

FORMA(N)TKA. TROPY PODMIOTU MATCZYNEGO
W TWÓRCZOŚCI JOANNY MUELLER

EWA KULIŚ*

W cyklu *Cyberiada* Stanisława Lema odnaleźć można opowiadanie o losach maszyny do tworzenia wierszy, elektropoety Elektrybałta, wystawionego na próbę przez Klapaucjusza, który w celu zweryfikowania jej umiejętności w następujący sposób poprosił o skonstruowanie utworu poetyckiego:

Niech ułoży wiersz o cybererotyce! Żeby było tam najwyżej sześć linijek, a w nich o miłości i o zdradzie, o muzyce, o Murzynach, o wyższych sferach, o nieszczęściu, o kazirodztwie, do rymu i żeby wszystkie słowa były tylko na literę C!!¹

To absurdalne i (a)wykonalne życzenie obnaża sposób tworzenia wierszy, ułożonych w mechaniczny sposób, uwydatniając szczególną dbałość o formę obrabianego tworzywa. Przyjęło uznawać się, że awangardowy twórca, korzystający z tak zarysowanych technik, mógł „burzyć istniejące hierarchie w sztuce”, obnażać ideologiczne złudzenia, „proponować wizję świata alternatywnego”². Projekt Joanny Mueller, u podłoża którego umieścić należy eksperymentalną próbę dowartościowania macierzyństwa, w doskonały sposób wpisuje się w tego typu założenia. Postawienie w centrum doświadczenia spychanego na antypody dyskursu, umożliwia wyzwolenie go spod patriarchalnych obwarowań, co odbywa się poprzez afirmację cielesności, pojmowanej jako złożenie materii (brzuch ciężarnej) i słowa (tekstowa organizacja wypowiedzi).

Mueller, układając kolejne utwory na wzór „szumów, zlepów, ciągów”, sięga do codziennej paplaniny i opisów banalnych zdarzeń³. Uchwycenie migotliwej formy rzeczywistości opisywanej z punktu widzenia „podmiotki” możliwe jest dzięki „lekceważeniu granic języka” nieustannemu scalaniu i rozpraszaniu sensów, kwestionowaniu utartych konwencji, wprowadzaniu zaska-

* Ewa Kuliś – doktorantka, Uniwersytet Gdański.

¹ S. Lem, *Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybałt Trurla* [w:] tegoż, *Bajki robotów. Cyberiada*, Kraków 1978, s. 208.

² T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 231.

³ Mueller była jedną z sygnatariuszek *Manifestu neolingwistycznego*, w którym podkreślano szczególną rolę warstwy brzmieniowej i wizualnej tekstu. Zob. *Gada ! zabić?: pa(n)tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005.

kujących połączeń składniowych i dźwiękowych⁴. Próba artykulacji kobiecego doświadczenia uwidacznia się w geście przepisania tradycji, do którego odsyła już samo przekształcenie tytułu książki Białoszewskiego (stłumy, złości, cięży), wskazujące na fundament tej twórczości, u źródeł której leży macierzyństwo. Wybór tej tematyki, jak dotąd niechętnie podejmowanej przez literaturę, ciąży ku sportretowaniu świata w całej jego różnorodności ze szczególnym uwzględnieniem peryferyjnego, a zarazem bazowego przeżycia, czyniąc z projektu Mueller „rupieciarnię”, dowartościowującą sferę codzienności i szarość egzystencji⁵.

Tematyka macierzyństwa, narodzin nowego życia powraca w kolejnych utworach poetki i sprawia, że wspomnianemu projektowi przyświeca pytanie zadane na kartach „apokryfów prenatalnych”: w jaki sposób w ciele „łączą się dwa sprzeczne żywioły: niewinność uśpionego pączka oraz dojrzałość ciężarnego kwiatu?”. Podążając tropem wyznaczonym przez Mueller, należałoby zwrócić uwagę na pola semantyczne skoncentrowane wokół metafory „ciężarnego kwiatu”, konotującej powiązania nie tylko z pięknem, ale również z poezją i kobiecością, którym przypisywane są właściwości transformowania rzeczywistości, powoływania do istnienia nowych bytów i światów. Moc tkwiąca w cielesnym materiale nadaje kształt uśpionemu pączkowi i sprawia, że ten może wyłonić się z mieszaniny żywiołów i rozkwitnąć. Ciekawej odpowiedzi na tak zarysowane zagadnienie dostarczają również *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny, w których autorka odtwarzając akt narodzin podmiotu, stwierdza, że ten możliwy jest jedynie w sytuacji utożsamienia z własnym ciałem gwarantującym „całkowite otwarcie” definiowane jako „dopuszczenie wszelkich możliwości”, „przejaw zgody na różnorodność świata”⁶. Zdaniem autorki ten, kto rodzi „sam siebie przerasta. Jest przecież utożsamiony z procesem, który biegnie bez możliwości odwrotu ku nieznanemu rezultatowi. [...] Kto siebie otwiera, staje przed możliwością i grozą istnienia”⁷. Opis wyłaniania się nowego bytu przebiega zgodnie z założeniami paradygmatu filozoficznego i co ciekawe, związany zostaje z sferą organiczną – w kolejnych odsłonach aktu porodu odnaleźć można wzmianki na temat skurczy, rozciągnięć, przekształceń materii, potu, śluzu czy krwi, które towarzyszą rodzącej. To osadzenie w ciele sportretowane zostaje przy pomocy narracji popadającej w profetyczny ton zapowiadający objawienie, nadejście nowego istnienia związane z „obrzędami misterium” wymagającymi złożenia ofiary „dzikiemu bogu, który jest życiem”⁸. Tym samym w koncepcji Brach-Czajny dochodzi do swoistego zespolenia materialnej „przestrzeni wewnętrznej” i metafizycznego porządku zewnętrznego, a ujęcie to

⁴ A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja: szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 66.

