

Monika Świerkosz

badaczka niezależna

„Gdy rozum śpi budzą się... potwory”. Monstrualne przestrzenie w prozie Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk

Potwory, dziwolągi, osobliwości natury, mutanty, kaleki – wydają się dziś wieść utajony żywot gdzieś na marginesach sztuki, życia społecznego, polityki. Zepchnięte na obrzeża, przestały być dla nas widoczne i straciły wiele ze swoich dawnych znaczeń. Z drugiej jednak strony – w dalszym ciągu ich wejście w obszar kulturowego centrum odczytywane jest jako swoisty „skandal widzialności”, estetyczna (ale i etyczna) prowokacja, która zakłóca „normalny” przepływ obrazów, sensów. W *imaginarium* współczesnej kultury monstrualność uznana została za ucieleśniony znak wywrotowej marginalności, buntu wobec narzuconej „czystości” pojęć i przedstawień. W ten właśnie sposób zwykle interpretowano figury potworów, pojawiające się szczególnie często w literaturze kobiet. Ich paradoksalna obecność – i niewidoczna, i hiperwidzialna zarazem – w przestrzeni tekstu wydaje się jednak o wiele bardziej problematyczna. Odnosząc się do prozy dwóch znanych współczesnych pisarek – Olgi Tokarczuk i Izabeli Filipiak – w artykule tym znaleźć odpowiedź na pytanie: czy na pewno miejsce potworności znajduje się na marginesach dyskursów kulturowych, a jeśli tak, to gdzie właściwie ów margines leży? W jaki sposób wizerunki dziwolągów manifestują się w przestrzeniach dzisiejszej kultury i czy posiadają jeszcze przypisywaną im subwersyjną siłę kwestionowania norm?

Poszukując genealogii potwora jako pewnej figury semantycznej i konceptu antropologicznego, Anna Wiczorkiewicz cofa się do czasów renesansu i wielkiej popularności powstających wówczas gabinetów osobliwości – wunderkamer. Ekspozyty gromadzone w tych *studiolo bez* (racjonalnego) ładu, ale zgodnie z zasadą różnorodności, posiadały kulturowo i historycznie określony potencjał deskryptywny, który „uaktywniał się w sytuacji, gdy język słów, bazujący na tym, co znane, okazał się mało elastyczny” lub niewystarczający, by opisać zastaną rzeczywistość¹. Tworzenie owych „pokojów cudów” było wyrazem poszukiwania nowego dyskursu wiedzy o świecie, który – przynajmniej od czasów wielkich odkryć geograficznych

¹ A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009, s. 62.

– okazał się dużo bardziej zaskakujący i różnorodny, niż wcześniej sądzono. Renesansowe kolekcje były z pewnością przestrzenią wyrażania przekonań na temat istoty porządku makro- i mikrokosmicznego, ale również swoistym „Teatrem Pamięci” – mnemoniczną strukturą, wywodzącą się z antycznej retoryki. Stąd sama kategoria „osobliwości” miała charakter symboliczny, alegoryczny, ikonograficzny i retoryczny, a jednocześnie zawsze materialny, konkretny. Spokrewniona z nią figura potwora była zaś dramatycznym znakiem przeżywanego przez daną wspólnotę kryzysu wiedzy, sygnałem załamania się epistemologicznych podstaw świata.

Jak można bowiem zrozumieć przyczynę i sens narodzin monstrum? Przedoświeceniowa teratologia odwoływała się do greckiego sensu słowa *teras/teratos* (potwór), które oznaczało jednocześnie: to, co straszne, demoniczne i to, co wspaniałe, cudowne i rzadkie, a przez to cenne². Ambiwalecja tego typu istot zasadzała się nie tylko na fizycznym „zaburzeniu” ich ciała – przejawiającym się przez nadmiar, brak czy przemieszczenie organów – lecz również na dwuznaczności ich społecznego umiejscowienia, pozwalającego im często przekraczać uświęcone tradycją granice kulturowych norm i konwencji. Tak rozumiane potwory stały się figurami potencjalnej subwersyjności, zbuntowanej radykalnej inności, ale nie marginalności. Ich wizerunki znajdziemy w samym centrum przednaukowego świata, w kanonicznych księgach teologicznych, geograficznych, przyrodniczych, w literaturze, na placach miast, tuż obok tronu władcy. Co prawda, łacińska etymologia słowa potwór *monster/monstrum*, uwypukla fakt, że jego „zniekształcone ciało” dopiero wtedy nabierało kulturowego sensu, gdy zostało wystawione publicznie na pokaz (czyli zademonstrowane), to jednak istoty te pełniły w świecie przednaukowym bardzo ważną antropotwórczą funkcję. Były one potrzebne, by podtrzymać jeszcze chwiejną różnicę między tym, co ludzkie i nieludzkie, normalne i anomalne, dobre i złe. Zaś nośnikiem tej różnicy okazywała się monstrualna genealogia – największą tajemnicą dziwołoga była wszak historia jego pochodzenia, którą należało odkryć lub... stworzyć. A jeśli w centrum dyskursu pochodzenia stało zwykle ciało matki – trop ten musiał prowadzić nas również w stronę kobiecości. Lub raczej odwrotnie. Jak dowodzi bowiem Rosi Braidotti, w zachodnioeuropejskiej kulturze nie tyle potworność opatrzone kobiecym znakiem płci, ile to sama kobiecość uznana została za anomalię, wskazującą na męskość jako fundament pełnego człowieczeństwa.

