

Nie mówić, nie ufać, nie odczuwać. Opór i destrukcja w *Jolancie* Sylwii Chutnik

Marta Baron-Milian

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ale wewnątrz siebie Jolanta była szakalem. Straszny wężem boa przekradającym się niepostrzeżenie. Myliła tropy, wściekała się i nie zdawała sobie z tego sprawy. A kiedy się uspokajała, to wszystko zdawało się stracone. Niepilnowana wściekłość wyparowuje z człowieka i szukaj wiatru w polu. Potem zostaje kłanianie się i uśmiechanie, aż po grób tylko dygi nóżką, jakieś dobre uczynki

[*Jolanta* 10]

Jak może wyglądać instrumentarium kobiecego gniewu? Co może się składać na aparaturę kobiecej zemsty? Jak może być wyposażona narzędziownia kobiecej destrukcji? Na przykład tak – w 11 atrybutów czynnego oporu: „Noże, kastety, siekiery i kije. Paralizatory, proce, rurki i szczyryki. Pięści, podkute buty, twarde czoło” [*Cwaniary*]. Gdy Sylwia Chutnik wylicza podstawowe narzędzia przemocy, jakimi posługują się jej warszawskie Furie, czyli Cwaniary, w gruncie rzeczy przywołuje na patronkę swojej opowieści boginię Nemezis. Nie tylko dlatego, że wyliczenie, czyli enumerację, wiąże z grecką boginią sprawiedliwości i zemsty ten sam praindoeuropejski rdzeń – *nem*. Cwaniary, jak nieodrodne córki Nemezis, wyrównują rachunki, zważywszy winy, wymierzają sprawiedliwość, wymuszają spłatę zaciągniętych długów, bilansują zyski i straty. Ekonomią ich gniewu jest prosta ekonomia zemsty: w miejsce zasady „coś za coś” podstawiająca „cios za cios”. Pierwsze

zdanie tej opowieści pojawia się już na okładce, zdobi koszulkę ciężarnej bohaterki w bokserkiej postawie: „Tylko zemsta cię uratuje”. Wyznaniem tym rządzi z kolei ekonomia wiary oparta na przeświadczeniu, że ma bardzo wiele wspólnego z wiarygodnością. Za pośrednictwem credo udziela się kredytu, ale jednocześnie żąda jego spłaty, żąda czegoś w zamian.

Zemsta, jak wiara, jest więc interesowna, a o zyskach, jakie mogą z niej płynąć, tak opowiadała Sylwia Chutnik Annie Kałuży: „Co do hasła: «Tylko zemsta cię uratuje», to trudno jest bronić go racjonalnie. W naszym kręgu kulturowym przemoc i vendetta są nie do przyjęcia. Dla mnie jednak ulga i wyzwolenie, jakie czułam po obejrzeniu filmu Quentina Tarantino *Bękarty wojny*, były tak wyzwajające i oczyszczające, że chciałam przeżyć to jeszcze raz, ale w wersji kobiecej. Zamieniłam bohaterów chuligańskich historii na kobiety i dałam im prezent w postaci silnego ciała, które może zabić. Bohaterki *Cwaniar* biją się za nas, jest w tym oddech i wybawienie. Taki wentyl bezpieczeństwa, margines na karnawałowe odwrócenie ról i chwilową możliwość przekraczania barier społecznych. Najlepsza terapia nie da nam takiej mocnej (i szybkiej!) ulgi jak sparing. Prymitywne to, wiem, nie przystoi w naukowym piśmie delektować się rąbanką w stylu amerykańskiego filmu sensacyjnego” [146-147]. Znajdziemy tu wszystko: jest wina i kara, grzech i zbawienie, katharsis i tragizm, sublimacja i kompensacja, transgresja

i rozkosz¹. Ale nie znajdziemy na pewno jednego: pozytywnego projektu; oporu jako oczyszczenia pola i punktu, w którym może rozpocząć się nowe. Językowa intuicja podpowiada metaforę „wiru zemsty”, który wciąga, wplątuje i nie pozwala się oprzeć. Ale wir, podobnie zresztą jak „koło zemsty”, zamyka w sobie, w nawracającym ruchu kołowania, regresywnej fiksacji, w miejsce pożądanego progresu lub zmiany. Spróbujmy więc zacząć jeszcze raz.

