

W poszukiwaniu głosu: postać dziewczynki w wybranych opowiadaniach pisarek pochodzenia indyjskiego

Dzieciństwu nadaje się znaczenie jako okresowi, w którym wydarza się wszystko to, co istotne dla konstytucji jednostki, do którego sięga się po to, by dotrzeć do własnych korzeni i „prawdziwego ‘ja’”. Taka wizja tożsamości, jako narracji rozwijającej się linearnie, zakłada jej spójność, względną jednowątkowość i ciągłość. Próba spojrzenia na wiek dziecięcy z perspektywy badań postkolonialnych oznacza całkowite przewartościowanie takiego linearnego postrzegania procesu konstituowania się tożsamości, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym. Literatura postkolonialna bowiem, posługując się wyrażeniem Doroty Kołodziejczyk, jest tą literaturą, „której pierwszym i najważniejszym domem jest język, nie zaś naród”.¹ Z takim rozumieniem związane jest postrzeganie jej jako tej literatury, która odnosi się do doświadczenia kolonializmu; literatury nie zawężającej się do konkretnych obszarów (np. terenów będących dawnymi koloniami), lecz raczej charakteryzującej się nastawieniem polemicznym i potencjałem krytycznym w stosunku do zastałych, skonwencjonalizowanych konstruktów jak rasa, historia czy tożsamość.

Należy tu zaznaczyć, że określenie języka jako pierwszego i najważniejszego domu literatury postkolonialnej oznacza postrzeganie go w kategoriach władzy i podobnie rozumianego głosu. Wybór języka dla literatury postkolonialnej to wybór polityczny: może on być rozumiany jako narzędzie w procesie kolonizacji i użycie go wiązałoby się ze współdziałaniem, zbrodnią literatury postkolonialnej niejako przeciw samej sobie. Jak pisze Raja Rao, „W języku, który nie jest własnym językiem trzeba zawrzeć ducha, który jest własnym duchem. Trzeba zawrzeć rozmaite odcienie i luki pewnych myśli, które wydają się być pokrzywdzone w obcym języku”.² Raja Rao tłumaczy, że tak naprawdę angielski nie jest językiem obcym, gdyż jest językiem bliskim Indiom intelektualnie – tak jak wcześniej sanskryt czy perski – chociaż nie emocjonalnie. Dlatego pisarki i pisarze indyjscy nie mogą pisać jak Anglicy, a nawet nie powinni. Z drugiej strony jednak, „Nie możemy pisać tylko jako Hindusi. Wyrośliśmy, by patrzeć na cały świat jak na część nas samych”.³ Oznacza to wynegocjowanie pozycji, z której się pisze, strategiczne umieszczenie się paradoksalnie wewnątrz jak i na zewnątrz dominującego dyskursu. Pozycja ta pozwala na korzystanie z przywilejów, jakie niesie ze sobą pisanie z wewnątrz, bycie dopuszczonym do centrum, gdzie tworzy się znaczenia. Jednocześnie jest to miejsce, które pozostaje

poza środkiem, co oznacza większą swobodę w kreacji artystycznej, ale też pozwala na podjęcie polemiki ze znaczeniami proponowanymi / narzucanymi przez centrum. Raja Rao określa tu pozycję, która nie będzie oznaczała udziału w „gwałcie epistemicznym”.

Jest to pozycja bliska tej, którą Homi Bhabha określa mianem Trzeciej Przestrzeni, wskazując na jej ścisły związek z postkolonialnym pisarstwem i także wrażliwością: „Znaczącym jest fakt, że zdolności produktywne tej Trzeciej Przestrzeni mają kolonialną lub post-kolonialną proveniencję. Chęć zejścia do tego miejsca – gdzie cię zaprowadziłem – może ukazać to, że teoretyczne rozpoznanie rozszczepionej przestrzeni artykulacji może otworzyć drogę do konceptualizacji międzynarodowej kultury, nie opartej na egzotyce czy multi-kulturalizmie *różnorodności* kultur, ale na włączeniu i artykulacji kulturowej *hybrydyczności*”⁴ (podkreślenie w oryginale). Ten właśnie postulat wyrażania hybrydyczności kultury zdaje się być zbieżny z koncepcją przestrzeni, w której można mieć do czynienia z artykulacją różnicy, inności. Ta różnica nie jest jednak przenoszona poza centrum, bądź też poza świadomość – jest ona rozpoznawana jako integralna część jednostki; co jest możliwe właśnie przez tą Trzecią Przestrzeń: „to właśnie w tej przestrzeni znajdziemy słowa, którymi możemy mówić o Sobie i Innych. A przez badanie tej hybrydyczności, tej Trzeciej Przestrzeni, możemy uniknąć polityki bipolarności i objawić się jako inni swojego ja”⁵.

Jeśliby przenieść koncepcję Bhabhy z domeny kultury i relacji społecznych do obszaru rozwoju jednostkowego, można użyć metafory Trzeciej Przestrzeni do konceptualizacji interesującego mnie okresu „dziewczęcości”. Trzeba tu właśnie wyjść poza spolaryzowane postrzeganie dorosłości i dzieciństwa i zwrócić się ku potencjałowi reprezentowanemu przez figurę hybrydy, by dotrzeć do Trzeciej Przestrzeni, gdzie Inny jest mną, a dziewczynka jest kobietą.

W niniejszym tekście zajmuję się analizą trzech opowiadań napisanych przez autorów związanych z indyjskim kręgiem kulturowym. W opowiadaniu *Maria Gaurangi Kamani* dziewczynka – narratorka jest zaabsorbowana odkrywaniem swojej cielesności i docieraniem do źródeł przyjemności z niej płynących. W poniższej analizie pokazuję, jak te podejmowane przez narratorkę działania wpisują się we wzorce kolonialne. Mała narratorka ma władzę i zapał kolonizatora – odkrywcy; nazywa nieznaną ład ciała swojej opiekunki i eksploruje go na tyle, na ile to możliwe. Żąda też, aby ciało jak tekst odpowiedziało na nurtujące ją pytania, nie rozumiejąc milczenia jako odpowiedzi.

