

# Błażej Warkocki

---

## Poszukiwanie języka : o twórczości Izabeli Filipiak

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (78), 92-112

---

2002

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.

## Poszukiwanie języka. O twórczości Izabeli Filipiak

### I. Własnym głosem

Ciało, pisanie, kobieta – ta triada połączona jest subtelną siecią relacji, być może dlatego, że kobiece pisanie nie jest oczywiste. Składają się na to wielorakie przyczyny – przede wszystkim historyczne i społeczne, choć na sprawę można spojrzeć także z filozoficznego czy psychoanalitycznego punktu widzenia. Nie oznacza to, że kobiety mówią jakimś innym, nieznanym językiem. Chodzi raczej – czego dowodzą analizy feministyczne – o mnogość uwarunkowań mówienia i o dostęp do „uniwersalności”. Problem ten można obserwować nie tylko jako immanentnie wpisany w kobiecą twórczość – niejednokrotnie zostaje on również stematyzowany (i częstokroć powiązany z ciałem). Dlatego też warto przyjrzeć się konfiguracjom wspomnianej na początku triady u jednej z głośniejszych autorek lat dziewięćdziesiątych – Izabeli Filipiak.

Filipiak ciągle opisuje Inność. Co prawda jej głos, jak zauważają recenzenci<sup>1</sup>, z tekstu na tekst się zmienia, ewoluuje, jednak podskórna predylekcja każe autorce ciągle krążyć wokół tej nadrzędnej metafory. To ona organizuje jej artystyczne imaginarium, daje siłę i moc ekspresji. Sposoby realizacji mogą być oczywiście różne – czasami empatyczne, czasem ironiczne, zdystansowane i przewrotne; a czasem Filipiak po prostu, za Slavojem Žižkiem, patrzy z ukosa. Ale aura zainteresowań pozostaje ciągle ta sama i to ona nadaje temu pisarstwu spójność. Fantazmaty strachu i – połączone z nimi – dziwne, ekscentryczne ciało w debiutanckim tomie opowiadań *Śmierć i spirala*; dojrzewanie i dziewczęca inicjacja w *Absolutnej amnezji*, (miłosna) eksploracja kulturowej Inności w *Niebieskiej menażerii*, wskazówki autoekspresji dla jednego z Mayerowskich Innych – kobiety w *Twórczym pisaniu dla młodych panien*; i raz jeszcze kobieta jako bohater (!) romantyczny w nie-

<sup>1/</sup> Por. P. Czaplński *Absolutna menażeria*, „Gazeta Wyborcza” 1997 nr 163 (15 lipca), dodatek „Gazeta Książki”, s. 2.

## Warkocki Poszukiwanie języka...

opublikowanym dramacie *Księga Em*. Oczywiście, literatura prawie wyłącznie zajmuje się wypadkami jednostkowymi, osobnymi, ale twórczości autorki *Absolutnej amnezji* nie można skwitować tym redukcyjnym wnioskiem. Filipiak bowiem, oprócz sugestywnych przedstawień Inności, częstokroć wypowiada się (a czasami jest do tego po prostu zmuszona), z tego miejsca w dyskursie, które jest przeznaczone dla Innego. Kobiety-pisarki, która chce wyrazić właśnie ten fakt. I można odnieść wrażenie, że Filipiak jest tego doskonale świadoma<sup>2</sup>.

Z pewnością nie jest to rola łatwa. Już na samym początku pojawiają się bowiem fundamentalne, rzec by można – filozoficzne, wątpliwości. Być może najlepiej zilustruje je seria cytatów inicjujących pierwszy rozdział głośnej książki Judith Butler *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*<sup>3</sup>: „Nikt nie rodzi się kobietą, lecz raczej się nią staje” – Simone de Beauvoir, „W zasadzie nie można mówić o istnieniu kobiet” – Julia Kristeva, „Kobieta nie ma płci” – Luce Irigaray<sup>4</sup>, „Pojęcie płci zostało ustanowione [...] poprzez rozwinięcie się seksualizmu” – Michel Foucault, „Płeć jest kategorią polityczną, na której opiera się społeczeństwo heteroseksualne” – Monique Wittig. To polifoniczne motto w wielkim skrócie streszcza dyskusję na temat kobiet, podmiotu i płci, jaka toczyła się (i toczy nadal) w dyskursie feministycznym. Rozwiązania poszczególnych autorek i autorów różnią się od siebie czasem bardzo zasadniczo, ale jednogłośnie podważają zdroworozsądkowe sądy. Wprowadzają też atmosferę permanentnej niepewności, bo – podążając za myślą Kristevej – jak kobieta może mówić/pisać własnym głosem, jeśli symbolicznie nie istnieje? Jak odnaleźć tajne źródła kobiecej twórczości w świecie, który – wedle autorek feministycznych – poddany jest trzem poziomom „opresji kobiet w ramach systemu władzy”<sup>5</sup>: seksizmowi, patriachatu i fallogocentryzmowi<sup>6</sup>. O ile dwa pierwsze mają właściwie „tylko” wymiar społeczny, o tyle trzeci poziom ma być wpisany w samą strukturę języka. W ujęciu Joanny Bator, która posiłkuje się rozpoznaniem Elizabeth Grosz

---

2/ Zostawiam na boku rozważania o tym, czy Filipiak jest, czy nie jest pisarką feministyczną. Na ten temat: A. Górnicka-Boratyńska *Odwrotna strona rzeczy, czyli dlaczego Izabela Filipiak jest pisarką feministyczną*, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997. Por. również M. Cyranowicz *Z kim Izabela Filipiak dzieli własny pokój (notatki na wspólnym marginesie)*, w: *Kobiety w literaturze*, red. L. Burska, Bydgoszcz 1998.

3/ J. Butler *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, Routledge 1990, s. 1. Por. również przekład pierwszego rozdziału tej książki: J. Butler, *Podmioty płci/płciowości/pragnienia*, przeł. B. Kopeć, w: *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska, T. Oleszczuk, Warszawa 1998.

4/ Przekład mój – B. W. Tego cytatu nie zawiera przekład B. Kopeć, choć istnieje on w oryginale („Woman does not have a sex”). Pozostałe cytaty przytaczam w przekł. B. Kopeć.

5/ J. Bator, *Filozoficzny wymiar feminizmu*, „Katedra” 2001 nr 1, s. 60. (kursywa w cytacie moja – B. W.)

6/ Tamże, s. 60.

## Roztrząsania i rozbiory

fallogocentryzm to seria dyskursywnych procedur, strategia wtłaczająca reprezentację każdej z płci w jeden model nazwany człowieczym czy ludzkim, który w istocie odpowiada temu, co męskie. Fallogocentryzm, innymi słowy, stanowi ukrytą u podstaw kultury uniwersalizację tego, co męskie, *uniemożliwiającą kobiecy głos*, reprezentację, symboliczne istnienie.<sup>7</sup>

Jak w takich, zarysowanych totalnie, warunkach może zaistnieć kobieca podmiotowość, niezbędna przecież w pisaniu?

Kobieta może stać się Innym w kulturze i w ten sposób jest często przedstawiana. Kategoria Innego została wypracowana na gruncie humanistyki francuskiej, a w stosunku do kobiet zastosowała ją Simone de Beauvoir w *Drugiej płci*. Z tej perspektywy uniwersalny podmiot transcendujący jest w istocie męski, a kobieca płeć zawsze „naznaczona”. Jeszcze dalej w swych rozważaniach idzie Irigaray, która twierdzi, że zarówno podmiot, jak i Inny stanowią męską podstawę zamkniętej fallogocentrycznej ekonomii znaczeń. W tym ujęciu kobiety stanowią nieprzedstawialne/niereprezentowalne<sup>8</sup>. Jakkolwiek by patrzeć – trudno o rzeczywistą kobiecą autoekspresję. Czy istnieje więc jakieś wyjście z tej pułapki?

Tak – zwłaszcza jeśli pozostanie się w kręgu myśli psychoanalitycznej, która ma tę niezaprzeczną zaletę, że zawsze mówi o podmiocie cielesnym i określonym płciowo, co daje możliwość „deuniwersalizacji”. Istotnym punktem odniesienia współczesnych rozważań nad ciałem i płcią są teorie psychoanalityczne Jacquesa Lacana, który rozwinął i zradykalizował myśl Freuda. W największym, niepozbanionym uproszczeniu, skrócie można powiedzieć, że Lacan wyróżnia trzy porządki, przez które człowiek musi przejść, by uzyskać swą podmiotowość. Przez kilka pierwszych miesięcy życia niemowlę trwa w porządku realnym z „ciałem pokawałkowanym”, a więc nieświadomym swej spójności motorycznej. Po tzw. fazie lustra, w czasie której dziecko uzyskuje obraz własnego ciała, wchodzi ono w porządek wyobraźniowy, w którym istnieje pełnia, oparta na jedności matki z dzieckiem. Wejście w kolejny porządek – symboliczny, oznacza wkroczenie w język i oddzielenie od matki<sup>9</sup>. Prymarnym sygnifikantem, swego rodzaju *axis mundi* tego porządku, jest fallus. Taką antropologię poddaje krytyce Irigaray. Postuluje ona regres, powrót do sfery matczynej i wyjście z tego, co symboliczne. Przede wszystkim zaś zbudowanie teorii dla podmiotu płci żeńskiej nie wokół naczelnego sygnifikantu jakim jest fallus, co zawsze stawia kobietę w upodrzednionej pozycji nacechowanej brakiem<sup>10</sup>. To byłby również punkt wyjścia kobiecego głosu.