⁵ A. Sandauer, *Poezja rupieci* [w:] *Debiuty poetyckie 1944–1960*, opr. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 306.

⁶ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 27.

⁷ Tamże, s. 25.

⁸ Tamże, s. 54.

koresponduje z aktem narodzin rozgrywającym się w wierszu *lanugo*, ilustrującym, w jaki sposób dochodzi do sprzężenia materii i dyskursu⁹:

lanugo

być sobie dwojgiem
najbliżej w sobie najgłębiej nieznanne

istnienie dużego ryzyka		przeważająca mniejszości
uparta nacja		narodzie sprzed narodzin
niepospolite poruszenie		niepodległe eksterminacjom
tworzą się rzeźbią		linie papilarne
twarz ledwie muśnięta		w okienku transferowym
oczy = bakterie		uczulone na światło
znużone nóżęta		w lunecie tunelu
na równi pochyłej	ponad	płaszczyzną łamania
podnosi się dno		tej historii
panoszą się		msze wcielenia
omszała zbroja		którą porastasz
w złącze osmozy		odbitko stykowa
ułoż się jeszcze	wnikliwiej	wraż w powięź
jak manat w mroźnej fali		jak delfin w ultradźwięku
pławię się otorbiam		uziemiem w leżeniu
kolejny tydzień		chodzę w tej miłości
w jeziorze łzowym		tętni obawiaczek
rytm traum refrenem		echem wymilczanki
kłęsko urodzaju		nie opać mi się stratą
okiełznaj zagrożenia		wpisz w księgę rodzaju
nie być jak kocia matka		gdy niepokojona
potrafi zanosić		kocięta na śmierć
ani jak obietnica		która cię zawodzi

wciel się za nami
taki traf mi się¹⁰

Zapowiedź przyścia nowego istnienia utrzymana zostaje w religijnym tonie podkreślonym poprzez umieszczenie w toku wywodu słownictwa związanego z sferą sakralną („kłęska urodzaju”, „księga rodzaju”, „msze wcielenia”), której obecność w materii wiersza nadaje całości błagalnego charakteru i sprawia, że ten w końcowych frazach przypomina litanię. Sformułowanie „wciel się za nami” traktować należy jako modlitewne zawołanie wyrażające życzenie powołania do życia nowego bytu wypowiedane w myśl zasady głoszącej, że „słowo stało się ciałem”¹¹. Wątek „wcielenia”, zakładający „wejście boskości

⁹ Zob. K. Szopa, *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 4.

¹⁰ J. Mueller, *Wylinki*, Wrocław 2010, s. 23.

¹¹ Obecność w liryce Mueller sformułowań odsyłających do porządku liturgicznego zdaniem Piotra Bogaleckiego upoważnia do rozpatrywania opisywanego projektu w perspektywie postse-

w widzialność ciała”, stanowił jeden z głównych problemów, czy wręcz obsesji chrześcijaństwa skoncentrowanych wokół kategorii uobecnienia, stając się pobudką do prowadzenia (nie)rozstrzygalnych sporów, u źródeł których leżało przeświadczenie o niedoskonałości substancji¹². Założenie to wywiedzione z myśli Platonskiej, wedle której „prawdziwa jest tylko idea, rzeczy zaś należą wyłącznie do ułomnego (i fałszywego) świata pozoru”, przeniesione zostało na grunt rozważań o sztuce, znajdując wyraz w poglądach ikonoklastów kwestionujących integralność tego, co przedstawiane i przedstawione¹³.

Stanowisku temu przeciwstawione zostało przekonanie „obrońców obrazów”. mówiące o współistotności odwzorowania i wzorca, zgodnie z którym Chrystus przedstawiony w ikonie jest prawdziwie obecny. Święte obrazy podobnie jak eucharystia, w czasie której chleb i wino stają się ciałem i krwią Chrystusa, stanowiąc mają bezpośrednie świadectwo i przypomnienie obecności Boga na ziemi. Podążając tym tropem można wysnuć stwierdzenie, że Mueller pisząc o „mszach wcielenia”, kroczy szlakiem wyznaczonym przez teologię i próbuje odtworzyć substancjalną tożsamość cudu zjednoczenia ciała matki i dziecka, do którego dochodzi w kobiecym łonie. Ze względu na niedoskonałość poetyckiego tworzywa, portretująca zmuszona jest do ukazania, jak powiedziałyby Didi-Huberman, „tkaniny wraz z jej rozdarciem”¹⁴, które w przypadku tym odczytywać należy zarówno w sposób metaforyczny, jak i dosłowny. Na pierwszej z wymienionych płaszczyzn wspomniany stan oznacza punkt, w którym kategoria reprezentacji ulega rozbiciu ze względu na niewspółmierność ciała i słowa, wyrażając się w (nie)wypowiadalności doświadczenia prenatalnego, na drugiej natomiast odnosi się wprost do sfery cielesnego otwarcia, do którego dochodzi w trakcie porodu. Zapewne też z tego powodu językowa warstwa zapisków o „stanie błogosławionym” wzbogacona została o specyficzny układ graficzny współgrający z pulsującym rytmem ciała i bólem porodowym, powodując, że (bez)kształtny obraz formowania nowego podmiotu rugowany ze sfery kultury zaistnieć może w materii wiersza.

