

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii
Instytut Filologii Romańskiej

Wiosna Szukała

Męskość i fantazmat
w prozie Javiera Maríasa i Antonia Muñoz Moliny

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. UAM dr hab. Magdy Potok

Poznań 2018

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
I. MĘSKOŚĆ	
MĘSKOŚĆ WEDŁUG FREUDA.....	9
ARCHETYP MĘSKOŚCI.....	10
MĘSKOŚĆ JAKO ROLA.....	12
MĘSKOŚĆ HEGEMONICZNA.....	14
MĘSKOŚĆ WEDŁUG LACANA.....	18
UWIKLANI W MĘSKOŚĆ.....	22
MĘSKOŚĆ W PERSPEKTYWIE POST-	26
MĘSKOŚĆ W PERSPEKTYWIE BADAŃ LITERATUROZNAWCZYCH.....	30
ÉCRITURE MASCULINE?.....	32
MĘSKOŚĆ JAKO FANTAZMAT.....	36
II. FANTAZMAT	
FANTAZMAT WEDŁUG FREUDA.....	38
FANTAZMATY ZBIOROWE.....	42
FANTAZMAT WEDŁUG LACANA.....	43
FANTAZMAT I MĘSKOŚĆ.....	47
MĘSKOŚĆ JAKO FIKCJA DOMINUJĄCA.....	51
FANTAZMAT I TEKSTY KULTURY.....	53
III. MĘSKIE FANTAZMATY W PROZIE JAVIERA MARÍASA I ANTONIA MUÑOZA MOLINY	
FLÂNERIE: TOŻSAMOŚĆ ODROCZONA.....	58
SCENARIUSZE, KWESTIE, ROLE.....	76
- ANTONIO MUÑOZ MOLINA: PŁYNAĆ NAD ZIEMIĄ.....	76
- JAVIER MARÍAS: SEN I OPOWIEŚĆ.....	89
KONFRONTACJE: PRAGNIENIE INNEGO.....	103
KOBIETA (NIE) ISTNIEJE.....	118
ZAKOŃCZENIE.....	149
MASCULINITY AND PHANTASY IN THE PROSE OF JAVIER MARÍAS AND ANTONIO MUÑOZ MOLINA (SUMMARY).....	164
BIBLIOGRAFIA.....	166

WSTĘP

Rozważania zawarte w tej pracy dotyczą relacji dwóch kategorii: męskości i fantazmatu. Prowadzone przez nas studia mają literaturoznawczy charakter, a przedmiot analizy stanowi proza dwóch współczesnych pisarzy hiszpańskich: Javiera Maríasa (1951) i Antonia Muñoz Moliny (1956).

Podjęte przez nas badania wpisują się w perspektywę badawczą powstałych relatywnie niedawno interdyscyplinarnych studiów nad męskością [*masculinity studies*]¹. Dyskurs naukowy dotyczący relacji płci i tożsamości długo charakteryzowała dysproporcja między uwagą poświęconą kobiecej i męskiej kondycji. Począwszy od połowy lat 60. dominowała tu perspektywa feministyczna, a rozwijające się *gender studies* utożsamiano wręcz z *women's studies*. Większość badaczy za genezę studiów męskich uznaje lata 70. i towarzyszący im społeczny ferment. Walka o równe traktowanie grup wcześniej marginalizowanych (podjęta przez ruch feministyczny, mniejszości seksualnych czy rasowych), przyczyniła się do redefinicji niekwestionowanych dotąd kategorii płciowych, w tym destabilizacji dominującej, patriarchalnej wizji męskości. Dopiero jednak dwie dekady później, w latach 90., studia nad męskością wkroczyły na amerykańskie uniwersytety jako odrębna dyscyplina badawcza.

W 1996 roku Michael Kimmel, amerykański socjolog, jeden z pionierów studiów maskulinistycznych, w swoim głośnym eseju *Invisible masculinity* ogłosił: „mężczyźni nie mają historii!”². Do tej pory wydawało się, że historii nie miały raczej kobiety³. Dyskryminowana przez wieki kobiecość, zabiegająca o uznanie swojego miejsca w wielu dziedzinach zarezerwowanych dla płci przeciwnej, musiała walczyć o usankcjonowanie równych dla siebie praw. Mężczyźni od zarania dziejów pisali historię, tworzyli kulturę, kierowali polityką, to męska perspektywa była więc dominującą, jednocześnie jednak, jak tłumaczył Kimmel, w istocie nie była wcale „męską”. Męczyzna bowiem od zawsze

¹ Pierwotna nazwa studiów – *men's studies* (studia męskie) – z czasem ustępuje miejsca, uznanej za bardziej adekwatną, *masculinity studies* (studia nad męskością); słowo „man” oznacza w języku angielskim nie tylko „mężczyzna”, ale i „człowiek”. Publikacje wpisujące się w konserwatywny nurt badań męskości, bazujące na „tradycyjnym podejściu do tematu, łączącym przedstawicieli nauk medycznych, przyrodniczych, politycznych i socjologicznych” (Wojnicka, Ciaputa, 2014: 10), woła z kolei posługiwać się nazwą *male studies*.

² Choć pierwsze zdanie eseju Kimmela brzmiało “American men have no history!”, autor w dalszej jego części odnosił się po prostu do mężczyzn, a jego tekst stał się swoistym manifestem międzynarodowych studiów nad męskością.

³ Badaczki feministyczne często posługują się neologizmem *herstory*, odnoszącym się do wydarzeń historycznych prezentowanych z perspektywy kobiet, odmiennej od konwencjonalnej *history*.

identyfikowany był z tym, co uniwersalne, tożsamościowo neutralne. „Do niedawna męskość była tym, co pozostaje niewidzialne właśnie dlatego, że jest wszechobecne” (Kłosiński, 2015: 23). Uczynienie męskości „widoczną” stało się jednym z głównych postulatów rodzących się studiów męskich, przyświecającym kolejnym publikacjom i badaniom jej poświęconym.

Badania reprezentacji męskości w tekstach literackich są dziedziną jeszcze młodszą. „Literaturoznawcze studia nad męskością, tak jak inne studia genderowe, wyrastają z pojęć socjologicznych”⁴ – pisała w swoim tekście, jednym w pierwszych problematyzujących to zagadnienie, *Masculinity Studies and Literature* Alex Hobbs (2013: 383). „Każde ujęcie studiów nad męskociami musi najpierw określić centralne zasady studiów męskich”⁵ (*ibid.*) – dodawała badaczka w następnym zdaniu. Tą logiką podąża niniejsza praca. Męskość została przez nas potraktowana jako kategoria teoretyczna, ontologiczna. W pierwszej części rozprawy przyglądamy się konceptualnej ewolucji znaczenia pojęcia „męskość”, przywołując najważniejsze współczesne propozycje problematyzacji jej istoty – począwszy od Freuda, który jako jeden z pierwszych uznał męskość za zjawisko godne teoretycznej refleksji, do najnowszych, interdyscyplinarnych koncepcji „post-”, podejmujących próbę definiowania męskiego podmiotu.

Przywołane przez nas koncepcje męskości wskazują na wpisaną w tę kategorię wielowymiarowość, którą w uproszczonym ujęciu sprowadzić można do różnicy, uskoju, między tym, czego męski podmiot rzeczywiście w otaczającym go świecie doświadcza a męskością postulowaną jako kulturowy ideał⁶. Męskość okazuje się nie być naturalną

⁴ “Literary masculinity studies, like other gender studies approaches to literature before it, stems from sociological concepts”.

⁵ “Thus, any account of masculinity studies must first establish the central principles of men’s studies”.

⁶ Złożoność kategorii męskości trudno oddać w języku polskim, który w przeciwieństwie między innymi do języka angielskiego dysponuje zasadniczo jednym tylko określeniem: męskość. Język angielski złożoność tę może wyrazić za pomocą kilku różnych z repertuaru dostępnych mu terminów: *manliness*, *masculinity*, *manhood*, *maleness*. Anglosascy autorzy dokonujący semantycznych wyborów najczęściej stosują pojęcie *masculinity* odnosząc się do porządku idei, *maleness* w kontekście biologicznego wymiaru tożsamości płciowej, *manhood* zaś do porządku doświadczeń i emocji (*cf.* Kłosiński, 2015: 11-29). Próby wprowadzenia dualności pojęcia męskości dokonuje Hanna Serkowska, tłumaczka książki *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny* (2014), autorstwa włoskiego antropologa Franco La Cecli. Jeden z podrozdziałów publikacji zatytułowany został „Męskość a mężność”. Męskość to, jak czytamy, „zespół cech fizjologicznych tradycyjnie właściwych mężczyźnie”, mężność zaś „jest określana na podstawie występowania cech widomie męskich. Pierwszy termin opisuje tryb bądź sposób, drugi – stopień. (...) Męskość jest wirtualna, jej praktycznym rozwinięciem jest mężność” (2014: 111). W języku włoskim takie rozróżnienie wyrażają pojęcia: *maschilita* i *mascolinita*, w języku hiszpańskim: *masculinidad* i *virilidad*.

konsekwencją rozwoju chłopca, to właściwość, którą należy się wykazać, udowodnić; powinność ta zawiera się w często słyszonym imperatywie „bądź mężczyzną!”. Kategorii tej nieodzownie towarzyszy trwanie w dążeniu do jej wypełniania. Jednocześnie okazuje się być konstruktem utopijnym, niemożliwym do pełnej realizacji. W przypadku mężczyzny mamy do czynienia z podmiotowością naznaczoną stałym poczuciem braku, niewystarczalności, nieadekwatności. Męskość jest raczej mającą na horyzoncie aspiracją niż przejawianą na co dzień praktyką. Stanowi utkaną z wyobrażeń na jej temat iluzję, fikcję, fantazmat. To kategoria wymykająca się stałym definicjom, dynamiczna, bardziej niż o konkretnej męskiej tożsamości, możemy mówić o procesie dążenia (niekiedy jedynie pozorowanego) do jej osiągnięcia. W niniejszej pracy nie tyle więc zastanawiamy się, jaki typ męskości reprezentują bohaterowie analizowanych powieści, co raczej przyglądamy się samemu procesowi, mechanizmowi konstrukcji ich tożsamości.

Podstawowym narzędziem metodologicznym analizy konstrukcji tożsamości męskich bohaterów prozy Marías i Muñoza Moliny jest wywodzące się z psychoanalitycznej teorii pojęcie fantazmatu, któremu poświęcamy drugi rozdział teoretycznej części rozprawy. Śledzimy w nim najważniejsze etapy procesu kształtowania się znaczenia terminu fantazmat, szczególną uwagę poświęcając kwestii relacji fantazmatu i kategorii męskości, relacji problematyzowanej przede wszystkim przez Jacques’a Lacana⁷ (choć w analizie odwołujemy się także do tekstów współczesnych interpretatorów jego prac, takich jak Slavoj Žižek, Kaja Silverman czy Todd McGowan). Lacan uczynił fantazmat częścią swojej oryginalnej koncepcji kształtowania się ludzkiej tożsamości, Freud natomiast od samego początku łączył go z literaturą. Według najprostszej definicji, fantazmat to wyobraźniowy scenariusz, zorganizowany wokół pragnienia. Autor eseju *Pisarz a fantazjowanie* podkreślał narracyjną strukturę fantazmatów, badał też ich obecność w tekstach literackich. Późniejsi adepci psychoanalizy będą przekonywać, że fantazmaty możemy rozpatrywać zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym, kolektywnym. Mamy więc do

⁷ Koncepcje Lacana wzbudzały kontrowersje, przede wszystkim wśród feministycznie zorientowanych badaczek. Część teoretyków zwraca uwagę, że Lacan nie tyle aprobował opisywane przez siebie zjawiska, co dokonywał diagnoz zależności rządzących patriarchalnym społeczeństwem. Francuski psychoanalityk stał się swoistym patronem współczesnych teorii dotyczących płci i tożsamości, niełatwo znaleźć pracę poświęconą tym zagadnieniom, która nie odwoływałaby się do jego ustaleń. Robią to także kontestujące jego teorię feministki, dla których tezy Lacana często stanowią punkt odniesienia dla ich autorskich propozycji teoretycznych.

czynienia – znów – z pojęciem wielowymiarowym, które konotuje zjawiska psychiczno-narracyjno-społeczne. W naszej pracy przyglądamy się fantazmatom z pozycji literaturoznawcy; psychoanalizę, stanowiącą podstawę metodologiczną naszych studiów, traktujemy jako teorię literatury, metodę krytycznego czytania.

Proponowana przez nas analiza, opierająca się na psychoanalitycznej lekturze, za punkt wyjścia obiera tekst, nie jego kontekst. Pisarze, których twórczość jest przedmiotem naszych studiów, doczekali się opracowań omawiających ich powieści poprzez kontekst historyczny oraz panującą w Hiszpanii sytuację polityczno-społeczną. Powstały też już prace dotyczące obecnych w kulturze hiszpańskiej reprezentacji męskości, analizowanych w kluczu socjologicznym czy w ujęciu historycznym. Nie chcemy powielać ustaleń innych autorów. Oczywiście, każdy utwór literacki wyrasta z kontekstu, który nieuchronnie wpływa na jego formę i treść, kontekst historyczny nie będzie więc w naszej pracy nieobecny – będzie objawiał się w tekście, wynikał z tekstu, nie stanowiąc jednak fundamentu naszych badań.

Javier Marías i Antonio Muñoz Molina to jedni z ważniejszych współczesnych pisarzy hiszpańskich, uznani nie tylko we własnym kraju, także w skali międzynarodowej. Są laureatami prestiżowych nagród literackich, ich powieści zostały przetłumaczone na wiele języków, w tym na język polski, kilka z nich zostało zekranizowanych. Obaj autorzy zasługują na miano literackich indywidualistów, każdy z nich rozwinął własny, rozpoznawalny styl, trudno więc, jak to bywa w przypadku nieprzeciętnych pisarzy, zaklasyfikować ich do konkretnego nurtu czy estetyki, potrafią czerpać jednocześnie z zupełnie na pierwszy rzut oka sprzecznych tendencji. Urodzeni w czasach dyktatury, dorastali w jej realiach; ich pierwsze powieści ukazywały się u schyłku systemu frankistowskiego (Marías) lub po śmierci hiszpańskiego *caudilla* (Muñoz Molina). Wydają je regularnie, do dziś; w przypadku Maríasa od niemal półwiecza – autor debiutował na początku lat 70., Molina publikuje nieco krócej – jego pierwsza książka ukazała się w 1984 roku.

Pierwsze lata demokracji sprzyjały rozwojowi literatury. To okres twórczej wolności, autorskiej kreatywności, rewindykacji zwykłej przyjemności płynącej z opowiadania i czytania opowieści. Zwolnieni z obowiązku zdawania świadectwa ze społecznej rzeczywistości i zaangażowania w kwestie polityczne, autorzy skupiali się na pisaniu niepowodowanych pozaartystycznymi pobudkami „dobrych” literacko książek, jednocześnie atrakcyjnych dla czytelnika. Wykorzystywali i łączyli różne formy gatunkowe, niezwykle popularna stała się między innymi konwencja powieści

kryminalnej. Gonzalo Sobejano określił prozę lat 80. mianem *ensimismada*⁸ (1988: 10) – czyli „skupionej na sobie”, to literatura dbająca o własną kondycję, naznaczona indywidualnością autora, skoncentrowana na prywatnym, intymnym wymiarze egzystencji.

Duch literackiej swobody przyświecał także pisarstwu Mariása i Muñoza Moliny. Obaj w początkowych latach twórczości odcinali się od tematyki hiszpańskiej, abstrahując w swoich powieściach od lokalnego kontekstu. „Zarówno ja, jak i całe moje pokolenie, mieliśmy serdecznie dosyć tematu Hiszpanii.”⁹ (1993: 49) – oznajmiał w głośnym eseju „Desde una novela no necesariamente castiza” (1983, „Z perspektywy powieści niekoniecznie rdzennej”) Javier Mariás, zarzucający prozie epoki frankizmu jałowość i zaściankowość. Autor przyznawał, że jako młody czytelnik bardziej niż krajową, cenił sobie literaturę francuską, niemiecką, rosyjską, amerykańską czy – w szczególności – angielską (*cf. ibid.*). Inspiracja literaturą światową jest dystynktywną cechą prozy obu autorów – u Mariása, to przede wszystkim wpływ jego literackich mistrzów: Szekspira, Marlowe’a, Sterna, Prousta czy Faulknera, u Moliny między innymi fascynacja klasyką amerykańskiego kryminału. Proza obydwóch jest silnie intertekstualna, bogata w różnorakie odniesienia do szeroko pojętego kanonu kultury, zarówno wysokiej, jak i popularnej, masowej; kultowych filmów (w przypadku Moliny, przede wszystkim gatunku kina *noir*), piosenek czy znanych dzieł malarskich.

W następnych latach obaj pisarze zwrócą się w stronę krajowego kontekstu¹⁰, między innymi doświadczeń związanych z traumą wojny domowej czy życia w epoce frankistowskiej. Historia Hiszpanii zostaje z kolei wpisana w szerszy kontekst historii światowej, sytuacji międzynarodowej. Obaj autorzy nie odzęgają się więc od rodzimej tradycji, ale też nie ograniczają do lokalnej specyfiki, zestrajając wymiar globalny z lokalnym. W niniejszej pracy analizie poddajemy sześć powieści Javier Mariása i siedem Antonia Muñoza Moliny, pochodzących zarówno z pierwszych lat ich twórczości, jak i z późniejszego okresu. W pracy uwzględniamy wszystkie opublikowane przez autora *Serca tak białego* powieści, do roku 2011, począwszy od wydanego w 1986 roku *Mężczyzny*

⁸ Hiszp. *ensimismarse* może znaczyć „zamyślić się”, „pograć w myślach”, ale też bardziej pejoratywnie „być skupionym na sobie”, „być dumnym z siebie”.

⁹ “España como tema (...) era algo de lo que tanto yo como (...) el resto de mi generación estábamos literalmente hartos”.

¹⁰ W przypadku Mariása, zwrot ten nastąpi wraz z monumentalną trylogią *Twoja twarz jutro* (2002), Molina odwoływał się do historii Hiszpanii już w swoim wydanym dekadę wcześniej, na poły autobiograficznym, *Jeźdźcu polskim* (1991), poświęconym nostalgicznej rekonstrukcji lat dzieciństwa i okresu nastoletniego, spędzonych na andaluzyjskiej prowincji.

sentymtalnego, uznawanego przez krytykę za pierwsze dojrzałe dzieło autora, posiadające cechy, które staną się później wyznacznikami jego oryginalnego stylu. Jedyną pominiętą przez nas pozycją są *Czarne plecy czasu* (1998), które ze względu na gatunkową hybrydyczność (połączenie autobiografii, eseju, elementów metaliterackich i beletrystycznych), trudno zaklasyfikować jako klasyczną powieść. Muñoz Molina był w tym okresie prozaikiem pod względem ilościowym bardziej płodnym, dokonujemy więc selekcji omawianych pozycji jego autorstwa, decydując się na te, które zdobyły największe uznanie wśród krytyków oraz eliminując teksty o charakterze silnie autobiograficznym czy historycznym (np. *Ardor guerrero* 1995, *Sefarad* 2001) czy te, w których występuje narrator trzecioosobowy (np. *Plenilunio* 1997, *We mgle czasów* 2009).

W przypadku wszystkich niemal analizowanych przez nas powieści mamy do czynienia z pierwszoosobowym narratorem (mężczyzną), który rekonstruuje pewną historię z perspektywy dystansu czasowego; pisarze mają w zwyczaju za pośrednictwem swoich postaci podkreślać wagę, moc samego opowiadania, odpowiedzialność związaną z rolą opowiadającego. To mówienie o przeszłości naznaczone myślą postmodernistyczną, koncepcjami takich jej teoretycznych przedstawicieli jak Hayden White czy Paul Ricoeur; świadome niemożności wiernej rekonstrukcji faktów, która zawsze stanowi jedną tylko z wielu możliwych wersji historii, nieuchronnie zniekształconą przez subiektywne spojrzenie piszącego. Narrator często sygnalizuje trudności z rozróżnieniem mających realnie miejsce wydarzeń od własnych na ich temat wyobrażeń, zaciera granicę dzielącą prawdę i zmyślenie, rzeczywistość i fantazję. Mamy wgląd w jego przemyślenia, przeżycia, odczucia, wątpliwości. Najważniejsza jest tu perspektywa jednostkowa, subiektywna percepcja zdarzeń. Okoliczności historyczne wyznaczają osnowę dla wysuwających się na plan pierwszy osobistych doświadczeń, wyborów, działań, motywacji i pragnień bohaterów. W kolejnych opracowaniach poświęconych twórczości hiszpańskich pisarzy powraca stwierdzenie, że niezależnie od opowiadanej historii, najważniejszym tematem książek, zarówno Marías, jak i Muñoz Moliny, jest rekonstrukcja własnej, szeroko pojętej tożsamości. Celem niniejszej pracy jest literaturoznawcza analiza fantazmatycznego rdzenia tożsamości męskich bohaterów prozy obu autorów.

ROZDZIAŁ I - MĘSKOŚĆ

MĘSKOŚĆ WEDŁUG FREUDA

„Pojęcia męskość i kobiecość (...) należą do jednych z najbardziej zagadkowych w historii nauki¹¹” zanotował na marginesie *Trzech rozpraw z teorii seksualności* (1905) Sigmund Freud (cf. 1953: 219). To jemu przypisać należy pierwsze próby naukowego ujęcia męskości. Raewyn Connell¹², australijska antropolożka, jedna z pionierów studiów nad męskością (*men's studies*), określiła dorobek Freuda mianem kamienia węgielnego dla reprezentowanej przez siebie dziedziny (cf. 2010: 8). I choć twórca psychoanalizy nie napisał ani jednej rozprawy poświęconej wyłącznie kwestii męskości, jej temat pojawia się systematycznie w kolejnych tekstach powstałych na przestrzeni 30. lat jego naukowej pracy.

Wiedeńczyk nie wahał się zakwestionować wszystkiego, co do tej pory europejska kultura uznawała za pewne i naturalne. Odkrycie nieświadomości rządzącej psychiką, będącej motorem ludzkich działań i fundamentem tożsamości, dla wielu stanowiło nieakceptowalną herezję. Racjonalność ludzka została podważona. Zniesiono granice między normalnością a neurozą. Psychoanaliza ujawniła niedostrzegalne dotąd pokłady złożoności i wewnętrznych sprzeczności składających się na każdą indywidualną osobowość. Jako pierwsza też uznała seksualność i płeć za podstawowe wyznaczniki kształtowania się tożsamości jednostki.

Teoria psychoanalityczna nadała pojęciu męskości, niebudzącemu dotąd naukowego niepokoju, rangę problemu badawczego. Okazała się zarazem wydajnym narzędziem jej analizy. Trudno dziś znaleźć pracę odnoszącą się do kwestii tożsamości i płci, która w większym lub mniejszym zakresie nie odwoływałaby się do freudowskich konceptów. Jednym z nich jest kompleks Edypa. Według Freuda relacje dziecka z rodzicami odciskają piętno na późniejszym kształtowaniu się tożsamości dorosłego człowieka. We wczesnym dzieciństwie chłopców i dziewczynek nie dotyczy różnica seksualna, łączy ich przeżywanie tych samych pragnień i frustracji. Dla dzieci bez względu na płeć pierwszym obiektem utożsamienia jest matka. Zgodnie z psychoanalityczną teorią w pierwotnej identyfikacji z matką zakorzeniona jest

¹¹ “The concepts of: «masculine» and «feminine» (...), are among the most confused that occur in science”.

¹² Connell jest osobą transpłciową. Początkowo publikowała pod nazwiskiem Bob lub Robert Connell. Później posługiwała się neutralnymi inicjałami R. W. Connell. Wszystkie jej teksty opublikowane po 2006 roku ukazują się pod nazwiskiem Raewyn Connell.

niepewność tożsamościowa mężczyzny¹³. Wkrótce symbioza z rodzicielką zostaje wyparta przez identyfikację i jednoczesną chęć rywalizacji między innymi o uczucie matki z ojcem; to kolejne etapy procesu nazwanego przez Freuda kompleksem Edypa. Emocjonalna więź z utożsamianą z uczuciowością – i w konsekwencji ze słabością – matką, reprezentantką płci kobiecej, ustępuje dominującej teraz narcystycznej dumie z posiadania penisa, z jednej strony oraz dojmującemu lękowi przed kastracją dokonaną w ramach odwetu przez ojca – rywala, z drugiej. Odtąd to, co męskie sytuuje się w opozycji do kobiecego, męskość określa się za pomocą tego, czym nie jest lub czym być nie chce.

„Męskość nie jest ani biologicznie zdeterminowana, ani nie stanowi produktu społecznych stereotypów i oczekiwań. To złożony i skomplikowany proces konstrukcji psychicznej, nieuchronnie naznaczony przez napięcia, lęki i wewnętrzne konflikty” – uważał Freud (cyt. za Segal, 1995: 72)¹⁴. „Męskość to słaba, wrażliwa płeć”¹⁵ – konkluduje Lynne Segal (*ibid.*: 75.) Z kolei Elisabeth Badinter zauważa, że

o byciu mężczyzną mówi się chętniej w trybie rozkazującym niż oznajmującym. Tak często słyszany nakaz: „bądź mężczyzną!” implikuje, że nie wynika to wcale samo z siebie, a męskość nie jest aż tak naturalna, jak zwykle się uważać. [...] Zarówno sam mężczyzna, jak i jego otoczenie są w gruncie rzeczy tak mało pewni jego tożsamości płciowej, że stale wymaga się od niego dowodów męskości. (1993: 23)

Im większe poczucie niepewności i prekarności własnej kondycji, tym większa potrzeba konstruowania silnej, spójnej, fantazmatycznej tożsamości. Męskość musi nieustannie udowadniać swoją „niekobiecność”, jest z natury rzeczy neurotyczna – stwierdza jedna z czołowych teoretyczek feminizmu psychoanalitycznego Nancy Chodorow (*cf.* 1978: 181).

ARCHETYP MĘSKOŚCI

Podobne wnioski z namysłu nad kondycją męską wyciągał Carl Gustav Jung, który wróżył jej nieuchronny kryzys. Szwajcarski psycholog opracował specjalną terapię, której jak uważał, powinni w pewnym wieku obowiązkowo poddać się wszyscy

¹³ O wpływie figury matki na kształtowanie się tożsamości mężczyzny pisze obszernie Badinter w rozdziale „Para matka-syn, czyli duet miłosny” [w] *XY tożsamość mężczyzny* (1993), s. 55-72.

¹⁴ „Masculinity is neither biologically determined nor a simple product of social stereotypes and expectations. It is a complex and difficult process of psychic construction, ineluctably marked by tension, anxiety and contradiction”.

¹⁵ „Men are the vulnerable sex”.

mężczyźni. Jeszcze podczas okresu pracy z Freudem Jung napisze pięćdziesięciostronicowy *The significance of the father in the destiny of the individual* (1909/61, artykułem był zafascynowany między innymi James Joyce [cf. Brown, 2011: 411]), dotyczący, jak sugeruje sam tytuł, znaczenia relacji dziecko – ojciec. Kwestie tożsamości płciowej zaczną zajmować z czasem centralne miejsce badań twórcy psychologii analitycznej.

Jung opracuje skomplikowany system relacji między płciami, abstrakcyjnie rozumianymi kobiecością i męskością. Według jego teorii na osobowość składają się przeciwstawne siły *persony* i *animy/animusa*. *Persona* (gr. *prosopon* – maska) to powierzchowna warstwa osobowości, kształtowana zgodnie z oczekiwaniami i normami społecznymi, dotyczy wszystkich ludzi bez względu na płeć. *Anima* to nieświadomiony, wytworzony przez mężczyznę na podstawie wrodzonych archetypów idealny obraz kobiety. Mężczyzna rzutuje go na spotkaną na swojej drodze wybrankę, co przeszkadza mu widzieć ją taką, jaka jest naprawdę. Jednocześnie *anima* oznacza także należący do sfery nieświadomej, tłumiony w procesie represji, kobiecy aspekt psychiki mężczyzny (cf. Jung, 1999: 30). Jej odpowiednikiem jest *animus*, pierwiastek męski składający się na tożsamość kobiecą. Koncepcja Junga zakłada, że odczuwający ciągłą presję maskowania swej powszechnie uznawanej za „kobietę” części natury, mężczyźni zmuszani są do skrywania uczuciowości w sferze prywatnej. Z tego względu, paradoksalnie, ich sposób przeżywania emocji staje się bardziej intensywny; uczucia poddane są cenzurze, nie mają swobodnego ujścia na zewnątrz. Jednocześnie postawa „męska” wiąże się ze stałą obawą niesprostania pokładanym w niej oczekiwaniom, okazania się niedostatecznie nie-kobiecy, za mało męskim.

Zarówno Freud, jak i Jung¹⁶ mieli licznych kontynuatorów, którzy rozwijali własne koncepcje płci i tożsamości¹⁷. Samej psychoanalizie zarzucano jednak coraz częściej abstrakcyjny i zbyt uniwersalizujący charakter. Analiza struktury ludzkiej

¹⁶ Z czasem autorzy odwołujący się do jungowskiego postrzegania płci zaczynają trywializować jego teorię, sprowadzając ją do rozważań nad istotą archetypicznej dychotomii płci, „naturą prawdziwej kobiety” i „prawdziwego mężczyzny”. Założenia twórcy psychoanalizy analitycznej wykorzystywane są przez konserwatywny, tak zwany mitopoetycki odłam ruchów maskulinistycznych. W prąd ten wpisuje się między innymi Robert Bly, autor bestsellerowej, popularnej także w Polsce książki *Żelazny Jan* (1990), postulujący powrót do tradycyjnego, rozumianego jako mitologiczny, odwieczny, paradygmatu męskości. Jak piszą Kimmel i Kaufman, męskość w ujęciu mitopoetyckim „postrzega się jako głęboko usadowioną esencję, zakorzenioną właściwość, która czeka na aktywację w świecie społecznym.” (cyt. za Kłosiński, 2015: 23).

¹⁷ Wśród nich byli między innymi: Alfred Adler, Erich Fromm, Wilhelm Reich czy Nancy Chodorow. Więcej na temat koncepcji kontynuatorów Freuda pisze Connell w *Masculinities* (2010), s.15-21.

osobowości była jakby zawieszona w próżni, wyabstrahowana z konkretnego kontekstu historycznego czy społecznego. Z czasem to właśnie badanie struktury relacji społecznych zdominuje namysł nad męskością.

MĘSKOŚĆ JAKO ROLA

Pierwszą socjologiczną próbą ujęcia męskości teorią, która będzie dominować w refleksji nad płcią i tożsamością przez kolejne dekady, jest koncepcja ról płciowych. Jej geneza wiąże się z dyskusją dotyczącą tak zwanej „różnicy seksualnej”, której korzenie sięgają końca XIX wieku. „Różnicę” między płciami miały stanowić wrodzone cechy naturalne, determinujące określony typ charakteru, posiadane umiejętności i predyspozycje, które z kolei determinowały przypisane każdej z płci funkcje. Kobiety, których za „naturalne” przeznaczenie uważano rolę matki i żony, miały być w przeciwieństwie do mężczyzn niezdolne do intelektualnego wysiłku, abstrakcyjnego myślenia, pozbawione wyobraźni przestrzennej, nie studiowały więc na uniwersytetach. Różnica seksualna zasadzała się na odmienności fizycznej, między innymi domniemanej odmiennej budowie i funkcjonowaniu mózgu kobiet i mężczyzn.

Od lat 50., przede wszystkim za sprawą rodzącego się ruchu feministycznego, pojawiają się głosy kontestujące ten pogląd, przekonujące, że odmienność między zachowaniami reprezentantów płci jest rezultatem nie biologicznych, a społecznie konstruowanych, kulturowych, środowiskowych czy ekonomicznych uwarunkowań. Ukazują się kolejne naukowe publikacje, które przekonują, że konsekwentnie budowane przez lata przeświadczenie o biologicznie zdeterminowanej odmienności tożsamości płciowych opiera się w gruncie rzeczy na niespójnych i chaotycznych analizach, wyolbrzymionych przesłankach i świadomym pominięciu licznych podobieństw między płciami czy odstępstw od zakładanej „normy”¹⁸.

W latach 60. następuje ugruntowanie zmiany paradygmatu badań męskości i kobiecości. Tożsamość płciowa przestaje być postrzegana jako wrodzona i zależna od biologii – uznana zostaje za konstruowaną w procesie socjalizacji „rolę”, która stanowi internalizację kulturowych norm i nadaje jednostce miejsce w społecznej strukturze. Mężczyzna i kobieta to społeczni aktorzy, odgrywający swoje role wedle precyzyjnego scenariusza, którego uczą się już w dzieciństwie, obserwując rodziców i innych

¹⁸ Więcej o słabościach i niespójnościach teorii opierających się na założeniu różnicy seksualnej, a także badaniach podważających te koncepcje pisze Lynne Segal (1995) w *Slow Motion: Changing masculinities, changing men*, s. 62-64.

dorosłych. Teoria ról płciowych stała się niezwykle popularna, zwłaszcza w latach 70. XX wieku, między innymi za sprawą amerykańskiego socjologa, twórcy funkcjonalno-strukturalistycznej teorii systemów społecznych Talcotta Parsonsa. Według paradygmatu funkcjonalnego podział funkcji i zadań zgodnie z odgrywaną rolą zapewnia nie tylko stabilizację i trwałość podstawowej grupy społecznej, jaką jest rodzina, ale przyczynia się do sprawnego funkcjonowania i efektywnej realizacji celów wspólnych dla całego społeczeństwa.

W okresie największej popularności teorii ról upowszechnia się także pojęcie *gender*, użyte po raz pierwszy w 1968 roku przez Roberta Stollera po to, by odróżnić płć biologiczną od kulturowo konstruowanej tożsamości płciowej. Zarówno pojęcie płci kulturowej, jak i teoria ról podkreślają arbitralność społecznie konstruowanych tożsamości seksualnych. Założenie o społecznej naturze genderu prowadzi do przypuszczenia, że tożsamości płciowe niebędące immanentną esencją mogą ulec zmianom w procesach socjalizacji.

Wkrótce przekonanie Parsonsa o społecznie korzystnej komplementarności ról męskiej i kobiecej zaczyna być podważane¹⁹. Kolejni socjologowie poddają dyskusji znaczenie pojęcia roli, spierając się o właściwą jego definicję. Rola zaczyna być rozpatrywana w konfrontacji z „sobą” właściwym. Pojawiają się kolejne wątpliwości: czy jesteśmy czymś więcej niż zbiorem realizowanych społecznych oczekiwań? Czy możliwe jest wyjście poza narzucone nam społecznie role?

Najsilniejszy głos w tej dyskusji należał – znów – do feminizmu, podkreślającego opresyjność przypisywanych kobietom ról, domagającego się zmiany społecznie legitymizowanego podziału funkcji między płciami. Teoria ról stała się narzędziem politycznym, po które wkrótce sięgnęli także mężczyźni. Oni też poczuli się ofiarami stawianych im społecznie oczekiwań, nie zawsze łatwych do realizowania wymagań. Rola „męska” okazała się opresyjna w równym stopniu dla kobiet, jak i mężczyzn. Zaczęto dostrzegać fenomen „kryzysu” męskości. Oczekiwania wobec mężczyzn ulegały wyraźnej ewolucji: tradycyjny paradygmat męskości stopniowo zastępowany był przez figurę „mężczyzny nowoczesnego”.

¹⁹ Jak zauważa Łukasz Skoczylas: Nikt nie mówi przecież o «rolach klasowych» lub «rolach rasowych», gdyż obecność specyficznych relacji władzy pomiędzy klasami i pomiędzy rasami jest zbyt oczywista dla socjologów. Mówienie o komplementarności płci i ról płciowych może być zatem jedynie ideologicznym zabiegiem zmierzającym do legitymizacji patriarchy, leżącego u fundamentów współczesnego kapitalizmu” (2011: 11).

