

Histeria historii i historia hysterii. Jeszcze raz o *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak i *E.E.* Olgi Tokarczuk

Wulkan tak zwanej prozy menstruacyjnej wybuchł dawno temu i nie budzi już tak wielkich emocji jak przed kilku laty. Przyszedł czas, aby spojrzeć na fenomen współczesnej prozy kobiecej z zaciekawieniem, ale bez zacietrzewienia. Zatem raz jeszcze postawmy sobie pytanie: gdzie tu feminizm? Czyżby istotnie to nielubiane u nas zjawisko łączyło twórczość Olgi Tokarczuk, robiącej wrażenie osoby zrównoważonej psychicznie i egzystencjalnie w konwencji niemalże dziewiętnastowiecznego realizmu, z akrobatycznymi wyczynami literackimi Izabeli Filipiak, demaskującej głęboki prowincjonalizm kultury polskiej, nie stroniącej od autobiografizmu i problematyki miłości lesbijskiej? Obie pisarki mają po około 36 lat, obie wydały w roku 1995 powieść inicjacyjną, której główną bohaterką jest dojrzewająca dziewczynka. Że Filipiak jest „feministką”, to wiadomo, bo Dunin-Wąsowicz z Vargą tak napisali w słowniku.¹ Ale co z Tokarczuk? Przecież to inteligentna kobieta, słyszę tu i ówdzie uprzedzone do feminizmu głosy. Tym właśnie głosom dedykuję swój szkic.

Zacznijmy od *Absolutnej amnezji*,² którą można by też zatytułować „Wszystkiemu winien kutas słonia”. Filipiak obnaża w niej zakres oraz mechanizmy działania kulturowych ograniczeń egzystencji kobiecej w socjalistycznej i dzisiejszej Polsce. Religijno-patriotyczny, patriarchalny obszar kultury polskiej, z reguły stawiającej dobro ogółu ponad szczęściem jednostki, jawi się autorce jako wróg przede wszystkim kobiety, jej wolności, podmiotowości, rozwoju. Nasza kultura poddaje płeć żeńską szczególnej opresji – oto przesłanie obrazoburczej Izabeli, bylej studentki Marii Janion, orędowniczki praw jednostek do inności. Spójrzmy na okładkę książki. Zamieszczony tam rysunek wywołuje skojarzenia erotyczne. Może to być męski organ płciowy albo człowieczek z odstającymi uszami, o głowie przypominającej pupę. Rysunek ten pojawia się również między rozdziałami powieści, korespondując z głównymi jej symbolami – kutasem słonia oraz dupą, do których jeszcze wrócimy. Kutas słonia symbolizuje zdominowaną przez męski punkt widzenia kulturę patriarchalną, dupa zaś kobietę. Ale rysunki to nie wszystko. Powieść roi się od wielu innych formalnych osobliwości, jak np. dwukolumnowość bądź centrowanie, jak zauważyła Inga Iwasiów,³ utrudniających nieco lekturę. „Ciało” tego utworu, tzn. jego forma, swoim zniekształceniem „mówi”, zwraca na siebie uwagę, sprawiając wrażenie chaotyczne i historyczne.

Relację auktorialnej narratorki urozmaicają pamiętnik i wypracowanie Marianny, fragmenty powieści oraz scenki dramatyczne autorstwa nauczycielki Lisiak, a także wypisy z dramatów greckich, gdzie na domiar złego pojawiają się imiona bohaterów powieści.

¹ P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995, s. 43.

² I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Poznań 1995.

³ I. Iwasiów, *Amnezja nie bywa absolutna*, „Pełnym głosem” 1995, nr 3, s. 166-169.

Zaskakują też odbiorcę nieczytelne łańcuchy liter, imitujące głosy z zaświatów, jakby autorka czyniła wszystko, aby przemówić własnym, kobiecym głosem, uniknąć posługiwania się dyskursem patriarchalnym, którym do głębi przesiąknięta jest nasza kultura. Ciało powieści zdaje się być chore. Spójrzmy na jego kawałkowatość, na pasję samozniszczenia; wygląda na to, jakby tym pokątnym sposobem chciało zwrócić uwagę odbiorcy na pewne kobiece doświadczenia i treści, dla wypowiedzenia których nie ma jeszcze języka. Metaforycznie rzecz biorąc: ciało utworu Izabelli wstrząsane jest objawami hysterii. Histeria to z perspektywy dzisiejszej psychologii protest przeciw odpodmiotowieniu jednostki, w postaci bełkotu przeróżnych symptomów chorobowych wydobywający się z obszaru milczenia.⁴ Motyw takiego bełkotliwego protestu znajdujemy również na poziomie fabuły; jest nim wykraczające poza przyjęty kod językowy przesłanie z za grobu zgwałconej i zabitej Baški (s. 55). Za życia Baška doświadcza samej siebie jedynie w procesie zniszczenia, chce być pokawałkowana, aby siebie czuć. To przykład kobiety, która w odpowiedzi na przypisany jej przez kulturę status ofiary ucieka w śmierć, nieprzypadkowo wpadając w ręce mordercy.

Z pokawałkowaniem spotykamy się w powieści częściej. Główna bohaterka Mariana w wypracowaniu o własnej przyszłości jakby się rozmnaża, „kroi” swoją hipotetyczną biografię na wiele alternatywnych, jednakowo beznadziejnych egzystencji. Brak zatem integralnego podmiotu zarówno na poziomie narratorskim, jak i na poziomie figur. Co robi człowiek nie mający możliwości zostania podmiotem (a jest nim w naszej kulturze przede wszystkim, choć nie tylko, kobieta)? Jedną z alternatyw okazuje się właśnie histeria. Nawiązując do Freuda Jaque Lacan odkrył, iż dyskurs hysterii to dyskurs kobiecy *par excellence*, dyskurs bez podmiotu.⁵ To zastępczy sposób wypowiadania się jednostki pozbawionej możliwości artykulacji swych najgłębszych, podświadomych żądz, np. z zakresu erotyki, władzy, samorealizacji. Klasyczna histeryczka, a bywa nią również mężczyzna, jest rozdarta wewnętrznymi sprzecznościami, mocno bowiem zinternalizowała represyjny wobec niej system wartości, przeciw któremu „protestuje”. Ów katalog kulturowych nakazów i zakazów, szczególnie rygorystyczny dla kobiety, knebluje jej usta. Artykułować swoje niespełnienie potrafi tylko językiem chorób psychosomatycznych, prowadzących do samozagłady.⁶ Filipiak pokazuje ten proces nie tylko treścią (bohaterki cierpią na migreny, depresję, dostają szału), ale i formą swej powieści.