Rozsunięte płaszczyzny struktury utworu poetyckiego komponują się w obraz tworzący waginę. Mechanizmy działania opresyjnej kultury sprawiły, że ta część kobiecego ciała została zawłaszczona przez język sprowadzający ją do rangi najbardziej obraźliwego wyzwiska. Jak zauważa Simone de Beauvoir biologizacyjne koncepcje spłycające żeńską podmiotowość do funkcji prokreacyjnej, zgodnie

kularnej. Zob. P. Bogalecki, *Od apokryfu do „anachromistycyzmu”. Postsekularne narracje (liryczne) Joanny Mueller [w:] tegoż, Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej.*

¹² G. Didi-Huberman, *Przed obrazem: pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2000, s. 124.

¹³ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 34.

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, dz. cyt., s. 99.

z którymi kobieta to „macica, jajniki, samica”, przyczyniają się do utrwalenia obrazu „drugiej płci” ujmowanego jako gorszy gatunek¹⁵. Według filozofki obowiązek wydania na świat potomstwa, traktowany niczym „naturalne powołanie”, determinuje położenie potencjalnych matek, wypychając je z rynku pracy i osadzając w przestrzeni domowej, uniemożliwiającej im wzbicie się na wyżyny egzystencji¹⁶. Autorka *Zagniazdowników* przekształca łacińską formułę „tota mulier in utero”, pisząc, że Mueller to vagina, co sugeruje, że pragnie stworzyć nowy obraz matczynego łona, wolny od negatywnych konotacji, w którym na plan pierwszy wysunięta zostanie życiodajna siła. Wykorzystanie wspomnianego porównania podkreśla szczególnie związek między powstawaniem nowych utworów a aktywnością seksualną, rodzeniem dzieci a sztuką, wymiarem duchowym a cielesnym, pozwalając na rozpatrywanie relacji tej w kategoriach „połączenia mózg-wagina”¹⁷, w której na plan pierwszy wysuwane jest wzajemne przenikanie erotyki i kobiecej twórczości. Wielkie artystki, takie jak Christina Rossetti, George Eliot, Emmy Goldman, Gertruda Stein stworzyły swe najważniejsze dzieła w okresach odpowiadających wzrostowi seksualnego pobudzenia, co potwierdzałoby tezę o nobilitacji procesu pisania motywowanego przez popędy. „Metafora wulkaniczna” (za określeniem Krystyny Kłosińskiej) w doskonały sposób obrazuje działanie twórczego aktu dokonującego waloryzacji cielesnej żywiołowości eksplodującej w słowach kreślonych ręką pisarek, a ponadto zachęca do zwrócenia uwagi na materialność samego tekstu¹⁸.

W poezji Mueller mocy macierzyńskiego ciała przywrócona zostaje umiejętność powlekania i formatowania substancji, co w warstwie wizualnej utworów uwydatnia rozlokowanie kolejnych wersów, tworzących spiętrzenia, wznórki i fałdy układające się w kobiece łono, stanowiące przedmiot kultu w okresie gynocentrycznym, pojmowanym w znaczeniu, jaki terminowi temu nadała Adrienne Rich, sugerując, że płeć żeńska zajmowała niegdyś centralną pozycję¹⁹. Według niektórych koncepcji antropologicznych w czasach przedpatriarchalnych szczególnie cześć składano Wielkiej-Bogini matce, o czym świadczą mają zachowane figurki, posążki i wizerunki uwydatniające kobiece narządy rozrodcze, podkreślające afirmatywny wymiar płodności²⁰. W okresie tym, jak odnotowuje

¹⁵ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003, s. 37.

¹⁶ Tamże, s. 566. W tym miejscu zaznaczyć należy, że w pracy de Beauvoir zawarty został ambiwalentny obraz macierzyństwa – z jednej strony przedstawione zostaje ono jako coś negatywnego, a z drugiej może zagwarantować kobiecie szczęście, jeśli będzie ono świadomym wyborem.

¹⁷ N. Wolf, *Wagina. Nowa biografia*, tłum. E. Smoleńska, Warszawa 2013, s. 11.

¹⁸ K. Kłosińska, *Kobiece autorka [w:] Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 99.

¹⁹ A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizelińska, Warszawa 2000, s. 148.

²⁰ Zob. R. Eisler, *The Chalice and The Blade: Our History, Our Future*, New York 1988; R. Graves, *Biała Bogini*, tłum. I. Kania, Warszawa 2000.

