

Weronika Rychta

## Dziewczyńskie „pomiędzy” Marysi Kawczak i Laury Palmer

W 1994 roku Tomek Tryzna opublikował debiutancką powieść – *Pannę Nikt* – nadając jej podtytuł *Tajemnicza powieść o dojrzewaniu*. W ciągu roku utwór doczekał się dwóch wznowień. W ostatnim z nich podtytuł brzmiał inaczej: *Tajemnicza podróż o dojrzewaniu*. Kilka lat wcześniej (1990–1991) amerykańska stacja ABC wyemitowała serial *Miasteczko Twin Peaks*, a Jennifer Lynch wydała książkę *Sekretny dziennik Laury Palmer*. W 1992 roku powstał film *Twin Peaks: Ogniu, krocze ze mną*. Te dwa teksty kultury – a właściwie jeden tekst Tryzny i kompleks tekstów stworzonych przez Davida Lyncha lub ukazujących się niejako pod jego patronatem – których bohaterkami uczyniono nastoletnie dziewczyny: Marysię Kawczak i Laurę Palmer, okazały się ikoniczne dla schyłkowej dekady XX wieku.

Utwór Tryzny odczytywano jako powieść inicjacyjną lub młodzieżową [“Powieść inicjacyjna”; Michulka]. Podawano go również jako przykład prozy środka i literatury menstruacyjnej [Helbig-Mischewski], mimo że te – w zamierzeniu deprecjonujące – terminy ukuto w kontekście krytycznoliterackiego sporu wokół pisarstwa kobiet [Świerkosz 114-128]. Rozgłos utworowi Tryzny nadała recenzja Czesława Miłosza, według którego jest to książka o tożsamościowych zmaganiach dorastającej dziewczyny, prowadzących ją przez szereg inicjacji o charakterze demonicznym. Takie odczytanie zostało później rozwinięte przez Grzegorza Górnego [Górny]. W krytycznym namyśle nad utworem Tryzny oraz jego filmową adaptacją wyreżyserowaną przez Andrzeja Wajdę dominują dwie linie interpretacyjne: *Panna Nikt* odbierana jest jako opowieść o dziewczęcej tożsamości [“Powieść inicjacyjna”; Birkholc; Helbig-Mischewski; Michulka; Masłowski] lub jako alegoria transformacji ustrojowej w Polsce [Masłowski; Birkholc].

To drugie rozumienie powieści autoryzował sam Tryzna, stwierdzając, że „Polska to jakby dusza Marysi, neofitki wydanej na pokusę Kasi i Ewy” [“Zostanę dzieckiem”]. W tym samym wywiadzie w wyższościowym tonie wypowiedział się o wykreowanych przez siebie postaciach i o ówczesnych polskich dziewczynach.

Od prezentowanej przez niego postawy znacząco różni się ta wyrażana w meta-tekstowych wypowiedziach przez Lyncha, jako jednego z twórców postaci Laury (warto zaznaczyć, że Laura została wykreowana również przez Marka Frosta oraz zespół reżyserów i reżyserek, scenarzystów i scenarzystek, a także przez Sheryl Lee, aktorkę wcielającą się w jej rolę, i Jennifer Lynch). Reżyser podkreślał, że punkt wyjścia dla snutej przez niego opowieści stanowi bohaterka, a jej indywidualna historia liczy się dla niego bardziej niż zobrazowanie za jej pomocą społecznych problemów [Barney 193; D. Lynch 89].

Choć *Panna Nikt* – jako przedstawicielka literatury menstruacyjnej – wymieniana była obok tekstów Olgi Tokarczuk czy Izabeli Filipiak, spotkała się z krytyką feministycznych literaturoznawczyń. Brigitta Helbig-Mischewski zauważyła, że powielane są w niej stereotypowe wzorce kobiecości, a wpisany w tekst abstrakcyjny autor nie kwestionuje ich. Utwór Tryzny stał się też przedmiotem rozważań na seminarium Marii Janion, gdzie zastanawiano się nad przyczynami jego popularności i upatrywano ich między innymi w podjęciu w nim wątku dziewczęcej seksualności. Z feministycznego punktu widzenia problematyczną kwestią – zarówno w *Pannie Nikt*, jak i *Miasteczku Twin Peaks* – może być także estetyzacja dziewczęcej śmierci, zjawisko opisane choćby przez Elisabeth Bronfen czy Susan Gubar i Sandrę M. Gilbert [Bronfen; Gubar and Gilbert].

Z kolei badaczki i badacze analizujący pod względem genderowym i feministycznym *Miasteczko Twin Peaks* skupiali się głównie na niejednoznaczności kulturowo-pleciowych ról przyjmowanych przez bohaterów [Comfort; Sanna] oraz obnażeniu w nim struktur patriarchalnej przemocy [Desmet; George; Davenport]. Jednak i w tym przypadku nie obyło się bez interpretacyjnej kontrowersji, której bieguny wyznaczają tekst Sue Lafky, konkludujący, że należy zwalczać „mizogiczne przedsięwzięcia takie jak *Twin Peaks*” [17], oraz artykuł Stacy Rusnak, która zwraca uwagę na złożoność, opór i sprawczość bohaterek serialu [111].

