynacji postmodernizmem, feminizmem, sztuką multimedialną, kontestacją wspomina w *Apetycie na Przemianę* Jerzy Jarzębski, dodając, iż młoda polska literatura sprzeciwiła się przeświadczeniu o tym, że: (...) *właściwie temu zakątkowi Europy przekłète (polityczne) problemy są najważniejszą — czy zgoda jedyną istotną — sprawą świata*⁵³. Po roku 1989 literatura „wysoc-

⁴⁷ K. Millet, op. cit.

⁴⁸ A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza — ucieczka od opozycji*, w: *Teksty Drugie*, 1995, nr 3/4, s. 136

⁴⁹ H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w: *Teksty Drugie*, 1993, nr 4/5/6, s. 245-258

⁵⁰ A. Nasiłowska, *Drażliwe pytania*, w: *Teksty Drugie*, 1993, nr 4/5/6, s. 1-6

⁵¹ B. Kaniewska, *Metatekstowy sposób bycia*, w: *Teksty Drugie*, 1996, nr 5, s. 21

⁵² P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków, 1997, s. 227

⁵³ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków, 1997, s. 171-172

ka” przestaje być „instytucją”, nie musi już stabilizować stereotypów, ani narodowych, ani społecznych. Może zacząć eksplorować zupełnie nowe obszary polskiej (a także, nareszcie, nie tylko polskiej) rzeczywistości. Jednym z takich „odzyskanych” tematów okazuje się kobiecość. Sądzę, że można wyraźnie sformułować tu hipotezę, że w najnowszej prozie polskiej pojawią się teksty, które stereotypy kobiety deszyfrują.

4

KRYTERIUM DOBORU TEKSTÓW I UKŁAD PRACY

Materiałem, na którym prowadziłam badania jest twórczość prozaików tak zwanego „pokolenia X”, czyli urodzonych około roku 1960 — Manueli Gretkowskiej, Andrzeja Stasiuka, Nataszy Goerke, Izabeli Filipiak, a także niektóre dokonania pisarzy starszej generacji — *Panna Nikt*⁵⁴ Tomka Tryzny, *Terminal*⁵⁵ Marka Bieńczyka, *Trzy razy*⁵⁶ i *Bułgulula*⁵⁷ Dariusza Bitnera oraz *Domino. Traktat o narodzinach*⁵⁸ Anny Nasitowskiej. Konieczne wydaje się omówienie zastosowanych w pracy kryteriów doboru tekstów. Za kluczową uznałam obecność wyraźnej i stosunkowo jednolitej koncepcji kobiecości w danym utworze, czy też grupie dzieł; skupiłam się na tych, które stworzone są wokół stereotypowego lub nie obrazu kobiety. Teksty ujmowane są więc jako pewien zbiór układający się w całości interpretacyjne, wyłaniający sensy nadrzędne. O przydatności dla rozważań nie zawsze decydowała ranga artystyczna (tu można byłoby bowiem zakwestionować obecność analiz utworów Gretkowskiej, czy kontrowersyjnej *Panny Nikt* Tomka Tryzny, a także nieobecność omówień dzieł najwybitniejszej przedstawicielki młodej prozy — Olgi Tokarczuk), ale raczej — reprezentatywność. Ważne też wydało się znalezienie przykładów skrajnych, ilustrujących różne możliwe podejścia narratora do stereo-

⁵⁴ T. Tryzna, *Panna Nikt*, Warszawa, 1993

⁵⁵ M. Bieńczyk, *Terminal*, Warszawa, 1994

⁵⁶ D. Bitner, *Trzy razy*, wstęp T. Komendant, Warszawa, 1995

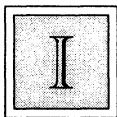
⁵⁷ D. Bitner, *Bułgulula*, Szczecin, 1996

⁵⁸ A. Nasitowska, *Domino. Traktat o narodzinach*, Warszawa, 1995

typów kobiety. Omawiane dzieła prezentują różne warianty obecności stereotypów kobiety — od stabilizacji przeprowadzanej z pozycji narratora „ignoranta” do deszyfracji połączonej z rozproszeniem stereotypów kulturowych i narodowych.

W pracy zastosowałam układ problemowy, stąd interpretacje danego tekstu rozpraszają się często na wiele fragmentów. Rozważania podzieliłam na dwa bloki problemowe — stabilizację stereotypów i ich deszyfrację — odnosząc się zarówno do tradycyjnego, nowego, jak i wielu literackich stereotypów kobiety. W obrębie części wyróżniłam mniejsze — odpowiadające poszczególnym komponentom wzorów kobiecości. I tak, kolejno, namysłowi poddaję potwierdzenie, a potem — rozproszenie stereotypów związanych z dojrzewaniem, seksualnością, macierzyństwem, wymogiem piękna ciała, przekonaniem o istnieniu „typowo” kobiecych cech, rzadkim dopuszczaniem kobiety do głosu. Kwestie te zarysowane są w oparciu o analizy konkretnych dzieł, stąd pewne stwierdzenia powtarzają się, znajdują swoje dopełnienie, komentarze w różnych podrozdziałach książki. Taka spiralna struktura, choć może nieco trudna przy pierwszym odbiorze, wydaje się najpełniej oddawać złożoność poruszanych zagadnień. Bo w tekście literackim nie ma przecież „przykładów” gotowych, idealnie pasujących do danych założeń badawczych. W pracy swojej starałam się nie utracić specyfiki utworów, ich niepowtarzalności, różnorodności, ponieważ problem obecności stereotypów kobiety nie jest w nich ani jedyny, ani (często) najważniejszy.

Niniejsza książka jest zmienioną wersją rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Jakowskiej. Pani Promotor, a także Recenzentom — prof. dr hab. Sewerynie Wyślouch i dr hab. Marii Jakitowicz składam podziękowania za cenne uwagi pomocne w pracy nad książką.



STABILIZACJA STEREOTYPÓW KOBIETY

1

DOJRZEWANIE

1.1. Dojrzewanie jako poszukiwanie tożsamości, czyli przypadek Marysi Kawczak

Panna Nikt Tomka Tryzny to powieść o dojrzwaniu. Fascynacja tym okresem życia, uznanie go za centralny dla rozwoju jednostki stawia tekst w szeregu tych, które negują freudowską koncepcję dzieciństwa jako jedyne go okresu kształtowania się osobowości i podmiotowości. O zjawisku tym wspomina Inga Iwasiów określając je mianem odarcia z męskich schematów⁵⁹. Warto zaznaczyć, że w prozie polskiej po roku 1989 takich utworów jest więcej. Można podać przykład *Absolutnej amnezji*⁶⁰ Izabeli Filipiak, *E.E.*⁶¹ Olgi Tokarczuk, czy powieści Manuei Gretkowskiej. Z zanegowaniem freudyizmu wiąże się odrzucenie koncepcji zazdrości o peni-

⁵⁹ zob. na ten temat I. Iwasiów, *I. olity, demony i fizjologia*, w: *Nowe Książki*, 1995, nr 11, s. 4-5

⁶⁰ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Warszawa, 1995

⁶¹ O. Tokarczuk, *F.F.*, Warszawa, 1995

sa, dowartościowanie kobiecej seksualności oraz zdjęcie tabu ze zjawiska menstruacji.

Wprowadzenie młodego, niedojrzałego bohatera okazuje się częstym chwytym literatury najnowszej: (...) *nowa proza polska nobilituje jako swego bohatera, a często i narratora, dziecko lub osobę w młodym wieku, wchodzącą w trudne, niezrozumiałe dla niej życie społeczne z totalitaryzmem w tle*⁶². Można od razu podjąć problem owego *totalitaryzmu w tle*, przedstawionego w *Pannie Nikt* zarysu sytuacji społecznej i politycznej. Pojawiły się bowiem głosy krytykujące w powieści brak wyraźnego zarysowania tych kontekstów, a także błędy w opisach topografii Wałbrzycha⁶³. Realizmowi powieści dużo można zarzucić, wydaje się jednak, że wyjaśnieniem tych błędów, czy nieporadności jest skupienie narracji na zupełnie innych problemach. To świat wewnętrzny dziewczynki okazuje się ważny, a nie rzeczywistość zewnętrzna. Widziany oczyma Marysi Wałbrzych może być nieco inny, niż realnie istniejące miasto na południu Polski; zachodzące na przelomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku zmiany są dla niej mniej istotne niż kwestia przefarbowania rajstop na czarno. Warto tu przypomnieć słowa Mieczysława Orskiego, sytuującego *Pannę Nikt* w obrębie wpływów powieści psychologicznej⁶⁴. Wzmocnieniem tezy o mniejszej istotności przedstawienia tła obyczajowego jest też uznanie związków tekstu z powieścią — parabolą czy moralitetem (na takie rozumienie utworu zwracali uwagę Krzysztof Uniłowski, Anna Legeżyńska, Jerzy Jarzębski⁶⁵). Omawiając parabolę Anna Pajdzińska pisze o zachwianiach chronologicznych, nawet o zupełnym wyłączeniu czasu⁶⁶. I choć w *Pannie Nikt* nie ma niezgodności czasowych to zawieszenie rytmu zewnętrznego na rzecz wewnętrznego wydaje się oczywiste i budować musi pewną nierealistyczność przedstawienia.

⁶² M. Orski, *Estetyznie uniwersum Peireta*, w: *Teksty Drugie*, 1996, nr 5, s. 124

⁶³ zob. np. S. Rosnowski, *Nieznosna bajka*, w: *Polityka*, 1997, nr 36, s. 48; K. Szewczyk, *Uważaj przy czytaniu*, w: *Polonistyka*, 1996, nr 10, s. 687-688; K. Uniłowski, *Wydarzenia! Jakże wydarzenia?*, w: *Nowy Nurt*, 1995, nr 20, s. 1-5

⁶⁴ M. Orski, *Marysia w krainie koszarów*, w: *Odra*, 1995, nr 7/8, s. 111-112

⁶⁵ K. Uniłowski, op. cit.; A. Legeżyńska, *Piętnastoletnie dziewczynki mówią basem*, w: *Polonistyka*, 1996, nr 5, s. 303-305; J. Jarzębski, *Przebieganka Panny Nikt*, w: *Na Głos*, 1994, nr 17, s. 174-179

⁶⁶ A. Pajdzińska, *Funkcje „zdań minimalnych” w wybranych utworach współczesnych prozaików*, w: *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice, 1981, s. 191-205

Kontekstem dla utworu Tryzny okazują się, w oczywisty sposób, powieści inicjacyjne i powieści dla dziewcząt. Na pokrewieństwa takie zwracają uwagę krytycy. O formie *sekretnego pamiętnikowego dzienniczka* pisze Jerzy Jarzębski⁶⁷, Mieczysław Orski stwierdza zaś: (...) *artystyczna specyfika „Panny Nikt” bierze się ze zderzenia wyrafinowanego w swej specyfice stereotypu pamiętnika współczesnej pensjonarki z tendencją, tudzież światem przedstawionym w naturalistycznej powieści psychologiczno — obyczajowej*⁶⁸. Chciałabym jednak od razu zaznaczyć, że nawiązania te są tylko częściowe. Od *Entwicklungsroman* czy *Bildungsroman* odróżnia powieść Tryzny brak przedstawienia tła historycznego i obyczajowego, od powieści dla dziewcząt — wyraźnie nie budujące zakończenie. Ma natomiast *Panna Nikt* często spotykaną w powieściach o dojrzewaniu pierwszoosobową narrację. Kwestia ta pojawiła się już w przytaczanych wypowiedziach krytycznych, gdzie zaznaczano wprowadzenie formy pamiętnika, czy dziennika intymnego. Na zastosowanie w utworze pierwszoosobowości zwraca także uwagę Bogumiła Kaniewska, podkreślając jednocześnie jednoperspektywiczność narracji⁶⁹. Wydaje się nawet, że można mówić nie tylko o pełnym ujednoczeniu mowy bohaterki i narratorki powieści Tryzny, a także o podobnie afektowanym, infantylnym języku wszystkich postaci, który w obrębie składni cechuje występowanie krótkich, często pojedynczych, zdań, a w obrębie leksyki — nasycenie zdrobnieniami, spieszczzeniami, wykrzyknikami, spiętrzenie przymiotników, przysłówków, pojawianie się zrytmizowanych i rymujących się wyliczanek. Wprowadzenie pierwszoosobowości w połączeniu z czasem terażniejszym wypukła naiwność poznawczą narratorki — bohaterki, która demonstruje nierozumienie rzeczywistości i niepewność wobec niej. Podkreśla to także obecność generalizacji, które często już wkrótce zostają zastąpione zupełnie innymi: *Jednak najładniejszą dziewczynką jest Ewa Bogdaj*⁷⁰. *Kasia Bogdańska jest najcudowniejszą osobą na świecie*⁷¹. *Katarzyna to bardzo ładne imię, tylko że trochę za długie*⁷².

Należy jednak zauważyć, że wraz z krystalizowaniem się osobowości Marysi zmienia się sposób jej wypowiedzania; pojawia się więcej dowcip-

⁶⁷ J. Jarzębski, *Przebieieranka...*, op. cit.

⁶⁸ M. Orski, *Marysia w: kraimie...*, op. cit., s. 112

⁶⁹ B. Kaniewska, *Metatekstowy sposób bycia*, op. cit.

⁷⁰ T. Tryzna, op. cit., s. 32

⁷¹ ibidem, s. 63

⁷² ibidem

nych ripost, złośliwości, ironii i, charakterystycznej dla dziewcząt, werbalnej agresji⁷³. Język bohaterki przebywa więc drogę od dziecięcej naiwności, emocjonalnego zaangażowania do „dorostego” już zdystansowania. Owo odejście od dziecięcego języka nie jest jednak pełne — dziewczyna nie potrafi uwolnić się od swej niedojrzałości i to staje się przyczyną jej klęski. Fakt ten obrazują ostatnie sceny powieści, gdzie pojawiają się, obok zupełnie dojrzałych, i dziecięce wyobrażenia. *Cicho Zenusiu, cicho. Chodź maleńki, bez ciebie mnie tam nie wpuszczą. Przysięgam na twoje życie, że nie znienawidzę. Tutaj nigdy byś nic nie widział, a w niebie zobaczysz gwiazdeczki, słońeczko i wszystko. Tylko kawatek mnie odprowadzisz, zaraz mi cię aniołki zabiorą*⁷⁴. W przytoczonym fragmencie uderzająca jest naiwna perspektywa: przekonanie o konieczności dotrzymania dziecięcej przysięgi oraz wyobrażenie o śmierci i przyszłym życiu. W sferze językowej odpowiada temu stosowanie infantylnego, emocjonalnego słownictwa, zdrobnień. Natomiast ostatni fragment powieści, podkreślony dodatkowo oddzieleniem od pozostałych, to zapis dojrzałych już i przejmujących przeżyć w pełni ukształtowanej istoty. Istoty ginącej: *Frunę przez czarną pustkę kulista i ciężka, ciężarna żarem, co w środku mi wzbiera. Zaciskam tono, by się krzyk płodu ze mnie nie wydostał. Cóż to za poród, co na tym polega, by nigdy nie urodzić, choć ciągle rodzić i rodzić, walczyć wiecznie z żarem, co wzbiera*⁷⁵.

Z wprowadzeniem dziecięcego języka wiąże się też zastosowanie konwencji baśniowej. Baśnie, które opowiada sobie i innym Marysia, wizje i sny, dopełniają jej psychologicznej prezentacji, puentują etapy psychicznego i fizycznego rozwoju. To, co w skromnym życiu ubogiej dziewczynki jest tylko pragnieniem, marzeniem w opowieści okazuje się wyolbrzymioną, często okrutną i wyrafinowaną, „prawdą”. Baśnie Marysi w oczywisty sposób mogą być utożsamiane z jej podświadomością, stanowią też dopełnienie punktów węzłowych psychicznej ewolucji. I tak kolejno pojawiają się bajki o przebitym dziadą młodzieńcu (menstruacja), domku babci (przyjaźń z Kasią), wyobrażenie czerwonego napisu na posągu panny z rybą (odkrywanie tajemnic poznania), sen o śmierci rowerzysty (początek przyjaźni z Ewą), wizja dziewczynki zbierającej pod blokiem kwiaty (przyjaźń z Ewą), baśń o przyszłym życiu z Majkelem (fascynacja materiali-

⁷³ zob. K. Pospiszyl, *Psychologia kobiety*, Warszawa, 1986

⁷⁴ T. Tryzna, op. cit., s. 460

⁷⁵ ibidem

stycznym podejściem do życia), wizja bogactwa i sławy (zastanowienie nad własną tożsamością), baśń o pięćdziesiątych urodzinach królowej (odrzućcie, uśmierćcie dawnego „ja”), wizja czterech ścieżek życiowych (wewnętrzne rozdarcie), sen o ukrzyżowanych dzieciach (wyobrażenie piekła), baśń o królowej rozbijającej się samochodem (zemsta i przecucie śmierci). Warto zaznaczyć, że wyobrażenia Marysi są o wiele bardziej wyrafinowane i okrutne niż działania i wypowiedzi. Bombardujące ją wrażenia i bodźce okazują się najwyraźniej przerastać możliwości emocjonalnego przetworzenia, świat dziecka, do którego cofa się w swych snach i wizjach przypomina więc raczej horror niż Arkadię.

Namysł nad zastosowaniem w tekście stylistyki baśniowej wzbogacają refleksje Przemysława Czaplińskiego: (...) w „*Pannie Nikt*” Tomka Tryzny bohaterka przykłada do nowej rzeczywistości kolejne „klucze” poznawcze, sprawdzając jako układy wyjaśniające baśń, romantyczną koncepcję artysty i sztuki oraz XX — wieczną koncepcję „człowieka sukcesu”⁷⁶. Badacz wyraźnie dzieli tu wizję Marysi na kilka grup odpowiadających kolejnym etapom jej życia. W opowieściach snutych przed poznaniem Kasi i Ewy dominują elementy baśniowe, przyjaźń z Kasią sprawia, że pojawiają się koncepcje romantyczne (nietzscheanizm⁷⁷), przyjaźń z Ewą to odwrót do snów naznaczonych świadomością wartości dobrobytu materialnego. Zastosowany przez Czaplińskiego podział zakłada równorzędność wizji Marysi, równorzędność sięgania do klucza baśniowego, nietzscheańskiego, materialistycznego, co wydaje się już nieścisle. Baśniowość bowiem wyraźnie w tekście dominuje, przytłacza inne poznawcze systemy, jest obecna w każdym z okresów życia bohaterki (powieść dzieli się na dwie, a nie trzy księgi, co wskazywałoby na istnienie dwóch głównych etapów jej życia). W konwencji baśniowej utrzymane są, jak się wydaje, wszystkie opowieści, także i te odwołujące się do przekonania o potędze intelektu i sztuki oraz te, które obrazują zafascynowanie sukcesem materialnym.

Wszystkie główne postacie w *Pannie Nikt* to kobiety, a właściwie — dojrzewające dziewczynki. Tekst ogniskuje się wokół problemów ich wchodzenia w dorosłość. Świat kobiet jest tu hermetyczny i zamknięty. Pojawiający się w powieści mężczyźni: pijany lub śpiący ojciec Marysi,

⁷⁶ P. Czapliński, op. cit., s. 136

⁷⁷ o nietzscheanizmie Kasi pisali: S. Rosnowski, op. cit.; D. Świerszczyńska, *Marysia do piekła?* w: *Nowe Książki*, 1994, nr 11, s. 65-66; J. Jarzębski, *Przebieganka Panny Nikt*, op. cit.

przesyłający pieniądze i telefonujący ojciec Kasi, dający się oszukiwać i bić chłopcy w klasie, bogaci mężczyźni, których można oczarować, oszukiwany pradziadek istnieją tylko na jego marginesie jako przedmiot wykorzystywania. Nawet przedstawione jako mężczyźni złe duchy — Pimpus i Dżigi — nie przełamują jednolitości tego układu. Dżigi zostaje ostatecznie pokonany, a Pimpus postanawia się już więcej Marysi *nie narzucać*. Mamy tu do czynienia z bardzo ciekawą sytuacją potwierdzania wielu stereotypów kobiety (zarówno w sferze budowy postaci, jak i — „znaczeń” dzieła) i jednoznacznego przełamania stereotypu „twardego” mężczyzny.

Stabilizację stereotypu związanego z dojrzewaniem fizycznym i emocjonalnym odnaleźć można w wielu elementach opisu inicjacji Marysi. Piętnastoletnia bohaterka (a także jej koleżanki) znajduje się bowiem w okresie szybkiego rozwoju, przechodzenia z dzieciństwa do dojrzałości. I tak, w sferze fizycznej, określa ją nie rozwinięta jeszcze uroda i wybujały wzrost, który sprawia, że wyrasta z większości swoich ubrań: *Kiedys miałam więcej sukienek, ale byłam o połowę mniejsza. Teraz mogę je policzyć na palcach jednej ręki z jednym palcem uciętym. No i dwie spódniczki.*

*Miałam spodnie, ale są już za ciasne dla mnie, a dla Tadzia jeszcze za duże*⁷⁸. Dziewczynkę cechuje również dbałość o wygląd, zainteresowanie modą i pragnienie posiadania pięknych strojów. Jako wielką zaletę powieści Tryzna poczytuje właśnie owo podkreślenie wagi ubioru jako wyróżnika i miernika oceny w szkole Piotr Śliwiński⁷⁹. Z rozwojem fizycznym wiąże się też fascynacja sferą seksualną wyrażająca się kontaktami z Ewą, fantazjami na temat podglądanego chłopca oraz wymarzonych, pięknych i bogatych, mężczyzn. Emocjonalne dojrzewanie głównej bohaterki objawia się poprzez przedstawienie jej nadpobudliwości, zmienności nastrojów, zwrócenia się w kierunku grupy rówieśniczej i pojawienia potrzeby nawiązywania bliskiej więzi z koleżankami. Życie uczuciowe Marysi okazuje się, niespodziewanie dla niej samej, bardzo bogate i skomplikowane, powstają w niej nowe, nie znane dotąd uczucia, pragnienia i niepokoje. Dziewczynka odkrywa swą indywidualność i odrębność od innych i pragnie wkroczyć na własną drogę. Próby określenia się czynione są wielokrotnie i można przytoczyć zapis kilku z nich: *A to przecież nie ja płaczę, to*

⁷⁸ T. Tryzna, op. cit., s. 140

⁷⁹ P. Śliwiński, P. Kamza, *Panna czy Nikt*, w: *Czas Kultury*, 1996, nr 5/6, s. 26-31

*ta głupia Marysia we mnie płacze. Płacze na pewno z żalu za mamusią, za Zenu-
siem, za Tadziem i za dziewczynkami*⁸⁰.

— *Tak, to na pewno ja — mówię. A może już nie ja? Skąd mam to wie-
dzieć?*⁸¹

Poszukiwanie własnego „ja” prowadzi do silnego utożsamiania się z narzucanymi przez otoczenie rolami. Marysia — Minka — Majka gubi się jednak w końcu w tej płątanie osobowości i ponosi całkowitą klęskę jako każde z wcieleń. Symboliczna scena wybierania jednej ze ścieżek życia okazuje się końcem niepewności bohaterki: żadne z rozwiązań nie okazuje się właściwe, każde niesie gorycz i poczucie rozczarowania. I dla- tego Marysia wybierze ścieżkę piątą.

Ciekawym elementem, który dopełnia wizję dojrzewania bohaterki jest przedstawienie pierwszej menstruacji. Rozpoczęcie powieści od tej właśnie chwili jest pełnym wpisaniem się w schemat powieści inicjacyjnej. Za oryginalnością przedstawienia może natomiast przemawiać nasy- cenie scen elementami baśniowymi, opis, chociaż wydobywa lęk związa- ny z tą chwilą, daleki wydaje się od wstydlivosti, czy negacji. *Stoję w katu- ży krwi i nie mogę się ruszyć. Czerwone strumyczki jak zmijki wspinają się po moich nogach, do góry. Jakaś śmieszna dziewczynka stoi w lesie i krzyczy rozpaczliwie. To ja jestem tą dziewczynką. Krzyczę:*

— *Mamusi!*⁸²

Pierwsza menstruacja to punkt graniczny w życiu Marysi, nie tylko w sensie fizycznym, ale i emocjonalnym — ta właśnie chwila stanowi początek istnienia Panny Nikt, początek poddanej starannej analizie lite- rackiej, inicjacji w dorosłość.

Zastosowanie schematów budowy postaci nie tylko wzmacnia wyróż- nione stereotypy, ale także ujawnia stosunek narratora do nich. Naiwny narrator Tryzny nie widzi, nie rozpoznaje stereotypów, którymi operuje, gdyż sytuuje się wewnątrz tekstu. Jego kompetencje można określić, sto- sując określenie Henryka Markiewicza, jako rejestrujące w odmianie wia- rygodnej⁸³. Dopiero sytuowanie się na zewnątrz tekstu daje bowiem szan-

⁸⁰ T. Tryzna, op. cit., s. 324

⁸¹ ibidem, s. 398

⁸² ibidem, s. 11

⁸³ H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*, W: *Autor. Podmiot literacki. Bohater*, op. cit.,

sę wnioskowania, wyjaśnienia, kategoryzacji i oceny⁸⁴. Narrator tekstu tkwi świecie opowiadanych, jego wiedza nie przewyższa wiedzy bohaterów. Można określić go więc, stosując kategorie stworzone przez Zofię Mitosek, mianem „ignoranta”. W stabilizującym stereotypy tekście wyodrębnia bowiem badaczka cztery ujawniające się postawy autora: kontestację, ignorancję, grę i reżyserię. „Ignorant” traktuje je z dobrą wiarą jako prawdy obiektywne, nie ma świadomości ich ograniczającej roli. Autor, podobnie jak czytelnicy, znajduje się w kręgu oddziaływania tych samych schematów; nie ma dystansu, gdyż znajduje się „wewnątrz” danej społeczności i kultury. „Gracz” zna ograniczoność stereotypów, ale wykorzystuje je w celach komunikacyjnych lub interwencyjnych. „Kontestator” z kolei, to człowiek spoza wspólnoty przekazujący przez nie swoją kulturą nadświadomość jej członkom. Wie o ich istnieniu, ale z cynizmem używa, dostosowując się do poziomu odbiorców. Zależy mu na popularności tekstu. „Reżyser” z wykorzystywaniem stereotypów wiąże zmianę reguł nimi rządzących, tekst buduje właśnie na owej konfrontacji i kompromitacji; jest „graczem” tylko dużo bardziej zainteresowanym burzeniem starego porządku, starych zasad. Dwie ostatnie sytuacje autorskie wiążą się z cynizmem autora wobec preferowanej ideologii, a kontestacja — także z cynizmem wobec odbiorcy⁸⁵. Tu koniecznie trzeba odpowiedzieć na pytanie: czy sytuacja niezauważania stereotypów przez narratora — ignoranta jest równa degradacji danego tekstu z poziomu literatury „wysokiej” do popularnej? Tak, jeśli dotyczyłoby to wszystkich komponentów tekstu. Wśród badanych przeze mnie utworów nie pojawił się jednak przykład dzieła, które miałyby jednolicie stereotypową wizję świata (schematyczny wizerunek kobiety wpleciony został w szerszą, nowatorską wizję — jak u Tryzny — i związany z oryginalnym ukształtowaniem formalnym).

⁸⁴ ibidem

⁸⁵ Z. Mitosek, op. cit., s. 189

SEKSUALIZM

2.1. Proza Andrzeja Stasiuka, czyli kobieta w pełni uwikłana

We wszystkich dziełach Andrzeja Stasiuka sposób kształtowania obrazu kobiety jest podobny. Można mówić nawet o pewnej jego jednorodności, jednolitości. Przedstawienie kobiecości nie stanowi osnowy tekstów, nie jest problemem, wokół którego są one stwarzane. Budowany przez Stasiuka świat to świat mężczyzn, gdzie kobieta stanowić może, co najwyżej, dopełnienie bohatera męskiego. Kobieta Stasiuka się tropi, szuka jej najdrobniejszych śladów w tekście... by odnaleźć ją na marginesie opisywanej rzeczywistości, zawsze z boku.

Utworki autora *Wierszy miłosnych i nie* są przykładem stabilizowania stereotypu kobiety. Ta proza niczego nie kwestionuje, nie stawia pytań o funkcjonowanie kobiet, ale także i mężczyzn, w społeczeństwie. Dla Stasiuka inne pytania są ważne — te o istnienie i śmierć. Ciekawe w tym kontekście wydaje się stwierdzenie Michaela Foucaulta, że w kulturze Zachodu najpierw miłość, a obecnie seks są równoważnikami śmierci⁸⁶. Zainteresowanie ludzką seksualnością, wyraźnie obecne w prozie Stasiuka, byłoby więc przedłużeniem jego myślenia o śmierci. Na owo zainteresowanie zjawiskiem, zwraca uwagę Grażyna Borkowska twierdząc, że: *Pojawiła się grupa wybitnych pisarzy, którzy są skupieni na samym fenomeń istnienia tak dalece, że spoza niego nie widać już niczego*⁸⁷. Sam artysta w rozmowie z Michałem Okońskim stwierdza zaś: *To nie jest obsesja, tylko podstawowy temat literatury*⁸⁸.

Sfera relacji pomiędzy płciami zostaje w utworach Stasiuka na poziomie sądów potocznych, na poziomie wiedzy potocznej adresata. Warto zastanowić się więc nad sytuacją narratora i miejscem jakie zajmuje wo-

⁸⁶ M. Foucault, *Historia seksualności*, op. cit., s. 137

⁸⁷ *Ucieleśnić Polaków*, z G. Borkowską rozmawia A. Franaszek, w: *Tygodnik Powszechny*, 1996, nr 20, s. III

⁸⁸ *Na czym opiera się pisanie. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Michał Okoński*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1995, nr 45, s. 9

bec stabilizowanych stereotypów kobiety. Wydaje się, że podmiot mówiący *Murów Hebronu*⁸⁹, *Białego kruka*⁹⁰, *Opowieści galicyjskich*⁹¹, *Przez rzekę*⁹² czy *Dukli*⁹³ jest zbyt inteligentny (zdradza swe wykształcenie i erudycję), by można było o nim myśleć jako o „ignorancie”. Narrator sytuuje się raczej na pozycji „kontestatora”, wyzyskującego stereotypy w celu uzyskania większej komunikatywności tekstów. Narrator Stasiuka, gorzki i sarkastyczny, „stoi” ponad wiedzą zawartą w utworach i wiedzą odbiorców, ponad wspólnotą, którą opisuje. Wykorzystuje stereotypy mając pełną wiedzę o ich ograniczającej i skrzywiającej ogląd rzeczywistości roli, bo w schematycznym, a jednocześnie skomplikowanym świecie, o którym opowiada, nie ma miejsca na pytania o jakiegokolwiek reguły, czy role. Nie mają one podlegać dyskusji, ale przeciwnie — porządkować, choćby w sposób ułomny, kaleką rzeczywistość. Narrator Stasiuka jest świadomy natury kulturowych ograniczeń i z nimi nie dyskutuje, inne problemy uznaje za warte namysłu.

Dodać też należy, że można odnaleźć pojedyncze kreacje stanowiące próbę przełamania schematów dotyczących miejsca kobiety w opisywanej rzeczywistości: starą kobietę z *Murów Hebronu* (to jest kobieta symboliczna), Maryskę z *Opowieści galicyjskich*, mityzowaną młodzieńczą miłość z *Dukli*. Czy zaciera to jednolitość wizji? Raczej nie, ale sytuacjom tym warto przyjrzeć się wnikliwie.

Stereotypizacji obrazu kobiet i mężczyzn w świecie dzieł Stasiuka sprzyja wyraźny podział ludzi na grupy, hierarchiczność, silne poczucie bycia „swoim” lub „obcym”. Tu linii takich podziałów jest wiele: więźniowie i klawisze, „ludzie” i „cwele”, kobiety codzienne i niecodzienne, grupa przyjaciół z *Białego kruka* i *Przez rzekę*, która ma poczucie odrębności wobec reszty społeczeństwa. Wyraźny jest wreszcie podział na kobiety i mężczyzn, których dzieli wszystko niemal — czas, przestrzeń, praca, emocjonalność. Stereotypizacji sprzyja także kult siły, agresji i twardości (Jan Błoński pisze nawet o świecie macho⁹⁴), a taki wydaje się świat nie

⁸⁹ A. Stasiuk, *Mury Hebronu*, Warszawa 1992

⁹⁰ A. Stasiuk, *Biały kruk*, Poznań, 1995

⁹¹ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Kraków, 1996

⁹² A. Stasiuk, *Przez rzekę*, Gorlice, 1996

⁹³ A. Stasiuk, *Dukla*, Gorlice, 1997

⁹⁴ J. Błoński, *Stasiuk u natury bram*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1995, nr 19, s. 12

tylko w *Murach Hebronu*, ale i w *Białym kruku*, *Przez rzekę*; kult twardości buduje także kulturę prowincji w *Opowieściach galicyjskich*, czy *Dukli*.

Stereotyp kobiet i mężczyzn zakłada całkowitą rozłączność ról pełnionych przez obie płcie i całkowitą rozłączność cech osobowości uznanych za typowe. I tak jest u Stasiuka. Mężczyźni są silni, twardzi, aktywni, pracują poza domem, zajmują się sprawami ciekawymi, ważnymi i ostacznymi. Do kobiet przynależy zaś zamknięta przestrzeń domu, kulisty czas powtarzających się monotonicznie czynności.

Należy jednak zauważyć, że *Biały kruk* mit tej męskiej aktywności częściowo podważa. Bohaterowie, wychowani w wygodnej, cieplej, ułatwiającej funkcjonowanie cywilizacji, mają poczucie własnego zniewieścienia. Ich męskość, kształtująca się w walce, podboju (nabierająca znaczenia tylko w obliczu śmierci⁹⁵), zaciera się, traci wyrazistość. A że postęp cywilizacyjny prowadzi do pewnej androgyniczności, do zaniku funkcjonalnej podstawy wielu ról społecznych związanych z płcią⁹⁶ Stasiuk wyposaża swych bohaterów w poczucie kobiecości: *No więc byliśmy partyzanckim oddziałem dowodzonym przez Wasyla Bandurkę, chociaż Gąsior na pewno by wolał, żeby dowodziła jego żona*⁹⁷. Wędrowni bohaterowie Edwarda Stachury⁹⁸ (krytycy piszą też o związkach *Białego kruka* z prozą Jacka Kerouaca⁹⁹), ma wypełnić życie mężczyzn wkraczających w „smugę cienia”, przełamać wszechogarniającą pustkę, której nie rozjaśnia już młodzięcza intensywność przeżywania. Zimowa wyprawa w góry toczy się więc niejako równoległe z innymi wyjazdami, odległymi w czasie i przestrzeni, wypadami na przedmieście, nad rzekę, w Tatry, nasyconymi barwnymi przygodami. Wskreszenie tamtego czasu okazuje się jednak niemożliwe, nawet pomimo tego, że ponownie zawiązuje się grupa i podjęta zostaje wyprawa. Czas, bliższy już śmierci niż narodzinom, nie daje się przywrócić do dawnej postaci, a ponowne narodzenie spotyka tylko Kostka Górkę i Wasyla Bandurko.

Prześledzenie kreacji bohaterki prozy Stasiuka każe zwrócić uwagę na fakt, iż występują one w dwóch rolach: macierzyńskiej i seksual-

⁹⁵ ibidem

⁹⁶ K. Imieliński, S. Dulko, *Przekleństwo Androgynie. Transseksualizm: mity i rzeczywistość*, Warszawa, 1988

⁹⁷ A. Stasiuk, *Biały kruk*, op. cit., s. 28

⁹⁸ P. Kempny, *Ciężar młodości w: smudze cienia*, w: *Nowe Książki*, 1995, nr 5, s. 33-34

⁹⁹ L. Burska, *Sprawy męskie i nie*, w: *Teksty Drugie*, 1996, nr 5, s. 35

nej. Macierzyństwo i seksualność to dwa typy aktywności przewidziane dla kobiety w męskim świecie (oprócz ciężkiej pracy, która wydaje się oczywista). Żadna z powinności wypełnianych przez kobietę nie przynosi jej jednak szacunku. Od wzorów tych nie ma też ucieczki (nawet sama próba przełamania stereotypu skazuje kobietę na zagładę — przykładem może być Maryśka z *Opowieści galicyjskich*). Podział na istoty „macierzyńskie” i „seksualne” nie zakłada jednak wzajemnej wyłączoneści poszczególnych grup. Obie role „krzyżują się”, uzupełniają i nakładają na siebie. Przypisanie danej bohaterki do któregoś z typów to jedynie próba rozpoznania jej sytuacji podstawowej.

Postaci określanych przez rolę seksualną jest w prozie Stasiuka bardzo wiele. Do nich zaliczyć można i wykorzystywanego więźnia z *Murów Hebronu*, i kobiety niecodzienne z *Opowieści galicyjskich*, i mityzowaną młodzieńczą miłość z *Dukli*, czy niezwykłą Nadię z *Przez rzekę*. Różnorodność postaci sprawia, iż zaszeregowanie ich do wspólnej „kategorii” musi być opatrzone zastrzeżeniem: seksualność dotyczy bohaterek na bardzo wiele sposobów i jest jedną tylko (choć dominującą) sferą ich istnienia.

Marii, z opowiadania pod takim tytułem z tomu *Mury Hebronu*, przysługuje specyficzne przyporządkowanie płciowe. Maria to mężczyzno — kobieta, a ściślej — mężczyzna pełniący kobiece role seksualne. W zhierarchizowanej społeczności więziennej bohater stoi najniżej, nie ma prawa dotykać czystej wody, nie ma prawa do odpoczynku, chwili samotności. Otacza go powszechna pogarda i nienawiść. Agresja wobec niego to atak na wszystko, co uległe, słabe. Jego psychiczna i fizyczna tożsamość płciowa zostaje zawieszona, to co było w nim męskie pomija się lub zmienia. Maria nie może wypełniać swej roli seksualnej, jego imię zostaje zastąpione formą żeńską, nawet narrator mówi o nim stosując żeńskie końcówki przymiotników i żeńską formę zaimków. Istnienie „cwela” okazuje się funkcjonowaniem na granicy męskości i kobiecości: *Kobiece imię i bezużyteczny penis*¹⁰⁰. Ciało Marii jest ciałem mężczyzny, traktowanym jednak jak kobiece. Stasiuk zwraca tu uwagę na umowność kategorii męskości i niemęskości, wystarcza bowiem przypadek, dotknięcie kogoś w łaźni, stworzenie pewnego założenia, by zmienić tożsamość człowieka: *Tutaj nie liczy się to co ci się podoba, ale to, co postanowią ludzie. (...) Głupi był. Myślał, że za dwadzieścia ramek przestanie być cwalem. Mógł przynieść tysiąc, byłoby to samo.*

¹⁰⁰ A. Stasiuk, *Mury Hebronu*, op. cit., s. 17

*Zasady to są zasady*¹⁰¹. Definiowanie kobiecości ogranicza się w *Marii* do bycia negatywem zwycięskiej, triumfującej męskości: zepchnięta do poziomu wady, słabości, skazy wywołuje zupełnie oczywistą nienawiść. Aprobowanie przemocy wobec Maryjki i innych „cweli” (także przez pracowników zakładów penitencjarnych) stanowi przedłużenie społecznego przyzwolenia na agresję wobec kobiecych wartości i działań. W świecie wykreowanym przez autora *Wierszy miłosnych i nie* pokora, uległość, cechy tradycyjnie przypisywane płci żeńskiej, to grzechy główne przeciw człowieczeństwu. Człowieczeństwu rozumianemu jako męskość.

Wyraźną w opowiadaniu wizję poszerzają, wzbogacają konteksty biblijne. Bohater nazwany jest symbolicznym imieniem Matki Boskiej oraz nawróconej ladacznicy. Dualizm ten uwypuklony zostaje w zakończeniu tekstu:

Kurwa dziewica w stosach szmat, wiader, w piramidach śmieci.

Królowa kibla.

*Maria Magdalena z bezużytecznym penisem*¹⁰².

Przywołanie postaci *Marii* i *Marii Magdaleny* każe zwrócić uwagę na dwoistość kobiecości, jej świętość, dziewiczość oraz wyuzdanie, zbrukanie¹⁰³. Wartościowanie owo odnosi się bezpośrednio do kobiecej seksualności i w tym kontekście używa go Stasiuk w *Murach Hebronu*. Takie postrzeganie istoty żeńskości charakterystyczne jest dla kultury, w której kobieta stanowi wcielenie czystości i grzechu jednocześnie: (...) *odpowiedzią na kobietę diabelską stała się Maryja, symbol czystej, zbawczej światłości, nie-tnięta matka Jezusa*¹⁰⁴. Nawiązanie do symboliki biblijnej zdradza jednak też umowność nowej płciowości postaci; *Maria* jest prostytutką, ladacznicą tylko wtedy, gdy spełnia kobiece role seksualne, zmuszany do odbywania stosunków z wieloma partnerami, jego dziewiczość dotyczy zaś męskiej roli płciowej. Istotne jest też w opowiadaniu nawiązanie do stereotypowego niskiego wartościowania kobiecego erotyzmu — wzorem stają się tu niepokalana *Matka Boska* oraz odrzucająca miłość cielesną nawrócona prostytutka, obie rezygnujące z seksualizmu traktowanego jako źródło zła.

¹⁰¹ ibidem, s. 103

¹⁰² ibidem, s. 18

¹⁰³ Z. Wróbel, *Erotyzm w redigach świata*, Warszawa, 1996, s. 168

¹⁰⁴ W. Wieck, *Gdy mężczyźni nauką się kochał*, op. cit.

Pani doktor z *Opowieści jednej nocy* to przykład postaci określonej tylko przez role seksualne. Stanowi dopełnienie głównego bohatera, w ścisłej zależności od jego przeżyć i działań. Zamożna, wykształcona kobieta w przedziwny sposób łączy się z wulgarnym, prostackim recydywistą, a sednem owego związku, jego jedyną podstawą okazuje się seksualizm (o wyraźnym zabarwieniu sadomasochistycznym). Popęd płciowy popycha ku sobie dwoje krańcowo różnych ludzi. Anna Nasiłowska w artykule *Drażliwe pytania* pyta o to, czy świat męski i kobiecy pokrywają się, czy są rozłączne¹⁰⁵. W *Opowieści jednej nocy* punkt styczności istnieje, a jest nim wymiana usług seksualnych. W związku pani doktor i złodzieja to on jest elementem dominującym, on, ubogi, o niższym statusie społecznym. Rozwiązaniem tego pozornego paradoksu jest odwołanie się do stereotypu — w tekście Stasiuka kobiecą płciowość stawia się niżej niż męską, kobieca rola seksualna postrzegana jest jako akt poddania, uległości, męczyzna staje się więc czynnikiem nadrzędnym. Warto podkreślić fakt, iż wszelkie informacje na temat bohaterki są „przefiltrowane” przez świadomość opowiadającego, to z jego wizją i oceną wydarzeń mamy do czynienia. Narratorem jest tu stary już teraz więzień, opisujący siebie z młodości i należy wziąć pod uwagę jego ujawnianie się w opowieści. *Powiem ci, że nawet nie zauważyłem, jak ta idiotka wylądowała mi na kolanach, a ona pewnie nie zauważyła, jak znalazła się pode mną. Na kanapie. Oj, dałem jej popalić, małolat. Różnąłem jak burą sukę. Aż świstało. Wila się i piszczała. Miło było popatrzeć. Ciało miała jeszcze całkiem, całkiem i lubiła tę robotę*¹⁰⁶. Aktywność życiowa bohaterki ogranicza się do kontaktów płciowych: kobieta wydaje się nienasycona, odrzuca męża, który nie potrafi zaspokoić jej pragnień, z młodego kochanka wysysa wszystkie siły. Ma niespożytą energię seksualną, co budzi pewien lęk, ale i pogardę. Zasady funkcjonujące w świecie *Murów Hebronu* żeńską płciowość określają bowiem jako wstrętą i niemoralną — to wybujały temperament kobiet wywołuje ich głupotę i nielojalność: *Zawsze powtarzali — nigdy nie wierz kobietom, wszystkie to kurwy, myślą przez pizdę i sprzedadzą cię, jak tylko będzie okazja*¹⁰⁷. Pani doktor próbuje być wierna, ale jest przede wszystkim głupia, daje się oszukiwać, okradać, pożądanie czyni ją śmieszna i bezbronna wobec młodego, atrakcyjnego mężczyzny. W rze-

¹⁰⁵ A. Nasiłowska, *Drażliwe pytania*, op. cit.

¹⁰⁶ A. Stasiuk, *Mury Hebronu*, op. cit., s. 45

¹⁰⁷ ibidem, s. 34

czywistości należącej do mężczyzn zaangażowanie czyni z niej ofiarę. Próba stworzenia więzi, nawiązania intymnej relacji nie budzi wzajemności, staje się natomiast powodem oraz drogą wykorzystywania. Formą przemocy jest też swoista brutalizacja języka, drastyczność opisów aktywności seksualnej. W *Opowieści jednej nocy* pojawia się wyraźnie motyw dyskryminacji estetycznej kobiety. Tylko jej wygląd podlega ocenie (*Ciało miało jeszcze całkiem, całkiem*), ciało mężczyzny nie jest szacowane.

Świat *Białego kruka* zaludniają „prawdziwi” mężczyźni, sprawni, silni, poszukujący sensu istnienia. Ich droga do odnalezienia prawdy o rzeczywistości wiedzie poprzez opuszczenie kobiet, stworzenie (tu — odrodzenie) męskiej grupy, do poznania własnego przeznaczenia. W utworze postaci kobiecych jest niewiele z tej prostej przyczyny, że zadanie bohaterów to szukanie godnej, męskiej śmierci w zniewieścialej (a więc złej) cywilizacji XX wieku¹⁰⁸. Wdzieranie się kobiecych wartości budzi sprzeciw i lęk przed utratą tożsamości. „Zniewieścienie” to straszak, którego boją się wszyscy: Kostek, Mały, Gąsior, narrator, nawet homoseksualny Wasyl, ze względu na swą orientację postrzegany jako „cipowaty”. To właśnie życie u boku żon, kochanek odziera bohaterów Stasiuka z wrażliwości na drżenia, pulsowanie prawdziwej, pełnej egzystencji¹⁰⁹. Odbiera niepokój, chęć poszukiwania, wędrowania. *Wkurza ich* (bohaterów — K. B.) to, że czekają na nich od dawna gotowe role społeczne i nudna, męcząca jednostajność czynności codziennych, od których trudno się uwolnić, bo każdy odlot od rutyny, każde święto chłopców zwykle profanuje jakaś żona¹¹⁰. W powieści kobiety muszą więc zostać oddalone, by mogło odegrać się misterium przełamywania jałowości egzystencji, by związki z nimi nie okazały się ważniejsze niż męska konsolidacja. W *Białym kruku* nie ma kreacji odwołujących się do ról macierzyńskich. Wszystkie bohaterki to istoty seksualne, a ich obecność ogranicza się do bycia obiektem działań mężczyzn.

Poszukiwanie kobiet rozpoczyna się dla bohaterów Stasiuka wraz z uzyskaniem poczucia dojrzałości. Właściwie to pierwsze drgnienia, zachwycenia, zagapienia na kobiety, i te starsze, i te bardzo młode, zamykają okres dzieciństwa i otwierają drogę ku pełni dorosłości. Poszukiwanie prowadzone wspólnie przez Małego, Gąsiora, narratora, jednoczy grupę,

¹⁰⁸ M. Orski, „*To wszystko było pustym gestem*”. *Nowe sytuacje literatury*, w: *Odra*, 1995, nr 12, s. 55-58

¹⁰⁹ J. Klejnocki, *Jeszcze mniejsza apokalipsa*, w: *Polityka*, 1995, nr 3, dod. s. VII

¹¹⁰ L. Burska, op. cit., s. 37

wzbogaca ją o przeżywanie niewiadomego i kuszącego. Należy tu dodać, że Wasyl znajduje się w sytuacji specyficznej, nienawidzi kobiet „płciowo” i pozostaje jedynie obserwatorem działań kolegów. *Chodźcie popatrzmy na kurwy pod Polonią*¹¹¹. *Gągól za dwie dychy w środku nocy zapala światło w pokoju siostry i zdejmował z niej koldrę. Zawsze spała goła a okno było duże i na parterze*¹¹². *To było zbiorowe zaczadzenie, bo w końcu była tylko idiotką z dużym cycem, a cały proces beatyfikacyjny odbywał się w naszych głowach. Trwało to kilka lat, znikano, pojawiano się, zamierało i znów odżywało zgalwanizowane przypadkiem albo przyplływem nudy*¹¹³. Zainteresowanie kobietami sprowadza się do fascynacji ich ciałem, seksualnością, tak odmienną od własnej, oczywistej i poznanej. Obserwowane, podglądane, wymarzone kobiety są niezwykle atrakcyjne fizycznie (w rzeczywistości lub tylko w wyobraźni), zmysłowe, o wydatnych piersiach i biodrach. Stanowią uosobienie seksualizmu.

Szukanie kobiet to wspólna wartość grupy. Przeżycia są starannie relacjonowane, omawiane; wraca się do nich ciągle na nowo, by odkryć istotę. Anegdotyczny spór o to, czy Gąsior zdobył względy Gżanki toczy się na przestrzeni wielu lat, daleko wykraczając poza czas spędzony na poszukiwaniu. Wydaje się, iż ten etap życia bohaterów jest jedynym, w którym następuje pewna idealizacja, „beatyfikacja” drugiej płci. Kobiety, poprzez swoje piękno i niedostępność, zostają wyniesione ponad przeciętność egzystencji, są strażniczkami Prawdy.

Przewartościowaniem układu męskiej „podległości” jest moment zdobycia kobiety. Zniszczona zostaje wtedy tajemnica, erotyczna moc ginie w miarę stawania się powszednim elementem rzeczywistości. Ze zdobywaniem łączy się bowiem dominacja. Znużenie, poczucie jałowości związków pojawi się jednak dopiero później, etap zdobywania naznaczony jest energią, silnymi emocjami, udowadnianiem sobie i grupie własnej przewagi. Zaznaczyć tu należy, że kontakt, posiadanie kobiety wiąże się ponownie tylko z jej cielesnością. Bohaterowie Stasiuka nie pragną poznania przeżyć swych partnerek. Nie dążą do wejścia w odrębny (to poczucie zostaje jeszcze z dzieciństwa) kobiecy świat, nie jest już on, z resztą, interesujący. Zdobyć kobiety to tylko polowanie na jej płciowość, polowanie niejako potrójne — w wyobraźni, rzeczywiste, uwiecznione kontaktem seksualnym

¹¹¹ A. Stasiuk, *Biały kruk*, op. cit., s. 97

¹¹² ibidem

¹¹³ ibidem, s. 145

i to ostatnie, chyba najważniejsze, przetworzenie na opowieść, wspomnienie: *Czasem któryś przepadał na dłużej, bo przecież świat był p ten Gżanek, poważnych i mniej poważnych i nawet niektóre udawano nam się zwabić do naszego obozowiska lecz na ogół nie gustowały w atmosferze, a może deprymował je fakt, iż występowały w mniejszości, to znaczy jedna przeciw wszystkim. Bo ruszaliśmy na towy pojedynczo, wymiennie, nigdy nie przepadaliliśmy wszyscy trzej, jeszcze nie wtedy, i jeżeli znikal jeden, to reszta wiązała się sojuszem wzgardy i zazdrości*¹¹⁴.

Zdobywanie wyraża się poprzez traktowanie kobiety jak zwierzęcia, czy przedmiotu. W *Białym kruku* kobietę można kupić (jak Woron kupujący od biedaków piętnastoletnią dziewczynkę, s. 14), zmusić do nierządu (sytuacja młodej prostytutki w rosyjskim samochodzie, s. 82), wystawić na klatkę schodową (jak Mały swoją dziewczynę, s. 33). Sytuacje te nie wydają się uczestnikom wydarzeń niesprawiedliwe czy krzywdzące. Jedyne współżycie seksualne z dziewczynkami budzi w obserwatorze niesmak (ale to są dzieci, a nie kobiety).

Brutalizacja języka bohaterów ma potwierdzić dominację. Myślenie, mówienie o żonach, kochankach odwołuje się tylko do ich cielesności; kobieta więc to dupa, *całkiem ładne zwierzątko*, zwierzę, krowa, ładna krówka, mała, kłótniwa bestia.

W opisach zdobywania kobiet posługuje się Stasiuk specyficzną terminologią, uwypuklając podobieństwo działania do wojny czy podboju. To napaść na obcy świat natury, dziki, ciekawy, ale bezbronny wobec stojącego na wyższym poziomie rozwoju najeźdźcy. Przypisanie kobietom stereotypowych cech takich, jak: uległość, bierność, naiwność to wynik owych zwycięstw, gdy przewaga daje poczucie wyższości i budzi pogardę. Świat przedstawiony powieści wydaje się rzeczywistością, w której wartości kobiece są odrzucane. Wizja ta jest jednak w *Białym kruku* mniej tragiczna niż w *Murach Hebronu*, zaznaczają się w niej pewne pęknięcia.

Zwieńczeniem poszukiwania i zdobywania kobiety jest odbycie z nią stosunku płciowego. Akt taki stanowi zaspokojenie popędu, rozładowanie genitalnego napięcia, a także fizyczne potwierdzenie pokonania partnerki, którą to dominację podkreśla ułożenie ciała mężczyzny nad ciałem partnerki. Pozycja uległości. *Trzy piętra nad ziemią, otwarte okno i musieliśmy wyglądać jak para białych splecionych robaków bo słońce tego roku jeszcze nie polizało naszych ciał. (...) Ona poruszała się pode mną, czarnowłosa, zadowolona, pew-*

¹¹⁴ ibidem, s. 195

na, że oto wieczność fastryguje się dzięki naszym uściskom, spełnia się pragnienie i to spełnienie pozostaje jak coś nieruchomego, uchwytne jak zdjęcie w ramce albo bliźna na całe życie¹¹⁵. Seks ma potwierdzać heroiczną męskość, i ten aspekt płciowości dotyczy zarówno pierwszych zbliżeń z kobietą, traktowanych jako ukoronowanie podboju, jak i tych kolejnych, codziennych. Jest też sposobem na wypełnienie nudy, pustki życia, tak samo dobrym jak praca, czy alkohol. Wydaje się, że w przypadku bohaterów *Białego kruka* spełnienie nie tylko wieńczy ale i wypiera zdobywanie, niszczy jego wyjątkowość, poczucie dramatyzmu. Kontakty płciowe stają się jałowe za sprawą swej powtarzalności, przekształcają się w jeszcze jeden element szarej rzeczywistości. Triumf nad ciałem kobiety przynosi poczucie klęski, bo erotyzm nie przynosi już radości, a jedynie ulgę: *Nasze twarze były nieruchome. Oczy Kaśki były puste. (...) Nasze ciała żyły życiem mechanizmów. Gdzieś u brzegu nocy, gdy hałas ulicy osiągnął rozpaczliwe karnawalowe natężenie, utraciliśmy zdolność odczuwania. Skóra i nerwy zgrubiały, jakby przeznaczone były dla jakichś ogromnych ciał, dla wielorybów albo nosorożców.*

— Powinienem podłączyć się do prądu — powiedziałem (...) ¹¹⁶.

Myślę, że można zaryzykować stwierdzenie, iż jednym z powodów podjęcia Poszukiwania jest właśnie wypalenie płciowe bohaterów. Kobieta nie może już stanowić podniety, jej banalny, w pełni poznany seksualizm nie oferuje mężczyźnie nic, co mogłoby go na dłużej zadowolić. W stopniowaniu natężenia bohaterowie Stasiuka dochodzą, poprzez szukanie, zdobywanie, spełnienie, do pragnienia śmierci (znowu więc śmierć — podstawowy temat tych dzieł), jako najwyższego erotycznego bodźca.

Bohaterki określane przez aktywność płciową można nazwać w *Opowieściach galicyjskich* — kolejnym utworze Stasiuka — mianem kobiet niecodziennych. Charakteryzuje je niedostępność, ekskluzywność, która upodabnia je do innych „dóbr luksusowych” — *Napoleon, whisky i Cinzano śpią na najwyższej półce nierealne w swej urodzie i niedostępne jak kobiety z amerykańskich seriali*¹¹⁷. Kobiet takich w tekście niewiele, to podziwiane gwiazdy kina, dziewczyny z oglądanych na kasetach wideo filmów erotycznych. Postacią taką jest także młoda Maryśka.

¹¹⁵ ibidem, s. 175

¹¹⁶ ibidem, s. 43

¹¹⁷ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, op. cit., s. 24

Opowieść o niej rozkłada się na kilka tekstów — *Noc, Maryśka, Noc Druga*. Historia jej życia, zbudowana z okrucich wspomnień i przemysleń wielu osób, stanowi ciekawy zapis procesu przechodzenia ze sfery niecodziennej w codzienną. Symboliczne sceny oddające tę zmianę to opis dwóch tańców — solo na zabawie i w alkoholowym zamroczeniu, z Edkiem. Ważny wydaje się fakt, że postać ta jest charakteryzowana i przez mężczyzn, i przez kobiety. Pojawia się więc tu szcążkowo kobieca perspektywa — myślenie, wspomnienia i słowa (nieliczne) Babki.

Młoda Maryśka, piękna, niedostępna, niespokojna, prowokująca zdaje się inna niż dziewczęta we wsi. Jest w niej jakaś energia, siła, która nie pozwala bezkolizyjnie włączyć się w cykl kobiecego czasu i kobiecą przetrzeń. Ten brak przynależności do świata kobiet podkreśla narrator — mężczyzna: *Wiesz pan, taka jak ona powinna mieć brata. Żeby miała gdzie pójść. Taka między babami nie ma czego szukać*¹¹⁸. Bohaterka tkwi więc zawieszona gdzieś pomiędzy światami, a odrzucenie stereotypowych kobiecych ról, próby wdzierania się w męski obszar (przychodzenie do knajpy) nie dają jej szczęścia, nie dają poczucia zakorzenienia. Maryśka, potem już codzienna, dostępna, gubi się w swym istnieniu i wyzywa los z poczuciem przegranej.

Dopowiedzeniem losów bohaterów *Białego kruka* są niektóre opowiadania z tomu *Przez rzekę. Nadia, Wasyl, czy Podróż* odnoszą się bezpośrednio do faktów z życia Wasyla Bandurko, najciekawszego chyba bohatera *Białego kruka* (chronologicznie poprzedzają wydarzenia fabularne powieści). Inne teksty z *Przez rzekę* stanowią nawiązania już nie tak oczywiste, ale jednak zauważalne: podobny jest klimat schyłkowości, miejsca, zasady działania bohaterów. Można dostrzec tu opisany przez Jerzego Jarzębskiego schemat „prozy miejskiej”. Jarzębski stwierdza: *Proza „chłopska” akcentuje chętniej (co oczywiste) kolistość czasu, jego nawroty i idącą za tym względną stałość obrazu świata; do zdarzeń życiowych i historycznych podchodzi osobiście, szuka w nich bowiem zawzięcie jakiegoś mitycznego sensu, (...)*¹¹⁹. W opozycji — proza „miejska” traktuje czas bardzo dynamicznie, jest wychylona w przyszłość, nastawiona raczej na wyjaśnianie fabuły, niż szukanie sensów ogólnych¹²⁰. Miasto byłoby też w tej prozie ważnym „bohaterem”, wpływającym i projektującym fabułę

¹¹⁸ ibidem, s. 74

¹¹⁹ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, op. cit., s. 94

¹²⁰ ibidem

(u Stasiuka, podobnie jak u Tadeusza Konwickiego, miasto stanowi jednak przede wszystkim źródło chaosu i destrukcji).

Należy zarejestrować tu fakt, że wydany w 1996 roku zbiór *Przez rzekę* „rozłamuje się” jakby wewnętrznie, rozpada na dwie części. Pierwsze trzy opowiadania nawiązują tematycznie i stylistycznie do *Opowieści galicyjskich* (wszystkie trzy były drukowane początkowo w *Tygodniku Powszechnym*), pozostałe — właśnie do *Białego kruka*. *Chodzenie do kościoła*, *Chodzenie do biblioteki*, *Chodzenie na religię* to nostalgiczne, nasycone poetyckością opisu wspomnienia odtwarzające zgasły już świat podmiejskich osad. Pozostałych dziewięć tekstów traktuje o (...) *pożądaniu, picciu, jeżdżeniu, nadziei (Nadü) i beznadziejności*¹²¹. Na wewnętrzne przełamanie zbioru zwraca uwagę Anna Nasiłowska pisząc: (...) *zbiór opowiadań wyraźnie rozłamany, rozdarty między wspomnienowość a „zbojcekie” fasony z „Białego kruka” i „Murów Hebronu”*¹²². Natomiast jako spójny oceniają tekst Mariusz Cieślík (rozpad jedynie pozorny)¹²³ i Leszek Szaruga (staranna kompozycja całości)¹²⁴. Sam autor twierdzi, i moim zdaniem jest to przekonujące, że myślą porządkującą poszczególne teksty jest powolne zapadanie się w śmierć¹²⁵.

Warto w tym miejscu zasygnalizować istnienie dostrzeganych przez krytykę dwóch nurtów rozwoju prozy Andrzeja Stasiuka. Pierwszy z nich, określany jako nurt środowiskowo — pokoleniowy, budują *Mury Hebronu*, *Biały kruk* oraz dziewięć ostatnich opowiadań z tomu *Przez rzekę*. W tekstach tych ważna wydaje się fabularność i terażniejszość. Drugi nurt, Mieczysław Orski określa jako *podtrzymanie pewnych pasji etniczno-obyczajowych i regionalnych oraz archetypiczno-artystyczne śledztwo*¹²⁶. Można do niego zaliczyć *Opowieści galicyjskie*, trzy *Chodzenia z Przez rzekę* oraz, najdojrzałą chyba, *Duklę*. W tekstach tego typu na pierwszy plan wysuwa się opis, a na obrazy terażniejszości nakładają się warstwy wspomnień.

