

# Monika Świerkosz

---

## Feminizm korporalny w badaniach literackich : próba wyjścia poza metaforykę cielesności

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (109/110), 75-95

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Monika ŚWIERKOSZ

### Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności

Po co zadawać pytanie o związek między tekstem literackim i ciałem? Czy literaturoznawstwo powinno w sposób systematyczny i metodologicznie określony te relacje badać i na jakim poziomie: wewnątrz czy zewnątrztekstowym? Czy cielesność tekstu to dosłowna cielesność autora lub czytelnika, czy też bardziej metaforyczna „cielesność” samego słowa? Pytaniem jednak zasadniczym jest nie tylko „czy”, ale bardziej „jak” literaturoznawstwo powinno badać relacje między dyskursami i ciałami. Widać to najlepiej na przykładzie feminizmu, który musiał zatoczyć koło, by móc powrócić do miejsca, w jakim mówienie o ciele okazało się znów niebanalne i stymulujące do stawiania nowych pytań. Choć badania *genderowe* okazują się w wielu przypadkach trafną strategią, często w tej dziedzinie spotykamy się z ryzykownym rozrzedzeniem dyskursu, spowodowanym brakiem metodologicznej konsekwencji i spójności, która jest niezbędna, jeśli chcemy kategorię cielesności faktycznie uczynić centrum badań nad tekstem (tak jak ma to miejsce w przypadku badań nad płcią). Literaturoznawstwo (feministyczne w szczególności) zorientowane na tę problematykę przed tym rozmyciem powinno się bronić – inaczej krytyka feministyczna czy *genderowa* będzie ogłaszać kolejne manifesty „symbolicznej cielesności”, a w najlepszym razie produkować bardziej lub mniej ciekawe studia n a t e m a t c i a ł a w literaturze<sup>1</sup>. Ciało używane w dyskursie

---

<sup>1</sup> Nie oznacza to, że dla nich nie ma miejsca w dyskursie literaturoznawczym; wręcz przeciwnie – prace na temat ciała i cielesności otwierają pewne interpretacyjne furtki, dotąd niedostrzegane. Tak jest na przykład w znanej i cenionej książce Krystyny Kłosińskiej na temat wczesnych powieści Gabrieli Zapolskiej zatytułowanej *Ciało, ubranie, pożądanie* (eFKa, Kraków 1999).

literaturoznawczym wyłącznie jako kategoria interpretacyjna ulega bardzo szybko wyeksploatowaniu, po czym następuje z reguły proces jego metaforyzacji, umożliwiający wytworzenie „nowych” interpretacji. W znanym artykule Grażyny Borkowskiej *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*<sup>2</sup> zawarta jest, jak sądzę, kwintesencja myślenia o ciele spod znaku *écriture féminine*, które to myślenie zdominowało polski dyskurs feministyczny lat 90. i wywiera nań wpływ także dziś. Borkowska analizuje w nim literacką dyskusję pisarzy (głównie kobiet) dwudziestolecia międzywojennego toczoną na łamach „Wiadomości” dotyczącą przeestetyzowania kobiecych tekstów. Rzecz rozbijała się o metaforę, której jedne broniły (Przybyszewska, uznając ją za formę maski artystycznej, chroniącej kobiety-pisarki przed społecznym potępieniem), inne zaś ostro atakowały (Krzywicka w głośnym tekście *Kobiece jazgot, czyli przerosł styl*). Jak zwykle przenikliwy Irzykowski w tekście *Metaphoris i złota plomba* tę kobiecą stylistykę metafory nazwał „tatuowaniem naskórka”, sam pewnie nie wiedząc, jak blisko jest sedna problemu. Metafora bowiem okazała się być tym, co stopniowo zabijało cielesność, materialność kobiecych tekstów. To, co początkowo było twórcze i oryginalne, szybko uległo skonwencjonalizowaniu; żadnej metafory nie można przecież reprodukcować w nieskończoność. Tymczasem również krytyka feministyczna lat 60. utknęła w martwym punkcie, chcąc uczynić z ciała „żywy tekst”, autentyczny, absolutnie tożsamy z realnym zapis kobiecego doświadczenia. Tekst Borkowskiej, który w latach 90. w Polsce był prawdziwym odkryciem, już samym tytułem również wpisuje się w ten nurt myślenia o związkach między ciałem i tekstem kobiecym, który powoli wyczerpuje swoje możliwości. Z drugiej strony wskazuje on, niejako na marginesie, drogę wyjścia z tego krytycznego (i metodologicznego) impasu. Dziś inspiracji należałoby szukać gdzieś w obrębie „literaturoznawstwa korporalnego”<sup>3</sup>, które zmierza do uczynienia z ciała kategorii tekstualnej, strukturalnej,

<sup>2</sup> G. Borkowska *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995 nr 3-4, s. 31-45.

<sup>3</sup> Jego projekt będę rozwijać w dalszej części artykułu. Sam termin stworzony przeze mnie na potrzeby tego wywodu odwołuje się założeń korporalnej teorii narracji (definiującej ciało jako kategorię strukturalną tekstu) oraz do feminizmu korporalnego Elizabeth Grosz (w sferze ontologii ciała), tu m.in. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York and London 1995; *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press 1994. Bardzo ważne dla mnie było połączenie tych projektów na zasadzie komplementarności. Podstawą stała się tu teoria korporalnej narracji Daniela Pundaya, ponieważ jest ona próbą współczesnego korporalnego dyskursu teoretycznoliterackiego. Inspirowany jednak strukturalizmem, projekt ten ma również tendencje do nadmiernej uniwersalizacji (tu: nieuwzględniania aspektów płciowych) oraz teoretyzacji opisywanych elementów. Cieleśność traktowana jest tu, zgodnie z założeniami, wyłącznie jako kategoria narracyjna, nie zaś podmiotowa, co ogranicza znacznie nasze pole refleksji nad tym problemem. Por.: D. Punday *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York 2003. Uważam filozoficzne ujęcie Grosz za niezbędny kontekst. Nie można

formalnej, narracyjnej – jakkolwiek by ją nazwać – z tekstu zaś *somateskt*, w którym ciało „Funkcjonuje [...] jako centralna kategoria organizująca materię i kształt (soma)tekstu: jest imaginarium, zespołem argumentów i znaczeń, strukturą retoryczną i estetyczną, a także fundamentem tożsamości”<sup>4</sup>. W tym współcześnie widzę szansę dla rozwoju feministycznych dyskursów cielesności, które jednak muszą najpierw przekroczyć swoje własne granice – granice metaforyczności.

„Pisz siebie! Twoje ciało musi stać się słyszalne!”  
– ślepy zautek drugiej fali feminizmu

Historia cielesności opowiedziana z perspektywy (zachodniego) feminizmu okazuje się być historią bardziej skomplikowaną i dwuznaczną, niż by można początkowo przypuszczać. Nie tylko dlatego, że nie istnieje żadna kompletna i niekwestionowalna definicja „ciała”, lecz również dlatego, że trudno mówić o konkretnym, realnym i materialnym ciele poprzez dyskurs. Napięcie pomiędzy tym, co naturalne i kulturowe, realne i dyskursywne, wyrażalne i niemożliwe do wyrażenia, dla feminizmu jako ruchu społecznego i pewnego filozoficznego dyskursu przyjmuje postać faktycznych dylematów. Jak mówić o kulturowych zjawiskach (jak na przykład uprzedmiotowienie kobiety, jej ikonizacja), nie zapominając o ich społecznych, boleśnie fizycznych konsekwencjach (jak przemoc seksualna, aborcja, pornografia...)? Ciało, obok pojęcia podmiotu (z którym jest w sposób zasadniczy związane), jest chyba najbardziej kontrowersyjnym i ambiwalentnym terminem w teorii feminizmu, ponieważ było ono i często nadal jest nie tylko źródłem uwężnienia kobiety w sferze stereotypu, psychicznego (i nie tylko) zniewolenia, lecz i źródłem jej emancypacji i autokreacji.

Współczesny feminizm zwraca jednak uwagę, że choć o kobiecym ciele dyskutowano wiele i burzliwie, to „ontologicznie nie zostało ono jeszcze pomyślane”. Na przeszkodzie stawał tu bowiem redukcjonizm tradycyjnej dualistycznej filozofii wpisującej ciało w porządek przedmiotowy, nadający mu nieodwracalnie zewnętrzny status wobec podmiotu i jego duchowej głębi. Chcąc zaś mówić o specyficznie kobiecych doświadczeniach z własnej perspektywy, feministki musiały wpięrow zredefiniować filozoficzną (ale również egzystencjalną) kategorię podmiotu. Ciało w tym procesie rozpoznawania swojej podmiotowości odegrało rolę kluczo-

---

rozważać cielesności, oddzielając jej od podmiotu. To ontologie podmiotu bowiem wpłynęły na nasze wyobrażenia cielesności, które znajdują następnie swoje potwierdzenie w sposobach mówienia o ciele.

