

Bożena Chołuj

Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Ciało we własnym posiadaniu w prozie Krystyny Kofty

Literatura piękna ma wciąż szczególny status, związany z programową autonomią sztuki według hasła *l'art pour l'art*. Jest traktowana przede wszystkim w kategoriach estetycznych, jej lektura ma przynosić przyjemność, przeżycie z innego świata, świata fikcji przeciwstawianego faktyczności świata realnego. *Literary turn* zmienił tę sytuację tylko w jednym kierunku. Uznano, że każdy tekst, także naukowy, ma swoją literackość [Bachmann-Medick]. Mimo dowartościowania literackości nie zmieniło się bardzo podejście do literatury pięknej. Rzadko widzi się w niej instrument poznania czy medium wiedzy. Zygmunt Freud, wykorzystujący wiedzę literatury do pracy nad kompleksami i neurozami, czy wcześniej jeszcze Nietzsche, który doceniał poznawczą funkcję literatury, jej niejednoznaczność, a nade wszystko metafory, przytaczani są chętnie w pracach literaturoznawczych, ale bez większego uznania dla wiedzy, którą dany tekst literacki „wytwarza”. Raczej „literaturę teoriami czyta się”, na przykład Freudem, Lacanem, Foucaultem i tak dalej [Schabert]. Lista się wydłuża wraz z pojawianiem się kolejnych efektownych koncepcji teoretycznych i chwytliwych pojęć. Nigdy nie dzieje się odwrotnie, teorii nie czyta się literaturą. W niniejszym artykule sama tego też nie robię, ale

unikam czytania prozatorskich tekstów Krystyny Kofty teoriami. Napomykam jedynie o tym, że to, co mówi literatura stworzona przez nią, przypomina, ale i wykracza poza koncepcje filozoficzne Brach-Czajny, niedualistyczny sposób argumentacji Mitterera czy niektóre wnioski Kristevej o obrzydzeniu.

Literacko kodowana wiedza nie wylania się z linearnej argumentacji, charakterystycznej dla wywodu naukowego, ale z polifonicznej struktury tekstów literackich, z którą czytając, wchodzimy w procesy poznawcze [Chołuj]. W doktorskim programie naukowym Uniwersytetu Humboldta, „Wissen der Literatur” (Wiedza literatury) z 2009 roku, czytamy między innymi: „Wiedza literatury jest specyficzna. Literatura zawiera różne jej formy, opracowuje je, komunikuje i wprowadza do obiegu” [“Das Wissen”]. Literatura forsuje też określone kody zachowań i przede wszystkim wiedzę o tym, jak przebiegają różnego rodzaju procesy. Nie jest to wiedza orzekająca o faktach. Sigrid Weigel pisze, że tekst literacki zbiera poznanie rozsiane po różnych dyscyplinach naukowych w jedno miejsce, wprowadzając je do akcji, słownictwa, gestów, konstelacji osobowych, i przez to zaświadcza o wiedzy danego czasu. Z takiej literackiej kompozycji wynikają nowe, inne

rozpoznania, niemożliwe w wykładni naukowej, o czym przekonująco pisze Derrida w *Przed prawem* [Derrida]. Wyluskując wiedzę z tekstu literackiego, nie dekodujemy jej z powrotem do wspomnianych przez Weigel dyscyplin naukowych. W tym procesie nie ma podziału na literaturę prymarną czy sekundarną. Wiedza literatury nie jest zatem wiedzą typu *hard science*, ale *soft science*. Między innymi Hörisch twierdzi, że tego typu wiedza w dobie „korodowania wiedzy twardej” przybiera na znaczeniu [Hörisch].

Czytając teksty Kofty z naszkicowanej tu pozycji, obserwuję, co dzieje się w nich z ciałem. Zastanawia mnie fakt, że jest ono w tej prozie obecne prawie we wszystkich wariantach: jest nośnikiem występujących w nich postaci, ich działań, jest też zasadniczym tematem, kiedy stanowi problem dla tych postaci, jest także obiektem refleksji narracyjnej. Teksty Kofty są bliskie ciału nie tylko przez to, że gra w nich ono tak ważną rolę, jak na przykład w powieści *Wizjer* z 1978 roku, ale przede wszystkim w sensie zmysłowego odbioru świata przez jej kobiece postaci, który jest charakterystyczny dla całej jej dotychczasowej twórczości.

