

Teksty Drugie 1995, 3-4 , s. 196-211



I Faustyna umrze... o twórczości Krystyny Kofty

Inga Iwasiów

Portrety

I Faustyna umrze... o twórczości Krystyny Kofty

Czeka mnie zadanie trudne: mam pisać feministycznie o pisarce, która wydaje się feministyczna, a w wywiadach ucieka od takiej klasyfikacji. Muszę więc interpretować teksty trochę wbrew autorce. Ostatnia powieść i ostatni dramat Kofty¹, wyraźnie nawiązujące do feministycznego kodu, raczej komplikują niż wyjaśniają sytuację mnie–interpretatorki, zobowiązanej wybraną metodą do empatii. Co je inspirowało – moda, zapotrzebowanie, ogólny klimat, czy może wewnętrzny rytm tej twórczości, od początku jednak zaplątanej w kobiece *ego*? Skłaniam się oczywiście ku ostatniej możliwości, interesuje mnie proces dojrzewania kobiecego głosu, jego wibracje, ale także puste miejsca, przemilczenia i aluzje, fantazmatyczne powtórzenia wątków pozornie neutralnych, a współtworzących kobiecą wizję świata. Chcę wierzyć, że Krystyna Kofta dojrzewała do odwagi

¹ W szkicu odwołuję się do następujących utworów K. Kofty, dalej sygnowanych skrótem tytułu: *Wizjer* Warszawa 1978 (W); *Widny*, Warszawa 1980 (R); *Człowiek, który nie umarł*, Warszawa 1990 (CKNU); *Ciało niezje* Kraków 1988 (CN); *Pawilon małych drapieżców*, wyd. II. Warszawa 1993 (PMD); *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę*, Warszawa 1992 (JZU); *Chwała czarownicy*, Warszawa 1994 (CC); *Salon profesora Mefisto*, „Dialog” 1993 nr 6 (SPM).

Nie powołuję się na tekst sztuki *Pępowina* oraz scenariusze filmów *Femina* (reż. P. Szulkin); *Lubię nietoperze* (reż. G. Warchol) – zawarte w nich wątki mogłyby dostarczyć dalszych argumentów do mojej interpretacji.

mówienia o sobie–w–centrum, co stanowi stałą cechę jej prozy, a zarazem jeden z wyróżników twórczości feministycznej. Nie moda więc – przed laty fundująca frazę „nie jestem feministką, moje utwory nie mają nic wspólnego z nurtem kobiecym”, a dziś coraz częściej frazy tej odwrócenie – ale konsekwencje wyciągnięte z wszystkiego, co napisane zostało do tej pory, kierują fabulacyjną aktywność pisarki ku mitologii kobiecości w dramacie *Salon profesora Mefisto* i powieści *Chwała czarownicy*.

Płeć determinuje pisanie, „ja” opiera się dominacji pióra, próbuje złamać nakazy konwencji i konwenansu. Samoświadoma twórczość Kofty może być tego doskonałym przykładem: od pierwszej powieści, poprzez opowiadania, aż do prozy najnowszej, centralnym jej tematem pozostaje proces tworzenia, sprzeciwiający się lękowi przed śmiercią i starością. Życiorys i twórczość bohaterki określone są wyraźnie przez ich płeć², porządek kreacji przechodzi niepostrzeżenie w porządek miłości, biologii, nowej mitologii wreszcie. Bohaterki, a raczej bohaterki, bo poszczególne utwory dopełniają się wzajemnie, w próbach głosu tej samej postaci, może w próbach głosu tej samej autorki. Udzielając wywiadu Andrzejowi Bernatowi Kofta powiedziała między innymi: „Moja bohaterka, myślę tu o bohaterce składanej, ze wszystkich książek, czuje się wolna. Ta problematyka wolności obecna jest w atmosferze czasu teraźniejszego i ma niewiele wspólnego z Ruchem Wyzwolenia Kobiet.”³ „Twórczość jest dla mnie najważniejszym atrybutem człowieczeństwa (...). Dla mnie twórczość jest także przezwyciężaniem lęku przed śmiercią.”⁴

Wolność, twórczość, ciało... Konwencja, forma ulegają przesunięciu zgodnie z rytmem tej triady. Kofta doskonale panuje nad warszatem,

² Recenzenci utworów Kofty zwracali zazwyczaj uwagę na tę problematykę, podkreślając jednocześnie jej kobiece rozstrzygnięcia: kontynuacje powieści psychologicznej zapoczątkowanej twórczością Z. Nalkowskiej, skupioną na problematyce „rodu Ewy” (W. Natanson *Nowa książka Krystyny Kofty*, „Nowe Książki” 1990 nr 12); atmosferę nerwowości, klęski życiowej związanej z degradacją psychiczną i fizyczną (K. Mętrak *Życie po życiu*, „Literatura” 1990 nr 11); połączenie problematyki miłości i śmierci (M. Łukaszewicz *Nowa powieść Krystyny Kofty*, „Nowe Książki” 1989 nr 8). Oprócz uwag dotyczących „kobiecej” problematyki tej twórczości i kobiecej wrażliwości ją organizującej, zwracano też uwagę na kobiece cechy stylu np. drobiazgowy opis.

³ *Pisząc, czuję się wolna*. Z Krystyną Koftą rozmawia Andrzej Bernat, „Nowe Książki” 1989 nr 8, s. 4.