Kobieta-matka jest potworna przez nadmiar; przekracza ona ustalone normy i wykracza poza granice. Ona jest potworna także z powodu braku – kobieta-matka nie posiada substancjalnej jedności męskiego podmiotu, [...] jest znakiem czegoś, co jest pomiędzy; czegoś, co nieokreślone, ambiwalentne, pomieszane³.

² R. Braidotti, *Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences*, [w:] *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontation with Science, Mediane and Cyberspace*, eds. N. Lykke, R. Braidotti, London and New Jersey 1996, s. 135–152.

³ R. Braidotti, *Matki, potwory i maszyny*, [w:] *tejeż, Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 111–133.

Ciało potwora jest symbolicznym miejscem przecięcia dwóch najważniejszych dla kształtowania nowoczesności dyskursów – wiedzy (o człowieku, świecie, Bogu) oraz przeszłości – to w niej przecież kryje się zagadka pochodzenia dziwołaga. Czy powinno nas dziwić, że renesansowe wunderkamery, kolekcjonujące z przednaukową pasją osobliwości tego świata, stanowiły swoistą zapowiedź późniejszych, oświeceniowych idei – zarówno encyklopedii, jak i muzeum? Jak i kiedy jednak ten proces się dokonał i jaką rolę odegrały w nim ciała potworów? I czy miały one płęć?

Tropem tych właśnie pytań o pochodzenie naszej wiedzy o świecie podąża Olga Tokarczuk już w swojej debiutanckiej *Podróży ludzi Księgi*, w której wprowadza nas w przestrzeń niezwyklej biblioteki pustelnika i myśliciela Delabranche’a:

Zobaczyli bibliotekę pełną ksiąg rzadkich i nawet takich, co do których Markiz nie był przedtem pewny, czy w ogóle powstały. Był tam Arystoteles i Platon, bez nich wszakże nie mogła istnieć żadna biblioteka, był Porfiriusz i Jamblich obok dzieł Pitagorasa, Plutarcha i Proklosa. Obok wielkich lekarzy, takich jak Hipokrates, Galen, Awicenna i Paracelsus, stały pisma filozofów – magów – Alberta Wielkiego i Błażeja z Parmy. [...] Była "Summa perfectionis" al-Dżabira, o której Markiz sądził, że w ogóle nie była wydana i pozostaje tylko snem filozofów. Było też „De occulta philosophia” Agryppy i wyklęty przez Kościół „Atheismus triumphatus” Campanelli. W końcu Delabranche pokazał im rękopis swojego dzieła – „Taumatologię, czyli naukę o rzeczach cudownych”⁴.

Przestrzeń opisanej w powieści biblioteki nie jest typowym miejscem produkcji wiedzy – jest ona ahierarchiczna, nieuporządkowana i zmieszana. Brakuje w niej nie tylko klarownego podziału na dyscypliny (filozofia obok medycyny), ale w ogóle oddzielenia tekstów naukowych i nienaukowych (medycyna obok alchemii). Jej antykanoniczność wyraża się z jednej strony – zniesieniem opozycji między zachodnimi uznanymi za kanoniczne dziełami klasyków a wschodnimi apokryfami, z drugiej zaś – przyznaniem miejsca księgom „niebezpiecznym”, wyklętym przez Kościół. W bibliotece Delabranche’a podważony zostaje również dualizm autora i czytelnika, tego, kto pisze i tego, kto czyta. Przestrzenną zasadą, która organizuje jej wnętrze, jest horyzontalna, metonimiczna zasada przyległości. Księgi, reprezentujące różne tradycje wiedzy, znajdują się „obok” siebie, co uniemożliwia określenie ich wzajemnej relacji w odniesieniu do wertykalnego kryterium hierarchii ważności. Żadna z tradycji wiedzy (zachodnia, naukowa, pewna) nie zostaje tu uprzywilejowana kosztem innej, „gorszej”, mniej istotnej, zaś w miejsce różnicy – pojawia się różnorodność. Ufundowany na wyobrażeniu wunderkamery dyskurs przednaukowy, jaki w swojej bibliotece i dziele życia – *Taumatologii* – uprawia Delabranche, jest przez Tokarczuk przedstawiony pozytywnie – pracownia filozofa przez swoją alternatywność wskazuje na sztuczność współczesnych porządków „magazynowania” wiedzy. Otwartość pustelnika na nieprzekazywalną nikomu wiedzę płynącą z intuicji czy iluminacji stanowić ma w powieści przeciwwagę dla racjonalistycznego paradygmatu

