

ANDRZEJ KOPACKI\*

Uniwersytet Warszawski (Polska)

ORCID: 0000-0001-8974-3967

# Figuracje kobiecości i strategie wolnościowe. Komparatystyka powieści Bator, Plebanek i Gretkowskiej (w trzech krokach)

**Figurations of femininity. Strategies for liberation. A comparative study of novels by Bator, Plebanek, and Gretkowska (in three steps).** Manuela Gretkowska, Joanna Bator and Grażyna Plebanek: three female authors, each of them involved in the ‘pro-woman’ discourse. Are the literary testimonies of this discourse and the figurations of femininity in their prose subject to synthesis in terms of the heroines’ freedom aspirations? What is the freedom of women in the light of these texts? The comparative procedure consists of three steps. Firstly, a comparison of the worlds presented in the dimension of the protagonists’ fates and the final storyline solutions. Secondly — of the functionality of the chosen state of aggregation within the plot, i.e. eroticism as a set of specific images (or anti-images) of the protagonists’ experiences. Thirdly — comparing the narrative structures (e.g. the role of metafiction), as well as attempting to determine what the selected *modus operandi* of each narrative results in.

**Keywords:** contemporary Polish literature, feminist prose, comparative studies

Figuracje kobiecości to najszerzej rozumiany wspólny mianownik twórczości trzech polskich autorek: Manuelei Gretkowskiej, Grażyny Plebanek i Joanny Bator. Wszystkie urodziły się w latach sześćdziesiątych, a wybrane do omówienia książki pochodzą z lat 2002 (Bator), 2007 (Gretkowska) i 2014 (Plebanek); są więc o dekadę i więcej młodsze niż spektakularne wejście tych prozaierek na scenę literacką w latach

---

\* **Adres do korespondencji:** ul. Krasińskiego 2 A m. 10, 01-601 Warszawa. **E-mail:** anderskopp1@gmail.com.

dziewięćdziesiątych (z wybranej trójki tylko Gretkowska uczestniczyła w ówczesnej fali debiutów). Jaki obraz kondycji kobiety współczesnej wynika z owych figuracji w kolejnym pokoleniu literackim, a więc nie pierwszych, uwarunkowanych przełomem 1989 roku i założycielskich w sensie dyskursu prokobiecego — to pierwsze pytanie. Drugie brzmi: czym owocuje porównanie wolnościowych, suwerennościowych, emancypacyjnych aspiracji bohaterek tej prozy? Takie aspiracje determinują bowiem zarówno ów dyskurs, jak i szerzej — aksjologię progresywnego przełomu. Pytanie trzecie, najbardziej otwarte i być może przedwczesne: czy rudymenty takiego porównania i syntezy mogą się złożyć na także rudymentarne, a zarazem wiążące orzeczenie literaturoznawcze bądź kulturoznawcze?<sup>1</sup>

Procedura komparatystyczna składa się z trzech kroków.

Krok pierwszy to próba zawężenia i uściślenia wspólnego mianownika, a konkretnie: porównanie światów przedstawionych w wymiarze losów bohaterek, funkcji wybranych cech, które je strukturyzują, takich jak na przykład podróżowanie, oraz finalnych rozwiązań fabularnych. Bohaterki wszystkich trzech powieści — *Kobiety* Joanny Bator, *Kobiety i mężczyzn* Manueli Gretkowskiej oraz *Bokserki* Grażyny Plebanek — są młodymi kobietami około trzydziestki; mieszkają w wielkim mieście, są aktywne życiowo i, jak należy wnosić z ich autoprezentacji oraz konfiguracji interpersonalnych, atrakcyjne dla innych uczestników i uczestniczek świata przedstawionego. Wszystkie należą też do jakichś zbiorowości. Co ciekawe jednak, w każdym z trzech wypadków ich udział w świecie przedstawionym sprowadza się do czynności podobnego typu; nie jest to chociażby praca (z wyjątkiem pisania u narratorki Bator), jakiegokolwiek zaangażowanie prywatne lub publiczne (z wyjątkiem boksu u Lu, bohaterki Plebanek) czy życie rodzinne (z wyjątkiem Klary, bohaterki Gretkowskiej). Wszystkie te trzy wyjątki mocno potwierdzają regułę, że protagonistki są zajęte właściwie tylko jednym: własnym życiem emocjonalno-erotycznym — ich związki i romanse z mężczyznami niemal bez reszty wypełniają fabularną czasoprzestrzeń<sup>2</sup>. Przyjrzyjmy się przykładom.

