

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V  
OLOMOUCI**

**Katedra slavistiky  
Sekce polské filologie**

**studijní rok 2007 – 2008**

**Lucie Juppová**  
Studentka 5. Ročníku PJ-AJ

**Polska proza kobiecea po roku 1989.**

Diplomová práce

Vedoucí práce:  
Dr. Michal Hanczakowski

**Olomouc 2008**

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní informační zdroje, které jsem použila.

V Olomouci 19.2.2008

Děkuji Panu Doktoru Hanczakowskému a Paní Magistře Petře Zavřelové za cenné připomínky, úvahy a materiály k mé práci a za metodologické vedení během konzultací této diplomové práce.

V Olomouci 19.2.2008

## SPIS TREŚCI

Spis treści.....	4
Wstęp.....	5
<b>I. Feminizm, literatura i krytyka feministyczna.....</b>	<b>7</b>
1.1. <i>Wprowadzenie.....</i>	7
1.2. <i>Podstawowe pojęcia.....</i>	8
1.3. <i>Definicje „powieści kobiecej”.....</i>	9
<b>II. Kobieta w historycznej perspektywie.....</b>	<b>12</b>
2.1. <i>Mit o naturalnym podporządkowaniu kobiet.....</i>	12
2.2. <i>Specyfika polskiej kobiety pracującej zawodowo.....</i>	13
2.3. <i>Historia krytyki feministycznej na świecie.....</i>	14
2.4. <i>Historia polskiej literatury kobiecej oraz krytyki feministycznej.....</i>	16
<b>III. Polska proza kobieca po 1989 roku.....</b>	<b>18</b>
3.1. <i>Wprowadzenie.....</i>	18
3.2. <i>„Literatura menstruacyjna” jako reakcja na „literaturę męską”.....</i>	19
3.3. <i>„Młoda proza kobieca”.....</i>	20
3.4. <i>Dobrowolnie pozbyta tożsamość bohaterki niezakorzenionej.....</i>	20
3.4.1 <i>Bolesna samotność w twórczości Izabeli Filipiak.....</i>	22
3.4.2 <i>Sztuka jako odpowiedź na zagubienie współczesnej kobiety niezależnej w twórczości Manuely Gretkowskiej.....</i>	29
3.4.3 <i>Wątek tragizmu w humorze absurdalnym Nataszy Goerke.....</i>	34
3.5. <i>Światy mityczne Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli.....</i>	38
3.5.1 <i>„Czyste patrzenie” kobiety w twórczości Olgi Tokarczuk.....</i>	39
3.5.2 <i>Pesymistyczna antyproza Magdaleny Tulli.....</i>	46
3.6. <i>„Neokobiecość” jako filozofia ciała w twórczości kobiet po 1989 roku.....</i>	49
Zakończenie.....	55
Bibliografia.....	56
Teksty podstawowe.....	56
Literatura przedmiotu.....	56

## Wstęp

Polska powieść kobieca pojawiająca się po roku 1989 jest nie tylko bardzo interesującym zjawiskiem w prozie polskiej, zaangażowanej dotychczas głównie w tematyce politycznej, narodowo-wyzwolenczej oraz historyczno-filozoficznej. Narrator wszechwiedzący lat 80tych umyślnie przerywający z tradycją fabularności, dążący do afabulacji jako przejawu artystycznego, w twórczości generacji najmłodszej lat 90tych w ogóle nie występuje. Zastąpiony jest bowiem takim narratorem, który był w historii literatury polskiej zawsze na jej marginesie. Nowy narrator jest bądź niepewny samego siebie lub opisujących zdarzeń, jest to narrator naiwny oraz udawający naiwność. Intelektualista lat 80tych został zastąpiony kobietami opisującymi intymne doświadczenia cielesne, gayami, outsiderami, przestępcami, istotami niepełnoprawnymi itd. Możemy powiedzieć, że mniejszości wszystkich rodzajów, religii lub orientacji doszły do głosu.

Z punktu widzenia literackiej krytyki feministycznej jest polska proza kobieca lat 90tych specyficzna swym narcystycznym stosunkiem do własnego ciała. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że nie jest to wątek, który się niepojawiał w prozie kobiecej wcześniej. W polskiej prozie lat 90tych dochodzi jednak do jego nasilenia.

Współczesna kobieta wyłaniająca się z „młodej prozy kobiecej” jest kobietą wykształconą, od nikogo niezależną, kobietą wolną, ale także zagubioną, cierpiącą z powodu uzyskanej wolności, bezcelowo szukającej swojej tożsamości.

Zjawisko feminizmu w literaturze, krytyka feministyczna oraz „kobiecość” w prozie pisanej przez kobiety mnie bardzo interesuje i nie zaprzeczam, że jest to także z tego powodu, że jestem kobietą. W mojej pracy magisterskiej chciałabym więc opisać, uzasadnić i obronić moją tezę istotności płci biologicznej w twórczości kobiet. Sądzę, że literatura nie jest bezpłciowa, i że odrębność twórczości kobiet nie jest tylko wynikiem społecznej sytuacji historycznej, ale także z powodu odmiennej percepcji świata i swego miejsca w nim.

Praca jest podzielona na trzy główne części: w pierwszej podjęłam się scharakteryzowania zjawiska feminizmu w literaturoznawstwie, związku literatury z feminizmem oraz definicji pisarstwa kobiecego. Następny rozdział dotyczy historii krytyki feministycznej w świecie i w Polsce oraz historii polskiej prozy kobiecej. W tym rozdziale także próbowałam uchwycić filozoficzno-historycznej substancji ideologii feministycznej. Trzeci rozdział opisuje ogólną sytuację (nie tylko) literatury kobiecej po roku 1989, rozdziela ją na trzy różne sfery, trzy odmienne tematyki i formy w ich twórczości. W każdym z tych trzech podrozdziałów zawarte są analizy krytycznoliterackie wybranych powieści, w których chcę pokazać wątek kobiecości oraz feminizmu, ale zarazem są to analizy wyczerpujące, w których chciałam uchwycić filozofii całej twórczości pojedynczych autorek.

# I. Feminizm, literatura i krytyka feministyczna

## 1.1. Wprowadzenie

Swoją pracę chciałabym rozpocząć wyjaśnieniem terminologii, którą będę dalej w tekście używać. Scharakteryzowanie terminów jak feminizm, krytyka feministyczna, literatura kobieca – to dosyć ciekawa problematyka, gdyż każdy krytyk literacki ma na tą sprawę inny pogląd.

Na początku trzeba wzmiankować fakt, że feminizm nie jest terminem literackim, ale socjologicznym: „feminizm jako zjawisko społeczne w centrum uwagi stawia kobietę i jej pozycję w świecie patriarchalnym, czyniąc tę pozycję przedmiotem niezgody i walcząc o jej zmianę, natomiast krytyka feministyczna zajmuje się kobiecością w literaturze.”<sup>1</sup>

Anna Nasiłowska w swoim artykule *Teksty feministyczne* opisuje współczesny feminizm jako nurt poszukiwań intelektualnych, który stracił swoją jednoznaczność. Określenie istoty feminizmu w literaturoznawstwie napotyka na ogromne trudności. Nie jest jasne, czy feminizm ograniczać się powinien do badania tekstów pisanych przez kobiety, czy też może traktować jako swój naturalny przedmiot badań wszystko to, gdzie temat kobiety się pojawia, abstrahując od płci autora...Nie zostało to uzgodnione – i może dobrze, bo ten nurt ma co prawda różne autorytety myślowe. W tej chwili można mówić o dwóch sposobach rozumienia feminizmu w krytyce.<sup>2</sup>

Pierwszy z nich wyrasta ze starego dyskursu emancypacyjnego i jego celem jest doprowadzenie do równości, czyli zatarcie społecznej różnicy w funkcjonowaniu kobiet i mężczyzn.

Podstawą drugiego nurtu jest poszukiwanie innej tożsamości, próba odnalezienia innego języka dla doświadczenia wewnętrznego. Przełamanie kodu dominującego wydaje się niemożliwe, feminizm jest więc niezgodą na przemoc. Celem ostatecznym jest uznanie i uprawomocnienie różnicy.

---

<sup>1</sup> Kraskowska, Ewa: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Wydawnictwo naukowe UAM, Poznań 2003

<sup>2</sup> Nasiłowska, Anna: *Teksty feministyczne*. s.7-11. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska

Jedne badaczki skłaniają się ku idei jednej tożsamości, inne rozumieją przeciwieństwo kobiecości i męskości jako dwa odrębne, nieporównywalne rodzaje człowieczeństwa, z innym stosunkiem do języka, symboli i wartości.<sup>3</sup>

## 1.2. Podstawowe pojęcia

Według Grażyny Borkowskiej jest kategoria literatury kobiecej nierozdzielnie związana z krytyką feministyczną.<sup>4</sup> Halina Filipowicz we swym eseju *Przeciw „literaturze kobiecej”* (1993) natomiast uważa, że chociaż tekst kobiecy i tekst feministyczny, krytyka kobieca i krytyka feministyczna traktowane są jako synonimy, nie są to według niej pojęcia identyczne: „feministyczny znaczy: antypatriarchalny i antyseksistowski. Od apolitycznej krytyki kobiecej różni się krytyka feministyczna w tym, że jest specyficznym rodzajem dyskursu politycznego, związanym z walką z patriachatem i seksizmem.”<sup>5</sup> Halina Filipowicz się otwarcie wyraża przeciw kategorii kobiecości: „Tożsamość kobieca”, „kobiece doświadczenie”, „kobieca perspektywa” – to pojęcia obce nowszym kierunkom myśli feministycznej, które czerpią z dekonstrukcjonistycznej praktyki badawczej.”<sup>6</sup>

Znów według Grażyny Borkowskiej jest proza kobieca zbiorem 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 swoje pisarstwo poza kanonem myślenia wspólnotowego i poza najbliższą tradycją literacką.<sup>7</sup>

Inne badaczki literatury uważają płeć autora za nieistotną, a mówią o płci narratora., jak np. Kamila Budrowska, która opisuje literaturę kobiecą w ten sposób: „ujawnienie płci narratora, jego bliskość wobec kobiecego świata przedstawionego, zainteresowanie tekstu społecznym statutem kobiety, a także biografizm i ujawnienie seksualności.”<sup>8</sup> Budrowska dalej odróżnia literaturę feministyczną – „zapisanie sytuacji opresji kobiety w systemie

---

<sup>3</sup> Nasiłowska, Anna: Teksty feministyczne. s.7-11. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska

<sup>4</sup> Borkowska, Grażyna: Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury (O „młodej” prozie kobiecej) s.388. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. IBL, Warszawa 1998

<sup>5</sup> Filipowicz, Halina: Przeciw „literaturze kobiecej“ s.231. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska

<sup>6</sup> Filipowicz, Halina: Przeciw „literaturze kobiecej“ s.229

<sup>7</sup> Borkowska, Grażyna: *Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury*. s.389

<sup>8</sup> Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r.* K.Budrowska, Białystok 2000. s.116



patriarchalnym niż proste tylko oddanie doświadczeń, wyrazne sytuowanie się narratora po stronie uciśnionej bohaterki, samorealizacja kobiety poza systemem patriarchalnym.”<sup>9</sup>

Moje stanowisko na ten temat, które kształtuje całą moją pracę, jest po stronie tych badaczek literackich, które, według mnie, nie boją się posługiwać takim pojęciem, dziś niepopularnym, jak kategoria płci autora. Definicja prozy kobiecej Grażyny Borkowskiej jest jasna i trafna, otwarcie mówi o utworach kobiecego pisarstwa. Też Anna Nasiłowska pisze o uprawianiu literatury przez kobiety, pokazaniu ich jako grupy mniejszościowej, postawienie nowych pytań, jak związek między ciałem i tekstem, ujawnienie seksualności.<sup>10</sup> Powodem niepopularności takiego pojmowania literatury kobiecej w krytyce literackiej jest oczywisty. Każdy krytyk literacki przecież wie, że to narrator wypowiada, krytykuje lub idealizuje, jest wszechwiedzący lub naiwny itd., że narrator podejmuje jakiś stosunek do akcji lub do bohaterów utworu, a nie autor. Więc z tego poglądu jest płeć autora nieistotna. Niemniej jednak uważam, że sytuacja autorek - kobiet jest specyficzna. Jest to wspólne historyczne doświadczenie kobiet - doświadczenie opresji, niedopuszczania kobiet do głosu jak w polityce tak i w literaturze, niedostępność wyższego wykształcenia itd. Kobieta sfrustrowana swoją rolą w społeczeństwie, nieznająca poprawnych reguł narracji, odczuwająca potrzebę twórczości literackiej, logicznie musiała pisać inaczej niż mężczyzna. Można tu słusznie zarzucić, że dzisiaj sytuacja kobiety jest inna. Kobieta jest bowiem dowartościowana, równouprawniona, chociaż i takie twierdzenie jest w sytuacji katolickiej Polski sporne, to nie jest to już tematem mojej pracy. Sądzę, że pisarki zawsze pisały innym sposobem, ich pisarstwo zawsze ( także w prozie najnowszej) zawierało inne środki wyrazu, oraz tematy podejmowane w twórczości kobiecej uważam za odrębne.

Dalszym warunkiem ujawnienia płci autorek jest fakt, że „płeć jest istotna w sposobu percepcji i postrzegania świata.”<sup>11</sup>

### 1.3. Definicje „powieści kobiecej”

Najbardziej ściśle scharakteryzowanie twórczości kobiet oddały Ewa Kraskowska we swym szkicu „Kilka uwag na temat powieści kobiecej” (1993) oraz Grażyna Borkowska we

---

<sup>9</sup> Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r.* K.Budrowska, Białystok 2000. s.117

<sup>10</sup> Nasiłowska, Anna: Teksty feministyczne. s.7-11. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska

<sup>11</sup> Lipovetsky, Gilles: *Třetí žena.* (Gallimard, Paříž 1997). Přel. Martin Pokorný (Prostor, Praha 2000) s.224

swej pracy *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* (1996). Obydwie badaczki literackie uważają za typową cechę pisarstwa kobiecego autobiografizm: uderzająca większość powieści kobiecych ma narrację pierwszoosobową. Często można ustalić, iż dzieje bohaterki mniej lub bardziej pokrywają się z doświadczeniem własnym autorki.<sup>12</sup> Borkowska dalej pogłębia ten temat: „Cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odsłaniasz, odsłaniasz siebie: kobiety piszące są niezdolne do dystansu wobec tekstu, niezdolne do samoskrycia, przysłonięcia i ucieczki...Tekst jest figurą ciała, a proces twórczy przypomina akt narodzin.”<sup>13</sup>

Tworzenie siebie możemy też nazwać połączeniem twórczości kobiet z cielesnością. Wstyd i próba wyparcia się własnego ciała autorek XIX. i początku XX. wieku zmienili się po 1989 roku w narcystyczny stosunek kobiety do własnego ciała. W prozie kobiecej po 1989 roku nasila się pojmowanie ciała i duszy jako całości, jako dwóch filozofii życia, które się dopełniają. Twórczość literacka bohaterek Filipiak związana jest z szaleństwem. Częstym przejawem artystycznym jej bohaterek jest śmierć samobójcza. U Gretkowskiej jest to raczej narcystyczny stosunek do własnego ciała i szczegółowe ujawnianie uprawiania miłości oraz innych intymnych czynności, które deszyfrują stereotyp kobiety zawsze pięknej według ostatniej mody, jak nakazują magazyny dla kobiet.

Dalszym znakiem charakterystycznym pisarstwa kobiet jest według Borkowskiej uprzywilejowanie perspektywy psychoanalitycznej (dla Freuda dzieło sztuki stanowi wyraz podświadomych pragnień). Fundamentalna dla tej koncepcji jest teoria Barbary Johnson, która kluczowe pojęcie Derridiańskiego dekonstrukcjonizmu – kategorię różnicy – przeniosła na grunt feministyczny. Według niej wszelka gra literacka (...tropy, metafory), opiera się na różnicy seksualnej a wiąże się z problemem nieuchwytności zjawiska, jakim jest płeć (gender).<sup>14</sup> Johnson powiada: „Gdyby ludzkość nie dzieliła się na dwie płcie, literatura prawdopodobnie by nie istniała.”<sup>15</sup>

Według Kraskowskiej jest dalej podstawą istnienia literatury kobiecej doświadczenie negatywne, które ma tutaj raczej funkcję pokazania siły wewnętrznej bohaterki, oraz gloryfikowania jej zwycięstwa. Taki wątek możemy znaleźć w twórczości Olgi Tokarczuk oraz Izabeli Filipiak, ale już nie u Magdaleny Tulli oraz Manuelei Gretkowskiej.

---

<sup>12</sup> Kraskowska, Ewa: – „Kilka uwag na temat powieści kobiecej“ (1993) s.241. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska

<sup>13</sup> Borkowska, Grażyna: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. IBL, Warszawa 1996

<sup>14</sup> Johnson, B.: „The Critical Difference”, The Johns Hopkins University Press. Baltimore 1980

<sup>15</sup> Borkowska, Grażyna: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. IBL, Warszawa 1996. s.12

Schemat fabularny współczesnej powieści kobiecej przypomina jednak ten z romansów: główna bohaterka, znalazłszy się w trudnej sytuacji, wystawiona jest na różne niebezpieczeństwa, by w końcu szczęśliwie odnaleźć, nie partnera, a samą siebie.<sup>16</sup>

Sądzę, że literatura feministyczna przynosi lepsze zrozumienie tożsamości kobiet w literaturze, pomaga odkryć, nazwać i opisać marginalizowane obszary doświadczenia, a jeżeli miałabym odpowiedzieć na pytanie Haliny Filipowicz „czy polski dyskurs feministyczny przekroczy zaklęty krąg kobiecości, w którym kobiety-badaczki zajmują się twórczością kobiet-pisarek?”<sup>17</sup>, to powiedziałabym, że feminizm jako radykalna ideologia polityczna spełniła już swoją funkcję w drugiej połowie XX. wieku i że przejawy feminizmu w literaturze współczesnej tkwią właśnie w ujmowaniu kobiecości autora płci żeńskiej.

---

<sup>16</sup> Kraskowska, Ewa: – „Kilka uwag na temat powieści kobiecej“ (1993) s.248. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasilowska

<sup>17</sup> Filipowicz, Halina: Przeciw „literaturze kobiecej“ s.231

## II. Kobieta w historycznej perspektywie

### 2.1. Mit o naturalnym podporządkowaniu kobiet

Już od dawna ludzkie społeczeństwa kierują się według powszechnej zasady – społecznego podziału pracy przysądzanemu mężczyźnie i kobiecie. Oto zasada różnicowania jest związana z panowaniem społecznym mężczyzn nad kobietami. Aktywności męskie są szanowane, mężczyźni są związani z wartościami pozytywnymi i kobiety z wartościami negatywnymi. Już najstarsze mity opowiadają o naturalnym podporządkowaniu kobiet. Płeć druga cechowana jest jako zła oraz chaotyczna. „Kobieta jako element ciemny i diabelski, istota używająca podstęp i czary, połączona z magią oraz czarodziejstwem.”<sup>18</sup> Od najstarszych społeczeństw pogańskich po tradycję chrześcijańską używany jest dyskurs satyryczny wobec kobietam przedstawianym jako kłamliwe, nieświadome, zawistne oraz niebezpieczne. Kobieta jest po prostu z natury istotą podrzędną.