W swoim odczytaniu postaci Marysi i Laury zbliżam się do tej drugiej postawy. Pomijam kwestię tożsamości płciowej autorów i rezygnuję z próby wartościowania analizowanych utworów w kontekście ewentualnego „męskiego spojrzenia” twórcy; w dziewczynskiej lekturze dziewczynskie bohaterki mogą wymknąć się spod tego typu wzroku. Co ciekawe, zarówno Marysię, jak i Laurę wykreowano jako postaci, z których swoistą autonomią autorzy się zmagają – *Panna Nikt* i *Miasteczko Twin Peaks* opierają się na metalepsie. W tym pierwszym utworze kilkakrotnie pojawia się bohater, którego można odczytywać jako tekstową reprezentację Tryzny. „Marysiu, jeśli chcesz, podrę wszystko i będzie tak, jakby nic nie było” – proponuje, lecz dziewczyna odpowiada: „Odczep się, nie masz prawa, to moje!” [*Panna Nikt* 443], a sam układ tekstu książki ma sugerować, że świadomość Marysi-narratorki wpływa na jego kształt [348-350, 459]. Także w *Miasteczku Twin Peaks* reżyser jest częścią świata przedstawionego: Lynch odgrywa w nim postać, która w nakręconej w 2017 roku kontynuacji serialu staje się niemal głównym bohaterem [*Twin*

*Peaks: The Return*]. Uwyrażnia się przy tym autotematyczność utworu i wysiłek twórczy związany z kreacją Laury. Metaleptyczność bohaterki widoczna jest też w *Sekretnym dzienniku...*, który – jak głosi karta tytułowa – został „odnaleziony i przeczytany” przez Jennifer Lynch.

Skupiając się na dziewczyności, chcę spoić wątki obecne w odczytaniach wcześniejszych interpretatorek(-ów). Interesują mnie zarówno tożsamość, inicjacja, jak i uwikłanie bohaterek w sieć społecznych zależności. W Marysi i Laurze – ze względu na ich tragiczność – wypukła się charakterystyczna cecha dziewczynskiej egzystencji: mogące skutkować otwarciem również na inne wielorakości i niejednolitości tkwienie pomiędzy dzieciństwem i dorosłością bez pełnej przynależności do żadnego z nich, pod presją społecznych norm zasadniczo niesprzyjających dziewczynom. Laura, której nazwisko oznacza „pielgrzym”, oraz Marysia, bohaterka „podróży o dojrzewaniu”, żyją w małych miasteczkach i nie wyjeżdżają poza nie dalej niż do sąsiednich miejscowości, ale odbywają wielką podróż-pielgrzymkę, której droga wiedzie, jak w zaklęciu deklamowanym przez jednego z bohaterów *Twin Peaks*, „pomiędzy światami” [*Miasteczko Twin Peaks* ep. 9]: światem dzieciństwa i dorosłości, realnego i nadrealnego, dobra i zła, jedności i inności, tożsamości własnej i narzucanej. Wkraczając na drogę dojrzewania, stają przed wyzwaniem zaakceptowania siebie w swojej dziewczyności, podejmują próbę indywidualacji prowadzącą je aż do przekroczenia granicy między życiem a śmiercią.

„Spodobały mi się w klasie dwie dziewczynki. Kasia i Ewa. I okazało się, że tak podobnie się nazywają. Bogdańska i Bogdaj. Dziwne. Jakby wszystko szło parami” [*Panna Nikt* 99] – niepokoi się Marysia. Nie zastanawia się przy tym nad znaczeniem ukrytym w tych nazwiskach: czy Kasia i Ewa, dziewczyny, w których się zakochuje, jej przewodniczki na drodze duchowych i cielesnych wtajemniczeń, są dla niej „darem od Boga”, postrzeganego najpierw jako ojciec i sędzia, a później – jako pełniący trudną do zrozumienia dla niej rolę, jawiącego się jako zarówno dobry, jak i zły? Pozornie dwoista jest też przedstawiona w powieści przestrzeń, którą można upraszczająco podzielić na realistyczną i fantastyczną (obejmującą sny i wizje o niejasnym statusie ontologicznym), jednak (w utworze) te, wydawałoby się, dwa światy są jednym, nie istnieją obok siebie, ale w sobie – wydarzenia z pierwszego są stymulowane wydarzeniami z drugiego i odwrotnie. Świadomość Marysi to jedyny wykreowany dla czytelniczek(-ów) świat. Zabieg zamknięcia w jej percepcji potęguje pierwszoosobowa narracja prowadzona w czasie teraźniejszym, niewartościująca wydarzeń pod kątem prawdziwości.

Zaburzeniu ulega chronologiczna linearność fabuły. Marysine wizje prefigurują przyszłe wydarzenia. Dostrzegana przez bohaterkę podwójność zapowiada ujawnienie zażyłości (którą odbiera jako swego rodzaju sprzymierzenie się przeciwko niej) łączącej dwie dziewczyny, w których się zakochała. Początek utworu sugeruje jego zakończenie. Podczas jednego ze swoich pierwszych snów-niesnów Marysia

podgląda rodzinę kretów toczącą osobliwą rozmowę. Małe kreciątko stoją nad śpiącą siostrą i mówią:

– Coś mi mówi, że ona niedługo umrze. – Coś ty, po co miałaby umierać? – Babcia umarła i co? Po nic. – Była stara. – A Marysię wąż ugryzł [*Panna Nikt* 16].