Binarny podział na komplementarne i homogeniczne role płciowe miał wprowadzać społeczny porządek, organizować życie we wspólnocie oraz zapewniać komfort psychiczny jej członkom. Teoria ról nie uwzględniała możliwości modyfikacji lub odrzucenia społecznych wzorców i oczekiwań, nie była zdolna do wyjaśnienia zmiany. W rezultacie, okazała się perspektywą niewystarczającą do wnikliwej analizy tożsamości płciowych, konstrukcji o wiele bardziej niż to zakładała ambiwalentnych, złożonych, płynnych i dynamicznych. W wyniku odrzucenia koncepcji ról płciowych, pod koniec lat 70., na początku 80. wyłoniła się druga fala namysłu nad męskością, którą za Stephenem Whiteheadem nazwać możemy perspektywą strukturalistyczną wraz z teorią hegemonii (cf. 2002: 111).

MĘSKOŚĆ HEGEMONICZNA

Ujęcie strukturalistyczne to perspektywa, w obrębie której ukonstytuowały się studia nad męskością (*men's studies*). Jego przedstawiciele z namysłu nad fenomenem męskości uczynili dyscyplinę naukową²⁰, która pod koniec XX wieku zaczyna być traktowana jako pełnoprawna część dyskursu akademickiego. Organizowane są kolejne seminaria poświęcone męskości, rynek wydawniczy zalewają publikacje dotyczące wszelkich jej aspektów. Temat zostaje podjęty także przez media masowego przekazu, które zajmuje przede wszystkim problem „kryzysu męskości”. Paradygmatycznym przykładem może być głośna okładka *The Economist* z 1996 roku z umieszczonym na niej alarmującym tytułem: „The trouble with men!”.

„Kryzys męskości” jest pojęciem ambiwalentnym. Stosunek do zmian paradygmatu męskiego i związanego z nim stanu swoistego zagubienia czy rozdarcia współczesnych mężczyzn wyznaczy kilka rozwijających się symultanicznie w obrębie badań maskulinistycznych nurtów. Studia męskie, z założenia profeministyczne, z czasem podzieliły się na kilka opozycyjnych wobec siebie perspektyw. Konserwatywny nurt koncentruje się na rozważaniach dotyczących kosztów społecznych i psychologicznych, jakie ponieść zmuszeni zostali mężczyźni oraz wzywa do rekonstrukcji tradycyjnego modelu męskości, konstytuującego się w opozycji do kobiecości i homoseksualizmu (cf. Wojnicka, Ciaputa, 2011: 9). Z kolei reprezentanci profeministycznej perspektywy podkreślają opresyjność tradycyjnego wzorca męskości i

²⁰ Po raz pierwszy przedmiot ten wprowadziła do swojego programu uczelnia w Berkeley, pod koniec lat 90. ponad 50 uniwersytetów będzie miało w swojej ofercie dydaktycznej kurs poświęcony męskości (cf. Wojnicka, Ciaputa, 2011: 11).

samego patriarchy, którego mężczyźni są według nich w równym stopniu ofiarami. Kwestionują także zasadność użycia w tym kontekście wartościująco przecież nacechowanego terminu „kryzys”, a kojarzonego z sytuacją niekorzystną, destrukcyjną. Według nich właściwsze byłoby mówienie o nieuniknionej i naturalnie wpisanej w dynamikę wszelkich tożsamości transformacji w ramach systemu płci. „Kryzys męskości” jest przez nich rozumiany jako sytuacja pozytywna, stanowiąca nie tyle zagrożenie co raczej szansę, okazję na korzystną przemianę.

Problematycznym okazało się także samo zdefiniowanie pojęcia męskości tradycyjnej. Ta jest przecież koncepcją relacyjną, zależną od miejsca i czasu, determinowaną przez całe spektrum różnorodnych czynników socjohistorycznych²¹. Na ciągłą potrzebę redefiniowania męskości modelowej zwróciła uwagę jako jedna z pierwszych Raewyn Connell w swoich uznanych dziś za klasyczną pozycję studiów męskich *Masculinities* (1995). Sam tytuł książki odzwierciedla świadomość wpisanej w kategorię męskości pluralności. Connell wyodrębniła w swojej pracy cztery podstawowe tradycje definiowania męskości: esencjalistyczną, pozytywistyczną, normatywistyczną i semiotyczną²². Wypunktowując wady i ograniczenia każdej z nich, sformułowała potrzebę konceptualizacji nowej perspektywy badawczej, próbującej uchwycić złożoność pojęcia męskości. Tak powstała teoria męskości hegemonicznej, jak uważa Krzysztof Kłosiński: „największe teoretyczne osiągnięcie *masculinity studies* (...) odgrywające w obszarze studiów nad męskością podobną rolę jak Jakobsonowski model komunikacji w strukturalizmie” (2015: 21).

Choć *Masculinities* ukazało się w 1995 roku, pierwszego zarysu koncepcji męskości hegemonicznej autorka dokonała w jednym z artykułów opublikowanym już w 1979 roku²³. Według Łukasza Skoczylasa fundamentalne dla koncepcji Connell było założenie, że „płeć kulturowa to konfiguracja praktyk, opisywać więc ją należy w kategoriach standardu, a nie normy. Najważniejsze w konstrukcji płci kulturowej jest bowiem to, co ludzie rzeczywiście robią, a nie czego się od nich oczekuje (...)” (2011: 13). Teoretycy związani z perspektywą strukturalistyczną i wpisującą się w nią teorią męskości hegemonicznej, analizują fenomen męskości w odniesieniu do konkretnych kategorii społecznych, takich jak rasa, klasa, orientacja seksualna, narodowość czy wiek.

²¹ Elisabeth Badinter zauważa, że „kryzys” jest na stałe wpisany w dynamikę tożsamości męskiej; kryzys męskości „tradycyjnej” dotyczy każdej epoki, o czym badaczka pisze obszernie w rozdziale „Dawne kryzysy męskości” [w] *XY tożsamość mężczyzny* (1993), s. 29-37.

²² Autorka szczegółowo opisuje każdą z tradycji w *Masculinities* (2010), s. 68-71.

²³ Cf. Connell (1979) „The Concept of Role and What To Do With It”, *Journal of Sociology* 15, s.7-17.

W swoich badaniach nawiązują do ustaleń dwóch myślicieli europejskich: Michela Foucaulta i Antonio Gramsciego. Dla obu pojęcie władzy było kluczowym dla analizy relacji społecznych. Od Włocha zaczerpnęła Connell pojęcie hegemonii, którego użył w swoim opisie relacji między klasą panującą a resztą społeczeństwa.

Connell opisała strukturę hierarchii między płciami kulturowymi oraz wewnętrznej stratyfikacji w obrębie samej kategorii męskości. Badaczka wyróżnia tu cztery możliwe pozycje: hegemonię, podporządkowanie, sprzymierzeństwo i marginalizację. Na szczycie hierarchii znajduje się męskość hegemoniczna, grupa najbardziej uprzywilejowana, uosabiająca patriarchalny model męskości, zakładający dominację nad kobietami i pozostałymi typami męskości. Choć wzorcowa męskość hegemoniczna „dominuje” nad resztą społeczeństwa, dominacja ta nie odnosi się do liczebności jej przedstawicieli. Jej kryteria nie są spełniane przez większą część reprezentantów męskości lub są spełniane niezwykle rzadko, chociaż wszyscy mężczyźni czerpią korzyści z jej istnienia.

Męskość hegemoniczna realizowana jest głównie przez „modele wzorcowe”. Jak pisze Connell, „powiedzieć o pewnej formie męskości, że jest hegemoniczna oznacza, że jest ona kulturowo „nobiletowana (...). Żeby być kulturowo nobiletowana, dana forma męskości musi mieć swoich reprezentantów, którzy są uznawani za bohaterów”²⁴ (2000: 84). Modele wzorcowe reprodukuje między innymi kultura popularna. Według teorii Connell ewoluują one zgodnie w warunkami społecznymi; męskość hegemoniczna nie jest zatem konstrukcją stałą, uniwersalną, lecz zbiorem cech normatywnie pożądanym i gratyfikowanym w konkretnym czasie i miejscu. W przeciwieństwie do teorii ról płciowych koncepcja Australijki zakłada wpisana w strukturę wzorca męskości zmianę.

Teoria męskości hegemonicznej jest nadal jedną z najbardziej wpływowych koncepcji, którymi posługują się w swoich analizach badacze studiów nad męskością. Dziś jednak coraz częściej pojawiają się teksty krytycznie odnoszące się do niektórych jej aspektów. Koncepcji Connell zarzuca się między innymi to, że prowadzi de facto jedynie do w sposób nieunikniony uproszczonej klasyfikacji różnych typów męskości. Zdaniem niektórych badaczy teoria męskości hegemonicznej nie opisuje aktualnych zjawisk związanych z ewolucją męskości, takich jak kryzys tradycyjnych modeli tożsamościowych. Czy męskość może doświadczać kryzysu i być hegemoniczna

²⁴ „To say that a particular form of masculinity is hegemonic means that it is culturally exalted (...). To be culturally exalted, the pattern of masculinity must have exemplars who are celebrated as heroes”.

jednocześnie? – zastanawia się Tony Jefferson, autor *Subordinating Hegemonic Masculinity* (2002):

Czy męskość może być jednocześnie „w kryzysie” i „hegemoniczna” [...]? Czy użycie terminu „kryzys”, z jego konotacjami zmiany, załamania, niestabilności, nie wyklucza użycia terminu „hegemoniczny”, z jego odwrotnymi konotacjami, odnoszącymi się do oznaczającej sukces [...] dominacji?²⁵ (66)

Inni autorzy uważają, że koncepcję męskości hegemonicznej charakteryzuje zbyt duża ogólność i niespójność, co uniemożliwia jej wykorzystywanie jako narzędzia naukowej analizy. Męskość hegemoniczna stała się terminem zbyt pojemnym i wyświechtanym, używanym nagminnie, w różnorodnych kontekstach:

Według tego modelu zarówno bogaty, szczupły, elokwentny biznesmen, jak i ubogi, muskularny, gwałtowny członek gangu może być uznany za reprezentanta hegemonicznej męskości. Jednocześnie jednak tak naprawdę żaden z nich nie byłby naprawdę hegemonicznie męski, jako że biznesmen nie posiadałby fizycznej siły, a biednemu członkowi gangu brakowałoby poparcia instytucjonalnej władzy²⁶. (Pascoe, 2012: 8)

Ze względu na niedoskonałości dominującej teorii strukturalistycznej przedstawiciele nowej fali badań nad męskością będą poszukiwać innych oryginalnych metodologii badań dla swojej dziedziny. Wątpliwości nowego pokolenia badaczy dotyczące metodologii i terminologii wykorzystywanych przez studia maskulinistyczne wpisują się w rozważania w dużo większym stopniu abstrakcyjne, filozoficzne czy ontologiczne od wcześniej omówionych koncepcji klasycznej psychoanalizy i socjologii. Jak zauważa Kalle Berggren, dominujące w badaniach męskości ujęcia strukturalistyczne, choć „istotne w analizach męskiej władzy i praktyk opresyjności,

²⁵ „Can masculinity be «in crisis» and «hegemonic» (...) at the same time? Doesn't the use of the term «crisis», with its connotations of change, of breakdown, of instability, preclude the use of the term «hegemonic» with its opposite connotations of successful (...) domination?”. Connell odpiera te zarzuty w artykule „On Hegemonic Masculinity and Violence: response to Jefferson and Hall” (2002), twierdząc między innymi, że męskość w istocie nie doświadcza realnego kryzysu.

²⁶ „According to this model both a rich, slim, soft-spoken businessman and poor, muscular, violent gang member might be described as hegemonically masculine. At the same time neither of them would really be hegemonically masculine, since the businessman would not be physically powerful and the poor gang member would lack claims on institutional gendered power”.

okazały się niewystarczające w odniesieniu do podmiotowości” (2015: 357). Poszukując rozwiązań teoretycznych podejmujących próbę oddania całej złożoności fenomenu męskości, przedstawiciele najnowszych tendencji studiów nad męskością będą korzystać przede wszystkim z ustaleń ogólnie pojętej „perspektywy post-” (cf. Berggren, 2015: 361). A zatem, jak pisze Whitehead, odwoływać się do dorobku teoretyków niekojarzonych bezpośrednio z badaniami męskości (takimi jak Connell, Hearn czy Kimmell), a do prac Jacquesa Lacana, Jacquesa Derridy, Paula Ricoeura, Pierra Bourdieu, Francois Lyotarda, Gilles’a Deleuze’a czy Felixa Guattariego, stanowiących „ogromne wyzwanie dla konwencjonalnego rozumienia władzy, tożsamości i płci”²⁷ (2002: 206).

MĘSKOŚĆ WEDŁUG LACANA

Jednym z patronów ogólnie pojętej „post-perspektywy” jest Jacques Lacan. Jego oryginalne koncepcje uznać moglibyśmy za ontologiczny fundament współczesnych analiz podmiotowości, zwłaszcza rozważań dotyczących tożsamości płci, która to sytuowała się w samym centrum jego zainteresowań. Teorią podmiotu zaproponowaną przez francuskiego myśliciela inspirowały się chętnie czytane i szeroko komentowane czołowe badaczki trzeciofalowego nurtu feministycznego, takie jak: Judith Butler, Luce Irigaray, Julia Kristeva czy Rosi Braidotti. I choć ich stosunek do koncepcji lacanowskich był w dużej mierze polemiczny czy wręcz krytyczny – właśnie z racji zaproponowanej przez niego konceptualizacji relacji płci, definicji męskości i kobiecości²⁸ – pozostają one ważnym punktem odniesienia dla ich autorskich propozycji teoretycznych. Śladem badaczek feministycznych podąża dziś nowe pokolenie przedstawicieli studiów nad męskością, którzy, jeśli nie odwołują się bezpośrednio do tekstów samego Lacana, to entuzjastycznie wykorzystują w swoich analizach różnorodne ujęcia bazujące na post-psychoanalitycznym nurcie, reprezentowanym przez autora *Écrits*.

Freud w swojej koncepcji różnicy seksualnej łączył znaczenie anatomii ludzkiego ciała i zdeterminowanego przez stosunek do niej wymiaru psychicznego. Lacan swoją teorię opiera na założeniu, że tożsamość ludzką konstryuuje akt wkroczenia w rejestr symboliczny: „męskość w tym ujęciu nie jest ani empirycznym faktem, ani tym bardziej

²⁷ „Immense challenges to conventional understanding of power, identity and gender”.

²⁸ Jak pisze Lynne Segal, „Lacan wydawał się kwintesencją fallocentrycznej analizy: analitykiem, który zredukował tajemnicę Kobiety do tego, czego jej brakuje, jej egzystencję do nie-bycia mężczyzną. Takie stanowisko, co oczywiste, było przekleństwem dla feministek (1995: 84). „Lacan seemed to be the quintessential phallogocentric analyst: the analyst who reduced the mystery of Woman to what She lacks, Her existence as Not-man. Such a position, it might be presumed, would be anathema to feminists”.

odwiecznym archetypem. Jest to raczej określona pozycja w porządku symbolicznym i systemie społecznych zależnościach”²⁹ (Connell, 2010: 19). Podmiotowość rodzi się w języku, złożonym systemie znaczeń i reprezentacji i nie istnieje poza rejestrem języka (cf. Segal, 1995: 84). Jednocześnie język nie jest tu narzędziem, nad którym panujemy, to on „rządzi”, manipuluje podmiotem. Wkroczenie w rejestr symboliczny, które jest warunkiem zaistnienia podmiotowości, wymaga podporządkowania się określonym regułom, których przestrzegania nakazuje Prawo utożsamiane z figurą Ojca. Lacan nalega by – cytując Butler – „pytanie «co jest bytem/posiada byt» podporządkować uprzedniemu pytaniu «jak praktyki znaczeniowe właściwe ojcowskiej ekonomii byt ustanawiają i rozdzielają?»» Ontologiczne określenia bytu, nicości i relacji między nimi są determinowane przez język, którego struktura wynika z ojcowskiego prawa (...)” (2008: 113).

Jedną z najgłośniejszych tez francuskiego myśliciela, najpierw uważanego za strukturalistę, z czasem określanego mianem poststrukturalisty, głosi, że „nieświadome jest ustrukturyzowane jak mowa” (*un langage*). To założenie pozwoliło Lacanowi na wykorzystanie w opisie struktury psychicznej narzędzi strukturalistycznej lingwistyki, między innymi saussureańskiego modelu językowego. A zatem Lacan definiuje byt jako:

łańcuch znaczących zorganizowanych zgodnie w dwoma podstawowymi prawami języka (porządku symbolicznego) prawa metonimii, czyli dodawania oraz prawa metafory, czyli zastępowania jednego znaczącego przez drugie. Prawa te implikując się nawzajem, nadają wszelkiej językowej artykulacji postać otwartego procesu, gdzie operacjom substytucji i dodania może zostać poddane każde znaczące. (Dybel, 2012: 186)

Według Lacana, w przeciwieństwie do koncepcji zaproponowanej przez Saussure’a, relacji znaczonego (abstrakcyjne pojęcie) do znaczącego (akustyczna reprezentacja) nie można symbolicznie przedstawić, jak zwykle się to czynić, jako dwóch stron tej samej kartki papieru. Przyznaje on bowiem wyraźny prymat znaczącemu, przekonując, że znaczone jest jedynie efektem zależności między samymi znaczącymi³⁰. Jak tłumaczy

²⁹ „Here masculinity is not an empirical fact, still less an eternal archetype. It is, rather, the occupant of a place in symbolic and social relations”.

³⁰ Warto doprecyzować, że Lacan nie uprzywilejowuje żadnego z „rodzajów” znaczącego: „zarówno przestrzenna litera, jak i czasowy głos są znaczącymi tylko pozornie wskazującymi na jakąś ontologiczną obecność. Zważywszy jednak na ważkość symbolicznego w teorii psychoanalizy lacanowskiej, wydaje się, że nie jest to faktycznie poważna różnica i że Lacan, tak samo jak Derrida, «udowadnia», że głos jest tylko rodzajem materialnej litery pisma” (Choińska, 2012: b/s).

Dybel, „w procesie konstytucji sensu jakiejś wypowiedzi decydujące znaczenie mają różnice między znaczącymi zastane przez podmiot mówiący w języku, zaś efekt znaczenia jest jedynie funkcją ich dodania i substytucji” (2012: 187). Innymi słowy znaczące ma pierwotny charakter w stosunku do znaczonego. Butler konstatuje, że „takie spojrzenie na ontologię zakłada, że to struktury znaczenia stwarzają pozór bądź efekt bytu” (2008: 113).

Także seksualna różnica jest według lacanowskiej teorii konstrukcją stricte językową; to język „stwarza” mężczyznę i kobietę. Fakty empiryczne, anatomiczne są w tym ujęciu drugorzędne. W konstytuowaniu się tożsamości męskiej lub kobiecej kluczową rolę odgrywają wyobrażenia i fantazmaty dotyczące danej płci. Lacana zajmują nie tyle „realni” mężczyźni czy kobiety, lecz męska lub kobieca pozycja w porządku symbolicznym. Jak tłumaczy Elisabeth Wright, „biologiczny mężczyzna może usytuować się po stronie żeńskiej, a biologiczna kobieta po stronie męskiej. Każdy mówiący podmiot może zdecydować się na usytuowanie po dowolnej ze stron, nawet jeśli będzie to wybór «narzucony» przez nieświadome podmiotu.”³¹ (2000: 32). A zatem „seksualność” to wybór, jakiego dokonujemy między usytuowaniem się w polu męskości lub polu kobiecości. Lacan omawia różnicę między podmiotowością męską i kobiecą za pomocą legendarnego *Diagramu seksualnej różnicy* (pary matematycznych równań i graficznych symboli), który prezentuje po raz pierwszy w 1972 roku i do którego powrócimy w rozdziale II.

Jednym z głównych elementów teorii psychoanalitycznej Lacana jest pojęcie fallusa. Jak powiedzieliśmy, dla koncepcji Freuda podstawowe znaczenie miały fantazmatyczne wyobrażenia konstruuje się wokół odmienności budowy kobiecego i męskiego ciała, sprowadzające się do zasadniczej różnicy – posiadania lub braku. Jak czytamy u Segal, „Freud utrzymywał, że jedynie za pośrednictwem rozpoznania różnicy między posiadaniem a brakiem penisa, dziecko staje się świadome istnienia różnicy seksualnej, stąd właściwe dziewczynkom poczucie braku (zazdrość o penisa) i towarzysząca chłopcom obawa utraty (lęk kastracyjny)”³² (1995: 84). Dlatego seksualność, wedle koncepcji Freuda, jest „psychoseksualnością”, która konstytuuje się

³¹ „Biological male can inscribe himself on the female side and a biological female on the male side. Each speaking being can choose to inscribe itself on either side, although this will be a forced choice, imposed by the parameters of the history of the subject’s unconscious”.

³² „Freud had maintained that it was only recognition of the presence or absence of the penis which created the child’s awareness of sexual difference, and hence the girl’s sense of lack (penis envy) and the boy’s fear of loss (castration anxiety)”.

w nieświadomym podmiotu. Lacan, odgrywający u Freuda kluczowe znaczenie męski organ biologiczny zastąpi abstrakcyjnym pojęciem „fallusa”, które, jak zauważa Wright, mylnie utożsamiane jest w licznych, zwłaszcza feministycznych, odczytaniach myśli francuskiego psychoanalityka z biologicznym penisem³³ (cf. 2004: 33-35).

U Lacana symbol fallusa funkcjonuje w obrębie dwóch rejestrów, wyobrazeniowego i symbolicznego. Różnica seksualna zasadza się na stosunku do fallusa, wyrażającym się w opozycyjnych sytuacjach posiadania (pozycja męska) bądź bycia fallusem (pozycja kobieca). Te, według Butler, „odnoszą się do odrębnych pozycji seksualnych czy też nie-pozycji (czyli w rzeczywistości pozycji niemożliwych) w obrębie języka” (2008: 113). Butler pisze o „pozycjach niemożliwych”, fallus rozpatrywany na poziomie symbolicznym jest bowiem zawsze naznaczony kastracją, oznacza „brak”, stratę, niemożliwość: „fallus przedstawia coś, czego nie ma, i sprawia, że coś znika, by zostało w ten sposób uobecnione” (Lang, cyt. za Dybel, 2012: 249). Kobieca pozycja płciowa naznaczona jest brakiem fallusa, męska jego utratą.

Fallus, rozumiany jako brak lub strata, znaczące pozbawione znaczonego, jest nie tylko na stałe wpisany w język, ale stanowi element konstytutywny, „sprawczy”, porządku symbolicznego. Jak zauważa Paweł Dybel:

Jeśli fallus wyobrazeniowy jest tworem iluzorycznym, który tkwi u podłoża wszelkich mitologii raju utraconego, to wpisana w strukturę porządku symbolicznego niemożność jego faktycznego „posiadania” i „bycia” nim sprawia, że ów twór narzuca się człowiekowi z niezwykłą sugestywnością. Właśnie bowiem z racji swego nieistnienia budzi on w nim pragnienie, które – paradoksalnie – żywi się niemożliwością osiągnięcia obiektu swego celu. (2012: 251)

Według Lacana język rodzi się w wyniku braku: „słowa są ci potrzebne dopiero wtedy, gdy utracisz obiekt pragnienia”³⁴ (Lacan, cyt. za Klages, 2006: 78). Utrata, brak generują

³³ Oczywiście konotacje te są w pełni uzasadnione. Symbolika falliczna od zarania dziejów jest jedną z podstawowych składowych mitycznych wierzeń wielu kultur. Fallus to symbol sił rozrodczych natury, a „boskiemu penisowi” i pochodzącemu od niego nasieniu przypisywano w wielu wierzeniach akt stworzenia świata. Fundamentalne znaczenie symboliki fallicznej w mitologicznych wierzeniach jako jeden z pierwszych wnikliwie analizował i psychoanalitycznie interpretował Carl Gustav Jung. Co ciekawe fallus w opisywanych przez niego mitologicznych wierzeniach nie zawsze był atrybutem męskim. Ważną figurą, symbolem libido wielu mitologii, między innymi hinduskiej, był na przykład obraz matki fallicznej, czyli kobiety przedstawianej z penisem (cf. Dybel, 2012: 246).

³⁴ „You only need words when the object you want is gone”.

pragnienie, które jest fundamentem istnienia, wewnętrznym motorem kreacji podmiotu. Pragnienie jest warunkiem zaistnienia podmiotu w porządku symbolicznym. Jest to jednak relacja zależna, porządek symboliczny, społeczny, determinuje bowiem pragnienia podmiotu; uczy podmiot, jak i czego pragnąć. Lacan twierdzi, że męska tożsamość konstytuuje się wokół kastracji. W swoim Seminarium XVIII *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970) pisze: „To, co nazywamy mężczyzną, mówiącym bytem męskim, znika całkowicie jako efekt dyskursu... będąc wpisanym w niego wyłącznie jako kastracja”³⁵ (1991: 4). Brak wpisany w każdą podmiotowość próbuje zostać przesłonięty za pomocą fantazmatycznych, wyobrazeniowych konstrukcji, mających stworzyć wrażenie pełni [*wholeness*], spójności tożsamości. Jedną z takich wynikających z braku (kastracji) fantazmatycznych konstrukcji jest męskość.

UWIKŁANI W MĘSKOŚĆ

Lacan nazywany jest niekiedy „ojcem poststrukturalizmu”. Jednym z zagadnień leżących w centrum zainteresowań tej perspektywy teoretycznej jest kategoria podmiotowości. Według poststrukturalistów monolitycznie pojęte racjonalne „Ja” nie istnieje. Podmiot konstytuuje się w dyskursie, który nawet jeśli wydaje się spójny, skazany jest na cząstkowość i fragmentaryczność. Współzawodniczące dyskursy znajdują się w ciągłym sporze, rywalizując o ustalenie ostatecznego znaczenia. To jednak, wciąż i nieustannie od nowa, zostaje podważone. Krytykę predyskursywnego, esencjalistycznie pojmowanego podmiotu podejmują także przedstawicielki poststrukturalistycznego feminizmu. Jedną z paradygmatycznych dla tego nurtu jest bez wątpienia koncepcja Judith Butler i jej powszechnie znane dziś stwierdzenie o „performatywnym” wymiarze płci.

Według filozofki płeć jest tym, co robimy: „substancjalny efekt kulturowej płci zostaje performatywnie wytworzony (...). Kulturowa płeć jest zawsze czynnością, lecz nie czynnością podmiotu, który miałby poprzedzać swój czyn” (2008: 80) – pisze zainspirowana między innymi filozofią Nietzschego³⁶ Butler. Według jej słynnej konstatacji: „za wyrażeniami kulturowej płci nie kryje się tożsamość kulturowej płci;

³⁵ „What might be called a man, the male speaking being, strictly disappears as an effect of discourse... by being inscribed within it solely as castration”.

³⁶ Ten, w swojej *Z genealogii moralności*, pisał: „Nie ma żadnego bytu poza czynieniem, działaniem, stawaniem się, «czyniciel» jest tylko zmyśleniem do czynienia dodanym – czynność jest wszystkim” (2003: 31).

tożsamość ta jest performatywnie konstytuowana przez same «wyrażenia», które są rzekomo jej skutkiem» (2008: 81). A zatem, to odgrywanie tożsamości funduje samą tożsamość. Czynności „zastygają, tworząc pozór substancji, pozór pewnego rodzaju naturalnego bytu” (2008: 94), lecz żadna substancjonalnie pojmowana, sprawcza tożsamość nie poprzedza istnienia podmiotu.

Autorka *Uwikłanych w płęć* (1990) podważa dychotomiczną wizję konstrukcji podmiotowości, kwestionując założenie o względnej niezależności płci biologicznej (*sex*) i kulturowej (*gender*). Według, określanej niekiedy mianem radykalnej, koncepcji Butler nie tylko płęć kulturowa, ale także i biologiczna nie stanowią pozajęzykowych faktów; nie są niczym innym niż reprodukowanymi przez dyskurs społecznymi konstruktami. Płęć kulturowa jest „środkiem dyskursywnym, za pomocą którego produkuje się «płęć naturalną», następnie ustanawiając ją jako predyskursywną, poprzedzającą kulturę, politycznie naturalną powierzchnię, na której działa kultura” – stwierdza badaczka (Butler, 1994/1995: 62). Gender niebędący nadbudową wokół „naturalnej” bazy biologicznej płci – która sama okazuje się być konstrukcją – byłby więc jedynie „imitacją imitacji, kreacją kreacji, konstrukcją konstrukcji” (Mizielńska, 2004: 190).

Butlerowska wizja genderu ma wiele punktów wspólnych z konceptualizacją tożsamości płciowej i różnicy seksualnej zaproponowaną przez Pierre’a Bourdieu. Stabilizacja performatywnie wytwarzanej podmiotowości wymaga permanentnej reiteracji, powtarzania całego repertuaru aktów, gestów, rytuałów, wrastających z czasem w schematy motoryczne ciała (cf. Bińczyk, 2011: 72). Francuski socjolog fenomen ten określa mianem *habitusu*, który jest jednocześnie centralnym pojęciem wypracowanej przez niego koncepcji.

Autor *Męskiej dominacji* (1998) nie jest pierwszym, który posłużył się tym terminem. Wcześniej o *habitusie* pisali między innymi: Max Weber, Norbert Elias czy Emile Durkheim. Jak podaje Jerzy Szacki *habitus* to:

rezultat oddziaływań socjalizacyjnych, jakim podlega w ciągu życia jednostka, rezultat interioryzowania przez nią społecznych norm i wartości, tj. całokształt nabytych przez nią i utrwalonych dyspozycji do postrzegania, oceniania i reagowania na świat zgodnie z ustalonymi w danym środowisku schematami. (2002: 94)

Materializacja i reprodukcja społecznych wyobrażeń związanych z arbitralnie ustaloną genderową dystynkcją odbywa się za pośrednictwem – to kolejne kluczowe dla

teorii Bourdieu pojęcie – „przemocy symbolicznej”. To specyficzny rodzaj przemocy „delikatnej”, z której nie zdają sobie sprawy same, bezwiednie jej podporządkowane ofiary:

Przemoc symboliczna istnieje więc dzięki szczególnemu typowi posłuszeństwa, którego zdominowany nie może wypowiedzieć dominującemu (i dominacji), gdyż myśląc o nim i o sobie oraz o łączących ich relacjach, dysponuje narzędziem poznawania, które jest im wspólne, a które – pośrednicząc w procesie wcielania dominacji – zarazem wprowadza tę relację jako naturalną. (Bourdieu, 2004: 47)

Proces narzucania społecznie konstruowanych norm i nakazów odbywa się więc bez świadomości podmiotów; pozostając dla nich niewidocznym, wydaje się być czymś „normalnym”, nieuniknionym, wpisanym w odwieczny „porządek rzeczy”. Jak pisze Lucyna Kopiciewicz: „Schematy habitusu zawdzięczają swoją skuteczność temu, iż funkcjonują poza świadomością i poza dyskursem, dlatego też jednostka nie potrafi zobiektywizować czy wyjaśnić ich pochodzenia, potrafi jedynie wykazać zasadność posługiwania się nimi w codziennym działaniu” (2005: 33).

Według francuskiego filozofa, w rezultacie takiego właśnie socjalizacyjnego procesu opartego na działaniu przemocy symbolicznej fundowana jest „męska dominacja”, stwarzająca pozory naturalnej, transcendentnej oraz uniwersalnej dla wszystkich społeczeństw. Bourdieu pisze o tym tak:

Siła męskiego porządku wynika z tego, że obchodzi się on bez uzasadnienia: androcentryzm narzuca się jako neutralny i nie wymagający dyskursywnej legitymizacji. Porządek społeczny jest bowiem olbrzymią machiną symboliczną wprowadzającą w życie i zatwierdzającą męską dominację, na której on sam jest oparty. (2004: 18)

Bourdieu zauważa, że mężczyźni nie zawsze mogą być uznani za beneficjentów zajmowanej przez nich pozycji władzy. Przeciwnie, jest ona dla nich w dużej mierze obciążeniem. „Prawdziwy mężczyzna” musi bowiem wykazywać się odpowiednią dozą honoru, który zobowiązany jest manifestować, potwierdzając tym samym swoją męskość. Jak pisze Bourdieu, „ta wyższa siła nakazuje mężczyźniem przyjęcie jako nieuniknionych i zrozumiałych same przez się działań, przez innych postrzeganych jako niemożliwe lub nie do pomyślenia, od których jednak nie można się uwolnić ani też zbadać ich

pochodzenia” (2004: 64). Francuz nazywa mężczyzn „więźniami” narzuconej im przez kulturowe wyobrażenia pozycji dominacji.

Zarówno prace Bourdieu, jak i Butler trudno zaklasyfikować do jednej teoretycznej tradycji. Amerykańska badaczka operuje aparatem pojęciowym wypracowanym przez przedstawicieli poststrukturalizmu, między innymi Lacana czy Foucaulta, kluczowe dla jej koncepcji pojęcie performansu zdaje się jednak wychodzić poza zaproponowane przez poststrukturalizm założenia, opierające się na analizie kategorii dyskursu, tekstu i reprezentacji. Butler podkreśla sprawczy, aktywny, performatywny właśnie charakter kształtowania podmiotowości, za którym iść muszą odpowiednie gesty i czyny. Jeśli więc filozofka nie odchodzi zupełnie od poststrukturalistycznych ustaleń, to z całą pewnością dokonuje ich autorskiej reinterpretacji³⁷.

Butler przypisuje się niekiedy skrajny relatywizm, krytykuje przesadną abstrakcyjność mającą charakteryzować jej koncepcje. Sceptyczny stosunek wobec teorii performatywności płci ma między innymi Carol Bigwood, według której ciało w ujęciu poststrukturalistycznym, reprezentowanym przez Butler zostało pozbawione „cielesności”, utraciło swoją materialność. Cieleśność definiowana jako rezultat ludzkich działań, została zredukowana, jak twierdzi Bigwood, do „lingwistycznej i kulturowej produkcji” (cf. Bigwood, 1991: 54-73). Zarzuty te wydają się nie do końca uzasadnione. Ewa Bińczyk tłumaczy, że teoria Butler nie zakłada, że cieleśność podmiotu jest nierealna, czysto tekstualna: „tożsamość tak pojęta nie jest wszak fikcją – dzięki różnorodnym praktykom jest ona ciągle produkowana wokół ciała” (2011: 72). Butler nie kwestionuje ważności cieleśności, to materialne ciało stanowi podłoże dla performatywnych praktyk³⁸.

Ciało pełni ważną rolę także w koncepcji Bourdieu. Socjolog z jednej strony, jak powiedzieliśmy, neguje prymat substancjonalnie pojmowanej przedjęzykowej płci biologicznej, pisze na przykład, że to „nie fallus (lub jego brak) jest fundamentem wizji świata, lecz przeciwnie – to owa wizja świata, zorganizowana wokół zasady pozostających we wzajemnej relacji rodzajów: męskiego i żeńskiego, stwarza fallus,

³⁷ Więcej na temat niejednoznacznej afiliacji teoretycznej Butler w tekście Moniki Bobako: „Feminizm w filozofii. Pomiędzy postmodernizmem a Oświeceniem” (2005), *Recykling Idei*.

³⁸ Na temat ważności kategorii cieleśności w koncepcji Butler pisze Agnieszka Jagusiak w artykule „Rola ciała w praktykach performatywnych. O materialności płci w twórczości Judith Butler” (2013) w *Prace Naukowe Akademii im. Janusza Długosza w Częstochowie*, z.X.

konstruując go jako symbol męskości – punkt honoru” (2004: 33). Z drugiej jednak strony to kategoria materialnego ciała, cielesności, odmieniane są w *Męskiej dominacji* przez wszystkie przypadki. Konstruowane społecznie ciało określa podmiot jako męski lub kobiecy. Jak pisze Bartek Lis:

Dla Bourdieu kluczowym wątkiem jest kwestia podporządkowania ciała, wpisania w jego praktykę dyspozycji, które z jednej strony będą budowały arbitralne rozumienie płci, a z drugiej istnienie owej konstrukcji w takim właśnie kształcie usprawiedliwiały. Ciało uJArzmione (za Foucaultem) okazuje się jedną z podstawowych płaszczyzn, na których odbywa się proces nadawania normatywizowanych tożsamości płciowych/seksualnych. W tym sensie koncepcja habitusu obejmuje również dyspozycje behawioralne, w tym stylizację ciała, którą Bourdieu określa terminem *hexis*, co bardzo istotnie łączy się z butlerowskim opisywaniem płci jako cielesnej stylizacji. (2015: 116)

Autor *Męskiej dominacji* zaznacza też, co warto dodać w tym kontekście, że analizowana przez niego „przemoc symboliczna” niesie ze sobą skutki mające wymiar materialny, jak najbardziej realny (cf. Bourdieu, 2004: 46).