W drugim z opowiadań, *The Golden Waist-Chain* Udaya Prakasha płeć narratora/ narratorki nie jest kwestią oczywistą dla czytelnika anglojęzycznego: do osoby tej pozostałe postaci opowiadania odnoszą się za pomocą przydomku „Munna”. Taka niemożność określenia płci narratora staje się punktem wyjścia dla mojej analizy: przez to na pierwszy plan wysuwa się czytanie płci jako procesu odgrywania pewnych ról, co zezwala na przesunięcie punktu ciężkości z poszukiwania „prawdy kulturowej” na jedynie dostępną, relatywną prawdę interpretacji, oraz na poszukiwanie momentu transformacji. Narratorka wierząc w ludowe opowie-

ści na temat czarownic bezustannie wyczekuje momentu przemiany kobiety w kota. Moment transgresji zdaje się być dominium kobiet, co sugeruje taką wizję, według której sama kobiecość jest stanem fluktuacji, nieokreśloności, zmiany. Jest to być może znak, że narratorka sama znajduje się w momencie granicznym, gdy z dziewczynki przeistoczy się w kobietę. Wychowana w patriarchalnym społeczeństwie, ma do dyspozycji jedynie męskie sposoby narracji, a z tego punktu widzenia kobiecość wydaje się tyleż pociągająca, co groźna. Napotykając na określone powyżej przeszkody w docieraniu do własnej wizji kobiecości, obie narratorki starają się dotrzeć do Trzeciej Przestrzeni, gdzie mogłyby uniknąć polityki bipolarnych przeciwieństw, obie na różne sposoby.

W trzecim z analizowanych tekstów, opowiadaniu *I Want to Give you Devotion* centralnym problemem jest relacja matki i córki, na którą nałożony jest filtr różnic kulturowych oraz pokoleniowych. Moment graniczny, dojrzewanie, jest tu zaznaczony poprzez uczucie, które jest trudnym kompromisem w stosunku do miłości matki. Trzecia Przestrzeń postulowana przez Bhabhę oznaczałaby również dotarcie do związku z matką zaprzepaszczonego w kulturze patriarchalnej, zaś metafora hybrydy oznacza także rozpoznanie w sobie pierwiastka matki.

W opowiadaniu Gaurangi Kamani narratorką jest siedmioletnia dziewczynka, której opiekunką jest tytułowa Maria. Opowiadanie zaczyna się od pokazania konspiracji, która łączy dziewczynkę i kobietę; wszystkie wymiary tej konspiracji wiążą się ściśle z cielesnością. Chodzi mianowicie o „przyjemności naszego domu”,⁶ jak mówi narratorka, mając na myśli łazienkę z bieżącą wodą, prysznic i toaletę. Maria, kobieta ze wsi daleko od Mumbaju, korzysta z wygód domu pracodawców bez ich wiedzy, z cichym współuczestnictwem w tym występku swojej podopiecznej. Jednak to, o co tak naprawdę chodzi w tym akcie, to niejaka wymiana odkryć: Maria odkrywa przyjemności wygodnego domu, zaś narratorka chce odkryć przyjemności płynące z cielesności. Układ sił jaki między nimi istnieje jest dla narratorki rzeczą oczywistą: „Maria się mnie bała, mimo że ona była dorosłą kobietą a ja dzieckiem. W moim umyśle nigdy nie powstał cień wątpliwości co do tego, kto tu rządzi”.⁷

Robiąc użytek z tej władzy narratorka stara się odkryć to, co dla niej niedostępne i nieznanne: ciało dorosłej kobiety. Podkreślenie faktu, iż w relacji tej jest jasne, kto ma władzę, a kto musi się podporządkować, wskazuje na możliwą interpretację związku między opiekunką a narratorką jako związku opartego na zasadach kolonialnych. Pojawiają się tutaj motywy charakterystyczne dla literatury kolonialnej, odnoszące się do tradycji Donne’owskiej, poczynając od egzotyzacji ciała osoby podległej, gdzie Maria jest przedstawiana jako osoba o tajemniczej, być może groźnej i patologicznej fizjologii i anatomii. W oczach narratorki Maria jest postrzegana jedynie przez pryzmat swojego ciała, a ciało to jest widziane fragmentarycznie. Taki sposób opisywania ciała – we fragmentach, swoiste poddawanie osoby rozkawałkowaniu, jest charakterystyczne dla różnych opisów, w których dominującym motywem jest wykluczanie Innego, zaś główną praktyką reprezentacyjną jest fetyszyzacja. Z takim widzeniem ciała osoby będącej przed-