Jak może wyglądać instrumentarium kobiecego gniewu? Co może się składać na aparaturę kobiecej zemsty? Jak może być wyposażona narzędziownia kobiecej destrukcji? Na przykład tak – w trzy przykazania biernego oporu: „Nie mówić, nie ufać, nie odczuwać”. To formuła wyznaczająca wewnętrzny rytm powieści Sylwii Chutnik *Jolanta*, której tytułowa bohaterka nie ma nic a nic z cwaniary, próżno też raczej szukać dla niej miejsca w *Kieszonkowym atlasie kobiet*.

Zamiast od konfrontacji – spotkania wzroku i pięści – *Jolanta* rozpoczyna się od pragnienia ucieczki, przybierającej w dodatku (anty)baśniowy kształt, gdy przestrzeń rozmywa się w mityczną krainę: „Jedziemy i jedziemy, za chwilę skończy się kula ziemiska, zacznie się inna galaktyka [...]. Odkryć trzeba będzie nowe kontynenty i poszukać odpowiednich słów” [7]. Pierwsze fiasko: chce się uciec od przestrzeni, ale nie da się ruszyć z miejsca. Żerańska elektrociepłownia, kominy, Kanał Żerański, fabryka FSO i sąsiadujące z nią blokowisko, smutne hotele robotnicze, brudne windy i klatki schodowe – warszawski Żerań, ośrodek zdarzeń, istnieje w powieści jak brzuch ryby, do którego trafia się za karę i z którego nie ma ucieczki, możliwości wyrwania się z apatii i odrętwienia. Drugie pragnienie dotyczy ucieczki od czasu: „Ile lat temu to było? Dziesięć albo tysiąc, czas to rzecz podejrzana, nie wolno traktować go poważnie”. I drugie fiasko: chce się uciec od czasu, ale nieuchronnie płynie się z rwącym nurtem historii, która osacza. Nie da się uwolnić od wzniosłych uczuć charakterystycznych dla społeczeństwa przełomu lat 80. i 90. ubiegłego wieku, optymistycznej narracji czasu transformacji. Jesteśmy wszak „na końcu świata, na początku nowej historii”, gdzie wszyscy wkoło pytają z napięciem: „Będą te zmiany, a idą już te zmiany?” [11]. W takich okolicznościach spotykamy Jolę, bohaterkę powieści Chutnik, najpierw dziewczynkę, a potem kobietę zupełnie „bez właściwości”, z rozbitej rodziny, zmagającą się z traumatycznym porzuceniem przez ojca, a wkrótce

zgwalconą przez sąsiada sierotę, która przeżyje śmierć matki, uwięziona w brzuchu żerańskiej ryby, w którym płynie z prądem wielkich zdarzeń. Tej bierności doświadczenia świata i historii (własnej oraz narodowej) nie naruszy również małżeństwo z Andrzejem i macierzyństwo, wpędzając Jolantę w depresję poporodową, zniewalając w obowiązkach żony, matki i codziennym krzątaństwie, a wkrótce wpędzając w uzależnienia i prowadząc na skraj przepaści. Wiemy już, że nie da się uczynić z niej bohaterki baśni, bo nie powiodła się jej ani ucieczka od miejsca, ani od historii, ani od siebie samej. Jola pozostaje więc „królowną na zbitej flaszce”, „dziewczynką ze szkiełkami”, a wszystko rozpoczyna się zawiedzioną nadzieją w tym czasie wielkich marzeń, szans i zmyśleń.

Transformacyjne procesy, portret robotniczej społeczności i miasta-fabryki, na tle których rozwijają się losy Jolanty, wydają się kluczowe dla myślenia o tej postaci i charakterze jej zarazem destrukcyjnego i autodestrukcyjnego oporu, stawiającego nam przed oczami fakt, że destrukcja może być zarówno aktem, jak i stanem albo jednym i drugim jednocześnie.