<sup>4</sup> U. Śmietana *Od écriture féminine do somatektu*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 1 (3), s. 153-171 (169). Świetny tekst autorki, choć często przywoływany w literaturze przedmiotu, traktowany jest niestety bardziej jako próba opowiedzenia historii problemu niż jako autorska propozycja wyjścia w literaturoznawstwie i krytyce feministycznej poza dotychczasowe dyskursy cielesności.

wą – jednocześnie fundatora i poręczyciela autentyczności Ja. Wszystko zaś po to, by przywrócić ciało/kobiecie głos w kulturze, która do tej pory spychała je na margines milczenia. Gdzie ten pięknie i szlachetnie skonstruowany projekt zaczął pękać? Feministki drugiej fali (głównie francuskie teoretyczki *écriture féminine*) z jednej strony poszukiwały wspólnej wszystkim kobietom tożsamości w oparciu o ich doświadczenia biologiczno-psychologiczne, z drugiej strony praktycznie wyeliminowały realne ciało z dyskursu przez mnożenie jego kulturowych, metaforycznych obrazów. Wynikało to generalnie z dogmatycznego, redukcjonistycznego podejścia do pojęcia esencji, którą poddano uniwersalizacji i mityzacji. W efekcie doprowadziło to do metaforyzacji kulturowego doświadczenia ciała i sposobu mówienia o nim. Cixous, choć w swych żarliwych manifestach nawoływała do koncentracji na ekspresji ciała jako źródle kobiecej twórczości, ostatecznie jednak myślała o ciele jako o pewnej figurze. Przeświadczenie o bezpośredniej i dosłownej tożsamości ciała kobiecego z tekstem możliwe było do utrzymania tylko w tym sensie, że materialny porządek ciała został włoczony w dyskursywny porządek tekstu. Stąd feministki drugiej fali prześcigały się w budowaniu coraz to nowych metafor cielesności na oznaczenie procesu twórczego. „Pisanie krwią”, „pisanie mlekiem Matki”, „pisanie białym atramentem”, „ciało-w-ciało z matką”, „rodzenie tekstu”, „pisanie ciała” – wszystko to tekstowe wcielenia jednej hipermetafory – ciała.

Krytyczną reakcją na ahistorizm i naiwny biologizm esencjalizmu było odejście od kategorii realnego ciała i personalnie rozumianego podmiotu oraz zastąpienie ich kategorią „reprezentacji”<sup>5</sup>. Po przełomie postmodernistycznym cielesność postrzegana była głównie z perspektywy swej powierzchni, okazywała się kolejnym tekstem kultury, za którym żadna naturalność, neutralność, pierwotność się już nie kryła. Ciało zostało zredukowane niemal wyłącznie do swego kulturowego przedstawienia. Realne problemy społeczne wynikające z przedmiotowego używania ciała zostały opisane w kategoriach dyskursu. Biologicznie materialne ciało w postmodernistycznej krytyce feministycznej stało się wstydlivym anachronizmem, przestało być interesujące i ważne.

Stopniowo zaczęły się pojawiać jednak takie teoretyczki, które z przekonania o konstruowalnym charakterze samego pojęcia „natury” i „naturalności” wyciągnęły inne wnioski niż postmodernistki. Ciała (ani podmiotu) nie należy dyskredytować jako kategorii filozoficznych, trzeba je zredefiniować w sposób niedualistyczny. To właśnie założenie stało się punktem wyjścia nowych teorii podmiotu

<sup>5</sup> E. Hyży *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2003, s. 55. Konflikt ten dał początek toczącej się na przełomie lat 60. i 70. dyskusji esencjalistek z konstrukcjonistkami, a następnie w latach 80. przybrał postać polemiki między zwolenniczkami koncepcji różnicy (płciowej) a zwolenniczkami teorii społeczno-kulturowego rodzaju (*gender*). Nie ma tu jednak miejsca na dokładniejszą analizę tego fundamentalnego dla rozwoju feminizmu sporu. Odsyłam więc do książki Hyży, która rzetelnie śledzi etapy jego trwania.

w filozofii feministycznej, spośród których zwłaszcza jedna wydaje się szczególnie interesująca – teoria korporalnej podmiotowości Elizabeth Grosz<sup>6</sup>.

Grosz w swojej książce pod znamennym tytułem *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, zwraca uwagę, że w konsekwencji przyjęcia dualistycznej wizji podmiotu ciało utraciło całą swoją materialność, stało się przezroczystą, abstrakcyjną ideą dla filozofii, a dla kultury (zwłaszcza masowej) niemym i bezwładnym przedmiotem. Zjawisko cielesności (a przez to i podmiotowości) dopiero wtedy będzie możliwe do opisanego, gdy owa „lotność” (wyrażona angielskim przymiotnikiem „volatile”) ciał zostanie zastąpiona przez ich korporalność. (ang. „corporeal”, które zachowuje etymologiczny związek cielesności z „rzeczywistością”, materialnością)<sup>7</sup>. Dopiero więc lata 90. przyniosły w filozofii feministycznej spodziewany nawrót do cielesnej materialności, z którą dyskurs, po latach pozornej neutralizacji, musiał znowu się zmierzyć.

### Feministyczna ontologia ciała

Za główny cel, jaki stawia Grosz feminizmowi korporalnemu, uznać trzeba redefinicję i re-konceptualizację ciała w kulturze, polegających na uwzględnieniu jego podwójnej tekstualno-materialnej ontologii, wynikającej z jego dwubiegunowej aktywno-pasywnej inskrypcji w obszarze społecznym. Innymi słowy, Grosz przypomina, że nie wystarczy pytać o to, „jak” ciało przejawia się w kulturze, lecz „czym” ono jest. To fundamentalne ontologiczne pytanie musi zostać zadane, by analiza cielesności w ogóle miała jakiś realny sens. Próbując jednak odpowiedzieć na pytanie, czym we współczesnej filozofii jest ciało, Grosz mówi wyraźnie o konieczności wyjścia poza opozycję wnętrza i zewnątrz, a więc podmiotu i przedmiotu. Cały wysiłek australijskiej filozofki zmierza do wskazania na nierozdzielny i nieprzedstawialny w schemacie binarnym związek cielesności i podmiotowości. Próba zdefiniowania ciała jako kategorii filozoficznej jest dla feminizmu korporalnego pierwszym i absolutnym warunkiem przeprowadzenia „eksperymentu inwersji”, który jednocześnie okazuje się być analizą stojącego się, cielesnego Ja. Ciało zatem, powiada Grosz, jest:

konkretną, materialną, ożywioną organizacją tkanki mięsnej, organów, nerwów i struktury kostnej, która uzyskuje pełnię, spójność i formę dzięki psychicznej i społecznej inskrypcji powierzchni ciała, [które jest] organicznie, biologicznie „niekompletne”; jest niezdeterminowanym, amorficznym zbiorem nieuporządkowanych możliwości, które

<sup>6</sup> Hyży w cytowanej już książce na temat koncepcji podmiotu we współczesnym feminizmie (głównie anglojęzycznym) analizuje też inne projekty feministyczne m.in. Judith Butler, Christine Battersby, Susan Bordo, Rossi Braidotti czy Donny Haraway, które łączy jeden cel: wyjście poza pułapkę dualizmu metafizycznego.

<sup>7</sup> Choć wydaje mi się sensowne używanie nazwy „korporalny feminizm”, żeby nie mnożyć terminologicznych „bytów”, w dalszej części posługuję się tłumaczeniem znanym z książki E. Hyży.

## Szkice

wymagają społecznego treningu, uporządkowania, długoterminowego „administrowania”. Ciało staje się l u d z k i m c i a ł e m, ciałem, które współwystępuje i pokrywa się z przestrzenną formą duszy, ciałem, które określa granice własnego doświadczenia i podmiotowości, tylko poprzez ingerencję matki oraz, ostatecznie również, Innego (reprezentującego język – i reguły rządzące społecznym porządkiem).<sup>8</sup>

To właśnie relacja z Innym, oparta na pragnieniu, czyni ciało zapisaną i możliwą do kulturowego odczytania „głębią”. Wykorzystuje tu Grosz, rzecz jasna, psychoanalityczne koncepty, czyniąc je jednak punktem wyjścia do zbudowania kompletnej korporalnej ontologii podmiotu. Krytykuje ona paradygmat kartezjański, który z podmiotu uczynił chore, milczące, odgraniczone od rzeczywistości i własnego ciała *cogito*. Grosz nie odwołuje się zatem do tej tradycji filozoficznej, ale do feministycznej koncepcji podmiotu pragnącego – *desidero*, zaczerpniętej z książki Rossi Braidotti *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*<sup>9</sup>. Podmiot pragnący z natury swojej jest retrospektywny: może powiedzieć, kim jest, jedynie dzięki spojrzeniu wstecz na to, gdzie był lub jak wcielał swoją tożsamość. *Desidero* to podmiot, który nie może milczeć, ponieważ snucie (auto)narracji jest dla niego kwestią być albo nie być. To również podmiot, który nie może żyć w samotności, ponieważ tylko wobec kogoś Innego może się konstituować (a właściwie próbować to uczynić, bo niekoniecznie ten proces musi się powieść). Grosz wpisuje w ten feministyczny model korporalnego podmiotu również psychoanalityczny koncept „mapowania Ja”, który jest niejako warunkiem autoreprezentacji: „Ego jest jednocześnie mapą cielesnej powierzchni i odbiciem obrazu innego ciała. Ciało Innego dostarcza ramy dla reprezentacji własnego”<sup>10</sup>.