Fabula istnieje, przejrzystością jednakowoż nie grzeszy; zarówno wątek główny, jak i luźno powiązane z nim wątki uboczne wzbogacone są licznymi odniesieniami mitologiczno-fantastycznymi. Ta dosyć zawiślana konstrukcja podszyta jest, żeby nie powiedzieć: przeładowana, symboliką. Właśnie przy pomocy symboliki narratorka, eufemistycznie mówiąc, sugeruje odbiorcy, jak powiązać w sensowną całość losy bohaterek i bohaterów. Jej rozszyfrowanie wymaga niejakej erudycji, znajomości dziedzictwa kultury śródziemnomorskiej, w szczególności zaś polskiej. Powieść adresowana jest więc do wykształconego i wysoce cierpliwego czytelnika. Niech przebrnie przez tę popękaną

formę, przez eksplozję niespokojnych, rozpedzonych zdań, radzi sobie z lasem metafor i aluzji, z histerycznym krzykiem narratorki, przesyłającym jakieś podskórne przesłanie (nie jestem – jeszcze – podmiotem?).

Co do pozostałych środków stylistycznych, zarejestrowałam hiperbolizację i groteskowe zniekształcenie pewnych elementów świata przedstawionego oraz zderzenie humoru i ironii z bibilijną niemal powagą, przy czym powaga odnosi się do własnej opcji światopoglądowej, ironia natomiast do tej wrogiej; z siebie samej Filipiak się nie śmieje, a szkoda. Prawdopodobieństwo psychologiczne tudzież indywidualizacja postaci nie odgrywają większej roli. Główna bohaterka, trzynastoletnia Marianna, pisze jak osoba dorosła i nie bardzo wierzymy, że dojrzewająca dziewczynka do tego stopnia feministycznie przejrzała na oczy. Postaci literackie są tu przede wszystkim typami, nosicielami paradygmatów światopoglądowych. Odbiorca zmuszony jest przełknąć słusznie stwierdzoną przez Sosnowskiego oraz Vargę tendencję,⁷ mianowicie dziedzictwo wczesnego pozytywizmu. Tendencja ideologiczna podbudowana jest ponadczasową, mityczną historią larwy, która przerodziła się w motyla; Feniksa, który powstał z popiołów; węża, który zrzucił skórę; karłowatego drzewka japońskiego, które... no, z tym drzewkiem chyba już nic się nie da zrobić. Tendencję wzbogaca zatem mit, zupełnie jak w *Nad Niemnem*, z tym, że probierzem wartości bohaterek i bohaterów jest nie patriotyzm oraz utylitaryzm, tylko zdolność do walki o własne, osobiste spełnienie i szczęście.

Głównym tematem powieści jest – jako się rzekło – ucisk, opresja, ubezwłasnowolnienie, uprzedmiotowienie jednostki. Skąd to znamy? Między innymi z gdańskich konserwatoriów Marii Janion.⁸ W czym upatruje Filipiak dowody na kulturowy ucisk kobiety? Otóż szuka ich między innymi w języku, w funkcjonujących w kulturze polskiej dyskursach, konserwujących określone hierarchie wartości. Po powrocie z oceanu Filipiak jakby od nowa przysłuchuje się słowom, wyrażeniom. Okazuje się, iż w Polsce żyją ludzie i dupy. W języku potocznym, zwłaszcza w tzw. żargonie męskim, dupa oznacza nie tylko część ciała, ale i – *pars pro toto* – młodą, seksualnie atrakcyjną kobietę, zredukowaną do tejże części. Oto językowy obraz płci żeńskiej w jednym z obszarów naszej kultury. W *Absolutnej amnezji* uczennice z okazji Dnia Kobiet odgrywają scenkę dramatyczną, autorstwa buntowniczej nauczycielki Lisiak, w której kobieta konsekwentnie zastąpiona jest dupą. Zabieg udziwnienia sprawia, iż odbiorca tę dupę znowu słyszy, że słowo to zaczyna go drażnić. Demaskuje więc Izabela podskórne znaczenie symboli kolektywnych jednego z dyskursów kultury polskiej.

Cóż to takiego dupa? Filipiak przeprowadza coś na kształt analizy semantycznej tego pojęcia: *Dupa nie ma głosu, chociaż miewa poglądy* (s. 151). Pragnie jak najszybciej opuścić dom rodzinny, pierwsze miejsce represji. Zwolniona z uścisku matki, odnajduje się w ramionach mężczyzny. Aby jej egzystencja miała uzasadnienie, musi wesprzeć się na męskim ramieniu, jak już zresztą wspominała w *Marcie Orzeszkowa*. Innymi słowy, powinna złapać męża, który stałby się dla niej sponsorem prestiżu i statusu społecznego. Symbolem owego statusu będzie подарowane jej przez męża futro bądź dedykowany jej wiersz. Od chwili zamążpójścia dupa, miast rozwijać potencjalnie tkwiące w niej skrzy-

⁷ J. Sosnowski, *Każdy był małą dziewczynką*, „Exlibris” 1995, nr 80; K. Varga, *Tendencyjny feminizm magiczny*, „Gazeta Wyborcza” 16.08.95.

⁸ Zob. B. Mischewski, *New-Age-Diskurs in der polnischen Literaturwissenschaft, Literaturkritik und Lyrik der 70er und 80er Jahre*, München 1995; B. Helbig-Mischewski, *Guru przelomu tysiąclecia. Dyskurs Nowej Ery w pracach Marii Janion*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2, s. 165-192.

⁴ Zob. L. Israel, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*, München 1983. W kwestii zastosowania badań psychoanalitycznych w literaturoznawstwie feministycznym zob.: L. Lindhoff, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 1995; B. Vinken, *Dekonstruktiver Feminismus*, Frankfurt/M 1992.

⁵ J. Lacan, *Encore. Das Seminar XX*, Weinheim, Berlin 1991.