Bourdieu, a zwłaszcza Butler, to autorzy fundamentalni dla całego nurtu publikacji i teorii wpisujących się w namysł współczesnej humanistyki nad ontologicznym ugruntowaniem podmiotu oraz odbywającej się w jego obrębie debaty na temat relacji kategorii płci i cielesności (można tu wymienić wiele ważnych nazwisk, takich jak: Rosi Braidotti, Elisabeth Grosz, Susan Bordo czy Toril Moi, wśród licznych pozostałych)³⁹. Tendencje te znalazły odzwierciedlenie w najnowszych, interdyscyplinarnych ujęciach z zakresu studiów nad męskością.

MĘSKOŚĆ W PERSPEKTYWIE POST-

W swojej książce *Men and masculinity: key themes and new directions* (2002) Stephen Whitehead postuluje rozwój studiów nad męskością ukierunkowany na inspirację dynamicznie rozwijającymi się badaniami feministycznymi. Autor wskazuje przy tym trzy według niego podstawowe zagadnienia teoretyczne, wokół których będą w przyszłości oscylować nowe ujęcia badań męskości. Są to: kategoria męskiego podmiotu,

³⁹ W naszej pracy nie ma miejsca na umówienie wszystkich tych oryginalnych koncepcji, robi to w rzetelny sposób Ewa Hyży w *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku* (2012), Kraków: Univeristas.

ontologia męskości i kwestia pragnienia (cf. 2002: 205-221). Rzeczywiście, od czasów publikacji monografii Whiteheada powstało coraz więcej tekstów naukowych dotyczących męskiej tożsamości, nawiązujących w swoich analizach do najnowszego dorobku teorii feministycznych i postfeministycznych. Jednocześnie, zgodnie z powszechnie panującą we współczesnej humanistyce tendencją, prace te coraz częściej trudno przyporządkować do jednego nurtu filozoficznego, najadekwatniej zaś określić je mianem „interdyscyplinarnych”, łączących w sobie kilka, nierzadko na pierwszy rzut oka sprzecznych perspektyw teoretycznych.

I tak, obecne w dyskursie feministycznym rozważania dotyczące podziału tożsamości płciowej na wymiar biologiczny i kulturowy przeniosły się na grunt badań nad męskością (cf. Phillips, 2006: 414). Część badaczy maskulinistycznych, przyjmując perspektywę teoretyczną zaproponowaną między innymi przez Butler, zaczęła dążyć do dekonstrukcji opozycji między płcią biologiczną i kulturową. Jednym z nich jest Steve Garlic, autor eseju „What is a man? Heterosexuality and the Technology of Masculinity” (2003). W tekście tym Garlic stwierdza: „musimy się zastanowić, czy oddzielenie «męskości» od «płci męskiej» nie zaciemnia więcej niż rozjaśnia”⁴⁰ (157). Zgodnie z tytułem swojej pracy nowojorski badacz stawia pytanie, czym jest mężczyzna, uważając próbę odpowiedzi na nie za kluczowe zadanie studiów maskulinistycznych: „Co to właściwie jest «mężczyzna»? Czy termin ten odnosi się do istoty seksualnej czy genderowej? Gdzie «mężczyzna» może mieć swoje miejsce (jeśli rzeczywiście jest jakieś swoje miejsce «mężczyzny»)? I gdzie to pozostawia «mężczyznę?»” (2003: 160)⁴¹ – zastanawia się Garlic. Autor przekonuje, że «mężczyzny» [*man*] nie można umiejscowić ani wyłącznie po stronie płci biologicznej [*male sex*], ani identyfikować go jedynie z konstrukcją genderową [*masculinity*]. Obydwa te wymiary są wytwarzane historycznie⁴² i mogą istnieć jedynie w relacji wzajemnej zależności:

Sugeruję, że pojęcie „mężczyzny” służy do sproblematyzowania ambicji oddzielenia płci męskiej i męskości jako dwóch różnych „rzeczy”. „Mężczyzna” jako pojęcie znaczy być

⁴⁰ „We need to ask, whether the separation of «masculinity» from the «male sex» has not obscured more than it has enlightened”.

⁴¹ „Just what is a «man»? Does this term refer to a sexed being or a gendered being? Where can a «man» take place (if indeed there is a place for «man»)? And where does this leave «men»?”.

⁴² Autor podkreśla, że podział płci na męską i żeńską zaczął funkcjonować w świadomości społecznej dopiero w XVIII wieku (cf. 2003: 157).

może niedający się rozdzielić splot seksu i genderu. Obecność jednego w drugim ujawnia, że żadne nie może po prostu *być* bez drugiego jako suplementu⁴³. (*Ibid.*)

Inni reprezentanci nowej fali studiów nad męskością polemizują z wyrosłą z poststrukturalizmu tendencją do negowania rozróżnienia między płcią biologiczną i kulturową. Jednym z nich jest Gunnar Karlsson, autor opublikowanego na łamach *International Journal of Masculinity Studies* tekstu: „Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych” (2014). We wstępie do swojego artykułu badacz stwierdza: „dzięki rozróżnieniu na płeć (biologiczną) i *gender* dyskusja poruszająca istotę i psychogenezę męskości (...), stała się w ogóle możliwa” (2015: 383). Karlsson uważa, że nie powinniśmy zacierać różnicy między płcią kulturową i biologiczną. Jednym z argumentów, których używa, jest przykład doświadczenia osób transseksualnych, których tożsamość płciowa nie koresponduje z cielesnością. Jednocześnie teoretyk swoją koncepcję męskości opartą na perspektywie psychoanalitycznej wzbogaca o refleksję fenomenologiczną, podkreślając, że ciało i płeć nie są konstruktami obiektywnymi. Ciało zawsze jest konkretnym, czymś ciałem, ukonstytuowanym fenomenologicznie:

Fenomenologiczna alternatywa wobec biologicznego esencjalizmu obiektywnego, który presuponuje pojęcie natury niezależnej od ludzkiego indywiduum oraz poststrukturalizmu traktującego ciało jako reprezentację, polegałaby więc na afirmacji konkretnego cielesnego bytu w świetle konstytutywnego dlań bytu ludzkiego [...]. (*Ibid.*: 388)

W przeciwieństwie do dążącego do terminologicznej minimalizacji Garlica, Karlsson rozszerza jeszcze spektrum kategorii służących determinacji płciowej tożsamości. Oprócz płci biologicznej oraz kulturowo i społecznie przypisywanych jej cech i zachowań mamy według niego do czynienia z trzecim wymiarem: indywidualnym aktem „odpowiedzi”, którego musi dokonać każda jednostka, decydując o wyborze kształtu własnej tożsamości:

⁴³ “I suggest that the concept of «man» serves to problematize the ambition of separating the male sex and masculinity as two distinct «things». «Man», as a concept, perhaps signifies the inextricable intertwining of sex and gender. The presence of one within the other reveals that neither can simply *be* without the other as supplement.”

Jeden ze sposobów określania relacji między tożsamością płciową i projektem genderowym polega na tym, że *gender* reprezentuje *relację* indywiduum wobec kulturowo umocowanych znaczeń zawartych w tożsamości płciowej. O konieczności wprowadzenia koncepcji *gender* świadczy fakt, że wszelkie historyczne, kulturowe i społeczne znaczenia rozpoznane w czyjejś seksualnej tożsamości nazwać można *odpowiedzią*. (*Ibid.*: 389)

Męskość dla Karlssona to nie tyle seksualna tożsamość, co raczej proces dążenia, niepozabawionego wysiłku do osiągnięcia męskiej tożsamości, wyznaczonego ideału. „Męskość jest projektem” (*ibid.*: 388) – oznajmia szwedzki psychoanalityk. Projektem, dodajmy utopijnym, męskość w jego rozumieniu stanowi niedościgniony wzór, zniewalające i zarazem nieziszczalne marzenie: „męskość jest dążeniem w kierunku wciąż nieureczywistnionej możliwości i możliwości nigdy niedającej się zrealizować” – pisze badacz (*cf. ibid.*: 397). Przekonuje on też – a do podobnych wniosków dochodzili już przed nim inni teoretycy – że kryzys nie jest zjawiskiem charakterystycznym dla czasów współczesnych, ale stałą, konstytutywną, immanentną cechą męskości. Obawa przed jej utratą towarzyszy mężczyznom niezmiennie na przestrzeni dziejów, w każdej epoce. Mężczyźni zawsze będą wydawać się bardziej męscy w przeszłości – stwierdza Karlsson i dodaje: „Jeśli spróbujemy zrozumieć to stwierdzenie z psychoanalitycznego, ontogenicznego punktu widzenia, będziemy mogli zapytać, czy nie nadbudowuje się ono na dziecięcej projekcji obrazu ojca, na fantazmacie męskości jako zbawczej łaski” (*ibid.*: 398)⁴⁴.

Skazany na porażkę „projekt męskości” nie uwzględnia ludzkich uwarunkowań i uwikłań egzystencjalnych (takich jak na przykład kruchość, przemijalność lub zależność od innych, wpisanych w sposób nieunikniony w egzystencję podmiotu), które falliczna męskość konsekwentnie odrzuca, stara się negocjować (*cf. ibid.*: 405). Przekonany o negatywnych skutkach takiego postrzegania męskości Karlsson postuluje rozwój badań męskich zwrócony ku namysłowi nad osobistym doświadczeniem. Według niego szansą na przeżywanie męskości bardziej satysfakcjonującej, autentycznej i etycznej jest próba

⁴⁴ Teoria zaproponowana przez Karlssona jest złożona i nie sposób jej tu szczegółowo zreferować. Autor precyzuje, że jego rozważania dotyczą „męskości fallicznej”, tłumaczy skrupulatnie, z jakiego powodu, projekt męskości jest niemożliwy do zrealizowania i dlaczego to właśnie męskość, nie kobiecość, utożsamia z pojęciem „projektu”. Badacz posługuje się przy tym, szczegółowo przez niego definiowanymi pojęciami o psychoanalitycznym rodowodzie, takimi jak „poniżenie narcystycznego Ja”, „matczyne pomieszczenie” czy zaczerpniętymi z filozofii Simone de Beauvoir figurami „oczekiwania na bycie” i „oczekiwania na odsłonięcie bycia”.

podjęcia jej fenomenologicznej rewizji, opartej na zwróceniu się od nobilitowanej transcendencji ku deprecjonowanej dotychczas immanencji (cf. *ibid.*: 402). Karlsson jest przykładem młodych reprezentantów trzeciej fali badań maskulinistycznych, których celem jest stworzenie wielowymiarowego obrazu męskości, uwzględniającego w swoich ramach różnorodne perspektywy badawcze i metody analizy. Badacze ci coraz więcej uwagi poświęcają, dotychczas nieczęsto pojawiającym się w pracach z zakresu studiów nad męskością, kategoriom osobistego doświadczenia oraz emocji lub afektów⁴⁵.

MĘSKOŚĆ W PERSPEKTYWIE BADAŃ LITERATUROZNAWCZYCH

Choć studia nad męskością powstały i przez długi czas rozwijały się na gruncie badań socjologicznych, jednym z głównych obszarów jawnej niewidzialności kategorii męskości, na który od początku powoływali się maskulinistyczni teoretycy, była oczywiście sztuka, przede wszystkim zaś literatura. Już choćby Michael Kimmell niewidzialności męskości dowodził, przywołując przykład uniwersyteckich wykładów z anglosaskiej prozy:

Na moim Uniwersytecie kurs z dziewiętnastowiecznej literatury brytyjskiej obejmuje wnikliwą genderową analizę twórczości siostr Brontë; dyskusje o ich uczuciowości, kobiecości, małżeństwie i stosunkach między płciami. Nie mówi się natomiast o Dickensie i męskości, na przykład jego odczuciach względem ojcostwa i rodziny. [...] Moja współpracowniczka opowiadała mi, że na jej zajęciach z dziewiętnastowiecznej prozy amerykańskiej w Princeton, gender stanowi główny temat rozmowy, gdy omawiana jest twórczość Edith Wharton, lecz nic takiego się nie dzieje, gdy czytany jest Henry James [...]. W kontekście Jamesa, mówi się o formie powieści, technikach narracyjnych, stylistycznej mocy opisu i charakterystyki bohaterów – na pewno nie o gender.⁴⁶ (2004: 17)

⁴⁵ Innym badaczem reprezentującym tę tendencję jest Kalle Berggren, postulujący badanie męskości za pomocą teorii feministycznej: fiminizmu poststrukturalistycznego i feminizmu fenomenologicznego, odwołujący się w swojej konceptualizacji męskości między innymi do prac Sary Ahmed, cf. Berggren, Kalle (2015 [2014]) „Lepka męskość: poststrukturalizm, fenomenologia i podmiotowość w krytycznych studiach nad męskością”, *Teksty Drugie* 2015/2.

⁴⁶ „In my University, the course on nineteenth-century British literature includes a deeply «gendered» reading of the Brontes, which discusses their feelings about femininity, marriage, and relations between sexes. Yet not a word spoken about Dickens and masculinity, especially regarding his feelings about fatherhood and the family. (...) And my collaborator tells me that in her nineteenth-century American literature class at Princeton, gender was the main topic of conversation when the subject was Edith Wharton, but the word was never spoken when they discussed Henry James. (...) James, we're told, is «about» the form of the novel, narrative technique, the stylistic powers of description, and characterization – certainly not about gender”.

Gender, płeć, seksualność to kategorie chętnie uwzględniane w analizie pisarstwa kobiet, przez pryzmat których w sposób wręcz nieunikniony postrzegano ich twórczość. Nie zwykli jednak mieć większego znaczenia w przypadku dzieł uniwersalnych, jak przez długi czas uważano, autorów męskich. Literaturoznawcy – a głównie literaturoznawczynie – wzięli swego czasu na warsztat „kobiecość”, dyskutując obszernie o tym, do jakiego rodzaju tekstów owo pojęcie miałoby się odnosić, co właściwie oznacza – przez część teoretyków uznawana za niepochlebłą – etykieta „literatury kobiecej” i czym różni się ona od literatury żeńskiej, feministycznej czy literatury w ogóle. Kwestia męskiej tożsamości i jej relacji z tekstem literackim była tematem rzadko podejmowanym w analizach literaturoznawczych, tematem niemal nieobecnym.

Wraz z dynamicznym rozwojem studiów nad męskością sytuacja ta wyraźnie się zmieniła⁴⁷. Potencjał analiz literackich w badaniach konstrukcji męskiej podmiotowości został doceniony. Dziś do nierzadkich należą konstatacje, podobne do tej Franca La Cecli:

Tożsamość mężczyzny [...] wymaga zrozumienia i przyswojenia pewnego konformizmu, postawy kształtującej ciało, gesty i doznania. Jest to rodzaj *inner touch*, wewnętrznego poczucia, że jest się mężczyzną, które powinno się badać nie tyle w jego folklorystycznych przejawach [...], lecz w o wiele subtelniejszych oznakach czucia się mężczyzną. Najbardziej podatny jest pod tym względem grunt literacki. Dość przytoczyć niezrównane w swej głębi, genialne przemyślenia Jerome’a D. Salingera na temat różnicy płciowej między chłopcami a dziewczętami zawarte w opowiadaniu *Idealny dzień na ryby* albo przegląd męskich doznań u Saula Bellowa, Philipa Rotha czy Johna Maxwella Coetzee’go. Ten ostatni, w książce *Mistrz z Petersburga*, kreśli męski portret Fiodora Dostojewskiego, oddając bogactwo neurotycznego, pulsującego obłędem, zmysłowego świata wewnętrznego pisarza, popędy i wzruszenia, żywiołowe i czułe pragnienia, jego paternalizm i rozpacz. Na szczęście jest jeszcze wysokiej próby literatura, znacząco wyprzedzająca akademickie teksty genderowe, które często nie dostrzegają wokół siebie

⁴⁷ Publikacji literaturoznawczych w języku angielskim podejmujących temat kondycji męskości powstało w ostatnich latach niemało i cały czas przybywa nowych interesujących pozycji. Nie sposób oczywiście wymienić tu wszystkie ważne prace tego rodzaju, przywołajmy jednak kilka przykładów: Mary Orr (2000) *Flaubert: Writing the Masculine*, Robin Headlam Wells (2000) *Shakespeare on Masculinity*, Leland S. Person (2003) *Henry James and the Suspense of Masculinity*, Nathan Grant (2004) *Masculinist Impulses: Toomer, Hurston, Black Writing and Modernity*, Jennifer Travis (2005) *Wounded Hearts: Masculinity, Law, and Literature in American Culture*, José María Armengol Carrera (2007) *Gendering Men: Theorizing Masculinities in American Culture and Literature*, Stefan Horlacher (2011) *Configuring Masculinity in theory and Literary Practice*, Maja Horn (2014) *Masculinity after Trujillo: The Politics of Gender in Dominican Literature...*

mężczyzn i kobiet z krwi i kości, podejmujących trud zrozumienia samych siebie. (2014: 15)

Wydaje się, że literatura może pomóc w postulowanym między innymi przez Karlssona dotarciu do męskiej immanencji, bardziej autentycznej kondycji męskiej egzystencji. Jak zauważa, w podobnym do Cecli tonie, Monika Szczepaniak, teksty literackie „w odróżnieniu od dyskursów teoretyczno-naukowych” pozwalają „wejrzeć „za kulisy” oficjalnego „teatru” męskości, przyjrzeć się poszczególnym jego aktorom, napięciom i ambiwalencjom wpisanim w poszczególne role” (2007: b/s).

Obfitość tekstów i polemik poświęconych namysłowi nad znaczeniem dla badań literackich kwestii kobiecości unaoczniała złożoność badań kategorii płci w kreacji literackiej. Teoretyczne spory wokół koncepcji dotyczących kobiecego pisarstwa zmierzały do ujęcia jego definicji w naukowe ramy. Nie zawsze były to próby przekonujące, nierzadko prowadziły, jak głosił tytuł głośnego eseju Eleine Showalter, na bezdroża lub przybierały formę błędnego koła⁴⁸. I choć dziś wiemy, że wiele z wyartykułowanych w tej debacie wątpliwości najprawdopodobniej nie zostanie rozstrzygniętych w sposób jednoznaczny, satysfakcjonujący wszystkich jej uczestników, bez wątpienia feministyczne rozważania o literaturze kobiecej przyczyniły się do stworzenia nowej sytuacji dla percepcji literatury w ogóle. Dlatego ich całkowite pominięcie w literaturoznawczym namyśle nad konstrukcją męskiej tożsamości wydaje się niewłaściwe mimo tego, że odnoszą się one do conceptualizacji przeciwnej kategorii płci. W dalszej kolejności przywołamy więc jeden z wątków dyskusji dotyczącej pisania „kobiecego”.

ÉCRITURE MASCULINE?

Znaczące osiągnięcia na polu analizy specyfiki kobiecego pisarstwa ma francuska krytyka literacka, zwłaszcza reprezentantki tak zwanego *écriture féminine*. Do głównych przedstawicielek tego ambitnego filozoficzno-literackiego programu zalicza się, nazywane niekiedy świętą trójcą: Luce Irigaray, Hélène Cixous i Julię Kristevę, które postulują stworzenie „nowego języka”, różniącego się od – w sposób według nich nieuprawniony uznanego za uniwersalny – dyskursu męskiego, języka logiki patriarchalnej.

⁴⁸ Cf. Showalter, Eleine (1993 [1981]) „Krytyka feministyczna na bezdrożach”, *Teksty Drugie* 4-5-6.

Autorki trójcy zwykle się określać mianem „feministek różnicy”⁴⁹. Wszystkie trzy badaczki posługują się w swoich pracach narzędziami psychoanalitycznymi i zarazem, pozostając pod silnym wpływem myśli ponowoczesnej, kontestują ukształtowane w tej teoretycznej tradycji fundamentalne założenia, dokonując ich twórczego przepracowania. Francuzki zwracają uwagę, że psychoanaliza od zawsze stawiała w centrum to, co męskie. Podmiot kobiecy określany jest w stosunku do tego, co falliczne, utożsamiany z wybrakowanym podmiotem męskim. Zgodnie z tą koncepcją kobiety sprowadzone do roli narzędzia męskiej rozkoszy nie mają swojego miejsca w rejestrze symbolicznym. Są pozbawione własnej definicji, tożsamości, a w konsekwencji własnego języka, właściwego im sposobu mówienia i pisania, wyrażania siebie. Zgodnie z przekonaniem feministek różnicy „tej ontologicznej dyskryminacji kobiet ma zaradzić zastąpienie logiki braku przez logikę różnicy, która nie hierarchizuje arbitralnie podziału na płcie, lecz kładzie nacisk na ich różnorodność” (Dybel, 2012: 51). Innymi słowy, „*écriture féminine* można określić (...) jako filozoficzno-literacki eksperyment, który ma na celu zastąpienie psychoanalitycznej kategorii kobiety jako braku koncepcją pozytywnej kobiecej podmiotowości” (Bator, 2001: 161).

Czym ma się charakteryzować przeciwstawne językowi męskiemu nowe rewolucyjne pisanie? To literatura odzwierciedlająca represjonowaną dotąd i często pozbawioną samoświadomości kobiecą osobowość, naznaczona jej doświadczeniem świata, którego nie da się wyartykułować w ramach fallogocentrycznego dyskursu. W praktyce:

wypowiedzi *écriture féminine* są najczęściej autoekspresyjne, charakteryzuje je chaotyczność, wieloznaczność, nielinearność i rozchwianie struktur zdaniowych, zakwestionowane zostają w tym wypadku tradycyjne formy narracji, a nawet w ogóle wyeliminowana jest narracyjność, jako przynależna do porządku symbolicznego. W zamian za to pojawiają się formy simultaniczne, polifoniczne i heteromorficzne, nierzadko balansujące na granicy komunikatywności. (Burzyńska, 2009: 415)

Czy tak mogą pisać jedynie kobiety? Najradykalniej, jak się wydaje, do tej kwestii odnosi się Irigaray opowiadająca się po stronie tak zwanej filozofii tożsamości. Według niej podmiotu nie można sprowadzić ani do miejsca w dyskursie, które może zająć osoba

⁴⁹ Określenie to jest dyskusyjne; same badaczki odzęgnywały się wielokrotnie od utożsamiania ich twórczości z feministyczną teorią, niekiedy wręcz otwarcie ją krytykując.

dowolnej płci, ani enigmatycznego uczestnika/uczestniczki językowej „gry różnic” (Bator, 1999: 94). Różnica między seksualnie odmiennymi kobietą i mężczyzną jest wedle Irigaray nieredukowalna, a warunkiem pisania po kobiecemu jest bycie kobietą. W podobny sposób do kategorii różnicy odnosi się Cixous, według której u podłoża męskiego i kobiecego aktu kreacji tkwią dwie różne ekonomie libidalne, a nowy język ma wyrażać w tekście, tłumione do tej pory, niewyrażane i niewyraźne w mowie „męskiej” *jouissance* kobiece⁵⁰ (cf. Dybel, 2012: 401). Nieco inne podejście w tym względzie reprezentuje Kristeva. Spośród pozostałych feministek różnicy to jej, według Pawła Dybla, udało się pójść najdalej w przekraczaniu wszelkiego rodzaju aporii i uproszczeń (cf. 2012: 473).

Autorka *La révolution du langage poétique* swoją konceptualizację różnicy między tożsamościami seksualnymi opiera na kategoriach semiotycznego utożsamianego z „kobiecością” i skonfrontowanego z nim symbolicznego, odpowiadającego „męskości”⁵¹. Porządek semiotyczny odnosi się do preedypalnej relacji z matczynym ciałem, ma charakter przedsymboliczny, niewerbalny, instynktowny. Natomiast ustanawiane przez ojcowskie prawo „symboliczne” jest „porządkiem społecznym – racjonalnym, obiektywnym i podporządkowanym regułom gramatycznym” (Burzyńska, 2009: 413).

Według koncepcji Kristevej każdy podmiot, choćby nie zdawał sobie z tego sprawy, funkcjonuje jednocześnie na obu tych poziomach artykulacji. Semiotyczne i symboliczne nie są sobie przeciwstawne, a wzajemnie złączone, jednego nie sposób oddzielić od drugiego. To, co semiotyczne, jest cały czas obecne w porządku symbolicznym i nie może zostać wyartykułowane poza nim. Joanna Bator nazywa sferę semiotyczną „elementem oporu”, pewnym „obcym ciałem” o wywrotowym potencjale, usiłującym nieustannie symbolicznemu porządkowi, który się na nie natyka, zagrozić (cf. 2000: 10). Rzecz więc, jak pisze badaczka, „nie w tym, by początku podmiotu szukać w niesygnifikowalnej cielesności i pozajęzykowym *jouissance*, lecz by ciało i jego *jouissance* odnaleźć w języku” (2000: 11). Semiotyczne odpowiadałoby niejako

⁵⁰ Sama Cixous wskazywała jednak przykłady autorów-mężczyzn, którzy według niej piszą „po kobiecemu” (np. Jean Genet), a więc według niektórych interpretatorów jej twórczości, kobiece pisanie jest możliwe według jej teorii także w przypadku mężczyzn, pisze o tym m.in. Joanna Dobosiewicz (2014) *Granice feministycznego paradoksu*.

⁵¹ Dlaczego różnice między porządkiem semiotycznym i symbolicznym przekładają się na różnice między kobiecością i męskością tłumaczy Joanna Bator, cf. (2000) „Julia Kristeva: kobieta i «symboliczna rewolucja»”, *Teksty Drugie* 6 (65).

freudowskim „pamięciowym śladom” lub lacanowskiemu Realnemu; to „coś więcej” w języku, które nie pozwala mu domknąć żadnej definicji czy narracji, nadając każdemu tekstowi otwarty charakter.

Oba te heterogeniczne obszary pozostają w asymetrycznej relacji wobec siebie. Według teorii Francuzki nie istnieją dwie odrębne, przeciwstawne sobie mowy: żeńska (semiotyczna) i męska (symboliczna). Obydwie te tożsamości stanowią immanentny element struktury języka, są obecne w różnych proporcjach w każdym dyskursie. „Nie rozpadają się na dwa odrębne konkurujące ze sobą światy, ale wchodzą w różnego rodzaju związek, będąc właśnie w swej radykalnej odmienności dla siebie konstytutywne” (Dybel, 353). Nie musi to oznaczać eliminacji znaczenia tożsamości płciowej piszącego podmiotu. Z inną sytuacją mamy do czynienia, gdy to podmiot kobiecy określa się w stosunku do porządków symbolicznego i semiotycznego, z inną, gdy piszącym lub mówiącym jest mężczyzna. A zatem przewaga elementu semiotycznego w tekście napisanym przez mężczyznę nie przekształcałaby automatycznie jego tekstu w „literaturę kobiecą”. Możemy wyobrazić sobie język z przewagą elementu semiotycznego, który tak jak w przypadku pisarstwa kobiecego byłby fundamentem swoistego *écriture masculine*, odrzucającego fallogocentryczny dyskurs, wyrażającego autentyczne, cielesne i zmysłowe, lecz jednocześnie wciąż inne od kobiecego doświadczenie męskie. Wypracowanie takiego semiotycznie właściwego mężczyznom dyskursu pozwoliłoby, być może, na zwrot w badaniach maskulinistycznych w stronę fenomenologii, na docenienie męskiej immanencji, do którego wzywają przedstawiciele studiów męskich nowego pokolenia, wśród nich Gunnar Karlsson, postulujący przywrócenie znaczenia deprecjonowanym dotychczas kategoriom, takim jak: cielesność, doświadczenie, emocje i afekty⁵².

W końcowej, podsumowującej części eseju *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, Showalter pisze, że jednym z celów przyświecających powstaniu literatury kobiecej było odróżnienie cech nakazywanych i przypisywanych kobietom od ich rzeczywistych, wynikających z życia zachowań. Te pierwsze, według autorki, od wieków definiowali mężczyźni, oddający hołd „prawdziwej kobiecości”, kreujący swoje obrazy „kobiecych ideałów”. Krytyka feministyczna postawiła więc sobie za zadanie nakreślenie nowej wizji kobiety, widzianej z kobiecocentrycznej perspektywy. Tę nową optykę nazywa badaczka

⁵² Cf. Karlsson, Gunnar (2015 [2014]) „Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych”, *Teksty Drugie* 2015/2.

„kulturą kobiet”. Jednocześnie stwierdza, że kultura owa nie funkcjonuje w oderwaniu od „kultury ogólnej”, która jest dla niej stałym punktem odniesienia i z którą kultura kobiet znajduje się w nieustannej negocjacji. Amerykanka, powołując się na słowa Gerda Lenera, autora *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History* (1979), konstatuje, że kobiety „żyją w rozdwojeniu – jako członkinie kultury ogólnej oraz jako uczestniczki kultury kobiecej” (cf. 1993: 138). Z jednej strony, kobiety pragną więc wyrazić siebie poprzez własną, właściwą im artykulację, z drugiej strony projekt stworzenia nowego kobiecego pisania jest pod pewnymi względami utopijny, gdyż, jak stwierdza Showalter:

Musimy zrozumieć, że nie istnieje żaden rodzaj piśmiennictwa czy krytyki, który mógłby być całkowicie usytuowany poza strukturą dominującą; żadna publikacja nie jest zupełnie niezależna od ekonomicznych i politycznych nacisków zdominowanego przez mężczyzn społeczeństwa. Pojęcie tekstu kobiecego w dzikim obszarze jest swawolną abstrakcją: w rzeczywistości, do której musimy się odwoływać jako krytycy, pisarstwo kobiet to „wypowiedź dwugłosowa” [*double-voiced discourse*]. (*Ibid.*: 141)

Jak konkluduje Showalter, rezultatem programu kobiecego pisania jest świadomość dwugłosowości literatury kobiecej, zawierającej w sobie fabułę dominującą i fabułę bezgłosną (cf. *ibid.*: 144). Autorka dodaje także, że owa bezgłosna fabuła niekoniecznie musi dotyczyć doświadczenia kobiet, ale wszelkich marginalizowanych, pozbawionych głosu grup. Czy tylko grup marginalizowanych? Dyskusje na temat istoty literatury kobiecej i próby wykreowania kobiecego pisania, różniące się od dyskursu dominującego do tej pory w kulturze, wyeksponowały semiotyczną stronę języka, którą porządek symboliczny, utożsamiany z męskością, poddaje represji. Musimy jednak pamiętać, że to nie męskość, lecz patriariat był podstawowym punktem odniesienia dla współczesnej krytyki feministycznej. Dwugłosowość opisywana przez Showalter dotyczyłaby zatem także narracji podmiotu męskiego. Do porządku symbolicznego, utożsamianego z wartościami fallogocentryzmu, odnoszą się przecież zarówno kobiety, jak i mężczyźni.

MĘSKOŚĆ JAKO FANTAZMAT

Dokonany przez nas przegląd najważniejszych teorii ostatniego stulecia dotyczących kwestii męskości nie miał na celu doprowadzić nas do sformułowania

jednej, precyzyjnej definicji tego pojęcia. Męskość okazuje się być kategorią umykającą jednoznacznym definicjom, „pustą” – pozbawioną, niczym fallus, znaczonego, bez stałego rdzenia, dynamiczną, nieustannie ewoluującą.

Choć Michael Kimmel twierdził, że męskość u progu XXI wieku pozostaje „niewidzialna” to pytanie, na czym bycie mężczyzną powinno polegać i czym dokładnie się ono objawia, było stawiane co najmniej od czasów Freuda, przez kolejne pokolenia badaczy reprezentujących różne dziedziny naukowe. Męskość była i jest traktowana jako kategoria problematyczna, wymagająca wyjaśnienia, zrozumienia w poszczególnych jej przejawach. Męskość kłopotczy przede wszystkim samych, odczuwających zobowiązanie jej reprezentowania mężczyzn. Bycie mężczyzną okazuje się nie stanowić naturalnie przychodzącej wraz z rozwojem chłopca właściwości; to cecha, którą należy się dodatkowo wykazać, udowodnić, dać jej świadectwo. Każda epoka wytwarzała własną, dominującą koncepcję dotyczącą kategorii mękości. Freud opisywał ją między innymi w kontekście kompleksu Edypa i lęku kastracyjnego, Jung nazywał archetypem, Lacan wiązał z figurą fallusa, Parsons pisał o rolach płciowych, Butler uznawała męskość za performans, Bourdieu wynik przekazywanego przez pokolenia habitusu, Connell rozpatrywała społeczne modele wzorcowe mękości, wreszcie reprezentant najnowszych, interdyscyplinarnych teorii mękości – Gunnar Karlsson określił ją mianem projektu. Niezależnie od tego, jakiego zestawu terminów użylibyśmy do skonceptualizowania mękości, kategorii tej towarzyszy stała dążność do jej wypełnienia, wysiłek sprostania zawierającym się w niej oczekiwaniom. Jednocześnie we wszystkich przywołanych przez nas ujęciach mękości ukazywał się pierwiastek pewnej niemożności bycia całkowicie „męskim”, tak jakby sama męskość była raczej widniejącą na horyzoncie aspiracją niż przejawianą na co dzień praktyką. W przypadku mężczyzny mamy do czynienia z podmiotowością naznaczoną permanentnym poczuciem niewystarczalności, nieadekwatności. Podmiot męski „wydarza się” w napięciu między konkretnym, przygodnym (męskim) bytem ludzkim a zaprojektowanym w przyszłość (męskim) bytem idealnym. Mamy do czynienia w dużej mierze jedynie z wyobrażeniami dotyczącymi mękości. Męskość okazuje się być trudną do wcielenia w życie iluzją, fikcją, kolektywnym fantazmatem.

ROZDZIAŁ II: FANTAZMAT

Podstawowym narzędziem metodologicznym naszej analizy konstrukcji tożsamości męskich bohaterów prozy Javiera Maríasa i Antonia Muñoz Moliny będzie pojęcie fantazmatu. To termin niejednoznaczny, mający swe korzenie w psychoanalizie, chętnie jednak wykorzystywany w najróżniejszych kontekstach i dziedzinach dzisiejszej humanistyki. „Fantazmat we współczesnej nauce stanowi przykład kategorii operacyjnej, której kolejne użycia zacierają jego źródłowe znaczenia oraz pochodzenie” – pisze Robert Pruszczyński (2011: 246). Literaturoznawca zauważa korzyści płynące z polisemantycznego charakteru „fantazmatu”: „Najnowsza humanistyka odchodzi od ścisłego definiowania pojęć, skłaniając się ku śledzeniu dyskursywnych (nad)użyć – taki model wydaje się twórczy i nieopresyjny, sprzyjający zacieraniu granic między językiem naukowym a twórczą ekspresją bądź osobistym wyznaniem” (*ibid.*). Jednocześnie jednak zwraca uwagę na wiążące się z jego znaczeniową ambiwalencją niebezpieczeństwa: „Afirmacja eksploatacji niesie ze sobą poważne zagrożenie: pewne «wygodne», atrakcyjne, modne pojęcia, zostają przedmiotowo wykorzystane, ich genealogia lub ewolucja zostaje pominięta lub wykluczona” (*ibid.*). I w tej pracy ujawni się złożoność, wielowymiarowość, pewna antytetyczność charakteryzująca pojęcie fantazmatu. Zanim zatem posłużymy się nim w literaturoznawczej analizie, prześledzimy najważniejsze etapy procesu kształtowania się jego znaczenia, szczególną uwagę poświęcając kwestii relacji koncepcji fantazmatu i kategorii męskości.

