

Kobiece doświadczenie wojenne w najnowszej prozie polskiej i chorwackiej

Geneza, jednostka i władza od zawsze były trzema głównymi fetyszami historyków. Z perspektywy historycznych metodologii jednostką było państwo, które w opisie historyka nabierało cech istoty żywej, najczęściej ludzkiej. Zyskiwało obiektywną historię narodzin, chrztu, dojrzałości, wreszcie, podobnie jak to ma miejsce w świecie ludzkim, historię zatargów, waśni z sąsiadami.

Dopiero nowy historyzm dokonał ważnego przesunięcia, zawężił znaczenie pojęcia jednostki. Rezygnując z tworzenia i opisu bytów antropomorficznych, skupił się na poszczególnych istnieniach. Poza genezę i władzę wśród uwarunkowań dyskursu uwzględnił między innymi: płeć, rasę, klasę i wierzenia.

„Nowy historyzm (...) wyrasta na przecięciu różnych kierunków, tendencji i przeświadczeń właściwych dla lat osiemdziesiątych, a obejmowanych wspólną, choć wciąż niejasną nazwą post-strukturalizmu czy postmodernizmu. I jak większość kierunków i ten także kształtuje się w opozycji do »tradycji negatywnej«, wyznacza sferę poglądów świadomie akceptowanych oraz wikła się w sojusze nieświadomione lub niechciane i posiada swoje »punkty wstydlive«¹.

W ten sposób byt antropomorficzny uległ rozbiciu, rozparcelowaniu. Współczesny historyk, znający teorie Barthes'a, Derridy, White'a, Greenblatt'a i Saida, zaczyna interesować się fragmentem. Szukając świadectw indywidualnych, rekonstruuje historię. Odkrywa teksty nowe, marginalne, dotychczas niezhierarchizowane, które są w stanie ukazać system zależności, zmienną dziejowo, rozumianą po Foucaultowsku władzę.

Inga Iwasiów zwraca uwagę na to, że dzięki takiej zmianie przemówić może „wewnętrzna opozycja, niechciany suplement”². Wówczas „głos fragmentu” ponownie staje się częścią szerszej perspektywy, której podstawowym założeniem jest utrzymanie gry z centrum:

„Tak więc rekonstrukcja – nawet po śladach wykluczonego – zmierza do odsłonięcia nieznanych historii w historii umocowanej jako główna, dominująca opowieść. Nowy historyk jest więc (...) interpretatorem zastanego układu”³.

Poprzez paradoks władzy – niestanną grę z nią – to, co marginalne, pomimo że rysuje nam nową perspektywę, i tak musi się odwołać do założeń centrum, przez co może być powtórnie zepchnięte poza nawias. Problemy poruszane przez „nowy historyzm”, pojawiają się także w metodologii genderowej, ujawniają się szczególnie w założeniu dotyczącym „spisania historii kobiet”.

¹ T. Walas, *Czy możliwa jest inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 50.

² I. Iwasiów, *Gender dla średniozaawansowanych*, Warszawa 2004, s. 181.

³ Ibidem, s. 181.

Kobieta i historia

Ewa Franus odwołania cztery strategie badawcze występujące w feministycznej historii sztuki⁴. Pierwsza, zapoczątkowana przez Karen Wilson i Joan J. Petersen, zbudowana była na czysto binarnej opozycji męskiego i żeńskiego. Traktowana esencjonalnie oraz transhistorycznie kobiecość odznaczać miała się ponadczasową wspólnotą, która przez wieki poddawana była straszliwej, seksistowskiej opresji. W syntezie obu autorek:

„miejsce historii zajęła chronologia (...). Ta z gruntu ahistoryczna, podbarwiona determinizmem biologicznym i w całości mesjanistyczna wizja kobiety artystki i jej sztuki miała bez wątpienia bezpośredni związek z ówczesnymi wymaganiami ruchu feministycznego, była tworzona na zamówienie”⁵.

W ten sposób, co zaznacza Franus, potencjalnie alternatywna historia odzwierciedliła założenia tradycyjnej historii sztuki. Jedyna zmiana, jaką wprowadziły badaczki to podstawienie żeńskich cech płciowych w miejsce męskich. To nie zmieniło jednak fetyszyzowanego obrazu artysty, który nadal przedstawiany był jako mitycznie zbuntowany bohater.

Druga strategia w miejsce eksploatowanej esencjonalności i feministycznej mitologii podstawiała socjologię. W ten sposób Linda Nochlin i Ann Sutherland Harris z kobiety artysty postanowiły uczynić po prostu artystę. W główny nurt historii sztuki zostały włączone tworzące kobiety, których prace były omawiane za pomocą dostępnych i uformowanych przez naukę pojęć. Badaczki odrzuciły przekonanie o wspólnej wszystkim kobietom estetycznej czy tematycznej skłonności, której początek tkwi w pojęciu kobiecej natury. Nie zrezygnowały jednak z chęci ukazania odmienności dzieł kobiet. O ich specyfice miały decydować bariery takie, jak brak dostępu do edukacji lub bulwersujący wówczas problem nagiego modela.