Na końcu świata, na początku nowej historii

Wokół roku 1989 osnuta zostaje cała powieść Chutnik, ale dokonuje się to w osobliwy sposób. Narracyjna premedytacja spycha bowiem polityczne wydarzenia na drugi plan, wysuwając na pierwszy nie tyle społeczną świadomość transformacji, ile raczej społeczną nieświadomość, która stanie się jedną z bohaterek powieści, przysłaniając to, co rzeczywiste. Chutnik bardzo celnie pokazuje społeczeństwo pozbawione tożsamości, stające na krawędzi politycznej zmiany i budujące własne wyobrażenia o sobie na zaledwie kilku słowach kluczach. Nader skąpa dyskursywna reprezentacja historycznych wydarzeń, powielana przez media, wcale nie próbuje wyjść naprzeciw rzeczywistości i mierzyć się z tym, co realne. Mnoży za to znaki, alegorie i symbole pozostające zupełnie bez pokrycia, choć mimo to organizujące kalekie zbiorowe wyobrażenia, które wszak już niebawem staną się źródłem cierpienia. Powstaje więc potężna luka pomiędzy rzeczywistością a opowieścią, tkanką faktów a narracją i strukturą pamięci, pomiędzy tym, co realne, a tym, co fantazmatyczne.

Chutnik próbuje tu zajrzeć w świat wyobrażeń, przestrzeń imaginarium społecznego, na które, jak napisze Andrzej Leder w *Przeźnionej rewolucji*, składają się „najważniejsze figury zbiorowo przeżywanego dramatu, w który wpisywane jest każde doświadczenie” [12]. Jednak w zawierusze wielkich wydarzeń historycznych mieszają

¹ Ten fragment wypowiedzi Chutnik zdaje się również najlepszą odpowiedzią na pytanie, dlaczego pisarka decyduje się na wydanie cyklu wywiadów z „walczącymi kobietami” (*Kobiety, które walczą. Rozmowy z zawodniczkami sztuk walki*, 2017).

się wartości i sensy, które powinno nadawać imaginarium. Transformacja na Żeraniu jest co prawda wydarzeniem wspólnie przeżywanym, ale jedynie przed telewizorem. Jak kształtuje się ta nowa sieć pola symbolicznego? Co się dzieje pomiędzy historycznym faktem a świadomością i nieświadomością społeczną? Chutnik udaje się uchwycić główny konflikt, który staje się udziałem przedstawicieli klasy robotniczej – to konflikt pomiędzy wpajaniem zachodnimi kapitalistycznymi wzorcami produkcji i konsumpcji oraz projektowanym obrazem społeczeństwa a rzeczywistym ekonomicznym, społecznym, politycznym i kulturowym potencjałem.

Przed naszymi oczami stale odsłania się podmiot zbiorowy, który łączy wspólna nadzieja powielanego przez media, dominującego dyskursu o rzeczywistości. To wspólna podmiotowość, która – niejako programowo – ma być także wspólnotą afektywną. Ideał transformacji zaczyna nadawać sens wszystkim działaniom tej społeczności. Mimo że cały świat pogrążony jest w marzeniu, a scenariusz istniejący w obszarze społecznego imaginarium ma ewidentnie romantyczny charakter, to jednak wyobrażenie świata społecznego nie niesie tu ze sobą w żadnym razie wyobrażenia wspólnoty. Widoczne staje się społeczne wykorzenienie, nikt nie ma swojego miejsca.

Transformacja wydarza się jak gdyby bez udziału podmiotów, z pominięciem ich sprawczości, niejako transpasywnie. Jak pisze na temat doświadczenia transpasywności Leder: „To połączenie doświadczenia emocji – przede wszystkim rozkoszy i strachu – oraz pasywności przypomina sytuację podmiotu we śnie. Wszystko dzieje się, ale jakby «samo», poza podmiotową władzą, która polega na poczuciu sprawstwa swoich uczynków, a które nazywa się «wola»” [21]. Wydaje się, że Chutnik dobrze rozumie tę naturę transpasywnego doświadczenia za pośrednictwem innego, mieszanię strachu, bierności i rozkoszy²: „Był rok osiemdziesiąty dziewiąty, kraj otrzymał właśnie możliwość wyjścia z zapaści i ręce mu się trzęsły. A ludzie przysiedli w kuckach i czekali. Wgapiali się codziennie w telewizor i czekali” [Jolanta 24].

