

NIEPRZYSWAJALNOŚĆ PEWNYCH, SMAKÓW

Agata Araszkiewicz

Pamiętacie film *Zapach kobiety*? Nigdy go nie obejrzałam, ale zawsze nachodził jakoś moją wyobraźnię. Czy to jako metaforyczna figura hollywoodzkiego kina, które – jak chce Slavoj Žižek – nie ustaje w eksplorowaniu fantazmatów męskiego pożądania, czy też jako symboliczny zapis sfetysyzowanej kobiecej kondycji, którą owo zachodnie kino – jako zasadę swego funkcjonowania – tak doskonale zapisuje i utrwała. Widziałam tylko fragmenty tego filmu – zapewne w reklamowych spotach – niewidomy Al Pacino, tańczący z młodą kobietą, doznaje rodzaju objawienia czy też rozpoznania, utrwała swój stan podmiotu, nawet jeśli okaleczonego, konstytuującego się wobec odmiennie rodzajowej obecności kobiecej. To ona jest tutaj wezwaniem, tajemnicą, efemerydą. Niewidzialną, nawet jeśli ją widzimy. Niedostępną poznaniu jako podmiot, ale dającą się doznać jako emanacja sensualnych czynników. Jej „zapach” przypieczętuje kontrakt, w ramach którego mężczyzna i kobieta spełniają się w heteroseksualnej unii, fantazmatycznej męskocentrycznej monadzie. Nigdy nie obejrzałam tego filmu, ponieważ mnie właśnie nie pociągał. Wzmażał moje poczucie obcości i jednak lęku przed fetyszystycznym poćwiartowaniem (to chyba kulturowy przykład na *over-reaction*), które dominująca kultura masowa właściwie non stop oferuje kobietom. „Zapach mężczyzny” brzmi

tak konkretnie, wyraziście, a nawet brutalnie, kojarzy się z czymś znanym. „Zapach kobiety” stymuluje do tego, aby go określić, spenetrować, uwypuklić jako „nieskończone zachęcające głębie”. „Zapach” z definicji odnosi się do kogoś drugiego, łatwiej mówić o czyimś niż swoim zapachu. „Smak” jest zmysłem dużo bardziej autopodmiotowym. Określenie „smak kobiety” brzmiałoby o wiele wulgarniej, jednak zawiera w sobie większą możliwość doznania nie tylko zewnętrznego, ale i wewnętrznego. No właśnie, jestem ciekawa: jaki ten „zapach” ma smak, jak smakuje „kobiecej kondycja”?

Piszę te słowa pod wrażeniem, jakie zrobił na mnie performans belgijskiego kolektywu feministycznego, który widziałam ostatnio w Brukseli. TheAfterLucyExperiment to grupa kilku belgijskich artystek, które spontanicznie ukonstytuowały się jako kolektyw podczas wakacji w Ardenach. Kadr był istotny, gdyż działo się to w letnim domu babki jednej z artystek, babki, która sama była wallońską malarką i miała na imię Lucy. To, co się dzieje „po Lucy”, to właśnie próba zbiorowej eksploracji kondycji kobiety i artystki, ciągle symbolicznie niejednoznacznie podmiotowej. Performanse kolektywu, jednoczącego pracujące w różnych mediach kobiety artystki, łączą w sobie różne dziedziny ekspresji wizualnej. Koncentrują się jednak, co ciekawe, na pewnych +

narracyjnych ciągach i wysmakowanej oprawie scenograficznej. Performans prezentowany na początku jesieni nosił tytuł *Les fonds initiatiques du corps caverneux* (co można by przetłumaczyć jako „Inicjacyjne zasoby podziemnego, grobowego ciała”) i powstał na zamówienie osiadłej w Belgii dziedziczki francuskiej sieci sklepów sportowych, która sama jest kolekcjonerką sztuki. Miejszem performansu była jej luksusowa willa w jednej z najlepszych brukselskich dzielnic i ona sama wzięła udział w przedsięwzięciu.