W powieści *Wizjer* nieforemne ciało chorej Fausty powstaje ze zdania na zdanie przez opis patrzenia na nią przez młodą Senię, która czyni to tak sugestywnie, że dowiadujemy się nawet, jaki zapach to leżące ciało wydziela. Jest „słodki i mdlący”. Senia prawie je smakuje: „nie dotykając, rejestrowała jego wypukłości, a ślina napływająca do ust miała smak kwaśno-słodkawy jak kropelki potu pod nosem, na brzuchu i udach” [5]. „To doznanie było natomiast czysto estetyczne i zmysłowe” – czytamy w komentarzu narracji i ono właśnie sprawia, że ciało leżącej kobiety staje się podczas lektury namacalne. Opisy w tekstach są soczyste i mocno przylegające do poruszających się w nich ciał. Cały przedstawiany przez Koftę świat wydaje się filtrowany przez zmysłowe reakcje cielesne. Podobnie dzieje się w jej powieści pod tytułem *Wióry*. Jest to nasycona dialogami opowieść o czasach PRL, opisanych z perspektywy miejskiego podwórka. Tu wszyscy o wszystkich wszystko wiedzą, a jeśli nie, to się domyślają. Nawet dzieci świadkują miłosnym scenom za okienną firanką.

Kofcie nie chodzi jednak tylko o wnikliwe opisy ciała. Bardzo rzadko instrumentalizuje ciało po to, aby pokazać coś innego niż ono i jego odczucia. Centralne znaczenie ma u niej

swoistego rodzaju spójnia: ciało jest w posiadaniu JA i odwrotnie, również owo JA protagonistek ma we własnym władaniu ciało. To JA jest ważne, tak ważne, że jedna z protagonistek, tytułowa Fausta, już jako mała dziewczynka zapisuje cały zeszyt znakiem jedyńki, która oznaczała dla niej JA: „Jeden, jedna, jedyna. Najważniejsza. Jedyńka to ja. Ja. Ja, ja, ja. [...] Po jedyńce przyszła kolej na pisane dużymi literami JA. Nie było Ali i Asa ani Oli z elementarza, JA pojawiło się, zanim jeszcze poszła do szkoły” [*Fausta* 47]. I tak jak pojawiają się ponownie niektóre postaci w kolejnych powieściach, tak i motywy ciała powtarzają się w różnych wariantach, to motyw JA jest w każdej z powieści podobnie i stale obecny. Kofta od początku swojej kariery pisarskiej zastanawia się nad ową spójnią JA z ciałem i zagrożeniami tej spójni chorobą albo śmiercią czy też zranieniem przez innego człowieka, najczęściej przez matkę albo mężczyznę. W jednej ze swoich wcześniejszych powieści pod tytułem *Ciało niczyje* (1988) nawiązuje do tej spójni. Ciało i JA przynależą u Kofty do siebie nawzajem tak silnie, że jedno bez drugiego nie może się obejść. Bywa, że owo JA ciągnie ze sobą ciało, jeśli się ono przed czymś wzdraga, czuje wewnętrzny opór. Tak dzieje się w powieści *Pawilon małych drapieżców* (1988), kiedy Bogumiła Wegner odwiedza upośledzonego syna Gabryjeli Stróżyk, żeby z ciekawości przeżyć z nim stosunek płciowy, przełamując w sobie wszelkie opory emocjonalne i estetyczne. Bogna Wegner pokonuje w sobie niechęć, którą wzbudza w niej jego okropny widok. Jest to człowiek, z którym nie można nawiązać żadnego kontaktu poza seksem. Częściowo sparaliżowany, wydaje z siebie dziwne dźwięki, sapie, ślini się, lecz leży gotowy do współżycia, jako że ma silny popęd płciowy. Jego matka opląca kobiety, by zaspokajały żądze syna. Bogumiła po akcie cielesnie nie wytrzymuje i wymiotuje. I można byłoby powiedzieć, że jej przeżycie graniczy z perwersją, ale w pewnym sensie spełniła dobry uczynek, a przede wszystkim doświadczyła zmysłowego kontaktu z ciałem bez JA, z mężczyzną, który nie jest zdolny do komunikowania się z otoczeniem. Doświadczyła też reakcji własnego ciała, jego ograniczeń i zależności od norm estetycznych czy moralnych, jednak tego tekst nie rozstrzyga. Ten fragment powieści może być czytany jako fenomenalna krótka literacka egemplifikacja wywodów Julii