⁴ Tamże, s. 3.

zna reguły techniki narracyjnej. Od pierwszej powieści *Wizjer*, poprzez *Wióry*, aż po imponującą dyscyplinę kompozycyjną powieści *Chwała czarownicy*, możemy uczyć się z tej prozy, nieczym z podręcznika poetyki, reguł roztaczania horyzontu narracyjnego. Lecz, mówi Kofta w cytowanym już wywiadzie, najważniejsza jest prawda, szczerłość, ona prowadzi rękę, jej podporządkowuje się metaświadomość pisarska. Szczerłość zaś, powtórzmy raz jeszcze (nie ostatni) to ciało, przez nie można zyskać wolność, ono jest kluczem do zrozumienia siebie i świata. Ciało łamie regularną strukturę kompozycyjną – np. w powieści *Pawilon małych drapieźców*, gdzie symetria narracji podzielonej między opowiadanie o terażniejszości i przeszłości bohaterki oraz tłumaczonej przez nią prozy, ustępuje amorficznej fabulacji, współgrającej z emocjami nawiązanego pod nicobecność męża romansu. Rację zawsze ma ciało, dostępne gatunki są z definicji męskie⁵; pomagają utwierdzać męską wizję świata. W obrębie tradycji, z jej wnętrza, mówić można feministycznie, jeśli ulegniemy pokusie szczerłości. Kobieca szczerłość kieruje się także przeciw gatunkom. Przykład Kofty jest szczególnie cenny, jej wybory gatunkowe nie wynikają przecież z braku rozeznania, nie są wadami – co sugerowali nikiiedy recenzenci. Polonistyczne wykształcenie to tylko instytucjonalna gwarancja wiedzy, jej praktyczne zastosowanie widać w pierwszych utworach, poddanych surowej dyscyplinie formalnej. Jeśli więc kolejne utwory odbiegają od tejże dyscypliny to sądzić można, iż wybór był świadomy: pisanie kobiety zamieniło się z czasem w kobiece pisanie, ulegające rytmowi ciała, jak rytmowi temu podlega każda bohaterka Kofty. Pierwszym, nieśmiałym odciskiem tego ciała na piasku fabuły jest syccenie ich biografią, może własną, a może tylko powtarzalną. Biografia bohaterki pełni tu funkcję sygnatury, autorskiego podpisu, to ona pozwala czytać „tekst Kofty” jako całość. Biografia postaci z *Wiórow*, *Ciała niczyjego*, ale też implikowana idealem aktywnej partnerki w poradniku *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę*, zapisuje nową wrażliwość naszego wieku. Kobieta ostat-

⁵ D. Buchbinder Contemporary Literary Theory and the Reading of Poetry w: Poetry and Gender, ed. by B.H. Milech, Melbourn 1991, s. 120–124, V.B. Leich Feminism Criticism. American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties, New York 1988, s. 307–331; M. Eagleton Gender and Genre, w: Re-reading the Short Story, ed. by C. Hanson, London 1989, s. 55–68.

niej dekady jest w nich osobą wyzwalającą się, bez względu na to, czy autorka wiąże ten fakt z hasłami Ruchu Wyzwolenia Kobiet. Emancypację bohaterki młodego pokolenia widać tym wyraźniej, gdy porównamy ją z konserwatywnym bezruchem bohaterek z pokolenia urodzonego przed wojną.

Twórczość Kofty zawiera kilka powracających mikrofabuł, w których domyślać się możemy biograficznych źródeł. Historia Henia Sonenberga opowiadana w *Wiórach* i wspominana w powieści *Chwała czarownicy*; losy hrabiego-śmieciarza, epizodycznie potraktowane w *Wiórach*, będące fabułą opowiadania *Gemma*; postać Wiktora i historia jego matki-prostytutki w opowiadaniu *Jaszczur*, związana z Wiktorem przemiana Bogny w *Pawilonie małych drapieżców*; wspomnienie grzechu przy Pierwszej Komunii – zjedzony wówczas owoc, o czym wspominają bohaterki *Pawilonu*, *Chwała czarownicy*, *Wiórów*; czy powrót do opowieści o starej kobiecie (to znów Faustyna) w opowiadaniu *Myślą, mową i uczynkiem*. Dzieciństwo, postaci rodziców, uczenie się świata podobne we wszystkich właściwie utworach. Przykłady można mnożyć, ich logikę wyjaśnia narratorka-pisarka powieści *Chwała czarownicy*:

Myśli i wyobrażenia wpychałam w cudze głowy i usta, a i tak wszyscy myśleli, że moje wymysły to prawda, że przeżyłam wszystkie opisane romanse, nawet miłość z kalekim debilem, nie było ucieczki od wymyślonych scen, które uchodzily za prawdę. Koniec z tym fałszem. ONA – JA, tym razem najważniejsza. Może czytelnicy właśnie dlatego pomyślą paradoksalnie, że to czysta fikcja, tak jak moja matka podejrzewała mnie o kłamstwo, gdy mówiłam prawdę, gdy zaś kłamalam, wierzyła święcie w to, co mówię. [CC, s. 137]

Wcześniej, zanim podejmie tę decyzję o ostentacyjnym zakwestionowaniu reguł fikcji literackiej, rekonstruując świadomość Bogusi-dziecka mówi:

Uważałam, że każda opowiedziana historia jest p r a w d a, że samo opowiadanie stwarza historię, bez względu na to, czy naprawdę się wydarzyła, czy powstała w mojej głowie. [CC, s. 47]

Deklaracje ja-mówiącego potwierdzają renomę Kofty jako subtelnej graczy, zonglującej konwencjami literackimi: oto – mówi bohaterka-narratorka – czytasz mnie, Bognę Fox jako mnie, ja zaś jestem autorką poprzednich fabuł sygnowanych nazwiskiem ze strony tytułowej powieści. Tym razem nie ukrywam się za fikcją, aktywność

tekstu–życia określa mnie jako feministkę, kobiety zawsze pisały przede wszystkim o sobie, o swojej kondycji emocjonalnej. Kobieccie pisarstwo od pisarstwa męskiego różniło się zespołem stłumień i przemilczeń, rodzajem wstydu przed odbiorcą, skłaniającym do eufemistycznego, zawoalowanego używania języka. Mój tekst był zawsze odważny, opisywał kobiecą seksualność i kobiecą psychikę bez pruderii i bez serwitutów przynależnych patriarchalnemu społeczeństwu. Płaciłam posądzeniem o perwersję, czytelnik odczuwał często niezdrowe emocje, zamiast doceniać mój indywidualizm. Dziś zrywam pakt konwencji, przyznając się – to ja, pisanie jest wysnuwaniem–tekstu–z–siebie, mała Bogusia miała tę intuicję od początku, bo opowiadanie konstytuuje świat, nie ma granicy pomiędzy kreacją a „prawdą”. Kreacja służy prawdzie, stwarza ją. Więc przewrotnie: może tym razem nie uwierzysz, zawsze przecież mówiłam prawdę o kobiecie i w tym sensie prawdę – o sobie. Zapraszam do tekstu–mnie.