Ubrane w wysmakowane suknie z białego twardego płótna z domieszką lnu, ozdobione wysokim plastikowym kołnierzem, tworzącym rodzaj usztywnionej koliai, członkinie kolektywu przechadzały się po wnętrzu przestronnego salonu, wykonując typowe czynności domowe „kobiety we wnętrzu”. Cała rzecz zaczęła się sobotnim wieczorem – typowa pora mieszczkańskiego czasu związana z relaksem, bezpieczną przystanią domu i odpoczynkiem. Długie białe suknie spacerujących po salonie, specjalnie ufryzowanych i umalowanych kobiet wydają się zarazem rodzajem fetyszu pustego ekranu projekcji. Ich tożsamość jest zawieszona między tym, czego się od nich oczekuje, a tym, czym same wypełniają swój podmiotowy gest. Ta „domowa kobiecość” ma różne warianty: wysyłanie esemesów, drzemka, malowanie paznokci, malowanie na sztalugach, a nawet namiętne całowanie z przygodnym, wyrwanym z tłumu mężczyzną moltiplikują się w jakimś chaosie niemej obecności. Ale nad wszystkim góruje czytana na głos lektura *Własnego pokoju* Virginii Woolf. Konkretnie był to powtarzany w nieskończoność fragment o tym, że gdyby kobiety miały dostęp do edukacji, w salonie nie siedziałyby tłum kobiet, ale „profesorowie, fizycy, astronomowie i lekarze”... Ta sztampowa z pozoru scenka, znane wersy *Własnego pokoju* odczytywane w atmosferze ekskluzywnego przyjęcia, niespodziewanie miała dla mnie niesłychanie destabilizującą moc.

Od czasu do czasu uczestniczki performansu podchodziły do ceramicznego cokołu – jedyne-go przedmiotu we wnętrzu, nasuwającego silne skojarzenia z kobiecym rzemiosłem – i unosiły nad nim dłonie, wijąc się w konwulsjach. Dawało to jakieś futurystyczne wrażenie cyborgów podłączających się do dziwnego zasilacza, tajemniczej energii życia, czy może domowego ogniska. Te „kaptanki domowego ogniska” (takie ich określenie nasuwały nie tylko usztywnione suknie, ale i cytaty z Virginii Woolf, które przecież w swej najboleśniejszej krytyce dotyczyły pozostałości mentalnych po wiktoriańskiej Anglii) w swej anielskiej bieli w pewnym momencie nieoczekiwanie opuściły dom, przenosząc się do ogrodu, pozbywając sukien i wykonując dziki, orgiastyczny taniec przełamany stylistyką treningu sportowego... Oczom widzów nie ukazała się jednak nagość: performerki miały na sobie rodzaj cielistych kombinezonów, ciasno przylegających do ciała; kombinezonów, które wykorzystują w swoich wszystkich akcjach, noszą więc one na sobie pewne ślady minionych działań.

Mimo obliczonego efektu komicznego, taniec ten, w ginącym w zmierzchu i znikającym w cieniu latarni ogromnym ogrodzie, miał – nie wiem, czy zamierzony – silny charakter liryczno-surrealistyczny. Tonące w półmroku, ledwo widoczne kobiece ciała zyskiwały jakiś archaiczny, w swym niedopowiedzeniu, wymiar. Ich jasno wyrażona negocjacja statusu między naturą a kulturą kończyła się niedopowiedzeniem, niedookreślonością właśnie. Owo dosłowne miotanie się w mroku przywodziło na myśl jakąś niejasność kobiecej kondycji, absolutną niemożliwość jej przyswojenia. Żaden porządek symboliczny czy społeczny, żaden dyskurs nie mogą tu w nic zaangażować. Możemy tylko skonstatować ten stan skrajnej obcości, jedynie możliwej nieprzyswajalności. Stylistyczne chropowatości narracji performansu, jego naraz dziecinna i tragiczna struktura, nieprzeparowane strukturalne natręctwo opowieści

– wszystko to zapadało się w swoim końcowym efekcie, prowadząc jak gdyby donikąd. Końcowy akord tańca polegał na przemieszczeniu się z półmroku do wielkiego wewnętrznego basenu willi, w którym uczestniczki performansu po kolei znikwały pod wodą, śpiewając jakąś angielską wiktoriańską balladę...