---

7/ Tamże, s. 61.

8/ Streszczam na podstawie J. Butler *Gender Trouble...*, s. 9.

9/ Por. K. Pawlak *Psychoanaliza według Jacques'a Lacana*, w: *Nowe zjawiska w psychoterapii*, red. M. Lis-Turlejska, Warszawa 1991.

10/ Por. hasło *Luce Irigaray* w: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig, London – New York 1998, t. 5, s. 2. Por. również hasło *Feminism and Psychoanalysis*, w: tamże, t. 3, s. 584.

## Warkocki Poszukiwanie języka...

Do psychoanalizy i jej totalnych roszczeń można mieć oczywiście stosunek sceptyczny. Jednak warto zauważyć, że bez względu na wszystko jest to fascynująca opowieść (narracja) o aktualnym stanie kultury. Jeśli więc spojrzymy z pewnego dystansu, z ukosa, na antropologię freudowsko-lacanowską to zauważymy, że opisyje ona radykalnie męski świat. I nie miałyby to, być może, wielkiego znaczenia, gdyby nie fakt, że w twórczości Izabeli Filipiak ciągle napotykałyśmy ślady poczucia obcości, funkcjonowania w nie swoim języku, poszukiwania alternatywnej przestrzeni. Dobrze obrazuje to wiersz *Madame Intuita* z tomiku<sup>11</sup> pod tym samym tytułem.

Filipiak gra tutaj na różnych znaczeniach i odcieniach semantycznych słowa „język”. Uwypukla zhierarchizowanie poszczególnych „języków”, ich migotliwy status i możliwość bezpiecznego bycia w ich obrębie. Punktem wyjścia staje się rozróżnienie na język ojczysty (!) i wyuczony, który nigdy nie może stać się prawdziwie własnym. Dlatego wewnętrzny „głos” wiersza poszukuje innego, tylko intuicyjnie wyczuwanego rozwiązania. Języka, który „mógłby nazywać się m a c i e r z y s t y”. Jeśli przyjąć za Jonathanem Cullerem<sup>12</sup>, że interpretacji sens nadaje kontekst, to rama modalna antropologii freudowsko-lacanowskiej rzuciłaby na ten wiersz ciekawe światło. Język macierzysty byłby tym, czego nie ma, wypartym, nieprzedstawialnym, a mimo to – a może właśnie dlatego – nieubłagane potencjalnym w swym istnieniu.

Zresztą nie trzeba powoływać się na, zawsze przecież hermetyczną, psychoanalizę, by zauważyć u Filipiak uparte poszukiwanie własnego (*ergo* kobiecego) języka, czyli eksterytorialnej przestrzeni, z której można by się wypowiadać własnym głosem. Wystarczy przywołać kontekst twórczości Virginii Woolf, która w swych rozważaniach jest dużo bardziej zdroworoządkowa. A warto pamiętać, że Filipiak jest autorką wstępu do klasycznego już dziś eseju Woolf rozważającego twórczość kobiet pt. *Własny pokój*, po siedemdziesięciu latach przetłumaczonego na język polski przez Agnieszkę Graff. Filipiak z gracją krąży wokół figury własnego pokoju, uruchamiając różne jego znaczenia: od tego najbardziej dosłownego („Własny pokój to [...] pieniądze na to, żeby mieć własny pokój” [WP, s. 6]<sup>13</sup>), po kolejne szczeble warstw metaforycznych. Pisze więc: „[...] akt stwarzanie własnego pokoju jest w zasadzie aktem twórczym, przygotowaniem do napisania tekstu.” [WP, s. 6]; „[jest] aktem bardzo kobiecym, a zarazem takim, który istnieje poza podziałem płci, takim, w jakim pisarz albo pisarka mogą zmobilizować swoją wewnętrzną ko-

---

<sup>11/</sup> I. Filipiak *Madame Intuita*, Warszawa 2002.

<sup>12/</sup> J. Culler *W obronie nadinterpretacji*, przeł. T. Bieroń, w: U. Eco i in. *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996.

<sup>13/</sup> W dalszej części tekstu posługuję się następującymi skrótami: *Śmierć i spirala*, Wrocław 1992 – SS; *Absolutna amnezja*, Warszawa 1998 – AA; *Własny pokój, własna twórczość*, wstęp do V. Woolf *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Warszawa 1997 – WP; *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997 – NM; *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Warszawa 1999 – TP. Numery stron podaję obok skrótu, w nawiasie.

## Roztrząsania i rozbiory

bietę [...]” [WP, s.14]. I dalej: „Własny pokój jest miejscem, do którego się wraca, albo które jak żółw nosi się na własnym grzbiecie. Brak własnego pokoju, pisanie w cudzych pokojach, to szczególnie rodzaj bezdomności” [WP, s. 13]. „Zwykle, kiedy już nie ma innego wyjścia i chwilowo musimy zamieszkać w cudzej przestrzeni, urządzamy ten cudzy pokój, który przypadkowo zdarzyło nam się zasiedlić, nadajemy mu pozór własności [...]” [WP, s. 13-14]. Pisarkom bardzo często – zdaje się sugerować Filipiak – zdarza się przebywanie w nie-swoich pokojach. Akt stwarzania własnej eksterytorialnej przestrzeni, osvajanie jej, zadomowienie jest początkiem odkrywania własnego głosu i snucia prywatnej narracji. Tu musi być bezpiecznie, bo – kończy swoje rozważania Filipiak – „Chroniąc się bez przerwy, trudno jest stworzyć cokolwiek” [WP, s. 18].

## 2. Głos Meduzy

Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla  
ciebie, ty  
jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je!  
Hélène Cixous

Jednym z bardziej radykalnych pomysłów teoretycznych łączących ciało i słowo jest tak zwane *écriture féminine*, tzn. pisanie kobiece, a raczej pisanie kobiety, co można także rozumieć jako pisanie kobietą. Ma ono charakter eksperymentalny i proponuje zastąpienie języka linearnego – cyklicznym, irracjonalnym, antylogicznym i anty-logosowym, który opierałby się strukturyzującemu działaniu hierarchii. *Écriture féminine* ma punkty styeczne z surrealizmem i jest permanentnym aktem subwersji wobec metafizyki Zachodu. Przeciwwstawia się opozycji pomiędzy językiem a materialnością, łącząc ciało i pisanie w jedno<sup>14</sup>. „Pisząc, kobiety [mają] połączyć tekstualność płynów swojego ciała i liter swojego pisma, przemieszczając w ten sposób centralną pozycję pióra w taki sposób, w jaki rozplywa się kobieca przyjemność”<sup>15</sup> – stwierdza komentorka *écriture féminine* Joanna Żylińska. Najlepszą metaforą tej teorii byłby pająk, który tworzy nieliniarny tekst swej pajęczyny wyciągając nici z własnego ciała<sup>16</sup>. Ciało bowiem jest tu najistotniejsze; jest początkiem i końcem wszelkiego tworzenia; jest woelfiańskim „własnym pokojem”. W ten sposób kobiety mają w przyszłości (bo jest to projekt tyleż utopijny, co futurologiczny) pisać, wydostawszy się uprzednio spod władzy fallogocentryzmu. Zresztą rzecz nie dotyczy wyłącznie kobiet. Tym matriarchalnym językiem może przemawiać również: dziecko, awangardowy poeta, wariat, odstępca, eksperymen-

---

14/ J. Żylińska *Życio-dajne pisanie: ciało, kobieta, język*, „Fa-art”1997 nr 1, s. 26.

15/ Tamże, s. 26.

16/ Por. K. Szczuka *Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, Warszawa 2000.

## Warkocki Poszukiwanie języka...

tator. Jednak nigdy nie można do końca jednoznacznie stwierdzić czym jest *écriture féminine*. Jest nierozstrzygalnikiem, a wszelkie próby definiowania jedynie uwy-puklają bezskuteczność wysiłków<sup>17</sup>.

Manifestem tego sposobu myślenia o pisaniu jest esej Hélène Cixous z 1975 roku pt. *Śmiech Meduzy*<sup>18</sup>, przedrukowany w „Tekstach Drugich” w przekładzie Anny Nasiłowskiej. To bardzo dziwny tekst, nawet jeśli wziąć pod uwagę specyfikę poetyki manifestu. Posiada swój własny filozoficzny idiom, który w trakcie lektury trzeba nieustannie brać pod uwagę. Mówi o niezakłóconej kobiecej ekspresji, o mówieniu i pisaniu z perspektywy dotąd nieznannej, zagrażającej i niepokojącej – z perspektywy Meduzy, która w psychoanalizie symbolizuje lęk przed kastracją. Oczywiście, ta figura odsyła również do mitu. Jak pamiętamy, Perseusz pokonuje Meduzę patrząc w tarczę, w której odbija się jej postać, czyli opanowuje zagrożenie poprzez jego odwzorowanie we własnym języku. Cixous chce pozbyć się tarczy (lustra) i mówić głosem Meduzy, a tym samym wyrazić kobiecą cielesność, która dotąd zawsze była przekładana (prze-pisywana) na obcy język<sup>19</sup>.

