

„Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury...” O „młodej” prozie kobiecej

Grażyna Borkowska

Grażyna Borkowska

**„Wyskrobać starą zaprawę
z pomnika polskiej literatury...”
O „młodej” prozie kobiecej**

1. Twórczość kobieca, literatura kobieca, proza kobieca to terminy, których prawomocność i sensowność podważa się przez pokazanie, iż pole wspólnoty wiążącej utwory poszczególnych pisarek jest nieskończenie węższe od dzielących je różnic, że substancjalna jedność literatury kobiecej nie opiera się na wyróżnialnych cechach stylistyczno-językowych, a ekshibicjonistyczny gest podmiotu mówiącego, który odsłania swą seksualność (piszę jako kobieta, piszę jako mężczyzna), nie stanowi dostatecznie mocnego argumentu na rzecz „kobiecości” czy „męskości”, ponieważ jest ściśle skonwencjonalizowany, podległy prawom gatunku: w poezji częsty, nie zwracający uwagi, w prozie — rzadki, rzadszy niż inne, równie wątpliwe, sygnały identyfikacji z konkretną płcią.

Zostawiam na boku polemikę z przytoczonymi sądami¹. Dzisiaj waż-

¹ O jednej sprawie muszę wszakże napisać: chodzi o artykuł wstępny pióra Włodzimierza Boleckiego *Wyznania feministy* (1), „Teksty Drugie” 1996 nr 1. Autor znalazł w moim wcześniej drukowanym artykule (*Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” 1995 nr 3–4) błąd drukarski, zawiniony całkowicie przez redakcję (zauważmy: jego własną redakcję), i na tym gwoździu zrobił zupełny, czyli uroczy pamfletik na feminizm. Z takich łatwych okazji dżentelmen nie powinien korzystać.

niejszy od tych spostrzeżeń wydaje mi się fakt, że im dłużej myślę o kategorii literatury kobiecej, a szczególnie prozy kobiecej, gdzie trudniej niż w poezji liczyć na samoidentyfikację podmiotu, tym częściej dochodzę do wniosku, że sankcjonuje ją ostatecznie gest krytyka, a nie pisarza, i że rozstrzygających uzasadnień trzeba szukać w wypowiedziach metaliterackich, w przestrzeni zainteresowań współczesnej krytyki i teorii literatury. Kategoria literatury kobiecej jest nierozdzielnie związana z krytyką feministyczną, z narodzinami i rozwojem tej (stosunkowo) nowej dziedziny badań literackich.

I nie ma w tym nic dziwnego. Można powiedzieć z pewną dozą słuszności, że każda metodologia stwarza własny przedmiot refleksji, że każda inaczej wybiera z pola możliwości zarysowanych przez dzieło sztuki, inaczej rekonstruuje jego kształt i przypisywane mu znaczenia. Strukturalizm wykreował sobie właściwy obszar zainteresowań; i niejako dodatkowo, poprzez zagłębianie się w strukturę językową dzieła literackiego, ułatwił funkcjonowanie takich pojęć gatunkowych czy *quasi*-gatunkowych jak *nouveau roman* czy powieść autotematyczna: pojęć, które bez pewnego stopnia językowej wrażliwości i odpowiednich instrumentów lekturowych mogłyby się nie wyłonić z metaliterackiego niebytu.

Dla odmiany semiotyka ujmowała strukturę dzieła literackiego w terminach sytuacji komunikacyjnej, akcentując — nierównomierne zresztą — perspektywę nadania i odbioru, co pozwoliło z kolei uczynić przedmiotem odświeżającej analizy utwory klasyczne, wyposażone w wyrazistą fabułę i wyraziste postaci, by przypomnieć tu prace Barthesa o Balzaku, Greimasa o Maupassancie, Todorova o Boccacciu. Podobnie jest z krytyką feministyczną, która powołała do istnienia, potencjalnie obecną w literaturze, kategorię twórczości kobiecej, która nadała wielu rozproszonym utworom i konstelacjom pisarskim cechy kategoriałne, powtarzalne, składające się na kreowane i opisywane zjawisko. Kategoria literatury kobiecej, jak każda inna kategoria teoretyczna, podlega ocenie według kryteriów wewnętrznej spójności i przydatności. I nie może uchylić się od tej oceny. Ważną jednak sprawą, zupełnie elementarną i podstawową, jest to, że kategoria ta pojawia się m.in. w wyniku wewnętrznej ewolucji współczesnego literaturoznawstwa, i, szerzej, całej refleksji kulturoznawczej, że odpowiada zapotrzebowaniu na inne rozumienie, a też i inne kreowanie dzieła sztuki, akcentujące, jak pisał ostatnio Ryszard Nycz, jego (tj. dzieła) „stłumioną heterogeniczność, wpływ podmiotowych ograniczeń, konfliktów interesów i kulturowych (politycznych, społecznych, biolo-