Rich, ważne miejsce przypisywano kobietom wytwarzającym naczynia, a proces ten ze względu na formotwórczy charakter porównywany był do rodzenia dzieci, co przyczyniło się do powiązania sztuki garncarskiej z doświadczeniem macierzyństwa, przy czym w czynności tej upatrywano pierwiastka religijno-rytualnego. Początkowo naczynie nie pełniło funkcji instrumentalnej sprowadzanej do roli zbiornika, jaka nadana została mu przez Arystotelesa wprowadzającego rozróżnienie na materię i formę, lecz postrzegano je jako aktywny pojemnik o właściwościach transformacyjnych²¹. Autorka *Somnambóli fantomowych* sięga do tej pierwotnej symboliki, kształtując kolejne utwory na wzór wazonów, garnków, naczyń, co przyczynia się do uświęcenia pierwiastka żeńskiego. Przyjęcie takiego założenia pozwala na powiązanie tego projektu poetyckiego z założeniami feminizmu korporalnego reprezentowanego między innymi przez Judith Butler, która już w samej etymologii słowa „matka” upatrywała połączenia z materialnością i dowodziła, że ta „klasyczna konfiguracja materii jako miejsca rodzenia staje się szczególnie znacząca, gdy opis tego, czym przedmiot jest i co znaczy, wymaga uciekania się do zasady dającej mu początek”²². Owa zasada w opisywanym projekcie poetyckim pozwala na przedstawienie macicy, która jest upodmiotowiona. Łańcuchy niecodziennych połączeń znaczeniowych uruchamiają pracę splatania sieci powiązań sensotwórczych, przesuwając akcenty z biernej, podległej materii na to, co inteligibilne i zmysłowe. Figura „dwóch warg”, jak określić ją można za Luce Irigaray, wyłaniająca się z kolumn wiersza *lanugo*, przełamuje tabu przedstawienia tego organu, a co więcej, staje się próbą stworzenia nowej konfiguracji podmiotowości, w której kluczową rolę odgrywać będzie złożenie materialnego i dyskursywnego, co w warstwie formalnej utworu zrealizowane zostaje poprzez ukazanie płynnie przechodzących w siebie części zduplikowanego układu wersowego²³. Podwójne ujęcie tworzy obraz ciała niezachowującego ostrych granic i otwartego na modyfikacje, poszerzając obszar rozumienia kobiecej podmiotowości o aspekt „powierzchni” i „głębi”. Na gruncie myśli feministycznej relacja między tym, co „zewnątrzne” i „wewnętrzne” doczekała się wielu omówień i opracowań, wśród których na wyróżnienie zasługują ustalenia Elizabeth Grosz, stanowiące istotny kontekst dla rozumienia poezji Mueller.

Wyjątkowość projektu filozofki zasadza się na wypracowaniu nowego modelu opisu podmiotowości, który nie sprowadza się do mechanicznego oddzielenia realnego, materialnego ciała i jego historycznych reprezentacji, przekraczając tym samym redukcjonizm leżący u fundamentów esencjalizmu i konstruktywizmu. W pierwszej z wymienionych koncepcji wpisane jest przeświadczenie o istnieniu stałych, niezmiennych, uniwersalnych elementów natury przesądza-

²¹ Por. A. Rich, *Zrodzone z kobiety...*, dz. cyt., s. 151–155.

²² J. Butler, *Ciała, które znaczą*, tłum. M. Rogowska-Stangret, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4, s. 17.

²³ L. Irigaray, *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Kraków 2010, s. 21.

jących o tożsamości jednostek i ich sposobach funkcjonowania w społeczeństwie, determinujących przeznaczenie kobiet (rodzenie i wychowanie dzieci), a ujęcie to w najbardziej ze skrajnych wersji sprowadza cielesność do rangi organicznej, decydującej o przynależności do danej płci biologicznej. Konstruktivism natomiast opiera się na założeniu głoszącym, że jedynie gender odgrywa kluczową rolę w konstytuowaniu podmiotowości, co skutkuje wyrugowaniem z pola widzenia aspektu materialności ciała i ograniczenia go jedynie do obrazu kulturowych konstrukcji²⁴. Koncepcja zaproponowana przez Grosz sprowadza „lotne ciała” na ziemię, co możliwe jest dzięki wypracowaniu nowych ram pojęciowych, w których zamiast o relacji sex (tego, co po stronie natury) i gender (tego, co po stronie kultury) czy umysłu i ciała mówi się o „psychicznej cielesności” i „ucieleśnionej podmiotowości”²⁵. Filozofka unika wypracowania uniwersalnego modelu, stanowiącego wzorzec dla innych pozostałych i skłania się w stronę tworzenia wielorakich form, różnorodnych typów ciał, z których żaden nie będzie funkcjonował jako reprezentant pozostałych. W celu konceptualizacji relacji między „wnętrzem” i „zewnątrzem”, perspektywą biologiczną i kulturową patrzenia na ciało Grosz posługuje się trójwymiarową figurą ósemki – „wstęgą Möbiusa”, która umożliwi przenikanie „umysłu w ciało i ciała w umysł”, ukazanie tego, w jaki sposób „procesy społecznej inskrypcji powierzchni ciała konstruują psychiczne wnętrze, i przeciwnie, jak konstruowana jest psychiczna zewnętrżność podmiotu”²⁶. Relacja między opisywanymi częściami polega na płynnym przechodzeniu w siebie, sprawiającym, że nie sposób oddzielić jednej sfery od drugiej. Ciało w koncepcji tej traktowane jest jako obiekt społeczny i powierzchniowy, kształtowany poprzez prawne imperatywy, zwyczaje, teksty pedagogiczne, czynniki geograficzne, przedmioty (biżuteria, ubranie, makijaż, tatuaż), które pozostają w kontakcie z ciałem na tyle długo, że w istotny sposób wpływają na sposób zachowania się charakterystyczny dla danej płci²⁷. Metafora ruchu przechodzenia między „powierzchnią” i „głębnią” koresponduje z drganiem warg, dążącym do ucieleśnienia podmiotowości, przedstawionym w utworze Mueller. Uchwycenie złożonej relacji „ciało-w-ciało” odbywa się poprzez wydobywanie z odmętów nienarodzonego i zarysowanie tej kształtującej się jeszcze formy w szczelinie rozwarcia, w której nie sposób wydzielić linii graniczną między matką i dzieckiem²⁸.

²⁴ Por. M. Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Gdańsk 2016, s. 263–266.

²⁵ E. Grosz, *Przeobrażanie ciał*, tłum. M. Michalski, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, kwiecień 2009 [1994], s. 28. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0071grosz.pdf> [data dostępu: 20.08.2016].

²⁶ E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość: teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 90.

²⁷ Por. M. Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością...*, dz. cyt., s. 271.

²⁸ L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Arszakiewicz, Kraków 2000.