*Twórcze pisanie dla młodych pańien* Izabeli Filipiak, tekst pod wieloma względami różny od *Śmiechu Meduzy*, ma zasadniczo cel bardzo podobny: „wypowiedzieć niewypowiedziane” [TP, s. 243]. Obie autorki poszukują dostępu do twórczych pokładów w kobiecie, ukrytych, jak kultura minojsko-mykeńska, pod warstwą kultury greckiej, by użyć znanej metafory Freuda. Obie patrzą też z nadzieją w przyszłość, bowiem cała literatura kobiet jest jeszcze do napisania. Dlatego Filipiak stwierdza:

Ta książka jest przewodnikiem po jeszcze nie zapisanych światach. Nabiera sensu, jeśli wyobrazimy sobie, że literatura to nie książki, które stoją spokojnie na półkach w glorii osiągnięć, lecz takie, które jeszcze nie zostały napisane. Ale mogą zostać napisane, nic nie stoi na przeszkodzie, żeby były. [TP, s. 8]

Jednak pomimo tych dowodów pragmatyzmu, *Twórcze pisanie...* zawiera również nieusuwalny ślad „meduzowatości”, a więc tego niepokojącego „czegoś”, co dezintegruje, przeraża i nie pozwala się jasno i precyzowane definiować. Odbicie tej cechy możemy obserwować w recepcji, bowiem leitmotivem wszystkich recenzji jest próba ustalenia, czym właściwie jest *Twórcze pisanie dla młodych pańien*. Okazuje się, że genologiczna diagnoza nie jest ani oczywista, ani prosta. „Czym jest ta książka – poradnikiem, esejem, interaktywną quasi-powieścią?”<sup>20</sup> – pyta

---

17/ J. Żylińska *Życio-dajne pisanie...*, s. 29.

18/ E. Cixous *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1993 nr 3/4/5; przedr. w książce: *Ciało i tekst*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.

19/ Por. G. Ritz *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, „Teksty Drugie” 1997 nr 3, s. 58.

20/ P. Bratkowski *Cudzoziemiec wśród pańien*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta Książki” 1999 nr 267, s. 2.

## Roztrząsania i rozbiory

Piotr Bratkowski, w emocjonalnej i chyba najmniej przychylniej recenzji. „Dzieło sytuuje się gdzieś pomiędzy skryptem, poradnikiem a esejem o charakterze autobiograficzno-psychologicznym”<sup>21</sup> – stwierdza Marta Mizuro. Najdalej idący trop interpretacyjny należy do Hanny Gosk:

Zabawnie byłoby przeczytać tę całość – złożoną z inspiracyjnych cytatów, minianaliz, ledwie rozpoczętych traktatów o życiu i śmierci, okruczeń pisarskiego autoportretu oraz zadań domowych – w poetyce utworu postmodernistycznego [...]”<sup>22</sup>

Myślę, że wszystkie te rozpoznania są po części prawdziwe, ale przede wszystkim ta książka jest podręcznikiem twórczego pisania dla – to delikatne przesunięcie jest wyraźnie wyczuwalne – Innego. A więc dla kogoś, kto zanim przystąpi do pisania musi ustalić kim jest i jak ma uzyskać twardy grunt swej podmiotowości. Stąd wiszące w powietrzu poczucie zagrożenia. Zagrożenia dla autentyczności. „Młoda panna” może być rozumiana literalnie, ale i metaforycznie – wtedy będzie synonimem Innego. Nie jest to więc zwykły podręcznik, lecz próba wydobycia głosu, który nie miał szansy zaistnieć. Jak tego dokonać?

Głównym pomysłem, nadrzędną metaforą, jest połączenie życia i pisania. Żyć tak, jak się pisze i pisać tak, jak się żyje. Stworzyć swoją wewnętrzną „młodą pannę” – trochę naiwną, trochę cyniczną, odważną i nieco bezczelną; entuzjastkę” [TP, s. 10] To ona ma być wewnętrznym głosem tekstu, bohaterką, a zarazem *alter ego* twórczyni. Oczywiście takie postawienie sprawy ma swój wymiar terapeutyczny, ale jednocześnie – jak najbardziej twórczy. Chodzi o to, żeby „żyć w trybie pisania” [TP, s. 22]

W ten sposób można dotrzeć do własnej autentyczności, do wewnętrznego głosu. Ale tu również pojawia się w książce Filipiak znaczące pęknięcie. Bowiem z jednej strony eksploruje ona kobiecą specyfikę, a z drugiej dystansuje się od wszelkiej spetryfikowanej określoności. Przypisanie do tożsamości grupowej zawęża, oznacza swego rodzaju epistemologiczne niewolnictwo. Dlatego Filipiak woli raczej Inność niż tożsamość. Rozwiązaniem tego dylematu jest właśnie pisanie, które afirmuje doświadczenie jednostkowe i jednostkową specyfikę. Tożsamość, konotująca określoną jej definicję, a nawet określony program literacki, należy uznać za ograniczenie. Gdy jednak skupić się na jednostkowości można wszystko: „Można chcieć poznać siebie, można chcieć wyrazić siebie artystycznie, można nawet chcieć włożyć kij w mrowisko [...]”<sup>23</sup>. Innymi słowy chodzi o to, by odkrywać kobiecość, doceniając przede wszystkim jej różnorodność.

---

<sup>21/</sup> M. Mizuro *Pójdź kobieto, ja cię uczyć każę*, „Odra” 2000 nr 5, s. 109.

<sup>22/</sup> H. Gosk *Poradnik, podręcznik, tekst Twórczego Zwierzątka*, „Nowe Książki” 2000 nr 1, s. 42.

<sup>23/</sup> *Feminizmy i krzesła. 10 pytań do Izabeli Filipiak*, pytania zadał B. Warkocki, „Pro Arte” 1999 nr 11, s. 19. I dalej na tej samej stronie: „Jest wiele sposobów, na które może realizować się twórczość kobiet. Ja staram się doceniać właśnie tę różnorodność. Piszące kobiety słusznie postrzegają definicję jako ograniczenie; nie ma powodu, żeby ją na nich wymuszać”.



## Warkocki Poszukiwanie języka...

I taka właśnie jest strategia autorki w *Twórczym pisaniu dla młodych panien*. Filipiak, obficie cytując teksty kobiet, przedstawia różne aspekty twórczej kobiecości: uważność, obsesje, kulturowe lustra, podwójność, tabu, sny, śmierć... I ciało, które „istnieje przed językiem” [TP, s. 221]. Od niego należy wyjść, negując rozpozszechniony w kulturze europejskiej podział na ciało i umysł. W ciele znajduje się źródło. Izabela Filipiak cytuje więc Natalie Golgberg, której wskazówki brzmią jak rozpoznania rodem z *écriture féminine*:

podejść [do tematu] nie umysłem i pomysłami, lecz całym ciałem – twoim sercem i wnętrznościami, i ramionami. Zaczynaj pisać niemo, niezręcznie, tak jak zwierzę krzyczy z bólu, a znajdziesz swoją inteligencję, swoje słowa, swój głos. [TP, s. 220-221]

Jednak najwyrazistszą negacją tożsamości i opowiedzeniem się po stronie Inności jest rozdział zatytułowany *Cudzoziemiec* (któremu – co istotne – patronują mota z Julii Kristevej i Marguerite Duras). Kim jest cudzoziemiec? Obcym, który musi jakoś zasymilować się w nowym kraju. Nic dla niego nie jest oczywiste – wszystkiego musi się nauczyć. Wykonuje najmniej prestiżowe prace – sprząta, doręcza pocztę, zajmuje się cudzymi dziećmi – i cały czas słyszy, że jest zagrożeniem. Ze jest inny i obcy – bo takie lustra podtyka mu nowa kultura. Cudzoziemiec nie zna nowego języka, a jeżeli – to nigdy nie w tak doskonały sposób jak autochtoni. Dlatego nikt go naprawdę nie słucha – istotniejsze staje się to, jak mówi, a nie to, co mówi. „To, co powiedział, było bardzo ciekawe, lecz przejdźmy do naszych poważniejszych spraw. Nie rozumiem, można powiedzieć. Nie rozumiem nic z tego, co mówisz” [TP, s. 196]. Cudzoziemiec może pamiętać o swoich korzeniach, ale tę pamięć musi głęboko ukrywać, żeby móc się zasymilować. Zresztą w drugim czy trzecim pokoleniu pamięć o korzeniach i tak zniknie. Czasami jednak cudzoziemiec, przyzwyczajony do piętrzących się trudności, może osiągnąć mistrzostwo i napisze w nowym języku dzieło genialne i skomplikowane lingwistycznie – tu pada przykład *Błatego ognia* Władimira Nabokowa. Wtedy staje się „swój”, staje się klasykiem.

Izabela Filipiak dlatego tak sugestywnie przedstawia kondycję emigranta, by postawić dość kontrowersyjną tezę: „Cudzoziemiec jest jak kobieta, a to już krok od stwierdzenia, że kobieta jest cudzoziemcem w kulturze” [TP, s. 196]. Dlatego też pyta swoje wirtualne czytelniczki: „Czy emigrant musi czuć się wyobcowany z języka? A czy twój język należy do ciebie? Czy masz do niego dostęp? Czy jesteś w nim, czy też obok? Czy jest wodą, w której umiesz pływać, czy szklaną taflą?” [TP, s. 195-196]. Jeśli znać metaforę Filipiak za zasadną, to powyższe pytania są absolutnie podstawowe. Uzmysłowanie sobie własnego statusu, swej „obcości” i wynikających zeń strategii istnienia – to oczyszczanie przedpola. Dopiero potem można zacząć pisać.