Bohaterką określoną tylko przez rolę seksualną jest w *Przez rzekę* Nadia. Jej historię tworzy suma kilku opowiadań: *Nadia*, *Wasył*, *Podróż*, *Przez*

¹²¹ M. Wilczyński, *Zygmunt Haupt, sto gram i piwo*, w: *Czas Kultury*, 1997, nr 1, s. 80

¹²² A. Nasiłowska, *Rzeka wątpliwości*, w: *Nowe Książki*, 1997, nr 4, s. 53

¹²³ M. Cieślík, *Alkohol i ból egzystencji*, w: *Polityka*, 1997, nr 8, s. 52

¹²⁴ L. Szaruga, *Poza konkret*, w: *Sycyna*, 1997, nr 57 (9 II), s. 15

¹²⁵ wypowiedź na spotkaniu autorskim, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Białymstoku, 14. 02. 1997, Białystok

¹²⁶ M. Orski, *Ut pictura poesis*, w: *Odra*, 1998, nr 6, s. 117; zob. też: A. Czachowska, *Wszystkie Dukle naszego życia*, w: *Res Publica Nowa*, 1998, nr 6, s. 70

rzekę, Pościg. Młoda kobieta pojawia się w życiu narratora i Wasyla niespodzianie, a jej obecność buduje przedziwny trójkąt pożądania i przyjaźni, wzmacnia zażyłość: (...) *tak było dopóki w naszych rozmowach nie pojawiła się Nadia, zajmując miejsce matki i chłopców i tylko muzyka się jej nie oparta*¹²⁷.

Należy podkreślić, że wszelkie opisy obecności kobiety w rzeczywistości naznaczone są piętnem niezwykłości i wzniosłości. Nadia wypiera bowiem wspomnienia o matce Wasyla, niejako zastępuje ją. Wypiera też seksualny pociąg do innych — kobiet w przypadku narratora i mężczyzn — w przypadku Wasyla. Podkreślane wielokrotnie piękno jej ciała przekracza wymiar fizycznej urody, odrealnia się i staje symbolem. Pisze o tym Marek Wilczyński: *Oczywiście główną figurą nie z tej ziemi jest Nadia, gnostyczna Sophia, Helena Szymona Maga (...); przewodniczka po knajpach i nierządnica, ale także wybawicielka z opresji obdarzona wyższą mądrością. Lecz coś z tego, skoro kobieta, a właściwie kobiece ciało bez imienia, nie istnieje realnie, a tylko kompulsywnie staje się jako fantom męskiego pożądania*¹²⁸. Krytyk zwraca tu także uwagę na inny problem — stereotypowe sprowadzenie kobiety do jej ciała. To nie kobieta jest piękna ale jej ciało, to ono wzbudza pożądanie, usamodzielnia się, egzystuje i realnie, i jako marzenie. Nadia istnieje jako ciało, oglądane i przetwarzane w poetyckim opisie (wiąże się to z pewnością z występującą w zbiorze przewagą opisu nad innymi formami przedstawienia). Opisywanie kobiecego ciała zawęży się do kilku jego obszarów podkreślających funkcje seksualne. Nadię „budują” piersi, biodra, pośladki, uda, nagie stopy. Ubrana jest zwykle w obcisłą odzież lub w szlafrok (zwykle rozpięty), często naga. Nie ma jednakże w takim przedstawieniu niechęci lub agresji. Seksualność bohaterki nie jest ani odpychająca, ani nie budzi lęku, tak jak to miało miejsce w *Murach Hebronu*. Nadia to istota z innej, wprawdzie, rzeczywistości, niż ta męska, ale poprzez swą odmienność fascynująca i ważna. Warto przyjrzeć się tu kilku jej opisom: *Jej tydki cięły powietrze jak miękkie nożyce, gdy szła przez pokój by zniknąć w półmroku korytarza. Myślałem o jej szczupłych palcach, o srebrnej tyżeczce, którą odmierzała kawę, o lewym przegubie i bransoletce z czarnym kamieniem, o malenkiej bliźnie u nasady kciuka i o jej bosych stopach, które miała zwyczaj stawiać jedną na drugiej, gdy zatrzymywała się na chwilę w jednym miejscu, o tych wszystkich szczegółach, które*

¹²⁷ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, op. cit., s. 43

¹²⁸ M. Wilczyński, op. cit., s. 81

wbiły mi się w pamięć tak bardzo, że wydają się realniejsze od niej samej¹²⁹. Nadia idzie pierwsza. Zostaje parę kroków z tyłu, żeby widzieć, jak jej postać porusza się w zakrzepłej aurze szarości. Płynie jak srebrzysta ryba przez oleiste wyziewy nocy¹³⁰. Ciało Nadii zastężyło w jakiejś groteskowej, konwulsyjnej pozie, skrzycone, rzekłbym, wywinięte na lewą stronę¹³¹. Narrator odbiera rzeczywistość poprzez odbicie elementów ją budujących; nie interesuje go sama rzecz, ale jej przetworzenie. Mamy więc tu do czynienia jakby z metarzeczywistością — szczegóły, które zapadły w pamięć okazują się ważniejsze od istoty percypowanego zjawiska. Znaczące wydaje się też podkreślenie estetyzacji jakiejś podlega opisywane ciało. Zastosowanie oryginalnych metafor, dalekich porównań tworzy obraz nie tylko interesujący w swej warstwie estetycznej, ale i przejmujący emocjonalnie. Estetyzacja wiąże się więc z uczuciem, którego rozpoznanie i nazwanie nie będzie już jednak takie proste.

Seksualnie pojęta i wyrafinowana Nadia uniezależnia się od mężczyzny — po pierwsze właśnie poprzez wzbudzenie w nim uczuć, po drugie — poprzez kontakty seksualne z wieloma mężczyznami: należąc do wszystkich nie należy bowiem do nikogo. Nieco przewrotnie pisze o tym Anna Nasiłowska (badaczka nie ocenia *Przez rzekę* bardzo wysoko): *Bez tego elementu pośrednictwa prawdopodobnie nie miałyby wartości albo też trudno byłoby ją oceniać*¹³². Opowieść o Nadii buduje opis dwóch różnych płaszczyzn jej życia — codzienności spędzanej w pięknym mieszkaniu, wśród kwiatów i drogich bibelotów oraz ekscytujących wypraw do podejrzanych knajp (ulubiona nazywa się właśnie *Eskapada*), gdzie szuka męskiego towarzystwa. Kobieta wymyka się jednoznacznym określeniom przypisanym jej i przez społeczeństwo (samotna bogata kobieta), i przez kochanka — narratora. Warto zauważyć tu jednak, że wybór Nadii jest pozorny — alternatywę dla seksu stanowi bowiem tylko pustka, jałowość i samotność. *Nadia w tym czasie pędzi nudny i leniwy żywot samotnej kobiety. Pstryka pilotem telewizora, wyciągnięta w fotelu ze stopami na miękkim taborecie połyka śmieciarskie jedzenie, jakieś chrupki, chipsy, popija sok albo pali papierusa za papierosem*¹³³. Nie ma innej drogi dla kobiety w tym świecie: może być albo istotą seksualną albo nikim. Jedyna forma sprzeciwu bohaterki wobec norm

¹²⁹ A. Stasiuk, op. cit., s. 35

¹³⁰ ibidem, s. 105

¹³¹ ibidem, s. 109

¹³² A. Nasiłowska, *Rzeka wątpliwości*, op. cit.

¹³³ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, op. cit., s. 155

społecznych opiera się bowiem na wyzyskiwaniu własnej seksualności. I to jest także wyraźne potwierdzenie stereotypu, gdyż, jak stwierdza Kazimierz Pospiszył, społeczeństwo wyznaczyło kobiecie pewną typową drogę wykojenia — właśnie prostytutkę¹³⁴. Prześledzenie wypowiedzi bohaterki nie wnosi do jej obrazu niczego nowego. Nadia jest niezwykła tylko w widzeniu narratora. Jej własne słowa, zwykłe, czasem wulgarne wydają się powszednie; to jedynie skromne uzupełnienie wyglądu i działania.

Inną bohaterką określaną głównie przez rolę seksualną jest w *Przez rzekę* niedopowiedziana i tajemnicza Zula Egipt. Wrażenie kreacyjności postaci potęguje dedykacja zamieszczona na początku opowiadania: *Dla Jacka Sucheckiego, który pierwszy wymyślił i opisał Zulę Egipt*¹³⁵. Zula pojawia się w jednym tylko tekście tomu i to zaledwie w kilku sytuacjach: w kinie, gdy narrator i doktor S. głoszą jej uda, na iglicy Pałacu Kultury, gdzie znika (wyraźne wydaje się tu pokrewieństwo z *Wniebowstąpieniem* Tadeusza Konwickiego) i jako fantom, który bezskutecznie próbuje opisać doktor S., a odnaleźć — narrator. Przez cały czas trwania opowieści Zula nie odzywa się ani jednym słowem. Jest opisywana, stwarzana, wymyślana przez mężczyzn, którzy potrzebują jej obecności. *Zula należała do istot, których pojawienie uruchamia wyobraźnię. W miejsce, które zajmowała w czasie i przestrzeni mogliśmy wpakować wszystko, co na nasze ześwirowane od alkoholu i kombinacji umysły były w stanie wyprodukować. Zabieraliśmy ją w różne miejsca i często zapominaliśmy o jej istnieniu. Pochłamała nas rozmowa o niej, układanie łanigłówek, a ona sama była jedynie kluczem tego szyfru*¹³⁶. Samo istnienie Zuli Egipt nie jest pewne, chociaż czasem pojawiają się wzmianki o jej działaniu: kobieta wpada w złość, idzie do toalety, wreszcie — znika bez śladu. Narrator i doktor też nie mają pełnego przekonania o oczywistości jej bytu. Zula to kobieta mityczna, projekcja męskich marzeń o seksualnym pięknie (czarne pończochy) i tajemniczości. Dostępności i niedostępności połączonych w jedno. Bohaterka może wcielić się w każdą z zaproponowanych ról: *Zula w szczytkach, Zula kosmitka zbudowana z niewidzialnej materii, Zula amioł odlatujący do nieba, Zula wystanniczka eonu miłości, Zula mistyfikatorka oczekująca gdzieś w pobliżu na okazję tryumfalnego powrotu, Zula nieistniejąca, Zula, którą uśmierciliśmy, Zula produkt swedenborgiańskiego piekła, Zula*

¹³⁴ K. Pospiszył, op. cit., s. 167

¹³⁵ A. Stasiuk, op. cit., s. 83

¹³⁶ ibidem, s. 94

z romansu, *Zula har pia, Zula halucynacja...*¹³⁷. Warto zauważyć, że w cytowanym fragmencie pojawia się, sygnalizowane przez krytykę, upodobanie Stasiuka do stosowania opisu w formie wyliczenia¹³⁸.

Stworzenie, a potem wieloletnie poszukiwanie Zuli Egipt to sposób na wypełnienie pustki męskiego świata. A że tylko pożądanie przełamuje jałową egzystencję atrakcyjna kobieta okazuje się niezbędna. *Tylko w jednej sytuacji „ja” bohatera uzyskuje swoją ostrość: wobec kobiety*¹³⁹. Narrator podkreśla ten fakt z całą mocą: (...) *doktor głądził prawe udo, ja lewe i bardzo się staraliśmy, by nasze dłonie się spotkały. Właśnie po to potrzebna nam była Zula*¹⁴⁰ (podkr. — K. B.). Zula Egipt wydaje się natomiast nie godzić z narzuconą jej rolą. Mając świadomość (jest przecież inteligentna) tego, że funkcjonuje w rzeczywistości stworzonej — tu dosłownie — przez mężczyzn, nie próbuje przełamać stereotypu. Po prostu — ucieka.

Wydana w 1997 roku *Dukla* przynosi kontynuację, rozwinięcie i zwieńczenie tematyki podjętej w *Opowieściach galicyjskich* i pierwszych trzech opowiadaniach cyklu *Przez rzekę*. Układem, dynamiką wewnętrzną przypomina jednak raczej *Mury Hebronu*, podobna jest opozycja jednego długiego i wielu krótkich tekstów. Dodatkowym podkreśleniem centralnej pozycji dłuższego opowiadania jest w *Dukli* nadanie jego tytułu zbiorowi. Właściwie cały tom można utożsamiać z tekstem tytułowym, pozostałe wydają się być tylko wstępem (*Połowa lata, Pogórze*) czy swoistym dopełnieniem. Narzucające się natomiast fabularne podobieństwo *Dukli* i *Opowieści galicyjskich* przy głębszym namyśle nie okazuje się już tak oczywiste. Opis ludzkich typów jest w *Dukli* mniej ważny niż utrwalenie odczuć podmiotu, wrażeń budzących się pod wpływem kontemplowania przyrody i obserwacji społeczności przygranicznej prowincji. Istotną rolę pełnią też w tekście wspomnienia, jak choćby te, oddające przeżycia pierwszej miłości.

Ciekawe okazuje się prześledzenie w utworze pozycji narratora. Na jego niezwykłość zwraca uwagę wielu krytyków: (...) *w tytułowym opowiadaniu zbioru spotykamy kilkupłaszczyznową narrację z zachowaniem stabilnego nadawczego centrum, (...)*¹⁴¹. *Role opowiadacza i autora zostały na siebie nałożone. Narracji personalnej, która dotyczy kolejnych wypraw do Dukli, towarzyszy we własnej*

¹³⁷ ibidem, s. 102-103

¹³⁸ zob. K. Uńiłowski, *Na zachód od Dukli*, w: *Twórczość*, 1998, nr 6, s. 97

¹³⁹ A. Nasilowska, *Rzeka wątpliwości*, op. cit.

¹⁴⁰ A. Stasiuk, op. cit., s. 94-95

¹⁴¹ K. Uńiłowski, op. cit., s. 95

przeszłość, towarzyszy bowiem wyraźnie ogląd zbiorczy, sumaryczny, percepcja znad kartki papieru, (...) ¹⁴². (...) organizator artystycznej przestrzeni „Dukli” (...) — korzystając ze swego szkła powiększającego stara się unieruchamiać płynny i uciekający myśli wątek czasu, zatem nazwać, ująć w karby znaków, znaczeń i domysłów skrytą w mroku tajemnicy, w gruncie rzeczy niedostępną, zamkniętą w sobie (...) magmę bytu ¹⁴³. Narrator Stasiuka nie jest podmiotem, lecz przedmiotem nawet w inicjacyjnym spotkaniu z erotycznym pogańskim pięknem ¹⁴⁴. Trafne zwłaszcza wydają się spostrzeżenia dotyczące połączenia strategii charakterystycznych dla narracji personalnej i auktorialnej; „zbliżanie się” i „oddalenie” od opisywanych ludzi, przedmiotów, zdarzeń i miejsc.

W *Dukli* pojawia się sporo bohaterek kobiecych. Są one jednak z reguły tylko jednym z elementów opisywanego świata, ornamentem, barwnym szczegółem charakteryzującym senne podgórskie miasteczka. Wzmianki o nich tworzy przemieszanie wspomnień, przemyśleń oraz „zewnętrzny”, obiektywny, bądź silnie zsubiektywizowany opis. Powstaje więc obraz bogaty i zróżnicowany. I tak obok dziewczyn przybyłych na religijne święto (tych w pionierkach i z krzyżami na piersi, jak i tej zbuntowanej, ogolonej na tyso, w koszulce z napisem „I hate religion”) pojawiają się informacje o starych kobietach na odpuszcie, refleksje dotyczące kobiecości Matki Boskiej, świadectwo fascynacji wyrzeźbioną na katafalku figurą Amalii Bruhlówny. Analiza postaci kobiecych pojawiających się w zbiorze każe zwrócić uwagę na podobny jak w *Opowieściach galicjskich* podział na kobiety codzienne i niecodzienne. To o tych pierwszych powie narrator: (...) *kobiety smakowały dzisiaj na tym placyku przed pocztą cuda kreacji, w które zakłęty się ich sny o wytchnieniu, o nagłej odmianie losu, o cudzie światła, czystości i blasku, który uleczy, uniesie, ukoi ich smutne ciała, zamknięte w kolistej i beznadziejnej wędrówce między czynnościami, między początkiem jednej i końcem następczej, końcem, którego nie widać* ¹⁴⁵. Kobiety codzienne są nieatrakcyjne, nieciekawe, zapracowane, zmęczone i beznadziejnie uwikłane w kobiecy los. I tylko wyobraźnia mężczyzny, *męskie oko* może wydobyć część z nich z opresyjnego trwania i uczynić na nowo. Kobietami niecodziennymi, a więc i seksualnymi, są zaś w utworze Amalia i dziewczynki mieszkające w sąsiedztwie — postrzegane jako intrygujące i niejednoznaczne poprzez

¹⁴² ibidem, s. 96

¹⁴³ M. Orski, *Ut pictura poesis*, op. cit., s. 117

¹⁴⁴ H. Grynberg, *Świat według Stasiuka*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1998, nr 7, s. 13

¹⁴⁵ A. Stasiuk, *Dukla*, op. cit., s. 71

swą odmienność płciową. Z kreacją kobiet niecodziennych wiąże się w *Dukli* idealizacja, sprowadzona głównie do idealizowanych obrazów ciała. Tu warto zaznaczyć, że idealizacja owa pojawia się zarówno u narratora chłopięcego (wspomnienia), jak i u dojrzałego (obserwowanie katafalku).

Najpełniej zarysowaną postacią kobiecą jest jednak w *Dukli* mityzowana, przywoływana ze wspomnień dziewczyna — pierwsza miłość trzynastoletniego chłopaka, przy czym można ją uznać za określoną tylko przez role seksualne. Opisanie dziewczyny tworzą okrucuchy pamięci wzbogaczone o refleksję dojrzałego już człowieka, powstaje więc dynamiczny i poetycki obraz fascynacji kobietą i tym, co ze sobą przynosi. Bohaterka jest całkowicie „zbudowana” z „cudzego” słowa, trudno myśleć o jakiegokolwiek jej samodzielności. Przypomina nieco kobiety z *Białego kruka*, te, o których marzą i śnią dojrzewający chłopcy. Podobnie jak one istnieje właściwie tylko w pamięci. Mityzację, która wydaje się strategią bardzo ciekawą (Mieczysław Orski określa nawet dziewczynę mianem *osobistego mitu*¹⁴⁶) buduje zastosowanie poetyckiego słownictwa, sięganie do konwencji baśniowej przy licznych rozbudowanych opisach jej wyglądu zewnętrznego. Bo właśnie ciało stanowi element, określający ją w rzeczywistości i dlatego podstawową kategorią przy jej opisie okazuje się piękno fizyczne. *Była piękna tym zwierzęcym rodzajem urody, która zdaje się być całkowicie nieświadoma samej siebie, a jeśli nawet jest, to bardziej zdaje sobie sprawę z własnej siły niż z piękna. Miała niskie czoło, migdałowe senne oczy, szerokie kości policzkowe i wydane usta, których wyraz stanowił niepokojącą mieszankę pogardy i smutku. Lecz to wszystko dostrzegłem później. Tamtego wieczora byłem po prostu pewien, że jej twarz musi być równie doskonała jak ciało*¹⁴⁷. Dziewczyna jest jednak nie tylko podlegającym opisom przedmiotem — w opowiadaniu pojawia się także jako podmiot sprawczy. Sama przychodzi na tańce, tańczy dynamicznie i śmiało: *Ona tymczasem wirowała wśród tańczących nieskończenie żywa, gwałtowna i sprężona w swej przepysznej powłoce jakby miała rozprysnąć się, eksplodować od nadmiaru własnego istnienia. Oczy parobczaków toczyły się za nią jak uwięzane na nitkach, lecz żaden nie miał śmiałości. Odgadywała ich myśli i czasem nacierała na któregoś. Odchylała się lekko w tył, napierała wypiętą piersią i jeden z drugim zostawał z przydepniętym sznurowadłem, oglupiał, zamknięty w wirze powietrza przez nią wznieconym, a ona była już gdzieś indziej, zajęta sobą, niewinna*

¹⁴⁶ M. Orski, op. cit., s. 117

¹⁴⁷ A. Stasiuk, *Dukla*, op. cit., s. 27

*i nieobecna*¹⁴⁸. I jak Maryśka z *Opowieści galicyjskich* bohaterka wyzywa los, przełamując przypisanie do kobiecej przestrzeni i czasu. Być może jej życie potoczy się podobnie, ciągle w dół — sygnałem tego jest rzucone na nią przekleństwo. W opowiadaniu obserwujemy jednak młodość bohaterki, a dodać tu warto, że wszystkie jej poczynania spotykają się z bezkrytycznym zachwytem rozkochanego młodzieńca i to jego oczami ją oglądamy. Ta specyficzna perspektywa sprawia, że dziewczyna wymyka się schematowi funkcjonowania kobiety w tej rzeczywistości i wydaje się przełamywać pesymizm wizji Stasiuka. Wyraźnie pojawia się tu nawiązanie do romantycznego obrazu kobiecości, z jego głównymi atrybutami — tajemniczością i pewną niedostępnością.

2.2. *Panna Nikt*, czyli „połączenie demona erotyki i demona pieniądza”

Stereotypowość ujęcia roli seksualnej kobiety opiera się w powieści Tryzny na dwóch strategiach. Pierwszą z nich jest przedstawienie piękna ciała jako podstawowego kryterium oceny, drugą — ukazanie bierności seksualnej kobiety, która drogę kontaktów płciowych traktuje jedynie jako sposób zapewnienia dobrobytu materialnego. Wyróżnione kategorie dotyczą w powieści zarówno młodych, wchodzących w życie społeczne dziewcząt, jak i kobiet już dojrzałych.

O wielkiej wadze, jaką ma w kulturze ciało pisze w przywoływanej już pracy Zbyszko Melosik: *Doświadczenie człowieka jest w dużym stopniu ucieleśnione. Społeczna historia człowieka jest także i historią jego ciała, z kolei historia ciała ma swoje wymiary społeczne*¹⁴⁹. Ciało kobiece zajmuje we współczesnej kulturze miejsce szczególne jako element podlegający nieustannemu pożądaniu i ocenie. Melosik określa tę sytuację mianem *estetycznej dyskryminacji kobiet*¹⁵⁰. W utworze Tryzny kobiety cały czas oceniane są ze względu na wygląd, atrakcyjność, szczupłość, strój. Uroda budzi w narratore podziw, pragnienie naśladowania, wyłamywanie się z kanonów estetycznych

¹⁴⁸ ibidem, s. 35

¹⁴⁹ Z. Melosik, op. cit., s. 61

¹⁵⁰ ibidem, s. 188

(matka) — niechęć i zaprzeczenie. Warto przytoczyć tu kilka stwierdzeń przedstawień: *Jednak najładniejszą dziewczynką jest Ewa Bogdaj. (...) Nigdy nie widziałam takiej pięknej dziewczynki, chyba, że w telewizji na jakimś filmie, albo na wyborach miss*¹⁵¹. *Mam na sobie śliczną sukienkę z białego jedwabiu w bordowe grochy. Obcisłą, krótką, na ramiączkach w górze. I cienkie rajstopki śliskie jak szkło, i pantofelki na bardzo wysokich obcasach, w których bardzo łatwo się przewrócić.(...) W lustrze za mną staje Ewunia. Też wystrojona i umalowana. Och jakie my jesteśmy do siebie podobne. Jakie śliczne*¹⁵². I jeszcze opis matki Ewy i matki Marysi: *Wygląda ślicznie i młodzianko w białej błyszczącej bluzce i białej, króciutkiej spódnicy*¹⁵³. *Wystarczy popatrzeć na moją mamusię, na te sto kilo słoniny i miss żyłaków*¹⁵⁴. Kształtujące się ciągle jeszcze opinie Marysi w tym jednym względzie zdaje się już być w pełni ustalone. Piękno ciała jest podstawową wartością kobiety i warto ponosić dla niego wiele wyrzeczeń (buty na wysokich niewygodnych obcasach). Z nim wiąże się też powodzenie życiowe, szczęście, rozumiane jako zaspokajanie wszelkich potrzeb i pragnień.

Fizyczna uroda to warunek konieczny do wzbudzenia erotycznego pożądania mężczyzny, element przetargowy w drodze na szczyt sukcesu. Przedstawiony bowiem w *Pannie Nikt* erotyzm heteroseksualny związany jest ściśle z wymiernymi korzyściami jakie można z niego czerpać. Anna Legeżyńska określa to jako połączenie demona erotyki i demona pieniądza¹⁵⁵. Bohaterki powieści wykorzystują (lub, na razie, planują) swoją urodę dla zdobycia sławy i majątku: drogą jest znalezienie bogatego męża lub zostanie modelką. *Bogaty facet to oczywiście tylko wyjście awaryjne, coś w rodzaju wyrzutni startowej. Przecież trzeba się jakoś usamodzielnic, uwolnić od rodziców, (...) A takiego bogatego faceta to bardzo łatwo pozbyć się po ślubie*¹⁵⁶. *Ale jeśli się uda nam zostać wziętymi modelkami, to niech się te wszystkie grube ryby wypchają swoimi funtami i dolarami. Będziemy miały własne, przez nas zarobione. Wtedy będą mogli sobie nas co najwyżej polizać przez szybę telewizora, albo na okładce. Najważniejsze to się stąd wyrwać. I jeśli się sprzedać, to jak najdrożej*¹⁵⁷. Warto podkreślić fakt, że myślenie takie nie jest poddane żadnej ocenie, nie

¹⁵¹ T. Tryzna, op. cit., s. 32

¹⁵² ibidem, s. 336

¹⁵³ ibidem, s. 339

¹⁵⁴ ibidem, s. 375

¹⁵⁵ A. Legeżyńska, *Piętnastoletnie...*, op. cit., s. 303

¹⁵⁶ T. Tryzna, op. cit., s. 371

¹⁵⁷ ibidem, s. 374

jest negowane nawet przez (rozpadający się już) system moralny Marysi. Rozwiązania takie podpowiada bowiem otoczenie: wzorem staje się życie bogaczy ze Szczawna, katalogi firm wysyłkowych, kolorowe czasopisma, telewizja. Mity kultury popularnej — Jerzy Jarzębski pisze o świecie, który przychodzi z popularnego filmu i literatury¹⁵⁸ — okazują się atrakcyjniejsze niż wartości tradycyjne. Powieść stanowi zapis upadku wartości w *wypaczonej cywilizacji wielkomięskiej*¹⁵⁹ i to ów zanik miłości wywoła seksualną bierność wypierających swe odczucia i pragnienia, wybierających materialny dobrobyt kobiet. Doprowadzi to do podwójnego ich uprzedmiotowienia: jako ciała poddanego ocenie i ciała *sprzedanego jak najdrożej*. W powieści Tryzny nie ma sytuacji trzeciej — można być tylko albo piękną i szczęśliwą za sprawą zamożności, albo tkwić w zniechęceniu i przedwcześnie tracić urodę w związku z biednym i niezaradnym mężem.

2.3. *Terminal*, czyli seksualizm symboliczny

Stereotypowość ujęcia aktywności płciowej bohaterki *Terminalu* Marka Bieńczyka opiera się na uwydatnieniu sakralnego wymiaru jej seksualności, której przedstawienie ogranicza się do nasyconych metaforycznością opisów narratorskich. Nigdy nie mamy do czynienia z przedstawieniem nagosci dziewczyny, odsunięty jest więc bezpośredni kontekst seksualny, gdyż w kulturze to nagie ciało kobiety stanowi najsilniejszy bodziec seksualny, jest erotycznym symbolem¹⁶⁰. Nie pojawiają się też przedstawienia erotycznie nacechowanych elementów ciała: ust (te przywoływane są tylko przy opisach jedzenia), piersi. Kobieta nie nosi wyrafinowanej, obcisłej odzieży, przeciwnie — ubiera się w niedbałe wdzianka, rozciągnięte swetry, sprane bluzy. Gdzie w powieści pojawia się wobec tych faktów jej płciowość, i czy w ogóle się pojawia? Wydaje się, że tak, ale dzieje się to w sferze symboliki, metafory. Jak w tej sytuacji: *Po omacku dotarliśmy do windy. Czekała wierna jak pies, otwarta na morze. Lustro w kabine sprawdziło, czy to na pewno my, i po chwili drzwi trzeciego piętra rozsunęły się przed nami milcząc dwuznacznie.*

¹⁵⁸ J. Jarzębski, *Przebieganka Panny Nikt*, op. cit., s. 178

¹⁵⁹ M. Orski, *Marysia w krainie...*, op. cit., s. 112

¹⁶⁰ zob. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. J. Kania, Kraków, 1992, s. 129

Niepotrzebnie, od razu powiem, co nastąpiło. Leżeliśmy długo i bez ruchu; zaczął się już kolejny przypływ i szum wspinającego się ku nam morza rósł z minuty na minutę. (...) Nie spała, wpatrując się we mnie szeroko otwartymi oczami¹⁶¹.

Więc raz jeszcze, choć nie wiem, czy ostatni: podbiegła i było to moim przyspieszony przypływ, streszczenie kilku nocnych godzin przed nami, najpierw odległy szum, pierwszy pomruk i umiesienie stóp, potem ślizg tafla do brzegu i szybkie bicie kroków aż po burzliwe zdobycie skały i gwałtowne docisnięcie żeber z zarzuceniem dłoni¹⁶².

I jeszcze wyjaśnienie, psychoanalityczny niemal sen: *Tamtej nocy śnił mi się przypływ. Szum wzmagal się i wzmagal, aż wreszcie rozwinął w szaloną morską burzę. (...) Daję ci dzisiaj, mój śnie, prywatną Nagrodę Nobla, honoruję cię za błyskotliwą interpretację i poczucie rzeczywistości¹⁶³.*

W poetyckim opisie spędzonych wspólnie nocy na pierwszy plan wysuwa się obecność tła: morza, burzy, szumu morskich fal, przypływu. Symbolika morza nawiązuje bezpośrednio do sfery seksualnej, a przypływ to metafora aktu płciowego. Kobieta swe odczucia ukrywa, nic nie wiemy o jej reakcjach, prócz tego, że do niego podbiegła, a potem nie spała i wpatrywała się w partnera szeroko otwartymi oczami. Chłonęła obraz, nawet taki o zatartych nocą konturach, przedkładając go nad słowa mężczyzny, nawet te, zdradzające erudycję — *U skraju nocy przekroczył mnie zatem Rubikon, napłynął z daleka i wszystko przeniknął¹⁶⁴*. Bohaterka przeżywa sytuację erotyczną w wewnętrznej samotności: żadna jej wypowiedź nie dotyczy tej sfery. Nie dzieli się nie tylko słowem, ale nawet wspólnym snem.

Podkreśleniem wyjątkowości, sakralności kontaktów dwojga kochanków jest tajemnicza pora ich spotkań, zawieszona pomiędzy jednym a drugim dniem, a także wertykalny kierunek wędrówek mężczyzny, który wspina się na trzecie piętro, do edenu. *I tak miało już być do końca. Zegary dawały z siebie wszystko, wybijając swa najwyższą cyfrę, ja stawałem przed windą i czekałem, aż bezszelestnie wciągnie mnie do edenu na trzecim¹⁶⁵.*

Warto nawiązać tu do koncepcji George'a Bataille'a mówiącej o trzech różnych rodzajach erotyzmu: ciała, serca i sacrum¹⁶⁶. Zbliżenie sfer erotyki i sacrum opiera się na podobieństwie intensywności przeżywania tych

¹⁶¹ M. Bieńczyk, *Terminal*, op. cit., s. 118

¹⁶² ibidem, s. 120

¹⁶³ ibidem, s. 119

¹⁶⁴ ibidem, s. 120

¹⁶⁵ ibidem

¹⁶⁶ G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, W: *Odmieńcy*, wyb., opr., red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk, 1982, s. 335-348

stanów. Doświadczenie erotyczne i doświadczenie świętości są skrajne dla człowieka, przybliżają go do śmierci i niewiedomego, które się za nią kryje. Można je uznać za sytuacje graniczne, w Jaspersowskim rozumieniu tego pojęcia¹⁶⁷. Oba stany różnią się jednak ukierunkowaniem działania: (...) *sensem erotyzmu jest samotność w przeciwieństwie do świętości, której wartość jest przekazywana innym*¹⁶⁸. Używając wymiennie terminów „erotyzm” i „seksualność” należy jednakże podkreślić dostrzeżoną przez Bataille’a ich odmienność. Erotyzm jest seksualnością przez człowieka przetworzoną, okiełznaną. Jest też dziedziną przekroczenia stanu codziennego istnienia, i jako taka, przynależy do czasu szczególnego, podobnie jak doświadczenie religijne.

Chciałabym podkreślić jeszcze fakt, że seksualność nie wydaje się centralną sferą życia bohaterki *Terminalu*. Bardziej zainteresowana jest ona, na przykład, obserwowaniem i uwiecznianiem rzeczywistości (pasja fotografowania). Być może dlatego też nie znajdujemy w tekście żadnych jej wypowiedzi związanych z przeżyciem erotycznym. Taka postawa każe zwrócić uwagę na dwa problemy. Pierwszy to świadome zerwanie z postępującą w kulturach rozwiniętych seksualizacją społeczeństwa i idącą za tym rezygnacją z miłości. Pisze o tym, analizując *Białe małżeństwo* Różewicza, Zbigniew Majchrowski: *Procesowi dezintegracji człowieka towarzyszy obserwowana przez socjologów seksualizacja społeczeństwa. Zjawisko seksualizacji można by określić jako „nadorganizację seksualną” współczesnych społeczeństw ponad potrzeby zachowania gatunku*¹⁶⁹.

Bohaterka Bieńczyka jest nastawiona na szukanie miłości, a nie satysfakcji erotycznej, z tej ostatniej może zrezygnować. Interpretację taką potwierdza wyraźne stwierdzenie pojawiające się w zakończeniu powieści (a więc w miejscu wyrazistym): (...) — *Kocham cię*¹⁷⁰. O miłości bohaterka potrafi więc, i co ważniejsze, chce mówić. O związku seksualnym mówić zaś nie chce.

I tu pojawia się drugi problem — neurotyczna potrzeba miłości. W pracach Karen Horney dotyczących psychologii kobiet dominują dwa tematy: ograniczenie aktywności kobiet przez kulturę i nadmierny wzrost potrzeby

¹⁶⁷ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, tł. A. Staniewska, M. Skweciński, W: R. Rudziński, *Jaspers. Wybór pism*, Warszawa, 1978, s. 198-242

¹⁶⁸ G. Bataille, *Świętość, erotyzm i samotność*, przeł. M. Ochab, W: *Odmienicy*, op. cit., s. 358

¹⁶⁹ Z. Majchrowski, „*Białe małżeństwo*” i *Fros tragiczny*, W: *Odmienicy*, op. cit., s. 473

¹⁷⁰ M. Bieńczyk, op. cit., s. 182

miłości u kobiety współczesnej¹⁷¹. Taki właśnie wzrost wywołuje sytuację neurotycznego pragnienia bycia kochanym przy jednoczesnej nieumiejętności dawania miłości. Bohaterka Bieńczyka ma silną potrzebę bycia kochaną, chłonie miłość, obserwuje i uczy się jej. Przeczuwa jednak nieuchronność klęski uczucia wywołaną niemożnością porozumienia i odczucia prawdziwej bliskości. W świecie *Terminalu* nie ma po prostu miejsca na miłość, choć wszyscy jej rozpaczliwie pragną. I sami bohaterowie zdają sobie z tego sprawę, bo układ jest przejrzysty w swej oryginalności: *On wie, że wszystko: całe ich spotkanie i miłość są po to, aby było napisane, wpisane w poprzedzające ich teksty o podobnej treści. Ona także ma tego świadomość i na ten układ przystaje*¹⁷².

Miłość rodzi się tu tylko po to, by być zapisana, wpisana w tekst, kulturę i bohater ogląda, przeżywa uczucie tylko poprzez literaturę. Rodzi się więc pytanie o autentyczność miłości, o osadzenie w rzeczywistości i związek z nią. Czy miłość, która jest kreacją może być postrzegana jako uczucie? Czy jest jeszcze przeżyciem? Biorąc pod uwagę fakt, iż w *Terminalu* nie mamy do czynienia z fabułą w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, a raczej z akcją myślaną, gdzie prezentuje się fakty mentalne i samowiedzę postaci¹⁷³ można odpowiedzieć na to pytanie twierdząco.

3

MACIERZYŃSTWO

3.1. *Panna Nikt*, czyli córki powielają wzory matek

W debiutanckiej powieści Tryzny wyraźnie uwidacznia się stereotyp przypisania kobiecie roli macierzyńskiej. Macierzyństwo pojawia się we wszystkich marzeniach Marysi i wydaje się dziewczynce oczywistością

¹⁷¹ K. Horney, *Psychologia kobiety*, przeł. J. Majewski, sł. wst. M. Chałubiński, Poznań, 1997

¹⁷² A. Koss, *Kolejne tango w Paryżu*, w: *Kresy*, 1995, nr 3 s.157

¹⁷³ H. Gosk, *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przelomu 1956 roku*, Warszawa, 1992, s. 169

wieku dojrzałego. W planie fabularnym tekstu funkcjonują natomiast trzy matki: Marysi, Kasi i Ewy. I choć każda z nich jest inna, noszą cechy wynikające ze wspólnego wzoru.

Matka Marysi to osoba zapracowana, zmęczona, otyła, zniszczona życiem i zmartwieniami. Troszczy się o dom i dzieci próbując poradzić sobie z niedostatkiem materialnym. W rodzinie to ona dzierży władzę, dysponuje pieniędzmi, ponosi odpowiedzialność za wychowanie dzieci. Marysia uznaje ten stan za naturalny, jak również to, że ojciec pije i — albo pracuje poza domem, albo śpi. Mówi więc o matce: *Rzeczywiście jest bardzo dumna, nikomu nie da sobie w kaszę nadmuchać. Nawet tata jej się boi.*

*Tylko jak po pije to jest trochę bardziej odważny*¹⁷⁴. Matka Marysi pełni w rodzinie funkcje podtrzymujące, rozpląta się w istnieniu dla innych, relacjach z nimi, nie ma własnej podmiotowości. Należy tu zaznaczyć, że ta właśnie matka jest, spośród wszystkich przedstawionych w utworze, scharakteryzowana najpełniej. Matka Kasi, wykształcona i zajęta pracą zawodową lekarka, także zostaje określona w relacji do dziecka. Zapewnia mu dobrobyt materialny, spełnia zachcianki. Znajduje czas na to, by przyjść do dziewczynki z prośbą o odwiedzenie córki. Nawet zajęta swoimi sprawami, młodo wyglądająca i piękna — (...) *tleniona osoba płci żeńskiej, dosyć śliczna, w mini sukieneczce*¹⁷⁵, matka Ewy jest tylko cieniem swej bardziej urodziwej córki.

Wszystkie wymienione bohaterki pełnią podobną rolę — wzmacniają i potwierdzają istnienie usamodzielniających się córek. Ich marginalna pozycja wydaje się oczywista w dziele, w którym narracja prowadzona jest przez osobę znajdującą się wieku odwracania od relacji z rodzicami i skłaniania ku związkom z grupą rówieśniczą. Ciekawym natomiast zabiegiem uzupełniającym ubogą charakterystykę matek jest nadorganizacja przestrzeni ich domów i mieszkań. Objawia się ona w nadaniu znaczeń symbolicznych i wprowadzeniu nacechowanego słownictwa¹⁷⁶. I tak w mieszkaniu matki Marysi, uosabiającym ubóstwo i prostactwo gustów: *Ściany pomalowane są dosyć ładnie. W moim pokoiku na zielono i na to żółty watek. Jakby na łące rosły kwiatki. Tak samo jest u dziewczynek, a w pokoju z telewizorem na niebiesko i też żółty watek. A na ścianie, gdzie wersalka, jest piękny napis ze szlacz-*

¹⁷⁴ T. Tryzna, op. cit., s. 163

¹⁷⁵ op. cit., s. 268

¹⁷⁶ H. Gosk, *Wizerunek bohatera*, op. cit.

kiem: „JEZUSIE KRYSZUSIE ZMIĘUJ SIĘ NAD NAMI”¹⁷⁷. W mieszkaniu matki Kasi, mieszkaniu osoby należącej do elity intelektualnej, już sam przedpokój wprawia w zachwyt oglądającą Marysię: *Tu, w wielkim pokoju, na ścianach z desek wiszą piękne obrazy. Wokół stolika wielkie, jasne fotele. Z wysokiego sufitu zwiesza się żyrandol. Cały skrzy się jakby tysiącem brylantów*¹⁷⁸. A w nowobogackim domu rodziców Ewy: *Puszysty, turkusowy dywan przypomina łękę, ale bardziej morze. Te przezroczyste fotele są chyba nadmuchane. Gdyby je ukuć szpilką? ...I takie cudne, białe szafeczki z listewek skośnie ułożonych. Na ścianach obrazy. Na nich śliczne, kolorowe dziewczynki o wielkich oczach*¹⁷⁹. Warto tu podkreślić fakt, że przypisanie kobiecie zamkniętej przestrzeni domu to także potwierdzenie stereotypu.

W marzeniach i snach Marysi ona sama występuje jako matka ślicznych dzieci: Pawełka i Zuzanny, całuje je, bawi się z nimi, kupuje piękne ubrania. We śnie o pięćdziesiątych urodzinach królowej jest natomiast matką trzech grzecznych córek. W ostatniej, zwiastującej śmierć wizji ukochane dzieci przeistaczają się w ohydneho starca i przedwcześnie zmarłą dziewczynkę — zawieszenie roli macierzyńskiej stanowi więc wzmocnienie przeczucia psychicznej i fizycznej śmierci bohaterki.

Dla dopełnienia kwestii przypisania kobiety do roli macierzyńskiej istotne okazuje się przemyślenie przedstawionych w *Pannie Nikt* relacji matek i córek. Chciałabym odwołać się w tym miejscu do ciekawej pracy Judith Arcana *Our mother's daughter*¹⁸⁰. Badaczka stwierdza bowiem, iż związek matki i córki jest bardzo silny, ale nacechowany biernością. Rola córki ogranicza się tylko do przygotowania do pełnienia roli macierzyńskiej — „dobra” córka to przyszła matka. I choć dziewczęta często nie akceptują wzorca matek, to podświadomie powielają ich życie¹⁸¹. Podobnie dzieje się w świecie powieści Tryzny. Marysia, Kasia i Ewa naśladowują swoje matki, biernie odtwarzają ich styl życia. Marysia zajmuje się roźdzeństwem, pomaga w pracach domowych, a właściwie — wykonuje dużą ich część. Ma obowiązki wobec rodziny, która traktuje ją podobnie jak matkę — wymaga i wykorzystuje.

¹⁷⁷ T. Tryzna, op. cit., s. 72

¹⁷⁸ ibidem, s. 49

¹⁷⁹ ibidem, s. 276

¹⁸⁰ J. Arcana, *Our mother's daughter*, London 1981

¹⁸¹ op. cit.

— *Masz być moją wyręką, a nie wyrodną córką — mówi mamusia. — Ja obiady nie mogłam przez ciebie ugotować, bo zabrakło mi jarzyn*¹⁸². Nawet sama Marysia postrzega siebie jako „przedłużenie” matki: *Już piąta rano. Trochę się zdrzemnęłam. Teraz robię tatusiowi śniadanie.*

Budzę go.

*Ubiera się i przychodzi do kuchni. Aż żal na niego patrzeć. Stawiam przed nim kubek z herbatą i głaszczę go po głowie. Po raz pierwszy w moim życiu głaszczę mojego tatusia po głowie, jakby był moim małym braciszkiem, albo nawet **małym synkiem**.* (podkr. — K. B.)¹⁸³. Kasia rozwija się intelektualnie — czyta, tworzy, Ewa — dba o urodę i uwodzi mężczyzn.

Bunt głównej bohaterki przeciwko biedzie, wizji posiadania licznego potomstwa, ciężkiej pracy to sprzeciw wobec powielania wzorca matki. Zanik bliskiej więzi z matką wywołany jest jednak nie tylko przez chęć zmiany własnej kondycji, ale również i przechodzenie dziewczynki do świata dorosłych. O sytuacji opuszczania przestrzeni i zrywania bliskości z matką (dotyk między matką a córką zanika, gdy córka ma około 15 lat¹⁸⁴, czyli tyle ile Marysia) na rzecz świata „zewnętrznego” pisze Maria Baranowska: *Zagubienie genealogii kobiecej, czyli więzi matki z córką (tzn. ich symbolicznego wyrazu) jest cechą całej kultury patriarchalnej*¹⁸⁵. To, że „archetyp córki” musi być odrzucony przy wejściu w kulturę patriarchalną, stwierdza też Pia Skogeman¹⁸⁶. Rzeczywistość zewnętrzna, „dorosła” okazuje się bowiem sferą męską postrzeganą jako ogólna i wyżej wartościowaną niż żeńska przestrzeń domowych i rodzinnych spraw.

3.2. Stasiuk, czyli wersja głównie pesymistyczna

Rola macierzyńska to druga, po seksualnej, droga życia kobiety w prozie Andrzeja Stasiuka. Powtórzmy tutaj raz jeszcze, że macierzyństwo tak-

¹⁸² T. Tryzna, op. cit., s. 134

¹⁸³ ibidem, s. 411-412

¹⁸⁴ J. Arcana, op. cit.

¹⁸⁵ M. Baranowska, *Luce Irigaray: myślenie różnicy płci*, W: *Płeć — kobieta — feminizm*, red. Z. Gorczyńska, S. Kruszyńska, I. Zakidalska, Gdańsk, 1997, s. 85

¹⁸⁶ P. Skogeman, *Kobiecaść w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, przeł. P. Billing, Warszawa, 1995

że wiąże się z rolą płciową, stanowi wynik aktywności na tym polu — kobieta Stasiuka jest więc kompletnie uwikłana w biologiczność istnienia. Macierzyństwo traktowane jest tu jako oczywistość — trybut złożony naturze i gatunkowi; jedynie nie wywiązywanie się z zobowiązań budzi silniejsze męskie „zainteresowanie”.

Matka, bohaterka rozbudowanej epicko *Opowieści jednej nocy* z tomu *Mury Hebronu* skupia w sobie obie zaproponowane w świecie Stasiuka role i przez obie jest określana. Można zaryzykować jednak stwierdzenie, iż, jako że opisuje ją syn, jest przede wszystkim matką młodego chłopca, a dopiero potem — uzależnioną od alkoholu prostytutką. Obraz bohaterki tworzy się z subiektywnych sądów dorosłego już syna, który ocenia ją bardzo surowo. *Matka kłęła i próbowała napierdalać. Nie bardzo wiem, o co jej chodziło. Szmalu nie musiała mi dawać, w domu bywałem od przypadku do przypadku, nie przeszkadzałem jej w nocnych dymaniach z kolegami, co ją wyjmowali z knajp (...)*¹⁸⁷. *A co ja jej jeszcze bronie! Zwyczajnie jej przeszkadzałem, chciała mieć chatkę tylko dla siebie i swoich amantów*¹⁸⁸. Wypowiedzi określające macierzyński aspekt kobiety zdradzają duże zaangażowanie emocjonalne narratora uwidaczniające się poprzez agresję werbalną. Nienawiść do matki, żywa pomimo upłyńnięcia wielu lat, rodzi się z powodu odepchnięcia dziecięcych uczuć, niespełniania ról rodzicielskich. Warto dodać, że w relacjach pomiędzy rodzicami i dziećmi właśnie związek matki i syna naznaczony jest największym dynamizmem i ambiwalencją¹⁸⁹, kształtując się pomiędzy wielką uczuciową bliskością, pożądaniem i wrogością. Zaniedbując syna kobieta odrzuca go i jako dziecko — pozbawiając opieki, i jako mężczyznę — nie kryjąc przed nim aktywności seksualnej. Nasila to agresję chłopca, mającego poczucie swojej małej wartości i zbędności.

Przerwaniem więzi rodzicielskiej jest wydanie piętnastolatka milicji. Akt ten kończy dzieciństwo bohatera, matka przestaje być dla niego kimś wyjątkowym i staje już tylko kobietą, istotą seksualną, która, tak jak wszystkie, nie zasługuje na uwagę, szacunek i poważne traktowanie. Całkowite zawieszenie roli macierzyńskiej następuje jednak dopiero w brutalnym momencie zgwałcenia kobiety przez syna. Czynn taki jest nie tylko

¹⁸⁷ A. Stasiuk, *Mury Hebronu*, op. cit., s. 33

¹⁸⁸ ibidem

¹⁸⁹ zob. J. Wolińska, *Postawy rodzicielskie a agresywność dorastających dziewcząt i chłopców*, W: *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, op. cit., s. 209-223

przełamaniem najściślejszego tabu kulturowego¹⁹⁰, ale i zerwaniem z własną niedojrzałością, resztkami dziecięcego uzależnienia. Jest tożsamy z inicjacją, poczuciem przynależności do własnej płci i odnalezieniem się już po „męskiej stronie”, bo niemożliwe jest opuszczenie przestrzeni dzieciństwa bez pokonania w sobie uzależnienia od matki¹⁹¹. Jej zgwałcenie to także akt zemsty, pohańbienie, wyraz głębokiej pogardy sprowadzający kobietę już wyłącznie do roli prostytutki: *Rano zostawiłem ją zjebaną w skotłowanej pościeli i poszedłem szukać koleżków. Dostała to, na co zasłużyła. Przez całe życie była kurwą. Wyrzekła się własnego syna, więc syn wrócił jako obcy facet, klient, i dostał to, co miała do damia. Proste*¹⁹². Uprowadzenie odbywa się za sprawą ciała, zredukowania do obiektu seksualnych działań. Anna Legeżyńska zwraca uwagę na to, że seks opisywany przez Stasiuka jest kompletnie pozbawiony erotyki i fizjologicznie smutny¹⁹³. I tak dzieje się też w *Opowieści jednej nocy*.

Ostatnie opisanie matki dotyczy okresu starości, gdy jej płciowość zostaje zawieszona. Zniszczona przez alkohol, choroby kobieta przestaje funkcjonować w rolach dopuszczalnych dla swojej płci. Odrzucenie obu wcieleń — macierzyńskiego i seksualnego neguje jej wartość: *I wtedy pomyślałem, że powinienem ją udusić. Kumas, małolat? Zwyczajnie udusić i skończyć całą tę sprawę. No bo co, do kurwy nędzy, mogłem zrobić, małolat? Co można było zrobić z tym całym koksem? Co, miałem gadać do niej, wziąć na ręce? Kurwa twoja, małolat! Tu nic się nie dało zrobić. Pokaż mi kozaka, co by mógł coś z tym zrobić. Coś, co byłoby w jakimś porządku*¹⁹⁴. Bohaterka wykracza, chociaż bezwiednie, poza nakreślony jej przez mężczyzn — syna, kochanków, margines, przeistacza się w burzący męski ład dysonans. Sposobem przywrócenia „porządku” musi być więc jej zabicie.

Zbiór opowiadań *Opowieści galicyjskie* wydany został w roku 1996. Poszczególne utwory układają się w fabularny ciąg, stanowiąc niezwykle i kompletną całość. Stasiuk portretuje ubogie, szare życie galicyjskie prowincji, odciętej od świata cywilizacyjnego rozwoju. Egzystencja owa za sprawą przedstawienia fenomenu istnienia jednostkowego staje się jednak barwna, na swój sposób niezwykle. Znakomita galeria portretów, na-

¹⁹⁰ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, op. cit.

¹⁹¹ por. R. Bly, *Złaznny Jan. Rzecz o męczyznach*, przeł. J. Titenbrun, Poznań, 1993

¹⁹² A. Stasiuk, op. cit., s. 41

¹⁹³ A. Legeżyńska, op. cit.

¹⁹⁴ A. Stasiuk, op. cit., s. 111

szkicowana niewielką ilością obrazów, zdań, układa się w przejmującą całość, nasyconą różnorodnością wynikającą z prostego faktu, że oto każdy jest inny, i każdy ma odmienny los. W oddawaniu ludzkich typów, łowieciu impresji stosuje Stasiuk skrót poetycki, łączenie języka mówionego z nadorganizacją poetycką¹⁹⁵. Ciekawa zwłaszcza wydaje się stylizacja biblijna i wprowadzanie elementów onirycznie — baśniowych¹⁹⁶. Zastosowanie „nieprzezroczystego” języka sprawia, że narrator *Opowieści galicyjskich* ponownie daje się umiejscowić „na zewnątrz” omawianego świata. Sytuację tę opisuje Jerzy Jarzębski, podkreślając fakt, że punkt widzenia narratora tkwi poza opisywanym światem, w *universum* kultury wyższej, a sam narrator nie chce wtopić się w społeczność opisywanej wsi: *Naznacza go przy tym i wyodrębnia z tła całkiem nie chłopska uczoność, skłonność do syntetycznego widzenia świata, dystans do przedmiotu opowieści, nawet pewien typ wyszukanej metafory, którym demonstracyjnie odróżnia się od otoczenia*¹⁹⁷. Badacz zauważa jednak, iż pod koniec tekstu opowiadający angażuje się w opowieść i staje jednym z elementów galicyjskiej rzeczywistości. Byłoby więc to swoiste przejście od narracji auktorialnej do personalnej. Na zderzenie ubóstwa rzeczywistości, prostactwa bohaterów i intelektualnej, poetyckiej narracji zwracają też uwagę Hanna Gosk¹⁹⁸ i Andrzej Franaszek¹⁹⁹.

W *Opowieściach galicyjskich* pojawia się cały szereg kreacji kobiecych odwołujących się do ról macierzyńskich. Podstawowy wydaje się odnotowany w tekście fakt, że ze spełnianiem owej roli wiąże się bezpośrednio ciężka, monotonna praca, wysiłek związany z rodzeniem i opieką nad dziećmi oraz przebywanie w zamkniętej przestrzeni i kulistym czasie. Życie kobiet–matek wypełnia praca nie przynosząca żadnych widocznych efektów, ginąca w potoku codzienności: *W domu zostawała kobieta. To nic wielkiego wydeptać parę razy na dzień ścieżki między domem, chlewem i oborą — tak myślał. W sam raz na jedną babę*²⁰⁰. Kobiety opisywane przez swoją rolę macierzyńską przynależą w *Opowieściach galicyjskich* do świata domów, barchanów, pieluch rozwieszonych na płocie. Są poznane do końca, oczywiste i przewidywalne. Do grupy tej należą stare matki, obciążone dziećmi,

¹⁹⁵ H. Gosk, *Druga strona lity*, w: *Nowe Książki*, 1996, nr 2, s. 42

¹⁹⁶ P. Czapliński, *Ślady przelotu*, op. cit.

¹⁹⁷ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, op. cit., s. 143

¹⁹⁸ H. Gosk, op. cit.

¹⁹⁹ A. Franaszek, *Samotność, ból i grzech*, w: *Rzeczpospolita*, 1996, nr 29, s. 19

²⁰⁰ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, op. cit., s. 37

wyłudzające pieniądze żony, wszystkie te, które poddają się schematyzmowi istnienia w zakłętym kręgu „kobięcych” spraw. Nie ma w nich tajemniczości, zagadkowości, nie ma niewiadomego.

Znakomity zapis kobiecego obszaru i monotonii istnienia przynosi opowiadanie *Babka*. Świat bohaterki ograniczają zdziczałe łąki, zbocza, przełęcz, parowy. W jego centralnym punkcie stoi dom, równie stary, jak właścicielka. Poczucie zamknięcia przestrzeni przynależnej Babce potęguje brak wymiaru pionowego; jej świat jest płaski, niebo nad nim wisi nisko nad głową, a ona sama rzadko weń spogląda. Jest zrosnięta z ziemią. *Babka rzadko patrzyła w górę. Jej ciało poddane ziemskiemu przyciąganiu, a może właśnie ciężarowi nieba, było zgięte pod jakimś niebyswałym kątem. Mogła zerkać w obłoki, dopiero, gdy siadała. Wieczorem tam w górze jest ciemno i nie widać nic*²⁰¹. Jedyne wyjście z tego miejsca to rzadko uczęszczana droga, która wiedzie gdzieś dalej, w inne, nieznane rejony. Drogą tą odchodziły dorosłe córki Babki, przyszli nią też i odeszli jedyni mężczyźni w tym świecie — mąż i zięć. Kobiecą przestrzeń zamknięcia wartościuje się nisko, w przeciwieństwie do otwartej przestrzeni męskiej. Poetyckie, nasycone metaforycznością opisy przyrody, krajobrazu kontrastują w utworze z przedstawieniem monotonii, ubóstwa egzystencji postaci. Współistniejąca z przyrodą, wpisana weń Babka (podobna nawet do zwierzęcia, s. 54) jest mniej od niej barwna, choć życie jej charakteryzuje podobna cykliczność, podobna zdolność rodzenia. Babka jest zrosnięta ze swoim światem, choćby jako niewiele do niego wnoszący element. Zagładę domu odczuwa więc jako zamach na istnienie jej samej. Cicha rozpacz, a właściwie bezwolność wobec tragedii, wrywa z jej ust znamienne zdanie, przerywające wieloletnie milczenie (w domu kobiet jest cicho, s. 56). Ma ona głębokie poczucie rozłączności światów mężczyzn i kobiet, a nawet więcej — w przyplynie żalu uznaje je za wrogie i wzajemnie się niszczące. Ma też przeczucie beznadziejności, trudu kobiecego istnienia, składającego się z wyrzeczeń, rozstań, ciągłej pracy, rodzenia, klęsk, bo przecież — *Pan Bóg jest chłopem, Pan Bóg jest chłopem*²⁰².

W tytułowym opowiadaniu z tomu *Mury Hebronu* wyzwalamu się z więzienia bohaterowi pomagają inni. Stanowią pewien etap wędrówki w nieskończoność, stopień pomiędzy zniewoleniem a wolnością: *Na czter-*

²⁰¹ ibidem, s. 54

²⁰² ibidem, s. 58

*dziestym dziewiątym kilometrze stara kobieta podaje mu kubek wody, a mężczyzna wyciosany z lipy proponuje mu nocleg w pierzynach sięgających wieczornego nieba*²⁰³. Znamienny wydaje się fakt, iż jedną z owych postaci jest kobieta i dlatego warto przyjrzeć się jej bliżej. Wiemy o niej niewiele — tylko to, że jest stara i z litością poi utrudzonego wędrowca. Z postacią starej kobiety w literaturze wiąże się kilka istotnych ustaleń: może ona być symbolem Matki — Natury, jej mądrość ma korzenie w intuicji, instynkcie i doświadczeniu, tkwi w niej moc, granicząca z nadprzyrodzoną²⁰⁴.

W opowiadaniu Stasiuka za najważniejsze cechy kobiety uznać można jej związenie z siłami Natury (związek z wodą) i wiedzę, gdyż kieruje bohatera do miejsca azylu. Wspomagająca mężczyznę bohaterka wydaje się stanowić uosobienie jego pragnienia powrotu do świata przyrody. Warto tu więc zauważyć stereotypowość związania kobiety i Natury. Spotkanie starej kobiety poprzedza rytuał oczyszczenia, zmycia brudu, przejścia ze sfery kalekiej w istnienie pełne, absolutne, uwolnione od ograniczeń. Woda podana w kubku i ta, dzięki której można zmyć dawną egzystencję, okazuje się substancją życiodajną, źródłem mądrości. Stara kobieta to bohaterka samodzielna, część innej, lepszej rzeczywistości, to ją wyróżnia na tle kobiecych postaci *Murów Hebronu*. Jej istnienie nie jest uzależnione od obecności mężczyzny, a nawet więcej, wydaje się, iż to los mężczyzny spoczywa w jej rękach. Przewaga nad wędrującym wynika z posiadanej przez nią mądrości i litości. Dominacja ta nie buduje jednak wrogości, przeciwnie — daje poczucie pełni i radości. Kobieta użyczy bohaterowi części swej wiedzy i kieruje go do miejsca, gdzie znajdzie spokój. Chociaż nie jest obiektem marzeń seksualnych jej kobiecość nie ulega wątpliwości. Wyraźne wydaje się więc nawiązanie do innego aspektu kobiecości — matczynej czułości i pełnej zrozumienia akceptacji. Bohaterkę opowiadania możemy rozpoznawać jako matkę, inną jednak zupełnie niż tę z *Opowieści jednej nocy, czy Opowieści galicyjskich*. W kreacji tej nie czai się agresja, pogarda, a jedynie próba zrozumienia i poczucie odmienności. Wydaje się, że starą kobietę możemy uznać za istotę symboliczną, ze wszystkimi atrybutami takiemu wzorowi przynależnymi: *Symboliczna kobieta posiada wszystkie te cechy, które mężczyzna pragnie, aby posiadała każda kobieta. Ma być święta,*

²⁰³ A. Stasiuk, *Mury Hebronu*, op. cit., s. 123

²⁰⁴ M. Edelson, *Niedocentona muza narracji. Postać babki w literaturze XX wieku*, W: *Problematyka kobiet na świecie*, red. H. Oleksy, Łódź, 1996, s. 116-124

*dziewicza, pełna macierzyńskiej wyrozumiałości i poświęcenia*²⁰⁵. I jedynie owa kobieta symboliczna wymyka się w prozie Stasiuka niskiemu wartościowaniu macierzyństwa i ona właśnie zdradza głęboko ukrytą tęsknotę: i za wartościami, i za kobiecością.

3.3. *Trzy razy* i *Bulgulula*, czyli wyłączenie ojca

Rozważania na temat obrazu kobiety w prozie Dariusza Bitnera chciałabym oprzeć na jego dwóch utworach — tryptyku prozatorskim *Trzy razy* oraz zbiorze *Bulgulula*. Ważne wydaje się tu podanie informacji na temat losów wydawniczych poszczególnych dzieł. Otóż *Trzy razy* czekało na wydanie aż dziesięć lat (1986-1995), *Bulgulula* — siedem lat (1989-1996), przy czym *Bulgulula* ukazała się w prywatnej oficynie autora. Teksty, które chciałabym poddać namysłowi łączy więc stosunkowo bliski czas powstania, długi czas oczekiwania na wydanie, a także wyraźnie podobny sposób opracowywania pewnych, wydaje się typowych, wątków. Oba dzieła stanowią konsekwentne rozwinięcie problemów zarysowanych wcześniej w *Ptaku*²⁰⁶, *Cyt*²⁰⁷, czy *Kfazimodo*²⁰⁸, czasem ich tematyczne przedłużenie (opowiadanie *Zamiana*²⁰⁹ to dopowiedzenie losów Jana Pandarka, bohatera *Cyt* i tetralogii *Pst*²¹⁰). Na tle prac najnowszych, czy też może ostatnio opublikowanych w postaci książkowej, wspomnianego już *Pst* (nagrodzonego przez Fundację Kultury), *Chcę, żądam, rozkazuję*²¹¹ czy *Raka*²¹² wyróżnia je szczególnie nacisk położony na problemy obecności kobiet i kobiecości w świecie. *Trzy razy* i *Bulgulula* to teksty o relacji mężczyzna — kobieta i kobieta — mężczyzna rozpisanej na różne sposoby, mającej wiele wcieleń i przejawów. Omówienie jej pojawia się w utworach Bitnera na

²⁰⁵ M. Płatek, *Dziewice, kury domowe i dziwki. O sytuacji kobiet w Polsce*, W: *Kobiety o kobietach: studia i rozprawy o sytuacji kobiet w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, red. J. Szymańczak, Warszawa, 1995, s. 11

²⁰⁶ D. Bitner, *Ptak*, Kraków, 1981

²⁰⁷ D. Bitner, *Cyt*, Kraków, 1982

²⁰⁸ D. Bitner, *Kfazimodo*, Kraków, 1989

²⁰⁹ D. Bitner, *Zamiana*, W: tegoż, *Bulgulula*, op. cit., s. 137-157

²¹⁰ D. Bitner, *Pst*, Szczecin, 1997

²¹¹ D. Bitner, *Chcę, żądam, rozkazuję*, Szczecin, 1995

²¹² D. Bitner, *Rak*, Szczecin, 1998

tle innych ważnych problemów: zastanowienia nad fenomenem funkcjonowania ludzkiej fizjologii, eksperymentów z językiem, sięgania do konwencji baśniowej, uwikłania w dzieciństwo (traktowanego tutaj jako czas opresyjny), przedstawienia specyficznego typu bohatera — słabowitego i chorowitego nieudacznika.