FANTAZMAT WEDŁUG FREUDA

W swoim wspomnianym już przez nas *Projekcie krytyki fantazmatycznej* Maria Janion apelowała: „Humanistyka nie może pominąć antropologii fantazmatu, gdyż tkwi on u podstaw aktywności wyobraźni dostępnej każdemu” (1991: 26). Choć wszyscy fantazjujemy, snujemy fantazje, przez długi czas skłonność ta była uznawana za anomalię, symptom chorobliwy, oznakę szaleństwa czy „psychicznych zaburzeń”. Według Janion przeciwko takiemu traktowaniu fantazmatów jako pierwsi w kulturze nowożytnej zbuntowali się romantycy. To oni wydobyli na światło dzienne ich witalny, ucłowieczający charakter, przekonywali, że „produkcja fantazji-fantazmatów to organiczna część każdego ludzkiego istnienia” (*ibid.*: 24). Romantyzm dokonał odkrycia „rzeczywistości psychicznej”, „człowieka podświadomego”, nie wahającego się swobodnie wypowiadać o tym, „co do tej pory zatajano lub tłumiono” (*ibid.*: 13). Uznanie

fantazmatu za strukturę nie tyle nawet pożądaną, co konieczną, ma więc swoje korzenie w rewindykacji rzeczywistości wewnętrznej, być może bardziej dostępnej oglądowi ludzkiemu niż przeciwstawiana jej, empirycznie doświadczana rzeczywistość zewnętrzna. Takie właśnie założenie przyświecało – skądinąd znawcy romantyzmu niemieckiego – twórcy psychoanalizy, pierwszemu badaczowi fantazmatów: Zygmunutowi Freudowi.

Doświadczenie pracy z kolejnymi pacjentami uświadomiło Freudowi, że ci w swoich opowieściach⁵³ przejawiają skłonność do mylenia, „mieszania” rzeczywistości z fantazją, nieświadomie zacierają granicę między tymi dwoma wymiarami. Co więcej fantazje okazywały się być dla nich często bardziej „realne”, miarodajne, niż wydarzenia faktycznie w rzeczywistości materialnej zaistniałe. Fenomen fantazjowania, konstrukcji fantazmatów, znalazł się w samym centrum zainteresowań rodzącej się psychoanalizy.

Polskie słowo „fantazmat” potocznie bywa utożsamiane z wyobrazeniem, fantazjowaniem, iluzją. Freud najczęściej posługiwał się w swoich pracach niemieckim terminem *Phantasie*, który to, jak tłumaczą autorzy *Słownika psychoanalizy* (1967), Laplanche i Pontalis, „oznacza wyobraźnię, nie tyle zdolność wyobrażania (...), co raczej świat wyobraźni, jego treści, pobudzoną przezeń aktywność twórczą (*das Phantasieren*)” (1996: 52). Polski „fantazmat” pochodzi od francuskiego tłumaczenia niemieckiego terminu – *fantasme*. W języku francuskim istnieje także pojęcie *fantaisie* (tłumaczone na język polski jako „fantazja”), oznaczające jednak, podobnie zresztą jak w niektórych kontekstach w języku polskim, pewną frywolność, oryginalność, kaprys⁵⁴. Według *Słownika Języka Polskiego PWN* fantazmat to „osoba, rzecz, miejsce itp. będące wytworem wyobraźni”. Ten sam słownik termin „fantazja” tłumaczy jako „zdolność do wyobrażania sobie czegoś, zwłaszcza zdarzeń lub sytuacji nierealnych” lub „skłonność do postępowania w sposób ryzykowny”, ale także jako „wytwór wyobraźni”. Wydaje się zatem, że „fantazmat” jest pojęciem węższym znaczeniowo od „fantazji”.

Według autorów *Słownika psychoanalizy* (1967) Freud definiował fantazmat jako „wyobrażony scenariusz, w którym podmiot jest obecny, a który przedstawia, w sposób mniej lub bardziej zniekształcony przez procesy obronne, spełnienie jakiegoś pragnienia,

⁵³ Freud jako jeden z pierwszych zastosował technikę leczenia pacjentów opartą na swobodnym opowiadaniu o swoich doświadczeniach, tak zwaną *talking cure* (leczenia mową), która stała się fundamentem psychoanalizy.

⁵⁴ Więcej na temat historii tłumaczenia na język francuski niemieckiego terminu *Phantasie* oraz problemów z jego przekładem na język hiszpański, cf. Sampson, Joseph Anthony, „La fantasía no es un fantasma”, *Artefacto*, 1992, ed.: v.3, s.189-202.

a ostatecznie – pragnienia nieświadomego” (*ibid.*). Wiedeńczyka intrygowała niejednoznaczna afiliacja fantazmatów, ich niepewne usytuowanie, między wymiarem rzeczywistym a wyimaginowanym (*cf. ibid.*: 12). Jak wyjaśnia, nawiązując do dylematów Freuda, Barbara Pietkiewicz „fantazmat nie jest (...) czystą fantazją pozbawioną oparcia w rzeczywistości – jest raczej pewnym konstruktem umysłowym, twórczą budowlą wyobrażeniową stworzoną na bazie śladów (reprezentacji) rzeczywistego zdarzenia” (1997: 76). Definicja Pietkiewicz pokazuje, że pojęcie fantazji w większym stopniu odnosi się do imaginacji, marzenia o rzeczach czy zdarzeniach nierealnych, fantazmat tymczasem pozostaje w ścisłym związku ze światem „realnym”, zewnętrznym, niepostrzeżenie wnika w tkankę rzeczywistości.

Badacze freudowskiej teorii podkreślają, że „fantazmat to pojęcie z pogranicza psychologii i literatury” (*ibid.*: 73). Autor eseju *Pisarz a fantazjowanie* (1908) wskazywał na „literackość” fantazmatów, ich dramatyczną, fabularną strukturę. Chodzi, jak już powiedzieliśmy, o scenariusz kreślony i odgrywany w wyobraźni, swoistą inscenizację pragnienia. Jak tłumaczą Laplanche i Pontalis, fantazmat polega nie tyle na przywoływaniu w myślach obrazu obiektu naszego pragnienia, co raczej na konstrukcji pewnych wyobrażeniowych narracji, sekwencji, których głównym bohaterem czyni podmiot sam siebie (*cf.* 2006: 318). Janion stwierdza, że „Freud odsłania bezustannie toczący się w każdym z nas wewnętrzny teatr, a może raczej – film, który okazał się sztuką najbardziej chyba ze wszystkich żywiącą się fantazmatami” (1991: 16). W pracach Austriaka wyraźnie widać literackie inspiracje, zdradzają to już choćby wprowadzone przez niego, nawiązujące do mitologii psychoanalityczne pojęcia, takie jak „kompleks Edypa”, „kompleks Elektry” czy „osobowość narcystyczna”. Freud był wnikliwym czytelnikiem, studiował dzieła starożytnych filozofów, znał dobrze twórczość Szekspira, Cervantesa czy Goethego. „Czasem wydaje się, że bez tych podniet literackich twórca psychoanalizy nie mógłby sformułować swoich naukowych pomysłów” – pisze Janion (*ibid.*: 13).

W 1912 roku Freud zakłada czasopismo *Imago*, w którym publikowane są teksty poświęcone zależnościom psychoanalizy i literatury (*cf.* Małyszek, 2014: 16). Jego nazwa nawiązuje do tytułu powieści szwajcarskiego pisarza, Carla Spittelera⁵⁵. Bohater książki zakochuje się w wytworzonym w wyobraźni idealnym obrazie kobiety, którą kiedyś

⁵⁵ Carl Spitteler (1845-1924) – szwajcarski pisarz niemieckojęzyczny, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1919.

poznał i która nie odwzajemniła wtedy jego uczucia – konstruuje więc fantazmat. Swoją psychoanalityczną metodę rozpatrywania problemu przenosi Freud na lekturę i interpretację tekstu literackiego, przedstawiając tym samym zupełnie nowe dla ówczesnych metod literaturoznawczych spojrzenie na czytanie i analizowanie tekstów kultury⁵⁶. Austriak przekonuje, że relacja między literaturą a psychoanalizą jest obopólna: „fantazmaty literackie (tj. występujące w literaturze) podlegają swoistym prawom literatury, (...), ale zarazem fantazmaty życia wewnętrznego wyposażone są w strukturę literacką” (Janion, 1991: 17).

Freud uważał, że fantazmat jest konieczną, niezbędną formą egzystencji; potrzebujemy jej, by uwolnić się od wymogów codziennego istnienia. „W fantazji zażywa człowiek swobody, której dawno wyrzekł się w świecie rzeczywistym – jest wolny od przymusu zewnętrznego (...) Nie wystarcza mu skąpe zaspokojenie, które może wyrwać rzeczywistości” – pisał (*cyt. za.: ibid.:* 16). Życie bez takich form pomocniczych okazałoby się dla nas nie do zniesienia. Przejawy fantazmatycznej aktywności dostrzegał Freud już u dzieci – te bawiąc się, wykorzystują fragmenty obserwowanej rzeczywistości, na kanwie których budują swój własny, odrębny świat, który traktują z właściwą dziecięcej zabawie powagą. Według twórcy psychoanalizy „dorosły bynajmniej nie wyzbywa się potrzeby dziecka, dojmującej potrzeby innej rzeczywistości” (*ibid.:* 17). To ona staje się załącznikiem kreacji fantazmatów.

Freud zwracał uwagę na szczególne napięcie, między stałą, uporządkowaną strukturą fantazmatów a wyobraźniową swobodą, twórczą kreatywnością, z udziałem której powstają. Z jednej strony akt fantazjowania jest wymierzony przeciw codziennej rzeczywistości, powodowany chęcią ucieczki od ustalonych społecznie, krępujących norm postępowania. Z tego względu niektórzy badacze upatrują w fantazmacie ratunku przed pasywnym nihilizmem (*cf.* Pruszyński, 2011: 250). Fantazmat ściera się ze światem zewnętrznym, by naruszyć jego gładką powierzchnię, jest aktem oporu wobec władzy, manifestacją indywidualizmu, dążeniem do wolności. Jednocześnie jednak, z drugiej strony Freud zauważa, że zarówno podczas pracy z poddającymi się psychoanalizie pacjentami, jak i w procesie analizy tekstów literackich, można wyodrębnić pewien

⁵⁶ Same teksty Freuda napisane zostały w iście literackim stylu, psychoanalityk był nawet nominowany do literackiej Nagrody Nobla. Nominację do nagrody zaproponował w 1936 roku jej laureat, Romain Rolland, po tym, jak Freud przysłał mu rozprawę *Zaburzenie pamięci na Akropolu*, w której interpretował doświadczenia związane z podróżą. Rolland przekonywał, że ogólny wkład naukowy Freuda miał głęboki wpływ na literaturę.

repertuar powtarzających się, uniwersalnych układów, scen czy sytuacji fantazmatycznych. Stwarza więc koncepcję „prafantazmatów” – podstawowych fantazmatów dziedziczonych filogenetycznie. Nawiązująca do niej Maria Janion pisała, że „fantazmaty sytuują się między mitami a stereotypami” (1991: 26). To stwierdzenie eksponowałoby zatem w pewnym sensie przeciwną właściwość fantazmatów – ich stałą obecność w tradycji, przyczyniającą się do tworzenia uporządkowanych struktur. Właśnie na napięciu między strukturalnością a przekraczającą granice wyobraźniowością zasadza się swoista dychotomiczność, antytetyczność fantazmatów. Są bluźniercze, posiadają status „dynamitu”, który rozsadza ustalony porządek (cf. Pruszczyński, 2011: 255), ale także zapewniają uporządkowanie, ugodę, konformizm (cf. Janion, 1991: 26).

FANTAZMATY ZBIOROWE

Na potencjalnie niebezpieczne, szkodliwe skutki tej drugiej cechy czy też funkcji fantazmatów zwracają uwagę Beata i Tomasz Polakowie, redaktorzy książki *Porzucić etyczną arogancję* (2011). Badaczy, jak piszą, interesuje

specyficzna struktura pewnego rodzaju myślenia fantazmatycznego, zarówno jednostkowego, jak i grupowego, rozumianego jako tworzenie na różnych poziomach psychomentalnych podłoża usprawiedliwiającego negatywne zachowania ludzkie, przeprojektowującego je – najczęściej narracyjnie – na tzw. wartości pozytywne, wpisując je w istniejące systemy symboliczno-ideowe, bądź wprost wytwarzając te systemy rozmaitymi narzędziami – najczęściej takimi, które są do uchwycenia kategoriami nauk psycho-socjo-antropo-biologicznych. (190)

Autorzy przypatrują się konstrukcji i działaniu fantazmatów w wymiarze nie tylko jednostkowym, indywidualnym, ale i zbiorowym, społecznym. Fantazmat w ich rozpoznaniu nabiera znaczenia pejoratywnego, jest produktem wypierania bądź odsuwania z pola widzenia niewygodnych elementów rzeczywistości, które zakłócają bezpieczny, wygodny światopoglądowy ład. „Mogą z takiej formuły korzystać wszyscy zainteresowani danym problemem, i mogą to czynić w sposób ubezpieczony, to znaczy definiując siebie samych nie jako wytwórców fantazmatu, ale jako przyjmujących istniejący scenariusz” (*ibid.*). Mamy do czynienia z przyjęciem, akceptacją pewnej powszechnie obowiązującej konstrukcji fantazmatycznej, połączoną z jednoczesnym zrzeczeniem się odpowiedzialności za własne czyny lub przekonania. W tym ujęciu

fantazmaty miałyby więc zdolność uzasadniania naszych postaw czy zachowań, w tym usprawiedliwiania także tych negatywnych. Polakowie modyfikują nieco freudowską definicję, w ich rozumieniu fantazmat to „tworzenie wyobrażeniowych scenariuszy na okoliczność swego radzenia sobie z komplikacjami, które spotykają jednostki lub społeczności w obrębie przeżywania przez nie rzeczywistości (...)” (*ibid.*). Autorzy, przywiązując mniejszą wagę do kategorii pragnienia, która dla Freuda czy Janion była motorem tworzenia wyobrażeniowych scenariuszy, nadają fantazmatom status swoistych strategii obronnych. Podkreślają także, że mechanizm ten przebiega zazwyczaj w sposób niezauważalny, nie w pełni uświadomiony dla jego uczestników.

Kolektywnym wymiarem funkcjonowania fantazmatów zajmuje się też w licznych publikacjach Slavoj Žižek, znany ze swojego zastosowania kategorii pojęciowych wywodzących się z lacanowskiej psychoanalizy do analizy i interpretacji zjawisk z dziedziny polityki czy socjologii⁵⁷. Według słoweńskiego filozofa każdą ideologię, religię czy jakąkolwiek konstrukcję o charakterze światopoglądowym moglibyśmy uznać za „fantazmatyczną”. Przekonuje on, że procesy psychiczne, które psychoanaliza bada na poziomie indywidualnych pacjentów można zaobserwować także u całych zbiorowości, konstruujących ideologiczne fantazmaty społeczne determinujące ich widzenie świata. Podobną tezę stawia w swojej książce *Male subjectivity at the margins*, również odwołująca się do kategorii psychoanalizy lacanowskiej, Kaja Silverman, badająca szczególnie rodzaj zbiorowego fantazmatu, jakim jest według niej fallogocentryczna męskość. Zanim jednak przejdziemy do jej koncepcji, przyjrzyjmy się, jakie znaczenie fantazmatowi nadawał sam Lacan.

FANTAZMAT WEDŁUG LACANA

Szeroko pojęta fantazmatyczność była dla Lacana fundamentem kształtowania się ludzkiej podmiotowości. Zgodnie z jego teorią, geneza ludzkiego Ja ma miejsce mniej więcej w osiemnastym miesiącu życia, kiedy to następuje „faza lustra”^{58, 59}, za

⁵⁷ Jedną z klasycznych już dziś publikacji autora na ten temat jest książka *Wzniosły obiekt ideologii* (2001 [1989]), Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, tłum. Joanna Bator, Paweł Dybel.

⁵⁸ To lacanowskie pojęcie jest tłumaczone w różnoraki sposób, oprócz „fazy lustra” – takie tłumaczenie proponują autorzy polskiego przekładu *Słownika psychoanalizy* Laplanche’a i Pontalisa – to „stadium zwierciadła” czy „stadium lustra”.

⁵⁹ Lacan przedstawił swoją teorię fazy lustra podczas XVI Międzynarodowego Kongresu Psychoanalizy w Zurichu w 1949 roku. Wykład, który wtedy wygłosił znajduje się w zbiorze *Écrits, cf.* (2006: 75-81). Na polskim gruncie jako jeden z pierwszych lacanowską teorię, w tym koncepcję fazy lustra, skrupulatnie

pośrednictwem której tworzy się nasza podmiotowość. Francuski psychoanalityk swoją koncepcję oparł na znanym eksperymencie Köhlera, przedstawiciela empirycznej psychologii porównawczej. Ten ustawił przed lustrem małego szympana oraz osiemnastomiesięczne dziecko i obserwował ich reakcje na widok własnego odbicia. Okazało się, że szympan nie przejawiał zainteresowania własnym wizerunkiem, dziecko natomiast żywo reagowało na swój widok. Co więcej, jak przekonywał Köhler, od tego momentu jego rozwój uległ wyraźnemu przyspieszeniu, tak, że wkrótce prześcignęło ono w tym względzie młodego szympana, który do tej pory miał nad dzieckiem przewagę. Lacan z eksperymentu niemieckiego badacza wyciągnął daleko idące wnioski. Stwierdził między innymi, że człowiek jest jedynym gatunkiem, którego reprezentanci rodzą się „za wcześnie”. Dziecko tuż po przyjściu na świat, w odróżnieniu od rodzących się zwierząt, nie jest fizycznie i psychicznie przygotowane do przetrwania bez pomocy matki czy innych opiekunów, jest niezdolne do samodzielnego przeżycia. Według autora *Écrits* niemowlę, które nie jest w stanie skoordynować poszczególnych mięśni i członków, odczuwa swoje ciało jako rozproszone, „pokawałkowane”, chaotyczne (cf. Lacan, 2006: 78). Towarzyszy mu tym samym permanentny lęk, poczucie zagrożenia ze strony otaczającego go świata. Momentem przełomowym, odmieniającym ten stan, ma być, jak przekonuje Lacan, właśnie pierwsze skonfrontowanie się dziecka z obrazem samego siebie: „Obraz ten objawia mu się jako pewien «ideał», niedościgniony wprowadzie na razie i nieosiągalny, niemniej jednak stanowi on wyraźną «pozytywną» alternatywę dla jego własnych dotychczasowych doświadczeń” (Dybel, 2000: 226). Dziecko po raz pierwszy dostrzega siebie jako istotę spójną, kompletną i jest tym widokiem narcystycznie zafascynowane. Ten postrzegany przez podmiot idealny, „totalny”, obraz samego siebie określa Lacan mianem *imago* (cf. Lacan, 2006: 75). Poddanie się sile iluzji imago jest dla autora *Écrits* aktem antropotwórczym. Z czasem, kształtujący swoją tożsamość podmiot, projektuje pożądany obraz samego siebie już nie na podstawie oglądanego w lustrze oblicza, ale czerpiąc z rozmaitych wizerunków zaobserwowanych między innymi w kulturze.

Według Lacana każdy podmiot jest „pęknięty”, naznaczony brakiem, a pęknięcie to polega na jego wiecznym niepokodzeniu się z terażniejszym sobą, rozdarciu „między własną pustką a produkowanym przez siebie znaczeniem tego, co wypowiada, z którym

objaśniał Paweł Dybel, cf. „Lustra Lacana” [w] Dybel, Paweł (2000) *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków: Universitas, s. 209-283.

nigdy nie jest w stanie się w pełni utożsamić” (Dybel, 2012: 193). Podmiot w lacanowskim ujęciu konstytuuje się w ciągłym ruchu wykraczania poza siebie, na zewnątrz, ku Innemu. Mechanizm ten znów moglibyśmy rozpatrywać zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym. Dotyczy on bowiem nie tylko konstytucji indywidualnej tożsamości podmiotu, ale jest także podstawą „produkowanej” przez człowieka kultury. Dybel pisze w kontekście tego drugiego, kolektywnego wymiaru tak:

Zdaniem autora *Écrits* nie jest tylko tak, że ludzka kultura zbudowana jest na nicości, na wyparciu czegoś, co nadal podskórnie jej zagraża, ale w dodatku ona sama już jest iluzją. Kultura jest jedynie rozwiniętym i utrwalonym w przestrzeni społecznej refleksem tego, co człowiek widzi w lustrze, upatrując w tym jedyną dla siebie szansę ocalenia. Kultura jest iluzją, którą człowiek bierze za jedyną możliwą do pomyślenia rzeczywistość. (2000: 236)

Choć kreacja, projekcja tej iluzji jest mechanizmem w wymiarze ludzkim uniwersalnym, Lacan zaznacza, że każdy z nas tworzy w pewnym stopniu swój własny, indywidualny fantazmat, który pozwala mu odnaleźć swoje partykularne miejsce w rzeczywistości społecznej, porządku symbolicznym. Fantazmat ten pozostaje dla podmiotu nieświadomiony, jest niczym niewidoczna blenda, przez którą podmiot postrzega świat. Jak referuje Klaudia Węc:

Ostatecznie Lacan uznaje, że fantazmat jest trwałą, nieświadomioną przez podmiot wyobraźniową konstrukcją, która określa podstawę jego struktury psychicznej. W tym sensie można powiedzieć, że fantazmat jest matrycą zachowań podmiotu, którą stworzył by móc żyć. Lacan określa, że fantazmat wyłania się w miejscu działania Realnego⁶⁰, by stać się podporą dla pragnienia. (2007: 410)

⁶⁰ Teoria Lacana zakłada istnienie trzech wymiarów osobowości, określanych przez niego mianem „rejestrów psychicznych”: Symbolicznego, Wyobraźniowego i Realnego. Te splecione są ze sobą w taki sposób, że żaden nie może istnieć bez pozostałych; zależność, którą francuski psychoanalityk ilustrował często za pomocą figury węzła borromejskiego. Spośród opisanych przez Lacana rejestrów ten ostatni, czyli Realny, jest konceptem najbardziej ambiwalentnym. Realnego nie można zsymbolizować, nie należy też do porządku wyobraźniowego. Stanowi natomiast tę część ludzkiej psychiki, która konstytuuje sam rdzeń naszej osobowości, czystą esencję traumatyczności istnienia. Realne tożsame jest z niewysławialnym, ukrytym, wypartym wymiarem naszej psychiki. Podmiot skonfrontowany z traumą niemożności poznania samego siebie konstruuje w rejestrze wyobraźniowym swój, pozbawiony pęknięć i luk, obraz idealny, swoją fantazmatyczną tożsamość, którą wyraża za pomocą rejestru symbolicznego, jedyne wymiaru, w którym jest w stanie funkcjonować.

Fantazmat nadbudowywany jest nad „brakiem” wpisanym w konstrukcję tożsamościową podmiotu ludzkiego, każdy z nas jednak rozumie, odczuwa i wreszcie próbuje rekompensować ten brak w indywidualny sposób. Według Žižka genezą powstania indywidualnego fantazmatu jest źródłowa dla pragnienia artykulacja pytania: „*Chè vuoi?*” (Czego chcesz?)⁶¹. Każdy podmiot (zarówno męski, jak i żeński) posiada własny czynnik kierujący jego pragnieniem. Rodzący się z pragnienia fantazmat jest więc konstrukcją określającą stosunek danego podmiotu do rzeczywistości.

Co ważne, wbrew pozorom, fantazmat nie służy podmiotowi do zaspokojenia jego pragnienia. Według Lacana jest to wręcz niemożliwe: w rzeczywistości nikt nie może dać podmiotowi tego, czego on chce. Co więcej, byłoby to z punktu widzenia samego pragnącego podmiotu niepożądane, okazałoby się być czymś nie do zniesienia:

Nie jestem w stanie w pełni przyjąć (w sensie integracji z porządkiem symbolicznym) fantazmatycznego jądra mojego bytu: jeśli podejść zbyt blisko, wydarzy się coś, co Lacan nazywa *aphanisis* (samowymazaniem) podmiotu: podmiot straci swoją spójność symboliczną, rozpadnie się. (2010: 71)

– tłumaczy Žižek. Paradoksalnie więc podmiot wcale nie dąży do osiągnięcia satysfakcji, rozkoszy, lacanowskiej *jouissance*⁶². Fantazmat spełnia raczej rolę obrony przed czystą *jouissance*, „zapobiega pochłonięciu podmiotu przez rozkosz, by nie doprowadzić go do całkowitej destrukcji” (Węc, 2007: 412). Człowiek nadbudowuje fantazmatyczną strukturę rzeczywistości nad swoimi pierwotnymi, głęboko ukrytymi pragnieniami. Jednocześnie fantazmat pozwala mu pragnąć, trwać w pragnieniu, a to ono właśnie, nie satysfakcja, generuje kreację podmiotowości. Jak przewrotnie stwierdza Žižek: „To nie

⁶¹ Więcej na temat konstrukcji indywidualnych fantazmatów cf. „Od *Chè vuoi* do fantazji, czyli Lacan i *Oczy szeroko zamknięte*” [w] Žižek, Slavoj (2010) *Lacan*, s. 55-76.

⁶² *Jouissance* to lacanowskie pojęcie, trudne do jednoznacznego zdefiniowania, na język polski tłumaczone zazwyczaj jako „rozkosz”. Według słownika psychoanalizy Krakowskiego Koła Europejskiej Szkoły Psychoanalizy: „W języku polskim nie ma poprawnego tłumaczenia słowa «jouissance». Słowa «rozkosz», «rozkoszowanie się» wydają się być najbliższe, jednak nie określają dokładnie tego, co ten termin zawiera. Termin *jouissance* nie odwołuje się do przyjemności doznawanej w ramach zasady przyjemności, dotyczy obszaru poza zasadą przyjemności. *Jouissance* może być doświadczana w różnych doznaniach życia seksualnego, w bólu, w cierpieniu, w pewnych doświadczeniach traumatycznych, w masochizmie, we wszystkich przypadkach, w których łączą się popęd życia z popędem śmierci. Zbliżenie się do tego obszaru jest trudne, ponieważ dotyczy on tego, co wymyka się symbolizacji.” [<http://www.psychoanaliza.com.pl/?art=3&tab=mps&lang=>]

sny są dla tych, którzy nie mogą zdzierżyć rzeczywistości, to raczej rzeczywistość jest dla tych, którzy nie są w stanie zdzierżyć swoich snów” (2010: 77).

FANTAZMAT I MĘSKOŚĆ

Uwikłanie w fantazmatyczność, tworzenie fantazmatów, jest więc zjawiskiem powszechnym, właściwym ludzkiej konstrukcji psychicznej, naturalnym procesem witalnym. W teorii Lacana wiąże się ono jednak w sposób szczególny z kategorią męskości.

Swoją koncepcję podmiotowości męskiej i kobiecej oraz ich wzajemnej relacji wykłada autor *Écrits* między innymi w swoim słynnym *Diagramie różnicy seksualnej* (1972)⁶³. Ten składa się z dwóch par równań, odpowiednich dla dwóch odmiennych od siebie formuł seksualności: męskiej i kobiecej.

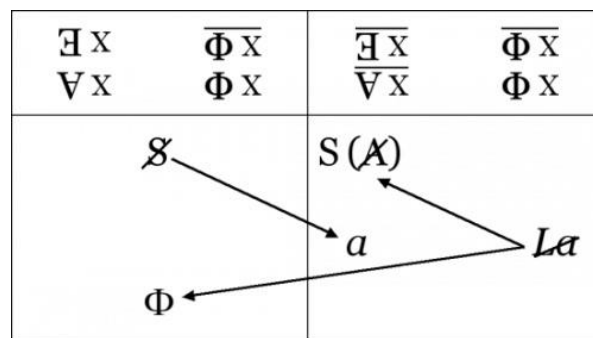


Diagram różnicy seksualnej, Lacan, 1975.

Równania odnoszące się do pola męskiego (lewa strona) możemy kolejno odczytać jako: 1) „wszystkie x są podporządkowane funkcji fallicznej” oraz 2) „jest jedno x, które nie jest podporządkowane funkcji fallicznej”. Z kolei parę równań dotyczącą kobiecości tworzą aksjomaty: 3) „nie wszystkie x są podporządkowane funkcji fallicznej” i 4) „nie ma takiego x, które nie byłoby podporządkowane funkcji fallicznej”. W obu przypadkach, jak widzimy, drugi składnik równania zdaje się być sprzeczny z pierwszym

⁶³ Lacan opisał koncepcję „Diagramu różnicy seksualnej” podczas seminarium zatytułowanego *Encore* (1972-1973, 1975). Fragmenty tłumaczenia seminarium na język polski można znaleźć na stronie internetowej Fora Polskiego Pola Lacanowskiego, [http://www.fppl.pl]. Podobnie jak w przypadku koncepcji „fazy lustra”, tak i przy omawianiu *Diagramu różnicy seksualnej* będziemy w dużej mierze korzystać z jego odczytania dokonanego przez Pawła Dybla, który jako jeden z nielicznych na polskim gruncie opisał lacanowską ideę różnicy seksualnej przedstawioną właśnie w *Diagramie*, cf. „Diagram różnicy seksualnej Lacana” [w] *Zagadka „drugiej płci”* (2012), Kraków: Universitas, s. 215-278.

jego członem. Jest to jednak, jak podkreśla Dybel, „sprzeczność pozorna, ponieważ w swym – pozornym – wykluczeniu się pozostają one w związku wzajemnej implikacji” (2012: 220).

Symbole umieszczone w diagramie odsyłają do skonceptualizowanych przez Lacana kategorii, z których każda wymagałaby osobnego objaśnienia. „S” to podmiot męski, przekreślone „La” – „nieistniejąca” kobieta, „a” – obiekt małe a (*objet petit a*)⁶⁴, „φ” – znaczące fallusa... Ten ostatni jest w pewnym sensie najważniejszym, centralnym symbolem diagramu⁶⁵. Fallus, jak już pisaliśmy, nie konotuje wprost anatomicznego organu męskiego, jest pojęciem dalece bardziej abstrakcyjnym. To, z jednej strony konstytutywny dla języka „brak”, znaczące bez znaczonego, leżące u podstaw aktu wymiany słów⁶⁶, z drugiej utracone i upragnione przez człowieka pierwotne poczucie „pełni bytu”, siły życiowej, zapewniające dominację i władzę⁶⁷. Musimy jednak pamiętać, że fallus jest kulturowo przynależny tylko jednej z płci: „fallus jest signifiantem kulturowych przywilejów i pozytywnych wartości, które definiują podmiotowość męską, ale nie żeńską” (Helman, 2016: 321). Identyfikacja fallusa z męskim organem biologicznym stała się swoistą, przekazywaną przez kolejne pokolenia „tradycją” (cf. Leclaire, 1979: 46). Kobieta nie posiada w swoim ciele analogicznego organu, który zwykł być postrzegany jako ekwiwalent fallusa. Dlatego też jej stosunek do kastracji jest mniej zawoalowany, „nie ma ona tendencji do zapominania o fakcie, że fallus w istocie jest nieobecny⁶⁸” (*ibid.*).

Według koncepcji Lacana to właśnie na przyjętej wobec fallusa pozycji, wyznaczonej przez opozycję między jego brakiem (kobieta) a posiadaniem (mężczyzna),

⁶⁴ Dla definicji enigmatycznego „obiekta małe a”, cf. „Słownik psychoanalizy Lacanowskiej” zamieszczony na stronie internetowej Krakowskiego Koła Europejskiej Szkoły Psychoanalizy, [http://www.psychoanaliza.com.pl/sloownik.htm] lub „Fantazja i *objet petit a*” [w] Žižek, Slavoj (2013) *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, s. 257- 268.

⁶⁵ Wykład wygłoszony przez Lacana w języku niemieckim, w 1958 roku, pod tytułem: „Die Bedeutung des Phallus” („Znaczenie fallusa”) znajduje się w zbiorze *Écrits* (cf. 2006: 575-584).

⁶⁶ Jak pisze Choińska: „Phallus konstytuuje porządek symboliczny w taki sposób, że jest brakiem „domagającym się” dopełnienia przez inne znaczące, a następnie gest ten musi być powtórzony przez kolejne znaczące, które mają utworzyć językową strukturę, strukturę zawsze niespójną, bo brak nie może być w żaden sposób zapelniony, chyba że iluzorycznie, czyli wyobrazeniowo.” (2014: 285).

⁶⁷ Jak pisze Dybel: „(...) misteryjnej inscenizacji fallusa w czasach starożytnej Grecji towarzyszyło – jak podkreśla Lacan – pojawienie się u zebranych «demonia wstydu» (Lacan, 1966: 695). Objawiając się w całej swojej pełni, fallus – jako manifestacja pewnej ontologicznej niemożliwości – przypominał zebranych o braku, który był wpisany organicznie w ich egzystencję (2012: 224).” Więcej na temat paradoksalnej dwoistości znaczenia kategorii fallusa, cf. Dybel, Paweł (2012) „Fallus wyobrazeniowy i symboliczny (znaczące fallusa) w ujęciu Lacana” [w] *Zagadka „drugiej płci”* (2012), Kraków: Universitas, s. 248-254.

⁶⁸ „She is less tempted to forget the fact that the phallus is absent.”

zasadza się różnica seksualna. Co prawda, obie płcie są naznaczone kompleksem kastracji, mamy jednak do czynienia z dwoma odmiennymi jej postaciami. Podmiotu kobiecego dotyczy poczucie faktycznego braku fallusa, męskiemu natomiast towarzyszy wyobrażenie jego utraty. Zgodnie z lacanowską teorią, mężczyzna jest owładnięty permanentnym poczuciem straty fallusa lub zakłócenia jego wydajności. Podkreślmy raz jeszcze, że Lacan ma na myśli nie tyle dosłowną utratę organu biologicznego, ile pewną kastrację symboliczną, ontologiczne poczucie braku wpisane na stałe w ludzką egzystencję⁶⁹. Poczucie braku i potrzeba jego usunięcia generuje pragnienie (które nigdy nie może zostać zaspokojone). To natomiast jest przyczyną powstania języka i fundamentem konstytuującej się w nim podmiotowości. Każda z form kastracji, a więc dwie odmienne relacje z brakiem (męska i kobieca), jest podstawą innej, specyficznie męskiej lub kobiecej, formy nienasycenia, pragnienia, lacanowskiej *jouissance*. Męskie i kobiece pragnienie nie są sobie równe, a różnica ta jest nieredukowalna.

Męska seksualność jest więc, jak powiedzieliśmy, determinowana przez doświadczenie wyobrazeniowej kastracji – używając sformułowania Lacana, podlega całkowicie funkcji fallicznej. Pamięamy jednak, że drugi człon „męskiego” równania diagramu głosił, że „istnieje x, który nie podlega funkcji fallicznej”. Kim zatem jest ów męski x? Mowa tu o „Ojcu Pierwotnym”.

Figurę tę Lacan zapożycza z psychoanalizy Freuda. Wedle jego wersji „Mitu Genezy Kultury”, początek ludzkim dziejom dał mord zbuntowanych synów nad sprawującym absolutną władzę Ojcem, przywódcą Hordy⁷⁰. Mityczny Ojciec nie był objęty zakazem kazirodztwa, miał dostęp do wszystkich kobiet, nie dotyczył go kompleks kastracji, był pozbawiony doświadczanego przez resztę ludzkości braku. Lacanowską teorię różni jednak od freudowskiej to, że według francuskiego psychoanalityka, Pierwotny Ojciec jest jedynie fantazmatem – jego zabójstwo nigdy się nie dokonało i dokonać nie mogło, nie istniał bowiem nigdy żaden wszechwładny Ojciec. „Istnieje on tylko jako wyobrażenie, będąc fantazmatyczną projekcją w archaiczną przeszłość męskiego pragnienia usunięcia własnego braku” (*ibid.*: 226).

⁶⁹ Pamiętajmy, że Lacan nie mówi o rzeczywistych, anatomicznych kobiecie i mężczyźnie, ale o pewnym usytuowaniu podmiotów w polu męskim lub kobiecym, które według niego może dokonać się niezależnie od biologicznej płci jednostki (choć jednak najczęściej się z nią pokrywa).

⁷⁰ Więcej na temat fantazmatu Ojca Pierwotnego, *cf.* „Zemsta Ojca, którego nie było” [w] Dybel, Paweł (2012) *Zagadka „drugiej płci”*, s. 201-203.

Fantazmat ten jest męskości w pewnym sensie niezbędny. Na wierze w istnienie Pierwotnego Ojca, uosobienia ideału męskości doskonałej, wolnej od braku, zasadza się jej roszczenie do przyjmowania pozycji dominacji i władzy, posiadania fallusa. Męski podmiot buduje swoją tożsamość na fantazmatycznym gruncie, w dążeniu do eliminacji lub choćby zamaskowania odczucia braku, które dzięki fantazmatowi Ojca Pierwotnego nabiera znamion sytuacji przejściowej, możliwej do „zneutralizowania”.