Układ wiersza *lanugo* w precyzyjny sposób oddaje cyrkulację zachodzącą między warstwą słowną a obrazową, co charakterystyczne jest dla gatunku emblematu²⁹. Nie bez powodu też w innym utworze poetka nazywa siebie „emblematką”, a wątek ten podjęty zostaje na nowo w *Powlekać rosnące*. W jednym z rozdziałów wspomnianego zbioru Mueller wnikliwej analizie poddaje obrazy macierzyństwa zawarte w dziełach literackich i plastycznych. Swoją wywód rozpoczyna od powołania się na narracje czterech ewangelistów, spośród których tylko jeden – Łukasz „patron malarzy” – odważył się na sięgnięcie do matrylinearnego systemu, umieszczając na kartach spisanej przez siebie historii opowieść o zwiastowaniu i odwiedzinach Marii w domu Elżbiety³⁰. Sceny te dość dobrze zadomowiły się w sferze oficjalnych przedstawień, stając się jednymi z najczęściej eksponowanych tematów w malarstwie chrześcijańskim³¹. Do popularnych obrazów sięgających po tematykę brzemienności należą obrazy *Marii Magdaleny* wykonane przez Caravaggia i La Toura. Drugi z wymienionych twórców, w próbie interpretacji Mueller odczytującej dzieło przez pryzmat apokryfów, dopuścić się miał „trywialnej blasfemii” sugerującej, że Chrystus miał romans z świętą grzesznicą. Obrazom namalowanym pędzlem mistrzów postawić można zarzut deprymowania macierzyństwa, wyrażającego się w sposobie kreślenia kobiecych wizerunków (brzemienność portretowanych jest niemal niewidoczna, ukryta pod fałdami sukien) sugerując, iż doświadczenie to związane jest z poczuciem winy i smutkiem (mimika i gesty bohaterek) oraz pomijania sfery życia codziennego. Autorka *Wylinek* szuka przedstawień spoza kanonu, pyta o dramat „wielkich dziewczynek, kroczących niezgrabnie jak kaczki”³² i dochodzi do wniosku, że ze względu na walory estetyczne został on wyrzucony na margines, objęty „tabu brzemienności”, wyjęty spoza sfery oficjalnej reprezentacji, w której dominują obrazy „dziewczynek z brzuchem” utrzymane w konwencji romantycznej. Podobny mechanizm dotyczy porodu, któremu ze względu na kulturowe powiązanie z żywiołem abiektałnym przypisany został zakaz przedstawienia, powodujący, że w dominującej (patriarchalnej) narracji ujmowany jest on jako coś napawającego wstrętem i obrzydzeniem. W sztuce odnaleźć można niewiele świadectw ukazujących te doświadczenia w sposób afirmatywny. Zapewne też z tego powodu autorka *Zagniazdowników* stara się stworzyć „apokryficzny” obraz macierzyństwa, który nie będzie osa-

²⁹ Zob. J. Pełc, *Słowo i obraz: na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

³⁰ J. L. Nancy, *Nawiedzenie (obrazu chrześcijańskiego)*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 172.

³¹ Jak słusznie zauważa Agnieszka Kościańska, ze względu na głębokie zakorzenienie w rodzimej kulturze figura Matki Boskiej stanowi jeden z podstawowych wzorców tożsamościowych, jakie wpajane są polskim kobietom. Zob. A. Kościańska, *Twórcze odgrywanie Matki Polki i Matki Boskiej. Religia a symbolika macierzyńska w Polsce* [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R. E. Hryciuk, E. Korolczuk, Warszawa 2012.

³² J. Mueller, *Powlekać rosnące: apokryfy prenatalne...*, dz. cyt., s. 115.

dzony w negatywnie nacechowanej sferze oficjalnych przedstawień³³. W tym celu powołuje się nie tylko na własne doświadczenia, ale również sięga po dzieła innych kobiet, akcentując „płciowość podmiotu mówiącego”³⁴. Wśród nich odnaleźć można cykl prenatalny Pauli Modersohn-Becker, wiersze Krystyny Miłobędzkiej i Julii Fiedorczyk, *Księgę początku* Anny Nasiłowskiej, dziennik Manuelii Gretkowskiej, utwory Lidii Amejko i Bianki Rolando. Co ciekawe, autorka w tok własnej wypowiedzi wplata cytaty pochodzące z dzieł wymienionych autorek, funkcjonujące na równych prawach z tekstem głównym. Polifoniczność wywodu *Powlekać rosące* akcentuje próbę odzyskania matczynej narracji, udzielającej głosu samym kobietom.

Zapiski prenatalne przypominają „tekstową hybrydę” pozostającą na pograniczu literackości, publicystyki, dyskursu filozoficznego i akademickiego, w której splatają się „różne rejestry stylistyczne”, formy podawcze oraz konwencje gatunkowe o niejednoznacznych wyznacznikach³⁵. Wykorzystana przez Mueller „wielostrukturalność rodzajowa”³⁶ pozwala na płynne przechodzenie między różnymi rodzajami wypowiedzi, tworząc formę reprezentacji w najbardziej możliwej z pojemnych sposobów, opowiadającą o „byciu w sobie dwojgiem”. Warstwa słowna tekstu wzbogacona została o materiał ilustracyjny przedstawiający kobiety ciężarne i ich (nie)narodzone dzieci (fotografie, kolaże, reprodukcje obrazów), zamieszczany pomiędzy szkicami, które weszły w skład książki. Narracja brzemiennościowa obfituje w „cytaty z rzeczywistości”³⁷, informacje z sfery życia intymnego, takie jak opisy kolejnych faz rozwoju płodu, terminy wizyt u ginekologa (odnotowywanych z ironiczną precyzją w formie wypisków z kalendarza), sposób odżywiania, nastroj i obawy towarzyszące ciąży, codziennych zajęć, i łączy się z przemyśleniami na temat postrzegania i traktowania matek w przestrzeni społecznej (społeczność akademicka, autobusy, przychodnie lekarskie, środowisko literackie). Poetka zwraca uwagę, że macierzyństwo jest „doświadczeniem i instytucją”, przynosi kobiecie radość i pociechę w postaci dzieci, ale również powoduje, że musi ona zrezygnować z części własnych planów i aspi-