Rzeczywistością zaczynają więc stopniowo rządzić produkowane przez kapitalizm pragnienia, rozpoczyna się powolna translacja dobrze znanych symboli na nowoczesny, mieszczański kod. Można marzyć, „aby założyć szwalnię, a może coś innego: restaurację na pięćdziesiątym pięttrze nieistniejącego budynku, w jakimś rajskim zakątku. Czy choćby filię Ameryki w garażach obok”

[Jolanta 67]. Tę ostatnią próbuje założyć Andrzej, mąż Jolanty, były mieszkaniec wiejskiej prowincji, którego wchłania miasto ze wszystkimi możliwościami, jakie drobnym biznesmenom stwarza wolny (również od istotnych regulacji prawnych) rynek początku lat 90³.

Co oczywiste, transformacja ma swój punkt wyjścia (stary, zły system polityczny) i swój punkt dojścia, cel (nowy, dobry ład). Jak pisze Boris Buden, „to przejście jest teleologiczne, to znaczy determinowane przez swój cel, i polega na pięciu się w górę po demokratycznej skali aż do samego szczytu – stanu urzeczywistnionej wolności w systemie demokracji liberalnej” [36]. Logika transformacji wprowadza więc w świat porządek celowy. Jej nieuchronnie teleologiczny charakter sprawia, że oczy wszystkich utkwione są w przyszłości, w projektowanym finale, do którego powinno zawzięcie się dążyć. I taka opowieść o transformacji płynie z mediów, od strony polityków, elit i instytucji. Ma uwodzić społeczeństwo, edukować masy i manipulować wyobraźnią. Ale Chutnik pokazuje w *Jolancie* transformację przez pryzmat innej narracji, kwestionując teleologiczne objaśnianie rzeczywistości za pomocą determinizmu opartego na przekonaniu o nieuchronności przyczynowo-skutkowych związków. Jolanta nie potrafi popłynąć na fali wielkiej transformacyjnej opowieści do wspaniałego, mającego w oddali celu, bo byt (jak kula u nogi) określa jej świadomość, a powracająca trauma (jak młyńskie koło u szyi) nie pozwala oderwać się od przeszłości. Losy Jolanty i polskiego społeczeństwa splatają się osobliwie w pojęciu transformacji, a najbardziej – częściowo synonimicznej – metamorfozy i jej nieuchronnych związków ze snem.

Transformacja, metamorfoza i hipnoza

Wielowymiarowość sensu „prześnionej transformacji”⁴ znakomicie oddaje etymologiczna niezwykłość pojęcia „metamorfozy”. Dzieli ono bowiem cząstkę *morf* (gr. forma, kształt, figura) z Morfeuszem, synem Hypnosa i bratem Tanatosa, bogiem i uosobieniem marzeń sennych, który ma zdolność przybierania dowolnej postaci, przemieniania się

² Slavoj Žižek w *Przekleństwie fantazji* określa tego rodzaju doświadczenie mianem interpasywnego.

³ W historii Andrzeja Chutnik znakomicie obrazuje charakterystyczne dla okresu transformacji symboliczne wykluczenie, jakie staje się udziałem mieszkańców wsi, którzy odstają od nowoczesnych miejskich aspiracji, wypadając poza krąg zainteresowania wizjonerów wielkiego projektu modernizacyjnego. Autorka *Jolanty* rzuca tym samym światło na fundamentalną różnicę w przebiegu procesów transformacji w mieście i na wsi, która jedynie w nikłym stopniu jest przedmiotem transformacyjnego procesu edukacyjnego wdrażanego przez elity – „wychowania” do życia w nowoczesnym świecie kapitalizmu i demokracji.