Biografia kobiety jest przede wszystkim obrazem ciała⁶, zapisem jego stanów, pragnień, wzlotów i upadków. Ciało kobiet Kofta rozpina między pięknem młodości i wiedźmowatością starości. Ciało jest albo Małgorzatą, albo Faustyną. Przyjrzyjmy się więc ciału Faustyny. Fausta jest jedną z bohaterek debiutanckiej powieści Kofty. Ucieczka przed faustycznością (byciem tamtą Faustą) stanowi temat przewodni wszystkich następnich. Ale Fausta to tylko obiekt obserwowany przez tytułowy wizjer, główną bohaterką jest Senia, pełna lęków współlokatorka starzejącej się kobiety. Na ten aspekt powieści – o ile mi wiadomo – recenzenci nie zwracali raczej uwagi, widząc faustyczność Faustyny, pomijając zaś faustyczność Senii.⁷ Tymczasem ta pierwsza starzeje się, umiera samotnie – ta druga dysponuje zhibernowaną młodością – unika zmarszczek, wiotczenia tkanki, przy-

⁶ Zderzenie cielesności, „wysnuwania tekstu z siebie” i mitologii kobiecości przywodzi na myśl różne postawy feministyczne. Może to być twórczość E. Jong (motywy podróży w przestrzeni połączonej z eksploracją własnej seksualności), mogą to być powieści *fantasy* z elementami mitologii matriarchalnej, a można też dopatrywać się tu poglądów np. H. Cixous (por. np. H. Cixous *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasilowska. Konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1993 nr 4/5/6.)

⁷ Np. A. Bernat *Świat zamknięty niepokojem*, „Nowe Książki” 1978 nr 19. Ta wnikliwa recenzja opisuje zarówno rolę detalu w debiucie Kofty (ważny aspekt poetyki „kobiecości”), jak i symboliczne uosobienie lęków Senii w postaci Fausty.

rostu komórek tłuszczowych. Zgoda, jej wiek usprawiedliwia „bycie młodą”, lecz w końcu nie a ż t a k młodą: studentka z pierwszych rozdziałów zostaje żoną, matką, kochanką, a jej uda pokrywa wciąż nienagannie naciągnięty aksamit. Dziwi to lekarza odbiczającego poród:

– Dwadzieścia siedem? – pyta lekarz i sam sobie odpowiada. – Nigdy bym pani tyle nie dał – nawleka igłę, żeby na powrót zeszyć Senię – nie dalbym więcej niż dwadzieścia, nawet czysto fizjologicznie, skóra, narządy, i wszystko... [W, s. 123]

Senia rodzi dziecko w dniu, gdy jej kochanek – Jot El – kończy trzydzieści trzy lata. Męscy bohaterowie Kofty zdradzają często pokrewieństwo z Chrystusem, zakodowane (aż do powieści najnowszej) w szeregu aluzji: Jot El ma „uzdrawiające ręce” i wiek Jezusa, młodzi kochankowie Bogny nawet zewnątrznie przywodzą na myśl ikonografię przedstawiającą Boga-Syna. Mężczyźni ci uosabiają łagodność, czułość, zrozumienie, wierność – „lepszą” stronę męskiej natury. Senia porzuca Jot Ela dla małżeństwa zaaranżowanego przez Faustę, małżeństwa z chłodnym naukowcem, Wiktorem. Jot El, w przeszłości osławiający lęki dziewczyny wyglądającej przez wizjer niebezpieczeństwa, zaczajonego zła, a zbierającej życiową siłę podczas aktu miłosnego; Jot El w konfiguracji losu Senii wypełnia rolę magiczną, jest bez mała prorokiem miłości. Okazuje się też zarazem symbolicznym dzieckiem Senii, jak i ojcem jej dziecka. Wkraczając w symboliczny, trzydziesty trzeci rok życia „pojawia się” na sali porodowej, z trzewi swej kochanki, choć pozostaje zarazem wobec nowo narodzonego osobny. Senia „rodzi sobie” mężczyznę, wypełnia lukę powstałą po rezygnacji z miłości; w akcie narodzin tkwi kobieca siła kraczyjna, jej odpornościowy mechanizm skierowany przeciw śmierci.

Konfiguracja – słowo z zasłyszanej przypadkiem rozmowy – określa ściśle idącą powieści, postaci i motywy pojawiają się w podzielonych na rozdziały odcinkach, za każdym razem „konfigurowanych” wobec „opowiadanej” postaci. Te same reguły rządzą karcianymi zabawami Faustyny, co i realnym życiem bohaterów. Senia, w kontredansie męskich uścisków, zyskuje młodość, pozbywa się niepokoju, zdecydowana wreszcie podzielić swe emocje między ich trzech: męża, kochanka, syna.