Bohaterka Joanny Bator (dla wygodny nazwijmy ją J., także dlatego, że nie brak w jej wizerunku elementów autobiograficznych) niemal od pierwszych zdań daje do zrozumienia, że sceną (auto)przedstawienia *Kobiety* będzie podbudowany esystryką spod znaku Barthes' a „dyskurs miłosny”<sup>3</sup>, a w planie fabularnym — opowieść

<sup>1</sup> Próbując bardzo wstępnych odpowiedzi na te pytania, będę od czasu do czasu rzucał okiem w stronę prozy XXI wieku autorek niemieckojęzycznych. Niniejszy szkic pozostaje w związku z projektem badawczym dotyczącym erosa i narracji w beletryście tych autorek.

<sup>2</sup> Idzie tu o znamienne decyzje narracji, które nie chcą, by inne wymiary życia przesłoniły ten o charakterze emocjonalno-erotycznym. Dla porównania: w nowej prozie pisarek niemieckojęzycznych mamy podobnie „monokulturowe” konstrukcje, ale mamy też takie, w których problematyka relacji partnerskich interesująco przecina się z innymi stanami skupienia, na przykład przemocą w prozie Juli Zeh, chorobą fizyczną w powieściach Sabine Gruber lub zaburzeniami psychicznymi w prozie debiutantek Laury Freudenthaler czy Ally Klein.

<sup>3</sup> Plan powieści powstaje we wstępie pod intertekstualnym tytułem „Inne(j) fragmenty dyskursu miłosnego”. Narracja często będzie przywoływać lekturę *Fragmentów dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes' a.

o romansie z niejakim Wielkim Gatsbym. Jednocześnie w kręgu poligamicznych doświadczeń J. wystąpią inni mężczyźni, a w kręgu przyjaciół jeszcze parę osób należących do tej samej co ona przestrzeni życiowej, figur, które nie zaznają stabilności w relacjach międzyludzkich, nie są też osadzone w realiach materialnych, prowadzą natomiast doskonale blahe życie między jedną a drugą knajpą, jednym a drugim wernisazem czy czatem w sieci. Kompletna blałość popkulturalnej opowieści o jej oraz ich życiu czy też grze w życie jest polem wolności Kobiety — wolności od wszystkiego ku, głównie, dryfowaniu od jednego do drugiego epizodu z mężczyzną<sup>4</sup>.

Także niemal wyłącznie na poziomie relacji Lu, bohaterki Grażyny Plebanek, z mężczyznami toczyć się będzie gra o jej kobiecą tożsamość. Jeśli nie liczyć wątku bokserkiego, ważnego zwłaszcza z powodów metanarracyjnych, to cała programowo zajęta problemem kobiecości narracja zbudowana jest na romansach Lu. Należą one do świata przedstawionego jako realizacja jego reguły, którą jest związek międzyludzki jednego typu, czyli — trójkąt. Trójkąty w *Bokserce* przylegają do siebie i tworzą większe wzory, a Lu wkracza w tę geometrię, najpierw romansując z żonatym mężczyzną, a potem poszerzając ową konfigurację o kolejnego partnera. Analogie światów przedstawionych między *Kobietą* a *Bokserką* — jeśli pominąć akcenty takie jak transgraniczność czy multikulturalizm świata Plebanek — widać na poziomie parametrów ogólnych: w obydwu wypadkach są odsączone z „prozy życia” i przepełnione aktywnością tego samego rodzaju, czyli interakcjami erotycznymi. Opierają się one na tej samej zasadzie — nie podlegają ani ograniczeniu zewnętrznemu, typu monogamia jako wciąż istniejący w Europie uzus obyczajowy, ani wewnętrznemu, czyli niegotowości do „rozdawnictwa” emocji między kilku partnerów seksualnych. Być może niezgoda na te ograniczenia jest wyrazem kobiecej wolności.