⁴ O. Tokarczuk, *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1996, s. 154–155.

naukowości. Tak jak jednak Delabranche nie posiada świadomości ogromu swojej władzy, biorącej się z samego aktu podporządkowywania sobie świata przez jego poznawanie – jakimikolwiek metodami nie byłoby ono prowadzone – tak również i narrator *Podróży ludzi Księgi* nie dostrzega pułapki w tak prosto skonstruowanej opozycji racjonalizmu i irracjonalizmu, nauki akademickiej i prawdziwej życiowej mądrości, wiedzy teoretycznej i praktycznej.

Ujawnia się to również w przedstawionym w powieści wątku homunkulusa – wyhodowanej przez Delabranche'a istoty, pozbawionej znaku płci i przez to „bardziej kobiecej”. Jest on w powieści wcieleniem alchemicznej idei, romantycznym (antypatriarchalnym) mitem, którym autorka posłużyła się, by podważyć uniwersalność racjonalnego (męskiego, dodajmy) paradygmatu naukowości. Odwołując się jednak do tak prosto skonstruowanej opozycji naukowe – nienaukowe, pisarka nie dostrzegła ideologii skrywającej się pod postacią szlachetnej idei. Popularność mitu homunkulusa – jak pisze Rosi Braidotti – wiąże się ściśle z antykobiecym i antymacierzynskim zwrotem racjonalistycznej filozofii XVI i XVII wieku, dla której zanegowanie matczynej mocy reprodukcyjnych stanowiło warunek zbudowania kulturowego obrazu mężczyzny jako jedyne (prócz Boga) kreatora. Marzenie alchemików o wyhodowaniu „sztucznego człowieka” sięga swoimi korzeniami jeszcze głębiej w tradycję, stanowiąc czytelne nawiązanie do Arystotelesowskiej teorii poczęcia, przypisującej kobiecie rolę biernego reproduktora, mężczyźnie zaś prawdziwego animatora nowego życia. „Alchemia jest «reductio ad absurdum» męskiego fantazjowania na temat samodzielnego rozmnażania”⁵ – jak pisze Braidotti – i nieoczywistym gruntem dla narodzin XVII-wiecznego racjonalizmu.

To, co miało w założeniu posłużyć pisarce do podważenia mitu racjonalności, okazało się samo wyrastać z jego źródła. Romantyzując postać homunkulusa, Tokarczuk podtrzymała raczej niż obaliła binaryzm myślowy. Dlatego w tej powieści nie udało się jej opisać skomplikowanej i wielowarstwowej sieci relacji władzy, wpisanej w nowożytny dyskurs wiedzy, a potencjalnie wywrotowa figura dziwoląga stała się tu barokową ozdobą.

Inaczej te same relacje ukazane zostały w dużo późniejszych *Biegunach*, w których poprzez zwrócenie uwagi na teatralizację procesu wytwarzania wiedzy, zakwestionowana została nie tylko „naturalność” dyskursu naukowego, ale i jego „neutralność”. W opisywanych w powieści teatrach anatomicznych władza podmiotu, która wiąże się z przemocą patrzenia na nieruchomy, martwy obiekt, okazuje się Foucaultowską „biowładzą”, nierozzerwalnie związaną z wiedzą. Niecodzienny pokaz doktora Fryderyka Ruyscha przeprowadzony zostaje w miejscu przypominającym

amfiteatr z ławami ustawionymi wokół, coraz wyżej, prawie do sufitu. Było [ono] dobrze oświetlone i przygotowane starannie na spektakl. Pod ścianami wzdłuż wejścia i samej sali stały szkielety zwierząt, kości połączone drucikami wspierały się na dyskretnych konstrukcjach, tak iż miało się wrażenie, że szkielety w każdej chwili mogą ożyć. Były też dwa szkielety ludzkie – jeden na kłęczkach, z dłońmi wzniesio-

⁵ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 125.

nymi w górę do modlitwy, i drugi – w zamyślanej pozie, z głową wspartą na dłoni, której drobne kosteczki starannie połączono drutami⁶.