gicznych) uwarunkowań”², a także, dodajmy, w wersji bliższej psychoanalizie niż krytyce różnic kulturowych, która głównie interesuje Nycza — związek ciała i tekstu, potencji erotycznej i artystycznej, itd. Sytuację krytyki feministycznej np. wobec strukturalizmu wyróżnia m.in. to, że jest ona znacznie bliższa sferze działań praktycznych, że budując swój wewnętrzny porządek pozostaje w najluźniejszym choćby związku z szerszym kontekstem społecznym czy obyczajowym, że tworząc kategorie teoretyczne nie zacierając swych sympatii, nie sili się na pozorny obiektywizm. Ale ogólny mechanizm jest zawsze podobny: to przekształcenia humanistyki, jej sposobów myślenia i procedur badawczych, pokazują nowe aspekty zachowań kulturowych, nowe zjawiska artystyczne, nowe sposoby lektury. W tym sensie kategorie krytyki feministycznej stały się w jakimś stopniu konieczne, odsłaniają — oczywiście w części — to, co dziś chcemy zobaczyć, to, co ma być odsłonięte, ale także, dodajmy uczciwie, milczą uparcie w wielu kwestiach — transcendencji, prawdy uniwersalnej i wiecznego piękna.

2. Dla opisu współczesnej prozy kobiecej, definiowanej luźno jako zbiór utworów kobiecego autorstwa, odwołujących się do kobiecych doświadczeń egzystencjalnych lub też przedstawiających sytuację kobiety w świecie, ważne jest przede wszystkim to, że istnieje grupa autorek, które świadomie kształtują swe pisarstwo poza myśleniem wspólnotowym, wyrosłym z kręgu doświadczeń typowych dla polskiej kultury, poza najbliższą tradycją literacką (co nie przeszkadza, rzecz jasna sięgać, bo inaczej nie można, do innych mniej oczywistych wzorów, np. prozy poetyckiej lub dzieł literatury zachodniej, głównie anglosaskiej). Autorki te prowokują publiczność drastycznością opisywanych sytuacji, czasami zaś skłaniają do myślenia. W każdym natomiast przypadku naruszają związek, w polskiej kulturze obligatoryjny i oczywisty, pomiędzy talentem, umiejętnością sprawnego, czy nawet bardzo sprawnego pisanego a obowiązkiem angażowania się w sprawy wagi absolutnej — transcendencję, Boga, historię, służbę społeczną, zagadnienia etyczne. W tym przypadku (Gretkowska, częściowo Filipiak, pozornie Goerke) ów talent jest manifestacyjnie zużywany na rzeczy drugorzędne, ludyczno-kabaretowe, perwersyjne, marginesowe, jeśli punktem wyjścia uczynić jakąś

² R. Nycz *Dziedziny zainteresowania współczesnej teorii literatury*. Referat wygłoszony na Zjeździe Polonistów, maj 1995 (praca w druku), maszynopis powielony, s. 12.

zdroworozsądkową hierarchię spraw i problemów. Ta ludyczność wyróżnia najmłodszą prozę, czyni z niej nieco inne zjawisko niż pisarskie próby i spełnienia autorek starszej generacji, Marii Nurowskiej, Anny Bojarskiej, Zyty Oryszyn, a nawet Krystyny Sakowicz, pisarek, które starały się za wszelką cenę, nawet za cenę tandetnego schematyzmu, melodramatyczności lub wielosłownia, połączyć indywidualną biografię z losem zbiorowości, dzieje rodzinne z dziejami historycznymi, przestrzeń oficjalną z przestrzenią życia prywatnego. W prozie najmłodszej opozycje te nie pojawiają się, a jeśli funkcjonują, to na prawach niewiele mówiącego marginesu.

Dla opisu „młodej” prozy ważne jest to, że współczesna krytyka literacka, także ta z kręgu feministycznego, choć nie wyłącznie, postrzega — chce postrzegać — literaturę jako przestrzeń oddaloną od uniwersaliów i momentów wiecznych, przesyconą konfliktami, uwarunkowaniami biograficznymi, społecznymi, biologicznymi, jako przestrzeń, by posłużyć się raz jeszcze określeniem Nycza, labilną, czy też w sensie dosłownym lub metaforycznym — graniczną (kresy, mniejszości), podporządkowaną doświadczeniom intymnym, jedno-razowym, egzotycznym, w której to co własne walczy o prawo do istnienia, buntuje się (nawet z młodzieńczą przesadą) przeciwko zastanym konwencjom i szuka własnej tożsamości.