Tak kobieta była spostrzegana aż do początku dziewiętnastego wieku i taki model „kobiety pierwszej” nazywa Gilles Lipovetsky, socjolog i filozof francuski, we swej pracy *Trzecia kobieta* (1997)<sup>19</sup>. Chociaż już w czasie Średniowiecza pojawia się model drugi, tzw. „Druga kobieta”. Oto piękna cnotliwa pani, w której zakochany poeta składa miłosne wiersze. Jest to kobieta niedostępna, która jest powodem cierpienia mężczyzny. Takie postrzeganie kobiety rozpoczyna się wraz z fenomenem miłości romantycznej, którą rozpowszechnili francuzsi poeci w dwunastym wieku, tzw. trubadurzy. Trzeba tu wspomnieć wpływ włoskiego poety Petrarci.

W dziewiętnastym wieku pojawia się zidealizowana małżonka-matka-wychowawczyni. „Płeć piękna” jest podziwiana oraz idealizowana, cóż oczywiście nie zmienia społeczną hierarchię płci. „Druga kobieta” nie ma żadnych praw politycznych, ekonomicznie i intelektualnie zależna od swego męża, któremu musi być wdzięczna i posłuszna. Model „drugiej kobiety” jest według feministek ostatnią formą hegemonii mężczyzn.

„Trzecia kobieta” to kobieta współczesna, która podlega tylko sobie samej. Zamiast dawnych obowiązków kobiecych mamy dziś swobodne prawo wyboru swej przyszłości bez zależności od płci, chociaż nie znaczy to zniknięcie nierówności między płciami. Asymetryczny związek obu płci nigdy nie może się bowiem zmienić w identyczność płciową,

---

<sup>18</sup> Lipovetsky, Gilles: *Třetí žena*. (Gallimard, Paříž 1997). Přel. Martin Pokorný (Prostor, Praha 2000) s.219

cóż jest napewno dobrze. Lipovetsky uważa, że płeć jest istotna w sposobu percepcji i postrzegania świata – na czym polega moja praca, w której chciałabym pokazać istotność płci autora – kobiety.

## 2.2. Specyfika polskiej kobiety zawodowo pracującej

W polskim dyskursie feministycznym porusza ten temat Sławomira Walczewska we swej studii *Damy, rycerze i feministki*, w której pisze o szlachecko-rycerskim kontrakcie płci.<sup>20</sup>

„Rycerz jest dzeltelmenem adorującym swoją lady, w dyskursie socjalistycznym jest to szarmancki działacz społeczny rozdający goździki „naszym pięknym paniom” na akademii z okazji Dnia Kobiet. Rycerski gest pochylecia się w pocałunku nad dłonią damy nie odpłynął jeszcze w przeszłość.”<sup>21</sup> Rycerską opiekuńczość mężczyzn wobec kobiet odrzucały już Entuzjastki, domagając się w relacji z mężczyznami wzajemności i partnerstwa, a nie protekcyjnych gestów czy – jak później pisała Orzeszkowa – infantylizowania kobiet. Według Walczewskiej jest w Polsce jeszcze aktualny model „drugiej kobiety” – kobiety posłusznej.

Opóźnienie rozwoju polskiego feminizmu spowodowało następujących czterdzieści lat po skończeniu drugiej wojny światowej, gdy myślenie a wraz z nim literatura były pod bardzo silną presją tematyki politycznej. W tym okresie Polska została odcięta od tradycji demokratycznych, a w związku z tym również od tradycji kultury zachodniej.

Czas powojenny był niestety bardzo znaczącym dla feminizmu w świecie. Ruch ten oznaczano jako „Druga fala” feminizmu odrodzonego po II wojnie światowej, którego rozkwit nastąpił w latach siedemdziesiątych. Za początek tego etapu w Stanach Zjednoczonych przyjmuje się wydanie *Feminine Mystique* (1963) Betty Friedan, a w Europie *Drugiej płci* (1949) Simone de Beauvoir. Ta nowa epoka w dziejach feminizmu zbiegła się między innymi z pewnymi przemianami w filozofii, której przedstawiciele oddali się obwieszczaniu kolejnych końców: Człowieka, Metafizyki, własnej dyscypliny<sup>22</sup> oraz Boga.

---

<sup>19</sup> Lipovetsky, Gilles: *Třetí žena*. (Gallimard, Paříž 1997). Přel. Martin Pokorný (Prostor, Praha 2000) s.217-225

<sup>20</sup> Walczewska, S.: *Damy, rycerze i feministki*. eFKa, Kraków 2000

<sup>21</sup> Walczewska, S.: *Damy, rycerze i feministki*. eFKa, Kraków 2000. s.187-188

<sup>22</sup> Walczewska, S.: *Damy, rycerze i feministki*. eFKa, Kraków 2000. s.72

Filozofia ta, która pojawia się w świecie w drugiej połowie dwudziestego wieku, nazywa się postmodernizmem.

### 2.3. Historia krytyki feministycznej na świecie

Elaine Showalter, krytyk literacki, scharakteryzowała w swojej pracy badawczej *Toward a Feminist Poetics* (1979) trzy fazy historyczne rozwoju literatury pisanej piórem kobiet.<sup>23</sup> Pierwszą fazą była tzw. „feminine phase” (faza feminijna) koło lat 1840 – 1880, podczas której kobiety pisarki imitowały tradycję dominującą. Celem ich twórczości literackiej było wyrównać się mężczyznom i osiągnąć ten sam poziom intelektualny kultury męskiej oraz stać się częścią kultury. Charakterystycznym znakiem tej epoki pisarstwa kobiet było to, iż np. W Anglii autorki używały pseudonimu męskiego (G:Elliot, Ellis i inne). Z drugiej strony w Stanach Zjednoczonych podczas tej samej epoki pisarki używały pseudonimów, które na pierwszy rzut oka wskazywały na kobietę (Fanny Fern, Fanny Forester, Grace Greenwood i inne). W fazie nazywanej „feminist phase” (faza feministyczna) trwającej od roku 1880 – 1920 pisarstwo kobiet było pod znakiem protestu oraz walki za równouprawnienie kobiet. Autorki walczyły przeciwko niesprawiedliwości i nierówności, które dotyczyły wielu aspektów życia. Ostatnia faza „Female phase” (faza kobieca) zawierająca ostatnich osiemdziesiąt lat odrzuca już w literaturze naśladownictwo oraz protesty. Pisarki uświadamiały sobie, że te wcześniejsze cechy ich pisarstwa były formą zależności a zamiast tego zwracają się ku swoim osobistym doświadczeniom, przeżyciom kobiecym, które stają się źródłem ich własnej sztuki.<sup>24</sup> Teksty literackie napisane przez mężczyzn pozostawały na marginesie ich zainteresowań i dochodzi na nowo do odkrycia tekstów kobiet.

Virginia Woolf w swej książce *A Room of Ones Own* ( Własny pokój, 1929) uznała za typowo kobiece takie cechy pisarstwa, jak – rozluźnienie spójności tekstu, fragmentaryczność, nielinearność, ekscentryczność, dygresyjność, przewaga terażniejszości nad epickim czasem przeszłym, wreszcie – somatyczność, czyli swoiste „pisanie ciałem”. Woolf dalej pisze, że to właśnie obecność kobiet w literaturze wiąże się z pojawieniem się nowych, awangardowych technik narracyjnych z początku XX wieku. Stosowanie monologu

---

<sup>23</sup> Lodge, D.: *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Longman, London and New York 1991, s.100-102

<sup>24</sup> Lodge, D.: *Modern Criticism.....*, s.101

wewnętrznego i strumienia świadomości – to właśnie próba opisanie, zanalizowania kobiecej psychiki.

Zdaniem Woolf przyczyną tych nowych, odkrywczych konwencji prozatorskich jest dotychczasowy brak dostępu kobiet do wykształcenia i z tym związaną ignorancję wobec reguł poprawnej narracji, wnioskowania i w ogóle wszelkich stylów oficjalnych.<sup>25</sup>

Chociaż trzeba tu dopełnić, iż Kraskowska uważa identyfikację modernizmu literackiego z twórczością kobiecą za kontrowersyjną i przytacza Joyce'a jako autora najsłynniejszej dwudziestowiecznej realizacji strumienia świadomości. I według mnie słusznie, a jednak musimy pamiętać o historycznej roli, jaką *Własny pokój* odegrał nie tylko dla literatury feministycznej, ale także pokazał jako pierwszy problematykę pisarstwa kobiet z innego poglądu. A więc powodem tego, że kobiety piszą prozę lub poezję bardzo rzadko, nie jest fakt, żeby nie miały takiego pomysłu lub brak inteligencji do literackiej twórczości, ale jest to raczej brak pieniędzy, brak „własnego pokoju”, w którym by kobieta mogła poświęcić swój czas literaturze. V. Woolf tu bardzo trafnie pokazuje, jak literatura łączy się z socjologią, czyli jakie problemy z własną twórczością napotyka kobieta, która jest ekonomicznie zależna od swego męża.

Rodzina jest więc pokazywana jako mechanizm zniewolenia kobiety, która uzyskuje niezależność emocjonalną, intelektualną, a na ogół także i materialną tylko w związkach pozarodzinnych albo w samotności.

Dla feministek lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mężczyzna był jeszcze wrogiem numer jeden, przeciwko niemu sprzymierzała się ona z innymi kobietami. Postfeministki są już w tym względzie bardziej zrównoważone i choć motyw krzywdy doznanej od mężczyzn jest w ich twórczości nadal częsty, to jednak w harmonijnym zespoleniu z partnerem widzą one życiowe spełnienie.<sup>26</sup>

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przeszła na Zachodzie rewolucja o symboliczną wolność od biustonosza i prawo kobiety do orgazmu. Agnieszka Graff we swej pracy publicystycznej *Świat bez kobiet: pleć w polskim życiu publicznym* (2001) pisze o przemianach feminizmu: „dziś optymizm feministek radykalnych lat 60tych i 70tych wydaje nam się jako naiwny. Dziś wiemy, że patriarchy ani się nie zawstydził, ani nie odszedł.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Kraskowska, Ewa.: „Kilka uwag na temat powieści kobiecej” (1993 W:*Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* (IBL, Warszawa 2001) red. Anna Nasiłowska.) s.238

<sup>26</sup> Kraskowska, Ewa.: „Kilka uwag na temat powieści kobiecej” s.246-247

<sup>27</sup> Graff, Agnieszka: *Świat bez kobiet: pleć w polskim życiu publicznym*. wab, Warszawa 2001. s.254

Postfeministki już nie chcą zmienić świata, nie krzyczą na meetingach, że świat jest wobec kobiet zły i niesprawiedliwy. Twierdzi się tylko, że świata nie da się zmienić. Należy się do niego przystosować. „Wszystko daje się sprowadzić do indywidualnej psychiki. Jest to w dużej mierze kultura terapii. Masz problem? Nie wiń za to społeczeństwa. Zastanów się raczej, czy sama nie powinnaś się zmienić.”<sup>28</sup>

Erica Jong oblicza, że od 1969 roku w samym tylko tygodniku „Time” śmierć feminizmu ogłaszano 119 razy: media uśmiercają feminizm i ogłaszają świt pięknej epoki postfeminizmu z tym większym zapalem, im więcej się w ruchu kobiecym dzieje.<sup>29</sup> Śmierć feminizmu jest zatem śmiercią pozorną, wynikającą z ogromu zmian, jakie się dokonały dzięki feminizmowi.

#### 2.4. Historia polskiej literatury kobiecej i krytyki feministycznej

Czasem najbardziej burzliwym dla początków polskiego feminizmu są lata 1840-1845 do 1914-1920, kiedy ruch kobiecy powstaje i przybiera na siłę. Pierwsze przejawy feminizmu w Polsce odczuwamy w latach trzydziestych XIX wieku. Początki związane są z ruchem „Entuzjastek” na czele z pisarką Narcyzą Żmichowską (powieść *Poganki* 1846). Entuzjastki – przedstawicielki życia kulturalnego Polek – nie reprezentowały tylko grupy literackie, ich działalność dotyczyła również spraw patriotycznych, dobroczynnych, charytatywnych, czasami także politycznych. Tylko niektóre z Entuzjastek miały ambicje literackie.

Do następnego pokolenia została zaliczona Eliza Orzeszkowa, której *Marta* (1873) tworzy klasykę polskiej prozy emancypacyjnej. Jej zainteresowanie problematyką kobiecą pojawiło się także w jej pracach publicystycznych jako np. *Kilka słów o kobietach*. Eliza Orzeszkowa jako jedna z kilku pisarek urodzonych pomiędzy końcem lat czterdziestych a końcem lat sześćdziesiątych XIX wieku osiągnęła uznanie i sławę. Następną utalentowaną autorką należącą również do tego pokolenia była Maria Konopnicka, której twórczość obejmowała zarówno poezję jak i prozę (tom wybranych wierszy *Poezje* zawiera znany wiersz „Do kobiety”, tom opowiadań *Moi znajomi* i tom opowiadań *Na drodze. Nowele i obrazki*). Zofia Nałkowska była szczególnie aktywną działaczką polskiego ruchu kobiecego. Pierwsza powieść Nałkowskiej *Kobiety* (1906) i inna powieść *Narcyza* (1910) ukazywały kobiecą pasywność w konfrontacji z męską.

---

<sup>28</sup> Graff, Agnieszka: *Świat bez kobiet: pleć w polskim życiu publicznym*. wab, Warszawa 2001. s.253

<sup>29</sup> Graff, Agnieszka: *Świat bez kobiet*. s.234



W latach 20. XX wieku pojawił się w Polsce radykalny feminizm: jego przedstawicielki - Irena Krzywicka i Maria Morozowicz-Szczepkowska posługiwały się agresywną retoryką tego kierunku i domagały się wyzwolenia kobiet z emocjonalnej zależności od mężczyzn (tzw. "walka z pojęciem miłości") jako jedynym środkiem do osiągnięcia indywidualnej niezależności. Krzywicka i Tadeusz Boy-Żeleński propagowali świadome macierzyństwo, edukację seksualną, prawo do rozwodu, legalizację aborcji i całkowite równouprawnienie płci.

Okres międzywojenny, gdy już zostały wywalczone prawa wyborcze, społeczne, edukacyjne dla kobiet, był bardziej produktywny z perspektywy ilości literatury pisanej przez kobiety. Okres modernistek, który został przez Grażynę Borkowską nazwany „feminizacją kultury”<sup>30</sup> reprezentowały swoją twórczością Nałkowska i Wielopolska. Literatura międzywojenna wyznacza obszary tematyczne dla pisarstwa kobiet. Pojawiają się teksty, które naruszają różne tabu np. dotyczące macierzyństwa (Zofia Nałkowska *Przymierze z dzieckiem*), dotyczące seksualności (Aniela Gruszecka *Przygoda w nieznanym kraju*), małżeństwa, aborcji (Zofia Nałkowska *Granica*, Pola Gojawidzińska *Dziewczeta z Nowolipek*), starzenia się, samotności, obcości (Maria Kuncewiczowa *Cudzoziemka*). Maria Dąbrowska pisze sagę rodzinną z zaznaczeniem perspektywy kobiecej (*Noce i dnie*).

Podczas drugiej wojny światowej i po wojnie wydawało się ważniejsze odzwierciedlenie przeżycia wojennego, walki o niepodległość i wspólnych doświadczeń ludzkości niż tematy kobiece i wątki feministyczne. W tym czasie jakby doszło do zerwania z tradycją literatury kobiecej.

W PRL praktycznie nieznany był powojenny zachodnioeuropejski i amerykański feminizm. Ta sytuacja zmieniła się nagle po upadku PRL w 1989 r. Nowa demokratyczna Polska nagle została skonfrontowana z „zachodnim” feminizmem „drugiej fali”, przeciwko któremu ostro wystąpił Kościół rzymskokatolicki.

---

<sup>30</sup> Borkowska, G.: *Cudzoziemki*. Wydawnictwo IBL, Warszawa 1996, s.201-202

### III. Polska proza kobieca po roku 1989

#### 3.1. Wprowadzenie

Zamiast oczekiwanego przełomu w literaturze polskiej po 1989 roku, pojawia się w końcu sztuka postmodernistyczna ze swoim wątpieniem w możliwość wymyślenia nowych gatunków. Zaciera się granica pomiędzy wypowiedzią literacką i metajęzykową, a więc z literatury staje się zabawa w literaturę. Sposób, jakim autorzy lat 90. sproścali temu kryzysu, jest jednym z ogólnych cech literatury po 1989 roku. Reakcją na ów kryzys jest powrót fabuły wraz z uświadczeniem jej niewystarczalności. Autorki jak Olga Tokarczuk oraz Magdalena Tulli używają mit, a więc wracają do tradycji, ale zarazem piszą mit inaczej, bawią się w mitotwórstwo. Próbują jakby połączyć współczesność z czasami prehistorycznymi i w ten sposób nadać rzeczywistości nowy, zgubiony sens. „Ponowienie mitu w prozie jest aktem zgody jednak nie ze światem takim, jakim jest, lecz takim, jakim chcemy, aby był. W powieściach Olgi Tokarczuk oraz Magdaleny Tulli „mit mówił, że świat daje się zamieszkać, pod warunkiem stworzenia mikrorzeczywistości, odgraniczonej od reszty świata.”<sup>31</sup>

Dalszym sposobem uniknięcia kryzysu w twórczości kobiecej lat 90. jest nieepickość (proza bez fabuły) – zamiast następstwa przygód dzieją się tu „słowa”, „spotkania słowne traktowane są jako zdarzenia narracyjne.”<sup>32</sup> Takie właśnie cechy można odnaleźć w utworach Nataszy Goerke (*Fractale*, 1994; *Księga pasztetów*, 1997), oraz Magdaleny Tulli (*Sny i kamienie*, 1995; *W czerwieni*, 1998).”

Reakcją Manuei Gretkowskiej - *Tarot paryski* (1993) i *Kabaret metafizyczny* (1994) - jest sylwa ponowoczesna, która ze swoją fragmentarycznością jest dalszą próbą odpowiedzi na zagubienie współczesnego człowieka.