W amfiteatralnej przestrzeni również widownia stanowi część przedstawienia, co pokazuje, że widz, a więc „ten, który patrzy, przygląda się, obserwuje”, jest aktywnym uczestnikiem „spektaklu wiedzy” i niezbędnym ogniwem w procesie jej wytwarzania. W *Biegunach* widać wyraźnie, że w centrum odgrywanego aktu poznania człowieka znajduje się martwe ciało. Czy za nowożytną antropologią i jej ideą podmiotowości nie kryje się trup: trup kobiety, cudzoziemki, matki, dzieciobójczyni, potwora, Innego? Czy zatem droga od przedracjonalistycznej wunderkamery do racjonalistycznej kliniki jest aż taka odległa?

Rosi Braidotti w *Podmiotach nomadycznych* podkreśla, że czynnikiem kluczowym w procesie zmiany paradygmatu naukowości – jaki dokonał się na przełomie XVII i XVIII wieku wraz z rozwojem zarówno racjonalizmu, jak i nowych instytucji wiedzy o człowieku – była modyfikacja sposobu definiowania statusu ontologicznego ciała. Powołując się na prace francuskiego psychoanalityka Pierre’a Fedida, zwraca uwagę, że

[...] otwarcie zwłok w praktyce anatomii oznacza epistemologiczne zerwanie z naukowym porządkiem ubiegłych stuleci. Racjonalny, widzialny organizm współczesnej nauki wyznacza koniec fantastycznych i wymagowanych reprezentacji dokonywanych przez alchemików, a tym samym pozbawia ciało wszystkich jego ciemnych stron i tajemnic. Paradoks tkwi w tym, że ten nowy proces odszyfrowywania i klasyfikowania funkcji ciała – który otwiera także nowe, niezbadane przestrzenie przed medycyną – zamyka ciało w nowej koncepcji: odpowiednich kształtów, formy i funkcji organów⁷.

Zmiana porządku widzialności, w jakim sytuuje się ciało, pełni w dziejach humanistyki również funkcję cezury czasowej, która dzieli jej historię na okres przednaukowy i naukowy. Teatry anatomiczne stanowią tu formę przejściową – z jednej strony czerpią bowiem z tradycji „muzeum osobliwości”, nie ukrywając swojego teatralnego charakteru, z drugiej zaś ciało jako przedmiot swojej wiedzy prezentują już jako bryłę ruchomych części, nie zaś tajemnicę.

Braidotti chce widzieć wyraźną różnicę między przednaukowym demonstrowaniem potworów i dziwolągów na scenie cyrku oraz naukowym badaniem mutantów w sterylnej przestrzeni kliniki. Czy ma rację? W opowiadaniu Olgi Tokarczuk *Najbrzydsza kobieta świata*, kobieta-potwór jest obiektem fascynacji, zadziwiania, przyciąga i magnetyzuje oglądających swoją rzadką i niepowtarzalną brzydotę. Z drugiej – jej widok rodzi oczywiste uczucie obrzydzenia i grozy. Mimo iż potrafi ona mówić w sensowny sposób, to impresario, a wkrótce mąż, przekazuje publiczności wymyśloną historię jej potworności.

⁶ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 222–223.

⁷ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 96–97.

Matka tej nieszczęsnej istoty, którą widzicie przed sobą i której wygląd trudny jest do wytrzymania dla waszych niewinnych oczu, mieszkała na wsi, na skraju Schwarzwaldu. I oto pewnego dnia, gdy zbierała w lesie jagody, wytropił ją najbliższy wieprz, który rozgrzany zwierzęcą bezrozumną chucią napadł ją i posiadł⁸.

Nie jest to oczywiście jedyna wersja historii pochodzenia deformującej szpetoty kobiety. Jednak wobec jej niewiedzy na temat własnej przeszłości, mnogość tych opowieści nie zaprzecza prawdzie, a pozwala zapełnić niepokojąco pustą i potencjalną przestrzeń czyjejś osobistej prehistorii. W oczywisty sposób wykorzenia to kobietę z jej autobiografii, znajdując również odbicie w będącym dziwną mieszaniną obcych słów języku, którym się posługuje. „Ten, kto nie miał matki, nie ma macierzystego języka – tłumaczy kobieta. Posługuję się wieloma, ale żaden z nich nie jest moim”⁹.

Monstrualna kobieta w opowiadaniu Olgi Tokarczuk w zupełnie inny sposób niż homunkulus znajduje się poza płcią. W sensie kulturowym nawet w najbardziej tradycyjnych rolach żony i matki ani na chwilę nie przestaje być bezpłciowym potworem. W sensie biologicznym jej monstrualność ulega spotęgowaniu przez uwidaczniającą się w macierzyństwie kobiecość. Urodzona dziewczynka okazuje się również podwójnie monstrualna, podobnie jak głęboka, symbolicznie potwierdzona wspólnotą potwornego ciała – więź matki z córką. Deformacja została odtworzona, zaś pokoleniowa ciągłość przekształciła się tu w swoją parodię.