Nigdy jednak obraz podmiotu wyłaniający się z tej kartograficznej relacji nie będzie idealnym odbiciem cielesnej powierzchni, ponieważ powstaje on w wyniku podwójnej percepcji: zarówno zewnątrz, jak i wewnątrz, które jest również obiektem oglądu<sup>11</sup>. Mapowanie Ja jest oparte na wzajemnej relacji między powierzchnią ciała a jego głębią. Mapa Ja, choć zapisana w dwuwymiarowej płaszczyźnie, otwiera się na trójwymiarowe przestrzenie. Zatem *ego* krystalizuje się na skutek działania dwóch podwójności: wymiany optyki pomiędzy Ja i nie-Ja oraz nakładania się obrazów powierzchni i głębi.

Grosz, powołując się na prace psychologów, neurochirurgów i psychiatrów, przypomina, że analizując zjawisko cielesności jako pewnego podmiotowego fe-

---

<sup>8</sup> E. Grosz *Space, Time...*, s. 104.

Grosz pozostawia jednak możliwość dla subwersywnej (perwersyjnej) realizacji tego schematu stawania się. Ciało nie zawsze musi być doświadczane przez podmiot jako „ludzkie”, tak jak podmiot nie zawsze musi budować tożsamość w oparciu o poczucie własnej graniczności względem świata (i Innego).

<sup>9</sup> R. Braidotti *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994.

<sup>10</sup> E. Grosz *Space, Time...*, s. 38.

<sup>11</sup> Tamże, s. 37.

nomenu, nie możemy mówić o wyraźnych granicach oddzielających porządek przedmiotowy od podmiotowego z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze, już same osmotyczne zdolności naszego ciała komplikują proces demarkacyjny, służący ustaleniu koniecznych granic korporalności człowieka w celu ochrony Ja przed inwazją Inności, zewnętrzności. Ciało rozszerza i kurczy swoje granice tak, że jego obraz jawi się ostatecznie jako: „ekstremalnie płynny i dynamiczny; jego granice, krańce, kontury są osmotyczne – posiadają zauważalną siłę wchłaniania i wydalania zewnątrz i wewnątrz w nieustającej wymianie”, ponieważ: „cokolwiek wywodzi się czy emanuje z ciała w dalszym ciągu pozostaje częścią obrazu ciała. Głos, oddech, odór, fekalia, krew menstrualna, uryna, nasienie nadal są częścią obrazu ciała, nawet gdy są oddzielone w przestrzeni od tego ciała”<sup>12</sup>.

Po drugie, ciało nie jest radykalnie i jednoznacznie oddzielonym od rzeczywistości kontenerem, który więząc duszę, jednocześnie więzi i siebie. Jak utrzymują psychologowie, poza tymi granicami ciała, które doświadczamy za pomocą zmysłu wzroku, rozciąga się cały obszar korporalnej przestrzeni podmiotu. To dzięki niej i w jej obrębie odbywa się nasz kontakt z otoczeniem. Poza ciałem rozpościera się też sfera kulturowych wpływów, które kształtują go w procesie ikonizacji, nadając mu pewne znaczenia i rozpoznawalne formy. W tworzeniu trójwymiarowego obrazu cielesności podmiotu odgrywają rolę: „przeżywana przestrzenność wewnętrznych doznań, społeczna przestrzeń interpersonalnych relacji i obiektywna przestrzeń kulturowych (włączając naukowe i artystyczne) reprezentacji...”<sup>13</sup>.

By uciec od pułapki dwuwymiarowego filozoficznego redukcjonizmu, fenomen cielesności opisuje Grosz na trójwymiarowym modelu wstęgi Möbiusa – figurze nieskończoności – gdzie jedna jej część odpowiadałaby powierzchniowemu doświadczeniu cielesnemu, które zostało poddane inskrypcji zewnętrznej, kulturowej czy społecznej, druga zaś sięgałaby w głąb, symbolizując materialny, „trójwymiarowy” aspekt cielesności. Oczywiście, istotą wstęgi Möbiusa jest niedostrzegalne, ale i nieuniknione przechodzenie jednej jej części w drugą, nierozzerwalność materialnej obecności ciała i jego kulturowych wyobrażeń – jest to najważniejsze założenie w koncepcji Grosz. Chce ona przewyciężyć paradygmat dualistyczny, przeprowadzając kulturowy eksperyment inwersji, rodzący się z przeświadczenia, że: „wszystkie cechy i składniki podmiotowości mogą być równie adekwatnie wyjaśnione, przy użyciu cielesności podmiotu jako odniesienia, co przy użyciu jego świadomości bądź nieświadomości. Wszystkie efekty głębi i wewnątrz mogą być wyjaśnione w kategoriach inskrypcji i przekształceń cielesnej powierzchni podmiotu”<sup>14</sup>.

Zatem doświadczenie kulturowego odwrócenia polega tu na analizie powierzchni podmiotu poprzez kategorię cielesnej trójwymiarowości, a wewnątrz *subiectum*

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 79.

<sup>13</sup> Tamże, s. 80.

<sup>14</sup> Tamże, s. VII.



przez to, co w jego „warstwie naskórkowej” zostało społecznie, kulturowo wytatuowane. Grosz przeciwstawia się tu zarówno uprzywilejowaniu psychicznego wnętrza człowieka względem jego fałszywej, pozornej powierzchni, jak również prowokacyjnemu koncentrowaniu się jedynie na zewnętrznej stronie cielesności. W swoim projekcie dąży do połączenia wymiaru indywidualnego, jednostkowego ciała z wymiarem uniwersalnym, abstrakcyjnym, w pewnym sensie instytucjonalnym. Nierozdzielność tych dwóch porządków – naturalnego i kulturowego – jest tu warunkiem bezwzględny: „Zaprzeczę, że istnieje «realne», materialne ciało z jednej strony i jego różne kulturowe i historyczne przedstawienia z drugiej. Jest moim twierdzeniem w całej książce, że te reprezentacje i kulturowe inskrypcje całkiem dosłownie konstytuują ciała i jako takie pomagają je produkować”<sup>15</sup>.

W tym miejscu feminizm korporalny w znaczący sposób różni się od feminizmu drugiej fali, który, z wyraźnej predylekcji do psychoanalizy, definiował ciało jako prewerbalne, przedkulturowe i naturalne. *Écriture féminine* opierało się w dużej mierze na tych samych dualistycznych konceptach, rewaloryzując to, co w tradycyjnym platońsko-kartezjańskim paradygmacie opatrywane było znakiem ujemnym. Choć problem rozróżnienia między „naturą” i jej „Innym” (kulturą, historią) jest kluczowy dla feminizmu, gdyż pozwala obalić biologistyczne/naturalistyczne przesłanki sankcjonujące opresję kobiet, to jednak nie musi ono być dokonane w ramach dualistycznego systemu opozycji binarnych. Grosz stawia na nieantagonistyczne i nieredukcjonistyczne rozwiązania, zdając sobie sprawę z tego, że ciało zawsze, choćby w ujęciu najbardziej afirmatywnych, pozostanie obszarem ambiwalencji jako jednocześnie przyczyna opresji kobiet i obietnica ich emancypacji. Korporalność podmiotu czyni ona centrum refleksji feministycznej na znak protestu wobec zarówno radykalnego, społecznego konstruktivismu, dla którego materialne ciało znika pod powierzchnią reprezentacji, jak tych teorii, w którym jest ono postrzegane jako predyskursywna, czysta materia pierwotna wobec porządku kultury. Tymczasem u Grosz ciało jest nieredukowalne ani do przedspołecznego bytu, ani do kulturowego efektu, jest zapisaną, ale otwartą i przejściową konstrukcją o charakterze interakcyjnym i twórczym<sup>16</sup>.

Jak to się przekłada na relacje między ciałem i językiem? Czy ciało we współczesnym dyskursie feministycznym jest postrzegane jako źródło znaczenia, czy raczej jako sam znak? Co oznacza dla feminizmu wyjście poza metaforę cielesną i na ile możliwe jest faktycznie pozostawienie w dyskursie miejsca dla materialnego, niewyraźnego być może ciała? Czy krytyka feministyczna wypracowała

<sup>15</sup> Tamże, s. X. Dzięki takiej definicji ciała, która jednocześnie mówi o jego tekstualizacji i materializacji w tekście, możliwe jest odczytanie literatury w kategorii „sodatekstu”, w którym doszukać się można śladów obecności ciała.

<sup>16</sup> Grosz nie pisze jednak o sposobach działania podmiotu, o tym, jak może on subwersywnie przeciwstawić się przymusowi wcielania ról określonych społecznym kontraktem ani też o zdolnościach ciała do stawiania oporu każdej władzy, również tekstu. W tym miejscu korporalny projekt podmiotu mógłby zostać wzbogacony dzięki zestawieniu go z performatywnymi teoriami ciała (np. Judith Butler).

swoje metody analizy tekstu, które pozwoliłyby jej wyjść w badaniach literackich poza umowne granice metaforyki? A jeśli nie, to gdzie warto szukać inspiracji?