Według Kamili Budrowskiej jest powodem samotności i alienacji współczesnego człowieka „ograniczenie relacji międzyludzkich do więzi biologicznej”.<sup>33</sup> Przyczynę widzi w niezrozumieniu, w niekomunikowaniu kobiet i mężczyzn oraz w podleganiu stereotypom – problematyka stabilizacji lub deszyfracji stereotypów kobiety jest bowiem tematem jej pracy *Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r.*

<sup>31</sup> Czapliński P., Sliviński P.: *Literatura polska 1976-1998*, WL, Kraków 1999. s.249

<sup>32</sup> Czapliński P., Sliviński P.: *Literatura polska 1976-1998*, WL, Kraków 1999. s.271-274

<sup>33</sup> Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy*. s.187

### 3.2. „Literatura menstruacyjna” jako reakcja na „literaturę męską”

W połowie lat 90. zaznaczyła się w polskiej literaturze obecność kobiet, które w swej twórczości świadomie sięgały do doświadczeń specyficznych dla kobiet. Ich teksty prowokowały, jak wiersz Manueli Gretkowskiej o menstruacji („brulion”) czy Izabeli Filipiak wizja „policji menstrualnej” (*Absolutna amnezja*) czy motywy lesbijskie w jej opowiadaniach. Stara krytyka literacka pozostająca domeną mężczyzn nazwała ten fenomen dobrze i dużo piszących kobiet „literaturą menstruacyjną”. Ich pisanie stygmatyzowano jako „kobiece”, a więc inaczej, nie tak, jak wszyscy – przy czym słowem „wszyscy” koduje się męski podmiot.<sup>34</sup>

Warto tu przytoczyć termin „literatury męskiej”, który bardzo szczególnie definiuje Kinga Dunin we swej pracy *Karoca z dyni*: „Literatura męska – literatura pisana z męskiego punktu widzenia i dziejąca się w wyłącznie męskim świecie, w którym nie ma miejsca dla równorzędnie traktowanych kobiet. Dzisiejszy mężczyzna-bohater literacki jest zwykle nieszczęśliwy, przerażony lub przynajmniej zagubiony, niedojrzały i nie potrafiący znaleźć sobie miejsca w świecie. A w konsekwencji narcystyczny i egocentryczny. Przede wszystkim zajmuje się swoim obolałym ego. Kobiet w gruncie rzeczy nie lubi i ich nie rozumie, często ucieka więc do męskiej grupy. Picie alkoholu z kolegami jest niezbywalną częścią jego stylu życia, wręcz ważnym wymiarem tożsamości, pozbył się za to tak kiedyś ważnych ról, jak ojciec i mąż. Od żony najczęściej ucieka, dzieci nie ma lub się ich wypiera... Trudno zresztą, aby ktoś, kto wciąż sam jest chłopcem, mógł stać się opiekunem. Literatura męska jest zapisem pewnego doświadczenia, doświadczenia mężczyzny w świecie, w którym tradycyjny porządek ról i męskiej dominacji załamał się, a dawny ład nie daje już oparcia.”<sup>35</sup>

Kamila Budrowska we swej pracy naukowej *Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r.* dochodzi do wniosku, że proza po 1989 roku pisana przez mężczyzn stereotypy kobiety raczej stabilizuje niż deszyfruje: np. w *Opowieściach galicyjskich* Stasiuka „przestrzeń kobieca – to dom, zagroda, kościół, sklep, które są dostępne i dla mężczyzn, lecz przez nich odrzucane. Przestrzeń kobiety to obszar opuszczenia, samotności, odrzucenia, który nie może zaproponować mężczyźnie nic ciekawego i nowego.”

<sup>36</sup> W dalszych utworach pisanych przez mężczyzn kobieta jest idealizowana – a więc kobieta jako osoba łagodna, wdzięczna, jasna, delikatna (Bienczyk, *Terminal*) oraz mówiona, cóż

<sup>34</sup> Walczewska, S.: *Damy, rycerze i feministki*. eFKA, Kraków 1999. s.185-186

<sup>35</sup> Dunin, K.: *Karoca z dyni* Sic!, Warszawa 2000. s.158-159

<sup>36</sup> Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r.* Białystok 2000. s.83

Budrowska oznacza jako „stereotypową niesamodzielność językową bohaterek kobiecych jak np. w *Trzy razy, Bulgulula* Bitnera.”<sup>37</sup>

### 3.3. „Młoda proza kobieca”

Budrowska dochodzi do wniosku, iż rozbicie stereotypów kobiety występuje głównie w pisarstwie kobiet. „Utwory deszyfrujące stereotypy kobiety znajduje, jak się wydaje, swoje najpełniejsze potwierdzenie w twórczości Manueli Gretkowskiej, Izabeli Filipiak i Nataszy Goerke, przedstawicielek, tak zwanej, „młodej prozy kobiecej”.<sup>38</sup>

Anna Nasiłowska znów w swym artykule *Teksty feministyczne* pisze, że w prozie po przełomie 1989 roku najgłośniejsze książki zostały napisane przez kobiety: „mam tu na myśli takie autorki, jak M. Tulli, M. Gretkowska, O. Tokarczuk, I. Filipiak.”<sup>39</sup>

### 3.4. Dobrowolnie pozbyta tożsamość bohaterki niezakorzenionej

Borkowska wyróżnia trzy sfery emocjonalne w najmłodszej prozie kobiecej: pierwszą sferą jest „sfera obcości” (w świecie, w świecie polskim), która jest charakterystyczna dla twórczości Manueli Gretkowskiej, Izabeli Filipiak i Nataszy Goerke.

Wszystkie trzy autorki wybrały świadomie życie poza krajem. Sprostaly temu niewątpliwie trudnemu doświadczeniu samotności na obczyźnie: 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).

Świetną ilustracją tych doświadczeń jest pierwsza powieść Manueli Gretkowskiej *My zdies' emigranty*. Bohaterka Gretkowskiej wyjeżdża do Paryża, gdzie zagłębia się w pracę badawczą i zarazem opisuje różne przygody związane z poznawaniem nowej, w jakimś sensie egzotycznej kultury. Odsłania pod tekstem ukryty szyfr: rolę i miejsce kobiety w chrześcijaństwie, a więc rolę i miejsce kobiety w nowożytnym świecie. „Dziewczęcość,

---

<sup>37</sup> Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy*. s.87-102

<sup>38</sup> Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy*. s.178

programowa niedorosłość Gretkowskiej z czasów pierwszej powieści stanowią element jej ówczesnej strategii literackiej, którą można określić terminem: wyrafinowana niewinność.”<sup>40</sup>

Inna, ciekawsza jest droga pisarska Filipiak. W *Absolutnej amnezji* autorka wykorzystuje satyrę, groteskę oraz monolog wewnętrzny, narrację poetycką, oraz fragmenty liryczne i dramatyczne. W *Śmierci i spirali* - „znów nadmiar estetyk i motywów (wielość stylistyczna i tematyczna): boskość kobiety, samotność, doświadczenie erotyczne jako rodzaj poznania, miasto jako wyzwanie.”<sup>41</sup> Najlepsze opowiadania Filipiak dotyczą problemu samopoznania, doświadczenia wewnętrznego, oraz przeżyć metafizycznych.

Mini-utwory Goerke nie mówią o świecie, one ironicznie rekonstruuja sam proces opowiadania o nim. I odwracają relacje epickie: przechodzimy nie od wydarzeń do słów, jak w starym eposie, ale od słów do rzeczywistości. Goerke rozbija więc tradycyjne struktury narracyjne. Przy odwróconym porządku epickim, kiedy byt wyłania się z bytu językowego, autorka staje się twórczyni świata. To poczucie władzy jest jednak podporządkowane generalnemu paradoksowi świata.<sup>42</sup>

Jeszcze inaczej opisują „młodą prozę kobiecą” Czapliński, Śliwiński w *Literaturze polskiej 1976-1998*. Uważają, że charakterystyczną cechą prozy najnowszej okazał się „bohater niezakorzeniony”, a więc bohater wolny od miejsca urodzenia, tradycji, religii i obyczajowości. Trzeba tu powiedzieć, że bohater niezakorzeniony wybrał swoją obcość dobrowolnie: „wybierając wolność od korzeni, osiągnął wolność od tożsamości. Tożsamość jawiła mu się bowiem jako społeczna forma przemocy. Bohater ten przebywa w międzynarodowych metropoliach Europy i Ameryki, w bezosobowej i niezróżnicowanej przestrzeni współczesnej. Dotyczy to zwłaszcza prozy Filipiak, Gretkowskiej i Goerke, w których napotykamy migotliwe „ja” autora, ustawicznie zmieniające swoje wcielenia. W konsekwencji zmienna, nietrwała, gatunkowo nieustalona bywa też forma tych dzieł.”<sup>43</sup>

Czyli mówiąc o „młodej prozie kobiecej”, posługujemy się terminem „sfera obcości” lub „bohater niezakorzeniony”. Istotny jest tutaj fakt, że oby dwa terminy opisują bohatera, który pozbywa się swej dotychczasowej tożsamości, która jest uciążliwa, nie pasuje jego przedstwowom samego siebie – najczęściej jest to kobieta, która uświadamia sobie swe miejsce w społeczeństwie patriarchalnym, i nie zgadzając się ze swoją rolą, próbuje jakoś się z niej

---

<sup>39</sup> Nasiłowska, Anna: „Teksty feministyczne“ (7-11) W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska

<sup>40</sup> Borkowska, Grażyna: Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury (O „młodej” prozie kobiecej) s.387-402 w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. IBL, Warszawa 1998

<sup>41</sup> Borkowska, Grażyna: Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury. s.395

<sup>42</sup> Borkowska, Grażyna: Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury. s.396

<sup>43</sup> Czapliński P., Śliwiński P.: *Literatura polska 1976-1998*. s.260-261

wydostać. Bohaterka tracąc wszystkie więzi z przeszłością, niestety traci także samą siebie. A więc możemy tu powiedzieć, że proza Gretkowskiej, Filipiak i Goerke jest próbą odnalezienia nowej tożsamości, którą niestety trudno odnaleźć w atmosferze zagubienia i wyprzenia siebie samej.

Cechą ogólną „młodej prozy kobiecej” jest bezcelowe szukanie innej tożsamości istoty wolnej ( w sensu politycznym po 1989 roku), oraz socjologicznym ( po 1989 r. w końcu pojawia się w Polsce „druga fala feminizmu”), oraz w literaturze pojawia się kobieta dopuszczona do głosu. Dlatego, że wolność jest w państwie zjawiskiem nowym, nie możemy się spodziewać odnalezienia nowej tożsamości w twórczości jednej generacji pisarskiej. Twórczość kobieca jest w sytuacji jeszcze bardziej skomplikowanej, gdyż kobieta znajduje się pod wpływem podwójnej zmiany – pojawia się tzw. „trzecia kobieta” wolna jak w sensie politycznym, który jest w literaturze polskiej zawsze istotny, oraz kobieta opisująca samą siebie jako jednostkę niezależną od nikogo (mężczyzny) jakby nigdy w przeszłości nie było inaczej.

### *3.4.1 Bolesna samotność w twórczości Izabeli Filipiak*

Pisarka, eseistka, felietonistka, ostatnio także poetka urodzona w 1961 roku. Przez kilka lat prowadziła zajęcia z kreatywnego pisania przy Gender Studies Uniwersytetu Warszawskiego. Jest nazywana czołową polską pisarką feministyczną, może też z tego powodu, że jako jedyna przyznaje się do feminizmu i otwarcie go deklaruje.

Debiutowała w r. 1992 zbiorem opowiadań *Śmierć i spirala*.<sup>44</sup> W książce tej autorka opisuje swój długoletni pobyt na emigracji w Stanach Zjednoczonych, a mianowicie Nowy Jork z jego jakby „nierealnymi” mieszkańcami.

*Śmierć i spirala* to opis podróży w głąb siebie i na margines życia, ku samopoznaniu, poszerzeniu doświadczenia wewnętrznego i pełniejszemu zrozumieniu rzeczywistości. Filipiak opisuje życie bezdomnych, zbrodnie, gwałt, perwersyjny erotyzm. Mnożą się sytuacje jak ze złych snów, nie wiadomo, co jest prawdą, a co iluzją, tożsamości mieszają się i przenikają. Bohaterkami Filipiak są odmieńcy, ludzie z tzw. marginesu, którzy kwestionują własną tożsamość. Są to ludzie przekraczający granice albo doświadczający stanów skrajnych. Trudno nawet powiedzieć, w jakiej rzeczywistości oni żyją. Filipiak eksploruje

świat prostytutek i transwestytów (op. „Przytul mnie”), strach przed chorobą AIDS, w którym żyją Lizette, Chanel i April.

Największym tematem tych opowiadań jest jednak kobiecość. Kobiety stworzone przez Filipiak czują się jakoś nieswojo, nienormalnie, są bowiem inne od mężczyzn i za wszystkie niezrozumiałości lub za swoją inność czują się winne. Są to więc kobiety nieszczęśliwe, jak na przykład Anna z opowiadania pt. „Nic się nie stało”, która zostaje porzucona przez swego chłopaka i w końcu zmienia się w robaka. Jest to humor absurdalny, który czytelnikowi przypomnie Przemianę Kafki. Anna nie rozumie, co się dzieje, ale wie, że ona jest tym winna: „*Pomyślała, że znudziła go swoją uległością i postanowiła upodobnić się do niego.* (SiS,88) Podobnie jest z Katarzyną z op. „SKA”, która nie chce wierzyć prawdzie, dlatego, że ta jest zbyt bolesna: ON ją już nie kocha. Kasia więc stwarza swoją własną rzeczywistość – łagodniejszą. Tak jak Anna, Katarzyna czuje się tym brakiem interesu w swoją osobę winna i cierpi niskim poczuciem własnej wartości: „*Kasce wydaje się, że nie ma nic do powiedzenia. Jeśli akurat się odzywa, mówi akurat nie to, co trzeba.*” (SiS,95) W końcu postanawia oblać się olejem napędowym: Filipiak interesuje wszystko to, co niesamowite, dziwne lub patologiczne. Jak w „Nic się nie stało”, gdzie w gotyckiej atmosferze pisze o podwójnym innym, w tym przypadku parze wampirycznych małżonków związanych sadomasochistycznym węzłem zależności. Chociaż najdziwniejsza okazuje się być sama narratorka, kiedy np. ciągnie do domu zawiniątko, w którym spodziewa się zastać nieboszczyka.

Podziwiam u Filipiak odwagę poszukiwania, swobodę odrzucania prostych odpowiedzi na pytanie: kim jestem? Bo takich jest tysiąc. A prawdy i tak nie ma. Prawdą jest to, co w danej chwili komuś pasuje. Chce się być Amerykanką, intelektualistką, homo, hetero? Czytając Filipiak można uwierzyć, że nic nas nie ogranicza.

Drugą prozą Filipiak jest *Absolutna amnezja* (1995).<sup>45</sup> Na przykładzie losów Marianny, młodej dziewczyny dojrzewającej w latach siedemdziesiątych w typowej polskiej rodzinie tamtej doby, pisarka ukazuje proces społecznego i kulturowego formatowania i uprzedmiotowienia jednostki płci żeńskiej, która stara się uratować przed przyjęciem roli przydzielonej jej przez płć oraz przed tyranią swego ojca. Marianna jest bowiem ofiarą patriarchalnego systemu władzy, a *Absolutna amnezja* jest prozą feministyczną. Czapliński i Sliwiński oznaczają *Absolutną amnezję* za prozę rodzinną: poruszany jest tu bowiem problem

---

<sup>44</sup> Filipiak, Izabela *Śmierć i spirala*. A, Wrocław 1992

<sup>45</sup> Filipiak, Izabela: *Absolutna amnezja*. PIW, Warszawa 1998

wpływu rodziny na dojrzewanie człowieka. Marianna, emocjonalnie zaniedbana przez nieobecna matkę, terroryzowana przez brutalnego ojca i ogłupiana przez szkołę, musi przegrać. Czapliński i Śliwiński dalej charakteryzują prozę rodzinną jako szczególny rodzaj prozy psychologizującej, w której można odnaleźć satysfakcję czerpaną z analizy własnych cierpień. „I tu pojawia się najpoważniejszy dylemat psychologizmu, który polega na przekonaniu, że literatura może wyrażać prawdę za cenę niezrozumiałości.”<sup>46</sup>

Książka zaczyna się *Fragmentem z pamiętnika* Marianny, dwunastoletniej dziewczynki, która chce zkomponować własny przepis na stworzenie świata. *Absolutna amnezja* to właśnie pojedyncze światy tworzone przez Mariannę, Izoldę, polonistkę Lisiak, Agrypinę. Ich przygody i głosy wewnętrzne są głównym przedmiotem interesu narratorki wszechwiedzącej. Los wszystkich bohaterek spaja niestety fakt, iż nie jest on szczęśliwy i zarazem żadna z bohaterek nie żali się na swój los. Narratora bowiem nie interesuje ich sytuacja społeczno-historyczna lub biologiczna. Wątek, kto jest tym winny, nie jest tutaj ważny. Jego pogląd jest raczej filozoficzno-estetyczny, i krytyka feministyczna jego nieoddzielitelną częścią.

Życie Marianny toczy się koło domu, rodziców i szkoły. Ani jedną instytucję nie uważa za szczęśliwą. Ani jej rodzina, ani szkoła nie funkcjonują logicznie. Dom jej rodziców jest ciemny, pusty, każdy z mieszkańców zamknięty jest w nim na klucz w swojej izbie: „*Dom, w którym mieszkała Marianna, oglądany z bliska wyglądał solidnie jak bunkier.*” (AA,9)

Mieszkańcy domu są istoty niespełnione, nieszczęśliwe i ich związki brakną intymności, szczerości i serdeczności. Chociaż Marianna niczemu się nie dziwi. Izolda, młoda żona brata Marianny, który wyjeżdża z domu zaraz po ślubu, cieka dziecko i zamieszkuje w domu-bunkru. Jest rozczarowana z sposobu komunikowania i istnienia rodziny i po urodzeniu dziecka decyduje już nie wrócić: „*Izolda żyła w tym pustym domu, gdzie duch babki straszył, drzwi skrzypiały, a w kominie huczał wiatr...Ten dom jest ziemią jałową, pomyślała z niespodziewaną złością, a jego mieszkańcy nienawidzą albo boją się życia..*” (AA,208)

Według krytyki mitologicznej, kiedy ziemia jest martwa i nie nosi owoców, król tej ziemi musi najpierw umrzeć, żeby ziemia znów ożyła, bo król i ziemia są mitologicznie połączeni. Królem jest w tej powieści ojciec Marianny, a więc alegoryczną szansą na życie, szansą dla Marianny, Izoldy oraz wszystkich bohaterek tej powiesci jest śmierć jej ojca. Śmierć ojca Marianny ma funkcję alegoryczną i znaczy, że tylko śmierć patriarchy oraz komunizmu może przynieść kobietom wolność.

---

<sup>46</sup> Czapliński P., Śliwiński P.: *Literatura polska 1976-1998*, WL, Kraków 1999. s.257



Kiedy Marianna zapozna się z Turkiem i jego pomysłem zniszczyć szkołę, dlatego że jest jego zdaniem nudna, tylko się dziwi: „*Gdyby chciała kwestionować porządek otaczających ją rzeczy, nie potrafiłaby wymienić choćby jednej, która miałaby zostać taka, jaka jest..*”

(AA,53)

Marianna uczestniczy w tym buncie, który w końcu okaże się bezsensowny. Według Marianny nie ma więc sensu buntować się, czy jest to bunt wobec szkoły, ojca czy wobec rzeczywistości, która jest ciemna i nieprzyjazna. Dlatego ucieka do swego świata fikcyjnego, który niestety też nie zawiera logicznych związków. Jest to świat koszmarny, w którym nie ma jasną granicę między rzeczywistością, snem, fikcją, między istotami żywymi i umarłymi.