⁶ Problem ten w pewnej mierze dotyczy również mężczyzn uchylających się od odegrania przypisanej im roli, z tym, że – uogólniając – płci męskiej kultura daje do dyspozycji trochę więcej alternatyw, jak np. agresję skierowaną na zewnątrz. Kobiętom w wielu przypadkach pozostaje jedynie ucieczka w autoagresję.

dła, podziwia wysokie loty męża. Jeśli zaś nie chce być *gwałcona każdego dnia*, staje się niczym, bo nie przewidziano dla niej żadnej innej roli: *Kto widział dupę ze skrzydłami?* (s. 154). Jest jednakowoż jedna dziedzina życia, w której to ona sprawuje władzę – łóżko. Tylko w łóżku kobieta ma mężczyznę w ręku, dosłownie i w przenośni, tylko tutaj majstruje i manipuluje *kutasem stonia*. Jeśli facet zniknie, dupa z dzieckiem wraca do domu rodzinnego, prosto w szpony rodziców opętanych wychowawczym szałem. Tak wygląda w *Absolutnej amnezji* sztandarowa biografia polskiej kobiety, pokazana na rozlicznych przykładach bohaterki faktycznych i hipotetycznych. Zastosowana przez Filipiak hiperbola, wyolbrzymienie „upodlenia” kobiety przez kulturę, zniechęca, jak się zdaje, czytelników i czytelniczki do feminizmu. A szkoda, feminizm bowiem, w moim rozumieniu, wskazuje na niebezpieczeństwo zniewolenia nie tylko kobiet, ale i mężczyzn przez przypisanie im społecznie i kulturowo zbyt wąsko wykrojone role, dławiące niekiedy ich osobowość.⁹

Kobieta w *Absolutnej amnezji* to zredukowany do walorów cielesnych, pozbawiony statusu sprawy obiekt bezustannego gwałtu duchowego i cielesnego. Bohaterki powieści zmuszone są dostosować się do wymagań *pokątnych autorytetów* (s. 151), narzucających im ściśle określone schematy zachowań. Niektóre z nich protestują ciałem, historycznymi objawami psychosomatycznymi, których nikt nie bierze poważnie, jeszcze inne zostają lesbijkami i same nie potrafią sobie z tym poradzić albo zaczynają kochać tylko swego psa. Można też zostać wariatką i w ten zabawny sposób przechrzyć przymus roli. Można bezustannie podejmować próby samobójcze: podcinać sobie żyły, wkładać głowę do rozgrzanego piekarnika, przeważnie bez rezultatu. Można też rzucić się prosto w ręce oprawcy. Na szczęście podział na katów i ofiary nie jest w powieści tak do końca jednoznaczny, bo i kaci są ofiarami przemocy wychowawców, a ofiary w przyszłości pewnie staną się katami (nawet Turek ma pociąg do władzy i morduje koty). Kobiety gnębią kobiety oraz wychowują córki w duchu wyrzeczenia się samych siebie. Ofiarami ucisku są także mężczyźni, nie mówiąc już o dzieciach płci obojga. Mężczyznom jednak łatwiej znaleźć jakąś zastępczą drogę samorealizacji, gdyż nie odmawia im się statusu podmiotu; mają do dyspozycji między innymi ucieczkę w agresję, obsesję władzy czy choćby w morze. Zresztą ucisk w ich przypadku nie sięga aż tak głęboko w obszary ciała i płci. Kulturę patriarchalną oskarża więc narratorka o pogwałcenie i śmierć podmiotu przede wszystkim w kobiecie. Trupiarnię, gdzie leży zgwałcona Basia, nazywa *kutasem stonia*.

Do bogatego repertuaru symboli, którymi Izabela katuje odbiorcę, należy również policja menstruacyjna. Jej funkcjonariusze składają wizytę dojrzewającej bohaterce, by udowodnić dziecku przestępstwo krwawienia tudzież ewentualnego zatkania wata kanalizacji. Policja ściga miesiączkujące dziewczynki – co autorka chciała przez to powiedzieć? Otóż wygląda na to, że najbardziej intymne sprawy kobiece podlegają kontroli społecznej, ciało kobiety należy nie tyle do niej samej, ile do społeczeństwa, jest sprawą publiczną. Menstruacja jest przewinieniem kobiety. Jej krew plami ją i brudzi. Kobieta miesiączkująca to kobieta dojrzewająca lub dojrzała, nie będąca w stanie błogosławionym, chętna do seksu, do uwodzenia mężczyzny, odwodzenia go od spraw istotnych, od jego powołania. To kobieta niesamowita, w przeciwieństwie do mężczyzny stojąca w porządku natury, obdarzona być może czarodziejskimi mocami. Prywatne upodlenie

kobiety przez instytucje społeczne, szkołę, dom, szpital (porodówkę) oraz w ogóle kulturę nikogo oprócz narratorki w powieści nie obchodzi, zwłaszcza w obliczu ucisku politycznego, przeciw któremu spektakularnie powstaje kraj.

Przyjrzyjmy się bohaterom i bohaterkom *Absolutnej amnezji* pod kątem ich symbolizacji. Czy udaje im się wykoleić z głęboko wrytych torów, wyznaczających bieg ich egzystencji? Rozpostrzec skrzydła, które tak bardzo chciałyby przypiąć im Filipiak? Uciskana w szkole i w domu Marianna, odrzucająca kokardki i wstążki na rzecz przesłankiwania przez płoty oraz buszowania z chłopcami po bunkrach szablonowa feministka, jest symbolem buntu, rebelii, buntuje się m.in. milczeniem oraz wejściem w podziemny świat chuliganów. Jej ojciec, funkcjonariusz komunistyczny, zwany Sekretarzem, to monstrum opętane żądzą władzy. Funkcja polityczna wżarła mu się w skórę, wodzi on rej nie tylko w partii, ale i w domu, zwalczając wszelkie przejawy życia tudzież kontrolując rozliczne jego dziedziny. Z premedytacją łamie osobowości członków rodziny: córki Marianny, żony Krystyny, zwanej Niepokalaną i Nieutuloną, jej syna Antoniego oraz psa. Represja wobec Marianny sięga najgłębiej: żąda od córki zmiany płci. Oto ojciec, przygwożdżony do swej oficjalnej funkcji kat, lecz i ofiara swych wcześniejszych gniebieli, samotny, wyobcowany z samego siebie. Takim go uczynili m.in. rodzice: arcy-pobożna matka i katujący dzieci ojciec, a reżim komunistyczny i przeżycia w obozie koncentracyjnym dopełniły miary. Ojciec rozpanoszył się nie tylko w domu, ale i w ogrodzie, gdzie bez przerwy przycina rośliny. Punktem kulminacyjnym jego pasji niszczenia jest symboliczne spalanie nagromadzonych w tymże ogrodzie lalek, nasuwające skojarzenia z obozem koncentracyjnym. Sama narratorka porównuje scenę spalania lalek do Sądu Ostatecznego, którego zdaje się nie lubić. Lalka to zapewne symbol kobiety jako istoty pozbawionej podmiotowości.