miotem fantazji, a jednocześnie pozostającej poniżej w hierarchii władzy, jest związany specyficzny sposób patrzenia przez osobę fantazującą, a także pozostającą we władaniu dyskursu, a mianowicie podglądanie i spojrzenia z ukrycia lub z miejsca uprzywilejowanego, czego skutkiem jest widzenie fragmentów, a nie całego obrazu. W ten sposób narratorka podgląda kąpiącą się Marię: „Spłukała pianę z włosów, namydliła pachy i schyliła się by sięgnąć między nogi. Z każdym ruchem do tyłu jej ręka znikwała z widoku”.⁸ Dla dziewczynki jest to zadziwiające, ale ta odmienność nie przeszkadza jej w identyfikowaniu się z kąpiącą: „Czułam jej poruszające się palce jakby były moimi własnymi i nagle zapragnęłam podzielić się z Marią moim podnieceniem”.⁹ Jednakże Maria nie podziela zafascynowania swej podopiecznej i nie zamierza poddawać się skrytemu oglądowi. Scena kończy się, gdy Maria orientuje się że jest obserwowana i nie robi nic, co byłoby dla narratorki godne patrzenia: „Po prostu tam siedziała. To był koniec. Zesłam z krzesła i zawlokłam je z powrotem do pokoju. Rzuciłam się na łóżko, wyczerpana”.¹⁰ Erotyczne nacechowanie aktu podglądania jest podkreślone przez powyższe stwierdzenie, gdy narratorka określa siebie jako wyczerpaną. Identyfikacja podglądającej z podgladaną jest bliska zjawisku, które w terminologii freudowskiej jest określane mianem „skopofilii.” Jak pisze Carolyn Kormeyer, źródła skopofilii można szukać w pre-artykulacyjnym poziomie świadomości, i jest ona związana z dwojaką przyjemnością: patrzenia na drugą osobę, jak też przyjemnością identyfikowania się z obiektem poddawany oglądowi.¹¹ Wraz z rozwojem, przyjemność wizualna jest ściśle związana z erotyką. Tak też dzieje się w przypadku podopiecznej Marii.

Podglądanie Marii łączy się ściśle ze snami dziewczynki, w których pojawia się rozbierająca się kobieta. Kobieta ze snu nie może rozebrać się do naga, co ją napętlia niepokojem, zaś narratorkę przerażeniem. Kiedy dziewczynka podgląda Marię w pokoju kucharza, sytuacja przypomina jej senny koszmar: „Między jej nogami zobaczyłam ciemną plamę i koszmar powrócił z impetem do mojej głowy, koszmar o dziurze między nogami Marii, tam gdzie zniknęły głowy mężczyzn, kiedy ich układała i kołysała na udach naprzeciw krocza. Głowy spoczywały wewnątrz jej bioder i kiedy dźgnęłam ją w pośladek tak jak ona podcierała mnie w toalecie, wyszły rzęsy, języki, uszy Ramy i Babu”.¹² Ta podejrzewana monstrualność, wynik fetyszyzacji ciała Marii, jego rozbieranie na fragmenty, jest dla narratorki tyle fascynująca co groźna w swojej niewyraźności. Narratorka czyta ciało Marii jak tekst, ale tekst ten pozostaje nieczytelny: „Sutki Marii nic mi nie powiedziały”.¹³

Taka „nicość”, „nic, co można by zobaczyć” w odniesieniu do fallocentrycznej ekonomii znaczenia stanowi ryzyko dla całego systemu reprezentacji: jak pisze Irigaray, „nic” (oznaczające kobiece genitalia) jest zagrożeniem, gdyż może spowodować ostateczne zniszczenie, rozwarstwienie systemów „obecności” i „reprezentacji”. Wzrok i obserwacja są zawsze związane z „fallomorficznymi metaforami seksualnymi, które uniemożliwiają zrozumienie i określenie „niczego”. Irigaray podsumowuje założenia Freuda:

Kastracja w wypadku kobiety jest określona jako nic, co można u niej dostrzec, nic, co ona mogłaby mieć.... *Nic, co można zobaczyć jest równoznaczne z nieposiadaniem niczego. Żadnej prawdy, żadnego istnienia.* Fuzja jednego organu seksualnego, jednego seksu, i zwycięstwo dominacji wizualnej sprawia, że na kobiecie dokonuje się rzeczywistej kastracji, pozostawiając ją z seksualną pustką.¹⁴

Posiadanie „niczego”, co przypominałoby męski organ seksualny, jest zrównane z nieposiadaniem niczego. Oznacza również brak znaczenia, co wskazuje na nieistnienie, lub innymi słowy, na fundamentalną inność.

W tym procesie odczytywania Innego nie można spodziewać się rozszyfrowania, gdyż z założenia Inny musi być nieodgadnionym, aby pozostać Innym. Działania narratorki skazane są na niepowodzenie, mimo wskazówek dawanych nieświadomie przez Marię, kiedy ta protestuje przeciwko byciu przedmiotem fantazji i oględzin swojej podopiecznej: „Cholerny bachorze,” powiedziała Maria z goryczą, ‘nie oszukasz mnie swoimi sztuczkami. Jedna ci nie wystarczy i dlatego polujesz na moją dziurę!... Zostaw mnie w spokoju’”.¹⁵ Maria wyznacza jasno granicę, do której może posunąć się dziewczynka, a raczej daje do zrozumienia, że nie zgadza się na uprzedmiotowienie w tym procesie odkrywania ciała i seksualności. Narratorka nie ustaje jednak w poszukiwaniach: „Jaką dziurę? Dotknęłam pępka. Dźgnęłam we wklęśnięcie i zwinęłam się z bólu. Dziura była zamknięta. Durna baba opowiada mi bajki, obruszyłam się”.¹⁶ W powyższym fragmencie narratorka daje do zrozumienia, że poznanie cielesności Marii jest dla niej kluczem do jej własnej cielesności. Jednak Maria pozostaje nie rozpoznana, a więc i narratorka nie zyskuje wiedzy na temat swojego ciała. Z niemożności poznania ciała i z bezsilności rodzi chęć zemsty. Narratorka doprowadza do wyrzucenia Marii z pracy, żegnając ją słowami: „Nic nie będzie takie samo gdy odejdziesz.... Zawsze tak dobrze się bawiłyśmy”.¹⁷ To przekonanie, że zabawa i radość były obopólne, jest pominięte przez Marię milczeniem.