Stereotypem dotyczącym roli macierzyńskiej kobiety jest w *Trzy razy* i *Bulgululi* wyłączenie mężczyzny — ojca z procesu wychowania dziecka i wykluczenie go z zawiązującej się między matką a dzieckiem więzi. Pojawia się tu więc jednocześnie tęsknota za miłością matki. *Mężczyźni zawsze będą aprobowali uczucia macierzyńskie, znajdujące wyraz w niektórych duchowych przymiotach kobiet, a zatem wizerunek życiodajnej, bezinteresownej i pełnej poświęcenia matki. Postać taka stanowi bowiem idealne ucieleśnienie kobiety, która mogłaby spełnić wszystkie jego tęsknoty i oczekiwania* — pisze Karen Horney²¹³. Narrator *Trzy razy* i *Bulgululi* snuje rozważania na temat podobieństwa uczuć, jakimi kobieta obdarza dziecko i partnera oraz podobieństwa stosunku mężczyzny do własnej żony i matki. *Można chcieć się urodzić własnej matce. Albo żonie. Niektórzy wybierają matkę, rzadko kto żonę, (...)*²¹⁴. Warto dodać, że zdaniem Ellen Kaschack, tradycyjna rola żony zakłada, iż jest ona matką i dzieci, i męża²¹⁵.

Tryptyk prozatorski *Trzy razy* składa się z autonomicznych opowieści: *Jedną ręką*, *Coraz bliżej* i *Pierwsze opisanie*. Poszczególne części dzieła łączy nowatorskie potraktowanie języka i formy, przy czym, w miarę jego rozwoju, „eksperymenty” nasilają się. Zastosowany przez Bitnera, dość jednolity w całym dziele, styl można zakwalifikować jako mówiony. Krytycy wskazują na podobieństwa języka Bitnera do stylu Mirona Białoszewskiego, u którego (...) *cały świat porządkuje się w gadaniu, tej pierwiastkowej formie literatury*²¹⁶. Innym pokrewieństwem z twórczością autora *Zawatu* wydaje się specyficzny bohater — leżący w łóżku, skupiony na przeżyciach wewnętrznych, słabowity, chory. Janusz Drzewucki określa nawet Bitnerskiego bohatera mianem *młodszeo krewnego bohatera Białoszewskiego*²¹⁷.

²¹³ K. Horney, op. cit., s. 98

²¹⁴ D. Bitner, *Bulgulula*, s. 86

²¹⁵ E. Kaschack, op. cit., s. 100

²¹⁶ J. Jarzębski, *Między „realizmem” a „prawdą”*, W: tegoż, *W Polsce czyli wszędzie*, Warszawa, 1992, s. 119

²¹⁷ J. Drzewucki, *Szept Dariusza Bitnera*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1997, nr 38, s. 15

Cechą charakterystyczną języka *Trzy razy* jest pojawianie się licznych powtórzeń, uproszczenia w obrębie składni, eliptyczność, skrótowość wypowiedzi, występowanie form niepełnych albo rozbitych. Strategie te mogą być formami zapisu właśnie języka mówionego. Można tu przytoczyć opinię Mirosława Lalaka dotyczącą objawiającej się w dziełach Dariusza Bitnera ekspansji autobiografizmu i prywatnego, intymnego kontaktu z tekstem²¹⁸. Wprowadzenie języka mówionego zdaje się być potwierdzeniem takiego rozpoznania.

Pragnienie zbliżenia z matką, bycia dzieckiem pojawia się u bohatera drugiej części tryptyku w momencie, gdy ogląda on obraz przedstawiający Świętą Rodzinę. Podziwiana Matka Boska stanowi bowiem krańcowo doskonałe wcielenie macierzyńskiej miłości: *Jest zdolna do macierzyństwa nie będąc jednocześnie pokalana seksem, pożądaniem i chęcią posiadania. Poza tym jest łagodna, wielkoduszna, skromna i pełna pokory*²¹⁹. Mężczyzna obserwujący uważnie wizerunek Marii, Józefa i Dzieciątka zwraca jednak uwagę na specyficzne ustawienie względem siebie przedstawionych postaci. Wielka miłość, która jest udziałem matki i dziecka nie obejmuje Józefa. Na niego nikt nie patrzy z miłością, może on mieć jedynie nadzieję na uczucie. Wprowadzone przez Bitnera pojęcie „kompleksu Józefa” stanowi odwołanie do psychoanalizy, potraktowanej jednak twórczo, gdyż wedle koncepcji Freuda to matka, a nie ojciec jest na pozycji straconej w rodzinie²²⁰. Mężczyzna, zdaniem Bitnera, czuje się w rodzinie pokrzywdzony, gdyż jego status to praca i samotność. Józef jest zepchnięty na margines związku, a przekonanie owo wzmacnia brak pewności co do ojcostwa. Mężczyzna nigdy bowiem nie może mieć pełnego przekonania, że dziecko jest jego potomkiem, a pozbawiony zdolności rodzenia — czuje się pomijany. Można przywołać tu, specyficzną dla rodziny „nuklearnej”, sytuację dawkowania emocji i wzajemnej rywalizacji o czułość pomiędzy matką, ojcem i dzieckiem²²¹.

Wyrazem przełamania przekonania o męskiej niemożności rodzenia, a jednocześnie próbą podważenia stereotypu wykluczenia ojca z bliskiej

²¹⁸ M. Lalak, *Coraz mniej słów*, w: *Nowe Książki*, 1998, nr 2, s. 245

²¹⁹ S. Brownmiller, *Wbrew naszej woli. Przemoc i panowanie mężczyzny*, za: W. Wieck, op. cit., s. 116

²²⁰ za: E. Badinter, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVIIe – XXe siècle)*, Paris, 1980

²²¹ J. Arcana, *Our mother's daughters*, op. cit.

relacji z dzieckiem, jest tekst *Zamiana*. Warto tu podkreślić, że Dariuszem Nowackim, że status tego tekstu jest inny niż pozostałych opowiadań *Bulgululi*. Zbiór budują bowiem dwie części — pierwszą stanowi osiemnaście opowiadań opatrzonych tym właśnie tytułem, drugą — ostatni, samodzielny tekst — właśnie *Zamiana*. Opowiadania z części *Bulgulula* to wariacje na temat jednego tematu — stosunku prawdy do zmyślenia, ewentualnie: sposobów radzenia sobie z iluzją, imaginacją, pułapkami nieświadomości²²². *Zamiana* jest natomiast dopowiedzeniem losów Jana Pandarka, bohatera wydanej już w 1982 roku mikropowieści *Cyt*, opowieścią o zagładzie jego osoby i wykreowanego przezeń baśniowego świata. Dodać należy, iż podział *Bulgululi* na dwie całości podkreślony jest graficznym rozróżnieniem. Różnorodne narracje budujące tom łączy jednak jednolity program poznawczy — przekraczanie wymiarów realnych i wkraczanie, często — wdzieranie się — do innej rzeczywistości.

Bohater *Zamiany* należy do wąskiej grupy tych, którzy chcieliby „urodzić się zonie”. Miłość do kobiety owocuje próbą dotarcia do jej wnętrza, uświęconego obecnością nowego życia. Poetycka wizja istnienia w macicy pięknego, kompletnego świata stanowi idealizację jej kreacyjnych możliwości, wyraz chęci oderwania procesu rodzenia od jego biologicznego aspektu. Mężczyzna obserwujący z zewnątrz ciało żony czuje jego obcość, zamknięcie, w rezultacie — obojętność. W poszukiwaniu wyjaśnienia fenomenu narodzin, w poszukiwaniu bliskości kobiety wnika weń i dociera do świata, w którym znajduje się jego dziecko, jak się okazuje — też kobieta: — *Istotka rozpromieniła się na te słowa. — Ale ja jestem dziewczynką. Z trudem ukrył swój tryumf, ledwo mógł zapanować nad radością, o mały włos, a zacząłby się drzeć wiebogłosy, a to by ją przecież strasznie przestraszyło*²²³. Bohater ratuje życie córki (kobieta postanowiła bowiem ciężę usunąć) poświęcając siebie. Ten symboliczny, ale przecież i rzeczywisty w planie utworu, akt dania życia to wyraz tęsknoty za rodzeniem i jej idealne spełnienie. Kompleks Józefa zostaje tu przełamany poprzez nawiązanie porozumienia z dzieckiem, próby potwierdzenia ojcostwa (odnalezienie podobieństwa fizycznego dziewczynki do siebie z okresu dzieciństwa) i wejście w rolę macierzyńską. Odesłanie córki do świata zewnętrznego, gdzie „zająć” ma ciało ojca, to spełnienie kolejnego pragnienia — urodzenia się

²²² D. Nowacki, *Mag — Bitner — Menu*, w: *Twórczość*, 1996, nr 10, s. 118

²²³ D. Bitner, *Zamiana*, op. cit., s. 144

własnej żonie. Mężczyzna z *Zamiany* realizuje swoją tęsknotę poprzez jednoczesne bycie ojcem, matką i dzieckiem. Konieczna jednak okazuje się ofiara złożona z życia. Bohater przełamuje tu, na co zwraca uwagę Janusz Drzewucki²²⁴, swój wcześniejszy lęk przed ojcostwem rozumianym jako odpowiedzialność. Wydobywa się ostatecznie z dzieciństwa i wkracza w naznaczoną śmiercią dojrzałość.

3.4. *Domino. Traktat o narodzinach*, czyli nieobecny ojciec i aseksualna matka

W swojej książce napisanej, jak się dowiadujemy z postłowia, po przyjęciu na świat drugiej córki, Anna Nasiłowska pisze: *Napisano całe biblioteki o śmierci. Narodziny to ziemia niczyja, ugór, nad którym hula wiatr*²²⁵. I choć trudno zgodzić się z poglądem o zupełnym pomijaniu w literaturze tematu narodzin, to wiele spostrzeżeń autorki dotyczących tego wyjątkowego faktu wydaje się oryginalnych i ciekawych. O rodzeniu pisały wcześniej Maria Kuncewiczowa w *Przymierzu z dzieckiem*²²⁶, Anna Świrszczyńska w wierszach *Mówi czarna kobieta*, *Ona i ja*, *Narodziny człowieka*, *Zwykły poród*²²⁷. Na pokrewieństwo *Domina* z tymi utworami zwracają uwagę krytycy. Małgorzata Baranowska pisze: *Od czasu książki Marii Kuncewiczowej „Przymierze z dzieckiem” wydanej w roku 1927 nic tak odkrywczego jak „Domino. Traktat o narodzinach” w tej dziedzinie nie powstało*²²⁸. Jako kontekst dla tekstu rozpoznaje twórczość Świrszczyńskiej Wojciech Bonowicz²²⁹, a na związku z poematem *Trzy kobiety* Sylwii Plath wskazuje Magdalena Rabizo-Birek²³⁰. Mieczysław Orski traktuje zaś wyraźny w *Dominie* spór pomiędzy „kulturą” a „naturą” jako pokrewny z problemami obecnymi w późnej twórczości Tadeusza Różewicza²³¹. Należy tu jeszcze wspo-

²²⁴ J. Drzewucki, op. cit.

²²⁵ A. Nasiłowska, *Domino. Traktat o narodzinach*, op. cit., s. 23

²²⁶ M. Kuncewiczowa, *Przymierze z dzieckiem*, W: tejeże, *Nowele i bruliony prozatorskie*, wyb. i post. H. Zaworska, Warszawa, 1985, s. 113 -141

²²⁷ A. Świrszczyńska, *Wiersze*, wyb. autorki, post. J. Bartnicka, Warszawa, 1984

²²⁸ M. Baranowska, *Świat się zmienia*, w: *Res Publica Nowa*, 1996, nr 1, s. 69

²²⁹ W. Bonowicz, *Narodziny dziecka i sumienie kultury*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1996, nr 15, s. 13

²³⁰ M. Rabizo-Birek, *Słowo zdziwienia, słowo istnienia*, w: *Nowy Nurt*, 1996, nr 5, s. 11

²³¹ M. Orski, *Narodziny w etiudach*, w: *Przegląd Powszechny*, 196, nr 6, s. 371

mnieć, że sama autorka stwierdza w posłowie, iż trudno wskazać dla jej tekstu bezpośrednie analogie literackie, więcej zawdzięcza on rozmowom toczonym ówczesnie w domu²³².

W utworze Anny Nasiłowskiej pojawia się wyraźnie określona bohaterka kobieca, a właściwie — bohaterka i narratorka w jednej osobie, reprezentowana przez jeden „głos”. Dla moich rozważań najważniejsza okazuje się kwestia jej funkcjonowania w obrębie stereotypów związanych z rolą macierzyńską, tu — podstawową. W tekście mamy do czynienia z kwestią wzajemnego przenikania stabilizowania i przełamywania stereotypów dotyczących procesu narodzin oraz macierzyńskiej roli kobiety. *Domino. Traktat o narodzinach*, będąc książką nowatorską, okazuje się pewne stereotypy wzmacniać w zaskakujący sposób. Potwierdzenie znajdują w dziele stereotypy dotyczące: nieobecności ojca w procesie wychowania dziecka, odczucia ciąży jako stanu nieestetycznego, odbierającego kobiecie atrakcyjność, agresji wobec nieładnego ciała. Autorka „wpada” też w pułapkę stereotypu aseksualnej matki. Z czego to może wynikać? Jak wpływa na znaczenia tekstu? Nasiłowska omawia jeden aspekt życia kobiety, inne pojawiają się w tle jako tylko dopowiedzenie. Jej opowieść to wnikliwa analiza kilkunastu zaledwie dni, ale na pewno dni przełomowych. Takie skupienie na jednej sferze istnienia wywołuje dwoistość ujęcia, wielość przemyśleń prowadzi do powstania sprzecznych refleksji. Na podkreślenie zasługuje tu fakt pojawiania się stanów podniecenia, zmęczenia, euforii jakich doświadcza podmiot — to także może być powodem zatarcia obiektywnej klarowności i jasności przekazu. Owa wielość, czy nawet sprzeczność nie zdaje się bowiem świadczyć o chaosie. Raczej potwierdza „prawdziwość” wizji, podkreśla złożoność problemu jakim są narodziny i reakcja kobiety na to zjawisko. Warto zatrzymać się natomiast nad problemem stosunku narratorki do stabilizowanych stereotypów. Otóż wydaje się ona jakby nie dostrzegać swojego w nich „zanurzenia”. Z jednej strony nowatorska, odważna intelektualnie, z drugiej — z dobrą wiarą potwierdza schematy. Może wynikać to z faktu, że namysł podmiotu dotyczy w tekście innej sfery. Przełamywanie stereotypów nie jest uświadomionym celem, a jedynie „skutkiem ubocznym” głębokiej analizy fenomenu narodzin. Kontekst filozoficzny jest tu głębszy i istotniejszy.

²³² A. Nasiłowska, posłowie do *Domino. Traktat o narodzinach*, op. cit., s. 46

Bohater męski pełni w *Domino* marginalną rolę. Dopowiada tylko postać kobiety i przedstawia własną refleksję dotyczącą tworzących się na jego oczach relacji matka — dziecko. Jego uwagi (pojawiają się w pierwszej osobie rodzaju męskiego) komentują dochodzenie kobiety do roli macierzyńskiej, są także przedstawieniem stosunków kobiety i mężczyzny w specyficznym okresie początków rodzicielstwa.

W części *Dialog* wypowiedzi Adama dotyczą jego ambiwalentnego stosunku do posiadania dziecka. To kobieta namawia go, zmusza do podjęcia wyzwania: *Było tak dobrze, tu nie sięgały prawa i konieczności dnia. Ale to ona obudziła mnie brutalnie, mówiąc, że mija czas. Poczulem się bezradny*²³³. Już ta pierwsza refleksja mężczyzny sytuuje go z dala od rozgrywających się wydarzeń. To nie on jest sprawcą, podmiotem wydarzeń, a raczej tylko biernym uczestnikiem. Nasiłowska spycha swego bohatera poza centrum, poza ognisko zdarzeń; daje mu tylko zdolność obserwacji, pozbawia możliwości kreacyjnych.

Narzucona i przyjęta przez mężczyznę rola potwierdza stereotyp wykluczający mężczyznę z bliskiej relacji matka—dziecko. Przywołać można tu Bitnerowski kompleks Józefa: *Próbowałem stać się Orfeuszem, który wyprowadza z piekiel swoją Eurydykę. Wołałem ją, przemawiałem łagodnie. Było inaczej: ona coraz bardziej zwracała twarz do wewnątrz, pogrążała się. Nie chciała słuchać mego głosu. I wyszła sama, to znaczy: nie sama, z malёнką*²³⁴.

Nawet narodziny, przy których mężczyzna asystuje, zawodzą go. Nic mu się nie objawia, tajemnica nie chce się rozwikłać. Królestwo kobiety okazuje się hermetycznie zamknięte.

— *Zostałem oszukany. Myślałem, że będę świadkiem narodzin życia. Widziałem wszystko, najpierw trzymałem rodzicę za rękę, później dotykałem jej skroni, śledziłem jej brzuch. Zaczęła twardnieć i kamieniała coraz bardziej. Stałem ośtupełały, nie potrzebowała mego dotyku, była zamknięta. (...) Nie udało się, to musiało stać się we wnętrzu, a może wybuchło w chwili krótszej niż mgnięcie. Gdy spojrzałem — wszystko już było gotowe. To był człowiek*²³⁵.

Mężczyzna — Adam szuka jednak porozumienia z kobietą i dzieckiem. Szuka drogi dotarcia i zrozumienia tworzącej się między nimi więzi. Uczestniczy, a raczej — obserwuje akt narodzin, wkłada biały sweter,

²³³ A. Nasiłowska, *Domino*, op. cit., s.12

²³⁴ ibidem, s. 9

²³⁵ ibidem

by uświetnić przybycie Nowonarodzonej, nosi ją na rękach, przygląda się uważnie córce i żonie, próbuje zrozumieć istotę fenomenu, którego jest świadkiem: *To ona, dziecko kobiety, weszła w moje życie bez fanfar i anielskich chórów. Dlaczego stało się to tak cicho, dlaczego tak zwyczajnie, dlaczego...*²³⁶. Mężczyzna ujawnia swe przemyślenia, refleksje, zgłasza wątpliwości co do pojawienia się Nowonarodzonej, żałuje niezależności i związku z kobietą, który przeistoczył się nie pozostawiając dla niego zbyt wiele miejsca. To właśnie w wypowiedziach mężczyzny można odnaleźć refleksje dotyczące zmieniającej się z chwilą pojawienia się dziecka relacji między kochankami. Magdalena Rabizo-Birek tak pisze na ten temat: *Narodziły się dla Nasilowskiej także bodźcem do refleksji na temat związku mężczyzny i kobiety — miłości, małżeństwa, odrębności i specyfiki płci, którą bezwstydnie obnaża to pierwotne, zwierzęce doświadczenie*²³⁷. Charakter więzi łączącej mężczyznę i kobietę jest w tekście Nasilowskiej przeciwstawiony porozumieniu matki i dziecka. Tylko relacja z dzieckiem nosi znamię szczerości budowanej ponad samotnością i kulturowym odseparowaniem. Jest związkiem ciał, który okazuje się silniejszy, bardziej dominujący, niż emocjonalna więź z partnerem. Końcowe słowa w *Dominie* wypowiada kobieta i są one absolutnym potwierdzeniem i zgodą na taki stan. Zgodą na potwierdzenie stereotypu. *Nie wierzę w ani jedno jego słowo. On nie potrafi tłumaczyć zdarzeń wewnętrznego świata. Potrzebuje przewodniczki. Moja skóra nie kłamie i nie myli się nigdy. Jest między nami wielka, aksamitna cisza, która zapada, i mnie dotyka, kot wypuszcza z pazurów ptaka, pająk uwalnia muchę z męczarni, we mnie zaczyna się nowe życie, (...)*²³⁸.

Warto jeszcze podkreślić, iż rzeczywistość „zewnętrzna” bohatera jest także zgodna ze stereotypem — określa ją wojna, polowanie, wznoszenie kamiennego domu. Działania te, potraktowane w tekście ironicznie, nie przynoszą mężczyźnie spodziewanej satysfakcji — on sam także ma przekonanie o ich dewaluacji. *Codziennie rano wyruszam na poszukiwanie możliwości. Powiedzmy więc, że na polowanie, choć porównanie kuleje. Przystaję w pejzażu wielkiego miasta, potykam się ze zmęczenia i gubię kierunek. Dumam czasem chwilę nad wodą. To woda ujęta w kanalizację. Pociągam za splotczkę, wszystko pochłania ciemny nurt*²³⁹.

²³⁶ ibidem, s. 41

²³⁷ M. Rabizo-Birek, op. cit.

²³⁸ A. Nasilowska, op. cit., s. 45-46

²³⁹ ibidem., s. 40

Jednak zwrócenie się ku „wnętrzu” rodziny okazuje się niemożliwe. Świat ten jest przed nim zamknięty i Adam pozostaje z głębokim poczuciem osamotnienia.

W utworze Anny Nasiłowskiej obrazów ciąży jest niewiele z tej prostej przyczyny, że opowieść rozpoczyna się w momencie jej zakończenia. Z pewnych wypowiedzi bohaterki — narratorki można odtworzyć jednak prze-myślenia i odczucia związane z czasem narodziny poprzedzającym. Zanim jednak spróbuję je zrekonstruować chciałabym przedstawić kilka problemów dotyczących stereotypowego rozumienia ciąży jako zaprzeczenia kobiecej seksualności oraz sytuacji wywołującej kastracyjny lęk o utratę urody.

O opozycyjności ciała seksualnego i ciężarnego pisze Krystyna Kłosińska, omawiając *Kaśkę Kariatydę* Zapolskiej. Badaczka przywołuje podstawową różnicę, rozpoznaną przez Corinne Chaponnière, atrakcyjności „pustego” i „pełnego” ciała kobiety: *Na ciele macierzyńskim — pisze Corinne Chaponnière — ogniskuje się horror ciała jako nośnika znaczenia, horror pełni, która stwarza przeszkodę dla pożądania. Tymczasem ciało młodej dziewczyny pozostaje „puste”, „nieznaczące”, oddane do dyspozycji, do wypełnienia, męskiemu spojrzeniu. Ciało „nieznaczące”, ciało nie oznakowane jest warunkiem pożądania*²⁴⁰. Ciało Kaśki, nosząc znamię związku seksualnego z mężczyzną zdradza ją i powoduje odrzucenie przez kochanka oraz wyrzucenie poza nawias społeczeństwa. Społeczeństwo bowiem nie toleruje matki „nielegalnej”, macierzyństwa nie usankcjonowanego obecnością ojca — represja obejmuje tu naturalną kobiecą płodność, zakazaną w imię praw Ojca²⁴¹. Warto dodać tu, że tylko Kaśka ponosi konsekwencje związku seksualnego, jej partner, pozostając „nieoznakowany” nie musi wiązać się z matką swego dziecka.

Stereotypowo postrzegana ciąża to poddanie się swemu ciału i bycie wobec niego uległym, ciężarna kobieta musi bowiem pogodzić się z codziennością zataczającą dziewięciomiesięczny krąg. Na sytuację tę zwraca uwagę Zbigniew Majchrowski, analizujący *Białe małżeństwo*, tekst, podobnie jak *Kaśka Kariatyda*, pokazujący miażdżenie kobiety przez zewnętrzne siły. Matka z dramatu Różewicza całe życie chodzi w ciąży i jest to jej formuła pojednania z niesprzyjającą i przytłaczającą rzeczywistością. Rezygnuje z realizacji własnych dążeń chowając się niejako

²⁴⁰ K. Kłosińska, *Sygnatura kobieca*, W: *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok, 1998, s.175-190

²⁴¹ ibidem

ko i usprawiedliwiają swoje istnienie poprzez poddanie się cyklowi biologii²⁴².

Przekonanie o rozdzieleniu seksualności i macierzyństwa pojawia się w *Dominie* kilkakrotnie. Już w pierwszym obrazie, przedstawieniu porodu, bohaterka dramatycznie pyta o piękno swego ciała: *A ja, czy jestem teraz piękna, wśród krwawych strzępów, na pobojuwisku?*²⁴³ Wyraźnie skontrastowane wydają się w tej scenie stereotypowa „ładność” i symboliczne Piękno. Przyjmujące poród *dobrze kobiety* odnajdują w rodzącej i jej zmęczonym, o pomarszczonej skórze dziecko piękno stwarzania i przekraczania własnego istnienia. Bohaterka przyjmuje ich stwierdzenie, odnosząc się do poczucia fizycznej urody związanej z atrakcyjnością seksualną. Nawet w chwili wielkiego zmęczenia i bólu kobiecie zdaje się zależeć na ponętym wyglądzie. I dopiero rozwinięcie się w pełni przeżyć związanych z macierzyństwem zaneguje, czy też odsunie na dalszy plan, zdeterminowanie do bycia zawsze seksualną i ładną. W bohaterce już wkrótce pojawi się najpierw żal za utraconą urodą, potem — całkowite zanegowanie i odrzucenie roli seksualnej na rzecz macierzyńskiej.

We fragmencie pod znamienym tytułem *Ewa w lustrze* (Ewa, a więc kobieta–kusicielka) obserwacja nagiego ciała prowadzi do pojawienia się gorzkich refleksji.

Co się stało, przedtem była próżność i kokieteria, teraz dopiero doświadczam wygnania i potrzebuję ubrań, żeby okryć nagość.

*To ja, ten worek zbyt obszerny, obolate piersi i brzuch miękki, bezforemny, jak u pramatki świeżo ulepionej z gliny. Jakby ze mnie coś uszło, tak, uszedł duch, to są nogi bez ducha i bez ducha ręce, takie słabe. Kto wygnał z nich Erosa, a nalał w to miejsce galarety z ryb — chyba ja sama. To tylko ciało, przemienione w leniwe mięso, bez wdzięku, w kawatkach*²⁴⁴.

Pojawia się tu wyraźnie lęk kastracyjny — utrata piękna sprawia, że ciało rozpada się na kawałki, przestaje stanowić jedność. To seksualność sprawia, że ciało kobiety stanowi jednię, Eros jest siłą dającą życie i sens poszczególnym jego fragmentom, a także całości. Interesująca wydaje się tu pewna agresywność werbalna kobiety w stosunku do apłciowego, ale przecież spełniającego wiele użytecznych funkcji ciała. To jedno zaprze-

²⁴² Z. Majchrowski, „Białe małżeństwo” i *Eros tragiczny*, op. cit., s. 428-492

²⁴³ A. Nasiliwska, *Dominu*, op. cit., s. 7

²⁴⁴ ibidem, s. 13

czenie, zerwanie z jedną sferą funkcjonowania sprawia, że w opisie pojawiają się turpistyczne zabiegi. Ciało porównywane jest do luźnego worka, galarety z ryb, mięsa (niejako bezwiednie przywodzi na myśl *Płonącą żyrarfę* Stanisława Grochowiaka). Zasluguje już tylko na pogardę, pokawałkowanie niechętnymi słowami i spojrzzeniami, zasługuje na nieobecność za zasłoną szczelnych ubrań.

4

PIĘKNO CIAŁA

4.1. Zawsze piękna heroina w postrzępionym sweterku

Stereotypem, który uwidacznia się w *Terminalu* bardzo wyraźnie jest podkreślanie, połączonego z dobrem, piękna kobiecego ciała. Sprzyja temu specyficzna fragmentaryzacja, uwydatniająca elementy jednoznacznie spełniające to kryterium. Należy podkreślić tu, że zabieg dokonuje się głównie w sferze narracji, można więc mówić o wrażeniu przetworzonym i poddanym głębokiemu namysłowi.

Opis ciała bohaterki zawęża się tylko do pewnych jego obszarów. Są nimi: twarz, włosy, oczy, ręce, szczupła sylwetka. Takie „podzielenie” ciała kobiety ma charakter alienujący, ciało staje się bowiem obiektem obcym, elementem „nie-ja”²⁴⁵. Reprezentujące ciało kobiety fragmenty, poprzez swoją seksualną neutralność, mają podkreślić, paradoksalnie, bezcielesność. Idealizowane obrazy kobiety zacierają jej związek z biologicznością, dalekie są także od jakiegokolwiek dosłowności. Bohaterka uosabia stereotypowy ideał urody: ma jasne włosy, niebieskie oczy, jest szczupła, delikatna, porusza się z wdziękiem. Jej uroda i sposób ubioru nie są jednak wyzywające.

Szczelne okrycie ciała ubraniem odsuwa konteksty seksualne, nie pojawia się nigdy opis nagości dziewczyny. Narrator kilkakrotnie wspomina o niedbałym sposobie ubierania się ukochanej, o niewielu sztukach

²⁴⁵ Z. Melosik, op. cit., s. 78

noszonej na zmianę odzieży (co go niezwykle rozczuła). Tym bardziej wyjątkowy wydaje się fakt eleganckiego ubrania się w celu podkreślenia własnej urody, co zostaje określone jako *cytat z zachowań innych kobiet*.

Warto wspomnieć tu o wielokrotnie powtarzającym się motywie koloru niebieskiego, heroinę okrywa bowiem zwykle niebieski sweterek, stający się także czasem jej imieniem lub rodzajem ikony. *Ona, siedząca naprzeciw mnie w niebieskim, lekko postrzępionym swetrze, (...)*²⁴⁶. Ale niebieski jest nie tylko stary sweter, ale także oczy, parasol we śnie; dziewczyna porównywana jest do niebieskiego światełka i kwiatu. We wplecionej w tok opowieści burzliwej relacji Noir Tango, rywała w walce o względy ukochanej, błękitna barwa staje się synonimem kobiety, określeniem jej istoty (tu warto zaznaczyć, iż relacja ta jest tylko pozornie słowem Noir Tango, nie można więc sporządzonego przez niego opisu traktować jako perspektywy innego narratora): *Niestety, każdy kolor ma swoje słabości i mój Błękit Nad Błękitami nie jest od nich wolny*²⁴⁷. Sweterek bohaterki był *farbowany w niebiosach*, a ona sama niewinna i piękna jak kwiat, *azur lilia*. Wybierając kolor żaglówki — zabawki bohatera także nie ma wątpliwości: — *Błękitny. Niebieski. Granatowy. Azur. Modry. Szafir.(...)*. I doda ironicznie: *(...) Byle nie róż*²⁴⁸.

I jeszcze cytat, w którym całe ciało dziewczyny określone zostaje tym jednym kolorem, jedną jakością: *(...) wreszcie w imieniu najzwiewniejszych i beznarodowych, tych bez domu i bez pamięci, dzieci brzasku i ciemności, cór pian morskich i nieboskłonu, nie do uchwycenia, nie do opisania, wolnych od pragnień i czystych od słów, krwioobiegów zamkniętych w błękitnych pancerzach ciała, (...)* (podk. — K. B.)²⁴⁹. Trzeba dodać, że w dwóch zacytowanych wyżej fragmentach mamy do czynienia ze słowem bohatera, choć stopień zbliżenia, zwłaszcza drugiej wypowiedzi, do stylu narracji jest uderzający.

Symboliczne znaczenia koloru niebieskiego wydają się być tu ważne i warto je przypomnieć. Błękit, albo niebieski, szafirowy, modry, lazurowy, siny, granatowy to kolor nieba, niebiańskości, spokoju, uduchowienia, harmonii. Błękitna szata to chrześcijański symbol kontemplacji, atrybut Madonny podkreślający jej dziewiczość i niepokalanie, błękitny kwiat symbolizuje tajemnicę i tęsknotę za nieskończone odległym ideałem²⁵⁰. Bo-

²⁴⁶ M. Bieńczyk, *Terminal*, op. cit., s. 17

²⁴⁷ ibidem, s. 127

²⁴⁸ ibidem, s. 153

²⁴⁹ ibidem, 105

²⁵⁰ zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa, 1990, s. 27-28, 185

haterka *Terminalu* wykreowana jest więc na istotę uduchowioną, niebiańską (niebieską), a jej ciało ma nikły związek z ciałami innych, codziennych, nieświętych kobiet. Przywoływanie symbolicznych znaczeń barwy niebieskiej to nić wiążąca *Terminal* z traktatem o melancholii²⁵¹. Niebieski bowiem okazuje się kolorem melancholii, nieprecyzyjnego, zamglonego, odmiennego oglądu rzeczywistości. Błękitne oczy chłopca z obrazu Modiglianiego, pozornie kalekie, umożliwiają mu jednak docieranie do głębi: *I wtedy otworzyłaby się przed nami cała niebieskość: niebieskie szparki oczu bez źrenic, te dwie szczeliny w masce chłopięcej twarzy, odstąpiłyby swe pochodzenie, swe błękitne morze żywiołu pod stężalym czołem i policzkami: żywiołu patrzenia. Bo to spojrzenie, więcej właśnie żywioł, furia patrzenia w szczególnie sposób bezprzedmiotowego, nieokreślonego — tak jak nieokreślone pozostaje spojrzenie Modiglińskiego chłopca z roztopionymi źrenicami — należą również, jako cecha typologiczna, do melancholii, do przeświecającej już zza kolejnych stron niebieskiej melancholii, o której powiem: melancholia daje do patrzenia*²⁵².

Rozbudowany opis twarzy kobiety opiera narrator *Terminalu* na zaobserwowanym fizycznym podobieństwie do przedstawionego na autoportretach Albrechta Dürera: (...) *podobna była, na swój cichy sposób, do Albrechta Dürera, artysty norymberskiego*²⁵³. Kolejne elementy twarzy budują przedziwne podobieństwo: wypukłość brwi, ostre zetknięcie linii czoła i włosów, wystające policzki, *ostro wżarte w skórę usta*.

(...) *zmącony obraz dotarł do mnie bez przeszkód, ustął na chwilę i wyprostował się jak rzecz do dotknięcia, jak rzecz do poznania i do zatrzymania*²⁵⁴. Warto podkreślić jeszcze raz, bo sprawa wydaje się interesująca, że to nie słowa, (a jest *Terminal* powieścią, w której najwięcej „dzieje się” w materii języka) a obraz pozwala na zobaczenie twarzy kobiety. Tu zwrócić chciałabym uwagę na kryzys słowa, które, pomimo mnogości i wszechobecności (Dariusz Nowacki określa to jako słowotoki, pęcznienie, wylewanie się słów²⁵⁵), nie wyjaśnia świata powieści i nie pozwala na porozumienie. To słowa właśnie staną się już wkrótce przyczyną rozstania kochanków.

Dużo miejsca poświęca narrator opisowi rąk kobiety, przy czym interesuje go nie tylko ich wygląd, ale, przede wszystkim — gest. Na duże

²⁵¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa, 1998

²⁵² ibidem, s. 25

²⁵³ M. Bieńczyk, *Terminal*, op. cit., s. 56

²⁵⁴ ibidem, 57

²⁵⁵ D. Nowacki, op. cit., s. 103-105

znaczenie przypisywane przez Bińczyka gestowi zwraca uwagę Irena Janowska: *Wiele miejsca zajmują tu szczegóły. Jednemu gestowi swojej ukochanej narrator potrafi poświęcić trzy strony druku; skrzywienie ust, rozpoczęty krok zasługują na kilkadziesiąt zdaniowe sekwencje*²⁵⁶.

Opis wyciągnięcia rąk rozkłada się na kilkanaście rozbudowanych zdań. Wyraźne jest w nich podkreślenie piękna ruchu, ale i pewien ładunek uczuciowy, rozczulenie, roztkliwienie wywołane szczerym i prostym w swej niewinności gestem. Ręce przeistaczają się więc w *rączęta*. *Już po uczynieniu pierwszego kroku, już po przechyleniu głowy niezmiennie o ten sam wciąż kąt, wyciągała, niech mi to Kono pnicka wybaczy, rączęta, spodem do góry, niczym do pobrania krwi, wypychając na światło zgięcie w łokciu, błagalnie jak ślepiec, niewinnie jak opuszczone dziecko, zaborczo jak gałęzie w dramatach mistycznych*²⁵⁷. Istotne wydaje się tu zwrócenie uwagi na często pojawiającą się w powieści ironię. Strategią tą posługuje się przede wszystkim sam narrator, ale także i bohaterowie. Ironia przełamuje chwilami patetyczność, koturnowość stwarzanego obrazu, jest elementem gry, jaką narrator prowadzi z czytelnikiem i sobą samym. Wskazuje też na relację narratora do stabilizowanych w tekście stereotypów, wykluczając sytuację nieświadomości posługiwania się nimi. Nigdy jednak nie przeradza się w groteskę.

Ostatnim uwzględnionym w opisie elementem ciała kobiety jest jej wąska talia. Mowa o tej części ciała pojawia się w tekście wraz z dramatycznymi aktami zazdrości o urodziwego i przedsiębiorczego rywala: (...) *a on chwytą jej oporną kibić w niebieskim wdzianku i wąską niczym Przesmyk Panamski*,²⁵⁸. (...) *dlaczego stanął mi przed oczami obraz subtelnej trzciny stratowanej kopytami i wiecznego pióra ściśniętego w wandalskiej dłoni*²⁵⁹. Szczupłość talii staje się tu symbolem wiotkości, słabości, bezbronności. Jest też, dodajmy, współczesnym wymogiem piękna kobiecej sylwetki.

Ograniczenie ciała kobiety do pewnych elementów pozwala zwrócić uwagę na ich usytuowanie. Otóż opisowi podlegają jedynie części znajdujące się wysoko, w górze ciała; kibić byłaby tu nie przekraczaną nigdy „granicą”. To charakterystyczne przesunięcie podkreśla odbiologizowanie ciała bohaterki i całkowity brak związków z „brudną” fizjologią.

²⁵⁶ I. Janowska, op. cit.

²⁵⁷ M. Bińczyk, *Terminal*, op. cit., s. 65

²⁵⁸ ibidem, s. 90

²⁵⁹ ibidem, s. 117

Oderwanie bohaterki od cielesnych wymiarów istnienia wiąże *Terminal* z konwencją romansową. Zestawienie takie pojawiło się w licznych interpretacjach utworu. Przykładem mogą być rozważania Agnieszki Czachowskiej, Dariusza Nowackiego i Bogumity Kaniewskiej. Krytycy piszą o przekraczaniu ram romansu i wyczerpaniu konwencji romansu²⁶⁰. Kaniewska stwierdza: „*Terminal*” opowiada o tym, jak powstaje powieść o wielkiej miłości. (...) podejmuje grę z wzorcem romansu, ale tym, co rozwija się naprawdę, nie jest sam romans, lecz jego konstruowanie: to jak z niepozornej dziewczyny w wystrzępionym sweterku wyrasta heroina, jak zwykły ciąg nieporozumień i niedomówień rozrasta się w dramat odrzucenia i odnalezienia²⁶¹. Konsekwentne pójście tym tropem interpretacyjnym doprowadziłoby do powstania stwierdzenia, iż powieść Bieńczyka to romans imaginacyjny²⁶².

4.2. Proza Bitnera, czyli agresja i tęsknota

Narrator *Trzy razy w Bulgululi* zawsze ocenia kobiety ze względu na ich wygląd zewnętrzny. Ocenia atrakcyjność seksualną. Zainteresowanie ciałem i jego funkcjonowaniem stanowi podstawowy motyw twórczości autora *Cyt.* Na fakt ten zwraca uwagę wielu krytyków omawiających zarówno dawniejsze, jak i nowe teksty Bitnera. Henryk Bereza określa je mianem *poematu fizjologicznego o człowieku*²⁶³, Jerzy Łukosz pisze o poprawnej interpretacji świata z punktu widzenia fizjologii²⁶⁴, a Leszek Bugajski o tym, że bohaterowie Bitnera doświadczają prawdy w aktach fizjologicznych²⁶⁵. W twórczości autora *Raka* ciało ujmowane jest wielorako; przedstawiane jest jego piękno, fenomen istnienia, a także nędza i turpistycznie eksponowana brzydota (Bitner jest laureatem nagrody im. Andrzeja Bursy, jednego z najciekawszych chyba polskich turpistów).

²⁶⁰ A. Czachowska, *Koniec i początek*, w: *Przewodnik Artystyczno-Literacki*, 1995, nr 12, s. 28-29; D. Nowacki, op. cit.

²⁶¹ B. Kaniewska, *Metatekstowy sposób bycia*, op. cit., s. 25-26

²⁶² na ten problem zwróciła moją uwagę Inga Iwasiów

²⁶³ H. Bereza, *Krawędź*, W: tegoż, *Sposób myślenia. O prozie polskiej*, Warszawa, 1989, t. I, s. 581-586

²⁶⁴ J. Łukosz, , op. cit., s 10

²⁶⁵ L. Bugajski, *Niespełnienie*, W: tegoż, *Strategia ślimaka*, op. cit., s. 209-222

Licznie pojawiające się w *Trzy razy* i *Bulgululi* opisy kobiecego ciała cechuje zwykle duża szczegółowość i powtarzanie stałych, charakterystycznych elementów. Należy zaznaczyć, że tworzone przez Bitnera opisy nakierowane są raczej na ujawnianie przeżyć opowiadającego, niż na podawanie jak największej ilości znaczących szczegółów²⁶⁶. Odzwierciedla się to w nagromadzeniu emocjonalnie nacechowanych zwrotów, zmianach składniowych, stosowaniu śmiałych, dalekich metafor oraz wprowadzaniu nowych metod obrazowania. Owa nadorganizacja zaciera, kamufluje sam przedmiot przedstawienia, zwracając uwagę na podmiot mówiący.

Warto przyjrzeć się tu kilku opisom pochodzącym z *Trzy razy* i *Bulgululi*:

*(...) Helena ze swoją twarzą zmęczonej Hinduski, o zbyt wielkim nosie i zrośniętych brwiach, z niepro porcjonalnym ciałem pokrytym zwiędłą skórą, ze zbyt szerokimi biodrami i małym, sflaczałym biustem nie mogła go podmecać*²⁶⁷.

*Zmieniła się bardzo. Przytyła, zmalata, biust, bardziej obfity niż przed dwudziestu laty, wisiał jej smętnie. Zamiast gęstych włosów miała zmierzwiłone kłaki, chodziła kołysząc się na boki. Nauczyła się odcharkować przeciągle i wszystko od razu potykać. Brakowało jej kilku zębów z przodu, lubiła grzebać językiem po dziąstłach, wypychając bezceremonialnie wargi*²⁶⁸.

*tak więc paradowały przede mną cyci małe i duże nierzadalnie wielkie niewiarygodnie wiszące ciężko nierzadnie maciupkie aż się krztusiłem ze śmiechu wszystkie wilgotne w tej wszechobecnej gęsiej skórcie i wszystkie z wielgaśnymi brodawkami jak już wyczytałem w encyklopedii sutkowymi, (...) paradowały też przede mną pupy wszystkie niezwykle drgające galaretowate no a przede wszystkim kilka razy ujrzałem zmierzwiłone kłęby poniżej pępka, (...)*²⁶⁹.

*Elwira stanęła przy nim (pachniała nocnym zmęczeniem, spermą i zwiędziały mi perfumami — odruchowo ją przytulił, skórę miała suchą, na policzku odcisnięty ślad zmiętego prześcieradła)*²⁷⁰.

Zwraca tu przede wszystkim uwagę bardzo szczególne zawężenie przestrzeni oglądu. Bohaterki Bitnera „zbudowane” są głównie z piersi, bioder, „pachną” spermą i prześcieradłem, co każe oglądać je w kontekście seksualnym. Mają zwykle około 40-50 lat i wyraźnie podkreślone jest

²⁶⁶ zob. na ten temat, M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, op. cit.

²⁶⁷ D. Bitner, *Trzy razy*, op. cit., s. 27

²⁶⁸ ibidem, s. 34-35

²⁶⁹ ibidem, s. 286

²⁷⁰ D. Bitner, *Bulgululi*, op. cit., s. 72

ich starzenie, zaokrąglanie kształtów, więdnienie skóry, obwisłość piersi. Przypatrujący się mężczyzna–narrator negatywnie określa ich przydatność seksualną. Posiada ściśle określone kryteria oceny. Helena z *Jedną ręką* okazuje się zbyt stara i mało atrakcyjna, by podniecać Jeremiego. Magda, agresywna w swoim wyglądzie i zachowaniu, porównywana jest do Magdy młodszej o dwadzieścia lat. To ona inicjuje stosunek płciowy (właściwie to gwałci Jeremiego), po którym ten czuje jedynie niesmak i obrzydzenie. Tylko podglądającemu chłopcu ciała nie zawsze młode i piękne dają erotyczną satysfakcję, ale i on śmieje się z pogardą na widok bardzo małych biustów. Kobiece ciało, w momencie, gdy traci swój seksualny powab, wynaturza się, zohydza. Przed tym mechanizmem nie chroni nawet uczucie. Jeremi, zakochany w Marii, wyzwala się spod jej wpływu wtedy, gdy kobieta przestaje być ładna: *Maria tymczasem zbrzydła na twarzy, zrobiła się nieruchawa, śnięta, jej wdzięk klaczy minął*²⁷¹. Traci zainteresowanie realną Marią i zatapia się w marzeniach. Jego postawa potwierdza męski wzorzec seksualizmu — gwałtowność reakcji i podatność na bodźce wzrokowe²⁷².

Agresja Bitnerowskiego narratora opiera się głównie na brutalizacji języka. Nasycony, bogaty język tej prozy odwołuje się bowiem do charakterystycznego obszaru porównań: *Usiadła na wersalce, przy rozwalonej jak świnia grubej Kindze, (...)*²⁷³. (...) *ona miała ciało słonecznej klaczy, aż się oglądali za nimi z podziwem, gdziekolwiek poszli*²⁷⁴. (...) *po kilku krokach zobaczyłem obrznięty butczasty płacek częściowo zakryty różowymi gaciami ale wystający po obu stronach i wstrętne ohydnie plugawie chorobliwie bydlęczo dziko głupio i naprawdę brzydko i niesmacznie ze wszystkich stron obrośnięty dookoła włochaty diabelski kuper, (...)*²⁷⁵. Ciało kobiety, nawet to jeszcze nie skażone starzeniem, przypomina ciało zwierzęcia, drzemie w nim nieczysta siła. Bitner podkreśla biologizm kobiet, wyraźnie sytuuje je po stronie natury — dzikiej, nieokiełznanej, prymitywnej. Ich ciała jawią się jako mniej ważne i mniej estetyczne niż męskie.

Wykorzystana przy opisach kobiet brutalizacja języka wydaje się zabiegiem oczywistym, konsekwentnie wynikającym z języka narracji. Zaskakujący jest natomiast efekt, który powstaje z zestawienia wulgarności, drastyczności z konwencją baśniową. Wyraźne jest to zwłaszcza przy opi-

²⁷¹ D. Bitner, *Trzy razy*, op. cit., s. 25

²⁷² K. Pospiszyl, op. cit.

²⁷³ D. Bitner, *Bulgulula*, op. cit., s. 49

²⁷⁴ D. Bitner, *Trzy razy*, op. cit., s. 24

²⁷⁵ ibidem, s. 262

sie żeńskich cech płciowych. Obok „flakowatego cycka”, „włochatego diabelskiego kupra”, „piździochy” pojawiają się „cycki podobne do ogromnych knedli” i rozbudowane obrazy, takie jak ten, pochodzący z *Zamiany*, oddający „przeciskanie” się bohatera do innego świata: *Otaczało go teraz wilgotne i gorące do niemożliwości ciało (...) Coraz energiczniejszymi ruchami poszerzał otwór; spleciona gestwina, gdy raz uległa, nie miała już takiej zwartości, stawiała coraz mniejszy opór. Przecisnął się wreszcie*²⁷⁶. Na stosowanie przez Bitnera baśniowej stylistyki zwraca uwagę wielu krytyków. Krzysztof Sieniawski tak określa *Bulgulule*: (...) *zbiór przedziwnych, realistycznych baśni z naszej codzienności — szokujących, aż do makabry okrutnych, przewrotnych, groteskowych, na swój sposób komicznych, choć zawsze przerażających*²⁷⁷. O przywiązaniu do baśniowych fabuł pisze, recenzując *Pst*, Mirosław Lalak²⁷⁸, o wykorzystywaniu wielokrotnie już przetwarzanych motywów baśniowych — Dariusz Nowacki (badacz wprowadza nawet określenie „antybaśnie”)²⁷⁹. Skaleczoną, zatrutą perspektywę baśniową rozpoznaje w *Coraz bliżej i Pierwszym opisanu* Jerzy Łukosz²⁸⁰. Sam Dariusz Bitner twierdzi zaś: *Wybrałem baśniowość jako uniwersalną konwencję*²⁸¹. Należy zaznaczyć, że motywy baśniowe dotyczą wielu elementów tekstów Bitnera, pojawiają się więc nie tylko przy opisach kobiet i ich płciowości. Wprowadzenie anegdoty, baśniowego *exemplum* daje bowiem szansę na przekroczenie granicy między trudną do ogarnięcia rzeczywistością a funkcjonującym w niej człowiekiem²⁸².

Określanie kobiety tylko poprzez jej ciało pojawia się w występujących często opisach procesów fizjologicznych. Bohater Dariusza Bitnera, bez względu na to, czy jest mężczyzną, czy kobietą, jest bez reszty uwikłany w fizjologię. Refleksja Henryka Berezny, chociaż odnosząca się do powieści *Cyt*, objaśnia w sposób całościowy tę kwestię: *W powieści Bitnera narracja zaczyna się od spraw fizjologicznych, rozwija w ścisłym związku z nimi i na nich się kończy, tworząc swego rodzaju poemat fizjologiczny o człowieku, wprzęgając w orbitę fizjologii najważniejsze kwestie filozofii człowieka i jego istnienia także istnienia społecznego w rodzinie i z innymi ludźmi, znajdując w fizjologii klucz do*

²⁷⁶ D. Bitner, *Zamiana*, op. cit., s. 140

²⁷⁷ K. Sieniawski, *Preludium zagłady świata*, w: *Wiadomości Kulturalne*, 1996, nr 27, s. 20

²⁷⁸ M. Lalak, op. cit., s. 56-57

²⁷⁹ D. Nowacki, *Mag — Bitner — Menu*, op. cit., s. 119

²⁸⁰ J. Łukosz, *Przenikanie. (O pisarstwie Dariusza Bitnera)*, w: *Regiony*, 1990, nr 2, s. 112

²⁸¹ *Jest cud — jest proza*, op. cit., s. 23

²⁸² M. Płachecki, *Spektakl*, w: *Twórczość*, 1983, nr 2, s. 129

wszystkiego co ludzkie²⁸³. W rozważaniach swych chciałabym jednak omówić tylko te ujęcia procesów fizjologicznych, które współtworzą i potwierdzają stereotypowe ocenianie kobiety na podstawie wyglądu jej ciała.

Pod koniec, kiedy wszyscy leżeli już nieprzytomni, a jakiś blady młodzian w okularach i moja żona wymiotowali hataśliwie do jednej miski, wlałem w siebie kilka szklanek piwa²⁸⁴.

(...) ta Marika, z blaskiem w oczach, z wcięciem w taliu jak Calineczka, no i z odbytnicą rozszerzającą się do przekroju siedmiu centymetrów ... — przerażające. Przerażające. Ohydne, aż do niemożliwości²⁸⁵.

Sonia wstaje i wychodzi do łazienki, siada na desce klozetowej i wydalą. Rozlegają się przy tym charakterystyczne dźwięki, kał Soni jest konsystencji zbyt rzadkiej. Wokół rozprzestrzenia się zapach, świadczący o²⁸⁶. Wymiotujące, wydalające kobiety budzą obrzydzenie połączone z zaciekawieniem. Nie budzi go czysta biologiczność procesów (tym trudno Bitnerowskiego narratora zaszokować), lecz zderzenie dwóch różnych obrazów kobiety. Wymiotująca żona na co dzień jest powabna i czysta, delikatna Marika wychodzi i wraca z toalety bardzo dyskretnie, Sonia skrupulatnie przestrzega czystości — po oddaniu stolca bierze kąpiel. Pojawia się więc współistnienie fizycznej czystości i „brudu” fizjologii. Higieniczne zabiegi, zamiast zmywać kał, mocz, pot, ślinę, paradoksalnie podkreślają ich istnienie. To właśnie owa niezgoda, brak zaakceptowania wydzielin ciała budzi odrazę zarówno w samej kobiecie, jak i w obserwującym ją mężczyźnie.

Pomimo wielu opisów ohydry, brzydoty kobiet pojawiają się też wizje nasycone delikatnością. Dopiero ta różnorodność daje pełny, prawdziwy obraz ciała, wzbogaca myślenie o nim jako o kłęsce i zwycięstwie człowieka. (...) *wpatrywał się w ostatni odnaleziony obraz. Przedstawiał Marię. Tak jak Piotr umiał ją przedstawić. Widać było, że malował ją długo i mozolnie. Przemalowywał i poprawiał, musiał mu ten obraz sprawiać dużo kłopotu. Możliwe, że tylko Jeremi i Piotr rozpoznawali ją w namalowanej postaci. Innym obraz pokazywał po prostu kobietę z grubym warkoczem przełożonym przez ramię²⁸⁷.*

W życiu bohaterów *Jedną ręką* istnieje wyidealizowany obraz kobiecości — Maria. Charakteryzuje ją piękno fizyczne, płynność ruchów, powab

²⁸³ H. Bereza, *Krawędź*, op. cit., s. 582

²⁸⁴ D. Bitner, *Trzy razy*, op. cit., s. 185

²⁸⁵ D. Bitner, *Bulgulula*, s. 98

²⁸⁶ ibidem, s. 124

²⁸⁷ D. Bitner, *Trzy razy*, op. cit., s. 55

seksualny, nieuchwytny, boski spokój (*Maria jak drewniane bóstwo*). Można odnaleźć tu echa stwierdzenia Helene Cixous, że mężczyźni wmalowali zawsze, iż normalną kobietę cechuje niewzruszony, boski spokój²⁸⁸. Jest to spokój królowej lub niewolnicy²⁸⁹. Uroda Marii, fizycznie przemijająca, staje się wieczna za sprawą idealizacji. Oglądany portret nie musi być wizerunkiem realnej kobiety, nawet Jeremi przyznaje, że podobieństwo jest problematyczne. Maria z obrazu to wyobrażenie o idealnej, pięknej i czystej istocie. Wielokrotne poprawianie dzieła odzwierciedla drogę wyobraźni Piotra wiodącą od rzeczywistych wspomnień do mityzacji. Jeremi również próbuje poprawić portret, dostosować go do swoich marzeń.

Kontakt z kobietą z marzeń staje się też udziałem bohatera *Ostatniej miłości* z tomu *Bulgulula*. Stary, schorowany mężczyzna spotyka na przystanku autobusowym dziewczynę, którą darzył kiedyś wielką miłością. Następuje tu idealizacja ukochanej, wciąż pięknej i młodej mimo upływu pięćdziesięciu lat. Ola, za sprawą swego potencjału uczuciowego opiera się przemijaniu i trwa na pograniczu realnego życia i wywołanego tęsknotą marzenia o wierności, bliskości i wiecznym szczęściu. *Obiecałam ci przecież, że nie będzie innego. (...) Ja jestem ci wierna, nie ma dla mnie nikogo innego. — Objęła go ramieniem. — Pojedziemy do mnie, to niedaleko*²⁹⁰. Wyraźnie pojawia się tu stereotypowe przekonanie o kobiecej umiejętności tworzenia związków z innym człowiekiem, tworzenia bliskości, otwierania na innych²⁹¹. Optymizm obrazu przełamuje jednak fakt, iż cudownie wierna kochanka prowadzi mężczyznę prosto w objęcia śmierci, czy nawet — sama nią jest.

²⁸⁸ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiliwska, w: *Teksty Drugie*, 1993, nr 3/4/5, s. 147-166

²⁸⁹ A. Nogal, *Antropologia płci Henryka Fiszera*, w: *Teksty Drugie*, 1995, nr 3/4, s. 113-131

²⁹⁰ D. Bitner, *Bulgulula*, op. cit., s. 21

²⁹¹ W. Wieck, *Mężczyzna pozwala kochać. Głód kobiety*, przeł. A. Kilijańczyk, Warszawa, 1993

ISTNIENIE „TYPOWO” KOBIECYCH CECH

5.1. *Panna Nikt*, czyli typowość związana z tradycyjnym systemem wartości

Bardzo ciekawym stereotypem związanym z kobiecą rolą jest w powieści Tryzny przypisanie postaciom „typowo” kobiecych cech. Od razu należy tu zauważyć, że główne bohaterki utworu to osoby budujące dopiero swą tożsamość, których charaktery kształtują się jeszcze. Można założyć, że niektóre ich cechy wzmocnią się lub zanikną pod wpływem doświadczeń i konieczności przystosowania się do norm społecznych.

Wydaje się natomiast, że mamy w *Pannie Nikt* do czynienia z interesującą zależnością: otóż najbardziej kobieca (posiada najwięcej takich cech) okazuje się Marysia, najmniej — Ewa. Typowość płciowa jest więc w *Pannie Nikt* związana z tradycyjnym systemem wartości, zachowawczym i nienowoczesnym, charakterystycznym dla kultury wiejskiej. Wartościuje się ją pozytywnie, w związku z przypisaniem pozytywnej heroinie (nawet Marysię zdeprawowaną można uznać za kobietę–Anioła). Warto więc raz jeszcze przywołać listę „typowo” kobiecych cech. Są nimi emocjonalność, chęć poświęcania się dla innych, delikatność, łagodność, wrażliwość na uczucia i potrzeby innych, ciepło w relacjach z innymi, opiekuńczość, submisyjność, trudność w podejmowaniu decyzji²⁹². Większość tych właściwości u Marysi występuje. Można przywołać, na przykład, jej opiekowanie się braćmi i siostrami (a nawet ojcem), wrażliwość na potrzeby innych:

Z bijącym sercem wchodzę do pokoju Kasi.

Ona śpi. Śpi w swojej czerwonej pizamce w kwiatuszki. Siadam na brzegu łóżka i patrzę na nią. Jej szczuplutka buzia cała piegowata.

Więc to jest moja Kasia. Jaka śmieszna, jaka śliczna. Jest śliczna, choć nie jest nawet ładna. Moja mała Kasieńka. (...) Biedactwo, jak ona schudła²⁹³. W miarę

²⁹² M. Strykowska, op. cit.

²⁹³ T. Tryzna, op. cit., s. 397

przechodzenia do sfery ogólnej, męskiej, w świat wielkowiejskiej cywilizacji kobiece przymioty bohaterki giną, są wypierane przez inne: zdystansowanie, agresywność, siłę i twardość. Jednak pewna opiekuńczość i wrażliwość nie opuszcza Marysi pod wpływem poczucia pełnej klęski jej systemu wartości i daje o sobie znać nawet w momencie śmierci (przytulanie, uspokajanie Zenusia).

Kasia i Ewa, należąc do świata upadających wartości, nie mają już wcale, albo prawie wcale, kobiecych cech. Może jeszcze u Kasi, w związku z jej artystyczną naturą, można odnaleźć pewną emocjonalność i wrażliwość. Natomiast Ewa wydaje się całkowitym zaprzeczeniem tradycyjnie pojmowanej kobiecości. Jej kobiecość jest już tylko cielesna.

5.2. „Pan Bóg jest chłopem”, czyli kobiety typowe w *Opowieściach galicyjskich*

W *Opowieściach galicyjskich*, podobnie jak w zbiorze *Przez rzekę*, bohaterowie mówią mało i w sposób nieciekawy. Są słabiej od narratora wykształceni (często wcale nie wykształceni), mają mniej wiedzy, nie widzieli właściwie nic poza swoim zapadłym zakątkiem. Niewiele też mają do zakomunikowania sobie nawzajem. Z punktu widzenia moich rozważań najciekawsza wydaje się cytowana już wypowiedź Babki. W jej dramatycznym okrzyku ogniskuje się bowiem wyraźna w tekście opozycja pomiędzy światem kobiecym i męskim. Bohaterowie *Opowieści galicyjskich* mają bowiem jakby „podwójną” tożsamość, z jednej strony, czują się jednostkami niepowtarzalnymi w kosmosie rzeczywistości, a z drugiej, wyraźnie podporządkowują się własnej płci, z jej typowością i schematyzmem myślenia i działania. Jednostkowe zderza się w nich z tym, co kulturowe²⁹⁴, a kultura prowincji niesie ze sobą wyraźną płciową dualność i potrzebę odnalezienia i określenia własnej przynależności. Światy kobiet i mężczyzn nie pokrywają się, dzieli je wszystko: rodzaj wykonywanej pracy, przyporządkowanie przestrzeni, sposób odczuwania czasu, nawet przekonanie o istnieniu innego losu dla dwóch różnych płci. A że *Pan Bóg jest chłopem* (narrator też, dodajmy) — to życie mężczyzn wydaje się ciekawsze i pełniejsze.

²⁹⁴ A. Franaszek, op. cit., s.19

Praca kobiet różni się bardzo od zajęć wykonywanych przez mężczyzn. Jej istotą jest powtarzalność, brak uzyskiwania szybkich efektów, konieczność zatrzymania się w jednej, ściśle ograniczonej przestrzeni. Bohaterki *Opowieści galicyjskich* zajmują się domem, opiekują dziećmi, hodują zwierzęta, pracują w polu (wyjątek stanowią barmanka i kelnerka stojące na pograniczu dwóch światów ze względu na przynależność do ściśle męskiej przestrzeni knajpy). Czynności te nie są atrakcyjne, stereotypowo wiążą się z kobiecą rolą. Mężczyźni wystrzegają się ich i nie cenią zupełnie. Praca mężczyzn, opłacana (zajęcia kobiece nie są wynagradzane gotówką), wiąże się z wyjazdami, pewną okresowością. Stanowi misterium i jest przed drugą płcią zazdrośnie strzeżona. Podobnie, jak przynależna mężczyznom przestrzeń, w którą kobiety wnikają tylko jako intruzi: *W końcu to państwo mężczyzn, te parę baraków w lesie, trochę jak na zaporońskiej sicz, kobiety wstępu nie mają, chociaż czasem zjawiają się w dmiu wypląt, żeby położyć rękę na dochodach. Państwo kobiet, państwo mężczyzn*²⁹⁵.