Sekretarz i Niepokalana to więc, jak zauważyła Kinga Dunin¹⁰, dwa wielkie symbole, typy raczej niż indywidualności, przedstawione z dużą dozą humoru. Obrazują one tragikomiczną koegzystencję komunizmu z katolicyzmem w kulturze polskiej. Ich wspólną cechą jest skłonność do represji wobec jednostek. Wiemy już, czego dopuszcza się Sekretarz. Natomiast Niepokalana, symbol obłudnej wersji naszego katolicyzmu, sady niemowlęta, znowu bardzo symbolicznie, główkami do ziemi. Ta zawodowo na pozór spełniona ginekolożka dzielnie stoi po stronie małżonka, z którym nigdy nie była szczęśliwa, i ochoczo poddaje się jego przemocy. Swego czasu również ona próbowała rebelii, atoli bez rezultatu. Potrzebowała mężczyzny, aby przeżyć. Po raz drugi organizuje domowy ruch oporu razem z córką. W końcu jednak zdradza dojrzewającą dziewczynę, podając niezbyt przekonujące uzasadnienie: *on się nie zgadza na rozwód* (s. 108). Poza tym Krystyna ma coś ważniejszego do zrobienia, bo otworzyły się nowe perspektywy: w dobie przełomu politycznego można przywdziać atrakcyjną rolę Matki Polki, udzielającej się w solidarnościowym ruchu oporu, do którego Filipiak zdaje się mieć stosunek wysoce ambiwalentny. Prywatne problemy córki już Krystyny nie obchodzą, walczy teraz za ojczyznę i interesuje się tylko wyglądem i wyżywieniem Marianny. Postanawia poświęcić córkę, aby ratować ojczyznę oraz siebie (pojawia się tu motyw ofiarowania Ifigenii, świetnie zanalizowany przez Marię Janion).¹¹ Natomiast po roku 1989 Krystyna otwiera prywatną praktykę, staje się kobietą sukcesu, biznesmenką; to z kolei rola podsuwana kobietom przez wyzwoloną z pęt komuni-

⁹ W odniesieniu do mężczyzn należałoby tu m. in. wymienić kulturowy zakaz wylewnego okazywania uczuć (np. płaczu) oraz przymus kariery, zapewniającej rodzinie prestiż i pieniądze.

¹⁰ K. Dunin, *Polska policja menstruacyjna*, „Exlibris” 1995, nr 80.

¹¹ M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] też, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 319-343.

zmu Polskę w szponach gospodarki wolnorynkowej. Krysia dobrze więc sobie z rolami (na cudze koszta) radzi, stosując różne babskie sztuczki. Jest sprytną kobietą i na pewno nigdy nie zostanie feministką. Przypuszczam, iż na pytanie, co sądzi o feminizmie, odpowiedziałyby, że nie czuje się uciskana.

Jest w powieści jeszcze jedna kobieta kontrolująca i zniewalająca Mariannę, sama bezustannie znieważana: Aldona, matka Sekretarza. Syn traktuje ją jak przedmiot, a ona go ubóstwia i chętnie pozwala się upokarzać. Jej ideałem jest Matka Boska, jej życie to pokorna służba rodzinie syna, jej świat to obieranie kartofli. Aldona pragnie w ten sposób zasłużyć sobie na niebo (element kalkulacji!). Potajemną zemstą za doznawane poniżenia jest władza nad Marianną. Właśnie babcia w mówiła dziewczynce, że głosy aniołów, które słyszała w dzieciństwie, to bzdura. Po śmierci Aldona, mimo swych chrześcijańskich cnót, nie idzie – o dziwo – do nieba, jej duch błąka się po świecie, straszy w mieszkaniu Sekretarza. Narratorka potrzebuje trupa dla spełnienia ważnego zamysłu kompozycyjnego. Oto skruszona babcia przybywa do Marianny z przestaniem z zaświatów: wszyscy jesteście aniołami, tylko przyrosły nam do pleców skrzydła! Przy czym chrześcijański Anioł Stróż ma w powieści konotacje jednoznacznie negatywne, paraliżuje odwagę dziewczynek. Ale można by mit chrześcijański przecieć jakoś przerobić, odwrócić, uprzywatnić, jak mawiała Janion, np. naładować Anioła nowymi znaczeniami. Dlatego Filipiak nie pozwala Aldonie spokojnie leżeć w grobie. Jest jej jeszcze potrzebna, aby Marianna, której osobowość nie całkiem się wypaliła w ogniu rozlicznych represji, jak mityczny ptak Feniks powstała z popiołów. Marianna nie zapomni, co jej uczyniono, lecz pójdzie dalej swoją własną drogą. Mówią o tym centralne symbole powieści: Anioł, Feniks, Ifigienia, pająk, wąż zmieniający skórę, a wszystko to w miejsce mrówek z przyrośniętymi skrzydłami, poczwerek, larw, klatek, lalek, łańcuchów, japońskich drzewek i temu podobnych rekwizytów.