Tymczasem Fausta, trochę wiedźma, trochę wróżka, umiera stopnio-

wo, wraz ze swym „zarastającym” (to słowo powtarza się wielokrotnie) mieszkaniem. Także ona miała w przeszłości męża i kochanka, co jednak nie oddaliło starości. Mentalność jej czasów odcinała kobiecie drogę do miłosnej pełni, starszy mąż, kochanek, oficerowie spotykani na rautach, wszyscy oni zdawali się gwarantami bezpieczeństwa, a przecież – wspomina Natka – orgazm przeżywała w samotności, wystarczyło tylko przypomnieć sobie, z jakim zapałem kochali jej duże ciało, jak zachwycał ich powstańczy krzyżyk uwięziony między olbrzymimi piersiami. Spod wspomnień o mężczyznach wydostaje się to najgłębiej ukryte, wspomnienie o „ojczulku”. Przyzywany wielokrotnie, najwierniejszy z orszaku wielbicieli, w przedśmiertnych majakach pojawia się jako sprawca wszystkich erotycznych stłumień córki:

– Wyciągnij rękę – ojczulek trzyma trzcinkę wiklinową, czerwoną i giętką.

Faustyna wyciąga bezwiednie rękę. Trzcinka spada na nią ze świstem siedem razy, metodycznie, w odstępach równych co do sekundy.

Tworzy się siedem sinych pręg. Faustyna patrzy, jak wylaniają się stopniowo, najpierw czerwone, nabiegłe krwią, potem niebieszczeją i nabierają wyrazistości.

– Wiesz za co – mówi ojczulek uśmiechając się samymi ustami.

– Tak – dziewczynka pochyla się w pokorze nad jego ręką.

Siedzi na kolanach ojczulka. Ma na sobie białą, koronkową bluzkę, przez którą widać zarys wypukłych piersi. Granatowa spódniczka w zaprasowane faldy kryje rękę ojca.

Dziewczynka śmieje się, widocznie coś ją laskocze... Czarne, gęste, kędzierzawe włosy zasłaniają jej twarz. Potrząsa głową i odrzuca je do tyłu. [W, s. 208]

Tamta dziewczynka zestarzała się, a towarzyszyło jej zawsze owo ambiwalentne wspomnienie miłości, pokory, bólu, rozkoszy. Próbowała zatrzymać czas, lecz jakże można dokonać tego, gdy zabraknie mężczyzny? Miłość konserwuje, odmładza – Senia wybrała miłość zwielokrotnioną i pokonała czas przejawiający się egzystencjalnymi lękami w pierwszym rozdziale powieści, materializowany pełnymi niepokojem rysunkami (pokonała tymczasem, bo czy na zawsze?); Faustyna ludzi się nadzieją mocy zawartej w karcianych wróżbach i słóiczkach z kremem. Nawet lustro, ten podstępny świadek kobiety, zwodzi Faustynę: raz rejestruje raczej projekcję jej duszy, niż obiektywną prawdę; kiedy indziej obnaża nędzę i ruinę twarzy. Lustro ma pamięć i świadomość (motyw szczególnie wyraźnie opisany w opowiadaniu *Lustro* z tomu *Człowiek, który nie umarł*) – lustro „przymila się” do Faustyny, w momentach jej euforii i poraża ją chłodnym odbiciem w chwilach depresji. Kobieta żyje w obliczu mężczyzn albo

w obliczu szklanej tafli. Jedzenie, wydalanie, kąpiele odchudzające, masaże, kremy – różne do pielęgnacji różnych sektorów ciała, szminka i puder, farba na włosach, gorset, koronki, lamówki, co dodają tyle uroku... Walczyć o młodość, powstrzymać śmierć:

W silnym świetle elektrycznym żółta twarz z wargami bez koloru, z upiętymi wysoko kruczoczarnymi włosami, kręcąca się na żółtej szyi, twarz powleczone maską zastygłego strachu, w której jedynie żywe pozostały oczy, ujęta w srebrne połyskliwe ramy lustra, była obrazem Salvadora Dali, groteskowym i pięknym, zwłaszcza w tym momencie, gdy z oczu udreżonej Fausty zaczęły płynąć wielkimi kroplami łzy. Rozmazywała je po policzkach, a ich ciepło rozpuszczało skorupę cienką i mocną jak cement.

Chcę być jeszcze raz młoda – pomyślała z mocą. – Muszę wycierpieć do końca. [W, s. 193]

Strój, makijaż są elementami gry erotycznej, uwodzenia, przyciągania. „W gruncie rzeczy chodzi o to, że ciało można 'zaakceptować', tylko gdy jest zadbane, wypielęgnowane. Ciało – przedmiot naturalny – budzi niechęć, ciało – artefakt kulturowy godne jest uwielbienia.”⁸ Szminka to ostatnia powłoka przed-cielecna, ostatni bastion tajemnicy, za którym kochanka ukrywa (zarazem eksponuje) przed kochankiem instynkt. Daremne jest więc szminkowanie twarzy pozbawionej na zawsze wzroku mężczyzn: jedynymi świadkami metamorfoz Faustyny pozostają fotografie. Za mało, by powstrzymać czas. Łudzi się więc jeszcze, że omota sąsiada, emerytowanego wojskowego (sentyment do munduru przeniesiony z młodości?), gotowa nawet przystać na jego erotyczne ekstrawagancje. Na próżno, oplata ją pajęczyna śmierci, z rzadka rwana odgłosami świata zewnętrznego. W ostatnich sekwencjach życia wydaje się sobie odmłodzona po cierpieniach kuracji. Umierając, widzi siebie zespoloną z embrionem, którym była – może tym, którym będzie – widzi siebie–dziewczynkę, jak z marzeń o ojczulku. Do mieszkania martwej kobiety zmierza tymczasem Jot El pragnąc zobaczyć świątynię dawnej miłości. I on się spóźni. Stare kobiety umierają samotnie, opowiada Kofta z naturalistycznym okrucieństwem. Jedyne, co można zrobić przeciw tej prawdzie, to uwolnić młodość z podobnych lęków. Zawsze Senia zmierza po nitce losu ku Faustynie.