### Wstęga Möbiusa – ciało na granicy tekstu. Próba

Gdzie jest miejsce ciała – wewnątrz czy na zewnątrz dyskursu? To pierwsze, wyjściowe i fundamentalne pytanie, jakie stawiają sobie zwolennicy korporalnej teorii narracji (i tekstu literackiego w ogóle). Choć, jak twierdzi Daniel Punday, „ciało reprezentuje to, co jest na zewnątrz narracyjnego porządku doświadczenia. [...] pozostaje konieczne na zewnątrz – *permanent locus*, z którego narracja wyra- sta”<sup>17</sup>, nie jest to w żadnej mierze jednoznaczne, odkąd samo ciało może być od- czuwane jako owo *permanent locus*<sup>18</sup>. Ciało to pierwsze miejsce zamieszkania pod- miotu i jego punkt orientacyjny na świat. To również główny rezonator dla każdej opowieści podmiotu, ale i kulturowy znak ograniczoności podmiotu wobec świata i Innego. Korporalna teoria narracji nie dąży do zniesienia jej wewnętrznej sprzecz- ności, nie wycisza jej, wręcz przeciwnie, teoria ta upatruje swój początek właśnie w tym paradoksalnym miejscu, w którym ciało ukazuje się w swej podwójnej: tek- stualno-materialnej ontologii: jako coś, co jednocześnie jest i nie jest dyskursywe- ne, a więc coś, co niezmiennie pozostaje poza opowieścią, warunkując jednak przez to jej powstanie. Innymi słowy, korporaliści są przekonani, że „to, co czyni ciało tak istotnym dla narracji i dla naszych sposobów myślenia o pisaniu i czytaniu to sposób, w jaki wydaje się ono skutecznie opierać tekstualnej r e p r e z e n t a c j i”<sup>19</sup>. Mówiąc jeszcze inaczej, wartość ciała dla aktu opowiada- nia realizuje się w jego zrealizowanej „inności” – jego możliwości przyjmowania subwersywnych przedstawień, które „powinny znaleźć się poza systemem repre- zentacji”. W tym sensie ciało staje się realną, znaczącą częścią tekstu, nie zaś jedy- nie kolejną „figurą obecności” wytwarzaną w procesie zewnętrznego oznakowa- nia. Dzieje się tak dlatego, że ciało w sposób ambiwalentny znajduje się na granicy tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, wyrażalne i niewyrażalne, podporządkowane władzy i wobec niej zbuntowane. Pomiędzy tymi biegunami możliwości znajduje się przestrzeń, w której opowieść o ciele okazuje się pękać, załamywać, przemiesz- czać, rozsuwać.

Narratolodzy korporalni zadają dwa podstawowe pytania: jak ciało jest używa- ne jako składnik, element danej historii oraz jak ciało doprowadza do sposobu mówienia o narracji. Zatem pierwszy problem dotyczy związków strukturalnych, wewnątrztekstowych, które mają również niezaprzeczalny wymiar „realny”, bo- wiem kulturowe sposoby myślenia o ciele wpływają również na kształt fabuły, re- lacji czasoprzestrzennych czy występujących w dziele postaci. Drugi zaś dotyka

17 D. Punday *Narrative Bodies...*, s. 88.

18 A.P. Kerby *Narrative and the Self*, Indiana University Press, Bloomington 1991, s. 39-40.

19 D. Punday *Narrative Bodies ...*, s. VIII.

raczej problemu zewnątrz tekstu, szeroko pojętego aktu odbioru dzieła sztuki, w którym cielesność odgrywa istotną rolę. Recepcja nigdy nie jest pozbawiona swej konkretności i fizyczności, a perspektywa ciała odbiorcy wobec tekstu dosłownie i w przenośni pomaga tekst ukonstytuować<sup>20</sup>. W projekcie tym przesuwamy się więc od analizy niemal w duchu strukturalnym do swoistej hermeneutyki, zastanawiając się, w jaki sposób dany tekst zaczyna znaczyć dla danego czytelnika również w kontekście egzystencjalnym, a więc i fizycznym. Jak się okazuje, dwa dylematy teorii narracji korporalnej odpowiadają podwójnej optyce patrzenia na samo ciało, które Elizabeth Grosz ujęła figurą wstęgi Möbiusa.

Narratolodzy korporalni zwracają uwagę na jedną z możliwych związków z ciałem ambiwalencji. Z jednej strony, jak udowodnił Hyden White, w społeczeństwach przednarracyjnych, gdy istniał jedynie dyskurs, to właśnie ciało i jego potrzeby oraz związane z ich niezaspokojeniem poczucie niebezpieczeństwa uniemożliwiało wytwarzanie społecznego centrum – gwaranta ciągłości. Żadna narracja nie mogła powstać, dopóki owo poczucie braku nie zostało zastąpione poczuciem koherencji, spójności i kontinuum. Z drugiej zaś strony ciało z oczywistych powodów zawsze było owym *permanent locus* podmiotowego umiejscowienia w świecie, stając się przez to źródłem poczucia ciągłości i spójności, z których początek bierze każda narracja.

Warto tu jednak powiedzieć o rzeczy bardzo istotnej, a pomijanej przez korporalistów – nie piszą oni o równie interesującym i ważnym (a może wręcz najważniejszym w badaniach teoretycznoliterackich) tropieniu momentów załamania się ambitnego projektu przywracania ciału jego materialności w dyskursie. Innymi słowy, Punday nie wspomina o sytuacji wartej uwagi z perspektywy każdego dyskursu przyglądającego się relacjom władzy (w tym też feministycznego), kiedy to jednak ciało poddaje się, wbrew nawet naszym intencjom, całkowitej tekstualizacji, figuralizacji. Narratologia korporalna mówi o przełamywaniu płynności dyskursu przez ciało, stawianiu przez niego s k u t e c z n i e materialnego oporu wobec toku narracji, sprowadzając te m o m e n t y (bo z pewnością bunt ciała wobec słowa jest czymś momentalnym, często chwilowym i jedynie przejściowym) do pewnych statycznych modeli, zapominając o „naturze” każdego procesu subwersji: jego dynamice, zmienności (w ujęciu Grosz jednoczesności) i nie-

<sup>20</sup> Tamże, s. 9. Autor zaznacza rozdźwięk między dwoma teoretycznymi szkołami: narratologii i Nowego Historyzmu w opisie relacji ciało – tekst. Podczas gdy pierwsza operuje raczej abstrakcyjnymi modelami, ma problemy z historyczną definiowaną konkretnością ciała, druga postrzega ludzkie ciało jako „przestrzeń, w której poszczególne konflikty mogą być obserwowane w obrębie dyskursu czasu”, unikając uogólnień, pozostawia je zawsze tylko w danym momencie historycznym. Widząc za autorem „słabości” obu koncepcji, postanowiłam... wykorzystać obie, jako teorie niewykluczające się wzajemnie. Punktem zbieżnym byłaby tu myśl Elizabeth Grosz, która udawadnia, że możliwa jest teoretyczna analiza podwójnej fenomenologii ciała, zarówno od strony uniwersalnej, abstrakcyjnej jak i fizycznej, historycznej.

przewidywalności. Korporaliści nie przywiązują zatem wagi do buntu nieudanego, niedokończonego (a może stłumionego), co z punktu widzenia feministek (jak choćby Judith Butler) jest dla podmiotu znacznie ważniejsze. Grosz by zaś dodała, że nie chwile klarowności pozwalają cielesnemu Ja uzyskać przestrzeń do konstytucji, ale właśnie momenty zmieszania, ambiwalencji, rozmycia.

Jak mogłaby wyglądać analiza zjawiska jednoczesnego opierania się ciała tekstualizacji i jego poddawania się władzy tekstu w praktyce? Przyjrzyjmy się od tej strony jednej z powieści Jeanette Winterson *Zapisane na ciele*. Już samym tytułem wskazuje autorka obszar swoich artystycznych zainteresowań: jest nim ciało, jak się początkowo wydaje, kochanki narratora bądź narratorki<sup>21</sup>, Louise, na którym zapisana zostaje w sensie metaforycznym burzliwa, choć i banalna historia miłosnego trójkąta. Jak się jednak okazuje, ten symboliczny proces inskrypcji w sposób całkiem dosłowny powołuje tę bohaterkę do życia jako postać literacką i podmiot. Jest ona częścią miłosnego dyskursu, nie funkcjonuje autonomicznie jako zamknięta, dokończona całość. Istnieje, jeśli w pamięci narratora/ki zostanie ona odtworzona poprzez dotyk. Związek ten ma jednak charakter dwustronny, to znaczy, również korporalna powierzchnia narratora/ki jest naznaczona minioną, ale niezaprzeczalną obecnością pożądanego Innego: „Opuszki twoich palców zamieniły się w czcionki, wstukujesz przekaz w moją skórę, wstukujesz znaczenie w moje ciało. [...] Nie spodziewałam się, że Louise potrafi czytać dotykiem. Przetłumaczyła mnie i napisała własną książkę” (ZC, s. 71).

W tej koncepcji ciało, choć warunkuje wyłonienie się podmiotowości, nigdy jej nie wyprzedza, ponieważ nie jest traktowane jak surowy biologiczny materiał; nie ma bowiem takiego ciała, które nie byłoby już samo w sobie zapisane przez jakieś inne Ja. Tak jak Louise, która tłumaczy i pisze na nowo narratora/kę, nadając nowy sens jej podmiotowości, sama jest również efektem cielesnego dyskursu, jaki ją stworzył. Niemożliwe jest wyjście poza ten warunkujący układ, mówi Winterson, tak jak nie można dostrzec, w którym miejscu wstęga Möbiusa przechodzi od powierzchni ku głębi.