Męski podmiot skupia się zatem na tworzeniu pozorów, podtrzymywaniu iluzji posiadania fallusa, który, powtórzmy raz jeszcze, w rzeczywistości nigdy nie będzie mu „w pełni” dany, każdy podmiot bowiem w chwili wkroczenia w porządek symboliczny z owej pełni rezygnuje. W tę mistyfikację angażuje się także podmiot kobiecy. Kobieta, zdawszy sobie sprawę z męskiego pragnienia posiadania fallusa, chce sprawić wrażenie, że to właśnie dzięki niej, mężczyzna stanie się „kompletny”. Wciela się więc dla niego w rolę pięknego obiektu, który on ma pożądać. Lacan mówi, że kobieta staje się dla dotkniętego kompleksem kastracji mężczyzny fallusem. Oba podmioty, męski i kobiecy, wikłają się w grę wyobrazeniowych pozorów, przy czym każdy z nich kieruje się inną strategią ich wytwarzania. Žižek różnicę między tymi strategiami tłumaczy ich zapośredniczeniem w dwóch odmiennych typach *cogito*. Przytoczmy za Dyblem fragment wywodu słoweńskiego badacza:

„Męskie” *cogito* wybiera bycie, „Ja jestem”, jednak tym, co w wyniku tego otrzymuje, jest bycie, które jest zaledwie pomyślane, nie bycie rzeczywiste (*cogito „ergo sum”*, myślę „więc jestem”, jak pisze Lacan). To znaczy, to, co otrzymuje jest bycie wyobrazeniowe, bycie „osoby”, bycie w „rzeczywistości”, którego ramy są ustrukturyzowane przez fantazję.

„Kobiece” *cogito* wybiera myśl, czyste „Ja myślę”, jednak tym, co otrzymuje, jest myśl pozbawiona wszelkich dalszych predykatów, myśl, która zbiega się z czystym byciem, czy też mówiąc ściślej, hiperboliczny punkt, który nie jest ani myślą, ani byciem⁷¹. (Žižek, 1993: 61).

⁷¹ The «masculine» *cogito* chooses being, the «I am», yet what it gets is being which is merely thought, not real being (*cogito «ergo sum»*, I think «therefore I am» as Lacan writes it), i.e., it gets the fantasy-being, the being of a «person», the being in «reality» whose frame is structured by fantasy. The «feminine» *cogito* chooses thought, the pure «I think», yet what it gets is thought bereft of any further predicates, thought which coincides with pure being, or, more precisely, the hyperbolic point which is neither thought nor being”.

Oraz komentarz do pierwszej części tego rozróżnienia poczyniony przez autora *Zagadki „drugiej płci”*:

Wybór „bycia” przez mężczyznę (ściślej: męskie *cogito*) jako tego, czego mu brakuje, owocuje zatem tym, że ten zamiast bycia w sensie dosłownym, z którym mógłby się utożsamić, otrzymuje jego iluzoryczny pozór. Tym zatem, co mężczyzna w ten sposób zawłaszcza, nie jest bycie jako takie, ale jego wyobcowana w stosunku do niego, czysto fantazmatyczna postać. (2012: 234)

Jak widzimy, zgodnie z psychoanalityczną teorią, w konstrukcję męskiej podmiotowości wpisany jest pierwiastek fantazmatyczny, konstytutywny (jako warunek *sine qua non* jej zaistnienia) dla kategorii męskości. Ta zakorzeniona jest w gruncie fantazmatycznym, podmiot kreuje swoją męskość w fantazmatycznym procesie. Męski podmiot potrzebuje fantazmatów, by wytworzyć pozór kompletności, posiadania fallusa i zarazem uniknąć konfrontacji z własnym brakiem, uciec od frustrującego poczucia nieadekwatności, kastracji. Nie tylko jednak kreację swojej tożsamości opiera na fantazmatycznym rusztowaniu. Także jego relacja z kobietą zasadza się na fikcji. Mężczyzna, jak twierdzi Lacan, nie poznaje „rzeczywistej” kobiety, tworzy jedynie na użytek własnego ego jej wyobrazeniowy substytut; powołuje do życia fantazmat pożądanej partnerki, mającej spełniać dla niego funkcję *objet petit a*.

MĘSKOŚĆ JAKO FIKCJA DOMINUJĄCA

Kaja Silverman tak rozumianą męskość, wytwarzaną w oparciu na historycznej, kolektywnej identyfikacji fallusa z penisem oraz utożsamianiu figury ojca z fantazmatem Ojca Pierwotnego, określa mianem ideologii, którą nazywa „dominującą fikcją” [*dominant fiction*]. Autorka w studium *Male Subjectivity at the Margins* skupia się na możliwości zaistnienia alternatywnych, „dewianckich”, jak je określa w pierwszym zdaniu książki, sytuujących się na tytułowych marginesach porządku fallogocentrycznego, form męskości. Za najważniejszą z nich uznaje figurę „męskości masochistycznej” (*cf. ibid.*: 185-213), która, jak pisze odwołujący się do jej teorii Wojciech Śmieja, jest figurą „mężczyzny zrzekającego się (lub fingującego to zrzeczenie) dominacji, figurą rozszczepiającą konstytuującą «dominującą fikcję» przyległość penisa i fallusa” (2016: 17).

Autorka źródeł zaistnienia dezintegrujących dominującą fikcję podmiotowości upatruje nie tyle w jednostkowych predyspozycjach, co raczej w szczególnych okolicznościach historycznych kształtowania się danej tożsamości. Momenty historyczne sprzyjające takiej transgresywności nazywa „historyczną traumą” [*historical trauma*]:

Mam na myśli takie wydarzenie historyczne o społecznym lub naturalnym charakterze, które sprawia, że znacząca grupa męskich podmiotów wchodzi w intymną relację ze swoim własnym brakiem tak, że przynajmniej tymczasowo są one niezdolne do podtrzymywania relacji wyobrazeniowej z fallusem, a przez to niezdolne wierzyć w dominującą fikcję⁷². (1992: 55)

Takim wydarzeniem jest dla Silverman między innymi druga wojna światowa, której wpływ na kształtowanie się paradygmatu męskości studiuje na podstawie analizy powstałych tuż po niej amerykańskich filmów. Badaczka uznaje więc, że pewne historyczne, najczęściej traumatyczne, wydarzenia przyczyniają się do erozji ideologii męskości fallicznej. Nie podważamy tego rozpoznania, jednocześnie jednak chcemy podkreślić, że nasza praca opiera się na założeniu, że w fantazmat (fallicznej) męskości zawsze, bez względu na historyczne okoliczności, wpisana jest jego potencjalna, w pewnym momencie nieuchronnie zachodząca, destrukcja (choć oczywiście faktem jest, że niektóre społeczne czy historyczne uwarunkowania sprzyjają w większym stopniu jej wyeksponowaniu). Naszym celem jest więc nie tyle rozróżnienie poszczególnych typów męskości: fallogocentrycznej (czy jak chciała przywoływana przez nas wcześniej Connell, hegemonicznej) od innych, „dewianckich” męskości, co raczej dostrzeżenie, że fallogocentryczny porządek jest fikcją, pod której powierzchnią zawsze kryje się pewien „dewiancki”, bardziej autentyczny charakter męskości. W naszej analizie nie będziemy skupiać się na kontekście społecznym determinującym obowiązujące w danym momencie historycznym wzorce męskości, ale opisywać, głównie za pomocą narzędzi psychoanalitycznych (przede wszystkim pojęcia fantazmatu) przedstawione w tekstach literackich mechanizmy kształtowania się ludzkiej (w tym wypadku konkretnie męskiej) tożsamości.

⁷²“I mean any historical event, whether socially engineered or of natural occurrence, which brings a large group of male subjects into such an intimate relation with lack that they are at least for moment unable to sustain an imaginary relation with the phallus, and so withdraw their belief from the dominant fiction”.

Zwykło się przyjmować, że film jest sztuką najbardziej ze wszystkich związaną z doświadczeniem psychoanalitycznym i ściślej, z aktywnością fantazmatyczną⁷³. „Żadne medium nie zbliża podmiotu do pozycji śniącego w tym samym stopniu, co kino. Tak, jak sen, film kusi podmiot, aby ten poddał się oferowanym przezeń złudzeniom” – pisze Todd McGowan (2008: 33). Podobną tezę formułuje polska badaczka kultury wizualnej Iwona Kurz:

odbiór filmowy polega na tym, że idziemy do kina sami i stajemy się w nim psychicznym bytem, który wtapia się w ekran, a jednocześnie w siebie wciąga to, co się dzieje na ekranie. W fotelu zostaje zewłok, a człowiek, poza ciałem, staje się psyche i uaktywnia się w dziele filmowym. Jednocześnie za pomocą tego aparatu ujawniają się najważniejsze treści zbiorowe i ukryte [...]. (2017: b/s).

Film jest produktem fantazmatów, ale też sam fantazmaty produkuje. Jak powtarza często Žižek, obraz filmowy naśladowuje rzeczywistość, ale rzeczywistość wzoruje się na filmowej fikcji.

Teoria kina jako jedna z pierwszych dyscyplin, po psychoanalizie, podjęła teoretyczny namysł nad zjawiskiem fantazmatu. Wkrótce refleksja nad jego funkcjonowaniem została także wpisana w debatę o różnicy seksualnej i jej przełożeniu na twórczość filmową. Jedną z najbardziej znanych teorii dotyczących kwestii wpływu tożsamości płciowej na kształtowanie i odbiór obrazu filmowego była ta zaproponowana przez Laurę Mulvey, wyłożona przez nią w jej słynnym eseju „Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne” (1975). Mulvey dzieliła w nim przyjemność płynącą z oglądania filmów na aktywną – męską i bierną – kobiecą. Udowadniała, że forma filmowa jest kształtowana zgodnie z zasadami patriarchalnego społeczeństwa. Kino stawia sobie za cel zaspokojenie męskiego pragnienia, które rzutowane jest na postać konwencjonalnie przedstawionych kobiecych bohaterek. Według mulveyowskiej koncepcji, kobiety pełnią w filmowych narracjach rolę pięknych przedmiotów do oglądania, które dysponujący spojrzeniem męski podmiot „bierze w posiadanie”. Męski widz jest w kinie aktywnym, pragnącym obserwatorem, uzyskującym poczucie panowania, dominacji, nad biernymi obiektami kobiecymi. Artykuł Mulvey rozpoczął burzliwą dyskusję nad ideologicznymi operacjami

⁷³ Można by stwierdzić, że film i psychoanaliza narodziły się w tym samym roku – w 1985 bracia Lumière pokazali swój pierwszy film, a Freud wraz z Breuerem opublikowali *Studia nad histerią*.

społeczeństwa patriarchalnego mającymi uwidoczniać się w klasycznym kinie hollywoodzkim. W następnych dekadach, w latach 80. i 90., jej tezy zaczęły spotykać się z coraz bardziej zdecydowaną krytyką. To właśnie przedstawiony przez Mulvey związek pragnienia z władzą, chęcią dominacji, był jednym z najczęściej podważanych w jej teorii założeń⁷⁴.

Do sceptycznie nastawionych wobec tez Mulvey należy Todd McGowan, współczesny teoretyk i historyk kina, czerpiący w swoich analizach, podobnie jak Mulvey, przede wszystkim z lacanowskiej psychoanalizy. Według autora *Realnego spojrzenia*, choć zazwyczaj nie zdajemy sobie z tego sprawy, to, czego oczekujemy idąc do kina, to nie zaspokojenie pragnienia związanego z panowaniem, lecz z czymś całkiem przeciwnym – z pewnym rodzajem poddania. Pragnienie jako takie ma bowiem, jak przekonuje McGowan, charakter masochistyczny. Podmiot czerpie przyjemność z własnego pragnienia, któremu całkowicie się poddaje, wyrzekając się własnej dominacji. Jednocześnie jednak, jak już powiedzieliśmy, celem podmiotu nie jest realizacja pragnienia. Jak pisze badacz:

pragnienie ma rys masochistyczny, gdyż jego celem nie jest odnalezienie własnego obiektu, ale samoutrwalenie. W efekcie podmiot może czerpać rozkosz z samego procesu pragnienia. Choć to obiekt rozbudza pragnienie, podmiot nie rozkoszuje się zdobyciem obiektu pragnienia, ale właśnie jego niedostępnością. Pragnienie nie utrwała się dzięki sukcesowi (zdobyciu albo wchłonięciu obiektu), ale dzięki porażce (poddaniu się obiektowi). (2008: 30)

McGowan przywołuje też w swoim wywodzie fragment *Seminarium XI* (1973) Lacana, poświęconego logice popędu skopiecznego: „Co stara się zobaczyć podmiot? Tym, co stara się on zobaczyć (uważajmy tutaj), jest obiekt jako nieobecność (...). Tym, czego szuka, nie jest – jak to się mówi – fallus, ale właśnie nieobecność fallusa” (Lacan [za] *ibid.*). Kino odwołuje się do tego rodzaju pragnienia, zorientowanego wokół braku, nienasyceń.

⁷⁴Dyskusja zapoczątkowana przez esej Mulvey była bardzo obszerna, można mówić wręcz o ukonstytuowaniu się odrębnego nurtu w obrębie filmoznawstwa. Do autorek odnoszących się sceptycznie do mulveyowskich ustaleń należą między innymi: Doane, Mary Ann (1987) *The Desire to Desire: the Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press, Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, Clover, Carol (1992) *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press.

Naszym pierwotnym pragnieniem nie jest władza, panowanie, ale właśnie całkowita utrata władzy, bezwolne poddanie się wszechogarniającej rozkoszy. Jest to jednak pragnienie traumatyczne, z którym podmiot nie jest w stanie się otwarcie zmierzyć. Moglibyśmy powiedzieć, że podmiot chce i zarazem nie chce poddać się rozkoszy. Jak pisze McGowan, „panowanie nie poddaje się rozkoszy, ale dąży do tego, aby ją uregulować – choć mimo wszystko uznaje *objet petit a* za swój ostateczny cel. Innymi słowy, podmiot, który zdaje się dążyć do panowania, faktycznie szuka innego, mniej traumatycznego związku z obiektem własnego pragnienia” (*ibid.*: 32). Tę paradoksalną, wielowymiarową naturę ludzkiego pragnienia komentuje także w swoich pracach Žižek:

Należy pozbyć się uproszczonej wykładni, zgodnie z którą fantazja to wyidealizowany obraz, który przykrywa nieznośną rzeczywistość [...]. Przeciwnie, „podstawowa fantazja” to coś niezwykle traumatycznego: wyraża relację podmiotu do rozkoszy, do traumatycznego rdzenia jego bytu, do czegoś, czego podmiot nigdy nie może w pełni uznać, z czym nie może się oswoić, czego nie może włączyć w swoje uniwersum symboliczne. Publiczne ujawnienie tego fantazmatycznego rdzenia wiąże się z nieznośnym wstydem, który prowadzi do *aphanisis* („zaniku”) podmiotu, samounicestwienia. (2013: 285)

Pragnienie władzy, panowania, jest więc w istocie pozorem, zamaskowaniem innego, bardziej podstawowego, traumatycznego pragnienia, do którego żaden podmiot nie chce, czy wręcz nie może się przyznać, nawet przed sobą samym.

Ambiwalentny charakter pragnienia ujawnia się ze zwielokrotnioną mocą w przypadku męskiego heteroseksualnego podmiotu. Może on bowiem, z jednej strony brać udział w podtrzymywaniu „fikcji dominującej” lub z drugiej wykorzystywać fantazmat w funkcji strategii obronnej, chroniącej przed presją zasad rządzących fallogocentryczną ideologią. W tym drugim przypadku chodziłoby o proces wytwarzania fantazmatów podobny do tego, który opisał w swojej książce poświęconej kształtowaniu tożsamości mężczyzn homoseksualnych Jacek Kochanowski. Autor upatrywał celu aktywności fantazmatycznej w „wymykaniu się” regułom opresyjnej rzeczywistości. Wytwarzanie fantazmatów było przez niego rozumiane jako swoista „praktyka oporu” wobec wymagań narzuconych przez dominujący porządek fallogocentryczny. Wydaje się, że męski podmiot heteroseksualny może także – i być może najczęściej właśnie tak się dzieje –

być zaangażowany w oba te procesy jednocześnie: jego chęć podtrzymywania iluzji fikcji dominującej lub chęć zrzeczenia się dominacji mogą okazać się w każdym z przypadków jedynie pozornym dążeniem. Za pragnieniem panowania może kryć się pierwotne pragnienie poddania, za pragnieniem zrzeczenia się panowania, rzeczywista chęć dominacji.

Filmy nie tylko odwołują się do naszych pragnień, za ich pośrednictwem, jak tłumaczy Žižek, dowiadujemy się także, jak i czego pragnąć, uczymy się pragnąć⁷⁵. Podobną rolę moglibyśmy przypisać innym tekstom kultury; według Ryszarda Koziołka laur pierwszeństwa w tej kategorii należy do literatury:

Literatura nauczyła nas pragnąć czegoś „innego”, wychodzić poza krąg codziennych przyzwyczajzeń [...]. Romantycy eksponowali tę funkcję literatury, definiując człowieka jako jedyną istotę, która chce być kimś innym, niż jest. Za tę niezgodę na własną kondycję gatunkową, społeczną, historyczną odpowiedzialna jest literatura jako nauczycielka pragnienia odmiany życia, nawet dobrego. (2015: 8)

Literatura rozbudza w czytelniku pragnienie, pozwala mu poddać się jego władzy, oddać się przyjemności beztroskiego fantazjowania, zaszczenia w nas nawyk konstruowania fantazmatów. Ale literatura także nieustannie zadaje pytanie o rzeczywistość i fantazje, możliwość ich rozgraniczenia. Koziołek podkreśla, że każda dobra literatura potrafi w pewnym momencie „odepchnąć czytelnika od siebie ku życiu”, dokonując bolesnego aktu deziluzji:

Różnica mowy literackiej wobec złej mowy publicznej polega na tym, że literatura ma w sobie, jak w filmie *Mission Impossible*, mechanizm samozniszczenia. I to ją zbawia, ten komponent krytyczny wobec języka, który ją tworzy. Sama poddaje demistyfikacji swój uwodzicielski mechanizm. Od samych początków powieści, u Cervantesa i dalej u Flauberta czy romantyków. (2016: b/s).

Moglibyśmy powiedzieć, że literatura działa więc na dwóch frontach jednocześnie. Jest nośnikiem ludzkich fantazmatów, przyczynia się do ich reprodukcji i konsolidacji, ale

⁷⁵ To jedna z głównych tez filmu dokumentalnego - *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), reż. Sophie Fiennes, do którego Žižek napisał scenariusz oraz wystąpił w roli narratora, który psychoanalityczną metodą analizuje kultowe filmy.

obnaża też mechanizmy ich wytwarzania, dokonując tym samym ich dekonstrukcji. Na tę drugą funkcję literatury wskazuje Paweł Dybel:

Jeśli zaś chodzi o literaturę i sztukę, to w swych najbardziej znaczących dokonaniach starają się one wykazać pozorny charakter wszelkich stosowanych przez człowieka wyobraźniowych strategii, które mają na celu wykształcenie jednolitego obrazu siebie i świata, przeciwstawiając im obraz głęboko rozchwiany i rozszczępiony w jego różnych aspektach. [...] w każdej „wielkiej” sztuce chodzi o wyeksponowanie na wszelkie możliwe sposoby fantazmatycznego rdzenia ludzkiej tożsamości [...]. (2012: 216)

Literaturoznawcza analiza form przedstawienia fantazmatycznego rdzenia tożsamości męskich bohaterów prozy Javiera Maríasa i Antonia Muñoza Moliny będzie celem kolejnej, analitycznej części naszej pracy.

ROZDZIAŁ III - MĘSKIE FANTAZMATY

W PROZIE JAVIERA MARÍASA I ANTONIA MUÑOZA MOLINY

FLÂNERIE: TOŻSAMOŚĆ ODROZCZONA

Bohaterami i zarazem narratorami powieści Maríasa i Muñoza Moliny są mężczyźni. Nie licząc kilku zaledwie wyjątków, w ich twórczości pojawia się narrator pierwszoosobowy, który retrospektywnie snuje opowieść dotyczącą wydarzeń ze swojego życia. U obu pisarzy narratorzy posiadają stały, charakterystyczny zestaw cech, tak, że komentatorzy ich pisarstwa zwykli wskazywać, że w istocie mamy do czynienia wciąż z jednym, tym samym, konsekwentnie powracającym w kolejnych powieściach bohaterem (cf. Pérès, 1996: 6).

Bohaterów Maríasa i Muñoza Moliny wiele łączy. To niemal zawsze intelektualisci, obdarzeni wrażliwością, wykonujący humanistyczne lub artystyczne zawody: wykładowcy (*Wszystkie dusze*, *Carlota Fainberg*), tłumacza (*Serce tak białe*, *Jeździec polski*) czy muzyka (*Mężczyzna sentymentalny*, *Zima w Lizbonie*). Ze swoją profesją nie są jednak specjalnie związani; wykonywany zawód nie wydaje się determinować ich tożsamości, wręcz przeciwnie, sprawia często wrażenie przypadkowo wybranego, tymczasowego zajęcia. Narratorowi zdarza się drwić z przedstawicieli własnego środowiska zawodowego, demaskując kulisy swojej profesji i „grzeszki” jej przedstawicieli, dając do zrozumienia, że sam się z nim do końca nie identyfikuje.

Narrator *Mężczyzny sentymentalnego*, Lew z Neapolu, żali się na mizerny los śpiewaków operowych – zawód „jeden z najsmutniejszych na świecie i skazujący na największą samotność”, który „nie różni się wiele od zawodu komiwojażera” (Marías, 2002: 17). W *Sercu tak białym* i *Jeźdźcu polskim* znajdziemy wiele kpiących opisów pracy tłumacza. We *Wszystkich duszach* bohater, wykładowca, przyznaje, że opowiadał studentom zmyślane historie o etymologii – materii, którą wykładał, nie mając o niej większego, jak uważa, pojęcia; „czułem się jeszcze większym oszustem niż zwykle” – mówi, wspominając doświadczenie pracy na Oksfordzie (2001: 15). Pod jego ironicznymi komentarzami na temat uniwersyteckich wykładowców, którzy, według niego, zajmują się przede wszystkim sprawianiem wrażenia zapracowanych, by przypadkiem nie wydać się nikomu bezużytecznymi, mógłby pewnie podpisać się Claudio, narrator *Carloty Fainberg*, który kolegów po fachu także nie darzy szczególnym szacunkiem.

Między innymi z powodów zawodowych bohaterowie powieści Muñoza Moliny i Maríasa często podróżują, mieszkają lub przebywają zagranicą. Narrator wyjeżdża z Hiszpanii – zawsze do dużych miast: Londynu, Nowego Jorku, Lizbony, Buenos Aires – innym razem (rzadziej), podejmuje decyzję o powrocie do rodzinnego kraju. Podróżom tym towarzyszy poczucie tymczasowości, bohaterowie nie zadamawiają się na dobre w żadnym z miejsc, trwają raczej w stanie „przejściowym”, zawsze „pomiędzy” obecnymi i potencjalnymi lokalizacjami. Jacques Deza, narrator trylogii *Twoja twarz jutro*, czas życia za granicą określa jako „wzięty w nawias”:

tak, człowiek nigdy nie jest tym, kim jest – nie do końca, nie całkiem – kiedy żyje samotny i mieszka za granicą, i bezustannie mówi w języku, który nie jest jego ojczystym albo pierwszym językiem. Choćby ta absencja była długa, a jej zakończenie nieprzewidywalne, bo koniec nie został wyznaczony od razu albo stał się nieoczywisty i trudno go już przewidzieć i choćby nie było powodu, by myśleć, że któregoś dnia ten koniec, a zatem i powrót nastąpi lub zamajaczy na horyzoncie (powrót do tego co wcześniej, co tymczasem na ciebie nie czekało) i tym samym słowo absencja będzie tracić sens i głębię [...], to ten czas absencji narasta stopniowo jak jakiś dziwny nawias, który w gruncie rzeczy się nie liczy ani nie chroni nas bardziej niż zmienne niematerialne duchy, nie musimy zatem zdawać z niego sprawy nikomu, nawet samym sobie. Do pewnego stopnia człowiek nie czuje się wtedy odpowiedzialny za to, co robi albo czego jest świadkiem, jakby wszystko było częścią jakiejś prowizorycznej egzystencji równoległej, obcej lub pożyczonej, fikcyjnej, nieledwie śnionej – a może teoretycznej, jak całe moje życie [...], jakby wszystko mogło zostać przeniesione do sfery tego, co wyobrażone i niebyłe i oczywiście do sfery tego, co mimowolne, wszystko wrzucone do jednego worka wyobrażeń i podejrzeń i hipotez, a nawet zwykłych i bezrozumnych snów. (Marías, 2011: 111)

Powieściowi mężczyźni podróżują sami, samotni pośród tłumu mieszkańców, przemierzają nieznanne ulice miast, wędrując bez celu – to stały motyw, powracający regularnie zarówno w powieściach Maríasa, jak i Moliny. Według tego ostatniego, pozostającego, jak sam przyznaje, między innymi, pod wpływem pisarstwa Jamesa Joyce’a, „najlepsze dzieła współczesnej literatury zostały stworzone przez, jak ich nazywa, miejskich Robinsonów, rozbitków życiowych, wyrzutek społecznych (...), którzy snują się po ulicach miast w towarzystwie jedynie swoich myśli” (Charchalis, 2003: 131). Richard Sperber określa prozę Muñoza Moliny jako „flaneur literature” (cf.

2015: 11), a swoją tezę udowadnia, tropiąc w powieściach hiszpańskiego autora kolejne odsłony motywu „flânerie”, beztroskiej wędrowki czy spaceru, rozumianych nieraz w sposób niekoniecznie dosłowny (jeden z rozdziałów jego książki nosi tytuł „Alegorical flanerie”).

Wydaje się, że do kategorii zaproponowanej przez Sperbera moglibyśmy z powodzeniem zaklasyfikować także prozę Marías. Charakterystycznym rysem bohaterów jego powieści jest, jak powiedzieliśmy, samotne „szwendanie się” po ulicach wielkich miast i poczucie niedopasowania do prozaicznego życia jego stałych mieszkańców. Tak doświadczenie to komentuje bohater *Mężczyzny sentymentalnego*:

Drażniło mnie, że w miejscowy tłum mogę się wmieszać tylko fizycznie i jedynie w charakterze rekwizytu (przebywać w tej samej przestrzeni, co najwyżej otrzeć się o kogoś w środkach komunikacji miejskiej), że nie mogę uczestniczyć w sprawach i zajęciach tych ludzi ani w ich zdecydowanej, niemal mechanicznej pantomimie – zwiastującej jakiś cel, jakiś zamiar, zajęcia, pośpiech – przechodniów i kierowców samochodów; widziałem jak krążą bez wytchnienia w każdym miejscu i o każdej porze moich wędrowek bez celu. (Marías, 2002: 22)

Narrator *Wszystkich dusz* przyznaje: „Chodziłem bez końca po Oksfordzie. Znałem niemal wszystkie zakamarki tego miasta, a także przedmieścia (...), przeważnie chodziłem bez celu i określonego kierunku” (Marías, 2001: 15). Swoje nałogowe spacerowanie przyrównuje do trybu życia bezdomnych włóczęgów:

Jedynymi, którzy wałęsali się po mieście tak, jak ja, byli żebracy najbardziej gwałtowni i najbardziej zdesperowani, i najbardziej beczynni, i najbardziej pijani, z których część być może była zmarnowanymi talentami sztuk i nauk [...]. Oksford, a właściwie jego centralna część nie jest duży, dlatego względnie łatwo jest spotkać tę samą osobę dwa albo trzy razy tego samego dnia. Można sobie wyobrazić jak bardzo jest to ułatwione, jeśli zarówno my, jak i tamta druga osoba, spędzamy cały dzień na ulicach, wałęsając się, krążąc, chodząc bez celu, przyczyny, sensu a nawet – z pewnością – bez świadomości, że chodzimy. (*Ibid.*: 90)

„Flâneur” był początkowo pojęciem o znaczeniu pejoratywnym, które określało ludzi pozbawionych stałego zajęcia i miejsca zamieszkania: żebraków, bezdomnych,

przestępców⁷⁶. Z czasem koncept zaczął odnosić się do „trwonienia czasu”, zajęcia raczej „luksusowego”, właściwego ludziom uprzywilejowanym. Najbardziej znani literaccy flâneurzy to, jak wiadomo, ci wyrosli spod pióra Charlesa Baudelaire’a, Edgara Allana Poe’go, Honoré Balzaka, E. T.A. Hoffmanna, Gustave’a Flauberta, Charlesa Dickensa, Marcela Prousta czy Roberta Walsera. Zygmunt Bauman pisze, że „przechadzki były zajęciem dla wybranych – ludzi o dużej ilości wolnego czasu i dochodach, jakie życie w zwolnionym tempie, życie od niechcenia, życie jako kolekcjonowanie wrażeń, czyniły możliwym.” (1994: 23). Etymologia pojęcia „flâneur” pozostaje niejasna; według dziewiętnastowiecznej encyklopedii Larousse’a, termin wywodzić się może od irlandzkiego słowa „libertine” (cf. Wilson, 1992: 4).

„Flâneur jest pojęciem genderowym” – stwierdza natomiast w swoim eseju *The Invisible Flâneur* Elisabeth Wilson (*ibid.*: 8)⁷⁷. Według badaczki wcielanie się w rolę beztroskiego spacerowicza było od zawsze domeną męską, nie istniała zaś w świadomości kulturowej odpowiednia dla niego figura *flâneuse*, czyli flâneura kobiety. „Wolność flâneura do wędrowki przez miasto jest zasadniczo wolnością męską” – pisze Wilson i dodaje: „To flâneur, człowiek przyjemności, biorący miasto w wizualne posiadanie, wyrósł w postmodernistycznym dyskursie feministycznym jako uosobienie «męskiego spojrzenia». Reprezentuje on męską, wizualną i voyeurystyczną dominację nad kobietą”⁷⁸ (*ibid.*: 8). O „męskim” spojrzeniu flâneura pisała wcześniej, między innymi, brytyjska krytyczka sztuki, Griselda Pollock. W tekście *Modernity and the spaces of femininity* twierdziła: „Spojrzenie flâneura wyraża seksualność mężczyzny, który we współczesnej polityce seksualnej cieszy się swobodą patrzenia, oceniania i posiadania, w rzeczywistości lub w fantazji”⁷⁹ (1988: 259).

Każdy flâneur jest zarazem voyeuem, baczny obserwator, podglądaczem „pragnącym zachować anonimowość, podchwytyjącym wszystko, ale pozostającym w ukryciu” (Loska, 1994: 41). Spojrzenie, które konstytuuje podmiotowość flâneura,

⁷⁶ W słowniku Larousse’a z 1808 czytamy: „W tym mieście, tak pełnym życia, ruchu, niezrównanej aktywności, mocą jakiegoś osobliwego kontrastu można również napotkać więcej niż gdziekolwiek indziej próżniaków, gnuśników i gapiów” ([w] Benjamin, 2005: 498).

⁷⁷ „The very idea of the flâneur reveals it to be a gendered concept.”

⁷⁸ „The flâneur’s freedom to wander at will through the city is essentially a masculine freedom (...). It is this flâneur, the flâneur as a man of pleasure, as a man who takes visual possession of the city, who has emerged in postmodern feminist discourse as the embodiment of the ‘male gaze’. He represents men’s visual and voyeuristic mastery over women”.

⁷⁹ “The gaze of the flâneur articulates and produces a masculine sexuality which in the modern sexual economy enjoys the freedom to look, appraise and possess, in deed or in fantasy”.

Pollock i Wilson określają jako „męskie”. To nawiązanie do mulveyowskiego pojęcia *male gaze*. Według autorki terminu, rzeczywistość jest w kinie przedstawiana z męskiej perspektywy, filmowa kamera identyfikuje się z męskim spojrzeniem. Angielka w swojej teorii wykorzystwała fundamentalne założenia psychoanalizy Freuda i Lacana, nawiązując, między innymi, do koncepcji „fazy lustra”, autorstwa francuskiego psychoanalityka. Mulvey analizuje obrazy filmowe, śledząc w nich narracyjne schematy, wokół których, według niej funduje się porządek patriarchalny. Bohaterki kobiece są w nich najczęściej sprowadzone do biernej roli przedmiotu do oglądania, a widz, mężczyzna, czerpie z nich nie tylko przyjemność, ale też wyobrażeniowe wzorce do identyfikacji i naśladowania (cf. Mulvey, 1999: 95-107).

Wilson polemizuje jednak z feministyczną interpretacją roli figury flâneura, tłumacząc, że ten, będąc w istocie dysponentem spojrzenia, jednocześnie wcale nie uosabia – jak chce między innymi Pollock – „masculine power”, silnego, dominującego podmiotu męskiego. Autorka *The Invisible Flâneur* zarzuca swojej rodaczce powierzchowne odczytanie teorii Mulvey. Według Wilson ta ostatnia podkreśla przecież narcystyczną podstawę instynktu skopofilicznego. Mężczyzna „rządzący” spojrzeniem, czerpie przyjemność z obserwacji i tym samym, jak mu się wydaje, kontroli kobiety-obiektu. Ta jednak ma przede wszystkim służyć rekompensacji „braku”, którym naznaczona jest jego własna tożsamość. Flâneur utożsamiałby więc nie realną władzę patriarchalnego podmiotu męskiego, a jej pozorność, rzeczywistą słabość. Jest on figurą „ambiwalencji” (1992: 4), uosobieniem męskiej niestabilności, tożsamościowego niepokoju, impotencji (cf. *ibid.*: 19) – oznajmia dosadnie Wilson.

Peter Ferry uważa, że figura flâneura, reprezentująca jeden z kluczowych wzorów postnowoczesnego podmiotu, może i, jak przekonuje, powinna, posłużyć jako wydajne narzędzie analizy literackich reprezentacji współczesnej męskości (cf. 2011: 53). „Kwestia męskości – jej kształtowanie i dekonstrukcja – jest fundamentalnie związana z figurą flâneura” – podkreśla badacz⁸⁰ (54). Autor analizuje motyw flaneryzmu we współczesnych powieściach amerykańskich, których miejscem akcji jest Nowy Jork. Zastanawiając się nad symboliczną wartością, tak często, jak się okazuje, wykorzystywanego w aktualnej prozie amerykańskiej, motywu zamilowania bohatera do wędrowek po mieście, Ferry dochodzi do wniosku, że jest on – być może w pewnym

⁸⁰ “The issue of masculinity –its formation and deconstruction– is fundamentally linked to the figure of the flâneur”.

stopniu nieświadomym – wyrazem chęci ucieczki od odpowiedzialności, związanej z narzuconymi podmiotowi społecznymi normami i wymaganiami (cf. 57). Współczesny flâneur jest więc nie tyle nośnikiem mocnej, sprawczej, męskości – tu Ferry zgadza się z Wilson, na którą zresztą powołuje się w swoim tekście – co raczej, wyrazem kryzysu męskiej tożsamości, wytworzonego w reakcji podmiotu na oczekiwania wynikające z wykreowanej społecznie wizji męskości. Wędrowanie po mieście, czasem wręcz kompulsywne, to, innymi słowy, objaw chęci ucieczki przed opresyjną rzeczywistością, zwłaszcza, że błądzenie ma tu wymiar nie tylko przestrzenny, ale także intelektualny; spacerowaniu towarzyszy wędrowka czy błądzenie myśli. Jak pisała Wilson, flâneur „unoszą się poza materialnością, żyjąc we własnym umyśle i pozbawiony patriarchalnego dyskursu, który zapewniał mu znaczenie, zostaje zmuszony do stworzenia nowego⁸¹” (1992: 18). Podobne znaczenie flaneryzmowi przypisuje Bauman, według którego, celem wędrowki współczesnego spacerowicza staje się „spełnienie powołania” rozumianego jako (re)konstrukcja własnej tożsamości (cf. Bauman, 1994: 12).