Jak więc widać, ta współbieżność obu nurtów: literackiego, nastawionego na indywidualną i grupową egzotykę, oraz krytycznego, pogodzonego ze swą epizodycznością i fragmentarycznością, jest wyraźna, co w szczególnych przypadkach prowadzi do charakterystycznej wymiany ról. Niezłymi eseistkami, sprawnie władającymi krytycznym piórem, są prawie wszystkie pisarki młodego (młodszego) pokolenia: Gretkowska, Goerke, Filipiak, Tokarczuk. Tymczasem historyczki literatury i sztuki, zorientowane na wartości określane umownie jako feministyczne lub kobiece — rozszerzają swój warsztat pisarski i sięgają po prozę (Nasiłowska, Bolecka, Iwasiów, Kuryluk, Umińska, publikująca pod pseudonimem — Bożena Keff).

Oczywiście nie sposób nie zauważyć, że łączenie poszczególnych ról — pisarskich i krytycznych — jest w ogóle cechą współczesnego życia literackiego, że zaciera się granica pomiędzy wypowiedzią literacką i metajęzykową, że tak bodaj realizuje się jeden z mniej niepokojących przejawów postmodernizmu, że połączenie to dotyczy także piszących mężczyzn: Marcina Barana, Andrzeja Stasiuka, Jarosława Klejnockiego, Krzysztofa Vargi, Karola Maliszewskiego, Adama

Wiedemanna, czy z innej strony patrząc — Marka Bieńczyka i Tadeusza Komendanta, a nawet twórców starszego pokolenia (Jarosława Marka Rymkiewicza).

Trzeba jednak powiedzieć, że inaczej niż wymienione wyżej pisarki, autorzy ci podejmują czasami próby przekroczenia własnego horyzontu artystycznego, czasami (ci najodważniejsi i najciekawszy: Stasiuk, Baran, w przeciwieństwie do komercyjnie ostrożnych, a nawiasem mówiąc także jawnie mizogynicznych — Vargi czy Klejnockiego) wybierają wbrew sobie, wbrew własnym interesom pisarskim lub badawczym. Chwałą to, czego by nigdy sami nie napisali. W kręgu kobiecym raczej się tak nie dzieje. Tutaj pisanie, choć rozłożone na różne gatunki, przybiera formułę całkowicie integralną lub, jak kto woli, monotematyczną, samopotwierdzającą feministyczne tropy i rozpoznania.

3. Te uwagi wstępne wyznaczają pole szczegółowych badań w odniesieniu do najmłodszej prozy kobiecej. Można oczywiście dokonywać refleksji i uściśleń przy używając różnego typu narzędzi. Moje są stosunkowo płynne i nie zobowiązują do precyzji, ale chyba dość trafnie oddają ducha tej prozy, jej ponadjednostkowe artykulacje i wcielenia. Wszystkie napięcia rozgrywają się w trzech sferach emocjonalnych: dotyczą poczucia obcości (w świecie, w świecie polskim), poczucia inności (nietożsameso z obcością i związane z próbą tworzenia własnych mitologii) oraz paradoksalnego, choć subiektywnie całkiem zrozumiałego pomieszania tego, co własne i cudze, tego, co nowe i stare, znane i nieznane, autentyczne i odziorowane, naturalne i kulturowe, zdeterminowane i podlegające wolnemu wyborowi. Omówię pokrótce te punkty.

3.1. Wspomniana sfera obcości to punkt wyjścia, a także i punkt honoru, dla takich pisarek jak Gretkowska, Filipiak, Goerke. Debiutujące w warunkach „brulionowego” skandalu starały się podtrzymać tę atmosferę kontestacji i dystansu wobec oficjalnej kultury. Ułatwiała im to sytuacja emigrantek. A raczej „emigrantek”, pisanych w cudzysłowie. W sensie literalnym oczywiście emigrantkami nie były, jeśli iść np. za definicją Janusza Maciejewskiego, który przyjmuje, że emigrantem jest ten, kto wyjeżdża z własnego kraju, by uniknąć presji miejscowej władzy. Na pewno jednak wybrały świadomie życie poza krajem i w ich późniejszych poczynaniach, myślę tu o happenin-gach Izabeli Filipiak, a także o jej wypowiedziach prasowych i телеви-

zyjnych³, pojawiło się uczucie dumy, iż temu niewątpliwie trudnemu doświadczeniu samotności na obczyźnie lepiej lub gorzej sprostały — pracując, pisząc, nie spadając do roli emigrantów Mrożka — wyobcowanych, biernych, bezwolnych, definitywnie skończonych.

Związały swój los biograficzny i los swych bohaterów z wielkimi metropoliami — Paryżem, Nowym Jorkiem, z przestrzenią egzotycznych podróży, np. Nataszy Goerke do Tybetu, z przestrzenią, która zapewniając chwilową anonimowość, dawała równe szanse startu — swoim i obcym, zacierała różnice, prowokowała do nadzwyczajnej aktywności, podejmowanej w nadzwyczajnych okolicznościach lub — przeciwnie — zezwalała na zupełną bierność i całkowity luz (nie przypadkiem obie pisarki, Goerke i Filipiak, mówiły w swych opowiadaniach o faktycznej lub mitycznej podróży na Wschód, a więc w regiony takiej refleksji filozoficznej, która znosi konflikt pomiędzy biernością i aktywnością, działaniem i spoczynkiem).