Motyw mapy, po który często sięga Winterson, również stwarza możliwość opisu podwójnej ontologii ciała i podmiotu poza ekskluzywną logiką binaryzmu. Dzięki niej ciało może być transportowane w czasoprzestrzeń, która z kolei jest nieustannie przez nie wchłaniana. To właśnie w związku z tym sprzężeniem zwrotnym dochodzi to wyłonienia się podmiotu korporalnego, który, aby zakorzenić się w przestrzeni świata, musi zostać zakorzeniony w przestrzeni ciała. Jak zapisana w dwuwymiarowej płaszczyźnie mapa, która otwiera się na trójwymiarowe możliwe przestrzenie, tak ciało, choć wytwarzane jest przede wszystkim jako obraz, reprezentacja, odsyła nas w głąb siebie i na zewnątrz, modelując relacje podmiotu ze światem. Mapowa-

<sup>21</sup> J. Winterson *Zapisane na ciele*, przeł. H. Mizerska, Rebis, Poznań 2000 (dalej stosuję skrót ZC). W oryginale powieści płeć narratora jest od początku do końca nieokreślona, co w języku polskim jest gramatycznie niemożliwe. Po polsku *Zapisane na ciele* jest więc powieścią lesbijską.

nie staje się u Winterson synonimem wzajemnej, powtarzanej i wielokrotnie przepisywanej relacji podmiotu z Innym. Ciało wówczas jest materiałem, na którym zapis ten się dokonuje. Zawsze pozostanie ono jednak niedokończonym projektem stworzonym poprzez sedymentacje, nawarstwiania, przemieszczenia.

Mapa pełni jednak w narracji tej powieści funkcję podwójną – jest zarazem narzędziem do osiągnięcia celu, jak i samym celem. Ciało kochanki to zatem jednocześnie wskazówka, zaszyfrowany kod kierujący do miejsca ukrycia jakiegoś cennego skarbu, i samo to poszukiwane miejsce. W ten oto sposób niezauważalnie przechodzimy od powierzchniowego wyobrażenia ciała jako nakreślonej siecią kartograficznych znaków mapy do trójwymiarowego przedstawienia istniejących w głębi ciała nieznanymi obszarów. Inskrypcje, którymi pokryte są nasze ciała, stanowią swoisty przekaz Innego, zapisany w języku cywilizowanym – posługującym się kodem symbolicznym lub też pierwotnym – będącym dosłownym znaczeniem miejsc szczególnych na ciele<sup>22</sup>. Winterson znajduje się gdzieś między tymi dwoma sposobami mówienia o ciele. Choć inskrypcje, jakim ono jest poddawane, mają charakter kulturowy, to jednak są one również fizycznym śladem, jaki pozostawia po sobie pożądanie Innego-siebie. Rozdzielenie tego, co naturalne, od tego, co kulturowe, staje się niemożliwe, choć jednocześnie to, co tekstualne, nigdy nie stanie się tym, co seksualne.

Wydawać by się mogło więc, że Winterson znalazła swój artystyczny sposób na wyzolenie ciała i podmiotu spod redukującej i restrykcyjnej władzy słowa i przedstawienia. Sięgnięcie po motyw „mapowania Ja”, do którego odwołuje się Elizabeth Grosz, okazuje się z jednej strony sposobem na pokazanie faktycznego, materialnego związku cielesnego podmiotu z Innym i światem, z drugiej przedstawia nową formę zniewolenia przez zamienianie ciała w obraz. Mapowanie, zamiast okazać się czynnością dotykową, wbrew woli narratora/ki stało się kolejną wzrokową formą eksploracji obiektu pożądania, traktowanego jak teren swoistej kolonizacji. Ciało ukochanej, wyobrażane pod postacią mapy kryjącej pod swoją powierzchnią fascynujący świat nieznanego, zostaje zaanektowane przez podmiot i co więcej, zabezpieczone przed ewentualnym odkryciem go i odbiciem przez innych. Czy Winterson powraca zatem do retoryki binarności, nie umiejąc wyjść w opisie relacji Ja – Inny poza granice opozycji podmiot – przedmiot? Trudno odpowiedzieć na to pytanie, gdyż jak się zdaje, w *Zapisane na ciele* pisarka mówi, że miłość i łącząca się z nią namiętność jest zawsze rodzajem kolonizacji, zawłaszczenia. Przed kryjącą się w niej przemocą ochronić może jedynie wzajemność, polegająca na odrzuceniu i przekroczeniu jednoznacznie określonych pozycji podmiotu i przedmiotu w związku: „Louise, w tym jednoosobowym łóżku, w jaskrawej pościeli odnajdę mapę niczym poszukiwacz skarbów. Spenetruję cię, zgłębię, a ty, jeśli zechcesz, jeszcze raz mnie wchłoniesz. P r z e k r o c z y m y s w o j e g r a n i c e i s t a n i e m y s i ę j e d n y m n a r o d e m” (ZC, s. 18, podkr. moje – M.Ś.).

Mechanizm percepcji konstruuje Winterson w oparciu o model transgresji, w którym zatarciu ulega granica między patrzącym i obserwowanym. Innymi słowy, obiekt oglądu w tym ujęciu odwzajemnia, nie tylko zaś odbija, wzrok, stając się również aktywnym uczestnikiem procesu patrzenia. Ten dynamiczny i fuzyjny model percepcji, uznany za kulturowo kobiecy, przeciwstawić można tradycyjnemu voyeurystycznemu, statycznemu modelowi męskiemu, zawsze implikującemu przyjęcie określonych rodzajem płciowym pozycji dominującego, aktywnego mężczyzny i podporządkowanej mu, biernej kobiety<sup>23</sup>.

Czy jednak Winterson się to udaje? Czy idea absolutnej wzajemności i równości podmiotów może w ogóle być zrealizowana, jeśli podmiot pragnący z natury swojej okazuje się być totalitarnym i zachłannym: „Nie pragnęłam wyłącznie ciała Louise. Chciałam jej kości, krwi, tkanek, oplatających ją ścięgien. Abym mogła ją zatrzymać dla siebie, gdy czas pozbawi jej skórę odcieni i struktury” (ZC, s. 45).

Nawet gdy wydaje się, że narrator/ka rezygnuje z własnego, prywatnego szczęścia, skazując się na męki cierpienia w imię dobra drugiego, w konsekwencji okazuje się, że jest to kolejny kompensacyjny mechanizm odzyskiwania władzy nad ukochaną. Widzimy to wyraźnie, gdy w *Zapisane na ciele* narrator/ka rezygnuje z posiadania Louise żywej, ale niedoskonałej, bo przemijającej, wystawionej na niszczycielskie działanie choroby, by móc ocalić ją w dyskursie miłosnym i w pamięci jako piękny obraz. Od pierwszej do ostatniej strony powieści Louise nie przestaje być reprezentacją, ideą, prerafaelicką fantazją. Co więcej, fakt, że narracja rozpoczyna się w momencie, gdy Louise jest już nieobecna, powoduje jej rzeczywiste uwiecznienie w tym wizerunku. Bezpośrednią przyczyną zniknięcia ukochanej jest w powieści sama choroba, która spowodowała „śmierć” realnej Louise i zabicie jej w dyskursie. Choroba opiera się reprezentacji, dlatego Louise musi stać się opowieścią o sobie, śladem odcisniętym na skórze, piękną literacką fikcją. Stopniowo jej twarz zamienia się w gładką transparentną powierzchnię lustra, w której narrator może odnaleźć jedynie własne odbicie.

Platoński ideał odnajdywania w miłości jedności, jak się okazuje, był największą fikcją – to narrator/ka jest „autorem” ukochanej, stworzonej na własne podobieństwo słowami „Kości z mojej kości, ciało z ciała”, w których zatracą się zdolność rozdzielania realności i projekcji: „Nie mogłam jej odnaleźć. Nawet nie potrafiłam się do tego przybliżyć. Tak jakby Louise nigdy nie istniała, jak postać z książki. Może ją wymyśliłam? – Nie, ale uśiłowałaś. Nie była twoja, żeby ją można było tworzyć” (ZC, s. 162).

<sup>23</sup> E.A. Kaplan *Woman and Film. Both sides of the Camera*, Routledge, London 1983, s. 31. „Kobiety odbierają i oddają spojrzenie, ale nie potrafią manipulować, grać nim” w przeciwieństwie do mężczyzn, którzy za pomocą wzroku zawłaszczają i uprzedmiotawiają swój przedmiot oglądu. Taki podział na męski, aktywny *voyeuryzm* i odpowiadający mu kobiecy pasywny ekshibicjonizm wziął się z rozmyślań Freuda nad zjawiskiem *scopofilii*. Zob. też L. Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen” no 16, s. 6-18 (10-11).