⁴ Metaforę zapożyczam w zmienionej wersji z tytułu cytowanej powyżej książki Andrzeja Ledera *Prześniona rewolucja*.

w fantastyczne formy i ukazywania we śnie. Morfeusz jest więc bogiem „wysnionych transformacji”, którego skrytymi wyznawcami zdają się mieszkańcy Żerania: z jednej strony śnią swój wielki sen o wolności i nowoczesności, a z drugiej – grzęzną we śnie, z którego, oderwani od rzeczywistości, pozbawieni wpływu na bieg zdarzeń i realnej mocy sprawczej, nie potrafią się wybudzić. Próbując więc śnić zmianę, zastygają w tym samym kształcie. Jak Jolanta – doskonała personifikacja społecznej (nie)świadomości – która zamiast Morfeuszowej oferty metamorfozy chętniej przyjąłaby raczej ofertę pozostania pod wpływem morfiny: opcję całkowitego znieczulenia, które przytępi zmysły, doznania, afekty, usprawiedliwi bierność i niemożność działania. W tym wymiarze refren powieści nabiera innego znaczenia: trzy przykazania Jolanty – mentalnej morfinistki – „nie mówić, nie ufać, nie odczuwać”, które powtarza sobie jak mantrę.

Jednak nie tylko Morfeusz, lecz także Hipnos ma tutaj swoją etymologiczną rolę do odegrania. Senna, narkotyczna i hipnotyczna aura powieści wysnuwa się z osobliwej mieszanki gazów: mieszkańcy Żerania toną w dymach elektrociepłowni, fabrycznych wyziewach, smogu i osiedlowych oparach. W takiej gęstej atmosferze nietrudno parać się „zastyganiem”. Jolanta zastyga przy codziennych czynnościach: w kuchni, ze szmatką przy regale, na spacerze z dzieckiem. Stale popada w letarg: nie mówi, nie myśli, nie rusza się, do niczego się nie odnosi. Oderwana od świata zanurza się w codziennym rytmie krzątania, który „wprowadza ją w stan hipnozy”. Wkrótce się okazuje, że i to dla niej za mało. Zaczyna się odurzać na różne sposoby, używając nie tylko alkoholu, ale i kleju, wybielacza czy balkonowych roślin.

Hipnoza nie działa tu jednak wyłącznie w planie wyznaczonym przez metaforyzację, ale także – można powiedzieć – przez historię. Z pewnością nieprzypadkowo głównym bohaterem telewizyjnej ramówki (i to w najlepszym czasie antenowym) staje się psychiatra i były sportowiec, Anatolij Kaszpirowski, który na antenę TVP trafia w 1989 roku, przekonując, że potrafi leczyć hipnoterapią za pomocą fal telewizyjnych. Społeczne zapotrzebowanie w tym okresie na ezoterykę w wersji pop jest ogromne. Jak ujmuje rzecz Olga Drenda: „Zapotrzebowanie na usługi ezoteryczne przejawia każdy, niezależnie od wieku i pozycji społecznej. [...] Są starsi i młodzież. Otoczeni boazerią uczestnicy spotkania przenoszą się siłą oddechu do trzeciej rzeczywistości” [213]. Są wśród nich także wszyscy sąsiedzi Jolanty i ona sama, która za namową znajomej próbuje poddać się uzdrawiającej hipnoterapii, ale z miernym skutkiem.

Być może Jolanta jest ucieleśnieniem społecznej nieświadomości, konfliktu, który rozgrywa się pomiędzy wewnętrznym pragnieniem a przychodzącym z zewnątrz nakazem? Nie jest bowiem tak, że Jolka jest słaba wbrew optymistycznej i dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości czasów transformacji, ale wprost przeciwnie. Być może lepiej niż jakakolwiek inna bohaterka skupia w sobie traumy, lęki, tożsamościowe problemy ówczesnego społeczeństwa, które przeżywa nieustanną frustrację, że nie może się stać tym, czym stać się powinno, nie może dorównać zaprojektowanej dla siebie przyszłości i spełnić się w nowo wyznaczonej roli, bo nikt go tego nie nauczył.