W utworze Stasiuka to, co kobiece określić można tylko poprzez odniesienie do męskości i zanegowanie jej. Pia Skogeman tak pisze o podobnym zjawisku kulturowym: (...) *męskość jest bardziej widoczna, lepiej zdefiniowana niż kobiecość. Ponieważ żyjemy w kulturze zdominowanej przez męskość, słowa, których zwykle używamy o męskości, są wyraźniejsze, mają bardziej pozytywny ładunek niż te, które mówią o kobiecości*²⁹⁶. Stereotypowe widzenie czynności i przestrzeni kobiecej wiąże się więc ze stereotypowym ukazywaniem działania mężczyzn.

Miejsca, w których żyją, pracują kobiety także są wyraźnie ograniczone, jest ich niewiele — dom, zagroda, kościół, sklep, dostępne i dla mężczyzn, lecz przez nich odrzucane. *Stara! No to jadę! — i już chce jechać, ale Stara zlatuje po schodach na łeb na szyję, jakby od dawna czekała przyczajona za drzwiami z głosem napiętym do ostateczności, i wykrzykuje litanię jakichś babskich przekleństw, bardziej błagań niż klątw, że gdzie tam cię niesie zatracony, miałeś dopiero po niedzieli i ja znowu tutaj sama, z krowami, z dziećmi...*²⁹⁷. Przestrzeń kobiety to obszar opuszczenia, samotności, odrzucenia, który nie może zaproponować mężczyźnie nic ciekawego i nowego. Pewna sakralizacja tych miejsc, wzmacniana religijnością kobiet, wiąże się z zabiegiem uswię-

²⁹⁵ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, op. cit., s. 28

²⁹⁶ P. Skogeman, *Kobiecość w rozwoju*, op. cit., s. 79

²⁹⁷ A. Stasiuk, op. cit., s. 25

ciania wszystkich przestrzeni w tekście, wypełnionych świętością istnienia człowieka i natury, egzystencji we wszystkich jej przejawach.

Kobiety i mężczyźni z *Opowieści galicyjskich* różni też sposób odczuwania czasu. Problem upływu czasu jest w utworze jednym z centralnych, krytycy uznają również związenie z czasem za czynnik sakralizujący przestrzeń tekstu²⁹⁸. Czas kobiet ma postać kulistą, wiąże się z cyklicznością, powtarzalnością pracy, a także biologicznością: *Czas ma postać kulistą — najlepiej wiedzą o tym kobiety. Dla nich dzieli się na dziewięćmiesięczne cykle. Pomiędzy jednym a drugim porodem odbierają porody owiec i niektóre z nich osiągają pewne podobieństwo do zwierząt, jeżeli chodzi o liczbę połówów. Pięcioro dzieci, siedmioro, dziewięćoro, w każdym razie dość, by uwierzyć, że życie to tylko nieskończony łańcuch narodzin i śmierci*²⁹⁹. Życie kobiety płynie szybko, wedle ustalonego rytmu, wyznaczonego węzłowymi punktami — rodzeniem. Powtarzalność istnienia wpisuje je w odradzającą się wciąż na nowo przyrodę (podobieństwo do zwierząt). Misterium narodzin, wyjątkowe w swej istocie, w egzystencji bohaterki opowiadań Stasiuka odbywa się wielokrotnie i zyskuje dodatkowy wymiar — odmierza czas od narodzin do śmierci. Staje się też powszednie.

Specyfiką kobiecego czasu jest także pośpiech. Bohaterki utworu, i te znane z imienia, i te nieśmiało pojawiające się w tle poszczególnych opowieści, mają zawsze za mało czasu, by wykonać wszystkie zamierzone czynności. Ich dzień płynie szybko, wypełniony po brzegi codziennością, zawsze jednakowo szybko, bez względu na to, czy zмага się z nim młoda dziewczyna, czy bardzo już stara Babka. Ów pośpiech objawia się w opozycji do spokojnego toku zajęć mężczyzn: *Kobiety w chustkach z siatkami rozchodzą się po zaułkach, (...) Mężczyznom się nie śpieszy. Czas krąży dookoła kwadratowego placu wolniej*³⁰⁰. Czas mężczyzn dzieli się na okresy wytężonej pracy, gdy nie dostrzega się upływających godzin i okresy odpoczynku, gdy każda minuta spędzona w knajpie ma swoją wagę, przynależne jej trwanie. Czas kobiet jest zawsze tak samo napięty. Wiąże się z nim podkreślone przez Stasiuka starzenie. W *Opowieściach galicyjskich* wiele jest kobiet dojrzałych, starych, bardzo starych; oglądają one sklepowe witryny, siedzą w domu, pracują w polu, modlą się w kościele. Młodych jest mało, jakby młodość ta umykała zbyt szybko, by można ją opisać, utrwalić.

²⁹⁸ W. Bonowicz, op. cit.

²⁹⁹ A. Stasiuk, op. cit., s. 10

³⁰⁰ ibidem, s. 49

5.3. *Terminal*, czyli kobieta zawsze dobra i piękna

Opisane w powieści Bieńczyka piękno ciała kobiety łączy się z pięknem duszy, dobrem. Wiąże się z tym kolejny rozpoznany w *Terminalu* stereotyp — wyposażenie bohaterki w cechy „typowo” kobiece: łagodność, melancholijność, romantyczność, zamilowanie do spóźniania się i działania nieumotywowanego zdroworozsądkowo.

Stabilizacja schematu daje się rozpoznać głównie w sferze narracji. To w słowie narratora pojawiają się, na przykład, takie stwierdzenia: (...) *wydostawał się na zewnątrz ten cud ducha nagle wyrażony ciałem, (...)*³⁰¹. (...) *ona miała, by się tak wyrazić, nie ujawnione pole potrzeb, a zachcianek to już właściwie zero*³⁰². *Nie od razu się do mnie wprowadziła i zagospodarowała intra muros, przenikała stopniowo, zostawiając jedną książkę, jeden krem, drugi krem, aż liczebniki wreszcie przebrały miarę dla gościa, a w niektórych dziedzinach przekroczyły miarę gospodarza. Przychodziła wieczorem, godzinę później, niż zapowiadała, półtorej wcześniej, niż się spodziewałem, (...)*³⁰³. Wyrównanie stosunku: piękno — dobro wydaje się wyrazem tęsknoty za kobietą idealną: matką (dobro) i kochanką (piękno) w jednej osobie³⁰⁴. *Piękna, Anielska* (bohaterka przyszła *wprost z nieba*), to określenia, które stają się w pewnym momencie nawet imionami kobiety. Owo powiązanie piękna cielesnego z łagodnością, dobrocią na myśl przywodzi kobiety wykreowane przez Edwarda Stachurę, a w dalszej perspektywie — bohaterki Sienkiewicza i konwencję romantyczną. Na twórczość Stachury jako na kontekst *Terminalu* zwraca uwagę Jarosław Nowosad³⁰⁵ i Jan Pieszczachowicz³⁰⁶. Krytycy podkreślają bliskość stylu, upodobanie do długich okresów zdaniowych, a także interesującą zbieżność kreacji kobiet. Pewne podobieństwa stylistyczne mogą wynikać z dwujęzyczności obu pisarzy, zafascynowania i „prześlągnięcia” składnią francuską. W dziełach obu twórców interesujące okazuje się więc nowatorskie potraktowanie polszczyzny. Podobieństwo obrazu kobiet zasadza się na przekonaniu o ich „naturalnej” łagodności i wiecznej tęskno-

³⁰¹ M. Bieńczyk, *Terminal*, op. cit., s. 61

³⁰² ibidem, s. 7

³⁰³ ibidem, s. 145

³⁰⁴ zob. W. Wieck, *Mężczyzna pozwala kochać*, op. cit.

³⁰⁵ zob. J. Nowosad, *Z terminalu na lotnisko*, w: *Opje*, 1995, nr 1-2, s.136-137

³⁰⁶ J. Pieszczachowicz, *Polski jogurt: jak nas widzą. „Terminal” Marka Bieńczyka we Francji*, w: *Polityka*, 1997, nr 36, s. 49

cie, której są sprawczyniami. Dla porównania pragnę przywołać fragment *Siekierzady*, w którym opis Gałązki Jabłoni odnosi się do jej dobroci: *Błyskawicznie wyrwijcie mnie, cudne manowce, z każdego koła i wyprowadźcie mnie już, błagam, do niej, do Gałązki Jabłoni mojej, do jej zakłętego kręgu i stamtąd już nigdy mnie nie ruszajcie, bo zastąpiłem, żeby tam być przy niej, ja tylko wiem i wy tylko wiecie, straszliwe manowce, jak bardzo, jak niewypowiedzianie zastąpiłem na to, żeby być przy niej. I ona tylko wie*³⁰⁷. Kobieta stoi tu na straży ładu wszechświata i tylko ona wie, jak ocalić mężczyznę przed rzeczywistością zewnętrzną i przed podlegającym rozproszeniu wnętrzem. Jest mądra, ale przede wszystkim dobra i kochająca, czuła i stwarzająca poczucie bezpieczeństwa. Bohaterka Bieńczyka wydaje się pod tym względem tylko dalekim echem Gałązki Jabłoni, ale i ona w przekonaniu narratora może wywrwać go z popadającego w chaos świata. Interesującym zabiegiem jest też podobne konstruowanie imion. Nie są one tylko osobniczym wyróżnikiem, ale stanowią określenie kobiet w ogóle. Błękit Nad Błękitami, Anielska, Gałązka Jabłoni — nazwy dużo mówią i o wyglądzie, i o osobowości bohaterek. Wiele mówią też o stosunku do nich tych, którzy imiona stwarzają.

Ze względu na próbę przedstawienia „wyposażenia” bohaterki w stereotypowo kobiece cechy charakteru szczególną uwagę chciałabym zwrócić z jednej strony na dokonywane przez narratora „bezpośrednie” opisy jej postaci, z drugiej strony — na metanarracyjne wstawki, których jest tematem. Najistotniejsze dla rozpoznania tego sposobu stereotypizacji kobiety będą więc te sfery języka, w których sytuuje się ona na pozycji przedmiotu przedstawienia. Ponownie pojawi się tu więc pytanie o autentyczność i wiarygodność obrazu zbudowanego z „cudzego” słowa.

Opisy kobiety są wzbogacone środkami poetyckimi. Oszałamia w nich bogactwo porównań, dalekich metafor, wielość symboli. Zdania mają budowę rozkwitającą, jeden impuls, słowo, znak pociąga za sobą kaskadę skojarzeń i nawiązań. A że czerpie Bieńczyk z literatury (jeden z badaczy określa nawet bohatera powieści mianem *wieżnia tekstowego świata*, przywołując tym samym znakomite studium Ryszarda Nycza³⁰⁸), to większość tych kodów daje się rozszyfrować przy użyciu klucza intertekstualności. *Skąd czerpie Bieńczyk? Z literatury. (...) I taka to właśnie powieść. Pękająca*

³⁰⁷ E. Stachura, *Siekierzada*, W: tegoż, *Powieści*, Warszawa, 1987, s. 228

³⁰⁸ zob. D. Nowacki, op. cit.; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa, 1993

od literackich aluzji, odwołań, napomknien³⁰⁹. Krytycy przywołują tu najczęściej nazwiska Derridy, Schulza, Gombrowicza, Stachury, Gretkowskiej, Kundery. Owo powoływanie się na literaturę (czy szerzej — teksty) dotyczy zarówno bezpośrednich cytatów czy kryptocytatów, jak i pewnej stylizacji, których rodowodem jest „literatura wysoka”. Stąd zdania:

*Ochotna słuchaczko, niebieski kwiecie dnia, myślałem sobie, wdzięczna azur lilio, (...)*³¹⁰. *A ona pewnie długo jeszcze stała sama w oknie, rozświetlając ciemność kuchni połyskiem swych jasnych włosów i przemierzając miarowym mruganiem powiek, tak jak przed chwilą wolnym krokiem, swoją nieskończoną przestrzeń nocy i dnia, i długo jeszcze zbierała po drodze bezkornie kwiaty o dziwnych kształtach, o pomieszanych barwach, i głaskała przydrożne kamienie*³¹¹. Idealizacja kobiety odbywa się dzięki nadorganizacji przekazu. Efekt ten uzyskuje narrator poprzez nadanie opisowi znaczeń symbolicznych i zastosowanie nacechowanego słownictwa. Przykładami mogą być stwierdzenia takie, jak: *ochotna słuchaczko, wdzięczna azur lilio, niebieski kwiecie dnia, rozświetlając ciemność*. Warto dodać tu, że wszelkie zabiegi zmierzające do przedstawienia kobiety jako osoby łagodnej, wdzięcznej, dobrej łączą się ze stwierdzeniami dotyczącymi jej niezwykłej urody. I to właśnie dopiero opisy ciała — oczu, włosów, gestu, sposobu jedzenia przeistaczają się w rozbudowane wykłady, dynamiczne opowieści o świecie i jej w nim obecności. Zastosowane środki wyrazu artystycznego zawsze wiążą się z idealizacją. Przenośnie, porównania wzmacniają przekonanie o doskonałości i nieskazitelności kobiety. Jest ona zestawiana z kwiatem, gwiazdą, światłem; w jej opisach pojawiają się przymiotniki: piękna, wdzięczna, jasna, delikatna, zwiewna, smutna. Wiele porównań i przenośni wykorzystuje przywoływaną już symbolikę koloru niebieskiego, morza i edenu. Dodać trzeba też, że często pojawiają się zdrobnienia, podkreślające i pewną niewinność opisywanej, i pewne rozczulenie opisującego.

Metanarracyjne fragmenty tekstu najpełniej ujawniają natomiast ironiczny dystans podmiotu mówiącego do opowieści; przełamują, rozbijają fabułę. Pozwalają też rozpoznać stosunek narratora do stereotypów przedstawienia kobiety, narratora który, określając go wedle kategorii stworzonych przez Zofię Mitosek, okazuje się graczem.

³⁰⁹ J. Nowosad, op. cit., s. 136

³¹⁰ M. Bieńczyk, *Terminal*, op. cit., s. 52

³¹¹ ibidem, s. 69-70

Zanim przyjrzymy się strategiom przez niego zastosowanym warto przypomnieć definicję gry i możliwości jej funkcjonowania w literaturze. Badający problem gry w prozie Gombrowicza Jerzy Jarzębski stwierdza: *Gra jest zatem schematem takiej szczególnej interakcji, w której partnerzy realizują wytyczne pewnego systemu, podejmując rozliczne czynności w sztucznie wyodrębnionym środowisku, realizując założone w systemie cele. Reguły systemu tworzą swoisty „język” umożliwiający partnerom wzajemne zrozumienie i prawidłowe działanie. Rola „wypowiedzi” w owym języku nie polega jednak przede wszystkim na komunikowaniu jakichś treści, ale na prowokowaniu określonych reakcji partnera w grze, (...)*³¹². Partnerami gry mogą być też nadawca i odbiorca tekstu literackiego i w takiej sytuacji gra może być rozumiana (...) *jako swoista operacja, jaką przeprowadza nadawca na światopoglądzie odbiorcy po przez modyfikację lub utwierdzenie stereotypu*³¹³. Należy zaznaczyć, iż termin „stereotyp” użyty jest tu w innym niż Lippmanowskie rozumieniu i oznacza tyle, co *universum możliwości informacyjnych*³¹⁴.

Gra jaką prowadzi narrator Bieńczyka rozgrywa się na różnych poziomach. Odnaleźć ją można w sferze leksyki i składni, gdzie nawiązania do cudzych stylów i tekstów stanowią wyzwanie dla „partnera” — grę tę można nazwać „intertekstualną”. Przykładowo zacytuję: *Szła po nieznanym bajkowym lesie, ona Alicja w Krainie Czarów, a ja Tomek na Czarnym Łądzie, a może nawet na Tropach Yeti, omijając psie gównienka*³¹⁵. *Spojrzał na mnie jak sęp na skowronka, ja na niego jak Gombrowicz na Borgesa i uzgodniwszy cele, lecz nie wymieniając metod, weszliśmy do środka, przepuszczając się wzajemnie*³¹⁶. *W oddali zobaczyłem samotny biały żagiel. A co niby innego mogłem zobaczyć?*³¹⁷ Oczekiwana reakcją jest tu odczytanie jak największej ilości nawiązań.

Inną grą, którą rozpoznać można w *Terminalu* jest zastosowanie pretekstowości fabuły i peryfrastycznego języka³¹⁸ — tu reguły gry „zachęcają” odbiorcę — partnera do odczytania dwóch równoległych komunikatów — fabularnego (błahego) i przenośnego (głównego).

³¹² J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa, 1982, s. 31

³¹³ ibidem, s. 44

³¹⁴ zob. K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, W: *Problemy socjologii literatury*, op. cit.

³¹⁵ M. Bieńczyk, op. cit., s. 69

³¹⁶ ibidem, s. 92

³¹⁷ ibidem

³¹⁸ zob. Z. Mitosek, op. cit., s. 111 i nast.

Najbardziej interesująca dla moich rozważań jest oczywiście kolejna gra — polegająca na stabilizowaniu stereotypu kobiety i jednoczesnym ujawnianiu ironicznego stosunku do tego zabiegu. Ambiwalencja taka buduje dynamikę i wzbogaca kreację bohaterki. Biorący udział w procesie stabilizowania stereotypów narrator powieści skutecznie je reprodukuje, gdyż zależy mu na komunikatywności tekstu. Ma oczywiście przy tym świadomość ich ograniczającej roli, wyzskuje je jednak nie ingerując w wewnętrzną strukturę i znaczenie. Zofia Mitosek stwierdza bowiem, że *Przewaga gracza nad ignorantem polega na stopniu posiadanej wiedzy, nie zaś na stopniu uczestnictwa*³¹⁹. Stabilizowanie stereotypu kobiety objawia się w powieści poprzez warstwę stylistyczną tekstu — zastosowaną leksykę, hiperbolizację (tu przykładem niech będą bardzo długie, pełne rozczulenia opisy procesu jedzenia czy gestu wyciągania rąk), epitety. Za stabilizację schematu uznać można też oceniający opis bohaterki — zawsze pięknej, zawsze dobrej, zawsze delikatnej. Narrator *Terminalu* ujawniający erudycyjną wręcz wiedzę (choćby poprzez samą znajomość tak wielu stereotypów językowych) nie próbuje jej twórczo wykorzystywać jeśli chodzi o kobietę. Bo w „grze w stabilizowanie stereotypu” obowiązują reguły powielania, potwierdzania prawd „oczywistych” i odbiorcy znanych. Dostrzegane przez Mitosek *reprodukcowanie reguł gry* dotyczy jedynie ujawniania świadomości sztuczności takiego ujęcia. Narrator wie bowiem, że jest konwencjonalny i jego miłość, i jego historia też są konwencjonalne. Stąd często pojawiająca się ironia, która, będąc zjawiskiem z zakresu kondensacji znaczeniowej³²⁰, zmusza odbiorcę do pracy interpretacyjnej — tu — wyjścia „ponad” poziom znaczeniowy i ujrzenia owej konwencji.

Bezpośrednie zwroty do czytelnika, „wyjścia” ponad poziom tekstu dotyczą w *Terminalu* różnych tematów: ujawniają kłopoty twórcy z oporną tkanką dzieła, zdradzają jego zmęczenie albo inny niż zawarty w głównym nurcie wywodu stosunek do opisywanych zjawisk. Dają także świadectwo stylistycznemu mistrzostwu autora. Opisy kobiety, długie i zawikłane, przeistaczają się czasami w owe „wyjścia” ponad poziom powieści:

(...) *mógłbym wręcz zatrzasnąć oczy, zamknąć się w pokoju, wyjechać na inną półkulę albo przejść na drugą stronę ulicy i nigdy nie sięgać po długopis i klawiaturę,*

³¹⁹ ibidem, s. 189

³²⁰ P. Stasiński, *Autoironia jako postać wewnętrznej pragmatyki tekstu*, W: *Autor. Podmiot literacki. Bohater...*, op. cit., s. 240

a ono i tak by sobie dalej było i ubierało się na niebiesko i przychodziło z godzinnym opóźnieniem na inne spotkania, wydostawał się na zewnątrz ten cud ducha, nagle wyrażony ciałem, i zastygł w mojej myśli, tak, że mogłem przenosić go pamięcią dalej, (...) ³²¹.

(...) przemknęła koło mnie z szeptem: dziękuję za prezent, i w drodze powrotnej, z zawahaniem: i bardzo dziękuję za słowo. Ciekawe, co by powiedziała dzisiaj, po dziewięćdziesięciu ośmiu stronach. Może zrozumiała, że w niebiańskiej prostocie mojej dedykacji była jakaś prawda, o sobie nie wspomnę, nie będę się przecież tłumaczył z każdej figury stylistycznej, ale ona? Czyż ona nie zasługiwała na to zadziwiające porównanie z ziemią bez bram, z istnieniem zakotwiczonym w płynności? Czy nie była na kształt słońca zawieszzonego w nieprzebytej toni sklepienia, czy choćby jajka sadzonego na polarnej patelni Północy? ³²²

Poetyckie przedstawienia przeplatają się w przytoczonych fragmentach z komentarzem dotyczącym warsztatu literackiego. Wzmacniają przekonanie o pięknie duchowym i cielesnym bohaterki żyjącej w świecie rzeczywistych, przeciętnych i codziennych ludzi, ludzi pozbawionych tajemnicy. Zastosowane w metanarracyjnych partiach wywodu środki wyrazu artystycznego nie różnią się od tych, które pojawiają się w opisach; mamy więc do czynienia z bogatą symboliką, dalekimi i rozbudowanymi metaforami i porównaniami czerpiącymi z kontekstów literackich.

6

NOWY MATRIARCHAT

6.1. Trzy razy i *Bulgulula*, czyli władza kobiet — modliszek

Modelowy zapis literacki *nowego matriarchatu krajów komunistycznych* można odnaleźć w powieści *Zabicie ciotki* ³²³ Andrzeja Bursy. Przepracowana, zabiegana kobieta utrzymuje tu matkę, siostrę i dorosłego bratanka.

³²¹ M. Bieńczyk, *Terminal*, op. cit., s. 61

³²² ibidem, s. 97-98

³²³ A. Bursa, *Zabicie ciotki*, W: tegoż, *Utwory wierszem i prozą*, Kraków, 1969, s. 327-419

Nie buntuje się przeciwko takiej sytuacji, przeciwnie — jest z nią pogodzona. Decyduje o losach rodziny, gdyż to ona zdobywa środki utrzymania (handluje wełną), gospodaruje nimi. Posiadanie takiej władzy obliguje ją jednak do sprostania wszystkim wymogom ubogiej, komunistycznej codzienności. Narrator traktuje ją z dużym szacunkiem i nie wartościuje negatywnie jej wysiłków³²⁴.

Za związki, które w prozie Dariusza Bitnera oparte są na wzorze *matriarchatu ery industrialnej* uznać można relacje opisane w *Jedną ręką*. Pojawiające się tam opisy funkcjonowania rodzin Magdy i Piotra, Magdy i Teosia, Jeremiego i Heleny w sposób bardzo wyraźny przedstawiają dominację kobiet i wycofanie, podporządkowanie mężczyzn. Postacie „matek — menedżerów rodziny” są jednak wartościowane negatywnie, co w oczywisty sposób wynika z ich wielkiej ekspansywności.

Rodziny, którymi zarządzają nie składają się z męża i dzieci. W kalekim świecie tekstów autora *Ptaka* rodzin „pełnych” bądź nie ma, bądź ulegają one zagładzie. Wydaje się nawet, iż, paradoksalnie, najszcześniejsze są związki w jakiś sposób niepełne, oparte na poczuciu straty lub braku; rodzina składająca się z ojca, syna i psa (*Śmierć psa*), nie mogące zdecydować się na dziecko małżeństwo z *Zamiany*. Rodziny, w których pojawia się dominująca matka to, w *Trzy razy*, wspólnoty oparte na przemocy i wyzysku mężczyzny. Kobiety zarządzają w nich gospodarstwem domowym, gotują (a więc żywią), piorą, usługują, w zamian za to oczekują uległości. Magda zabiera pieniądze i od Piotra, i od Teosia, zna każdy ich krok, uprzedza pragnienia. Wszystko to czyni nie w imię miłości czy przywiązania, lecz — ugruntowania swej władzy. Zdominowani przez Magdę mężczyźni nie buntują się — powoli opada z nich energia życiowa, siły fizyczne, wreszcie — umierają. Ten stan rozpoznaje Jeremi i dlatego nie chce stać się elementem układu: *Gdyby tylko odrobinę ufał Magdzie, dalby jej wszystkie swoje pieniądze. Ona też wolala utożyć się* (podkr. — K. B.) *ze szwagrem dokładnie w taki sposób jak z mężem*³²⁵. Helena także nie pragnie wiele. Wymaga tylko stałej obecności Jeremiego, zjadania przygotowanych przez nią potraw i śmierci, która mogłaby przypomnieć jej umieranie męża i dała okazję do włożenia czarnego kostiumu. Helena gotuje, pierze, sprząta, w zamian oczekuje zainteresowania (i pieniędzy) partnera. Jego odejście

³²⁴ szerzej na ten temat: K. Budrowska, *Stodkie kobiety turpisty*, w: *Test*, 1996, nr 3, s. 130

³²⁵ D. Bitner, *Trzy razy*, op. cit., s. 34

traktuje raczej jako klęskę misternego planu, a nie miłosny zawód. W wizji Bitnera kobiety — matki, kobiety — opiekunki przeistaczają się w wysysające siły i chęć do życia modliszki. Opisując *nowy matriarchat* odwołuje się bowiem Bitner do wyróżnionego przez seksuologię międzykulturowego zespołu modliszki, w którym kobieta odrzuca partnera po urodzeniu dziecka, wykorzystuje go i jednocześnie pogardza³²⁶: (...) — *czy nie mowa tu o determinacji każdej kobiety, o jej biologizmie, podporządkowanym funkcji rozrodczej, co deprecjonuje mężczyznę, spycha go na pozycję zwierzęcia hodowlanego i roboczego jednocześnie?*³²⁷ — pyta więc retorycznie narrator Bitnera.

7

RZADKIE SYTUOWANIE NA POZYCJI PODMIOTU

7.1. *Terminal*, czyli niema bohaterka intertekstualnej powieści

Kolejnym elementem potwierdzającym stereotypowość postaci kobiecej jest w powieści Bieńczyka rzadkie sytuowanie jej na pozycji podmiotu mówiącego. Warto zauważyć tu, że jest to sytuacja niezwykle interesująca w tekście, w którym „fabuła” rozgrywa się w przestrzeni języka. Niema bohaterka intertekstualnego tekstu to, po prostu, paradoks. Albo, i ta wykładnia wydaje się oczywiście właściwsza, znaczeniowo ważki zabieg.

Przytoczyć tu można na wstępie te stwierdzenia narratora, w których ujawnia się jego aprobata dla *czystości od słów*.

(...) *Była; była daleką, milczącą, niedostępną kobietą, (...)* (podkr. — K. B.)³²⁸.

(...) *ona nie potrzebowała twojego imienia do użytku codziennego. (...) w ogóle nie stosowała trybu rozkazującego, tego z wykrzyknikiem albo proszącą intonacją. (...) Żadnych prośb, poleceń i imion w wołaczcu, cisza i jej własny wysiłek, jakby już co* (podkr. — K. B.)³²⁹.

³²⁶ Z. Lew-Starowicz, *Sexs w kulturach świata*, Wrocław, 1988, s. 117

³²⁷ D. Bitner, op. cit., s. 132

³²⁸ M. Bieńczyk, *Terminal*, op. cit., s. 98

³²⁹ ibidem, s. 6-7

Prześledzenie stabilizacji stereotypu rzadkiego sytuowania kobiety na pozycji podmiotu mówiącego wymaga przyjrzenia się wszystkim występującym w powieści sytuacjom językowym: wypowiedziom bohaterki, wypowiedziom bohatera, dialogom i narracji.

Wypowiedzi kobiety są bardzo nieliczne. Większość jej słów pojawia się w mowie pozornie zależnej w obrębie narracji. Na przestrzeni tekstu bohaterka wygłasza samodzielnie tylko kilkanaście zdań — część z nich w dialogach. Zarówno zawarte w nich informacje, jak i stylistyka wyraźnie odróżniają je jednak od głosów „męskich”. Dziewczyna opowiada o wspólnych znajomych, sprawach codziennych i powszednich. W jej wypowiedziach zaznacza się pasja kronikarska ogniskująca się w chęci utrwalenia i potwierdzenia każdej chwili, błahaego nawet zdarzenia. Stąd zdania:

— *Już kolejna osoba próbuje mnie dzisiaj opisać* — (...) ³³⁰ lub

(...) *Wiesz, Noir Tango nie przyszedł dzisiaj na pierwszy wykład, bo nie chodziło metro. Był bardzo zdenerwowany. Ściął włosy i wygląda jeszcze młodziej; znalazł dobrego fryzjera w północnej dzielnicy, ale otwartego tylko po południu, można go poprosić o adres. Ja przyszedłam w połowie wykładu i jak zawsze usiadłam przy oknie. Koleżanka z tyłu, Maria Pia, podała mi kartkę z rysunkiem, który zrobiła wczoraj* ³³¹. Logiczna konstrukcja zdań podkreśla przejrzystość komunikatu — tu ważne są informacje, jak największa ich ilość i precyzyjne podawanie szczegółów, a nie emocje czy chęć wywarcia wrażenia na słuchaczu. Wypowiadający podmiot „ukrywa się” za swym tekstem, funkcję poznawczą sytuując na pierwszym miejscu. Parafrazując zdanie Władysława Panasza: *Podmiot jest obecny w każdej wypowiedzi, lecz odległość dzieląca go od osoby nie jest stała* ³³² można powiedzieć, że bohaterka, sytuując się na miejscu mówiącego podmiotu, próbuje zachować bezpieczny dystans do swojej osoby.

Inna nieco sytuacja narracyjna pojawia się w momencie rozmowy podjętej podczas wspólnego tańca i ostatnich słów wypowiedzianych na lotnisku przed rozstaniem. Wtedy to wypowiedzi bohaterki noszą znamiona przeładowania komunikatu funkcją ekspresywną. Należy jednak myśleć o nich raczej jako o części dialogu i brać pod uwagę nakładanie się na siebie i przenikanie dwóch różnych stylów komunikacyjnych. Ważne zwłaszcza są ostatnie wypowiedzi bohaterki, dzięki którym można zaob-

³³⁰ ibidem, s. 100

³³¹ ibidem, s. 149

³³² Wł. Panas, *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, W: *Autor: Podmiot literacki. Bohater*. op. cit.,

serwować ciekawe zjawisko. Otóż kobieta w pełni „przechodzi” do języka męczyzny, naśladuje jego styl na niekorzyść własnego. Cytuje też (to sytuacja krańcowa) jego wcześniejsze wypowiedzi:

— *Kamień błyszczek do fali przestał cichy zew — uśmiechnęła się raz jeszcze, przez łzy. (...)*

— *Koncha prawoskrętna snuje błogą pieśń — (...)*³³³. Owo przenikanie się dwóch stylów komunikacyjnych wydaje się w *Terminalu* znaczące. W powieści, w której najwięcej „dzieje się” w materii słowa, może stanowić metaforę zacieśniania wzajemnych relacji.

Pomimo, iż można w powieści Marka Bieńczyka utożsamić głównego bohatera z narratorem warto przeanalizować wypowiedzi, które w sposób nie budzący zastrzeżeń przypisać dają się właśnie bohaterowi. Tu warto od razu zauważyć jednorodność stylistyczną obu stylów komunikacyjnych i zapytać o to, czy w jakiś sposób wypowiedzi męczyzny i wypowiedzi narratora różnią się i jaką to ma wartość dla znaczeń tekstu.

„Własne” słowo bohatera stanowi wiersz napisany dla zwrócenia uwagi pięknej, nieznajomej jeszcze wtedy, dziewczyny (wiersz pisany regularnym dystychem o rymach dokładnych i ironicznie przerysowanej treści), jego mowa sylwestrowa (najbardziej stylistycznie zbliżona do mowy narratora), a także kilka zaledwie zdań wypowiedzianych w trakcie trwania związku:

— *Wiesz, przypominasz mi aktorkę podczas kręcenia filmu, w przerwie między ujęciami. Czekasz i przechadzasz się w ciężkim makijażu, który masz na twarzy. Nie grasz, ale masz to coś na sobie. Zostaw, to moja szklanka*³³⁴.

— *Jak myślisz, co ono chce nam powiedzieć? — (...) Dobrze, spać będę u siebie — szepnąłem — a u ciebie będziemy razem czuwać, niech widzą spojówki o czym śni dusza*³³⁵.

— *A...a czy piszesz również...pewnie już coś wydałaś? — (...)*³³⁶.

Język, jakim posługuje się bohater powieści jest w stosunku do języka narracji mocno uproszczony. Mniej w nim metafor, erudycyjnych odniesień, mniej symboliki. Język, którym zwraca się do ukochanej wydaje się stać pomiędzy jej sposobem wypowiadania a słowem narratora. Bohater, kamuflujący się wielością słów i nadorganizacją tekstu w sferze narracji, w nie-

³³³ M. Bieńczyk, *Terminal*, op. cit., s. 182

³³⁴ ibidem, s. 100

³³⁵ ibidem, s. 118

³³⁶ ibidem, s. 156

licznych wypowiedziach bezpośrednich odsłania swą prawdziwą chęć nawiązania kontaktu. I stąd jego język staje się bardziej przezroczysty. Zasygnalizowane już „przechodzenie” bohaterów na cudzy styl komunikowania dotyczy także mężczyzny. W pewnych partiach dialogów jego wypowiedzi stanowią kalkę opowieści kobiety: — *Dyrektor, Haha Nibal — powiedziałem — wspiął się dzisiaj z drabiną na moje piętro i sam zmienił żarówkę. Niezbyt zgrabnie mu szło, ale sobie poradził. Wreszcie zszedł, bo go żona, Cytia Nibal, zawołała na obiad. Ciekawe, co jedli*³³⁷. Nietrudno oczywiście dostrzec tu ironię.

Rozmowy dwójga bohaterów są obwarowane wieloma zastrzeżeniami, i to zarówno ze strony kobiety, jak i mężczyzny: oboje pozostają uprzedzeni wobec języka, nieufni i nie wierzący w podstawowy aspekt rozmowy — wzajemną komunikację. Ich wspólne mówienie to wypowiedzi zupełnie odrębne, które nawzajem się na siebie nakładają, ale nie wiążą. Jedynym, co je łączy jest ten sam czas zaistnienia. Jak w tym wypadku:

— *Ładnie ci w tym sweterku, jak tak stoisz w oknie, w świetle neonu, tej nowożytniej aureoli...*

— *Architekt Noir Tango przyszedł dziś na wykład za swoim znajomym z uniwersytetu, Raulem Jimenezem; nie odstępował mnie na krok. Z kolei Raul Jimenez jest specjalistą od urządzania wnętrz, a jego żona jest malarką, zdobyła drugą nagrodę w Rzymie dwa lata temu i razem...*

— *Nigdy nie przypuszczałem, że te światła czekały na ciebie co noc i gości z rozpaczą każdego ranka jak...*

— *... zaprojektować mieli wielką wystawę w Barcelonie, ale ona się rozchorowała i musieli zrezygnować(...)*³³⁸.

Dialogi bohaterów, a jest ich w tekście kilka — począwszy od pierwszej rozmowy przez telefon aż do ostatniej, na lotnisku można podzielić na kilka grup. Podstawowym kryterium będzie zachowanie, bądź nie, własnego stylu mówienia i ewentualne „dostrajanie się” do partnera. Zacytowana powyżej „rozmowa” to przykład skrajny, w której uczestnicy przekazują pewne informacje, wybierają pewien sposób organizacji tekstu nie zwracając uwagi na słowo partnera. I kobieta, i mężczyzna zamykają się w swoim sposobie mówienia, nie otwierając na słowo drugiego. Przykładów takich rozmów jest więcej, chociażby krótka inicjująca zażyłość rozmowa telefoniczna.

³³⁷ ibidem, s. 148

³³⁸ ibidem, s. 149

Dialogi, w których bohaterowie demonstrują wyczerpanie na słowo partnera charakteryzują się przemieszaniem stylistycznym wypowiedzi. Język bohaterki stylizuje się, komplikuje, język bohatera przeciwnie — upraszcza. Wspominałam już o dialogu odbywającym się podczas tańczenia chodzonego, gdzie można mówić o korespondencji tematycznej pomiędzy wypowiedziami bohatera i bohaterki i podobnie podniosłam styl wynikający z mówienia o problemach egzystencjalnych.

— *Będzie to, co było — szepnąłem w rozognieniu — znowu wrócimy do edenu pod pozorem żelazka nie wylączonego, drzwi nie zamkniętych.*

— *Za każdym razem, gdy nie myślę o śmierci — zinterpretowała odwrótnie i jęklawie — mam wrażenie, że kłamie i oszukuję kogoś w sobie. Będzie wiatr północy, nowy dzień, a za mgłą się zaczai...*

(...)

— *Będzie co być musi — uśmiechnąłem się smutno — lecz przeżyjemy wspólnie, do ostatniej chwili, nasze spotkanie. Nie psujmy czasu, który jeszcze nam został. Choćby tylko miesiąc, choćby tylko dwa tygodnie. Nie przerywaj pieśni skowronka. Pozwól słońcu świecić. Niech orkiestra nie opuszcza tonącego statku. Teraz lewa noga.*

— *Tak, niebo ponure, a mój jego firmamentem — przemówiła cicho. — Słońce razi mnie w oczy. Wiatr wspiął się we włosy. Rtęć zawczasu opadła*³³⁹.

Wyraźne jest też w przytoczonej rozmowie „miejsce” na słowa partnera, nawiązywanie do jego wypowiedzi i oczekiwanie na komentarz do wypowiedzianych zdań; spełnia więc ona kryteria dialogowości.

Ostatnią grupą dialogów dającą się wyróżnić w powieści Bieńczyka są rozmowy, w których następuje wyparcie jednego stylu mówienia na rzecz drugiego (wyparcie dobrowolne, dodajmy). Do nich zaliczyć można opowieści mężczyzny oddające wiernie kobiecy styl mówienia o rzeczywistości oraz jej „przejście” na styl mówienia bohatera obserwowany w zakończeniu utworu. Wzajemne przenikanie się dwóch różnych sposobów kształtowania wypowiedzi obrazuje rodzenie się miłości, zażyłości, wzajemne poznawanie dwojga bohaterów. I choć to niemożność porozumienia przesądza o klęsce miłości, wyraźne są próby zapobieżenia takiemu procesowi. Trudności z porozumiewaniem wzmaga też nieoryginalność wszelkich wypowiedzi. Bohaterowie są bowiem niewolnikami językowych kalk, cytatów, cudzych stylów.

³³⁹ ibidem, s. 137-138

— *Widzisz, znowu jesteśmy, gdzie wczoraj byliśmy — szeptałem, przekraczając próg.*

— *I znow jak jutro staniemy w oknie — odszeptala.*

(...)

— *Za rzeką, w cieniu drzew. Za szczytem, w grocie króla gór. W gnieździe orla skalistego, w głębinach nieczynnego krateru. Tam złożę ten widok, żeby przetrwał. Ogłoszę w dzienniku ustaw — wymruczałem.*

— *Ty, czy mógłbyś powiedzieć coś normalnie? — poprosiła.*

Chyba powiedziałem³⁴⁰.

Trudno ominąć pułapkę nieoryginalności, gdy wszystko już zostało powiedziane, a miłość wyznana na wiele różnych sposobów. Zderzenie różnych sposobów mówienia, jakie można obserwować w dialogach obrazuje i ową wtórność, i z drugiej strony — brak pogodzenia się z faktem, że każda miłość, w gruncie rzeczy, jest taka sama.

Dla prześledzenia strategii stabilizowania stereotypu rzadkiego sytuowania kobiety na pozycji podmiotu mówiącego najistotniejsza wydaje się w powieści sfera narracji. Narracja prowadzona jest, podobnie jak i wypowiedzi głównego bohatera, w mocno nacechowanym rodzaju gramatycznym — pierwszej osobie rodzaju męskiego. Można więc postawić tezę, iż narrator ujawnia swą płciowość i traktować jego opinie jako słowo męskie. W *Terminalu* to narrator i wypowiedziane (pisane) przez niego słowo znajdują się w miejscu centralnym. Ani bohaterka, ani bohater nie mają takiego znaczenia jak sam ich opis i przetworzenie wszelkich sytuacji na opowieść. Nieliczne wypowiedzi postaci „giną” wręcz w potokach mowy odautorskiej. Narracja jest bowiem prowadzona w sposób erudycyjny, przytłaczający wielością i bogactwem słów, skojarzeń, zastosowanych środków stylistycznych. Owo bogactwo każe zwrócić uwagę na poetyckość wywodu i jego nadorganizację. Wszystko, co ważne, dzieje się w powieści właśnie w sferze narracji, bo podstawową relacją w tekście jest stosunek opowiadający — słuchacz. To dla słuchacza (czytelnika) podejmuje się wysiłek opowiedzenia czy też stworzenia miłosnej historii, i to wywarne na nim wrażenie jest istotne, a nie powiedzenie „prawdy” o bohaterach.

Dotyczące kobiety wypowiedzi narratora skupiają się tylko na zewnętrznych oznakach jej istnienia: wyglądzie, działaniu, opisie sposobu mówienia. Bieńczyk stosuje jedynie ogląd zewnętrzny bohaterki, nie po-

³⁴⁰ ibidem, s. 143

znajemy motywów jej poczynań, ani uczuć. Strategia ta podkreśla, z jednej strony tajemniczość postaci (zgodną ze stereotypem heroiny roman-su), z drugiej jednak uzmysławia niepełność ujęcia, przetworzenie wiedzy o kobiecie przez słowo męskie.

Henryk Markiewicz pisze o postępującej wraz z wyparciem narratora wszechwiedzącego redukcji, relatywizacji, dezintegracji i degradacji postaci powieściowej³⁴¹. W przypadku *Terminalu* można myśleć o dwóch wyróżnionych przez badacza procesach — redukcji właśnie do oglądu zewnętrznego oraz degradacji wynikającej z podporządkowania budowy postaci innym celom artystycznym — tu: przedstawieniom nacechowanego subiektywnością opisu bohaterki³⁴². W *Terminalu* nie może być mowy o symbolicznym czy uschematyzowanym przedstawieniu, gdyż „zadaniem” narracji jest zadziwienie odbiorcy. W powieści tej, a jest to wyraźne przekroczenie ram nie tylko gatunkowych, ale i rodzajowych, podstawowa wydaje się funkcja poetycka. Warto tu przywołać stwierdzenia Przemysława Czaplńskiego dotyczące nieepickiego modelu występującego w prozie lat 90-tych (badacz zalicza doń także *Terminal*), w którym to: *Zwiększonej gęstości tekstu odpowiada podwyższony poziom świadomości językowej i literackiej*³⁴³.

A jaka jest w powieści pozycja narratora? Trudno uznać go oczywiście za wszechwiedzącego w tradycyjnym rozumieniu tego terminu, musiałyby go bowiem cechować — przypomnijmy — *daleko posunięte ukrycie poza opowiadany świat, nie motywowana empirycznie wszechwiedza na temat zdarzeń i postaci, jednolitość punktu widzenia umieszczonego ponad przedstawieniem i stały dystans poznawczy i moralistyczny — wobec przedmiotu narracji*³⁴⁴. Narrator *Terminalu* nie ukrywa się w żaden sposób, nie ma też dystansu do opowiadanej historii; już sam wybór pierwszoosobowości wyklucza taki kamuflaż. Jego wyraźnie ujawniająca się wszechwiedza wynika natomiast z istnienia dwóch perspektyw czasowych w tekście, zastosowania retrospekcji. Warto zaznaczyć tu, że duża część narracji prowadzona jest w czasie przeszłym, co może wskazywać na przekonanie o poniesionej stracie i chęci przedstawienia czasu subiektywnego³⁴⁵. Narrator dzieła Marka Bieńczyka natomiast, podobnie jak narrator auktorialny, ogarnia opisywa-

³⁴¹ na ten temat: H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*, W: *Autor. Podmiot literacki. Bohater*, op. cit., s. 94

³⁴² ibidem

³⁴³ P. Czaplński, *Ślady przelomu*, op. cit., s. 141

³⁴⁴ *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 305

³⁴⁵ H. Gosk, op. cit., s. 144

ną rzeczywistość. Wynika to z jego wiedzy o świecie oraz przekonania, że świat ten jest już dobrze poznany, opisany i problem stanowi raczej powiedzenie o nim czegoś nowego, niż jakieś pominięcie.

Podsumowując rozważania na temat narracji w *Terminalu* warto podkreślić, że nie ma równowagi pomiędzy słowem „męskim” i słowem „kobiecy”. Język mężczyzny — bohatera i narratora — przeważa nad językiem kobiety zarówno pod względem ilości wypowiedzianych słów, jak i wiedzy na temat rzeczywistości. Narrator „nie dopuszcza” bohaterki do słowa, zasypuje ją lawinami, potokami swoich (oryginalnych i cytowanych) wypowiedzi i wartościuje pozytywnie jej milczenie. Opowiedziana na wszystkie możliwe sposoby, wszechstronnie skomentowana bohaterka nie ma szansy na samodzielność. Nie jest więc nie tylko podmiotem mówiącym, ale — przez to — i podmiotem sprawczym. Będąc częścią stereotypu przekonanie o wysokiej randze milczenia kobiety stoi w sprzeczności z nisko wartościowanym i poczytywanym za wadę „gadulstwem”. Idealizowana kobieta Bieńczyka w oczywisty sposób musi być więc *czysta od słów*, musi dać przestrzeń dla słowa mężczyzny. Jej milczenie okazuje się więc nie do końca dobrowolne.

7.2. *Mury Hebronu*, czyli (także) językowa dominacja nad kobietą

Zbiór opowiadań *Mury Hebronu* Andrzeja Stasiuka ze względu na swoją drastyczną wymowę czekał na opublikowanie aż siedem lat. Szokujący, nasycony brutalnymi opisami przedstawia pełną i kompletną wizję świata, na którego istnienie trudno się jednak zgodzić. Krótkie opowieści, skromne obrazy budują poszczególne elementy tej rzeczywistości, ciągle ją dopowiadając, wzbogacając o nowe szczegóły. W dziele obserwujemy zjawisko bądź to utajniania pozycji narratora, który dysponuje w tekście dużą wiedzą, bądź ujawniania go, wyraźnego podkreślania jego obecności. Interesujące zwłaszcza wydaje się zderzenie występującej w obrębie cyklu narracji trzecioosobowej z pierwszoosobową. Zastosowana w *Opowieści jednej nocy* pierwszoosobowość okazuje się ciekawa ze względu na zastosowany mimetyzm formalny i stylizowanie na opowieść ustną, skaz, gawędę³⁴⁶. Podkreśleniem owe-

³⁴⁶ zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, op. cit., s. 192-199

go zabiegu jest wyraźna „obecność” słuchacza w wypowiedziach starego więźnia i zwroty służące nawiązywaniu kontaktu (ujawnianie funkcji faktycznej): *Kumasz matolat? (...) No bo co, do kurwy nędzy, mogłem zrobić, matolat? (...) Kurwa twoja, matolat!*³⁴⁷.

Tu warto podjąć kwestię stylizacji narracji na język środowiskowy, nasycenie wulgaryzmami, tak wyraźne w cytowanym fragmencie (wulgarność występuje w różnym stopniu we wszystkich opowiadaniach tomu). Stylizacja owa pojawia się w tekście w interesującym zderzeniu z poetyzacją, językiem symbolicznym. Nadorganizacja językowa uwidacznia się najsilniej w pierwszym i ostatnim tekście cyklu, utworach spajających go w kłamrę i „wynoszących” niejako ponad plan fabularny. Pozwala to myśleć o gwarze więziennej jako o języku „drugim”. O istnieniu w tekście języka głównego, obowiązującego i innych, jemu podległych tak pisze Michał Głowiński: *Język obowiązujący w powieści może sam pełnić funkcje metajęzykowe wobec innych warstw słownych (przede wszystkim wobec mowy postaci), nie może jednak mieć — by tak powiedzieć — metajęzyka nad sobą*³⁴⁸. Językiem obowiązującym w *Murach Hebronu* zdaje się być silnie zsubiektywizowana mowa poetycka wykształconego i sytuującego się poza tą rzeczywistością narratora.

I językowa, i fabularna warstwa *Murów Hebronu* nawiązuje do polskiej prozy lat 50-tych i 60-tych³⁴⁹, gdzie zainteresowanie „marginiesem społecznym” stanowiło próbę poszukiwania nowego bohatera literackiego i nowych sposobów mówienia o rzeczywistości. Przykładem może tu być proza Marka Nowakowskiego — *Ten stary złodziej, Benek Kwiciarz* — z jej uwypuklaniem panującego w środowisku przestępczym specyficznego ładu i zasad. Jako kontekst dla *Murów Hebronu* można traktować również późniejszą twórczość Nowakowskiego (*Księżę Nocy* z 1978), powieść *Ucieczka do nieba* Jana Komolki, a także, w pewnych aspektach, *Balladę o Januszku* Sławomira Łubińskiego. Warto też przywołać tu twórczość Jeana Geneta, którego wizja świata pozbawionego moralności, a jednocześnie bardzo poetyckiego, wydaje się najbliższa *Murom Hebronu*. O ciekawej zbieżności dzieła Geneta i Stasiuka piszą Maria Janion i Grażyna Borkowska. Janion powołuje się na Helene Cixous twierdzącą, iż utwory autora

³⁴⁷ A. Stasiuk, *Mury Hebronu*, op. cit., s. 41

³⁴⁸ M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, op. cit., s. 141

³⁴⁹ A. Legeżyńska, *Albo kucz, albo śmierć*, w: *Polonistyka*, 1995, nr 8, s. 565 -567

Matki Boskiej Kwietnej to czysta *l'écriture féminine*, twórczość genitaliów³⁵⁰, a Borkowska uważa, że Andrzej Stasiuk posługuje się literaturą jako środkiem wyzwalającym napięcie erotyczne: *Wypada przyjąć, że ci meliczni pisarze płci męskiej, którzy posługują się literaturą jako środkiem wyzwalającym napięcie erotyczne lub też sygnalizującą istotną dla procesu pisania seksualność podmiotu mówiącego, po prostu realizują kobiecy wariant literackości. To jest przypadek (...) z pisarzy najmłodszego pokolenia — Andrzeja Stasiuka, przede wszystkim jako autora niezwykle drastycznej powieści (sic!) „Mury Hebronu”*³⁵¹.

Opis więziennego życia, za sprawą żelaznej konsekwencji w jego rysowaniu, obok swych niewątpliwych walorów poznawczych w zakresie rysowania świata „pod całą”, zdradza istnienie głębokiego wymiaru parabolicznego. Skromną fabułę i formę rozsadzają podskórne, napęczniałe znaczenia, metaforyczność przedstawionych wydarzeń, miejsc, bohaterów. Takie naprzemienne operowanie dwoma kodami umożliwi narratorowi Stasiuka przekazanie najtrudniejszych prawd o człowieku i świecie przez niego stworzonym. *Mury Hebronu* bowiem, pomimo oczywistego kontekstu biblijnego, (na który wskazuje sam tytuł odsyłający do Księgi Jozuego) kreują świat całkowicie i do końca wypełniony człowiekiem, przez niego i dla niego istniejący. Wydaje się on pozbawiony nie tylko Boga staro- czy nowotestamentowego, ale jakiegokolwiek sacrum, nawet tego kształtującego się z ludzkiej nadziei czy pragnień. Utwór Stasiuka to rzeczywistość profanum, sprofanowana już w momencie budowania jej z materialnego i niematerialnego. Rzeczywistość kształtowana w utworze jest totalnie zła, złem naznaczone są wszystkie jej elementy: ludzie z za krat, ludzie wolni (wolność owa jest tylko pozorna), „klawiszowe”, miejsca, przedmioty, nawet powietrze i czas; (...) *po obu stronach więziennego muru świat jest tak samo zdeprawowany*³⁵². Czai się w nim wielka agresja przeciwko wszystkiemu, co słabsze, delikatniejsze, mniej „sztywne”. Taka linia podziału w oczywisty sposób oddziela w dziele Andrzeja Stasiuka kobiety i mężczyzn. *Mury Hebronu* bowiem — przypomnijmy — to świat męskiej nienawiści, aktywności, ataku na wartości „niemęskie”. Potwierdza się to w sferze językowej — jakkolwiek bohaterowie *Murów Hebronu* mówią rzadko,

³⁵⁰ M. Janion, *Kobiety i duch imności*, Warszawa, 1996, s. 138

³⁵¹ G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa, 1996, s. 206

³⁵² L. Burska, op. cit., s. 37

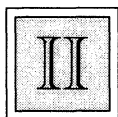
podlegając raczej zewnętrznemu opisowi (przykładem męskiej wypowiedzi może być *Opowieść jednej nocy*), tak kobiety nie mówią nic.

Dominacja nad kobietą w *Murach Hebronu* (także językowa) wynika z tego prostego faktu, że poniża się i niszczy wszystko to, co słabe i uległe. Nienawiść wobec matek, żon, kochanek nie stanowi jednak dla mężczyzny Stasiuka żadnego „priorytetu”, „zadania specjalnego”, to tylko konsekwencja zasad i reguł porządkujących istnienie w świecie.

7.3. Proza Bitnera, czyli kobiety „mówione”

Pomimo tego, iż i w *Trzy razy*, i w *Bulgululi* pojawia się cała galeria postaci kobiecych mówią one mało, przeważnie „są mówione”. Wiąże się to z kilkoma strategiami. Pierwszą z nich jest wyraźne męski punkt widzenia prezentowany w narracji; narratorem tekstów jest bowiem mężczyzna lub chłopiec. Drugą okazuje się wprowadzenie różnych stylów wypowiedzi z przewagą mowy pozornie zależnej. To sprawia, iż wszelkie kwestie kobiece są „przefiltrowane” przez świadomość i emocjonalność podmiotu mówiącego. Ostatnią jawi się zaś nakierowanie wszelkich kobiecych wypowiedzi na mężczyzn: to oni są adresatami, a często i tematem przekazów. Tak dzieje się, na przykład, w dłuższej opowieści prostytutki w *Coraz bliżej* czy kwestiach Oli z *Ostatniej miłości*. Stereotypowa niesamodzielnosc językowa bohaterki kobiecej wydaje się potwierdzać zakotwiczenie dzieł Bitnera w biografii, ich sytuowanie na pograniczu prozy artystycznej i dziennika intymnego, a także ujawnianie obecności narratora — pisarza³⁵³.

³⁵³ zob. na ten temat: M. Rabizo-Birek, op. cit.



DESZYFRACJA STEREOTYPÓW KOBIETY

1

DOJRZEWANIE

1.1. Dziewczynka, czyli proza Nataszy Goerke

Prawie w każdym artykule krytycznym na temat *Fractal*³⁵⁴ i *Księgi Paszтетów*³⁵⁵ pojawia się łączenie twórczości Goerke z postmodernizmem. Wydaje się więc, że warto do kwestii tej nawiązać. Zanim przystąpię do analizy samych tekstów pragnę przedstawić kilka problemów, które stawiane są przy okazji prób łączenia idei postmodernizmu z polską literaturą współczesną. W tomie *Tekstów Drugich* poświęconym *polowaniu na postmodernistów* na temat niestosowności przykładania pojęcia do literatury polskiej wypowiada się Kazimierz Bartoszyński. Termin *postmodernizm* nie może, zdaniem badacza, określać polskiej współczesności literackiej, gdyż jest nieodpowiedni w kraju, gdzie modernizm bywa rozumiany bardzo wąsko, jako tylko przełom XIX i XX wieku. Bartoszyński pisze: *Prąd ten nazwać by można — za Nyczem — sylwizmem, może — kreacjonizmem, może*

³⁵⁴ N. Goerke, *Fractale*, Poznań, 1994

³⁵⁵ N. Goerke, *Księga Paszтетów*, Poznań, 1997

inaczej. Niepodobna mu jednak przydać miana postmodernizmu, tak z uwagi na rozległość treści owego pojęcia, jak i ze względu na niefortunność takiego określenia w kontekście tradycyjnej terminologii historii polskiej literatury³⁵⁶. Włodzimierz Bolecki przedstawia natomiast zestawienie literatury polskiej i literatury postmodernistycznej, ujawniając ich opozycyjność. Literatura polska opiera się, zdaniem Boleckiego, na kulcie prawdziwości, przeszłości i tragizmu stanowiących jądro historii, zaś literatura postmodernistyczna „wyznaje” kult sztuczności i hedonistyczne przeżywanie czasu teraźniejszego³⁵⁷. Refleksja badacza nie jest jednak, jak by się mogło wydawać, pesymistyczna. Bolecki widzi bowiem w postmodernizmie, a ściślej — w krytyce przezeń inspirowanej, szansę dla tych zjawisk, które były dotychczas w literaturoznawstwie polskim pomijane bądź niedoceniane. Dodajmy — także dla zjawisk nowych.

Przy analizie prozy Goerke chciałabym wykorzystać zaproponowane przez Ryszarda Nycza trzy strategie intertekstualności³⁵⁸, za kluczową bowiem kategorię opisową literatury postmodernistycznej można uznać właśnie intertekstualność. W *Tekstowym świecie* Nycz ujawnia związki dzieł postmodernistycznych z pozaliterackimi gatunkami mowy, twierdząc, że relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Trzy odnalezione przez Ryszarda Nycza relacje to: tekst — tekst, tekst — gatunek, tekst — rzeczywistość. We wszystkich centralnym elementem jest więc sam tekst.

Wyczerpującą analizę *Fractali* przedstawia w studium: *Pani Bovary ogląda MTV* Jerzy Sosnowki³⁵⁹ (artykuł nie uwzględnia *Księgi Pasztetów*, gdyż jest od zbioru wcześniejszy). Badacz zwraca oczywiście uwagę na postmodernistyczność utworów i ich liczne związki z literaturą schyłku XIX wieku (związki wyływające głównie z filozofii końca wieku, a nie z metody twórczej). Warto przywołać krótko jego ustalenia. We *Fractalach* pojawia się wielość różnych, kulturowo znaczących, części: postacie — Madame Pompadour, sir Edmund Hillary, Ravi Shankar, Yehudi Menuhin, Niki Lauda, James Frazer, Adam Mickiewicz, symbole pochodzące

³⁵⁶ K. Bartoszyński, *Postmodernizm a sprawa polska — przypadek „Miazgi”*, w: *Teksty Drugie*, 1993, nr 1, s. 54

³⁵⁷ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów w Polsce*, w: *Teksty Drugie*, 1993, nr 1 s. 7-24

³⁵⁸ R. Nycz, op. cit.

³⁵⁹ J. Sosnowski, *Pani Bovary ogląda MTV. Wokół „Fractali” Nataszy Goerke*, w: *Fa — Art*, 1996, nr 1, s. 26-35

z różnych kultur, cytaty z Miłosza, Herberta, Schulza, Ewangelii. Bohater tych opowieści to tylko znak — ikona, brak bowiem pełnego jego zarysowania. Jerzy Sosnowski zauważa też, że charakterystyczna dla utworów Goerke jest poetyka teledysku (z czym nie mogę się zgodzić), *dramatycznych kłopotów z mimesis*, w „przekładzie” na język literatury — poetyka kolażu. Tu można dodać, że w rozmowie właśnie z Jerzym Sosnowskim Natasza Goerke stwierdza, że uznała za straszny zarzut sformułowaną przez kogoś (!) tezę o występującej we *Fractalach* poetyce teledysku³⁶⁰. Pojawienie się u Goerke kolażu (Sosnowski pisze o cytacie z cudzego tekstu, *inkrustowaniu mowy gotowymi elementami*) jako gatunku dominującego zrodziło się, zdaniem krytyka, z poczucia, że dotychczasowe kody straciły swą moc objaśniania świata. Dla wzmocnienia tej, słusznej jak się wydaje, tezy można przywołać opinię Jeana Duvignaud dotyczącą współczesnej rzeczywistości artystycznej: (...) *wytwór wyobraźni ukazuje się już nie w swojej naiwności „wymyślonej” czy abstrakcyjnej, ale nabrzmiewa siłą, zapożyczoną czy odebraną rzeczywistości, najbardziej banalnej czy pospolitej; wchodzimy w „epokę kolażu”*³⁶¹.

Zwrócenie uwagi na inne konteksty *Fractali* pojawia się i w kolejnych recenzjach utworu. Grażyna Borkowska pisze o wtórności Goerke wobec poezji Białoszewskiego i nowofalowców oraz awangardowego dramatu Różewicza i wczesnego Mrożka³⁶² a Paweł Kempny ujawnia nawiązania do psychologii głębi Junga (*Kuszenie Zofii*), twórczości Sławomira Mrożka, francuskich surrealistów, opowiadań Donalda Barthelma i prozy Henri Michaux³⁶³.