## Szkice

Jedynym sposobem przeciwdziałania terrorowi zawłaszczania jest tu wysadzenie *subiectum* z jego nadrzędnej pozycji przez wprowadzenie podwójnej optyki podmiotowo-przedmiotowej tak, by te dwie perspektywy patrzenia następowały po sobie, wybijając czytelnika/widza z jego ustalonej pozycji obserwatora. Winterson udaje się przełamać tradycyjny system reprezentacji ciała również poprzez „uprzestrzennienie” cielesności, to znaczy rozlanie się jej poza kontury obrazu. Podwójny status ontologiczny ciała jako produkującego swe przedstawienia i produkowanego poprzez nie, komplikuje relacje czasoprzestrzenne. Czy jest bowiem tak, jak twierdził Newton, że to sposób, w jaki definiujemy materię, determinuje nasze wyobrażenie przestrzeni czy może odwrotnie, jak dowodził Einstein, że to przestrzeń, którą obserwujemy zanim doświadczymy siebie samych, narzuca nam później sposób percypowania własnej cielesności? Grosz podkreślała w swoim eseju *Space, Time, and Bodies* ten niezaprzeczalny kulturowy związek teorii podmiotowych z koncepcjami fizyków na temat natury czasoprzestrzeni. Zasady Newtona, przedstawiające człowieka jako punkt w pustej przestrzeni, uczyniły z niej płaszczyznę geometrycznych linii, odcinków, promieni pokrywały się z refleksjami Kanta na temat podmiotu, który musi nałożyć na świat aprioryczny system kategorii czasoprzestrzennych, by uczynić go dostępnym doświadczeniu. Einstein ze swoją teorią względności, ujmującą czasoprzestrzeń jako zakrzywiony, n-wymiarowy obszar nieustannych zmian, w fizyce dokonał przewrotu porównywalnego do tego, jaki uczynił w filozofii Freud i psychoanaliza wprowadzając do niej podmiot nieświadomy, wielopoziomowy, cielesny (więc trójwymiarowy)<sup>24</sup>:

Konstytucja wyobrażonej tożsamości podmiotu w fazie lustra ustala prowizoryczną tożsamość, która nadal wymaga stabilizacji, uporządkowania i przyjęcia przez podmiot w socjosymbolicznej pozycji, w której może on zaangażować się w symboliczną i lingwistyczną wymianę z innymi. Wytwarza ona również warunki do zaistnienia najwcześniejszych i najbardziej prymitywnych wyobrażeń dziecka o milieu, kontekście, otoczeniu i lokalizacji. Innymi słowy, warunkuje i czyni dla dziecka możliwym najwcześniejsze wyobrażenia przestrzeni i czasu.<sup>25</sup>

Obraz ciała, bez którego Lacanowski podmiot nie może się konstituować, jest dostępny jedynie w kontekście czasu i przestrzeni, które określają porządek symboliczny, dyskursywny. I odwrotnie, również czasoprzestrzeń staje się dla Ja dostępna dopiero przez dostrzeżony w niej obraz ciała. Bowiem nie tylko przestrzeń zostaje wchłonięta przez ego, by umożliwić mu wytworzenie autoreprezentacji ciała, ale również ten obraz jest projektowany na otaczający świat, by uczynić go możliwym dla podmiotu. Nie sposób określić jednoznacznie, co jest przyczyną, co zaś

---

<sup>24</sup> E. Grosz *Space, Time...*, s. 100. Zjawisko to obserwujemy również i dziś, kiedy dostrzec można wyraźny związek między pomysłami cybernetyków a postmodernistycznymi definicjami podmiotów rozproszonych, wirtualnych, nieskończonych, nieustannie przemieszczających się.

<sup>25</sup> E. Grosz *Volatile Bodies...*, s. 44.

skutkiem. Widać to doskonale na omawianym wcześniej koncepcie mapowania, tak fundamentalnym dla konstytucji Ja i świata (w tym literackiego).

Tymczasem, jak zauważył Daniel Punday, choć z narratologicznego punktu widzenia pytanie o to, jak ciało/podmiot wchodzi w przestrzeń tekstu, jest pytaniem o możliwość istnienia jakiegokolwiek narracji, to relacje te na poziomie analizy teoretycznoliterackiej traktowane były jako oczywistość. Przy bliższej analizie okazuje się jednak, że związki między ciałem podmiotu a przestrzenią literacką nie są przezroczyste. Jak kiedyś zauważył Bachtin, napięcie pomiędzy ciałem prywatnym i publicznym kształtuje relacje czasowe w obrębie każdej narracji<sup>26</sup>. To właśnie tej opozycji zawdzięczamy w ogóle powstanie powieści nowożytnej zasadzającej się na rozróżnieniu między czasem wewnętrznym i zewnętrznym oraz odpowiadających im przestrzeni: prywatnej i publicznej. Fundamentalna (choć dziś możliwa do zniesienia) dla naszego sposobu myślenia o otaczającym świecie opozycja publicznego i prywatnego początek swój bierze z cielesności. Narracyjna kategoria czasu z natury swej ma charakter korporalny, ponieważ zasadza się na wytworzeniu idei wnętrza i zewnątrz w oparciu o centralną pozycję ciała. Relacje czasowe są w ogromnym stopniu uformowane w związku z wyobrażeniami ciała w kulturze, są wraz z relacjami przestrzennymi fizyczną tkanką narracji, jej „mięsem”.

U Winterson wyobrażenie czasu w sposób ścisły odpowiada koncepcji korporalnego podmiotu i przestrzeni go otaczającej. W *Zapisanym na ciele* „ucieleśnienie przestrzeni” (a zarazem „uprzestrzennienie ciała”) ma niebagatelny wpływ na ukształtowanie relacji czasoprzestrzennych. Pisarka, zaprzeczając prostej opozycji między wnętrzem i zewnątrz, głębią i powierzchnią, publicznym i prywatnym, zaprzecza również linearności ludzkiego doświadczenia, twierdząc, że chronologiczny może być jedynie dyskurs, w którym je zamykamy. W *Zapisane na ciele* narracja prowadzona jest w czasie „nieskończenie terażniejszym”. Wydarzenia toczą się spiralnie, nie zaś w linii prostej, co oznacza, że powracają one do narratora, niosąc za każdym razem inny sens. Narracja „nieskończenie terażniejsza” czyni z procesu lektury niedomknięte koło, w którym wciąż powraca pytanie: „czy oni/one spotkają się jeszcze?”. Za każdym jednak razem pytanie to oznacza coś innego, rodzi kolejne możliwe scenariusze. *Zapisane na ciele* kończy się takim zdaniem: „Ta historia zaczyna się właśnie tu, w tym obskurnym pokoju. [...] Nie wiem, czy to jest szczęśliwe zakończenie, ale oto jesteśmy wolni, a przed nami otwarta przestrzeń” (ZC, s. 162-163).

Akt opowiadania obnaża tu swoją konstruowalną, literacką naturę, ponieważ „zdarzenie i akt opowiadania zdają się bezustannie płatać ze sobą niczym akrobaci”, a oddzielenie początku od końca staje się niemożliwe. Tok narracji, który nie

<sup>26</sup> Daniel Punday takie ciało nazywa „unruly body” – „ciałem wymykającym się kontroli”, które nie jest bynajmniej synonimem ciała naturalnego, dzikiego, wyzwolonego, materialnego nawet, lecz raczej jest „dyskursywnym obiektem”, skonstruowanym, by znaczyć coś w odniesieniu do „general body” – „ciała ogólnego, powszechnego”, któremu jest ono przeciwstawione.



pozwala nam powiedzieć wyraźnie, gdzie ten tekst zaczyna się, a gdzie kończy, świadczy o tym, że ciało nie poddało się zupełnie tekstualizacji. Opowieść – jak ciało – nigdy nie zostanie rozwinięta do końca.

Winterson sprzeciwia się przymusowi traktowania mitu *arche* jako źródła każdej opowieści poprzez utrzymywanie fabuły w *continuum* czasowym, gdzie przeszłość nie jest rozdzielona od terażniejszości czy przyszłości. W *Zapisanym na ciele* narrator/ka nie jest w stanie przeciwstawić się naporowi wspomnień, które stają się jej/jego terażniejszością. To również przeszłość terroryzująca podmiot, każe mu stwarzać uspokajającą wizję przyszłości. Czas tęsknoty i pożądania jest paktem, jaki przeszłość zawiera z przyszłością, gdy terażniejszość przestaje faktycznie mieć już znaczenie: „Kiedyś otworzyłam stary notatnik i wypadła z niego kartka [...] Zostawiła mi ją na stole w British Library pięć lat wcześniej. To było zaproszenie na kawę o czwartej. Włożę płaszcz, wezmę garść drobnych i przyjdę do zatłoczonej kawiarni. Ty też tam będziesz, prawda?” (ZC, s. 133).

W koncepcie pożądania, które tu jest nie tylko tematem powieści, ale i siłą strukturującą tekst w toku jego narracji, kryje się paradoks nierozzerwalności lęku przed bólem utraty i masochistycznej przyjemności jego ciągłego doświadczania, umożliwiającym ostateczne „przepracowanie swej żałoby”. Paradoks ten, który odzwierciedla podwójną naturę ciała jako takiego, podkreślony został również przez Petera Brooksa w *Reading for the Plot* (1984). W postfreudowskiej wersji paradoks ten przybiera formę napięcia między oporem i pożądaniem tkwiącymi w seksualnej cielesności podmiotu. Brooks przenosi dwie kategorie psychoanalityczne: pęd do śmierci i pęd erotyczny, symbolizowane przez Tanatosa i Erosa, na grunt narratologiczny, mają one wyznaczać czasoprzestrzenne bieguny akcji. Cielesność narracji bierze się z tego, że „Poczucie początku [...] musi w pewien ważny sposób determinować poczucie końca”<sup>27</sup>. Instynkt śmierci i zasada przyjemności spotykają się na poziomie fabuły w jej opóźnieniu, retardacji, zatrzymaniu, powtórzeniu. Powstająca zgodnie z dynamiką pragnienia fabuła jednocześnie zawiera w sobie zarówno obietnicę spełnienia, jak i marzenie wiecznego trwania w niespełnieniu.