Ze starej publikacji bez tytułu i autora, dowiedziała się, „*że ziemia nie jest wcale pojedyncza, lecz od początku było ich aż siedem, płaskich i ułożonych jak talerze jedna nad drugą.*” (AA,10)

Druga ziemia, na której żyją istoty ludzkie, jest więc bezsensowna i Marianna szuka sensu na innej z sześciu pozostałych ziemi. Możemy też powiedzieć, że *Absolutna amnezja* to szukanie i w końcu wątplenie w sens istnienia: siebie, istot ludzkich oraz idnych ziemi. Książka się kończy na tym, że Marianna dowiaduje się o istnieniu Ósmej Ziemi i na samym końcu odchodzi. Chociaż Marianna żaden sens dotąd nie znalazła, i dlatego uważam, że książka wątpi w jakikolwiek sens istnienia, można też koniec odczytać jako nadzieje, że sens będzie znaleziony w Ósmej Ziemi, choćby to była Ziemia umarłych, oraz że właśnie szukanie sensu może być tym jedynym sensem niestety bez znalezienia szczęścia i satysfakcji zrozumienia własnego bytu. Tak jak w ogrodzie Sekretarza nigdy nie urośnie żadna marchewka, to też protagoniści *Absolutnej amnezji* nigdy nie znajdą spełnienia i szczęścia: „*Ogród Sekretarza straszyl...po kilku tygodniach ziemia opadła i pokryła się szarą warstwą kurzu.*” (AA,221)

Agrypina jest dziewczynką z klasy Marianny, która została zgwałcona i zamordowana. Z umarłą dziewczynką Marianna rozmawia, jak i z swoją umarłą babcią Aldoną oraz Helenką. Helenka, tak samo jak Agrypina, umarła śmiercią gwałtowną: „*Sekretarz miał siostrzyczkę, Helenkę. Ta siostra nie przeżyła dzieciństwa, bo dziadek, to znaczy jej tatuś bił ją za bardzo. Bił ją tak długo, aż ją zabił.*” (AA,7)

W takiej śmierci możemy odczytać krytykę feministyczną, kiedy ofiarą gwałtu staje się kobieta. Jak pisałam wcześniej, obraz kobiety jako ofiary kultury patriarchalnej jest typową cechą twórczości kobiecej (zob.1.3. Definicje „powieści kobiecej”). Jednym z wątków *Absolutnej amnezji* jest bowiem przemoc, nie tylko wobec kobiet, ale także wobec

dzieci i wszystkich słabszych i bezbronnych. Przemoc nie musi być tylko gwałtowna, fizyczna, ale też psychiczna: „*Jedyną nadprzyrodzoną siłą, jaką się Aldona posługiwała, była niewysłowiona cierpliwość, wynikająca, zdaniem Krystyny, z wieloletniego ogłupienia, do którego przyczynili się wszyscy mężczyźni w jej rodzinie. Marianna nienawidziła cierpliwości.*” (AA,48)

Dalszą z bohaterek *Absolutnej amnezji* jest polonistka Lisiak, nauczycielka Marianny. Z jej rozważań o nauce i szkole wybrzmiewa, że dorośli już zapomnieli o swym bliskim związku z Bogiem. Zapomnieli już swoją dziecinną wrażliwość na otaczający ich świat. Zapomnieli, jak niegdyś czuli się osamotnieni, opuszczeni i bezbronni, i dlatego właśnie nie mieli ochoty wspomóc tych, których można było jeszcze ocalić: „*Codziennie w całym kraju dokonuje się zbrodnia na tysiącach dzieci, stopniowo i metodycznie zabijając to, co było w nich najdroższe i jedyne: duszę, a z nią miłość, odwagę i zrozumienie...Jej kraj pełen był ludzi, wędrujących przez łąki, pola, ulice, sklepy w szczelnie domkniętych pancerzach, chroniących ich przed życiem tylko dlatego, że przestraszyło ich ono za wcześnie.*” (AA,148)

Lisiak nie zapomniała wrażliwości i czułości, tak ważnych dla zrozumienia sama siebie i świata, jednak uświadamia sobie, że jest w tym uczuciu osamotniona. Jej krytyka feministyczna, zawarta w jej grze przedstawionej na akademii szkolnej, też nie została rozumiana i niedługo po zakończeniu akademii odwieziono ją do kliniki.

„*Dupa Małgorzata: Czy możesz sobie wyobrazić, że ktoś cie wybrał? Że nie jesteś już zwykłą dupą? że ktoś mówi o tobie – ukochana narzeczona?*” (AA,152)

Wrażliwość jest tu więc odbierana jak choroba, wariactwo. Lisiak, która w końcu nazywa samą siebie wariatką, przyznaje, że w szpitalu, odizolowana od tak zwanego normalnego świata, jest jej lepiej.

Dalszym wątkiem jest miłość – miłość zawsze niespełniona. Marianna, która w swoim wypracowaniu *Wyobrażam sobie moją przyszłość* realistycznie opisuje historię swych przyszlých miłości. Tak jak inne dziewczynki wyobrażają sobie miłość szczęśliwą, miłość na zawsze, to Marianna, która prawdziwą miłość w otaczającym świecie nigdy nie widziała, wyobraża sobie tylko związki nieudane, nieszczęśliwe: „*Tam poznaję mężczyznę mego życia...seks z nim oszalamia mnie..On oddał mi się zupełnie, ale to ja potrzebuję jego osłony. Nawiązuję romans z żonatym kierownikiem poczty...krzyczy: Co on ma co ja nie miałem? Nie potrafię mu odpowiedzieć. Spotykam się znowu z kierownikiem poczty, ale trująca miłość nie znajduje spełnienia.. odwiedzam faceta, który uciekł tu przed czymś, tak samo jak ja. Było krótko, ślisko i niezgrabnie, wyszłam zaraz potem. Jestem w ciąży, ale nie chcę żyć z mężczyzną, który mi to zrobił. Kocham kierownika poczty. Wyznaję mu, że go kocham. On*

*odpowiada, że nie zerwie małżeństwa, żeby wychowywać dziecko, które nie jest jego. Nie mogę dłużej wytrzymać napięcia i wracam do kobiety z poprzedniej historii, która znowu zaczyna ode mnie odchodzić i wracać, jakby nic się między nami nie zmieniło...w Berlinie poznaję chłopaka, który mówi, że jego ojciec był komendantem obozu podczas ostatniej wielkiej wojny. Ta wiadomość podnieca mnie tak bardzo, że postanawiam go uwieść..spróbowałam znaleźć sobie taką kobietę, która nigdy by ode mnie nie odeszła. To okazuje się jeszcze gorsze. Bezwarunkowa miłość doprowadza mnie do skurczów żołądka. Ona wie, że ją zdradzam i cierpi w milczeniu, więc zdradzam coraz częściej. Pies, którego znalazłam na ulicy, jest jedyną istotą, którą kocham.” (AA,179-180)*

Jeżeli miłość bezwarunkowa jest jeszcze gorsza od tej niespełnionej, to człowiek tak naprawdę jest zawsze samotny, nieszczęśliwy.

Świat stworzony przez Filipiak jest światem chorym, pełnym przemocy, samotności, miłości niespełnionej, świat pełny istot bez odwagi i zrozumienia. Jest to świat nieprzyjazny wobec kobiet. Świat, w którym chłopacy obcinają kotom uszy. Jest to świat groteskowy, nielogiczny bez nadziei na zmianę lub ucieczkę. Lisiak więc uciekła do szpitalu, a Marianna do Osmej Ziemi, która jest metaforą nieba, a więc nowego początku lub śmierci. Osmą Ziemi możemy więc odczytać jako śmierć, która jest jedynym wyzwoleniem, jedyną ucieczką przed rzeczywistością, przed życiem.

Dwa lata później ukazał się zbiór jedenastu opowiadań Filipiak zatytułowany *Niebieska menażeria* (1997), z którym rozpoczął się w twórczości pisarki nurt autobiografizmu i podmiotowości.<sup>47</sup> Filipiak nawiązuje tu do nowoczesnych koncepcji pisarstwa jako aktywności nakierowanej na poszerzanie samowiedzy i samopoznania. Możemy powiedzieć, że jest to proza poetycka, której tematem jest wewnętrzna podróż bohaterki, chociaż podróżuje przez realne miejsca (Brooklyn, Gdańsk roku 1980, współczesna Warszawa). Opowiadania te mówią właściwie o powrocie - faktycznym, po latach emigracji, i mitycznym, rozumianym jako zgoda na świat i uspokojenie. *Niebieska menażeria* jest jakby porządkowaniem uczuć i wspomnień – o emigracji i powrocie, o hetero- i homoseksualnej miłości, o trudnych związkach oraz ukochanych zwierzętach.

Bohaterka opowiadania „Droga Warszawska” podróżuje swym starym samochodem Fordem po świecie i przekracza granice najróżniejszych państw. Na granicach sytuacja zawsze jest podobna, i z powodu niewypełnionych dokumentów, lub braku potrzebnej

---

<sup>47</sup> Filipiak, Izabela: *Niebieska menażeria*. Sic!, Warszawa 1997

pieczętki, nie można przejść granicy. Raz jest to granica z Gwatemali w Honduras, innym razem granica w Stany Zjednoczone lub Urząd celny w Polsce.

Tę podróż możemy też nazwać podróżą wewnętrzną, do swej przeszłości, do wspomnień z czasów, kiedy bohaterka żyła w Ameryce.

Stary Ford jest w opowiadaniu znaczący, jest to bowiem pamiątka po kochanku. Bohaterka traktuje go więc jak istotę z duszą: „*jego silnik, wciąż mocny, jak dobrze bijące serce.*” (NM,275)

Wspomnienia przeplatają się z rozważaniem nad sensem życia. Życie jest kategorią filozoficzną, i dlatego prawo, „*które istnieje samo dla siebie i karmi się samym sobą,*” (NM,287) nie pomoże nam ułatwić, lepiej zrozumieć nasze życie:

„*Nic, żadne talenty, chwalebne darowizny, nieskalana uczciwość i pokora, psychoanaliza i medytacja, głupota czy beztroska, czy nawet najpełniejsze zrozumienie siebie, nie uwolnią nas od cierpienia.*” (NM,287) Dalszym motywem opowiadania jest więc cierpienie, które jest według bohaterki integralną częścią naszego istnienia, i nie jest w naszej mocy go zwalczyć. Musimy go przyjąć i pogodzić się na swój los.

Z motywem szukania sensu istnienia związany jest motyw podróżowania. Podróż i miejsce, gdzie ma się trafić, jest alegorią dojrzewania, szukania sensu i w końcu zrozumienia, iż „*nie zawsze bywa ono miejscem na mapie.*” (NM,279) A czy według bohaterki istnieje takie miejsce, gdzie ma się trafić?

„*Czasem wydaje mi się, że nieważne, co wybieram. I tak w końcu trafię we właściwe miejsce, tam, gdzie miałabym trafić... Innym razem myślę: nigdzie się nie trafia.*” (NM,279)

Ten cytat traktuję jako jasną wypowiedź o tym, że ludzkie poznanie jest relatywne. Pesymizm bohaterki, czyli wątplenie w sens naszego istnienia, gdyż nie możemy go poznać tak naprawdę, (mamy tylko własne doświadczenie teraz i tu) jest obecny we wszystkich opowiadaniach *Niebieskiej menażerii*.

Tematem opowiadania „Perszing” jest właśnie „*względność własnego poznania, nie uświadamiającego sobie własnej ułamkowości.*” (NM,109) Fikcja miesza się tu z metajęzykowymi dygresjami o własnym pisaniu opowiadania: „*W tekście tym nie ma wczoraj ani jutro, po jednym dziś następuje kolejne dziś. Niewiele tu następstwa refleksji, wynikania zdarzeń...*” (NM,109)

Filipiak więc pisze celowo innym językiem, możemy też powiedzieć, że w tych opowiadaniach przemawia kobieta, która aktywnie szuka własnych środków opisu siebie i swych doświadczeń. Jest to więc zerwanie z tradycją pisarstwa akademickiego, lub dyskursu patriarchalnego. Dyskurs patriarchalny możemy opisać jako język uważający sam siebie za

ogólny w tradycji pisarstwa akademickiego, powszechnie opisujący generalne doświadczenie jednostki ludzkiej. W takim języku niestety nie mieści się doświadczenie kobiety, jest to zawsze mężczyzna, synonim człowieka myślącego, intelektualisty, jego przeznaczeniem jest rozwiązanie problemów i kwestii historyczno-filozoficznych. Według tradycji akademickiej, dyskurs patriarchalny jest linearnym opisaniem zdarzeń, tak jak one następują po sobie w czasie. Bohaterka *Niebieskiej menażerii* przemawia do nas swym własnym, innym językiem: nie ma tu linearności w czasie, czas teraźniejszy miesza się z przeszłością, rzeczywistość jest przeplątana snem. Opisywane doświadczenie jest zawsze osobiste, intymne, nigdy ogólnoludzkie jak w dyskursie patriarchalnym. Przez doświadczenie intymne bohaterka dochodzi do filozoficznych zagadnień sensu ludzkiego, a więc także kobiecego, istnienia. Bohaterka – kobieta Izabeli Filipiak poszukuje szczęścia, miłości, własnej tożsamości, i jej przygody są zawsze doświadczeniem jednostki, nigdy swe uwagi nie uogólnia – zawsze jest to doświadczenie ciała a duszy jednostki, cóż jest dalszą cechą literatury kobiecej, w której są ciało z duszą zawsze połączone. Ciało jest medium, którym dusza poznaje świat i samą siebie:

*„Biegnę przez miasto...nie chcę się zatrzymać, nie potrzebuję. Nie czuje zimna ani wyczerpania. Jestem całością, jestem wolna, nie brak mi szczęścia ni miłości.”* (NM,84)

Wolność, którą bohaterka przeżywa przez swoją cielesność, jest ważniejsza, ceniona wyżej od szczęścia czy miłości, dlatego że, jak stwierdza bohaterka opowiadania „Haarlem”, *„Żeby kochać, trzeba być wolnym.”* (NM,250). W dążeniu do wolności bohaterki Filipiak tkwi paradoks jej próżnego szukania innej tożsamości. Wolność bowiem nie przynosi ulgę, zrozumienia i szczęścia, ale raczej bolesną samotność zagubionej kobiety Izabeli Filipiak.

### *3.4.2 Sztuka jako odpowiedź na zagubienie współczesnej kobiety w twórczości Manueli Gretkowskiej*

Powieściopisarka, eseistka, scenarzystka i felietonistka urodzona w 1964 roku. Po ukończeniu studiów filozoficznych w Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, w roku 1988 wyjechała z Polski i studiowała antropologię średniowiecza w École de Hautes Études Sociales w Paryżu. W 1995 roku Gretkowska wróciła z Paryża do kraju i zamieszkała w Warszawie. Uprawiała w tym okresie przeważnie publicystykę dla czasopisma „Elle” będąc zastępcą redaktora naczelnego. W roku 1997 przeprowadziła się do Szwecji, w 2001 powróciła z córką Polą i partnerem do Polski.

Jej wczesne powieści opowiadają o Paryżu, miłości i bohaterce bardzo przypominającej autorkę. Są to bowiem prozy autobiograficzne: *My zies' emigranty* (1991), *Tarot paryski* (1993), *Kabaret metafizyczny* (1994), a zwłaszcza *Podręcznik do ludzi* (1996) to utwory pozbawione wyraźnie zarysowanej fabuły, która przeplata się z esejem dygresyjnym, reportażem, wspomnieniami autorki, ironicznym komentarzem, groteską lub parodią.

*My zies' emigranty* to wielokulturowe środowisko emigrantów w Paryżu, chociaż temat emigracji jest tu potraktowany marginalnie.<sup>48</sup> Główny wątek książki to przygody studentki zgłębiającej katarski mit o Marii Magdalenie. W książce tej pojawiają się motywy obecne także w jej następnych minipowieściach: groteska, dygresje, wątki autobiograficzne i reporterskie fragmenty łączą się swobodnie z rozważaniami o Marii Magdalenie i bogini miłości Astarte. Oto kompozycja jest literackim odbiciem sztuki postmodernistycznej, ironiczną grą z czytelnikiem.

Hybrydy stylistyczne i gatunkowe związane są z treścią jej książek: Bohaterka wyłaniająca się z jej powieści – to „neurotyczna osobowość naszych czasów”, a możemy więc powiedzieć, że Gretkowska stwarza tu portret typowego człowieka kultury zachodniej końca XX wieku, człowieka wykształconego, którego opinie niestety szybko się zmieniają według aktualnej mody intelektualnej oraz obyczajowej.

Czy pisarka opisuje klimat intelektualny naszej doby, czy jest to raczej prowokacja intelektualna i obyczajowa? Rozumienie twórczości Gretkowskiej jako prowokującej intelektualistki jest według mnie nieszczęśliwe. Chociaż opinia ta jest już tak rozpowszechniona, iż skojarzenie „Gretkowska jako prowokująca skandalistka” funkcjonuje dziś jako „label” sprzedający jej książki. Tymczasem u Gretkowskiej ma się wrażenie chaosu - całkiem prawdopodobne, że celowego i kontrolowanego. Chaos jest bowiem bardziej charakterystyczną cechą jej powieściopisarstwa. Chaos połączony z autobiografizmem w jej twórczości uważam za stwarzanie samej siebie, Manueli Gretkowskiej żyjącej w chaotycznym świecie, którego odbiciem jest jej fragmentaryczna, pełna dygresji, fikcja. Tak jak literatura postmodernistyczna daje raczej pytania niż odpowiedzi, to także nie szukajmy w powieściach Gretkowskiej jakiegokolwiek próby dojścia do wniosku lub instrukcji, jak mamy odczytać chaotyczny świat jej fikcji.

---

<sup>48</sup> Gretkowska, M.: *My zides' emigranty*. W.A.B., Warszawa 1992

Z kolei druga powieść Gretkowskiej to *Tarot paryski*.<sup>49</sup> Bohaterowie powieści to Charlotta, Thomas, Michał i Xavier – jedno małżeństwo, przyjaciele, współlokatorzy paryskiego mieszkania oraz cyganeria współczesnego Paryżu. Nie mają zbyt wiele pieniędzy, oszczędzają i włączają kaloryfer tylko w nocnym taryfie, z drugiej strony lubią żyć, chodzą do knajpek, barów. Żyją teraźniejszością. Opowiadają do nocy, ich pasją i jedyny interes to sztuka, religia i z tym związane kwestie jako wiara w Boga, sztuka i sens życia, śmierć jako grzech, cztery żywioły: Powietrze, Ziemia, Ogień, Woda jako symbole walki Smoka z Aniołem – „*anioł i smok są w nas, dusza nasza splątana jest z dobra i zła.*” (TP,67) Wracając w nocy z bistra, ułożyli litanie: „*Paryż jest świętym, świętym miastem jest Paryż.*” (TP,79), która przypomnie czytelnikowi o poezji generacji Beatników, sztuce cyganerii amerykańskiej lat 50, poetów, którzy, tak jak bohaterowie tej prozy, zakochani byli w brudnych ulicach Nowego Jorku.

Charlotta, bohaterka powieści, jest kobietą współczesną i wolną. Tak jak bohaterka *My zdies...*, jest to istota od nikogo niezależna, wykształcona, zainteresowana sztuką. Chociaż zamężna, odchodzi od swego męża i zakochana do Thomasa, nie czuje się niczym winna, nie krępuje się tą sytuacją. Charlotta, tak jak bohaterka Gretkowskiej, jest kobietą samodzielną nowego wieku.

Karty tarota każdemu z współlokatorów układają się inaczej: Michał popełnił samobójstwo, Thomas, chociaż niewierzący, odchodzi do klasztoru – może prawie tu znajdzie wiarę w Boga. Charlotta, przerażona śmiercią Michała, i zostawiona w Paryżu sama, uświadamia sobie, że ów cygański czas minął i trzeba nie tylko rozważać teoretycznie o życiu, ale także go żyć.

Na czwartej stronie okładki Tarota pisze Gretkowska: „Tarot to karty. Połączone karty to książka. Nic więcej. Tarot paryski to rozmowy, ulice, ludzie posklejani słowami.”