Z kolei na poziomie parametrów szczegółowych uderzająca jest mobilność bohaterek: J. jest w ruchu między USA, Polską i Japonią, ze stacjami na Santorini i Cyprze, przemieszcza się też w wąskim planie fabularnym, podczas pobytu w Warszawie, zmieniając choćby mieszkania. Losy Lu rozgrywają się między Sztokholmem, Warszawą i Brukselą, a transgraniczność ma też wymiar interpersonalny, ponieważ Lu obcuje z przedstawicielami różnych nacji czy wspólnot etnicznych. Niewykluczone też, że jako parametr komparatystyczny mogłaby posłużyć typologia postaci męskich i porównywalność takich bohaterów oraz ich funkcji fabularnych, jak Bart (Plebanek) i Wielki Gatsby (Bator) — obaj maczystowscy, atrakcyjni seksualnie, trudni do zignorowania przez podatną na męski wdzięk kobietę, ale też niebezpieczni i jakoś z jej punktu widzenia deficytowi.

Trzecia powieść, *Kobieta i mężczyźni* Gretkowskiej, wpisuje się w tak zarysowany wspólny mianownik nie tak bezdyskusyjnie, choćby dlatego że protagonistka Klara przeżywa doświadczenie małżeństwa, a tło jej losu eksponuje się wyraźniej niż

<sup>4</sup> Ta popkulturalna opowieść jest rozczarowującą realizacją świetnego pomysłu wyjściowego — „zabawy w nieńki”, w której krzywym zwierciadłem byłaby literatura, a ukazywaną w nim „niedorzecznością” los kobiety. O zabawie w nieńki zob. V. Nabokov, *Zaproszenie na egzekucję*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2014, s. 135–136.

u Plebanek i Bator jako kontekst pokoleniowy. Ale w centrum zainteresowania także tej narracji są przeżycia Klary zdeterminowane przez mężczyzn: od Minotaura, playboyowego kochanka z typologicznej rodziny Wielkiego Gatsby'ego i Barta, przez męża — Jacka, po drugiego kochanka — Julka. Także ona tkwi „pomiędzy” swoimi partnerami, „niosąc kłamstwo, poręcznie niewielkie, mieszczące się jeszcze w torebce”<sup>5</sup>. Także ona wreszcie podróżuje — do Chin, wprawdzie nie tak widowiskowo jak J. i Lu, ale znacząco ze względu na konstrukcję jej podmiotowości.

Znamienne ze względu na wolnościowe strategie w konstrukcji losów bohaterek są finalne odsłony: J. odlatuje do Japonii, nie porzucając tym samym bodaj jednego tylko kumpla. Lu postanawia wyjechać do Afryki, wyrzekając się *de facto* związku z mężczyzną. Także Klara po swoich przeżyciach z mężczyznami dociera do punktu, w którym narracja definiuje jej — niezależne już od mężczyzn — poczucie szczęścia. Jest ono wolnością tytułowej Kobiety, wolnością, której szukają też bohaterki Bator i Plebanek. Pytanie jednak, jak wiarygodnie, przekonująco w sensie estetycznym, o tej drodze do wolności opowiadają poszczególne narracje.

Drugi krok w komparatystycznym *modus operandi* będzie polegał na zbadaniu wybranego stanu skupienia w obrębie fabuły, czyli erotyki jako zespołu swoistych obrazów (lub antyobrazów) doświadczeń protagonistek. Dlaczego opowiada się o tych doświadczeniach tak, a nie inaczej, o czym ten sposób opowiadania świadczy ze względu na badane tu figuracje kobiecości?

Proza Bator o „wyzwolonej” kobiecie osnuta jest na pokaznym rusztowaniu esystryki filozoficznej<sup>6</sup>. Można się spodziewać, że erotyzm J., poligamiczny i abstrahujący od nieretorycznych przesłanek uczuciowych, znajdzie wyraz literacki (jako strategia wolnościowa) stosownie do takich teorematów jak ten o melancholii, która „wypełnia ciałem język banalny, fałszywy, wydrążone skorupki słów”<sup>7</sup>, albo jak postulat Kristevej, żeby w języku odnaleźć *jouissance* ciała<sup>8</sup>. Ale nic z tych rzeczy. Narracja niczego nie „wypełnia ciałem”, właściwie przemilcza sceny erotyczne albo ogranicza się do minoderyjnych grymasów, świadczących o wysokiej samoocenie narratorki J.: „»Ze mną tak czasem jest«, tłumaczę Wielkiemu Gatsby'emu, który ociera pot z czoła, popija wodę [...]. »Wyjątkowo miło«, mówi”<sup>9</sup>. Wielki Gatsby jest nie tyle facetem, ile ikoną faceta, artefaktem, być może dlatego nie generuje ani uczuć, ani „małej śmierci podmiotu w ekstazie”<sup>10</sup>. Może zaś jest tak — jeśli melancholia sprowadza wszelką

<sup>5</sup> M. Gretkowska, *Kobieta i mężczyźni*, Warszawa 2007, s. 171.