Czy narratorowi/ce powieści udało się wypełnić pustkę po stracie ukochanej? Odpowiedź będzie zawsze ta sama. Nie, ponieważ dyskurs miłosny zmusza pragnący podmiot do zapisywania „pustej strony” materia słowną i jednocześnie udaremnia tę próbę zatrzymania nazwanego, ponieważ „*Kocham Cię* wymierzone jest przeciw językowi, przeciw znakom”, choć bez nich nie może istnieć<sup>28</sup>. Absolutystyczne, zachłanne, desperackie pożądanie z pasją nekrofila zmusza narratora/kę do ciągłego odkopywania obrazu kochanki z pokładów pamięci, na przekór ułom-

<sup>27</sup> P. Brooks *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1992, s. 94.

<sup>28</sup> M.P. Markowski *Dyskurs i pragnienie*, wstęp do: R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posł. M. Bińczyk, Warszawa 1999, s. 21. Niewyrażalność „jest warunkiem możliwości pragnienia, tak jak pragnienie jest warunkiem możliwości dyskursu” (s. 18).

ności słów, które nie pamiętają, zniekształcają i rozmywają. Louise jednak pozostaje nadal podwójnie martwa – jest nieobecnością, pustym miejscem w opowieści, jest również śmiertelnie chora na raka. Dla narratora/ki proces przywoływania materialności tego ciała jest tyleż rodzajem kompensacji po utracie ukochanej, co koniecznością uwolnienia siebie od śmierci. Terapia poprzez pragnienie rodzi się w masochistycznym pędzie ku powtórnemu przeżyciu traumy rozstania i w dążeniu podmiotu do reintegracji.

Delineacja czasu wynikająca z jego związku z cielesnością, materialnością, jest sposobem stawiania oporu wewnętrznej dynamice narracji. W jednej z powieści Winterson mówi wprost o konieczności walki z żywiołem narracji:

Zawsze istnieje niebezpieczeństwo pisania automatycznego. Niebezpieczeństwo samopisania w stronę takiego zakończenia, które żadną miarą nie powinno być opowiedziane. W pewnym momencie opowieść zaczyna się toczyć mocą rozpędu, nabiera wewnętrznej pewności i robi wszystko, by cię przekonać, że rysujące się zakończenie jest jedynym możliwym. Jest w tym nieuchronność i utrata kontroli, które z jakiegoś powodu przynoszą ulgę. To był twój tekst, ale teraz już sam się pisze.

Stop.

Przerwij tę narrację. Zaprzecz wszystkim historiom opowiedzianym do tej pory [...] i postaraj się przedstawić swą opowieść inaczej – w innym stylu, z innym rozłożeniem akcentów – przewietrz elementy zdławione zużyciem całych wieków i n a d a j n i e c o c i e l e s n o ś c i d r y f u j ą c e m u ś w i a t u. (ZC, s. 49)

Winterson w opowiadanych historiach nie poszukuje autentyczności w znaczeniu oryginalności, nie łudzi nadzieją odnalezienia siebie w „cudzym słowie” ani też stworzenia całkowicie nowej narracji, która wyzwoliłaby udręczone Ja od przymusu powtarzania wciąż tych samych słów. Zaprzeczenie, o którym mowa w powyższym cytacie, kryje się w geście translatorskim, przekładającym i parafrazującym każdą fabułę tak, by wydobyć z niej, a tym samym i z translatora, potencjalną wieloznaczność. Co niebywale istotne dla naszych rozważań, jest to również warunek, aby przywrócić narracji zatraconą korporalność. Dlatego tak często sięga Winterson po dyskurs miłosny, który najsilniej chyba został skonwencjonalizowany zarówno w kodzie nadawczym, jak i odbiorczym. Jej najbardziej odważny eksperyment kulturowy w *Zapisanym na ciebie*, w którym miała ona przełamać romantyczno-sentymentalny idiom wyznania miłosnego oraz stereotypowy i deterministyczny sposób myślenia o płci i seksualności, potwierdził jedynie złudność takiego przedsięwzięcia. *Zapisane na ciebie* nie jest w istocie fiaskiem, powieść ta, sięgając śmiało do tradycji popularnego i wciąż pogardzanego romansu, sprowokowała dyskusję o naturze miłości i jej języka, co nieczęsto się zdarza we współczesnej literaturze. Jedne klisze kulturowe związane z tym obszarem, takie jak małżeństwo, wytarty hotel, kaptcie, rodzinne życie, narrator/ka wymienia, inne z kolei, takie jak mit „zabijania kochanki w sztukę”, mit samopoświęcenia się, mit idealnego zespolenia czy wreszcie sam mit utraty miłości jako warunku każdego prawdziwego romansu zostaną uruchomione wbrew jego/jej woli, co dowodzi, że uzyskanie kontroli nad stereotypami czy absolutne wyzbycie się ich jest najwięk-

szym kłamstwem. W miłości próżno szukać oryginalności, samo wyznanie: „Kocham Cię” jest już cytatem, a jednak nie przeszkadza to kochać szczerze. Nie da się rozdzielić dyskursu miłosnego od samej miłości, tak jak nie można zaprzeczyć kryjącemu się w nich powtórzeniu, chyba że za cenę wypowiedzenia<sup>29</sup>. Wydawać by się mogło zatem, że Winterson poddaje się naporowi języka, który poprzez właściwą sobie konwencjonalizację zabija doświadczenie, zwłaszcza cielesne, przemieniając je w słowo, w sztukę. Jednak paradoksalnie w swym nieudanym projekcie przywrócenia słowu cielesności autorka odkryła możliwości wejścia ciała w obszar narracji. Trafnie ujmuje to Jean-Luc Nancy, mówiąc, że dążenie w stronę ciała to rodzaj „napięcia dyskursu, który dotknąć siebie może jedynie poprzez dotknięcie ciała (co oznacza, że roztrząsa sam siebie, jednocześnie s t a j ą c s a m e m u s o b i e n a p r e s z k o d z i e i w t e n s p o s ó b d o c i e r a d o g r a n i c y s e n s u)”<sup>30</sup>. Odbywa się to zaś w kolejnych etapach: „najpierw – rozpisanie naszego ciała. Jego na-zewnątrz-wpisanie, w e j ś c i e w p o z a t e k s t, będące ruchem najbardziej właściwym rozpisywanego tekstu, podczas gdy sam tekst został już porzucony, pozostawiony na granicy samego siebie”<sup>31</sup>.

Przenosząc ten sposób myślenia na relacje między autorem i tekstem oraz pozostając w tej samej optyce patrzenia, w której zewnątrz tekstu nie można odzielić od jego wnętrza, okaże się, że w tej granicznej przestrzeni „pomiędzy” znajdują się ciało, a przez nie tekst, autor i sam czytelnik.

Tak jak każde doświadczenie lekturowe, również i korporalna teoria narracji opiera się na istnieniu swoistego paktu między czytelnikiem i autorem. Jednym z najciekawszych eksperymentów formalnych, jakich dokonała Winterson, jest użycie w *Zapisanym na ciele* nieokreślonego płciowo narratora do opowiedzenia wtłoczonej w ramy konwencjonalnego romansu historii miłosnej. Gatunek, którym posłużyła się tu pisarka, wymaga jednoznacznego oznaczenia płci bohaterów, ponieważ odbiór jest tu ściśle związany z wejściem czytelnika w fikcyjny świat poprzez jego identyfikację z postacią lub narratorem. A stosowany nader często pierwszoosobowy typ narracji, wzmacniając poczucie szczerości, autentyczności opowieści, umożliwia tę identyfikację, bezpośrednio oddziałując na emocje<sup>32</sup>. Winterson zatem problematyzuje akt lektury, zmieniając rodzaj relacji między odbiorcą, a nadawcą z konwencjonalnego na dynamiczny. Jednocześnie, zachowana cielesność narratora, objawiająca się nie poprzez opis jego fizyczności, lecz poprzez niebywale intensywny dyskurs pożądania, powoduje, że kontakt ten nie

<sup>29</sup> M. Borch *Love's Ontology and the Problem of Cliche*, w: *Sponsored by Demons*, s. 50. Autorka jednak miłość plasuje w porządku wirtualnym nie materialnym, ja natomiast ustawiam te dwa porządki we wzajemnej relacji.

<sup>30</sup> J.-L. Nancy *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 5.

<sup>31</sup> Tamże, s. 13, podkr. moje – M.Ś.