Gra w tarota symbolizuje tu stwarzanie oto powieści. Tak jak tarot ułoży się pod każdym razem coś inaczej, to i *Tarot paryski* jest powieścią jakby przypadkową, której akcja mogła się toczyć też inaczej. Przypadkowość treści nam dalej podpowiada o przypadkowości życia: przeszłość ani przyszłość do nas nienależą, a mamy więc tylko „teraz i tutaj”, kategorię, w której istniejemy i sami ją też stwarzamy poprzez komunikowanie się, wyrażanie swoich myśli i emocji – a więc poprzez słowa stwarzamy swoją rzeczywistość. „Bo rzeczywistość stwarza się słowem, czy może inaczej: słowo jest rzeczywistością.”<sup>50</sup> Oto właśnie temat

<sup>49</sup> Gretkowska, M.: *Tarot paryski*. W.A.B., Warszawa 1993

<sup>50</sup> Bujnicka, Maria: „Kobieta przed lustrem. Próba interpretacji motywu literackiego.” *Gender w humanistyce*. Rabid, Kraków 2001

*Tarotu paryskiego*, w którym oglądamy nie tylko stwarzanie tej powieści, ale także stwarzanie rzeczywistości bohaterów, która dla każdego jest oczywiście odmienna, każdemu karty tarota układają się bowiem inaczej.

Także akcja następnej powieści Gretkowskiej toczy się wokół artystów i świata sztuki w Paryżu, a dokładniej w Kabarecie Metafizycznym w Rue Chabanais.<sup>51</sup> Atrakcją kabaretu jest kobieta Beba Mazeppo o dwóch łechtaczkach, dziewica czekająca na człowieka-kangura, obdarzonego dwoma narządami kopolacyjnymi. Jej wszystkim znany numer w kabarecie to "orgazm stereo". Dalszymi bohaterami tej powieści jest niemiecki poeta Wolfgang, którego najlepiej charakteryzują jego własne słowa: „*Dzięki mojej wrażliwości mogę pisać, ale nie mogę przez nią żyć.*” (KM,111) i malarz Giugiu, który się określa w ten sposób: „*Mieszkam w Rzymie, jestem pogańskim artystą, zachwyca mnie wszystko i wszyscy.*” (KM,28) A więc mamy tu dwa odmienne poglądy na sztukę, religię oraz otaczający nas świat.

Tak jak w poprzednich utworach Gretkowskiej, sztuka i religia są próbą zrozumienia świata rzeczywistego. Otaczający nas świat jest cierpieniem, jest grzechem za odejście Adama i Ewy z raju, a więc religia oraz sztuka pokazują nam światy odmienne, lepsze; światy, w których nic nie dzieje się arbitralnie, bez powodu. Te światy pokazują zagubionemu człowiekowi drogę, którą iść a piękno i miłość tu zwyciężają nad śmiercią: „*Wąż namawiał Adama i Ewę do zejścia w jego świat, świat przemijania, czasu, śmierci. Wąż zrzuci skórę, odmłodnieje, a my...*” (KM,79) W prozie Gretkowskiej często spotkamy się z niedopowiedzeniami. Gretkowska bowiem kładzie pytania bez odpowiedzi, chociaż to zamiar autorki. Jej odpowiedzią jest właśnie humor ukryty w tych niedopowiedzeniach, a może naprawdę humor jest tym zwyciężcą nad cierpieniem i śmiercią: „*Miłość jest poza dobrem i złem, jest jednym z kwiatów Edenu. Prawdziwe szczęście jest w... – Jonatan wszedł do wagonu, zasunęły się za nim drzwi.*” (KM,109)

Kabaret Metafizyczny jest alegorią świata rzeczywistego, postmodernistycznego, nielogicznego: „*Kabaret Metafizyczny czynny codziennie od 23.00 do 6.00. Wiedział, że drzwi nie są zamknięte, nie da się zamknąć nocy.*” (KM,110) Świat to kabaret metafizyczny, w którym artyści rozważają nad sztuką; gdzie dziewica o dwóch łechtaczkach przedstawia swój „orgazm stereofoniczny”. W Kabarecie Metafizycznym w Rue Chabanais w końcu wygrywa miłość nad dekadencją i artystycznym wątpieniem, ale jak się skończy z naszym kabaretem rzeczywistości? Autorka tego nie zdradza, chociaż ostatnie zdanie powieści nam podpowiada:

---

<sup>51</sup> Gretkowska, M.: *Kabaret metafizyczny*. W.A.B., Warszawa 1994.



„*Odgryziona lechtaczka, koniec sztuki, to nic, to sielanka metafizyczna. Naprawdę jest o wiele gorzej*”.(KM,116)

W roku 1998 ukazał się zbiór opowiadań tradycyjnych w formie pt. *Namiętnik*.<sup>52</sup> Tom składa się z pięciu utworów, których tematem jest potrzeba i poszukiwanie miłości. Sama autorka określiła je mianem "harlequinów dla intelektualistów". „Krytycy chwalą dojrzałość tej prozy (Krzysztof Masłoń), wyczuwalny w niej puls naszych czasów oraz narracyjny talent Gretkowskiej.”<sup>53</sup>

*Namiętnik* to opowiadania o chorobliwej miłości do własnego ciała, tak jak w opowiadaniu „Sandra K.” Sandra K. to typowa anorektyczka. Choroba u dziewczyny wygrywa nad jej związkiem miłosnym, nad zdrowiem a w końcu nad życiem. Pracuje w firmie reklamowej. Jej sposób życia możemy oznaczyć za powierzchowny: interesuje się tylko wyglądem. Czyta kobiece magazyny, spędza wszystkie pieniądze na drogie kosmetyki, fryzjera, ubranie. Czytamy więc jej pamiętnik, który chciałaby zgłosić na konkurs z powodu pierwszej nagrody: tydzień w Paryżu, zakupy, fryzjer. I nic więcej – tak jak współczesna kobieta sukcesu nie ma już na nic innego czas. Opowiadanie jest więc oskarżeniem nie Sandry, ale raczej świata. Współczesny świat jest zły, w którym człowiek człowieka wykorzystywa. Dla pracodawcy Sandry staje się jej choroba bardzo korzystną. Jej halucynacje przynoszą firmie reklamowej niebywałe dochody. Przyczyną są pieniądze i skutkiem – śmierć Sandry. Komercjalizacja przenikła więc do sfery intymnej, do sfery międzyludzkich związków. Bycie komercyjnym, czyli odnosić sukcesu, staje się cechą nie tylko produktów, ale też cechą ludzką, a jednostka ludzka staje się produktem. Sandra chce się sprzedać jak najlepiej, żeby mieć pieniądze na zakupy, gdyż kosmetyki są tak drogie.

Jej umieranie możemy też nazwać zrezygnowaniem na świat materii, gdyż skutkiem głódówki zacznie sobie uświadamiać jego powierzchowność i odnajduje dla siebie lepszy świat, w którym reguły wolnego rynku i reklamy nie są istotne: „*Dopiero teraz wiem, czym jest szczęście. Moje poprzednie życie było wulgarną bzdurą.*” (N, 42)

Sandra K., pracownik firmy reklamowej umierająca na anoreksję, psychosomatyczną chorobę dziewcząt z krajów zamożnych, w końcu zrozumi i ogłasza prawdę: „*Dziewczęta, kobiety! Nie dajcie się ogłupić. Wmawiają wam czystość pod warunkiem używania najnowszych wkładek i tampaxów...Handlarze chcą, żebyście dostały cielesnej,*

<sup>52</sup> Gretkowska, M.: *Namiętnik*. W.A.B., Warszawa 1998.

<sup>53</sup> <http://www.iik.pl/biografie.php/32>

*materialistycznej obsesji zaplamionych spodni i sukienek. Zapomnicie wtedy o prawdziwej czystości duchowej.*” (N, 41)

Poznanie prawdy jest niestety skutkiem umierania, chociaż Sandra K. ceni sobie to poznanie więcej niż swoje dotychczasowe życie: „*Pożegnałam się z Elą przez telefon. Pocięłam ją: - jestem zdrowa. Wyleczyłam się z człowieczeństwa.*” (N, 44)

Miłość w opowiadaniu „Latin Lover” jest też miłością nieszczęśliwą. Meksykanin Jose Tapas się zakochuje w starszej kobiecie z Szwecji, Ingrid. Po ślubie, zamieszkaniu w Szwecji i urodzeniu córki jest przez nią odrzucony. Skutkiem odrzucenia przez ukochaną kobietę Jose już nigdy nie będzie kochać, odrzucając jedną kobietę za drugą, jakby zamarznął od wewnątrz. Przy jednej terapii u psychologa, kiedy Jose zostanie zhipnotyzowany, już się nigdy nie przebudzi. Możemy powiedzieć, że Jose, który utracił poczucie miłości, nie chce już dalej żyć i wybiera, tak samo jak Sandra, śmierć.

W *Namiętniku* się dalej w opowiadaniu „Mur” spotkamy z miłością do Boga. Jest to znów miłość niespełniona, gdyż Julian, pozostawiając swoją narzeczoną, odchodzi do klasztoru, chociaż nie jest pewien swojej wiary w Boga. Jego niewiara prowadzi go do zamordowania młodej dziewczyny: „*Być może zabił, żeby się przekonać*” (N, 102) o istnieniu Boga. Niestety Bóg się nie odzywa i Julian, zamiast odnaleźć miłość, dusi się ironią i nieufnością wobec świata.

Podsumowując te opowiadania, możemy powiedzieć, że *Namiętnik* to szukanie miłości, miłości do świata, do Boga, której niestety nieodnaleziono. Gretkowska podsumowuje *Namiętnik* pisząc: „..Bohaterowie (opowiadań) mają w sobie za wiele pasji, by pisać. Robię to za nich. Opisuję kilka przygód, jakie może mieć ciało z duszą.”<sup>54</sup>

### 3.4.3 Wątek tragizmu w humoru absurdalnym Nataszy Goerke

Urodzona w 1962 w Poznaniu, prozaiczka i poetka. Studiowała polonistykę na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu i orientalistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W połowie lat 80. wyemigrowała do Niemiec, gdzie nadal zgłębiała języki tybetańskie i religie Wschodu. Nominowana do nagrody literackiej NIKE (2003). Mieszka w Hamburgu.

Jej twórczość literacka zaczęła się od miniopowiadań drukowanych na łamach „bruLionu” i „Czasu Kultury”. Potem przyszły kolejno: „Fractale” (1994), „Księga

---

<sup>54</sup> Gretkowska, Manuela.: *Namiętnik*. okładka

pasztetów” (1997) i „Pożegnania plazmy” (1999). Do opisu twórczości Goerke stosuje się często określenia „groteska” i „surrealizm”, ale przede wszystkim jest to proza filozoficzna. Utwory tej pisarki przedstawiają rzeczywistość sztuczną, skarykaturowaną, która nie jest w stanie funkcjonować jak należy, „psuje się” – uniemożliwiając zarówno egzystencję bohaterów, jak i dalszy rozwój samej akcji. W ten sposób kryzys powieści zyskuje swoje uzasadnienie metafizyczne. Zarazem jest to proza refleksyjna – poetycka, ironiczna, oraz fantazyjna. Generalnie mówiąc, Natasza Goerke jest autorką krótkich opowiadań, w których tak naprawdę istotny jest język narracji, a nie linearna akcja opowieści. Jest to język pełen symbolicznych znaczeń, a więc zmusza czytelnika do skupienia nad treścią każdego napisanego zdania.

Bohaterowie opowiadań *Fractale* przeżywają swe małe i wielkie dramaty, których istotą jest najczęściej niedopasowanie uczuć, niespełnienie wzajemnych oczekiwań.<sup>55</sup> Punktem wyjścia opowiadań jest zarówno gra językowa, zamiana ról bohaterów, zderzenie dwu różnych kultur, jak i niekonwencjonalna gra psychologiczna. Goerke tak stwarza nierealistyczny świat za pomocą wyolbrzymienia osób i miejsc rzeczywiście istniejących. Jest to świat, w którym człowiek czuje się osamotniony, niezrozumiały, a więc niekochany. Jego analizy filozoficzne niestety nie dają poczucia wewnętrznej pełni. Jest to człowiek (często kobieta) postmodernistyczny, który uświadamia sobie swoją niezdolność żyć według jakiegoś pewnego porządku, który nappełniłby jego puste, bezsensowne istnienie ładem.

Bohaterka opowiadania „Niepokoje wychowanki Torlessa” tęskni do drogi „niepowtarzalnej, której początek jest tak samo wyraźny jak koniec”<sup>56</sup> - droga jest tu symbolem jej wyobrażanej przyszłości – to niestety stwierdza, że „ponownie znalazła się w punkcie wyjścia.”(KP,8). Opowiadanie jest raczej o powtarzalności rzeczy, o stopniu realności iluzji niż o Emmie, która pragnie przyjaciela, kochanka, która lepi ze śniegu pięknego chłopca i w końcu spotyka „prawdziwą miłość”, która się niestety okaże być kolejnym niespełnieniem. „Postacie małych dziewczynek nie są w prozie Goerke stereotypowo szczęśliwe i pozbawione poważniejszych kłopotów. Nie mogą nawiązać satysfakcjonującego związku.”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Goerke, Natasza: *Fractale*. Obserwator, Poznań 1994

<sup>56</sup> Goerke, Natasza: *Księga pasztetów*. Obserwator, Poznań 1997. s.7

<sup>57</sup> Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r.* K. Budrowska, Białystok 2000. s.114.

Ważniejsze są jednak myśli i rozważania Emmy niż jej skuteczne przygody, które według Goerke są aj tak odbiciem słów. Emma więc rozmyśla nad rzeczami, które choć minione, wciąż powracają oraz próbuje zrozumieć istotę swych wciąż tych samych niespełnień. Pod koniec opowiadania pojawia się też Emmy matka, żeby zapytać podstawowe pytanie: „*Na co ci to, po co?*” (KP,10). Oto pytanie o sens, który jest u Goerke zawsze połączony z filozoficznym wymiarem ludzkiej egzystencji, powtarza się w tych opowiadaniach wielokrotnie. Ale tak jak Emma odpowiada „*Nie wiem*”, to i ostatni bohaterowie nie znajdą odpowiedzi. Chociaż ta też nie jest oczekiwana, nawet potrzebna.

Dalszym przykładem powtarzających się niespełnień jest opowiadanie „Kanon”, którego narrator Ben zaczyna dzień zawsze identycznie: „*Zwlekał się z kanapy, pokonał poranną myśl o samobójstwie i mył zęby.*” (KP,27) Jego pytanie brzmi: po co żyć, gdyż moje życie a życie w ogóle nie ma sensu. Czytelnik jest zagubiony, nie jest pewien, co jest w opowiadaniu rzeczywiste i co nie, tak jak i Ben: „*Bo, czy żył na niby, czy naprawdę – Ben nie wiedział.*” (KP,28) Jakby temat całego opowiadania dał się ztreścić w jednym zdaniu – tj. technika Nataszy Goerke. Owo ztreściane zdanie opowiadania Kanon brzmi tak: „*...i dumał (Ben) nad sensami: własnej egzystencji, cudzej egzystencji, egzystencji jako takiej oraz egzystencji jako żadnej.*” (KP,28) Ironia tego zdania jest tylko pozorna. Jeżeli bowiem Ben nie jest pewien, czy żyje naprawdę, możemy też rozważać nad tym, czy nasza egzystencja jest istotna i mamy tu więc logiczne połączenie słów: egzystencja jako żadna.

Bohaterowie *Księgi pasztetów* często milczą, nie mają nic do powiedzenia, i to z powodu tego, że nie wierzą w sens mówienia, nie wierzą, że ich słowa coś zmieniają oraz uważają mówienie za bezsensowne, niepotrzebne: „*Od miesięcy milczę..Słowa to tylko noże lub bandaże.*” (KP,71). Oto bohaterka opowiadania „*Druga miłość*” nie ma nic więcej do powiedzenia oprócz tego, że dom wydawał jej się bardzo mały, cóż jest w opowiadaniu wielokrotnie powtórzone. Jest to bowiem typowy humor absurdalny Nataszy Goerke, jej rodzaj gry z czytelnikiem. Czytelnik rozpoczyna opowiadanie z jakimś oczekiwaniem – fabuły, następstwa zdarzeń, rozwiązania, ale u Goerke jest inaczej, znajdziemy tu następstwo słów. W pierwszym akapicie opowiadania dowiadujemy się, że bohaterka nie ma nic do powiedzenia oprócz tego, że dom wydawał jej się bardzo mały. Ale każdy banał ma u N. Goerke swe znaczenie: w tym przypadku jest to fakt, że nie każdy moment w życiu człowieka musi mieć jakiś większy sens, i że życie człowieka może być czasami wypełnione tylko tym, że nas bolą plecy.

Jednak obok groteski, absurdu oraz ironii znajdziemy w tych opowiadaniach czysty humor bez wątku tragizmu, który jest zawarty w grotesce i w absurdu, i bez pesymizmu

ironii. Oto przykład humoru Nataszy Goerke: „*Życie jest schabowym kotлетem, który trzeba jeść, trawić i nie kombinować.*” (KP,74)

Proza *47 na odlew* jest przesycona atmosferą niesamowitości i odrealnienia, i wymaga skupienia czytelnika.<sup>58</sup> Poza tytułowym opowiadaniem zawiera jeszcze dwa krótsze teksty, pt. „Buraki” i „Waiting underground”. Proza ta pisana jest językiem kolokwialnym, który doprowadza do absurdu powszechnie przyjęte mniemanie. Rzeczywistość jest tu schizofreniczna, pełna niedopowiedzeń, oraz przypadkowych zdarzeń. Te opowiadania można więc oznaczyć jako surrealistyczne, zamglone, niepewne, które zmuszają czytelnika do zastanowienia się nie tyle nad własnym życiem, co nad mechanizmami, jakie rządzą psychiką człowieka.

Tytułowa powieść *47 na odlew* wprowadza czytelnika w świat żyjącego samotnie mężczyzny. Przeżywszy kilka romansów miłosnych, bohater jest aktualnie singlem i żyje w niewielkiej kawalerce. Tytułowa liczba to wiek bohatera, któremu stawia się pomnik za to, że nic w życiu nie osiągnął i niczym się nie zasłużył. Czterdzieści siedem lat jego życia pełnego lęku i metafizycznej zadumy, staje się warte utrwalenia na cokole. Tylko takie pomniki są bowiem w stanie przetrwać w dzisiejszym, pełnym sprzeczności świecie.

Bohater przeżywa absurdalne wydarzenia na granicy snu i jawy. Jest to anonimowy człowiek, samotny neurotyk, który stoi gdzieś obok toczącego się wokół niego życia. Kobiety pojawiają się u jego boku przypadkiem i bardzo szybko odchodzą. Wybiera on bowiem takie życie celowo – życie bez małżeństwa, bez rodziny, bez pracy. Kiedy dwie studentki antropologii oznajmują mu, że właśnie dlatego jest on „*idealnym materiałem na pomnik*” (47NO,55) że „*nie zrobił pan zupełnie nic!*” (47NO,54), jest to raczej opis jego filozofii życia, niż krytyka. Jak to u Goerke, powieść jest dosyć ciekawa bez tego, żeby dużo się w niej działo. Ważny jest związek słów i rzeczywistości, związek snu i jawy. Bohater powieści przeżył całe życie oraz miłość głównie w wyobraźni, poruszał się nieruszając, istniał nieistniejąc – to jest jego filozofia życia, owpływiona taoizmem, który uczy „*jak przejść drogę, nie ruszając się z miejsca*” (47NO,48). Jego sposób życia możemy więc nazwać taoistycznym: bohater do niczego nie dąży, nie pragnie założyć rodzinę, mieć lepszą pracę oraz więcej pieniędzy. Ważniejsze od zarabiania pieniędzy jest rozważanie nad kategorią czasu: „*czas, którego i tak nie było*” (47NO,33), nad tym, czy jego egzystencja jest istnieniem czy nieistnieniem, oraz stepowanie przed lustrem w korytarzu przez kilka godzin:

---

<sup>58</sup> Goerke Natasza: *47 na odlew*. S-ka, Warszawa 2002

filozofia taoizmu uczy żyć terażniejszością. Tak jak nie istnieje czas, to też nie ma przeszłości lub przyszłości.