Powyższe podejścia do historii w 1981 roku zanegowała Grizelda Pollock. Widząc zależność poprzednich strategii od „typowo pozytywistycznej działalności archiwalnej”⁶, swoją koncepcję oparła na teorii marksistowskiej. Punktem wyjścia swoich rozważań uczyniła akt symbolicznej wymiany opisany przez Levi-Straussa. Najważniejszym aspektem jej teorii stawało się znaczenie, jakie kobieta zyskiwała w akcie transakcji wymiennej. Znaczenie to, uzależnione od pozostałych systemów znakowych kultury, wpisano w binarną opozycję wobec męskości. Dyskurs różnicy sprawił, że z czasem kobieta i twórczość przyporządkowane zostały dwóm wykluczającym się porządkom. Pollock i Parker⁷ początek tego procesu chciały widzieć w rozwoju pojęć artystycznych⁸. Opierając się

⁴ E. Franus, *Widzące, widziane* [w:] „*Artium Quaestiones*” 1993, t. VI, pod red. K. Kalinowskiego, A.S. Labudy, Poznań 1993, s. 101–115.

⁵ *Ibidem*, s. 103–104.

⁶ *Ibidem*, s. 107.

⁷ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses. Art and Ideology*, Londyn, 1981; za: Franus E., op. cit., s. 108.

⁸ Zob. „Historia rozejścia się kobiety i artysty ma trzy akty. W pierwszym z nich w epoce renesansu dokonano się przekształcenie artysty rzemieślnika w artystę-członka elity intelektualnej, powiązanego od tej chwili z klasyczną ideą boskiego szaleństwa oraz ze średniowieczną ideą Boga Ojca jako architekta Uniwersum. Następnie należy zwrócić uwagę na definiowaną w XVIII wieku »wizualizację« kobiety jako spektaklu piękna. Wreszcie w wieku XIX nastąpiło »udomowienie« kobiety, czyli bardzo precyzyjne umotywowane ograniczenie sfery jej aktywności do prywatnej przestrzeni domowej. »Kobieta« i »artysta« kroczyli dwiema wykluczającymi się ścieżkami historii. W wieku XIX oba te pojęcia: kobieta – istota pasywna i zależna, spełniająca się w domowych obowiązkach i macierzyńskim powołaniu i artysta antyspołeczny – niezależny, wolny, aktywny kreator, znajdowały się w antagonistycznym układzie”. Cyt. za: E. Franus, op. cit., s. 109.

na założeniach dialektyki, udowadniały, że twórczość kobiet musiała stać się rewersem wartościowej sztuki mężczyzn. To dowieść miało znaczenia kobiety dla konstytuowania się historii sztuki jako nauki, ale niestety nie przeciwdziałało wartościującej zasadzie różnicy seksualnej.

Postulat spisania historii (sztuki) kobiet zdewaluowała epoka, która zważając na status Historii ujmowanej w kategoriach prawdziwego i jedyne go opisu przeszłości. Historia jawi się jako:

„wielość ruchliwych dyskursów wiedzy o podmiocie, świecie i przeszłości; dyskursów przemierzających się i nakładających się na siebie, rywalizujących i zwyciężających się nawzajem”⁹.

Poststrukturalistyczne analizy Foucault stały się inspiracją dla Whitney Chadwick, która zamiast o feministycznej historii sztuki pisze o feministycznej interwencji w historię sztuki:

„Historyk i jego narzędzia badawcze nadają kształt rzeczywistości historycznej; zatem istotnym gwarantem historii sztuki kobiet jest sam rekonstrukcyjny wysiłek feministycznych badaczek. To one same, podejmując badania nad kobietą, współkonstruuja jej miejsce w historii”¹⁰.

W ten sposób badaczka udowadnia, że historia kobiet jest właściwie niemożliwa, pozostaje nierozstrzygalna.

Odpowiadając na kwestie związane z historią kobiet, wskazać należy także rozróżnienie, które wprowadziła Sławomira Walczewska¹¹. Według badaczki suplementem do historii powszechnej może być kronika przedstawiająca fakty, uwypuklająca obecność kobiet w historii ogólnej.

„Hegel, filozof i teoretyk historii, jeszcze w początkach XIX wieku twierdził, że wojny są tym, co tworzy dzieje. Czas bez wojen daje białe kartki w podręcznikach historii. Coś jednak w tym czasie się »działo«. Również w czasie wojen działo się coś innego prócz tego, że mężczyźni ze sobą wojowali. Dzieje tego »dziania« się dotyczą w dużej mierze kobiet, niewidocznych w historii, choć współtworzących ją. Dla kobiet był to czas ucieczek, niebezpieczeństwa gwałtów, czas chronienia siebie i słabszych – dzieci, starszych – przed głodem i bezdomnością”¹².

