

JOANNA SZEWCZYK

NIECZYTELNOŚĆ SYGNATURY. O PISANIU (JAK)O KOBIETA PRZEZ  
MĘŻCZYZN W LITERATURZE POLSKIEJ.

Nie ulega wątpliwości, iż ostatnie dekady XX wieku były czasem gwałtownej ekspansji krytyki feministycznej w obręb dyskursu teoretycznoliterackiego. Oferująca nową perspektywę badawczą krytyka feministyczna sugeruje poszerzenie obszaru zainteresowań teorii literatury o zagadnienie płci kulturowej jako immanentnej cechy tekstu literackiego, manifestującej się na różnych jego poziomach (Pantuchowicz, Rachwał 1999). Konsekwencją owej ekspansji było ponowne zaistnienie, jak również wyłonienie się wielu nowych, interesujących problemów badawczych. Niektóre z nich, jak kwestia definiowania literatury kobiecej czy ujmowania specyfiki kobiecego pisania doczekały się wielu wnikliwych analizy interpretacji (Kłosińska 1995, Kraskowska 2000, Borkowska 2001, Kraskowska 2007). Inne pozostały na marginesie toczących się pod znakiem krytyki feministycznej dyskusji, będąc obszarem o niewyraźnie zakreślonych granicach, nie poddanym w wystarczający sposób badawczym eksploracjom.

W moim przekonaniu „czarnym lądem” feministycznej krytyki literackiej jest zagadnienie pisania jako kobieta przez autorów płci męskiej. Trudności w zdefiniowaniu owej strategii narracyjnej trafnie podsumowuje Thaïs E. Morgan, stawiając we wstępie do pracy *Men Writing the Feminine* (1994) następujące pytania:

*What does it mean to say that a male author writes the feminine? Is he writing as (identifying with) a woman? Or writing like (mimicking, and perhaps mocking) a woman? Or writing through a woman (an Other that confirms his own identity as the Same)?*

Podejmując rozważania dotyczące pisania jako kobieta przez mężczyzn należy ponadto zwrócić uwagę na fakt, który tak oto ujmuje Hélène Cixous:

*When I use the word man or woman, I should open a parenthesis and explain what I mean by it. The first thing I want to say is simply this: when an author signs with a woman's name, it does not mean that the book can be said to be "feminine" (Cixous 1987, 1).*

Obecnie w odniesieniu do literatury kobiecej dominuje stanowisko, iż ujawniany (bądź nie) w tekście rodzaj gramatyczny podmiotu nie musi być korelatem biologicznej płci piszącego, zaś utwór sygnowany przez kobietę nie musi przynależeć do specyficznie pojmowanego kobiecego pisarstwa. Ustalenia te odniesione do strategii pisania jako kobieta przez autorów płci męskiej nasuwają pytania o charakter tworzonej za jej pomocą literatury. Czy można zatem w odniesieniu do niej operować określeniem „literatura kobieca”, rozumianym tu jako termin krytycznoliteracki, a zatem pozbawiony wydźwięku wartościującego? Trafnej jak sądzę odpowiedzi na tak postawione pytanie udziela Kamila Budrowska pisząc, iż *zdecydowana większość głosów badawczych uzależnia nadanie określenia „literatura kobieca” od płci (rzeczywistej bądź nie) nadawcy* (Budrowska 2004, 285), tak więc płeć biologiczna autora nie ma znaczenia, w przeciwieństwie do tej przyjętej w dziele.

Wyraźne wyartykułowanie żeńskiego rodzaju w tekście – bez względu na faktyczną płęć biologiczną piszącego – traktuję zatem jako warunek *sine qua non* uruchomienia strategii pisania jako kobieta. Należy jednocześnie odróżnić pozornie tożsame ze sobą strategie pisania z perspektywy kobiecej i pisania jako kobieta. Pierwsza z nich opiera się bowiem na przedstawieniu kobiecego punktu widzenia a zatem, by posłużyć się terminem wprowadzonym przez Gérarda Genett'a i Mieke Bal – na ogniskowaniu fabuły poprzez postać kobiety (Culler 1998), lecz – w odróżnieniu od drugiej – nie zakłada ujawnienia żeńskiego rodzaju w tekście. Inaczej mówiąc, w przypadku narracji wykorzystującej kobiecy punkt widzenia, odpowiedź na postawione przez Jonathana Cullera pytania *Kto mówi* oraz *Kto patrzy? Z czyjej perspektywy wydarzenia zostały „zogniskowane” i przedstawione?* (Culler 1998, 104) nie muszą być ze sobą tożsame.

Niezwykle interesującym zagadnieniem pozostaje również kwestia relacji między pisaniem jako kobieta a *écriture féminine*. Przeprowadzenie linii demarkacyjnej między nimi jest jednak znacznie bardziej skomplikowane, częściowo ze względu na nieuchwytność i niedefiniowalność kobiecego pisania, będącego przedmiotem debaty drugiej fali feminizmu. W słynnym manifestie *écriture féminine* Hélène Cixous pisze, iż kobieta powinna pisać poprzez doświadczenie ciała, które pozwoliłoby jej na przekroczenie norm gramatycznych i składniowych, ujmowanych jako opresyjne przejawy porządku fallogocentrycznego (Cixous 1993). Wedle autorki *Śmiechu Meduzy* kobiecy język pozostaje niezrealizowanym projektem, mającym dopiero szansę na urzeczywistnienie. Teoretyczki *écriture féminine* wielokrotnie podkreślały cielesny, sensualny i irracjonalny charakter kobiecego pisania, kojarzonego z rytmem, melodyjną inkantacją czy modlitewnym zaśpiewem. Próby określenia specyfiki *écriture féminine* okazały się jednak daremne, zaś ich najpełniejszych realizacji badaczki dopatrywały się w twórczości awangardowych poetów, a także Kleista, Geneta i Joyce'a (Borkowska 1999). W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera wielokrotnie podkreślana przez teoretyczki nurtu dostępność *écriture féminine* zarówno dla kobiet jak i dla mężczyzn, co niewątpliwie przybliży je do strategii pisania jako kobieta. Na ich styku zaobserwować można

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 155

interesujące zjawiska, powiązane z różnymi poziomami tekstu, takie jak tworzenie specyficznego genderlektu, kreowanie kobiecej podmiotowości w oparciu o praktykę cielesnego „sobą pisania” i konstruowanie metafor opartych na cielesnym obrazowaniu, wreszcie zaś obecność rozbudowanej refleksji o charakterze metanarracyjnym i metajęzykowym, lecz mimo to obydwie praktyki nie są ze sobą tożsame. Utwór wykorzystujący strategię pisania jako kobieta w żaden sposób nie musi nosić znamion *écriture féminine*. Tym, co przybliży do siebie w moim przekonaniu strategię kobiecego pisania i pisania jako kobieta jest kategoria cielesności, w znacznym stopniu umożliwiająca wyartykułowanie kobiecego doświadczenia. Niekoniecznie powiązana z seksualnością cielesność otwiera tekstową przestrzeń kontaktu między *écriture féminine* a strategią pisania jako kobieta czyniąc je dostępnymi dla mężczyzn.