Przed swoją matką narratorka odgrywa niewiniątko potrzebujące opieki i dostaje zapewnienie, że jeszcze tego samego dnia znajdzie się dla niej jakaś miła Chryścijankę, tym razem młodszą, żeby mogły się razem bawić. Obietnicę tę narratorka wita z entuzjazmem, pytając „Mogę ją nazwać Maria?”.¹⁸ na co jej matka odpowiada, „Oczywiście, kochanie.... Możesz ją nazwać jak tylko sobie chcesz”.¹⁹ To ostatnie stwierdzenie, będące zdaniem kończącym opowiadanie, wskazuje na proces nazywania i na język jako narzędzie o podwójnym ostrzu. Język określa granice poznanego świata, co oznacza ekspansywność, ale także zawęża świat zawierając go w swych granicach. Jak stwierdza Said odnośnie Foucaulta: „Mocą dyskursu jest to, że jest on jednocześnie przedmiotem walki jak i narzędziem, za pomocą którego walka jest prowadzona”.²⁰ Mała narratorka w opowiadaniu *Maria* nie tylko zachowuje się jak kolonizator odkrywający nieznaną ląd ciała swej opiekunki, ale także poddaje ją kolonialnym procesom dyskursywnym: nazywa ją tak, jakby ta nie posiadała imienia i nie ma żadnych wątpliwości co do tego, jak dystrybuowana jest władza.

W opowiadaniu *The Golden Waist-Chain* narracja prowadzona jest przez osobę, którą określa tylko przydomek *Munna*. Zabieg ten można odczytać jako swoistą uniwersalizację, gdyż poszczególne członkinie i członkowie rodziny znani są również jedynie z przydomków, nigdy z imion. Jest to również zwrot w kierunku mitologizacji przedstawionej fabuły, na co wskazują także inne zabiegi, np. fakt, że *Dada* powraca z wygnania dzień przed świętem Deepavali, w czasie którego celebruje się triumfalne wejście boga Ramy do Ayodhyi, również po czternastu latach wygnania. Symboliczne znaczenie tego święta to zwycięstwo duchowego światła nad siłami ciemności oraz triumf nad ignorancją. Właśnie tego dnia *Dadi* dostała od męża złoty łańcuch ważący 650 gram, który staje się zarzewiem konfliktu.

Narratorka opowiada historię wojny o złotą ozdobę, toczącej się w zamkniętej przestrzeni kobiecej (mężczyźni albo nie żyją, albo są jedynie gośćmi) między *Dadi*, seniorką rodu, a pozostałymi domowniczkami. Nie jest jednak wcale pewne czy łańcuch istnieje. *Dadi* jest ukazana jako groźne bóstwo, które doprowadza do zniszczenia domostwa: ściany domu są puste, wydrążone przez insekty, a w środku mieszka pyton, którego „gorący duszny oddech przenika... życia i sny”²¹ mieszkańców. Gdyby *Dadi* oddała mityczny i wielce pożądaną łańcuch, mogłaby uratować dom od rozpadu. Jednak, w rozumieniu narratorki, *Dadi* tego nie chce, jest jak destrukcyjny aspekt bogini, który zarządza tajemnym światem ciemności: „Wiele wydarzeń na tym świecie działo się z jej polecenia. Niewidzialne nici niepowodzenia i tragedii, które prowadziły nasz dom ku zagładzie były przywiązane do jej palców. W końcu co mogła knuć całymi miesiącami w swej ciemnej dziurze? *Dadi* była naszym wrogiem”.²²

Cały dom osnuty jest atmosferą zniszczenia, a w powietrzu unosi się zapach zgnilizny i rozkładu. Insekty, które drążą ściany domu pracują tak wytrwale, że wszędzie unosi się pył, który osiada na włosach i brwiach. Dom trzeba zamiatać kilka razy dziennie, za każdym razem wyrzuca się połamane i zniszczone przedmioty. Narratorka opisuje tocząca się wojnę: „Na wojnie wszystko wolno. Każdą broń wypróbowano przeciw *Dadi*”,²³ a jednocześnie pokazuje, jaką rolę według niej pełni *Dadi* w tym dziele zniszczenia: „*Dadi* była równie niezłomna w swym dziele wykańczania naszego domu za pomocą klątw i magii... Jej legiony, składające się z ciemności, kota, korników, myszy, chorób i brudu prowadziły walkę z wielką determinacją”.²⁴ Wszystkie nieszczęścia są spowodowane do uroku, który *Dadi* rzuca na dom i jego domowników. Jest ona ukazana jako potężna niszczycielka, niezrozumiała w swym działaniu. Nie można się z nią kontaktować, gdyż zapomniała wszystko²⁵ i używa groźnego języka innego świata, w którym mówi się o zniszczeniu, losie i śmierci.²⁶ Jak podejrzewa narratorka, „może ten świat rządził się swoimi zasadami i utrzymywał się czerpiąc powietrze i siły napędowe z naszego, zewnętrznego świata”.²⁷ Narratorka rozumie rozkład domu jako działanie świata istniejącego wewnątrz wydrążonych ścian budynku, zaś ten dziwny świat ma związek z magią, rzucaniem czarów i transformacjami, które to czynności są z kolei związane z kobiecością, lub jej specyficznym, groźnym aspek-

tem. Narratorka opowiada o krążących opowieściach, w których kobiety parające się czarną magią mogą rzucać uroki i zamieniać się w kota, gdyż, jak wyjaśnia, kot widzi w ciemnościach. Co istotne, ciemność w domu *Munny* jest „w jakiś sposób... o wiele głębsza niż w innych domach”.²⁸ Ta wersja kobiecości jest dla niej tyle pociągająca co straszna, jednak zdaje się być dominującą wizją, do której ma dostęp *Munna*. Jak to opisuje, „Wtedy nie chodziło tylko o *Dadi*, każda kobieta była dla mnie źródłem zdziwienia. Wciąż wypatrywałam kobiet w momencie metamorfozy. Mimo to nie miałam szczęścia. Nawet nie udało mi się przyłapać *Dadi* na zamianie w kota”.²⁹

Tą przerażającą kobiecość, która jest powiązana z tajemniczością, ciszą i śmiercią, można rozumieć jako przedstawienie kobiety w kategoriach Innego. Kobieta jest sprowadzona do binarnego odpowiednika męskiej podmiotowości, dlatego przemawia jedynie przez swoje milczenie, lub, jak *Dadi*, przez niezrozumiały język innego świata i śmierci.