### 3. Kontakt

Najwyrazistszą i najciekawszą opowieścią o poszukiwaniu dostępu do języka jest opowiadanie zawarte w debiutanckim zbiorze *Śmierć i spirala*. Chodzi oczy-

## Roztrząsania i rozbiory

wiecie o *Zdobycz*. Co ciekawe, jest to opowiadanie drugie z kolei. Inicjuje ono nie tylko debiutancki tomik, ale w ogóle całą twórczość Izabeli Filipiak. Jeśli więc spojrzymy właśnie z tego punktu widzenia, to ta opowieść o poszukiwaniu (utrąconego) języka zyskuje metaforyczny wymiar. Wyślizguje się przypadkowości.

Już początek utworu buduje atmosferę grozy. „Oczywiście, to było niebezpieczne. Każdemu z moich znajomych zdarzył się co najmniej jeden wypadek podczas nocnych, w ich przypadku powodowanych koniecznością, wypraw” [SS, s. 9]. Konsekwentnie budowana aura tajemniczości zostaje uwypuklona przez enigmatyczność i niejasną referencyjność poszczególnych zdań. Nie poznamy bliżej znajomych, nie dowiemy się dlaczego wyprawy były niebezpieczne i dlaczego właściwie powodowane były koniecznością. Nie jest to zresztą aż tak istotne. Najważniejszą sprawą, przynajmniej na początku opowiadania, jest zbudowanie wizji miasta: niebezpiecznego, zdegenerowanego, nocnego, ale fascynującego – wszelkie enigmatyczności są tu jak najbardziej na miejscu. Tworzą misterną siatkę, na którą składają się dyskretne zabiegi mitologizujące, migotanie znaczeń, przesunięcie utworu w kierunku fantazji, marzenia, snu, egzystencji fantazmatycznej. Warto bowiem zauważyć, że w opowiadaniu zostają wyraźnie wyodrębnione i rozdzielone dwie sfery: dzienna i nocna. Miasto, to prawdziwie fascynujące miasto, przynależy oczywiście do sfery mrocznej. Główna bohaterka pragnie się tam dostać i drażyć tajemnice ciemnej strony miasta. Przypomina to w pewnym sensie antyczną katabazę, zejście do podziemi, które w wykładni jungowskiej oznaczają nieświadomość. Ma to swoje odzwierciedlenie w tekście. Wyraźnie jest tu zaznaczone przekroczenie: „Widywałam już, jak plac pustoszeje niby w powiewie wiatru. Tego właśnie potrzebowałam, przyuczona, że prawdziwe życie zaczyna się w momencie przekraczania nakazu, a rozkosz nie istnieje bez niebezpieczeństw” [SS, s. 10]. Narratorka chce eksplorować ciemną stronę miasta czy raczej zbiorową nieświadomość. Stwierdza: „Chciałam być poszukiwaczką – drażyć nocne rejony i powracać z łupem [...]” [SS, s. 9]. I dokładnie tak się dzieje. Bohaterce udaje się wydrzeć ciemnej sferze łup – plastikowy worek na śmieci wypełniony niezidentyfikowanym kształtem. Oczywiście dostęp do niego nie jest prosty. Tajemnicy broni „mały człowiek ze szczerzym wąsikiem”, który nie każdemu jest skłonny sprzedać swój towar.

Mamy tu do czynienia z oczywistym zakazem. Tajemnica dostępna jest tylko wybranym. Bohaterka musi więc przechytrzyć strażników, a więc dokonać czynności, którą niejednokrotnie parali się bohaterowie mitologiczni. A to mity właśnie są kanwą psychoanalitycznych rozpoznań, które można rozumieć jako opowieść o wewnętrznej kulturze człowieka. Taka możliwość interpretacji opowiadania Filipiak istnieje bardzo wyraźnie. Cóż więc bohaterka wyławia z głębin nieświadomości? Lalkę. Naturalnej wielkości, piękną, sztuczną esencję kobiecości, *das ewig Weibliche*. Z dalszych fragmentów tekstu wynika, że nie jest to jednak zwykła lalka, lecz raczej rodzaj *sex toy*. Jest więc podporządkowana jednej podstawowej funkcji – seksualnemu spełnieniu. Jej ciało nie należy do niej, jest całkowicie skolonizowane. Rafał Grupiński i Izolda Kiec zauważają w książce *Niebawem spadnie błoto, że*

## Warkocki Poszukiwanie języka...

jest to symbol reifikacji kobiety w kulturze<sup>24</sup>. Ma to swoje odzwierciedlenie w te-kście – bohaterka zaczyna bowiem traktować zdobyczą jako swego rodzaju kulturo-we lustro. Jedyne wyobrażenie, z którym można się identyfikować, gdyż w kulturze brakuje innych alternatyw –

Lalka siedząca teraz przede mną dorosłą nie jest odbiciem snu dziecka, zatem czyjego snu jest odbiciem? Lalkę-dziecko wymyślił dorosły dla dziecka, lalkę-kobietę wymyślił mę-zczyzna dla... kobiety czy drugiego mężczyzny? A jeśli nie wymyślił jej mężczyzna? Nie mogła jednak wymyślić jej kobieta, kobiety i dzieci nie wymyślają lalek, używają ich tylko jako lustra. [SS, s. 13]

Według Freuda identyfikowanie się jest procesem psychologicznym, w którym podmiot przejmując pewne cechy innej osoby i ulega częściowemu bądź całkowite-mu przekształceniu, dostosowując się do modelu, jaki stanowi ta osoba. Jacques Lacan, twórca pojęcia zwanego „stadium lustra”, za początek tożsamości uznaje chwilę, w której dziecko utożsamia się ze swym odbiciem w lustrze, postrzegając siebie jako całość, jako to, czym chce być<sup>25</sup>. Z tej perspektywy lalka jako kulturowe lustro staje się bardzo niebezpieczna: piękna, powabna, seksualna i... niema. Bo-haterka próbuje więc wielokrotnie porozumieć się ze swą zdobyczą:

– Nie chcę być natrętna. Jak masz na imię?

Z lekkim zgrzytem opuściła głowę.

Patrzyłam na nią w osłupieniu. Najwyraźniej się poruszyła, nie wiedziałam tylko, czy był to celowy odruch ukrytego mechanizmu, obsunięcie się śrubki, czy zakodowana gdzieś w mechanizmie odpowiedź. Niepewna spróbowałam jeszcze raz:

– Możesz mi powiedzieć jak masz na imię?

Ten sam gest odmowy został powtórzony, teraz już wyraźniej. [SS, s. 12]

Kontakt bohaterki z lalką, a poniekąd również – uwzględniając mechanizm kulturowego lustra – z samą sobą jest niemożliwy. Próby spełzają na niczym. Bra-kuje języka. Lalka jest bezwolna i ciągle niema. Ale jakaś nikła nić kontaktu zaist-niała, a przynajmniej bohaterce wydaje się, że mogłaby zaistnieć. Trzeba tylko od-naleźć ścieżkę dostępu, hasło. Uporczywe ponawianie prób porozumienia przywo-dzi na myśl *Solaris* Stanisława Lema. W opowiadaniu Filipiak chodzi jednak nie tylko o porozumienie z drugim podmiotem, ale przede wszystkim o porozumienie ze sobą. Z własnym ciałem i głosem. Co więcej – próby komunikacji nie mają cha-rakteru wyłącznie werbalnego. Kontakt przybiera również formę erotyczną i sen-no-fantazmatyczną. Wszystko jednak na nic. Bariera komunikacyjna wydaje się nie do przebycia.

---

<sup>24/</sup> R. Grupiński, I. Kiec *Niebawem spadnie błoto czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 67.

<sup>25/</sup> J. Laplanche, J.B. Pontalis *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska i E. Wojciechowska, Warszawa 1996, 123-130.

## Roztrząsania i rozbiory

Dlatego najdziwniejsze wydaje się zakończenie opowiadania. Bohaterka rozciąga brzuch lalki: „Z rozpadliny wychyliły się splątane kłacza odnóży, błyszczący metalowy korpus uśpionego owada. Poczulałam mdłości, jednak metalowy blask nie pozwolił mi przestać się w niego wpatrywać. To nie poruszało się, była w tym jednak potencjalna możliwość przebudzenia” [SS, s. 24]. Czym jest owo tajemnicze coś, które bohaterka wyjęła z brzucha lalki? Odpowiedź na pytanie wydaje się kluczowa dla interpretacji utworu. Powtórzmy więc – uśpiony owad, w którym tkwi możliwość przebudzenia. Akapit dalej owad zostaje zamieniony w skrzyżowanie skorpionia i pocisku z opóźnionym zapłonem. Jest więc to coś strasznego i potencjalnie destrukcyjnego, co może rozsadzić skostniałe struktury. Innymi słowy: monstualna wybuchowość. Skomasowanie powyższych atrybutów przywodzi na myśl metaforę używaną przez Filipiak w eseju *Literatura monstualna*<sup>26</sup>. Tekst ten jest swoistym studium recepcji książek pisanych przez kobiety po roku 1989. Autorka skupia się przede wszystkim na znaczeniu i funkcji stygmatyzującej i niezwykle nośnej formuły, którą krytyka z upodobaniem posługiwała się przy analizie tekstów kobiecych. Chodzi oczywiście o „literaturę menstruacyjną”. Filipiak przekonuje, że miała ona charakter synekdochalny i spełniała rolę fantazmatu grozy, dzięki któremu można było oswoić (i zdeprecjonować) nowe, niepokojące zjawisko. Autorka zarysowuje pole semantyczne i metaforę stosowaną przez niektórych krytyków: menstruacyjność (nie tylko poprzez freudowski lapsus) łączy się z monstualnością, potwornością i niejasnym, potencjalnie wybuchowym statusem literatury pisanej przez kobiety.