Taki dialog mógłby być wymianą zdań między siostrami Marysi zasłyszana przez nią przez sen. Wzbudza niepokój dopiero przy ponownej lekturze, gdy znane jest zakończenie, czyli samobójstwo Marysi, która przed śmiercią czuje się opuszczona przez Boga i jest – jak głosi motto powieści – „ścigana przez zło”. Ugryzienie przez węża oznaczałoby więc targnięcie się na własne życie z powodu niezniesienia konfrontacji ze złem (zewnętrznym i wewnętrznym) oraz niejednoznaczną rolę Boga. Takie odczytanie symbolu węża znajduje uzasadnienie choćby w jego biblijnej semantycznej podwójności – wąż może oznaczać zarówno szatana (np. w *Księdze Rodzaju*), jak i – według późniejszego hermeneutycznego odczytania dokonanego przez wspólnotę chrześcijańską – Chrystusa (*Księga Wyjścia*).

Laura także widzi rzeczy zakryte przed innymi, ale – z powodu ich potworności – długo pragnie wierzyć, że są jedynie wytworem jej wyobraźni. Sny, jawa, narkotyczne halucynacje stają się dla niej (oraz widza/widzki) nie do rozróżnienia, a czas, którego doświadcza, to zawsze – jak we wspomnianym wcześniej zaklęciu – „future past”. Narracja w *Miasteczku Twin Peaks* i *Twin Peaks: Ogniu...* nie jest prowadzona wyłącznie z punktu widzenia bohaterki, a wgląd w to, co nadrealne, mają niektóre inne postaci, lecz Laurę wyróżnia spośród nich świadomość (którą zyskuje również Marysia), że granica między światem dobra/zła i transgresyjny ruch między nimi przebiega przede wszystkim wewnątrz niej samej.

Wrażliwość na niejednolitości wynika z sytuacji egzystencjalnej bohaterek. Jako nastoletnie dziewczyny tkwią między stanem dzieciństwa i dorosłości, nie przynależąc w pełni do żadnego z nich. Dziewczyna to zwielokrotniony Inny – jako dziecko, jako kobieta, wreszcie jako ta, która (jest i) nie jest żadnym z nich. Inny, więc otwarty na to, co inne – szalony w romantycznym sensie tego słowa. „A może wszystkie dziewczynki w naszym wieku są szalone?” – pyta Marysia [*Panna Nikt* 377]. Jeśli więc na polu symboliki płciowej kobieta to „ta, która nie jest jednością” [Irigaray 44], tym bardziej dotyczy to dziewczyny.

Status (nie)dziecka-(nie)dorosłej dziewczynka zyskuje, w symbolicznym sensie, przechodząc menarche. To moment uwikłania w paradoks: pierwsza menstruacja uznawana jest za czas, gdy dziewczynka staje się kobietą, ponieważ może zająć w ciąży, mimo że w rzeczywistości jej ciało i psychika nie są gotowe na urodzenie dziecka i przybranie roli matki. Dziewczynka otrzymuje wówczas społeczne przyzwolenie na przyjęcie kobiecej tożsamości, lecz wydaje się, że dokonuje innej inicjacji – nie tyle w kobiecość, ile właśnie w dziewczynstwo, z inherentnie

zawartym w nim (nie)byciem-tym-i-tym. Może to być również moment pewnego rodzaju rozdwojenia spowodowanego doświadczeniem, że z ciałem dzieją się rzeczy nowe i bolesne, a kiedy ciało boli, jawi się jako coś obcego, nawet wrogiego.

Pierwsze krwawienie mensturalne Marysi to scena otwierająca *Pannę Nikt*. Bohaterka komentuje to wydarzenie: „Głuptaski. Nic nie wiedzą, że ich starsza siostrzyczka stała się właśnie kobietą. Jestem teraz jak mamusia. To Pan Bóg tak urządził z kobietami, żeby mogły rodzić dzieci, żeby ludzkość nie umarła. Ja też kiedyś urodzę dzieci” [*Panna Nikt* 16-17]. Przyjmuje więc zasłyszaną od dorosłych narrację o menarcho jako inicjacji w – redukowalną do (potencjalnego) macierzyństwa – kobiecość, ale na poziomie symboliki powieści wydarzenie to nabiera innego znaczenia: krwawienie miesięczne otwiera Marysi drzwi do świata wizji, które prowadzą ją ostatecznie do odkrycia, że znajduje się w bolesnym „pomiędzy”. To właśnie temu doświadczeniu towarzyszą sny korespondujące z zakończeniem powieści. Powraca w nich motyw pierścienia, wzmacniający inicjacyjną symbolikę konotowaną przez menstruację. Zapowiada on dalsze wydarzenia (Ewa oskarża Marysię o kradzież drogiego pierścionka, by ją szantażować), a w odniesieniu do dziewczyn symbolizuje cykl oraz, z powodu skojarzenia z zaręczynami i ślubem, los, o którym już zdecydowano. Również w *Twin Peaks: Ogniu...* pierścień jest istotnym artefaktem i, choć występuje w innych kontekstach, niesie za sobą zbliżone znaczenia.