Janis Stout dowodzi, że w odniesieniu do kobiet trop ciszy ulega zintensyfikowaniu, i powołując się na Simone de Beauvoir pokazuje, że kobieta jako Inny staje się obiektem w odniesieniu do męskiego podmiotu, przez co jest uciszona. Stout pisze: „Ona jest pustką, która oczekuje twórczego Słowa. Została stworzona, w swej milczącej podmiotowości, jako sojuszniczka podświadomości i w końcu śmierci. Niosąc tak wielki ciężar znaczeniowy, kobieta mówi o ciszy i poprzez nią wywodząc się z tradycji bycia uciszoną”.³⁰ Taki właśnie związek między *Dadi*, najstarszą kobietą w rodzinie, a śmiercią i wewnętrznym światem, życiem toczącym się w ciemnościach, jest widoczny w opowiadaniu *Prakasha*. Wydaje się, że pozytywny aspekt kobiecości jest niewidoczny albo niedostępny dla narratorki. Nie znaczy to, że taki pozytywny wzorzec nie istnieje. *Dadi*, kolejny raz nagabywana o złoty łańcuch, odpowiada ze smutkiem, że rodzina stworzyła jej piekło na ziemi i teraz przynajmniej dostaje jedzenie, zaś jeśli odda ozdobę, wszyscy stracą zainteresowanie jej osobą. Stwierdza, że niezależnie od tego czy łańcuch istnieje, czy też nie, jest on rzeczą najważniejszą, gdyż podtrzymuje w rodzinie zainteresowanie nią samą.³¹ *Dadi* stawia się na pozycji osoby, która tak naprawdę utrzymuje wszystkich przy życiu poprzez podsycanie fantazji i ambicji i nie tyle dąży do zagłady, ale wręcz przeciwnie – stanowi czynnik podtrzymujący istnienie.

Niezwykły związek między narratorką a *Dadi*, mimo wojny toczącej się w domu, jest wyrażony następującymi słowami: „Raz, pamiętam, poczuła mój wzrok na swej twarzy i jej zmarszczki rozplynęły się w niezwykle bezradny uśmiech. Skinęła, bym do niej podeszła. To była chyba jej pierwsza i jedyna reakcja na świat zewnętrzny”.³² Jednak narratorka jest zbyt przestraszona wizjami roztaczanymi przez swoje ciotki. Pakt między starą kobietą, a dziewczynką istnieje tylko w wyobraźni, może być wyrażony tylko przez ciszę. Narratorka tak naprawdę nie wie, po czyjej stronie stoi. Zatem bitwa, która się toczy, jest bitwą o wyrażanie związków między kobietami, o afirmację sił twórczych, ale także o akceptację śmierci i ciemności.

M. Baranowska pisze o tym, co niewyrażalne w odniesieniu do Luce Irigaray: „Według Irigaray, nie istnieje kobiece imaginarium naszej kultury, dziewczynki nie mają własnej symboliki, o nich i o ich imaginarium mówi się wyłącznie językiem ‘męskim’. Zatem to, co swoiście kobiece pozostaje niewyrażone, nieme, martwe”.³³ Dziewczynka – narratorka w opowiadaniu Prakasha zdaje się nie mieć dostępu do tegoż imaginarium kobiecego, do kobiecego języka, mimo że, jak stwierdza, cały czas poszukuje momentów metamorfozy, gdy kobieta zamienia się w kota. Poszukiwanie to można odczytywać: przemiana jest dowodem na pakt kobiety z siłami zła, ale też w metamorfozie tej zawiera się moment, w którym wzrok kobiety jest w stanie przeniknąć ciemności. Narratorka nie zauważa niczyjej przemiany, może dlatego, że to ona sama jest w momencie dokonywania się jej metamorfozy – przemiany z dziewczynki w kobietę, a że to co kobiece, pozostaje niewyrażone, nie ma możliwości, by mogła dostrzec swą własną przemianę.

Judith Butler pisze o wspomnianym wyżej momencie transformacji, gdy bycie „dziewczynką” jest momentem w pewnym procesie:

Na tyle, na ile nazwanie „dziewczynką” jest przechodnie, to jest, na tyle na ile rozpoczyna proces wymuszania pewnej „dziewczęcości”, termin ten, czy też raczej jego symboliczna moc, kieruje formowaniem się cieleśnie odgrywanej kobiecości, która nigdy w pełni nie jest zgodna z normą. Jednak to właśnie „dziewczynka” zmuszona jest „cytować” normę, aby zakwalifikować się jako pełnoprawny podmiot i pozostać nim. Kobiecość nie jest więc wynikiem wyboru, lecz wymuszonym cytowaniem normy, której złożona historyczność jest nierozzerwalnie związana z dyscypliną, kontrolą i karą.³⁴