Feminizmu nie trzeba długo szukać. Mowa jest w sposób bezpośredni o płci upośledzonej, o specyficznym wychowywaniu dziewczynki, zabijającym w niej chęć do życia. Język symboli nie pozostawia żadnych wątpliwości co do ideologicznej wymowy dzieła. Niezłe dostaje w skórę męski dyskurs literacki kultury polskiej; obrywa Słowacki, Sienkiewicz, Mickiewicz, a najbardziej Bogu ducha winny Kochanowski (za seksualne molestowanie oraz twórcze zawłaszczenie Urszulki!). Z wieszczy tych narratorka troszkę się naśmiewa, ubolewa natomiast nad losem Orzeszkowej. Wartościowanie świata wypadło więc czarno-biało. Podobnie w relacji dzieci (uciskane) – dorośli (gnębiciele): wiwat wolność i samorealizacja jednostki, precz z hierarchią i przymusem. System wartości kultury polskiej przewraca Izabela do góry nogami, co było plus, ma być minus. Bóg, honor, ojczyzna, rodzina, Matka Polka – ten dyskurs już się przeżył, podobnie jak mitologia chrześcijańska oraz martyrologia narodowa. Filipiak poszukuje nowych mitów, wzorców, tradycji, trzepie nam kulturę, co jest czynnością chwalebłą. Szkoda tylko, że dualistyczną schematyczność podziału na dobre i złe, podobnie jak postawę misyjną, przejmuje z krytykowanych przez siebie dyskursów represyjnych. Izabela idzie do nas z wielką, romantyczną misją, jak Słowacki chce przerobić nas na aniołów z rozpostartymi skrzydłami. Ejże, a miała nie lubić Słowackiego? No tak, bo to nie mają być anioły służby narodowej, jak u wieszca. Każdy anioł ma za zadanie rozwinąć swoją własną osobowość. Byłoby niezłe, jestem za. Próbuje tak wychować dziecko: nie przeszkadzać w samorealizacji, nie podcinać gałęzi. Co się dzieje? Dziecko zaczyna podcinać mnie. Wszystko to ogromnie skomplikowane. A u Filipiak skrzydło anioła zamiast kutasa słonia. I to jej mam trochę za złe.

Brigitta Helbig-Mischewski: Histeria historii i historia hysterii. Jeszcze raz o „Absolutnej Amnezji” Izabelli Filipiak i „E.E.” Olgi Tokarczuk. In „Dykcja” (1998) 9/10, 49-59.

A co z Olgą, piszącą psycholożką, a raczej psychologizującą pisarką? Drugą swoją powieścią *E.E.* Tokarczuk zastąpiła jako następna feministka.¹² Fakt, iż prowadzi ona, jak się zdaje, nieco mniej szalone, trochę zwyczajniejsze życie niż inne feministki, czyni ją w oczach wielu rodaków sympatyczniejszą i mniej demoniczną. Przyczynia się do tego również tradycyjna, nie sprawiająca trudności w recepcji forma jej dzieł. W przeciwieństwie do Filipiak (i Gretkowskiej) Tokarczuk zdaje się nie być zainteresowana ani wulgaryzmami, ani eksperymentami formalnymi. Nad akcją jej powieści czuwa wszechwiedzący narrator, niech będynta wszechwiedząca narratorka, choć tak naprawdę przezwyczajnie nie wiadomo, jaką ta instancja ma płęć.

Czy ciało powieści Tokarczuk w jakiś sposób zwraca na siebie uwagę? Czy „kokietuje” samozniszczeniem? Otóż wręcz przeciwnie, to przemyślana i wyważona konstrukcja. Niejakie zdziwienie budzi jedynie bełkotliwy tytuł, wywołujący skojarzenia z toaletą, tudzież fakt, iż tytuły wszystkich rozdziałów to powtarzające się wielokrotnie imiona i nazwiska bohaterów powieści. Każda postać otrzymuje jakby tę samą szansę przedstawienia swojej perspektywy, historii, racji. Sięgając po epicki dystans, któremu sprzyja umiejscowienie akcji w przeszłości, na początku dwudziestego wieku, narratorka podkreśla swą bezstronność i obiektywność wobec figur. Dystans ów przejawia się również w harmonijnej kompozycji oraz w spokojnym, płynnym toku języka. Język płynie jak rzeka, jest to jednakowoż rzeka ujęta w karby nienagannej konstrukcji. Narratorka nie jest rozchwiana ani pokawałkowana, jest zrównoważona, spokojna, panuje nad tekstem, nad stworzonym światem, ma integralną osobowość. Chronologicznie odtwarza bieg wydarzeń, nie histeryzuje, opowiada normalną historię, z chaosu tworzy porządek. Działa to na nas bardzo terapeutycznie, uspokajająco. Może dlatego lubimy Tokarczuk. A lubią ją i panie, i panowie. Tokarczuk nie pisze historycznie, lecz pisze o histerii.

Powieść jej nie kończy się tak optymistycznie jak *Absolutna amnezja*. Jest dokładnie na odwrót. Bohaterka Filipiak, Marianna, nigdy nie zapomni, co jej uczyniono, wydrze się amnezji, żeby nie powiełać popełnionych na niej zbrodni, Erna zaś Olgi Tokarczuk zdaje się nie być świadoma tego, co się stało, i zapomina całą swoją przeszłość. W obu przypadkach rzecz dotyczy ubezwłasnowolnienia dojrzewającej dziewczynki, stąd zaraz podejrzenie o feminizm, chociaż Olga, w przeciwieństwie do Izabelli, wystrzega się bezpośredniego formułowania sądów na temat płci w kulturze. Są nieliczne wyjątki. Sama narratorka, co prawda, się nie wypowiada, ale w usta drugorzędnej bohaterki, sufrażystki, wkłada opinię na temat roli kobiety w społeczeństwie: *Widzisz, w dzisiejszych czasach kobieta, żeby zaistnieć, musi zrobić z siebie jakiegoś nawiedzonego potwora. Erna jest ambitna, już dusi się w roli, jaką wkrótce narzuci jej społeczeństwo. Może w ten sposób chce zwrócić na siebie uwagę. Powinniście z Fryderykiem raczej zapewnić jej jakieś artystyczne wykształcenie, dające możliwość rozwoju jej wrażliwości. Mogłaby pisać, malować, robić coś twórczego.* (s. 170). Ukłon w stronę feminizmu. Zwróćmy uwagę na motyw duszenia się, powtórzony na planie fabuły w atakach pani Eltznier. A pamiętacie *globus histericus* Emilii z *Nad Niemnem*?

