

sobie sprawę, że są to rojenia jego mózgu zatrutego przez smalec i golonki. Że nie istnieje żadna, ale to żadna realna groźba, by ktoś go pokochał. Istnieje tylko Pan Staś i tylko on jest lekiem na całe zło.

– Proszę pana, nie da się kochać góry tłuszczu – powiedział trzeźwo mężczyzna i wstał – muszę pójść sobie po piwo, bo, jak sądzę, halucynacja nie jest w stanie tego zrobić.

Poczłapał do kuchni. A w umyśle Pana Filipa działy się rzeczy niebywale. Rodził się plan. Pan Filip rozpromieniony uśmiechał się do staruszki, która wyszła na balkon i od samego początku, wytrzeszczając swoje ledwo co widzące oczy, obserwowała scenę, i myślała, że jest już tak stara, tak stara, iż nie dziwią jej ludzie opadający na spadochronach na balkony sąsiadów.

Anty- macierzyńskie macierzyństwo i żywa szyba...

Agata Araszkievicz

Podczas ostatniego pobytu w Polsce odbyłam zaskakującą rozmowę. Grodzone warszawskie osiedle, miłe nowoczesne mieszkanko moich przyjaciół. Na stole spaghetti i sałatka z krabów, hiszpańskie wino. Przy stole ulubiony polski temat: rodzina. „Dawno się nie pokłóciłem z nikim tak zażarcie – mówi pan domu, mój przyjaciel – jak ostatnio z jedną przyjaciółką na temat małżeństw homoseksualnych”... „To znaczy – poprawia go pani domu – mój mąż się właściwie z nią zgadza: jest za równouprawnieniem gejów i lesbijek, nie rozumie tylko, po co im oficjalna ceremonia ślubu. A ponieważ ona myśli pewnie podobnie, klócili się tylko dla formy. Gorszym problemem jest jednak to – kontynuuje zaprzyjaźniona ze mną matką dwojga dzieci – co taka rodzina implikuje: czyli homoseksualna adopcja”...

Zastanawiam się chwilę i, zgodnie z prawdą, mówię, że ani ceremonia homoseksualnych zaślubin, ani możliwa potem w takiej rodzinie adopcja nie wydadzą mi się jakąś wyobraźniową obcością. Znam mnóstwo gejowskich par, którym do twarzy byłoby przy ołtarzu, znam też inne, którzy nie pragną wcale wziąć ślubu.

Znam kilka par moich homoseksualnych przyjaciół, którzy pragną mieć dziecko, i zwłaszcza tu, gdzie piszę te słowa, czyli w Brukseli, myślałam o adopcji. Wspólnie się zastanawialiśmy, jaki tryb postępowania najlepiej obrać, jak przygotować się do wszczęcia odpowiedniej procedury. Gdy mówię to wszystko, na twarzach moich przyjaciół rysuje się niedowierzanie. Dodaję, iż sama się kiedyś zastanawiałam nad tym, że gdyby kiedykolwiek cokolwiek spowodowało, by moje dziecko musiało szukać rodziny zastępczej, myślałam o dwóch parach moich przyjaciół: hetero- i homoseksualnej, ale pierwszeństwo przypisałabym tej homo. Na twarzach moich rozmówców widzę szok i głębokie niezrozumienie.

Znamy te debaty i przytaczane bezmyślnie argumenty, że role płciowe, że układ odniesienia, system społeczny, wzór rodziny polegają na odwzorowywaniu tego, co męskie, żeńskie i nijakie, ale czy macierzyństwo nie powinno polegać właśnie na kumulowaniu w sobie siły zdolnej do każdej transgresji? Promującej przekraczanie ról w imię dobra dziecka? I jeśli czuję, że więcej miłości, akceptacji i afirmacji dostałoby ono w rodzinie homoseksualnej, to czy sama nie powinnam tego właśnie afirmować? Dlaczego wygląda to tak nienaturalnie?

Jednym z najważniejszych wydarzeń muzycznych w Brukseli promujących polską prezydenturę jest w tym sezonie opera *Medea* Luigi Cherubiniego w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, wystawiana w prestiżowym teatrze La Monnaie. Inscenizacja surowa scenicznie, ale przytłaczająca nadmiarem tłumionych uczuć, które jak lawa napływają ze sceny. Starożytny mit przybiera tu zgoła nowoczesną wymowę: kobieta, realizująca swą wolność, poprzez utożsamienie z męską władzą musi ponieść karę. *Medea* jest niezwykle dramatyczną bohaterką, pełną sprzeczności i napięć, ale trzeba

przyznać, że nawet w ikonografii feministycznej, która odkłamuje mizogiczne wersje mitów, inaczej niż Afrodyta, Demeter czy Antygona, nie zajmuje poczesnego miejsca. *Medea* to kobieta, która w imię własnej niezależności, własnego poczucia honoru, w obronie prawa do swej przyjemności staje się dzieciobójczynią. Temat jest niewdzięczny. Jak w naszej kulturze, uprzywilejowującej rolę matki nad wszystkie inne kobiece role, zbliżyć się to portretu matki, która morduje własne dzieci?