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku opowiadania Ameeny Meer. Narratorką w opowiadaniu *I Want to Give you Devotion* jest kobieta, relacjonująca wydarzenia z okresu jej dzieciństwa, kiedy to jej matka zaczęła uczyć ludzi „sztuki życia”. Anu wspomina czas, zanim jej matka stała się guru dla wielu setek ludzi, i mówi o sobie, że była jedynie małą, chudą dziewczynką. Potem stała się „Dzieckiem Miłości”, zaś jej matka – boginią, stojącą na czele sekty, korzystającą ze szczodrości swych uczniów, opływającą w bogactwa, ale też gromadzącą arsenał zdolny wysadzić stan Nowy Jork w powietrze. Anu przedstawia swą narrację bezpośrednio czytelnikowi, co stwarza złudzenie braku dystansu między czytelnikiem, a narratorką. Relacja Anu jest subiektywną i naładowaną emocjonalnie opowieścią o dziewczynce, która wierzy cały czas, jak gdyby wbrew sobie, że wszystkie działania podejmowane przez jej matkę miały na celu dobro świata i ludzkości. Anu, wychowana w Stanach Zjednoczonych, zdaje sobie sprawę na czym polegał fenomen jej matki: „wykorzystywała to, że większość Amerykanów akceptuje fakt posiadania przez Hindusów wrodzonej wyższości duchowej, rodzącej się z samego faktu bycia Hindusem.... Wierzyli jej ubraniu, akcentowi, długim czarnym włosom i łagodnym brązowym oczom”.³⁵ A jednocześnie, z ironią czy też naiwnością, mówi: „Wierzyli, ponieważ moja matka jest zwyczajnie dobrą osobą”.³⁶ Przedstawia matkę jako duchową przewodniczkę, uspra-

wiedliwiając każde jej zachowanie niezgodne z takim wizerunkiem: „Mogąc jeździć Rolls Roysem z klimatyzacją, któż wybrałby metro?”³⁷ Opowiada historię rozpadu związku rodziców, zakończonych rozwodem, tłumacząc go koniecznością poświęcenia życia matki uczniom: „w zamian za ich poświęcenie, dawała im część siebie. Gdy mój ojciec wracał po pracy do domu, nic dla niego nie zostało”.³⁸ Jak to określa narratorka, „Nie miał powodów do narzekań. Nie było nic, co mógłby potępiać bez ośmieszania samego siebie. Miejsce jego żony zajęła święta”.³⁹

Pomimo wszystkich tych zdarzeń, Anu opisuje tę historię z pełną akceptacją, nie zdradzając się z negatywnymi odczuciami, żalem czy złością. Mówi o sobie, że jest jedynie posłuszną córką, i to, paradoksalnie, przywiodło wszystkich do zguby. Życie przypominające egzystencję egzotycznego kwiatu, opływanie w luksusy, bez żadnych obowiązków czy trosk, kończy się z chwilą, gdy Anu się zakochuje. Jej wybranym jest jeden z młodych mężczyzn z eskorty matki: każdy z nich to blond-bóstwo, wpatrzony w nią i spełniający każdą jej zachciankę. Para spotyka się potajemnie, jednak w końcu Anu żąda, by mężczyzna wyznał jej, jaki jest charakter jego związku z jej matką, i by się zdecydował, co jest dla niego istotne. Daje przy tym do zrozumienia, że ich uczucie jest swoistym wykroczeniem przeciwko naukom jej matki, i że jest to zdrada wobec niej, ich nauczycielki: „Zrozumiałam, że było gorzej, niż myślałam. On mnie kochał. Tę miłość, która należała się jej, którą powinien był poświęcić wyższemu celom, przekształcił w miłość do mnie”.⁴⁰ Anu rzuca granatem, zabija ukochanego, zwierzęta w stajniach, dzieci w szkole. Następuje proces, jej matka skazana jest na więzienie, jednak wszystko kończy się dla niej lepiej, niż można by się spodziewać, gdyż „wszyscy w sądzie trzymali jej stronę”.⁴¹ Anu wraz z dwiema siostrami jest wysłana do Indii, do babki, gdzie po pewnym czasie rodzina znajduje jej męża. Anu wspomina, że pracuje na uniwersytecie, czytelnik wie również, że po skończeniu trzydziestu lat – wieku, w którym według jej matki kobieta osiąga mądrość – stanie się posiadaczką pokaźnej sumy pieniędzy.

Historia Anu w oczywisty sposób odnosi się do zachodnich fantazji na temat duchowości indyjskiej, fałszywych guru, sekt pełnych przepychu, ale i hipokryzji. Jednocześnie jest to historia o dojrzewaniu, o trudnych wyborach dziewczynki zmuszonej konkurować ze swoją matką. Tak jak i w poprzednich historiach, tutaj także widać niemożliwe do odegrania wzorce kobiecości, pełne wewnętrznych sprzeczności. Widać postacie dziewczynek stających się młodymi kobietami, rozdieranych przez wykluczające się żądania i pragnienia. Problem bycia osobą na pograniczu dziecięcości i dorosłości w niniejszym opowiadaniu jest sprowadzony do konfliktu między matką a córką, lub też między wyborem lojalności wobec matki, a własną autonomią. Fakt, iż narratorka jest z pochodzenia Hinduśką, stanowi kolejny wymiar konfliktu. Tylko ze względu na zachodnie wyobrażenia o indyjskich guru, cała sytuacja miała miejsce. Anu opisuje sukcesy matki jako duchowej przywódczyni, przy czym dodaje, iż jedyną osobą, na akceptacji której jej zależało, była jej matka, a babka narratorki: „niezależnie od tego, jaką