Mamy tu do czynienia ze słabym, niestabilnym, przepełnionym lękami, nawiedzonym przez widma przeszłości i niemogącym uporać się z traumą podmiotem o niejasnym ontologicznym statusie – jeszcze nie nauczył się „być”, „nie stał się jeszcze”. Jola blokuje wszelkie możliwości metamorfozy. Pozostaje poczwarką, nie chce się przepoczwaczyć, wzbrania się przed osiągnięciem dojrzałości. Nie pozwala na aktualizację romantycznego mitu o przemianie bohatera. Nie pozwala napisać o sobie powieści inicjacyjnej i tym samym gładko wpisać się w patetyczną opowieść o odnowionym obliczu wolnej Polski.

Wolałabym nie albo Jolanta, księżniczka Burgunda

„Nie mówić, nie ufać, nie odczuwać” – to formuła powtarzana przez Jolantę wówczas, gdy rzeczywistość zaczyna „apelować” do jej woli, stawiać przed wyborem czy koniecznością zrobienia czegoś, ale częściej wtedy, gdy na woli dokonuje się gwałt.

Jola wypowiada posłuszeństwo zasadom transformacyjnego wychowania do kapitalizmu i do życia w wolnej Polsce według skarbczyka liberalnych wartości. Jej niemy protest uderza w trzy reakcje oczekiwane przez wychowawcze oddziaływanie nowej ideologii i konieczne dla budowania nowego społeczeństwa. Odmowa mówienia („nie mówić”) jest zarazem sprzeciwieniem się komunikacyjnemu przymusowi i włączeniu własnego głosu w nową narrację o rzeczywistości. Radykalna nieufność („nie ufać”) funduje podmiot krytyczny i zdystansowany zarazem wobec hegemonicznej opowieści, zrywając więzy ze wspólnotą opartą na zaufaniu temu samemu głosowi ideologii. Odmowa odczuwania („nie odczuwać”) jest także oporem wobec współodczuwania, wyplątującym z sieci zbliżonych (a zarazem zbliżających do siebie nawzajem) doświadczeń i rezygnacją z udziału w afektywnej wspólnotce. Swym biernym oporem Jolanta opowiada się więc zarazem przeciwko reprodukcji społecznych norm i wzorców, sprzeciwia się dyskursowi ideologii, który chce wymusić identyfikację.

Jola nie pozwala na penetrację własnego świata, ale i odmawia tym samym wzięcia udziału w produkcji nowej społecznej tożsamości. Co zatem najważniejsze, formuła ta odsłania instytucjonalny przymus i ideologiczną opresję tam, gdzie inni ich nie dostrzegają.

„Nie mówić, nie ufać, nie odczuwać” to językowy performatyw, za pośrednictwem którego bohaterka dystansuje się wobec porządku społecznego. Za jego pośrednictwem Jolanta dokonuje społeczno-politycznej redukcji, dokładnie odwrotnie niż Cwaniary i wiele innych społecznie zaangażowanych bohaterek, zaludniających powieściowe światy Chutnik. Co jednak kluczowe, redukcja ta nie jest wstępem, oczyszczeniem pola dla budowania nowego porządku, umożliwieniem włączenia w zawiązanie nowej wspólnoty. Zamiast tego – odmowa udziału w tym, co wspólne i powtarzalne, sytuuje na społecznym marginesie jednostek politycznie nieprzydatnych, ale wcale nie daje też schronienia w jakiejś wizji indywidualizmu czy jednostkowości.

Powtarzana przez Jolantę formuła stawia jednak również opór samemu językowi, oświetlając go jako przestrzeń nie tylko nieporozumienia, ale i symbolicznej przemocy, w których reprodukcji odmawia udziału za pośrednictwem biernego oporu. W tym sensie jest więc być może i skierowana przeciwko językowi, ale i nieco przeciwko samej (literackiej) opowieści. Mówić, ufać i odczuwać to wszak skądinąd konstytutywne elementy relacji autor – czytelnik. Jola nie mogłaby być zatem narratorką opowieści o samej sobie. Zdaje się więc, że nieprzypadkowo Chutnik decyduje się w wyodrębnionych częściach powieści oddać głos innym postaciom z otoczenia Joli – matce, ojcu, mężowi – ale ani razu jej samej.