Świetną ilustracją tych zmiennych stanów aktywności i wyłączenia jest pierwsza powieść Manueli Gretkowskiej *My zdies' emigranty*, przynosząca zapowiedź niemałego talentu i błyskotliwej inteligencji. Po wyjeździe do Paryża bohaterka Gretkowskiej podejmuje się wielu atrakcyjnych zajęć intelektualnych i towarzyskich, które zacierają w pamięci ostatnie migawki z życia w Polsce: strajki studenckie z roku 1988, manifestacje w Krakowie i w Nowej Hucie; zagłębia się w pracę badawczą, która odsłania przed nią zupełnie nowe rewiry wiedzy, i która ma posmak przygody intelektualnej. Wiąże się z poznawaniem Paryża, jego zaułków, bibliotek, rękopisów, ze smakowaniem nazw ulic i placów, potraw i barw, z poznawaniem wspaniałej, w jakimś sensie egzotycznej kultury, niezwykle bogatej, niezgłębionej, palimpsestowej, odsłaniającej pod tekstem głównym ukryty szyfr: rolę i miejsce kobiety w chrześcijaństwie, a więc także rolę i miejsce kobiety w nowożytnym świecie.

Te tematy, podejmowane na Zachodzie przez tzw. teologię feministyczną, nie były prezentowane nachalnie, przeciwnie, w powieści Gretkowskiej egzotyka wyłaniała się w sposób naturalny z fabularnych uwikłań bohaterki — ambitnej badaczki antropologii, pozwalając się ugłaskać, a autorka sprawiała wrażenie niewinnego i radosnego dziecka, które pobiegło do przodu, zwabione bogactwem i urodą świata. Dziewczęć, programowa niedorobłość Gretkowskiej z czasów pierwszej powieści stanowi element jej ówczesnej strategii literackiej,

³ Myślę tutaj przede wszystkim o opiniach, które znalazły się w biograficznym filmie E. Pytki-Chylarewskiej *Izabela Filipiak, czyli podwójna amnezja*.

którą można określić terminem: wyrafinowana niewinność, lub odwrotnie — niewinne wyrafinowanie. Gretkowska wsparła się autorytetem Czesława Miłosza, publikując w przedmowie jego pochlebną opinię o powieści, nawiasem mówiąc, mam wątpliwości, czy list jest autentyczny, a obok tego aktu uległości wobec Autorytetu zamieściła purnonsensowną dedykację: *mojej żonie*. Podobnie zachowuje się bohaterka jej powieści: z pozoru poddana akademickim rygorom faktycznie się z nich wyłamuje drobnymi aktami buntu i prowokacji (oto np. podczas egzaminu do Akademii Sztuk Pięknych maluje obraz krwią miesięczną i cieszy się z pochwał nieświadomych żartu? podstępny profesorów).

Później było już znacznie gorzej. Dziecko podrosło i zaczęło zdradzać upodobanie do dziwnych, brzydkich, najczęściej po prostu nudnych zabaw. Świat stawał się grą (jak w *Tarocie paryskim*) lub wodewilową sceną (jak w *Kabarecie metafizycznym*). Ten nowy Paryż nie tylko nie był wart mszy, ale nawet złamanego franka. Autorka nie tylko nie odśloniła celu nowych prowokacji (słynna łechtaczka, która stała się obiegowym motywem krytycznym ubiegłego sezonu), ale w ogóle zrezygnowała z sugerowania, że mają one jakiś powierzchniowy lub ukryty sens, że jest w nich jakikolwiek duch poza literą.

Inna, bardziej ciekawa i zagadkowa, jest droga pisarska Filipiak. Znowu jednak wydaje się, że dzieło pierwsze, zbiór opowiadań *Śmierć i spirala*, przerasta późniejsze dokonania. *Absolutna amnezja*, powieść duszna, ponura, stanowi miejscami świetną, miejscami niejasną próbę opisanego rytuałów inicjacyjnych, które wprowadzają bohaterkę w świat dorosłego życia i historii. 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. Trochę tak, jakby realizowała postulaty krytyki feministycznej, którą dostrzega w twórczości kobiecej, nie wiem, czy do końca słusznie, hybrydyczne pomieszanie form i estetyk.