³³ Agnieszka Gawron zwracała uwagę, że karta tytułowa *Powlekać rosące* opatrzona została dedykacją „Dla kobiet, których nie ma (wciąż was więcej i więcej)”. Badaczka zauważa, że apokryficzny wymiar twórczości Mueller znajduje odzwierciedlenie w anachromistycznym, akcentującym antyinstytucjonalny i antyjojcowski model macierzyństwa, w którym na pierwszy plan wysuwana jest perspektywa boskości tkwiąca w tym kobiecym doświadczeniu. Zob. A. Gawron, *Apokryficzne macierzyństwa Joanny Mueller. Między cielesnością a tekstualnością*, „Ruch Literacki” 2016, nr 4.

³⁴ G. Borkowska, *Metafora drożdży [w:] Ciało i tekst...*, dz. cyt., s. 76.

³⁵ Zob. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń 2014, s. 7–24.

³⁶ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, s. 178.

³⁷ R. Nycz, *Cytaty z rzeczywistości. Funkcje wiadomości prasowych w literaturze [w:] Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 225–246.

racji, a wątek ten rozwinięty zostaje w tomiku opublikowanym bezpośrednio po wydaniu *Powlekać rosnące*.

W *intima thule* kluczowe miejsce przypisane zostaje rozważaniom dotyczącym „matriarchalnemu triumfowi wypatroszeń”. Metafora przywołana przez poetkę w doskonały sposób oddaje ambiwalentną sytuację matki, której z jednej strony przypisywany jest twórczy potencjał powoływania do życia „nowego istnienia”, afirmatywna moc, kreacyjność i władza nad tym, co nienarodzone; z drugiej zaś każdy akt tworzenia powiązany zostaje z wyniszczeniem „mięskiej rezydencji”, upodmiotowieniem, które w przypadku artystek wiąże się z rytuałem ofiary, czy też metaforycznie rzecz ujmując, „położeniem sztuki na szali życia” i zwróceniem się w stronę rzeczywistości³⁸. Poetka próbuje „odzyskać siebie dla kartki papieru”, co możliwe jest dzięki nieustannemu splątywaniu słów oraz eksponowaniu momentów „przędzenia”. Nawiązanie do koncepcji Nancy Kate Miller nie wydaje się przypadkowe – dowodzi doskonałej znajomości autorki klasyki tekstów feministycznych, a także wskazuje ważny trop interpretacyjny dla rozumienia tej poezji, przyczyniając się do trwałego powiązania snucia opowieści z ciałem.

Zgodnie z założeniami „arachnologii” „Tekst jak Tkanina [...] tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie”, a w trakcie tego procesu dochodzi do zostawienia śladów będących wyraźnymi znakami historii autorki³⁹. W celu zilustrowania działania wspomnianego mechanizmu Miller sięga do mitologicznej historii o losach Arachne konkurującej w tkackim pojedynku z Ateną. Zgodnie z przekazem Owidiusza pierwsza ze wspomnianych uczestniczek wyhaftowała sceny przedstawiające związki miłosne bogów z śmiertelnikami, co rozwścieczyło Pallas, która w przypływie gniewu zniszczyła haft przeciwniczki, skłaniając ją tym gestem do popełnienia samobójstwa⁴⁰. Atena żałując swojego czynu, postanowiła przemienić Arachne w pająka, który tkął będzie misternie złożoną sieć. Zdaniem Miller idea twórczyni-pajęczycy skłania do postawienia pytania o źródło i usytuowanie pisarstwa kobiecego, które, podkreślając silny związek procesu powstawania z dziełem, pozwala „odzyskać w obrębie przedstawienia emblematy jego konstruowania”, przyczyniając się do wykrystalizowania silnej podmiotowości wyłaniającej się w trakcie splatania tkaniny⁴¹. Ujęcie amery-

³⁸ Na dwuznaczne położenie matek zwracała uwagę Sara Ruddick, twierdząc, że są one uwikłane w relacje władzy, sytuujące je w pozycji podporządkowanej, ale też sprawują zwierzchnictwo nad życiem dzieci. Starając się dowartościować myślenie opiekuńcze, zwracała uwagę, że realne kobiety nie dosięgają do ideału i za podstawowe cele macierzyństwa uznawała: dbanie o bezpieczeństwo dziecka, dążenie do jego rozwoju i wychowanie w taki sposób, by było ono społecznie akceptowane. Zob. S. Ruddick, *Maternal thinking: toward a politics of peace*, Boston 1995.

³⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

⁴⁰ Zob. Owidiusz, *Przemiany*, tłum. A. Kamieńska, Warszawa 1968, s. 44–46.