Warlikowski wybrał afirmację tego, co tradycyjnie postrzegane jest w kobiecie jako negatywne. *Medea*, upozowana na trashową, niedawno zmarłą gwiazdę muzyki pop Amy Winehouse, jest tu prefiguracją zniszczenia. Ta afirmacja kobiecej negatywności, kobiecy jako braku, spełnia się najwidoczniej w kulminacyjnej scenie, gdy obok siebie występują dwie bohaterki-rywalki pod okiem Jazona. Libretto opery Cherubiniego opowiada o dniu weselnym, gdy Jazon poślubia swą drugą żonę Dirke i gdy *Medea* pojawia się, jako niezaproszona zła wróżka, by „popsuć” uroczystość. Próbuje to zrobić na różne sposoby – stara się na nowo uwieść Jazona, lecz bez rezultatu, i gdy na nowo upokorzona i poniżona zostaje odprawiona z kwitkiem na wygnanie, podarowuje pannie młodej zatrutą suknię ślubną, a potem morduje swych dwóch synów. Warlikowski umieścił wszystko w realiach współczesnych – rzecz dzieje się w domach jakichś, dajmy na to, bogatych, wpływowych rodów, mowa jest o pieniądzach i władzy. W kulminacyjnej scenie (mord na dzieciach dzieje się za kulisami) widzimy wijącą się w śmiertelnych konwulsjach pannę młodą w białej bieliźnie ślubnej, a obok niej nie mniej śmiertelnie drżącą, ostatecznie pokonaną przez los *Medeę*, której sztandarowymi strojami przez całą sztukę są czarna lateksowa sukienka i czarna bielizna. Ten kontrast bieli i czerni, dobrej i złej kobiety (zniszczenia +

i „łagodności”) brzmi tu jednak jak modernistyczny przebrzmiały cytat.

Jest on zresztą ostatnio jakoś „modny” w obrazach scenicznych, nie tylko operowych, by przywołać głośny film Larsa von Triera *Melancholia* (2011) czy właśnie opery Mariusza Trelińskiego, a zwłaszcza *Turandot* (2011). Zestawianie kobiecych bohaterek według klucza z Walta Disneya – biała dobra i czarna zła (*Melancholia* przedstawia w ten sposób dwie siostry: blondynkę, graną przez Kirsten Dunst i brunetkę – Charlotte Gainsbourg, u Trelińskiego zaś zła *Turandot* także nosi czarne lateksowe stroje, a „dobra” niewolnica Liu występuje w bieli) – jest jakimś rodzajem upraszczającej modernistycznej regresji. Ten podział kobiecej osobowości na dwie nierealistyczne skrajności odzwierciedla ciągłą niezdolność naszej percepcji do dostrzeżenia w kobiecie-bohaterce pełnowartościowego podmiotu. Oczywiście mity jako patriarchalne narracje odpodmiotawiają kobiety, często utrwalając czy wręcz opowiadając utratę ich autonomii na rzecz zależności od mężczyzn. Ale jeśli widzimy w greckich mitach reminiscencje matriarchatu jako relikty kobiecej podmiotowości, jako opowieści o czasach, gdy kobiety były jeszcze boginiami, to zwłaszcza w dzisiejszej postmodernistycznej lekturze powinniśmy dostrzec w *Medei* pełen dramatyzmu i konfliktów (kobięcy) podmiot.