Tytuł książki wskazuje na to, iż rzeczywiście uprzedmiotowienie dziewczyny stoi w centrum powieści: o Ernie Eltznier jako obiekcie badań, przypadku medycznym, mówi się w *E.E.* Dramat płci rozgrywa się u Tokarczuk jednakowoż nie na powierzchni tekstu,

¹² O. Tokarczuk, *E.E.*, Warszawa 1995.

lecz gdzieś w jego głębinie. Płeć rozpatrywana jest od podszewki, od źródeł dyskursu patriarchalnego całej cywilizacji zachodniej, nie tylko kultury polskiej. Ukrytymi bohaterkami powieści są kategorie 'męskość' i 'kobiecość' oraz kulturowo sprzężone z nimi opozycje semantyczne o określonej aksjologii, które Tokarczuk dekonstruuje. O ile w *Absolutnej amnezji* opozycje, skupione raczej wokół kategorii 'wolność' i 'ucisk', opatrzone są jednoznacznym znakiem plus lub minus, o tyle narratorka E.E. nie opowiada się za żadnym z członów przywoływanych przeciwieństw. Po stronie męskości pojawia się świadomość, jawa, aktywność, podmiotowość, integralna, zamknięta osobowość o wyraźnie zarysowanych konturach, duch, nauka, porządek, forma, kultura, linearność, lęk przed śmiercią, po stronie zaś kobiecości podświadomość (z jej manifestacjami typu nerwica, histeria, sen), pasywność, przedmiotowość, pokawałkowana, otwarta osobowość o niewyraźnych, zatartych granicach, ciało, mistyka, chaos, natura, cykliczność oraz pęd do śmierci. Na kulturowe podłoże tego rzekomo naturalnego podziału na właściwości męskie i kobiece wielokrotnie wskazywały już psychoanalityczki, m. in. Rohde-Dachser.¹³ Przypisywane kobiecie przez kulturę patriarchalną właściwości to cechy wyparowane z autodefinicji podmiotu męskiego, zepchnięte w jego podświadomość, fascynujące i zatrważające mężczyznę. Ich projekcja na kobietę daje efekt udomowienia, oswojenia tego, co niesamowite i niepojęte.

Mężczyźni w powieści Tokarczuk są dogłębnie przejęci tym mitem kobiety, oni go współtworzą. Posłuchajmy zafascynowanego tajemnicą kobiecości Waltera Frommera, najbardziej ze wszystkich bohaterów nie przystającego do typowej męskiej roli: *'Chciałabym umrzeć' – powiedziała w jego głowie Teresa. 'Byłam śmiercią, Walterze' – usłyszał gdzieś w sobie głos pani Eltzner. (s. 113); Pojął, że to, co próbował przez całe życie zgłębić, 'było kobietą', jego matka 'była kobietą', podobnie jak jego siostra, madame Bławatska i śmierć. [...] Cały świat był kobietą, kwitł wokół niego jak jasne ciało pani Eltzner (s. 180)*. Podobną projekcję własnych lęków i tęsknot na kobietę uprawia dr Löwe, obiecujący sobie po seansach spirytystycznych z Erną wyjaśnienie zagadki życia i śmierci: *Kobieta, menstruacja, widzenie duchów, sny, łuk histeryczny... Czy myśli pan, że ja jestem pewien, dlaczego to wszystko się dzieje, dlaczego istnieją cykle?* (s. 192).

Co na to narratorka? Otóż forma jej powieści opowiada się, inaczej niż u Filipiak, po stronie porządku, konstrukcji, integralności, a więc tego, co w naszej kulturze tradycyjnie przyjęte za męskie. Treść zaś jakby strasznie wykpiwała ten właśnie męski wymiar istnienia, reprezentowany przez naukowców, pragnących przy pomocy szarych komórek oraz skalpela, szkiełka i oka wydrzeć światu tajemnicę istnienia i zażegnać strach przed śmiercią. Weźmy zatem śmierć i stosunek do niej bohaterek i bohaterów powieści. Mężczyźni, ogólnie rzecz biorąc, bardzo się śmierci boją, albowiem jako istoty obdarzone statusem podmiotu najbardziej są nią zagrożeni (tylko indywiduum o wyraźnych konturach ma w przypadku śmierci coś do stracenia). Walczą z nią, uciekając w aktywność. Działają, badają, nauczają, piszą rozprawy naukowe, a w nich próbują „rozprawić się” racjonalnie z ciemną stroną egzystencji, z głębinami oceanu, w których kultura umieszcowała podświadomość, kobiecość i śmierć. Profesor Vogel, dr Löwe, Artur Schatzmann to fanatyczni tropiciele tych przejmujących grozą fenomenów. Kobiety zaś odczuwają pociąg do samounicestwienia, pęd do śmierci czy to biologicznej, czy to mentalnej. Kultura nie pozostawia im za wiele alternatyw. Nie mogą zostać podmiotem, indywidualnością, zaistnieć, zrealizować się, uciekają w apatię, bierność, choroby psychosomatyczne, mi-

¹³ Ch. Rohde-Dachser, *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin, Heidelberg 1991.

Brigitta Helbig-Mischewski: Histeria historii i historia hysterii. Jeszcze raz o „Absolutnej Amnezji” Izabelli Filipiak i „E.E.” Ołgi Tokarczuk. In „Dykja” (1998) 9/10, 49-59.

stykę czy ezoterykę, szaleństwo, samobójstwo. Za przykład tego ostatniego rozwiązania dylematu niechaj posłuży matka Frommerów, sufrażystka, która – uprzednio zwariowała – strzela sobie z pistoletu w usta, oraz nauczycielka, sąsiadka Eltznerów, wieszająca się na żyrandolu.

A jak jest z matką Erny? Za młodu przyjechała do Berlina, aby zostać aktorką. Marzenie nie spełniło się, atrakcyjna Polka znalazła jednak męskiego wybawcę, niemieckiego fabrykanta, i wyszła za niego. Brak samorealizacji na scenie zaowocował typowymi skutkami: nienaganną gospodynię domu oraz matkę ośmiorga dzieci coraz częściej przesładują ataki migreny, załamania nerwowe i wszelkiego rodzaju napady hysterii, tłumione farmakologicznie. Narratorka traktuje to z lekko pobłażliwym uśmiechem. Swoją chorobliwością matka Erny szantażuje członków rodziny, w ten zawołowany, cielesny sposób komunikując o swym cierpieniu duchowym, pozostającym w sferze milczenia. Nikt jej nie rozumie, nikt się nią nie interesuje, a już na pewno nie jej własny mąż: *Była uwięziona w jednym domu z człowiekiem, który kompletnie jej nie rozumiał, jakby byli z innego świata, jakby mówili innymi językami. Rzuciła spojrzenie na obitą dębową boazerią ścianę. Miała wrażenie, że się dusi. Powinna stąd natychmiast wyjść, z tego pokoju, z tego domu. Poczwała nienawiść, która zapierała jej dech w piersiach* (s. 16). Matka Erny dusi się w porządku patriarchalnym i jej duszenie się ma tu wymiar symboliczny. Bezustannie przywołuje do siebie lekarza domowego, doktora Löwe, żeby przynajmniej on jej wysłuchał. Małżonek jest przepracowany, wciąż odbywa podróże służbowe, a w domu bywa tylko po to, by udzielić dyspozycji odnośnie dzieci (które ledwo od siebie rozróżnia, faworyzując zresztą chłopców). Od czasu do czasu żona robi mu scenę. Po takiej scenie mąż przeprosza „Muszkę”, że nie był należyście uważny i wszystko znowu jest dobrze. Skąd my to znamy? Pewnie z domu.