Tak jak bohater tej powieści istnieje w niebytu, tak Natasza Goerke snuje swoje opowiadania bez następstwa akcji, dlatego, że opowiadanie tego, co się stało, kiedy to się stało i co z tego wynika, jest w jej twórczości nieistotne.

### 3.5. Światy mityczne Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli

Jako drugą sferę wyróżnia Borkowska „Sferę inności”, która charakteryzuje twórczość Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli: „nietożsama z obcością i związana z próbą tworzenia własnych mitologii, wiąże się z próbą wypełnienia pustki, jaka panuje pomiędzy sakralnym a codziennym wymiarem świata, przeszłością a terażniejszością, snem a jawą.”<sup>59</sup>

W książkach Olgi Tokarczuk – w *E.E.* (Warszawa 1995), gdzie mityczna przestrzeń dzieciństwa konstryuuje i zamyka w sobie sens egzystencji. W powieści *Prawiek i inne czasy*, gdzie mitologia stwarzania świata wywodzi się z matriarchatu archaicznego, z rytuałów płodności. Kłoska, to wiejska dziwka, matka-ziemia, czarownica. Ona zna i rozumie świat, ale nie drogą intelektualnego poznania, lecz drogą doświadczenia życiowego i wewnętrznego. Czas Prawieku to przede wszystkim czas kobiet, to ich kobiece zdolności decydują o życiu, o istnieniu świata. To one obdarzone są wiedzą tajemną, która jest przeciwwagą dla intelektualnego bądź historycznego ładu.

Inny rodzaj rzeczywistości mitycznej buduje Magdalena Tulli w książce *Sny i kamienie*. Pozornie jest to zupełnie inna mitologia niż ta, którą stworzyła Olga Tokarczuk. Tulli pisze o mieście, o labiryncie. Ale miasto jest tutaj powtórzeniem porządku naturalnego, drogą do tajemnicy i samopoznania. W gruncie rzeczy więcej łączy Tulli z Tokarczuk niż z Filipiak czy Gretkowską jako pisarkami miasta. Tulli nie dzieli z nimi poczucia wyobcowania. Interesuje ją więcej fenomen podwójnego istnienia: w naturze i kulturze, na powierzchni i w środku, w świecie rzeczywistym i nierealnym.

Tokarczuk odwołuje się do klasycznej narracji powieściowej. Tymczasem Tulli szuka dla siebie własnej formy wyrazu, łącząc i mieszając strukturę prozy poetyckiej, klasycznego opowiadania, reportażu, eseju, rozprawy filozoficznej.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Borkowska, Grażyna: *Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury*. s.397

<sup>60</sup> Borkowska, Grażyna: *Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury*. s.397-398

Czapliński i Śliwiński nazywają bohaterów proz Olgi Tokarczuk „bohaterami zakorzenionymi”. Uważają, że kwestia tożsamości połączona jest z lokalnością, a więc jeżeli się wie skąd się jest, to też się wie kim się jest.<sup>61</sup>

### 3.5.1 „Czyste patrzenie” kobiety w twórczości Olgi Tokarczuk

Wybitna prozaiczka i eseistka, wielbicielka Junga, urodzona w 1962 roku. Jest pisarką mocno zakorzenioną w filozofii, psychologii i mitologiach. Pisarka ceniona i przez krytyków i przez publiczność. Studiowała psychologię na Uniwersytecie Warszawskim, mieszka w Nowej Rudzie. Od ukończenia studiów do 1989 pracowała jako terapeutka w Poradni Zdrowia Psychicznego. Po sukcesie pierwszych powieści zrezygnowała z pracy zawodowej i poświęciła się twórczości literackiej. Wspólnie z mężem prowadzi również wydawnictwo Ruta. Od roku 2004 organizuje we Wrocławiu i Jeleniej Górze Festiwal Opowiadań, na którym autorzy krótkich form literackich z różnych krajów świata prezentują swoje dokonania.

Obecnie w jej twórczości dominują krótkie formy prozatorskie i powieści. Największym jak dotąd sukcesem pisarki jest jej trzecia powieść *Prawiek i inne czasy* (1996).<sup>62</sup>

Książka jest złożona z osiemdziesięciu jeden mini-rozdziałów, które pokazują fragmenty z życia poszczególnych postaci. Są to proste historie kilka bohaterów żyjących zwyczajne życie w zwyczajnej wiosce, która nazywa się Prawiek. Książka zaczyna się rozdziałem *Czas Prawieku*, w którym dowiadujemy się, że to miejsce jest centrum wszechświata i jest ono pilnowane przez archaniołów przed otaczającym go światem. Jest to więc świat zamknięty, niby niezależny od reszty świata. W centrum Prawieku usypana została przez Boga Chrabąszyzowa Górka. W Prawieku istnieje Bóg oraz archaniołowie – nie ma w nim wątpliwości o ich istnieniu.

Czytelnik po przeczytaniu pierwszego rozdziału rozumie, że Prawiek to świat idealny, przestrzeń metafizyczna, którą archaniołowie strzeżą przed gorączką z podróży, żądzą pożądania, dumą oraz chytrą. To cztery negatywne naciski otaczającego Prawiek świata, inaczej mówiąc, świata realnego, bez upiększeń. Prawiek jest więc światem mitycznym, uniwersalnym wzorem przeszłych oraz przyszłych światów.

---

<sup>61</sup> Czapliński P., Śliwiński P.: *Literatura polska 1976-1998*. s.275

<sup>62</sup> Tokarczuk, Olga: *Prawiek i inne czasy*. W.A.B., Warszawa 1996

Większość nazw rozdziałów pojawiają się wielokrotnie i pojedyncze części nazywają się zawsze według wzoru: *Czas (kogoś)* lub *Czas (czegoś)*, istnieją również rozdziały nazwane *Czas Boga* i *Czas Topielca Pluszcza* – więc poświęcone istotom metafizycznym.

Autorka o swojej książce powiedziała: „*Jest to historia świata, który się jako wszystko, co jest żywe, rodzi, rozwija i umiera.*” (PIC,okładka) Jednym z tematów książki jest cykl rodzenia się, dojrzewania, dojrzałości, starzenia się i umierania. Z większością postaci się czytelnik zapoznaje przy ich urodzeniu i obserwuje ich dojrzewanie, starzenie się i w końcu ich umieranie. Obserwujemy więc ich proste żywoty, ale nie pytamy, co się stanie teraz, nie jesteśmy zaciekawieni, co będzie dalej. Ważniejsze od akcji, od ich peripetii życiowych są ich myśli, rozmawianie z Bogiem, próba zrozumienia sensu swego istnienia. Wszystkie postacie przeżywają chwile szczęścia i radości, ale też chwile smutku i udręki. Postacie dochodzą do punktu swego życia, kiedy pytają o jego sens i nie mogą go znaleźć. Wtedy odwracają się do Boga.

Tak jak dziedzic Popielski, który w czasie depresji leżał w łóżku i świat przestał go interesować. Cierpiał, dlatego że doszedł do wniosku, „*że dzieje się to bez wszelkiego sensu i nic nie znaczy*” (PIC,75). Lekarstwem na jego przygnębienie okazało się być wiedzenie. Zaczął się pytać: „*Skąd się wziąłem, gdzie jest mój początek?*” (PIC,76), „*jakie są korzyści ze zdobywanej wiedzy?*” (PIC,76), i „*co należy czynić, jak żyć, co robić a czego nie?*” (PIC,77). Do tych trzech pytań, które sobie Popielski położył, dołączył rabin z Jeszkotli „*jeszcze jedno, ostatnie pytanie: Dokąd zmierzamy? Co jest celem czasu?*” (PIC,77). Ludzkie pytania „skąd idziemy i dokąd zmierzamy”, szukanie odpowiedzi i w końcu jej znalezienie są dalszym tematem książki. Odpowiedź można wyczytać w *Czasie Prawieku* i w *Czasie* jego istot żywych oraz nieżywych, ale też w *Czasie Gry*, którą Popielski dostał od rebege.

Gra to nakreślonych na płótnie osiem kręgów, które nazywają się Światy. „*Ignis fatuus, czyli Pouczająca gra dla jednego gracza*” (PIC,78) jest instrukcją do gry i opisuje każdy z Ośmi Światów. „*Sfera stanowiąca centrum labiryntu nazywała się Światem pierwszym. Czyjaś niewprawna ręka zrobiła przy tym świecie strzałkę kopiowym ołówkiem i napisała Prawiek.*” (PIC,85). Dziedzic Popielski nie rozumiał, dlaczego Pierwszy Świat oznaczono jako Prawiek, ale czytelnikowi ten cytat podpowiada, że gra jest metaforą życia człowieka, które trwa tak jak gra dzień po dniu w oczekiwaniu na szansę kolejnego posunięcia. Możemy ten cytat też zrozumieć w odwrotny sposób – że Prawiek to Świat nakreślony na płótnie, to gra, a więc świat nierzeczywisty. I dlaczego Prawiek oznaczono akurat jako Świat Pierwszy? W instrukcji do gry jest Pierwszy Świat opisany następująco: „*Na początku nie było żadnego Boga. Nie było ani czasu, ani przestrzeni. Było tylko światło i*



*ciemność. I to było doskonale.*”(PIC,87). Światło się ale rozbłysnęło i wzbudziło Boga. Bóg się zapragnął poznać i swoim Słowem stworzył Światy. Tym, jak Światy rosną, Bóg się lepiej poznaje i tym też wzbogaca swe Światy. Prawiek jest więc Światem Pierwszym, światem mitycznym, niezkażonym, ale też zapomnianym. W Drugim Świecie dowiadujemy się, że Prawiek nigdy nie istniał i nie istnieje. W Drugim Świecie jest wojna i ziemia jest dziurawa od bomb. Z kontekstu rozumiemy, że *Prawiek i inne czasy* opisuje obydwie wojny światowe i drugą połowę dwudziestego wieku aż do lat osiemdziesiątych, i że Drugi Świat możemy też odczytać jako alegorię na współczesność. Oglądając wiadomości z całego świata można zgodzić się z czarną prognozą współczesności. Drugi Świat jest niesłuszny, zły i głupi. W porównaniu z nim jest Prawiek światem niezkażonym.

Czas Gry jest też alegorią Biblii. Przecież tak jak Biblia opisuje stworzenie Świata z tą różnicą, że *Ignis fatuus, czyli Pouczająca gra dla jednego gracza* dokładnie opisuje motywy i nakazy wewnętrzne Boga – dlatego On tak zrobił. W Czwartym Świecie Bóg stworzył człowieka. Człowiek dojrzał i zdecydował się Boga pozbyć:

*„Nie poradziś sobie beze mnie-rzekł Bóg człowiekowi. Nie odchodź...Wróć do mnie. Świat jest straszny i może cię zabić...Daj spokój, poradzę sobie-odpowiedział mu człowiek i poszedł.”*(PIC,161)

W Szóstym Świecie *„się ludzie nauczyli tworzyć siłą swojej woli i nazwali się bogami.”* (PIC,214). W Ósmym Świecie jest Bóg już stary i Słowo straciło znaczenie. Bóg uważa, że *„nic nie wynika ze stwarzania światów”*(PIC,255). Każdy z Ośmi Światów możemy odebrać jako metaforę świata rzeczywistego, który jest tu krytykowany za opuszczenie Boga i niewiarę w niego. Możemy sobie namawiać, że świat jest inny, tak jak panienka Popielska: *„Jest teraz inny niż kiedyś. Są szczepionki przeciw chorobom, ludzie żyją dłużej...”*(PIC,231). Tak jak ludziom z Prawieku przypomina napis przy wejściu na cmentarz, że *„Bóg widzi. Czas ucieka. Śmierć goni. Wieczność czeka.”* (PIC,245), to i czytelnikowi jest to wielokrotnie w tekście przypomniane. Jako następny temat podpowiada nam, że nasz czas na Ziemi jest tylko krótki i trzeba cenić każdego dnia, trzeba zmierzyć się z losem, który dla nas został przeznaczony i trzeba zmierzyć się z Bogiem, któremu nie zawsze rozumiemy.

Dalszą Prozę Olgi Tokarczuk, którą wybrałam do szczegółowej analizy jest *Dom dzienny, dom nocny* (1999).<sup>63</sup> Proza ta jest zespołem pojedynczych części, krótkich rozdziałów, które mają własny tytuł i tematycznie tworzą całość. Zarazem są też częścią

---

<sup>63</sup> Tokarczuk, Olga: *Dom dzienny, dom nocny*. Ruta, Walbrzych 1998

prozaicznej całości. Czapliński określa tę książkę jako sylwę ponowoczesną.<sup>64</sup> Sylwa ponowoczesna w odróżnieniu do sylwy współczesnej, która jako gatunek przeżywała u schyłku lat osiemdziesiątych wyraźny kryzys, powraca do fabulacji i rzemiosła opowiadania. Prywatne szczegóły, autentyczność i prawdziwość przestają już być dla odbiorcy interesujące. Celem Olgi Tokarczuk nie jest opowiedzenie tego, co słyszała lub przeżyła. Kiedy sylwa współczesna celowo nie spełniała ani tematycznej ani gatunkowej całości, to sylwa ponowoczesna za pomocą tej samej formy ma cel przeciwny: uważam, że sylwa ponowoczesna tworzy bardzo kompaktą tematyczną całość, tylko że odbiorca poznaje ją przez pojedyncze fragmenty.

*Dom dzienny, dom nocny* manifestuje taką przemianę sylwy, lub raczej jest jedną z manifestacji tej przemiany: z prozy kobiecej wspomnę Manueli Gretkowskiej *Tarot Paryski* (1993) i *Kabaret metafizyczny* (1994).

Własne przeżycia są tu połączone z opowieściami zmyślonymi lub takimi, które zdarzyły się przez sen. Czytelnik więc napotyka autobiografizm, fikcję, ale też przepis na tort z muchomora czerwonego. Czytamy małe historie, które opisują świat – zjawiska, ludzi, zwierzęta, przedmioty, miejsca.

W pierwszej mini-narracji zapoznajemy się z narratorką opisującą swój sen. W tym śnie opisuje siebie jako czyste patrzenie, do którego nic nie należy: „*jestem patrzeniem, bez refleksji, bez żadnej oceny, bez uczuć*” (DD,7). Po przeczytaniu całej książki rozumiemy lepiej, że narratorka opisuje tu swój sposób widzenia świata, z czym jest związany sposób jej narracji. Autorka opisuje ludzi, ich zachowanie, różne zjawiska, które są często bolesne i smętne, ale nigdy ich nie ocenia, nigdy nie krytykuje błędne zachowanie. Fakt, że ten rozdział został zatytułowany „Sen” wypowiada na temat nieistotności określania, czy są to opowiadania prawdziwe, czy zmyśnione, podpowiada czytelnikowi, iż następny tekst nie ma się odbierać realistycznie.

Narratorka odrzuca stary podział rzeczy na realne i nierealne, pożyteczne i bezpożyteczne, możliwe i niemożliwe, skuteczne i nieskuteczne. Dlatego może się tu mieścić przepis na tort z muchomora czerwonego, muchomor wiosenny w śmietanie lub słodki deser z purchawek. Autorka pisze, że ludzie nie zbierają muchomorów, i że dzielą grzybów tylko na trujące i jadalne: „*Żadna książka o grzybach nie dzieli ich na piękne i brzydkie, na pachnące i cuchnące,...*” (DD,209). Żeby mieć przyjemność czytania i rozumienia tekstu, trzeba widzieć za postrzeganiem grzybów sposób ludzkiej percepcji w ogóle, ich rozumienia świata.

---

<sup>64</sup> Czapliński, P; Śliwiński P.: *Literatura polska 1976 – 1998*.

Autorka dalej pisze o grzybach: „*Ludzie widzą to, co chcą widzieć, i w końcu mają to, czego chcieli*” (DD,209). *Dom dzienny, dom nocny* to tekst pełen symboli i metafor, i jest tylko na czytelnikowi, żeby je słusznie zrozumieć. Zwierzęta, rośliny, śnieg, rozlew, starość, i nawet nieśczęście i śmierć – wszystkie te zjawiska mają jakieś znaczenie dla człowieka. Nie ma dobrych i złych zjawisk. Zadaniem człowieka jest porozumieć im, przez co można porozumieć i sobie samemu. Książka jest więc drogą, szukaniem miłości do świata i do siebie. Szukaniem własnego miejsca w świecie. I jak autorka pisze w pierwszym rozdziale „Sen”, do tego stanu można dojść przez czyste patrzenie, czy raczej być czystym patrzeniem, do którego nic nie należy, „...a nawet nie ma czegoś takiego jak ja” (DD,7). Można by powiedzieć, że jest to strategia kompletnego zaprzeczenia egoizmu oraz swoich potrzeb i pragnień materialnych na rzecz lepszej umiejętności wejścia w czyjeś inne położenie.

Przykładem takiego bezkrytycznego, bezemocjonalnego patrzenia narratorki na ludzi jest jej sąsiadka Marta. Narratorka i Marta zostały przyjaciółkami, spędzały razem sporo czasu, obierały ziemniaki, razem jeździły do miasta, czasami piły wieczorem czerwone wino. Według narratorki była Marta dziwna, nigdy nie mówiła o swojej przeszłości, i w ogóle nie mówiła o sobie: „*Marta po prostu nie miała nic do powiedzenia o sobie*” (DD,10). Narratorka dalej stwierdza, że nie rozumie Marty, ale to nie jest dla niej miarodajne, odwrotnie, jest to nieważne: „*Ale po co mi rozumienie Marty? Co miałyby mi dać jasne odkrycie motywów jej zachowań?*” (DD,11). Uważam, że oto spostrzeganie Marty jest właśnie tym czystym patrzeniem, które jest przeciwstawne do odkrywania motywów zachowań jako popularnej strategii pisarskiej. Narratorka też sądziła, że Marta nie umie czytać, ale nigdy jej o to nie zapytała. Nie jest więc ważne, co Marta nie umi czy o czym nie mówi.

Autorkę bardziej interesuje jej sposób poruszania się, opisuje jej zapach, jej skórę, stary swetr, jej sposób siedzenia, sposób zachowania się, na przykład kiedy cały wieczór na odwiedzinach u narratorki rozmawiała do jej suk. Przy ocenianiu jest ważna intuicja: „*jeżeli była tutaj Marta, wszystko było w największym porządku*” (DD,9).

Narratorka nie próbuje niczego i nikogo zmieniać, żeby było inaczej i lepiej. Podziwia natomiast rzeczy, zwierzęta i ludzi takich, jacy są. Oni dla rewanżu pokazują się bez obłud, tacy, jacy naprawdę są. Marta pokazuje się być starą mądrą kobietą, która według swej filozofii naprawdę żyje: „*Jednego wieczoru Marta powiedziała, że największym ludzkim zadaniem jest ratowanie czegoś, co się rozpada, a nie tworzenie rzeczy nowych.*” (DD,90). Marta nie kupowała sobie żadnych nowych rzeczy lub ubrań, i używała naczyń wykopanych w swoim ogródku po Niemcach. Jadła mięso z kur, które sobie sama zabiła.