W *Sekretnym dzienniku...* też pojawia się opis pierwszej miesiączki głównej bohaterki. Laura oczekuje dyskrecji ze strony matki, ale ta informuje o wydarzeniu ojca, a Laura przekonana jest, że on również nie zatrzymał wieści dla siebie, lecz pochwalił się całemu miasteczku, że jego córka stała się kobietą. Laurze przekazana jest ta sama narracja, co Marysi: jej rodzice traktują okres jako przejście z bycia dzieckiem do bycia kobietą, a nie jako początek dziewczyńskiej drogi. Tymczasem Laura w swoim dzienniku wpis poświęcony okresowi uzupełnia refleksją: „Czasami myślę, że ktoś we mnie jest, ale że to inna, dziwniejsza część mnie. *Czasami widzę ją w lustrze*. [...] Czasami późno w nocy dzieje się ze mną za dużo złych rzeczy, więc pewnie nie byłabym wcale dobrą matką. Strasznie mnie to smuci” [J. Lynch 34]. Ujawnia się tu jej wrażliwość na wewnętrzną niejednorodność, wspomniane zostaje niepokojące doświadczenie, które w świetle wydarzeń opisanych w książce i ukazanych w serialu oraz filmie można zinterpretować jako przeżycia związane z dojrzewaniem seksualnym lub jako eufemistyczną peryfrazę przemocy seksualnej. Sprowadzenie przez jej matkę – być może nieświadomą, że jej córka była wielokrotnie molestowana i gwałcona, a być może przymykającą na to oko – pierwszej miesiączki do potencjalnego macierzyństwa okazuje się w tym kontekście wyjątkowo okrutne: „Okej. Okej. No jest to jakby szczególne wydarzenie. Ale może tylko pogorszyć sprawę, jeśli nie będę uważać” – podsumowuje dziewczynka [34]. Wmawiana dwunastoletniej Laurze kobiecość jako macierzyństwo/dorosłość ponuro kontrastuje z późniejszym o cztery lata wpisem z jej dziennika, w którym

zwierza się z emocji związanych z doświadczeniem aborcji i pisze: „*Wróć, dziecko, kiedy ja sama już nie będę dzieckiem*” [192].

W artykule poświęconym klasowym podziałom w Twin Peaks i ich krzyżowaniu się z dystynkcjami płciowymi i metrykalnymi Elizabeth Parsons zauważa, że w serialu nie pojawia się prawie żadne dziecko – społeczność miasteczka dzieli się na dorosłych i młodzież. Parsons nie rozwija tematu konfliktu pokoleniowego, ale jej spostrzeżenie jest cenne dla odtworzenia sytuacji dziewczyny jako tej, która znajduje się pomiędzy dzieciństwem i dorosłością. Brak dzieci jest znaczący: trudno, by nastoletnia dziewczyna harmonijnie przechodziła drogę od dziecka do dorosłej, jeśli w jej społeczności nieobecny jest jeden z biegunów, między którymi miałyby się poruszać [Parsons]. Zakorzeniony w kulturze binarny podział na dzieci i dorosłych jest przy tym na tyle silny, że brak dzieci tym bardziej udzielnia dziewczyny – ktoś musi odgrywać w oczach dorosłych ich rolę.

Może dlatego Twin Peaks z pozoru jawi się jako miasteczko, w którym wszystko jest „jak trzeba”, a Laura jako przykładna „dobra dziewczynka” zdaje się patrować temu porządkowi z zamieszczonego w szkolnej gablocie zdjęcia-ikony, na którym uwieczniono ją jako uśmiechniętą królową balu. Jednak utrzymanie tej fasady odbywa się kosztem dziewczyn, których problemy zamiatane są pod dywan. Bobby, były chłopak Laury, zakłóca przebieg jej pogrzebu, zwracając się do zebranych: „You damn hypocrites, you make me sick! Everybody knew she was in trouble, but we didn't do anything. All you good people... You wanna know who killed Laura? You did! We all did” [*Miasteczko Twin Peaks* ep. 3]. Uroczystość kończy się kolejnym incydentem: Leland, ojciec Laury, jej faktyczny gwałciciel i morderca, z płaczem rzuca się na trumnę, a podnośnica, na której jest umieszczona, zacina się i wozi go w górę i w dół. Mieszkańcy Twin Peaks oplakują Laurę, ale nie przyjmują katartycznego potencjału niesionego przez jej śmierć. Christy Desmet w tekście o znamienym tytule *The Canonization of Laura Palmer* pokazuje, w jaki sposób wpisują Laurę w archetyp dziewicy-męczennicy. Pozwala to im na przetworzenie jej śmierci w mit, który traktują nie jako opowieść o mocy przemieniającej, lecz którym posługują się, by wyzbyć się odpowiedzialności. Zabójstwo Laury staje się mordem założycielskim Twin Peaks, cementującym je jako patriarchalną społeczność milcząco godzącą się na – prowadzącą aż do morderstwa – władzę ojca nad córką.