Życie niedoszłej aktorki płynie monotonnie: sprawunki, dogłądanie kuchni, gra na pianinie z dziewczynkami, wystawianie przed lustrem. Pani Eltzner nie czuje się podmiotem i narratorka dobrze o tym wie, każe jej bowiem mieć wrażenie, iż jest *może nawet tylko i wyłącznie ciałem, które nieustannie wędnie, jak te żonkile, ciałem, które zajmuje się wiecznymi rzeczami nieważnymi, małymi, zapominanymi. [...] Teraz zobaczyła swoje życie jako kupkę usypaną z takich właśnie nieważnych rzeczy: nożyczek do paznokci, papilotów, gumek od stoików, szpilek, agrafek, zapinek, flakoników* (s. 139). Matka Erny nie tak wyobrażała sobie swój los. Nie rzuca się jednak w szaleństwo ani śmierć, wpada na lepszy pomysł: by uratować siebie, składa, jak Krysia w *Absolutnej amnezji*, własną córkę w ofierze. Córka musi cierpieć, żeby matka ukradła coś jeszcze z życia, np. raz jeszcze zaznała miłości albo znalazła się na scenie, nie ryzykując otwartego buntu! Jak uczynić z domu drobnomieszczańskiej, porządnej niemieckiej rodziny scenę? Otóż należy wziąć dojrzewające dziecko i zrobić z niego medium, nawiązujące kontakt ze światem ponadzmysłowym, a seansami spirytystycznymi zwrócić uwagę świata przy okazji na samą siebie. Oto podstępny, aczkolwiek zapewne nieświadomy plan pokątnej samorealizacji pani Eltzner. I matka rzeczywiście ożywia się, rozkwita, także seksualnie.

A teraz Erna, córka. Niezbyt ładna, niezbyt siebie kochająca i od rodziców, ze względu na najbardziej niekorzystną pozycję w konstelacji rodzeństwa, nie dość miłości doświadczająca, osamotniona dziewczyna z trądzikiem oraz innymi problemami wieku dojrzwiania, piętnastolatka kołyszająca się na krzesłach i chętnie przytulająca się do matczynych piersi... Nagle zobaczyła ducha. Tak przynajmniej zaczyna się powieść. Dzięki wizji Erna, dotąd pozbawiona własnego istnienia, *wyłoniła się z mgły nieokreślenia* (s. 7), została dostrzeżona przez rodziców jako osoba. Dziewczyna więc od początku, aby zaistnieć, dobrowolnie daje się uprzedmiotowić; widzi duchy według przypisanego jej przez matkę scenariusza. Nie będąc podmiotem, pragnie stać się choćby zauważanym przedmio-

tem. Zostaje wepchnięta w ezoterykę, jest „popychana” na seanse przez matkę, siedzi „ściśnięta” między Frommerami, wszyscy czegoś od niej chcą, rozmawiają o niej, nie z nią, decydują o niej (s. 35-38). I dziewczyna rozkoszuje się byciem przedmiotem, przeżywa błogostany bierności i apatii, przypominające wizyty u krawcowej.

Apatia szybko przeradza się w pęd do śmierci; Erna śni już tylko o samounicestwieniu, zacierają jej się granice między jawą a snem, życiem a śmiercią, zaczyna też coraz bardziej niedomagać, chudnąć, wymiotować, tracić siły. Śni jej się, że spaceruje po zamrażonym stawie, lód pod nią pęka i Erna wpada do jeziora, przy czym wcale nie pragnie się ratować: *Delikatnie i bez strachu wsunęła się do wody*. Jest jej w wodzie cicho i miękko: *Była szczęśliwa, chciała tu zostać na zawsze*. Woda to m. in. symbol kobiecości, podświadomości. W tym miejscu pojawia się także symbolika księżycy (kobiecość) i słońca (męskość). To księżyc uwiódł Ernę: *Może to jego światło wzięła we śnie za blask słoneczny* (s. 55). Erna zanurza się więc w kulturowe atrybuty kobiecości w formie ekstremalnej, a to oznacza rozmycie się indywidualnego „ja”, zatarcie granic między jednostką a światem, bytem a niebytem. Już za życia Erna powoli wyzwala się z siebie. Patriarchalny mit kobiecości wypycha ją w śmierć: *Erna już nie była kimś, kto czuje, myśli i spostrzega, była teraz czymś kompletnie pozbawionym granic. Nie mogłaby już nawet umrzeć, ponieważ rozciągała się poza życiem, poza śmiercią i poza czasem. W tym rozpięciu się był spokój, ale gdzieś głęboko tkwiło, jak w baśniowych piernatach, ziarno świadomości, które holało* (s. 41).

Męscy specjaliści od ezoteryki, fizjologii i psychoanalizy określają Ernę za przykładem Freuda mianem E.E. Tak więc i na poziomie symbolicznym redukuje się jej osobowość do bełkotu i kawałkuje ją (przez kropki). Dziewczyna staje się obiektem medycznych i naukowych badań, królikiem doświadczalnym, służącym zainteresowanym mężczyznom do osiągnięcia ich własnych celów. Mężczyźni są tego świadomi i obwiniają się nawzajem, spierając się o prawa własności względem niej: *Widzę pod tą maską medium zwyczajną dziewczynę, która cierpi, prawdopodobnie jest samotna, być może hoi się tego, co się z nią dzieje. Chciałbym ją zrozumieć i może jej pomóc, gdy będzie tego chciała. Pan natomiast [...] traktuje ją jak przedmiot, który produkuje jakieś tam fenomeny* (s. 135).