⁴¹ N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 492.

kańskiej krytyczki stanowi wyraźną polemikę z koncepcją hyfologii Rolanda Barthes'a, zgodnie z którą podmiot tworzący tekst „rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci”. Miller postuluje, by zamiast na „śmierci autora” skupić się na przypominaniu przemilczanej kobiecej tradycji pisarskiej, obierając za główny cel krytyki feministycznej poszukiwanie śladów sygnatury autorki w wytworzonym przez nią dziele⁴². W pewnym sensie „arachnologia” stanowi pozytywny projekt przeciwstawiający wiarę w moc twórczą i konstrukcjonizm idei destrukcji, choć nie można zapominać o zawartej w niej dwuznaczności. Badaczka w swojej interpretacji mitu zwraca uwagę na pesymistyczny wydźwięk opisanego historii, a co za tym idzie niepewny status kobiety-twórczyni. Arachne, „pozbawiona głowy” (logicznego sposobu myślenia przypisywanego mężczyznom), skazana zostaje na wytworzenie przekazu płynącego prosto z ciała, definiowanego w kategoriach braku, oznaczającego, że snuje ona nic swej opowieści wyłącznie jako kobieta, a nie artystka⁴³.

Autorka *Wylinek* „podpowiada” interpretatorom, w jaki sposób należy odczytywać jej poezję, zamieszczając w tworzonych przez siebie utworach wzmianki odsyłające do koncepcji Miller, takie jak chociażby: „czytanka dla Arachne”, apostrofa do „pajęczycy jedwabnicy”, informacja o sposobie powstania tekstu nazwanego „dzierganka na dzianinie”. Kobieca twórczość powiązana zostaje z tworzeniem wielobarwnego haftu utrwalonego na tkaninie, w którym zgodnie z wykładnią amerykańskiej krytyczki feministycznej doszukać się można sygnatury jego autorki. Twórczyni dziergająca swój tekst w myśl zasady „pisz siebie, twoje ciało musi stać się słyszalne”⁴⁴, w swoich utworach zamieszcza wzmianki na temat życia codziennego, przyczyniając się do trwałego powiązania rodzenia nowych utworów z reprodukcją:

(żeby nie budzić dzieci, pisze we wnętrzu dłoni) kobieta – kobierzec
 biel, linijka padolna – zawiana fiaskiem w oczy, na amen zatrzaśnięta
 w matce
 [...]

 ła i tka:
 ewangelie znad kądzieli, piosnki krosienkowe, *stłumy, złąki, ciężce*. naocz-
 na, uboczna, potoczna, co poroni, to pocznie, porodzi, nie odpocznie.
 w ordynarnym ordynku rugowana z debaty w krzyk echolalii płacz [...]

 pasywno-agresywna trapistka, zabójczo ofiarna [...] czegokolwiek nie
 zrobi, cokolwiek dokona – i tak streszczona do łona.⁴⁵

⁴² Zob. K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet* [w:] *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 39–44.

⁴³ Por. M. Świerkosz, *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego* [w:] „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 74–76.

⁴⁴ H. Cixous, *Śmiech meduzy*, tłum. A. Nasiłowska [w:] *Ciało i tekst...*, dz. cyt., s. 173.

⁴⁵ J. Mueller, *intima thule*, Wrocław 2015, s. 36.

Metafora pisania „we wnętrzu dłoni” w doskonały sposób oddaje powiązanie kobiecej twórczości z tym, co „geograficznie najbliższe” – własnym «ciałem»⁴⁶, wskazując na dwuznaczne usytuowanie „artystki i matki”, dla której doświadczenie macierzyństwa stanowi główne źródło poetyckiego natchnienia, ale także podstawową przyczynę jego ograniczenia. Swobodna ekspresja twórcza zostaje „stłumiona” przez kolejne cięższe pozwalające na „streszczenie” tego, co kobiece do funkcji reprodukcyjnej, przyczyniając się do marginalnego usytuowania kondycji podmiotu matczynego, który jako niewygodny element zostaje „wyrugowany z debaty”. Rozpoznanie to przenosi główny punkt rozważań w sferę próby rozpoznania miejsca „matki feministki”, by sparafrazować tytuł książki Agnieszki Graff, w obrębie siostrzanej wspólnoty.

Bycie w grupie i matczyność stanowią dla poetki doświadczenie problematyczne, w którym „my” kłóci się z indywidualnym „ja”, a wybór „wspólnego pokoju” zdaje się wykluczać swobodną możliwość tworzenia we „własnym”. W pracach pisanych z niehegemonicznego punktu widzenia niejednokrotnie zwracano uwagę na to, że dla przedstawioelek myśli feministycznej mówienie „my” jest dość kłopotliwe⁴⁷, a co więcej, już samo przyjęcie założenia o istnieniu „podmiotu” stanowiącego model reprezentacji dla pozostałych jest z definicji błędne. Nie sposób rozpoznać, czy też wyznaczyć, jakie warunki muszą zostać spełnione, by „feministyczne minimum” zostało zachowane. Z tego ślepego punktu na mapie refleksji oscylującej wokół zagadnień wspólnoty zwracającej uwagę na „różnorodność” i uwzględniającej kategorię rasy, klasy, płci zdawać sobie sprawę musiała Mueller, dedykując jeden z utworów „mieszkankom Wspólnego Pokoju”, gromadzącego doświadczenia kobiet bezpłodnych, matek, dziewczynek organizujących opór przy „kawce i pralinkach wobec wyrafinowanych form opresji”, robotnic, których losy i sytuacji nie sposób opisać przy pomocy „uniwersalizującej narracji”⁴⁸. Mimo takiego rozpoznania poetka próbuje stworzyć „narrację, która nie wyklucza”⁴⁹. Tym samym pole wiersza staje się narzędziem walki, miejscem afirmacji, opowieścią snutą w myśl zasady głoszącej, że „już samo bycie kobietą to emancypacja”⁵⁰. Przyjęcie tak zarysowanego założenia zostaje uprawomocnione w strategii pisarskiej Mueller dopuszczającej do głosu intymne historie i uprzywilejowującej „małe narracje”, w Lyotardowskiej optyce przeciwstawiane „Wielkiej Opowieści”, dążącej do legitymizacji wiedzy⁵¹. Warstwa tego, co prywatne wzbogacona zostaje o rozpoznanie sytuacji

⁴⁶ A. Rich, *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, tłum. W. Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 33.