Interesujące relacje intertekstualności można odnaleźć także i w *Księdze Paszтетów*, który to tekst, chociaż niezwykle podobny do *Fractali*, niesie innowacje zasadzające się na pogłębieniu pewnych sądów, wyolbrzymieniu i wzmocnieniu zastosowanych już wcześniej strategii (Mieczysław Orski i Wojciech Browarny twierdzą jednak, że *Księga Paszтетów* jest wtórna i słabsza wobec pierwszego utworu³⁶⁴). Utwory z drugiego zbioru Goerke składają się niemal z samych cytatów, pastiszy, powtórek i wykorzy-

³⁶⁰ J. Sosnowski, *Szybkość i nuda (kawiarniana rozmowa z Nataszą Goerke i Olgą Tokarczuk z pointą w postaci nadejścia Andrzeja Stasiuka)*, w: *Kresy*, 1995, nr 1, s. 61

³⁶¹ J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*, tł. J. Wojnar, postł. S. Krzemień-Ojak, Warszawa, 1970

³⁶² G. Borkowska, *Natasza, „gorąca polska ryba”*, w: *Kresy*, 1995, nr 1, s. 202

³⁶³ P. Kempny, „*Fractale*”, czyli lekcja (kobiecego?) dystansu, w: *Kresy*, 1995, nr 1, s. 204

³⁶⁴ M. Orski, „*Ziemia stała się ogromną niebieskozieloną pupą*”, w: *Nowe Książki*, 1997, nr 5, s. 25-26; W. Browarny, *Ontologia paszтетów*, w: *Odra*, 1998, nr 9, s. 127-128

stywania tego, co w kulturze piśmienniczej znane i wyeksploatowane. Goerke sięga do popularnych utworów literackich, postaci z tych utworów, stylów narracyjnych, różnych form komunikowania się. Maciej Leciński nazywa utwór Goerke „księgą pastiszy”, zauważając, że *Księga Paszтетów* to pastisz literackiej biblioteki³⁶⁵. Myślę, że warto tu przypomnieć, że księga jest jednym z typowych symboli postmodernistycznych, podobnie jak biblioteka czy labirynt³⁶⁶. Leciński odnajduje podobieństwo *Widelcowania* do utworów de Sade’a, w *Sprawie Gulaczyka* widzi pastisz mowy zasłyszanej, uważa także, że Goerke wykorzystuje twórczo styl biografii artystycznej, cechy charakterystyczne dla prozy psychologicznej Olgi Tokarczuk, powieści o dojrzewaniu Tomka Tryzny oraz styl prozy feministycznej Izabeli Filipiak³⁶⁷. Przemysław Czapliński wskazuje na inne jeszcze powiązania literackie: *Sklepy przeszerałtowe* to nawiązanie do prozy Brunona Schulza, *Gra w pyłki i W siedemdziesiąt lat dookoła łąki* — do twórczości Cortazara, *Siddharta* — do dzieła Hermana Hessego³⁶⁸. Proza Goerke byłaby więc rzeczywiście prawdziwą biblioteką intelektualisty. Należy tu wspomnieć, że o kontekstach wobec prozy Bruno Schulza pisze także Andrzej Zieniewicz, omawiając dokonania twórcze Gretkowskiej, Goerke, Filipiak i Tokarczuk w artykule pod znamienym tytułem *Babski przelom*³⁶⁹. Za ważnego dla młodych pisarzy uznaje też autora *Sklepów cynamonowych* Grażyna Borkowska³⁷⁰. Listę ujawnionych przez badaczy kontekstów warto uzupełnić. W *Niepokojach wychowanki Törlessa* pisarka nawiązuje do powieści Roberta Musila, a czytająca książki Millera, Ginsberga, Eriki Jong dojrzewająca Emma, przypomina oczywiście Emmę z *Pani Bovary* Gustawa Flauberta. W *Drugiej miłości* występuje, wprawdzie tylko jako sen, Samuel Beckett: *Dłonie trzymał w kieszeniach, udawał, że udaje*³⁷¹. Ale już w kolejnym opowiadaniu — *Koń na biegunach* — pojawia się cała galeria znaczących w kulturze postaci: Matka Teresa z Kalkuty, Szekspir, Zosia, Tadeusz, Falstaff, Marlowe, Martin Luther King, Rimbaud, Naomi Campbell. W utworze *3D (...) poczta wypuściła serię znaczków z wizerunkiem mrozo-*

³⁶⁵ M. Leciński, *Księga pastiszy*, w: *Czas Kultury*, 1997, nr 3, s. 89

³⁶⁶ W. Bolecki, op. cit.,

³⁶⁷ M. Leciński, op. cit.

³⁶⁸ P. Czapliński, op. cit., s. 119

³⁶⁹ A. Zieniewicz, *Babski przelom*, w: *Wiadomości Literackie*, 1995, nr 29, s. 11

³⁷⁰ G. Borkowska, *Wyskrobać starą za prawę z pomnika polskiej literatury...”. O „młodej” prozie kobiet*, w: *Teksty Drugie*, 1996, nr 5, s. 65

³⁷¹ N. Goerke, *Księga Paszтетów*, op. cit., s. 24

nego Kaczora Donalda³⁷². W *Fatamorganie* pojawia się cytat z Susan Sontag, a w *Kanonie* parodia reklamy ryżu *Uncle Ben*. W tekście *O Obrótach ciała*, którego tytuł jest fragmentem tytułu rozprawy Mikołaja Kopernika, sam Kopernik okazuje się także bohaterem i to wyraźnie zagubionym we wszechświecie. Akcja *Księgi Pasztetów* rozgrywa się w Odense, mieście związanym z Hansem Christianem Andersenem. Utwór *Korzenie umysłu* stanowi niejako podsumowanie wcześniejszych dokonań Goerke, aż roi się tu od cytatów, kryptocytatów, nawiązań. Opowiadana historia może być uznana za credo twórczości autorki *Fractali*: zgłębiająca wiedzę świata Zachodu i Wschodu bohaterka analizuje bowiem myśl Freuda, Sartre'a, Seneki, Mahatmy, poszukiwania te wywołują jednak wrażenie alienacji i niezrozumienia, nie dają poczucia wewnętrznej pełni.

Przyjrzenie się elementom kulturowym przetwarzanym przez Goerke we *Fractalach* i *Księdze Pasztetów* ujawnia bogactwo i różnorodność materiału, z którego czerpie pisarka. Wszystko i wszystkich można bowiem sparodiować, nie troszcząc się o chronologię, prawdopodobieństwo, logikę. Bo w tekście postmodernistycznym realizm nie jest już ważny, a sensory odstaniają się nie przez zrozumienie, ale przez wgląd³⁷³. Przy wymienianiu licznych stylów, postaci, tekstów sparodiowanych przez Goerke warto zwrócić uwagę na fakt mieszania symboli charakterystycznych dla kultury wysokiej i niskiej (Jerzy Sosnowski uznaje to za potwierdzenie kryzysu kodów symbolicznych³⁷⁴). Obok Freuda i Sartre'a pojawia się bowiem Kaczor Donald i Naomi Campbell. Owo rozmycie podziału na dwie rozłączne sfery kultury również jest zabiegiem charakterystycznym dla sztuki ponowoczesnej.

Badając intertekstualną relację tekst — tekst należy przywołać nawiązania dla Goerke istotne, a nie nazwane bezpośrednio w jej dziełach. Wspominałam już o dostrzeganym przez badaczy wykorzystywaniu poetyki snu i wyraźnym nawiązaniu do klimatu utworów Bruno Schulza. Sądzę też, że istotnym kontekstem nie rozpoznanym, jak dotąd, w krytycznych opracowaniach, jest zainteresowanie pisarki twórczością Stefana Themersona. O fascynacji Themersonem mówi w wywiadzie sama Natasza Goerke: *To ta poetyka, ten typ recepcji*³⁷⁵. We *Fractalach* i *Księdze Pasztetów* widzimy

³⁷² ibidem, s. 32

³⁷³ J. Sosnowski, *Pani Bovary ogląda MTV*, op. cit.

³⁷⁴ J. Sosnowski, *Dekadencja atmosfera zblizajacego się ponownie fin de siècle'u*, w: *Teksty Drukie*, 1996, nr 5, s. 157

³⁷⁵ *Patrz ludziom w oczy*, z Nataszą Goerke rozm. Jer. w: *Kartki*, nr 13, s. 4-7

themersonowskie zupełnie zainteresowanie językiem i jego granicami (charakterystyczne dla osób władających wieloma językami). W opowiadaniu *Księga Pasztetów*, na przykład, pojawia się rozłożenie języka na składniki i próba odnajdywania w nim ukrytych znaczeń:

Pasztet:

*PAcjeNT ::: zapis sprzed/spoza? spod — choroba, razem czy osobno*³⁷⁶.

Rozpad języka towarzyszy tu utracie pamięci, co wydaje się potwierdzać tezę o językowym sposobie rozumienia i doświadczania świata (Jerzy Sosnowski zwraca uwagę na akustyczne, a nie informacyjne użycie języka), a wielu bohaterów Goerke to lingwiści i pisarze, z Konstantinem Jirzim Muskiem na czele. Za nawiązania do twórczości Themersona uznać też można charakterystyczne imiona i nazwiska postaci stworzonych przez autorkę *Fractali*: Jirzi Musk, Irene Ireni, Pir Italy — Loch, Bur Ben, Mil i dla porównania: Piesc, Mmaa, Polätüo.

Z zainteresowaniem językiem wiąże się w twórczości Goerke strategia stwarzania tekstu z samych perypetii wysłowienia, czego przykładem jest cytowany wyżej fragment *Księgi pasztetów*. Należy zauważyć, że Goerke sięga także chętnie po inną popularną strategię językową — pastisz, z jego próbą zatarcia granicy pomiędzy „cudzym” i „własnym.”

Zastanowienie nad gatunkiem, jaki reprezentują krótkie formy Nataszy Goerke okazuje się natomiast sprawą trudniejszą, ale i interesującą. Wydaje się bowiem, że warto wziąć pod uwagę gatunek odległy pod każdym względem — obrazek: (...) *małe opowiadanie nasycone obserwacjami społeczno-obyczajowymi, utrwalające jakies charakterystyczne dla danego środowiska realia, również językowe; gatunek uprawiany przez realistów i naturalistów, (...)*³⁷⁷. Bardzo daleko Nataszy Goerke do realizmu czy naturalizmu. Jej obrazki mimesis przełamują, rzeczywistość w nich przedstawiana nie poddaje się rekonstrukcji, a czas i przestrzeń rozrasta się lub kurczy w zadziwiający, sprzeczny ze zdroworozsądkową logiką sposób. Co zatem utrwalają utwory Goerke? Pewne charakterystyczne typy ludzkie, chociaż jej bohaterów trudno uznać za indywidualności, są to raczej pewne wzorce, przedstawienia modelowe dojrzewającej dziewczynki, skandalizującego pisarza, masochisty. Motywacje działania bohaterów uzasadniają konwencje, a nie — rzeczywistość, postaci nie mają cech indywidualnych, gdyż nie są pod-

³⁷⁶ N. Goerke, op. cit., s. 65

³⁷⁷ *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 320

miotami. W tekstach Goerke trudno też mówić o istnieniu fabuły w tradycyjnym rozumieniu owego terminu. Wprawdzie i we *Fractalach*, i w *Księdze Pasztetów* dzieje się bardzo dużo, ale „przygody” bohaterów są bardzo specyficzne. „Fabułę” stanowią, w głównej mierze, nostalgiczne przeżycia, filozoficzne refleksje, zaduma nad światem i losem, intensywne przeżywanie związków z drugim człowiekiem. Dużo „dzieje się” też w języku.

W krótkich tekstach zawartych we *Fractalach* i *Księdze Pasztetów* pojawia się wiele strategii narracyjnych. Owa wielość wykorzystywana jest jako wzbogacenie i urozmaicenie kreacji; staje się także obiektem ironicznego przetwarzania. Narrację pierwszoosobową mają, na przykład, opowiadania: *Inspiracja*, *Sklepy przescieradłowe*, *Koń na biegunach*, *Druga miłość* (ujawnia się tu kobiecość narracji), *Fatamorgana*. W *Primabalerinach* pojawia się podmiot zbiorowy „my”. Narrator wszechwiedzący występuje w *Siddhartcie*, *Przebudzeniu*, *3D*, *Paralelach*, a narracja personalna — w *Robaku*, części tekstu *Punktowanie tygrysa*, *Drugiej miłości*. W *Sprawie Gulaczyka* wprowadza Goerke mowę pozornie zależną, a w *Ostatnim zwodzie Konstantina Muska* odnajdujemy zwroty rodem z powieści sternowskiej. Rozmycie jednej osoby narratora, choć często wyraźnie w tekście istniejącego, to zabieg usuwający podmiot. Tu pojawia się też problem dotyczący tego, czy krótkie dzieła Goerke tworzą jakąś całość, czy stanowią jedynie luźny zbiór opowieści — *swoisty dziennik podróży okolic geografii, konwencji i kultury*³⁷⁸. Funkcjonowanie wielu narratorów, albo jednego — przeobrażającego się, można bowiem odczytać albo jako potwierdzenie braku ścisłego związku pomiędzy poszczególnymi tekstami, albo jako celowy zabieg rozpraszający i dekonstruujący ścisłą strukturę. Na jednorodność zbiorów wskazywałby fakt jednolitego, kpiąco — ironicznego stosunku narratora wobec opisywanych sytuacji, a także dodatkowy podział zbiorów na części: *Fractali* na trzy, a *Księgi Pasztetów* — na cztery. Na rozłączność poszczególnych obrazków wobec siebie każe natomiast zwrócić uwagę ich fabularne zamknięcie, dodanie wyraźnej puenty. Analizująca *Fractale* Inga Iwasiów ujmuje to następująco: *Goerke konstruuje raczej powiastki, anegdoty, sięga więc zgoła do innej tradycji niż podszyte bólem wątpliwie w możliwość stworzenia całości. „Fractale” opowiadają całości, małe, oparte na wnikliwych spostrzeżeniach lecz domknięte mini — fabuły, z puentą — czasem paradoksalną, lecz jednak puentą*³⁷⁹.

³⁷⁸ I. Iwasiów, *Siostry — szkic o prozie (młodej) kobiet*, w: *Teksty Drugie*, 1996, nr 5, s. 92-93

³⁷⁹ ibidem, s. 92

Kwestia jednorodności lub nie zbiorów Nataszy Goerke wydaje się więc otwarta, co potwierdza sama autorka mówiąc: *Dla mnie powieść to byłoby jakieś zespolenie zatomizowanych jednostek. Ja na razie jestem cały czas na etapie atomów, ale może się z tego zbije kiedyś jakaś całość*³⁸⁰ Sądzę jednak, i postaram się to udowodnić, że odrębne całości Goerke budują strukturę jednolitą poznawczo.

Chciałabym jeszcze raz wrócić do kwestii zaszeregowania tekstów Goerke jako obrazków. Co przesądza o tym, że jej utwory można uznać za mieszczące się w takich kryteriach gatunkowych? Wydaje się, że właśnie owo, podkreślane w słownikowej definicji, „chwytanie” rzeczywistości, nieważne, realnej, czy nie, „chwytanie” na gorąco, by zaznaczyć ulotność chwili i wrażenia; oddać jak najwierniej przebłyski świadomości. Teksty Goerke zorientowane są na utrwalanie, zapisywanie stanów tylko, z zupełnym pominięciem oceniającego komentarza odautorskiego. To wpływa też na skrótowość, tak ważną dla obrazka.

Zastosowana przez autorkę *Fractali* strategia utrwalania świata pozwala zwrócić uwagę na elementy znaczące w zbiorach Nataszy Goerke, elementy ściśle sytuujące się w kontekście danego czasu i miejsca. We *Fractalach* i *Księżdzie Paszтетów* pojawiają się postacie istotne dla historii i kultury XX wieku — Sir Edmund Hillary, Borys Jelcyn, Matka Teresa z Kalkuty, Martin Luther King, Naomi Campbell, Josif Brodski, miejsca istniejące na mapie świata — Tybet, Nowa Zelandia, Norwegia, Frombork, Toronto, Kalkuta, Mont Blanc, a także desygnaty rozwoju cywilizacji technicznej — Lufthansa, telewizja, faks, agencja trekkingowa. Obrazki Goerke pokazują nierealistyczny świat przy pomocy rzeczywiście istniejących osób, miejsc, przedmiotów, a technika kreowania takiej rzeczywistości jest prosta: wystarczy wyolbrzymienie, spotęgowanie do granic absurdu. Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza opisanie współczesnej Polski, pojawiające się w opowiadaniu *Koń na biegunach*. Polska rzeczywistość, kultura, społeczeństwo zostają przedstawione w sposób ironiczny, groteskowy, nie odbiegający jednak, w pewnym sensie, od prawdy: *Prastary obyczaj nakazywał tam też pod koniec roku zatluc kilofem karpia, a w okolicach wiosny do niedawna jeszcze wywieszano w oknach odstrzelone zające. W tej chwili sytuacja uległa zmianie, przynajmniej w miastach: karpie kupuje się, jak wszędzie, martwe, a z okien*

³⁸⁰ J. Sosnowski, *Szybkość i nuda*, op. cit., s. 61

zamiast zajęcy zwisają satelitarne anteny³⁸¹. Pewne oderwanie, fantazjowanie na temat współczesnego świata ujawnia ironiczny do niego dystans. „Nierzeczywista rzeczywistość” okazuje się bowiem, przy wykorzystaniu jej cech charakterystycznych, postmodernistyczną formułą współczesnej formy doświadczenia i rozumienia świata³⁸².

Myślę, że warto podkreślić jeszcze fakt, do którego krytykowi trochę trudno się przyznać, że drwina i ironia Goerke dotyczy nie tylko samej tkanki utworów, ale także czytelnika, i to tego wytrawnego i do niespodzianek we współczesnej prozie przygotowanego. I to także jest strategia postmodernistyczna, z jego zniesieniem wszelkich dystansów i autorytetów. Bo jak na serio poradzić sobie z takim, na przykład, zdaniem: *A Zorro, miast konia podciąć, z konia zeskoczył, zdjął z twarzy maskę i zasiądlszy w lotosie mruknął: Mów mi Su Bong*³⁸³?

We *Fractalach* i *Księżce Pasztetów* mamy do czynienia z interesującą sytuacją pełnej deszyfracji stereotypów związanych z kobiecością. Rozbiciu podlega zarówno stereotyp tradycyjny, jak i, co nie jest zjawiskiem częstym, stereotyp nowy. Jako zupełną „nowość” należy też potraktować pojawienie się w utworach Goerke idei androgyniczności, która ma niejako zastąpić rozbity, rozproszony schemat społecznych i seksualnych ról płciowych. Pełna deszyfracja stereotypu kobiety nie jest jednak celem tej prozy, a wiąże się, po prostu, z obalaniem wszelkich innych stereotypów: religii, kultury wysokiej, systemów filozoficznych, męskości, dojrzałości, by wymienić tylko najistotniejsze. *Goerke nie lubi stereotypów, ani w literaturze, ani w życiu. Słowami się bawi, (...). Sytuacje proste, trywialne — uniezwyyczajnia, zmienia w groteskę, a konwencje przeinacza (...)*³⁸⁴ — pisze Grażyna Borkowska. W parze z owym przekraczaniem wszelkich kanonów i zasad idzie rozpraszenie tkanki tekstu i jego funkcjonowanie na granicy zrozumiałości.

Ze względu na interesujący mnie temat skupię się głównie na problemach związanych z rolami kobiecymi, choć pragnę zaznaczyć, że w tekstach Goerke zagadnienia te trudno nieraz odłączyć od kwestii męskości i, pojawiającej się jako alternatywa, androgyniczności. Rozproszenie stereotypu kobiety opiera się we *Fractalach* i *Księżce Pasztetów* na grotesko-

³⁸¹ N. Goerke, op. cit., s. 26

³⁸² R. Nycz, op. cit.

³⁸³ N. Goerke, op. cit., s. 97

³⁸⁴ G. Borkowska, *Natasza...* op. cit., s. 202

wym wyolbrzymieniu i przeinaczeniu wszelkich kobiecych ról i cech. Stosunek narratora do prezentowanych postaci ujawnia się poprzez spotęgowanie do granic absurdu schematycznych zachowań i relacji.

Podjęcie problemu dojrzewania wiąże się w utworach Goerke z postacią dziewczynki. Temat ten stanowi osnowę kilku tekstów: *Niepokojów wychowanki Törlessa z Księgi Paszтетów* oraz *Matury wieśniory, Szufłady, Najczulszego omijania z Fractali*. Kwestia dojrzałości — niedojrzałości wydaje się bardzo interesować narratora (narratorów) Goerke, przedstawione są więc różne jego warianty.

Emma z *Niepokojów wychowanki Törlessa* znajduje się w okresie dojrzewania społecznego i seksualnego. Jej dorastanie znaczą stereotypowo związane z tym okresem życia atrybuty: randki, adoratorzy, rozpoznawanie własnej seksualności, a także — czytanie ambitnych lektur, cierpienie, niepokój. Nietrudno odnaleźć tu typowego dla prozy Nataszy Goerke wyszydzenia poprzez wyolbrzymienie: *Zaniepokojeni rodzice niechętnie przystawali na wieczorne randki. Ze słowami: „Na co ci to, po co?”, zastawiali drzwi pokoju szafą, a wspinających się po gzymsach żalotników oblewali barszczem bez uszek i spychali w otchłań ulicy*³⁸⁵. *W jej wieku ma się już z reguły przeczytanych H. Millera, Caprę i Ginsberga, może nawet amerykańskich transcendentalistów. Na poły przetrawione sptywa to potem znów z czubków palców, powstają Eriki Jong, Shirleys MacLaine lub liryka w stylu Krajcarovej: sprawy same w sobie żalotne, lecz dla rozwoju mające przewrotną wartość*³⁸⁶ (mamy tu więc od razu do czynienia z karykaturą „intelektualizmu” i ostrą ironią skierowaną przeciw literaturze uznawanej za najdoskonalsze wcielenie twórczości kobiecej). Programowa dziewczęcość Emmy nie opuszcza jej nawet w momencie, gdy bohaterka wkracza w wiek przekraczający dzieciństwo i młodość. Kobieta nie potrafi odnaleźć się w nowych rolach i, na przykład, jako matka czuje się jak *przebrana z a baobab sosenka*. Jej postawę życiową określają: *wciąż te same, dziewczęcą wyobraźnią uskrzydlane niespełnienia*. Groteska Goerke zdaje się więc mieć tu nieco gorzki wymiar — bohaterka odnajdując się, określając w swej niedorobłości, gubi się w niej w końcu ostatecznie.

Na uwagę zasługuje tu też przedstawienie niemożności nawiązania przez Emmę satysfakcjonującego kontaktu z mężczyzną. Kobieta nie rozpoznaje twarzy swych partnerów, nie potrafi przywiązać się do nich na

³⁸⁵ N. Goerke, op. cit., s. 8

³⁸⁶ ibidem, s. 9

dłużej. Żyje w świecie wyrafinowanego intelektualizmu i dziewczęcych mrzonek o mężczyźnie idealnym.

W *Najczulszym omijaniu* pojawia się bohaterka bardzo do niej podobna. Joasia Westchnienie jest równie nieśmiała i niespokojna, wciąż zatopiona w marzeniach. Nie dorasta pomimo osiągnięcia poważnego już wieku (podjmuje pracę zawodową i zakochuje się) i wciąż pozostaje małą dziewczynką. Jest żywym ucieleśnieniem szlachetnej i nieśmiałej dziewczynki, o którym to typie narratorka pisze tak: *Trwożliwie ściskając nieodłączną torebkę, świadome ciężącej na nich misji, pokornitko drepcą do sklepu, do biura, na pogotowie.*

Nawet do głowy im nie przyjdzie, by przejrzeć się w którejs z mijanych wystawowych szyb...

*Speszone każdym najdrobniejszym przejawem okazanego im zainteresowania, zaciskają powieki, zatykają uszy i — przerażone, zawstydzone, zarumienione — cichutko modlą się, aby zniknąć*³⁸⁷. Wciąż niedojrzała Joasia nie potrafi nawiązać prawdziwego kontaktu z mężczyzną, dla którego żywi uczucie. Ich dłonie omijają się, rozmowa się nie klei, najczęściej pogrążają się w milczeniu lub obserwują życie innych. Niedojrzałość nie okazuje się tu więc kluczem do niewinności, ale raczej — do samotności.

W *Maturze wiewióry* rysuje się nie tyle dojrzewanie głównej bohaterki, co chwila ów proces kończąca — otrzymanie świadectwa dojrzałości. Cały tekst zbudowany jest właśnie na dwuznaczności wyrażenia „świadectwo dojrzałości”. Matura, finalizująca proces zdobywania wiedzy (tu: chyba tylko o najbliższej i najpowszedniejszej rzeczywistości), ma w opowiadaniu znaczenie potwierdzenia dojrzałości seksualnej bohaterki, kończy więc etap dzieciństwa. Wręczająca świadectwo nauczycielka zdaje się mieć o czekającym wiewiórkę okresie nie najlepsze zdanie: *Wkroczyłaś w wiek, w którym osobnicy zaczynają łączyć się w pary, powiedziała pani i współczująco wręczyła mi zieloną kartkę papieru*³⁸⁸. Do podobnego wniosku dochodzi też wkrótce i sama bohaterka: *Westchnęłam ciężko; uśmiechając się w wyższością, tajemniczo wypięłam brzuszek i odważnie wkroczyłam w wiek, w którym wiewióry zaczynają łączyć się z kłopotami*³⁸⁹. Utrzymany w żartobliwej tonacji utwór porusza też kwestię macierzyństwa i niechętnego stosunku partne-

³⁸⁷ N. Goerke, *Fractale*, op. cit., s. 151

³⁸⁸ N. Goerke, op. cit., s. 68

³⁸⁹ ibidem, s. 69

ra do posiadania potomstwa. Poinformowany bowiem o ewentualnej ciąży wiewiór: (...) *wymiękt. Zwiernęcy strach zdeformował jego pobladałą mordę, a dwa rozbiegane migdałki mrugały błagalnie i na próżno usiłowały wyczzytać z moich oczu prawdę*³⁹⁰, zaś edukowana wiewiórka potrafi zdobyć się na zgrabną ripostę i nieco nonszalancki i pogardliwy (ale przecież wie na pewno, że nie jest w ciąży) stosunek do partnera.

Bohaterką kolejnego tekstu, który chciałabym tu przywołać jest mała dziewczynka przypominająca Calineczkę z baśni Andersena. Podarowana kolekcjonerowi szuflad przez kogoś nieznanego wkracza w jego życie początkowo niepostrzeżenie, by wkrótce zadomowić się i całkowicie je zdominować. Narracja prowadzona z punktu widzenia mężczyzny (w dodatku pierwszoosobowa) nie pozostawia śladu niepewności co do jej intencji. Pragnie ona zagarnąć, przywieść do rozpacz, wykorzystać niewinnego miłośnika staroci. Jej droga wchodzenia w życie bohatera stanowi potwierdzenie stereotypowych przekonań o sposobach „usidlania” mężczyzn przez kobiety: *Dopiero zapach porannej kawy sprawił, że dziewczynka otworzyła oczy. Oczy miała sarnie i ich widok uspił moją czujność. Dziewczynka zażądała śniadania! Rzeczywiście podałem jej śniadanie...*

Odtąd, co rano podawałem jej śniadanie. Przez resztę czasu dziewczynka spała, zasypiała od razu po dopiciu ostatniej kropelki czekolady. (...)

Z czasem zmuszony byłem budzić ją też na obiad, potem na kolację, a w końcu doszło i do tego, że wyrwała mnie w nocy ze snu, domagając się lemoniady.

*Szala mojej cierpliwości przechyliła się jednak, gdy pewnego razu dziewczynka zażądała, żebym wyjął ją wreszcie z tej przebrzydłej szuflady... Chciała spać w łóżku!*³⁹¹ Sytuacja zmagania się z nierównie mniejszym partnerem staje się poważna i wymaga ofiar; jedynym ratunkiem okazuje się więc osłabienie i pozbycie się małego intruza. W trakcie zmagania z dziewczynką bohater zapomina o jej delikatności i niepozorności. Przeistacza się ona w dorosłą kobietę — wroga, który czyha na wolność mężczyzny.

Postacie małych dziewczynek nie są w prozie Goerke stereotypowo szczęśliwe i pozbawione poważniejszych kłopotów. Nie egzystują bezkonfliktowo, a przeciwnie — sprawiają sobie i innym zupełnie „dorosłe” problemy: nie mogą nawiązać satysfakcjonującego związku, są samotne w wyniku nieśmiałości, bądź usidlają i niszczą partnerów.

³⁹⁰ ibidem

³⁹¹ N. Goerke, op. cit., s. 96

SEKSUALIZM

2.1. Proza Izabeli Filipiak, czyli negacja związków heteroseksualnych i dowartościowanie homoseksualizmu

Obecność stereotypu kobiety wydaje się w prozie Filipiak bardzo specyficzna. W *Śmierci i spirali*³⁹², *Absolutnej amnezji*, *Niebieskiej menażerii*³⁹³ deszyfruje się bowiem stereotyp tradycyjny z przyległymi mu atrybutami takimi, przede wszystkim, jak heteroseksualizm i macierzyństwo. Nie pojawia się natomiast stereotyp postfeministyczny, ani jako kontrpropozycja, ani jako kolejny wzór negatywny. Opozycją dla „starego” stereotypu okazuje się bowiem model zupełnie odmienny – „odstępczyni”. Kobieta Filipiak to zupełnie nowa istota — próbująca uzyskać wolność i uniezależnić się od norm społecznych i kulturowych. Na podkreślenie zasługuje tu jednak fakt, że egzystencja owych wariatek, prostytutek, kobiet homoseksualnych, awangardowych artystek nie przynosi im szczęścia i spełnienia. Nowe role są bowiem także ograniczające, niszczą, zabijają osobowość, indywidualność. Bohaterki tej prozy robią więc wszystko, by uwolnić się, nie od stereotypów — to jest wysiłek beznadziejny, ale — od samych siebie.

Warto tu wspomnieć o zaangażowaniu narratora tych tekstów, gdyż postawa ta dotyczy także i przedstawianych wzorów kobiecości. Zaangażowana kobieta — mówiący podmiot prozy Filipiak rozpoznaje gorzką prawdę o niemożności, złudzie funkcjonowania poza regułami, normami, prawami obowiązującymi zbiorowość i głęboko ją to porusza. Maria Janion pisze o podobnej sytuacji następująco: *Rozpacz rodzi o b c o ś ć wobec życia wyposażonego we wszelkie sentymentalne, bezpieczne i intymne stereotypy, (...)*³⁹⁴. I choć przedstawiona przez Filipiak opresja dotyczy wszystkich ludzi jako wolnych istot, to kobiety są w sytuacji tym trudniejszej, że, z jednej strony, ciasno spowijających je ról jest więcej niż tych przegna-

³⁹² I. Filipiak, *Śmierć i spirala*, Wrocław, 1992

³⁹³ I. Filipiak, *Niebieska menażeria*, Warszawa, 1997

³⁹⁴ M. Janion, *Forma i śmierć. Mówienie o tym*, W: tejsze, „*Czy łudziesz wiedział, co przeżyłeś?*”, op. cit., s. 66

czonych dla mężczyzn (mały wybór możliwości życiowych), a z drugiej — niezgoda na ich wypełnianie spotyka się z ostrzejszym ostracyzmem.

Twórczość autorki *Absolutnej amnezji* łączona jest zwykle z feminizmem i uznawana za jej najdoskonalszy na gruncie polskim przejaw³⁹⁵. Można więc w tym miejscu spytać o rozróżnienie pomiędzy literaturą „kobiecą” a literaturą „feministyczną”. Czy obie te kategorie pokrywają się, czy obejmują te same autorki i dzieła? Wydaje się, że może tak się dziać, ale nie zawsze i nie do końca. Należy tu także zaznaczyć, że żaden z terminów nie funkcjonuje w słownikach — nie ma go ani w *Słowniku terminów literackich*³⁹⁶, ani w najnowszym *Podręcznym słowniku terminów literackich*³⁹⁷ z roku 1993.

Chciałabym na początek przytoczyć niektóre stwierdzenia dotyczące „istoty” pisarstwa kobiecego. Jako wypowiedź dwugłosową (dziedzictwo kulturowe dominujące — męskie i stłumione — kobiece) traktują je Elaine Showalter³⁹⁸, Elaine Bouquey i Julia Kristeva³⁹⁹. Maria Janion przywołuje stwierdzenie Beatrice von Mott dotyczące faktu, iż kobiety jako mniejszość seksualna dążą do wyartykułowania swojej sytuacji, co staje się napędem ich twórczości⁴⁰⁰. O ukrywaniu pewnego braku piszą Anna Nasiłowska⁴⁰¹ i Krystyna Kłosińska⁴⁰². Grażyna Borkowska za wykładnię literatury kobiecej uznaje zaś, już konkretnie: ujawnienie płci narratora, poczucie jego bliskości wobec kobiecego świata przedstawionego, zainteresowanie tekstu społecznym statusem kobiety, a także biografizm i ujawnienie seksualności⁴⁰³. Dokonując przeglądu współczesnej angielskojęzycznej literatury kobiecej Jerzy Kamionowski zarysowuje natomiast ka-

³⁹⁵ na ten temat piszą między innymi: M. Janion, *Kobiety i duch inności*, op. cit., s. 325 i nast.; M. Lengren *Przepis na człowieka*, w: *Twórczość*, 1996, nr 9, s. 110-113; I. Iwasiów, *Już raczej się dobudować*, w: *Nowe Książki*, 1997, nr 9, s. 54; A. Górnicka-Boratyńska, *Odwrótne strona rzeczy, czyli dlaczego Izabela Filipiak jest pisarką feministyczną*, W: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok, 1997, s. 330-352

³⁹⁶ *Słownik terminów literackich*, op. cit., zob. s. 259-261

³⁹⁷ *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa, 1993

³⁹⁸ E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. J. Kalinowska — Blackwood, w: *Teksty Drugie*, 1993, nr 4/5/6/, s. 115-146

³⁹⁹ *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, w: *Teksty Drugie*, 1995, nr 3/4, s. 175-282

⁴⁰⁰ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, op. cit., s. 136

⁴⁰¹ A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza — ucieczka od opozycji*, w: *Teksty Drugie*, 1995, nr 3/4, s. 132-141

⁴⁰² K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: *Teksty Drugie*, 1995, nr 3/4, s. 87-112

⁴⁰³ G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: *Teksty Drugie*, 1995, nr 3/4, s. 31-44

non „tematów kobiecych”, obejmujących miłość, rodzinę, kobiece doświadczenia seksualne (menstruacja, masturbacja, aborcja, poród, menopauza)⁴⁰⁴. I tu pojawia się już pierwszy wyróżnik literatury feministycznej. Jej głównym tematem zdaje się być raczej zapisanie sytuacji opresji kobiety w systemie patriarchalnym niż proste tylko oddanie (choćby i specyficznych) doświadczeń. Drugą sygnaturą pisarstwa feministycznego jest jego zaangażowanie, całkowita rezygnacja z „chłodnego”, dalekiego oglądu sytuacji i bohaterów, wyraźne sytuowanie się sympatii narratora (narratorki) po stronie uciśnionej bohaterki (a więc już nie tylko: bliskość) — literatura kobieca może pozwolić sobie, natomiast, na daleko idący obiektywizm. Trzeci z kolei wyróżnik literatury feministycznej to przedstawienie drogi samorealizacji kobiety, jej wolności uzyskanej poza, czy też — na przekór, systemem patriarchalnym. Właśnie te cechy rozpoznaje u autorki *Śmierci i spirali* Aneta Górnicka-Boratyńska: *Feminizm musi się w tekście ujawnić, zostać wyraźnie wypowiedziany jako światopoglądowa perspektywa kreacji świata przedstawionego albo (i) forma świadomości podmiotu tekstu (autora, narratora, bohatera)*. Dalej stwierdza, że, założenia twórczości feministycznej (...) znajdują pełną artykulację poprzez ukonstytuowanie podmiotowości kobiecej, rozpoznanie sytuacji „opresji” — *głębokiej kulturowej podrzędności oraz, z drugiej strony, otwarcie ku wolności i realizacji*⁴⁰⁵. O ciekawym zjawisku „feminizacji” pisze natomiast Borkowska, ujawniając jeszcze jedną płaszczyznę łączności, związków danego tekstu z feminizmem: *Przez feminizację rozumiem nakładanie się kategorii płci na neutralne (pod względem erotycznym) sytuacje kulturowe. Feminizacja może pojawić się w dwu wersjach: słabej i mocnej. O pierwszej mówimy wówczas, gdy konflikty historyczne lub kulturowe sprowadzone są do poziomu prywatnego, intymnego. O mocnej zaś wówczas, gdy następuje wyraźna zmiana kodów: kulturowego na biologiczny lub odwrotnie — biologicznego na kulturowy*⁴⁰⁶. W takim rozumieniu za tekst „feministyczny” uznać można jedynie taki, w którym owa strategia funkcjonuje. Co ważne, dotyczy to zarówno dzieł „męskich”, jak i „kobiecych”.

Wpływ na wiązanie twórczości Filipiak z nurtem feministycznym w literaturze, a także feminizmem jako systemem myślowym, ma również postawa samej autorki, która chętnie przyznaje się do sympatyzowa-

404 J. Kamionowski, *Literatura z szybkołową*, w: *Nowy Nurt*, 1995, nr 23, s. 12-13

405 A. Górnicka-Boratyńska, op. cit., s. 334

406 G. Borkowska, *Cudzoziemki...*, op. cit., s. 201

nia z ruchem. Warto przytoczyć tu niektóre jej wypowiedzi. *Wciąż lubię feminizm. (...) Wciąż jest to jedyna znana mi formuła krytycznego myślenia, która zmusza nas do weryfikacji tego, co rozumiemy przez istotę twórczości, jak postrzegamy język, kanon literacki (...), kontekst społeczno — historyczny, w którym literatura niegdyś powstawała i do którego teraz się odnosi*⁴⁰⁷. Na pytanie o definicję literatury feministycznej Izabela Filipiak odpowiada zaś tak: (...) *bohaterką literatury feministycznej jest kobieta, która dzięki swej wrażliwości i inteligencji rozwiązuje swój problem*⁴⁰⁸. Stwierdza też (dość dramatycznie), że pisarstwo kobiece nie ukrywa autora i ma mniejszy dystans do czytelnika: *Płeć. Dlaczego mamy ją ukrywać? Dlaczego mam czasem wrażenie, że ten, który pisze książkę wykastrował się z własnej płci? Z tego nakazu wylamują się najczęściej tylko pisarze — homoseksualiści, dla nich płeć staje się literackim konstruktym, czymś podobnym, co odnajduję w pisarstwie kobiet*⁴⁰⁹. Można tu zwrócić uwagę na zbieżność tego sądu z przywoływaną już opinią Helene Cixous sytuującą dzieła Geneta po stronie pisarstwa kobiecego.

Fakt zaklasyfikowania, bądź też nie, tekstów Filipiak jako feministycznych ma znaczenie dla rozpatrywania wielu ich aspektów. Dla zastanowienia się nad skonstruowanym w nich obrazem kobiety wydaje się mieć znaczenie kluczowe. I choć można *Śmierć i spiralę*, *Absolutną amnezję* i *Niebieską menażerię* rozpatrywać w oderwaniu od wypowiedzi i samej osoby (biografii) Izabeli Filipiak to zabieg taki okazałby się jednak sztuczny i zubożający. Próbując rozpoznać opisaną w tych tekstach kobiecość odwoływać się będą więc do feministycznych poglądów ich autorki — narratorki — bohaterki.

Opowiadania z tomu *Śmierć i spirala* powstawały na przestrzeni kilku lat, od 1988 do 1991, w okresie pobytu Izabeli Filipiak w Nowym Yorku. Przed publikacją zbioru drukowano je w *Czasie Kultury*, *Kontaktach*, *Odrze*, *Przeglądzie Polskim*, *Tytuł*⁴¹⁰. Zaznacza się w nich kilka tendencji, które będą rozwijać się w późniejszych tekstach autorki *Zdobyczy*: wykorzystanie wątków biograficznych, ostentacyjna kobiecość tekstu, wielokrotne przetwarzanie tych samych motywów i tematów, hybrydyczność formalna.

⁴⁰⁷ *Niech się stanie sztuczność. Z Izabelą Filipiak rozmawia Agnieszka Kosińska*, w: *Dekada Literacka*, 1995, nr 4, s. 3

⁴⁰⁸ *Wojna na podpaski. Z Izabelą Filipiak rozmawiają M. Golak i J. Nachiło*, w: *Kurier Poranny*, 11 X 1997, s. 10

⁴⁰⁹ *O pisarstwie kobiet rozmawiają Bożena Keff i Izabela Filipiak*, w: *Literatura na Świecie*, 1996, nr 4, s. 215

⁴¹⁰ zob. informacja na ostatniej stronie okładki *Śmierci i spirali*, op. cit.

Zakorzenie w biografii, traktowane — przypomnijmy — jako jeden z wyróżników kobiecego pisarstwa, opiera się w *Śmierci i spirali* na przedstawieniu kondycji emigrantki, sytuacji życiowej młodej Polki, która próbuje funkcjonować i przystosować się do odmiennej kultury. Opisywana przestrzeń wielkiej aglomeracji (zarówno tej rzeczywistej, sygnalizowanej przez autentyczne miejsca ulice, parki, jak i tej zniekształconej przez wyobraźnię, wyolbrzymionej, nieraz groźnej) współlistnieje w tekście z obrazami Polski, przetworzonymi przez wspomnienie, tęsknotę, oddalenie, wyostające widzenie wielu spraw. Warto tu zaznaczyć, że podobny schemat, tyle, że ze znamienym odwróceniem, pojawi się w części utworów zgromadzonych w *Niebieskiej menażerii* — to Ameryka będzie tym utraconym domem, a Polska — poznawanym od nowa, obcym miejscem, o odmiennej kulturze i obyczajach. Porównywanie Polski i Stanów Zjednoczonych, charakterystyczne dla obu zbiorów Filipiak, przywodzi na myśl emigracyjne przemyślenia Witolda Gombrowicza i Edwarda Redlińskiego. Refleksje Filipiak wydają się jednak, zwłaszcza w ostatnim dziele, mniej gorzkie, osłodzone miłością, gdyż, jak sama wyznaje: *Chciałam zobaczyć, czy słowo może zostać poczęte z miłości*.

Kobiecość debiutanckiego utworu Filipiak zaznacza się poprzez przyjęcie przez narratora żeńskiej perspektywy, bliskość i zadomowienie opowiadającego w opisywanym świecie, który także może być uznany za „kobięcy”. Rzeczywistość *Śmierci i spirali* tworzą bowiem przedstawienia przyjacielskich relacji między kobietami (*W tango, Our Lady of the Roses, Magiczne oko*), opisy kobiecego homoerotyzmu (*Zdobycz*), zapisy przeżyć wewnętrznych kobiety (*Piramida, Nic się nie stało*), obrazy ściśle kobiecej przestrzeni (dom schadzek w *Masce* i *Przytul mnie* oraz dom — galeria artystki w *Magicznym oku*).

W *Śmierci i spirali* nie ma udanych relacji kobieco-męskich. Rzeczywistość wykreowana przez Filipiak takiej sytuacji, po prostu, nie przewiduje. Mężczyzna może występować jako opiekun prostytutek (*Maska, Przytul mnie*), odrzucający uczucie na rzecz walki z uciskiem rasowym kochanek (*Nieporozumienie*), znęcający się fizycznie i psychicznie nad żoną elegancki i zamożny mąż (*Nic się nie stało*), odsuwający swe koleżanki od ważnych, narodowych spraw studenci (*Ska*), mordujący kobiety gwałciciel (*Gwiazda*). Rozpoznanie opresyjności systemu w jakim żyją nie prowadzi jednak w sytuacji bohaterki do szukania (i znalezienia) pozytywnych alternatyw. Ani związki z kobietami, poszukiwanie satysfakcji w twórczo-

ści artystycznej, ani zgłębianie tajemnic religijnych, filozoficznych, czy próby odnalezienia tożsamości jednostkowej nie są rozwiązaniem. Nie przynoszą ukojenia. Izabela Filipiak dość przewrotnie komentuje swą wypowiedź dotyczącą wyznaczników dzieła feministycznego, twierdząc, że jej bohaterki są zaprzeczeniem schematu (przypomnijmy — rozwiązywanie problemów dzięki własnej inteligencji i wrażliwości), w ich życiu wszystko się rozsypuje⁴¹¹. Takie właśnie wydaje się istnienie kobiet w *Śmierci i spirali* — beznadziejnie uwikłanych, splątanych, samotnych. Szczęśliwa jest bowiem tylko żebraczka Klaudia — Matka Boska od Róż — Święta Łucja, ale ona funkcjonuje już w porządku sakralnym, przeistaczając się w nie — kobietę.

Z zastanowienia nad formą utworów Filipiak wynika zwykle stwierdzenie ich hybrydyczności, fantazmatyczności. Przeplatający się plan zdarzeń realnych i fantastycznych (wyraziście uwidacznia się to, na przykład, w *Zdobyczy*) buduje niejednorodność poznawczą tekstów. Przenikaniu się snów, przywidzeń, majaków, wizji ze „zwykłymi” rozmowami, spotkaniami, wędrówkami po mieście w warstwie narracyjnej odpowiada wprowadzenie najróżniejszych sposobów wypowiedzenia. I tak pojawia się, niejednokrotnie na przestrzeni jednego utworu, narracja pierwszoosobowa i trzecioosobowa, auktorialna i personalna, monolog wypowiedziany, a także zmiana płci narratora. Tożsamości tematycznej opowiadań nie towarzyszy więc ani jednorodność formalna, ani żadne dające się rozpoznać uporządkowanie formalne materiału. Przeciwnie, wydaje się, że owo skonstrastowanie powiązania osobami bohaterów lub narratorów fabuł tekstów i ich wewnętrznego rozproszenia ma wzmocnić przekonanie o niejednorodności świata przedstawionego. Inga Iwasiów pisze, że *Śmierć i spirala* jest (...) *nasycona fantazmatami ery psychoanalizy i seksualności*⁴¹². Należy to bowiem wyraźnie podkreślić, że skomplikowana tkanka dzieła odpowiada splątaniu podstawowej dla bohaterów prozy Filipiak sfery istnienia — seksualności.

Pierwsze i ostatnie opowiadanie tomu tworzą specyficzną ramę. Otwierający zbiór utwór kończy się bowiem następująco: *Boli, boli, jeszcze może boleć*⁴¹³, ostatni zaś rozpoczyna się od słów:

⁴¹¹ *Wojna na podpaski*, op. cit., s. 11

⁴¹² I. Iwasiów, *Już raczej się dobudować*, op. cit.

⁴¹³ I. Filipiak, *Śmierć i spirala*, op. cit., s. 8

Aż przestałam.

Powinno pokazać się światło albo jakiś tunel, tak kiedyś czytałam, ale nic nie było, tylko jakieś paskudne majaki.

*Przestałam boleć*⁴¹⁴. Wyrażna łączność tematyczna, tożsamość podmiotu mówiącego daje wrażenie rozpisania jednej fabuły, podobnych przeżyć na dwa teksty, a właściwie — jeden tekst w dwóch częściach; myślenie takie uprawomocniają charakterystyczne tytuły opowiadań: *A końca nie widać*, *Jeszcze trochę*. Warto też zauważyć, że oba omawiane teksty różni od pozostałych zastosowanie poetyckiego języka, nagromadzenie środków stylistycznych, wprowadzenie w *Jeszcze trochę* swoistej rytmizacji — wersyfikacji, która potem okaże się tak istotna w *Niebieskiej menażerii*. Zastosowanie klamry, okalającej brutalne i pozbawione takiej nadorganizacji językowej teksty, „wynosi” zbiór w inne rejestry znaczeń, otwiera nowe przestrzenie interpretacji. Zabieg taki przywodzi na myśl poetycką ramę wprowadzoną przez Stasiuka do *Murów Hebronu*. *Śmierć i spiralę* także można więc uznać za cykl nowelistyczny, połączony ściśle kilkoma czynnikami: wspólnymi elementami tematycznymi (sytuacja emigrantki, opresyjna sytuacja kobiety), jednolitością punktu widzenia narratora, jednolitą problematyką ideową (przedstawienie kobiet jako mniejszości) czy wreszcie — ramą kompozycyjną.

Absolutna amnezja została uznana przez Marię Janion za (...) *jedną z najlepszych polskich powieści co najmniej ostatnich piętnastu lat*⁴¹⁵. Wydanie w 1995 roku powieści poprzedziło drukowanie jej fragmentów w periodyku feministycznym *Pełnym Głosem*⁴¹⁶ (współpraca z tym pismem stanowi kolejny punkt łączności twórczości Izabeli Filipiak z feminizmem). W utworze tym, podobnie jak we wcześniejszej *Śmierci i spirali* (trudno dokładnie orzec o ile wcześniejszej, gdyż *Absolutną amnezję* pisała Filipiak dość długo i poddawało tekst wielokrotnym przeobrażeniom⁴¹⁷) wyraźnie obecne są wątki biograficzne. Autorka wykorzystuje tu jednak zupełnie inne „fragmenty” swego życiorysu, który można chyba określić mianem — „biografii kreowanej”. Filipiak wprowadza do powieści motywy spędzonego w Trójmieście dzieciństwa, stwarzając nasyconą realiami miejskimi prze-

⁴¹⁴ I. Filipiak, op. cit., s. 144

⁴¹⁵ M. Janion, op. cit., s. 319

⁴¹⁶ zob. *Pełnym Głosem*, 1993, nr 1, s. 120-130

⁴¹⁷ W. Bonowicz, *Rękopis znaleziony w Trójmieście*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1995, nr 28, s. 12

strzeń i dookreślony czas historyczny. Pojawiają się więc opisy topograficzne gdańskich i gdyńskich podmiejskich dzielnic, przedstawienia, znanych chociażby z *Weissera Dawidka* Pawła Huellego, licznych wzniesień skrywających wzbudzające dziecięce zainteresowanie ponemieckie bunkry i korytarze. Fabuła, skupiająca się wokół postaci dwunastoletniej Marianny, przełamywana jest poprzez opis wydarzeń grudnia 1970 roku stanowiących dla niej wyraźny punkt odniesień. Ewa Tomiak pisze nawet, że: „*Absolutna amnezja*” to opowieść o wyobraźni zdeformowanej wojną⁴¹⁸. I choć ma na myśli głównie II wojnę światową (w powieści opętany jej wspomnieniami jest Sekretarz), to i brutalna pacyfikacja strajkujących stoczniovców, choć w innej oczywiście skali, ma kluczowe znaczenie dla kształtowania się niedojrzałej jeszcze psychiki. Przypomnijmy — w grudniu 1970 Izabela Filipiak miała lat dziewięć.

Inną częścią biografii, z której czerpie pisarka jest, wykorzystany przy kreowaniu postaci Lisiak i Prządki, motyw studiów polonistycznych i uczestnictwa w transgresyjnym seminarium „Mistrzynie”. Warto tu oddać głos samej zainteresowanej. Maria Janion pisze: *Tak się złożyło, że autorka wspomnianej powieści uczęszczała na prowadzone przeze mnie na Uniwersytecie Gdańskim począwszy od przełomu lat 70-tych i 80-tych konwersatorium, poświęcone problematyce transgresji (...) i pisała na moim seminarium magisterskim pracę pod tytułem „Śmierć jako gwałt. O poezji Stanisława Grochowiaka”. Byłyby to może fakty bez większego znaczenia, gdyby nie okoliczność, że w jej powieści, pojawiła się w dość istotnym epizodzie reminiscencja, dotycząca wzmiankowanych zajęć uniwersyteckich⁴¹⁹. Epizod ten, w dużym skrócie, to przypisanie transgresyjnemu seminarium rodowodu twórczości Lisiak i przedstawienie zainteresowania Mistrzynie pisarką nieżyjącą i obojętności wobec pisarki żyjącej. *Mistrzynie* była jednak zajęta pisanem artykułu o pewnej autorce rymowanek, po pełnianych między nawrotami choroby, dla której zanegowanie własnej twórczości okazało się szczytem literackiego uwznioślenia — nie miała więc czasu⁴²⁰.*

„Kobiecość” *Absolutnej amnezji* wydaje się oczywista i, co więcej, złożona z wielu komponentów. Buduje ją i świadomość głównej bohaterki — narratorki (za główną bohaterkę uważam nie tylko Mariannę, ale i jej dośrodek wcielenia — nauczycielkę Lisiak i Prządkę), i zniesienie dystansu

⁴¹⁸ E. Tomiak, *Portret pani Z. w ryku bombowca*, w: *Twórczość*, 1996, nr 6, s. 179

⁴¹⁹ M. Janion, op. cit., s. 319

⁴²⁰ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, op. cit., s. 165

pomiędzy narratorem a światem przedstawionym⁴²¹ (nie tylko w partiach pierwszoosobowych), „opowiedzenie” się tekstu po stronie kobiecej, przy jednoczesnym rozpoznaniu podległości i opresyjności przynależnego tej płci statusu. Kobiety — bohaterki powieści Filipiak realizują też wariant *otwierania się ku wolności i samorealizacji*⁴²², trudno jednak uznać ich wysiłki za uwieńczone sukcesem. Wzmiankowane problemy będą rozwijała w dalszych częściach książki.

Na skomplikowanie formalne powieści zwraca uwagę wielu krytyków. O różnych punktach widzenia wspólnej rzeczywistości, fragmentaryczności i wieloznaczności utworu pisze Wojciech Browarny⁴²³, o dwóch z kolei perspektywach oglądu — dziecięcej i dojrzałej — Jan Błoński⁴²⁴. O demaskacji powieściowości i klasycznych reguł powieści wspomina Bogumiła Kaniewska⁴²⁵. Browarny jako punkt odniesienia dla formy powieści Izabeli Filipiak proponuje, przetwarzającą stale jeden główny motyw — temat, fugę. Grażyna Borkowska ujawnia inne jeszcze gatunki znajdujące się „w orbicie” tego tekstu: *W „Absolutnej amnezji” obraz jest niezwykle gęsty, zarysowany bardzo mocnymi kreskami; autorka wykorzystuje jakości estetyczne i narracyjne trudne do uzgodnienia: satyrę, groteskę i monolog wewnętrzny, narrację poetycką (hymniczną) i rodzaj pamfletu, fragmenty liryczne i dramatyczne*⁴²⁶. Wojciech Bonowicz stwierdza natomiast, że tekst zmusza do postawienia pytania o to, kto jest *naprawdę* jego autorem, byłaby więc w tej perspektywie *Absolutna amnezja — powieścią o pisaniu powieści*⁴²⁷. W dziele pojawiają się bowiem rzeczywiście wszystkie bez mała możliwe warianty twórczości (nie tylko literackiej). I tak kolejno napotykamy na: rysunki i „szlaczki”, pisaną przez Marianę powieść, prowadzoną w trzeciej osobie opowieść o losach bohaterów (będzie pojawiała się wielokrotnie), list z przeszłości znaleziony w książce kucharskiej, wypisy z dramatów greckich, fabułę rozwijającą się symultanicznie, modlitwę za Agrypinę Trzonek, dziewiąty fragment pamiętnika Marianny, II wypisy z dramatów greckich, zapis scenariusza szkolnej akademii na dzień 8-go marca, *Fragment książki porwanej na strzępy pod-*

⁴²¹ J. Błoński, *Powrót powieści, czyli co czytać na wakacjach*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1995, nr 28, s. 14

⁴²² A. Górnicka-Boratyńska, op. cit., s. 334

⁴²³ W. Browarny, *Pyczkowanie o powieści*, w: *Odra*, 1996, nr 2, s. 109-111

⁴²⁴ J. Błoński, op. cit.

⁴²⁵ B. Kaniewska, *Metatekstowy sposób bycia*, op. cit.

⁴²⁶ G. Borkowska, „*Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury*”... op. cit., s. 61

⁴²⁷ W. Bonowicz, *Rękopis znaleziony w Trójmieście*, op. cit.

czas szkolnego buntu, ocalony poniekąd przez Mariannę, *Treny* autorstwa Lisiak, wypracowanie (a właściwie szereg wypracowań) Marianny dotyczące jej wyobrażeń o przyszłym życiu, sny Marianny, piętnasty fragment pamiętnika. To przyjrzenie się tkance *Absolutnej amnezji* obrazuje bogactwo i złożoność formalną tekstu. Do rozpoznania różnorodności gatunków (i rodzajów) wypowiedzi zastosowanych przez Filipiak dodać należy też informację o wprowadzaniu w powieści różnych rodzajów narracji, zmianach osoby narratora, wprowadzaniu odmiennych oglądów i punktów widzenia. Nie dziwi więc opinia recenzenta: *Mieszanie różnych stylistycznie (a nawet rodzajowo) tekstów, stosowanie zapisu równoległego, zaburzającego normalny bieg opowieści, wreszcie zamienianie podmiotów teje (a nawet swoiste zacieranie podmiotowości — (...)) — wszystko to sprawia, że uwaga czytającego jest stale poddawana próbie*⁴²⁸.

Wydana w 1997 roku *Niebieska menażeria* została przez krytykę oceniona bardzo wysoko. Tomasz Jastrun, na przykład, twierdzi, że: (...) *tu mamy dobrą prozę i pisarkę, która lokuje się gdzieś między Polską a światem*⁴²⁹. Natomiast jeżeli chodzi o określenie gatunkowe i formalne tekstu głosu badaczy nie są już tak zgodne. O różnorodności dzieła, jego wielości piszą Paweł Głogowski, Marek Zaleski⁴³⁰, o jego spójności — Inga Iwasiów i Emil Biela⁴³¹, a Anna Tatarkiewicz stwierdza nawet: (...) *to nie jest zbiór opowiadań, tylko liryczna opowieść, której rozdziały wiąże osoba narratora*⁴³². Problem wydaje się na tyle interesujący, że warto przyrzeć mu się bliżej. Nie ma *Niebieska menażeria* tak wyrazistej jak debiutancki utwór Filipiak ramy kompozycyjnej. Za swoisty łącznik wszystkich opowiadań uznać można jednak rozdzielające zbiór cztery osobiste wyznania — modlitwy — inwokacje. Na tle pozostałych utworów wyodrębnia je specyficznie poetycka nadorganizacja (nawet wersyfikacja), brak odrębnych tytułów, skrótowość, wyróżnienie graficzne. Pojawia się w *Niebieskiej menażerii* wspólnota tematyczna, jednolitość postawy narratora wobec świata przedstawionego, wpisywanie w obręb poszczególnych utworów podobnych treści ideowych. Zbiór ten zdaje się kontynuować wątki tematyczne *Śmierci i spirali*, ze

⁴²⁸ ibidem

⁴²⁹ T. Jastrun, *Czytanie pod gruszą*, w: *Twój Styl*, 1997, nr 9, s. 129

⁴³⁰ P. Głogowski, *Trudne miłości w kolorze nieba*, w: *Magazyn Literacki*, 1997, nr 5/6, s. 100-102; M. Zaleski, *Dotknąć, poczuć, zrozumieć*, w: *Tygodnik Powszechny*, 1997, nr 32, s. 13

⁴³¹ I. Iwasiów, op. cit.; E. Biela, *Coś więcej niż opowiadania*, w: *Wiadomości Kulturalne*, 1997, nr 36, s. 20

⁴³² A. Tatarkiewicz, *Sprawa księżniczki*, w: *Polityka*, 1997, nr 22 s. 66;

znamiennym jednak przesunięciem — wyciszeniem, złagodzeniem, unikaniem drastyczności i ostatecznych sądów. Postacią centralną jest młoda emigrantka zaangażowana już jednak w satysfakcjonujący związek z mężczyzną, kobieta — pisarka tęskniąca i wracająca, w końcu, do Polski. Osobisty ton opowieści zbliża je do formy dziennika intymnego, drobiazgowego zapisu ulotnych i trudnych do pochwylenia przemyśleń i przeżyć. Narratorka *Niebieskiej menażerii* wydaje się być więc starszą, dojrzałą intelektualnie i emocjonalnie, „siostrą” podmiotu *Śmierci i spirali*. A może nawet — kolejnym jego wcieleniem. I dlatego nawet podobne treści tematyczne — zainteresowanie kondycją emigranta, pisarza na obczyźnie, czy — kondycją kobiety przedstawione są zupełnie inaczej, z większym dystansem, co nie znaczy — z większym chłodem. Zapis takiego stanu przynosi refleksja krytyczna, która, jak się wydaje, nie ucieszyłaby Filipiak. Otóż Emil Biela stwierdza, że w *Niebieskiej menażerii* pojawia się *męskie pisanie, wcale nie kobiece, pozbawione tklivości*⁴³³. Realizowałaby więc tu Filipiak, zdaniem badacza, dostrzeżoną przez Krystynę Kłosińską, sytuację określania pisarstwa kobiecego, w miarę jego rozwoju i doskonalenia się, jako: „kobiecego”, „mniej kobiecego”, „nie kobiecego”⁴³⁴.

Ważną dla rozważań o spójności zbioru informacją wydaje się też pewna „otwartość” ostatniego tekstu, która wpływa na odczytanie całości jako wstępu tylko do innej opowieści. Opowieści, która będzie kontynuowana: *Pomyślałam, że chcę być w ciąży i byłam*⁴³⁵.

Ponownie obserwujemy pojawianie się w dziele wątków biograficznych — pobyt w Stanach Zjednoczonych, pisaniu powieści, powrotu do Polski, nawet — przeniesienia się z Gdańska do Warszawy. Filipiak wyzyскуje swe życie, traktuje jak materię literacką; Paweł Głogowski pisze nawet o świadomym zacieraniu granic pomiędzy autorem a narratorem⁴³⁶, a Magdalena Lengren, w tym, że bohaterka *Niebieskiej menażerii* to *alter ego* Izabeli Filipiak⁴³⁷.

Elementem łączącym ostatni zbiór opowiadań z wcześniejszymi tekstami jest także jego „kobiecość”. Bohaterką okazuje się tu bowiem młoda dziewczyna pisząca, pracująca w muzeum, kochająca psy, śledząca za-

⁴³³ E. Biela, op. cit.

⁴³⁴ zob. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, op. cit.

⁴³⁵ I. Filipiak, *Niebieska menażeria*, op. cit., s. 289

⁴³⁶ P. Głogowski, op. cit., s. 102

⁴³⁷ M. Lengren, „Pyłki myślącego gwiazdowego pyłu”. w: *Twórność*, 1998, nr 1, s. 111

wife losy Anastazji Romanow — Franciszki Szanckowskiej, zaangażowana w związek z mężczyzną i odchodząca od niego, sprowadzająca do Polski starego forda i poznająca uroki jazdy samochodem. Rozpisana na wiele tekstów postać wydaje się jednak dość jednorodna. Ma podobnie afirmacyjny stosunek do świata i ludzi, próbuje kochać wszystko i wszystkich, zastanawia się nad każdą drobiną *myślącego gwieźdnego pyłu*. Na przestrzeni opowieści mamy też do czynienia z wyraźnie kobiecą narracją — prowadzoną najczęściej w pierwszej osobie rodzaju żeńskiego (czasem pojawia się podmiot zbiorowy „my” obejmujący kobietę i mężczyznę lub kobietę i psa). Wyjątkiem jest tu tylko trzecioosobowa narracja w grotesce *Życie na Marsie* (tekst ten wyróżnia się tematycznie na tle wszystkich pozostałych) i fragmentach *Rosyjskiej księżniczki*. W *Niebieskiej menażerii* można także zaobserwować wyraźne zainteresowanie podmiotu problematyką kobiecą, wewnętrznymi przeżyciami i losami kobiet. Zniesiona zostaje jednak, tak natrętna w *Śmierci i spirali*, teza o podrzędności i opresyjności istnienia kobiety w społeczeństwie nastawionym na mężczyznę.