Erna ucieka w duchy, ale i w miłość. Pragnie być piękna i godna pożądania. Zakochuje się w studencie fizjologii, Arturze Schatzmannie, wzorowo odgrywającym narzuconą mu przez społeczeństwo męską rolę. Artur doktoryzuje się z jej przypadku w oparciu o freudowską koncepcję hysterii. Popelnia „Studium historycznego przypadku kilkunastolatki, która rozmawia z duchami”. Czy to rzeczywiście tylko histeria, oszustwo, szaleństwo, czy może fenomen fizjologiczny? Podświadome osobowości? Fantazje erotyczne? Ambitny doktorant bada i wypytuje o intymne szczegóły pasywną i poddaną mu dziewczynę. Punktem kulminacyjnym uprzedmiotowienia zakochanej jest zdjęcie wymiarów z jej mózgu w laboratorium zoologii przez wybranka: *Czuła się poddana, bezwolna. [...] Musiała całą siłą woli pilnować się, żeby nie usnąć. Było zupełnie tak jak u krawcowej. [...] Jej energia odpływała, Artur Schatzmann z lusterkiem na czole spijał ją z niej, wysysał. [...] Powoli stawało jej się wszystko jedno. Dawła się prowadzić, ustawiać, dotykać, jak przedmiot, jak wielka lalka* (s. 158). Jest w powieści pewien metaforyczny obraz tego, co otoczenie czyni z dziewczynką. Pewnego razu Frommer, przyuczający Ernę do spirytyzmu, odczuwa po lekcji jakby wyrzuty sumienia: *stanął przy oknie, za którym przejeżdżające dorożki brukały białą niewinność spadłego w nocy śniegu* (s. 76).

A co z pierwszą menstruacją dziewczynki? Czy jest ona i u Tokarczuk symbolem zniewolenia kobiety przez kulturę? Owszem, aczkolwiek sprawa nie przedstawia się tak drastycznie, jak w *Absolutnej amnezji*. Śmieszny płócienny pasek z guzikami, który za-

kładają krwawiącej, zawstydzonej Ernie starsze siostry, dziewczyna uważa za coś bardzo krępującego dosłownie i w przenośni: *Czuła się jak w uprzęży, całe to skomplikowane urządzenie obcisnęło jej biodra i krocze* (s. 174). Menstruacja jest więc i tutaj symbolem skrępowania, upokorzenia kobiety przez kulturę, którą reprezentuje podpaska. Erna zresztą potajemnie urządzenie to zdejmuje. Zamiast uprzęży kładzie sobie liście między nogi i doznaje ukojenia; to nie natura źródłem cierpień, lecz kultura.

Jeśli chodzi o pęd kobiet do śmierci, przypomnijmy sobie jeszcze kalekę, apatyczną i całkowicie zależną od brata siostrę Frommera, Teresę, którą również *powoli ogarnia sen* (s. 28). Zatem i u Tokarczuk kobiety żyją w świecie nie skonstruowanym dla nich. Ale i mężczyznom nie ma czego zazdrościć, są oni bowiem w równym stopniu dotknięci przymusami kultury. Pod koniec powieści niektórzy z nich, jak Frommer i dr Löwe, zaczynają się tego domyślać. Lepiej by dla nich było, gdyby nie musieli zwalczać w sobie tej drugiej, ukrytej pod skorupą świadomości ciemnej strony życia i przypisywać jej kobietom, skazując obie płci na zredukowaną, jednostronną egzystencję. Duch i ciało, aktywność i bierność, świadomość i podświadomość, kultura i natura nie musiałyby się wykluczać i nosić stygmatu męskości albo kobiecości.

Na zakończenie parę słów porównania AA z E.E. Już samo zestawienie dźwiękowe nasuwa pewne skojarzenia, ale spekulacje na bok. Kwestia niemożności, a raczej – nie przesadzajmy – trudności, rozpięcia skrzydeł przez kobiety w kulturze patriarchalnej oraz konieczności ucieczki w symboliczną bądź rzeczywistą śmierć potraktowana jest w E.E. od innej strony niż w *Absolutnej amnezji*. Zewnętrznym uciskiem kobiety, w pewnej mierze także i mężczyzny, przez struktury patriarchalne w kulturze polskiej zajmuje się Filipiak, tropi ona również pojedyncze manifestacje tego ucisku w dyskursach polskich. Tokarczuk natomiast wskazuje na to, iż źródła nie tylko ucisku kobiety, lecz i swoistego zniewolenia obu płci przez kulturę leżą jeszcze głębiej. Poszukuje ich w dualistycznie skonstruowanych dyskursach całej cywilizacji zachodniej, przypisujących kobiecie i mężczyźnie przeciwstawne, rzekomo niezmiennie, dane im jakoby przez naturę właściwości, przy czym te kobiecie należą z reguły do mniej cenionych i wartościowych.

Filiplik bardziej formą, Tokarczuk zaś treścią wskazuje na kobiecego dramatu braku podmiotowości. Olga tworzy spójną, zamkniętą konstrukcję, natomiast ideologiczne przesłanie jej dzieła pozostaje raczej otwarte. U Izabeli na odwrót, konstrukcję mamy otwartą, nieco chaotyczną, ale za to jaki ideologiczny porządek (oparty na binarnych opozycjach semantycznych)! W *Absolutnej amnezji* to główna bohaterka zostanie w przyszłości, jak można się spodziewać, integralną osobowością zdolną do samorealizacji, w E.E. jest nią już teraz panująca nad tekstem narratorka. Izabela napisała historię historii, Olga historię hysterii.

Filiplik zdaje się reprezentować raczej amerykański model feministyczny (trywializując: emancypacja, przeskakowanie przez płoty itp.), Tokarczuk natomiast francuski, postmodernistyczny, poddający w wątpliwość aksjologię i hierarchizację znaczeń w dyskursach cywilizacji zachodniej. Francuskim postmodernistkom, heretycznym uczennicom Lacana, takim jak Luce Irigaray i Helene Cixous, nie wystarcza równouprawnienie kobiet oraz kompromitacja zniewalających je struktur społecznych i kulturowych. Wzrost nich należy wstrząsnąć całym dyskursem naszej cywilizacji, całym jego sensem, ażeby zadrżał w posadach fundament wszelkiego ucisku.¹⁴ Ja zaś mówię sobie: przesadzajmy żwawo płoty i dyskursy, ale – nie przesadzajmy! I Tokarczuk chyba się to udało.

¹⁴ L. Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/M 1980; teje, *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt/M 1991.