<sup>32</sup> C. Allen *Jeanette Winterson. The Erotics of Risk*, w: *Following Djuna. Women Lovers and the Erotics of Loss*, Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 48.

jest załamany. Odwrotną sytuację mamy w przypadku Louise, której materialnego śladu próżno szukać w tekście, choć fenomen jej (nie)obecności zdaje się być właściwym tematem powieści, realizującym się w setkach obrazów. Winterson nie uruchamia tu modernistycznego dyskursu androginicznego, który ideał ekspresji jednostki upatrywał w doskonałym zespoleciu cech męskich i żeńskich. Pisarka posłużyła się formalnym zabiegiem ukrycia jednoznacznej tożsamości narratora/ki, by przeprowadzić eksperyment kulturowy wyznaczający nowe m o ż l i w e obszary odczytywania seksualności. Narrator/ka nie jest tu oznaką modernistycznej uwodzicielskiej dwuznaczności, lecz kategorią, a raczej przestrzenią rozpościerającą się pomiędzy rodzajowym biegunem męskości i kobiecości, przestrzenią, w której zrodzić się mogą wszelkie niedualistyczne dyskursy płci<sup>33</sup>. Choć ciało jest obecne w narracji, to jednak nie zawsze musi się to sprowadzać do ujawnienia się płci narratora czy postaci (a tym bardziej autora), a jeśli nawet jest ona wiadoma, nie zawsze będzie determinować społeczno-kulturowe przedstawienia rodzaju. Korporalność będzie nosić znamię płciowości, zwłaszcza w dyskursach miłosnych, jednak nie musi być wyznaczana w obrębie dualistycznego, rozłącznego konceptu męskości lub kobiecości.

Jednak warunkiem cielesnego aktu komunikacji jest zapośredniczenie relacji autor – czytelnik przez postacie<sup>34</sup>. Innymi słowy, autor w tej teorii narracji może konstytuować się wobec czytelnika, a czytelnik wobec autora tylko w obecności świadków-uczestników tego kontaktu. Jedyna efektywna strategia autorska (i czytelnicza) w tym modelu tworzenia i odbioru tekstu to strategia performerera, która z natury swojej jest narracyjna, to znaczy musi zrealizować się poprzez język<sup>35</sup>. Opowiadanie przestaje tu być jednym z gatunków literackich, ale jako zdarzenie – performans – staje się narzędziem transgresji podmiotu poza obszar karzącej władzy. Zaś opowiadacz-kreacjonista okazuje się być cyrkowym akrobatą, a jego narracja – ludycznym spektaklem.

Ten model twórczości podważa mit *auctoritas*, negując tradycję literacką opartą na patriarchalnej metaforze ojcostwa, w której to tekst płodzony jest, by zaświadczyć i przedłużyć istnienie autora-ojca. Wiąże się z odrzuceniem założenia tożsamości aktu tworzenia z aktem seksualnym, obliczonym na metaforyczną prokreację, tkwiącego u podstaw (zachodnioeuropejskiego) pojęcia literatury. Feministyczna korporalna narratologia kwestionuje tradycyjną figurę Autora (Ojca), zawierającą w sobie wyobrażenia: „mocy indywidualnego do inicjowania, rozpoczynania, ustalania”, „jego władzy nad wszystkim, co z niego się wywodzi” oraz towarzyszące mu przeświadczenie „o trwałości i ciągłości swego dzieła” i jego wyższo-

<sup>33</sup> L. Moore *Teledildonics. Virtua Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson*, w: *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*, ed. by E. Grosz, E. Probyn, Routledge, London 1995, s.104-127. Autorka jednak przestrzeń tę nazywa wirtualną, nie korporalną.

<sup>34</sup> D. Punday *Narrative Bodies...*, s. 82.

<sup>35</sup> Tamże, s. 110.

ści nad tym, co było wcześniej<sup>36</sup>. Autor, który niczym *pater familias* wnoszący pojęcia władzy, hierarchii i dziedziczenia stawał się gwarantem spójności dzieła zarówno poprzez wewnętrzną zasadę ścisłego związku między początkiem, środkiem i końcem, jak i zewnętrzną zasadę przypisującą każdemu tekstowi określone na mocy jego autorytetu znaczenie, w korporalnym projekcie lekturowym zostaje zastąpiony przez performerera.

Cieleśność jest jednak przede wszystkim znakiem w kulturowym systemie, a więc zapisanym w obowiązującym kodzie tekstem, choć jest też czymś całkiem od niego różnym, czymś, czego dyskurs całkowicie wchłonąć, strawić i przetworzyć nie potrafi. Zawsze bowiem w tej ekonomicznej wymianie znaczeń pozostanie jakaś resztką, jakieś tabu, jakieś puste miejsce. Ta „zbuntowana” wobec języka przestrzeń „niestrawionego” z perspektywy feminizmu korporalnego i korporalnej teorii narracji staje się projektem czytelniczym, który przeciwstawia się idei płynnej, gładkiej lektury, polegającej na wchłonięciu tekstu, poddającego się bez oporów procesowi wymiany treści na znaczenie. „Pusta strona” to rodzaj interpretacyjnej „kości w gardle”, uniemożliwiającej gładkie, bezrefleksyjne połknięcie słowa, zmuszające czytelnika do nieustannego powrotu do początku. Czytanie *somatektu* przestaje być aktem konsumpcji czy nawet aktem „erotycznej” kontemplacji, lecz staje się fizyczno-intelektualnym wysiłkiem przekopywania się przez pokłady znaczeń, złożgi dawnych historii, zasypane tunele, w których pozostawione są ślady minionej obecności.

## Podsumowanie

Koncepcja dwupoziomowego podejścia do ciała, jaką w filozofii feministycznej zaproponowała Grosz, w połączeniu z korporalną teorią narracji pozwala na odejście w badaniach literackich od wyłącznie metaforycznego opisu fenomenu istnienia ciała w tekście. Metaforyzacja dyskursu teoretycznoliterackiego spowodowana była przez pewnego rodzaju uproszczenie doprowadzające te dwa elementy (tj. ciało i tekst) do „rzeczywistej” tożsamości. Ciało nie może być i nie jest jak płaska, gładka strona papieru, ma inną, swoistą, unikalną strukturę i zarówno zapis, jak i narzędzia, dzięki którym on powstaje, zależą od jego faktury. Nie jest również w swym wymiarze materialnym, surowym, biologicznie zdeterminowanym tworem, zamkniętym i jednowymiarowym. Wręcz przeciwnie, wchodząc w sferę kulturową, w rozmaite interakcje, by zaistnieć, by uzyskać znaczenie, musi zostać prze-pisane na inny kod, zawsze zmieniając jednak przez swoją cielesną specyfikę sam ów kod. W tym tkwi zdolność ciała do stawiania oporu inskrypcji, zniekształcania jej, zamazywania, przyjmowania jej lub nie. Jest ono w tym samym stopniu oznaczanym i oznaczającym, co granicą wszelkiego znaczenia. Tekst

---

<sup>36</sup> S. Gubar, S. Gillber w: *The Madwoman In the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1984, s. 4.

jest w tym sensie ciałem a ciało tekstem, że podobnie jak ono podlega podwójnej kodyfikacji – wewnętrznej (indywidualnej) i zewnętrznej (społecznej) i nie istnieje poza kulturowym systemem znaków. Tak rozumiana tożsamość nie wymazuje i nie zaprzecza jednak zasadniczej różnicy między nimi, tkwiącej w odmienności ich materialności, uniemożliwiającej całkowitą tekstualizację ciała. To właśnie ta niezgodność porządków paradoksalnie stwarza w dyskursie przestrzeń, w której dopiero może się ciało pojawić, jako element jego struktury, nie zaś jako temat czy impuls do jego powstania. Badania teoretycznoliterackie nad kategorią cielesności w tekstach kultury powinny uwzględniać tę nierozzerwalną, möbiusowską dwoistość ciała – jako źródła (nie w sensie bezpośrednim, lecz raczej transgresywnym) narracji i jako znaku, który funkcjonuje w obrębie systemów dyskursywnych. Żeby jednak tak się stało, sam język opisu tego fenomenu cielesności musi przestać być dualistyczny, redukcjonistyczny, wyłącznie figuratywny.

Posługując się metaforą ciała jako tekstu, tak rozpowszechnioną w zachodnio-europejskiej tradycji, pamiętajmy, że czytane z tych dwóch punktów widzenia równanie, opierające się na tożsamości tych elementów, będzie oznaczać co innego, ponieważ nie w ten sam sposób ciało jest tekstem, co tekst jest ciałem. Pozostając w obrębie systemu językowego w badaniach teoretycznoliterackich, można mówić o cielesności bez zbędnej metaforyzacji, która często była i jest sposobem spychania ciała wyłącznie do roli pretekstu.

## Abstract

**Monika ŚWIERKOSZ**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### **Corporeal Feminism in Literary Research on the Body. An Attempt at Transgressing the Metaphor of Corporeality**

The author poses questions concerning the ways of using the body in feminist literary studies, or, strictly speaking, on the option to make the body a structural category of text. Another issue being considered is metaphorisation of the discourse of corporeality (using the example of the second-wave feminist criticism), which, assuming an absolute identity of the body and text, has factually reduced the meaning of both categories. The author redefines the notion of body, matter and subjectivity in the spirit of Elizabeth Grosz's corporeal feminism, which enables her to introduce these categories to the model of corporeal theory of narrative and work out interpretative tools for text, the latter being made subject (and being liable to) a corporeal reading. The interpretative material is novels by Jeanette Winter-son, whose corporeality is analysed in relation to the subject, narrative, time and space of the text.