Kristevej zawartych w książce *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*: „A zatem to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane” [10]. Przypomnijmy, że matka Stróżyk myje syna, przygotowując go do seksu z Bogumiłą. Ale ta czystość nie pomaga. Ład się chwije, bo poza kontaktem cielesnym nie ma żadnego innego. Po wszystkim, kiedy Bogumiła przyjmuje od niej pieniądze, nie czuje się dobrze, szuka jakiegoś uzasadnienia tego, co się stało, stara się odzyskać równowagę wewnętrzną po przekroczeniu granicy tabu.

W innej powieści, *Chwała czarownicy*, to ciało ciągnie za sobą JA, które nie może się obronić przed jego pragnieniami. Tutaj Bogna Fox stwierdza, że podczas pełni księżyca budzi się w niej dwa razy do roku suczy popęd, pierwotna chuć. Musi iść za tym głosem w noc, w przygody, w ryzyko nieznanego¹. Lejtmotywym w większości utworów Kofty jest doświadczanie przekraczania granic ciałem bez względu na konsekwencje, które to doświadczanie za sobą pociąga. Ciało jest jakby jednocześnie narzędziem popędu i przekroczenia norm, których świadom może być tylko JA. W powieści *Chwała czarownicy* czytamy: „Pożądanie, a właściwie coś innego, gorzkiego, podeszło mi do gardła, tak jak czasami lzy; czułam je w całym ciele, w drzeniu łydek. W tykaniu zegara umieszczonego na samym dnie mojej kobiecości, w piersiach jakby wypełnionych ołowiem, lecz przede wszystkim w mózgu. Żądza powodowała jasność. Wcale nie zatruwała myśli: byłam wolna i wiedziałam, do czego tej wolności użyć” [103].

Protagonistki Kofty są wolne, szczególnie wolne w odczuwaniu świata własnymi zmysłami, także wobec swoich partnerów seksualnych. Żądza aktywizuje kobiety do nowych wyzwania i doświadczeń. Wszystko, co dzieje się za sprawą pożądania, usprawiedliwia każde działanie, bo kobiety podejmują je świadomie, nie w amoku. Najczęściej wszystko planują, a realizując te plany, czują się całkiem niewinne, bo pragnienie ciała jest całkowicie zgodne z wolą ich JA. To wywołuje wrażenie, że bohaterkami Kofty są zawsze silne kobiety, mimo cierpień, jakich przysparza im życie. Nie

wycofują się z sytuacji, w które wchodzi czy to z powodu potrzeb ciała, czy z powodu podjętych decyzji przez JA.

Kofta w swoich tekstach nie poucza, dlatego nie tworzy sytuacji, w których następowalaby na koniec jakaś kara za przewinienie albo pojawiałaby się jakaś alternatywa wyzwolenia z opresji. Zakończenia jej powieści są otwarte, otwarte na kolejną historię albo na jej uszczegółowienie w następnym utworze. Podobnie otwarte są losy protagonistek. Nawet po ciężkich przeżyciach otwiera się przed nimi kolejna droga i znów wszystko jest możliwe, szczególnie wtedy, kiedy chcą „doświadczyć niedoświadczonego”. Czynią to w pełnym poczuciu własnej mocy [*Chwała czarownicy* 105, 231]. Dlatego rozpoznanie Bogny Fox na koniec jej szpitalnego pobytu zawarte jest w stwierdzeniu: „Pożądanie jest poza kodeksem moralnym” [341]. Ta sentencja znajduje swoje potwierdzenia w kolejnych utworach, w których kobiety dążą do cielesnego spełnienia w akcie seksualnym. Zawsze jest to akt amoralny albo świadomie opozycyjny do grzechu w potocznym znaczeniu.