Obok *écriture féminine* istotnym punktem odniesienia dla narracyjnej strategii pisania jako kobieta jest także literatura kobieca i sposób definiowania jej wyróżników. Tym, co je łączy, jest w moim przekonaniu projektowanie empatycznego i wrażliwego odbiorcy, którego obecność stanowi nieusuwalny warunek kobiecego komunikatu i jest również bardzo znacząca dla interesującej mnie praktyki pisania. Zdaniem Kamili Budrowskiej: *komunikat kobiecy zakłada specyficznego odbiorcę, ale na pewno nie jest to tylko kobieta, szukająca poczucia bezpieczeństwa i swojskości. Specyfika owego odbiorcy (jego płeć biologiczna nie ma znaczenia) zasadza się raczej na otwarciu na problematykę kobiecą i życzliwej ciekawości (porozumieniu w zgłębianiu tego obszaru)* (Budrowska 2004).

Owo „otwarcie” na inną niż kobieca płeć odbiorcy tekstu posiada kapitalne znaczenie w wypadku strategii pisania jako kobieta podejmowanej przez autorów płci męskiej, projektujących wpisane w tekst czytelnika i określających jego wpływ na kształtowanie się i przebieg narracji. Jednocześnie akt pisania jako kobieta przez mężczyzn można odczytywać jako rewers gestu „wyciszenia” własnej płci przez kobiety-autorki, pragnące poprzez przejście na pozycje w istocie męskiego uniwersalizmu uczynić swój

głos bardziej słyszalnym. Postrzegane w opozycji do owego „wyciszenia płci” pisanie jako kobieta jawi się jako transgresyjne, eks-centryczne i somatyczne. Na płaszczyźnie narracyjnej jego eks-centryczność przejawia się w naznaczeniu tekstu indywidualną sygnaturą, otwartości na eksperymenty formalne, przełamaniu ugruntowanych schematów i konwencji oraz w pogłębionej refleksji autotematycznej. Na płaszczyźnie fabularnej natomiast pisanie jako kobieta artykułuje przede wszystkim cielesne doświadczenie, to, co marginalizowane i tłumione, a co wymyka się porządkowi języka. Rewersem „wyciszenia” staje się zatem „wysłowienie”, zaś transgresyjność, eks-centryczność i somatyczność umożliwiają „wypisanie” się z obszaru nieobecności i milczenia.

Niniejszy szkic i poczynione w nim – z konieczności pobieżne – interpretacje tekstów Teodora Parnickiego, Tomka Tryzny i Marka Sobola stanowią próbę odpowiedzi na pytania o sposób kształtowania figur kobiecych podmiotowości w powieściach tworzonych przez autorów płci męskiej, a także o to, czy i w jaki sposób ich rzeczywista płć ujawnia się w tekście, a jeśli tak, to jakie są tego konsekwencje? Omawiając trzy różne powieści pragnę wskazać rozmaite warianty pisania jako kobieta przez mężczyzn w literaturze polskiej, które określam jako zmyślenie, pokuszenie i milczenie. Pragnę również zastanowić się nad możliwościami jakie oferuje pisarzom wybór interesującej mnie strategii.

### **Strategia pierwsza – zmyślenie**

Osobą uruchamiającą w powieści Teodora Parnickiego *Słowo i ciało* strategię pisania jako kobieta jest historyczna postać Markii, opiekunki chrześcijan, wyzwolenicy i kochanki rzymskiego imperatora Komodosa, która z obawy przed pogrążającym się w szaleństwie cesarzem zdecydowała się na udział w zamachu na jego życie. Po śmierci jego

następcy, z rozkazu kolejnego cesarza Didiosa Juliana, Markia została w okrutny sposób stracona. Przedmiotem niniejszego szkicu jest druga część powieści, w której wykorzystana została narracyjna strategia pisania jako kobieta – składają się na nią bowiem listy rzekomej Markii ślone do Sekstosa Juliosa – szefa tajnej policji Aleksandryjskiej, mające na celu zanegowanie jej śmierci oraz dowiedzenie, iż osoba je pisząca jest w istocie tym, za kogo się podaje.

Jednocześnie wypada odsunąć na bok rozważania, kto jest rzeczywistym autorem listów rzekomej Markii i skupić się na samym niepodważalnym akcie pisania kobiecej tożsamości. Czemu zatem służy i czym charakteryzuje się strategia pisania jako kobieta wykorzystana przez Parnickiego, jako autora powieści historycznej, którą jest *Słowo i ciało*? Dzięki jej obraniu narracja powieści umiejscowiona zostaje na tracącej wyrazistość granicy między faktem a fikcją. Pisanie jako kobieta otwiera przed autorem przestrzeń możliwych światów, umożliwia podważenie historycznych faktów i tworzenie alternatywnej wersji historii. W pierwszym liście rzekomej Markii kierowanym do Aleksandryjskiego setnika pisząca wyjaśnia, w jaki sposób udało jej się uniknąć kary z rąk pretorianów. W miejscu tym splatają się ze sobą dwa rodzaje fikcji – kulturowa i literacka. Idąca na śmierć Markia zzuwa ze stóp drogocenne trzewiki, aby ofiarować je Didi Klarze, swemu zaciekłemu wrogowi. W wymiarze fikcji kulturowej gest ten zaczyna funkcjonować jako obraz chrześcijańskiej dobrej śmierci. Bose stopy Markii zmierzającej ku swemu przeznaczeniu stają się znakiem pokory i miłosierdzia, symbolicznej ekspiacji za popełnioną zbrodnię. W narracji *Słowa i ciała* dochodzi jednak do rozbicia kulturowej fikcji. Oddanie najcenniejszego skarbu pożądanego go, znenawidzonej rywalce, stanowi w rzeczywistości dotrzymanie warunków umowy zawartej z Didiosem Julianem – w zamian za drogocenne trzewiki cesarobójczyni ma uniknąć kary śmierci.

W pierwszym ze swych listów Markia przytacza i pozornie utrwała kulturową fikcję, w rzeczywistości przeniecając ją i dokonując jej rozbioru poprzez odsłonięcie rzeczywistych motywów swego działania, które podyktowane jest przemyślaną, polityczną

strategią, nie zaś względami religijnymi. Rozbicie obrazu chrześcijańskiej dobrej śmierci otwiera przestrzeń fikcji literackiej i alternatywnej historii. Bose stopy rzekomej Markii wymykającej się przeznaczeniu naznaczają tekst cielesną sygnaturą, zaś w zderzeniu obydwu fikcji można upatrywać subwersywnego potencjału nasycającego powieść *Słowo i ciało*.

Listy rzekomej Markii odsłaniają nierozzerwalny, i bynajmniej nie tylko metaforyczny związek ciała i tekstu. Dla piszącej emanacja cielesności warunkuje gest pisanie oraz konstytuuje podmiotowość kochanki i morderczyni rzymskiego cesarza na płaszczyźnie tekstu. Sam akt pisanie ma na celu nie tylko potwierdzenie jej tożsamości, lecz także w dwojaki sposób rozumiane odzyskanie ciała, *które z żadnym spośród kroci i kroci kobiecych ciał jest nieporównywalne* (Parnicki 1959, 504) – jako sławna nałożnica rzekoma Markia jest przede wszystkim ciałem, jednocześnie będąc z niego wywłaszczoną, gdyż w porządku patriarchalnym nie przynależy ono do niej, stanowi przedmiot wymiany między mężczyznami. Paradoksalnie historia wydziedzicza słynną nałożnicę z ponętnej cielesności, redukując ją do krwawego strzępu, jakim stała się ona po wykonaniu na niej wyroku śmierci przez pretorianów: *Markia – już tylko krwawa maska tam, gdzie twarz była, a gdzie ciało – poszarpany okrutnie wielki kawał drgającego jeszcze mięsa* (Parnicki 1959, 646).