Faustyną-wiedźmą są bohaterki opowiadań tworzących cykl *Stare wiedźmy*. Zwykle budzą lęk: stara kobieta częstująca przed kościo-

⁸ F. Giroud, B. Lèvy *Kobiety i mężczyźni*, tłum. K. Szymanowska, Warszawa 1994, s. 167.

łem małego chłopca przeżutymi cukierkami, wdowy ubrane na czarno, uboga krewna zawiadująca po wojnie majątkiem dawnych dobroczyńców... Wiedźmy posiadają tajemną wiedzę, są naprawdę czarownicami w Micheletowskim sensie, tymi „znającymi”, bogatymi doświadczeniem przeżytego i wycierpianego czasu. Skłonne namawiać do grzechu — jak Franciszka w opowiadaniu *Ego te absolvo* — żalują raczej czasu bezgrzesznego, straconego czasu rozkoszy, bo przecież w bezgrzeszności zanurzone są już po wieki.

Wtedy, przed trzydziestu laty, kiedy grzeszyła codziennie, wtedy żarliwie wierzyła w Boga. Teraz pogodzona z nim, żyjąc w czystości, była poganką i nie mogła się zmienić, bo wiedziała, że śmierć odpoczywa razem z nią na każdym półpiętrze. [CKNU, s. 33]

Franciszka umiera. Życie starych kobiet, w ich drodze do śmierci, zawęzła się, biegnie ścieżką codziennego spaceru kościół–dom–sklep, aż kończy się w coraz bardziej ograniczanej przestrzeni pokoju. Ostatnim świadkiem starości jest łóżko:

I łóżko, towarzyszące człowiekowi w narodzinach i śmierci, pierwszy i ostatni przedmiot cywilizacji, stanie się Franciszką, a Franciszka stanie się łóżkiem. Jak samobójczy kochankowie, przejdą razem wszystkie fazy rozkładu, od zarysów kształtów obojga, poprzez ich szkielety, przez zgęstniałą materię, aż do prochu i rdzy. Doświadczą samych siebie i milczącego przywołania wszystkich przedmiotów, oglądających tę miłość na śmierć i życie. [CKNU, s. 38]

Bunt nie ma sensu. Madam Gri–Gri musi umrzeć, gdy jej uczniowie wykroczą przeciw dobrym manierom, znajdą miłość. Tu kończy się rola czarownicy–nauczycielki. Wieczna tancerka umiera w tańcu, w otwartej przestrzeni, zawsze wolna — „Ta biedna stara wariatka chyba umarła” (CKNU, s. 60). I nikt nie wie, jak była piękna, jak do końca młoda. Mądrość wiedźmy wydaje się ludziom szatańska — uczniowie madam Gri–Gri odwiedzają ją w tajemnicy przed rodzinami. Nikt nie rozumie wiedźmy, choć czasem korzysta z jej doświadczenia. Wiedźmą jest także młoda, brzydka kobieta. Cywilizacja współczesna uprzywilejowuje piękno i młodość, brzydotę otacza pogardą. Dlatego, podstępnie, czarownica roi o zniszczeniu świata, o powrocie do ery niewinności, gdy ziemia pachniała mułem i świeżo zmielonym pieprzem. unicestwić świat z jego okrutnymi normami; urządzić świat na nowo. Morze, muł, zmielony pieprz — naturalne środowisko wielu postaci z prozy Kofty: tu czują się bezpieczne, wolne, zaspokojone.

Pogodnym sprzeciwem wobec norm jest decyzja wdów z tytułowego opowiadania cyklu: rzucić żałobę, jeszcze raz urządzić piknik, zachować się „jak kobiety z Zachodu”, noszące do późnego wieku kapelusze z kwiatami. Wykpić zaściankowe normy naszej części Europy, skazujące kobietę na przedsmak umierania w chwili, gdy owdowicze i zbrzydnie.

Wiedźmą, na swój sposób, jest zaborcza matka. Żyje z synem jak z mężem, zarasta jego egzystencję niczym kłaczce. Sinalko z opowiadania *Pechowa środa* zabija matkę, która pragnęła wyłączności w jego życiu i osiągnęła ją, eliminując po kolei rywalki, stanowiąc zarazem niedościgły wzorzec partnerki. Zabija, nie z nienawiści przecież, może po to, by powstrzymać fizjologię czasu? Po wyjściu z więzienia mieszka z opiekunką sądową – prawie sobowtórem matki. Nie może więc uciec od projektu zaborczej wiedźmy. Przed takim partnerem ostrzega Kofta czytelniczki poradnika *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę*.

Temat faustyczny podejmuje Kofta po latach w dramacie *Salon profesora Mefisto*. Tu Fausta, w chwili śmierci Filipa, postanawia odmłodzić się za pomocą kosmetycznych metod profesora Mefisto. Prowadzi ją do niej (Mefisto jest kobietą) Małgorzata, niewinna pomocnica szatana. Czy jednak powrót do młodej powłoki cielesnej uszczęśliwi małżonkę Filipa, tak jak w *Wizjerze* pozbawioną erotycznego spełnienia? Mefisto ostrzega:

Czyli pełne przywrócenie. Za duże pieniądze to jest możliwe, ale mieć czego nie miałś? My tutaj dbamy o zewnętrzną powłokę i dobre samopoczucie, chodź Małgorzato, zbliża się pora karmienia ptaszków. [...]

Nasza młodość wbrew naturze, to nasza diabelska komunია. [SPM, s. 15]

Odmłodzona Fausta próbuje miłości, męskich zajęć (żołnierki), psychoanalizy, feminizmu, nowej religii; towarzyszy jej stale niczym cień, stara Fausta, oraz Małgorzata – piękna posłanka szatana. Młodość okazuje się cierpieniem, nieśmiertelność nuży, nadzieje pozostają niespełnione. Kosmetyczne sztuczki, na jakie wystawia kobietę współczesny świat, to sztuczki zaiste diabelskie: ludzłą nadzieją na wieczną młodość, a przynoszą wieczne niezaspokojenie, utrudniają pogodzenie z naturalnymi po sobie fazami życia.