Akcentowana przez Rosi Braidotti różnica między przednaukowym i naukowym dyskursem (o) potworności w opowiadaniu Tokarczuk okazuje się iluzoryczna. Impresario przestaje z biegiem czasu opowiadać historię o dzikich wieprzach gwałcących dziewczynę, lecz nie rezygnuje z opowiedzenia „zagadki” pochodzenia potworności. Wsparty autorytetem profesorów uniwersyteckich odnajduje inny, bardziej oddający ducha czasów język. Odwołując się do słownika kształtujących się właśnie nauk biomedycznych, przedstawia on teraz swą potworną żonę jako „mutanta, błąd w ewolucji, zagubione ogniwo”¹⁰. Wraz ze zmianą dyskursu i jego retoryki, zmienia się również miejsce, w którym dochodzi do ekspozycji „aberracji” – nie jest to już ludyczna przestrzeń cyrku, fantazji i domysłów, lecz poważna, wsparta tradycją uniwersytetu przestrzeń wytwarzania „prawdziwej wiedzy”. To stamtąd właśnie przychodzi zachęta do podjęcia eksperymentu badającego „dziedziczenie mutacji”. Wypchane w uniwersyteckiej klinice zwłoki matki i córki trafiają ostatecznie do magazynów Patologisches Museum. Wbrew temu, co pisała Braidotti, nowoczesny dyskurs wiedzy nie jest zaprzeczeniem, lecz swoistą kontynuacją swoich przednaukowych wariantów: zmianie uległ porządek widzialności, ale nie sama zasada władzy jako ich fundamentu.

⁸ O. Tokarczuk, *Najbrzydsza kobieta świata*, [w:] tejże, *Gra na wielu bębenkach*. Kraków 2001, s. 154.

⁹ Tamże, s. 150.

¹⁰ Tamże, s. 157.

Mimo wszystko jednak, niepozbawiony nadużyć filozoficznej kultury, pre-oświeceniowy dyskurs dziwolągów wydaje się posiadać więcej potencjalnej siły, żeby przeciwstawić się mikrobiowładzy, niż post-oświeceniowa naukowa teratologia. Ta ostatnia bowiem przez racjonalizację monstrów jako genetycznych mutantów z jednej strony oswaja i przyswaja, z drugiej – neutralizuje znaczenie potwornej różnicy i wypycha ją na margines. Stąd bierze się więc paradoks, polegający na tym, że „w pierwszej połowie XX wieku obserwujemy jednocześnie formalizowanie dyskursu naukowego na temat potworów oraz wyeliminowanie ich jako problemu”¹¹. Siłą cudacznego, barokowego stylu mówienia o inności (po który sięga również Tokarczuk) jest wskazywanie miejsc istnienia nieuznawanych, zakrytych tradycji w samym centrum oficjalnej kanonicznej historii, nie na jej peryferiach. Badaczki potworności Katharine Park i Lorraine Daston dostrzegły ciągłość teratologii w korpusie kanonicznych tekstów: po pierwsze w pracach Arystotelesa i jego klasycznych kontynuatorów, przede wszystkim Alberta Wielkiego; po drugie, w tradycji wytyczonej przez Cyncerona w *De Divinatione*; po trzecie, w kosmograficznych wyobrażeniach i antropologicznych przedstawieniach¹².

Potwór rozumiany jako retoryczna figura, która wskazuje na zawłaszczający charakter „porządków kanonicznych” i jednocześnie skrywa w sobie potencjał innych, apokryficznych opowieści, pojawia się również na kartach *Domu dziennego, domu nocnego* Olgi Tokarczuk pod postacią brodatej świętej Kummernis. Jej potworność bierze się przede wszystkim z przekroczenia biologicznych i kulturowych granic płci. Nieposłuszeństwo córki wobec społecznie ustanowionej władzy ojca demonstruje się w powieści poprzez transgresję ciała kobiety w ciało mężczyzny, będącą formą protestu wobec narzuconego młodej dziewczynie przymusu małżeństwa oraz jej sposobem na ochronę swojej wolności osobistej¹³. Ale konflikt między „prawem Ojca” i „racją córki” to tylko jeden z poziomów, na którym można interpretować przedstawiony w powieści wątek potwornej kobiety.

Jeśli bowiem zwrócimy uwagę na matriarchalny rodowód apokryficznej świętej, odnoszący się najprawdopodobniej do dawnego kultu Trzech, wówczas historia o Kummernis-Wilgefertis¹⁴ okaże się kolejną w prozie Tokarczuk opowieścią

¹¹ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 131.