Nadmiar estetycznego smaku potęgowały nie tylko wypieszczone estetyczne elementy stroju artystek i użyte rekwizyty, ale także wnętrze bogatej willi, znakomicie urządzonej w stylu właściwym dla klasy wyższej. Performans zakończył się zresztą wielkim przyjęciem, którego główna część odbywała się w imponującym stylowym wigwamie, w rytmie muzyki wygrywanej przez DJ-a, kobietę w średnim wieku. Willa kolekcjonerki, znanej zresztą w popularnej francuskiej prasie, bywa często określana jako „bunkier sztuki współczesnej” ze względu na swój ultranowoczesny ascetyczno-betonowy charakter, jak i obecność w niej kolekcji sztuki. Dominują zresztą dzieła kobiet (jak chociażby Aliny Szapocznikow czy znanej belgijskiej malarki Charlotte Beaudry). Kadr był zatem więcej niż megawysmakowany w sposób bardzo kobiecy, przedmioty i otoczenie oddychały luksusem i dogodnym położeniem, atmosfera spełnienia i prestiżu dominowała nad wszystkim... A jednak – performans był zgrzytem, totalnym koncertem obcości i alienacji, jakąś opowieścią niemożliwą o niedokonanym przystosowaniu i asymilacji. Można by długo dyskutować jego strukturę czy aspekty formalne – wrażenie, które pozostawiał, było destabilizujące, gorzkie i pełne dysonansu. Ten smak odrzuca, a zarazem jest tak drastycznie swojski...

Właściwie jak rozumieć kobiecą kondycję, jak się do niej odnieść? W sukurs nie idzie tutaj ani pełna zafalszowanych kalek tradycja, ani wygrywana od ponad wieku, ciągle stająca się na naszych oczach emancypacja. I najpełniej mówi o tym powieść tegorocznej noblistki, kanadyjskiej pisarki

Alice Munro *Za kogo ty się uważasz?* (WAB, 2013). Bohaterka Munro to quasi-autobiograficzna postać kobiety, żyjącej w drugiej połowie XX wieku. I choć rodzi się w okresie typowej dla pierwszej połowy wieku powszechnej biedy klas niższych, jej dorosłość przypada na czasy większej prosperity, nie wspominając o rewolucji obyczajowej. Mógłby to być właściwie bildungsroman z happy endem, tymczasem jest to powieść o niemożności dojrzenia, niemożności stania się dorosłym, pełnoprawnym kobiecym podmiotem.

Napisana w znakomitym, hipnotycznym stylu książka niesie niespodzianki gatunkowe. Sama Munro, określana mistrzynią krótkiej formy, wspomina, że zawsze uważała, iż krótka forma jest u niej wstępem do czegoś większego, powieści lub eposu. Jednak nigdy poza krótką formę nie wyszła. Udało jej się natomiast napisać antyepopeję, utwór, który składa się z małych, wzajemnie na siebie nachodzących narracyjnych cząstek. Widzimy więc różne odsłony życia głównej bohaterki: Rose, która jest najpierw na wpół osieroconą dziewczynką, a potem zamienia się w dorastającą, przegrywającą z życiem kobietę. Przegrana ta strukturalnie nosi cechy wygranej: wychodzi wspaniale za mąż za mężczyznę nie tylko bogatego, ale takiego, który pozornie akceptuje jej egzystencjalną, rozchwianą osobowość. Konwencje społeczne są jednak zbyt silne, aby pozwolić bohaterce zachować jej integralną tożsamość; czując się osaczona i niespełniona w tradycyjnych rolach matki i żony, musi uciekać. Próba romansu, podjęta z uwodzającym ją (oczywiście!) mężem przyjaciółki, kończy się tragicznym niespełnieniem: Rose przemierza dla niego pół kraju, właściwie aby dopełnić romansowej konwencji (ona sama nie wykazywała tu inicjatywy, on pierwszy po nią przyszedł), tymczasem niewczesny kochanek wykręca się moralnymi wyrzutami, porzucając ją na nieznanym dworcu. Rose udaje się jednak wejść w drugi możliwy +





scenariusz spełnienia kobiety w XX wieku: porzuca rodzinę i domowe ognisko dla artystycznej kariery. Zawsze marzyła, aby być aktorką. Marzenie to, choć nigdy z pozoru nie zostało wyrażone w sposób dominujący nad jej życiem, pojawia się jednak na kartach książki jak podskórna obsesja, alternatywa. Rose najpierw sama uczy w szkole dramatycznej, którą na skutek kolejnego miłosnego rozczarowania porzuca i przenosi się na Zachodnie Wybrzeże, gdzie dostaje pierwsze role. Po latach może nie najwyższych lotów, ale spełnionej aktorskiej kariery jej dawni znajomi będą ją rozpoznawać na ulicy, snobując się na bliską z nią relację...