A kiedy akt spełnienia nie jest już możliwy, wtedy z ciała, a nie z racjonalnego myślenia, wydobywają się wizje, wspomnienia i wyobrażenia. Dzieje się to w nieuporządkowany, niekontrolowany przez protagonistki sposób, jak pod koniec powieści *Wizjer*, kiedy świadkujemy umieraniu Faustyny: „Cisnęły się i tłoczyły do tej pory wszystkie razem, aż nagle padają pojedynczo jak ostatnie krople deszczu. Fausta nie rozumie, dlaczego przychodzą te, wcale nie uznawane przez nią za najważniejsze” [175]. Ona wie, że umiera, ale poddaje się temu. Wtedy – jak czytamy w komentarzu – naciąga „koldrę do połowy twarzy oddychając jej wilgotnym, tropikalnym ciepłem, napawa się nim, to przecież ciepło i zapach umierającego ciała, jednocześnie to skoncentrowany zapach życia” [175]. Tu spójnię ciała i JA zastępuje umieranie, w którym mieści się i życie, i śmierć. Nie jest to jednak końące zakończenie powieści, bo w 11 rozdziale pojawia się jeszcze zdanie wtrącone do tekstu dwa razy: „Przeraża mnie wieczysta cisza tych nieskończonych przestrzeni” [181-182]. Strach przed nieskończoną przestrzenią obecny jest też w *Fauście*, gdzie narratorka opowiada losy tytułowej Fausty, tutaj młodej, trzydziestotrzyletniej kobiety. W kontekście przemijania czasu snuje refleksje nad samą sobą, swoją

1 Inga Iwasiów rozbuduje ten zew wilczyca do motywu tamagotchi w powieści *W powietrzu* [Iwasiów].

przemianą z kobiety w człowieka. Stwierdza bez ogródek: „Będę człowiekiem w starej skorupie” [67]. Ta przemiana nie budzi w niej jednak lęku. To, co ją przeraża, to „pustka nieskończonej przestrzeni pamięci. Bardziej niż śmierć” [71]. Są to obawy narratorki-pisarki:

„Myślenie i pisanie to dla mnie retinol, botoks i wolne rodniki razem wzięte. Dbałam o to, by czas mnie nie zabił, czas, banalny pająk, który mnie osadza pośrodku utkanej pajęczyny. Uwięziona jak mucha, odczuwam lęk, wpadam w przerażenie, boję się koszmarnie, choć nie-straszne mi zmarszczki na czole i nad ustami, poprzeczne i podłużne, głębokie na szyi i czole. Nie o utratę koloru, wyciekającego z upływem lat z oczu, ust, chodzi. Boję się braku bliskości fizycznej, panikuję, gdy zapominam czyjś nazwiska, tytułu, boję się, że zapomnę, co napisałam wczoraj [...]” [71].

Przestrzeń pamięci jawi się tu jako przestrzeń zagubienia JA, kiedy ciało nie będzie już z nim współgrać. Lęk ten nie jest u Kofty związany tylko z wiekiem postaci, chociaż wraz z upływem lat potęguje się. Już jej młoda Senia w *Wizjerze* go odczuwa. Na porodówce ma wrażenie, jakby była „na zawsze związana z łóżkiem-maszyną do rodzenia dzieci, przymocowana do niego, zrośnięta z nim w jedną całość, ztraca poczucie własnej odrębności, funkcjonuje jedynie w połączeniu z nim i z łóżyskiem przelewającym się na dłoni lekarza [...]” [97].

Prawa do odrębności pilnują prawie wszystkie kobiety Kofty, płacąc za to wysoką cenę, samotnością. Dlatego tak ważne są zmysły, gdyż choć na chwilę pozwalają o niej zapomnieć. Zmysły łączą to, co daje się racjonalnie pojąć, z tym, co niezrozumiałe i dostępne tylko emocjonalnie. Dlatego kobiety Kofty nie bronią się przed korzystaniem z tych chwil, nawet kiedy kolidują one z relacjami o wiele ważniejszymi niż moment zespolenia w seksualnym akcie. W takiej sytuacji jest Jutta w powieści *Ciało niczyje*, która decyduje się na miłość z dopiero co poznanym szoferem, mimo że w domu leży chora i słaba jej ukochana Matka Judyth, która wcześniej zajmowała się nią, kiedy ta walczyła z rakiem. Podobnie Bogumiła w *Pawilonie małych drapieżców* „bierze sobie kochanka” na przekór zasadom moralnym zmarłej niedawno matki i mimo męża, którego nie zamierza opuścić.