Wszystkiego jest tu w absolutnym nadmiarze: stylistyk, wskazówek interpretacyjnych. Trzeba jednak przyznać, że ta częściowo tylko udana powieść, która na pewno nie przysporzy autorce wielu czytelników, stanowi niewstydliwą porażkę. Filipiak ma wybitną wyobraźnię językową, jak wirtuoz potrafi zagrać na nieprawdopodobnie szerokiej skali dźwięków. A jednocześnie zawodzi ją słuch językowy; jej problemem jest wewnętrzna ekspansywność, chaotyczny bieg myśli,

a może po prostu owo poczucie obcości, które odbiera wrażliwość na to, co stosowne i niestosowne, korzystne i niekorzystne. Dystans, z jakim odbiera świat, historyczny i estetyczny, powoduje, że wszystkie konwencje wydają się jej jednakowo przydatne, jednakowo dalekie i bliskie, funkcjonalne i niefunkcjonalne.

W *Śmierci i spirali* można także mówić o nadmiarze estetyk i motywów, ale tam to poczucie wielości stylistycznej i tematycznej (znów: boskość kobiety, samotność wobec żywiołów kultury i cywilizacji, doświadczenie erotyczne jako rodzaj poznania, miasto jako wyzwanie) rozkładało się na kilka odrębnych utworów, lepszych i gorszych. Najlepsze opowiadania Filipiak dotyczą problemu samopoznania, doświadczenia wewnętrznego, przeżyć metafizycznych. W obliczu Niewyraźnego autorka godzi się na niepełną ekspresyjność i estetyczne samoograniczenia, cichnie, mięknie. W utworze *Magiczne oko* obcość świata nie jest kulturowym gadżetem, ale przestrzenią metafizyki, której Filipiak, jako jedna z niewielu młodych pisarek, nie wyklucza ze swego świata i nie dewaluuje.

Dla Gretkowskiej świat jest kabaretową sceną, dla Filipiak przestrzenią psychicznych żywiołów, które nie podlegają oswojeniu, dla Goerke — kruchą filizanką, cenną i nieprzydatną, trwałą i łamliwą. We *Fractalach* Goerke bawi się tym dziwnym przedmiotem, zarysowuje paznokciem jego powierzchnię. Mini-utwory Goerke nie mówią o świecie, one ironicznie rekonstruują sam proces opowiadania o nim. I odwracają relacje epickie: przechodzimy nie od wydarzeń do słów, jak w starym eposie, ale od słów do rzeczywistości. Tyle wiemy, ile powiemy. Tak widzimy świat, jak potrafimy o nim mówić. Goerke rozbija więc te tradycyjne struktury narracyjne. Zwęża opowiadanie do dwóch słów: początek i koniec, nie bawiąc się w szczegóły, albo udoślawia metaforę, albo zmusza swych bohaterów, by zachowaniem potwierdzali sensowność nadanych im imion znaczących, lub przeciwnie, by wchodzili w konflikt z tym, co sugeruje nazwa własna:

Na łóżku, otulony kocykiem w tygryski, leżał Wolf. Wolf sprawiał wrażenie człowieka wrażliwego: oczy miał przepastne, tulił się do tygryska, w dłoni ścisnął długopis. Na stoliku przy łóżku leżały karmelki. Co ci jest, wilczku, spytał czule Wolf i pogłaskał się po policzku [s. 91].

Przy odwróconym porządku epickim, kiedy świat wyłania się z bytu językowego, to majstrowanie w słowach ma swoją wymowę. Autorka staje się demiurgiem. Eleganckim i wszechwładnym, choć to poczucie władzy podporządkowane jest generalnemu paradoksowi świata jako porcelanowej filizanki.

Natasza Goerke to Maria Pawlikowska współczesnej prozy. Łączy je nie tylko lapidarność, inteligencja, ale także poczucie znikomości istnienia (pisanie), które przegląda się w lustrze perwersyjnej elegancji, zawiesza się na pajęczych konstrukcjach grożących w każdej chwili katastrofą. W świecie Pawlikowskiej katastrofa miała charakter „obiektywny”; przybierała postać nieodwracalnego wydarzenia o konsekwencjach ważnych dla jednostki lub całej zbiorowości (starość, choroba, wojna). W konceptualnym świecie Nataszy Goerke źródłem zagrożenia lub niespodzianki jest przestrzeń międzysłowna, wynikająca z nieoczekiwanego zderzenia słów i towarzyszących im kontekstów. Ostatecznie więc wszystko zależy od autora, czyli dysponenta słów, który pisze tak lub tak, albo nie pisze wcale, ponieważ czasami brak mu wewnętrznej motywacji do podjęcia zabawy w literaturę.