Jeszcze kilka dziesiątków lat temu, w dramacie Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Mefisto zwyciężył: bohaterowie sztuki *Kochanek*

*Sybilli Thomson*⁹ przechodzą równieŜ radykalną kurację odmładzającą, co pozwala im kochać ponownie; miłość daje nadzieję na powstrzymanie znaków śmierci. KoŃta widzi to inaczej, bo inne teŜ są realia współczesności. Nie ma cudu wiecznej młodości: gdyby był i tak nie moglibyśmy odnaleźć za jego pośrednictwem szczęścia. *Salon profesora Mefisto* kończy niesamowity taniec Fausty z oŜywionym Filipem, symbol chwili przedkładanej nad wieczność, symbol witalności pogodzonej z ostateczną, jedyną (bo przeczytą) wersją życiorysu.

Feministyczne próby Faustyny, gdy odrzuci juŜ wolną miłość nie znajdując w niej uczucia, zrezygnuje z roli męskiej; próby te zawierają wątki szczególnie interesujące: rozprawę z mitami psychoanalitycznymi, obraz gwałtu i scenę religijną w świątyni Nowej Wybawicielki. Wątki obecne wcześniej, choć podane w ostrożniejszej formie, zapowiadające koncepcję powieści *Chwała czarownicy*.

To Fausta. A Senia, Szprycha, Bogna? Dojrzewająca wraz z autorką do świadomości czarownicy, do Micheletowskiej wersji historii, jako opowieści o kobiecie spychanej na margines, palonej, torturowanej, odradzającej się dzięki naturalnej witalności i twórczemu dążeniu własnej świadomości. Senia to Bogna Fox. Fox (lis) to średniowieczne i ludowe wyobraŜenie diabła. Diablica to kochanka szatana. Bogna jest w dodatku jego córką — lis zaprowadził jej przybranych rodziców do miejsca, gdzie leŜała w lesie, porzucona przez matkę. Diabeł zresztą lubi związki kazirodcze, a Bogumiła bywała (i będzie) jego oblubienicą wielokrotnie.

Zanim została czarownicą, była dziewczynką, na przykład Szprychą z drugiej powieści, uznawanej za jeden z najbardziej udanych zapisów doświadczenia pokoleniowego epoki stalinizmu i roku 1956. Mieszkaną poznańskiej kamienicy, wraŜliwą dziewczynką dojrzewającą gwałtownie pośród zabaw, ukradkowych spotkań z Pajakiem — najdojrzalszym uczestnikiem podwórkowej wspólnoty, przyjacielem Marycha, ofiary pacyfikacji tłumu. W finale powieści Szprycha rozmawia z ojcem:

— Czemu nie śpisz? — pyta ojciec.

— Jeżeli Marycha zabili, nigdy juŜ nie będę spała — mówi Szprycha.

— Tyłu ludzi umiera za nic — mówi jej ojciec — Ŝe umrzeć za coŃ to juŜ jest duŜo, jak mnie

⁹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Dramaty*, zebrała i oprac. A. Bolecka, wstępcem opatrzył S. Treugutt, Warszawa 1986, t. 1, s. 113–195.

szałg trafi, to co kto będzie miał z tego, rodzina zgryzotę i koszta pogrzebu. A umrzeć tak jak on, to znaczy, wiedzieć za co, takich śmierci nie zapomina się nigdy, nawet jeżeli się potem o nich nie pamięta. [R, s. 216]

Dialog ten odsłania jedno ze źródeł towarzyszącego Senii lęku przed śmiercią. W uniwersum historii spotykają się przemieszane doświadczenia różnych etapów życia: śmierć dotyczy w równej mierze starych, jak i młodych. W wywiadzie Kofta ujawniła biograficzny i pokoleniowy charakter tych lęków, wspominając rok 1956 i 1968: „Tłum rzucił się na milicjanta, zamknął się nad nim, a kiedy się rozstąpił – została tylko czapka”.¹⁰ W powieści każe przeżyć swój ówczesny lęk młodym bohaterom:

– No więc jak skończyło się przed Ubezpieczalnią, to poszliśmy jeszcze kawalek się przejść i zaszliśmy na Most Dworcowy, z góry widać było pełno ludzi i slychać taki wrzask, że się przestraszyłam, Pająk chciał mnie odciągnąć, ale nie zdążył i zobaczyłam, że szarpią... nie mogę, powiedz dalej...

– Chciałem ją odciągnąć, bo zobaczyłem, co się święci, ale było za późno, to wszystko trwało chyba parę sekund, może dłużej, nie wiem, i kiedy ten tłum się rozbiegł, na torach zostały strzępy munduru z przylepionymi kawałkami ciała, naprawdę, nie było nic, tylko te kawałki... [R s. 207]

Nie tylko historia kaleczy dzieci. Pierwsze doświadczenia erotyczne są na ogół brutalnym preludium życia. Dorośli nie dbają o delikatność dziecięcych uczuć, tylko pruderia spycha te fakty do podziemia wiedzy społecznej. Faustynę erotyczne zabawy ojca pozbawiły pełni odczuć w dorosłym życiu. Bohaterowie *Wiórów* podglądają przez okno cudzołożne spotkania sąsiadów:

– Podkłada jej pod dupę poduszkę – skomentował syczącym niepewnym szeptem najstarszy – i jakieś ręczniki.
– Świnie – powiedziała chuda blondynka z czerwonymi ustami. – Nie mogę na to patrzeć. [...]

– Nic nie widać, tylko jego gołą dupę. [...]

– Już po wszystkim – powiedział najstarszy chłopak. [R, s. 7, 8]

Dzieci komentują swobodne obyczaje siostry jednego z chłopców, podglądają starszych; miłość kojarzy im się wyłącznie ze zwierzęcą kopulacją.