Żeby zmysłowe przeżycia uwolnić z dyskursu moralności, co w kulturze katolickiej jest trudnym przedsięwzięciem, Kofta redefiniuje pojęcie grzechu. Nie jest to już wykroczenie, złamanie przykazań, ale całkiem świadoma zemsta człowieka na Bogu za śmiertelność i niesprawiedliwość, którym Bóg nie zapobiega. Bogna Wegner mówi to wprost: „Grzech to zemsta człowieka na Bogu za śmierć; mam zamiar grzeszyć tak długo, jak długo mi sił starczy” [*Złodziejka pamięci* 68]. To twierdzenie wynika z jej refleksji:

„Nie pojmuję Boga, myśli Bogumiła, tak samo jak nie pojmuję śmierci matki, nikt tego nie może pojąć żadnym ze swych mózgów, małych i karbowanych jak kapusta brukselska, bo to się nie nadaje do żadnego pojmowania, to służy do czucia bólu, do czucia nieuzmysłowionej dotąd miłości. Do miłości, która przyszła zbyt późno. Nigdy nie została ujawniona. Nigdy wypowiedziana” [*Pawilon* 30]

Podstawą tej redefinicji grzechu, graniczącą z blasfemią, jest z jednej strony powszechne przekonanie o tym, że Bóg jest wszechmocny, i z drugiej, że doświadczenie kobiet pokazuje, jak beczynnienie się przygląda złu, nie interweniując w żaden sposób. Dlatego myśli bohaterki Kofty, nawet tych niewierzących, ciągle krążą wokół Boga i jego odpowiedzialności za okrucieństwa. Nie chodzi tu o kwestię wiary. To natręctwo myślenia o Bogu świadczy o ogromnej tęsknocie za lepszym światem. Niemoc wyzwolenia się z tego natręctwa niespełnionej nadziei na działanie Boga jest świadomie nicowana na prowokacje i opór wobec nakazów kościelnych i norm. Zjedzenie truskawki przed przyjęciem pierwszej komunii, uwiedzenie księdza w szpitalnym parku, mściwy mord dokonany przez małą dziewczynkę na gwałcieliu jej przyjaciółki i inne przekroczenia granic nie są zwykłym ignorowaniem przykazań, ale prowokowaniem bożej interwencji albo wymierzaniem sprawiedliwości za Boga. Chyba jedynie tytułowa Fausta żyje w przekonaniu, że trzymanie się przykazań kościelnych zostanie jej wynagrodzone po śmierci męża, starszego od niej czterdzieści lat. Kupił ją jako czternastoletnią dziewczynkę od matki. Po jego śmierci okazuje się, że był nie tylko jej mężem, ale i ojcem, a także ojcem jej matki, jak odkrywa pisząca historię Fausty narratorka. Kilka akapitów wcześniej i ona snuje refleksje o porządku bożym, w którym wszyscy ludzie mają w Bogu jednego ojca. Asocjacja podczas lektury nasuwa

się sama: kazirodczy układ jest wpisany w historię chrześcijaństwa². Co ciekawe, w tej powieści Bóg jest konsekwentnie pisany małą literą. Pytanie, czy w ten sposób Kofta unika jednoznaczności skojarzenia, czyniąc tym samym ukłon w stronę wierzącej części jej czytelniczey publiczności, czy raczej chodzi o postawę opowiadającej w powieści pisarki jako najważniejszej protagonistki, która wielokrotnie podkreśla, że jest osobą niewierzącą, pozostaje otwarte.

Większość protagonistek Kofty, takich jak Jutta, Bogna Fox czy Bogumiła Wegner, traktuje milczenie Boga jako dowód na to, że muszą się mieć na baczności w ich otoczeniu i w bliskich relacjach z mężczyznami. Muszą chronić swoją odrębność i wymierzać sprawiedliwość, jeśli sytuacja jest bez wyjścia. „Nie dać się nikomu zagarnąć, to hasło Bogumiły. Mieć charakter. Robić zawsze to, co się chce, bez względu na to, czy to złe, czy dobre” [Pawilon 28]. Bogumiła jest tego pewna, a kobiety w innych powieściach czasem do tego dopiero dojrzewają. Natomiast wszystkie używają do takiego życia swojego ciała i swoich zmysłów.