⁴⁷ Zob. b. hooks, *Teoria feministyczna: od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Warszawa 2013; L. Irigaray, *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą*, tłum. S. Królak, Kraków 2010.

⁴⁸ J. Mueller, *inimta thule...*, dz. cyt., s. 47.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Zob. J. F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 97 i dalsze.

innych „matul”, co akcentuje już sam tytuł zbioru *intima thule* pobrzmiewający matczynościami portretowaną w liczbie mnogiej.

Poetka komponując swoje utwory, stara się zwrócić uwagę na sytuację kobiet podlegających przemocy domowej. W utworze *ingerencja w intymne*, ukształtowanym na wzór *Hymnu o miłości świętego Pawła*, bada mechanizmy funkcjonowania opresji, szczególną uwagę zwracając na przenikanie sfery domowej i publicznej:

w klatkowym mieszkaniu z kuchenną wnęką
 sąsiedzkie ucho kiedy im do słuchu
 spadają ciosy podniesionych głosów
 po dzieciach spłyną jak po psach
 tyrania tyrad

terror perror

przemoc niecierpliwa jest, niełaskawa jest
 poniża, wymusza poklask, unosi się gniewem
 nie znajduje usprawiedliwienia,
 [...]

opresja bez ekspresji zagłuszona przez cymbał grzmiący
 kiedy prawiciel kazań staje się oprawcą
 i pęta więzią sakramencko
 [...]

Kobieto zza ściany
 Pasku transmisyjny
 Błogosławiona cicha
 co czujesz
 kiedy w prywatne wkracza policyjne.⁵²

Mueller wsłuchując się w głos wydawany przez „pasek transmisyjny”, zastanawia się nad odczuciami towarzyszącymi ofierze. Forma przemocy domowej stanowiąca, jak powiedziałyby Rich „jądro macierzyńskiej ciemności”, interesuje poetkę ze względu na namacalne ślady opresji⁵³. Wytropienie sprzężenia przestrzeni życia rodzinnego z sferą oddziaływania oficjalnych instytucji pozwala na wyartykułowanie kwestii ideologicznych, wyrażanych w myśl sztandarego hasła drugiej fali feminizmu „prywatne jest polityczne”. Przedstawienie przestrzeni domowej, konotującej powiązania z ciepłem, miłością, bezpieczeństwem, jako miejsca kaźni rozbija utarte przyzwyczajenia i sposoby myślenia o instytucji macierzyństwa, zgodnie z którymi przywodzi ono „na myśl dom, a my lubimy myśleć, że dom to prywatne miejsce”⁵⁴, obnażając patriarchalne obwarowanie tego terenu. W wydaniu tym źródłem opresji staje się małżeństwo „pętające więzią sakramencką” i wplatające kobietę w sieć złożonej relacji

⁵² J. Mueller, *intima thule*, dz. cyt., s. 40–41.

⁵³ A. Rich, *Zrodzone z kobiety...*, dz. cyt., s. 349.

⁵⁴ Tamże, s. 373.

władzy, powodującej, że zostaje ona postawiona w podrzędnej pozycji wobec swojego oprawcy, legitymizowanej poprzez oddziaływanie systemu religijnego, prawnego, opiekuńczego, a już samo skierowanie uwagi poetki w tę stronę dowodzi jej szczególnej wrażliwości.

Poezja wychodząca spod pióra autorki *Wylinek* dowartościowuje doświadczenie macierzyństwa, wskazując na jego kreacyjny potencjał wyzwolony spod władzy mechanizmów patriarchalnych. Wyjątkowość projektu Mueller zasada się na afirmacji wymiaru cielesnego, który wbrew tradycyjnym konceptualizacjom przestaje być odczytywany w kategoriach bierności i abiektałności, a co więcej poszerzony zostaje o aspekt formotwórczy. Wizja „podmiotu matczynego”, wyłaniającego się z tych utworów, nie kończy się na akcentowaniu (nie) powtarzalności cudu narodzin, do którego dojść może jedynie w kobiecym łonie, stanowiącym źródło życia, ale także zwraca uwagę na sytuację innych „matul” pozostających w obrębie siostrzanej wspólnoty. W ten sposób już w samo słowo „rodzicielka” na nowo wpisane zostają pierwotnie przypisywane mu wartości, takie jak opiekuńczość, serdeczność, troskliwość.

Ewa Kuliś

THE MATERNAL FORM: TROPES OF THE MATERNAL SUBJECT
IN THE POETRY OF JOANNA MUELLER

Summary

This article examines the problem of motherhood in the poetry of Joanna Mueller from the perspective of feminist body studies. Throughout her poetic work Mueller keeps analyzing the formation of a new subject, a process closely connected with the creation, or giving birth, to new poems and reproduction. She dignifies the experience of motherhood by focusing on the peculiar condition of ‘being two in one’. This is further enhanced by the emblematic arrangement of the individual poems (formed into mounds, folds, the womb, the vagina, and blood vessels) and references to the primeval Mother Goddess. The matrifocal narration exalts the maternal female body to its sovereign position, justified by its power over life; indeed, the combined force of Mueller’s naturalistic description and discursive momentum not only subverts the patriarchal narrative of female passivity and inferiority but in a way sacralizes the feminine principle.