Refleksja ta pozwala wprowadzić pewien porządek w kwestiach metodologicznych związanych z hasłem historii kobiet. Jeśli historia jest wielością dyskursów, to opisane w apokryfie kobiece doświadczenie wojny staje się równoznaczne z innymi narracjami. Jednakże podkreślić należy, że nie traktuje się go jako świadectwa, a jako możliwość.

Kobieta – świadek łagrów

Podczas gdy Polska Bibliografia Literacka notuje wiele tekstów o tematyce wojennej napisanych przez kobiety – w kanonie nie ma dla nich miejsca. Izabela Sariusz-Skąpska w pracy *Polscy świadkowie GUłagu. Literatura łagrowa 1939-1989*, w indeksie *Teksty pisarzy i publicystów* wymienia jedenaście nazwisk piszących kobiet¹³. Ile z tych tekstów

⁹ E. Franus, op. cit., s. 111.

¹⁰ Ibidem, s. 112.

¹¹ S. Walczewska, *Historia kobiet i jej różne postaci* [w:] „Katedra”, 2001, nr 1.

¹² Ibidem, s. 234.

¹³ Dane za: I. Iwasów, *Kobiety na krawędzi*, tekst referatu udostępniony przez autorkę.

znają czytelnicy? Jeden, dwa, pięć? Ten fakt jest mało znaczący. Ważniejsza okazuje się konstatacja, że są to teksty nieliczne.

Gdy mowa o całej literaturze wojennej, łatwo podeprzeć się przykładami relacji i dzienników Zofii Nałkowskiej, z których choćby Medaliony zyskały stałą pozycję w kanonie. Można je potraktować jako „odpowiednik” opowiadań Borowskiego. A jak kształtuje się literatura łagrowa? Czy jakaś z kobiecych relacji, i nie tylko, jest w stanie konkurować z kanoniczną deskrypcją zaproponowaną w *Innym świecie* przez Herlinga-Grudzińskiego?

Anna Nasiłowska, opisując „łagierną moralność”¹⁴, obok *Innego świata* wymienia *W domu niewoli* Beaty Obertyńskiej, wydane pod pseudonimem Marta Rudzka oraz *Po wyzwoleniu* Barbary Skargi vel Wiktorii Kraśniewskiej. Oba pseudonimy bardzo szybko zostają rozszyfrowane i odchodzą w niepamięć. Ich użycie jest jednak symptomatyczne. Co może oznaczać? Wstyd, strach przed przyznaniem się do tego, w jakich warunkach obie autorki musiały spędzić kilka lat swojego życia. Czy na podstawie samych pseudonimów twierdzić możemy, że to, co z wręcz sadystyczną otwartością opisał mężczyzna, między innymi Herling-Grudziński, kobiecie nie wypada, nie przystoi?

Taka sugestia mogłaby dotyczyć tekstu Barbary Skargi, który, pisany i wydany w trzydziści pięć lat po *Bildungsroman* Grudzińskiego, musiał wytrzymać konfrontację z opisanymi przez Herlinga scenami przedstawiającymi życie więźniarek w łagrach. Dlaczego zatem Marta Rudzka zamiast Beaty Obertyńskiej? Czy maska-pseudonim dawała bezpieczeństwo, była wynikiem braku formy najpełniej oddającej doświadczenia autorek, które swoje przeżycia opisywać musiały, wykorzystując metaforę biblijnej próby? Łagrowa rzeczywistość „ogłdana jest tu z niezmiennej perspektywy wiary i własnego, sztywnego systemu wartości”¹⁵, który obozowy seks przedstawia jako fakt zbydlęcenia:

„Jest w tych opowiadaniach krowie lenistwo i bierność. Nic – co by usprawiedliwiało te różne przelotne związki. Żadnej namiętności, żadnej pasji. Tępe poddanie się instynktowi, który – jak się zdaje – nie jest nawet decydującym bodźcem przy kojarzeniu się tych przypadkowych łagiernych stadet. Swatem bywa najczęściej głód i wyrachowanie”¹⁶.

W tym kontekście najciekawiej wypada, wspomniana już, polemiczna wobec relacji Herlinga-Grudzińskiego książka Barbary Skargi *Po wyzwoleniu*.