Warto jeszcze zastanowić się nad kwestią języka tekstu. Zbliża się on do sposobu wypowiedzania charakterystycznego dla prozy poetyckiej, nie tylko, co należy dodać, w modlitwach inicjujących kolejne części. Obserwujemy nagromadzenie środków stylistycznych, specyficzną — przypominającą stroficzność — fragmentaryzację wywodu. Na niezwykłość, prozatorskiego w końcu, języka tego cyklu zwracają uwagę wielu krytyków: jako prozę liryczną klasyfikuje utwór Marek Zaleski⁴³⁸, o sylwiczności i podobieństwie do gorącej i namiętnej twórczości Henry Millera pisze Mieczysław Orski⁴³⁹, o sięganiu zaś do archaicznej składni oraz frazy bliskiej piarstwu eksperymentalnemu — Inga Iwasiów⁴⁴⁰. Interesujące wydaje się tu ujawnienie sylwiczności pracy Filipiak, zwłaszcza w kontekście przeprowadzonego przez Ryszarda Nycza rozpoznania tej strategii jako charakterystycznej dla prozy ponowoczesnej⁴⁴¹. Kazimierz Bartoszyński proponuje nawet — przypomnijmy — uznając dominujące znaczenie tej formy w najnowszej literaturze, termin „literatura sylwiczna” zamiast „literatura postmodernistyczna”. Warto tu zauważyć, że „sylwa” (podobnie

⁴³⁸ M. Zaleski, op. cit.

⁴³⁹ M. Orski, „*Pyłki myślącego gwieźdnego pyłu*”, w: *Odra*, 1997, nr 12, s. 129-130

⁴⁴⁰ I. Iwasiów, op. cit.

⁴⁴¹ R. Nycz, op. cit.

jak „kolaż”) określa jednocześnie i gatunek, i strategię literacką. Jej cechą podstawową jest jak najszerzej pojęta różnorodność (*silva rerum*), co dobrze charakteryzuje prozę Filipiak.

Przedstawione licznie w tekstach autorki *Absolutnej amnezji* związki kobiet i mężczyzn można ogólnie scharakteryzować jako nieudane, pozostawiające poczucie niespełnienia, oparte na wykorzystywaniu — przede wszystkim seksualnym — kobiety.

Sytuacja taka przedstawiona jest w szczególnie dramatycznym opowiadaniu *Zdobycze ze Śmierci i spirali*. Siedzącą na ławce w parku bohaterkę zmusza do usług seksualnych zupełnie obcy, przypadkowy mężczyzna. Wykorzystuje jej samotność, bezbronność, słabość fizyczną. Zmęczona i zrezygnowana dziewczyna nie próbuje uciekać, ani w żaden inny sposób się bronić. Wie, że płec to jej słabość i pomimo odrazy wydaje się godzić ze swym losem. Wymowę opisu tego psychicznego gwałtu wzmaga wprowadzenie w tekście konwencji snu, sennego koszmaru, rozrastanie się przerażającej rzeczywistości, a także symultanicznie pojawiające się zakończenie — rozwiązanie sytuacji. Jediną pozytywną „osobą” okazuje się w opowiadaniu lalka, o której uciekająca z parku bohaterka myśli tak: *Pozazdrościłam jej. Nie mogła mieć moich lęków, ponieważ była przedmiotem z istoty i nazwy. Nie można jej było zatem przedmiotem uczynić. Żeby uczynić osobę przedmiotem, wystarczy, by przestraszyło się jej ciało*⁴⁴². Seksualność lalki nie czyni z niej ofiary. Posiadając wszelkie atrybuty kobiety sama pozostaje nietykalna. Okazuje się więc doskonalszą wersją kruchej i zniszczalnej bohaterki.

Motyw lalki zdaje się w twórczości Izabeli Filipiak na tyle istotny, że warto poświęcić mu nieco uwagi. Jest szczególnie ważny w dwóch pierwszych jej dziełach. Lalka — seksualna zabawka ze *Zdobyczy* pojawi się później w opowiadaniu *Ska*. Dramatyczne przeżycia mistyczne dziecięcego podmiotu *Nic się nie stało* prowadzą do tego, że przerażona dziewczynka robi krzyż z patyków i trawy i wiesza na nim lalkę. W *Absolutnej amnezji* natomiast lalka pojawia się jako atrybut dzieciństwa: *To kup mi chociaż nową lalkę, (...)*⁴⁴³ mówi do matki pozbawiona jej czułości i uwagi Marianna. Naturalnej wielkości gałgankowa kukła staje się też groteskowo skrzywionym symbolem Urszulki Kochanowskiej w *Trenach* autorstwa Lisiak. Przerazającym motywem staje się też stworzenie przez Sekretarza obozu kon-

⁴⁴² I. Filipiak, *Śmierci i spirala*, op. cit., s. 18

⁴⁴³ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, op. cit., s. 111

centracyjnego dla lalek. *Wiatr ucichł i nic nie zakłócało nastroju paradnego spotkania, lalki spoczywały na wybranych miejscach, wciąż bez protestu, uśmiechnięte i nasycone, jakby nie było im dane dostrzec, że te, dla których zabrakło miejsca naławeczkach, jedna po drugiej zawisły na konarach i kobywały się bezgłośnie, okręcone drutem*⁴⁴⁴. Namysł nad funkcjonowaniem symbolu lalki w twórczości Filipiak prowadzi do konkluzji, iż wykorzystuje pisarka dwa podstawowe znaczenia mu przypisane: (...) *w naszej świadomości kulturalnej utrwaliły się jak gdyby dwie twarze lalki: jedna wabi w przytulny świat dzieciństwa, druga kojarzy się z pseudożyciem, martwym ruchem, śmiercią imitującą życie*⁴⁴⁵. Należy zauważyć, że, jak twierdzi Jurij Łotman, znaczenie drugie jest kulturowo wtórne⁴⁴⁶. A że dzieciństwo jest u Filipiak mało *przytulne*, to nawet wizja lalki jako powszechnej dziewczęcej zabawki okazuje się nasycona brutalnością i okrucieństwem.

Warto tu także nawiązać do powtarzającego się wielokrotnie w tej prozie motywu obozu koncentracyjnego. Ewa Tomiak pisze, że centralną metaforą *Absolutnej amnezji* jest właśnie *ogród koncentracyjny*⁴⁴⁷. To szokujące zestawienie arkadyjskiej przestrzeni ogrodu i nieludzkiego obszaru powolnego wyniszczania i śmierci w bardzo interesujący sposób punktuje świat utworów Filipiak. Bo obóz, czy też — ogród koncentracyjny — pojawia się w wielu jej tekstach. W opowiadaniu *Piramida ze Śmierci i spirali* bohaterka wspomina swój sen pochodzący z okresu dorastania (a więc wiek Marianny): *Dorastając zaczynam śnić, że oto zostałam zamknięta w obozie ogrodzonym drutem kolczastym*⁴⁴⁸. W jednej z wersji wypracowania Marianny także pojawia się motyw obozu koncentracyjnego: (...) *poznaję chłopaka, który mówi mi, że jego ojciec był komendantem obozu podczas ostatniej wielkiej wojny. Ta wiadomość podnieca mnie tak bardzo, że postanawiam go uwieść. Osiągam orgazm, wyobrażam sobie, że stoję naga, z ogoloną głową przed drzwiami komory gazowej*⁴⁴⁹. Sekretarza, który miał za sobą — przypomnijmy — doświadczenie pobytu w hitlerowskim lagrze przypomina ojciec Kaśki z utworu *Ska*. Odkąd Kaśka pamięta ojciec bawił się z nią w obóz koncentracyjny. Bohaterka w ogóle może być częściowo utożsamiania z Marianną, a upodabnia je właśnie figura ojców — ojca.

⁴⁴⁴ op. cit., s. 225

⁴⁴⁵ J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, w: *Teksty*, 1978, nr 6, s. 50

⁴⁴⁶ op. cit., s. 47

⁴⁴⁷ E. Tomiak, op. cit., s. 179

⁴⁴⁸ I. Filipiak, *Śmierć i spirala*, op. cit., s. 49

⁴⁴⁹ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, op. cit., s. 180

I tak ojciec Kaśki — (...) *siedzi odwrócony plecami do drzwi. Twarz jej ojca odbija się w tafli telewizora, gdzie opowiada o porządku facet bardzo podobny do ojca Kaśki*⁴⁵⁰. Twarz ojca Marianny natomiast (...) *do złudzenia przypominała znaną z portretów i urywków dziennika telewizyjnego twarz większego sekretarza, rządzącego całym krajem*⁴⁵¹. Wprowadzony przez Filipiak motyw obozu koncentracyjnego wiąże się więc tu z figurą ojca — ojców.

Brutalna relacja pomiędzy mężczyzną a kobietą jest głównym tematem opowiadania *Nic się nie stało*. Realistyczna fabuła o poszukującej pracy kelnerki ubogiej dziewczynie i bardzo zamożnym kochanku, później — mężu, nakłada się tu na archetypiczną opowieść o wilkołaku poszukującym i oplątującym coraz to nowe ofiary. Mężczyzna — wampir wysysa z kobiety wszystkie siły i tworzy ją na nowo, wedle własnych wyobrażeń, przy czym to jej kobiecość budzi agresję, to ona go „prowokuje”.

Już wkrótce zmaltretowana psychicznie i fizycznie Anna wejdzie w perfekcyjnie wypełnianą rolę ofiary: Jestem winna i swoją winą domagam się kary. On czyni mnie na nowo nieskalaną i piękną. Odkupiciel.

*Tworzy mnie na nowo według swojego kanonu. Moje zmaltretowane ciało jest jego rzeźbą. Moje zmaltretowane ciało jest piękne. Galatea. Wybierz najdumniejszą z nich, a będzie dumna, że może ci służyć. Kiedy opuszcza mnie, nie ma już nic. Im bardziej się boję tym bardziej czekam*⁴⁵². Sadosmachistyczny związek bohaterki i jej męża (nazywanego Panem, Panem Gwałtem, a nawet — Odkupicielem) to symbol relacji między kobietami i mężczyznami w ogóle. Stopniowa degradacja Anny opiera się na utracie indywidualności, podmiotowości, wreszcie — sprowadzeniu, podobnie jak to było w przypadku bohaterki *Zdobyczy*, do ciała. W dramatycznym skrócie opowiada Filipiak historię więzi pomiędzy płciami, która, zdaniem podmiotu, sprowadza się tylko do wykorzystywania i przemocy. Kobieta przeistacza się bowiem w końcu w robaka, co jest w oczywisty sposób nawiązaniem do twórczości Kafki (motyw takiej przemiany wykorzystał też Dariusz Bitner w jednym z opowiadań *Bulgułuli*). Jednak owo przeistoczenie nie wydaje się degradacją — daje bowiem szansę na uwolnienie od mężczyzny.

Chciałabym zwrócić tu uwagę na korespondującą z fabularnym napięciem tkankę językową utworu. Jest ona niezwykle dynamiczna za spr-

⁴⁵⁰ I. Filipiak, *Śmierci i spirala*, op. cit., s. 101

⁴⁵¹ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, op. cit., s. 24

⁴⁵² I. Filipiak, *Śmierci i spirala*, op. cit., s. 87

wą licznych zmian podmiotu mówiącego (nawet w sąsiadujących ze sobą zdaniach), swoistej „wersyfikacji”, podziału na części posiadające odrębne tytuły — sygnały. Narracja nasycy się też subiektywizmem (obserwujemy tu przemieszenie narracji pierwszo — i trzecioosobowej) i wyraźną tendencyjnością.

Podobnie opresyjny jest związek Marianny i Sekretarza z *Absolutnej amnezji*. Kobieta stanowi tu wcielenie słabości i bezbronności, co podkreślone jest jeszcze przez fakt jej niedorostłości i pełnej (także psychicznej) zależności od ojca. Rozpatrywanie sytuacji Marianny powinno się jednak odbywać równoległe z myśleniem o kondycji innych postaci kobiecych powieści. Istnieje bowiem pomiędzy nimi szczególna łączność, wspólnota doświadczenia wynikającego z bycia uciskaną „mniejszością”. Na fakt ten zwraca uwagę Wojciech Browarny: *Osoba i dzieje Marianny znajdują bowiem swoje zdeformowane odzwierciedlenie w losach Krystyny, Izoldy, nauczycielki Lisiak, Prządki, Elizy Orzeszkowej, Veronique (tej z filmu Kieślowskiego), Ifigenii, Beatrix Cenci i innych. Wątek Marianny koresponduje w ten sposób, pod względem formalnym i tematycznym, z pozostałymi wątkami kobiecymi powieści*⁴⁵³. Specyficznie ukształtowane zaś wypracowanie Marianny na temat jej przyszłości stawia pod znakiem zapytania samodzielność poszczególnych postaci i pozwala myśleć o nich jako o jednej, „pączkującej” kreacji.

Kontakt ojca z dziewczynką ogranicza się do stosowania wyrafinowanych kar i wprowadzania zakazów. Mężczyzna maltretuje bohaterkę i fizycznie, i psychicznie, łamiąc jej wrażliwość, godność i wiarę w sprawiedliwość. Wychowanie Marianny przypomina raczej tresurę zwierzęcia, niż kontakt międzyludzki. Warto tu przypomnieć paralelność losów dziewczynki i hodowanych przez Sekretarza wilczurów.

Stosunek ojca do Marianny nie wynika z jakichś jej konkretnych przewinień czy wad. Staje się ona raczej ofiarą uogólniającą jego awersję do świata w ogóle, a do kobiet — w szczególności. *Chyba naprawdę pragnął, żebym była chłopcem. Miałby wtedy ze mną lepszy kontakt personalny, jakiego nie osiągnę, dopóki jestem dziewczynką. Możliwe, że najróżniejsze imiona, jakie dla mnie wymyśla, są wynikiem jego zagubienia wobec mojej wdzięczącej się postaci. Taka dziewczynkowatość, choć giętka i delikatna, sama w sobie będąca źródłem przyjemności, przeszkadza, jeśli tylko wkroczy poza przezornie ustaloną normę*⁴⁵⁴. Podob-

⁴⁵³ W. Browarny, *Pączkowanie opowieści*, op. cit., s. 110

⁴⁵⁴ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, op. cit., s. 30-31

nie traktuje więc Sekretarz i matkę Marianny, Krystynę — Niepokalaną — Nieutuloną, swoją matkę, a potem także żonę syna — Izoldę.

Można również zaznaczyć, iż kobiety, które nie znajdują się w bezpośredniej orbicie działań tego konkretnego mężczyzny podlegają w powieści opresji ze strony innych. Lisiak jest wykorzystywana seksualnie przez dyrektora szkoły, w której pracuje, Agrypina Trzonek zgwałcona przez buszującego po zaułkach brodacza, Urszulka Kochanowska molestowana przez własnego ojca, Ifigenia poświęcona na ofiarę dla przebłagania win ojca; życie Veronique jest niesamodzielne, sterowane przez lalkarza, a los Elizy Pawłowskiej, potem Orzeszkowej, uzależniony od tego, ile razy zostanie poproszona do tańca. Wszystkie wchodzące w jakiegokolwiek relację z mężczyznami bohaterki *Absolutnej amnezji* podlegają więc wykorzystywaniu. Dojrzewanie do świata (wiele tych kobiet wchodzi dopiero w życie) szybko okazuje się dojrzewaniem do poświęceń i cierpienia.

Jednolity pesymizm wizji Filipiak przełamuje zapis relacji kobieco — męskich w ostatnim zbiorze opowiadań. Narratorka tekstów (tekstu) nie wydaje się bowiem już przez mężczyzn zagrożona, ani niszczone. Jest na tyle silna i samodzielna, by nie bać się nawet wchodzenia w ścisłe związki. Uczuciowe relacje bohaterki — narratorki i jej kochanka dalekie są jednak od potwierdzania stereotypowych kobiecych ról. Oboje wydają się bowiem niezależni, wykonują wolne zawody, podróżują, wreszcie — szukając pełni — rozstają się, ciągle żywiąc do siebie uczucie. Opisany w *Niebieskiej menażerii* związek przypomina intensywną i zawsze niespełnioną miłość romantyczną.

Jako próba wydobycia się ze stereotypu pojawia się w prozie Filipiak zapis relacji homoseksualnych pomiędzy kobietami, relacji, które mają wyprzeć i zastąpić skazane na klęskę związki heteroseksualne. Należy wspomnieć, że Filipiak przedstawia zarówno homoseksualizm męski, jak i kobiecy, choć ten ostatni bardziej jej narratorów interesuje. Erotyzm lesbijski stanowi główny temat *Perszanga z Niebieskiej menażerii* oraz, przywoływanej już, *Zdobyczy ze Śmierci i spirali*. Wielokrotnie wzmiankowany jest w *Absolutnej amnezji* i *Muzeum* z ostatniego zbioru. Bohaterki Filipiak są zwykle biseksualne, a ich związki z kobietami stanowią lustrzane odbicie związków heteroseksualnych⁴⁵⁵. Relacje te trudno więc uznać za rzeczywisty „krok naprzód” w budowaniu poczucia spełnienia i życiowego po-

⁴⁵⁵ A. Górnicka-Boratyńska, op. cit., s. 342

wodzenia. O ile więc pojawienie się w motywu miłości lesbijskiej u Tryzny czy Bitnera można będzie rozpoznać jako przełamanie stereotypu kobiecej roli seksualnej, to u Filipiak sprawa jest o wiele bardziej skomplikowana. Autorka *Zdobyczy* omawia problem głębiej i ujawnia także i opresyjność kobiecego homoseksualizmu.

Przedstawiony w *Perszingu* związek nie przynosi bohaterkom szczęścia, ani spełnienia — tkwiące w najróżniejszych konfiguracjach wzajemnego przyciągania i odpychania nie potrafią stworzyć prawdziwej więzi: wykorzystują swoje zaangażowanie, uwodzą naiwne dziewczyny, zdradzają, kłamią. Narratorka tekstu doprowadza ostatecznie do sytuacji, z której jedynym wyjściem może być ucieczka: *A kiedy już doprowadziłam moje życie do takiego właśnie, rozrysowanego między trzema kobietami schematu oznaczającego jeszcze raz i do znudzenia jakieś podstawowe niezaspokojenie i kłopotliwość, graniczącą z abstynencją z wyboru, niemożność, (przy czym dodatkowy element zdrady wnosił tu również mój ukrywany przed wszystkimi trzema, niezgrabny kochanek), nie mogłam w nim dłużej wytrzymać. Musiałam uciekać z własnego życia, które stworzyłam na własne podobieństwo*⁴⁵⁶. Nawiązanie seksualnych kontaktów z kobietami nie jest więc równoznaczne z powstaniem miłości, nie daje poczucia bezpieczeństwa i prawdziwej bliskości. I choć w *Niebieskiej menażerii* pojawiają się przedstawienia miłości stwarzającej (Inga Iwasiów pisze nawet o wyjątkowej umiejętności pisania o uczuciach (...) *z rzadką w polszczyźnie inwencją, nie uciekając od żadnego ze stylistycznych i emocjonalnych odcieni*⁴⁵⁷), to w tym opowiadaniu nie ma wiele miejsca dla kobiet realizujących się w związku z Innym lub Inną.

Opisany w *Zdobyczy* związek homoerotyczny stanowi natomiast opozycję nie tylko dla miłości do mężczyzny, ale także i miłości do kobiety. Bohaterka — narratorka wybiera bowiem na partnerkę lalkę, doskonalszą i piękniejszą, niż porzucone w Polsce kochanki. Etapy kontaktu z lalką naznaczone są jednak raczej okrucieństwem i brutalnością, niż ciepłem. „Rozmowę” z kukłą poprzedza scena gwałtu, a całość tekstu wieńczy wypatroszenie i porzucenie nowej kochanki. Postać lalki, która wszak służy do seksualnej zabawy, manipulowania, wydaje się więc symbolizować w dziele Filipiak przede wszystkim degradację jakiejś podlega człowiek próbujący nawiązać jakąkolwiek miłosną relację: *W świecie przedstawionym*

⁴⁵⁶ I. Filipiak, *Niebieska menażeria*, op. cit., s. 92-93

⁴⁵⁷ I. Iwasiów, *Już raczej się dobudować*, op. cit.

*Filipiak w każdym związku erotycznym dokonuje się uprzedmiotowienie partnera*⁴⁵⁸. Uprzedmiotowienie owo podkreśla także tytuł opowiadania, który, z pozoru jednoznaczny, przy głębszym namyśle ujawnia drugie swoje znaczenie. Nie do końca bowiem wiadomo, kto jest działającym podmiotem utworu — dająca się ponosić emocjom i odpowiadająca na domniemane reakcje żywa istota, czy może prowokująca agresję, miłość, poczucie winy, zaborczość — lalka. Kto tu jest czyją zdobyczą?

Wątki miłości lesbijskiej pojawiają się w *Absolutnej amnezji* przy okazji wprowadzenia postaci Prządki. Motyw ten buduje pośrednia relacja Marianny, która poznaje daleką kuzynkę Antoniego na ślubie brata, oraz ogląd „bezpośredni”, uczynienie samej Prządki narratorką pewnych partii tekstu. Dziewczyna związana jest z wykładającą na uniwersytecie Łucją, którą nazywa nawet „żoną” i razem mieszka, prowadzi gospodarstwo domowe. W relacji obu kobiet nie ma równowagi, osoba bardziej zaangażowana (tu jest nią Łucja) podlega bowiem dawkowaniu uczuć i wykorzystywaniu. Nie jest to jednak sytuacja, która dawałaby satysfakcje i samej Prządce: (...) — z jednej strony kobieta, z którą się związała w nadziei na jakieś niewypowiedziane spełnienie, oddała jej wszystko w zamian za miłość, odmierzaną, musiała to przyznać, w kapryśnie skąpych racjach; a zatem pół mieszkania, własne kontakty i możliwość stopniowego, lecz pozabawionego tego napięcia, jakie przynosi niepewność, wstępowania w wyższe sfery życia akademickiego, a jednak Prządka odkryła niebawem, że czuje się w tym nowym życiu podobnie obco, jak czuła się w poprzednim⁴⁵⁹.

Jedynym pozytywnym i wartościowym związkiem między kobietami jest w prozie Filipiak opisana w *Muzeum* miłość Lisy i Marity. Zakochane w sobie, piękne dziewczęta wzbudzają powszechne pozytywne zainteresowanie. *Wyglądały na szczęśliwe razem, a my byliśmy szczęśliwi wraz z nimi (...) Narzucaliśmy się z naszym zachwytem, lecz nie wbrew ich woli; (...)*⁴⁶⁰. Należy tu jednak zaznaczyć, że przedstawiane uczucie poddane jest jedynie oglądowi zewnętrznemu, nie pogłębione analizą psychologiczną, co może uprątomocniać traktowanie obrazu jako mocno uproszczonego.

Chciałabym wspomnieć jeszcze o tym, że w twórczości Izabeli Filipiak nie pojawia się negacja związków homoerotycznych. Że dzieje się tak, w tekstach, gdzie główną narratorką jest biseksualna kobieta nie dzi-

⁴⁵⁸ A. Górnicka-Boratyńska, op. cit., s. 342

⁴⁵⁹ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, op. cit., s. 160

⁴⁶⁰ I. Filipiak, *Niebieska menużeria*, op. cit., s. 23

wi, ale podobna strategia zarysowuje się także i w wypowiedziach osób, które są zdecydowanie heteroseksualne. I tak, na przykład, Krystyna z *Absolutnej amnezji*, nie zrywa kontaktów z homoseksualną kuzynką syna, zaprasza ją nawet na ślub (wraz z przyjaciółką!). Podobnie naturalnie traktują homoseksualne związki młodzi bohaterowie *Muzeum z Niebieskiej menażerii*. Sytuacja taka wiąże się z pewnością z wprowadzeniem wyraźnie kobiecej perspektywy, przeciwstawianiem się stereotypom obowiązkowej heteroseksualności i poszukiwaniem nowych wzorców i modeli osiągnięcia samorealizacji.

2.2. *Panna Nikt*, czyli homoseksualizm jako „skutek uboczny” fascynacji cielesnością

Stereotypową wizję kobiecego seksualizmu przełamuje w tekście Tryzny zapis homoseksualnej relacji pomiędzy Marysią a Ewą. Na fakt istnienia takiego związku zwracają uwagę krytycy: *Ewę interesuje rozpoznanie całej sfery erotycznej, mężczyźni także, przypomnijmy sobie scenę w ogrodzie. Seks jest tajemniczy i przyciąga. Według psychologów, każdy młody człowiek eksperymentuje — nie zawsze realnie, czasem w wyobraźni — badając obszary swoich erotycznych zainteresowań*⁴⁶¹. Erotyczne eksperymenty dziewcząt, choć dzieją się realnie, a nie wyobraźni, trudno oczywiście uznać za potwierdzenie ich homoseksualnej orientacji. Są one raczej „skutkiem ubocznym” fascynacji cielesnością, własną urodą, zainteresowania seksem. *Siadamy w fotelu, we dwie w jednym. Ewa zaraz wtula się we mnie.(...) Patrzę na jej uszko. Jest słiczne jak Ewunia cała. Dotykam ich, ciepłutkie*⁴⁶².

— *To ja jestem biedna małpka — piszczy Ewunia załóżnie i przytula buzię do mojej piersi. Obejmuje ją i głaszczę po główce. Bierze do ust materiał mojej nowej sukienki i mlaska, udając, że cysia.*

— *Przecież nie jestem z drutu — mówię.*

— *Jesteś z aksamitu — mówi Ewunia. — Ale masz i cycuszki, i mleczko.*

*I tak siedziałyśmy przytulone aż do obiadu*⁴⁶³.

⁴⁶¹ zob. P. Śliwiński, P. Kamza, op. cit.

⁴⁶² T. Tryzna, op. cit., s. 296-297

⁴⁶³ ibidem, s. 299

Należy tu podkreślić, że lesbijskie zachowania dziewcząt są otoczone znacznie mniejszym ostracyzmem społecznym niż takie same zachowania chłopców w podobnym wieku: *Proces internalizowania kulturowej homofobii jest odmienny u kobiet.* — pisze George Weinberg — *Dziewcząt nie uczy się aż z taką surowością unikać chłopców. (...) dziewczęta odchodzące od oczekiwanych od nich ról spotykają się z większą tolerancją niż chłopcy. Na dziewczętach lęk przed homoseksualizmem nie pozostawia takiego śladu, jak na chłopcach. W wyniku tego dziewczęta na ogół wyrastają z mniejszą obawą przed homoseksualizmem zarówno u nich samych, jak i u innych*⁴⁶⁴. Marysia i Ewa mogą sobie więc „pozwoić” na takie zachowanie, nie mają bowiem żadnych złych doświadczeń związanych z nagannością relacji homoseksualnej. Marysia nie ma nawet o nich żadnej wiedzy.

— *Wiesz — mówi — my chyba jesteśmy jakieś lesbije...*

— *Co to znaczy „lesbije”?*

— *Nie wiesz?*

— *Nie.*

— *Lesbijki to takie dziewczyny, które się ze sobą kochają.*

— *Więc jesteśmy lesbijki, bo przecież się kochamy — mówi*⁴⁶⁵.

Bohaterki mogą traktować swoje kontakty jak zabawę, kolejny etap nawiązywania bliskości i sposób na radowanie się z odkrywanej cielesności. Akceptowanie homoseksualizmu może być także związane ze, wspomnianym już, brakiem męskiej dominacji w świecie przedstawionym utworu. O sytuacji silnej represji homoseksualizmu w społeczeństwach o wyraźnej dominacji mężczyzn pisze w pracy *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture* Craig Owens⁴⁶⁶, a Catharine Stimpson liberalność społeczeństwa wobec kobiecych związków erotycznych wyprowadza z faktu, iż lesbijki nie są groźne dla patriarchy, gdyż w ich związku *jedna istota niższa wybiera inną istotę niższą*⁴⁶⁷.

Z przedstawieniem kobiecego homoseksualizmu, a właściwie tylko — zachowań homoseksualnych — wiąże się w powieści Tryzna dowarto-

⁴⁶⁴ G. Weinberg, *Ludzie zorientowani homoseksualnie w społeczeństwie*, przeł., wpraw. J. Jaworski, Poznań, 1991, s. 45-46

⁴⁶⁵ T. Tryzna, op. cit., s. 362

⁴⁶⁶ C. Owens, *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992

⁴⁶⁷ C. Stimpson, za: G. Weinberg, *Ludzie zorientowani homoseksualnie w społeczeństwie*, op. cit., s. 8-9

ściowanie kobiecego ciała. Tak jak w relacji do mężczyzny ciało to było tylko elementem „przetargowym”, tak w związku nawiązującym się między dziewczętami okazuje się wartością samo w sobie. Nie musi być drogą do niczego poza nim, staje się uosobieniem niczym nie zmaconej radości. Opis kontaktów homoseksualnych przełamuje więc częściowo stereotypowe przekonanie o bierności seksualnej kobiet i ich uporczywym dążeniu do zawiązania relacji z mężczyzną. Powieść dokonuje tutaj znamienego przewartościowania: związek z mężczyzną traktowany jest jako „zło konieczne” (bogaci mężczyźni są poniżani brakiem miłości), związek z kobietą to akt wolnego wyboru, szansa na odkrycie własnego „ja” i odnalezienie prawdziwej miłości. Należy oczywiście od razu zaznaczyć, że pesymistyczne zakończenie utworu osłabia te wnioski. W świecie *Panny Nikt* nie może być bowiem miejsca na żadną prawdziwą bliskość, szczerość, czy uczucie — ani w związkach heteroseksualnych, ani w związkach między kobietami.

2.3. *Trzy razy* Dariusza Bitnera, czyli kobiecy homoseksualizm jako symbol piękna

Jedną ręką, pierwsza część tryptyku prozatorskiego *Trzy razy* to utrzymana w konwencji realistycznej opowieść o wypalonym mężczyźnie zafascynowanym cudzą niedostępną miłością (niedostępną niejako podwójnie: dla osoby trzeciej znajdującej się poza uczuciową relacją oraz — dla mężczyzny, gdyż miłość zawiązuje się między kobietami), przy czym Jeremi wydaje się typowym bohaterem Bitnera — schorowanym, żyjącym w poczuciu bezruchu i obojętności. *Nie potrzebował serca do niczego innego, jak tylko do tłoczenia krwi. Niechby ją tłoczyło, jak długo wytrzyma. Był już stary i zmęczony, potrzebował serca do tłoczenia krwi, nie mógł go obarczyć innymi obowiązkami*⁴⁶⁸. *Jeremi leżał słaby i obolały i chętnie nakazałby swemu sercu bezruch*⁴⁶⁹. Bohater nie oczekuje od życia niczego nadzwyczajnego; szczęśliwy wydaje mu się jedynie pozbawiony ludzi świat z obrazów Piotra. Narracja w *Jedną ręką* kształtuje się z przeplatających się wzajemnie fragmentów trzecio —

⁴⁶⁸ D. Bitner, *Trzy razy*, op. cit., s. 28

⁴⁶⁹ ibidem, s. 21

(narracja personalna) i pierwszosobowych, w których opowiadającym jest Jeremi. Zniesiony zostaje tu dystans pomiędzy mową narratora a mową bohatera, pojawia się kreacja, którą Jerzy Jarzębski określa jako: *Portret bohatera (...), który m ó w i — i jednocześnie — j e s t m ó w i o - n y*⁴⁷⁰. Utrzymanie pewnej jednolitości myślowej, konsekwencji w wartościowaniu poszczególnych kwestii sprawia, iż nawet te fragmenty, w których nie pojawiają się męskie formy gramatyczne traktować można jako męski głos o świecie przedstawionym. Jeremiego można uznać za narratora całego przekazu, bohatera, który roztapia się w monologu wypowiedzianym albo pomyślanym⁴⁷¹.

Tym ciekawiej rysuje się, oglądany z męskiej perspektywy, problem zakochanych w sobie dziewcząt — inny, zarówno w planie treści, jak i planie wyrażania od pozostałych partii utworu. Homoseksualna miłość określona jest bowiem mianem cudu, dziewczyny zdają się być częścią innej, lepszej rzeczywistości. Zastosowany do ich opisu język wyraźnie różni się od toku narracyjnego tekstu, nacechowany jest metaforą, wyrafinowanym (nawet sakralnym) słownictwem, ujawnianą uczuciowością. Sposób przedstawienia uczucia wiążącego parę młodych kobiet jest w *Jedną ręką* przełamaniem stereotypu realizowania się kobiety tylko w relacji do i dla mężczyzny, który opisała Karen Horney: (...) *patriarchalny ideał kobiecości, według którego jedynym pragnieniem każdej kobiety jest kochać mężczyznę i być przez niego kochaną, podziwiać go i służyć mu, a nawet wzorować się na nim*⁴⁷². Uporczywie śledzący, szkicujący dziewczyny Jeremi określa ich pojawienie się, lub może wężej — ich związek, mianem cudu. Pierwszy raz styka się z tak wielką i czystą siłą (jej dalekim echem mogła być miłość do Marii) i wiedziony przemożnym instynktem chce zgłębić jej istotę. Tym bardziej to ciekawe w prozie, gdzie niskie wartościowanie seksualności kobiety pojawia się na prawach oczywistości konstruującej rzeczywistość. W przekonaniu bohatera ta miłość nie jest sprzeczna z porządkiem natury, lecz przeciwnie — stanowi uosobienie piękna i dobra. Obdarowujące się miłością dziewczęta rozświetla wewnętrzna jasność, przydając ich ciałom powabu i blasku: *Stały w srebrzystej kuli*⁴⁷³. Za sprawą uczuż kobiety stają się piękne,

⁴⁷⁰ J. Jarzębski, *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?*, W: *Autor. Podmiot literacki. Bohater*, op. cit., s. 232

⁴⁷¹ H. Gosk, *Wizerunek bohatera*, op. cit., s. 20

⁴⁷² K. Horney, op. cit., s. 180

⁴⁷³ D. Bitner, op. cit., s. 53

ich seksualność traci wymiar biologiczny i przestaje być odpychająca: *Dziewczyna w kubraczku weszła tymczasem do sklepu. Miała ruchy płynne, okrągłe, poruszała się miękko, zupełnie inaczej niż ta w czerwonym swetrze. Mogłaby być Marią ze wspomnień*⁴⁷⁴. *Ta niższa, z długimi włosami, leżała na wznak i spała albo zasypiała właśnie pod dotknięciami drugiej, mógł więc pozwolić cofnąć głowę. Patrzał teraz poprzecz zastoną z trawy, już bezpieczny. Patrzał oniemiały, jak ta, która siedziała, wystawiając białe plecy do słońca, osłaniając przed palącymi promieniami słońca twarz śpiącej, wodzi delikatnie palcem po jej brzuchu. Wpatrywał się w ten obraz z całą mocą, przysięgając sobie w duchu, że za pamięta każdy szczegół*⁴⁷⁵. Warto podkreślić tu fakt, że aktywność kobiety przestaje być dla narratora — bohatera odpychająca wtedy, gdy nakierowana jest na inną kobietę. Udany związek miłosny zawiązują się więc przy wykluczeniu mężczyzny.

Wilfried Wieck określa kobietę „pigułką” mężczyzny⁴⁷⁶, z której czerpie się umiejętność okazywania uczuć, której się pożąda i obawia jednocześnie (Wieck wyprowadza to z obecności dominującej matki i nieobecności ojca). Dziewczyny wydają się być taką „pigułką” Jeremiego, rozjaśniającą jego ostatnie tygodnie i dającą poczucie uczestniczenia w zjawisku niezwykłym i czystym. *Najważniejsze, aby znalazły się jakoś w obrazach Piotra. Spotkałby je wtedy na którymś z pagórków. Zamiast chować się i skradać, żeby być jak najbliżej nich, podszedłby z wyczajnie, położył się obok. Powietrze by pachniało ozonem, morskimi glonami, pachniałoby wilgotnym kamieniem i gorącym piaskiem*⁴⁷⁷. Akceptacja homoseksualnej miłości wiąże się więc z sytuacją dla mężczyzny całkowicie bezpieczną, w której może on uniknąć zbyt blisko zbliżenia, manipulacji i zdominowania⁴⁷⁸. Dostrzeżenie piękna w kobiecej seksualności jest w *Trzy razy* wyrazem tęsknoty za głębokim i pozbawionym elementów agresywności uczuciem. Dopiero w chwili śmierci, gdy razem z Jeremim płoną jego rysunki to pragnienie się spełnia — przenika go białe światło, przydając marnej egzystencji wielkości i piękna. Warto zauważyć, iż wyrażana przez Jeremiego akceptacja nie jest powszechna — homoseksualna miłość nie rozwija się zupełnie swobodnie, dziewczęta ukrywają się.

⁴⁷⁴ ibidem, s. 65

⁴⁷⁵ ibidem, s. 75

⁴⁷⁶ W. Wieck, *Mężczyzna pozwala kochać*, op. cit.

⁴⁷⁷ D. Bitner, op. cit., s. 74

⁴⁷⁸ W. Wieck, *Gdy mężczyźni nauką się kochać*, op. cit.

Potwierdzeniem Bitnerowskiej koncepcji traktowania kobiecego homoseksualizmu jako symbolu czystego piękna jest podobny, choć wyrażony w żartobliwie groteskowej formie, sposób przedstawienia erotyki lesbijskiej we wcześniejszym *Cyt: Usiadł w trawie i zagapił się zupełnie bezczelnie na Małądziabę i Makolongwę. Siedziały obie w rozwidleniu pnia starego dębu, uroczę lesbijski, oblizywały się ze wszystkich stron, cmokały, wkładały sobie nawzajem czułki do lubieżnych dziurek: i bardzo to było piękne* (podkr. — K. B.)⁴⁷⁹.

2.4. Twórczość Manueli Gretkowskiej, czyli deszyfracja stereotypu kobiecej bierności seksualnej

Twórczość Gretkowskiej tworzy wzajemnie uzupełniającą się całość. Punktem łączącym różnorodnie tematycznie powieści (*My zdies' emigranty*⁴⁸⁰, *Kabaret metafizyczny*⁴⁸¹, *Tarot paryski*⁴⁸², *Podręcznik do ludzi*⁴⁸³) i zbiory opowiadań (*Światowidz*⁴⁸⁴, *Namiętnik*⁴⁸⁵) jest stworzenie jednolitego obrazu kobiety i kobiecości, przy czym dotyczy to i bohaterek, i ujawniającej swą płciowość narratorki).

W utworach Gretkowskiej deszyfracji podlega stereotyp kobiecej bierności seksualnej. To kobiety właśnie są zwykle stroną inicjującą zażyłość. Sytuacja taka jest nie tylko częsta, ale i traktowana naturalnie. Młoda kuzynka Xaviera z *Tarota paryskiego* decyduje się na zabiegowe usunięcie błony dziewiczej, by móc rozpocząć życie seksualne. *W ten sposób da dowód miłości profesorowi — będą się mogli normalnie kochać, (...)*⁴⁸⁶. Ani ona, ani Charlotta nie uznają jej aktywności za niezgodną z kobiecą rolą płciową — przeciwnie Charlotta w momencie rozmowy o kłopotach Odil dostrzega jej dojrzałość i „kobiecość”: *Kocham kogoś i chcę mu pomóc — kiedy to mówiła przestała być dzieckiem. Miała oczy zdesperowanej kobiety*⁴⁸⁷. Dopiero

⁴⁷⁹ D. Bitner, *Cyt*, op. cit., s. 96

⁴⁸⁰ M. Gretkowska, *My zdies' emigranty*, Kraków, 1991

⁴⁸¹ M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, Warszawa, 1994

⁴⁸² M. Gretkowska, *Tarot paryski*, Warszawa, 1993

⁴⁸³ M. Gretkowska, *Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni: czaszka*, Warszawa, 1996

⁴⁸⁴ M. Gretkowska, *Światowidz*, Warszawa, 1998

⁴⁸⁵ M. Gretkowska, *Namiętnik*, Warszawa, 1998

⁴⁸⁶ M. Gretkowska, *Tarot paryski*, op. cit., s. 41

⁴⁸⁷ ibidem, s. 40

współżycie dziewczynki z Xavierem oburza narratorkę *Tarota paryskiego* i wtedy neguje ona seksualne działanie dziewczyny. Sytuacja ta nie ma jednak nic wspólnego z wysokim wartościowaniem kobiecej bierności seksualnej, wynika oczywiście z urażonej dumy i zazdrości, stąd gorzkie słowa: *Ty myślisz nie głową, a macicą*⁴⁸⁸.

Aktywna płciowo jest też inna bohaterka tej powieści — Madame Wittop. Jej erotyzm realizuje się niejako na dwóch płaszczyznach: poprzez nawiązywanie romansów oraz pisanie pornograficznych tekstów. Ekscentryczna, starannie wykształcona kobieta seksualność uznaje, obok sztuki, za podstawę istnienia w rzeczywistości. Gabriela wydaje się zainteresowana zwłaszcza płciowością wyrafinowaną, „wykoncypowaną”, gdzie niewiele dzieje się za sprawą namiętności, a dużo za sprawą intelektu.

Madame Wittop opowiadała o skrajnych przejawach miłości, o zmęczeniu życiem, o swojej przyjaciółce, dla której najbardziej ekscytującym przeżyciem było zo-
*nанизowanie się w kostnicy*⁴⁸⁹.

— *Gabriela, co sądzisz o zoofiliu?* — *zaciekawit się Jean, (...)*

— *Jeśli można sprawić zwierzęciu przyjemność, czemu nie. Lecz ze swego doświadczenia wiem, że jest to zwykle dla zwierząt uciążliwe*⁴⁹⁰.

W doświadczeniach erotycznych skandalizującej pisarki pojawia się jednak także i znudzenie: to ono może być odpowiedzialne za eksperymenty i poszukiwania, często na granicy dewiacji. Nuda sprawia też, że Gabriela często zmienia kochanków i jednocześnie ma ich zawsze kilku. Poczucie nadmiaru, przesytność jest wywołany przez częste nawiązywanie kontaktów ich oraz ich przetwarzanie w tekst, co sprawia, że wzmagają się one, zwielokrotniają. Owo pisanie ma też, paradoksalnie, nudę przełamać, choćby za sprawą prowokacji i wyrafinowania. (...) *przeglądałam „Nekrofilie” wydaną u Rachera. Po kilku stronach mięsistych o pisów zemdlilo mnie*⁴⁹¹.

W kontekście późniejszych zwierzeń Madame Wittop można stwierdzić, że wzmogona aktywność seksualna bohaterki, ta rzeczywista i ta przetworzona, ma oszukać lęk przed starością i niedołęstwem. Lęk, którego nawet erotyczne kontakty nie są w stanie zniszczyć. Należy wyraźnie podkreślić, że o ile groteskowość postaci Gabrieli przełamuje tragiczna wizja starzejącego się, rozpadającego ciała, to tonu buffo dotyczącego jej twórczo-

⁴⁸⁸ ibidem, s. 62

⁴⁸⁹ ibidem, s. 26

⁴⁹⁰ ibidem

⁴⁹¹ ibidem

ści nie deszyfruje nic. Pojawia się tu karykaturalnie wyolbrzymione przekonanie o opieraniu się kobiecej twórczości na seksualizmie (podobnie działa się w przypadku opisów sztuki Beby Mazeppo z *Kabaretu metafizycznego*).

Bohaterkami aktywnymi seksualnie i scharakteryzowanymi jedynie poprzez tę sferę życia są kobiety z opowiadania *Latin Lover* ze zbioru *Namiętnik*. W tekście tym nawiązuje Gretkowska do rozpowszechnionego powszechnie stereotypu Szwedów jako społeczeństwa bardzo liberalnego i wyzwolonego seksualnie. Z wolnością tą wiąże się wyraźna dominacja kobiet — zarówno w sferze politycznej, jak i seksualnej. Metaforycznie i ironicznie ujmuje ten fakt mieszkający w Sztokholmie student Chilijczyk:

— *Jose, trafiłeś do rajy białowłosych aniołów. Przebogaty kraj, eksperymentalna próbówka przyszłości. Światem będą rządzić kobiety, tu się to właśnie zaczyna. Chcą wsadzać do więzienia klientów prostytutek. Niedługo bycie mężczyzną będzie tu przestępstwem*⁴⁹².

Trzeba zaznaczyć, że przedstawione w opowiadaniu *białowłose anioły*, to specyficzna grupa kobiet — wykształconych, zamożnych przedstawicielek klasy wyższej. Traktują one aktywność płciową jako naturalny sposób podtrzymania urody i kondycji fizycznej: *Sprawni seks uważały za wartą wydatku usługę. Jose wiedział, że polecały go sobie jak dobrą fryzjerkę czy krawcową*⁴⁹³. Deszyfrację stereotypu związanego z kobiecą biernością seksualną wzmacnia w tekście przedstawienie postaci męskiej w roli przechodzącego z rąk do rąk utrzymanka. Droga wykołejenia, tradycyjnie przypisana kobiecie, staje się w utworze losem młodego, przystojnego mężczyzny: zostaje on zredukowany do ciała i tylko jako ciało postrzegany. Jego śmiercią staje się więc nie chwila odłączenia od aparatury podtrzymującej funkcje życiowe, ale moment, w którym okazuje się impotentem. Fizyczna śmierć to tylko logiczne dopełnienie tej sytuacji.

Warto zauważyć, że ukazane w *Latin Lover* seksualne działanie kobiet podlega niskiemu wartościowaniu, co objawia się poprzez specyficzne przedstawianie ciał. Narrator „opowiada” się raczej po stronie subtelnego i nieszczęśliwego młodzieńca, którego: *Życie (...) miało być zwykłe. Od urodzenia po śmierć. Z jednym wątkiem tkanym według tradycyjnego meksykańskiego wzoru: honor, makabra, tequila*⁴⁹⁴. Obrazy ciał kobiet i Josego są mocno skonstrastowane, obok pięknego, młodego, muskularnego mężczyzny pojawiają

⁴⁹² M. Gretkowska, *Namiętnik*, op. cit., s. 53-54

⁴⁹³ ibidem, s. 57

⁴⁹⁴ ibidem, s. 47

się więc (...) *stare pulardy, nafaszerowane silikonem i hormonami i cygate grubaszk*⁴⁹⁵. Wyrażna agresja werbalna narratora wobec ciał kobiet nie tylko sytuuje go jednoznacznie „po stronie” bohatera męskiego, ale jest także wyrazem niskiej oceny kobiecej aktywności seksualnej. Potwierdza także stereotyp wartościowania młodości i negowania starzenia się, w połączeniu ze znamienym odwróceniem ról płciowych.

Aktywna seksualnie jest też bohaterka — narratorka tytułowego opowiadania z tomu *Namiętnik*. Na zasadzie partnerstwa uczestniczy w akcie miłosnym, wykazując tyle samo zaangażowania, co mężczyzna. Dopiero współuczestnictwo obojga partnerów gwarantuje bowiem pełnię przeżyć i daje możliwość sakralizacji rzeczywistości. Jednakże zastosowane kryterium estetyczne ponownie dyskredytuje ciało kobiety — tu ze względu na jego możliwości macierzyńskie: okazuje się ono mniej piękne, mniej „czyste” w rysunku. Wzorem urody wpisanym w „nowy” stereotyp kobiety jest ciało męskie z jego wyznacznikami — szczupłością, smukłością ud, wąskimi biodrami.

Pojawiające się w tekstach Gretkowskiej obrazy erotycznej aktywności bohaterek prowadzą do nieco zaskakującej konkluzji. O ile częstość występowania zjawiska jest w tym świecie duża (w jakiś sposób aktywna jest większość bohaterek kobiecych) to nie zawsze narrator wartościuje ją pozytywnie. Skrajnym przypadkiem niskiego oceniania kobiecego zaangażowania jest sytuacja zarysowana w opowiadaniu *Latin Lover* i postać Madame Wittop z *Tarota paryskiego*. Kluczem do rozpoznania takiej strategii narracyjnej wydaje się zakwalifikowanie tych bohaterek do grupy „nadaktywnych”, grupy, którą cechuje groteskowa przesada. Z przedstawieniem aktywności seksualnej kobiet nie zawsze też idzie w parze ukazanie ich fizycznej urody.

2.5. Proza Nataszy Goerke, czyli kochanka zbanalizowana

W twórczości Goerke postać kochanki stanowi opozycję dla figury żony i matki, skupiając w sobie cechy określające ją jako istotę seksualną. Jest niecodzienna, piękna, romantyczna, pociągająca, z którymi to ste-

⁴⁹⁵ ibidem, s. 50

reotypowymi określeniami proza Goerke „polemizuje”. Najciekawsze de-
szyfracje wcieleń kobiet — kochanek pojawiają się w tekstach *Banał*, *Trzeci
brzeg*, *Casanostra*, *Widelcowanie*.

W *Banale*, na co wskazuje sam tytuł, rozproszeniu ulega schemat ro-
manticznej miłości w romantycznej scenerii. Pojawia się więc cały arse-
nał środków mających taką sytuację zbudować: park w deszczu, księżyc,
wiatr we włosach, liść spadający na parasol. Zakochana heroina (koniecz-
nie młodsza dwa razy od swego wybranka) płacze, wzrusza się losem gą-
siennicy, opowiada sny, wzdycha. W pewnym momencie mówi jednak:
(...) *schodzimy w banał, musimy spotkać od początku*⁴⁹⁶, wychodząc ponad po-
ziom tekstu i rozpoznając schematyczność zaistniałej relacji. Metateksto-
wa partia wypowiedzi bohaterki (można utożsamiać ją z postacią Anioła)
stanowi ekspresyjne ujawnienie jej prawdziwych przeżyć. Z „wyjściem”
ponad tekst wiąże się też podkreślanie pozycji bohatera, wzmocnione do-
datkowo poprzez zastosowanie mowy pozornie zależnej oraz rozejście się
„prawdy jednostki” i „prawdy świata”⁴⁹⁷ — „świat” postrzega sytuację
jako romantyczną, jej podmiot — jako banalną i sztuczną.

W *Trzecim brzegu*, jednym z najdłuższych opowiadań Goerke, cieka-
wie potraktowany jest temat „trójkąta” miłosnego. Kochająca dwóch męż-
czyzn bohaterka (postacie jej kochanków nie wydają się do końca realne)
żyje jakby podwójnie w jednym czasie: wszystkie wrażenia i uczucia po
prostu pomnaża. Jednocześnie jest kochanką i Kalsanga, i Piechockiego:
*Gdy głaszczesz mnie Kalsang, z miejsca pojawia się Piechocki i od razu jestem czulsza.
Rzecz można: podwójnie czuła, bo obu naraz kocham, tylko muszę uważać, żeby mi
się nic nie wymyśliło, żeby nie nagle nie zawołała: Piechocki, chodź, chodź*⁴⁹⁸. Miło-
sna intryga, jakkolwiek interesująca, funkcjonuje w tekście tylko jako do-
pełnienie innego problemu — poszukiwania własnej tożsamości. Prowa-
dzone przez bohaterkę próby samookreślenia się wiodą — poprzez pozna-
wanie buddyźmu (o swojej fascynacji buddyżmem mówi w wywiadach
sama Natasza Goerke⁴⁹⁹), analizę kulturową społeczności europejskich
i azjatyckich, związki z mężczyznami — do stwarzania projekcji i, wresz-
cie, pełnego odejścia od wszystkiego, przede wszystkim od obu kochan-
ków i języka: *Chcę żyć, mówię, na plecy narzucam plecak i zaczynam odchodzić. Żyję*

⁴⁹⁶ N. Goerke, *Fractale*, op. cit., s. 76

⁴⁹⁷ J. Jarzębski, *Między „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*, op. cit., s. 121

⁴⁹⁸ N. Goerke, op. cit., s. 105

⁴⁹⁹ zob. na przykład *Patrz ludziom w oczy*, op. cit.

odchodząc: od Kalsanga, od Piechockiego — żadnym językiem nie mówię;⁵⁰⁰. Warto zastanowić się tu nad różnicami dostrzeganymi przez narratorkę — bohaterkę pomiędzy Kalsangiem a Piechockim — reprezentantami odmiennych kultur. Cechy Kalsanga można rozpoznać bowiem jako typowe dla człowieka Wschodu, pokojowo rozwiązującego wszelkie problemy, ugodowego, ceniącego wyciszenie i medytację, Piechocki zaś to człowiek Zachodu, a ściślej Polak: nerwowy, z pretensjami, palący papierosy, rozdarty pomiędzy żoną a kochanką. Pomimo zarysowanych różnic Goerke odnajduje jednak i podkreśla rys wspólny, podobieństwo pomiędzy Polską a Tybetem i symbolizującymi oba kraje mężczyznami. (...) *ja nie mogę żyć ani w Polsce, ani w Tybecie — znajdziemy jakiś mniej religijny obszar, jakiś świecki wymiar, w którym raz się żyje, raz umiera i już nigdzie nie trzeba potem iść*⁵⁰¹. W swojej diagnozie deszyfruje więc bardzo ważne, jak się wydaje, stereotypy religijne i narodowe: *Nie rozumiem kobiet, mówi Piechocki głosem Kalsanga i do reszty miesza wątki. Czy nie można po prostu: dwie wiary, dwóch mężów, jeden system wartości? Może można, skarbie, śmieję się, może można; ale ja nie mogę. Ja, tak jak i ty, jestem narodem wybranym, tyle, że kto inny nas wybrał i tu zaczyna się problem*⁵⁰².

W *Trzecim brzegu* pojawia się, podobnie jak w *Koniu na biegunach*, obraz współczesnej Polski i Polaków borykających się z bagażem narodowych tradycji i stereotypów lub schematy przełamujących (jak narratorka tekstu). Ciekawy (groteskowy, oczywiście) wydaje się też przedstawiony w obrazku portret polskich kobiet, stanowiący skrótową mocno, ale trafną, wersję wzoru kobiety: (...) *polskie kobiety są jak Hinduski: obłudne, chowają się w stroju, który nie jest wprawdzie sari, ale podobną pełni funkcję — pozoruje niewinność. (...) kanon kobiecości obliguje do postawy wdzięcznej i rzuca się na ekspresję: w życiu publicznym kobieta stawia na eufemizm, za to jak w domu rąbnie słowo spod serca, to mąż wymięka*⁵⁰³. Opisana w tekście polska współczesność to oczywiście *kunsztowna parodia rzeczywistości przekształcająca się w auto parodię*⁵⁰⁴.

Casanostra jest żartobliwą opowieścią o miłości Józefa, który: *dość dawno napisał już doktorat, ale któremu dopiero teraz zamiast referatów nagle spod pióra zaczęły wychodzić erotyki*⁵⁰⁵ i trzeźwo myślącej o życiu (i uczuciu) bo-

⁵⁰⁰ N. Goerke, op. cit., s. 108

⁵⁰¹ ibidem, s. 106

⁵⁰² ibidem, s. 108

⁵⁰³ ibidem, s. 103

⁵⁰⁴ M. Adamiec, *Powietrze aż gęste od półtnów*, w: *Tytuł*, 1995, nr 1, s. 260

⁵⁰⁵ N. Goerke, op. cit., s. 113

haterki — narratorki. Kobieta dla skonsumowania miłości potrzebuje nie bramy, ławki w parku, mostu ale — pokoju z łazienką, co zostaje poczytane przez partnera za fanaberie i demonizowanie sprawy. Romantyczna kochanka przeistacza się więc w mieszczkę, co ostatecznie zraza do niej mężczyznę, który odchodzi, pocałowawszy ją uprzednio w rękawiczkę. Zwraca tu zwłaszcza uwagę interesujący, wyrazisty tytuł dzieła — skrzyżowanie słów „Casanova” i „cosanostra”, który wydaje się stanowić, z jednej strony, charakterystykę mężczyzny, z drugiej zaś — łączącej niedoszłych kochanków relacji przyciągania i odpychania („casa nostra” to po włosku „nasz dom”).

W *Widelcowaniu z Księgi Pasztetów* pojawia się natomiast motyw kochanki agresywnej, sadystycznej i uległego, masochistycznego partnera. Spełnienie Lucjana uzależnione jest bowiem od posiadania dominującej, „przygważdżającej” codziennie kobiety. Po odejściu mistrzowskiej w zadawaniu tortur Jadwigi szczęśliwie odnajduje się Salomea W.: (...) *eklektyczna niewiasta o kształtach Gertrudy Stein, umyśle markiza de Sade i manierach głodnego Raskolnikowa (...)*⁵⁰⁶. Salomea jest kochanką doskonałą, zaskakującą, niecodzienną, wymagającą uwagi i poświęceń. Poczucia szczęścia nie odbiera bohaterowi nawet fakt, do którego Salomea bez oporów się przyznaje, że jest mężczyzną. Mamy więc tu do czynienia z problemem, do którego powrócę w dalszych częściach wywodu, zupełnie swobodnego traktowania tożsamości płciowej.

3

MACIERZYŃSTWO

3.1. Twórczość Izabeli Filipiak, czyli macierzyństwo patologiczne

Obrazy macierzyństwa pojawiające się w twórczości autorki *Rosyjskiej księżniczki* wydają się bardzo znamienne. Po pierwsze określa je fakt, iż

⁵⁰⁶ N. Goerke, *Księga Pasztetów*, op. cit., s. 44

w dziełach, gdzie większość bohaterów to kobiety, jest ich stosunkowo niewiele. Drugą cechą wydaje się wyraźne „przechylenie” omawianego tematu na stronę patologii — ciąż urojonych, usuwanych, niechcianych, dzieci niekochanych, maltretowanych, wykorzystywanych seksualnie, przedstawiania rodzicielstwa jako aktu sprowadzającego kobietę do roli przedmiotu.

Ironicznie, groteskowo potraktowana kwestia macierzyństwa jest jednym z głównych tematów wielowątkowego, rozszczeplającego się tekstu *Ska*: pojawia się tu motyw wielu ciąż Mary Shelley (*Mary pisze i rodzi, pomiot umiera*⁵⁰⁷), które nie przynoszą jej nic prócz cierpienia i poczucia klęski. Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że młodziutka autorka *Frankenstein*, jako osoba tyle tajemnicza, co fascynująca, staje się w pewnych partiach narratorem utworu, symboliczną „siostrą” głównej bohaterki. Kaśka, naśladowując niejako Mary (losy paralelne) sama zachodzi w ciążę i też traci dziecko. Przeżycie to okazuje się na tyle wstrząsające, że wywołuje, już nie wizję człowieka — potwora — lalki (znów lalka), lecz całkowity rozpad osobowości dziewczyny. Dramatyczna pierwszoosobowa relacja bohaterki ujawnia biologiczny aspekt macierzyństwa, traumatyczne doświadczenie krwi i ofiary z życia: *Nie czuje się po tym „jakaś pusta”, tylko wypelniona po brzegi. Dosłownie kipi, aż podskakuje pokrywka. Ciągłe wylażą z niej kawalki nie dotychczasowanego płodu. Komin się zatyka, wypłwują skrzepy, zatyka się znowu*⁵⁰⁸. W cytowanym fragmencie zwraca uwagę użycie słów silnie nacechowanych semantycznie. Medyczne terminy — „płód”, „łyżeczkowanie”, „skrzepy”, kojarząc się raczej z sytuacją choroby i bólu zmuszają do myślenia o ciąży jako o swoistej chorobie, patologii ciała. I tak jak chorobę traktuje ją też sama bohaterka – matka — skutecznie ją „leczy”. Opisane w opowiadaniu Filipiak zabiegowe usunięcie ciąży godzi w jeden z podstawowych stereotypów związanych z rolą macierzyńską — bezwarunkowość miłości i pełną akceptację rodzicielstwa bez względu na sytuację psychiczną i „życiową” kobiety⁵⁰⁹.

Podsumowaniem, połączeniem wszystkich pojawiających się w opowiadaniu *Ska* motywów macierzyństwa jest przejmujący, a zarazem groteskowy, obraz gwałtu. Sprowokowany przez oświadczenie o ciąży Franken-

⁵⁰⁷ I. Filipiak, *Śmierć i spirala*, op. cit., s. 96

⁵⁰⁸ op. cit., s. 101-102

⁵⁰⁹ zob. M. Stańska, *Macierzyństwo miejscem dla kobiet?*, w: *Res Publica Nowa*, 1997, nr 9, s. 29

stein atakuje ubraną przez Kaśkę w jej stroje kukłę, po czym przyznaje się do ojcostwa. Całkowite przemieszanie tematów, motywów, „przeładowanie” sceny detalami potęguje wrażenie zawieszenia realizmu, oniryczność sceny. Zdejmuje też z problemu powagę i bolesność przypisane im przez wcześniejsze części dzieła.

Z deszyfracją stereotypów związanych z byciem matką mamy do czynienia także i w *Absolutnej amnezji*. Tu problematykę tę buduje, z jednej strony przedstawienie chłodnej i zajętej swoimi sprawami matki Mariany, z drugiej zaś opisanie ciąży i rodzenia jako doświadczeń, które stają się udziałem Izoldy. Macierzyństwo jako nie dająca się uniknąć kobieca rola występuje także w wielu wersjach wypracowania Marianny.

Postać Krystyny obnaża nieprawdziwość schematycznego przekonania o bezwarunkowości i instynktowości popędu macierzyńskiego. Poświęcająca się pracy zawodowej, potem też — pracy w konspiracji, bohaterka nie wydaje się zainteresowana opieką nad dorastającą córką. Uderza przy tym jej rezerwa i wyrafinowane okrucieństwo, wypadające może dość „blado” na tle ekscesów Sekretarza, ale niszczące wrażliwą jeszcze psychikę córki z równą siłą. Krystyna nieustannie porównuje urodę swoją i Mariany, deprecjonuje atrakcyjność dziewczyny, nie dotrzymuje obietnic. Na informację o jej pierwszej menstruacji reaguje zaś tak:

*A wracając do ciebie — (...) to rób, co chcesz, ale pamiętaj, żebyś się nie skrobała. Od dzisiaj ci to grozi*⁵¹⁰. Wydaje się, że Izabela Filipiak sporządza w swej powieści portret tak zwanej „wyrodnej” matki (choć Krystyna nie porzuca swego dziecka, ani go fizycznie nie maltretuje to można ją uznać za typ kobiety, która nie jest zainteresowana wypełnianiem roli macierzyńskiej), o której to postaci badaczka pisze jako o jednym z tabu dotyczących macierzyństwa⁵¹¹. Przełamanie owego tabu, przy daleko posuniętej obiektywności oglądu, wyzbyciu się moralizatorstwa, czy negocjowania pewnych zachowań, to jeszcze jedna z wartości powieści.