Choć dziewczyny z Twin Peaks mają grać rolę grzecznych dziewczynek, są obiektem seksualnych fantazji męskiej części dorosłej społeczności. W tej kulturowej układance nie można pozwolić dziewczynom na bycie dziewczynami – *male gaze* dorosłego czyni je dziećmi albo atrakcyjnymi seksualnie kobietami. Znacząca jest scena z *Twin Peaks: Ogniu...*, gdy Palmerowie siadają do rodzinnego posiłku. Leland sprawdza, czy ręce Laury są czyste, zaznaczając w ten sposób swoją ojcowską władzę nad nią jako dzieckiem, a jednocześnie jej cielesną zależność od niego jako seksualnego agresora. Następnie ogląda noszony przez nią wisiorek i pyta,

czy otrzymała go od kochanka. Wtedy interweniuje matka: „They don't call them »lovers« in high school”.

Laura długo nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest napastowana seksualnie przez ojca, ponieważ żyje w realno-nadrealnej przestrzeni, w której zło ucieleśnia się między innymi w postaci tajemniczego mężczyzny nazywanego Bobem. To on działa za pośrednictwem Lelanda, ale można też powiedzieć, że Leland działa poprzez Boba. Zło w *Miasteczku Twin Peaks*, nawet to spersonifikowane, ma zawsze niejednorodny charakter: przychodzi z zewnątrz, a zarazem z wewnątrz. Laura nie dopuszcza do siebie świadomości, że Bob to ojciec, ale rozumie, że jego przymoc odbiera jej kontrolę nad jej kształtującą się seksualnością; wielu krytyków interpretuje postać Boba jako reprezentację fallicznej władzy w patriarchalnym społeczeństwie [Sanna 3].

W swoje czternaste urodziny Laura udaje się do lasu, by urządzić tam autoerotyczny performans. Pragnie przywołać Boba i pokazać, że się go nie boi, ale jest w tym pewna ambiwalencja: „Jeśli BOB chce, żeby było paskudnie, mnie potrzeba tylko trochę czasu. Mogę być niegrzeczną dziewczynką, której sobie życzy” [J. Lynch 78]. Jednak czy dziewczyna, której pragnie Bob, to dziewczyna, której pragnie ona? Po tym wydarzeniu Laura zaczyna sypiać ze swoim rówieśnikiem, Bobbym, starając się w nim nie zakochać; traktuje go okrutnie, częściowo przejmuje więc seksualne zachowanie Boba, a tym samym internalizuje zasady fallicznej seksualności [Sanna 1-2]. Mężczyźni, z którymi styka się podczas orgii organizowanych przez jej nowych znajomych, Leo i Jacques'a, nazywają ją mamusią, a ona ich dobrymi chłopcami, co wydaje się zarazem odwróceniem i powieleniem jej seksualnej relacji z ojcem. Noc, która kończy się jej zabójstwem, Laura również spędza z nimi. Mimo że robi to konsensualnie, to oni są panami sytuacji – nie zważając na jej protest, wiążą ją, przez co, kiedy wśród nich pojawia się Bob-Leland zdecydowany zabić Laurę, dziewczyna jest ubezwłasnowolniona. W ten sposób ujawnia się pozorność jej seksualnego wyzwolenia. Podobnie kończy się podjęcie przez nią pracy seksualnej. Chociaż ma być to gest niezależnienia się od władzy Boba, Laurę zatrudnia Ben Horne, u którego Leland pracuje jako adwokat, a który – według jego własnych słów – kocha Laurę i traktuje ją jak córkę (sic!). Ben przyznaje się, że uprawiał z nią (wciąż niepełnoletnią) seks, gdy pracowała w jego domu publicznym. Usiłując wyzwolić się od Boba, dziewczyna wchodzi w relacje symbolicznie powielające jej zniewolenie przez ojca. W swoim dzienniku zastanawia się, czy jej działania nie są w istocie napędzane przez Boba. Ukazuje się tu kolejne dziewczynskie „pomiedzy”: próba wytworzenia seksualności zgodnej z własną osobowością i ekspresją w sytuacji uwikłania w sieć patriarchalnych zależności.

Napięcie między światem dorosłych i dziewczyn spopularyzowane jest także w *Pannie Nikt*. Marysia w wielu kwestiach zastępuje zapracowaną matkę, zajmuje się młodszymi dziećmi, pomaga dojść do siebie cierpiącemu na chorobę alkoholową ojcu, gdy wraca pijany do domu. Rodzina oczekuje od niej poza

tym skupienia na nauce i pragmatycznego podejścia do przyszłości. Inni dorośli okazują dziewczynom albo obojętność i niezrozumienie, albo agresję i wrogość. Właściwe życie dziewczyn – to poza domem i szkołą – toczy się w ukryciu, poza kontrolującym spojrzeniem dorosłych. Ten układ oddaje opisana przez narratorkę zabawa-performans w „chwile, gdy dziewczynki mogą być naprawdę sobą” [*Panna Nikt* 378-379], polegająca na spotykaniu się u jednej z koleżanek i rozbieraniu się, gdy jej niewidomy dziadek opowiada wciąż te same wojenne historie.

Droga dorastania, w trakcie której dziewczyny zaznają okrucieństwa ze strony osób, którym ufają, prowadzi je w głąb siebie. Laure zdradzają ojciec i lokalna społeczność, Marysię – jej przyjaciółki. Pod wpływem tych wydarzeń dziewczyny dokonują transgresji, które umożliwiają im skonfrontowanie się z własną niejednolitością i wewnętrznym „pomiędzy”.