Całkowita wolność tworzenia, rozumiana jako brak jakichkolwiek zobowiązań na rzecz świata rzeczywistego, przynosi nieoczekiwane poczucie nudy. We *Fractalach* Natasza Goerke dyskretnie ziewa. Jej samej formuła postmodernistycznego opowiadania najwyraźniej nie wystarcza. Myślę też, że pisarka wie, iż stoją przed nią dwie drogi: milczenie jako wyraz konceptualizmu doskonałego lub też próba pogodzenia żywiołu narracji z duchem postmodernistycznej ironii. Zapowiedzią pierwszej możliwości jest utwór *Opowiadania*, w którym pogubiły się „wszystkie kartki pomiędzy” (s. 36), w którym autorka ograniczyła się do kilku tytułowych haseł, tworząc rodzaj narracyjnej atrapy. Zapowiedzią drugiego rozwiązania jest otwierające tom opowiadanie *Inspiracja*, błyskotliwa i zabawna opowieść o pewnym epizodzie z wyprawy do Tybetu. Dopiero połączenie nieco abstrakcyjnej inteligencji ze zmysłem obserwacji i lapidarnością wypowiedzi daje właściwe wyobrażenie o talencie Nataszy Goerke.

3.2. Drugi wariant prozy kobiecej odwołuje się do poczucia inności, tj. wiąże się z próbą zbudowania odrębnej mitologii — rodzinnej, przestrzennej, indywidualnej, z próbą wypełnienia pustki, jaka panuje pomiędzy sakralnym a codziennym wymiarem świata, przeszłością i teraźniejszością, snem i jawą.

Próby porządku mitologicznego pojawiają się także w innym typie prozy, by przypomnieć tutaj przypadek Chwina czy Kornhausera, a także Komendanta. W prozie kobiecej to mitologizowanie, co paradoksalne, rzadziej odwołuje się do mitów rodzinnych, do przestrzeni poświadczonych w pamięci bliskich — matki, babki (na tym tle

swego rodzaju wyjątkiem, przechylonym w stronę bieguna męskiego, jest książka Anny Boleckiej *Biały kamień*).

W prozie kobiecej próby mitograficzne mają charakter konstrukcji bardziej uniwersalnych, artystycznie niezależnych, w których to, co kobiece artykułuje się poprzez *idiom* pierwotności czy dawności. Tak się dzieje w obu książkach Olgi Tokarczuk — w *E.E.*, gdzie mityczna przestrzeń dzieciństwa, widzianego nie jako proces, ale moment swoistego naznaczenia, konstytuuje i zamyka w sobie sens egzystencji. I w ostatniej powieści *Prawiek i inne czasy*, gdzie mitologia fundatorska, stwarzająca podstawy świata, wywodzi się z mitów matriarchalnych, z rytuałów płodności. Jedną z ciekawszych postaci powieściowych, Kłoska, to wiejska dziwka, matka–ziemia, Demeter, czarownica, znachorka. Ona rozumie świat, ale nie drogą intelektualnego poznania, lecz drogą doświadczenia życiowego i wewnętrznego. Jak pisze przewrotnie autorka:

Są dwa rodzaje nauki. Od zewnątrz i od wewnątrz. Ten pierwszy uznawany jest za najlepszy lub nawet jedyny. Toteż ludzie uczą się poprzez dalekie podróże, oglądanie, czytanie, uniwersytety, wykłady — uczą się dzięki temu, co wydarza się poza nimi. Człowiek jest istotą głupią, która musi się uczyć. Dokleja więc do siebie wiedzę, zbiera ją jak pszczoła i ma jej coraz więcej, użytkuje ją i przetwarza. Ale to w środku, co jest „głupie” i potrzebuje nauki, nie zmienia się. I Kłoska uczyła się poprzez przyswajanie porządku do środka. (...) Kłoska więc, poprzez branie w siebie cuchnących chłopów z Prawieku i okolic, stawiała się nimi, bywała spita tak jak oni, tak samo jak oni przestraszona wojną, tak samo jak oni podniecona. Mało tego, biorąc ich w siebie za gospodą w krzakach, Kłoska brała w siebie ich żony, ich dzieci, ich drewniane duszne i cuchnące domki wokół Chrabąszczowej Górki. Ponieważ brała w siebie całą wieś i każdy we wsi ból, i każdą nadzieję. Takie były uniwersytety Kłoski. Jej dyplomem stał się rosnący brzuch [s. 15, 16, cyt. według wydruku komputerowego].

Czas Prawieku to przede wszystkim czas kobiet, to ich kobiece zdolności decydują o życiu, o istnieniu świata, rytmiczny porządek artykułuje się poprzez ich ciała. To one obdarzone są wiedzą tajemną, która jest przeciwwagą dla intelektualnego bądź historycznego porządku świata (Nb. motyw „Kłoski” pojawia się w wielu powieściach pisanych przez kobiety, m.in. u Krystyny Kofty — *Ciało niczyje*, *Chwała czarownicom* — jest więc dość obiegowym chwytem kompozycyjnym, używanym dla zaznaczenia inności kobiecego myślenia czy kobiecej postawy wobec świata; chwytem nieoryginalnym, przejętym z prozy anglojęzycznej).