Skarga nie polemizuje ze zdarzeniami przedstawionymi przez pisarza. Założeniem, do którego odnosi się, konstruując swój „wywód” na temat obozowej miłości, jest fakt, którego nie negował żaden ze skryptorów „innej rzeczywistości”. Autorka podkreśla, że w obozach wszelkie intymne kontakty były surowo zabronione. Jeśli do nich dochodziło, odbywały się w tajemnicy przed władzami. W miarę możliwości, także przed współwięźniami. Stałe zagrożenie i groźba rozdzielenia nie zapobiegały jednak tworzeniu się kolejnych par czy obozowych małżeństw. Przeciwnie, było ich wiele i to właśnie w nich Skarga chce widzieć gest antytotalitarny. Miłość, zbliżenie się do kogoś, posiadanie bliskiej osoby świadczyć miała o podmiotowości obu stron zbliżenia. Była największym przejawem buntu

¹⁴ A. Nasiłowska, *Łagierna moralność* [w:] „Odra” 2001, nr 12.

¹⁵ Ibidem, s. 34.

¹⁶ Ibidem, s. 34.

wobec zlagrowanej rzeczywistości. Podczas gdy u Grudzińskiego znakiem buntu przeciw zniewoleniu pozostaje dążenie do zmanifestowania wolnej woli, będącej wyrazem ocalenia indywidualnego, wewnętrznego, u Skargi bunt ten przenosi się ze sfery duchowej w realną, fizyczną, z indywidualnej w międzyludzką. W następujący sposób:

„niezależnie od tego czy w grę wchodzi motyw czysto uczuciowy, czy też chęć zapewnienia sobie korzyści (...) seks nie może być traktowany jako wyraz i wynik zniewolenia, ale przeciwnie, jako próba przewyciężenia go”¹⁷.

Cielesność, zbliżenie fizyczne staje się zatem możliwością zachowania podmiotowości. To spostrzeżenie pozostaje na antypodach Zapisków Grudzińskiego.

Wojna w prozie lat 90.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły wiele nowych opowieści wojennych. Zarówno wśród twórczości starszych, jak i młodszych autorów. Korzystając z wojennej tematyki, kontynuowali oni ruch poszerzenia i różnicowania tożsamości. Pokazywali, że wojna wciąż domaga się opowiedzenia. Szczególnie po 1989 roku, kiedy to wojenne opowieści związane zostały z „korektą prawd przyjmowanych za oficjalne”¹⁸.

Powstające w ostatnich latach literackie obrazy wojny podzielić można na trzy grupy. Pierwszą z nich stanowiłyby pojawiające się wspomnienia dorosłych świadków, między innymi: Mariana Pankowskiego, Irit Amiel czy Henryka Grynberga¹⁹. Grupa druga to spisywane po latach wspomnienia ukazujące wojnę oczami dziecka. Wśród reprezentantów wymienić należy nazwiska takich autorów jak: Wilhelm Dichter, Michał Głowiński, Roma Ligocka czy Andrzej Czciobor-Piotrowski²⁰. Trzecia część obejmuje apokryfy pisane przez twórców urodzonych po drugiej wojnie światowej, czyli między innymi książki: Olgi Tokarczuk, Marka Bieńczyka, Magdaleny Tulli oraz Ewy Schilling²¹.

„Wojna młodych pisarzy (...), to najczęściej wojna uniwersalna, będąca własnością kultury, efektem zespolenia prawdy historycznej, rodzinnych opowieści, rozrywających serce filmów radzieckich, a także Czterech Pancernych, Kapitana Klossa i telewizyjnych doniesień o współczesnych wojnach na Bałkanach” – pisze Jamrozek-Sowa²².

Powyższe uogólnienie prowokuje do polemiki. Sama autorka zauważa, że:

„w latach dziewięćdziesiątych obywatele III Rzeczypospolitej dowiedzieli się o istnieniu wojennych obozów dla Łemków, Ślżzaków, niemieckiej ludności cywilnej. Zaczęto pisać o dotąd

¹⁷ A. Nasiłowska, op. cit., s. 34.

¹⁸ Jamrozek-Sowa, *Wojna raz jeszcze. Obrazy II wojny światowej w prozie lat dziewięćdziesiątych* [w:] *Literatura polska 1990-2000*, t. 2; pod red. T. Cieślaka, K. Pietrych, Kraków 2003, s. 88.

¹⁹ H. Grynberg, *Szkiec rodzinne*, Warszawa 1990; *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997; *Idem, Memorbuch*, Warszawa 2000, *Idem, Janek i Maria*, Warszawa 2006; M. Pankowski, *Z Auszvicu do Belsen. Przygody*, Warszawa 2000, I. Amiel, *Osmaleni*, Izabelin 1999.

²⁰ W. Dichter, *Koń Pan Boga*, Kraków 1996; M. Głowiński, *Czarne sezony*, Kraków 1999; R. Ligocka, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, Kraków 2001; A. Czciobor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, Warszawa 1999; *Idem, Cud w Esfahanie*, Warszawa 2001.

²¹ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Wałbrzych 1996; *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1999; M. Bieńczyk, *Tworki*, Warszawa 1999; M. Tulli, *W czerwieni*, Warszawa 1998; Ewa Schilling, *Akacja*, Olsztyn 2001.