W powieści Teodora Parnickiego ciało staje się pre-tekstem dla kobiecego pisanie. Poprzez swoje listy rzekoma cesarobójczyni walczy zarówno o odzyskanie ciała odebranego jej na mocy wyroku historii, jak i o tekst, który nie przynależy jej jako kobiecie sytuującej się na marginesie porządku logocentrycznego. Owe zmagania unaoczniają obecne w tekście liczne refleksje metanarracyjne i metajęzykowe.

W powieści autora *Tylko Beatrycze* potencjał kobiecej narracji epistolograficznej przyćmiony zostaje przez epistolografię mężczyzn. Pisząc, rzekoma Markia, wzoruje się na jedynym dostępnym jej tekście – listach partyjskiego zakładnika Chozroesa, zmagającego się z własną niedostateczną biegłością w języku greckim. Czerpiąc z jego korespondencji,

rzekoma Markia narażona jest na niebezpieczeństwo utożsamienia jej z Chozroesem, a zatem na zanegowanie sensu jej wysiłku twórczego, zmierzającego do przekonania Sekstosa Juliosa, iż śląca do niego listy jest w istocie tym, za kogo się podaje. Kreacyjny potencjał piszącej hamuje również sam język, będący obszarem całkowicie skolonizowanym przez mężczyzn. Brak wykształcenia i wyrobienia literackiego nie tylko nie daje jej możliwości ujawnienia niczym nie skrępowanej swobody twórczej, lecz także ogranicza możliwości słownej ekspresji. Autorka listów wielokrotnie podkreśla, iż w sztuce pisania nie może równać się z Sekstosem Juliosem ani nawet ze znacznie mniej wykształconym Chozrosem. Posługiwanie się greką stawia piszącej opór, pod jej piórem słowa nie układają się w płynną materię tekstu, zmuszając ją do nieustannej kontroli własnego pisania i podważania użytych w listach sformułowań.

Listy rzekomej Markii określa całkowicie dynamiczna relacja między afirmatywnym podejściem do własnego aktu pisania, a jego deprecjacją mającą swe źródło w kobiecym wyobcowaniu z języka. Uwidacznia to szczególnie ostatni z nich, będący odpowiedzią na długo oczekiwany list Sekstosa Juliosa. Znamienne jest, iż przedmiotem zainteresowania autorki nie jest treść listu i obalenie wniosków aleksandryjskiego setnika negującego jej tożsamość, lecz jego forma, logiczność i przejrzystość wyводу, bezlitośnie obnażająca niedoskonałość pisarskiego warsztatu rzekomej Markii:

*Forma ta (...) wprawiała mnie z jednej strony w zachwyt – z drugiej w stan pogardy względem siebie czy też ściślej mówiąc: względem mojej pisaniny. Jak może budowa moich zdań równać się – ba, ośmielać się równać – z twoją? moje obrazowanie z twoim? nade wszystko zaś: pozorna logika i głębia moich wywodów – z twoją, rzeczywistą a olśniewającą?! (Parnicki 1959, 609)*



Pozornie neutralny, w rzeczywistości zaś androcentryczny paradygmat retoryczny staje się narzędziem opresji unicestwiającym pisanie kobiece – dyskredytuje je i osłabia jego potencjał. Pióro Sekstosa Juliosa okazuje się śmiercionośnym narzędziem przemocy symbolicznej, zdolnym na powrót strącić piszącą kobietę w przestrzeń milczenia-śmierci. Obnaża ono niekompetencję piszącej, unicestwiając zarazem jej pychę przejawiającą się nie tylko poprzez sam akt pisania, lecz także w określeniu się mianem pisarki:

*(...) grozi memu przeciwnatarciu bezkształt, ba, bezwład, już choćby w zakresie tak przecież ważnym – budowy samej dialogu krytycznego z tobą. Powinna bym bowiem – zgodnie ze wzorami, przez największych mistrzów tak właśnie zalecanymi – wypisywać w całości każdy twój argument, niżej zaś rozbierać go punkt po punkcie, by wreszcie sformułować końcowe własne argumentu zaprzeczenie (...).*

*Otóż tego właśnie zrobić nie mogę. Nie jestem w stanie cytować w kształcie pierwotnym czegokolwiek bądź z twojego tekstu, by zaraz potem z tekstem tym zestawić próbkę swojej pisaniny, choćby treściowo i najchwalebniej miażdżącą twojego argumentu treść. Bo oto się wstydzę przed tobą się wstydzę i przed sobą – zestawienia naoczego mojej prozy z twoją.*

*Gdym pisywała do ciebie długie listy, a tyś milczał, względnie odzywałeś się z rzadka dwoma, trzema zdaniem – zawstydzienia takiego nie odczuwałam wcale, owszem, byłam ze swej prozy zadowolona, chwilami nawet wręcz dumna. (...) Zmiażdżyłeś więc mnie, jako pisarkę, czy raczej jako nie za mądrą, a mało przy tym, żałośnie mało wręcz – wykształconą kobiecinę. (Parnicki 1959, 616-617)*

Komentując odpowiedź aleksandryjskiego setnika rzekoma Markia dostrzega jednak niepowtarzalność swego pisania na tle wielu innych, logicznych i poprawnych wywodów, w których całkowicie zatracona zostaje jednostkowość piszących:

*(...) pociechą dla mnie w moim wstydzie żalosego prozaika jest świadomość, że sposób twójgo pisania wzbudzi wprawdzie podziw, zachwyty wręcz największych znawców – żadnemu przecież z tych znawców nie pozwoli na wyróżnienie osobowości piszącego spomiędzy kilku setek, ba, tysięcy kilku równie jak i ty wykształconych literacko, i uzdolnionych także Rzymian, mimo iż żaden z tych kilkuset czy tysięcy kilku nie byłby do ciebie podobny jako usposobienie czy umysł; moja natomiast pisanina – jakże nędzna w porównaniu z twoją umiejętnością władania piórem! – ma na sobie jedyne, nie dające się z żadnym innym pomieszać – piętno, ślad niezmaszalny burz, co targają światem – może i ubożuchnym, lecz niepowtarzalnym – moich myśli. (Parnicki 1959, 617)*

Tym, co wyróżnia pisanie rzekomej Markii, jest naznaczająca je cielesna sygnatura. Cieleśność stanowi bowiem centralną kategorię, wokół której osnuta została druga część *Słowa i ciała*. Celem piszącej listy do Sekstosa Juliosa jest bowiem przywrócenie Markii do życia poprzez jej ucieleśnienie, dokonujące się na płaszczyźnie tekstu. Zadanie autorki listów jest jednak szczególnie trudne. Musi ona bowiem przywrócić ciało podwójnie nieobecne – ciało odebrane kobiecie przez porządek patriarchalny i przez śmierć. Musi zatem ukonstytuować się w tekście jako podmiot ucieleśniony. Dla tak rozumianego podmiotu snucie narracji stanowi egzystencjalną konieczność, podobnie jak ustanowienie empatycznej relacji z Innym – obecność rzekomej Markii w tekście ująć można za pomocą formuły *narrare necesse est*. W jej listach wielokrotnie eksponowany jest związek życia i pisania. Ich autorka jawi się jako Szeherazada, dla której pisanie jest przedłużaniem życia, lecz zarazem – co równie istotne – nadawaniem mu sensu: *pisać do ciebie to wielka*

*przyjemność* – zwraca się do Sekstosa Juliosa rzekoma Markia – *ale też pisać do kogokolwiek bądź mogę tak długo tylko póki żyję* (Parnicki 1959, 261).