Oczywiście, zestawiając zakończenie *Zdobyczy* z analizą mizoginicznych fantazmatów, niebezpiecznie zbliżamy się do granic nadinterpretacji. Jednak paralela istnieje i niepokojąco kusi. Bohaterka opowiadania wyrwa niemej i martwej lalce tajemnicę, jeszcze milczącą, ale skłonną do przebudzenia. „Ciekawe czy to naprawdę wybuchą” – myśli bohaterka wychodząc z mieszkania razem ze swą zdobyczą.

### 4. Ciało subwersywne

Skoro tak doskonale udaje szaleńca, to znaczy,  
że nim jest

Jean Baudrillard

Poszukiwanie głosu kobiecego ciała może prowadzić do swoistego esencjonalizmu, nieustannego podkreślania różnicy między płciami. A to prowokuje świadome ograniczenie. Proza Filipiak nie chce być jednak w ten sposób ograniczona. Tu Inność jest ciągle na nowo poszukiwana i różnicowana. Autorka pyta więc w *Twórczym pisaniu*: „Po co dopuszczać kultury getta do głosu? Zakładając, że nie interesuje nas, co mają o sobie do powiedzenia? Że ich prawa nic nas nie obchodzą? Bo

## Warkocki Poszukiwanie języka...

one nas oglądają. Dzięki nim możemy lepiej zobaczyć samych siebie” [TP, s. 200]. I – dopowiedzmy – wywalczycie sobie trochę więcej wolności.

Najwyraźniejsze opowiedzenie się po stronie Inności możemy zaobserwować w opowiadaniu *Przytul mnie* z tomu *Śmierć i spirala*. Głównym bohaterem tego rwanego, nieciągłego tekstu jest osoba o nieidentyfikowalnej do końca płci. W rozmowie z Agnieszką Kosińską Filipiak rzuca więcej światła na tę kwestię: „Bohaterem jest po prostu transseksualista. Mężczyzna, który chce być kobietą; bardzo się stara, a jednocześnie bardzo się boi, że zostanie zdemaskowany, dlatego bez przerwy sprawdza na ile jest, na ile nie jest kobietą”<sup>27</sup>. Oczywiście nie trzeba wpisywać tego „odautorskiego bryku” w proces interpretacyjny, ale wskazówka jest na tyle poręczna, że warto ją mieć w pamięci. Bowiem bez względu na medyczną taksonomię, możemy bez wahania uznać, że głównym bohaterem opowiadania jest osoba, dla której ciało i płeć nie są czymś oczywistym czy „przezroczystym”. To poważny problem, który trzeba poddać poznawczej obróbce.

Akcja opowiadania toczy się w wielkomiejskim domu publicznym. Nie jest to jednak zwykły dom publiczny – nie akty seksualne są tu ważne, ale fantazje erotyczne oraz odgrywanie określonych ról i sytuacji. Symulowanie. Kolejne części opowiadania przedstawiają fragment marzenia jakiegoś anonimowego klienta. Można by więc powiedzieć, że mamy do czynienia z zawieszonym gdzieś w przestrzeni domem publicznym erotycznych fantazmatów. Seksualnym Disneylandem wyobraźni. Tu można się spotkać z następującą, charakterystyczną relacją:

I to był facet, na którego najbardziej działały rzeczy sztuczne. Peruki, rzęsy, sztuczny biust, sztuczne biodro. Więc stoszyłam sobie włosy i malowałam oko na pół twarzy. Co bym nie wymyśliła i tak ciągle byłam z a n a t u r a l n a. [SS, s. 70, podkr. moje – B. W.]

Ostatnia fraza brzmi niepokojąco – dlaczego właściwie bohaterka była ciągle „za naturalna”? W stosunku do kogo? Bardzo wątpliwe, że w stosunku do obrazu realnej kobiety – naturalność w opowiadaniu jest konsekwentnie podważana. Raczej w odniesieniu do innych ikon, których kultura popularna dostarcza w niezliczonych ilościach. Znak odnosi się więc wyłącznie do innego znaku, co przywodzi na myśl rozważania poststrukturalistów, a zwłaszcza Jeana Baudrillarda. W opowiadaniu Filipiak obraz kobiety nie jest odbiciem głębszej rzeczywistości, nie przesłania braku głębszej rzeczywistości, po prostu nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością<sup>28</sup>. Fantazmat ma tu więc strukturę symulakrum: swą moc bierze z napięcia między znakami, bojkotując wszelką referencjonalność. Tym samym rozmocy ulega granica pomiędzy „prawdziwym” a „fałszywym”, światem rzeczywistości i światem wyobraźni. Nie popełnimy więc chyba wielkiego nadużycia zestawiając dom publiczny z opowiadania Filipiak z Baudrillardowskim Disneylan-

---

<sup>27/</sup> Niech się stanie sztuczność. Z Izabelą Filipiak rozmawia Agnieszka Kosińska, „Dekada Literacka” 1995 nr 4, s. 10.

<sup>28/</sup> Por. J. Baudrillard *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 181.

## Roztrząsania i rozbiory

dem, który ma być „doskonałym modelem wszystkich [...] pogmatwanych porządków symulacji”<sup>29</sup>, gdzie odbywa się nieustająca „gra iluzji i fantazmatów”<sup>30</sup>. Przybytek występnych rozkoszy z opowiadania *Przytul mnie* spełnia właściwie tę samą rolę. Jest zbornikiem ludzkich (męskich?) fantasmagorii erotycznych. Symboliczną sceną, na której ciągle na nowo odgrywa się pożądanie. Jednak ta konstatacja to nie wszystko – jeśli podążać za myślą Baudrillarda, to należy zrobić jeszcze jeden krok. Francuski filozof pisze bowiem:

Disneyland istnieje po to, by ukrywać, że Disneylandem jest cały „realny” kraj, cała „realna” Ameryka. [...] Wybudowano imaginacyjny Disneyland po to, aby przekonać, że reszta jest rzeczywista, tymczasem całe Los Angeles i otaczająca je Ameryka przestały być rzeczywiste, należą bowiem do porządku hiperrealności i symulacji.<sup>31</sup>

Czyżby więc dom publiczny erotycznych fantazmatów został stworzony po to, aby pokazać, że kobiece ikony męskiego pożądania są w istocie nierzeczywiste, wieszycie symulowane? Taka myśl może pojawić się w głowie czytelnika, zwłaszcza że głównym bohaterem jest przecież osoba, która kobiecości musi się nauczyć.

A nie jest to sprawa łatwa: „Na tyle rzeczy musisz zwracać uwagę. Jak siadasz, jak wstajesz, jak się poruszasz, o czym rozmawiasz. Zbudowanie efektu naturalności jest o wiele trudniejsze niż gra w utożsamienie wśród ludzi, którzy doceniają twoją sztuczność” [SS, s. 69]. Bohater musi ciągle grać, odtwarzać rolę wedle zaobserwowanych u innych kobiet wskazówek. Nic tu nie jest naturalne, a sama naturalność też jest swego rodzaju rolą. W pewnym momencie dochodzi do wniosku, że nie tylko on coś symuluje. Pozycja wnikliwego obserwatora każe mu zastanowić się, czy przypadkiem – nieświadomie – wszyscy czegoś nie udają. Czy pleć nie jest przyznaną w momencie urodzenia rolą, którą trzeba z lepszym bądź gorszym skutkiem odgrywać na scenie *theatrum mundi*.

Nawet ciąża staje się jedynie znakiem kobiecości. Nie ma w niej nic naturalnego czy biologicznego. Jest kodem społecznym, elementem semiotycznej siatki, która buduje kobiecość. Dlatego bohater stwierdza; „Jej ciąża jest takim samym oszustwem jak moje przebranie. Niemal tak samo byłiby urażeni, gdyby mogli przeświecić jej brzuch, jak gdybym ja odstonił moją sztuczność” [SS, s. 70].

Jeśli głównego bohatera trapi ciągła konieczność odgrywania roli, to problemem pozostałych bohaterów przebywających w tym szczególnym domu publicznym jest niemożność bycia do końca prawdziwym, naturalnym. Bo co jest tak naprawdę naturalne? Gdzie szukać ideału? To poczucie bycia nie do końca adekwatnym jest być może mniej doskwierającą wersją poczucia odgrywania roli. Czyżby więc wszyscy po prostu grali kobietę lub mężczyznę?

Zauważmy – dla bohatera opowiadania *Przytul mnie* to rola ważna i trudna. A dla innych? Mniej trudna i dlatego niezauważalna? Judith Butler, teoretyczka

<sup>29/</sup> Tamże, s. 187.

<sup>30/</sup> Tamże.