Zmysłowy odbiór świata, niezgodny z nauczaniem Kościoła katolickiego, nie skazuje tych kobiet na pustkę metafizyczną. Dopuszcza ideę innej formy boskości, ale tylko w przebłyskach, bo natychmiast pojawiają się wątpliwości. Bohalterka powieści *Złodziejka pamięci*, która podobnie jak narratorka Fausta jest pisarką, mówi: „To co widzę, o czym wiem, co czytam, obrzydza mi Boga. Chyba że byłby On przyrodą, nagłym radosnym deszczem, który spada na wysuszoną ziemię, czerwoną tęczą słońca, błyskającą pomiędzy lekkimi powiekami chmur” [30]. Zaraz po sformułowaniu tej myśli dodaje: „żeby choć jeden promień – ale nigdy go nie ma, gdy jest potrzebny” [30]. A stronę dalej czytamy:

„Pamiętam najpiękniejszą, podarowaną chyba jednak przez Boga przestrzeń, pamiętam łagodne kołysanie, gdy nie czułam swego ciężaru, jedynie otulające mnie ze wszystkich stron wilgotne ciepło. Pływałam w nim, mała ryba, połknięta przez wielką. W wypełnionej ciemnym oceanem niszy nigdy nie spotkało mnie nic złego. Przypuszczam, że umiem być szczęśliwa właśnie przez pamięć

tamtego nieodmierzanego czasu, który był nieskończony. W zawieszeniu, przed wyjściem na świat, wtedy i tylko wtedy, nie miałam świadomości śmierci, była w tym błogość” [31].

Ten fragment koresponduje z psychoanalitycznymi tezami na temat psychosomy, pamięci/psychologii ciała, o której pisze między innymi Donald W. Winnicott. Nie wiąże jej tylko z terapią traumy. Jest to pamięć poza świadomością, wpisana w ciało w okresie, kiedy świadomość jest jeszcze niewykształcona [23]. Pamięć ciała u Kofty wiąże doświadczenie cielesne ze zmysłowym doznaniem bezpieczeństwa i błogostanu. W tej powieści jest to istnienie poza światem w łonie matki, a we wcześniejszej, *Ciało niczyje*, przebywanie w ogrodzie pośród roślin. Matka Judyth przytacza sentencje religii antropozoficznych w rozmowie z Juttą. Według nich:

„[...] w każdym liściu jest ktoś, każda roślina bierze się z naszego rozpadu, a my z niej żyjemy. Jak na to od tej strony spojrzeć, to człowiek przestaje się bać. – Nie chodzi wcale o to, żeby zupełnie przestać myśleć o tym, co nas czeka, żeby przestać się bać, nie, trzeba tylko strach ująć w wędzidła, żeby nie paraliżował życia, wszystko polega na wyważonych proporcjach [...]” [*Ciało niczyje* 268].

Dlatego obie kobiety, Jutta i Judyth, patrzą na rośliny w specyficzny sposób. Widzą w nich nie tylko przemijanie i śmierć, jak w poniższym cytacie: „Gdy zakwitł pierwszy krokus, stały nad nim obie, myśląc o śmierci. Jedna i druga myślała o samotnej istocie, która przebiła się z głębi ziemi, jak dziecko z łona, w tym samym momencie skazana na zwiędnięcie, zgnicie, zbutwienie. Zanim to nastąpi, żółty krokus będzie doświadczał na sobie ciepła promieni słonecznych, odświeżających kropel deszczu, przykrych nocnych przymrozków, lubieżności pszczoł i bąków, tak długo, aż zaczniesz powoli wysychać jego kielich” [269], ale także wydzierające się jakby ziemi życie ludzkie. Obserwacje tego typu należą do Jutty, która ogląda wyrastające liście peonii: „Na drugiej owalnej kępie zauważyła krwiste, jakby cielesne palce, wyglądające jak paznokcie kogoś, kto z trudem przebija się spod ziemi na powierzchnię” [269].

Motyw roślin, łączący życie ze śmiercią, powraca w powieści *Fausta*: „śmierć jest popiołem, pyłem, na którym rosną rośliny. Człowiek dalej musi z tym żyć” [142]. Żeby dać radę ze świadomością przemijania, potrzebne jest osvajanie

2 Ingvild Birkhan, austriacka filozofka, nazywa ten układ niemyym wzorcem w swojej pracy *Niemy wzorzec. O dekonstrukcji symbolicznego skrzyżowania matki i córki w Marii* [Birkhan].