Pisanie bohaterki *Słowa i ciała* jest w równej mierze prowokowane obawą przed zapomnieniem, jak i lękiem przed androcentryczną historią, ujmującą ją za pomocą nawiasu dat, lub co najwyżej utrwalającą ją jako bezwzględną nierządnicę-morderczynię. Figurą lęku przed całkowitym zapomnieniem przez historię staje się natomiast widziany w śnie przez bohaterkę *Słowa i ciała* nietrwały, zmywany przez deszcz ślad kobiecej stopy na wodzie.

Dla dyskursu tożsamościowego rzekomej Markii szczególne znaczenie posiada przypisywany jej status nierządnicy, który pisząca pragnie subwersywnie przekroczyć na płaszczyźnie języka. Owa subwersywność przejawia się zarówno w autoironicznej narracji jak i w konstruowaniu metafor opartych na cielesności. Rzekoma Markia, kierując część swych listów do chrześcijańskiego filozofa Orygenesesa, kusi go swym ciałem i seksualnością. Przywołana w powieści autokastracja Orygenesesa, rzekomo spowodowana przez autorkę listów nabiera w tym kontekście szczególnego znaczenia. Pisanie rzekomej Markii ująć można zatem za pomocą podwójnej, hybrydycznej figury – pióra symbolizującego falliczną władzę oraz syreniej pieśni, budzącej męską fascynację, pożądanie i lęk. W listach rzekomej Markii pisanie stanowi ekwiwalent pożądania, zaś granica między aktem pisania a aktem erotycznym ulega niemal całkowicie zatarciu – dlatego też autorka rozważa cielesny związek z Sektosem Juliosem, jako konsekwencję zawierzenia będącej przedłużeniem życia opowieści mężczyźnie.

Postać Sekstosa Juliosa jako odbiorcy listów rzekomej nałożnicy Komodosa ma ogromne znaczenie nie tylko dla narracji epistolarnej lecz również dla narracyjnej strategii pisania jako kobieta. Rzekoma Markia pragnie wzbudzić w aleksandryjskim setniku empatię, która miałaby manifestować się poprzez wiarę w jej deklarowaną tożsamość oraz poprzez zainteresowanie jej losem. Jest ono bowiem niezbędne, aby podtrzymać sam akt pisania będący ekwiwalentem istnienia cesarobójczyni. Toteż kiedy Sekstos Julios

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 163

podejmuje próbę zdemaskowania rzekomej Markii pisząc, iż widział szkielet kochanki purpurata, narracja ulega zawieszeniu.

Przywołany przez Sekstosa szkielet w oczywisty sposób wywołuje asocjacje z pojawiającym się w korespondencji rzekomej Markii obrazem umęczonej przez pretorianów nałożnicy Komodosa. Tym samym Markia zostaje usytuowana przez aleksandryjskiego setnika po stronie tego, co już nieobecne i nieludzkie. Podwójny obraz szkieletu oraz krwawego strzępu ciała ujmuje w nawias podjęty przez rzekomą Markię wysiłek wkroczenia w tekst, podważa jego celowość i zasadność. Obnażając królewską nałożnicę z ciała, adresat listów rzekomej ceszarobójczyni obnaża również sam akt pisania ukazując w dwójnasób jego daremność. Z jednej strony daje bowiem wyraz swej nieufności względem domagającej się empatii piszącej, z drugiej zaś obraca przeciwko niej dyskurs nierządniczy i pozbawia go wywrotowego potencjału pisząc, iż żaden z mężczyzn nie widział Markii bardziej nagiej niż on sam. Sekstos Julios podważa zatem możliwość subwersywnego przekroczenia poprzez akt pisania kondycji nierządniczy – podjęta przez piszącą próba zostaje więc udaremniona ironiczną ripostą szefa tajnej aleksandryjskiej policji, ripostą podszytą perwersją odnoszącą się do statusu nałożnicy Komodosa kaisara.

W powieści autora *Srebrnych orłów* ciało i tekst pozostają w nierozzerwalnym związku, jednak ciało wymyka się całkowitej dyskursywizacji. Będąc niewątpliwie źródłem metafor, nie pozwala ono sprowadzić się do niczego innego poza nim samym. Wobec brutalnej nagości szkieletu konfrontującej z grozą śmierci wszelkie kulturowe i tekstualne reprezentacje ciała pozostają całkowicie bezradne. Jednocześnie jest ono niezbędne, aby piszący podmiot zakorzenił się w tekście – tak jak i w świecie. Dlatego też *Słowo i ciało* można odczytywać jako powieść o ucieleśnieniu. Demaskatorski gest Sekstosa Juliosa, obnażający rzekomą Markię z ciała, zyskuje w tym kontekście podwójny wymiar – obnażenie to unieważnia bowiem subwersywny dyskurs nierządniczy, dlatego też jest dla piszącej szczególnie hańbiące i dotkliwe. Jednocześnie ów gest – poprzez pozbawienie

ciała – uśmierca ją w przestrzeni tekstu, nieodwołalnie przecinając wszystkie nici narracji i empatii, o czym pisząca mówi w zakończeniu ostatniego ze swych listów *explicite*:

*Czy mam ci jeszcze coś do powiedzenia? Chyba tylko to, żeś skuteczniej Markię zamordował, niż zrobili to – jeśli byli zrobili – Didios Julianos wyrokiem śmierci na nią, Bazylides zaś z towarzyszami wykonaniem wyroku przez mękę ohydą (...). Bo tamci byliby ją tylko jako ciało zabili; ty zaś jako słowo – niewiarą swą w to, że słowo to – o sobie samej słowo – od niej naprawdę pochodzi. (...)* (Parnicki 1959, 664-665)

Na marginesie rozważań o narracyjnej strategii pisania jako kobieta w *Słowie i ciele* należy dodać, iż jej wykorzystanie przez autora *Srebrnych orłów* wywołało niebagatelne konsekwencje dla odbioru powieści. Stefan Szymutko określił jej drugą część jako *babskie gadanie w pisaniu*, twierdząc, iż w przeciwieństwie do męskiego narratora części pierwszej *pisząca wypowiada się rozwlekle, plotkarsko i niespójnie* (Szymutko 1998, 71). O atrakcyjności poszczególnych części *Słowa i ciała* miałyby zatem decydować płęć jej narratorów. W refleksji badacza niedostrzegającego subwersywnego potencjału pisania rzekomej Markii, ujęte zostało ono pryzmat stereotypowych wyobrażeń pisarstwa kobiecego, wypracowanych przez męską krytykę literacką na przełomie XIX i XX wieku, uznających twórczość kobiet za przeniesienie babskiego gadania/plecienia w pole literatury będącej domeną mężczyzn (Kłosińska 1995). Ugruntowane w kulturze, negatywne wartościowanie kobiecego pisania pozwoliło więc autorowi rozprawy *Zrozumieć Parnickiego na triumfalliczne* (Paszek 2008) stwierdzenie, iż rzekoma Markia pozostaje *poza pociechą Logosu* (Szymutko 2006). Dzieje się tak jednak dlatego, iż sytuuje się ona na obrzeżach logocentrycznego dyskursu i wielkonarracyjnej historii, ale też nie ulega wątpliwości, że właśnie w akcie pisania poszukuje ona pocieszenia.