<sup>31/</sup> Tamże, s. 188.

## Warkocki Poszukiwanie języka...

plci-jako-dragu, pisze: „Jeśli potraktowalibyśmy pleć społeczną jako rodzaj zadania do wykonania, to można powiedzieć, że zadanie to nigdy nie zostaje do końca wykonane zgodnie z oczekiwaniami”<sup>32</sup>. A jednak musi zostać wykonane – to przecież rola życia. W świecie rządzonym przez pleć nie można być sobą, nie będąc przy tym mężczyzną albo kobietą. A nawet więcej – bez płci po prostu nie można istnieć.

W tym miejscu można by zapytać o jaką pleć właściwie chodzi w cytowanych utworach Filipiak – o *sex* czy o *gender*? Niewątpliwie w opowiadaniu króluje nadrzędną świadomość funkcjonowania płci biologicznej w porządku kultury. I jest to zgodne z rozpoznaniem Judith Butler. W jej ujęciu pleć jest performatywem – co oznacza, że stanowi o niej nie to, czym się jest, lecz to, co się robi. Jest więc cytatem, odnoszonym nie do jakiegoś ideału (ten jest nieosiągalny), lecz do wskazówek reprodukowanych przez kulturę. Momentem inicjującym performatyw staje się okrzyk „to jest dziewczynka” lub „to jest chłopiec”, wygłoszony zaraz po urodzeniu<sup>33</sup>. Z tej perspektywy nieistotne jest rozróżnienie na *sex* i *gender*. Materia i cielesność nie istnieją poza językiem<sup>34</sup>, a pleć biologiczna wpisuje się natychmiast w porządek kultury i przezeń jest postrzegana<sup>35</sup>. Innymi słowy – określenie *n a t u r a l n y* sankcjonuje pewien porządek kulturowy, służy jego reprodukcji.

Dlatego właśnie zarówno dla Filipiak jak i dla Butler ciało ma swój wymiar subwersywny. Autorka *Absolutnej amnezji* nie przedstawia przecież transseksualisty jako egzotycznego *c u r i o s u m*, lecz dzięki niemu odsłania pewien system. To eks-centriczne ciało wykorzystuje przestrzeń, którą kultura stwarza poprzez wykluczenie pewnych zachowań. Funkcjonuje więc w innym dyskursie niż kulturowo uznawany. I tu ujawnia się jego subwersywna moc. Ekspozuje mechanizmy rządzące płcią w kulturze i każe czytelnikowi zastanowić się nad własnym płciowo-ontologicznym statusem w fantazmatycznym symulakrum kultury – zwłaszcza w kontekście słów bohatera *Przytul mnie*: „To może brzmi jak wyznanie pychy, ale czuję coraz wyraźniej, że tylko ja jestem prawdziwy” [ŚS, s. 71-72].

---

32/ J. Butler *Krytycznie queer*, przeł. A. Rzepa, w: „Furia Pierwsza”, seria „Zeszyty Gender Studies” nr 1, s. 44. Jest to przekład 8. rozdziału książki J. Butler *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, Routledge–New York–London, 1993.

33/ Por. J. Culler *Język performatywny*, w: *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 119.

34/ Por. K. Szczuka, *Gombrowicz subwersywny*, „Teksty Drugie” 1999 nr 5, s. 174.

35/ Bożena Chołuj, komentując teorię Butler, podaje ciekawy, egzemplifikujący fakt: „[...] do XVII wieku leworęcznym albo obcinano lewą rękę, przywiązywano ją do ciała, albo uznawano ich za nienormalnych. Do dziś istnieją obok praworęcznych ludzie leworęczni. Mimo że różnica jest między nimi w dalszym ciągu widoczna, a jej charakter biologiczny tłumaczy się innym usytuowaniem ośrodków ruchu w mózgu, przestała być kulturowo znacząca. Praworęczność przestała być uważana za jedynie naturalną”, B. Chołuj *Tożsamość płci – natura czy kultura? w: Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska, T. Oleszczuk, Warszawa 1998.

### 5. Absolutny początek

Kultura stwarza Innemu lustra, w których widać jedynie zniekształcony wizerunek – to jedno z rozpoznań *Twórczego pisania dla młodych panien*. Aby więc odnaleźć własny głos, należy cofnąć się do autentyczności swojego ciała. Jednak eksploatacja cielesności – a tę lekcję Filipiak przerobiła bardzo konsekwentnie i świadomie – to nie wszystko. Kolejny etap jest znacznie trudniejszy. Zawłaszczający gęszcz matrycę kultury, która czy to zniekształca, czy uniemożliwia głos Innemu, należy poddać krytycznej analizie. Innymi słowy – dekonstrukcji.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że dekonstrukcja wcale nie oznacza tylko negatywnej działalności niszczyielskiej. Jacques Derrida przestrzega przed takim rozumieniem tego pojęcia i dodaje: „Nie chodzi bowiem o zniszczenie, a o zrozumienie w jaki sposób «skonstruowana» jest pewna całość, o jej w tym celu swoiste odtworzenie”<sup>36</sup>. Słowa te doskonale oddają strategię artystyczną Izabeli Filipiak. Trudno byłoby stworzyć cokolwiek na absolutnym pogorzelsku. Chodzi więc raczej o „poluzowanie” systemu na tyle, aby były dobrze widoczne poszczególne (represyjne) jego elementy, aby była widoczna przemoc kultury. W ten sposób właśnie można odczytać *Absolutną amnezję*.

Lekturę warto rozpocząć od fragmentu dodanego na początku drugiego wydania książki, bo ta zmiana wydaje się przemyślana, celowa i znamienita. Jak więc wygląda ten nowy początek? To *Fragment z pamiętnika ukrytego po odwrotnej stronie stołu*. Składa się on z krótkich, sentencjonalnych zdań wyeksponowanych graficznie i z ich rozwinięcia, które tworzy przejmującą opowieść o władzy. „Chłopcy się biją, bo jak dorosną, to będą walczyć. Dziewczynki się nie biją, bo jak zostaną nauczycielkami, będą mogły sobie wszystko odbić”. [AA, s. 6]. Tak przedstawiają się relacje władzy i steatralizowanej przemocy. Góra, dół, nieugięte hierarchie. Stosunki społeczne to zawsze relacje władzy. Ale Filipiak idzie dalej. „Patrzę a zarazem jestem obserwowana. Przez kogo? Kto jest moim Bogiem?” [AA, s. 5] – odnotowuje Marianna w swym pamiętniku. Władza przyjmuje tu wręcz Foucaultowski<sup>37</sup> wymiar. Ma postać panopticonu. Człowiek jest obserwowany i kontrolowany dosłownie wszędzie, co pozwala interweniować w każdej chwili, zanim jakikolwiek czyn zostanie popełniony. W ten sposób represja jest wręcz internalizowana. („Kto odnotowuje moje myśli? Co dla mnie przygotował? Na jaką wystawi mnie próbę?” [AA, s. 6] – pyta Marianna). Ale w powieści Filipiak można odnaleźć jeszcze coś – swego rodzaju desubstancjalizację władzy, co na pierwszy rzut oka nie jest oczywiste. Bo owszem – władzę posiadają tu konkretne osoby (np. Sekretarz), ale w pewnym momencie ulega ona rozmyciu, rozproszeniu. Staje się „konstrukcją umożliwiającą jej kapilarne, automatyczne, permanentne funkcjonowanie”<sup>38</sup>.

---

<sup>36/</sup> J. Derrida *List do jednego z japońskich przyjaciół*, przeł. J.M. Godzimirski, przejrzał S. Cichowicz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1993 nr 3, s. 44.

<sup>37/</sup> Mam tu na myśli przede wszystkim *Nadzorować i karać*.

<sup>38/</sup> B. Banasik *Michel Foucault – mikrofizyka władzy*, „Literatura na Świecie” 1998 nr 6, s. 332.



## Warkocki Poszukiwanie języka...

Wagę przemocy uwydatnia niezwykła empatia głównej bohaterki. Gdy Marianna słyszy jak grupa wyrostków maltretuje bezdomnego kota, dokonuje znamiennego przesunięcia w metaforyce, pisząc „bolą mnie oczy i pazurki” (s. 6). Natomiast złamana gałąź wygląda według niej „jak ledwo zakrzepnięta rana” (s. 5). Zapisuje więc w pamiętniku: „Patrzę na nią, widzę bolesność poszarpanych ścięgien, czuję nierówne, gorączkowe tętno w poszarpanych zwojach” (s. 5). Ta nadwrażliwość romantycznego dziecka – bo Marianna to niewątpliwie dziecko romantyczne<sup>39</sup> – strukturyzuje permanentny gwałt symboliczny dokonywany na człowieku.

Powieść Filipiak to zatem przede wszystkim powieść o kapilarności władzy, nieuniknionej opresji i zhierarchizowaniu świata. Bierne przyjmowanie *status quo* to jednak dopiero połowa drogi – bo właściwie skąd wziął się ten represyjny układ. Filipiak, moim zdaniem – pośrednio – odpowiada: z kultury, która jest swoistą matrycą kształtującą porządek symboliczny, a przez to i społeczny. Stąd liczne trawestacje i parodie rozmaitych tekstów kultury, które są fantazmatycznym odbiciem rzeczywistych (tzn. powieściowych) wydarzeń.