<sup>6</sup> Narracja gra pojęciami i nazwiskami z kręgu literatury i refleksji humanistycznej, a parametry tej gry wyznaczają głównie hasła z książki Bator *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*. W centrum refleksji badawczej autorki znajdują się tam trzy teoretyczki: Luce Irigaray, Hélène Cixous i Julia Kristeva, powracające na kartach *Kobiety* (wcześniej gościły w esejach Bator na łamach „Tekstów Drugich”, zob. „Dwoje ust Luce Irigaray”, *Teksty Drugie* 1999, nr 5; „Julia Kristeva — kobieta i »symboliczna rewolucja«”, *Teksty Drugie* 2000, nr 6).

<sup>7</sup> J. Bator, *Kobieta*, Warszawa 2002, s. 197.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 11. W szkicu o Kristevej Bator badała kategorie języka, ciała i *jouissance*, zob. J. Bator, „Julia Kristeva...”, s. 9–15.

<sup>9</sup> J. Bator, *Kobieta*, s. 48.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 198.

aksjologię do beznadziejnego „wszystko jedno”<sup>11</sup> — że dotyczy to także miłości czy rozkoszy. Narracja nie chce albo nie potrafi owego „wszystko jedno” podważyć. Zamiast opowiadania serwuje nam niby zaszyfrowane komunikaty, na przykład już po rozstrzygnięciu fabularnym, czyli decyzji o wyjeździe do Japonii: „Wieczorem z R. po fr.”<sup>12</sup>, czyli najprawdopodobniej: z Roberto po francusku. W kontekście obrazu strategii wolnościowej Kobiety komunikat ten może oznaczać tylko, po pierwsze, deprecjację erotyki jako sprawdzalnego wymiaru przeżyć miłosnych i, po drugie, *désintéressement* języka wyrażalnością *jouissance*.

Erotycznym światem Lu rządzi inna logika i inne są jej narracyjne konsekwencje. „Miłość dała się wygrzyźć wirusowi namiętności”<sup>13</sup> i ten wirus, czyli nieprzeparty pociąg seksualny (do Barta), każe narracji zoomować i kumulować sceny składające się niemal na materiał studium psychoerotycznego. Materiał poszerza się o sceny nieoczywiste czy niekonwencjonalne, certyfikując w ten sposób uzależnienie Lu od Barta, na przykład kiedy Lu zмага się z „chwastem uzależnienia”, a zarazem ulega Bartowi najpierw na publicznej ławce, potem w windzie i będzie to wspominać jako swój najlepszy seks<sup>14</sup>.

W świecie Lu seks to z jednej strony dopaminowa stymulacja, dla której alternatywą stanie się boks, z drugiej zaś — swego rodzaju męska opresja „uogólniająca” ją, kobietę indywidualną, czyniąca z niej abstrakt. Lu usiłuje przełamać ten stan (szuka swojej wolności) na ringu, ale też, niejako uciekając do przodu — w łóżku z przystojnym Kongijczykiem. Ani jego kulturowa „inność”, ani intensywność przeżyć seksualnych (opisana jako coś nowego i wyjątkowego w życiu Lu) nie przekraczają jednak miary trójkątnej równoległości. Lu chce obydwóch, Barta i Cheicka, i ma obydwóch: „Bilans obu miłości był podobny, a gdzieś w tle żarzyła się niemoralna radość”<sup>15</sup>.

A jednak dobry seks (i to w podwójnym wydaniu) nie wystarcza Lu jako program życiowy, i to nie dlatego, że miłość nie jest w tym programie niczym więcej niż narracyjnym liczmanem. Wolność kobiety Lu nie sprowadza się ani do wyzwolenia z więzów europejskiej, mieszczańskiej normatywności, ani do swobody seksualnej, lecz jest niezgodą na „uogólnienie”. Lu musi wyjść nie tylko z trójkąta; musi wydostać się poza wszelką geometrię męsko-damską. I jakkolwiek Lu nie neguje „miłości do mężczyzny”<sup>16</sup>, to zarówno ta (w jej świecie) pojęciowa wydmuszka, jak i jej erotyczne

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 238.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 233.