## **Strategia II – pokuszenie**

Powieść Tomka Tryzny *Panna Nikt* nastęrcza trudności genologiczne. Podczas gdy jej tytuł stanowi nawiązanie do średniowiecznego moralitetu, podtytuł głoszący, iż jest to „tajemnicza powieść o dojrzewaniu”, sytuuje ją w kręgu powieści inicjacyjnych. W moim przekonaniu kluczem do odczytania *Panny Nikt* jest motto otwierające powieść: *Spójrz Ojczy: / Ścigana przez zło, na ziemi, / Z dala od twego tchnienia błądzi na próżno, / Szuka ucieczki przed gorzkim chaosem / i nie wie jak go pokonać...* (Tryzna 1993, 3). W entuzjastycznej recenzji powieści Czesław Miłosz błędnie rozpoznał w powyższym cytacie słowa Hipolita, pasierba Fedry (Miłosz 1994). W rzeczywistości motto *Panny Nikt* zaczerpnięte zostało z hymnu Naaseńczyków, przytoczonego przez herezjologa Hipolita Rzymskiego (Snochowska-Gonzalez, 2003). Niepokojący cytat odsyła zatem do traktatów gnostyckich.

Tytułowa bohaterka, Marysia Kawczak, schwymana zostaje w sieć, jaką tworzą tytuł, podtytuł i motto powieści. Jej losy umieszczone zostają na tle uniwersum zakładanego zarówno przez średniowieczny moralitet, jak i traktat gnostycki. W owej sieci Panna Nikt znika, zatracą swą tożsamość i podmiotowość, zanim jeszcze wpadnie w pułapkę mimetycznego pożądania, zastawioną na nią w samej fabule powieści. Napięcie między tendencją uniwersalizującą a dążeniem do ukazania specyficznego, kobiecego doświadczenia determinuje narrację, ale ostatecznie to, co dostępne jedynie kobiecie, podporządkowane zostaje temu, co uniwersalne, zostaje więc wpisane w ogólny porządek wykreowany przez autora. Niejako w nawiązaniu do motto bohaterka *Panny Nikt* jawi się jako alegoria gnostyckiej Sophii, dążącej do praojca, poznania prawdy i doświadczenia pełni, rozdartej między tym, co cielesne, a tym, co duchowe.

W świecie przedstawionym powieści Panna Nikt nie istnieje, ponieważ Kasia Bogdańska i Ewa Bogdaj odbierają jej tożsamość, lecz także dlatego, że autor unicestwia jej podmiotowość, czyniąc ją wydrążoną maską, reprezentacją uniwersalnych wyobrażeń i idei. Co ciekawe, alegoryczność *Panny Nikt* marginalizująca doświadczenie kobiece,

dostrzeżona została również w ekranizacji Andrzeja Wajdy, zaś krytycy filmowi dopatrywali się w niej wyraźnego podtekstu politycznego. Jak pisze Zdzisław Pietrasik:

*ktos podsunął myśl, że być może Andrzej Wajda nie chciał wcale robić filmu o Pannie Nikt, lecz zamierzył metaforyczną przypowieść o zupełnie innej pannie, zwanej w swoim czasie panną „S”. Propozycja takiej interpretacji jest bardzo atrakcyjna. (...) Panna Nikt przenosi się ze wsi do miasta – liderzy „S” byli w większości robotnikami z wiejską genealogią. Marysia jest bardzo religijna – i znowu mamy oczywistą analogię. Kasia – to inteligencja twórcza, wspierająca ruch robotniczy. Ewa – może na przykład wyobrażać nową-starą klasę biznesu, która świetnie urządziła się w nowej RP. Kasia i Ewa padają sobie w objęcia, żartując okrutnie z łatwowernej Panny Nikt, którą wcześniej wrednie się posługiwały – metafora aż nadto czytelna (Pietrasik 1996, 56).*

Czemu więc służy oddanie przez autora głosu Marysi? I czy rzeczywiście to jej głos jest słyszalny w tekście? Z powieści Tryzny wyłania się obraz dziewczynki określanej przez tradycyjnie łączoną z kobietami relacyjność. Marysia ulega reifikacji początkowo jako pogodzona ze swym losem bohaterka dramatu rodzinnego, wrzucona w „piekło kobiet”, obarczona nakazem bycia podporą matki oraz powielania matczynego, życiowego wzorca. Jej uprzedmiotowienie jest widoczne szczególnie wtedy, gdy staje się ona elementem rywalizacji między Kasią i Ewą. Każda z dziewcząt zmienia jej imię, stwarzając ją na nowo, a gest ten podkreśla płynność i nieokreśloność jej tożsamości – jako Minka i Majka Marysia wstępuje najpierw do świątyni Sztuki, siedziby ducha, a potem do Świątyni Pieniądza, gdzie króluje ciało i zakazane, perwersyjne uciechy.

Język jakim posługuje się nieświadoma niczego Marysia, jest odbiciem kolejnych etapów jej inicjacji zapoczątkowanej przez menstruację. Strużka krwi przyrównana tu zostaje do żmii, co w oczywisty sposób wywołuje konotacje z biblijną opowieścią o

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 167

pokuszeniu kobiety owocem z drzewa wiadomości dobrego i złego. Język Panny Nikt nie należy do niej – pobrzmiewają w nim echa światopoglądów Kasi i Ewy, które Marysia naiwnie przyjmuje jako własne:

*Najważniejsze to się stąd wyrwać. I jeśli się sprzedać, to jak najdrożej. I jeśli potem uciec, to z workiem pieniędzy. Ewunia ma świętą rację. Pieniądze wcale nie są najważniejsze, ale pod warunkiem, że się je ma. Najcudowniejsze w tym jest to, że już teraz to wiem, w wieku piętnastu lat, bo gdybym doszła do takiego wniosku po czterdziestce, jak wiele idiotek to mogłabym się co najwyżej ugryźć w cipkę i tak zostać, z mężem kapciem na karku i bandą dzieciaków (Tryzna 1993, 375).*

Odwolując się do strategii pisania jako kobieta Tomek Tryzna konstruuje szczególny, dziewczęcy idiolekt, którym posługuje się Marysia Kawczak. Poprzez sztuczną infantyлизację staje się on nieautentyczny i balansuje na granicy między pretensjonalnością i kiczem (Snochowska-Gonzalez 2003). Naśladowanie dziewczęcego języka, za pomocą którego Marysia pragnie oddać więź łączącą ją z dziewczętami, opiera się na licznych deminutywach i elementach słodkiego stylu dziewczęcego:

*Już nie mam siły, na chmurce siadam. A tam, na drugiej, siedzi Kasia. Rzuca we mnie banieczkami, a ja je odbijam moimi czarodziejskimi pałeczkami. Każda banieczka wydaje inny dźwięk, rozpryskuje się na błyszczące okruszki i na ziemię spada. (...) To Kasi muzyka z moją się bawi. Złota i srebrna piana, pełno jej wszędzie. Kasia ją ubija i rośnie wielka beza, rośnie aż do nieba, słodka, chrupiąca, puszysta (Tryzna 1993, 133-134).*