Marta nie interesowała się przeszłością lub przyszłością. Jedyne, co dla nią istniało, było teraz. „*Marta nie próbowała, tak jak inni, wszystkiego co ważne umieścić w czasie i zapytać nagle: „Kiedy to się zaczęło?”*”(DD,11). Pytanie o początek i koniec jest nieistotne, nie daje żadnej wartościowej wiedzy. Dla zrozumienia jest niepotrzebne: „*A przecież wydawaloby się, że najważniejsze jest tylko to, co trwa teraz, przed samymi oczami*”(DD,11). Istotne jest „tylko teraz” i „tylko tu”.

Już rozumiemy, co narratorka rozumie przez czyste patrzenie, które dzieje się jednak w jakimś czasie. Czas, to dalsza kategoria, którą autorka pojmuje w nietradycyjny sposób. Czyste patrzenie, które jest zaprzeczeniem egoizmu i materializmu, jest też zaprzeczeniem tradycyjnego rozumienia czasu – według narratorki nie ma przeszłości ani przyszłości, nie jest na co wspominać ani na co się cieszyć – to przepis narratorki jak naprawdę żyć terażniejszością: „*Nie ma przed i nie ma po, nie oczekuję też niczego nowego, bo nie mogę ani nic nabyć, ani nic stracić*”(DD,8). Kiedy zaakceptujemy upływ czasu i przemijalność wszystkiego, nie będziemy się za niczym gonić i przestaniemy nie mieć na nic czasu, to wtedy zaczniemy poważać terażniejszości. Autorka nie zgadza się z konsumpcyjnym sposobem życia, który jest dzisiaj tak popularny i rozpowszechniony. Dlatego pisze, iż nie może nic nabyć, ani nic stracić – wszystko czego ma jest nie do kupienia, nie do stracenia – jest to radość i smutek życia, dar percepcji („czyste patrzenie”). Zmienianie miejsc zamieszkania, szukanie czegoś innego i lepszego, pożądanie nowych rzeczy - wszystkie te fascynujące zmiany przynoszą cierpienie. Zarazem sobie jednak autorka uświadamia, że pragnienie czegoś i cierpienie należą do ludzkiego życia, są kwintesencją ludzkiego bytu. Narratorka przedstawia tę myśl alegorycznie: uważa, że „*każdy z nas ma dwa domy – jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i przestrzeni, drugi-nieskończony, bez adresu*”(DD,193).

I w tym tkwi według Tokarczuk paradoks ludzkiego istnienia – wszyscy czegoś pragniemy, śnimy o przyszłości, wszyscy mamy jakiś tam „nocny dom”. I zarazem wiemy, że pragnąć czegoś, cierpimy. I *Dom dzienny, dom nocny* to właśnie recepta, jak radzić sobie z cierpieniem. Marta proponuje taką radę: „*Jeżeli znajdziesz swoje miejsce – będziesz nieśmiertelna*”(DD,168). Postulat „tylko tu i tylko teraz” jest lekarstwem na niekoneczne szukanie i zagubienie współczesnego świata. Odstraszającym przykładem bezsensownego życia jest protagonistka opowieści „Ona i On”, która raczej niż z miłości cieszy się z nowych sukienek i z podróży za zakupami. Umiera nieszczęśliwa, samotna i zagubiona.

Jest to proza nie tylko o szukaniu swego miejsca, ale też o jego znalezieniu, o zadowoleniu się, o zapuszczeniu korzeni. Zakorzenie znaczy pogodzić się z tym, że jest

się tu a nie indziej, i że jest się tym, kim się jest. Możemy powiedzieć, że narratorka i Marta są postaciami zakorzenionymi.

Świat jest tu i teraz, jest fotografią, jest stały. Rządzi się własnymi prawami, których w większości nie jesteśmy w stanie poznać. Możemy się ich tylko domyślać, ufając intuicji, przecuciom i snom, które w pewien sposób odzwierciedlają rzeczywistość. Dlatego się autorka tak wiele zaobiera snami. One podpowiadają nam, jaki jest świat, dlatego że my go tak naprawdę poznać nie możemy – świat pokazuje się ludziom tylko częściami, fragmentarycznie, i jest już na nas, jak go sobie posklejamy i po swojemu zrozumiemy. Dlatego, że „*ludzie widzą to, co chcą widzieć*”. Książka kończy się na tym, kiedy R., druh narratorki, planuje lornetować niebo i codziennie będzie robić jedno zdjęcie: „*R: jest pewny, że będziemy mieli sensowną sekwencję nieb, która na pewno będzie coś znaczyła. Można będzie złożyć wszystkie zdjęcia jak puzzle. Albo z pomocą jakiegoś programu wypreparować z nich wszystkich jedno niebo. I wtedy będziemy wiedzieli.*” (DD,277)

Tak jak można wypreparować z mnóstw zdjęć jedno niebo, to można znaleźć w pojedynczych opowieściach jedną powieść kompaktą w znaczeniu. I w tym właśnie jest sylwa ponowoczesna odmienna od sylwy współczesnej. Jest to kompaktna całość, która znaczeniowo przewyższa pojedyncze fragmenty. Tego musimy mieć na pamięci czytając *Dom dzienny, dom nocny*: dlatego, że „*Każda rzecz jest znakiem.....dlatego lasy są pełne trujących grzybów ... Bóg tak stworzył świat, żeby ten nam podpowiadał, co mamy robić.*” (DD,214) Autorka, wyrażając swą wizję świata, podpowiada nam, jak czytać tekst. Tak jak każdą rzecz trzeba rozumieć jako przejaw Bożej egzystencji, to tak samo trzeba czytać każdą opowieść. Bóg jest jak chleb i każdy człowiek dostaje swoją kromkę. I tak jak żadna kromka nie zawiera całego chleba, to żaden fragment nie zawiera całego tekstu. Świat jest więc dobry, ale możemy go poznać tylko z części, fragmentarycznie. A czy uda nam się z pojedynczych fragmentów złożyć cały świat? To już sobie każdy czytelnik musi odpowiedzieć sam.

Dalszym tematem książki są kobiety. Świat narratorki to świat kobiet. Kobiety przychodzą do jej domu na kawę, z kobietami jeździ do miasta. Wyjątek stanowi R., jej druh, który i tak czasem znika na całe dni. Ona sama opuszcza swoje miejsce raczej rzadko – robi zakupy, w domu pisze, gotuje, sprząta. Oto przyjęty stereotyp działań kobiety i narratorka akceptuje swoją rolę. I dlatego możemy powiedzieć, że Olga Tokarczuk prezentuje tzw. „łagodny feminizm”<sup>65</sup>. Nie jest to więc otwarty krytycyzm, ale raczej pytania, punkt wyjścia

---

<sup>65</sup> Józwiak, Aleksandra: „Dom dzienny, dom nocny“ Olgi Tokarczuk, <http://www.zdnet.com.pl/~michalb/sfery/olaj/dom.htm>

do rozważań. Autorka uświadamia sobie, że nie istnieje żeński odpowiednik słów „męstwo”, „starzec” czy „mędrzec”, oraz „usynowić”: „*Stara kobieta to staruszka lub starucha, jakby w starzeniu się kobiet nie było żadnej dostojności, ...jakby stara kobieta nie mogła być mądra.*” (DD,104) Jest to więc świadomość, że kobiety są zmuszone do posługiwania się językiem uformowanym przez zaistniałą kulturę patriarchalną.

Dalszym tematem, który jest uważany za jedną z cech twórczości kobiecej, jest kobieca cielesność i ciało. Ciało kobiet jest tu opisane jako popsuty, nietrwały mechanizm, jako krucha łódź, z której wysypują się ludzie. To nie jest bardzo szacowny wizerunek kobiet, chociaż tak właśnie kobiety są widziane w społeczeństwie, które kładzie taki nacisk na wygląd, sylwetkę i młodość. Bycie „starcem” to nic nienormalnego, ale kto chciałby być „staruchą”? To dalszy stereotyp nagładania na kobiety, który tu autorka porusza. A więc możemy powiedzieć, że *Dom dzienny, dom nocny* to proza kobieca, która stwarza i opisuje świat kobiet, ale też deszyfruje przyjęte stereotypy działań i zachowywań kobiet. Autorka opisuje patriarchalne społeczeństwo i jego regoły – kobiety więc siedzą w domu, gotują i sprzątają, ale nie buntują się przeciw temu porządkowi. Nie jest to bowiem zamiarem autorki. W centrum jej interesu jest raczej poszukiwanie i znalezienie swego miejsca w świecie, tak jak go znalazła Marta i narratorka, tak jak go szukali święta Kummernis, autor jej biografii Paschalis oraz aptekarka i jej mąż z opowiadania „Ona i on”. Wszyscy więc poznawają i uczą się rozumieć świat i swoje miejsce w nim przez swoją cielesność. Ciało i płciowość tych bohaterów gra tu ważną rolę. Autorka porusza tu wątek androgyniczności (harmonia kobiecych i męskich cech w jednym ciele). Jak pisze Marzena Lizurej: „Boska tajemnica całości jest po prostu zjednoczeniem przeciwieństw”.<sup>66</sup> Więc żeby zrozumieć samego siebie, musimy przyjąć wszystkie swe wewnętrzne sprzeczności, cechy kobiece i męskie, skleić te sprzeczności w całość, w spełnienie. Przez cielesność, androgyniczne połączenie sprzeczności autorka pokazuje nam sposób, jak rozumieć fragmentaryczny, pełen sprzeczności, świat.

### 3.5.2 *Pesymistyczna antyproza Magdaleny Tulli*

Urodzona w 1955 roku, pisarka, tłumaczka (Marcel Proust, Italo Calvino, Fleur Jaeggy). Mieszka w Warszawie.

---

<sup>66</sup> Lizurej Marzena. *Androgyne – archetypowy symbol pełni*. s.170 *Gender w humanistyce*. Rabid, Kraków 2001

W swojej pierwszej książce *Sny i kamienie* Magdalena Tulli przerywa z tradycją fabularności.<sup>67</sup> Krytycy opisują to nowe zjawisko w prozie polskiej jako antyprozę, która jednak nierezygnuje z używania fabuły. Jest to poetycka książka o budowaniu i rozpadaniu się miasta, o jego nierealnej rzeczywistości. I zarazem dramatyczna przypowieść o tym, jak umiera marzenie o doskonałości i jak rodzą się marzenia inne, po swojemu fałszujące rzeczywistość.

Stworzone przez Tulli miasto jest jakby archetypem wszystkich miast, skupia w sobie cechy wszystkich miast. Jest to miasto zarazem rzeczywiste i nierzeczywiste. Możemy powiedzieć, że jest to miasto stworzone ze słów. „Odmiany gramatyczne, czasy, powstawanie nowych słów – to fragmenty rzeczywistości. Nie ma niczego w bycie, czego uprzednio nie byłoby w języku.”<sup>68</sup> A więc to, jak postrzegamy świat, wyłania się z języka, który jest fundamentem świata. Z rozwojem akcji funkcjonowanie miasta zaczyna się psuć, podlega całkowitej dezorganizacji. Jeżeli miasto jest odzwierciedleniem przez nas stworzonej rzeczywistości, to też można powiedzieć, że oto archetypalne miasto, a więc nasz świat rzeczywisty, są alegorią kryzysu słowa, kryzysu naszej kultury, która stwarza swą historię za pomocą słów, fabuły. Według Tulli doszła historia naszej kultury do końca, jakby chciała powiedzieć: droga naszej ewolucji okazała się niewłaściwą, zpróbujemy wrócić na początek, do archetypów naszego społeczeństwa, i stworzymy inną, lepszą rzeczywistość. Kryzys naszej kultury tkwi w tym, że historia naszego społeczeństwa polegająca na tradycji chrześcijaństwa z jego terminologią opisującą rzeczywistość, a więc słowa jako grzech, pokaranie, odpuszczenie, winowajca, oraz dobro, które zostanie wynagrodzone po śmierci itd. w współczesnym świecie straciły swego denotata.

Prawdziwym tematem jest tu przemijanie i rozpad wszelkich ustanowionych porządków, niech już mówimy o porządku fabuły, hierarchii wartości świata chrześcijańskiego, oraz pytanie zagubionego człowieka ery postmodernistycznej, który wątpi w możliwość poznania świata rzeczywistego.

Powieść *W czerwieni* dzieje się w „świecie możliwym”, który jest alegorią „naszego” świata.<sup>69</sup> Jest to rodzaj baśni o mieście, które po wielkiej wojnie przeżywa przyspieszony rozwój, by potem staczyć się ku przemocy i zagładzie. Całość stanowią trzy Ściegi, opowieści o niezaspokojonych pragnieniach, rozgrywające się w mitycznym mieście. W pierwszej z historii bohaterowie próbują zagłuszyć marzenia walką. W drugiej zapełniają pustkę życia,

---

<sup>67</sup> Tulli, M.: *Sny i kamienie*. W.A.B., Warszawa 1995

<sup>68</sup> Czapliński...s.275

<sup>69</sup> Tulli, M.: *W czerwieni*. W.A.B., Warszawa 1999

gromadząc dobra i pieniądze. W trzeciej na nic już nie liczą i poddają się szaleństwu. Świat, o którym opowiada Magdalena Tulli, jest światem chaotycznym. Jego mieszkańcy cierpią, kochają i nienawidzą... nawet po śmierci. Ich nienawiść zrodzona jest z cierpienia. Cierpienie jest w tej historii wszechobecne, choć opowiedziane przez niewspółczującego, bezlitosnego narratora – cóż jest zabieg literacki, za pośrednictwem którego apeluje się tu do współczucia bardziej uniwersalnego.

*Tryby* to proza autotematyczna, opowieść o stwarzaniu ze słów.<sup>70</sup> *To najdojrzalsza powieść Magdaleny Tulli, powstająca pod presją okrutnego pytania: dlaczego się pisze?* (Lidia Burska „Res Publica Nowa”). Autorka wspomina na początku o tym, iż nie ma nic prostszego, niż stwarzanie światów. Potem jest się jednak świadkiem zmagania się narratora z historią, która nie jest mu podległa. Gubi się w tytułowych trybach gramatycznych i semantycznych. Historia, której panem winien być autor, staje się dlań wielkim problemem.

W powieści narrator boryka się z banalną historią zdrady małżeńskiej, ale ta powieść to traktat o nieprzejrzystości świata, w którym opowieść jest zarazem najwyższą i zarazem zawodną instancją prawdy. Powieść Tulli powiada nam o poczuciu braku: o braku sensu, o braku czyjejs obecności, o braku miłości, sprawiedliwości, a wreszcie i prawdy o naszym życiu, które nie może być nigdy zaspokojone.

Powieść może być też czytana jak komentarz do teorii literatury. Jest to bowiem metaliteracka opowieść, w której teraźniejszość i przeszłość, oraz fikcja i świat rzeczywisty przenikają się:

*„Otóż dlatego właśnie lepiej być czytelnikiem niż narratorem. Miło jest, żując gumę, wprawić w szybki ruch szeleszczące kartki, a kiedy odwróci się ostatnia, lekką ręką odłożyć tom na półkę. Lepszy to los niż zgubić spodnie w błazeńskiej pogoni za uciekającym wątkiem, zaplątanym w karkołomne ewolucje linoskoczków, w oszukańcze sztuczki iluzjonistów, by w końcu zostać trafionym prosto w nos oślizłym ogryzkiem, rzuconym nie wiadomo przez kogo. Tam, pośrodku areny, gdzie zawisło parę setek spojrzeń, prawie wszystko jest możliwe i nic nikogo nie zaskoczy, i tylko nie wypada wycierać się wielką chustką w grochy, tą samą, która zaledwie przed chwilą służyła jako rekwizyt.”*

Powieść *Tryby* powiada nam o przypadkowości naszego istnienia i w końcu narrator dochodzi do pesymistycznego wniosku, że nasze istnienie nie ma żadnego głębszego sensu i że żyjemy w metafizycznej pustce.



### 3.6 „Neokobiecość” jako filozofia ciała w twórczości kobiet

Pierwszym utworem w prozie polskiej, który jest w całości poświęcony procesom psychosomatycznym związanym z ciążą i porodem jest *Przymierze z dzieckiem* (1927) – debiutancka nowela Marii Kuncewiczowej. Kuncewiczowa opisuje ciążę jako deformację i brzydotę ciała. Warto tu przywołać książkę *Domino. Traktat o narodzinach* Anny Nasiłowskiej z 1995 roku.<sup>71</sup> Chociaż oby dwa utwory literackie podejmują ten sam temat, różnica w poglądu i sytuacji kobiety-bohaterki jest wielka: proza Nasiłowskiej jest innym, nowym poglądem na związek kobiety i macierzyństwa. Jest ona dowartościowaniem kobiecości i akceptacji własnej biologiczności. Dla narratorki *Domina* jest macierzyństwo doświadczeniem, które wiąże ją z naturą, a więc z sensem bytu, a więc z transcendencją. „Bohaterka *Przymierza*, znalazłszy się we władzy pierwotnego instynktu, chce jak najprędzej go unieszkodliwić i ucywilizować, bo cywilizacja, higiena, postęp – to fetysze międzywojnia.”<sup>72</sup>

Nasiłowska opisuje pierwszy cielesny kontakt z dzieckiem jako niezwykle porozumienie wykraczające poza ramy międzyludzkiego kontaktu opartego na słowie.<sup>73</sup> W dotyku takim pojawia się zapomniany, wyparty przez kulturę język ciała, a więc język kobiecy, matriarchalny. Z językiem kobiecym związana jest kwestia możliwości lub niemożności wypowiedzenia, nieprecyzyjność słowa pisanego – mamy tu więc do czynienia z ciekawym zjawiskiem zdominowania języka przez słowo kobiety, wyparcia dyskursu męskiego.<sup>74</sup>

*Domino* jest zarazem powieścią (kompozycja zamknięta, fabularyzacja, dialogi), pamiętnikiem (narracja pierwszoosobowa, autentyczne wydarzenia), oraz rozprawą filozoficzną, która daje aktu narodzin wymiar filozoficzny.

Ewa Kraskowska dalej pisze: „Wbrew sztandarowemu jeszcze nie tak dawno hasłu Simone de Beauvoir – „nikt nie rodzi się kobietą” – dziś kładzie się nacisk na fakt, że kobieta rodzi się kobietą i nikt lepiej od niej nie wykona zadań, które powierzyło jej życie. Czasami

---

<sup>70</sup> Tulli, M.: *Tryby*. W.A.B., Warszawa 2003

<sup>71</sup> Nasiłowska, Anna: *Domino. Traktat o narodzinach*. „Open“, Warszawa 1995

<sup>72</sup> Kraskowska, Ewa: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Wydawnictwo naukowe UAM, Poznań 2003. s.153-159

<sup>73</sup> Anna Nasiłowska: pisarka, krytyk literacki, pracownik naukowy IBL PAN, współpracowała z wieloma pismami, Wielką Encyklopedią PWN i Polskim Radiem. Mieszka w Warszawie.

<sup>74</sup> Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r.* K. Budrowska, Białystok 2000. s.162-176

ruch ten nazywany jest „neokobiecością” (new feminity), częściej – postfeminizmem, a stanowi szereg składową postmodernistycznej atmosfery *New Age* końca XX wieku. Przywraca godność i właściwy wymiar egzystencjalny brzemienności, macierzyństwu i wychowaniu potomstwa, ale także (...) typowym zajęciom kobiecym, dbałości o urodę, odmienności kobiecego stylu bycia i ekspresji. „Neokobiecość” przestaje widzieć w fizjologii źródło urazów, podkreśla problem kobiecej tożsamości i jej przemian w przebiegu życia – od pokwitania do menopauzy i starości. Ustanawia kult kobiety biologicznej.”<sup>75</sup>

Generalnie mówiąc, tematyka „kobieca” przechodzi z marginesu literatury i aktualnie stoi wraz z literaturą lesbijską, gayowską, i literaturą mniejszości narodowych (asijska, afro-amerykańska) itp. w centrum interesu krytyków literackich oraz czytelników.