<sup>13</sup> G. Plebanek, *Bokserka*, Warszawa 2014, s. 54.

<sup>14</sup> Zob. *ibidem*, s. 211. Scena, o której mowa (s. 114–116), kończy się zdaniem: „Sukienka lepiła się do brzucha na wysokości talii, trzymała ją w palcach za brzegi, jak dziewczynka, która tańczy”. Ta „dziewczynka” jest przykładem autoerotyzacji języka narracyjnego, jaką widać choćby w niemieckiej prozie *Eden Plaza* Dagmar Leupold. Nieczęste u polskich autorek przekroczenie leksykonowego horyzontu w nomenklaturze erotycznej, horyzontu, który wyznaczają „członek”, „cipka”, „orgazm” itp., jest pierwszym krokiem narracji w stronę m i ł o s n e g o języka erotycznego.

<sup>15</sup> G. Plebanek, *op. cit.*, s. 291–292. Opis zdrady, współżycia z dwoma mężczyznami i kwestii moralności — przy wszystkich różnicach w analogii — podlega porównaniu z podobnym wątkiem w powieści Leupold *Eden Plaza*.

<sup>16</sup> G. Plebanek, *op. cit.*, s. 337.

upostaciowienia okazują się jedynie cyferkami w wielkim równaniu. W imię wolności kobiety redukują się i — już ich nie ma.

Całkiem inną funkcjonalność niż arytmetyka bądź dialektyka erotycznych plusów i minusów w psychogramie postaci ma seks bohaterki Gretkowskiej, Klary: jest mianowicie narracyjnym instrumentem pomiaru jakości związku. Kiedy małżeństwo Klary i Jacka dotyka kryzys, to adekwatnie do jej definicji miłości jako „dojrzałej decyzji mądrej kobiety”<sup>17</sup> ich seks jest wyjątkowo nie *sexy* — jak (*pardon le mot*) członek mający „chemiczny smak leków rozpuszczonych w moczu”<sup>18</sup>.

Narracyjne sprowadzenie obrazów seksu do funkcji sejsmograficznej ma swoje konsekwencje: ponieważ związek z Jackiem od początku był chłodny emocjonalnie, innych obrazów niż te, które swoją brzydota poświadczają rozpad więzi, nie ma. Także związek z kochankiem Julkiem nie generuje ciekawej ikonografii erotycznej, raczej pewną neurozę języka, jak w zdaniach „gwałcił ją własnym orgazmem”<sup>19</sup> albo jak koślawe porównanie roślinnego soku do spermy „płynącej przez Klarę ustami, pochwą”<sup>20</sup>. Co ciekawe, narracja przyjęła pewną technikę diagnostyczną, to znaczy zapis emocji wynika głównie ze sposobu obrazowania seksu oralnego, a dystynkcja między partnerami seksualnymi sprowadza się do smaku ich nasienia — leków w moczu *versus* rybiej owsianki<sup>21</sup>. Klara zachowuje równy odstęp od obydwóch, od „wariata” i „tchórza”<sup>22</sup>, wrzutki o „uniesieniach” czy „rozkoszy” przeżywanej z nimi<sup>23</sup> są bez pokrycia w języku opisu erotycznego, a sejsmogram niewykazujący żadnych drgań (*vide*: wspomniane wrażenia smakowe) podpowiada, że nie chodzi o wybór między jednym a drugim, lecz o antywybór: być porzuconą czy porzucić.

Na marginesie przywołuje Minotaura, którego Klara porzucić musi, bo „nie można kochać potwora”<sup>24</sup>. W jego wypadku jednak oralno-genitalna diagnoza, która nie może negować silnego pociągu seksualnego, brzmi przynajmniej wesoło: „Odsuwała napletek, dobierając się językiem do główki. [...] zadarta do góry układała się w filuterny uśmiech na czubku średniej wielkości prącia. To go uczyłowieczało”<sup>25</sup>.