śmierci, co Bogumiła Wegner ćwiczy w *Pawilonie małych drapieźców* przez powtarzanie: „Śmierć matki. Śmierć ojca. Powtarza słowo śmierć, i samo to powtarzanie staje się życiem. Pełnią. Bo dopiero przeżycie czyjejś śmierci daje poczucie pełni życia” [19]. Ta myśl obecna jest też w głowie protagonistki *Złodziejki pamięci*:

„Listopad ze świętem nieboszczyków to miesiąc wypełniony ciągłą świadomością nieskończonej ilości ciał gnijących pod ziemią. Ostrożniej chodzę, staram się lżej stawiać stopy, wiedząc, że depczę po umarłych. Oto wspaniała, cudownie kompostująca wszystko natura, i Bóg, patrzący na to z obojętnością maszyny o laserowych oczach” [24].

Od powieści *Ciało niczyje*, przez *Pawilon małych drapieźców*, do powieści *Złodziejka pamięci* i *Fausta* przewija się jeszcze jeden trop znaczenia zmysłowych przeżyć – dzięki nim kobiety najpierw jakby przy okazji, później tylko stopniowo, a potem coraz intensywniej, doświadczają bliskości życia i śmierci. Ta bliskość jest również wyczuwalna zmysłami – Fausta dokładnie obserwuje twarz umierającego Filipa, Jutta czuje nadchodzącą śmierć, trzymając w swoich dłoniach rękę konającej Matki Judyth. Przerabiając w sobie śmierć matki, Bogumiła Wegner rozmyśla nad własnym stosunkiem do śmierci, nad niemocą zaakceptowania straty, która oznacza, że w relacji z matką już nie da się niczego zmienić na lepsze. Wszystkie te kobiety szukają sposobu na włączenie przeżycia śmierci we własne życie, czy to w postaci planów nowego życia, jak to robi Fausta, czy dialogu z uwewnętrzną matką, jak to czyni Bogumiła, czy w wyobrażeniu ducha zmarłej Matki Judyth, jak to dzieje się w życiu Jutty, czy pisarki towarzyszącej Fauście w drodze po młodość do Niemiec.

Powyżej zebrane w tematyczne wiązki znaczenia zmysłów i role ciała w prozie Kofty prowokują do twierdzenia, że pisze jakby jedną książkę, jeden tekst o znaczeniu egzystencjalnym. Z tej książki wyłania się filozofia bycia w świecie, przede wszystkim bycia w nim kobiet. Do jej odczytania zapraszają powtarzające się motywy, imiona, postaci w kolejnych powieściach. Ta jedna książka nie jest jednak powieścią w odcinkach, ale zbiorem tekstów, w których dojrzewają rozważania na temat życia i śmierci. Nie jest to proces linearny, bo namysł nad śmiercią, chorobą, umieraniem pojawia się we wszystkich wymienionych tu powieściach w różnych wariantach. Lektura

powieści Kofty prowadzi do przyswajania sobie filozofii spójni JA i ciała, którą niweczy śmierć, trudny do zaakceptowania moment końca. Jest to filozofia przywołująca na myśl koncepcję Jolanty Brach-Czajny, zawartą w *Szczelinach istnienia*. Brach-Czajna pisze pod koniec swojej książki: „Tym, co wydaje mi się najbardziej poruszające w mowie wspólnego ciała świata, jest rozgrzeszenie przez mięśność. Mięso jako nieunikniony cel istnienia, stanowi istnienia usprawiedliwienie, rozgrzesza je i gwarantuje mu sens. Przynajmniej w tym podstawowym zakresie, że uchyla możliwość pomówienia istnienia o absurdalność. Nasze istnienie nie jest absurdalne, skoro stanowimy mięso dla innych” [244].

Koftera wykracza poza tę koncepcję, stawiając w centrum rośliny. W *Ciele niczym* cytuje słowa tajemniczego perskiego autora: „Ze wszystkiego, co żywe na świecie, najbardziej bezbronne są rośliny. Cierpią w milczeniu i za to je kochamy. Bez wołania o pomoc znoszą wrywanie z korzeniami, obcinanie kwiatów i zrywanie owoców. Nauczyć się tego samego jest najlepszym wyjściem człowieka” [254].