Dalsze dwie prozy opisujące temat ciąży i macierzyństwa są *Polka* Manueli Gretkowskiej i *Księga Początku* Anny Nasiłowskiej, które zostały wydrukowane przez wydawnictwo W.A.B. *Polka* w 2001 roku, i *Księga Początku* o jeden rok później w 2002 roku. Tematem obydwu książek jest ciąża i urodzenie dziecka. Chociaż prawie taki sam temat, obydwie książki są zupełnie inne.

*Księga Początku* jest wierszami w prozie. Jak sama autorka mówi: „Tę książkę można czytać od pierwszego zdania, ale także na wspak i na wrywki.”<sup>76</sup> Książka jest zkomponowana z krótkich fragmentów bez jawnego połączenia. Każdy fragment ma swoją nazwę, jak na przykład *I nic*, *Pomnik*, *Poczekalnia*, *Nie o tobie*,...

Wszystkie te wiersze w prozie nie są więc połączone akcją, którą czekaliibyśmy czytając powieść. Niektóre wiersze są filozoficzne, niektóre są medytacyjne, rozważania o początku świata, o początku ludzkiego życia a więc o porodzie. Myśli o tym, co było przed stworzeniem świata, o spotykaniu się przeszłości z przyszłością, o grzechu, przeplatają się z fragmentami o sąsiedzie, który się przeprosza za swego płaczącego psa, lub o pani, która się pyszni swymi kotami i kocha tylko je.

Narrator w pierwszej osobie, który aktywnie występuje w akcji, jest zachwycony życiem, chociaż jest ono pełne bólu i cierpienia. Żeby nasze życie było radosne i szczęśliwe, je trzeba przyjąć go całkowicie, i z cierpieniem. Bez przyjęcia bólu nie będzie nasza miłość do życia pełna: „*A nawet ciężar i ból nasz – dobre są.*”(KP,58) Dalszym warunkiem

<sup>75</sup> Kraskowska, Ewa: *Piórem niewieścim*. s.153-159

<sup>76</sup> Nasiłowska, Anna.: *Księga początku*. W.A.B., Warszawa 2002. okładka

zrozumienia i ukochania życia według Nasiłowskiej jest życie dla terażniejszości i bez pośpiechu: „*Myśli roślinne nigdzie nie gonią, nie krążą. Przychodzą. Zalegają. Rosną powoli...Ach, poruszać się tylko z wiatrem! Nie cieszyć się ani nie smucić. Nie cierpieć. Przyjmować tak samo deszcz, mróz i upał.*” (KP,26)

Nasiłowska krytykuje dzisiejsze życie w pośpiechu, kiedy nie jest na nic czas: „*Spieszmy się, bo trzeba jeszcze cierpliwie studiować kodeksy i słowniki. Mamy mało czasu. Tak stale mamy za mało czasu, a książki są grube.*” (KP,43) Obok krytyki życia w pośpiechu ten ironiczny cytat też krytykuje ludzi, którzy uważają, że mądrość świata jest obszernie opisana w książkach, i dlatego muszą przeczytać jak najwięcej książek zdążą.

Więc w czym jest ta mądrość świata według Nasiłowskiej? Jest to mądrość irracjonalna, naturalistyczna, zwierzęca. Zwierzęcość to wielki temat *Księgi Początku*. Sam początek każdego człowieka to zwierzęcość i cierpienie. Autorka właśnie na te aspekty życia zwraca uwagę, i jakby przemawiała przez tekst do czytelnika: nie zapominajmy o naszej animalności: „*Gniew był sprawiedliwy, ale niesłuszny. Bo pierwotny. Groźny. I – zwierzęcy. Tacy jesteśmy, gdy wyjdzie z nas to, co ukryte.*” (KP,41)

Utrata tego poczucia kosztuje nas zbyt wiele – utrata przynależności do przyrody – do zwierząt, roślin, ale też do historii i tradycji.

Dalszym tematem *Księgi Początku* jest mit. I my jesteśmy częścią mitu o ludzkiej radości i cierpieniu, o religijnych rytuałach i zabobonach. Każdy z nas nosi w sobie świadomość życia naszych przodków w sensie mitycznym. Ale tak jak sobie nie uświadamy naszą zwierzęcość, nie uświadamy samy siebie jako część mitycznego cyklu życia. Takim przykładem, że mity i dzieje niezrozumiałe w *Księdze Początku* istnieją, jest fragment *Dobry szpital. Ballada*: Był organistą, jego żona umarła przy porodzie. Zabrał martwej kobiecie, która się otruliła, sukienkę, żeby jego córka miała na wesele, ale córka po jednym założeniu sukienki umarła i organista się powiesił. „*I od tego czasu w szpitalu, gdzie córka umarła, ludzie nie zdrowieją*” (KP,19-21). Życie to też dzieje niepodobne do wiary. Piedestał naszego świata został więc zbudowany z irracjonalizmu, zabobonów i zwierzęcości. Te cechy to ciągle się powtarzający mit milionów istnień ludzkich. A takim dalszym powtórzeniem to właśnie *Księga Początku*.

*Polka* Manuely Gretkowskiej jest autobiograficznym dziennikiem. Autorka–narratorka opisuje dziewięć miesięcy życia Manuely Gretkowskiej i Piotra Pietuchy od momentu zajścia w ciążę aż po poród.

Dzień rozpoczyna się, kiedy narratorka czuje się źle, ponieważ lekarz na badaniach kontrolnych stwierdził jakieś zmiany. Po wielu wizytach i ludzi leczących naturalnymi sposobami wie już, że "coś jest". Po pewnym czasie bez większego przekonania robi test ciążowy. Okazuje się, że jest w ciąży. Cały jej świat nagle ulega zmianie. Od tej chwili dzieje staje się perypetiami przyszłych rodziców. Planują imiona dla dziecka. Wybierają imię Pola, Polka – według której autorka nazwała tytuł książki. Chociaż czytelnikowi się tytuł na pierwszy rzut oka kojarzy z kobietą polskiej narodowości. I w między czasie żyją normalne życie. Manuela pisze scenariusz do serialu telewizyjnego *Miasteczko*, jeździ na wyjazdy, spotkania. W bliskim lesie ćwiczy *tai-chi*. Razem mieszkają w szwedzkiej wsi, i zastanawiają się nad przeprowadzką do Polski, którą pod koniec książki realizują. Razem chodzą na długie spacerunki. Spędzają wakacje w Grecji. Czytają sobie głośno, i lubią spędzać wieczory długimi rozmowami o wszystkim.

Na okładce książki napisano: „*Prowokacyjny dziennik szczęśliwej miłości*”.<sup>77</sup> Ich miłość naprawdę opisywana jest jako szczęśliwa i spełniona, ale czy aż tyle o tym czytelnika przekonywać? W scenach pościelowych, których autorka nie omija, brakuje napięcia erotycznego, a czytelnik musi być świadkiem wszystkiego, co Gretowska po czasie tych dziewięciu miesięcy robi, chociaż by o seksie, który Gretowska opisuje tak samo jak czyszczenie zębów, raczej nie czytał. A czy jest to dziennik prowokacyjny? Jeżeli uprawianie seksu i wymiotowanie jest prowokacyjne, to można i tak napisać. Uważam, że jest to raczej prowokacja nieudana.

Dla mnie tekst jest szokujący, gdy narratorka pisze o swoich sąsiadkach w Szwecji, których odróżnia tylko po ich psach. (P,86) Z despektem wyraża się o studentach prywatnej szkoły dziennikarskiej, którzy studiują tylko dlatego, że ich na to stać. Czy to jest jakaś nostalgia za czasami przeszłymi, kiedy wypadało być biednym studentem?

Tak jak w *Księdze początku* przeplątały się uwagi filozoficzne z pieskami sąsiadów i wylewaniem mleka z piersi, to tak samo *Polka* prowadzi czytelnika od jednego tematu do drugiego, i u żadnego nie wytrzyma zbyt długo – i to jest jej celem. Autorka bardzo troskliwie stylizuje swoją fikcję, żeby brzmiała rzeczywiście, codziennie i nawiasowo. Codzienna rzeczywistość jest istotnym tematem *Polki*. *Polka* to przede wszystkim rzeczywistość. Nie ubrana w żadne ubarwienia. Nie ma takiej potrzeby. Takie jest życie.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Gretowska, Manuela.: *Polka*. W.A.B., Warszawa 2001

<sup>78</sup> <http://www.iik.pl/biografie.php/32>

Tak jak *Księga początku* podzielona jest na krótkie fragmenty, tak i *Polka*, jak już dziennik, oddziela pojedyncze dni, a więc tekst jest fragmentaryczny. Z fragmentaryczną formą związana jest fragmentaryczność fabuły. Jedna myśl kończy się żeby rozpoczęto nową. Opisywanie fizjologicznych przemian własnego ciała, medytacje: „*Jestem daleko od wszystkiego ,otoczona wilgotną pustką. Wyspa bez mostów łączących z lądem, ze wspomnieniami. Nie myślę. Oddycham.*” (P,228) Stosunek narratorki do homoseksualizmu, jej opinia o książce Hannibal, rozważanie nad kapitalizmem: „*Zachód nie chroni już obłudnie swej łapczywości pod zawołaniem „Rozum żąda”, „Moralność wymaga”. Życzy innym i sobie nieprzerwanej wojnami albo kryzysem konsumpcji.*” (P,280)

Nie brakuje też namysłu o feminizmie. Kiedy do Gretkowskiej dzwoni dziennikarka z „*Obcasów*”, Manuela opowiada o wszystkich przeszkodach w przeprowadzeniu z nią wywiadu: „*O feminizmie? Dlaczego – bo jestem kobietą? Czym w Polsce jest feminizm? Naklejką „My jesteśmy te prawdziwe” i zwalczamy udawane. Ty nasza, ty nie. Jedną drugą załatwia w wyścigach o tytuł tej najmądrzejszej i najpiękniejszej. Kobięca solidarność.*” (P,283) Trudno powiedzieć, czy niechęć Gretkowskiej dotyczy feminizmu ogólnie czy tylko polskiego feminizmu, ale zdecydowanie sama siebie nie uważa za pisarkę feministyczną.

Można powiedzieć, że tekst został stworzony z pojedynczych krótkich felietonów na różne tematy, do których wstawiono tycie, sikanie, rzyganie, seks w ciąży, a także miłość, liczenie centymetrów płodu, nasłuchiwanie, czekanie na kopnięcie dziecka i tajemnica nowego życia.

Oprócz codziennej rzeczywistości dalszym tematem *Polki* jest tworzenie, które można rozumieć jako tworzenie ludzkiego życia lub jako stwarzanie książki, które jest jej treścią – możemy więc *Polkę* nazwać metatekstem o jej pisaniu, tworzeniu.

Wspólnym atrybutem obydwu prac literackich jest ich fragmentaryczność. Fragment w literaturze najnowszej staje się ważniejszym od całości: „Poznanie polega na wyróżnianiu części, fragmentów, - nie na konstruowaniu całości, lecz na wyodrębnianiu jej części składniowych.”<sup>79</sup> Poznanie polegające na fragmencie jest więcej prawdziwe, naturalniejsze. Nie zaprzecza to faktowi, że całość nie jest prawdziwa, lecz fragment jest więcej prawdziwy w sensu jego wieloznaczności. Jednoznaczna całość nie odchłania rzeczywistości do końca tak jak fragment.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Burkot, Stanisław.: *Literatura polska w latach 1939 – 1999*. PWN, Warszawa 2003. s.306

<sup>80</sup> Burkot, Stanisław.: *Literatura polska w latach 1939 – 1999*. PWN, Warszawa 2003. s.306

Temat ciąży jest opisany przez obydwie autorki w inny sposób – u Nasiłowskiej jest wylewanie mleka z piersi impulsem do rozważań o życiu, nie chodzi tu o dygresje autobiograficzne jak u Gretkowskiej.

Dalszą wspólną cechą jest gra z językiem. Tak jak Nasiłowskiej „*nić minionego przesuwana się w przyszłość*” tak u Gretkowskiej „*ocean wdrapuje się na czarne niebo, przyciągany przez księżyc.*” W obydwu prozach są gry językowe i metafory funkcjonalne. Autorki nie używają je tylko dla ożywienia języka, ale dla lepszego przedstawienia swoich myśli filozoficznych. Możemy powiedzieć, że są to dwie pozytywne filozofie życia.

## Zakończenie

W mojej pracy magisterskiej nastawiłam się przede wszystkim na przedstawienie obrazu kobiety oraz świata przedstawionego w twórczości Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Nataszy Goerke jako przedstawicielek tzw. „sfery obcości”. Bohaterka (oraz bohater, który pojawia się np. w powieści N. Goerke *47 na odlew*) tych powieści jest kobietą wolną i niezależną, jednak w poszukiwaniu samej siebie jest zagubiona.

Jest to zjawisko zrozumiałe: po pierwsze kobieta (bohaterka, ale także autorka lat 90tych) nabywająca wolności po latach niewoli w państwie komunistycznym, niestety nie daje sobie z tą wolnością rady.

Po drugie obraz kobiety zmienia się w Polsce w latach 90tych pod wpływem postfeminizmu zachodniego, a to jak w społeczeństwie tak i w literaturze. Uważam, że bohaterka niezakorzeniona w końcu zapuści korzenie (tak jak je zapuściła Manuela Gretkowska po urodzeniu córki i po powrocie do Polski), chociaż może to być aż w twórczości następnej generacji autorek.

W dalszym podrozdziale przedstawiam twórczość przedstawicielek tzw. „sfery inności” – Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli. W współczesnej atmosferze postmodernizmu i zagubienia stworzyły one świat mityczny, w twórczości Olgi Tokarczuk jest to świat zidealizowany, w którym nic nie dzieje się bez powodu i oferuje zagubionemu człowiekowi nowego wieku świat jasny, zrozumiały, który nie podlega zmianom.

Dalszym tematem mojej pracy jest macierzyństwo jako doświadczenie kobiece, doświadczenie cielesne, które zawsze w twórczości kobiet związane jest z duszą.

Chociaż bohater zagubiony, osamotniony pojawia się w twórczości powieści lat 90tych ogólnie, to powieść kobieca ma swoją odrębną odpowiedź, filozofię jak przezwyciężyć pustkę metafizyczną ery postmodernistycznej. Jest to bowiem przyjęcie życia ze wszystkim, co ono przynosi; przyjęcie miłości niespełnionych, samotności, bólu, cierpienia oraz śmierci. Przyjąć swój los, swoje ciało, samego siebie takiego, jakim się jest – to jest cel, do którego dąży powieść kobieca po roku 1989.

## Bibliografia

### Teksty podstawowe:

- Filipiak, Izabela: *Śmierć i spirala*. Wydawnictwo A, Wrocław 1992
- Filipiak, Izabela: *Absolutna amnezja*. PIW, Warszawa 1998
- Filipiak, Izabela: *Niebieska menażeria*. Sic!, Warszawa 1997
- Filipiak, Izabela: *Kultura obrażonych*. W.A.B., Warszawa 2003
- Goerke, Natasza: *Fractale*. Obserwator, Poznań 1994
- Goerke, Natasza: *Księga pasztetów*. Obserwator, Poznań 1997
- Goerke Natasza: *47 na odlew*. S-ka, Warszawa 2002
- Goerke, Natasza: *Pożegnania plazmy*. Wydawnictwo czarne, Czarne 1999
- Gretkowska, M.: *My zdies' emigranty*. W.A.B., Warszawa 1992
- Gretkowska, M.: *Tarot paryski*. W.A.B., Warszawa 1993
- Gretkowska, M.: *Kabaret metafizyczny*. W.A.B., Warszawa 1994
- Gretkowska, M.: *Podręcznik do ludzi*. W.A.B., Warszawa 1996
- Gretkowska, M.: *Namiętnik*. W.A.B., Warszawa 1998
- Gretkowska, M.: *Polka*. W.A.B., Warszawa 2001
- Nasiłowska, Anna: *Domino. Traktat o narodzinach*. „Open“, Warszawa 1995
- Nasiłowska, Anna.: *Księga początku*. W.A.B., Warszawa 2002
- Tulli, M.: *Sny i kamienie*. W.A.B., Warszawa 1995
- Tulli, M.: *W czerwieni*. W.A.B., Warszawa 1999
- Tulli, M.: *Tryby*. W.A.B., Warszawa 2003

### Literatura przedmiotu:

- Borkowska, Grażyna: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. IBL, Warszawa 1996
- Borkowska, Grażyna: Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury (O „młodej” prozie kobiecej) w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. IBL, Warszawa 1998
- Budrowska, K.: *Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r.* K.Budrowska, Białystok 2000



- Bujnicka, Maria: „Kobieta przed lustrem. Próba interpretacji motywu literackiego.” w: *Gender w humanistyce*. Rabid, Kraków 2001
- Burkot, Stanisław.: *Literatura polska w latach 1939 – 1999*. PWN, Warszawa 2003
- Czapliński P., Śliviński P.: *Literatura polska 1976-1998*, WL, Kraków 1999
- Dunin, K.: *Karoca z dyni*. Sic!, Warszawa 2000
- Filipowicz, Halina: Przeciw „literaturze kobiecej“ w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska
- Głowiński, J.: *Podręczny słownik terminów literackich*. Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1998
- Graff, Agnieszka: *Świat bez kobiet: płęć w polskim życiu publicznym*. W.A.B., Warszawa 2001
- Guerin, W.L.: *A handbook of critical approaches to literature*. Oxford and New York 1992
- Iwasiów, I.: „Być kobietą. O literaturze feministycznej w Polsce”. w: *Rzeczpospolita*, 205/2000, s.D3.
- Iwasiów, I.: „Osoba w dyskursie feministycznym” w: *Teksty drugie* 1/2 1999. IBL, red. Ryszard Nycz
- Johnson, B.: „The Critical Difference”, *The Johns Hopkins University Press*. Baltimore 1980
- Józwiak, Aleksandra: „Dom dzienny, dom nocny“ Olgi Tokarczuk, w: <http://www.zdnet.com.pl/~michalb/sfery/olaj/dom.htm>
- Kraskowska, Ewa: „Kilka uwag na temat powieści kobiecej“ (1993) w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska
- Kraskowska, Ewa: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Wydawnictwo naukowe UAM, Poznań 2003
- Limanowska, B.: Backlash czyli kontratak, w: *Spotkania feministyczne*, Warszawa, 1994/95
- Lipovetsky, Gilles: *Třetí žena*. Gallimard, Paříž 1997. Přel. Martin Pokorný (Prostor, Praha 2000)
- Lizurej Marzena. „Androgyne – archetypowy symbol pełni”. w: *Gender w humanistyce*. Rabid, Kraków 2001

- Lodge, D.: *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Longman, London and New York 1991
- Nasiłowska, Anna: „Teksty feministyczne”. w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska
- Nasiłowska, Anna: „Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji”. w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. IBL, Warszawa 2001. red. Anna Nasiłowska
- Walczewska, S.: *Damy, rycerze i feministki*. eFKa, Kraków 2000
- *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN (t.III)*. Wydawnictwo PWN, Warszawa 1964