Wszystkie trzy narracje traktują seks swoich bohaterek jako oczywistą składową ich wolnościowych aspiracji. W prozie Bator jednak ten rys typologiczny ma charakter czysto deklaratywny; język nie potrafi przełamać narcystycznej manieri w autoprzedstawieniu J., a byłoby to chyba konieczne, żeby hasłowy erotyzm ucieleśnił

<sup>17</sup> M. Gretkowska, *op. cit.*, s. 84.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 143.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 150. Jest dość charakterystyczną regułą, że narracje skupione na relacjach erotycznych nie stronią od opisów seksu perwersyjnego czy, powiedzmy, nieestetycznego, a seks jako ekspresję przeżyć pozytywnych przemilczają. Dzieje się tak choćby w prozie Monique Schwitter (*Jedno w drugim*) czy w powieściach Sabine Gruber. Zob. na ten temat rozmowę „Zajmować nowe miejsca. Z Juli Zeh rozmawia Andrzej Kopacki”, *Literatura na Świecie* 2020, nr 5–6, s. 107.

<sup>21</sup> Zob. M. Gretkowska, *op. cit.*, s. 83 i 150.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 234.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 77, 184.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 33.

się literacko. Ucieleśnia się, i to nieskąpo, w powieści Plebanek, nie wyzwala jednak Lu z parametrów, w jakich zamknęła ją narracja: transgranicznych, multikulturalnych i trójkątnych związków, które nie upodmiotawiają kobiety. Przyjęty przez bohaterkę program życiowy (ucieczka od jej męskocentrycznego „uogólnienia” do pracy w Afryce) siłą rzeczy deprecjonuje taką — „dopaminową”, bliższą emocjom sportowym niż życiowemu spełnieniu — aktywność seksualną. Nie jest to jednak rozstrzygnięcie dramatyczne, a pośród różnych przyczyn tego faktu może być także pewna dysfunkcja w dwudzielności: obrazowanie i język erotyczny *versus* autorefleksja i wolnościowy wybór Kobiety. Albo mówiąc wprost: jakoś nie ma powodu przejąć się tym, że Lu przestaje być wymiennym elementem erotycznych konfiguracji i wybiera walkę z obrzezywaniem kobiet w Afryce. W prozie Gretkowskiej z kolei funkcjonalizacja erotyki ze względu na wybór — mężczyzna czy wolność, jest nader czytelna, tym samym jednak podporządkowana logice antywyboru, czyli: żadnych facetów, którzy źle smakują. Ta podległość zaś nie pozwala traktować erotyki inaczej niż jako trybiku w ideowym (nie, jak u Plebanek, transkulturowym, lecz prywatnym) programie narracji.

Wreszcie krok trzeci, czyli przyjęte w powieściach opcje narratologiczne. Proza Gretkowskiej jest pod tym względem najmniej spektakularna: bodaj raz narracja się zapomina i mówi coś w pierwszej osobie<sup>26</sup>, jednak poza tym oraz uderzająco asymetryczną kompozycją czasową nic nie burzy iluzji tradycyjnego realizmu, nie dekonstruuje „historii wyzwolenia” akupunkturzystki Klary, czyli jej drogi od potwora, wariata i tchórza do wolności.

Pozostałe dwie powieści natomiast korzystają z bogatego zasobu środków meta-narracyjnych: Lu oscyluje między wnętrzem i zewnątrz narracji, która używając wszelkich zabiegów — kompozycyjnych (klamra), symbolicznych (urwany guzik jako swego rodzaju narracyjny amulet) i typograficznych (trzy różne czcionki) — eksponuje swoją konstrukcyjność. Jakimś tego uzasadnieniem jest być może końcowa, metanarracyjna, choć włączona do fikcji wewnętrznej metafora: Lu postanawia „oderwać się od całości, odtoczyć”<sup>27</sup> — jak ów guzik, który odpadł od kurtki i uruchomił opowieść. Nie jest jednak wykluczone, że demonstracyjna metanarracyjność pełni też pewną funkcję ideową, na przykład burzy iluzję, sugeruje, że przedstawienie jest jakimś uwiecznionym narracyjnie *pars pro toto*, któremu można przypisać modelowe znaczenie i potraktować jak kazus w wolnościowym programie literackim o takim mniej więcej przesłaniu: „nie trać czasu na facetów, pomagaj kobietom, spadaj stąd, *be like a rolling stone*”<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Zob. *ibidem*, s. 137.

<sup>27</sup> G. Plebanek, *op. cit.*, s. 344.