Inny rodzaj rzeczywistości mitycznej buduje Magdalena Tulli w książce *Sny i kamienie*. Pozornie jest to zupełnie inna mitologia niż ta, którą stworzyła Olga Tokarczuk. Prawiek leży pośród naturalnego krajobrazu, jest wsią o tradycyjnej strukturze relacji wewnętrznych.

Tulli pisze o mieście, o molochu, o labiryncie. Ale dla Tulli miasto jest naturą człowieka, miasto nie przedstawia sobą demona, pociągającego ofiarę w otchłań piekieł; jest powtórzeniem porządku naturalnego, drogą do tajemnicy i samopoznania. Miasto Tulli zaczyna się tam, gdzie kończy się mapa, oznacza wejście w labirynt, w boczną odnogę czasu.

W gruncie rzeczy więcej łączy Tulli z Tokarczuk niż z Filipiak czy Gretkowską jako pisarkami miasta. Tulli nie dzieli z nimi poczucia wyobcowania. Raczej próbuje oswajać z fenomenem podwójnego istnienia: w naturze i kulturze, na powierzchni i w środku, w świecie rzeczywistym i nierealnym, na jawie i we śnie.

Warto dodać, że rekonstruuąc *idiom* dawności czy pierwotności, Tokarczuk odwołuje się do klasycznej narracji powieściowej, restytuując prawa gatunku. Tymczasem Tulli szuka dla siebie własnej formy wyrazu, zawieszanej pomiędzy strukturą prozy poetyckiej, klasycznego opowiadania, reportażu, eseju, rozprawy filozoficznej.

Te różnice nie przesądzą o pewnym polu wspólnoty. W obu utworach krąży duch Schulza, najważniejszego autora dla bardzo wielu młodych pisarzy. Przy czym od razu wyjaśnijmy: Schulz funkcjonuje w tej prozie niekoniecznie jako wzór pisarskich spełnień. Jest raczej punktem pisarskich aspiracji. Czyniąc delikatne aluzje, kierujące uwagę krytyki w stronę autora *Sklepów cynamonowych* (Natasza Goerke jednemu z podrozdziałów swej książki daje tytuł *Sklepy prześcieradłowe*) autorzy sygnalizują, iż interesuje ich pisanie jako mityzacja rzeczywistości, że wybierają określony model literatury: pogranicze poezji, eseju i epiki, że działają w sferze osłabionej referencjalności.

3.3. Trzeci wariant prozy kobiecej wiąże się z przestrzenią paradoksu, ze sprzecznością pomiędzy tym, co w polu ekspresji pojmowane jest jako jednorazowe, wyjątkowe, osobiste, niepowtarzalne, intymne, tabuiczne, a tym, co skazane jest — na mocy postmodernistycznego układu — na nieuniknioną powtarzalność, na nieoryginalność, apodmiotowość. Jest to paradoks bardzo mocno wpisany we współczesny feminizm, w myślenie kategoriami *gender*.

Z jednej strony feminizm zachęca kobiety do ekspresji ich podmiotowości, z drugiej zaś, powstając w konstelacji poststrukturalistycznych i postmodernistycznych sporów o podmiot, utrudnia to zadanie⁴. W tej pierwszej perspektywie, indywidualno-biologicznej, faktyczność i oczywistość czystej ekspresji jest i osiągalna, i pożądana, w perspektywie kultury końca XX wieku — nie: ani jedno, ani drugie

nie jest możliwe. Intelktualne wyrafinowanie, które pomaga w przyswojeniu i zrozumieniu duchowej bazy feminizmu, bez względu na to, czy uznamy za tę bazę filozofię różnic kulturowych (jak Nycz) czy różne aspekty psychoanalizy postfreudowskiej (jak np. znakomita badaczka kanadyjska — Shoshana Felman), zamyka możliwość doskonałej, płynnej i nieograniczonej autoekspresji.

Ale z tych wahań i niejasności biorą się ciekawe pomysły, a nieraz także ciekawe książki. Istnieją najogólniej dwie strategie obejścia wspomnianego paradoksu: można zacierać podmiotowość literatury — tj. potrzebę i możliwość autoekspresji⁴. Tak robi Ewa Kuryluk w *Wieku 21* (książce napisanej po angielsku i przełożonej na polski przez Michała Kłobukowskiego przy współudziale autorki), gdzie cała czterystustronicowa historia pożądania rozpisana jest na różne głosy, różne postaci, różne epoki, a autorka stara się nie pokazywać swej twarzy i ciała, choć to jej głód miłości nakręca całą wielką machinę powieściowego działania.