Nie są to jednak zupełnie przypadkowe teksty kultury. Punkt wyjściowy dekonstrukcji opiera się – oczywiście – na micie Ifigenii. Takie postępowanie jest bardzo znamienne – mity greckie leżą u podstaw kultury europejskiej, odbijają jej archetypy i stanowią wyśmienitą pożywkę dla wszystkich, którzy chcą objąć i zdiagnozować „całość”. Luce Irigaray stwierdza na przykład „nasza wyobraźnia funkcjonuje zawsze według schematów utrwalonych przez mitologię i tragedie greckie”<sup>40</sup>. Polemizując z Freudem dowodzi, że u podstaw kultury leży pierwotne matkobójstwo. Swą tezę egzemplifikuje na podstawie – co nie bez znaczenia – *Orestei* i zabójstwa Klitajmestry przez Orestesa. Rola Ifigenii nie jest w tej interpretacji wyeksponowana, ale potwierdza kierunek subwersywnych przewartościowań.

Tragedia Marianny, zatrzaśniętej pomiędzy – przedstawionymi przecież nie z epickim rozmachem, a w figuratywnym skrócie – Sekretarzem i matką – wieczną dysydentką (Niepokalaną/ Nieutuloną), ma swój analogon w tragedii greckiej, traktowanej jednak bardzo nieufnie. Ten mityczny plan *Absolutnej amnezji* rekonstruuje Maria Janion w eseju *Ifigenia w Polsce*. „Rekonstruuje” to chyba w tym kontekście najlepsze słowo, bowiem to, co Filipiak poddaje okrutnej dekonstrukcji, autorka *Gorączki romantycznej* pieczołowicie zlepia w całość. Swoją szkic kończy znamienne: „Mimo okrucieństwa przedstawionych doświadczeń kobiecości nie ma tu gwałtownych zerwań pamięci i pisarstwa. Triumfuje wzór tkaniny – ciąglej i spoistej”<sup>41</sup>.

Esej Marii Janion można by potraktować jako swoiste *pendant*, ciąg dalszy *Absolutnej amnezji*. I to nie tylko dlatego, że rekonstruuje plan powieści Filipiak. *Ifigenia w Polsce* wchodzi w interesującą postmodernistyczną grę z *Absolutną amnezją*. Maria Janion rozpoznaje przecież siebie w powieściowej bohaterce – Mistrzy-

39/ M. Janion *Ifigenia w Polsce*, w teście: *Kobiety i duch mności*, Warszawa 1996, s. 337.

40/ L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 9.

41/ M. Janion *Ifigenia...*, s. 343.

## Roztrząsania i rozbiory

ni. W ten sposób fikcyjna postać obleka się w realne ciało i dopisuje swoją wersję zdarzeń. A dokładniej skleja fragmenty roztrząskanej przez Filipiak zabawki<sup>42</sup> (tj. kultury).

W *Absolutnej amnezji* w tak okrutny sposób potraktowany został nie tylko mit o Ifigenii. Nie ostały się żadne mity, opowieści, narracje. Zostają bowiem tak przedstawione, by ujawniły swą represyjną, choć sprytnie zakamuflowaną naturę. *Treny* Jana Kochanowskiego zostają przerobione na opowieść o gwałcie Urszulki i egoizmie autora. Podczas szkolnej akademii z okazji Dnia Kobiet – tej, jak pisze Maria Janion „skamieniałej samej w sobie represji”<sup>43</sup> – dochodzi do aktu prometejskiego buntu nauczycielki Lisiak, zakończonego, jak to w wypadku bohaterów romantycznych często bywa, pobyt w szpitalu psychiatrycznym. Porządek ujawnia swe represyjne fundamenty. Pamięć o tej „odwrotnej stronie rzeczy” zapisuje Marianna w wypracowaniu *Wyobrażam sobie moją przyszłość*.

Tu dokonuje proteusowych przemian, wchodząc w tożsamość różnych kobiet i ujawniając represyjność matryc przygotowanych dla nich przez kulturę. Oczywiście ukazuje swe niejawne przestanki, a tkanina stabilnego porządku – swą spletaną, pełną supłów, odwrotną stronę. Gdy Marianna staje się Elizą Orzeszkową pisze: „Moje nazwisko poniewierać się będzie w szkołach, a uczniowie będą straszni zawczasu moimi opisami przyrody. Nikt już nie będzie wiedział, o czym pisałam, czego pragnęłam i jak wyglądało moje życie”. Marianna skrzętnie notuje tę utajoną prawdę, bo pamięć jest strategią obrony. Buduje podziemne korytarze (ten motyw często się u Filipiak powtarza) pod powierzchnią zastanych, spetryfikowanych form.

„Pamięć” to słowo kluczowe w tej powieści. Kultura dokonuje przecież symbolicznego gwałtu na każdej jednostce. Innymi słowy – powoduje absolutną amnezję. Istotę tego procesu wyjaśnia Turek:

Szkola nie służy do uczenia, tylko dzieci jeszcze w to wierzą [...]. Wyznajesz się bardziej na początku niż pod koniec lekcji, o to im właśnie idzie. Od pierwszej klasy do ostatniej to cały proces zapominania. [...] Z tymi co uczą to samo zrobili wcześniej. Panie nauczycielki powtarzają z tobą własną, odrobioną lekcję. Pod koniec dostajesz dyplom ukończenia, z wypisanym na nim stadium amnezji. [AA, s. 54]

Kultura zostaje wszczepiona człowiekowi – nie tylko, choć przede wszystkim – w szkole. To ona właśnie, w opinii Turka, jest odpowiedzialna za zabijanie pierwotnej wolności i wrażliwości. Inicjuje proces swoistej de-edukacji<sup>44</sup>, by doprowadzić w końcu do absolutnej amnezji.

Niewątpliwie więc w powieści Filipiak kultura modeluje przemoc, która z kolei represjonuje każdą jednostkę ludzką. W ten sposób dokonuje się nieubłagany pro-

---

<sup>42/</sup> Por. K. Szczuka *Czy feministki wybić się mogą na mit?*, „Res Publica Nowa” 1997 nr 9.

<sup>43/</sup> M. Janion *Ifigenia...*, s. 324.

<sup>44/</sup> Takiego sformułowania użył J. Sosnowski w swej recenzji *Każdy był małą dziewczynką*, „Ex Libris” 1995 nr 12.

## Warkocki Poszukiwanie języka...

ces zapominania tego, co było na początku. Czy jest jednak możliwy proces „odpominienia”/przypomnienia sobie stanu sprzed absolutnej amnezji? Czy – formułując pytanie z innej perspektywy – można zapomnieć o tym, co nam zaaplikowano?

Warto poszukać przykładów. Najpierw na myśl przychodzi Turek. To on przecież jest widowym autsajderem, przywódcą młodocianych wyrzutków społeczeństwa. W bunkrach – a więc pod spodem normatywnego porządku – rządzi alternatywną społeczność. Jest świadomy symbolicznej indoktrynacji. Specjalizuje się w przeszkadzaniu harcerzom i drobnych kradzieżach. Do szkoły nosi jeden zeszyt, w którym i tak niewiele zapisuje. Organizuje spektakularny napad na swoją szkołę, w którym uczestniczy także Marianna. I tu właśnie pojawia się problem. Po sterroryzowaniu szkoły Turek natychmiast zasiada na miejscu dyrektora. Logika rewolucji – jak zwykle – okazała się nieubłagana. Turek konspiruje tylko po to, by z ciemżonego stać się ciemżycielem. Jest więc to kontestacja pozorna. On nie pamięta już pierwotnej wolności.

A Marianna? I tu docieramy do końca powieści, gdzie przez pozór realistycznej narracji coraz wyraźniej prześwitują wydarzenia nie mieszczące się w tej konwencji: nad miastem kołuje anioł, a główna bohaterka prowadzi rozmowę ze swą zmarłą babką Aldoną. Ta proponuje jej jako wyzwolenie – absolut, transcendencję, pobyt w Siódmym Niebie. Zauważmy podobieństwo do losu Ifigenii – ona również po spełnieniu się ofiary została przeniesiona przez Artemidę na niebieski firmament. Gdyby więc Marianna zgodziła się na tę propozycję – wpasowałyby się tym samym w koleiny już wcześniej przygotowane. Taka pozorna deifikacja nie jest niczym nowym, lecz wyjściem zaprojektowanym już przez kulturę. Dlatego Marianna stwierdza: „Nie chcę żadnego absolutu, chcę już iść” [AA, s. 242]. Jest to gest prawdziwie rewolucyjny. Akt czystej negacji. Niezgoda na zastane reguły gry. To tak jakby Kopciuszek nagle zorientował się, że jest manipulowany i postanowił opuścić swoją bajkę. Tak też czyni Marianna. Opuszcza nie-swoją opowieść. Jeśli kultura jest zarówno przyczyną jak i skutkiem represji, to jedyne wyjście. Absolutny początek nowego. „Niedobrze jest rozmyślać, zauważyła [Marianna] schodząc już ze skarpy, lecz zapominanie jest najbardziej niezręczną z ucieczek. Odchodziła więc tylko, nie oglądając się” [AA, s. 243].