U Brach-Czajny istnienie człowieka nabywa ostatecznego sensu po jego śmierci w procesie przetwarzania materii we wspólnocie świata. U Kofty rośliny integrują w sobie i życie, i choroby, i śmierć, a przez formę swojej egzystencji wskazują na sens życia przed śmiercią. Przez nie staje się możliwe dotknięcie tego sensu:

„Jeżeli masz kawałek ziemi – masz szansę. Obcując z roślinami, staniesz się jak one niezależny i spokojny w cierpieniu i w szczęściu. Posiadasz tajemnicę istnienia, którą one posiadają. W oddaleniu od chaosu tonącego świata schronisz się w miłości do twoich kwiatów, drzew i owoców. W ich cieniu możesz bez wstydu płakać i śmiać się” [*Ciało niczyje* 254].

Rośliny mogą nie tylko dawać ukojenie, ale uruchamiają także zmysły oglądających ich barwy i kształty. Przez nie człowiek może zmysłowo doświadczać też cykliczności odradzania. Obcując z nimi, może „pojąć istotę świata i krótką terażniejszość przed powrotem tam, skąd przyszedłeś” [254].

Nie bez znaczenia jest, że przytoczone sentencje mają również formę cytatów w tej wczesnej powieści, co świadczy o narracyjnym dystansie do zawartych w nich myśli. Te pojawiają się wprawdzie też w innych utworach Kofty, ale tylko jako napomknienia i nawet wtedy brane są zaraz

w nawias, relatywizowane, jak przy okazji rozważań na temat Boga w *Fauście*. To, czego natomiast Kofta nigdy nie kwestionuje, to bezsens śmierci, tej zadanej komuś w akcie przemocy i tej wynikającej z choroby czy z upływu czasu. Jednocześnie szczególne znaczenie nadaje zmysłom. Za każdym razem okazują się egzystencjalnie ważne, bo łączą

w doświadczeniach jej postaci to, co świadome, z tym, co nieuświadomione, pozwalają na oddech, przerwę w lęku przed śmiercią, a jednocześnie do niej zbliżają, bo dają namiastkę zatracenia JA. Są wehikułem spójni JA i ciała, bez którego działać nie mogą.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Translated by Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, 2012.

Birkhan, Ingvild. "Niemy wzorzec. O dekonstrukcji symbolicznego skrzyżowania matki i córki w Marii". *Katedra*, no. 5, 2004, pp. 51-78.

Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992.

Choluj, Bożena. "Literatur als Medium des Wissens". *Kulturelle Grenzgänge. Festschrift für Christa Ebert zum 65. Geburtstag*, edited by Agnieszka Brockmann, et al., Frank & Timme, 2012, pp. 65-73.

"Das Wissen der Literatur". *Humboldt-Universität zu Berlin*, <http://www2.hu-berlin.de/wissen-literatur/program.php?PHPSESSID=f-c59750978fe22705a3dcd5d0f8c3a71>.

Derrida, Jacques. "Przed prawem". Translated by Jacek Gutorow, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, edited by Anna Burzyńska, and Michał Paweł Markowski, Znak, 2006, pp. 413-444.

Iwasiów, Inga. *W powietrzu*. Wielka Litera, 2014.

Kofta, Krystyna. *Chwała czarownicom*. Twój Styl, 2002.

---. *Ciało niczyje*. Polska Oficyna Wydawnicza BGW, 1988.

---. *Fausta*. W.A.B., 2010.

---. *Pawilon małych drapieżców*. Czytelnik, 1993.

---. *Wizjer*. W.A.B., 1995.

---. *Złodziejka pamięci*. W.A.B., 1998.

Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Eseje o wstręcie*. Translated by Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.

Schabert, Ina. "Das Literarische als Differenzkategorie". *Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*, edited by Kati Röttger, and Heike Paul, Erich Schmidt Verlag, 1999, pp. 333-345.

Winnicott, Donald W. *Dziecko, jego rodzina i świat*. Translated by Alicja Bartosiewicz, Oficyna Ingenium, 2010.

ABSTRACT

Bożena Choluj
**The Ownership of One's Body in the Prose
 of Krystyna Kofta**

This text examines the novels by Krystyna Kofta through the lens of philosophical reflections on the female body and senses. The essential finding of this analysis is the notion of developing wholeness

between the SELF and the body. It is not only a principle motif in the author's work but the crux of her life philosophy, which can be considered in the context of the philosophy by Jolanta Brach-Czaina, the psychoanalytical reflections of Julia Kristeva as well as other psychoanalysts, such as Donald W. Winnicott. According to this perspective, Kofta's novels comprise one extensive text offering her thoughts on human existence here and now.

Keywords: Krystyna Kofta, senses, body, death, philosophy, wholeness