Wszystko to sytuuje być może Jolantę gdzieś na drzewie genealogicznym osobliwych potomków kopisty Bartleby'ego z powieści Hermana Melville'a, który na wszystkie propozycje, rozkazy i prośby swojego pracodawcy odpowiada słynną formułą „wolałbym nie”. Jak pisał o jego krewniakach i krewniaczkach (pośród których znajdziemy także inną dziewczynę „bez własności”, Gombrowiczową „Iwonę, księżniczkę Burgunda”) Przemysław Czapliński: „rodzina Bartleby'ego to bohaterowie, którzy stawiają bierny opór, lecz nie definiują jasno wartości poręczającej za ów upór. Ich cechą jest samobójcza konsekwencja [...] tracą wszystko, nie chcąc nic w zamian. Implozja, którą Bartleby wywołuje w relacjach społecznych, jest pochodną owej narastającej świadomości, że można z takim człowiekiem zrobić wszystko, lecz zarazem, że ani jedna propozycja mieszcząca się w tym «wszystko» nie zmieni jego postawy” [Czapliński].

Stworzoną przez Melville'a postać i wypowiedaną przez nią niezliczoną ilość razy formułę „I would prefer not to” interpretowano wielokrotnie jako figurę oporu o charakterze społecznym czy politycznym, opowieść o przeciwstawianiu się wszelkim formom władzy. Szczególną rolę w gronie tych licznych filozoficznych czy literaturoznawczych analiz odgrywa esej Gilles'a Deleuze'a *Bartleby albo formuła*, który koncentruje się nie na charakterystycznym dla postaci oporze, ale raczej na procesie „stawania-się-innym”, deterytorializacji i oddalania od większościowego wzorca tożsamości, które przebiega rozwijającą się w przyszłość linią ujścia o nieznanym końcu.

Chutnik silnie zarysowuje większościową podmiotowość, która jest źródłem ekonomicznej i symbolicznej przemocy, dążąc do objęcia sobą niczym parasolem wszystkich mniejszości. Choć społeczeństwo skoncentrowane jest na demokratycznych ideałach, pole symboliczne wciąż objawia swoją hierarchiczność: silne centrum, z którego rozchodzi się narracja o nowej rzeczywistości, sytuuje wszystkich innych w pozycji podporządkowanej. W pierwszej części powieści Jolanta, próbując opierać się przemocy symbolicznej centrum i odmawiając włączenia w to, co większościowe, oczywiście **jest** w mniejszości. Ale Joanna Bednarek, za Deleuze'em i Guattarim, pisze: „bycie mniejszością nie wystarczy, by stanowić czynnik emancypacyjnych zmian. Prawdziwie rewolucyjne jest dopiero stawanie-się-mniejszościowym” [101]. Owo stawanie-się-mniejszościowym bohaterki rozpoczyna się oczywiście, podobnie jak w przypadku Bartleby'ego, wraz z powtarzaną przez nią formułą odmowy: „nie mówić, nie ufać, nie odczuwać”, która oprócz tego, że uwalnia od przeszłości i teraźniejszości, otwiera także linię ujścia, która wyzwalając od tego, co znane, otwiera na niepewne i nieprzewidywalne, niesie ze sobą niebezpieczeństwo autodestrukcji.

I ten kolejny punkt na drodze deterytorializacji jawi się w powieści Chutnik aż niepokojąco dosłownie. Jolanta wreszcie znajduje swoją linię ucieczki i... ucieka: z domu, z miasta, od męża, od dziecka, od sąsiedztwa, od mediów, z pozycji żony i matki, od opresji patriarchy, od roli kobiety, od wszystkich nękających ją obrazów męskiej dominacji, od społecznych norm, w które nie chce się wpisać, od dyskryminacji, od źródeł ekonomicznego nacisku, od przemocy symbolicznej dyskursu transformacji i wreszcie od traumatycznych doświadczeń. To jednoczesna ucieczka od własnej przeszłości, od wszelkich form władzy i od więzi, które okazują się przede wszystkim więzi: „nie chciała już mieć żadnych korzeni, zerwała ostatnie więzi jak wiejski Burek zrywa się z łańcucha” [Jolanta 253]. To jednak nie ucieczka do lepszego świata, lecz niebezpieczna

i ryzykowna wyprawa nie wiadomo dokąd, „ucieczka bez celu” [253], przez las, w stronę wody.