¹² R. Braidotti, *Signs of Wonder and Traces of Doubt...*, s. 140.

¹³ Postać Kummernis najczęściej była odczytywana w kontekście mitu Androgyne. Zob. M. Lizurej, *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i ról płciowych w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny”*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, s. 169–180. Inaczej niż Lizurej, w transgresji płciowej Kummernis widzę bardziej ciasnotę narzuconych na nią patriarchalnych podziałów niż jakieś pragnienie utraconej pełni. To nie Kummernis ma problem z połączeniem swojej kobiecej cielesności z jej intelektualnymi, duchowymi potrzebami, lecz reprezentujący patriarchalną władzę Ojciec, który wyznaczył swojej córce rolę żony i matki, a nie myślicielki-mistyczki.

¹⁴ Wilgefertis to inne imię, pod jakim znana jest św. Kummernis. Wielu badaczy interpretowało je jako *virgo fortis*, co znaczy „mocna, dzielna dziewczica”. Inni z kolei widzieli w nim etymologiczny odpowiednik określenia Dea Fors (w dopełniaczu Fortis) – czyli dawnej bogi-

o wymazywaniu śladów Matki. To właśnie tego nie jest w stanie początkowo zrozumieć młody mnich Paschalis, czytając życiorys tajemniczej świętej. Matriarchalne koło zostało zastąpione patriarchalnym krzyżem, upadający z nogi Wilgefortis pantofelek – dawny symbol obfitości, płodności – jest tu raczej znakiem utraconej kobiecości, dziewictwo – starożytne świadectwo kobiecej niezależności względem władzy mężczyzny – tu jest obietnicą seksualnej wstrzemięźliwości składanej mężowi-Chrystusowi¹⁵. Wszystkie ślady Matki pojawiające się w biografii Kummernis, ulegają przepisaniu na język symboliki patriarchalnej. Być może więc za fabularnym wątkiem sporu córki z ojcem kryje się inny konflikt, o wiele głębszy i bardziej fundamentalny konflikt między tym, co semiotyczne, cielesne i matczyne a tym, co symboliczne, werbalne i ojcowskie?

Kwestia wymazywania genealogii kobiecej ze sfery znaczeń niezwykle ciekawie wygląda w kontekście przedstawionego w powieści wątku starania się Paschalisa i przeoryszy zakonu o kanonizowanie czczonej przez lud i siostry „świętej”. Apokryficzność tej opowieści, która ma podważać i prawdziwość, i znaczenie biografii Kummernis, rodzi się dopiero w zderzeniu z instytucją Kościoła, odmawiającą wykonania gestu kanonizującego. Biskupi, do których pielgrzymuje mnich, motywują swoją negatywną odpowiedź nieprzydatnością historii brodatej „świętej” dla wiernych, oczekujących wzorców do naśladowania. Wilgefortis znajduje się zaś poza jakimikolwiek znanymi i uznanymi za bezpieczne paradygmatami – wnosi ze sobą zakłócające porządek władzy chaos, anarchię i nieład moralny.

Doceniamy trud, jaki włożyłeś w spisanie żywota tej kobiety. Całym sercem ufamy też matce Anieli, ale pomimo dobrych chęci nie rozumiemy, jakie znaczenie dla wiernych mogłaby mieć ta historia. Widzisz, żyjemy w czasach zamętu. Ludzie utracili bojaźń Bożą i wydaje im się, że sami mogą dyktować warunki Bogu, wciągać wiarę w swoje przyziemne, ludzkie przypadłości. Nie muszą dawać ci przykładów tych wszystkich odszczepieńców, w jakich obrodziła nasza ziemia. Naszym zadaniem staje się obrona czystości wiary¹⁶.

Odwołanie się biskupa do autorytetu Boga, którego porządek wykracza poza zwykłe „ludzkie przypadłości”, służy jednak umocnieniu autorytetu samej instytucji,

ni płodności Fortuny przedstawianej najczęściej w kole (starogermańskie *wil*, które zawiera imię świętej to tarcza, koło). Czy przypadkowe jest jednak, że to nie te objaśnienia odnoszące się do kobiecych znaczeń ukrytych w imieniu Wilgefortis uznawane są za kanoniczne, lecz interpretacja Gustava Josepha Schnörrera, który jego etymologię wywodził od starogermańskiego Hilge Franz lub Vartz, znaczącego „Święta Twarz”? Zob. A. Kohli, *Trzy kolory bogini*, Kraków 2007, s. 74.