Bohaterowie powieści Muñoza Moliny i Maríasy artykułują, nieraz w sposób ostentacyjny, problemy z własną tożsamością. Narrator *Wszystkich dusz* swój pobyt w Oksfordzie nazywa czasem „zaburzenia”: „zdałem sobie sprawę, że mój pobyt w Oksfordzie – kiedy się zakończy – stanie się historią zaburzenia; i że wszystko, co się w trakcie tego pobytu zacznie albo zdarzy, będzie dotknięte lub skażone tym powszechnym i nieuniknionym zaburzeniem (2001: 50)”. Alexis Grohmann zauważa, że cała twórczość Maríasy traktuje właśnie o tożsamości „zaburzonej”, z której doświadczenia świadectwo zdaje narrator opowieści (cf. 2008: 65). To przeświadczenie podziela wielu analityków prozy pisarza, między innymi Manuel Alberca, według którego utrata tożsamości i żmudne jej poszukiwanie stanowią najważniejszy temat powieści hiszpańskiego autora (2013: 453).

Wątpliwości maríasowskiego bohatera budzi nawet jego własne imię, element konstytutywny tożsamości par excellence. Narrator *Twojej twarzy jutro* modyfikuje jego formę w zależności od okoliczności; w końcu przyznaje: „Moje prawdziwe imię nie brzmi Jacobo, ani Jaime, ani Santiago, ani Diego, ani Yago – wszystkie są tym samym imieniem – lecz Jacques, choć tylko matka zwracała się tak do mnie za życia” (2010: 195). Motyw posługiwania się kilkoma wersjami imienia – sięgający skądinąd

⁸¹ “floats with no material base, living on his wits, and, lacking the patriarchal discourse that assured him of meaning, is compelled to invent a new one”.

korzeniami twórczości Cervantesa, który jak wiemy, don Quijota nazywał także Quijadą, Quesadą, Quijaną czy Quijótizem – pojawia się w wielu powieściach Mariása. W *Jutro, w czas bitwy o mnie myśl* bohater zamienia się tożsamością ze swoim przyjacielem, podszywając się pod pisarza przemówień politycznych, które przygotowuje jako ghostwriter (prominentni politycy wygłaszają je potem jak własne słowa). Imiona regularnie zmieniać będzie Bertram Tupra, szef Jacquesa (Jacobo alias Jaime lub Jacka) Dezy, czy też, ze względu na skomplikowane losy rodzinne, Wheeler, sędziwy profesor oksfordzki, przyjaciel i mentor bohatera *Wszystkich dusz*. Narrator często miewa też wątpliwości dotyczące czyjegoś nazwiska: „Miguel Desverne czy też Deverne” (cf. 2013: 9), „Juan Vere albo Juan de Vere, w zależności od tego, kto je wypowiada czy pomyśli” (2016: 10), „wymówił je «Wan Wekten», tak jak wypowiadał je sam Van Vechten i wszyscy, którzy go znali, choć później powiedziano mi, że w Holandii i Flandrii nazywano by go «Fan Fechten», czy jakoś tak” (2016: 55).

Alberca zauważa, że mariásowski bohater jest postacią paradoksalną, pełną sprzeczności: narrator akcentuje nieokreśloność własnego ja, jednocześnie wciąż na jego temat rozprawiając:

Sugeruje albo wyraża wprost, z jednej strony brak samoświadomości, z drugiej obsesyjną potrzebę jej afirmacji. Tak, jakby słabe poczucie własnego ja umacniało się wraz z każdym działaniem czy wypowiedzią. Bohater obnosi się ze swoją niemocą, samotnością i zaburzeniami; nie chcąc ich uznać, jednocześnie wystawia je na pokaz⁸². (2013: 452)

„Zaburzenie” opisywane przez narratora objawia się między innymi inercyjnością, nieskłonnością do działania, trwaniem w „stanie wewnętrznego rozdarcia związanego z niechęcią i nieumiejętnością (niemożliwością!) podejmowania decyzji” (Potok, 2016: 212). Można odnieść wrażenie, że życie bohatera upływa mu w głównej mierze na czekaniu (choć trudno orzec na co) i myśleniu (właściwie o niczym konkretnym). Za ilustrację tego stanu niech posłużą słowa narratora *Mężczyzny sentymentalnego*:

Na tych stronach, które zapisuje (nie zjadłszy jeszcze śniadania), rozpoznaje ten zimny i nieczuły ton, jakiego używają pesymiści: nie znajdując powodów, aby żyć, nie mogą

⁸²“Es un personaje contradictorio a la fuerza, pues sugiere o expresa tanto su falta de entidad como la necesidad obsesiva de afirmación. Es como si la debilidad de su yo se fortaleciese en cada acción o sentencia verbal. Este protagonista hace ostentación de su vulnerabilidad, de su soledad y de sus perturbaciones, y no contento con reconocerlas, las pone en escena”.

równocześnie znaleźć żadnego powodu, aby się zabić albo umrzeć, żadnego powodu, aby się bać, żadnego, by wyczekiwać, żadnego, aby myśleć, a przecież – mimo to – oddają się wyłącznie tym trzem ostatnim czynnościom – boją się, wyczekują, myślą, myślą bez ustanku. Taki był właśnie stan mojego umysłu [...]. Bałem się i wyczekiwałem, i myślałem podczas prób, w pokojach hotelowych, spacerując po kolejnych miastach, podróżując pociągiem i podczas rzadkich okazji przelotów samolotem, w poczekalniach, i w barach, czytając partytury i studiując dokumenty, a także – czasami – w trakcie przedstawień. [...] Myślałem wówczas tak wiele, że w końcu miałem dość samego siebie. Muszę dodać, że było to myślenie bezrefleksyjne, nieukierunkowane, chaotyczne, niewynikające z konkretnej przyczyny i bezcelowe, nieżnośne. (Marías, 2002: 38)

Bohaterowie wielokrotnie doświadczają poczucia nierealności otaczającej ich rzeczywistości lub własnej egzystencji. Narrator ma wrażenie przebywania we śnie lub trudności z odróżnieniem tego, co rzeczywiście się wydarzyło od tego, co stanowiło treść sennego marzenia. Wykreowany, wewnętrzny świat absorbuje go niekiedy bardziej niż to, co wydarza się „naprawdę”.

„Flâneur musi zachować dla siebie wolną przestrzeń «człowieka niezaangażowanego»”, pisze Bauman (1993: 77). „Najważniejsze okazuje się całkowite wyobcowanie z codziennej zewnętrżności” – wtóruje mu Maria Janion, charakteryzując flaneurowskie postacie wykreowane przez E. T. A Hoffmana (1991: 34). Obydwie wypowiedzi określiłyby trafnie mentalność maríasowskiego bohatera, który od otaczającej go rzeczywistości wydaje się „odklejony”, jakby nic, co się wydarza, bezpośrednio go nie dotyczyło i dotknąć nie mogło. Deza pracujący dla brytyjskich służb specjalnych, zajmujących się między innymi analizowaniem osobowości i życiorysów interesujących wywiad osób, znajduje przypadkiem anonimową notatkę, tak oto komentującą jego zachowanie:

Nie chodzi o to, że jakieś konkretne zdarzenia nie wzbudzają w nim żalu lub radości [...]. Jednak w jakiś abstrakcyjny sposób. A może podchodzi po prostu ze stoickim spokojem do tego, co przytrafia się innym i do tego, co jemu się przytrafia. Sprawy się dzieją, a on je odnotowuje w głowie bez żadnego konkretnego celu, najczęściej uważa, że wcale go nie dotyczą, a tym bardziej nie jest w nie uwikłany. [...] jakby żył jakimś równoległym, teoretycznym życiem albo życiem przyszłym, które czeka na swoją kolej w domowej garderobie. Aż nadejdzie jego czas w innej egzystencji. (2010: 324)

W jednym z wywiadów pisarz przyrównał narratorów swoich powieści do „zjaw” (hiszp. *fantasmas*): mężczyźni ci „nie zabierają głosu, nie działają, patrzą, obserwują. (...) Są niczym duchy”⁸³ ([w] Fuentes, 2012: b/s).

„Byłem nikiem, przedwcześnie umarłym, który jeszcze nie wie, że umarł, cieniem krążącym po miastach i zajmującym w hotelach opuszczone pokoje (Muñoz Molina, 2000: 48)” – opowiada o sobie narrator powieści *Beltenebros* (1989). W prozie Moliny odnajdujemy podobne do maríasowskich elementy charakterystyki głównego bohatera: bierność, poczucie nieprzystosowania, skłonność do zaciemniania własnej tożsamości⁸⁴... Także i ten bohater nie ma jednego imienia: narrator powieści *Beltenebros*, z racji swojej konspiracyjnej działalności, posługuje się pseudonimem, nie zna też prawdziwych imion pozostałych pracowników organizacji, której jest członkiem. Ci, wedle jego słów, przybierają „nazwiska wypożyczone z książek”, „nierealne, jak z sentymentalnej powieści, którą czyta się dla zabicia czasu”⁸⁵ (cf. 2000: 7). Protagonista *Zimy w Lizbonie* (1987) także zmienia osobowe dane: Santiago Biralbo postanowi zostać Giacomo Dolphinem – ma to być „znak, że definitywnie zerwał z ciężącą mu przeszłością” (1995: 97).

„Bohater utworów Muñozza Moliny to człowiek samotny, pozbawiony złudzeń, sfrustrowany, który pozwala się nieść prądowi wydarzeń” (Charchalis, 2003: 132). Autor w jednym z wywiadów mówił, że kreując powieściowe postacie inspirował się twórczością swojego literackiego guru, Juana Carlosa Onettiego, który

stwarzał biografie i twarze mężczyzn samotnie palących papierosy w hotelach i czekających na coś w mieście spowitym mgłą płynącą od rzeki, zgorzkniałych i zatraconych kobiet o wymalowanych ustach, ludzi bez przyszłości, których jedyną ojczyzną są bary, wynajęte pokoje, domy publiczne, puste nocne ulice. ([w] Charchalis, *ibid.*: 132)

W prozie Muñozza Moliny z łatwością dostrzeżemy wpływ estetyki charakterystycznej dla pisarstwa urugwajskiego prozaika. Mężczyźni z jego powieści zdają się nie przynależć do świata banalnej codzienności:

⁸³“No intervienen ni actúan mucho; ven, observan (...). En cierto sentido son fantasmas”.

⁸⁴Proza Moliny, podobnie jak Marías, określana jest przez krytyków jako „opowieść o poszukiwaniu tożsamości” (cf. Pérès, 1996: 6, Charchalis, 2003: 136, González Acre, 2005: 48).

⁸⁵ Co ciekawe, w tej samej powieści Muñozza Moliny mamy do czynienia także z sytuacją odwrotną – dwie bohaterki kobiece noszą jedno, to samo imię.

Żyłem przepojony zwiewnym, permanentnym poczuciem tymczasowości i wygnania, zawieszenia w czasie i bezcelowości oczekiwania. Niezdolny do jakiegokolwiek formy niesamotniczego życia, tkwiłem w odosobnieniu, w hotelach i na lotniskach, jak człowiek szukający azylu w klasztorze, i czasem wierzyłem, że odczuwam, jak mnisi, tęsknotę za światem zewnętrznym, który tak naprawdę mnie nie interesował [...]. (2000: 13)

– wyznaje Darman, narrator *Beltenebros*. Typem „samotniczym” jest też Claudio, bohater *Carloty Fainberg*:

jak tylko opuszczam dom [...] zanurzam się w sobie jak płetwonurek w wodzie i każda groźba rozmowy wprawia mnie w zakłopotanie. Należę do ludzi określanych tu przez socjologów całkiem trafną metaforą: cocoon. Gdziekolwiek jestem, poza moim świetnie ogrzany, obitym wykładziną mieszkaniem, otaczam się ciepłutkim kokonem wygodnej privacy. (2004: 15)

Santiago Biralbo zaś nie robi nic innego niż czekanie na listy od ukochanej (ta od kilku lat przebywa za granicą), wspominając wspólną przeszłość i wyobrażając sobie jej upragniony powrót. Najbardziej lubi „zamykać się w mieszkaniu, leżeć, pałac i słuchając muzyki” (1995: 37), budować sobie „życie doskonale utajnione, w które nie mają wstępu ani czas, ani rzeczywistość” (*ibid.*).

Jak pisze González Arce, „w prozie Antonia Muñoz Moliny nie odnajdziemy postaci odważnych, zręcznych; to jednostki raczej słabe, niezdarne i lękliwe, żyjące bezwolnie życiem, jakby im narzuconym”⁸⁶ (2005: 167). Marías z kolei mówi o swoich literackich postaciach, że

to mężczyźni bierni, którzy czekają i obserwują, nie wydają sądów i zazwyczaj wykazują niezwykłą umiejętność godzenia się z tym, co się wydarza [...]. Wydają się niczego nie chcieć, być może dlatego, że w rzeczywistości chcieliby zbyt wielu rzeczy i nie potrafiąc do końca wyrzec się żadnej z nich, ostatecznie, sparaliżowani, ograniczają się do roli opowiadających⁸⁷. ([w] García de León, 2006: b/s)

⁸⁶ „No encontramos en la obra de Antonio Muñoz Molina personajes valientes y hábiles sino seres debiles, algo torpes y miedosos, que viven por procuración una vida que no les pertenece”.

⁸⁷ “Hombres pasivos que miran y esperan mucho y apenas juzgan, y que a veces muestran una extraña conformidad con lo que acontece (...). Parecen no querer nada, quizá porque en el fondo quisieran

Figura podmiotu męskiego „sparaliżowanego”, znajdującego się w stanie „blokady” jest według Sally Robinson, autorki *Marked Men: White Masculinity in Crisis* (2000), motywem regularnie pojawiającym się w prozie amerykańskiej końca XX wieku. Jest on, jak uważa badaczka, odzwierciedleniem szeroko komentowanego fenomenu, tak zwanego „kryzysu męskości”. Jednocześnie, jak tłumaczy autorka, pojęcie kryzysu jest terminem niejednoznacznym, ambiwalentnym. Wielu teoretyków krytykuje posługiwanie się tym terminem w kontekście rozważań na temat kondycji męskości, twierdząc, z jednej strony, że nadaje on naturalnej skądinąd ewolucji wzorców tożsamościowych pierwiastek pejoratywny, z drugiej, że z żadnym przecież realnym schyłkiem hegemonii patriarchy do czynienia nie mamy (cf. Jefferson, 2002: 66). Z takim poglądem nie zgadza się Robinson, która przekonuje, że to właśnie pojęcie „kryzysu” najtrafniej oddaje aktualne przemiany zachodzące w obrębie męskiego paradygmatu. Autorka podkreśla jednak, że występowanie z pozycji kryzysu nie jest jednoznaczne z realnym brakiem siły, rezygnacją z władzy czy przemocą. Innymi słowy, „kryzys” męskości wcale nie musi oznaczać osłabienia dyskursu patriarchalnego. I według jej diagnozy nie oznacza.

Badaczka początki narracji o kryzysie współczesnej męskości sytuuje w końcu lat 60. XX wieku. To okres konsolidacji i wzmożonej aktywności ruchów społecznych różnego rodzaju: feministycznego, mniejszości seksualnych czy rasowych. W walce o usankcjonowanie równych dla siebie praw łączy je wspólne dążenie ku decentralizacji dominującej, normatywnej, białej heteroseksualnej męskości. Ta traktowana jest jak wspólny „wróg”, w walce przeciw któremu należy się zjednoczyć. A zatem status grupy uprzywilejowanej, uznawanej za kategorię tożsamościowo neutralną, zaczyna męskość z czasem uwierać. Według Robinson to właśnie wtedy męska tożsamość zaczyna świadomie konstituować się wokół fenomenu kryzysu. Przedstawiciele męskości wykorzystują poczucie porażki, traktując je jako swoistą strategię wyrażenia własnej genderowej specyfiki, „nieuniwersalności”. Wokół negatywnego doświadczenia budowane jest poczucie męskiej wspólnoty. Pozycja przegranej okazuje się przynosić korzyści – wykalkulowana kapitulacja jest zaprzeczeniem działania, nie prowadzi do zmiany układu sił, lecz utrwała status quo (cf. Robinson, 2000: 1-21).

demasiadas cosas o no pueden sustraerse enteramente a ninguna, hasta sentirse paralizados a veces y limitarse por tanto a ser relatores”.

Literacka reakcja na fenomen kryzysu męskości przebiega wielowymiarowo. Obok narracji ukazujących pęknięcie, osłabienie pozoru monolitycznego podmiotu męskiego, nasiliła się potrzeba obrony dotychczasowego jej statusu, stąd uciekanie się do kreacji silnych męskich bohaterów. Wydaje się, że od tego momentu żaden tekst literacki nie może już być postrzegany jako „niewinny”, uniwersalny – kategoria męskości zaczęła mieć znaczenie w badaniach krytycznoliterackich, jakie wcześniej uzyskała kobiecość czy homerotyczność. Dyskusja na temat „kryzysu męskiego” przyczyniła się między innymi, do rosnącej popularności wszelkich odmian powieści kryminalnej, uznawanej tradycyjnie za gatunek „męski”, eksploatujący fantazmatyczne wizje męskości (cf. Forter, 2000: 8).

Hiszpańscy autorzy chętnie wykorzystują tę konwencję. Molina powie nawet, że „każda powieść ma w sobie pierwiastek detektywistyczny. Powieść detektywistyczna to forma powieści idealnej”⁸⁸ ([w] Puértolas: 1994: 190). Elementy konwencji kryminalnej⁸⁹ występujące w prozie autora *Beltenebros* były szeroko komentowane przez krytyków analizujących twórczość Moliny⁹⁰. Narrator jego powieści – samotny, melancholijny, pogodzony z losem, flâneur – nawet jeśli nie jest detektywem czy agentem w sensie dosłownym, to ucieleśnia charakterystyczne dla tej figury literackiej cechy; bywa porównywany do postaci stworzonych przez Raymonda Chandlera czy Johna Le Carré (cf. Aguilera García: 2006: 103-105). Ten pierwszy idealnego bohatera powieści kryminalnej charakteryzował tak:

To on jest bohaterem. On jest wszystkim. Musi być kompletnym mężczyzną i człowiekiem przeciętnym, a także człowiekiem nadzwyczajnym. Musi być, by użyć nieco zwietrzałego pojęcia, człowiekiem honoru, instynktownie, nieuchronnie, bez zastanawiania się nad tym i oczywiście bez mówienia o tym. Musi być najlepszym człowiekiem na świecie i człowiekiem wystarczająco dobrym dla każdego świata⁹¹. (Chandler, 1988: 18)

⁸⁸ “Tengo la impresión de que cada novela es, en esencia políciaca. La novela políciaca es el modelo de la novela perfecta”.

⁸⁹ Terminu powieść kryminalna używamy tu w sposób ogólny, jako kategorię obejmującą wiele pododmian gatunkowych: powieść detektywistyczną, kryminalno-sensacyjną, czarny kryminał, *hardboiled*, etc.

⁹⁰ Cf. Briones García: 1998, Pérès: 2001, González Arce: 2005, Aguilera García: 2006, Yang: 2010.

⁹¹ “He is the hero. He is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honour, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world”.

Detektyw jest mężczyzną niezwykłym i takim jak wszyscy. González Arce, powołująca się na Mircea Eliade, przypomina, że powieść detektywistyczna uznawana jest za kontynuację narracji mitologicznej; jej prawnik zwykle się upatrywać w micie o Edypie, „z jego «odwróconym» porządkiem fabuły, sięgającej — poprzez «śledztwo» — coraz głębiej w przeszłość” (Barańczak, 1973: 64). Jednym z podstawowych elementów opowieści mitologicznej, odtwarzanym w powieści kryminalnej, jest motyw inicjacji, którą Eliade definiuje jako „przejście przez symboliczną śmierć i zmartwychwstanie, od niedojrzałości do wieku dorosłego”⁹² (1963: 246). Molina w jednym z wywiadów stwierdza, że w niemal każdej powieści jest „ziarno” Odysei, homerski poemat inspiruje niezmiennie, jak przyznaje, także jego (cf. 1998: b/s). Proces inicjacji, przemiany głównego bohatera dokonuje się w rytuale podróży lub wędrówki. Podczas bezwiednego przemierzania kolejnych ulic narrator doświadcza nagłego olśnienia. Występujący w roli szpiega czy detektywa bohater, przy okazji rozwiązywania zagadki kryminalnej, odkrywa nieoczekiwanie inną prawdę – dotyczącą jego własnej tożsamości (cf. Pérès, 1996: 6). Stąd też w analizach krytycznoliterackich twórczości Moliny, ale także i Mariasa, pojawia się teza o kryjącej się za detektywistyczną fabułą strukturze *bildungsroman* (cf. González Arce, 2005: 161, Aguilera García, 2006: 101). Inaczej niż w micie jednak „formowanie” nie polega tu na zbliżeniu się do służących za wzór, niezwykłych, obdarzonych nieprzeciętnymi zdolnościami herosów, przeciwnie: moment przejścia oznacza rozczarującą konfrontację z odartą ze złudzeń rzeczywistością (cf. González Arce, 2005: 166). W jej dotychczasowej percepcji następuje pęknięcie; tak, że czytelnik nabiera wątpliwości, czy snuta przez narratora opowieść o kolejnych przygodach i powierzonych mu przez tajne organizacje zadaniach nie stanowiła jedynie urojeń, jego snów, fantazji pozwalających uciec od nudnej codzienności, „zwykłego” zawodu, który być może w rzeczywistości wykonuje. Jak pisała Wilson, prawdziwy flâneur, miejski detektyw, tak naprawdę nigdy nie istniał (cf. 1992: 18); jest znakiem pozbawionym znaczenia (Ferry, 2015: 27), symulakrem, projekcją, męskim fantazmatem.

Powieść detektywistyczna jako gatunek ma ponad dwieście lat. W tym czasie wykształciło się wiele jej pododmian, ewoluowała też konstrukcja głównego bohatera.

⁹² „le passage, par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la naissance et de l'immaturation à l'âge spirituel de l'adulte.”

Badacze literatury (oraz kina) dostrzegają ogólną tendencję ku demitologizacji postaci detektywa (szpiega lub agenta), stopniowe z biegiem czasu jej odczarowywanie, „uzwyklanie”⁹³. Inni teoretycy wskazują z kolei, że literatura kryminalna niesłusznie zwykła być utożsamiana z gatunkiem powielającym patriarchalne schematy, z apoteozą męskiego heroizmu, racjonalności, siły. O tym, że paradygmataczny dla całego gatunku James Bond nie jest wcale takim, jak powszechnie się uważa, ucieleśnieniem hegemonicznej męskości, pisała między innymi Judith Halberstam⁹⁴. Autorka głośnej *Female Masculinity* (1998), próbująca w swojej książce, jak sama pisze, uchwycić i zdefiniować istotę męskości, rozprawia się z bondowskim fantazmatem. Według niej seria przygód agenta 007 daleka jest od reprezentacji bohaterskiej, silnej męskości. Przeciwną przelozoną Bondą jest dojrzala kobieta, niejaka M.⁹⁵, stanowcza i twardo stajajaca po ziemi, strofujaca swojego podwladnego, gdy ten na przyklad wykaże się niedostatecznym szacunkiem wobec kobiet (w filmie *GoldenEye*, M. nazywa Bondę „seksistowskim, mizoginistycznym dinozaurem, reliktem epoki zimnej wojny”). Bez dobrze skrojonego, eleganckiego garnituru i calego arsenu zaawansowanych technologicznie gadzetów, konstruowanych przez dobrze oplacanego Agenta Q (Halberstam uważa, że naukowiec reprezentuje podmiot *queer*), Bondowi nie zostaje wiele z superbohatera. Jego przerysowana męskosc jest protezą, z latwością zmienia się w parodie – stwierdza Halberstam.

Gregory Forter, autor jednej z najciekawszych monografií poświęconych analizie konwencji kryminalnej⁹⁶, uważa, że kwestia reprezentowanej przez ten gatunek męskosci jest o wiele bardziej niż by się mogło wydawać, złożona. W swojej książce, błyskotliwie

⁹³ Za przyklad może posłużyć kultowy bohater zekranizowanej serii powieści Iana Fleminga. „Zaczęła się nowa era dla Jamesa Bondy” – pisał przy okazji premiery *Skyfall* Jakub Socha: „Bond przybrał na wadze i zaczął przypominać człowieka, a nie szpiega bez ciała (...), króla powierzchni” (2012: b/s). W ponownym tonie komentowała kolejny bondowski film Iwona Kurz. W swojej opublikowanej na łamach *Tekstów Drugich* analizie tak opisywała przemianę bohatera *Spectre*: „Bond zostaje w efekcie obnażony: ma coraz więcej uczuć i coraz mniej gadzetów (...). Agent 007 pozbawiany jest cech nadludzkich, a ściślej – nadmęskich – a jednocześnie zyskuje «kobieca» uczuciowość. W kolejnych odcinkach serii doznaje uszczerbku na męskosci, rozumianej i dosłownie, i metaforycznie, potem okazuje się za stary na agenta, choć jednocześnie dużo silniej wystawiony na uprzedmiotawiające spojrzenie. (...) Bond, który przychodzi po swoich poprzednikach, jest zatem humanistyczny. Wychodzi ze wszystkich tych opresji zwycięsko, ale przecież jako zupełnie już nowy bohater, ucieleśniony i uduchowiony” (2016: 307).

⁹⁴ Znana także jako Jack Halberstam.

⁹⁵ M. jest kobietą tylko w niektórych częściach zekranizowanej serii, filmach: *GoldenEye* (1995), *Jutro nie umiera nigdy* (1997), *Świat to za mało* (1999), *Śmierć nadejdzie jutro* (2002), *Casino Royale* (2006), *007 Quantum of Solace* (2008), *Skyfall* (2012).

⁹⁶ Cf. (2000) *Murdering Masculinities. Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*, New York: New York University Press.

wykorzystującej psychoanalityczne narzędzia analizy, pokazuje, jak ambiwalentna, wielopoziomowa i pełna sprzeczności jest to relacja. Według niego gatunek detektywistyczny w swych założeniach nie tylko nie gloryfikuje normatywnej męskości, ale może stanowić wydajne medium jej kontestacji.

W niejednoznacznym celu cechy gatunku kryminalnego nadają także swoim powieściom autorzy hiszpańscy. Wykorzystanie konwencji ma tu wydźwięk raczej ironiczny, „z przymrużeniem oka”. Bohater trylogii Maríasy, Jacques Deza, postanawia odejść z pracy w brytyjskim wywiadzie, nie mogąc pogodzić się z charakteryzującą metody operacyjne agentów brutalnością. Niedługo po tej decyzji dowiaduje się – a raczej snuje przypuszczenia – o romansie własnej żony z pewnym madryckim malarzem, Custardoyem. Deza postanawia wziąć sprawy w swoje ręce i z pistoletem w jednej z nich, najpierw śledzi, a później odwiedza zaskoczonego rywala w jego pracowni, zapominając jakby o swojej dopiero co deklarowanej awersji do przemocy. Cała scena, tradycyjnie u Maríasy rozegrana jakby w *slow motion*, rozpisana na dziesiątki stron, jest mocno filmowa, przypomina pojedynek rodem z westernu. Narrator tak opisuje swojego przeciwnika:

On także miał na sobie prochowiec, dobrej jakości, czarny i bardzo długi, niemal jak długi fartuch, i ten płaszcz w połączeniu z innym tego dnia kapeluszem, w typie stetsona, ale z szerszym rondem i w kolorze kremowym albo białym, podobnym do noszonych przez Toma Mixa na starych niemych filmach (facet naprawdę musiał być walnięty), sprawiały, że wyglądał trochę jak postać z Dzikiego Zachodu [...]. (2013: 428)

Dezie zaskakująco łatwo przychodzi użycie fizycznej siły. Okazuje się, że cel uświęca środki, a rzekoma obrona żony usprawiedliwia agresję. Do tej pory, zazwyczaj pełen wątpliwości, pozbawiony wszelkiej inicjatywy narrator, teraz wykazuje się zdolnością do wydawania stanowczych poleceń i wykonywania zdecydowanych ruchów. Bohater zapomina o skrupułach: rani twarz przeciwnika, miażdży jego dłoń, łamie palce... Jednocześnie jednak opis całego zdarzenia okraszony został sporą dawką humoru, który zdaje się sprowadzać całą scenę na terytorium parodii. Deza konstatuje na przykład problematyczność posługiwania się bronią: „Nie pamiętałem już, że pistolet tyle waży, na filmach wymachują nim jak sztyletem. Trzeba wysiłku, żeby go unieść, a jeszcze większego, by trzymać go nieruchomo, mierząc do celu” (*ibid.*: 419). Relacji z konfrontacji z Custardoyem towarzyszą ironiczne, żartobliwe komentarze,

niepozwalające czytelnikowi, i być może samemu bohaterowi, brać całej akcji do końca na poważnie: „Zanim pozwoliłem mu się odwrócić i kazałem usiąść, poczułem lekką konsternację. Co ja tu robię z tym pistoletem w ręku?” (436). „Miałem nadzieję, że nie nawykł do posługiwania się bronią palną, bo inaczej mógł zauważyć, że to ja nie nawykłem” (445). Narrator ostatecznie atakuje swojego przeciwnika... pogrzebaczem (nie omieszka przy tym wspomnieć o swojej zazdrości o kominek). Wyczyn pozbawiony znamion szlachetnego heroizmu, zamienia się w zwyczajną farsę: „To kurwa scena jak z operetki!” – konstatuje Custardoy (2013: 450).

Marina Warner, brytyjska pisarka, specjalistka od mitów, w swoim tekście „Chłopcy będą chłopcami, stwarzanie męczyzny” (1994) opisuje poszczególne typy mitologicznych bohaterów reprezentujących mocno zakorzenione i wciąż aktualne we współczesnej kulturze wzorce męskości. Mocnym greckim herosom: wykorzystującemu siłę swoich mięśni Heraklesowi i posługującemu się potężnym mieczem Achillesowi, badaczka przeciwstawia postać przebiegłego Odyseusza – wesółka i żartownisia, „który przetrwanie zawdzięcza swojej inteligencji”, sprytowi i poczuciu humoru. Choć Warner zaznacza, że to jeden z najstarszych typów bohatera literatury światowej, współcześnie powielany chociażby przez filmy Charliego Chaplina czy Woodego Allena, „którzy z upodobaniem uprawiają styl heroiczno-pożałowania godny”, stwierdza jednocześnie, że zdecydowanie ustępuje on popularności, zwłaszcza wśród młodego pokolenia, modelowi męskości silnej i swoją siłą dominującej nad innymi:

współcześnie żartobliwe użycie sprytu przeciwko brutalnej sile i poleganie na podstępnie niemal zanikły w heroicznym micie. W przeważającej popularnej koncepcji męskości, która pojawia się w komiksach, grupach rockowych, modzie ulicznej, filmach z udziałem Clinta Eastwooda czy Arnolda Schwarzenegera [...], wesółek lub oszust ustąpił pola walecznemu bohaterowi: to on stanowi paradygmatyczny wzorzec najsprawniejszego wojownika [...]. (2012: 567)

W tę tendencję nie wpisują się powieści Mariása, które należałyby raczej do wytyczonej przez Chaplina i Allena linii kreowania męskiego bohatera. Nawet jeśli narrator stosuje przemoc, chętnie później obraca wszystko w żart; ostentacyjnie wręcz podkreśla nieheroiczny pragmatyzm własnych działań.

Muñoz Molina jeszcze chętniej i wyraźniej nawiązuje do gatunku sensacyjno-kryminalnego. Najlepszym tego przykładem jest wydana w 1989 roku powieść *Beltenebros*. Wojciech Charchalis, tłumacz książki na język polski, określił ją mianem „hołdu dla kina lat 40.”, twierdząc, że „sama w sobie mogłaby być scenariuszem filmu gangsterskiego” (2003: 133). Także i Molina jednak, podobnie jak Marías, tradycyjnym regułem rządzącym kryminalną konwencją nie zamierza być całkowicie wierny. Darman, narrator powieści („jakby żywcem przeniesiony z filmów z Humphreyem Bogartem twardy mężczyzna o gołębim sercu i skłonności do melancholii”) (Charchalis, 2003: 134), przyjeżdża po dwudziestu latach nieobecności do Madrytu z misją zamordowania jednego z członków tajnej organizacji, który okazał się być zdrajcą. Bohater od początku wyraża swój sceptycyzm względem konspiracyjnych sztuczek tajnych agentów; nieudolnych i w swej quasi przemysłowości śmiesznych. On także w decydującym momencie będzie miał problem z użyciem broni, tak że bohaterka, w obronie której staje i która wskazuje mu pistolet, prosząc, by go użył, w końcu sama zabija swojego prześladowcę, bezwzględnego Valdivię.

Między innymi za sprawą tej sceny część krytyków odczytała powieść Muñoz Moliny w kluczu feministycznym. Według Sylvii Bermúdez Molina świadomie burzy typowy dla powieści szpiegowskiej schemat narracyjny. Bohater detektyw potraktowany jest tu z „autorefleksyjną ironią”, która skutecznie zakłóca jego mityczny wizerunek (Bermúdez, 1994: 14). Pisarz tworzy tym samym nową przestrzeń dla bohaterki kobiecej, skądinąd typowej *femme fatale*, której rola tym razem nie ogranicza się do bycia biernym przedmiotem pożądania. Wymowny wydaje się też sposób, w jaki bohaterka pozbawia życia swojego dręczyciela. Kobieta oślepia go – gest, który prowokuje do interpretacji symbolicznej, może być odczytany jako pozbawienie mężczyzny atrybutu dominacji; skojarzenia z mulveyowskim *male gaze* narzucają się same. Molina proponowałaby więc subwersyjną wersję powieści kryminalnej wraz z charakterystycznym dla niej typem bohatera. Czy rzeczywiście?

Jak widzieliśmy, zarówno Marías, jak i Muñoz Molina nie traktują reguł konwencji kryminalnej zbyt poważnie; obaj pisarze chętnie wytwarzają w swoich narracjach efekt parodii. Ta obnaża mechanizmy funkcjonowania wzorców męskości, ich czystą konwencjonalność; ukazuje dysonans między rzeczywistym zachowaniem męskich bohaterów a podejmowaną przez nich próbą wejścia w zgodne z tradycyjnymi wyobrazeniami męskości role. Czy jednak dochodzi tu do prawdziwych transgresji?

Trudno rozstrzygnąć tę kwestię jednoznacznie. Wydaje się, że z ironicznego podejścia do konwencjonalnych wzorców męskości zbyt wiele tak naprawdę nie wynika.

Jacques Deza zdaje sobie co prawda sprawę z ostatecznie niskich pobudek własnej brutalności: „nie byłem przynajmniej tak cyniczny, żeby wmawiać sobie, że to dla jej dobra (...) wiedziałem, że to przede wszystkim dla mojego dobra (...). Wpakowałem się butami w jej życie, zachowałem się jak dziewiętnastowieczny ojciec wobec swojej córki” (2007: 496). Nie ukrywa jednak także odczuwanej z użycia siły satysfakcji: „Ujrzeć siebie jako kogoś groźnego, tak to miało swoje przyjemne strony. Człowiek czuł się dzięki temu pewniejszy, bardziej optymistyczny, silniejszy. Czuł się kimś ważnym i jakby to powiedzieć... panem” (*ibid.*: 476). „Czułem się do pewnego stopnia dumny z mego wyczynu z pistoletem w ręku” (*ibid.*: 499). W końcu refleksja nad dokonany czynem rozplywa się w bezwiednie nuconej przez bohatera piosence: „I'm a poor cowboy and I know i've done wrong” (*ibid.*: 503).

Z kolei w ostatniej, rozstrzygającej scenie beltenebrowskiej fabuły narrator... „stoi nieruchomo” (*cf.* Molina, 2000: 199). Scena przywodzić może na myśl opisany przez Robinson motyw „męskości sparaliżowanej”. Przypomnijmy, badaczka twierdziła, że męskość świadomie sytuuje się w pozycji kryzysu, czerpie przyjemność z uwypuklenia własnych słabości, to pewien rodzaj wygodnej ucieczki od odpowiedzialności, społecznych oczekiwań związanych z byciem mężczyzną. Karykaturalne, parodystyczne wyrażanie męskości może być uznane za jedną z form tej strategii. Podszyta ironią, otwarcie artykułowana rezygnacja z wypełniania kryteriów męskości silnej, hegemonicznej, nie wyklucza jednoczesnego bycia beneficjentem ustanawiających ją zasad; tym bardziej nie jest równoznaczna z wyraźnym wobec nich sprzeciwem.