Więź Marysi z Kasią i Ewą uwrażliwia ją na wypieraną dotąd świadomość wewnętrzności zła; Marysia przestaje bać się zła rozumianego jako zewnętrzna siła i przekraczanie norm, zaczyna postrzegać je jako zinternalizowane. Pod wpływem przyjaciółek dziewczyna, odgrywająca wcześniej rolę przykładowej uczennicy, obowiązkowej córki, dorosłego dziecka, przekracza normy dotychczas porządkujące jej świat. Momentem granicznym staje się dla niej naplucie do święconej wody. Pierwszy raz doświadcza wtedy metafizycznej pustki: „Gesty są tylko gestami. Słowa są tylko słowami”. Jednocześnie, paradoksalnie, gest, który mogłaby uznać za niefortunny wybryk, nabiera dla niej symbolicznego sensu. Popada w rozpacz, nazywa Boga „niedobrym ojcem”, o sobie myśli: „Nie wiem, czy kiedykolwiek byłam dobra” [*Panna Nikt* 251-252]. Ujawnia się przed nią kolejna niejednoznaczna dwoistość, ale nie chce jej zaakceptować. Do końca upiera się, że możliwe jest opowiedzenie się wyłącznie po jednej ze stron, mimo że prześladuje ją koncepcja „dobrazła” [438]. Tuż przed samobójstwem widzi szyld z napisem „DEUS KOSMADEUS BAX SPÓŁKA Z O.O.” [459] – nawiązanie do dziecięcej wyliczanki, wykorzystującej metonimiczne imię szatana (kosmaty) w kontrastowym zestawieniu z „Deusem” – Bogiem. W jednej z wcześniejszych wizji spotyka Boga, a przynajmniej kogoś, kogo za Niego bierze. Widzi tłum ludzi na krzyżach ustawionych w kolejce do nieba, wciąż jednak zajętych typowo ziemskimi niesnaskami. Wśród nich przechadza się, wspierając się na lasce, dziadek w świecącej pelerynie. Marysia zwraca się do niego, wstawiając się za stojącymi w kolejce osobami: „Pomóż im, Panie Boże, oni są przecież niewinni”. W odpowiedzi dziadek struga marchewkę na palcu, chichocze, ucieka w podskokach, „gubiąc po drodze bobki”, i woła: „Sra ku pierdaku!”. Tricksterski Bóg wyśmiewa koncepcję ludzkiej niewinności – przekonanie, że można być tylko dobrym (w domyśle: lub tylko złym). Chwilę później Marysia poczęstowana zostaje „bardzo DOBRĄŻŁĄ zupą”, która wybucha w brzuchu „lodowym ogniem, ognistym lodem” [437-438]. Po nieudanej – bo nieprzemieniającej – konfrontacji z archetypiczną postacią trickstera Marysia postrzega siebie rozdwojoną na królewne i sierotkę, czyli baśniowe archetypy związane z dziewczęcą indywidualnością



[*Archetypy* 19-20]. Nie udaje się jej jednak zaakceptować, że jej jestestwo nie opiera się na zasadzie alternatywy: dobro lub zło, lecz na samym „pomiędzy”. Kiedy dziewczynka decyduje się wyskoczyć z okna, bierze ze sobą braciszka, który – jako niemowlę i niewidomy – jest dla niej ucieleśnieniem niewinności, ponieważ nie wkroczył jeszcze na drogę dorastania otwierającą oczy na niejednoznaczności. Samobójstwo Marysi można odczytać jako akt samopotępienia, ale nie kończy ono jej „tajemniczej podróży”: narracja trwa jeszcze po skoczeniu przez nią z okna, a ostatnie zdanie powieści nie jest zamknięte kropką – graficzne niedomknięcie to metalepsa wyzwala ją z ram fabuły.

Laurę też spotyka tragiczna śmierć, ale inna jest jej symbolika. Na wiele dni przed śmiercią dziewczyna zaczyna uświadamiać sobie, że może zostać zamordowana. Chociaż w uniwersum *Twin Peaks* Bob to bóg/demon mordu, początkowo nie pragnie jej zamordować, lecz posiadać ją – w obu sensach tego słowa: przemocowo-seksualnym i demonicznym. Jednak według twinpeaksowej zasady zła jako siły wewnętrzno-zewnętrznej nie może przejąć kontroli nad Laurą bez zawarcia z nią „paktu”. Bunt Laury przeciwko niemu jest procesem dynamicznym, grą, w której Laura nie jest stroną uprzywilejowaną i często działa po omacku, za przewodniczkę mając wyłącznie intuicję. Jej opór jest jednak trwały, dlatego Bob postanawia ją zabić, a Laura przygotowuje się na śmierć, rozumiejąc jej nieuchronność.