Dziewczęcy język również nie należy do Marysi, ponieważ odciska na nim swe piętno Autor, kształtujący obraz świata niewiele mający wspólnego z nieświadomością bohaterki. Owo naruszenie spójności idiolektu Marysi widoczne jest szczególnie wtedy, kiedy kolejne etapy jej wtajemniczenia kończą się klęską. W swej rozpaczycy Marysia zwraca się do Ojca, jednak tylko pozornie jest nim Bóg. W rzeczywistości jego prerogatywy przejmuje w tekście sam Autor, Demiurg wiodący na pokuszenie i ustalający reguły rządzące światem przedstawionym, które doprowadzają tytułową bohaterkę do katastrofy:

*Frunę przez czarną pustkę kulista i ciężka, ciężarna żarem, co mi w środku zbiera. Zaciskam łono, by się krzyk płodu ze mnie nie wydostał. Cóż to za poród, co na tym polega, by nigdy nie urodzić (...). W blasku Ojca, w kręgu Ojca, krążę posłuszna gwiazdką wśród gwiazd tańczących, sióstr moich. Pełna zuchwałej pokory, w radosnym cierpieniu, spokojnie drżąca, milczę (Tryzna 1993, 460)*

Zarysowane w powieści uniwersum jest w rzeczywistości patriarchalnym uniwersum symbolicznym ustanowionym przez Ojca-Autora, który pojawia się w powieści w krytycznych dla bohaterki momentach jako *wysoki pan w szarym swetrze, w okularach*, zwracając się bezpośrednio do bohaterki:

*Marysiu – mówi – nie uciekaj. Chcę ci pomóc (Tryzna 1993, 274):*

*Ktoś tu stoi w mroku. Błyszczą okulary.*

*– Marysiu jeśli chcesz, podreż wszystko i będzie tak, jakby nigdy nic nie było.*

*– Odczep się, nie masz prawa, to moje!*

*Uciekam* (Tryzna 1993, 443).

Empatia pojawiającego się w tekście Autora jest jedynie maską, skrywającą oblicze Ojca – dysponenta patriarchalnych praw i tekstowych reguł. Panna Nikt jak gnostycka Sophia musi ponieść karę za swoje pragnienie poznania. Prawa rządzące światem przedstawionym muszą się dopełnić. Być może ofiara z Marysi jako Innego ustanawia tożsamość Autora. Być może spoza strategii pisania jako kobieta wyziera mizoginizm kusiciela.

### **Strategia III – milczenie**

Na powieść Marka Sobola składają się trzy opowiadania, sygnowane imionami tytułowych Mojż, najstarszych, przedolimpijskich bóstw Losu, które *dolę ludzką, po zgon, złą czy dobrą plotą*. W kontekście obranej przez autora strategii pisania jako kobieta, nadanie bohaterkom imion Lachesis, Atropos i Kłoto nie jest jedynie chwytem literackim, czy pozbawionym głębszego znaczenia gestem mityzacyjnym. Jako bóstwa Losu Mojry powiązane są z czynnością tkania, tradycyjnie łączoną z aktywnością kobiecą i odnoszoną przez badaczki z kręgu krytyki feministycznej do arachnologicznej strategii kobiecego pisania (Miller 2006; Szczuka 2001).

Nie bez znaczenia jak sądzę pozostaje fakt, iż pierwotnie Mojry nie podlegały patriarchalnemu panteonowi olimpijskich bóstw. Na płaszczyźnie tekstu niezależność tytułowych Mojż przejawia się w całkowitym wyciszeniu głosu męskiego – głosu pisarza i zarazem projektowanego słuchacza kobiecych opowieści. Rodzi to jednak pytanie, czy bohaterki opowiadań tracą niezależność w toku narracji, podobnie jak ich mitologiczne imienniczki stopniowo tracące władzę na rzecz młodszych bóstw męskich.

Opowiadania Marka Sobola tworzą sieć, której wszystkie nici są ze sobą dokładnie powiązane. Bohaterką pierwszego z nich jest Lachesis, pochodząca z Polski Żydówka, opowiadająca dzieje swego życia polskiemu turyście, klientowi należącej do niej paryskiej kawiarni. Opowiadanie to imituje formą mówioną relację poprzez obecne w tekście, refreniczne powtórzenia, liczne zerwania narracji i zwroty do słuchacza, w którym dopatrywać się można pisarza przejmującego kobiecą opowieść. Tekstura opowiadania przypomina podwójny splot, na który składają się nostalgiczne wspomnienia wydarzeń z przeszłości, lat spędzonych w Paryżu, szczęśliwego małżeństwa, dawnych znajomych a nawet lubianych przedmiotów, oraz opowieść o latach okupacji, doświadczeniu obozowym i śmierci najbliższych. Druga z opowieści rwie się niczym zetłala tkanina, naznacza ją bowiem nie poddająca się wysłowniu trauma:

*Ja o tym nigdy nie opowiem, nawet panu – powtarza narratorka – chociaż panu tak dobrze z oczu patrzy, zresztą kogo to wszystko obchodzi, ludzie już tego nie chcą słuchać, bo po co, jeśli życie jest takie piękne* (Soból 2005, 27).

Obozowa trauma zatruwa narrację, będącą w zamierzeniu narratorki afirmacją życia. Jest bliźną, która jednakowo stygmatyzuje ciało Lachesis i tkankę tekstu, odsłaniając tym samym ich nierozzerwalny związek. Sprawia, iż narracja imitująca płynny tok mowy ulega zerwaniu pod wpływem narzuconej sobie przez autorkę cenzury, której znakiem jest kilkakrotnie powracająca wątpliwość: *Naprawdę nie wiem, czy powinnam o tym opowiadać...*

Podwójność tekstury opowiadania rzutowana jest również na ciało Lachesis – ciała z pozoru pięknego, kuszącego kobiecymi kształtami, wzbudzającym podziw i pożądanie, które szpeci jednak pooperacyjna bliźna – znak obozowej traumy. Jest to zarazem ciało

okaleczone, wydrążone w środku, pozbawione możliwości odczuwania rozkoszy i zdolności rodzenia:

*No ale nie mogłam mieć dzieci i nie dało się nic zrobić, bo nie mam w środku nic do rodzenia. Bywało, że stałam przed lustrem i myślałam: na co mi to moje ciało, te piersi, te długie włosy, po co mi to wszystko, i żyć mi się już nie chciało, a najbardziej wtedy, gdy Henryk mnie całował i pieścił, a we mnie była cisza, głucha cisza (Soból 2005, 45)*

Dla bohaterki macierzyństwo stanowi najważniejsze i konstytutywne dla kobiety doświadczenie. Sposobem na symboliczne zastąpienie tego braku staje się opowieść – bycie twórczą na płaszczyźnie tekstu zastępuje twórczość na płaszczyźnie życia, ocala od zapomnienia, umożliwia przetrwanie. Podejmowany przez bohaterkę gest kreacyjny polega na zwielokrotnianiu opowieści, tworzeniu z nich tekstowego kolażu, opowiadaniu zarówno o tym co było, jak i o tym, co mogło się wydarzyć. Kreując możliwe światy Lachesis wciela archetyp Parki, twórczyni życia i śmierci, która snując opowieść zyskuje nad nimi władzę.