cieszyła się władzą, nie mogła nawrócić jedynej osoby, której aprobaty pragnęła bardziej niż czegokolwiek innego. Mimo wszystko, moja matka była tylko posłuszną, zwyczajną indyjską córką. Tak jak ja”.⁴² Narratorka sugeruje, że problem przedstawiony w jej historii to nie tylko konflikt osobowości, ale narracja powtarzająca się przez pokolenia, rzecz nie o charakterze osobistym, lecz kulturowym. Jak pisze Agata Araszkiwicz, postać matki „zawiera w sobie prefigurację kobiecego słowa”.⁴³ Zwrot ku tej postaci jest więc próbą symbolicznego zakreślenia granic własnej autonomii, zbadania swej tożsamości jako kobiety, dotarcia do Trzeciej Przestrzeni, gdzie logika bipolarna nie zakłóca realizacji własnego projektu tożsamości, choćby niestandardowego i sprzecznego z wymogami kulturowymi. Araszkiwicz pisze również o cenie, jaką wedle klasycznej psychoanalizy trzeba zapłacić za zwrot ku postaci matki: są to „poczucie winy, źle umieszczona odpowiedzialność za inne życie, zagrożenie chorobą i szaleństwem”⁴⁴ – wszystkie te elementy czytelnik odnajduje w opowiadaniu Meer. Identyfikacja z matką jest alternatywą dla identyfikacji z ojcem, z Prawem Ojca. Pierwsza opcja oznacza dominację pre-edypalnych elementów kobiecej tożsamości, co z kolei skazuje ją na marginalną pozycję w obrębie porządku symbolicznego, zaś druga opcja pozwala na czerpanie z tego porządku. Takie alternatywy, według Julii Kristevej, są dostępne dla obu płci, co pozwala jej stwierdzić, że „kobieta jako taka nie istnieje”.⁴⁵ Podobnie dla Irigaray, kobieta nie istnieje, gdyż pozostaje poza reprezentacją. Trudny związek córki z matką określa Luce Irigaray: „I jedna nie ruszy bez drugiej. Ale tylko razem się poruszamy. Gdy jedna przychodzi na świat, druga zapada się pod ziemię. Kiedy jedna niesie życie, druga umiera. Ale oczekiwałabym od ciebie tego, abyś, pozwalając mi się narodzić, także żyła dalej.”⁴⁶

Problematyka etniczności w opowiadaniu *I Want to Give you Devotion* przypomina o odgrywaniu tożsamości wzdłuż linii podziałów i różnic kulturowych. Stąd po raz kolejny można przywołać metaforę hybrydy, która, jak to określa Kołodziejczyk, „pozwala wyobrazić sobie, niejako genetycznie uwarunkowaną, wewnętrzną konfliktowość, a jednocześnie eksponuje podejrzane związki z dyskursami rasy, z których w jakiś sposób się wywodzi”.⁴⁷ Zdaje się to sugerować Anu, wskazując na przekonanie amerykańskich uczniów jej matki o naturalnych predyspozycjach Hindusów do duchowego przewodzenia innym. Anu prowadzi swą narrację z punktu indyjskiej dziewczyny darzącej uczuciem kochankę matki. Podkreśla ona swą „niewinność”, fakt, że raczej można by ją porównać do piętnastolatki, więc zdaje się sugerować, że należy ją postrzegać jako dziecko, dziewczynkę raczej niż młodą kobietę, którą byłaby wedle standardów zachodnich. Tutaj ujawnia się też kwestia wpływów kulturowych i różnych, sprzecznych oczekiwań wobec niej jako Amerykanki indyjskiego pochodzenia. Jest ona przestrzenią konfliktu, gdzie sprzeczne wpływy wywierają takie czynniki jak pochodzenie, płeć kulturowa, wiek.

W przypadku narratorek trzech opowiadań, *Maria*, *The Golden Waist-Chain* oraz *I Want to Give you Devotion* widoczne jest, jak działa kobiecość rozumiana jako norma, której cytowanie związane jest z możliwymi bolesnymi konsekwen-

cjami, a na pewno z kontrolą i ciągłą weryfikacją. Kobiecość ta, zgodnie z definicją Butler, nigdy nie jest zgodna z normą, do której należy dążyć, zaś przymus, który jest związany z procesem cytowania, jest ograniczający i w związku z tym bolesny.

W dwóch z trzech analizowanych opowiadań, *Maria* i *The Golden Waist-Chain* czytelnik nie poznaje imion narratorek. Jest to zabieg o tyle znaczący, iż wskazuje na tożsamość obu narratorek w momencie tworzenia, gdy istnieją nie-nazwane, a w związku z tym niejako niemożliwe do zidentyfikowania. W opowiadaniu Meer narratorka określa się głównie mianem „Dziecka Miłości”, co pełni podobną funkcję. Jest to również sygnał, że dziewczynki szukają miejsca określonego przez Homego Bhabhę mianem Trzeciej Przestrzeni, gdzie jawimy się jako Inni nas samych. Narratorka w opowiadaniu *Maria* stara się znaleźć tę przestrzeń poprzez identyfikację z ciałem swojej opiekunki i przez skolonizowanie jego nieznanego kontynentu. Nie dociera ona jednak do momentu, w którym może rozpoznać, jak radzi Bhabha, Innego w sobie, w związku z czym ciało nic jej nie mówi, a poszukiwanie wyrażenia swej cielesności i sposobu odgrywania kobiecości nie dobiega końca. Cytowanie normy nigdy nie jest w pełni zgodne ze wzorcem. Narratorka *The Golden Waist-Chain* widzi wokół jedynie negatywne, destrukcyjne wzorce kobiecości, i pokazuje ciszę jako element języka, który wyraża śmierć, a jest językiem innego, wewnętrznego świata, do którego dostęp mają jedynie kobiety. Możliwe, że jest to świat, w którym logika bipolarna nie ma zastosowania, jednak strach nie pozwala narratorki tam dotrzeć. Narratorka w opowiadaniu Meer sytuuje się niejako w opozycji do wzorca kobiecości, lub względem relacji między matką a córką, tak więc również nie jest w stanie wykorzystać potencjału kryjącego się w tych związkach. Jest ona ograniczana przez kulturowe wymogi stawiane tożsamościom hybrydycznym: wymogi niejasne, a więc niemożliwe do spełnienia.