SCENARIUSZE, KWESTIE, ROLE

Kolejną cechą łączącą powieściowych bohaterów Muñoza Moliny i Maríasa jest zamiłowanie do literatury, kina i muzyki, które implikuje wplatanie we właściwą narrację powieści licznych cytatów i odwołań do różnorodnych tekstów kultury. Literatura czy kino przywoływane z zamiłowaniem przez bohaterów funkcjonują w ich życiu niemal na równych prawach z rzeczywistością, którą ci postrzegają przez pryzmat literackiej fikcji i filmowych klisz. Protagonisci powieści hiszpańskich autorów budują własną tożsamość opierając się na modelach zaczerpniętych z ważnych dla nich tekstów literackich lub tych zapamiętanych z ekranów kin. Właśnie tak działa fantazmat.

Przypomnijmy: „fundament, centrum naszego doświadczenia w rzeczywistości należy do porządku wyobrazeniowego” – mówił na jednym z seminariów poświęconych ego Jacques Lacan (cf. 1988: 37)⁹⁷. Jak pisała we wstępie do swojego *Male subjectivity at the margins* Kaja Silverman: „«ja» jest psychicznym strątem zewnętrznych wizerunków, począwszy od lustrzanego odbicia podmiotu i rodzicielskich imago aż do całej mnogości tekstualnych reprezentacji, które każdy z nas chłonie codziennie. To, co podmiot uznaje za «własne ja» jest więc zarówno *inne*, jak i *fikcyjne*⁹⁸” (1992: 3). Dokonujący się w rejestrze wyobrazeniowym proces konstrukcji tożsamości podmiotu zorientowany jest wokół pragnienia, a cały mechanizm opiera się na działaniu fantazji. Reprodukowane przez teksty kultury reprezentacje fantazji – fantazmaty, nie służą jedynie do zaspakajania naszych pragnień. Za ich pomocą – jak przekonuje nas Žižek – uczymy się, jak i czego pragnąć. W tej części pracy przyjrzymy się, do jakich kulturowych fantazmatów odwołują się teksty Maríasa i Muñoza Moliny.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA: PLYNAĆ NAD ZIEMIĄ

Zacznijmy od autora *Beltenebros*. Jego proza jest wręcz przesiąknięta kinem. Sam pisarz chętnie o tej fascynacji opowiada, nazywając siebie „kinofilem”, stwierdza, że zarówno samo codzienne postrzeganie świata, jak i stanowiące główne zadanie każdego pisarza, konstruowanie światów fikcyjnych jest zainfekowane obrazami, które wdzierają się w naszą świadomość poprzez filmy; „nasza wyobraźnia jest zarażona kinem⁹⁹”

⁹⁷ “The fundamental, central structure of our experience really belongs to the imaginary order.”

⁹⁸ “The moi is the psychic „precipitate” of external images, ranging from the subject’s mirror image and the parental imagoes to the whole plethora of textually based representations which each of us imbibes daily. What the subject takes to be its „self” is thus both *other* and *fictive*.”

⁹⁹ „Nuestra imaginación, contaminada por el cine”.

(Molina, 1995: 68). Czytając powieści Moliny nie sposób tych inspiracji nie dostrzec. Nierzadko całe sceny czy dialogi między bohaterami są niemal wiernym odtworzeniem sekwencji filmowych. Zaczerpnięte z kina fantazmaty funkcjonują tu na kilku płaszczyznach.

Z jednej strony stanowią część świata przedstawionego, jak choćby w powieści *Beltenebros*, w której imię głównej bohaterki – Rebeca, to nawiązanie do filmu Hitchcocka o tym właśnie tytule¹⁰⁰. Obie Rebeki, zarówno filmowa, jak i powieściowa, zostają skonfrontowane z nieżyjącymi już kobietami, w pewnym sensie ich poprzedniczkami, których los nieświadomie powtarzają. Molina nie ukrywa, że twórczość angielskiego mistrza dreszczowców wywarła ogromny wpływ na jego wyobraźnię i że chętnie wykorzystuje w swoim pisarstwie motywy z jego dzieł. Nie tylko z jego. Nazwisko czarnego charakteru powieści, porucznika Ugarte, zostało zaczerpnięte z filmu *Casablanca*, a sam tytuł książki nawiązuje do czasów Cervantesa. *Bello tenebroso*, księżę ciemności, to imię, które przybiera bohater słynnej powieści rycerskiej o iberyjskim pochodzeniu *Amadis z Walii*. Właśnie jego będzie naśladował don Kichote, prosząc Sancha, by ten zwracał się do niego imieniem „Beltenebros”. „Piękny mroczny” to postać charakterystyczna dla powieści rycerskich w ogóle, która zdaje się być swoistym pierwowzorem melancholijnego, samotnego, poturbowanego przez przeszłość, typowego molinowskiego narratora.

Z drugiej strony sami bohaterowie powieści nawiązują w swoich rozmowach do kina:

Powiedziała: Widziałeś, jak pada? Odpowiedziałem, że w filmach zawsze tak pada, kiedy ludzie mają się rozstać. [...] Zapytała skąd wiedziałem, że to będzie nasze ostatnie spotkanie. „Z filmów” – odparłem. „Kiedy pada tak mocno, to znaczy, że ktoś wyjeżdża na zawsze”. (1995: 33)

Bohaterowie świadomie (lub nie) odtwarzają oglądane wcześniej i uwielbiane przez nich filmy:

Lukrecja wsparła się łokciami o bar, spróbowała whisky i powiedziała, śmiejąc się z siebie i z Biralba, i z tego, co właśnie miała zamiar powiedzieć [...]: – Zagraj ją jeszcze

¹⁰⁰ *Rebecca* (1940).

raz. Zagraj ją dla mnie jeszcze raz. – Sam – zaanonsował, uśmiechając się lekko i podejmując tę samą grę – Sam-tiago Biralbo. (*Ibid*: 70)

Ta wypowiedziana przez Humphreya Bogarta kwestia to jeden z najbardziej znanych cytatów historii kinematografii. Gdy w innej scenie *Zimy w Lizbonie*, Biralbo, bohater powieści, powie do mierzącego do niego z pistoletu gangstera: „–Strzelaj, Malcolm. Zrobisz mi przysługę” (*ibid.*: 127) – ten przez moment będzie się zastanawiał: „– Gdzie ja to wcześniej słyszałem?” (*ibid.*). Kiedy orientuje się, że jego rywal (obaj mężczyźni walczą o względy tej samej kobiety, Lukrecji), w obliczu możliwej śmierci cytuje *Casabankę*, nie może powstrzymać irytacji:

Filmy – wykrztusił, ale trudno było zrozumieć jego słowa. – Tylko one miały dla was znaczenie, prawda? Pogardzaliście tymi, którzy ich nie znali, rozmawialiście o nich i o tych waszych książkach, i waszych piosenkach, ale ja wiedziałem, że rozmawialiście o was samych, nie obchodził was nikt ani nic, rzeczywistość była dla was zbyt uboga, czy nie tak...? (*Ibid.*)

Odpowiedź faktycznie powinna być twierdząca. To rozpoznanie adekwatnie opisuje stosunek do rzeczywistości przejawiany przez bohaterów powieści Muñoza Moliny. Jeśli proza autora *Jeźdźca polskiego*, jak twierdzą krytycy, traktuje przede wszystkim o poszukiwaniu tożsamości, wizja jej konstrukcji wyłaniającej się z tekstów pisarza oparta jest na kolekcjonowanych przez podmiot, zakorzenionych w kulturze, także popularnej, fantazmatach. Sam Molina uważa, że dziś to właśnie kultura masowa przejęła od klasycznych powieści rolę kształtowania umysłowości odbiorców. W jednym z wywiadów autor powiedział:

Wbrew temu, co zwykle się uważać, nie trzeba wcale czytać książek, żeby mieć literacką wyobraźnię: czytelnicy fotonowel i kolorowych magazynów, wielbiciele José Luisa Peralesa czy Julio Iglesiasa, widzowie telenowel, które cieszą się teraz taką popularnością, nigdy nie przeczytają wielkich dziewiętnastowiecznych powieści, ale, nie zdając sobie z tego sprawy, trują się tym samym sentymentalnym śmietnikiem, który według Flauberta ogłupił *Madame Bovary*, a według Galdósa Isadorę Rufete z

Wydziedziczonej. Gdyby się nad tym zastanowić, znaczna część powieści jest o wpływie powieści na życie czytelników¹⁰¹. ([w] González Arce, 2005 :176)

Fantazje snute przez powieściowych bohaterów skonfrontowane zostają z prozaiczną codziennością. Narrator regularnie artykułuje chęć ucieczki od otaczającej go rzeczywistości, z którą się nie utożsamia, do której czuje niechęć i która nie wzbudza jego zainteresowania. Umożliwiają mu to czytane książki, oglądane filmy, słuchane piosenki; późniejsze odtwarzanie w myślach obrazów i scen jakie przywołują. To one stanowią rdzeń fantazji bohatera. Narrator wielokrotnie poddawanie się tym czynnościom określa jako „schranianie się” (na przykład w powieści *Wiatr księżycy* (2008), na stronach: 59, 137, 139, 142). Proces ten wydaje się szczególnie intensywny – choć dotyczy wszystkich protagonistów prozy Moliny – w dwóch jego tekstach, *Jeźdźcu polskim* i *Wietrze księżycy*, w których narracja cofa się w czasie do lat wczesnej młodości bohatera, przeżywanego przez niego okresu dojrzewania¹⁰². Przywołajmy jako ilustrację tego motywu nieco obszerniejszy fragment z tej drugiej powieści:

Każda książka jest moim bezpiecznym schronieniem, najpewniejszym i najgłębszym. Jest kryjówką przed wzrokiem innych, bezludną wyspą dla ocalonego, a także środkiem ucieczki. Czytam powieści, ale także podręczniki astronomii, zoologii oraz botaniki jakie znajduję w miejskiej bibliotece. Podróż Darwina na Beagle albo Burtona i Speke’a w

¹⁰¹ “Y es que, contra lo que suele pensarse, no hace falta leer libros para tener una imaginación literaria: las lectoras de fotonovelas y de revistas del corazón, los devotos de José Luis Perales o de Julio Iglesias, los espectadores de esos folletines que tanto éxito tienen ahora en la televisión, jamás leerán novelones del siglo XIX, pero sin saberlo se están contaminando de la misma basura sentimental que según Flaubert entonteció a Madame Bovary y según Galdós a la Isadora Rufete de la *La desheredada*. Si uno pone a pensarlo, una parte muy considerable de las novelas trata de la influencia de las novelas en la vida de los lectores.”

¹⁰² Sam Molina mówił o specyfice okresu dojrzewania tak: „Myślę, że okresem naszego życia, kiedy stacamy najtrudniejszą batalię, która także okazuje się być ostateczną, jest koniec dzieciństwa i okres nastoletni. Nie przypadkiem właśnie wtedy zaczynamy interesować się literaturą i myśleć o buncie, to wtedy nieodwołalnie rozstrzyga się nasza przyszłość. Książki, jeśli tylko nauczone nas z nich korzystać, obchodzą nas wówczas najbardziej, bo przeczuwamy, że zajmują strategiczne miejsce w często bezładnym i gorzkim starciu rzeczywistości ze sferą marzeń, których znaczenie niestety przestaje być równoważne (Muñoz Molina, 1994: 54).

“Yo creo que el período de nuestras vidas el que se libra la batalla más difícil, que también resulta ser la definitiva, transcurre al final de la infancia y en la adolescencia, y no es casual que sea en ese tiempo cuando nos aficionamos a la literatura y a la rebeldía y cuando se decide inapelablemente nuestro porvenir. Es entonces cuando los libros, si nos han educado para acercarse a ellos, nos importan más, porque intuimos que ocupan un lugar estratégico en la disputa, con frecuencia desconcertada y amarga, entre la realidad y el deseo, que por desgracia ya no son evidencias iguales”.

poszukiwaniu źródeł Nilu emocjonowały mnie bardziej niż przygody bohaterów Verne'a, z którymi żyję w idealnym braterstwie, bardziej ekscytującym i dającym większą pociechę niż kontakty z kolegami ze szkoły. Marzyłem, aby zostać Niewidzialnym Człowiekiem Wellsa i Podróżnikiem w Czasie. [...] Kto może się pogodzić z szarą nudną rzeczywistością, z obowiązkami i nędzną zapłatą, z wyjaśnieniami teologicznymi, mrokiem i karą świata oferowanymi przez księży w szkole, albo z oczekiwaniem na pracę w polu, dla której moi bliscy i przodkowie poświęcili całe swoje życie i której ja też się poświęcę? Zaczynam czytać i już jestem pochłonięty lekturą, nie słyszę wołających mnie głosów ani dźwięku kroków zbliżających się po schodach w poszukiwaniu mnie, ani bicia zegara w jadalni, który dziadek co wieczór nakręca, ani rżenia mułów w stajni i gdakania kur w kurniku. Cichutko lecę nad sercem Afryki, jak pasażerowie *Pięciu tygodni w balonie*, idę w ślad za profesorem Ottonem Lidenbrockim przez groty i labirynty prowadzące do wnętrza Ziemi [...]. W jakimś momencie nocy nadchodzącej niedzieli, wraz z astronautami Armstrongiem i Aldrinem zejść na Księżyc w lunarnym module Orzeł, który posadzi swe przegubowe nogi pajęczaka na białym albo szarym pyłe Morza Spokoju. [...] Książki, które najbardziej mi się podobają, opowiadają o uciekających i ukrywających się ludziach, w tych dziełach odnajduję mnóstwo wygodnych i hermetycznych maszyn, pozwalających oddalić się od znanego mi świata, a zarazem chroniących moją intymną przestrzeń, czyli mój pokój, przed prześladowcami i najeźdźcami. To, co ja wiem, kim jestem, wrażenia, jakie odkrywam w snach, te które znajduję w książkach oraz filmach, to wszystko jest niedającym się wyrazić sekretem, jak światło, które zobaczył na Księżycu astronauta. Żeby być kimś, kim sobie wyobrażam, że jestem, albo kim chciałbym być, muszę uciec, muszę się schować. (*Ibid.*: 142)

To właśnie pragnienie ucieczki i schronienia przenikają kolejne rozdziały powieści. Jej narracja zdaje się snuta z perspektywy nastoletniego chłopaka; dopiero na ostatnich stronach książki dowiadujemy się, że spędzoną w rodzinnej Andaluzji młodość wspomina tak naprawdę dorosły już mężczyzna. W centrum historii znajduje się jedno wydarzenie, które zdominuje, jeśli nie samą młodość narratora, to przynajmniej wspomnienia jej dotyczące. Jest rok 1969, na Księżycu ląduje misja kosmiczna Apollo XI. Człowiek po raz pierwszy stawia stopę na ziemskim satelicie.

Narrator opowiada, jak godzinami potrafi oglądać retransmisję z tego wydarzenia, przyswajając każdą, nawet najmniej istotną informację na jego temat. Pochłaniają go obrazy wyświetlane na czarnobiałym ekranie, śledzi w skupieniu relacje z misji astronautów, komentuje ich zachowanie, ruchy, gesty, czasem relacjonuje je w pierwszej osobie, jakby to on był uczestnikiem kosmicznej podróży. Rzeczywistość prezentowana

w telewizji zajmuje bohatera dalece bardziej od tego, co wydarza się wokół niego samego. „Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest” – pisała Janion, wymieniając dalej najpopularniejsze wyrażenia określające postawę romantyków: „bujający w obłokach” „pijany marzeniami”, „obłąkany” (cf. 1991: 30). Kiedy pewnego ranka babcia chłopca znajduje go w salonie, w którym zasnął przy włączonym telewizorze, drwi z wnuka, że ten zamienił się w „lunatyka” (cf. *ibid*: 249).

Richard Sperber, autor monografii poświęconej prozie Muñoza Moliny, to gorączkowe śledzenie transmisji pierwszego księżycowego spaceru określa mianem „televisual flanerie” (cf. 2015: 190). Tym razem nie chodzi o gubienie się w miejskiej przestrzeni; choć spacer ma charakter wirtualny, spełnia podobne do tradycyjnej formy bezcelowej wędrowki funkcje. Oddala od przyziemności, jest źródłem przyjemności. Obrazy unoszących się nad ziemią astronautów, przebywających w odosobnieniu, niezmaconej niczym ciszy, kontrastują ze zwyczajnym życiem na andaluzyjskiej prowincji; znieawidzonymi przez narratora obowiązkami, chodzenia do jezuickiej szkoły lub pomagania ojcu w pracy na polu, do wykonywania których zmusza go rodzina. Bohater chce być wolny, lekki, chce być sam, chce mieć spokój – artykulacją tych pragnień przesyciona jest narracja powieści.

Kiedy narrator ogląda, na poły przysypiając, nocną transmisję z misji astronautów, w pewnym momencie zwraca się do jednego z nich: „Skacz jak nurek na dnie morza, na zmieszonym piasku, jak małpa, ruszaj się w stanie nieważkości, słysząc bliskie bicie serca jak płód pływający w wodach płodowych” (2008: 245). Obrazy unoszących się w stanie nieważkości astronautów wyzwalały w bohaterze fantazje o „regresji” do stanu niemowlęcego¹⁰³. Warto to porównanie skonfrontować ze spostrzeżeniami González Arce, która w swojej monografii omawia obecny w prozie Muñoza Moliny motyw jaskini, symbolizującej bezpieczne schronienie, pozwalający uciec od przytłaczającej rzeczywistości azyl (cf. 2005: 181). Badaczka przywołuje oczywiście w tym kontekście figurę don Kichota i jego słynne przebywanie w Grocie

¹⁰³ Narrator ma skłonność do infantylnego zachowania, jakby nie mógł pogodzić się z końcem przynależności do świata dzieciństwa. Wyznaje na przykład: „(...) chciałbym zapaść się pod ziemię, skulić się jak te insekty, które się zwijają, aż zamienią się w kulkę, jak w nocy, gdy kulę się w łóżku, mocno zamykam oczy i chowam się pod kocami, wyobrażając sobie, że dzięki temu nie usłyszę wołań ojca lub dziadka ze schodów, więc nie będę musiał tak wcześnie zwlec się z łóżka i będę uratowany od długich niekończących się godzin pracy na polu. Nie wiem, jak, kiedy ani dlaczego zostałem wygnany z mojego dotychczasowego życia, i czuję się tak zagubiony, że nie mogę sobie znaleźć bezpiecznego miejsca, które nie byłoby przeze mnie wymyślone, i nie mam nikogo, kogo nie uważałbym za wroga do mnie nastawionego i kto nie wydawałby mi się dziwny” (2008: 209).

Montesinosa, podczas którego snią mu się niesamowite wizje, a poczucie czasu zostaje zaburzone. Według González Arce funkcję tradycyjnego, sięgającego czasów platońskich motywu jaskini pełnią w omawianych przez nią powieściach miejsca współczesnej topografii: kina, bary, skąpane w świetle latarni nocne ulice miast¹⁰⁴. Bohater „chroni się” w nich przed zewnętrznym światem, to miejsca „cieple”, ciemne, bezpieczne, można by porównać je właśnie do matczynego łona.

Według Ernesta E. Boescha ważną rolę w procesie kreowania fantazmatu „ja”, czyli, „idealnej dla jednostki odczuwanej relacji «ja - świat»” (2010: 94), odgrywa tak zwana antycypacja. Ta rozumiana jest jako konstrukcja i artykulacja oczekiwań dotyczących własnej przyszłości. Referujący poglądy Boescha Pankalla precyzuje:

Pośród wielu obszarów antycypacji, centralne miejsce zajmują wartości, jakie chcielibyśmy reprezentować (*self-values*), wyobrażenie siebie (*self to be*), czasem nazywane prawdziwym *self* (*true self*). Otóż, kategorią, do której odnosimy te struktury (ich źródłem), zdaniem Boescha, jest właśnie fantazmat „ja”. To struktury fantazmiczne, tworzące się/tworzone w interakcji z mitami przez całe życie, a najsilniej w adolescencji, regulują percepcję rzeczywistości [...]. (*Ibid.*)

Fantazjujący o ucieczce, marzący o bezpiecznej kryjówce bohater wiele uwagi poświęca kreowaniu swojego przyszłego wizerunku – dokładne obmyślanie własnego ja i właściwej mu biografii jest dominującym tematem jego rozmyślań:

Najbardziej lubiłem być sam, wiedzieć, że nikt mnie nie zna na tym odległym osiedlu, i kreować dla siebie – za pomocą cubalibre, amerykańskich papierosów i muzyki – tajemniczą, dowolną przyszłą teraźniejszość. [...] Przymykałem oczy, wdychałem dym z jasnego tytoniu i rozkoszowałem się działaniem alkoholu oraz wizją odległego lata przywoływaną głosem Janis Joplin [...], jej śmierć roztaczała przede mną ognisty raj ucieczki i podróży, długich włosów, gitar i seksu – w Madrycie, w Nowym Jorku, w San Francisco [...]. (2003: 324)

Podobnie jak don Kichote, bohaterowie Moliny wzorują się na wybranych modelach męskości, z którymi chcieliby się utożsamiać i których zachowanie imitują. Jednak tak, jak w przypadku walczącego z wiatrakami „rycerza”, naśladownictwo to jest

¹⁰⁴ Co ciekawe, „jaskinia” to po łacinie „spelunca”.

powierzchowne i dość selektywne. Jak już powiedzieliśmy, wcielający się w rolę detektywów czy tajnych agentów bohaterowie, ubierający się i mówiący jak postacie z filmu, nie są zbyt przekonujący, ocierają się wręcz o parodię. Santiago Biralbo na przykład, lubujący się w melancholijnych refleksjach, namiętym paleniu papierosów i picciu alkoholu w nocnych barach, fascynuje się światem amerykańskiego jazzu, sam jednak, będąc zawodowym muzykiem, nie koncentruje się na rzetelnym rozwijaniu umiejętności. Woli raczej uzalać się nad sobą: „Powinienem być Murzynem, grać na fortepianie jak Thelonius Monk, urodzić się w Memphis, całować teraz Lukrecję, nie żyć” (1995: 15).

Muzyka jest równie ważnym, co kino i literatura odniesieniem w procesie konstrukcji tożsamości dla wielu molinowskich bohaterów, między innymi narratora wydanego na początku lat 90. *Jeźdźca polskiego*. Tym razem nie chodzi o jazz. W przeciwieństwie do *Zimy w Lizbonie*, w której Biralbo przywołuje zmyślane przez Molinę kompozycje, fabule nagrodzonej Premio Nacional de Narrativa de España (1992) towarzyszy, niczym w filmach, ścieżka dźwiękowa, na którą składają się popularne w czasach młodości pokolenia hiszpańskiego prozaika utwory takich wokalistów, jak Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix czy Otis Redding. Poszczególne piosenki, swoiste mikronarracje, a także ich wykonawcy, przede wszystkim wyzwolone gwiazdy rocka, dostarczają narratorowi kolejne wzorce do naśladowania. Tłumaczone przez bohatera teksty zagranicznych piosenek stają się kanwą marzeń o niebanalnym, pełnym fascynujących przygód życiu, ucieczce od zaściankowej prowincji:

Nastawiałem płytę bardzo głośno, wyciągałem się na łóżku z powieścią i zapalonym papierosem [...] i już znajdowałem się na mojej paryskiej mansardzie albo w hotelu na meksykańskiej granicy, o której mówił Eric Burdon w jednej z piosenek [...]. Przybywałem do hotelu w pewnym nadgranicznym mieście i nikt nie był w stanie odgadnąć mojego nazwiska ani pochodzenia. Nie słyszałem odgłosów ulicznego ruchu ani policyjnych syren, jak w piosence Erica Burdona, lecz gulgotanie indyków w sąsiedztwie i stukanie kołatek w drzwi na placu, a domy nie były oświetlane reflektorami samochodów śmigających po pobliskiej autostradzie, zamykałem oczy i pozwalałem się oszołomić tytoniowi i ściszywszy adapter, mogłem dosłyszeć odgłosy burzy i stukot kopyt, podczas gdy z nicości wyląniał się głos Jima Morrisona śpiewającego jakby przepowiednię i litanie *Riders on the Storm*. (2003: 242)

Okalająca tkankę tekstu muzyka odzwierciedla i naznacza wewnętrzne przeżycia bohatera, stanowi ilustrację jego emocjonalnych stanów, odczuć, pragnień. Przywoływane przez Molinę, znane wszystkim utwory reprezentują jednocześnie doświadczenia całego pokolenia. Choć w powieściach autora właściwie nie odnajdziemy bezpośrednich odniesień do sytuacji politycznej, kultura popularna, do której ten nieustannie nawiązuje, odzwierciedla społeczne nastroje panujące w Hiszpanii ostatnich lat rządów Franco. Anglojęzyczne piosenki stanowiły przeciwwagę dla kulturalnego marazmu dyktatury, były nośnikami marzeń o buncie i wolności, stanowiły dla młodych Hiszpanów dekady lat 60. i późniejszych swoisty subwersyjny kod – pisze w swoim artykule „Jinete en la tormenta: Música y metáfora” („Jeździec w burzy: muzyka i metafora”) Ibáñez Ehrlich (cf. 2000: 122)¹⁰⁵. Manuela, narratora powieści, łączy z kolegami wspólnie snute fantazje o przyszłości innej od życia pokolenia ich rodziców czy dziadków:

Oto, czego szukaliśmy, zmierzając grupami na plac generała Orduña, z rękoma w kieszeniach, z podniesionymi kołnierzami kurtek, jak marynarze albo gangsterzy, moi koledzy i ja, Serrano, Martín, Feliks, wszystko, co tak napawało strachem naszych rodziców, strachem i swego rodzaju fizycznym obrzydzeniem, poszukiwaliśmy złego towarzystwa i dymu, i angielskich piosenek rozbrzmiewających w Martosie, chcieliśmy zapuścić sobie włosy aż do ramion i palić marihuanę i haszysz, i LSD – wydawało nam się, że LSD też się pali – chcieliśmy pojechać autostopem na drugi koniec świata i jechać przez całą noc, z zamkniętymi oczyma słuchając Jima Morrisona [...], w wojskowych butach i kurtkach, z wściekłym wyrazem twarzy, doświadczeniem i bólem Erica Burtona, w koszulkach takich jak ta Jima Morrisona z okładki płyty [...]. (2003: 190)

Ulubioną, silnie oddziałującą na wyobraźnię narratora piosenką jest jeden z najbardziej znanych utworów rockowej grupy *The Doors*, *Riders on the Storm*. Jego słowa powracają regularnie na kolejnych stronach powieści, jeden z rozdziałów książki nosi zresztą taki właśnie tytuł. To ostatnia piosenka nagrana przed śmiercią Morrisona. Podobno inspiracją do jej napisania był wiersz *Chevaliers de l'Ouragan* („Rycerze Huraganu”), autorstwa francuskiego, surrealistycznego poety Louisa Aragona. Wcielenie się w jeźdźcę z ballady

¹⁰⁵ Autorka tłumaczy, że większość piosenek zagranicznych twórców nie była w czasach frankistowskich oficjalnie zakazana, z tej prostej przyczyny, że urzędnicy aparatu cenzury po prostu nie rozumieli ich tekstów (cf. Ibáñez Ehrlich, 2000: 122). Manuel samodzielnie uczący się języka angielskiego jest wyjątkiem, umiejętność ta budzi wśród mieszkańców jego miasteczka sensację.

jest wielokrotnie przywoływaną przez narratora fantazją. W jednej ze scen dorosły już Manuel rzeczywiście będzie pędził nocą samochodem, samotny, niepewny przyszłości, jakby spełniając wizję z lat młodości.

Nośnikiem fantazmatu samotnego jeźdźca jest również inne, dające tytuł powieści, dzieło – obraz zatytułowany *Jeździec polski* (1655). Reprodukacja tego namalowanego przez Rembrandta obrazu towarzyszy stale jednej z kluczowych postaci powieści – majorowi Galazowi, ojcu Nadii, ukochanej Manuela. Ten ostatni w różnych momentach swojego życia nieoczekiwanie styka się z obrazem, także jego oryginałem – bohater natrafia na Rembrandta podczas spontanicznej wizyty w nowojorskim muzeum. Tak, jak na majora Galaza, też i na niego zadziała urok płótna, które zdaje się otaczać specjalna, tajemnicza aura. Między mężczyznami a obrazem tworzy się specyficzna więź, jak gdyby ten, niczym fetysz, materializował w sobie ich tęsknotę, pragnienia i fantazje, trudne do wyrażenia w słowach.

Już na pierwszych stronach natrafiamy na ekfrastyczny opis powieszony w mieszkaniu Nadii reprodukcji (cf. 2003: 13-14). *Jeździec polski* fascynował wielu artystów; Herling-Grudziński pisał o nim, w roku, w którym Molina ukończył swoją powieść, jako o „personifikacji wolności”:

Portret konny jest romantyczny, lekki, prześwietlony, ciśnie się na usta przymiotnik: natchniony. Zrośnięty z koniem jeździec, o twarzy prawie chłopięcej, mógłby istotnie uchodzić za postać w ten czy inny sposób symboliczną. [...] *Jeździec polski* Rembrandta zrywa się do lotu na tle ciężkiego Zamku, w jego wzroku odbija się niewinność, a może i naiwność; za chwilę ujrzymy i usłyszymy niepowstrzymany tętent, aż zniknie nam szybko z oczu w kłębach kurzu. *Jeździec* w pościgu za umykającą Wolnością czy młodziutki myśliwy w pogoni za szybującym wysoko ptakiem? (1991: 26)

Nie wiadomo, kogo przedstawia obraz – historycy sztuki spierają się na ten temat. Według najbardziej popularnej z hipotez Rembrandt sportretował jednego z Lisowczyków – żołnierza formacji lekkiej jazdy polskiej, pełniący funkcję wojska najemnego. Świadczy o tym między innymi charakterystyczny strój (kontusz) i rodzaj broni – wschodni skórzany kołczan i łuk oraz zwisające z obu jego boków długie szable (koncerze). Manuelowi, zastanawiającemu się, kim jest i dokąd zmierza mężczyzna z obrazu, przypomina się przemierzający opanowaną przez Tatarów Syberię Michał

Strogow¹⁰⁶. To kolejna ulubiona lektura narratora, którą wielokrotnie w swej opowieści przywołuje. Na okładkach różnych wydań książki Verne'a najczęściej przedstawiany jest właśnie jeździec na koniu.



Michel Strogoff (1876) - Ilustracja 43, Jules-Descartes Férat, [www.jv.gilead.org]

Johnowi Bergerowi obraz Holendra zawsze przywodził na myśl pożegnanie z rodzinnym domem, konieczne, by móc wyruszyć w szeroki świat (cf. 2015: b/s) – o tej przecież chwili marzy nastoletni Manuel. Odwrotną skądinąd interpretację proponuje Adam Węglowski: „A może właściwszy jest inny tytuł obrazu Rembrandta z 1642 roku: *Powrót syna marnotrawnego*? Wtedy lisowczyk z *Jeźdźca polskiego* mógłby być owym

¹⁰⁶ Ukochana bohatera powieści Verne'a także ma na imię Nadia.

mężczyzną, wracającym do ojczyzny po latach tułaczki i stracie wszystkiego, co posiadał.” – hipotetyzuje dziennikarz (2015: b/s). A więc obraz odnosiłby się raczej do końcowej części powieści – Manuel, po latach nieobecności, decyduje się wrócić do rodzinnej Maginy. Jeszcze innym interpretacyjnym tropem podąża Jan Białostocki. Historyk sztuki zwraca uwagę, że „jeździec polski” to po łacinie „eques polonus”. Pod takim właśnie pseudonimem ukrywał się autor wydanej w 1654 roku w Amsterdamie rozprawy *Apologia pro veritate accusata* – niejaki Jonasz Szlichtyng, uznawany za jednego z liderów braci polskich, inaczej nazywanych arianami, stanowiących radykalny odłam reformacji w Polsce¹⁰⁷(cf. Białostocki, 1982: 311). Tym przeciwni byli nie tylko katolicy, ale i kalwiniści czy luteranie, a w 1653 roku zakaz głoszenia nauk braci polskich wydały Niderlandzkie Stany Generalne.

Traktat Szlichtynga poświęcony był religijnej tolerancji, postulował między innymi rozdzielenie państwa od Kościoła. Białostocki widzi więc w figurze jeźdźca orędownika światopoglądowej wolności. Z kolei Berger, odnoszący się do teorii polskiego historyka sztuki, nadmienia, że arianie nie uznawali tradycyjnej koncepcji trójcy świętej i boskości Jezusa, a sam Rembrandt w swoich obrazach przedstawiał go raczej z ludzkiej perspektywy. Autor *Sposobów widzenia* sugeruje więc, że rembrandtowski kawalerzysta to „postać podobna Chrystusowi, który jest człowiekiem i tylko człowiekiem, wyruszającym konno, na spotkanie przeznaczeniu”¹⁰⁸(2015: b/s). Jeździec byłby więc symbolem konfrontacji z „odfantazmatycznioną” rzeczywistością?

Berger kończy swój zamieszczony w wydanym w 2015 roku zbiorze *Portraits* (Portrety) esej poświęcony dziełu Rembrandta, słowami:

Uwielbiam obraz *Jeźdźca polskiego* jak dziecko –, bo jest to początek historii opowiedanej przez starego mężczyznę, który widział wiele rzeczy i nigdy nie odczuwa potrzeby, by iść spać. Uwielbiam jeźdźca jak kobieta – jego odwagę, zuchwałość, wrażliwość, jego silne uda. [...] Uwielbiam konia jeźdźca polskiego jak kawalerzystę, który stracił swojego wierzchowca i w zamian dano mu innego. Podarowany koń jest nieco podstarzały – Polacy nazywają takie chabety *szkapami* –, ale to zwierzę, którego lojalność została potwierdzona¹⁰⁹. (b/s)

¹⁰⁷ Skazany wyrokiem sejmu warszawskiego na karę śmierci, teolog uciekł do Holandii.

¹⁰⁸ “a Christlike figure, who is a man, only a man, setting out, mounted on a horse, to meet his destiny”.

¹⁰⁹ “I love the painting of the Polish Rider as a child might, for it is the beginning of a story being told by an old man who has seen many things and never wants to go to bed. I love the rider as a woman might: his nerve, his insolence, his vulnerability, the strength of his thighs. (...) I love the Polish Rider’s horse as a

Czytając ostatnie zdanie aż trudno nie przywołać w myślach poczciwego Rosynanta, fantazmatycznego wierzchowca, który, jak zrozumiał w końcu jego pan, w rzeczywistości był zwyczajną szkapiną.