Symboliczna władza Lachesis ujawnia się wobec słuchającego jej mężczyzny. Opowiadając, narratorka próbuje nawiązać z nim bliską relację, czego wyrazem są kierowane do niego pytania: *Napije się pan jeszcze kawy? Napije się pan gorącej wody z miodem? Czy aby panu nie zimno? Czy to pana nie nudzi?* Wszystkie te czułe gesty służą podtrzymaniu zainteresowania słuchacza, którego obecność jest niezbywalnym warunkiem opowiadania. Opowieść jest jednak tylko własnością Lachesis, dlatego też nie ujawnia ona mężczyźnie, co w jej historii było prawdą, a co zmyśleniem, zazdrośnie strzegąc tej tajemnicy:

*Ja panu nie powiem, choćby pan nawet bardzo prosił, co jest prawdą, a co nie, co mi się przyśniło, co usłyszałam, a co przeżyłam naprawdę. I tak zdradziłam panu tajemnicę, o której nikt nie wie, nie mam pojęcia dlaczego, chyba dlatego, że panu tak dobrze z oczy patrzy... (Soból 2005, 69-70)*

W opowiadaniu Sobola mężczyzna słuchający historii Lachesis milczy, nie ingeruje w opowieść bohaterki i pytaniami nie zmienia jej biegu. Czy jego postawa wobec opowiadającej jest znakiem empatii, co zdawałaby się potwierdzać jego niezmienna obecność, nieme pragnienie wysłuchania opowieści do końca? Czy też jego milczenie posiada niepokojący wymiar, tak jak niepokojący jest dla narratorki wyraz jego oczu?:

*Wciąż pan nic nie mówi, tylko tak dziwnie pan na mnie patrzy. Zamówił pan na początku kawę (...), na moje pytanie odpowiedział pan, że jest z Polski (...), słuchał pan tak uważnie, ale kto wie, może pan w ogóle nie rozumie po francusku? (Soból 2005, 74)*

Niepewność wzbudzona przez słuchacza nakazuje przerwać opowieść, gdyż nie sposób odkryć, co kryje się za fasadą jego milczenia – Empatia? Dystans? Zdumienie? A może niezrozumienie na prymarnym poziomie języka?

Centralny punkt powieści Marka Sobola stanowi opowiadanie Atropos, od którego wysnute zostają nici pozostałych kobiecych historii. Wyróżnia się ono na tle pozostałych, gdyż jako jedyne posiada postać dziennika, prowadzonego przez pielęgniarkę pracującą na oddziale onkologii dziecięcej. Jego quasi-epistolarna forma ma w zamierzeniu piszącej pełnić funkcję terapeutyczną, pomóc jej w pogodzeniu się z tragiczną śmiercią ukochanej osoby, do której ów lisowy dziennik jest kierowany, ma zatem umożliwić przepracowanie straty i dokonanie się pozytywnej pracy żałoby. Ujawniona *explicite* pisana forma

opowiadania wiąże się ze świadomą, pisarką autokreacją Atropos, która, niczym jej mitologiczna imienniczka, jawi się jako wtajemniczona w misteria śmierci, towarzyszącej jej od najmłodszych lat. Forma opowiadania implikuje także refleksję metatekstową – według bohaterki *pisanie oczyszcza* (Soból 2005, 84), pozwala na nowo odnaleźć sens istnienia. Dziennik pisany przez Atropos, początkowo będący zbiorem luźnych notatek i refleksji przeradza się w spójny pisarski projekt, na który, prócz niego, składają się dwa inne, stworzone przez nią opowiadania – inspirowana pobytem w Paryżu historia starej właścicielki kawiarni oraz historia znajomej prostytutki, Kloto, która w opowiadaniu Atropos swą przesyconą erotyzmem opowieść oddaje niczym swoje ciało klientowi-pisarzowi:

*A więc wydam ten dziennik razem z opowiadaniem. Kiedy zaczynałam go pisać, nie wiedziałam, że będzie dla mnie ratunkiem, odnową, wymazywaniem (...), metodą na powrót do życia. Wydam to pod pseudonimem, jako mężczyzna. Będą trzy kobiece opowieści, trzy Mojry, trzy boginie Losu.* (Soból 2005, 179)

Ujawnienie powieściowego projektu Atropos stanowi węzłowy moment w utworze Marka Sobola. Prowokuje ono bowiem sugestię, iż rzeczywistą autorką opowiadań jest kobieta, ukrywająca się pod męskim pseudonimem. Przypisując autorstwo powieści wykreowanej przez siebie bohaterce podmiot czynności twórczych rozmywa swoją tożsamość, podejmuje swoistą, wielopoziomową grę z czytelnikiem posługując się przy tym kategorią płci. Na granicy fikcjonalności i faktyczności dochodzi więc do wzajemnego przenikania się pisania jako kobieta i jako mężczyzna. Ponadto gest autora zacierającego swą tożsamość nasuwa skojarzenie z hyfologią Rolanda Barthesa, wedle której zagubiony w tekście podmiot ulega rozpadowi. Jednocześnie w narracji powieści odnaleźć można wyraźne tropy arachnologiczne, które przejawiają się nie tylko poprzez akcentowanie w

tekście obecności jego twórczyni i rozproszenie znaków kobiecej cielesności, lecz także przez metafory – pajęczyny wspomnień, nici ludzkiego życia i opowiadania. Narracja powieści *Mojry* jest zatem rozpięta między hyfologią Rolanda Barthesa a inspirowaną nią arachnologią Nancy K. Miller.

Gra kategorią płci służy ponadto rewizji ugruntowanych w kulturze i sferze kontaktów społecznych pozornych uniwersaliów i stereotypów służących czytelnikowi do orientacji w świecie. W zakończeniu swego dziennika Atropos odkrywa płć jego adresata, którym okazuje się kobieta. Tym samym bohaterka obnaża iluzoryczność roszczonej sobie prawo do miana uniwersalnej heteronormatywności, przez pryzmat której czytelnik dokonywał aktu lektury dziennika, wykluczając możliwość nieheteroseksualnej tożsamości jego autorki. Tekstowy coming out jest ściśle powiązany z ujawnieniem warsztatu pisarskiego Atropos:

*Najpierw przejrzałam cały dziennik i usunęłam z niego wszystkie formy gramatyczne, które ujawniają, że był pisany dla kobiety. (...) Czy to nie intrygujące? Przez większość tego dziennika jesteś mężczyzną, właściwie jesteś osobą bez płci, ale przecież nikomu nie przyjdzie na myśl prawda. (Soból 2005, 179)*

W powieści Marka Sobola imienniczki mitycznych Mojr snują opowiadania i same kształtują swe zawikłane losy. Akt opowiadania wytwarza przestrzeń wspólnoty, która znajduje swój odpowiednik także w przestrzeni realnej. Lachesis, Atropos i Kloto spotykają się na Festiwalu Kultury Żydowskiej na krakowskim Kazimierzu i to poruszające dla każdej z nich wydarzenie znajduje swe odbicie w ich opowiadaniach. Przez pryzmat owego zdarzenia Soból ukazuje wielość kobiecych perspektyw i różnorodność ich życiowych doświadczeń. Ponadto epizod ten znacznie rozszerza krąg empatycznych relacji obecnych w narracji powieści (w opowiadaniu Lachesis pojawia się wątek bardzo ważnego dla niej spotkania z Edith Piaf, z którą łączy ją wspólnota doświadczenia – pogmatwanego

życiorysu oraz tragicznej śmierci męża. Śpiewana przez Piaf piosenka *Je ne regrette rien* staje się natomiast osobistym wyznaniem Lachesis, odzwierciedleniem podwójnego splotu jej opowieści).

Współodczuwanie określa nie tylko stosunek mężczyzny do kobiet zawierających mu swoje opowieści, lecz także związki istniejące w fabule między samymi kobietami.