Przeżywająca macierzyństwo radośnie, jak magiczny, tajemniczy obrzęd, Izolda — kolejna kobieta–matka z *Absolutnej amnezji* — zostaje brutalnie wepchnięta w nieprzychylną i nieludzką przestrzeń szpitala położniczego. Tego, o którym Anna Nasiłowska pisze, że był „wychodkiem świata”. *Szpital okazał się miejscem zsyłki, na którą kobiety zgadzają się dobrowol-*

⁵¹⁰ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, op. cit., s. 219

⁵¹¹ M. Stańska, op. cit., s. 29

nie, zarazem jakby wygłuszając świadomość, że na zewnątrz życie trwa w różnorodności form, z których żadna nie musi być ostateczna i nieunikniona. (...) Od tej chwili ludzie w białych kitlach zachowywali się tak, jakby wiedzieli lepiej od niej samej, co dzieje się z jej ciałem. Ono też, według przepisów i rozkładu zajęć, stało się własnością publiczną, otwarte dla każdego, kto chciałby go użyć albo dotknąć, dostępne i wygolone, gotowe do wglądu jak obcy kontynent wymagający szybkiej eksploatacji i pełnego wykorzystania zasobów⁵¹². Szpitalne doświadczenia Izoldy degradują jej macierzyństwo, ściągają w dół, desakralizują. A że nie wpływa to na jej uczucie do nowonarodzonej córki to zasługa wewnętrznej siły bohaterki. Wydaje się, że przedstawiona w *Absolutnej amnezji* wnikliwa analiza sytuacji położnic nie tylko deszyfruje stereotyp milczenia o narodzinach, poczucia niestosowności mówienia o krwi, wodach płodowych, bólu i krzyku, ale i wpisuje się w nurt zaangażowanych manifestów nawołujących do tego, by „rodzić po ludzku”. Kilkustronicowy opis funkcjonowania szpitala położniczego wykracza bowiem poza perspektywę jednostkową bohaterki, przedstawia sytuację uogólnioną, nie pozbawioną wyrażnego wartościowania.

Do przekonania o tym, że macierzyństwo nie może przynieść kobiecie nic, prócz wyczerpanej pracy, poświęceń i bólu nawiązują także wypowiedzi Marianny zawarte w jej „pączkującym” wypracowaniu *Wyobrażam sobie moją przyszłość*. Aż cztery jej przyszłe wcielenia to kobiety, które bądź mają już dzieci, bądź będą je miały. Macierzyństwo nie daje im jednak radości, wiąże się z nędzą, maltretowaniem przez męża i rodzinę, koniecznością poślubienia niekochanego mężczyzny. Dziecko to wynik nie uczucia, ale zawodności wszelkich metod antykoncepcyjnych. Projekty Marianny przerażają dosłownością, są doskonale zamknięte, jak kobiecy los, dla którego aktywność seksualna okazuje się przekleństwem. Nawet dwunastoletnia dziewczynka przeczuwa już jego nieuchronność. Wizja ta przywodzi na myśl Trzynastoletnią Andrzeja Bursy, dla której to chłopiec z sąsiedztwa już przygotowuje (...) *piekło krwawe/ Porodów i poronien*⁵¹³, od którego uciec nie sposób.

Na szczególną uwagę i wyróżnienie zasługuje fakt opisanie przez Filipiak sytuacji kobiet w Polsce (jest to jeden z głównych tematów jej prozy). Zarysowana poprzez przedstawienie relacji z mężczyznami oraz

⁵¹² I. Filipiak, op. cit., s. 208

⁵¹³ A. Bursa, *Trzynastoletnia*, W: tegoż, *Utworthy wierszem i prozą*, op. cit., s. 267

kwestię macierzyństwa okazuje się bowiem dodatkowo opresyjna za sprawą silnie działających stereotypów narodowych. Polska rzeczywistość jest więc kobiecie „podwójnie” nieprzyjazna — jako tej, która sama nie może brać udziału w walce o wolność, i jako tej, która mężczyzn od tej walki odvodzi. Obraz takiego stanu przynosi przywoływane opowiadanie *Ska ze Śmierci i spirali*, a także *Korzenie* i *Weronika: portret z kotem z Niebieskiej menażerii*. Dopełnieniem tej wizji jest też ukazanie działania w ruchu oporu Krystyny z *Absolutnej amnezji*. W tej kreacji nacisk położony jest jednak nie na przedstawienie specyficznej sytuacji Polek, ale na chłód i rezerwę wobec Marianny.

Opowiadanie *Ska* stanowi bardzo ostrą deszyfrację stereotypów związanych z rolą przewidzianą dla kobiety w Polsce. Godzi Filipiak w samo jądro schematu, uświęconego przez lata niewoli, męczeństwa, cierpienia i oczekiwania: *Nigdy tron polski nie zbrukał się krwią, nigdy król polski nie padł z ręki zamachowca. Jaki tron, jaki król*⁵¹⁴. Zdaniem narratorki — bohaterki (to ta sama Kaśka, z którą ojciec bawił się w obóz koncentracyjny) kobieta w Polsce nie ma żadnej wartości jako istota ludzka, jest klasyfikowana tylko wedle swego ciała. W metaforyczny sposób przedstawia taką sytuację bliżej nieznaną książką, którą Kaśka czyta z wyraźnym oburzeniem: *(Bohater rozpięty jest między dwiema kobietami, dziewczyną, z którą rżnie się, jakby zaraz miał zostać rozstrzelany i żoną, której nie rżnie, a która go nie rozumie, na wszelki wypadek autor jednej i drugiej zaaplikował lobotomię). Przypomina sobie, że jej życie w Polsce polegało głównie na unikaniu sytuacji, w jakich ktoś mógłby umieścić ją w jednej albo drugiej roli. Myśli, że była wtedy bardzo młoda i wyglądała tak niewinnie, że ludzie, których podziwiała, najpierw chcieli ją przelecieć, a dopiero później rozmawiać. (Naprawdę było inaczej: Rozmawiali z nią wstępnie, żeby ją potem przelecieć)*⁵¹⁵. Sprowadzona do roli seksualnej kobieta nie mieści się w kanonie „wyższych”, narodowych spraw i dlatego właśnie nie może uczestniczyć w strajku, nikt z nią nie rozmawia o poważnych problemach. Po prostu, nie ma dla niej naturalnej przestrzeni intelektualnej, w żadnej nie może czuć się „na miejscu”. Może jedynie wypełniać miejsca przez mężczyzn opuszczone albo uznane za mało istotne. W równie opresyjny sposób jak seksualność jest wykorzystywana przeciwko kobiecie jej zdolność macierzyńska. Traktowana jako wstydlivy problem ciąży sytuuje

⁵¹⁴ I. Filipiak, *Śmierć i spirala*, op. cit., s. 99

⁵¹⁵ ibidem, s. 98

bohaterkę Filipiak już ostatecznie po stronie odrzucanego, ukrywanego, pogardzanego ciała i cielesności. Interesująco pisze o faktach z tym związanych Justyna Bednarek zauważając, że stosunek mężczyzn do ciężarnych przypomina stosunek do dzieci lub osób niespełna rozumu⁵¹⁶. Dramatycznie przeżywająca odsunięcie od uczestnictwa w studenckim proteście Kaśka dochodzi więc do wniosku, że: (...) *jej ciało jest tak samo polityczne jak karabin maszynowy. I może być wykorzystane przeciwko niej. (...) jeszcze wczoraj była uwznioślona, niemal święta. Nagle zaczyna nienawidzić rosnącego w niej życia*⁵¹⁷. Zarysowany w dramatycznym skrócie los polskiej kobiety — inteligentnej, wrażliwej, wierzącej w solidarnościowy etos, obrazuje nieprzychylność wobec niej zarówno starej, jak i tworzącej się dopiero struktury politycznej. W walce o wydobycie się z komunizmu nie ma bowiem żadnej roli dla kobiety prócz poświęcenia, oczekiwania i nisko wartościowanej bierności. I stąd obserwowane przez bohaterkę, wracającą ze szpitala po usunięciu ciąży, kobiety wydają się jej *złączone wspólną złością: Milczenia, głędzenia, narzekania, wód płodowych i krwi*⁵¹⁸. Traktowana tylko ze względu na atrakcyjność (lub nie) polska kobieta (reprezentowana w pewnych fragmentach tekstu właśnie przez Kaśkę) w symboliczny sposób łączy się z figurą Polski i stąd pojawia się całkowicie demistyfikujący stereotypy narodowe, modernistyczny niemal obraz: *Polska zstępuje z ezbutwiatego krzyża i bierze Kaśkę w swoje ramiona. Jest zupełnie naga i bardzo piękna*⁵¹⁹.

Nawiązanie do okresu bezpośrednio poprzedzającego stan wojenny pojawia się także w opowiadaniu *Weronika: portret z kotem*. Zdecydowanie łagodniejszy, mniej zaangażowany ton tekstu nie zmienia w sposób zasadniczy ogólnej jego wymowy. Związana ze środowiskiem młodych prawników dziewczyna dochodzi do wniosku, że odnajdzie swoje miejsce i zostanie zaakceptowana dopiero po wzięciu ślubu z jednym z nich. Należy tu zaznaczyć, że kwestia ta wpływa raczej przy okazji zastanawiania się narratorki nad matką jej niedoszłego męża, niż jest głównym tematem dzieła. Subtelne sportretowanie interesującej i niezależnej kobiety, tytułowej Weroniki (niezależnej nie do końca, gdyż utrzymującej się z renty po mężu — ubeku) nie przesłania jednak gorzkich refleksji na temat sy-

⁵¹⁶ J. Bednarek, *Być kobietą ciężarną*, w: *Res Publica Nowa*, 1997, nr 9, s. 26

⁵¹⁷ I. Filipiak, op. cit., s. 100

⁵¹⁸ ibidem, s. 102

⁵¹⁹ ibidem, s. 106

tuacji polskich kobiet, które mogą być tylko matkami, żonami, bądź miazami. Zawsze więc w relacji do mężczyzny. W opowiadaniu pojawia się też zabawny, ale i trafny, portret polskich matek: (...) *zapędzanych do pracy, zmęczonych zbyt wczesnym wstawaniem, zaćwiczonych w autobusach, utrzymujących się precyzyjnie na samym skraju irytacji, poza którą zaczyna się demencja, (...)*⁵²⁰. Owe *przykładowe matrony* z upodobaniem noszą elastyczne, przykrótkie sweterki i koafiry opadające pod ciężarem беретów lub czapek z lisa⁵²¹.

3.2. Obrazki Goerke, czyli groteska podszyta goryczą

Obrazy macierzyństwa nie pojawiają się zbyt często w prozie Goerke, gdzie wiele jest przecież bohaterek kobiecych. W większości przypadków są to zaledwie krótkie wzmianki. Emma z przywoływanego już opowiadania obserwuje jak ukochany mężczyzna zmniejsza się stopniowo i każe mówić do siebie: „synku”. Wydaje się tym faktem nieco zdziwiona i rozczarowana. W *Dyptyku konwencjonalnym* to w mężczyznach budzi się „macierzyńskie uczucie” (do kobiety, co warto podkreślić), a w tekście *Zoom* dorosły już mężczyzna wraca do dzieciństwa i ponownie uzależnia się od matki. W *Paralelach* natomiast pojawia się informacja o głośnym krzyku rodzącej kobiety. We wszystkich tych utworach mamy do czynienia z pełną deszyfracją stereotypu macierzyństwa wykorzystującą jego konstytutywne cechy: etos poświęcenia i miłości, uzależnienie dziecka od matki, ból rodzenia.

Na szczególną uwagę zasługuje tu zwłaszcza wielowymiarowe dzieło *Celtycki krzyż*. Pojawia się w nim bowiem deszyfracja stereotypu matki — Polki, łatwo rozpoznawalnego pomimo przeniesienia w inne realia kulturowe. Matkę Irlandczyków z Belfastu cechuje bowiem poświęcenie dla ideałów narodowyzwoleńczych oraz rodziny. Roztopia się ona w życiu dla Sprawy, nie posiada żadnych cech indywidualnych; jest tylko matką — reprezentantką uciśnionego narodu.

Oszczędna narracja *Celtyckiego krzyża* prowadzona jest przez jednego z synów, który nie poświęca matce zbyt wielu słów. Wiemy o niej tylko

⁵²⁰ I. Filipiak, *Niebieska menażeria*, op. cit., s. 136-137

⁵²¹ ibidem, s. 137

tyle: *Na łóżku, z policzkiem wtulonym w ramię celtyckiego krzyża, chrapa matka. Krzyż wyhaftowany był na ogromnej aksamitnej poduszce, którą matka kładła na noc do łóżka w miejscu ojca. Od dnia, w którym bomba rozrzuciła kawałeczki ojca po całym kościele, matka stała się bardzo podejrzliwa. Zabita okna deskami i nie zmrúżyła oka, póki nasze symulowane chrapanie nie przeszło w równomierny, przerywany sennymi okrzykami oddech*⁵²². Matka jest w tej opowieści wcieleniem wierności, patriotyzmu i nadopiekuńczości. Dogmat patriotyzmu ściera się w niej z dogmatem troski o własne potomstwo i stąd zabijanie okien deskami i czujny sen.

Warto zauważyć, że wybór Belfastu na akcję utworu nie wydaje się przypadkowy. Bliskość sytuacji politycznej, opierającej się na zniewoleniu i pozbawieniu wolności, a nawet państwowości, tej części Irlandii i Polski jest bowiem uderzająca. Podobieństwa występują też na poziomie samych kultur kształtowanych przez zacofanie gospodarcze, rolniczy charakter krajów i dojmujące znaczenie katolicyzmu. W związku z tym i w Irlandii, i w Polsce pojawia się podobny model rodziny — tradycyjnej, wielopokoleniowej, wielodzietnej, silnie zhierarchizowanej oraz podobna funkcja matki, jako ostoji i opoki rodu.

3.3. *Domino* Anny Nasiłowskiej, czyli filozoficzny traktat o macierzyństwie

Bohaterka *Domina* nie od razu odnajduje w sobie entuzjazm i umiejętność bycia matką. Musi się tego nauczyć, choć świat oczekuje od niej natychmiastowej reakcji zachwytu: *Zapada cisza. Czuję jak czekają, aż wybuchnę entuzjazmem, odetchnę z ulgą pierwszym haustem samouwielbienia i powtórzę: jaka śliczna. Ale ja zwlekam. Wreszcie mówię: — Ona jest. To dobrze. Już jest*⁵²³. Najwcześniejszym wrażeniem, uczuciem kobiety jest ulga, potem przychodzi zrozumienie i akceptacja. Miłość pojawia się później, zdeterminowana nie instynktem, ale głębokim namysłem, przeżyciem i olśnieniem. Pierwsze dni macierzyństwa upływają pod znakiem wzajemnego „dotarcia się”, poznania. Przełamany jest więc tu stereotyp, w myśl które-

⁵²² N. Goerke, *Fractale*, op. cit., s. 59

⁵²³ A. Nasiłowska, *Domino*, op. cit., s. 8

go pojawić powinien się natychmiast i trwać zawsze w niezmięnionej postaci *entuzjazm i samouwielbienie*. Narodziny miłości macierzyńskiej poprzedzają bowiem trudne chwile bezradności i oziębłości, gdy bohaterka cierpi na niemożność wystowienia, brak umiejętności wypowiedzenia własnych przeżyć i odczuć. Okazuje się niema:

Matka mówi do synka:

— *Tygrysie! Mój najpiękniejszy dzielny zuchu, właśnie tak, właśnie. (...)*

Cały dzień wymyśla najczulsze nazwania i gdy ich już braknie, powtarza je jak refreny. (...)

Tylko ja mam gardło z drewna.

*Za wielką wagę przywiązuję do treści — myślę. Za długo odmierzałam znaczenia na aptekarskiej wadze. Trzeba zbudować poziom pierwotny mowy — jej melodię, odnaleźć mi⁵²⁴. Miłość dopiero musi się narodzić, wytworzyć system znaków, zbudować więź. Bohaterka próbuje ją odnaleźć poprzez język, znajomość kultury. Nie czerpie więc z pokładów nieświadomości, ale z wyrafinowanego systemu łączności, która wytwarza się niejako ponad jednostkową kondycją człowieka i zwraca uwagę na jego zakorzenienie w funkcjonowaniu zbiorowym. Wart odnotowania wydaje się tu problem zaobserwowany w utworze przez Mieczysława Orskiego. We wspomianej już istniejącej w *Dominie* konstytutywnej opozycji pomiędzy „kulturą” a „naturą” narratorka opowiada się po stronie „natury”, ale werbalnie tkwi w „kulturze”⁵²⁵. Ta rozbieżność buduje wiele napięć zarówno w technice prowadzenia narracji (odczucie niemożności wystowienia, stosowanie krótkich, urwanych, opartych na paradoksie wypowiedzeń), jak i w systemie znaczeń tekstu (przekonanie o niemożności powrotu do „natury” i zrozumienia przedwerbalnych doświadczeń ciała i umysłu). Bohaterka *Domina* chce zejść na poziom podstawowy mowy, szuka melodii, rytmu, ale nie „cofa się” jeszcze do poziomu mowy ciała. Jak się wkrótce okaże, dopiero to zaowocuje poczuciem pełni.*

Dochodzenie do zrozumienia fenomenu narodzin macierzyńskiej miłości odbywa się w kobiecie stopniowo: najpierw zostaje nawiązana łączność językowa, potem powiązanie na poziomie podświadomym (*Weszła do moich snów. Naprawdę zostałam matką*⁵²⁶), by dojść wreszcie do zrozumienia głębokości więzi, jaka została zadziergnięta na zawsze.

⁵²⁴ ibidem, s. 20-21

⁵²⁵ M. Orski, *Narodziny w etiudach*, op. cit., s. 371

⁵²⁶ A. Nasilowska, op. cit., s. 31

To, co mnie z nią łączy, to nie jest miłość. Przeżywałam miłość: płatki róży w syropie, dużo tęsknoty i dojmująca niepewność.

*To jest pewne. To coś głębszego*⁵²⁷.

W tekście Nasiłowskiej skrajne uczucia i postawy wobec macierzyństwa ujawniają się rzadko. Bohaterka wydaje się wyważona w swych sądach (należy przypomnieć, że jest to już jej drugie doświadczenie tego rodzaju, można więc mówić o pewnym oswojeniu z sytuacją). Kobieta uważnie obserwuje małą córkę, wsłuchuje się w nią i siebie, próbując rozpoznać wszelkie odcienie uczuć i wrażeń, jakie zaistnieją. Nie jest gwałtowna, żadna przeżyć, skora do szafowania wielkimi słowami — przeciwnie, wszystko, co robi i mówi nosi znamię rozsądku. Ale ów spokój czasami pęka, rozłamuje maska równowagi, ujawniają namiętności, lęki:

Kiedy pierwszy raz od powrotu do domu mogłam wyjść na krótki spacer, spieszyłam się bardzo, choć dziecko spało, a moje nogi były jeszcze słabe. Szybko, jak tylko potrafiłam, dopadłam sklepu. Gdy wydawano mi resztę — nie liczyłam pieniędzy. Szybciej! Byłam gotowa schwytać co mi dadzą, rzucić banknot i wybiec natychmiast.

Przypomniała mi się bura kotka, która w zębach niesie do gniazda, w którym czekają jej dzieci, upolowaną mysz. Nie rozgląda się, biegnie.

Biegłam z powrotem, Szybciej, bo oszaleje!

*Mocno trzymałam zdobycz — rybę dla kotów. Gonił mnie instynkt*⁵²⁸.

Głęboki namysł, staranna analiza rodzenia się więzi, uczuć macierzyńskich — od tych najbardziej wyważonych, do tych najbardziej skrajnych, podważa stereotyp bieżrefleksyjnej, ślepej miłości matki do dziecka — niezależnej od indywidualności. Nasiłowska próbuje bowiem zarejestrować szok poznawczy i emocjonalny, jaki jest udziałem kobiety, w której życiu pojawia się dziecko (nawet kolejne). W *Traktacie o narodzinach* pojawia się więc w związku z tym poddanie w wątpliwość przekonania o istnieniu u kobiety instynktu macierzyńskiego. O tym jak silny jest to schemat świadczyć może fakt pojawiania się nawet w takich pracach, jak *Psychologia kobiety* Karen Horney stwierdzeń uznających pragnienie posiadania dziecka za (...) *pierwotne i mające charakter instynktowny, (...) silnie zakorzenione w sferze biologii*⁵²⁹. Horney uznaje ponadto dążenie kobiety do

⁵²⁷ ibidem, s. 44

⁵²⁸ ibidem, s. 31

⁵²⁹ K. Horney, op. cit., s. 88

posiadania dziecka za *spełniające wszystkie kryteria, by być określone jako „po-
pęd”*⁵³⁰. Jednakże dla bohaterki *Domina* miłość macierzyńska to nie tylko
instynkt, ale także świadomy akt wyboru stawiający ją w roli podmiotu.

W dziele Nasilowskiej pojawia się deszyfracja dwóch stereotypów zwią-
zanych z porodem: niestosowności mówienia o nim oraz dostrzeżenia w zja-
wisku wymiaru twórczego i seksualnego. Poród jawi się w procesie naro-
dzin jako element najistotniejszy, szczytowy, punkt graniczny pomiędzy
oczekiwaniem a realizacją i stawianiem się. Jest momentem zetknięcia się
z tkanką istnienia — indywidualnego i istnienia rzeczywistości, a jako sy-
tuacja graniczna ma charakter destrukcyjny i konstruktywny zarazem.

Negatywna strona porodu objawia się poprzez fakt, iż kobieta po-
strzeża go jako zniszczenie samej siebie, własnego ciała i osobowości. Wią-
że się to z wielkim strachem, który Adrienne Rich określa jako strach
przed śmiercią (rozumianą nie tylko jako śmierć fizyczna, ale także jako
śmierć dawnego „ja”)⁵³¹ i bólem.

W *Dominie* pojawiają się wnikliwe opisy cierpienia, jego nieuchronno-
ści, przerażającego natężenia. *Gdyby mi głos nie uwiązł, nie został po stronie
ból — może krzyczałabym*⁵³².

*Kamień ciągle spadał, centymetr po centymetrze w ciemności toczyłam go dalej,
popychałam brzuchem, biodrami, nogami, ciągle było za mało, wreszcie wszystkim
jednocześnie, w skurczu wszystkich mięśni. (...)*

*Nie pamiętałabym, jak się nazywam, ale ustawiłam straż. Przypominałam so-
bie modlitwy łacińskich deklinacji, odmawiałam francuskie koniugacje, a nade wszyst-
ko zobaczyłam z góry szalone kominy zamku Chambord. Taką linią — postrzępio-
ną, ozdobną — wirując poruszały się bóle*⁵³³. Ból porodu alienuje tu kobietę
niejako podwójnie: jako człowieka, postawionego samotnie wobec wyzwania
egzystencji, jako człowieka–kobietę, w związku z otoczeniem aktu wsty-
dliwym milczeniem. Kultura Zachodu alienuje bowiem rodzącą: fizycznie
— spychając ją do szpitala i emocjonalnie — odmawiając wykonywanej
przez nią bolesnej „pracy” godności. Bohaterka Nasilowskiej ma drama-
tyczną świadomość takiego stanu: *Ciągle szukam odpowiedzi, dlaczego szpitale
położnicze przypominały do medawna wychodki. Były przecież nimi.*

⁵³⁰ ibidem

⁵³¹ A. Rich, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York — Lon-
don, 1986

⁵³² A. Nasilowska, op. cit., s. 7

⁵³³ ibidem, s. 8

To był „anus mundi”, odbył świata, przez który nagie ciało we wstydzie mogło być wypchnięte na świat. Świat, który należy do zapiętych po szyję⁵³⁴.

Nierozłączne powiązanie rodzenia z fizjologią, oczywiste i naturalne biologicznie, budzi wstręt i niechęć. Ujawnia się tu charakterystyczne tylko dla gatunku ludzkiego obrzydzenie do własnych wydalin⁵³⁵. Akt, podczas którego pojawiają się: krew, wody płodowe, maź płodowa, sznur pępowinowy, łożysko nie zostaje zaszerogowany jako estetyczny. I dlatego uczestnicząca czy też kreująca go kobieta musi być zepchnięta na margines oficjalności i kanonu przyzwoitości. Nawet w niej samej świadomość istnienia płynów i resztek fizjologicznych budzi niechęć:

— Czy wiesz, jak wygląda łożysko? — spytał.

— Nie, nie jest czerwoną watą. — odpowiedział.

— Tak, wiem, nie mogłaś tego zobaczyć. To taka błona, biały worek, ogromny, pusty żołądek po przetykany żyłami. Z resztkami czegoś czerwonego.

— Słucham tego i zaczynam drżeć⁵³⁶.

Nagły skurcz obrzydzenia odseparowując kobietę od jej własnego ciała spycha akt narodzin w dół i deprecjonuje go.

W eseju *Otwarcie*, stanowiącym filozoficzną refleksję nad fenomenem narodzin, Jolanta Brach-Czaina w metaforyczny sposób przedstawia fizjologiczną naturę świata: *Brzuch świata porusza się, napręża i przez otwory wyrzuca wody, krew, ciała. Teraz cielaka. Teraz zięje trującymi gazami. Teraz wypada człowiek włokąc lepki sznur pępowiny. Brzuch chlusta. Teraz muchy i motyle*⁵³⁷. Nie można uniknąć fizjologii, jest ona naszemu istnieniu przypisana w sposób jednoznaczny; wydalanie, także to związane z porodem, ma taką samą wartość jak oddychanie, spanie, jedzenie. Stanowi akt potwierdzający ludzką egzystencję.

Bohaterka *Domina* pomimo tego, iż głęboko zakorzeniło się w niej obrzydzenie i lęk związany z porodem, próbuje proces ten zrozumieć i do wartościować. Wydaje się, iż momentami dostrzega fakt metafizycznego wymiaru fenomenu i szansę, jaka staje się jej udziałem — poczucie głębi istnienia dociera bowiem do człowieka niezmiernie rzadko, zanurzony w codzienności, przytłoczony tysiącem działań nie potrafi dostrzec i zrozumieć istoty swego trwania. I dopiero sytuacje graniczne, wobec których

⁵³⁴ ibidem, s. 26

⁵³⁵ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, op. cit.

⁵³⁶ A. Nasiliowska, op. cit., s. 13

⁵³⁷ J. Brach-Czaina, *Otwarcie*, W: tejże, *Szczeliny istnienia*, Warszawa, 1993, s. 70

staje, zmieniają w bolesnym napięciu całe jego dotychczasowe życie i uświadamiają wartości i niezmiennie prawa egzystencji: *Właśnie wtedy stajemy się sami sobą, gdy z otwartymi oczyma wkraczamy w sytuacje graniczne. Zazwyczaj bowiem w naszym życiu codziennym wiążemy się z nimi bezrefleksyjnie usiłując zamykać oczy na prawdę egzystencji. Sytuacja graniczna oznacza radykalną utratę komunikacji z innymi i ze światem: stajemy wobec problematyczności świata, wszystko pogrąża się w otchłani i w takiej absolutnej samotności zdobywamy świadomość własnego bytu*⁵³⁸.

Poród spełnia wszelkie kategorie bycia sytuacją graniczną. Wiąże się z cierpieniem, śmiercią (lękiem przed śmiercią); wobec porodu kobieta staje sama, radykalnie traci też możliwość komunikowania z innymi. Co więcej, nawet już po zakończeniu porodu mówienie o tym doświadczeniu jest zachwiane, pojawia się niewymawialne. Rodzenie daje więc szansę na dotarcie do sedna egzystencji, potwierdza ją, wyraża akceptację. Nawet przypisany porodowi ból okazuje się, w takim pojmowaniu zjawiska, być, po prostu, męką tworzenia, męką związaną z kreowaniem nowego. Ból może stać się świadomie oczekiwanym znamieniem pojawienia się twórczej siły: *Najważniejszy był akt woli. Krzyczałam do wewnątrz: niech te płatki będą z krwi. Chcę tego bólu — wtedy tańczę, tarzam się w nim. Szybciej, niech rośnie! Chcę tego, więc sama poszarpię i stratuję swój brzuch*⁵³⁹. W szczytowej fazie porodu, gdy ból się nasila, bohaterka Nasiłowskiej odczuwa satysfakcję kontaktu z fenomenem bycia w jego najgłębszych przejawach. Pojawia się ekstaza twórcza i łączy z ekstazą seksualną. Poród — sytuacja graniczna cofa kobietę do najgłębszych pokładów instynktu — instynktu życia. Przypomnieć należy tu jednak rozczarowanie obserwującego poród mężczyzny, któremu nie objawia się żadna tajemnica życia. To tylko kobieta-uczestniczka-twórczyni może stanąć na skraju transcendencji, tylko ona bowiem, tak naprawdę, może mówić o pełnym uczestnictwie.

Rozumienie porodu jako zjawiska konstruktywnego odwołuje się do jego związków z kobiecą seksualnością i kreacyjnością. Poród jest tu jednym z elementów rozwoju psychiki kobiety, przygotowuje ją do macierzyństwa. Donald W. Winnicott twierdzi, że gdy dziecko jest gotowe do przyjścia na świat, to matka jest przygotowana na jego przyjście⁵⁴⁰. Poród

⁵³⁸ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, op. cit., s.186

⁵³⁹ A. Nasiłowska, op. cit., s. 10

⁵⁴⁰ D. W. Winnicott, *Dzieci i ich matki*, przeł. M. Habala, Warszawa, 1994

stanowilby więc akt ostatecznej, pełnej akceptacji i potwierdzenia tej gotowości. Potwierdzenia poprzez wspólny wysiłek i wspólne poczucie lęku.

W przywoływanej już *Psychologii kobiety* Karen Horney stwierdza, że ciąża przyczynia się do rozwoju seksualnego kobiety, wiele kobiet w pełni rozwija się płciowo i przeżywa pierwsze orgazmy dopiero po ciąży i porodzie⁵⁴¹. Sam poród także może być nie tylko punktem zwrotnym w rozwoju płciowym kobiety, ale i doznaniem seksualnym. Jest to jednak przeżycie bardzo głęboko ukryte, bo wyparte przez zachodnią kulturę i jej ideał dziewiczego macierzyństwa. Dopiero odarcie aktu rodzenia z lęku, uwolnienie ciała może sprawić, że erotyczny wymiar porodu unaoczni się⁵⁴². Odczuwanie porodu jako doznania seksualnego może przewartościować myślenie o tym zjawisku nie tylko jako o wyniku seksualności, ale i jej przejawie: (...) *Kula energii przesywa rdzeń kręgosłupa rwąc w dół. Oddech przemienia się w krzyk. Boleśna błyskawica. Raz po raz. W dół, w dół, w świat. Odwrotny kierunek procesu. Przeważające zadanie. Tu nie chodzi o oddalenie, lecz o przerwanie izolacji i gwałtowność zanurzenia. Chodzi o to, by w istnienie wstąpić. Krzyk. Pot. Krew. Pełnia*⁵⁴³. To zrozumienie, a może bardziej — odczucie, rodzenia zbliża je do przeżycia seksualnego — podobne wydaje się niezwykle natężenie, samotność przeżywania (choć w planie rzeczywistym ani w trakcie aktu seksualnego, ani w chwili rodzenia człowiek nie jest sam) i pewna dzikość jaka wyłania się pod ciśnieniem bólu i radości uczestniczenia w kreacji Nowego. Warto zaznaczyć, że połączenie seksualności i rodzenia, czy więcej — uznanie seksualności rodzenia godzi w stereotyp aseksualnej matki, przekonanie o sakralności macierzyństwa przy jednoczesnej degradacji ciała kobiet i ich seksualności⁵⁴⁴. W tekście Nasiłowskiej pojawia się więc sprzeczność, czy może raczej napięcie, pomiędzy potwierdzaniem a deszyfracją stereotypu związanego z apłciowością kobiety–matki.

Karmienie piersią jest specyficznym rodzajem kontaktu ciała, dotyku. Stanowi pełnię zbliżenia o wyraźnym aspekcie pochłaniającym. Warto podkreślić tu fakt, że, zdaniem Wilfrieda Wicka, łacińskie słowo oznaczające „kobietę” zbudowane jest z dwóch słów: „fe” (karmić) i „mina” (piers)⁵⁴⁵. *Słownik polsko-łaciński* podaje jednak nieco inaczej: „fello”

⁵⁴¹ K. Horney, op. cit.

⁵⁴² A. Rich, op. cit.

⁵⁴³ J. Brach-Czaina, op. cit., s. 58

⁵⁴⁴ A. Rich, op. cit.

⁵⁴⁵ W. Wieck, *Męczyzna pozwala kochać*, op. cit.

(„felo”) — „ssać”, „wysysać” oraz „mineo” — „sterczeć”, „wystawać”⁵⁴⁶. Jeśli zgodzimy się jednak z luźniejszą interpretacją Wiecka to karmienie piersią byłoby powrotem do kobiecości, zanurzeniem w niej. W życiu bohaterki *Domina* karmienie to coś więcej niż zwykle dawanie pokarmu utrzymujące niemowlę przy życiu. Okazuje się formą bliskości, przekazywania uczucia i tworzenia porozumienia. Temat karmienia piersią pojawia się w tekście wielokrotnie. W stosunkowo krótkim utworze zdaje się nawet dominować. Bohaterka skupia się na tym macierzyńskim przeżyciu, stawiając sobie pytania o sens i filozoficzną wykładnię aktu, o którym wie na pewno, że jest znakiem głębszej rzeczywistości. Przywoływany już Winnicott ujmuje to następująco: *Stosunki matki i dziecka w chwili karmienia są początkiem stosunków międzyludzkich*⁵⁴⁷. Pojawiająca się łączność matki i dziecka wywiera wpływ nie tylko na nich oboje, ale naznacza też rzeczywistość.

Poszczególne stwierdzenia narratorki *Domina* ujawniają jej przemyslenia:

*Odkąd się urodziła, stałam się jadalna*⁵⁴⁸.

Nie wiedziałam, że moje piersi mogą budzić aż takie pożądanie. Owszem, miały swoje miejsce w repertuarze uwodzenia. Trzeba przyznać, że bywały raczej pośrednim celem. Może nawet — miłosnym wstępem albo substytutem. Ach, te sposoby uroczych szantażystów, mówiących: pozwól, nie mogę żyć bez tego.

*To jest przekonujące — głód. Smoczki, te nieporadne gumowe substytuty odrzucane są z pogardą. Wszelkie wymówki odbijają się od ściany płaczu. Naprawdę ona nie może bez tego żyć*⁵⁴⁹. Reakcje niemowlęcia budzą w bohaterce zdumienie: ciało urasta tu do rangi wartości podstawowej, a piersi stają się jego centralnym punktem. Ciało matki ogranicza się właściwie tylko do piersi. To one są jej symbolem. Warto zwrócić uwagę na seksualny charakter karmienia piersią, na który wskazuje też Adrienne Rich⁵⁵⁰. W przytoczonym wyżej fragmencie dzieła Nasitowskiej zderzają się ze sobą właśnie te dwie funkcje piersi — seksualna, teraz odsunięta na dalszy plan i funkcja żywienia niemowlęcia, w danym momencie dominująca. Na fakt bliskości seksualności i karmienia piersią zwraca uwagę, omawiając *Turbo-*

⁵⁴⁶ *Słownik polsko-laciński*, red. M. Plezia, Warszawa, 1962, t. II, s. 517, t. III, s. 498

⁵⁴⁷ D. W. Winnicott, op. cit., s. 79

⁵⁴⁸ A. Nasitowska, op. cit., s. 27

⁵⁴⁹ ibidem, s. 24

⁵⁵⁰ A. Rich, op. cit.

ta Günтера Grassa, Maria Janion⁵⁵¹. W tej fantastycznej opowieści utracenie przez kobiety możliwości karmienia mężczyzn (neolityczna bogini Aua miała aż trzy piersi, poprzez co zaspakajane były emocjonalne potrzeby mężczyzn) doprowadza do wielkiej zmiany, do powstania opartej na przemocy i dawkowaniu emocji opresyjnej cywilizacji patriarchalnej. *W czasach neolitu, opowiada Grass, kobiety, po nakarmieniu niemowląt, przystawiały sobie do piersi mężczyzn. Po takim zabiegu robili się spokojni, a nawet odurzeni; już nie patrzyli tęsknie w dal, nie wchodzili na pagórki, nie żarli ich żadne dążenie czy pragnienie, nie pytali o sens. Grass dostrzega też możliwe współczesne zastosowanie dawnego środka uspokajającego*⁵⁵². Nietrudno oczywiście dostrzec żartobliwości ujęcia, co nie zmienia faktu, iż wizja wydaje się bardzo ciekawa.

Dodać należy, że bohaterka *Domina* raczej prześmiewczo traktuje informację zawartą w poradniku karmienia naturalnego o satysfakcji seksualnej odczuwanej przy karmieniu:

Młoda matka czyta amerykański poradnik karmienia piersią. Dowiedziała się, że karmienie sprawia przyjemność aż do orgazmu, a sukces zależy wyłącznie od motywacji. Godzinami wyciąga wklęste i już popękane brodawki, nawet nocą masuje piersi jak grudy. Ma gorączkę, zaczyna się zastój. Dziecko odwraca głowę od piersi. Wpada w rozpacz:

*Przecież ja bardzo chcę! — powtarza*⁵⁵³. Obolała i zmęczona do granic wytrzymałości matka z *Domina* (choć bardziej od *młodej matki* zdystansowana i doświadczona) nie odnajduje w karmieniu uparcie wmawianej przez poradnik satysfakcji erotycznej, zbliżenie seksualności i karmienia nie jest więc, być może, odczuciem ani powszechnym, ani łatwym do uzyskania.

Przedstawiająca swe refleksje narratorka deszyfruje natomiast stereotyp wstydlivosti, jakim otoczone jest karmienie w kulturze. Dokonuje pełnego opisu zjawiska przełamując i swoje zahamowania. Obnażeniu podlega też w tekście stereotyp idealizacji karmienia obecnej zarówno w nowoczesnych poradnikach opartych na współczesnych osiągnięciach naukowych, jak i w tradycji przedstawiania Madonny z Dzieciątkiem.

Bohaterka przyznaje, że z karmieniem wiążą się uczucia ambiwalentne. Obok zadowolenia z możliwości nakarmienia dziecka, odczucia przyjemnego ciepła jego ciała, poczucia bliskości odczuwa ona także niechęć

⁵⁵¹ M. Janion, *Kobiety i duch imności*, op. cit., s. 152-172

⁵⁵² ibidem, s. 161

⁵⁵³ A. Nasitowska, op. cit., s. 18

i zażenowanie spowodowane bólem i wstydem. Dodatkowym problemem okazuje się nakazowy system poradnictwa, wpędzający kobietę we frustrację i poczucie niemożności sprostania „naturalnej” funkcji, z drugiej strony zaś — idealizowany przez chrześcijaństwo obraz macierzyństwa i samego karmienia.

Za przekroczenie bariery wstydu można uznać groteskowy opis usuwania nadmiaru mleka w wannie. *W domu nadal nie nadążałam z pozbywaniem się nadmiaru, pracowałam specjalną ściągaczką, ręcznikiem, pod ciepłym prysznicem, ręką, obiema, coraz bardziej zmęczona; wreszcie siadałam w wannie. Żeby nie zamoczyć świeżej jeszcze rany, stawiałam sobie prowizoryczny, błazeński tron z wiadra odwróconego dnem do góry, siadałam też prowizorycznie, boczkiem, zdrowszą połową, i cisnęłam obie piersi naraz, przez pierwszy ból do granicy, za którą mówić się: dość!⁵⁵⁴* Przyznanie się do zepchnięcia z roli podmiotu do roli przedmiotu targanego przez wewnętrzny biologiczny mechanizm to świadectwo najbardziej intymnych odczuć, pełne „odstąpienie się”. Nic tu już nie zależy od pragnienia, od woli — wszystko jest zdeterminowane przez fizjologię: *Na odgłos płaczu niemowlęcia mleko zaczyna samo wyciekać z piersi. Jeśli jest go dużo — tryska strumień. Tego nie da się zahamować siłą woli, myśleniem, rozkazem, bo wewnętrzny mechanizm działa z pominięciem świadomości. (...) To niepokoi, ten nie kontrolowany mechanizm budzenia się uczuć, pragnień, reakcji pomijających świadomość. Ile ich jest?⁵⁵⁵* Karmienie piersią może być, podobnie jak poród, rozumiane jako jeszcze jeden aspekt macierzyństwa wiążący je bezpośrednio z fizjologią; karmienie to jeszcze jeden „anus mundi”, poprzez który spełnia się obowiązek podtrzymania gatunku. Według bohaterki *Domina* płyny, *soki ciała* (a więc także i mleko) budzą popłoch i wstyd. Ona sama pozbywa się nadmiaru mleka *gnana wstydem*. Przekonanie o wstydlivosti karmienia okazuje się jednak głęboko w niej zakodowane.

Warto wspomnieć tu interesujące rozważania Elizabeth Badinter, które stanowią swoisty komentarz do ambiwalentnych odczuć narratorki Nasifowskiej. Badinter, omawiając historię karmienia piersią, zaznacza, że to dopiero w wieku XVIII pojawiła się moda na karmienie własnego dziecka. Wcześniej robiły to mamki. Przeciwno karmieniu przemawiał lęk o utratę urody, zakaz utrzymywanie stosunków seksualnych oraz właśnie

⁵⁵⁴ ibidem, s. 25

⁵⁵⁵ ibidem

„nieprzyzwoitość” towarzyska takiej czynności⁵⁵⁶. Okazuje się, że poczucie zażenowania związane z karmieniem dziecka piersią ma długą historię i niełatwo będzie bohaterce przełamać je w pełni. Warto jednak, na takim stanowisku wydaje się stać podmiot *Domina*, podejmować takie próby.

Walcząca z pęczniejącymi nieustannie piersiami kobieta snuje ciekawe rozważania na temat XV-wiecznego obrazu Jeana Fouqueta przedstawiającego Madonnę z odsłoniętą, wyraźnie nabrzmiałą mlekiem piersią. Próbuje obnażyć, a poprzez to zanegować stereotyp idealizacji, jakiej podlega karmienie w tradycji chrześcijańskiej. *Chrześcijaństwo rozstaczało tu aurę świętości.(...) Historycy sztuki uważają to dzieło za dziwne: uwagę przyciąga całkowicie widoczna jedna pierś, doskonale półkolista, jak odrysowana cyrklem. Jej kształt nawiązuje do głowy Madonny: odsłoniętej wysoko, pozabawionej włosów i tylko na szczycie ozdobionej bogatą koroną. Zjawisko wydaje się nierzeczywiste, wymyślone tylko po to, by zachować idealną formę. A jednak istnieje. To był właśnie problem pierwszych tygodni, owo spęcznienie od nadmiaru mleka, pojawiające się nie u wszystkich kobiet. (...) Skłonna jestem dopatrywać się idealizmu w innym miejscu: w doskonale spokojnej, pełnej oddania twarzy Madonny o skromnie spuszczonej oczach. Według mnie malować się na niej powinno coś innego — ból a zarazem determinacja. Naprawdę rozsądniej by było, gdyby występowała z wykrzywioną cierpieniem twarzą Meduzy⁵⁵⁷. Gorzkie przemyślenia są wyrazem zmęczenia i fizycznego bólu: odczucia pęcznienia, rozsadzania, gorączki. Przedstawiona na obrazie Maria, z rozpoznanymi przez bohaterkę symptomami zastoju pokarmu, bólu tego nie wyraża, jest niejako ponad te doznania cielesne. Owo odcieleśnienie (dodać warto, że przedstawienia takie są silnie zakorzenione w tradycji chrześcijańskiej, by przypomnieć tylko przedstawiane na wielu obrazach radosne twarze torturowanych świętych) bohaterka *Domina* odbiera jako fałsz, stwierdza więc z ironią: *Tylko, że historykom sztuki, komentującym antwerpski obraz, ta strona życia jest zazwyczaj kompletnie obca. Tak obca, że tu i ówdzie możemy przeczytać o kokieteryjnie odsłoniętym staniku⁵⁵⁸.**

Pierwszy cielesny kontakt z dzieckiem buduje niezwykle porozumienie wykraczające poza ramy międzyludzkiego kontaktu opartego na słowie. W dotyku takim pojawia się zapomniany, wyparty przez kulturę język ciała. *Powrócić więc w pulsowanie materii: obłok sumie w głąb ciała. Pięć pło-*

⁵⁵⁶ E. Badinter, op. cit.

⁵⁵⁷ A. Nasitowska, op. cit., s. 19

⁵⁵⁸ ibidem, s. 20

*mieni, pięć zmysłów skulonych do środka*⁵⁵⁹. W dotyku ogniskuje się cała wiedza Nowonarodzonej i Noworodzącej o sobie samych. Inne zmysły wyłączają się, przestają być potrzebne. Ten swoisty regres daje możliwość wsluchania się w zapomnianą, przytłumioną przez kulturę pierwotność. Powrót do „języka ciała” może być też uznany za powrót do kobiecości, gdyż organicznie włącza się on do języka kobiecego, matriarchalnego⁵⁶⁰. Dotykanie dziecka stanowiłoby więc nie tylko drogę do wytworzenia więzi i porozumienia, ale także sposób na odnalezienie własnej kobiecej tożsamości; byłoby przełamaniem dostrzeżonej przez Adrienne Rich sytuacji odseparowania kobiet od ich ciał w celu uwiecznienia w ciele⁵⁶¹. Trzeba oczywiście zaznaczyć, że o funkcjonowaniu kulturowym można mówić tylko w przypadku matki i tylko w jej przypadku ciało „wychodzi” z ukrycia.

Anna Nasiłowska zwraca w *Dominie* uwagę na fakt, iż kontakt cielesny budzi w kobiecie poczucie bezpieczeństwa, przełamuje samotność i wyobcowanie. Niweluje też samotność dziecka, wyobcowanego, wyrzuczonego ze sprzyjających mu warunków panujących w macicy na zimny brzeg świata zewnętrznego (pojawia się tu bardzo interesujące, przełamujące typowe wartościowanie, przeciwstawienie zamknięcia–spokoju i otwarcia–lęku).

*Samotność niemowlęcia jest ciemna, pogrążona w sobie, przerywana pochylaniem się nad łóżeczkiem matki i kilku jeszcze osób. Ich troska nie przerywa samotności — one żyją przecież w świecie obyczajów, w społeczności, w której różne osobowości określają się przez kontakt i wymianę*⁵⁶².

Pierwsza wiedza człowieka o świecie pochodzi od ciała matki. To ono, które jest zawsze ciałem matki w rzeczywistym sensie⁵⁶³ zapewnia nie tylko biologiczne przetrwanie, ale i jest źródłem wiedzy o świecie i drogą do oswojenia się z nim. A ciało matki, które odprawia nad dzieckiem *podjeżdżane obrzędy* okazuje się samo w sobie światem kompletnym i doskonałym. Droga do przeżycia pełni macierzyństwa wiedzie poprzez rozpoznanie przez kobietę owego fenomenu, uświadomienie i zaakceptowanie własnego ciała. Uważne zastanowienie nad cielesnym kontaktem z dziec-

⁵⁵⁹ ibidem, s. 18

⁵⁶⁰ na ten temat zob. W. Wieck, *Gdy mężczyźni nauczą się kochać*, op. cit., s. 47; J. Arcana, *Our mother's daughters*, op. cit.

⁵⁶¹ A. Rich, op. cit.

⁵⁶² A. Nasiłowska, op. cit., s. 14

⁵⁶³ R. D. Laing, *Sytuacja Narcyza*, przeł. G. Musiał, W: *Odmienicy*, op. cit., s. 282

kiem prowadzi więc w *Dominie* do powstania kilku refleksji. Jedną z nich jest właśnie owo rozpoznanie, „zaprzyjaźnienie się” przez kobietę z własnym ciałem (pojawia się tu sprzeczność z odczuciami agresji w stosunku do nieatrakcyjnego ciała). Drugą okazuje się zrozumienie istoty tworzącej się między matką a dzieckiem więzi. Pojawia się ona jako, z jednej strony bezwiedna oczywistość, z drugiej zaś jako „wypracowana” refleksja.

Cały więc czas towarzyszy kobiecie charakterystyczna dla traktatu, refleksja natury ogólnej. Bohaterka snuje rozważania na temat podległości niezbywalnym prawom gatunku (*Słowa*), samotności niemowlęcia (*Przepaść*), niemożności wyrażenia przeżyć dziecka, które znajduje się w rzeczywistości przedstawniej (*Sny Nowonarodzonej*), widzenia świata oczami noworodka (*Mydło, piątka*), prapoczątku (*Co było na początku*), fizjologiczności macierzyństwa (*Syreny bolońskie*), niezależności ciała od rozumu (*Czynność mimowolna*), niewyraźności natury (*Temat poetycki*).

Nurt przemyśleń filozoficzno-socjologicznych zostaje w utworze zdominowany dopiero przez absolutny zachwyty nad fenomenem macierzyństwa i absolutne „zagarnięcie” przez miłość; zachwyty w perspektywie jednostkowej i ogólnej. Począwszy od części zatytułowanej *Fadki* pojawia się myślenie czy, po prostu, uświadomienie istnienia silnej więzi. Wszelkie przemyślenia tracą odąd walor obiektywizmu, naznaczone są miłością.

*Na początku urzekł mnie jej głos. Był miękki, pełen wdzięku. Od pierwszego krzyku rozpoznałam w nim nieznaną muzykę, tę wpadającą w ucho melodię piosenki, która raz zasłyszana — już nie opuści. Od tej chwili krążyłam zawsze wokół niej, wabiona jej głosem, gotowa na wezwanie w dzień i w nocy*⁵⁶⁴.

Wytworzenie wspólnoty spycha indywidualność na dalszy plan, bycie matką okazuje się równoznaczne z wyrzeknięciem się części samej siebie: *Już mnie nie ma. Wszła do moich snów. Naprawdę zostałam matką*⁵⁶⁵. Ale kobieta nie odczuwa tego stanu jako utraty, przeciwnie zyskuje w zamian wiele i ma tego świadomość. Cieszy ją funkcjonowanie „podziemne”, z dala od cywilizacji zbudowanej przez nie znających tajemniczych obrzędów ciała, tych, którzy nigdy nie dostąpili momentu rozpoznania. I rozpoznanie właśnie wydaje się w pełni potwierdzać macierzyństwo, zaświadczać o jego doskonałym już kształcie.

⁵⁶⁴ A. Nasilowska, op. cit., s. 29

⁵⁶⁵ ibidem, s. 31

Dopiero teraz uświadomiłam sobie, że dramatyczny moment rozpoznania następuje przecież w życiu każdego człowieka. Trwa to zaledwie chwila i wszystkie konsekwencje wkrótce wydają się zupełnie naturalne. To zdarzyło się tak niedawno i oczywiście pamiętam, jak po raz pierwszy zobaczyłam swoją córkę. Było to coś niezwykłego, przyciągającego, ale dopiero teraz odstąpił mi się sens tej chwili. To było rozpoznanie. W tym niewielkim dziecku rozpoznać musiałam tak bliską mi osobę, moją córkę⁵⁶⁶.

4

„TYPOWO” KOBIECE CECHY

4.1. Proza Nataszy Goerke, czyli żona archetypiczna

W krótkich formach Goerke zaprezentowana jest cała galeria żon. Żona to bowiem „specjalny gatunek” kobiety, ucieleśnienie „typowych” cech.

W *Archetypach* mamy wzorcowe jej przedstawienie — spis cech konstytuujących stereotyp kobiety. Bohaterka spotkawszy mężczyznę swoich marzeń (wzór intelektualisty: okulary, naiwność, dzieło Prousta pod pachą) reklamuje się nieco górnolotnie: *Jestem doskonałym ucieleśnieniem archetypicznej kobiecości: pokorna, wyrozumiała; do śmierci gotowam pana inspirować i wcale nie musi się pan obawiać konkurencji na polu ducha, ma siła bowiem nie w walce, a w rodzeniu światła w pańskiej męskiej duszy⁵⁶⁷*. Na przerażenie i załknienie wybranka reaguje przedstawieniem „typowo” kobiecych, konkretnych już, czynności: *Nie jestem może urodziwym wampem z pana młodzieńczych snów, panie L., ale jakież za to wspaniale wypiekam szarlotki. I serniki, i pączki, i powidła, wszystko potrafię: wypiec, wygotować, wyszorować. A jak wypiorę, to aż razi, a jak wykręcę, to sam pan nie pozna!⁵⁶⁸*. Na uwagę zasługuje fakt zastosowanych przez Goerke strategii uwypuklających groteskowość przed-

⁵⁶⁶ ibidem, s. 35

⁵⁶⁷ N. Goerke, *Fractale*, op. cit., s. 111

⁵⁶⁸ ibidem, s. 112

stawionej w tekście sytuacji. O technikach tych pisze Grażyna Borkowska, stwierdzając, iż w poszczególnych utworach Goerke pojawia się zastępowanie znaczeń metaforycznych dosłownymi, budowanie metafor i porównań skontrastowanych z przedmiotem opisu, wykorzystanie podobieństwa wyrazów bliskobrzmiących, bądź wprowadzenie nazwisk znaczących⁵⁶⁹. W analizowanym opowiadaniu obserwujemy zastosowanie pierwszego z wymienionych chwytów, wokół którego (drzenie mężczyzny wprawia w drganie całe pomieszczenie) zbudowany jest cały utwór. Należy dodać, że kuszony „wcieloną” kobiecością intelektualista wybiera kobietę odbiegającą wyraźnie od ideału — wulgarną i agresywną bufetową.

„Tradycyjny” ideał żony pojawia się także w opowiadaniach *Bramin*, *O Obrotach Ciał* oraz *Moja piękna żona*.

Przedstawiona w *Braminie* Hindusowa zajmuje miejsce pod siedzeniem autobusu i robi na szydełku sweterek. Jest skromna i pokorna wobec męża, co doceni narratorka — bohaterka tekstu pozdrawiając ją tradycyjnym: *Niech wzrasta sława wszystkich kobiet, które szanują swoich mężów*⁵⁷⁰.

Podzielony na siedem obrotów (dni tygodnia) tekst *O obrotach ciał* ogniskuje się wokół dręczących astronoma problemów z określeniem natury wszechświata, a w zmagania te wpisana jest opowieść o codziennym życiu z żoną. Anna gotuje kluski, przyrządza kawę, interesuje się przepisami kulinarnymi, rywalizuje z żonami poetów (do których żony astronomów czują wyraźną awersję), wierzy we wróżby, nie wierzy w astronomię. Zapytany o swe relacje z żoną Nikolaus stwierdza tylko: — *Szła obok — przyznała. — Przyrządziła mi kluski i kawę*⁵⁷¹. Zepchnięta na margines ważnych, astronomicznych — astrologicznych spraw Anna nie wydaje się jednak być niezadowolona z takiego *obrotu* sprawy. Nawet ironia narratora bardziej dotyka męża niż ją.

W opowiadaniu *Moja piękna żona* żona bohatera występuje natomiast tylko jako piękna powłoka — tu konkretnie — stojący na półce eksponat, który mężczyzna z wielką czułością pokazuje znajomym. Tekst oparty jest na dosłownym rozwinięciu metaforycznego stwierdzenia: *Kobiety duszą się przy mężach, (...)*⁵⁷².

⁵⁶⁹ G. Borkowska, *Natusza*, ..., op. cit., s. 202

⁵⁷⁰ N. Goerke, op. cit., s. 23

⁵⁷¹ N. Goerke, *Księga Pasztetów*, op. cit., s. 59

⁵⁷² N. Goerke, *Fratule*, op. cit., s. 72

NOWY STEREOTYP

5.1. Proza Gretkowskiej, czyli opresyjny charakter nowego wzoru

Bohaterką, która wymyka się zarówno tradycyjnemu, jak i nowemu stereotypowi jest — przywoływana już — Gabriela Wittop z *Tarota paryskiego*. Madame Wittop deszyfruje bowiem stereotyp starej kobiety i przypisanej jej roli społecznej, prowokacyjnie wymykając się rolom, które chciałoby narzucić jej społeczeństwo: już nie tylko roli matki, ale i babki. Skandalizująca intelektualistka i pisarka, zrywa z uzależnieniem od rodziny i jej kryzysów, nie czuje konieczności odnalezienia w niej wsparcia i poczucia bezpieczeństwa. Świadomie prowokuje więc romansami z dwudziestoletnimi mężczyznami, manifestuje własną kobiecość opierającą się i schematom, i czasowi. *Gdyby nie siwe włosy, Gabriela wyglądałaby z tyłu na 30 lat*⁵⁷³.

— *Ja wymykam się antyhistorycznej kobiecości. Moje piersi tworzą historię — za pewniła Gabriela. — Są z silikonu, przetrwają wieki*⁵⁷⁴.

Bohaterka potwierdza schemat nowoczesnego wyzwolenia seksualnego kobiety, oddzielania seksu i miłości, kobiecej aktywności płciowej. Dbą o urodę, poddaje się nawet operacjom plastycznym. Jest, z pewnym zastrzeżeniem, nową kobietą, w opozycji do tradycyjnej — cała wydaje się wychylona w kierunku obalania swą osobą, wyglądem i zachowaniem, stereotypów związanych z wzorem tradycyjnym. Pomimo tego nie mieści się w roli zarezerwowanej dla kobiet zawsze młodych, pięknych, szczupłych. Ciało, które okazuje się „jądrem” nowego schematu wymyka się woli kobiety i wynaturza, zohydza, nie daje wtłoczyć w nowe zasady.

*Popatrz na mnie — Gabriela przesunęła się w stronę lampy. — Rozsypuję się na zmarszczki, wyłazą mi starcze plamy, cycki z silikonu — (...)*⁵⁷⁵.

(...) nie boję się ani starości, ani samotności. To nie ja się boję. To moje ciało zaczyna bać się śmierci. Ze strachu przed nią kurczy się, wiotczeje. Kazałam wy-

⁵⁷³ M. Gretkowska, *Tarot paryski*, s. 105

⁵⁷⁴ op. cit., s. 104

⁵⁷⁵ op. cit., s. 106

*pchać się silikonem, ale ono nie da się oszukać. Niedługo zaczną trząść mi się ręce, będą się ślimić i robić w pieluchy*⁵⁷⁶.

Gabriela jest stara i nic nie może zmienić tego faktu. W oczywisty sposób nie potrafi więc sprostać ideałowi, do którego dąży. Ten jeden element, ta jedna „wada” sprawia, że bohaterka nie może wpisać się w nowy wzór. Ciekawy natomiast wydaje się tu fakt antropomorfizacji ciała: demonizowane, uwielbiane, pożądane oddziela się tu niejako od człowieka i działa wbrew, czy poza jego wolą. Strategia taka w dramatyczny sposób zapisuje proces rozłączenia ciała i ducha we współczesnej cywilizacji. Wydaje się, że Gretkowska z pełną świadomością przedstawia opresyjność nowego, pozornie sprzyjającego kobietom, modelu. Jej inteligentna bohaterka rozpoznaje schemat, w którym tkwi i w gorzki sposób obnaża jego mechanizmy. Nie wydaje się jednak, by świadomość ta zmieniła w jakiś sposób jej życie. Nawet tkwienie w nowym stereotypie okazuje się bowiem lepsze, niż tradycyjna kobieca rola.

Pełnej deszyfracji postfeministyczny wzór podlega także w opowiadaniu *Sandra K.* ze zbioru *Namiętnik*. Opowieść ta to ciekawy i przejmujący jednocześnie zapis przeżyć wewnętrznych anorektyczki, przeistaczający się w krytykę cywilizacji ponowoczesnej. *Gdyby nie groteskowe ujęcie postaci tytułowej bohaterki i jej perypetii, byłaby to bodaj najostrożniejsza diagnoza naszej rzeczywistości, postawiona przez współczesną literaturę polską*⁵⁷⁷ — stwierdza jeden z krytyków. Opowieść ma formę pamiętnika pisanego na konkurs ogłoszony przez pismo „Pamiętnik urody” (tytuł z pewnością znaczący). Ważny jest więc w niej subiektywizm narracji, osobisty ton i „wiarygodność” pojawiających się wynurzeń. *Sandra K.* to świadectwo powolnej degradacji fizycznej bohaterki, wycieńczonej z powodu dążenia do szczupłości dyktowanej jako wzór przez kobiece pisma i poradniki urody. Młoda, ambitna, atrakcyjna bohaterka spełnia wszelkie kryteria pozwalające wpisać ją w postfeministyczny stereotyp. I stereotypowi temu się poddaje, za kluczowy jego wyznacznik uznając szczupłość. Obsesyjnie zmierza do ideału, kupuje drogie kosmetyki, planuje drobne zabiegi chirurgiczne, dba o nieskazitelną powierzchowność. Przede wszystkim jednak się odchudza: *Przy moim wzroście powinnam ważyć 55 kilogramów. Jestem drobnokoścista, więc 48 kilo to w sam raz. Nie zaszkodzi zjechać do 45 — kilka nieostrożnych chapnięć i jesteśmy przy pięćdzie-*

⁵⁷⁶ ibidem

⁵⁷⁷ K. Masłoń, op. cit.

sięciu. Znalazłam świętą książkę: „Leczenie głodówką”. Przez tydzień słodzona woda i człowiek jest czysty, nowo narodzony. Muszę zlikwidować ostatnią fałdę tłuszczu na brzuchu. Pojawia się, gdy robiąc skłon dotykam rękoma podłogi⁵⁷⁸. Dziewczyna nie potrafi siebie ocenić, wciąż porównuje swój wizerunek do tego wymarzonego, który w końcu zastępuje jej realne widzenie. Poddaje się tyranii wzorca szczupłości, który dla wielu współczesnych kobiet jest podstawowym układem odniesienia dla poczucia szczęścia i powodzenia⁵⁷⁹.

Deszyfracja nowego stereotypu opiera się w opowiadaniu Gretkowskiej na bardzo prostym zabiegu — wyolbrzymieniu, przesadzie, groteskowym skrzywieniu. Poważny ton pamiętnika, traktowanie serio drobnych problemów z cerą, wyimaginowaną otyłością, kontrastuje tu z błahością problemów bohaterki. Ciekawe okazuje się natomiast to, że nie ulega on żadnej zmianie w momencie, gdy Sandra przekracza granicę dziwactwa i przesady, a zaczyna niebezpiecznie igrać ze zdrowiem i życiem. Obsesyjne skupienie na ciele przestacza się bowiem w pewnym momencie w chęć uwolnienia od niego. Następuje tu, w poczuciu dziewczyny, wyraźne oddzielenie ciała i ducha: *Czuję się wypożyczona fizjologii. Muszę odżywiać moje ciało, nosić je ze sobą, gdy w środku czuję się kimś innym. Niecielesnym*⁵⁸⁰. Odrywając się w końcu od fizyczności Sandra poczuje się lekko i wspaniale. Wizje, które stają się jej udziałem ostatecznie potwierdzą oddalenie od ziemskich, czyli cielesnych spraw. Zapłacić za nie będzie jednak musiała cenę najwyższą.

Zaprezentowana przez Gretkowską deszyfracja postfeministycznego stereotypu ukazuje jego opresyjny charakter. W skrajnych przypadkach, a taki pojawia się w opowiadaniu *Sandra K.*, zalecenia dotyczące dbania o urodę prowadzić mogą do patologii, choroby i śmierci. Schemat ten, podobnie jak tradycyjny, jest kobiecie nieprzyjazny i stanowi, po prostu, kolejną ograniczenie.