„Opuszczanie bloku, w którym spędziło się całe życie, nie jest czynnością melancholijną. To jak dziki ryt przejścia. Nie wiadomo tylko, gdzie i w jakiej sprawie się idzie. Nie patrzeć za siebie, klucz wyrzucić do zsypu, natychmiast zapomnieć numer mieszkania. Na wszelki wypadek, gdyby przywiązanie i inne zbyteczne odruchy miały przerwać ucieczkę” [*Jolanta* 236] – czytamy w powieści Chutnik. Ale Warszawa nie chce puścić Jolanty, „[m]iejska maż trzym[a] mocno za sukienkę!” [241]. Tymczasem do triadycznej formuły oporu, z zakazami kierowanymi do samej siebie, dołączony zostaje nagle nakaz: „**Nie mówić, nie ufać, nie odczuwać. Biec!**” [250]. Ostatecznie

wyprawa Jolanty kończy się w szpitalu, gdzie bohaterka trafia po tym, jak zostaje znaleziona w stanie wycieńczenia na skraju Puszczy.

W interpretacji Deleuze’a konsekwencją „stawiania-się-mniejszościowym” jest naruszenie tego, co właściwe większości, pewien stopień faktycznej destrukcji organizacji większościowego. Czy zmiana, jaka staje się udziałem Jolanty, ma jednak faktycznie charakter emancypacyjny? Otwarte zakończenie powieści nie rozstrzyga tego problemu. Nie ma jednak wątpliwości, że Jola wymienia swój destrukcyjny **stan na akt** destrukcji, podejmując próbę ucieczki od narzucającego tożsamość centrum, która jest zarazem próbą demontażu tego, co większościowe, i obudzenia się z „transformacyjnego” snu.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Bednarek, Joanna. „Bartleby i Michael K., czyli dlaczego tylko mężczyzna może stać się innym?”. *InterAlia*, 2011, no. 11b, pp. 100-112.
- Buden, Boris. *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*. Translated by Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Chutnik, Sylwia. „Cwaniary wszystkich opowieści, łączcie się z sobą!”. Interview by Anna Kałuża. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2015, no. 1(6), pp. 146-147.
- . *Cwaniary*. Wydawnictwo Świata Książki, 2012.
- . *Jolanta*. Wydawnictwo Znak, 2015.
- . *Kieszonkowy atlas kobiet*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- . *Kobiety, które walczą. Rozmowy z zawodniczkami sztuk walki*. Wydawnictwo W.A.B., 2017.
- Czapliński, Przemysław. „Literatura, człowiek, ludzkość”. *Tygodnik Powszechny*, 28 grudnia 2009, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/literatura-czlowiek-ludzkość-135977>.
- Drenda, Olga. *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*. Wydawnictwo Karakter, 2016.
- Leder, Andrzej. *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

ABSTRACT

To not speak, to not trust, to not feel. Resistance and destruction in Sylwia Chutnik's *Jolanta*

Marta Baron-Milian

The article is an attempt to interpret Sylwia Chutnik's novel *Jolanta*. The analyses focus on the subjectivity of the main protagonist, presented in the perspective of identity processes typical of the Polish society in the period of transformation and the shape of social imaginarium. The formula embedded in the title, namely “to not speak, to not trust, to not feel” expressed by the protagonist and making the peculiar pace of the novel provides

a perspective for looking at forms that passive resistance may take on against the oppressive social, political and economic discourse of the transformation period, which is at the same time the starting point for the destruction of what is majority.

Keywords: Sylwia Chutnik, transformation, trans-passiveness, de-territorialisation, destruction