¹⁵ Anna Kohli podaje jeszcze inne ślady matriarchalnego pochodzenia kultu świętej, porównując inne niż wambierzycki wizerunki św. Wilgefortis rozprzestrzenione w Niderlandach, Niemczech czy Portugalii. Choć nie uprzywilejowują tej feministycznej interpretacji jako zapisu jedynej „prawdziwej genealogii” historii o Kummernis, odkrycie tych śladów matriarchalnego kultu pozwala nadać tej opowieści bardziej rebeliancki charakter. A w takiej funkcji występuje ona w przestrzeni narracji *Domu dziennego, domu nocnego*.

¹⁶ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków 2005, s. 225.

czyniąc dyskurs kanoniczności dyskursem samoustanawiającej się władzy. Kluczowa dla pojęcia kanonu kategoria prawdy („mamy wiele uznanych świętych, które upierały się przy prawdziwej wierze”), której źródła mają tkwić w boskiej, nie ludzkiej sferze, okazuje się służyć przede wszystkim realizacji interesów konkretnej instytucji. W czasach zamętu kanoniczne może stać się jedynie to co reprezentatywne, przyswajalne i użyteczne, nie zaś to co jednostkowe, wyjątkowe i zbuntowane. Za pomocą monstrualnej figury brodatej świętej Tokarczuk dekonstruuje jednak dyskurs kanoniczności jako konserwatywny, tradycjonalistyczny oraz posiłkujący się „boskimi” pojęciami w celu zamaskowania pragmatycznego, porządkującego i zupełnie „ludzkiego” wymiaru swojej władzy. Odprawiony z niczym Paschalis przyłącza się ostatecznie do gnostyckiej, wędrowniej sekty Nożowników. W ten sposób sam umiejscawia się na obrzeżach i kanonu, i historii, a jego głos milknie.

Czy potwory mogą mówić w swoim imieniu? Czy też w naszej kulturze możliwe jest jedynie reprodukcja kolejnych fantazji „na ich temat”? Niepokojącą odpowiedzią na to pytanie daje *Alma* Izabeli Filipiak. Tytułowa bohaterka tej przedziwnej powieści, adoptowana córka potwornej matki DeMonstry, występuje tu również jako „inna Maria” – przekorna i śmiała, nie znająca wstydu ani strachu, nie dająca się podporządkować żadnym autorytetom¹⁷. W ten sposób kanoniczna, nowotestamentowa narracja ulega złamaniu, a w jej miejscu pojawia się kunsztowna, wielopiętrowa, barokowa konstrukcja apokryfu. Filipiak nawiązała w ten sposób do tradycji przedoświeceniowej teratologii, w której genealogia monstrum prowadziła tyleż do szatana, co do Boga – w tym przypadku niekatolickiego, jako że potworna córka momentami przypomina bardziej grecką boginię mądrości Atenę niż odrażającą poczwarę. Nie na tym jednak przewrotność tego literackiego (i dodajmy – kulturowego) eksperymentu polega. *Alma* w założeniu miała być posthumanistyczną opowieścią potwora o potworności – stąd jej narracja celowo staje się nieczytelna, bełkotliwa, w wielu miejscach pozbawiona sensu lub wymykająca się nie tyle nawet jednej, co jakiegokolwiek interpretacji.

Opowiedziana tu historia narodzin potwornej córki pełna jest sprzeczności. Dla powieściowej fabuły nie ma to jednak większego znaczenia. W drogę do luksusowego burdelu Frygii DeMonstra wyrusza z istotą, która każe się nazywać *Alma*, jednak – biologiczna czy adoptowana, rzeczywista czy wymyślona – „córka” wydaje się „matce” tak samo obca. Dialektyka ich wzajemnej relacji, naprzemienne rozstania i powroty, nie stanowią jednak siły napędzającej fabułę powieści. Właściwie można uznać, że kolejne motywy łączą się tu nie tyle w sposób przypadkowy, co fałszywie sensowny, markując zaledwie prawdziwy związek między poszczególnymi elementami zdarzeniowymi. *Alma* jest więc bardziej parodią apokryfu niż apokryfem doskonałym, jest czymś więcej niż zmateriałizowanym bezsensem – jest parodią sensu. Powieść ta kwestionuje kanon, który budowany jest w oparciu o interpretacje

¹⁷ E. Szybowicz, *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiety w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 34–44.

wielkich tekstów – nie pozwala się interpretować, jest „semantycznie sterylna”¹⁸, wyjąłowana z wszelkich sensów.

Barokowa potworność córki i matki – Almy i DeMonstry – zamienia tekst Filipiak w pasożyta kanonu, jemiółę, która odżywiając się życiodajnymi sokami drzewa, zatruwa je, ale nigdy nie zabija. Jedna z bohaterek powieści przyznaje:

Wiszę jak jemiółę pod konarem, spod kory wysysam żywotne soki [...]. Drzewo, które musi dzielić swą żywotność na dwoje, pomiędzy siebie a bezużytecznie zwisający pod konarem płód, dyszy wyczerpane, jego gałęzie opadają jak martwe żmije. Nie pozwałam mu jednak umrzeć, czasem sama głoduję, by nie utracić źródła siły. Kiedyś uczynię je świdrem, który ułatwi mi przedarcie się na drugą stronę¹⁹.