²² Jamrozek-Sowa, *Wojna...*, op. cit., s. 105.

ukrywanej niechęci i wzajemnych krzywdach Polaków i Żydów, o morderczych czynach tzw. szmalcowników, o nieraz obojętnej i niegodnej postawie polskiego społeczeństwa, o bezprawiu, jakiego dopuszczali się na wywalanych terenach sowieccy żołnierze²⁵.

Większość twórców wybrała „model wojny cywilnej, któremu patronuje duch Mirona Białoszewskiego”²⁴. W najnowszej prozie „brak opisu działań militarnych i obrazów batalistycznych. Wojna stała się przeżyciem, nie akcją”²⁵.

Kinga Dunin zauważa, że najmłodszy krytycy – Piotr Marecki, Igor Stokfiszewski oraz Michał Witkowski – pisząc wstęp do zbioru poświęconego najmłodszym pisarzom, zaczynają stwierdzeniem „Wszystcyśmy z White’a”²⁶. Odpowiadając na pytanie, czy istnieje „prawdziwa przeszłość”, badaczka obok White’a przytacza także Collingwooda. W ten sposób, opisując prozę polską po 1989 roku, autorka ustawia ją poza kontekstem uniwersalnej, obiektywnej i empirycznej nauki, jaką miałyby być historia. Wydaje się, że czytane przez nią teksty ważniejszy kontekst znajdują w teorii proponowanej przez narratywistów, co nie oznacza całkowitego zrównania literackiej fikcji z historią.

Kobiety na Bałkanach

Wzorem dla apokryficznych wersji konfliktów wojennych kreślonych przez młodych twórców mogły się stać doświadczenia bałkańskie. Rozpad Jugosławii i bratobójcze wojny zaprzeczyły tezie końca historii. Kolejny raz ukazały bestialstwo militarnych starć, w których walka nie toczyła się na ustalonej linii frontu, ale wszędzie: w każdej wiosce, pomiędzy sąsiadami, członkami rodziny.

Postmodernistyczne przewartościowania pozwoliły zaistnieć narracji, w której zapisane zostało doświadczenie bałkańskich wdów. Jednakże Inga Iwasiów udowadnia, że nie jest tak do końca. Narracja patriarchalna cały czas ma się dobrze. Jej przykładem staje się książka Svetlany Broz *Dobrzy ludzie w czasach zła*²⁷. Opisując ją, Iwasiów dowodzi, że polinarracja przedstawiająca owo doświadczenie nadal ukazuje granice mówienia i milczenia.

„Relacje ujawniają wizerunek matek i żon starających się o chleb, dzielnych, zdolnych do poświęceń, omijając najgorsze ich doświadczenia. (...) W jednej z relacji pada wprost zdanie o tym, że opublikowanie listy zgwałconych kobiet przez miejscową gazetę wyrządziło im straszną krzywdę, bo już nigdy nie będą mogły chodzić z podniesioną głową. W tradycyjnych społecznościach ofiara jest winna, bo nieczysta, i nic tu nie pomoże nawet powszechność doświadczenia”²⁸.

By relacja została społecznie zaakceptowana, okazuje się, że musi się cofnąć, przedstawić dozwolone oblicze wojny. A co w takim razie z pełnią doświadczeń? Za jej wyrażeniem opowiada się Dubravka Ugrešić, która postulat pisania prawdy rozciąga nie tylko

²⁵ A. Jamrozek-Sowa, op. cit., s. 88–89.

²⁴ Ibidem, s. 109

²⁵ Ibidem, s. 109.

²⁶ P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylija. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002. Cyt. za: K. Dunin, *Czytając Polskę*, Warszawa 2004, s. 86.

²⁷ S. Broz, *Dobrzy ludzie w czasach zła*, tłum. D. Ćirić, Wołowiec 2002.

²⁸ I. Iwasiów, *Gender...*, op.cit. s. 190.

na narrację kobiety, lecz także mężczyzny. Za doświadczenie cielesne odpowiedzialni są oboje. W *Kulturze kłamstwa* przytacza rozmowę z kolegą:

„– Twoim obowiązkiem jest pisać o gwałtach, jakich dopuścili się Serbowie na twoich »siostrach«, Muzułmankach i Chorwatkach – powiedział mi niedawno mój kolega, podkreślając słowo obowiązek.

– Dlaczego moim?! Czy to nie twoi »bracia« maczali w tym palce? – spytałam.

Kolega otworzył usta ze zdziwienia. Tak prosta myśl nigdy nie przyszłaby mu do głowy. Sądzę, iż nadal uważa, że to mój obowiązek, do diabła, przecież gwałty należą do... »spraw kobiecych«²⁹.