Mogłoby się wydawać, że Laura postępuje podobnie do Marysi, ale jej wybór jest bardziej złożony. Bohaterka *Panny Nikt* nie może znieść świadomości, że dobro i zło istnieją w niej obok siebie; Laura znajduje siłę, by aktywnie opierać się złu, które próbuje przejąć nad nią władzę, bo zaakceptowała jego zewnętrzno-wewnętrzny charakter. W metafizycznie pogłębionym świecie *Twin Peaks* Boba niesłusznie byłoby redukować do „maski” Lelanda, a zła, które z sobą niesie, do przemoc seksualnej – wewnętrzność zła personifikowanego przez Boba oczywiście nie polega na odpowiedzialności Laury za przemoc jej ojca, lecz można rozumieć ją jako zbliżoną do jungowskiego cienia. Dziewczyna przeciwstawia się przemoc, która ją spotyka, i odmawia udziału w jej reprodukcji, ale nie zaprzecza swojej wewnętrznej niejednorodności; wie też, że gdyby pozwoliła Bobowi na opętanie jej, byłaby odpowiedzialna za dokonywane przez niego/siebie kolejne morderstwa. Nie rozumieją tego inni bohaterowie *Twin Peaks*, którym nawet po odkryciu, kto zabił Laurę – konfrontacji z Bobem i Lelandem – łatwo przychodzi oddzielić od siebie te dwie postaci i rozgrzeszyć ojca Laury, mimo że ten tuż przed swoją śmiercią przyznaje wprost: „I killed my daughter” [*Miasteczko Twin Peaks* ep. 16]. Akceptacja faktu, że Leland był gwałcicielem i mordercą własnej córki, łączyłaby się z koniecznością przyznania przez mieszkańców miasteczka, że oni również są winni jej śmierci – woła więc wyprzeć jego/swoją odpowiedzialność i dokonać „kanonizacji” Laury [Desmet], nie zdając sobie sprawy z prawdziwego duchowego znaczenia drogi, którą przebyła, i zaprzeczając zbawczemu potencjałowi zawartemu w jej historii. Tymczasem Laura, świadoma, że zostanie zabita, w pewnym sensie

wydana na śmierć przez „swoich” i przez ojca, wciela archetyp Chrystusa – w *Twin Peaks: Ogniu...* jej śmierci akompaniuje Kyrie z mszy Cherubinięgo *Requiem in C minor*, a dziewczyna, która towarzyszy jej w ostatnich chwilach życia, również związana i przerażona możliwością śmierci z rąk Boba, odmawia modlitwę przypominającą wyznanie „dobrego lotra”.

Integrując wewnętrzne sprzeczności, lecz nie odrzucając ich, Laura kończy pielgrzymkę ku jaźni. Dlatego może stać się przewodniczką na drodze drugiej wewnętrznie skonfliktowanej, lecz wypierającej swoją ciemną stronę postaci serialu: pragnącego cofnąć jej śmierć, a zatem również jej znaczenie, i przejąć odpowiedzialność za Laurę – a więc kierowanego raczej kompleksem mesjasza niż wcielającego archetyp Chrystusa – Dale’a Coopera, w jego psychoodyssey sfilmowanej przez Davida Lyncha po dwudziestu pięciu latach od finału serialu.

Przedwczesna śmierć Marysi i Laury sprawia, że pozostają one dziewczynami na zawsze. Droga, którą przechodzą, to realizacja dziewczyńskiego czarnego scenariusza. Odkrywanie swojego „pomiędzy” – choć samo w sobie zawsze w jakiś sposób tragiczne – można wyobrazić sobie przecież jako radosną czy wręcz ekstatyczną eksplorację, w której dziewczynskość nie musi być zachowywana przez śmierć. Ale świat *Panny Nikt* i *Twin Peaks* nie pozwala dziewczynom być dziewczynami, poznawać swojego „pomiędzy” i samodzielnie wyznaczać jego granic; rozrywa je między biegunami, zaostrza krawędzie. Chociaż losy Marysi i Laury wydają się ekstremum dziewczęcej egzystencji, a czytelnik chciałby może opowiedzieć sobie inną baśń, śmierć dziewczyn jest realna. „It is happening again” – to ostrzeżenie, które dostaje agent Cooper, próbujący odkryć, kto zamordował Laurę [*Miasteczko Twin Peaks* ep. 14]. To ostrzeżenie, które dostaje widz(-ka). Marysia skacze z okna, Laura umiera z rąk ojca. W 1908 roku ciało dwudziestoletniej Hazel Drew – pierwowzoru bohaterki *Miasteczka Twin Peaks* – zostaje wyłowione z rzeki, a tożsamość jej zabójcy nigdy nie będzie poznana. W 2021 roku dwunastoletnia Kinga, molestowana we własnym domu, nie doczekawszy się pomocy ze strony policji i prokuratury, odbiera sobie życie. Śmierć dziewczyny jest symbolem, ale jest też po prostu śmiercią – skutkiem przemocy, o której trzeba mówić.