To postawa bliska samej autorce, która w znanym esejju *Literatura menstrualna* (1999), będącym reakcją na toczącą się przez kilka lat krytycznoliteracką dyskusję wokół literatury menstruacyjnej, zaproponowała strategię „roślinnej autotrofii” – swoistego pasożytnictwa – jako formy autorskiej reakcji na opresyjność patriarchalnego kanonu²⁰. Izabela Filipiak nie sugerowała jednak istnienia jakiejś właściwej, pozytywnej i skutecznej formy buntu wobec władzy normy. Nie uwierzyła ona ani w zmianę kanonu, ani też w harmonijne poszerzanie jego granic czy wręcz otwieranie się na różnorodność. Nie zaproponowała również budowania na jego obrzeżach alternatywnego kanonu (feministycznego, mniejszościowego, antypatriarchalnego). Wolała w nieoczywisty sposób pozostać wewnątrz opresyjnego kanonu, czyniąc go źródłem swej subwersyjnej siły tak, jak dziwoląg pozostaje immanentną częścią kultury normalności. W tej strategii pisarskiej nie tyle chodziło jej o przeprowadzenie krytyki normatywności ani o zbudowanie jakiegokolwiek wspólnoty, lecz raczej o poszerzenie pola indywidualnej wolności. Dlatego też Izabela Filipiak zdecydowała się oddać głos samej potworności, pozwoliła jej przemówić niezrozumiałym, prowokacyjnie dziwacznym (ale własnym?) językiem. Literackie niepowodzenie *Almy* pokazuje jednak, że potwór, który nie daje się wypchnąć na margines i tym samym uczynić elementem produkowanej przez „normalność” fantazji na swój temat, przestaje być komunikowalny. Być może więc przeceniamy lub nietrafnie lokalizujemy ów subwersyjny potencjał figur odmieńców, dziwaków, monstrów? Istotnie odczytane jako współczesne mity polityczne (czy jak chciała Donna Haraway – figuracje), mogą nam one dziś służyć jako narzędzie krytycznej analizy przestrzeni kultury, w którą wpisana jest przemoc. Obnażając miejsca, w których nadzorująco-karzący aparat władzy działa najsilniej, monstra pomagają nam zbudować „świadomość polityczną” i w ten sposób wskazać drogę subwersji. Czy nie jest jednak tak, że one same pozostają uwięzione w polu władzy, będąc jedynie zakładnikami naszej wolnościowej rebelii?

¹⁸ Tamże, s. 42.

¹⁹ I. Filipiak, *Alma*, Kraków 2003, s. 26–27.

²⁰ I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, „Biuletyn OŚKI” 1999, nr 1, s. 5.

Bibliografia podmiotowa

Filipiak I., *Alma*, Kraków 2003.

Filipiak I., *Literatura monstrualna*, „Biuletyn OŚKI” 1999, nr 1.

Tokarczuk O., *Bieguni*, Kraków 2007.

Tokarczuk O., *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków 2005.

Tokarczuk O., *Najbrzydsza kobieta świata*, [w:] tejże, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków 2001.

Tokarczuk O., *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1996.

Bibliografia przedmiotowa

Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.

Braidotti R., *Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences*, [w:] *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontation with Science, Media and Cyberspace*, ed. N. Lykke, R. Braidotti, London and New Jersey 1996.

Kohli A., *Trzy kolory bogini*, Kraków 2007.

Lizurej M., *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i rolę płciowych w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny”*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001.

Szybowicz E., *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiety w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.

Wieczorkiewicz A., *Monstrarium*, Gdańsk 2009.

“The sleep of reason produces... monsters.”

Monstrous spaces in the prose of Izabela Filipiak and Olga Tokarczuk

Abstract

The article puts a question about the significance of the monster figure understood as the epistemological metaphor of rebellious otherness in the context of power relation between the center and the margin. Referring to the Rosi Braidotti's theory of nomadism, as well as to contemporary Polish women's prose, the author asks if the notion of monster's deformed body retains its subversive potential to undermine dominant, rationalist order of knowledge? If so, where – in what kind of cultural and textual spaces – the monstrous rebellions against the power of the “center” take place?

Słowa kluczowe: Olga Tokarczuk, Izabela Filipiak, literatura kobiet, potwór, relacje władzy, wiedza, margines

Key words: Olga Tokarczuk, Izabela Filipiak, women's literature, monster, power relations, knowledge, margin