Bogna w *Pawilonie małych drapieżców* i Bogna w *Chwała czarownicy* jest świadkiem miłości rodziców, z którymi dzieli sypialnię.

¹⁰ *Piszqć czuję się wolna*, s. 2.

Pomieszcane wrażenie zduszonej przemocy i szczęścia to jej pierwsza wiedza o seksie. Może być jeszcze gorzej. Na przykład tak: „Ta ręka złapała za klamkę poprzez jej dłoń. Była wstrętna, owłosiona, lepka. Oddech na jej szyi gorący, śmierdzący wódką, był oddechem pijanego psa.” (PMD, s. 157); „Gdy zrobił jej niespodziankę, zaczęła się dusić: otworzyła oczy i nic nie widziała, przyciskał jej głowę do swoich spodni, czuła metalową klamrę na czole, a potem dusiła się, aż wreszcie, kiedy się od niej odsunął, zwymiotowała” (CC, s. 50); „Tej nocy, na piasku, na którym leżały muszle ciche jak upływający czas, nie wierząc w moją niewinność, bez ceremonii, rozerwał moją dziewiczą błonę definitywnie, raz na zawsze, na amen. Krwawiłam tak bardzo, że zawiął mnie w nieskazitelną do tej pory białą marynarkę i zaniósł w nocy do szpitala.” (PMD, s. 23)

Inicjacja naznaczona bywa męską przemocą. Nawet jeśli następuje w odpowiednim czasie, z przyzwoleniem dziewczyny – np. w opowiadaniu *Madam Gri-Gri*, gdzie młoda kobieta jest tylko substytutem tej naprawdę pożądaney. Dobra wola bohaterów bywa wystawiana na okrutną próbę przeznaczenia: wracający po latach do rodzinnego miasteczka Więzień z opowiadania *Nie*, *nie* defloruje nieświadomic własną córkę. Kobiety Kofty, w dorosłym życiu, próbują wyzwolić się od upiorów przemocy zaznanej w dzieciństwie, kolekcjonując mężczyzn. Teraz one wybierają samca, bez mała obiekt, sprzeciwiając się stereotypowi męskiej ekspansji i kobiecej bierności. Akt seksualny staje się dla nich – z jednej strony – aktem wolności, z drugiej jest (o czym była mowa wcześniej) próbą okiełznania czasu i śmierci. Dosłowny taniec Erosa i Tanathosa najpełniej widać w powieści *Ciało niczyje*, ale i w *Pawilonie małych drapieżców* pragnienie miłosne rodzi się w obliczu śmierci matki, jako rezultat spacerów po cmentarzu – tym rzeczywistym i tym mentalnym. Próby miłosne są także wjaśnieniami metafizycznymi, równoległymi wobec wzoru Sade’a, Gide’a, Bataille’a. Perwersja pomaga eksplorować filozofię świata, doświadczać stanów transgresyjnej pełni. Przyznanie tego prawa kobiecie – wcześniej obiektowi dla męskiej potrzeby „doświadczenia dna”, przełamuje społeczne tabu oraz stereotyp bierności i masochizmu.

Kobiety Kofty żyją w trójkątach erotycznych lub w jeszcze bardziej skomplikowanych konfiguracjach. Nic jest im obce doświadczenie lesbijskie, przyjaciółki z dzieciństwa i wczesnej młodości są często

aktorkami pierwszych prób. Nie przywiązuje się do tego na ogół wagi w dorosłym życiu:

Nie pamiętała o nich wychodząc za mąż za Jacka, nigdy mu o tym nie mówiła, takie tam nieistotne bzdury, we wszystkich żeńskich szkołach klasztornych i w internatach to samo. [...] Byłoby lepiej, gdyby nie było tego, co było, chociaż pewnie miały swój sens te ćwiczenia z orgazmu. [PMD, s. 104]

Wątek lesbianizmu wyjaśnia się w ostatniej powieści. Historia świata, dowodzi Bogna Fox, jest historią męskiego kłamstwa:

Kobieta jest najdoskonalszym tworem boskim. Została stworzona na końcu i prosta logika wskazuje na to, że ostatnie boskie dzieło może być tylko lepsze od poprzedniego [...]. Bóg widział brak charakteru Adama, więc konstruuje Lilit dodał jej wyrazistości. Dlatego od początku buntowała się i nie chciała leżeć na plecach, przygnieciona ciężarem mężczyzny. Lilit była pierwszą feministką. [CC, s. 138–139]

Mężczyźni zadbali o to, by wymazać wiedzę o roli kobiety w historii. A kobieta od początku była tą, która chciała wiedzieć. I miała swojego Boga... Szatana. „DIABEŁ OD POCZĄTKU BYŁ NAJLEPSZYM PRZYJACIELEM KOBIETY.” (CC, s. 140) To zdanie napisze Bogna pod koniec pierwszej części powieści, zanim guz mózgu zaatakuje ją ostatecznie. Skończy tym samym swe „dni stworzenia”, jakimi były poszczególne rozdziały, pisanej między atakami bólu głowy, książki. Pisząc je, Bogna postanawia mówić kobiecym głosem, odtwarza role innych dziewczynek, kobiet w swoim życiu, sugeruje, że poczucie wspólnoty feministycznej musi wiązać się z utraconą wspólnotą pierwotną, z pomijaną w patriarchalnym świecie, a przecież niewątpliwą rolą kobiety w historii.

I Jezus musiał mieć swoje apostołki — myśli—pisze Bogna. Tyle książek, tyle opowieści pomija udział kobiet w tym świecie. Odkłamywanie świata to opowiedzenie własnej historii, nowa kreacja — wiemy już, dlaczego kobiety Kofty tak usilnie, od pierwszego utworu, zajmowały się twórczością.