Dlaczego *Medea* jest antymacierzyńska? Jej sytuacja odzwierciedla czasy, gdy bieg historii czyni kobiety coraz mniej pełnoprawnymi partnerkami mężczyzn. Ugruntowująca się męska władza czyni z nich co najwyżej doskonale zamienne sojuszniczki, satelitów podległych męskim decyzjom, a jeśli współniczki, to w zbrodni. *Medea* poświęciła dla *Jazona* wszystko, zamordowała swego ojca i brata. *Jazon* wykorzystał jej zbrodnię dla osiągnięcia

swych celów i nie poświęcił dla niej nic. *Medea* to emocjonalnie wykorzystana kobieta, która została zmanipulowana i którą brutalnie posłużył się (jej) mężczyzna. Następnie została odsunięta, porzucona, wystawiona poza margines. Ich wspólne dzieci bierze on, nie dając w zamian niczego, proponując tylko unicestwienie. Jeśli nawet *Medea* dokonała zbrodni, to z czyjego poduszczenia? Ale *Jazon* nigdy za to nie odpowie, żadna narracja nie będzie się domagała od niego rozliczenia. Jeśli mężczyzna walczy o władzę, jest to naturalne. Kobieta pragnąca egzekwować swą władzę tak, jak walczy o pełnię swej podmiotowości, staje się „wynaturzona”. W owej kulminacyjnej scenie opery Warlikowskiego biała *Dirke* i czarna *Medea* leżą u stóp *Jazona* ubranego jeszcze w kompletny odświętny, weselny biało-czarny strój. On jest podmiotem tej sceny, te kobiety walczą o niego (czarno-biały klucz sceniczny powieła dodatkowo w kobiecości ukrytą zasadę decorum na terenie walki o stawkę męskiej tożsamości...) i nic nie stawia go w stan oskarżenia.

A przecież *Jazon* zabił symbolicznie matkę swych dzieci – *Medeę*. Ta zbrodnia przeszła bez echa. Czy dlatego, że kultura patriarchalna ufundowana jest na matkobójstwie, które poprzedza jej założycielski mit, jakim jest ikoniczne ojcobójstwo i historia *Edypa*? Matkobójstwo warunkuje scenę, w której kapryśny i władczy mężczyzna rozciąga w nieskończoność przestrzeń własnej przyjemności kosztem kobiet. W kulturze matkobójstwa, która uprawomocnia zbrodnicze odruchy wobec kobiet, utrwalony zostaje obraz kobiety jako matki (koniecznie syna! – córka jest „gorszym” dzieckiem...) wywyższonej kosztem tego, że w ogóle bycie kobietą nie jest podmiotowe.

Kobieta jako matka nie ma zmysłów, nie ma własnej podmiotowości, nie ma siebie, żadnej przestrzeni swojej wolności, autonomii, przyjemności. Antymacierzyńskie dzieciobójstwo

jest jedynym możliwym gestem rewolty, przypomnienia o zapomnieniu, o stłumieniu wcześniejszej zbrodni. Jedynym logicznym gestem wołającym o ułaskawienie przed unicestwieniem. „Nie chcę być wykastrowaną matką – zdaje się mówić Medea. – Skoro nie mogę być w pełni kobietą, nie mogę być spełnioną matką”.

I szkoda, że inscenizacja Warlikowskiego nie wydobywa tego w całej pełni, choć trzeba przyznać, że modernistyczną zasadę kobiecego decorum przełamują wyraźnie charyzma i pełna brawury sceniczna obecność niemieckiej śpiewaczki Nadji Michael. Jednak nieprzekonująco wygląda w jednej z końcowych scen Medea upozowana na Matkę Boską (której religijna rzeźba, tkwiąca z boku sceny, wyjeżdża w pewnym momencie na pierwszy plan). Zderzenie „krwistej” Medei, przeżywającej szaloną skalę – również cielesnych – napięć, z wykastrowanym symbolem religijnym ma charakter powtórzenia symbolicznej kastracji. Znamienne jest także w końcowych scenach pojawienie się Medei jak gdyby w ciąży, gdy brzuch wypchany ma pod koszulą nocną zakrwawionymi piżamami zamordowanych dzieci. Dziwny patos tej sceny ujawnia „matkobójczą” kulturą pogardę dla ciąży. Desperacja Medei, dokonującej niejako regresu do własnego brzucha, wskazuje na niepewny status ontologiczny bycia przyszłą matką w ciąży – bycia w regresie, w stanie „odmiennym”, narażonym na zranienie i wykluczenie, który zamiast afirmować jej moc (symbolicznie nie uznana), czyni z kobiety istotę jeszcze bardziej chwiejną, niepewną, nieakceptowalną. W jednej tylko scenie polski reżyser wyłamuje się kulturze matkobójstwa – gdy pokazuje małych chłopców, synów Medei, wśród trenujących w luksusowej siłowni dorosłych: z ręcznikami na plecach, w okularach słonecznych, popijając z butelki wodę, identyczni jak gromada ćwiczących tu w przerwie rozgrywki o losy świata mężczyzn, wyglądają

oni jak mali agenci matczynej opresji. Warto także wspomnieć o dziwnej minimalistycznej scenografii Małgorzaty Szcześniak, która stworzyła coś w rodzaju przedzielającej scenę, drgającej jak galaretowata membrana, „żyjącej” wielkiej szyby – aluzji do nowoczesnych szklanych pałaców, ale także metafory migotliwej powierzchni lustra, błony dziewiczej i szklanego sufitu w jednym, ujawniającej fałsz i gwałt, który na tej scenie ma miejsce.