Marek Soból kreuje swoje bohaterki jako prządki ludzkiego losu, w centrum kobiecej konfiguracji umieszczając Atropos, kształtującą swój pisarski projekt na kształt pajęczyny. Jej centrum wyznacza pisany przez Atropos dziennik, od niego bowiem wybiegają nici pozostałych opowiadań, które pisząca ostatecznie przecina, urywa wszystkie wątki jak towarzysząca jej od zawsze śmierć.

Nie ulega wątpliwości, iż autor *Mojr* w sposób najbardziej wszechstronny wykorzystuje strategię pisania jako kobieta. Służy mu ona nie tylko do tekstualizacji często marginalizowanego i niewysłowionego doświadczenia związanego z kobiecą cielesnością i seksualnością, lecz także umożliwia tekstową grę kategorią płci i obnażanie związanych z nią kulturowych mechanizmów wykluczenia. Strategia pisania jako kobieta wyzwala także w *Mojrach* refleksję o fikcyjnym charakterze literatury, w której jednak każde zmyślenie podszyte jest prawdą, unaocznia ponadto antropologiczny związek życia i opowiadania. Kreując kobiece postaci Soból sięga po ugruntowane w kulturze reprezentacje inności poddając je feminizacji – jego bohaterki, Żydówka, lesbijka i prostytutka zostają ponadto obdarzone silnie zindywidualizowanymi rysami.

Pisząc jako kobieta Marek Soból posługuje się kilkoma chwytami – wycofuje z tekstu swój głos, zaciera własną rzeczywistość płęć, ostatecznie zaś sugeruje, iż autorką wszystkich zebranych w tomie opowiadań jest kobieta. Tym samym symbolicznie pozbawia znaczenia postać projektowanego w tekście słuchacza-pisarza, spisującego zasłyszane kobiece opowieści, z którym milcząco się utożsamia. Jakże zatem znaczenie posiada owa męska milcząca obecność? Czy jest ona rodzajem pośrednictwa? Gwarantem



ciągłości opowiadania? Czy może jednak milczącym i protekcyjnym przekonaniem o konieczności uprawomocnienia kobiecej opowieści, która jako niewiarygodna musi zostać zawierzona mężczyźnie? Pytania te, odnoszące się nie tylko do powieści Marka Sobola, lecz do aktu pisania jako kobieta podejmowanego przez autorów płci męskiej w ogólności, chciałabym pozostawić bez jednoznacznej odpowiedzi.

Wykorzystywana przez mężczyzn strategia pisania jako kobieta występuje w bardzo odległych od siebie powieściach, zarówno pod względem gatunkowym jak i tematycznym. Mimo to, poza niewątpliwym eksplorowaniem obszaru kobiecego doświadczenia można wskazać kilka ich wspólnych cech – obecność refleksji metatekstowej, często dotyczącej relacji między prawdą a zmyśleniem, genderową mityzacyjność przejawiającą się w licznych odwołaniach do mitów i symboli, budowanie swoistej, choć zawsze odmiennej kobiecej przestrzeni językowej, wreszcie zaś projektowanie męskiego odbiorcy/czytelnika, którego wyróżniającą cechą jest empatia bądź przeciwnie, jej brak.

W analizowanych powieściowych reprezentacjach pisania jako kobieta rozpiętość funkcji owej strategii jest niezwykle rozległa: od przełamywania stereotypów do legitymizacji ugruntowanych kulturowo przekonań, od zacierania do potwierdzania męskiej tożsamości, od eksperymentowania formą, przekraczania ograniczeń gatunkowych do podważania społecznych i kulturowych barier. Jak pisze Anna Nasiłowska komentująca teorię Luce Irigaray, *odwieczną i niezbywalną częścią tożsamości mężczyzny jest cielesność kobieca. Dla literatury ma to kapitalne znaczenie, gdyż kobieta może przemówić wewnątrz męskiego tekstu* (Nasiłowska 2001, 212).

Omawiana strategia stanowi źródło wielu wciąż niewykorzystanych możliwości zarówno dla pisarzy jak i badaczy literatury. Zmyślenie, kuszenie i milczenie, jako niejednoznaczne i często ambiwalentne warianty strategii pisania jako kobieta, prowokują do odszyfrowywania niepokojącej i nieczytelnej tekstowej sygnatury.

**Bibliografia:**

- Borkowska, Grażyna. 1999. "Kobieta i mężczyzna w dyskursie feministycznym". In *Kobiety w literaturze*. Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- . 2001. "Metafora drożdży. Co to jest literatura/ poezja kobieca?". In: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, edited by Anna Nasiłowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Budrowska, Kamila. 2004. „Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko”. *Teksty Drugie* 1/2.
- Cixous, Hélène. 1987. "Reaching the Point of Wheat, or Portrait of the Artist as a Maturin Woman". In *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, t. 19.
- .1993. "Śmiech Meduzy", translated by Anna Nasiłowska. *Teksty Drugie* 4/5/6.
- Culler, Jonathan. 1998. *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, translated by Maria Bassaj . Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Kłosińska, Krystyna. 1995. "Kobieta – autorka". *Teksty Drugie* 3/4.
- Kraskowska, Ewa. 2000. "O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej”. In *Krytyka feministyczna. Siostra teorii literatury*, edited by Grażyna Borkowska and Liliana Sikorska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- . 2007. *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Miller, Nancy K. 2006. "Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka". In *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, edited by Anna Burzyńska and Michał P. Markowski. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Morgan, Thais E. (ed.). 1994. *Men Writing The Feminine. Literature, Theory and the Question of Genders*, Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Miłosz, Czesław. 1994."O Pannie Nikt Tomka Tryzny". *Gazeta Wyborcza* 7 wrzesień.
- Nasiłowska, Anna. 2001. "Feminizm i psychoanaliza. Ucieczka od opozycji". In *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, edited by Anna Nasiłowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

- Pantuchowicz, Agnieszka and Rachwał, Tadeusz. 1999. "Wytwarzanie kobiety. Poetyki rodzaju, rodzaje poetyki". In *Kobiety w literaturze*. Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Parnicki, Teodor. 1959. *Słowo i ciało. Powieść z lat 201-203*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Paszek, Jerzy. 2008. "Styl przesłania Słowa i ciała". In *Tajemnice Słowa i ciała. Szkice o powieści Teodora Parnickiego*, edited by Tomasz Markiewka and Krzysztof Uniłowski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pietrasik, Zdzisław, 1996. "Gra w życie". *Polityka* nr 43.
- Snochowska-Gonzalez, Claudia. 2003. „Dlaczego dziewczynka? Dlaczego musi umrzeć? O „Pannie Nikt” Tomka Tryzny”. In *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, edited by Izabela Kowalczyk and Edyta Zierkiewicz. Poznań: Stowarzyszenie Kobiet Konsola.
- Soból, Marek. 2005. *Mojry*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B..
- Szczuka, Kazimiera. 2001. „Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet” In: *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków: eFKa.
- Szymutko Stefan, 1998, "Ten nudzący się Chozroes, ta nudna Markia... (Nuda w „Słowie i ciele” Teodora Parnickiego)". *FA – art* nr 1-2.
- Szymutko Stefan, 2006, 'Poza pociechą Logosu (w stronę interpretacji „Słowa i ciała” Teodora Parnickiego)' In: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Tryzna, Tomek. 1993. *Panna Nikt. Tajemnicza powieść o dojrzewaniu*. Warszawa: B&C Piotr Bagiński.