A jednak Munro zamiast spełnienia opisuje pogłębiające się poczucie alienacji Rose, która nie może się dowiedzieć, kim w egzystencjalnym sensie jest naprawdę. Jej kolejne życiowe ruchy tylko doraźnie wyzwala ją z poczucia katastrofy. Atmosfera tej quasi-powieści staje się gęsta i nieznośna, potęgując – im bliżej kariery i życiowej satysfakcji – poczucie osaczenia i obłądu. Rose cierpi na wyraźny syndrom uczuciowego niespełnienia. Jest tak krucha i nadwrażliwa, że każda bardziej napięta sytuacja skrajnie ją wyczerpuje. Nie przypominam sobie – mimo pozorów udanego życia – bardziej niezaradnej i nieporadnej powieściowej bohaterki. Każdy sukces ma tu w sobie zabójczy cień – tak jak na przykład aktorski triumf Rose w telewizyjnej adaptacji antycznej sztuki, w której jednak musiała obnażyć pierś. Po jakimś czasie bohaterka dostaje kartkę od macochy pozostającej w prowincjonalnym mieście (miejsce urodzenia Rose) z jednym tylko słowem: „Hańba”...

Munro obnaża sprzeczne oczekiwania wobec kobiet, w sposób bezwarunkowo skazujące je na zawieszenie w jakiejś nie do końca podmiotowej kondycji. Być może geniusz albo jakiś wielki talent mógłby tu pomóc. Nie wiadomo jednak, czy właśnie to nie te sprzeczności uniemożliwiają

rozkwit przekonani co do wszelkich talentów. Być może bohaterka jest sama sobie winna, gdyż sama nie wiedziała, czego chce. *Za kogo ty się uważasz?* to ostrzeżenie, że jak do tej pory żadne warunki społeczne nie pracują na afirmowanie kobiet. Nie ma tu żadnego remedium ani w relacjach rodzinnych, ani w relacjach z mężczyznami, a już najbardziej w żeńsko-żeńskich relacjach. Nie ma czegoś takiego jak seksualne wyzwolenie. Jest tylko podszyta wykluczeniem anarchia rozmaitych dyskursów, wieża Babel pragnień i potrzeb, dżungla, w której najbardziej proste i prymitywne mechanizmy zawsze są górą. Biada tym, którzy uwewnętrzzyli wewnętrznie sprzeczny dyskurs kobiecej wolności. Seksualność to wyrok, który przekłada się na skomplikowane idiomy poczucia emocjonalnego wykorzystania i niespełnienia. Proza Munro jest tak świadoma, że aż boli i pozostawia bez odpowiedzi. Choć nie – pozostaje pewna interpelacja: czy możemy gardzić ludzką emocjonalną słabością? Czy możemy w jakiś sposób wpleść ją w konfigurację wzorów naszych relacji, naszych podmiotowości? To jednak pełen buntu manifest, który podsycy jakieś pragnienie emocjonalnej rewolucji, walki o odpowiedzialność za naszą wzajemną emocjonalną tożsamość.

Moją panoramę nieprzyswajalnych smaków kobiecej kondycji zamyka inny dokument wstrząsającej emocjonalnej walki kobiety z własną kondycją, a mianowicie świadectwo Grażyny Jagielskiej *Miłość z kamienia. Życie z korespondentem wojennym* (Znak, 2013). Książka przykład gatunkowego i formalnego spełnienia. Dzieło Jagielskiej to rodzaj autofikcji – opowieść z własnego życia, tak doskonale napisana, że nawet w przypadku osobistego zetknięcia się z jej protagonistami (co jest moim udziałem) czyta się ją jak najdoskonalszą powieść. Bohaterka i zarazem autorka tworzy rodzaj dziennika z zamkniętego zakładu leczenia depresji. Frenetyczne wyznania odsłaniają, jak po nitce do kłębka, kolejne sceny z życia mał-