Program do przedstawienia, wydany przez teatr La Monnaie, bogato ilustrowany jest dziełami sztuki współczesnej. Prace Nan Goldin, Louise Bourgeois, Franceski Woodmann czy mniej znanych artystek, takich jak Catherine Broch, Annie Leppala czy Diane Michener, nadają wątkowi Medei wyjątkowo kobiecy i feministyczny wydźwięk. Podkreślając (znowu!) kobiecą „negatywność”, psychiczną, realną i fizyczną zależność od mężczyzn, kobiece problemy z autoagresją jako imprint opresji, kładą jednak nacisk na kobiecą wolność. W ten sposób, idąc nieco dalej, możemy dostrzec w postaci Medei niezwykle aktualny kompleks problemów dotyczących kobiecej tożsamości, skupionych wokół napięcia, wobec którego abdykuje ciągle nasza kultura – wokół przeciwstawienia: kobieta – matka. Dodajmy, że w operze Cherubiniego właśnie tej dychotomii dotyczy także czarno-biały kontrast, reprezentujący dwie nierealistyczne skrajności wyabstrahowane z kobiecej podmiotowości: Medea musi odejść również dlatego, że jest (wykorzystaną i zużytą!) matką. I ten wzór kulturowy ciągle pozostaje aktywny.

Jakiś czas temu brytyjska pisarka Rachel Cusk zadeklarowała: „Gdy zostajesz matką, umierasz”¹. I choć jej powieść *Arlington Park* (2010)

¹ **Nie jestem z waszego plemienia**, rozmowa z Agnieszką Jucewicz, „Wysokie Obcasy”, 10.11.2010. +

opisuje raczej proces rozkładu jednostkowego wedle zasady: „Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!”, Cusk dotknęła istoty stabilizowanego problemu. Przedkładając utożsamienie z rolami społecznymi nad bezdroża wolności praktycznie niemożliwej w usystematyzowanym społeczeństwie, wcześniej czy później, czy tego chcemy czy nie, stajemy się tych ról ofiarami. Arlington Park skupia się przede wszystkim nad ograniczeniami klasy średniej – jej bezmózgową reprodukcją stylu konsumpcji i stylu życia, opartych na finansowej pracy mężczyzn i domowej pracy kobiet, którym przyświecają wyświechtane ideały „domowego ogniska”. W tych domach dawno już nie ma żadnego ciepła, są za to nieobecni mężczyźni, ożywiający się tylko przy rozmowach o sporcie, i nadmiernie skoncentrowane na błahostkach, rywalizujące ze sobą, doszczętnie znużone dziećmi kobiety. Wiecznie na zakupach, z poczuciem rozgoryczenia i oszukania przez los. Kobiety dławiące w sobie po cichu, na co dzień, jak ranę, palące przekonanie: „Mój mąż mnie zabił...”.

Cusk w wywiadach jest bardziej precyzyjna: „Kiedy kobiety zostają matkami – deklaruje – często słyszę taki tekst: «O, teraz to rozumiem moją matkę». Gdy pytam je, co to znaczy, mówią, że kiedyś były w opozycji do swoich matek, [...] a teraz mają dziecko i już zrozumiały, o co w tym chodzi, więc przeszły na drugą stronę. Trudno w takiej sytuacji powiedzieć, jaką wartość przedstawia to, co czujesz, ponieważ nagle bezrefleksyjnie przestajesz być sobą, a stajesz się częścią jakiejś mitologii. Myślę, że właśnie młodym matkom jest najtrudniej wyrazić to, co czują, ponieważ musiałyby zakwestionować coś, co właśnie odzyskały, czyli porozumienie ze swoją matką. Więc nawet, jeśli nie czują się w tej roli dobrze, nie chcą się do tego przyznać i bardzo często wybierają milczenie”. Gdy kobiety zostają matkami, czują,

jakby założono im na usta podwójny knebel. Nie mogą już żyć tak jak przedtem, wedle dawniej ustalonych przyzwyczajęń, ich własne rozumienie „ja” znika. Na to miejsce powinna pojawić się jakaś nowa koncepcja „poszerzonego ja”, ale najczęściej jest ona umniejszona. Podwójny knebel polega na tym, że nie sposób się cofnąć do tego, co było, ale nie sposób jest także gdziekolwiek ruszyć z tym, co jest. Mimo feminizmu, mimo tytułu „lat walki” nadal czujesz się nieswojo, kwestionując swój macierzyński status.