<sup>28</sup> Chwyty metanarracyjne bądź ekspozycje konstrukcyjności narracji są nagminne u przytaczanych tu autorek niemieckojęzycznych, od wczesnej powieści Juli Zeh *Instynkt gry* przez książki Sabine Gruber *Przez noc* czy Monique Schwitter *Jedno w drugim* aż po debiut Ally Klein *Carter*. Bardzo interesująco kształtuje się relacja między ich strategiami narracyjnymi a wymiarem erotycznym światów przedstawionych — ciekawym kazusem tej relacji jest lesbijska powieść w epizodach Antje Rávic Strubel, *W serdecznych kniejach*.

Najmocniej chyba epatuje swoją konstrukcyjnością książka Joanny Bator: powieść o pisaniu powieści, w której autobiograficznie podbarwiona fikcja została szczerpiona rzadką fastrygą z ciężką od dyskursu osnową. Przesłań w tym bez liku, budzą jednak wrażenie, że są wycelowane nie w czytającą publiczność, lecz w niesyte dowodów własnej urody (również) intelektualnej ego Kobiety. W metafikcyjnym epilogu równoważnikiem zdania zakreśla ona horyzont chyba także swojej aspiracji literackiej: „Pragnienie prawdy własnej fikcji”<sup>29</sup>. Hasło jest bezpretensjonalnie szczerze jako okrzyk bez mała bojowy. Zarazem boleśnie szydercze w świetle nieprawdziwości (w sensie przeciwieństwa estetycznego autentyku) własnej fikcji, sygnowanej przez Kobietę.

Bator, Plebanek i Gretkowska — trzy prozy o wspólnym mianowniku komparatystycznym, trzy zaskakująco zbieżne figuracje Kobiety, trzy wersje właściwie tożsamej, eskapistycznej strategii wolnościowej<sup>30</sup>. I wreszcie trzy przykłady literatury deficytowej, to znaczy takiej, która wpisując Kobietę w ramy schematu ideowego (umożliwiając taką komparatystykę), odmawia jej doświadczeń nieschematycznych jako tworzywa fikcji i wszelkiej kreacji estetycznej. Tym samym z Batorowego „pragnienia prawdy” nic dla literatury nie wynika. A z niezaspokojonego pragnienia literatura może co najwyżej uschnąć.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

- Bator, Joanna. 2002. *Kobieta*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”.  
 Gretkowska, Manuela. 2007. *Kobieta i mężczyźni*. Warszawa: Świat Książki.  
 Plebanek, Grażyna. 2014. *Bokserka*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal.

### Literatura przedmiotu

- Barthes, Roland. 1999. *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przeł. Marek Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo KR.  
 Bator, Joanna. 1995. „Dwoje ust Luce Irigaray”, *Teksty Drugie* 5.  
 Bator, Joanna. 2001. *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.  
 Bator, Joanna. 2000. „Julia Kristeva — kobieta i »symboliczna rewolucja«”, *Teksty Drugie* 6.  
 Freudenthaler, Laura. 2019. *Geistergeschichte*. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl.  
 Gruber, Sabine. 2007. *Über Nacht*. München: C.H. Beck.  
 Gruber, Sabine. 2003. *Die Zumutung*. München: C.H. Beck.

<sup>29</sup> J. Bator, *Kobieta*, s. 249.

<sup>30</sup> Systematyka tych zbieżności i tożsamości domaga się szczegółowych analiz; syntetyzując można tylko „odptaszkować” hasła, na przykład: swoboda seksualna — tak, tak zwane gastro-macie-ryństwo (znamiennie dla wizerunku kobiety u późniejszej Bator czy u Sylwii Chutnik) — nie.



- Klein, Ally. 2018. *Carter*. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl.
- Leupold, Dagmar. 2002. *Eden Plaza*. München: C.H. Beck.
- Nabokov, Vladimir. 2014. *Zaproszenie na egzekucję*. Przeł. Leszek Engelking. Warszawa: Muza.
- Schwitters, Monique. 2015. *Eins im Andern*. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl.
- Strubel, Antje R. 2016. *In den Wäldern des menschlichen Herzens*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- „Zajmować nowe miejsca. Z Juli Zeh rozmawia Andrzej Kopacki”, *Literatura na Świecie* 5–6, 2020.
- Zeh, Juli. 2007. *Instynkt gry*. Przeł. Sława Lisiecka. Warszawa: W.A.B.
- Zeh, Juli. 2013. *Nullzeit*. Frankfurt am Main: Schöfling & Co.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 30.09.2020