#### LISTA PRAC CYTOWANYCH

- |   |  |
|---|--|
| Baluch, Alicja. <i>Archetypy literatury dziecięcej</i> . Wydawnictwo Naukowe WSP, 1992.   | <i>rycznoliterackie</i> , vol. XII, no. 197, 1998, pp. 111-116.  |
| ---. “Powieść inicjacyjna dla młodzieży – próba definicji (na przykładzie wybranych utworów)”. <i>Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Histo-</i> | Barney, Richard A. <i>David Lynch. Rozmowy</i> . Translated by Mariusz Berowski, Marta Szelichowska, Axis Mundi, 2019. |
|   | Birkholc, Robert. “Lim(in)oidalność alla polacca – motywy inicjacyjne w <i>Pannie</i>                                  |

- Nikt". *Rocznik Komparatystyczny*, no. 5, 2014, pp. 313-329.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press, 1992.
- Comfort, Brian. "The Owls Are Not What They Seem: Eccentricity and Masculinity in Twin Peaks". *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, no. 27, 2009, pp. 52-71.
- Davenport, Randi. "The Knowing Spectator of *Twin Peaks*: Culture, Feminism, and Family Violence". *Literature Film Quarterly*, vol. 21, no. 4, 1993, pp. 255-259.
- Desmet, Christy. *The Canonization of Laura Palmer. Full of Secrets: Critical Approaches to "Twin Peaks"*. Edited by David Lavery, Wayne State University Press, 1995.
- George, Diana Hume. *Lynching Women: A Feminist Reading of Twin Peaks. Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Edited by David Lavery, Wayne State University Press, 1995.
- Górny, Grzegorz. *Opowieść o inicjacji demonicznej. Demon Południa*. Fronda, 2007.
- Gubar, Susan, and Sandra M. Gilbert. *The Madwoman in the Attic*. Yale University Press, 2000.
- Helbig-Mischewski, Brigitta. "Święta, czarownica, nierządnicca. Sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny »Panna Nikt«". *Teksty Drugie*, no. 6, 2000, pp. 77-93.
- Irigaray, Luce. "Ta pleć, która nie jest jednością". Translated by Krystyna Kłosińska. *Fa-Art*, no. 4, 1994, pp. 44-47.
- Janion, Maria, et. al. "Panna Nikt. Przełom literacki czy pamiętnik pensjonarki?". *Archiwum cyfrowe Marii Janion*, 24 stycznia 2002, <https://janion.pl/items/show/14>.
- Lafky, Sue. "Gender, Power, and Culture in the Televisual World of »Twin Peaks«: A Feminist Critique". *Journal of Film and Video*, vol. 51, no. 3/4, fall/winter 1999/2000, pp. 5-19.
- Lynch, David. *W pogoni za wielką rybą*. Translated by Jerzy Kozłowski, Rebis, 2007.
- Lynch, Jennifer. *Sekretny dziennik Laury Palmer*. Translated by Agnieszka Sobolewska, Znak Litera Nova, 2017.
- Masłowski, Michał. "Ból nie-istnienia. O »postmodernistycznej« powieści Tomka Tryzny". *Teksty Drugie*, no. 5, 1997, pp. 53-67.
- Miasteczko Twin Peaks [Twin Peaks]*. Created by David Lynch, and Mark Frost, Lynch/Frost Productions / Spelling Entertainment / Twin Peaks Productions, 1990-1991.
- Michulka, Dorota. "W poszukiwaniu dziewczęcej tożsamości, czyli raz jeszcze o literackiej i filmowej »Pannie Nikt«". *Kształcenie Językowe*, vol. 8, 2010, pp. 81-90.
- Miłosz, Czesław. "O Marysi, co straciła siebie". *Gazeta o Książkach*, no. 9, 1994; *Wyborcza.pl*, 28 czerwca 2001, <https://wyborcza.pl/7,75410,328005.html>.
- Parsons, Elizabeth. "»That's Classified«: Class Politics and Adolescence in Twin Peaks". *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature*, vol. 11, no. 1, 2007, <https://ojs.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/47/24>.
- Rusnak, Stacy. "Violence, Representation, and Girl Power. Twin Peaks' Female Characters and Third Wave Feminism". *The Politics of "Twin Peaks"*, edited by

- Amanda diPaolo, and Jamie Gillies, Lexington Books, 2019, pp. 95-116.
- Sanna, Antonio. "Reversal of Gender Roles in »Twin Peaks« and »Fire Walk with Me«". *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, spring 2012, <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/1275>.
- Świerkosz, Monika. *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*. Wydawnictwo IBL, 2014.
- Tryzna, Tomek. *Panna Nikt. Tajemnicza podróż o dojrzewaniu*. B&C Piotr Bagiński, 1995.
- . Interview by Mariusz Urbanek. "Zostań dzieckiem". *Polityka*, no. 8, 1995.
- Twin Peaks: Ogniu, kroc za mną [Fire Walk with Me]*. Directed by David Lynch, New Line Cinema, 1992.
- Twin Peaks. The Return*. Directed by David Lynch, and Mark Frost, Showtime, 2017.

#### ABSTRACT

Weronika Rychta

### **Marysia Kawczak and Laura Palmer's Girlhood "In-Between"**

This article attempts to interpret the protagonists of the iconic works of the 1990s: the Polish novel *Panna Nikt* [Miss Nobody] and the American series *Twin Peaks*, the film *Fire, Walk with Me*, and the book *The Secret Diary of Laura Palmer* through the prism of the category of girlhood, viewed as a particular existential experience of oscillation between childhood and female adulthood, a period of initiation. Using feminist and gender critique, the heroines' girlhood is analyzed in the context of their identity and position in the network of social hierarchies and symbolic structures in which they function.

**keywords:** girlhood, *Twin Peaks*, *Panna Nikt*, initiation