5.2. *Fractale* i *Księga Paszтетów*, czyli między feministką a „myśliwą”

W twórczości Nataszy Goerke także mamy do czynienia z rozpadem stereotypu nowego. Symbolizujące nowoczesny styl życia i wyemancypo-

⁵⁷⁸ M. Gretkowska, *Namiętnik*. op. cit., s. 27-28

⁵⁷⁹ Z. Melosik, op. cit., s. 144

⁵⁸⁰ M. Gretkowska, op. cit., s. 28

wanie — feministki potraktowane są w tej prozie równie obrazoburczo jak i wiecznie niedojrzałe dziewczynki, matrony, nudne i zrzędzące żony. Najciekawszymi zapisami deszyfracji postfeministycznego stereotypu są teksty *Design*, *Redying* i *Księga Pasztetów*. Warto tu zwrócić uwagę na angielsko brzmiące tytuły (przy czym „redying” to leksem hipotetyczny), które stanowią nawiązanie do, zorientowanej na kulturę anglosaską, współczesności. O rozpadzie nowoczesnego stereotypu można mówić też przy analizie drugiej części *Dyptyku konwencjonalnego* (postać Helen Hammill), tekstów *Koń na biegunach* (deszyfracja stereotypu wyzwolonej artystki i intelektualistki) i *Korzenie umysłu* (ironiczne przedstawienie przeintelektualizowanej narratorki — bohaterki).

W opowiadaniu *Design* pomiędzy zdystansowaną i obojętną wobec wszelkich emocji parą dochodzi do zbliżenia seksualnego. Ich spotkanie, znajomość stanowi *drwinę z cywilizacyjnego zadęcia*⁵⁸¹ świata dostatku, nadmiaru i sterylnej czystości. „Rozmowa” dwojga kochanków opiera się bowiem na milczeniu i wyrażaniu zdawkowych uwag. W wypowiedziach kobiety występują tylko cztery słowa czy zwroty: „stylowy”, „design”, „słodki” (to o kocie), „O.K.”. Marta jest bowiem doskonale ponowoczesna; inteligentna, zdystansowana, pełna chłodu i rezerwy. Etapy jej kontaktu z mężczyzną to wspólne milczenie (nie ma o czym mówić, wszystko już było i wszystko już wiemy), prysznic, wzięcie tabletek antykoncepcyjnych, przygotowanie chusteczek, osiemnastominutowy seks i sen. Doprowadzona do skrajności oszczędność tekstu (wszystkie te wydarzenia przedstawia 13 krótkich zdań) wydobywa „nieludzkość” sytuacji zaniku miłości i umiejętności nawiązania jakiegokolwiek bliskości. Wydobywa też jej groteskowość. Dodać należy, że w obrazku tym nie mamy do czynienia z oderwaną deszyfracją jednego tylko schematu. Obnażeniu podlegają wszelkie stereotypy związane z nową kulturą tworzącą się w oparciu o wzorce amerykańskiej kultury masowej.

W *Redying'u* zaprezentowany jest natomiast związek kobiet. Opowiadają one sobie o relacjach z mężczyznami i starannie je analizują. Dominująca w związku Gabi instruuje narratorkę chcącą uwolnić się od poczucia zależności od mężczyzn, posługując się przy tym mocno uproszczonymi wobec oryginału schematami istniejącymi w feministycznej psychologii. Zaleca analizę snów, podejmowanie kontaktów płciowych w celu „uwolnie-

⁵⁸¹ M. Orski, „*Ziemia stała się ogromną niebieskozieloną pupą*”, op. cit., s. 25

nia się”, analizowanie relacji z matką (wyraźne wydaje się też prześmianie klasycznych atrybutów analizy psychoanalitycznej). Warto przytoczyć tu kilka jej rad: *Rozumiesz, musisz przejść przez to, co uważasz za poniżające, żeby wrócić do pierwotnej niewinności. Pemis jest po to, żeby się śmiać, a nie bac*⁵⁸².

Śluchaj, czy zgwałcił cię kiedyś ojciec? Albo brat?

Nie mam brata, a ojca nigdy nie widziałam.

*To może jakiś inny facet, wujek, znajomy matki, pyta Gabi z nadzieją*⁵⁸³.

*(...) teraz musisz z nim sypiać tak długo, aż nie poczujesz, że masz to w dupie. To znaczy, do znudzenia. Aż przestanie przypominać ci matkę i stanie się obojętnym facetem, z którego można się normalnie śmiać*⁵⁸⁴. Goerke kpi tutaj z traktowania problemów seksualnych jako klucza do psychiki jednostki. Można zauważyć, że owo demonizowanie spraw płci i szukanie w nich etiologii każdej choroby i fizycznego zaburzenia zapoczątkowane zostało już w wieku XIX, ma więc długą historię⁵⁸⁵.

W tytułowym opowiadaniu drugiego zbioru Nataszy Goerke pojawia się motyw dwóch związków Jana z kobietami, hołdującymi nowym wzorom. Pierwsza była artystką: nie lubiła porządku, zbierała papierki, wszędzie rysowała bydlątka. *W przerwach pomiędzy rysowaniem bydlątek grała na wiolonczeli. Pięknie grała. Żyła z oklasków*⁵⁸⁶. Druga, z którą Jan wziął ślub (...) *grała w tenisa, była smukła, bladooka, długonoga i tak dalej. (...) Sybille była myślwią: polowała na wszystko z wyjątkiem reniferów. Nie wiedziała, co to jest wiolonczela. Wiedziała, co to jest feminizm*⁵⁸⁷. Interesujący wydaje się tu fakt ujawnienia przez Goerke „pojemności” postfeministycznego stereotypu. Mieszczą się w nim bowiem tak różne typy kobiet jak artystka i *myślwiwa* (forma, która ironicznie nawiązuje do poszukiwań żeńskich odpowiedników nazw zawodów). Dodać należy, że rozproszenie stereotypu kobiety idzie w tekście w parze z deszyfracją stereotypów narodowych. Jana, który jest Polakiem, określają tu bowiem: biały ser, batony „Jędrus” i „Pawelek”, (...) *wątrobianka. Flaki. Salceson z rybim oczkiem i włosom knura. Madame Pasztetowa. Pasztet. Mazowiecki. Iinni. Brak*⁵⁸⁸. Obie Dunki są natomiast zimne, nieczułe, a jako feministki, odchodzą pierwsze zostawiając mężczyznę w stanie depresji.

⁵⁸² N. Goerke, op. cit., s. 41

⁵⁸³ ibidem

⁵⁸⁴ ibidem, s. 42

⁵⁸⁵ M. Foucault, *Historia seksualności*, op. cit., s. 64

⁵⁸⁶ N. Goerke, *Księga Pasztetów*, op. cit., s. 62

⁵⁸⁷ ibidem, s. 66

⁵⁸⁸ ibidem

KOBIĘTA JAKO PODMIOT WYPOWIEDZI

6.1. Gretkowskiej pretendowanie do miana „pisarki”

U Gretkowskiej, częściej niż u innych pisarzy lat 90-tych, pojawia się sytuacja dopuszczania kobiety do głosu. W tekstach, gdzie większość bohaterów to kobiety, i w których narrator ujawnia swą płciowość wydaje się to, na pozór, oczywiste. Należy jednak pamiętać, że przytłumienie dyskursu męskiego przez kobiety nie jest w literaturze zjawiskiem częstym. O problemie tym pisze Craig Owens: *Wśród tych zakazanych przedmiotów zachodnich modeli reprezentacji znajdują się kobiety. Wykluczone z reprezentacji już przez samą jej strukturę, istnieją wyłącznie jako figura — czy reprezentacja — tego, co niemożliwe do przedstawienia (Natura, Prawda, Wzniosłość, itp.). Ten zakaz dotyczy przede wszystkim kobiety jako podmiotu* (podkr. — K. B.), *ponieważ z całą pewnością nie brakuje nam jej obrazów*⁵⁸⁹.

Zakwalifikowanie prozy Gretkowskiej jako przekazu „kobiecego” rodzi kilka problemów. Są nimi: ujawnianie się autora w dziele oraz utożsamianie tworzenia z aktem seksualnym.

Przełamanie stereotypu pisarza jako obiektywnego medium i ujawnianie jego osoby w dziele przebiega u autorki *Tarota paryskiego* dwutorowo — poprzez wykorzystanie biografii oraz wprowadzenie postaci kobiet piszących — alter ego autora. Grażyna Borkowska tak symbolicznie ujmuje zasadę kobiecej twórczości: *Historia Arachne to obrazowa metafora twórczości kobiecej — cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odstawiasz, odstawiasz siebie*⁵⁹⁰. Dalej stwierdza, że: *W kobiecym stosunku do wiedzy i sztuki tkwi ta sama potrzeba kontaktu uprzywatnionego, zintymizowanego, ta sama potrzeba znajdowania odpowiedzi na bardzo konkretne pytania*⁵⁹¹. W prozie Gretkowskiej można znaleźć elementy jej biografii (szerzej o podobnym problemie pisałam przy okazji analizy twórczości Filipiak), i tej rzeczywiście,

⁵⁸⁹ C. Owens, *Dyskurs Innych. Feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera, W: *Postmodernizm. Antologia przykładów*, wyb., opr., przedm., R. Nycz, Kraków, 1997, s. 425

⁵⁹⁰ G. Borkowska, *Cudzoziemki*, op. cit., s. 13

⁵⁹¹ ibidem, s. 112

i tej kreowanej. Autorka przetwarza część swoich przeżyć, związanych z sytuacją emigrantki, sekretarzewaniem Czapskiemu, na teksty. Jej kolejne utwory można odczytywać w pewnym ciągu jako historię wykorzenia i ponownego zakorzenia w świecie, w mieście, w ludziach.

Książki Manueli Gretkowskiej opatrzone są swoistymi komentarzami — dopowiedzeniami zamieszczanymi na okładce i podpisanymi przez autorkę (nie bez znaczenia jest też zamieszczanie jej fotografii w scenarii paryskiej). Notatki te wykraczają poza tematykę dzieł, stanowią „wyjście” autorki w stronę odbiorcy. Ujawniając jej istnienie podważają ostatecznie wrażenie jakiegokolwiek bezosobowości. Oto konkretna młoda i urodziwa kobieta zachęca do przeczytania tekstu, prowokuje dedykacjami: *mojej żonie* i *Mojemu psu*. Trudno założyć, że czytelnik będzie inaczej wyobrażał sobie narratorkę pierwszoosobowych dzieł, ta pierwsza identyfikacja okazuje się najtrwalsza. Wydaje się, że obserwujemy tu ciekawe zjawisko przenikania biografii i tkanki tekstów, świadome i umiejętne podsycanie zainteresowania krytyki i odbiorcy tak jednym, jak i drugim „dziełem”.

Na kreowanie swej biografii przez przedstawicielki „młodej” prozy kobiecej zwraca uwagę Inga Iwasiów, pisząc o tym, że Filipiak, Goerke, Gretkowska *piszą życiem, dbają o niekonwencjonalne przedstawienia siebie samych*⁵⁹². Zabieg taki trudno uznać za nowy, wystarczy przypomnieć chociażby sytuację Marka Hłaski czy Edwarda Stachury.

Wiele bohaterek Gretkowskiej to pisarki bądź też kobiety pracujące naukowo (a więc też piszące): można przypomnieć tu postacie Keny i narratorki z *My zdłiesz' emigranty*, Gabrielę Wittop z *Tarota paryskiego* czy piszącą pamiętnik Sandrę K.. W utworach autorki *Światowidza* pojawia się, w związku z tym, tekst wewnątrz tekstu — prace jej bohaterek, obficie cytowane, komentowane, omawiane. Piszące bohaterki Gretkowskiej są zwykle bardzo inteligentne, samodzielne, młode (wyjątkiem jest Gabriela Wittop). Wyrażna wydaje się też sympatia narratorki w stosunku do przedstawianych postaci, która pozwala myśleć o nich jako o pewnego rodzaju „sobowtórach” autora. Ujawniająca kobiecość przekazu twórczość Gretkowskiej zdaje się być owym wyjątkiem, o którym wspomina Borkowska w *Cudzoziemkach*: *Wygląda więc na to, że kobieta, a przede wszystkim kobieta—autorka, kobieta—artystka pozostaje w polskiej literaturze istotą z pogranicza światów męskiego i kobiecego, i kilku hierarchii literackich (uniwersalnej i „kobie-*

⁵⁹² I. Iwasiów, *Siostry — szkic o prozie (młodej) kobiet*, op. cit., s. 96

cej”). *Inne sytuacje należą do wyjątków*⁵⁹³. Gretkowska sytuuje się wyraźnie po jednej stronie świata i pretenduje do miana „pisarki” a nie „pisarza”.

Traktowanie tekstu jako aktu seksualnego jest jednym z aspektów podkreślania intymnego stosunku autorki do dzieła. Podobieństwo aktu tworzenia i aktu seksualnego opiera się na ich kreacyjności i wielkim nałężeniu emocjonalnym. Pasji tworzenia i pasji miłości. W przypadku bohaterek–autorek Gretkowskiej seksualność przekracza związek z ciałem i przekształca się w tekst. Tak dzieje się w przypadku wyrafinowanych opowieści Madame Wittop oraz samego *Tarota paryskiego*.

6.2. *Domino. Traktat o narodzinach*, czyli wszechogarniająca wypowiedź kobiety — matki

Wydarzenia opisane w *Dominie* rozpatrywane są z perspektywy indywidualnej — silne nacechowanie emocjami, ujawnienie własnych przeżyć stanowi o walorach tekstu (wyróżnionego, o czym warto wspomnieć, przez Fundację Kultury). Ciekawą kwestią jest już samo rozpoznanie przynależności gatunkowej utworu. W wypowiedziach krytycznych pojawiają się zaszeregowania tekstu jako pamiętnika, poematu, eseju, studium, powieści, etiudy, dziennika prywatnego i, na co wskazuje sam tytuł, traktatu. Tę różnorodność opinii wywołuje z jednej strony kronikarskie opisywanie wydarzeń, wnikliwa analiza fenomenu narodzin, z drugiej zaś — nadorganizacja przekazu, zastosowanie poetyckich środków wyrazu. Maria Cyranowska tak ujmuje tę wielość: *Poetyka „Domina” pozwala na swobodne umieszczenie obok siebie wypowiedzi różnego rodzaju: żywiołowych uwag o randze odkryć lub ośwień (...), elementów dialogu, skrawków fabuły, anegdot, opisów konkretnych sytuacji, zapisków uczuć i wrażeń, filozoficznych rozważań*⁵⁹⁴.

Wszystkie zawarte w wypowiedziach krytycznych ustalenia przynależności gatunkowej tekstu Nasiłowskiej wydają się trafne, dla każdego można znaleźć dowody w poetyce tekstu. Niektóre jednak szczególnie wzbogacają namysł nad dziełem. Interesujące zwłaszcza wydaje się określenie go jako pamiętnika, z jego trojaka perspektywą: relacjonowaniem

⁵⁹³ G. Borkowska, op. cit., s. 115

⁵⁹⁴ M. Cyranowska, *Wkroczenie w tajemnicę*, w: *Teksty Drugie*, 1996, nr 5, s. 103-104

autentycznych wydarzeń (na to wskazuje posłowie), zapisem osobistych przemyśleń oraz swoistą perspektywą narracyjną⁵⁹⁵. Na uwagę zasługuje tu fakt ukształtowania narracji — w *Dominie* odnaleźć można charakterystyczny dla pamiętnika dystans czasowy narratora do opisywanych wypadków, co daje mu szansę na ujawnienie wobec nich własnego stanowiska. Nie bez znaczenia jest też zastosowanie, charakterystycznej dla intymistyki, narracji pierwszoosobowej występującej w większości fragmentów tekstu (pojawia się tu często podmiot zbiorowy — „my” obejmujący matkę i dziecko). Warto także odnotować istnienie wpływów powieści, z jej tendencją do preferowania kompozycji zamkniętej, fabularyzacją oraz wprowadzaniem dialogów.

Przy namyśle nad kwestią przynależności gatunkowej *Domina* nie można pominąć jego związków z traktatem. Usytuowanie pojęcia w miejscu wyrazistym także zwrócić uwagę na jego znaczenia. Wedle definicji słownikowej „traktat” to: *rozprawa, zazwyczaj obszernych rozmiarów, podejmująca podstawowe problemy danej dziedziny wiedzy; występuje często w tytułach prac filozoficznych (...)*⁵⁹⁶. Myślenie o utworze jako o traktacie wynosi go ponad poziom zapisu osobistych tylko przeżyć i przemyśleń, nadaje im rangę uogólnienia. Nie na darmo jest traktat rozprawą filozoficzną: *Traktat o narodzinach* więc to nie tylko nazwa nobilitująca, ale też zwrócenie uwagi na filozoficzny wymiar aktu narodzin, dowartościowanie, „unaukowanie” rodzenia, próba zatarcia wstydlivości, która otacza ten akt. Należy podkreślić też, za Mieczysławem Orskim, że traktat jako gatunek literacki przywołany jest tu raczej w przenośni, w swoim przekornym znaczeniu⁵⁹⁷. *Domino. Traktat o narodzinach* okazuje się być kontaminacją gatunków, sytuując się na „pograniczu” czerpie z tradycji wielu z nich — przede wszystkim pamiętnika, powieści, traktatu.

Z wyborem gatunku łączy się też zastosowanie specyficznego języka. Wspominałam już o jego nadorganizacji oraz o dystansie narratora wobec fabuły. W wypowiedziach krytyki pojawia się wiele innych stwierdzeń dotyczących języka i systemu narracji. Badacze piszą między innymi o żeńsko-męskim dwugłosie⁵⁹⁸, wielości punktów widzenia⁵⁹⁹, bezsilności słów

⁵⁹⁵ zob. *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 339

⁵⁹⁶ ibidem, s. 541

⁵⁹⁷ M. Orski, *Narodziny w etiudach*, op. cit., s. 370

⁵⁹⁸ W. Bonowicz, op. cit.

⁵⁹⁹ M. Baranowska, op. cit., s. 68

w obliczu fenomenu życia i języku „zdziwienia”⁶⁰⁰. „*Domino. Traktat o narodzinach*” to seria króciutkich utworów prozą układających się w ciąg głosów matki, ojca, także starszego dziecka i innych osób⁶⁰¹.

Jej (Anny Nasiłowskiej — K.B.) książka to wielogłosowe studium sytuacji narodziń. Autorka mówi jako Ona, On i Ono, owo Nowonarodzone, (...) ⁶⁰².

Jest to („Domino” Anny Nasiłowskiej — K.B.) zbiór etiud refleksyjno — lirycznych dotyczących fenomenu narodziń i wczesnego macierzyństwa, pisany z punktu widzenia podmiotu (mądrego swoją wiedzą i doświadczeniem) i zarazem bohaterki (jednej z bohaterek, drugą, choć jeszcze nieświadomioną, jest córka) wydarzeń⁶⁰³.

Już przy przyjrzeniu się przykładowemu tylko zestawieniu kilku głosów krytycznych wyraźnie uwidacznia się fakt pewnej niejednoznaczności rozumienia kwestii jednolitości perspektywy narracyjnej. Czy, tak jak w pamiętniku, wszystkie wypowiedzi, sądy przemyślenia pochodzą od jednego podmiotu mającego konkretny punkt widzenia i określone poglądy, czy może, wzorem powieści, pojawia się w *Dominie* wielość wzajemnie się przenikających i nakładających na siebie przekazów? A może istotniejsza jest kwestia możliwości lub niemożności wypowiedzenia, odczucie pewnej zapisanej w narracji „nieelastyczności” języka: *Kiedy usiłuję o tym opowiadać, wciąż potykam się. Tylko w myślach mogę to wyrazić. Co? To. To, że Ono. I Tam. W myślach, które wydobyte na świat pisma wyglądają jak nieporadna, bełkotliwa mowa dziecka, które nie zna jeszcze nazw rzeczy, używa więc zaimków i pokazuje palec*⁶⁰⁴. Wydaje się, że właśnie z próbami omińnięcia nieprecyzyjności słowa pisanego wiąże się pewna niejednoznaczność perspektywy narracyjnej. Bo wypowiedzi innych — Adama, starszej córki, „dobrych kobiet” odbierających poród, koleżanki, znajomego naukowca, pozornie samodzielne, są stylistycznie jednorodne z mową odautorską, którą możemy rozpoznać jako wypowiedź kobiety — matki (wypowiedź w pierwszej osobie rodzaju żeńskiego). Kwestie innych „przefiltrowały” się tu niejako przez świadomość podmiotu mówiącego, stanowiąc zaledwie przytoczenie. Mamy więc tu do czynienia z ciekawym zjawiskiem pełnego zdominowania języka przez słowo kobiety, wyparcia dyskursu męskiego.

⁶⁰⁰ M. Rabizo-Birek, op. cit.

⁶⁰¹ M. Baranowska, op. cit., s. 68

⁶⁰² A. Szymańska, „*Na początku było dziecko*”, w: *Nowe Książki*, 1996, nr 2, s. 44

⁶⁰³ M. Orski, op. cit., s. 370

⁶⁰⁴ A. Nasiłowska, *Domino*, op. cit., s. 10-11

ZAKOŃCZENIE

1

WŚRÓD STEREOTYPÓW

W prozie polskiej po roku 1989 pojawia się duża ilość tekstów stabilizujących stereotypy kobiety. Zaprezentowane analizy ujawniły wiele sposobów i ujęć potwierdzania schematów, przywoływane teksty odwołują się bowiem do różnych, i społecznych, i literackich stereotypów kobiety. W pracy wyróżniono dwa główne wzory społeczne — kobietę tradycyjną i nową, a także wiele zapisanych w literaturze okresów wcześniejszych, do których odnosi się proza po roku 1989. Można tu wymienić najistotniejsze — typ romantycznej kochanki idealnej, pozytywistycznej kobiety wyemancypowanej, młodopolskiej *femme fatale* (na przykład Gabriela Wittop).

I tak, począwszy od *Panny Nikt* Tomka Tryzny, obserwujemy strategię stabilizacji stereotypów przeprowadzoną z punktu widzenia narratora naiwnego, odnajdujemy jednak także zainteresowanie kobiecym homoseksualizmem. Twórczość Andrzeja Stasiuka prezentuje natomiast obraz podobny i odmienny zarazem — potwierdza tradycyjny schemat, ale z zupełnie innej perspektywy — przenikliwego i rozpoznającego stereotypo-

wość sytuacji „kontestatora”. W *Terminalu* Marka Bieńczyka pojawia się pełna stabilizacja wzoru literackiego, który rozpoznać można jako typ romantycznej kochanki idealnej; konstruujący „tekstowy świat” narrator prowadzi zaś z odbiorcą swoistą grę w „potwierdzanie i obnażanie stereotypowości” stwarzanej wizji. W kolejnych analizowanych w pracy dziełach, *Trzy razy* i *Bulgululi* Dariusza Bitnera oraz *Dominie* Anny Nasiłowskiej obserwujemy sytuację przenikania się stereotypowej i niestereotypowej wizji kobiecości, a narratorzy wymienionych utworów nie mają świadomości obalania, czy potwierdzania schematów. W *Trzy razy* Bitnera pojawia się jednocześnie traktowanie kobiecego homoseksualizmu jako symbolu piękna, a w *Dominie. Traktacie o narodzinach* można mówić o obalaniu wielu obiegowych poglądów na temat macierzyństwa i dopuszczaniu kobiety do głosu.

2

„WŁASNA DROGA”

Postawiona w pracy hipoteza o pojawianiu się w prozie po roku 1989 utworów deszyfrujący stereotypy kobiety znajduje, jak się wydaje, swoje najpełniejsze potwierdzenie w twórczości Manueli Gretkowskiej, Izabeli Filipiak i Nataszy Goerke, przedstawicielek, tak zwanej, „młodej prozy kobiecej”. Przy czym, należy zauważyć, analizowane dzieła różnią się poziomem artystycznym. W prozie Gretkowskiej pojawia się deszyfracja tradycyjnego i postfeministycznego stereotypu kobiety, ale brak rozpoznania istniejącej w wykreowanym świecie sytuacji niemożności pełnego z nich wywikłania. Brak też zaprezentowania jakiegokolwiek innego wzoru. Twórczość Izabeli Filipiak deszyfruje z kolei tylko tradycyjny stereotyp kobiety, prezentuje jednak głęboki namysł nad koniecznością funkcjonowania w określonych przez społeczeństwo wzorach; prezentuje także „własną drogę” — inne niż dwa wyróżnione wzory — awangardowej artystki, wariatki, prostytutki, androgyne. Natasza Goerke natomiast dokonuje pełnego rozproszenia obu prezentowanych schematów i stwarza dla nich alternatywę — androgyniczność, czyni to jednak w żartobliwie groteskowej formie. Warto zaznaczyć, że większość nowych propozycji wiąże się ze sferą seksualną.

2.1. „Odstępczyni”. Wersja Izabeli Filipiak

Wzorem przekraczającym tradycyjny stereotyp kobiety jest w prozie Filipiak rola prostytutki. prostytutkami są bohaterki *Maski*, *Przytul mnie ze Śmierci i spirali*, „upadłe” kobiety pojawiają się także w opowiadaniu *Haarlem z Niebieskiej menażerii*. Przedstawiona w pierwszym zbiorze Filipiak przestrzeń domu publicznego objawia ciekawe przesunięcie. To właśnie miejsce jest bezpieczne, pewne, nie zagrażające ani mężczyźnie, ani kobiecie. Tu i jedni, i drudzy mogą czuć się nareszcie sobą, spełniają marzenia (głównie męskie marzenia, należy dodać). prostytutki z *Maski*, czy *Przytul mnie* są inteligentne, świadome swojej wartości, zadowolone z faktu, że klient wybiera je spośród innych. Nie zdają się czuć upokorzone, uprzedmiotowione. Swoją pracę traktują zupełnie naturalnie, jak źródło utrzymania, a także — satysfakcji. W rozmowach bohaterek pojawia się natomiast motyw krzywd wyrządzonych im przez ludzi „na zewnątrz”, w dzieciństwie, we wczesnej młodości — zgwałcenie przez ojca, wykorzystywanie seksualne przez pielęgniarkę w szpitalu. Charakterystyczny jest tu obojętny emocjonalnie ton narracji tych tekstów, co wydaje się wyjaśniać fakt, iż narratorkami utworów są niejako same bohaterki (narracja personalna). W *Masce* mamy nawet do czynienia z narracją pierwszoosobową. Funkcjonujące w zamkniętym kole kobiecych spraw bohaterki wydają się szczęśliwsze w domu publicznym, którego są z resztą współwłaścicielkami, niż we wrogiej „zewnętrznej” rzeczywistości patriarchalnej.

Szczególnie ciekawa postać prostytutki występuje natomiast w *Haarlemie*. Kobieta ta jest jednocześnie awangardową artystką, przy czym zarówno swoje prace plastyczne, jak i usługi seksualne traktuje jako przejawy sztuki. Postać Violet scharakteryzowana jest na podstawie przemysleń i domniemań narratorki, która uzdolnioną plastycznie dziewczynę zna jedynie z listów. *Nie jestem pewna, czy chciałabym ją odnaleźć. Co się stało z jej egzaltacją, zawsze tak zadziwiającą u ludzi, których życie przyzwyczaiło do ryzyka, do kładzenia na szale wszystkiego, co im z niego zostało. Violet, aktywistka, delegatka na kongresy ladczyńskie, bezczelna i wyzywająca, tak niewinna, że byle co może ją zranić. Ale wciąż pamiętam o niej w Amsterdamie. Wyobrażam sobie, że któraś z kobiet po tamtej stronie szyby to jest Violet. Prawie każda mogłaby nią być. Prawie żadna. Tylko jedna jest Violet. Kapryśna, dumna, dziecinna, pełna wiary. Violet*⁶⁰⁵.

⁶⁰⁵ I. Filipiak, *Niebieska menażeria*, op. cit., s. 217

W opowiadaniu pojawia się motyw kobiecej twórczości, w symboliczny sposób przedstawiony jako połączenie kilku wzajemnie uzupełniających się elementów: *Duchowość, seksualność, twórczość, trzy ramiona mistycznego trójkąta, albo jakiejś fantastycznej rośliny, która ma swoje korzenie w antyku, w snach, w niedopowiedzianych stanach, kiedy sen staje się dopełnieniem rzeczywistości*⁶⁰⁶.

Tak pojmowana istota kobiecej twórczości pojawia się we wszystkich tekstach Filipiak, stanowiąc kolejną propozycję na wydobywanie się kobiety ze stereotypu. Kobięca aktywność twórcza obejmuje bowiem różne sfery życia i różne obszary artystycznych poszukiwań. Sztuką może więc być i taniec Izoldy, pisanstwo Lisiak, Marianny z *Absolutnej amnezji*, i prace fotograficzne, instalacje Mony ze *Śmierci i spirali*. Nade wszystko jednak kobieca twórczość zapisana w tych utworach to sam akt ich pisanie i ujawnianie tego procesu. W związku z częstą obecnością motywów autopisania większość bohaterek Filipiak można uznać za kobiety piszące, za artystki. Przeżywają one swoje istnienie jak sztukę, wzmacniają poprzez proces zapisania, przetworzenia na literaturę. Najwyraźniej pojawia się to w *Niebieskiej menażerii*, w której to centralna dla całego zbioru bohaterka — narratorka przeżywa siebie, partnera i świat poprzez słowo pisane. Dopiero zapisanie daje jej szansę na uporządkowanie, przemyślenie, zgłębienie istnienia. Pragnienie tworzenia w języku pierwszym okaże się też ostatecznym powodem decyzji o powrocie do Polski.

Kolejną sytuacją, która pozwala kobiecie na odejście od tradycyjnych stereotypów jest w świecie prozy Filipiak przyjęcie roli wariatki. Przy czym szaleństwo łączy się tu także z kobiecą twórczością, który to pogląd przywołuje wspominająca transgresyjne seminaria Prządka z *Absolutnej amnezji*: *Wśród wielu możliwości, jakie sugerować mógł proces artystycznej transgresji, jedynie omawiane podczas tych spotkań pisarki łatwo pozwalały się wrzucić do jednego transformatywnego worka. Były to, krótko mówiąc, wariatki albo samobójczynie, narkomanki, istoty o nieposkładanej, samowypalającej się jaźni, (...) Wyglądało na to, że choć mężczyźni popętnić muszą wielkie tomy na temat istoty szaleństwa, kobieta powinna tylko dobrze zwariować, żeby zatapać się w historię*⁶⁰⁷. Takim archetypicznym niemal wcieleniem artystki-wariatki jest nauczycielka Lisiak. Pisząca przez całe życie powieść, która okazuje się pamiętnikiem Marianny, a także samą *Absolutną amnezją*, ponosi ostatecz-

⁶⁰⁶ ibidem, s. 216

⁶⁰⁷ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, op. cit., s. 164

ną klęskę w chwili zniszczenia rękopisu. Zdobywa się jeszcze na przygotowanie obrazoburczej akademii szkolnej uświetniającej obchody 8-go marca, po czym zostaje odwieziona do szpitala psychiatrycznego. Wybiera szaleństwo, które okazuje się jedną z niewielu dróg dostępnych w świecie *Absolutnej amnezji* dla kobiety, która nie chce i nie potrafi zmieścić się w kanonach życia w męskiej rzeczywistości. Interesująca rozmowa dotycząca istoty stanu i miejsca, w jakim znajduje się Lisiak rozgrywa się między, co charakterystyczne, kobietą szaloną i samobójczynią, czyli zgodnie ze schematem kobiecej twórczości. Dialog ten można uznać za pełny sprzeciw wobec zdroworozsądkowej logiki i kierowania się, stereotypowo rozumianym, dobrem.

— *Nie chęć stąd wychodzić* — powiedziała w końcu tylko odrobinę nieufnie.

— *Przecież nie musisz* — rozluźniła się Prządka pod wpływem ogarniającego ją uczucia ulgi. — *Tutaj jest w porządku.*

— *Naprawdę?* — zdziwiła się Lisiak.(...)

— *Pewnie. Też bym tak zrobiła, ale obłąd wymaga pewnej stanowczości i upor.* *A może nawet planowego działania. A mnie wciąż ponosi. Już tak się przyzwyczaili, tylko mnie wysyłają i od razu wysyłają do domu.*

— *Próbuj dalej* — odpowiedziała Lisiak, (...) ⁶⁰⁸.

To właśnie szaleństwo i samobójcza śmierć okazują się „normalnością”, przestrzenią, wartością, dzięki której kobiecie istnienie może się spełnić. Uzyskująca wewnętrzną wolność Lisiak jest jednak uzależniona od społeczeństwa „zewnątrznie”. Przebywa w szpitalu, gdzie opiekują się nią inni, musi starannie udawać obłąd przed lekarzami i pielęgniarkami. Broniąc swej z takim trudem wywalczonej swobody musi iść więc na pewne ustępstwa.

Zupełnie inaczej rozwija Filipiak motyw szaleństwa w dwóch opowiadaniach z tomu *Śmierć i spirala*. Ich bohaterka, stara żebraczka, w szaleństwie swym zbliża się bowiem do świętości. Jest jednocześnie i pomyloną nędzarką, i świadomą swej sytuacji niegdyś „normalną” kobietą, świętą Łucją, i Matką Boską. W jej nielicznych wypowiedziach współlistnieją więc obok siebie różne wywody i wynurzenia: wspomnienia, fantastyczne, zmyślane historie i zwyczajne kłamstwa, natchnione wizje. Zawsze otacza ją jednak aura prawdziwości, szczerości, autentyzmu, które to wrażenie buduje „przyjazny” ton narracji. Opowiadająca o Klaudii narratorka lubi ją, obdarza współczuciem i na swój sposób szanuje. Sama ją też w koń-

⁶⁰⁸ ibidem, s. 170

cu rozpoznaje jako świętą. W *Our Lady of the Roses* — jako Matkę Boską, a w *Magicznym oku* — jako uzdrawiającą niewidomych świętą Łucję. Mistyczne szaleństwo Klaudii okazuje się więc ostatecznie odcięciem od sfery profanum. Znamienne jest, co warto podkreślić, że bohaterka — narratorka opowiadań „przechodzi” niejako na stronę obłądu i sama także przestacza się w istotę czyniącą cuda.

2.2. Androgyne. Wersja Nataszy Goerke

Innym wzorem przekraczającym ramy stereotypu kobiety jest androgyne. W prozie Goerke jego wprowadzenie wiąże się głównie z namysłem nad umownością kategorii „męskość” i „kobiecość”. Twórczość autorki i *Fractali* i *Księgi Pasztetów* zaszeregowana jest przez krytykę, ze względu na ujawniającą się płć narratora, jako *proza kobieca*⁶⁰⁹. Żeńskość narratora wydaje się być jednak nieco problematyczna, choć wiele utworów o pierwszosobowej narracji ma żeńskie końcówki czasowników i przymiotników. O ile, na przykład u Gretkowskiej, czy Filipiak opowieść nosi wyraźne cechy kobiecej narracji (kobiety są też głównymi bohaterkami tej prozy), to u Goerke mamy do czynienia ze swobodną zmianą płci nie tylko narratora, ale i bohaterów. *Rolami i tylko rolami są też — bycie kobietą i bycie mężczyzną(...)*⁶¹⁰. W tekście *Wizyta* badaniu ginekologicznemu poddaje się mężczyzna. Tradycyjnie pojmowana „kobiecość” i „męskość” zostaje tu więc odwrócona: *Tak, teraz emanuje pan kobiecością do tego stopnia, że gdybym była mężczyzną zakochałabym się w panu na śmierć*⁶¹¹. Mężczyzna grający rolę kobiety jest też bohaterem *Powrotu*. Podszycia się pod kobiecą tożsamość i funkcjonuje bezkonfliktowo do momentu, gdy napotyka na kobietę grającą rolę męską. Owo przełamywanie kulturowo zakodowanych identyfikacji podważa istotność rozpoznania i zaszeregowania ujawniającego się rodzaju gramatycznego narracji jako przekazu „kobiecego”. Struktura utworów Goerke okazuje się bardziej złożona i niejednoznaczna.

O tym, że rygorystyczne podejście do spełniania ról płciowych krępuje osobowość człowieka piszą w pracy *Przekleństwo Androgyne. Transseksu-*

⁶⁰⁹ zob. np. A. Zieniewicz, *Balski przelom*, op. cit.

⁶¹⁰ J. Sosnowski, *Pani Bovary...*, op. cit., s. 26

⁶¹¹ N. Goerke, *Fractale*, op. cit., s. 121

alizm: mity i rzeczywistość Kazimierz Imieliński i Stanisław Dulko⁶¹². W tym miejscu przypomnieć warto definicje „identyfikacji płciowej” i „roli płciowej”. „Identyfikacja płciowa” to poczucie przynależności do płci męskiej lub żeńskiej, a „rola płciowa” to ta część identyfikacji, która jest wypełniana po to, by zaprezentować innym swój „płciowy wizerunek”⁶¹³. U bohaterów Goerke występuje sprzeczność pomiędzy tymi komponentami, gdyż rozsadzająca stereotypy funkcjonowania społecznego twórczość autorki *Fractali* próbuje wyzwolić bohatera z ograniczających go ścisłych identyfikacji, także płciowych. Objawia się to w kreacjach podkreślających, ogniskujących się wokół problemów tożsamości płciowej, ról społecznych i seksualnych przypisanych danej płci. Objawia się też we wprowadzeniu interesującego motywu androgyne.

Warto tu przypomnieć dwoiste znaczenie tego symbolu: androgyniczność bowiem to mit o syntezie dusz, identyczności, jedności kobiety i mężczyzny, ale także eksperyment wymiany ról płciowych mający na celu poszerzenie skali doznań, głównie — erotycznych⁶¹⁴. Rozpoznanie owej dwoistości występuje wyraźnie w twórczości Goerke, gdzie obecność motywu można uznać za, z jednej strony, *wzmocnienie akcji* (czyli jest to wymiana ról), tak dzieje się u znudzonej pary z opowiadania *Gra w pyłki*, czy w opowiadaniach — *Widelcowanie* i *Powrót*, z drugiej strony zaś — za świadomy zabieg mający wypełnić pustkę powstałą po odczuciu kryzysu wyraźnego określania ról płciowych (mit o identyczności) — takie rozumienie androgyniczności, pojawia się w tekstach *Wizyta*, *Koń na biegmach*, *Przesłanie*. Odwołanie się, we *Fractalach* i *Księdze Paszтетów*, do obu sposobów rozumienia terminu wprowadza pewne napięcie, niejednoznaczność — androgyniczność okazuje się więc także i kolejną grą.

W *Grze w pyłki* znudzona sobą i życiem para zajmuje się łapaniem pyłków, liczeniem kafelków, milczeniem. Zamiana ról ma przełamać nudę i wprowadzić dramatyzm. Należy podkreślić, że pojęcie „rola” funkcjonuje w tekście w dwóch znaczeniach, co wzbogaca utwór o nowe rozumienia i stwarza możliwość „wyjścia” ponad poziom opowieści.

Przeobrażenie się Salomei W. z *Widelcowania* w mężczyznę także trze-

⁶¹² K. Imieliński, S. Dulko, *Przekleństwo Androgyne. Transseksualizm: mity i rzeczywistość*, op. cit.

⁶¹³ ibidem, s. 44-55

⁶¹⁴ por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków, 1997, s. 149 i nast.

ba uznać za „wzmocnienie akcji”. Zmiana roli płciowej jest bowiem tylko jednym z ekscentrycznych pomysłów drapieżnej i agresywnej kochanki Lucjana, występującym obok taranowania biustem staruszka, miażdżenia stopy chłopcu, walcowania, dęcia i przybijania widelcem do wewnętrznej strony lodówki. Żartobliwy kontekst (jest to oczywiście humor czarny) w jakim pojawia się przemiana kobiety w mężczyznę zdejmuje z tu idei androgyniczności powagę i głębokie kulturowe znaczenie.

W *Powrocie* ponownie pojawia się gra identyfikacją płciową. Zachowujący swe poczucie męskości bohater przybiera *formę* kobiety i funkcjonuje w niej doprowadzając nową rolę do doskonałości. Znając mężczyzn i ich pragnienia perfekcyjnie ich uwodzi. W opowiadaniu pojawiają się więc opisy sztuczek i zabiegów mających wprowadzić partnerów w stan zauroczenia. Narracja prowadzona w pierwszej osobie rodzaju męskiego kontrastuje z przedstawieniem kobiecych zachowań, poglądów. I tak bohater staje się bardziej kobiecy niż niejedna z „prawdziwych” kobiet stosując arsenał stereotypowych środków: z przebiegłością operuje swoim ciałem, wybucha rozdzierającym szlochem, *buduje pozory stwarzające wrażenie jakoby zupełnie nieskażony był grzechem racjonalnego myślenia*, wydyma usta, wypowiada naiwne poglądy, boi się samotnie wracać do domu. Funkcjonuje w romantycznym związku z ubogim filozofem, potem, dla odmiany — z mężczyzną mniej inteligentnym, ale zamożnym. Jego droga do osiągnięcia pełni kobiecości wiedzie bezkonfliktowo do momentu, gdy napotyka kobietę, od której niegdyś odszedł. Tkwi ona obecnie w roli męskiej: *Zrozumiałem, że ta sama siła, która wtedy przygwoździła ją do mnie, zmusza mnie teraz do pójścia za nią. Z przerażeniem pojąłem jak bardzo pociąga mnie to jej nowe włochate ciało; toteż bez słowa protestu pozwoliłem klepnąć się po pośladku i, pogodzony ostatecznie ze swą nieumiknioną rolą, drobnymi kroczkami podążyłem za nią do domu.* (podkr. — K. B.)⁶¹⁵ Identyfikacja i rola płciowa opisanych w *Powrocie* postaci są ze sobą w sprzeczności, co nie przeszkadza im — należy dodać — realizować własnych zamierzeń. Bohaterowie opowiadania wydają się bowiem jednostkami androgynicznymi, kobieco-męskimi.

Tekst *Wizyta* opatrzony jest mottem pochodzącym z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Opis wrażeń Hrabiego obserwującego z ukrycia Teli-menę stanowi ironiczny komentarz do brutalnego w swej otwartości tekstu poświęconego badaniu ginekologicznemu. Z drobiazgowością opisu me-

⁶¹⁵ N. Goerke, op. cit., s. 124

dycznych zabiegów kontrastuje pogodny, niefrasobliwy, łagodny ton narracji. W obrębie leksyki odpowiada temu stosowanie zdrobnień, omówień, unikanie medycznych określeń (na przykład „pupa” zamiast „pochwy”), w obrębie składni — wprowadzenie zdań pytających, unikanie kategoriycznych stwierdzeń. Cały przekaz zogniskowany jest wokół funkcji fatycznej. Podstawowym chwytem artystycznym jest jednak w *Wizyrie* wprowadzenie bohatera męskiego jako poddawanego badaniu ginekologicznemu przez kobietę. Krótka introdukcja wprowadza sytuację zamiany, czy też — przemiany płciowej, której wizyta u ginekologa jest tylko logiczną konsekwencją: *Pan taki delikatny, że ja odruchowo podaję panu płaszczyk i ogień.(...) Pan twierdzi że czuje się pan prawdziwą kobietą i ja naturalnie wierzę panu; co więcej: postaram się sprawić, żeby poczuł się pan tą kobietą jeszcze bardziej, tak zupełnie do końca. Myślę, że jako kobiecie nie zabraknie panu odwagi*⁶¹⁶. Ironiczny ton fragmentu kontrastuje z łagodnością dalszej części dzieła, ujawniając niejednoznaczny stosunek narratora do przedstawianego bohatera męskiego, czy też: kobieco — męskiego. Zmiana tożsamości płciowej odbywa się tu bowiem poprzez sytuację wyjątkowo nieprzyjemną, na dodatek — groteskowo skrzywioną: (...) *bez kłopotu wkładam panu do wnętrza pupy najnowsze osiągnięcia współczesnej techniki: rurki, przeciki, lupy w kształcie stożków, szczypczyki, kamery, malutkie maczugi, kotwicę, słowem wszystko to, co wymyślono, aby udoskonalić penetrację pańskiego wnętrza* (podkr. — K. B.)⁶¹⁷. Owo swoiste przemieszanie tożsamości płciowej (narrator uparcie stosuje formę „pan”) ujawnia trudną drogę prowadzącą do uwolnienia się z poczucia ściśle określonej przynależności płciowej i osiągnięcie utraconego poczucia jedności. Narratorka chce bowiem wyraźnie zrazić „kandydata na kobietę” do kobiecej roli traktując go z wyrafinowanym okrucieństwem.

Motyw androgyne pojawia się także w rozmowie prowadzonej pomiędzy głównymi bohaterami *Konia na biegunach*. Tu wykorzystywana jest ta część symboliki obojnaka, która odwołuje się do poczucia jedności przeciwności. Narratorka i Salomon rozmawiają bowiem o rozpowszechnionym przekonaniu o androgyniczności żaby, traktując ją jako symbol idealnej harmonii. *Żaba jest androgyne — oznajmił ze smutkiem. — Bezskrzydły prototyp anioła, czasami człowiek próbuje pójść w jego ślady, ale, niestety: Ludzkie prawa z reguły urągają anielskiej naturze*⁶¹⁸.

⁶¹⁶ N. Goerke, op. cit., s. 120

⁶¹⁷ ibidem, s. 121

⁶¹⁸ N. Goerke, *Księga Praszteków*, op. cit., s. 27

Pojawiające się w *Koniu na biegunach* zestawienie androgyne i anioła znajduje swoje rozwinięcie w innym tekście z *Księgi Paszтетów — Przestaniu*. Spytany jednak o istotę złotego środka transwestyta odrzuca sugestię jakoby anioły miały być wcieleniem idei androgyniczności: *Owe skrzydlate punkty biegną środkiem drogi, której skrajów nigdy nie dane im było poznać. Nie są syntezą, lecz wypadkową: symetrycznym przypadkiem, zmową umysłów ścisłych*⁶¹⁹. Syntezą okazuje się dopiero jednostka androgyniczna, kategorie płci symbolizują więc tutaj ekstrema. Wyraźnie wydaje się tu odwołanie Goerke do *symboliki powtarzanej syntezy*, o której Maria Podraza — Kwiatkowska pisze, w kontekście modernistycznych przedstawień kobiety, następująco: „*Dwójjedność*”, „*homfefemme*”, „*androgyne*” — *symbol idealnego człowieka przyszłości, symbol zgody i pojednania, stanowi (...) przeciwagę dla symbolu Salome — modliszki — demona — wampira*⁶²⁰. Gdyby utwór Goerke traktować nie tylko jako żart, mógłby on stanowić pochwałę (i zrealizowany przykład, dodajmy) całkowitego uwolnienia się od schematów, stereotypów płci traktowanej jako ograniczenie. Byłby wychyleniem w przyszłość, w której ostry, ekstremalny podział na kobiety i mężczyzn przestanie mieć rację bytu.

2.3. Androgyne. Wersja Izabeli Filipiak

Ideę androgyniczności można odnaleźć także i w dziełach Izabeli Filipiak. Refleksje transwestyty z *Przytul mnie* to kwintesencja wszystkich przemyśleń narratorów tej prozy na temat schematów i konieczności tkwienia w przypisanych przez społeczeństwo opresyjnych rolach. *Nie mogą być kobietą ani mężczyzną, więc dlaczego chcą być jednym i drugim? Czy dlatego, że wszyscy inni tego chcą?*⁶²¹

Kobiety nie są tak różne od mężczyzn, jak się obu stronom wydaje, przynajmniej jeśli funkcjonują w tym samym systemie. A w jakim mają funkcjonować? Tylko nielicznych stać na to, żeby całkowicie zaprzeczyć, nie dać się zagryźć wąt pliwośćiom, odrzucić układ we wszystkich jego ograniczeniach. To brzmi jak wyznanie pychy, ale

⁶¹⁹ N. Goerke, op. cit., s. 79

⁶²⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, W: tejsze, *Symbolizm i symbolika w: porzycji Młodej Polski*, Kraków, 1975, s. 382

⁶²¹ I. Filipiak, *Śmierć i spirala*, op. cit., s. 69

czuję coraz wyraźniej, że tylko ja jestem prawdziwy (podkr. — K. B.)⁶²². Pracujący w domu schadzek bohater próbuje właśnie wydobyć się ze schematów trwania w ściśle określonym i nieprzyjaznym wolności systemie. W jego odczuciu idea androgyniczności stanowi sumę wszystkich i tradycyjnych, i alternatywnych kobiecych ról. Ale tak jak nie ma w świecie Filipiak miejsca, w którym kobieta mogłaby czuć się „u siebie”, tym bardziej nie ma takiego miejsca dla transwestyty. Spojrzenie istoty, która nie mieści się w żadnych klasyfikacjach objawia tragizm sytuacji pełnego uwikłania w schematy. Prawdziwość okazuje się bowiem dostępna tylko niewiele, i to tym, którzy nie mają szans na pełną realizację. I tylko nieliczni — kobiety, odmienicy — próbują znaleźć nisze dostępne dla nich, uwolnić się od predestynowanych ról. Skazani są jednak na pogardę i klęskę.

3

WNIOSKI OGÓLNE

Poddane badaniom teksty (a jest to tylko mały wycinek bogatego dorobku prozy lat 90-tych) dają możliwość, jak się wydaje, sformułowania kilku wniosków. Po pierwsze proza po roku 1989 jest bardzo „zorientowana” na sprawy ciała. Ciało, a także seksualizm, jako jeden z istotnych przejawów ludzkiej cielesności, to jeden z głównych problemów podejmowanych przez polską prozę najnowszą. Tu rodzi się kwestia ograniczenia relacji międzyludzkich do więzi biologicznej, a ściślej — hetero i homoseksualnych gier miłosnych, redukcji i eliminacji wszelkich innych związków, co wydaje się prowadzić do — wielokrotnie wzmiankowanej w pracy — samotności i alienacji człowieka w kulturze końca wieku XX.

Po drugie — stabilizowanie stereotypów kobiety wydaje się częstsze niż ich deszyfracja. Czyli proza najnowsza jest — jeśli chodzi o podejmowaną kwestię — mocno opanowana przez stereotypy. Chciałabym podkreślić, że rozbitcie schematów występuje głównie w pisarstwie kobiet i łączy z rozproszeniem formalnym tekstów, mieszaniem gatunków, nieczyistością rodzajową (postmodernizm). Pojawia się wobec tego pytanie o to,

⁶²² *ibidem*, s. 71

czy przeprowadzone w pracy rozpoznanie prowadzi do pesymistycznej konkluzji, że młoda proza daje diagnozę na poziomie kultury popularnej. Czy potwierdza jej mity? Sądzę, że się do nich odnosi, ale ich nie wzmacnia. To, że w żadnym analizowanym tekście nie pojawia się do końca udana wersja walki ze stereotypami nie oznacza, że teksty mity wzięte z telewizji i kolorowych czasopism stabilizują. Jeśli chodzi o wizerunek kobiety proza ostatniej dekady jest mocno w stereotypy uwikłana, ale rzadko dzieje się tak, że wzór nie jest w jakiś sposób podważany (choćby poprzez inne nieschematyczne komponenty utworu).

Warto postawić też na koniec pytanie o to, czy jest coś nowego w obrazie kobiety w stosunku do literatury sprzed przełomu roku 1989. Czy proza polska lat 90-tych wniosła doń coś nowego? Wydaje się, że można tu odpowiedzieć twierdząco. Za nowość można uznać wprowadzenie modelu postfeministycznego jako wzorca konkurencyjnego dla tradycyjnego oraz, jednocześnie, uznanie jego opresyjności. Pewnym *novum* okazuje się też sięgnięcie po zapomniany motyw androgyne, i różne od modernistycznego jego traktowanie — głównie jako symbolu nurtu feministycznego w literaturze i idei wyzwolenia się ze ściśle przypisanych i zagrażających podmiotowości (zwłaszcza kobiety) ról płciowych.

BIBLIOGRAFIA

- P. Adams, E. Cowie, *The Woman in Question*, The Mit Press, Massachusetts, 1990
- F. Adamski, *Socjologia małżeństwa i rodziny. Wprowadzenie*, Warszawa, PWN, 1982
- Th. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. wst. K. Krzemieniowa, współpr. S. Krzemień-Ojak, Warszawa, PWN, 1986
- J. Arcana, *Our mother's daughter*, The Woman Press, London, 1981
- Autor. Podmiot literacki. Bohater. Studia*, red. A. Martuszczyńska, J. Sławiński, Wrocław, Ossolineum, 1983
- E. Badinter, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII-e -XX-e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980
- E. Badinter, *XY. Tożsamość mężczyzny*, tl. G. Przewłocki, wst. M. Janion, Warszawa, WAB, 1993
- M. J. Baker, *Toward a New Psychology of Woman*, Penguin Books, London, 1988
- E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1972
- B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków, inter esse, 1992
- G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków, Oficyna Literacka, 1992
- L. F. Beck, *O dojrzewaniu seksualnym*, przeł. J. Towpik, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1959
- A. Bereza, *Artyści i stereotyp (z zagadnień wartościowania)*, W: *Prace Literackie*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1974, t. XVI, s. 23-42
- H. Bereza, *Krawędź*, W: tegoż, *Sposób myślenia. O prozie polskiej*, t. I, Warszawa, Czytelnik, 1989, s. 581-586
- R. Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przeł. J. Titenbrun, Poznań, Rebis, 1993
- J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1981
- M. J. Bonnet, *Związki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku*, przeł. B. Swarcman-Czarnota, sl. wstępne E. Badinter, Warszawa, Sic!, 1997
- G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa, IBL PAN, 1996
- S. Boume, J. Anderson, P. Zinsser, *A History of their own. Women in Europe from Prehistory to the Present*, Penguin Books, London, 1993
- J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Warszawa, PIW, 1993
- L. Bugajski, *Niespełnienie*, W: tegoż, *Strategia smaku. Szkice krytyczne*, Warszawa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1988, s. 209-222

- L. Chertok, R. de Saussure, *Revolucja psychoterapeutyczna. Od Mesmera do Freuda*, przeł. A. Kowaliszyn, Warszawa, PWN, 1988
- N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978
- J. K. Conway, (eds.), *Learning about Woman, Gender, Politics, and Power*, The University of Michigan Press, 1992
- Co to znaczy być kobietą w Polsce?*, red. A. Titkow, H. Domański, Warszawa, IFiS PAN, 1995
- P. Czapliński, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1997
- H. Domański, *Zadowolony niewolnik. Studium o różnicach społecznych między mężczyznami i kobietami w Polsce*, Warszawa, IFiS PAN, 1992
- J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*, tł. I. Wojnar, postł. S. Krzemień-Ojak, Warszawa, PWN, 1970
- U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tł. J. Gałuszka, Warszawa, Czytelnik, 1994
- Erotyczny impuls*, opr. D. Steinberg, Gdańsk, Wydawnictwo 108, 1995
- M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, T. Komendant, wstęp T. Komendant, Warszawa, Czytelnik, 1995
- E. Fromm, *Mieć czy być?*, przekł. J. Karłowski, sl. wstęp. M. Chałubiński, Poznań, Rebis, 1995
- Gender, Power and Communication in Human Relationships*, ed. P. Kalbfleisch, M.J. Cody, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1995
- Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, zebrał S. Walczewska, wst. A. Titkow, Kraków, eFka, 1992
- M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław, Ossolineum, 1969
- M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców i sztuce zdegradowanej*, Warszawa, Oficyna Polska Encyklopedia Niezależna, 1992
- M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1977
- E. Gontarczyk, *Kobiecość i męskość jako kategorie społeczno-kulturowe w studiach feministycznych. Perspektywa socjologiczno-pedagogiczna*, Poznań, Eruditus, 1995
- H. Gosk, *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przelomu 1956 roku*, Warszawa, Wydawnictwo UW, 1992
- Z. Gostkowski, *Teoria stereotypu i poglądy na opinię społeczną Waltera Lippmanna*, w: *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej*, t. V, Warszawa, PWN, 1959, s. 39-84
- A. Górnicka-Boratyńska, *Odwrót na stronę rzeczy, czyli dlaczego Izabela Filipiak jest pisarką feministyczną*, W: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok, Trans Humana, 1997, s. 330-352
- W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1997
- K. Horney, *Psychologia kobiety*, przeł. J. Majewski, sl. wst. M. Chałubiński, Poznań, Rebis, 1997
- Humanistyka i płeć. Studia kobiece z psychologii, filozofii i historii*, red. J. Miluska, E. Pakszys, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1995
- K. Imieliński, S. Dulko, *Przekleństwo Androgyne. Transseksualizm: mity i rzeczywistość*, Warszawa, PWN, 1988
- M. Janion, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, Warszawa, Sic!, 1996
- M. Janion, *Kobiety i duch imności*, Warszawa, Sic!, 1996
- J. Jarzębski, *Apetyt na Przemienię. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków, Znak, 1997
- J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa, PIW, 1992

- J. Jarzębski, *Miedzy „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*, W: tegoż, *W Polsce czyli wszędzie*, Warszawa, Wydawnictwo PEN, 1992, s. 83-128
- K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, tł. A. Staniewska, M. Skwieceński, W: R. Rudziński, *Jaspers. Wybór pism*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1978
- E. Kaschack, *Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, przeł. J. Węgrodzka, Gdańsk, Wydawnictwo Psychologiczne, 1996
- K. Klośńska, *Sygnatura kobieca*, W: *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok, Wydawnictwo UwB, 1998, s. 175-190
- Kobieta i edukacja na ziemiach polskich XIX i XX w.*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Wydawnictwo UW, 1992
- Kobieta i społeczeństwo na ziemiach polskich XIX w. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Wydawnictwo UW, 1997
- Kobieta i świat polityki. Polski na tle porównawczym w XIX i początkach XX wieku. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Wydawnictwo UW, 1994
- Kobiety o kobietach: studia i rozprawy o sytuacji kobiet w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, red. J. Szymańczak, Warszawa, 1995
- Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, red. B. Jedynek, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1990
- Kobiety w literaturze*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz, Wydawnictwo WSP, 1999
- Kobieta w społeczeństwie*, red. M. Sokółowska, Warszawa, KiW, 1966
- Z. Kuchowicz, *Pozycja społeczna mełnasty*, W: tegoż, *Obyczaj staropolskie XVII-XVIII wieku*, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1975, s. 144-155
- I. Kurcz, *Zmienność i nieuchronność stereotypów*, Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, 1994
- Z. Lew-Starowicz, *Seks w kulturach świata*, Wrocław, Ossolineum, 1988
- K. Łęcki, *Literatura jako fakt społeczny. O niektórych socjologicznych osobliwościach współczesnej kultury artystycznej*, W: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa, PWN, 1992, s. 146-274
- A. Martuszevska, *„Ia trzecia”. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk, Wydawnictwo UG, 1997
- M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołowka, wst. Wł. Adamski, Warszawa, PWN, 1978
- M. Mead, *Trzy studia. Pleć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*, przeł. E. Życieńska, Warszawa, PIW, 1986
- Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań – Toruń, Edytor, 1996
- Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław, Ossolineum, 1974
- A. Moir, D. Jessel, *Pleć mózgu. O prawdziwej różnicy między mężczyzną a kobietą*, przeł. N. Kanczewicz-Hoffman, Warszawa, PIW, 1993
- L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań, Rebis, 1998
- Nikt nie rodzi się kobietą*, wyb., opr., przeł. T. Hołowka, Warszawa, Czytelnik, 1982
- R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa, IBL PAN, 1993
- Odmienicy*, wyb., opr., red. M. Janion, Zb. Majchrowski, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1982
- O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1981
- C. Owens, *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992
- Parnas Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, opr. P. Dunin-Wąsowicz i K. Varga, Warszawa, EMPIK Odeon, 1995
- R. Pernoud, *Kobieta w czasach katedr*, przeł. I. Badowska, Warszawa, PIW, 1990

- D. Piontek, *Stereotyp: geneza, cechy, funkcje*, W: *Kręgu mitów i stereotypów*, red. K. Borowczyk, P. Pawelczyk, Poznań – Toruń, 1993, Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 20-40
- Płeć – kobieta – feminizm*, red. Z. Gorczyńska, S. Kruszyńska, I. Zakidalska, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1997
- M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*, W: tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 363-383
- Portrety kobiet i mężczyzn w środowiskach masowego przekazu oraz podręcznikach szkolnych*, red. R. Siemińska, Warszawa, Scholar, 1997
- K. Pospiszyl, *Psychologia kobiety*, Warszawa, PWN, 1986
- Postmodernizm – kultura wyzerpania?*, wyb. M. Giżycki, Warszawa, Akademia Ruchu, 1988
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr., przedm. R. Nycz, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997
- Problematyka kobiet na świecie*, red. E. H. Oleksy, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1996
- Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław, Ossolineum, 1971
- Przelamywanie stereotypów (pedagogicznych i edukacyjnych)*, red. T. Hejnicka-Bezwińska, R. Leppert, Bydgoszcz, 1996
- R. K. Przybylski, *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*, Poznań, Obserwator, 1994
- I. Reszke, *Nierówność płci w teoriach*, Warszawa, IFiS PAN, 1991
- I. Reszke, *Prestiż społeczny a płeć. Kryteria prestiżu zawodów i osób*, Wrocław, Ossolineum, 1984
- A. Rich, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, W.W. Norton Company, New York, London, 1986
- R. Siemińska, *Płeć, zawód, polityka – kobiety w życiu publicznym w Polsce*, Wydawnictwo UW, 1990
- P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, przeł. P. Billing, Warszawa, Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia, 1995
- A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław, Ossolineum, 1980
- Spotkania feministyczne*, Warszawa, 1994/5
- M. Strykowska, *Psychologiczne mechanizmy zawodowego funkcjonowania kobiet*, Poznań, Wydawnictwo UAM, 1992
- W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, wst., wyb., opr. A. Mencwel, Warszawa, PIW, 1977, t. I-II
- G. Weinberg, *Ludzie zorientowani homoseksualnie w społeczeństwie*, przeł. wpraw. J. Jaworski, Poznań, Softpress, 1991
- W. Wieck, *Gdy mężczyźni nauczą się kochać*, przeł. K. Leszczyńska, Warszawa, Książka i Wiedza, 1995
- W. Wieck, *Mężczyzna pozwala kochać. Głód kobiety*, przeł. A. Kilijańczyk, Warszawa, Książka i Wiedza, 1993
- K. Wilkoszewska, *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, W: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok, Trans Humana, 1998
- D.W. Winnicot, *Dzieci i ich matki*, przeł. M. Habala, Warszawa, WAB, 1994
- H. Wolińska, „Stereotyp” – pole terminologiczne, W: *Prace Literackie*, Wrocław, 1974, t. XVI, s. 43-50
- Z. Wróbel, *Ironizm w religiach świata*, Warszawa, Lidex, 1996
- Zdrowie kobiety*, red. I. Roszkowski, Warszawa, PZWL, 1983