## 6. Niebieskie zakończenie

„Noszę śmieszne delikatne bluzeczki po mojej babci i jej dopasowane żakiety, na zmianę z obszernymi swetrami, koszulami dziadka ze stójką przy szyi, farbuję na nierówne galaktyczne smugi antyczne fartuchy mojej mamy i martwię się, co nastąpi, kiedy zużyję całą tę garderobę...”<sup>45</sup> – w ten sposób Izabela Filipiak rozpoczyna swoją wypowiedź na temat stosunku do tradycji, publikowaną w „Tekstach Drugich” w 1996 (a więc przed *Niebieską menażerią*). Ten fragment świetnie kore-

---

<sup>45/</sup> Ankieta „Tekstów Drugich”, „Teksty Drugie” 1996 nr 5, s. 113.

## Roztrząsania i rozbiory

sponduje ze zdjęciem<sup>46</sup> autorki zamieszczonym w książce *Ciało, pleć, literatura*, ilustrującym tekst Ingi Iwasiów.

Zdjęcie ma charakter portretowy. Izabela Filipiak, ubrana w ciemne, powłóczyście i wyraźnie „staromodne” szaty (!), siedzi na przekręconym w prawo biedermeierowskim krześle. Jej ciało ułożone jest zgodnie z zasadami wiktoriańskich kanonów (co świetnie unaocznia zestawienie z jedynym dagerotypem Emily Dickinson). W ten sposób uzyskany został efekt stylizacji, choć bez śladu sztuczności.

Zdjęcie nie stanowi jednak przykładu na połączenie przeszłości ze współczesnością. Chodzi raczej o „przymierzenie” tradycji, o czujące wejście w jej ciało, o odnalezienie ścieżki dostępu do prywatnej przeszłości. Taki „cielesny” sposób rozumienia tradycji ma swe odbicie również w *Twórczym pisaniu*, w postaci wskazówek dotyczących dziedzictwa. Ich zbieżność z wymową zdjęcia jest uderzająca:

Wejź w świadomość swojej babci lub prababki. Wyobraź sobie jej ciało, ubranie, jakie nosiła, wrażenia jakich doznawały jej zmysły. Przejdź ostrożnie przez dekady jej życia, tak jakbyś pamiętała lub wyobrażała je sobie. Zatrzymaj się w jej starym wieku. Spójrz na jej ręce. Złóż się w nie, oswój się z nimi, aż rozpoznasz je jako własne, a wtedy przyjmij też historię, jaka się w nich zapisała. Im bardziej jej ciało stanie się twoim, tym łatwiej ożyje w tobie jej świadomość. [...] Pozwól, by jej głos zyskał przewagę, uchwycić rytm jej mowy, przejmij jej słownictwo. Sama zniknij w tej tworzącej się postaci. [TP, s. 228-229]

Ciało staje się więc ścieżką dostępu do tradycji. Nie całej tradycji, tylko niektórych jej elementów. Dlatego też analizowane zdjęcie wydaje się bardzo przewrotne. Wejście w ciało przeszłości, dopasowanie jej do własnej postaci, oznacza również pewien ironiczny dystans. Migotliwość. W cytowanej już ankiecie „Tekstów Drugich” Izabela Filipiak pisze więc: „[...] odczuwam pewną niechęć wobec tradycji używania tradycji – jako zespołu tematów, na które powołując się bezkrytycznie, można upewnić siebie i innych, że zrobiło się «wielką» literaturę”<sup>47</sup>. I dalej: „Nie lubię słowa «tradycja» i wołałabym zastąpić je słowem «inspiracja». Inspiracja to zachwyty wywołany rozpoznaniem wspólnego tonu, niespodziewaną bliskością odczytanego gdzieś motywu. To piękne słowo, które sugeruje początek, dopełnienie i jego niezwykłą lekkość”<sup>48</sup>. A więc nie tradycja, lecz inspiracja. I taką właśnie wymowę ma zdjęcie.

W tym miejscu warto raz jeszcze przypomnieć słowa Derridy<sup>49</sup>. Dekonstrukcja nie jest destrukcją. Nie oznacza zniszczenia. Pokazuje jedynie, jak działa dany system. Strategia artystyczna Filipiak w *Absolutnej amnezji*, choć wyraźnie dekonstrukcyjna, nie oznacza totalnej zagłady kultury. Jej stosunek do tradycji także potwierdza tę konstatację. Pomiedzy matrycami można odnaleźć swój głos, a ze dekon-

---

Zdjęcie znajduje się na 441 stronie książki *Ciało, pleć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001.

47/ Ankieta „Tekstów Drugich”..., s. 113.

48/ Tamże, s. 114.

49/ J. Derrida *List do jednego...*, s. 44.

## Warkocki Poszukiwanie języka...

struowanego materiału zbudować własną narrację. A właściwie ją utkać. „Triumfuje wzór tkaniny – ciągłej i spójnej”<sup>50</sup> – napisała Maria Janion i ta metafora ma swe głębokie uzasadnienie.

Kazimiera Szczuka w przywoływanym już tekście *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet* opisała relacje pomiędzy czynnościami tkania, plecenia, mówienia i pisania. Z artykułu dowiadujemy się, że prządka nie zawsze była nabożną, pokorną niewiastą pozbawioną głosu. Parki albo Mojry, przedolimpijskie bóstwa Logosu, przędły nic życia, śmierci i przeznaczenia. Szczuka cytuje również Carolyn G. Heilbrun, która w swojej pracy *What was Penelopa unweaving?* interpretuje opisaną w mitach czynność tkania jako kobiecą mowę, kobiecy język, kobiecą historię i – protest. Na przykład Filomena, zgwałcona przez swojego szwagra Tereusza, który również obciął jej język, aby nie mogła przeciwko niemu zeznawać, uprzedła tkaninę opowiadając historię zgwałcenia i przekazała ją swojej siostrze Prokne. W wykładni Heilbrun kobiece tkanie upodabnia się do pisania.

Nieprzypadkowo więc w *Absolutnej amnezji* pojawia się Przędka, która „używa ciała jak alchemicznego kamienia, próbując wciąż nowych konfiguracji, z których jedna miała wyzwolić ją w końcu z jakiegoś najbardziej intymnego uwikłania” [AA, s. 170]. To Przędka właśnie zbiera i składa w jedno różne fragmenty tekstów napisanych przez bohaterki powieści. Dzięki niej ocalało wypracowanie Marianny. Przędka splata poszczególne głosy i tworzy z nich tkaninę – nieciągłą, rwaną, ale czytelną. Czyżby Przędka była – ukrytą w tekście – współautorką *Absolutnej amnezji*? Znajduje to swe uzasadnienie w teorii Rolanda Barthes’a. W *Przyjemności tekstu* czytamy:

Tekst jak Tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaniu, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako *hyfologię* (*hyfos* to tkanina i sieć pajęcza).<sup>51</sup>

Gdy skontaminować pomysły Barthes’a – hyfologię i przyjemność tekstu, można odnaleźć pojemną formułę ogarniającą inny utwór Filipiak – *Niebieską menażerię*. Tutaj najważniejsze są przeciwie uczucia – także czytelnika do tekstu – i to one generują moc narracji.

Recepcja książki była skrajnie zróżnicowana. Przemysław Czapliński pisze: „*Niebieska menażeria* to bardzo zła literatura, momentami wręcz fatalna [...]”<sup>52</sup>, natomiast Inga Iwasiów stwierdza: „Na razie pozwolę sobie postawić nieryzykowną tezę: mamy do czynienia z książką wybitną, a jej autorka pozostawiła daleko w tyle peleton do niedawna określane jako p i s z a c e t r z y d z i e s t o -

<sup>50/</sup> M. Janion *Ifigenia...*, s. 343.

<sup>51/</sup> R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

<sup>52/</sup> P. Czapliński *Absolutna menażeria...*, s. 2.

## Roztrząsania i rozbiory

l a t k i”<sup>53</sup>. Jednak bez względu na ostateczną notę, wszyscy recenzenci podkreślają wagę uczucia w *Niebieskiej menażerii*. To ono jest tu bowiem najważniejsze. Jego pulsujące natężenie, tonacje i barwy splatają się w tkaninę (tekstualnej) miłości. Uczucie snuje się i płacze rozsadzając schematy narracyjne. Kolejne części opowiadań, przestawialne i tasowalne, są ekwiwalentem miłości. Tekst rozwija się zgodnie z logiką miłości, zderzeniem uczuć, a nie według takiego czy innego schematu konstruującego narrację. Tę hipotezę interpretacyjną potwierdzają słowa narratorki *Haarlemu*, umieszczone również na okładce książki:

Chciałam zobaczyć czy słowo może zostać poczęte z miłości. Dlaczego? Może dlatego, że szanuję wyzwania, a to jest najtrudniejsze ze wszystkich, jakie napotkałam. Nie przypuszczałam wcześniej. Nie wiedziałam, że może tak być. Ze osiągalna jest taka możliwość, że mi wolno. [NM, s. 231]

Słowo poczęte z miłości. Chyba należy dodać – udało się. Czy oznacza to również dotarcie do „własnego głosu” i do języka? Zapewne tak. Widać bowiem coraz wyraźniej, że pukający do drzwi Inny obejmuje swym wzrokiem szersze spektrum zjawisk. Inny – po doświadczeniu różnicy – staje się pierwowzorem uniwersalności.

**Błażej WARKOCKI**

---

<sup>53/</sup> I. Iwasiów „*fuż raczej się dosbudować*”, „Nowe Książki” 1997 nr 9, s. 54.