Obok klarownego wyводу Ugrešić istnieją także gniewne kobiece manifesty. Patriarchalne dyrektywy powodują krzyk sprzeciwu, rodzą złości i gniew, które ujście znajdują w literaturze. Tak powstało *Ucho, gardło, nóż* Vedrany Rudan, która pisząc monolog swojej bohaterki, wykorzystwała ambiwalencję odrzucającego i przyciągającego jednocześnie przekleństwa i wulgaryzmu.

„Rzygam chorwacką śmiercią. Boję się śmierci. Ona jest wokół mnie. (...) Dlatego odchodzę od Kikiego do Mikrego. Mikri jest młody. (...) Myślicie, że jestem dziwką. (...) One zawsze znajdują jakieś wytłumaczenie, dlaczego sprzedają swoją dupę (...). Wy swojej (...) nie sprzedajecie?! Wy, czcigodne małżonki, które trwają przy mężu? Wy ją dajecie w prezencie? Jesteście Czerwonym Krzyżem? (...) Ale nawet wy, moje panie, nie jesteście bezpłatne. Gotujecie, prasujecie, pierzecie, (...) sprzedajecie się za status Zamężnej Kobiety. Jesteście Mężatkami. I ja jestem Mężatką. Jeszcze trochę. A potem znowu będę Mężatką. Rozumiem was. Nie można być normalną kobietą, nie będąc Mężatką. Macie rację. Ale wszystko ma swoje granice, moje drogie»³⁰.

Wojna powoduje rozkład życia społecznego, brak reguł, z którego kolejny raz wyłączona zostaje kobieta. Ta, mimo zawieruchy, stać powinna na straży patriarchalnej normalności i moralności, być przedmiotem w męskich rękach. Stąd bunt: „Wybór! Wolność jest prawem wyboru. (...) Mieć prawo wyboru!”³¹ – oto postulat Rudan.

„Kobiety straciły w tej wojnie domy, dzieci, mężów. Kobiety były w tej wojnie gwałcone. Najpierw jedni mężczyźni, potem często także własni mężowie (Z rozbitej filiżanki się nie napijesz)”³²

– stwierdza Ugrešić. Ten opis odnieść można nie tylko do ostatniej wojny na Bałkanach, choć tam rola kobiet jako „skrzynek pocztowych” była najbardziej znacząca. Cielesna przemoc nie wyływała bowiem tylko z pożądania. Ciała kobiet służyły przede wszystkim do „przesyłania informacji innym mężczyznom, wrogom”³³.

Z metaforą rozbitej filiżanki koresponduje jedna ze scen pisanej w latach osiemdziesiątych *Powieści dla Hollywoodu* Hanny Krall:

„Izolda R. wiozła riksą na dworzec tobót z pościelą (...) [Z]atrzymał ich policjant. Obrzucił (...) krótkim, fachowym spojrzeniem i kazał (...) jechać na Chmielną. Był tam hotel. W pokoju

²⁹ D. Ugrešić, *Kultura kłamstwa. Eseje antypolityczne*, tłum. D. J. Ćirić, Wołowiec 2006, s. 184–185.

³⁰ V. Rudan, *Ucho, gardło, nóż*, tłum. G. Brzozowicz, J. Granat, W. Szablewski, Warszawa 2004, s. 15.

³¹ Ibidem, s. 79

³² D. Ugrešić, *Kultura...*, op.cit., s. 191.

³³ Ibidem, s. 191.

hotelowym policjant powiedział: – Jesteś Żydówką, ale ja nie chcę ci zrobić krzywdy. Rozbieraj się. Nie był to gwałt. Izolda R. rozebrała się sama i porządnie powiesiła swoje rzeczy na krześle. Z łóżka przyglądała się jak policjant zdejmuje mundur i odkłada pas z kaburą. Kiedy już leżał na niej, pomyślała, że mogłaby przesunąć rękę i wyjąć z kabury rewolwer. (...) [A]le ona leżała spokojnie. Policjant skończył, ubrał się, powiedział: – Masz szczęście, że trafiłaś na porządnego człowieka – zasalutował i odszedł. (...) przyjechała do domu, ucałowała męża na przywitanie, dała mu obiad, a kiedy wyszedł – umyła się i zmieniła bieliznę³⁴.

W tym samym opisie, wiele lat później przetransponowanym na wydaną przed kilkunastoma miesiącami powieść *Król kier znów na wylocie* znika zdanie mówiące o możliwości obrony, użycia rewolweru. Tak jakby narratorka starała się w pełni ukazać istotę zajścia, przemoc ze strony „porządnego człowieka” i ofiarę kobiety. Jakby tylko to mogło ją tłumaczyć, a niewykorzystana możliwość czyniła z niej winną. Jakby tylko brak jakiegokolwiek obrony ukazać mógł niewinność ofiary.