Wszystkie narratorki ukazują swoje własne drogi ku odgrywaniu kobiecości, wszystkie też doznają swoistej klęski, co znamionuje, iż wymuszana norma jest wartością niedostępną, do której jednak muszą dążyć. W prezentowanych opowiadaniach jest widoczny motyw języka jako czynnika determinującego w procesie odgrywania płci i cielesności: *Maria* jest szantażowana przez swą podopieczną, która w końcu doprowadza do jej wyrzucenia z pracy, Anu kontroluje narrację całkowicie, nie pozwalając na żadne wersje alternatywne, zaś w *The Golden Waist-Chain Dadi*, centralna postać, porozumiewa się językiem wewnętrznego świata, w którym mówi się o losie i śmierci. Analogicznie jak dla literatury postkolonialnej, wybór języka jest kwestią polityczną i oznacza zajęcie pozycji, z której opisuje się otaczające zjawiska. Językiem „kobięcym” pozostaje tu język ciała albo ciszy; niestety, oba nie zapewniają dotarcia do obiecującej Trzeciej Przestrzeni, w której możliwe jest mówienie o Sobie i o Innym.

Przypisy:

¹ Kołodziejczyk Dorota, *Antropologiczne fabulacje – hybryda, tłumaczenie, przynależność we współczesnej powieści anglojęzycznej*, w: *Ojczyzny słowa: narracyjne wymiary kultury*, red. Wojciech Burszta i Waldemar Kuligowski, Poznań, Biblioteka Telgte 2002, s. 68–69.

² Raja Rao, *Language and Spirit*, w: *The Post-Colonial Studies Reader*, red. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, London, New York, Routledge 1995, s. 296.

³ Rao, *Language and Spirit*, s. 297.

⁴ Homi K. Bhabha, *Cultural Diversity and Cultural Differences*, w: *The Post-Colonial Studies Reader*, red. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, s. 209.

⁵ Bhabha, *Cultural Diversity...*, s. 209.

⁶ Gaurangi Kamani, *Maria*, w: *Our Feet Walk The Sky: Women of the South Asian Diaspora*. Red. The Women of South Asian Descent Collective, San Francisco, aunt lute books 1993, s. 91.

⁷ Kamani, *Maria*, s. 91–92.

⁸ Kamani, *Maria*, s. 92.

⁹ Kamani, *Maria*, s. 92.

¹⁰ Kamani, *Maria*, s. 92.

¹¹ Carolyn Korsmeyer, *Perceptions, Pleasures, Arts*, w: *Philosophy in a Feminist Voice: Critiques and Reconstructions*, red. Janet A. Kourany, Princeton, Princeton University Press 1998. s. 161.

¹² Kamani, *Maria*, s. 94.

¹³ Kamani, *Maria*, s. 94.

¹⁴ Luce Irigaray, *Another 'cause' – castration (1974)*, w: *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, red. Robyn R. Warhol i Diane Price Herndl, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Macmillan Press Ltd. 1997, s.431, tłum. K. Nowak.

¹⁵ Kamani, *Maria*, s. 95.

¹⁶ Kamani, *Maria*, s. 95.

¹⁷ Kamani, *Maria*, s. 96.

¹⁸ Kamani, *Maria*, s. 97.

¹⁹ Kamani, *Maria*, s. 97.

²⁰ Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1983, s. 216.

²¹ Uday Prakash, *The Golden Waist-Chain*, w: *The Golden Waist-Chain: Modern Hindi Short Stories*, red. Sara Rai, New Delhi, Penguin Books 1990, s. 134.

²² Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 134–135.

²³ Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 143.

²⁴ Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 143.

²⁵ Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 143.

²⁶ Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 134.

²⁷ Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 134.

²⁸ Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 132.

- ²⁹ Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 133.
- ³⁰ Janis P. Stout, *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Ann Porter and Joan Didion*, Charlottesville and London, University of Virginia Press 1990, s. 3.
- ³¹ Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 140–141.
- ³² Prakash, *The Golden Waist-Chain*, s. 135.
- ³³ M. Baranowska, *Luce Irigaray: myślenie różnicy płci*, w: „Pełnym Głosem” 1996 nr 4, s. 35.
- ³⁴ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, przeł. Agnieszka Rzepa, *Krytycznie Queer*, w: „Furia Pierwsza”, nr 7 (1), 2000, s. 35.
- ³⁵ Ameena Meer, *I Want to Give you Devotion*, w: *Contours of the Heart: South Asians Map North America*, red. Sunaina Maira, Rajini Srikanth, New York, The Asian American Writers’ Workshop 1996, s. 92–93.
- ³⁶ Meer, *I Want to Give you Devotion*, s. 93.
- ³⁷ Meer, *I Want to Give you Devotion*, s. 99–100.
- ³⁸ Meer, *I Want to Give you Devotion*, s. 99.
- ³⁹ Meer, *I Want to Give you Devotion*, s. 98.
- ⁴⁰ Meer, *I Want to Give you Devotion*, s. 105.
- ⁴¹ Meer, *I Want to Give you Devotion*, s. 105.
- ⁴² Meer, *I Want to Give you Devotion*, s. 98.
- ⁴³ Agata Araszkiwicz, *Dotknięcie ciała: Literacka strategia Anieli Gruszeckiej*, w: *Krytyka feministyczna: Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN 2000, s. 127.
- ⁴⁴ Araszkiwicz, *Dotknięcie ciała...*, s. 127.
- ⁴⁵ Julia Kristeva, przeł. K. Nowak, w: *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Toril Moi, London and New York, Routledge 1985, s. 165.
- ⁴⁶ Luce Irigaray, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, przeł. Agata Araszkiwicz, w: *Ciało i tekst: feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN 2001, s. 290.
- ⁴⁷ Kołodziejczyk, *Antropologiczne fabulacje...*, s. 90.