Mój poród (znamienna pułapka słowna: nie był to wcale mój własny poród, który odbył się dużo wcześniej, ale poród mojej córki...) odbył się w królewskich warunkach jednego z najbardziej renomowanych brukselskich szpitali. Wszystko było bez zarzutu – ogromna sala, miła obsługa, muzyka, którą wcześniej wybrałam, o odpowiedniej głośności. Nie zdawałam sobie w ogóle sprawy, nie dano mi tego odczuć ani trochę, że był to tak zwany poród trudny. Delikatnie powiadomiono mnie o tym nazajutrz, zdumieniu towarzyszyły skrajny żal i gorycz, że dodatkowo zaraziłam moje dziecko paciorkowcem. Odtąd musiało ono przebywać wiele dni na oddziale dla noworodków. Trudności związane z porodem dały się we znaki, gdy próbowałam się stawić do mojego jeszcze nieoswojonego dziecka na każde zawołanie pielęgniarek. Po krótkim czasie dostałam ostrą reprimendę: jestem złą matką, powinnam umieć odróżnić dobro dziecka od swojego, powinnam umieć przedkładać je nad swoje. Parasol ochronny związany z porodem się skurczył, roszczeniowe pielęgniarki z oddziału dla nowo narodzonych nie miały nic wspólnego z łagodnością położnych. Dwie doby po porodzie, ciągle krwawiąc, leżąc na łóżku nieprzytomna ze zmęczenia i na skutek szoku, płakałam, słuchając przez wewnętrzny telefon nieprzyjemnych słów, wzywających mnie na ko-

lejne karmienie. Czułam, że wstępuję w pole szaleństwa, a głos w słuchawce mówi: „Poddaj się, chcę cię zabić...”. Czułam, że niewiele brakuje, bym powiedziała: „Tak, nie ma mnie, zaraz się stawię...”. W okamgnieniu tysiące myśli przelatywały przez moją głowę, a była wśród nich i ta, że „nareszcie rozumiem moją matkę”, jak i ta o przyjaciółkach feministkach, które po porodzie jakby oszalały, porzuciły całą swoją wolność na rzecz mówienia tylko o dzieciach i życia ich problemami...

A więc było tak łatwo dać się unicestwić, ograniczyć, zmniejszyć do jednej tylko funkcji. A więc o to jest stawka w tej grze – jak „naturalnie” byłoby poddać się kolejnym stopniom wykluczenia, jaka ogromna to ulga... Kultura proponuje nam jako kobietom to rzekomo pewne miejsce wywyższenia, jakim jest bycie matką, jednak dzieje się to za ogromną cenę. Wykastrowany symbol jest odpowiednikiem zepchniętego w mroki nieświadomości kulturowego matkobójstwa. Występując w roli matki, jesteś podwójnie narażona na zranienie, a twoja tożsamość jest stale wystawiana na próbę. System patriarchalny czyni z kobiet obywatelki drugiej kategorii. Fetyszyzując ich rozrodcze funkcje, esencjalizując więź „matki” i „dziecka”, ukonserwatywnia model rodziny (równocześnie na rynku pracy niechętnie widząc jako pracownika kobietę w ciąży). Gdyby brzuchy kobiet naprawdę do nich należały (a nie były ciągłym polem walki), nie mielibyśmy problemów z tym, że dwoje kochających się ludzi (być może tej samej płci) pragnie obdarzyć tą miłością jeszcze jedną istotę, jaką jest (być może adoptowane) dziecko.

Macierzyństwo jest opresyjną instytucją – pisała Adrienne Rich w *Zrodzonych z kobiety* (2000) – ale jest także skalającym nas, życiodajnym doświadczeniem. I właśnie w imię tego doświadczenia, w imię samych siebie, musimy

stale budować antymacierzyńskie macierzyńskie kartografie, ciągle od nowa, ciągle po omacku, czujnie i nie ustępując, będąc w tym doświadczeniu więcej niż obecne, także – choć nie tylko – dla innych kobiet, dla naszych córek. Tak długo, aż odgradzająca nas od świata szyba stanie się naprawdę żywa, organiczna (jak połączenie życia społecznego z przestrzenią „domu”...) i będziemy mogły ją wedle uznania przekraczać. ●