Praca tożsamościowa rozpoczęta w *Sublokatorce*, czyli budowa własnej biografii, owocuje narracją kobiety jako podmiotu określanego zasadą zmienności. Tak pojęta podmiotowość i kobieca optyka stają się wyznacznikiem narracji *Króla kier znów na wylocie*. Począwszy od wspomnianej książki Barbary Skargi, widać wyraźny rozwój kobiecych narracji, który nie przekłada się niestety na sferę cielesności opisywanych postaci. Ta, choć wyraźnie zarysowana, u Krall podparta została mitem romantycznej miłości, a konwencja romansu każe przemilczeć lub inaczej odczytać kobiece doświadczenie. Nie w płaszczyźnie codzienności, a w sferze romantycznej duchowości.

Wojsenny apokryf

Lepiej zakotwiczony w codziennym, przyziemnym – kreowanym – doświadczeniu, wydaje się wspomniany już wojsenny apokryf tworzony przez powojenne pokolenie autorek.

„– Wojna to wojna, męska rzecz – powiedziała Anisja.

– O właśnie, wojna to męska rzecz. A gdybyś tak ty, Anisjo, miała pójść na wojnę, zabijać... – spytał Pradziadek i spojrzał na synową. – Taka kobieta... dobra, ciepła, która umie gotować smaczną zupę i wyszorować podłogę?

Oczy Anisji pociemniały z gniewu.

– Ojciec żarty sobie ze mnie stroi.

– Nie, ja nie żartuję. Co byś zrobiła, gdyby ci kazali zabijać?

– Strzelałabym w powietrze – powiedziała synowa i odwróciła twarz, kryjąc ją w mroku.

– To by była babska wojna! – Pradziadek zatarł ręce. – To mi się podoba. Taka wojna, gdzie wszyscy strzelaliby w powietrze³⁵.

Powyższy cytat pochodzący z książki Anny Boleckiej *Biały kamień* opisuje realia pierwszej wojny światowej. Wtedy można było jeszcze powiedzieć, że wojna nie przyszła do kobiety. Toczyła się na obrzeżu. Dlatego jedna z bohaterek Olgi Tokarczuk – Genowefa mogła wyobrazić ją sobie jako „walkę wręcz wśród błota, kałuż i śmieci, wal-

³⁵ A. Bolecka, *Biały kamień*, Gdańsk 2004, s. 153.

kę, w której wszystko załatwia się od razu, za jednym zamachem”³⁶. Tego samego nie można jednak powiedzieć o drugiej wojnie. Nieuzasadnione byłoby jednak twierdzenie, że pierwsza wojna nie zmieniła kobiecej świadomości³⁷.

Olga Tokarczuk opisuje losy Genowefy, której mąż wyrusza na wojnę. Opieka nad gospodarstwem nie przysparza jej większych kłopotów. Problemy pojawiają się w chwili, gdy kobieta zaczyna tęsknić za cielesną bliskością mężczyzny. Gdy czekanie na męża zmienia się w czekanie na Eliego, żydowskiego chłopca: „Czekała całe popołudnie. Upięta włosy i patrzyła na siebie w lustrze. (...) W nocy śniło jej się, że kocha się z jakimś mężczyzną i nie był to Michał, ani Eli, tylko ktoś obcy. Budziła się z poczuciem, że jest brudna” (P, s. 30-31), z poczuciem, któremu cały czas towarzyszył zakaz: „Nie wolno ci mnie dotknąć. Przysięgnij na swojego Boga, że mnie nie dotkniesz” (P, s. 32). Takich przeżyć nie były w stanie ujawnić wcześniejsze, modernistyczne narracje.

Dziś nie mamy już szansy napisać ani odnaleźć modernistycznej narracji przedstawiającej kobiecie doświadczenie wojenne w sposób, jaki prezentują je współczesne autorki. Wcześniej pełnię kobiecych doświadczeń poddawano literackiej obróbce, która zapewniła jej komunikatywność. Okrojona modernistyczna narracja obejmowała patriarchalny model rodziny. Ujawnił się on nawet w opisach struktur lagrowych i łagrowych.

Narracja Tokarczuk, tak jak i narracja Krall ujawnia kobiecie pożądanie. Kiedy mąż Michał wyrusza na wojnę, pozostawiona kobieta mierzy się ze swoją samotnością. Z pożądaniem. Założenia nowego historyzmu i feminizmu pozwalają konstruować prawdopodobną grę, polegającą na wyparci i przeniesieniu pożądania, które nie może się rozwinąć, tak by po powrocie męża, żona mogła oznajmić: „Michał, nie dotknął mnie żaden mężczyzna”³⁸.

Te ograniczenia zdewaluowane zostają w *Ostatnich historiach*, w których bohaterka Parki wspominając swoje życie, buntuje się przeciw wojnie, przeciw porządkom, jakie po niej nastąpiły.