W majakach szpitalnych mózg Bogny wyświetla film z prehistorii. Faktycznie, los piszącej „stworzenie świata” kobiety to łańcuch wcieleń. Każda przyjaźń z dziewczynką — a można w tej przyjaźni, w obronie zagrożonej siostry dopuścić się nawet zbrodni — każda przyjaźń jest repliką spotkania z przeszłości. Duchowa wspólnota, także pociąg fizyczny do kobiet, także szczególne upodobanie do

miejsce — Bogna świetnie czuje się nad morzem — są śladem przeszłych wcieleń. Obecne wcielenie jest siódme. Czy ta liczba wróży śmierć? Czy łańcuch się dopełnił?

Pominięty przez ludzkość wzór cywilizacji kobiecej mógłby być zba wienny. Kobiety od początku były lepsze:

Nie mordowały, nie uczestniczyły w wyścigu pychy. [...] Być może właśnie takie zajęcia niewiele mające wspólnego z torturowaniem, przypiekaniem ogniem, siłowaniem się i wreszcie zabijaniem, pozwoliły kobietom przejść przez cywilizację z czystymi rękami, nie ubabranymi krwią i ze stosunkowo czystą psychiką. [CC, s. 202, 203]

Męskie wcielenia to ciągła degradacja, przejście — w następstwie popełnionych czynów — w byt niższy. Kobieta zachowuje ciągłość, przechowuje tradycję pierwotnej łagodności. Mężczyźni z czasem zepchnęli na margines znaczenie kobiet, a najdramatyczniejszą kartę owej marginalizacji stanowi historia czarownicy. Kunni z Bambergu była pierwszą czarownicą w przypisanym bohaterce łańcuchu wcieleń. Czy byłam nią naprawdę? — pyta odzyskując świadomość. Do zawodu pisarza należy umiętność odnajdywania się w różnych, czasem niesamowitych, dekoracjach. Lektury, wiedza, wrażliwość, wszystko może stać się źródłem imaginacyjnych wycieczek w przeszłość. Lecz, konstatuje Bogna, niektórych, głęboko symbolicznych scen pooperacyjnych majaków nie mogłam po prostu wyczytać. Jestem czarownicą. Opowiedziany wcześniej życiorys potwierdza to zresztą: nadprzyrodzone zdolności, ale także talent w czynieniu zła... zawsze w imię wspólnoty kobiecej, dla obronienia słabszych, skrzywdzonych, taka powtórka dawnych zdarzeń, których nie notują ani antropologowie, ani Ewangelie, ani kroniki.

Epilog powieści jest zaskakujący. Siódme wcielenie nie kończy ziemskiej wędrówki Bogusi Fox. Mała diablica, potem pisarka kreująca świat od nowa, stymulowana bólami głowy, mająca nickoherentne — ale powiązane z wcześniej świadomie prowadzonymi wątkami — wizje, potem urastające do pełnych, osobnych opowieści; mała diablica odzyskuje zdrowie i wcale nie diabeł jej w tym pomaga, a Jezus. Jezus kobiet — ten prawdziwy, pełen miłości, później przecinany dla potrzeb męskiego porządku.

Powieść *Chwała czarownicy* wyjaśnia, dopowiada, uzupełnia wątki obecne w całej twórczości Krystyny Kofty. Mitologia feministyczna jest naturalną konsekwencją nieskrępowanych zainteresowań kobie-

cością, ciałem, erotyką. Kobięcy świat zaczyna się od przełamywania lęków wyniesionych z dzieciństwa. Wolność osiąga się słuchając podszepków ciała. Męczyzna nie może dominować nad kobietą, także męczyzna jako prawodawca gustu literackiego. Odwaga w podążaniu za cielesnością prowadzi do afirmacji pożądania i spełnienia. I tu pojawia się pytanie, dlaczego tak trudno o owo spełnienie? Stąd zaś tylko krok do historii czarownicy. I dalej – do nowej (raczej „przypomnianej”) mitologii.

Kofta jest też autorką żartobliwego podręcznika *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić męczyznę*. W odmiennej niż pozostałe utwory konwencji zapisuje ów poradnik stan świadomości wyjątkowej, jeśli zderzyć go z polską mentalnością. Już tytuł szokuje – mamy do wyboru zdobyć, utrzymać lub porzucić, co implikuje powtarzanie tych operacji wielokrotnie. Model miłości i obyczajowości prezentowany przez Koftę przystaje do modelu wyznawanego przez bohaterki jej utworów literackich. Piękna, zdecydowana na wszystko, świadoma swego ciała kobieta – oto ideał naszych czasów. Współczesna czarownica, uodporniona na męskie sztuczki, świetnie stosująca własne. Wolność i tym razem – wbrew cytowanym wcześniej słowom autorki – to nie wolność w ogóle, to wolność kobiety we współczesnym świecie, zmienionym przecież także dzięki ruchom feministycznym.

Bogna Fox wraca do domu, podejmuje swoją powieść. Jej dojrzałe ciało kończy wędrówkę do nowej świadomości przy biurku i komputerze z pierwszym zdaniem nowej powieści. W rodzinie, u boku męża i syna, oszczędzanych zawsze, nawet podczas przypadających na pełnię księżycy ataków „samczej chuci”, jakie miewała w przeszłości. Lecz z czasem Bogna dotrze do miejsca Faustyny. Czy wtedy, ponownie, sprzeda duszę diabłu? Czy zapragnie powrotu do młodości? Nadzieją będzie dla niej, zapewne, wiedza o wędrówce kobiecej duszy, o wspólności pierwiastka żeńskiego poprzez wszystkie epoki. Wolność, twórczość, spełnienie. A potem – i Faustyna umrze. Lecz nie całkiem, nie definitywnie. Czekaj już na nią kolejne, kobiece ciało. Jak embrión, ku któremu umierając zmierzała Natka z debiutanckiej powieści Krystyny Kofty.

Inga Iwasiów