żeńskie, które ją tam zawiody. Kariera męża – znanego korespondenta wojennego i uznanego pisarza, związany z tym życiowy awans (jak np. kupowanie i meblowanie coraz większych warszawskich mieszkań tylko potęgują poczucie alienacji bohaterki. Proza Jagielskiej mogłaby być rodzajem krytycznego komentarza do zjawiska mediatyzacji wojen Trzeciego Świata, którym żyje Świat Pierwszy (znamienne, że nawet nie musi się on tak nazywać, jako że sam nadaje nazwy...). Jest tym tylko pośrednio, gdyż zamiast tego zamienia się w krytyczny opis walki płci, jaką jest tradycyjne małżeństwo. Walki płci niechcianej i niezawinionej, która zdarza się niby mimochodem jako strukturalna konieczność.

Wszystko zaczyna się od pierwszej „zdrady”: podczas podróży do Indii młode małżeństwo podróżników natrafia na ślad zamieszek, które u jednego z nich – męskiej połowy – wywołują bakcyla wojny i przymusu jej tropienia. W ten sposób opisana jest scena pierwotna i mit założycielski wielkiej kariery znanego reportera Wojciecha Jagielskiego. Kariery, która jeszcze bardziej sementowała duszną mieszczańską „jedność” małżeńskiej pary: im częściej on wyjeżdżał, tym częściej ona leżała na podłodze w kuchni, czekając, jak mebel, na jego powrót. W układzie tym nie ma mowy o jakimkolwiek przedefiniowaniu związku heteroseksualnego w stronę dwupodmiotowej unii, nie ma mowy o jakiegokolwiek odrębności kobiecej podmiotowości. Jagielscy oboje są zarzązeni wojną jako symbiotyczna para (oboje widnieją zresztą na zdjęciu na skrzydełku obwoluty): on musi jeździć na wojnę, by ją opisywać, ona musi przeżywać za niego syndrom bojowy. To jest warunek ich trwania i dopóki jest spełniony, nie mogą, pomimo prób, ani się rozstać, ani rozwieść.

Jest w tej powieści-dokumentcie jednak pewna abdykacja: jak w każdej miłosnej opowieści, fantazmaty biorą tu górę na realnością. Nie może więc być mowy o żadnej rzetelnej anali-

zie mechanizmów wojny (jeśli taka analiza jest możliwa), żadnej analizie struktury mediatyzacji wojny, jak również o jakimkolwiek etosie korespondenta wojennego. Jej protagoniści ulegają jedynie swoim namiętnościom, których dynamika jest zachłanna i uzależniająca. I jak zawsze na koniec pojawiają się moralne wyrzuty: „żyliśmy z wojny tak długo”... Ale jeden z największych wyrzutów dotyczy Czechenki, którą gwałcili rosyjscy żołnierze i której obraz ciągle nawiedza bohaterkę. Tylko dlatego, że wezwany z frontu przez żonę do domu mąż zaniechał niesienia jej pomocy.

Tragizm opowieści Jagielskiej nie polega ani na byciu w polu działania tragizmu wojny, ani na opisie tragizmu rozkładu małżeńskiej więzi, ani nawet na tragicznym poczuciu popadania w chorobę psychiczną. Ten tragizm związany jest raczej z niemożliwością przyswojenia własnej kondycji kobiety, z niemożliwością ukonstytuowania się jako kobiecy podmiot w sensie społecznym, symbolicznym, emocjonalnym i psychicznym. Obrazuje to niemożliwa identyfikacja z kobietą-ofiarą wojny, która prześladowuje Jagielską. Wszelka intymność czy seksualność są tu wyparte, tak jak wyparta jest własna seksualna tożsamość. Narracja książki jest do takiego stopnia egoistyczna, do jakiego jej bohaterki właściwie nie ma, została zredukowana / zredukowała się sama do zera.

Żyjemy w pewnym sensie w czasach *backlashu*, w których po feministycznej rewolucji drugiej połowy XX wieku został ulegający ciągłemu pracowaniu ślad. To banał, że każda emancypacja prowokuje reakcję, ale dzisiaj – po rewolucji seksualnej i w trakcie ciągle trwającej rewolucji społecznej – żadne wzory symboliczne nie pomagają nadmiernie, jak się okazuje, w przyswojeniu i uwewnętrznieniu tego, czym właściwie jest lub miałyby być podmiotowość kobieca. ●