„Przyczyny są zawsze obiektywne, zewnętrzne, polityczne, występują w splotach. Zbierają się faceci, mają duże brzuchy i małe kutasiki, widzą świat w ogółach, na mapach; składa się on

³⁶ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, op.cit. s. 9. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście, oznaczam je symbolem P, w nawiasie podaję nr strony.

³⁷ „W historii kobiet I wojna światowa i lata po niej następujące stanowiły okres przełomowy, który zaowocował zmianami w ich statusie i życiu. W zastępstwie mężczyzn, zmobilizowanych do walczących armii, kobiety z klasy średniej podjęły pracę urzędniczek, robotnice przeniosły się do lepiej płatnej pracy w przemyśle, wiejskie dziewczęta masowo zatrudniały się w fabrykach, właścianki zarządzały gospodarstwami rolnymi. O ile zjawisko pracy zawodowej kobiet w przemyśle wiązało się z XIX-wieczną industrializacją, o tyle lata wojenne zaowocowały przede wszystkim wzrostem zatrudnienia kobiet z klas średnich i przedstawicielek warstw uprzywilejowanych w bankach, urzędach, firmach handlowych, a więc w miejscach, które do tej pory były miejscami pracy mężczyzn (...). I chociaż stan ten – z czego współcześni zdawali sobie sprawę – był zjawiskiem przejściowym, zmiana stosunku kobiet do pracy zawodowej i następstwa tego w warstwie obyczajowej i mentalnej miały charakter trwały. (...) posiadanie własnych dochodów dawało kobietom, dotychczas niepracującym zawodowo, poczucie niezależności finansowej, co pośrednio wpływało na ewolucję stosunków wewnętrznych. (...) w pierwszych latach powojennych został osiągnięty cel podstawowy feministek pierwszej fali – w wielu krajach europejskich kobiety uzyskały prawa wyborcze. Wśród nich znalazły się obywatelki państwa polskiego”, pisze Dobrochna Kałwa [w:] Eadem, *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej: dylematy środowisk kobiecych*, Kraków 2001, s. 25–26.

³⁸ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, op.cit., s. 40.

dla nich z linii i plam, przesuwają po tych liniach palce i mówią: jedni idą w prawo, drudzy w lewo, ci zostają, a ci jadą przed siebie”³⁹.

Bronią kobiety staje się ironia oraz ciało, które daje możliwość walki z władzą, a także, może przede wszystkim, spełnienia siebie, zbudowania, utwierdzenia własnej tożsamości. Z narracją Tokarczuk współgra narracja Tatjana Gromačy. Bohaterka *Murzyna* znajdując sobie kochankę (zob. „Znalazłam sobie kochankę”⁴⁰), utwierdza swoją podmiotowość i niezależność. Sama kieruje swoim losem. „Czuje się wolna, swobodna (...) jak nie z tego świata”⁴¹. Romans, cielesność stają się dla niej ucieczką od wojennych realiów, *ersatzem* domu i dzieciństwa spędzonego na wsi.

Polskie autorki opisanych przeze mnie książek, jak większość twórców literatury najnowszej, wybierają model wojny cywilnej. Rezygnują z opisu działań militarnych. Przedstawiają doświadczenia pojedynczego człowieka. Jego, a szczególnie jej historię, która wypełnia kolejne białe plamy wcześniejszej uniwersalnej narracji. Ich wojenna opowieść nastawiona jest na budowanie świadomości i tożsamości odmiennej od patriarchalnej. Ekspozując kobiece doświadczenie, nie przeciwstawiają go jednak mężczyźnie jako dysponentowi danej „konstrukcji psychicznej”, lecz systemowi.

To, co w literaturze polskiej pozostaje apokryfem tworzonym dzięki dystansowi i świadomości zmian, w literaturze bałkańskiej nosi znamiona autobiografizmu, wyznania. Zajścia polityczne stanowią „scenariusz”, z którym próbują radzić sobie współczesne autorki. Pomimo dziesiątków lat, które dzielą doświadczenia wojen światowych i wojny bałkańskiej widać jak historia kobiet nadal spychana jest na margines, poddawana patriarchalnej stratyfikacji, kawałkowana, marginalizowana. Wojenna narracja nadal zawiera przemilczenia i białe plamy. Tym bardziej cieszy publicystyka Dubravki Ugrešić oraz narracje Tatjana Gromačy, Vedrany Rudan. Nie znajdziemy w nich opisów bohaterstwa i heroizmu. Zamiast tego poznamy problemy kobiety, której figura nie tylko stanie się emblematem wojennego matriarchatu, ale przede wszystkim zostanie w niej zaakcentowana podmiotowość i cielesność bohaterki.

³⁹ Eadem, *Ostanie historie*, Kraków 2004, s. 137.

⁴⁰ T. Gromača, *Murzyn*, tłum. D. J. Ćirić, Wołowiec 2005, s. 79.

⁴¹ *Ibidem*, s. 79.