Kuryluk pisze:

Literatura nie może być opowieścią o własnym ja, o tej jętce jednodniowce. Już nie. Dziś w głowie wyświetla się przeszła teraźniejszość — ten *Sprachfest* niedobitków. Świat rozlatuje się, a ja razem z nim, ale dalej rozmawiam z nieśmiertelnymi. To oni piszą moje teksty, dodając fragmenty do fragmentów. Cała moja rzeczywistość to fikcja. Jestem *Luftmensch*, lada chwila rozwieje się w powietrzu. [s. 146].

Można też inaczej, można zacierać kontekst kulturowy, kryjąc jego inspirujące, ale i kłopotliwe, bo obciążone różnymi zastrzeżeniami, wpływy. Tak robi Anna Nasiłowska w 40-stronicowej opowieści *Domino. Traktat o narodzinach*, przekonując w zakończeniu, że trudno byłoby jej znaleźć dla swej powieści bezpośrednie wzorce w literaturze, że pisze „od siebie”, wbrew tradycji przemilczania spraw macierzyńskich:

Pisanie tej książki rozpoczęłam tuż po urodzeniu mojej drugiej córki. Zwykle zajęcia zeszyły wtedy na drugi plan, a tekst, który zaczął się rozrastać, zadziwił mnie samą. Trudno byłoby dla niego wskazać bezpośrednie analogie w literaturze. Wydaje mi się, że książka ta dużo więcej zawdzięcza rozmowom, jakie toczyliśmy wówczas w domu, usiłując wytłumaczyć sobie sens wydarzeń, które wydawały się niezwykle — może dlatego, że tak często otacza je milczenie i wstyd. [s. 47].

Oczywiście takie analogie istnieją, nie tylko w samej literaturze, ale także, czy przede wszystkim, w krytyce feministycznej i stanowią dla autorki ważne źródło inspiracji. Ale wierzę, że Nasiłowska przez mo-

⁴ O rozbiciu podmiotu pisze m.in. L. Marcus w książce *Auto/biographical Discourses. Criticism. Theory. Practice*, Manchester–Nowy York 1994, s. 279 i następne.

ment o nich nie pamięta, ponieważ feministyczny kontekst, brany w całości, tzn. razem z postmodernistycznymi podejrzeniami, że integralny podmiot nie istnieje, podobnie jak kategoria indywidualnego doświadczenia, utrudniłby autorce realizację jej zamierzeń.

We współczesnym feminizmie tkwią dwie sprzeczne dyspozycje: przekonanie, że należy dawać wyraz tzw. doświadczeniu kobiecemu, oraz przeświadczenie, że pole ekspresji podmiotowej jest trudne i ograniczone, a granica pomiędzy moim „ja” a sferą ingerencji cudzych i kultury — niejasna i pogmatwana. Książka Nasiłowskiej podtrzymuje tę sprzeczność, co traktuję nie jako zarzut, lecz jako fakt. Narracja *Domina* jest wcale nieprosta, autorka odwołuje się do różnych wzorców mówienia i różnych, nieraz wyszukanych, form gatunkowych. Nie rezygnuje jednak z roli narratora naiwnego, ponieważ on właśnie daje największą gwarancję wiarygodności świadectwa.

I tę samą sprzeczność, nieco inaczej wyartykułowaną, odnaleźć można w książce Kuryluk. Przekonaniu o zatartej podmiotowości i zużyciu różnych wzorców gatunkowych towarzyszy jednak pragnienie opisu doświadczeń intymnych i stworzenia, choćby na zasadzie *bricolage'u*, nowej formy — odkrywczej i oryginalnej. W usta Josepha Conrada wkłada Kuryluk następującą deklarację:

Mojemu życiu potrzebny jest punkt ciężkości, próbuję więc wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury i wpuścić tam coś świeżego. Właśnie dlatego zająłem punkt obserwacyjny na dziobie okrętu i płynę pod wiatr, szykując się do regat zwanych życiem. [s. 121].

Obie autorki, bez względu na różne motywacje i uprzedzenia, próbują tego samego: wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury. Obie mają przed oczyma wzór dzieła doskonałego, odmieniającego rodzimą literaturę. Obie odzégnują się od znakomitych poprzedniczek: od młodej Nałkowskiej po Świrszczyńską. Obie ulegają szlachetnej iluzji bycia poza tradycją.

Wydaje się, że sprawa tradycji staje się istotnym problemem dla całego nurtu twórczości kobiecej. Jeśli bowiem te podszyte feministycznym duchem utwory chcą znaleźć swoje miejsce w polskiej literaturze, jeśli mają wchodzić w obieg myśli krytycznej, a nie tylko w pole zainteresowania fanów bądź przeciwników, muszą odstawiać choćby słabe i nieświadome, a może nawet nie chciane i mimowolne powinowactwa z innymi tekstami, muszą nabierać znaczenia jako fakt literacki, wyrastający z pracy nad językiem. Przypadek Manueli Gretkowskiej, która z pozycji liderki prozy feministycznej przesunęła się na margines, jest bardzo pouczający.