Jeździec polski, Rembrandt van Rijn, 1655, [© The Frick Collection]

Bez wątpienia jedną z najbardziej oczywistych konotacji figury jeźdźca – leitmotiwu powieści jest poczucie wolności. Można by odczytać go w kluczu społecznopolitycznym. Jej akcja toczy się w czasach dyktatury; wszechobecna w narracji chęć ucieczki, dążenie do wolności, byłyby więc naturalnym odruchem jednostki uwięzionej w opresyjnym systemie. Tematy polityczne nie zajmują jednak bohatera analizowanych przez nas powieści. Dużo bardziej interesuje go nieodwzajemnione

horseman who has lost his mount and has been given another might. The gift horse is a bit long in the tooth—the Poles call such a nag a szkapa—but he’s an animal whose loyalty has been proven”.

uczucie do szkolnej koleżanki czy dostępność ulubionych piosenek w szafie grającej lokalnego baru. Narrator wyraża pragnienie całkowitej niezależności, wolności od wszelkich obowiązków, uniknięcia życiowej stabilizacji:

Nie chciałem być kimś tuzinkowym, nie chciałem skończyć studiów, mieć narzeczonej, a później żony i dwójki albo trójki dzieci, i biura lub klasy, i domu z kolorowym telewizorem, kuchenką elektryczną i łazienką, nienawidziłem tej możliwości [...] nie chciałem być związany z czymkolwiek ani z kimkolwiek. (2003: 241)

Wolność, której pożąda, jest wolnością totalną, utopijną, utożsamianą z brakiem zobowiązań, przywiązania do przedmiotów, miejsc, wspomnień. Bohater artykułuje jej potrzebę w sposób wręcz historyczny:

Doprowadza mnie do szału posiadanie rzeczy [...], są jak dżungla, w której nieustannie należałoby machać maczetą. Aby nas nie zarosła, jak dom zjedzony przez termyty, który należy czym prędzej porzucić, zostawiając w nim wszystko, tak samo jak robili aeronauci Juliusza Verne'a – aby balon wzniósł się w powietrze, trzeba pozostawić balast: zwyczajne, przedmioty, stare ubrania, bezużyteczne książki, nawet wspomnienia; wystarczy lekka torba podróżna, bilet na samolot, walkman mieszczący się w dłoni, paszport i karta kredytowa, nic więcej, nikt więcej, nawet nie ja sam, ten, którym byłem i już nie jestem, ten który pozostał w opuszczonym domu jak wyschnięta i przezroczysta skóra gada, podczas gdy ja, uwolniony od wszystkiego, lekki, niemal płynący nad ziemią [...]. (2003: 370)

Unosić się nad ziemią, być lekkim, jak aeronauci albo astronauty. Transmisja z lądowania na Księżycu, przygodowe powieści Verne'a, historyczny obraz Rembrandta, rockowe piosenki Morrisona – to niektóre ze składników amalgamatu, z którego strąca się fantazmatyczna tożsamość narratora powieści Moliny.

JAVIER MARÍAS: SEN I OPOWIEŚĆ

Rzeczywistość, z której relację zdaje narrator powieści Maríasa to świat oniryczny, hipotetyczny, kształtowany bardziej przez myśli, sny i słowa niż konkretne wydarzenia i działania. To rzeczywistość osnuta literacką mgłą, przez jej uczestników odgrywana, dziejąca się w opowieści.

Czasami odnoszę wrażenie, że nie zdarza się nic z tego wszystkiego, co się zdarza [...] to co się zdarza jest identycznie z tym, co się nie zdarza [...], życie nam schodzi [...] na wykreślanie linii, która rozdzieliłaby to wszystko, co identyczne i uczyniła z naszej historii jedną, jedyną historię, którą moglibyśmy pamiętać i opowiadać. (2000: 40)

– wyznaje narrator powieści *Serce tak białe*, ale podobnych konstatacji znajdziemy w prozie Hiszpana wiele. Bliska jego narratorowi wizja rzeczywistości wpisuje się w tak zwane podejście narracyjne, według którego kultura jest tekstem (narracją), a tożsamość ludzka tekstem na swój temat (autonarracją). Takie postrzeganie rzeczywistości łączy się z koncepcją fantazmatu, który od samego początku definiowany był przez Freuda jako konstrukt narracyjny o strukturze fabularnej. Według koncepcji ojca psychoanalizy fantazmat to wyobrażeniowy scenariusz, zorganizowany wokół pragnienia, marzenia podmiotu. Tworzenia tych scenariuszy uczymy się z pomocą literatury, kina, szeroko pojętej kultury.

Szczytowy moment kariery pojęcia narracji przypada na drugą połowę lat 60., kiedy to tak zwany zwrot narratystyczny zdominował myślenie o literaturze, a „szlak prowadzący od kartezjańskiego «myślę, więc jestem», poprzez hermeneutyczne «rozumiem, więc jestem» sfinalizował się w narratystycznym «opowiadam, więc jestem»” (Burzyńska, 2004: 52). Narracja wkroczyła na salony nie tylko literaturoznawcze, odegrała pierwszoplanową rolę w całej humanistyce, także naukach społecznych i psychologicznych. W latach 90. amerykański psycholog Dan McAdams stworzył narracyjną koncepcję „historii życia” (*life-story*). Według niego tożsamość ludzka to „zinternalizowana i rozwinięta historia życia lub mit osobisty, który spaja zrekonstruowaną przeszłość, spostrzeganą teraźniejszość i przewidywaną lub oczekiwaną przyszłość w konfigurację narracyjną, tak, aby nadać życiu poczucie ciągłości i celu” (cyt. za Oleś, 2003: 346). Mniej więcej w tym samym czasie, jego szwajcarski kolega po fachu, Ernest E. Boesch, badał „narracyjną strukturę fantazmatu «ja»”, który definiował jako konstrukcję „porządkującą doświadczenia, której funkcją jest nadawanie znaczeń wydarzeniom i zapewnianie im spójności [*consistency*]” (cf. Pankalla, 2010: 95). Podobne rozumienie roli narracji wybrzmiewa ze stron maríasowskich powieści. Jacques Deza, narrator trylogii *Twoja twarz jutro*, stwierdza:

[...] to, co nam się przydarza nie ma na nas szczególnego wpływu lub ma, lecz nie większy, niż to, co nam się nie przydarza, natomiast liczy się właściwie tylko opowieść

(również opowieść o tym, co się nie przydarza), jakkolwiek nieprecyzyjna, zdradziecka, przybliżona i w gruncie rzeczy bezużyteczna, opowieść jest decydująca, wpływa na nasz stan ducha i sprowadza nas na manowce i zatrzuwa nasze kroki, ona też niewątpliwie utrzymuje w ruchu gnuśne, leniwie koło świata. (2010: 23)

Według Kena Bensona, szwedzkiego badacza literatury iberyjskiej, podczas gdy hiszpańscy pisarze eksperymentalni, tworzący w latach 60., inspirowali się głośną teorią Lacana o „nieświadomym ustrukturyzowanym jak język”, literatura dekad późniejszych opiera się na modyfikacji tej koncepcji, dokonanej przez następne pokolenie psychoanalityków, wśród nich Clarena Crafoorda, autora eseju „Człowiek jest opowieścią” (1994) (cf. Benson, 2001: 53). Zgodnie z jego główną tezą nieświadomość jest „ustrukturyzowana jak opowiadanie”. Jeśli więc awangardowe pisarstwo autorów nurtu eksperymentalnego przede wszystkim wyznawało wiarę w język, rozumiany jako abstrakcyjny i uniwersalny system, „nowa proza” okresu Transformacji, sytuująca w centrum zainteresowania fenomen opowiadania, skupia się na indywidualnym, subiektywnym doświadczaniu świata. Tożsamość narratora tworzy się w toku opowiadania i jest jego rezultatem, nie *vice versa*. Opowiadający swoją tożsamość jest zarówno autorem, jak i bohaterem własnej historii.

Bez wątpienia Marías jest opowiadaczem, a sam proces opowiadania doświadczanej rzeczywistości jest szczególnie eksponowanym elementem jego narracji. Ustalenia Lacana, badacza struktur mowy¹¹⁰, są jednak także, jak się wydaje, bliskie koncepcji literatury wyznawanej przez hiszpańskiego pisarza. Narrator Maríasa opowiada. Po pewnym jednak zagłębieniu się w lekturę, narrację naszpikowaną długimi monologami, rozważaniami, przemyśleniami odbiegającymi niespostrzeżenie od początkowego tematu wypowiedzi, odnosimy wrażenie, że to sama mowa – słowa, słowa,

¹¹⁰ W poszczególnych omówieniach teorii Lacana znajdziemy różne warianty tłumaczenia jego twierdzenia „L'inconscient est structuré comme un langage”, jako „nieświadome jest ustrukturyzowane jak język” lub „nieświadome jest ustrukturyzowane jak mowa”. Łącząc te dwa pojęcia wykładnię proponuje Bogna Chońska: „Dla Lacana nieświadome może być interpretowane jako pewien porządek uregulowany przez zespół reguł czy język w jego najpierwotniejszym, «najprawdziwszym» stanie (jako procesy metonimiczne i metaforyczne umożliwiające przyłączanie oraz zastępowanie znaczących), a więc jako sama struktura «odpowiedzialna» za konkretne mówienie, nieświadomie zakładana przez mówiącego. Podobnie jak Foucault, także i Lacanowska psychoanaliza w późniejszej fazie procesu terapeutycznego kładzie nacisk na demaskację owych reguł (a nie tylko subiektywnych, związanych z konkretnym podmiotem, treści), choć psychoanaliza rozumie te reguły nie tyle historycznie, co raczej uniwersalnie. Innymi słowy: nieświadomość (...) jest warunkiem mówienia, jest językiem, który nie uświadamia się jako taki, ale który odpowiada za zakłócenia na poziomie świadomego, np. naukowego, mówienia i pisanie” (2014: 286).

słowa – opowieścią rządzi. Ta, niczym samoistny żywioł, obezwładnia próbującego ją okiełznać, często całkowicie poddającego się jej nurtowi, narratora. Lacan zajmował ambiwalentne stanowisko względem roli narracji w procesie terapeutycznym. Žižek nazywa go wręcz „radykalnym antynarratywistą” (cf. 2001: 28). Na ten krytyczny stosunek autora *Écrits* do zjawiska narracji zwraca uwagę w swojej książce *Wokół narracyjnego zwrotu* (2013) Mirosław Loba. W rozdziale zatytułowanym „Narracje i fantazmaty” badacz tłumaczy, że francuski psychoanalityk traktował formę opowiadania jako pewne zagrożenie, przeszkodę w dostępie do „własnego ja”. „Istotą Lacanowskiej teorii i praktyki jest eksponowanie zaburzeń tożsamości, akcentowanie zwodniczego, wyobraźniowego charakteru wszelkich identyfikacji, ryzyka konstrukcji fałszywych identyfikacji” – pisze Loba (97). Lacan więc, w odróżnieniu od Freuda, za główny terapeutyczny cel nie uznaje samej ulgi, oczyszczenia wynikającego z rekonstrukcji i artykulacji własnej historii (*talking cure*). Francuski myśliciel upatruje go w momentach zaburzenia toku opowiadania, w umiejętności uwolnienia się spod jarzma narracyjnych fantazmatów, które wokół siebie wytwarzamy, kreując iluzję spójnej tożsamości. Wydaje się, że niebezpiecznej siły narracyjnego instynktu jest także świadomy opowiadający Marías.

Bohaterowie jego powieści używają takich pojęć, jak „horror narracyjny”, „narracyjny wstręt”, „narracyjna śmierć”. Te odnoszą się do strachu przed „nieudaną” biografią, zaburzeniem, splamieniem konsekwentnie budowanego przez podmiot wizerunku. Kiedy Deza rozpoczyna pracę w brytyjskim wywiadzie, szybko zdaje sobie sprawę, jak dalece istotne dla „analizowanych” przez niego osób, zwłaszcza prominentnych polityków czy gwiazd showbiznesu, jest dbanie o kreowany przez nich obraz samych siebie („mogliby z tego powodu zabić”). Jak pisała w *Projekcie krytyki fantazmatycznej* Janion, „każda osoba spowita jest – jakby na podobieństwo mumii pokrytej materialnymi warstwami – w ogromne ilości fantazmatów, wyobrażeń, urojeń, które uniemożliwiają dotarcie do «tego, co rzeczywiste»” (1991: 21). Tworzymy własny fantazmat „ja”, wyidealizowane wyobrażenie o nas samych, uosabiające to, kim uważamy, że jesteśmy lub kim chcielibyśmy być. Deza zwraca uwagę na wszechobecną teatralność towarzyszącą temu procesowi, jakby kreowanie własnej tożsamości domagało się publiczności, obserwacji *innych* – widzów:

Wiele osób doświadcza własnego życia jako materii drobiazgowego raportu, żyją z myślą o jakiejś hipotetycznej lub przyszłej o nim opowieści. [...] Może to surogat dawnej idei

wszechobecności Boga czuwającego jednym okiem nad każdą sekundą życia każdego człowieka [...]. W istocie zawsze jest ktoś: jakiś słuchacz, jakiś lektor, jakiś widz, jakiś świadek. [...] Znam wiele ludzi nie cieszących się znaczeniem ani sławą, a jednak postrzegających siebie w taki sposób, przyglądających się własnemu życiu, jakby siedzieli w teatrze. Teatrze permanentnym oczywiście, powtarzalnym, monotonnym do zarzycania, takim co nie oszczędzi ani jedno szczegółu i ani sekundy nudy. Osoby te są jednak bardzo przychylnymi i niewybrednymi widzami, nie na próżno każda z nich jest zarazem autorem, aktorem i bohaterem swego utworu dramatycznego. (333- 334)

Refleksji nad teatralnym wymiarem życia jest po części poświęcony, uważany za pierwszą dojrzałą beletrystyczną publikację autora, *Mężczyzna sentymentalny* (1986). „Nie wiem, czy opowiadać wam moje sny” (2002: 9) – tymi słowami powieść się rozpoczyna. Jej bohater, Lew z Neapolu, właśnie się obudził i – nie będąc jeszcze całkiem rozbudzony – zaczyna opowiadać swój sen. Ten dotyczył przeszłości, narrator stara się więc zrekonstruować minione wydarzenia ze swojego życia, szybko jednak przyznając, że sen i rzeczywistość zlewają się ze sobą i trudno jedno odróżnić od drugiego: „teraz nie wiem, do jakiego stopnia opowiadam to, co się wydarzyło, a do jakiego stopnia swój sen o tym, co się wydarzyło, choćby obie historie wydawały mi się tą samą” (*ibid.*: 27).

Fabula powieści rozciąga się więc w trzech planach czasowych, to: sekwencja przeszłych wydarzeń mających swój początek mniej więcej cztery lata wcześniej, przestrzeń snu odtwarzającego ten czas i terażniejszość, poranek, tuż po obudzeniu ze snu o przeszłości. Na poły przebudzony, wciąż opanowany przez senność, bohater znajduje się w szczególnym stanie, który Alexis Grohmann w swojej analizie powieści określa, wykorzystując termin Gustava Bachelarda, jako *rêverie*¹¹¹ – odnoszące się do pewnego rodzaju pograżenia w marzeniach właściwego natchnionym poetom (*cf.* Grohmann, 2002: 103). Nie sposób w tym kontekście znów nie wspomnieć o Freudzie, znawcy wszelkich odmian fantazji, który w swoich *Objaśnieniach marzeń sennych* (1900) analizował różnice między wizjami nocnymi i tymi rojonymi przez nas na jawie. „Jak potocznie wiadomo, psychoanaliza zaczęła się od opowiadania snów i pragnienia wyjaśnienia ich znaczeń” (Loba, 2013: 85).

Narrator to balansowanie na granicy obu światów świadomie podtrzymuje. Swoją opowieść snuje na czczo, „nie zjadłszy jeszcze śniadania” (*ibid.*: 38), bo, jak wyznaje,

¹¹¹ Z *fr.* marzenie, dumanie, zaduma, urojenie, bredzenie.

przeczytał u pewnego niemieckiego autora¹¹², że prawdziwe przebudzenie następuje wraz z pierwszą aktywnością żołądka i to ono dopiero pozwala całkowicie opuścić „świat nocy”, nie pozostawać już we władaniu snu. Jednocześnie także, Lew z Neapolu wcale, jak stwierdza, nie sądzi, by te dwie sfery naprawdę można było od siebie rozdzielić. Przeświadczenie, że „istnieją dwa oddzielne światy: świat marzeń sennych i świat jawy” jest według niego niedorzeczne (cf. 2002: 28). Niemożność rozróżnienia tych dwóch wymiarów to pogląd konsekwentnie podzielany przez kolejnych bohaterów powieści Mariása. Narrator *Serca tak białego* powie: „«Śpiący i zmarli są niczym malowidła tylko» powiedział nasz Szekspir, a ja czasem myślę, że w ogóle wszyscy ludzie są tym jedynie, malowidłami, obecni śpiący i przyszli zmarli” (2000: 88). Jacques Deza stwierdzi: „Cieniutka linia oddziela fakty od fantasmagorii i pragnienie od jego spełnienia, i to, co wyobrażone od tego, co rzeczywiste, bo w gruncie rzeczy wyobrażenia są już faktami, a pragnienia są swoim spełnieniem (...)” (2010: 26). W podobny sposób działanie fantazmatów tłumaczą przedstawiciele psychoanalizy. Te deformują nasze postrzeganie rzeczywistości. Lacan uważał, że wszyscy, nie zdając sobie z tego sprawy, śnimy: „Dla Lacana najważniejszym etycznym zadaniem jest prawdziwe przebudzenie: nie tylko ze snu, ale również z zaklęcia fantazji, która kontroluje nas – i to nawet mocniej – właśnie wówczas, gdy nie śpimy” (2001: 76) – tłumaczy poglądy Francuza Žižek.

W te dwa splecione ze sobą, naturalnie przenikające się według narratora, plany, snu i rzeczywistości, wkracza kolejny: wymiar literackiego tekstu. Lew z Neapolu, wykonujący zawód operowego śpiewaka, spotyka podczas jednej z podróży, w pociągu z Paryża do Madrytu, troje nieznanym, w tym „dziwną i melancholijną” (*ibid.*: 64) Natalię Manur, w której wkrótce się zakochuje. Do stolicy rodzinnego kraju zmierza, by zagrać Kasja w *Otelli*. To właśnie libretto tej *opera seria* Verdiego stopniowo wchodzi w dialog z wydarzeniami rozgrywającymi się między czworgiem (Lew z Neapolu i trójka z pociągu) bohaterów powieści. Relacjonowane przez narratora próby do przedstawienia historii szekspirowskich postaci (Otella, Desdemony, Kasja i Jaga) antycypują przebieg zdarzeń rzeczywistych, kolejno wprowadzane do zasadniczej fabuły akordy: miłość, zazdrość, samobójstwo. Wyśpiewujący na próbach swoje partie, powtarzający je później w myślach, bohater zaczyna „przeżywać” tekst libretta – odtwarzać bezwiednie swoją

¹¹² Tym autorem jest Walter Benjamin, którego – jak wspomina w prologu powieści Elide Pittarello – Mariás czytał w trakcie pisania *Mężczyzny sentimentalnego*. Sam pisarz podobno także nie jada śniadań i najczęściej pracuje właśnie rano (cf. 1987: b/s).

sceniczną rolę także i w życiu. Narrator nie potrafi wyjść poza ramy literackiego tekstu, libretto opery determinuje jego codzienne zachowanie. Sam o sobie mówi:

Biedny tenor, wystraszony własną opowieścią lub własnymi snami, jakby używanie słów zamiast liter, niedyktowanych wyrazów, wymyślonych zdań w miejsce tekstów już zapisanych, wyuczonych, zapamiętanych, powtarzalnych mogło sparaliżować jego potężny głos, który dotychczas znał jedynie styl recytatywu. Trudno jest mi mówić bez libretta. (*Ibid.*: 28)

Znana maksyma La Rochefoucaulda głosi, że „są ludzie, którzy by nie byli zakochani, gdyby nie słyszeli o miłości” (2004: 43). Lew w Neapolu nie od razu zakochuje się w Natalii Manur. Nieznajomi współpasażerowie z przedziału zatrzymują się, jak się okazuje, w tym samym co on hotelu. Oprócz Natalii Manur są to jej mąż – bankier, zarządzający firmą „Manur” i drugi mężczyzna, określający się jako „osoba towarzysząca” (*ibid.*: 30) – towarzyszyć ma żonie przedsiębiorcy, by ta nie nudziła się, gdy jej mąż zajęty jest robieniem interesów. Jedną z rozrywek kobiety stanie się uczestniczenie w próbach do opery Verdiego, w której występuje Lew. Zaczynają więc spędzać coraz więcej czasu razem, co prowadzi w końcu do wizyty złożonej bohaterowi przez zazdrosnego męża, który prosi śpiewaka (a raczej żąda od niego), by ten zaprzestał spotkań z Natalią. Właśnie ta rozmowa, jak relacjonuje po latach narrator, wyzwala w nim prawdziwe uczucie względem tajemniczej pani Manur:

teraz wiem, że to Manur mnie zaraził, albo raczej, że to ja wystawiłem się na zarażenie lub chciałem go naśladować. Bo dotąd istniało *tylko* pragnienie ciągłego codziennego spotykania się z Natalią Manur, jej fizyczne pożądanie i pragnienie unicestwienia Manura. A od tamtej chwili rozumiałem wszystko lepiej [...]. Czy nie zdarzyło wam się nigdy odkryć w działaniach, słowach albo też gestach innych ludzi czegoś, czego wcześniej nie potrafiliście nawet nazwać? [...] Nigdy nie czuliście pokusy, więcej nawet, konieczności skrupulatnego powielania sposobu bycia innej osoby, żeby jej ten sposób bycia wydrzeć i przywłaszczyć sobie? (*Ibid.*: 88)

„Żadna miłość nie jest pierwotna. To zarażenie afektem, ta indukcja wychodzi od innych. Z języka, z książek, od przyjaciół” – pisał w kultowych *Fragmentach dyskursu miłosnego* (1977) Roland Barthes. Motyw „zarażania się” osobowością, wątpliwościami czy uczuciami innych osób będzie powtarzać Marías w kolejnych książkach.

Na tym narracyjnym schemacie opierają się wydane w 2011 roku *Zakochania*. Narratorka powieści obserwuje codziennie rano w kawiarni młode małżeństwo, które nazywa „Idealną Parą”. To państwo Desvern (lub Deverne – narratorka ma wątpliwości, która wersja nazwiska jest poprawna, używa ich więc zamiennie): Luisa i Miguel. Ten drugi zaczyna chorować i podejrzewając, że wkrótce jego stan zdrowia może się pogorszyć, prosi swego przyjaciela – Javiera Díaz-Varełę, by obiecał, że jeśli kiedyś przydarzyłoby mu się coś złego, ten zaopiekuje się jego żoną. Zaznacza, że ona także traktuje go jak przyjaciela: „razem się z siebie śmiejemy, raczej nie mogłaby się w tobie zakochać, nie jesteś mężczyzną, którego mogłaby traktować całkiem serio” – rzuca mimowolnie (2013: 110). Tyle wystarczy, by zasiać przekorne uczucie w sercu rozmówcy. Barthes we *Fragmentach...* cytuje też Stendhala: „Niech pokażą mi, kogo pragnąć, lecz niech później biorą nogi za pas!: niezliczone epizody, gdy zakochuję się w kimś, kogo kocha mój najlepszy przyjaciel: każdy rywal był najpierw mistrzem, przewodnikiem, prezenterem, pośrednikiem” (1999: 24). Po rozmowie z przyjacielem Javier zakocha się w Luisie.

Bohaterowie powieści Mariása często też „zarażają się” lub „powielają sposób bycia” osób nierzeczywistych – postaci ze świata literackich tekstów lub filmów. Gdybyśmy chcieli wymienić wszystkie aluzje do tuzów światowej literatury, jakie pojawiają się w prozie autora, musiałaby powstać osobna, obszerna praca na ten temat¹¹³. Dość powiedzieć, że w samych tylko *Zakochaniach* znajdziemy wielokrotne nawiązania do Balzaka, Dumasa, Eliota, Rilke’go, Keatsa, Cervantesa czy – przede wszystkim – Szekspira. Rozliczne cytaty zostają wplecione w kanwę narracji, czasem wraz z dokładnym wyjaśnieniem: z jakiego tekstu pochodzą, kto i w jakich okolicznościach wypowiada cytowane słowa. Innym razem Mariás nie opatruje ich nawet cudzysłowem, tak że nie sposób odróżnić ich od „własnych słów” jego powieściowych postaci. Sami protagoniści mają z tym zresztą problem: „Wszystkie te kwestie zasłyszane w kinie wypowiedziałem ja sam albo ktoś je do mnie skierował lub kiedyś usłyszałem je od innych w realnym życiu, które pozostaje w dużo większym związku z kinem i literaturą, niż to się zazwyczaj przyznaje i uważa (...)” (2010: 26) – konstatuje Jacques Deza.

¹¹³ Próbę taką podejmuje w artykule „«Cito a menudo para mis adentros»: citas y alusiones en *Tu rostro mañana* de Javier Mariás” (2009) Antonio Iriarte, który w swoim tekście wymienia jedynie najważniejsze cytaty literackie (bez ich omawiania) umieszczone przez Mariása w *Twojej twarzy jutro* (artykuł ma ponad 60 stron). Diana Bagini natomiast, w swojej pracy „La dimensioe intertestuale de los enamoramientos di Javier Mariás” (2013) analizuje elementy intertekstualne w powieści *Zakochania*.

Opowiadający o swoich pragnieniach bohaterowie nieustannie powołują się na analogie zaczerpnięte z literackich dzieł. Fragmenty książek tłumaczą, mają usprawiedliwiać lub potwierdzać słuszność ich własnych dążeń. Javier Díaz-Varela opowiada Marii Dolz – narratorce *Zakochań* – fabułę balzakowskiego *Pułkownika Chaberta* (1844). Mężczyzna próbuje zdobyć serce Luisy, teraz wdowy, do niedawna jeszcze żony jego przyjaciela, Miguela. Książka ma „przyznawać mu rację”, „względem Luisy, względem tego, co się stanie w przeciągu jakiegoś czasu” – przekonuje mężczyzna (2015: 145). W innych momentach pomocne okażą się fragmenty dramatów Szekspira¹¹⁴. Maria zastanawia się, „czy wszystko kojarzyło mu się wyłącznie z tym jednym tematem, czy też specjalnie szukał takich tekstów literackich i historycznych, które wspierałyby jego racje i służyły mu pomocą” (*ibid.*: 145). Ona sama zresztą ma skłonność do powoływania się na losy literackich bohaterów. Pracująca w wydawnictwie narratorka, zastanawiając się, jak powinna postąpić, uwikłana w niewygodną intrygę, zaczyna przypominać sobie historię jednego z trzech Muszkieterów, zazdroszcząc powieściowej postaci zdecydowania w działaniu. „Dlaczego nie mogę być jak Atos?” (*ibid.*: 251) – lamentuje, odtwarzając fabułę powieści Dumasa, którą kiedyś zwykł cytować jej ojciec.

Najbardziej nawet banalne zdarzenia nabierają w oczach narratora znamion przygód literackich bohaterów. Kiedy Tupra, bezwzględny szef Dezy, rozprawia się w sposób dość brutalny z irytującym, lecz w gruncie rzeczy nieszkodliwym dyplomatą de la Garzą, bijąc go w toalecie jednej z modnych dyskotek, narrator porównuje go do średniowiecznych rycerzy, cytując przy tej okazji poemat Lope de Vegi. Z kolei wspomnienia Wheelera – emerytowanego oksfordzkiego wykładowcy, jego przyjaciela – dotyczące czasów wojny domowej, odnoszące się do konkretnej przecież, dramatycznej rzeczywistości historycznej, wywołują u słuchającego ich narratora skojarzenia z przygodami Jamesa Bonda. Studiujący dzienniki historyczne z czasów wojny domowej, Deza zdejmuje w pewnym momencie z półki powieść Flaminga, przechodząc płynnie od wojennych kronik do tekstu popularnej powieści szpiegowskiej. Sam to „zlewanie się” planów rzeczywistości historycznej i jej ubarwionej, powieściowej wersji, komentuje tak:

¹¹⁴ O wpływie książek na nasze życie mówi także narrator *Twojej twarzy jutro*, Jacques Deza: „Tak, jak wierzy się książkom, które wtedy mówią do nas, do naszego znużenia, somnambulizmu, do naszej gorączki i snów, nawet gdy jesteśmy całkiem przytomni albo za takich się uważamy, i książki potrafią nam wmówić, co tylko chcą, nawet to, że stanowią nieciągłość między żywymi i umarłymi, one są w nas a my w nich i że nas rozumieją” (2013: 97).

Zdarzenia, które dla mnie nadal były rzeczywiste i bliskie, w innym, nieodległym kraju postrzegano jako „Wichrowe wzgórza”: czyli jako fikcję literacką, w dodatku romantyczną, którą zaczytują się najbardziej ponurzy i zbuntowani studenci, żeby we własnej wyobraźni poczuć się przegranymi i czystymi, a może bohaterskimi. Taki jest pewnie los wszystkich okropności i wojen, pomyślałem, ciągle powtarzanie opowieści na ich temat upiększa je i zmienia w coś abstrakcyjnego, a po jakimś czasie służą za pożywkę młodzieńczych i dorosłych fantazji [...]. (2010: 82)

Idealizowanie przeszłości, nakładanie na historyczne wydarzenia literackiego filtru, skutkuje fosylizacją fantazmatów – tym razem nie tylko indywidualnych, dotyczących wyobrazonego rysunku czy biografii „własnego ja”, ale tych kolektywnych, gruntujących poczucie tożsamości zbiorowej, spajającej społeczeństwo. Budowanie heroicznego mitu, fantazmatu „bohaterstwa”, na gruzach wojennych wydarzeń to, jak się wydaje, domena głównie męska¹¹⁵.

Przykładem autora tekstów literackich z których pochodzą nasze wyobrażenia o wielu wydarzeniach i postaciach historycznych jest William Szekspir. Jak powszechnie wiadomo, angielski dramaturg jest twórcą mającym największy wpływ na pisarstwo Mariása, o czym ten ostatni wielokrotnie opowiadał. Wystarczy powiedzieć, że większość tytułów powieści Hiszpana to zdania zaczerpnięte z tekstów siedemnastowiecznego poety. Szekspirowskie kwestie, wypowiedziane repetycyjnie w różnych okolicznościach przez bohaterów Mariása, stanowią leitmotiv narracji, często determinują tematykę powieści; różnica między wiedzą a nieświadomością, językiem a rzeczywistością, roztropnością a tchórzostwem, intrygą a zbrodnią – to niektóre z obsesji obu pisarzy. Narracja *Mężczyzny sentymentalnego* opiera się na odniesieniach do *Otella*, *Serce tak białe* nawiązuje do fabuły *Makbeta*, „Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl”, słowa, które jak refren powtarzać będzie narrator powieści o tym tytule, należały pierwotnie do szekspirowskiego Ryszarda III, *Tak się źle zaczyna*, tytuł kolejnej powieści Mariása, to z kolei motto zapożyczone z czwartego aktu *Hamleta*. Choć każdy z wymienionych protagonistów sztuk Szekspira reprezentuje nieco inny typ męskości¹¹⁶, wydaje się, że to

¹¹⁵ Pisze o tym na przykład Swiatłana Aleksijewicz, *cf. Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* (1985).

¹¹⁶ Poszczególne typy męskości reprezentowane przez bohaterów Shakespeare’a omawia w swojej książce *Shakespeare and Masculinity* (2000) Bruce S. Smith. O bogatej historii badania fenomenu męskości w tekstach Shakespeare’a, *cf. „Shakespeare and Masculinity”* (2015) Jennifer Feather.

właśnie dającego tytuł ostatniej z wymienionych – księcia Danii – uznać można za swoistego patrona twórczości Mariása.

Ten zastanawiający się „być czy nie być” bohater jest przedmiotem licznych studiów nad męskością (także analiz psychonalityczno-literackich, autorstwa kolejno Freuda, Lacana i Žižka). Skrajnie niezdecydowany Hamlet najczęściej utożsamiany jest z mężczyzną słabym. To intelektualista i introwertyk, sceptyczny filozof próbujący pojąć sens ludzkich zachowań. Nękany wątpliwościami, niepotrafiący podjąć jakiegokolwiek decyzji, okazuje się niezdolny do działania. „Hamlet powinien był natychmiast pomścić śmierć ojca lub pogodzić się z myślą, że sąd nad ludźmi to rzecz Boga, nie jego. Tymczasem nie robi ani jednego, ani drugiego. Przeciwnie, ciekawi go ta sytuacja (...)” (2016: 213) – konstatuje w jednym ze swoich wykładów poświęconych Szekspirowi W. H. Auden. W tym opisie odnajdziemy niemal bliźniacze podobieństwo do charakterystyki bohatera powieści hiszpańskiego autora.

Sam Mariás charakteryzował nieraz swoich narratorów jako pasywnych, rozdartych mężczyzn pogrążonych w inercji własnych pragnień i dążeń. Bohaterowie jego prozy porównywani są, także przez samego pisarza (cf. Mariás, 2016: b/s), do widm, zjaw, postaci nie całkiem rzeczywistych, występujących z pozycji zachowujących dystans obserwatorów, w rzeczywistość połowicznie co najwyżej zaangażowanych. „Jestem człowiekiem biernym, który prawie nigdy nie szuka i niczego nie chce, albo nie wie, czego szuka i czego chce” – powie o sobie narrator *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl* (2014: 193). Bohatera Mariása paraliżuje ekscesywne rozmyślanie, to właśnie przede wszystkim ono nie pozwala mu działać. Jak mówiła w jednym z wywiadów Ewa Zaleska, tłumaczka książek Hiszpana na język polski, większość akcji jego powieści „toczy się w głowie narratora” (2013: b/s).

„Hamlet jest zajęty wyłącznie sobą i to ześrodkowanie na sobie samym nie opuszcza go do ostatniej chwili. Zwleka. Tymczasem zadanie polega na samookreśleniu, obdarzeniu chwili obecnej uwagą, a nie na stwierdzeniu, że (...) «w innych okolicznościach wszystko byłoby w porządku»” – pisze Auden (2016: 213). Przykładów scen i wątków potwierdzających hamletowską inercję postaci w prozie Mariása wymienić można by wiele. Oto narrator *Serca tak białego*, który „nie chce wiedzieć, ale dowiaduje się”, w obliczu konfrontacji z rodzinnym sekretem dotyczącym własnego ojca, postanawia czekać i nic nie robić (czy może robić „nic”). To jego zdeterminowana żona dowie się prawdy o przeszłości teścia. Poznająca kulisy, znów wbrew własnej woli, intrygi stojącej za śmiercią Miguela Desverna, María Dolz, bohaterka *Zakochań*, targana

przez moralne wątpliwości w końcu nie zdecyduje się na żadne działanie. Paradigmatyczny przykład bezwładności spowodowanej lawiną rozważań i deliberacji stanowić może scena otwierająca powieść *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl*.

Jej narrator spędza noc z dopiero co poznaną kobietą. Ta zaczyna się gorzej czuć, szybko okazuje się, że nie są to przejściowe dolegliwości – kobieta umiera. Przebywający w tym momencie w jej sypialni bohater zastanawia się, co powinien teraz zrobić: „Zerwałem się na nogi i nagle zaczęło mi się strasznie spieszyć, myślowo bardziej niż ruchowo, bo nie tyle musiałem coś szybko zdziałać, ile szybko coś przemyśleć (...)” (2003: 49). Cała scena rozpisana została na ponad 70 stron, z czego większość rzeczywiście rozgrywa się jedynie w myślach narratora. Ten co prawda rozważa początkowo pewne działania związane z zaistniałą sytuacją: „Powiniennem ją ubrać, nie powinni jej znaleźć w takim stanie, natychmiast odrzuciłem ten pomysł, nie takie to łatwe, niebezpieczne nawet, pomyślałem (...), może łatwiej byłoby otworzyć łóżko i włożyć ją do środka (...)” (*ibid.*: 51). Odrzuca jednak kolejne rozwiązania, by z niepokojącą swobodą przejść do komentowania wyświetlanego akurat w telewizji filmu (w powieści kilkakrotnie przywoływane są tytuły konkretnych filmów, narrator streszcza ich fabułę, podaje informacje dotyczące obsady – podczas feralnej nocy, jak się dowiadujemy w telewizji mają lecieć *Remember the night* [sic.], reż. Mitchell Leisen i *Falstaff* w ekranizacji Orsona Wellesa); wyobraża sobie na przykład, że jeden z aktorów w nim występujących to mąż zmarłej właśnie Marty Téllez. Ostatecznie zaś oddaje się dywagacjom mocno abstrakcyjnym, o naturze egzystencjalnej, choć o trudnej do jednoznacznego określenia tematyce. Przytoczmy ich próbkę:

Tyle rzeczy się wydarza, z których nikt nie zdaje sobie sprawy ani ich nie pamięta. Niewiele z tego zostaje utrwalone, myśli ruchy ulotne, zamiary i pragnienia, skryte wątpliwości, marzenia, okrucieństwo i zniewaga, słowa wypowiedziane i usłyszane, a później zanegowane albo źle zrozumiane, lub przekręcone, przyrzeczenia złożone i nie traktowane poważnie, nawet przez tych, którym zostały złożone, wszystko ulega zapomnieniu lub wygaśnięciu, wszystko, co robi się samemu i w pojedynkę, i czego się nie karbuje w pamięci, jak również niemal wszystko, czego się wcale nie robi w pojedynkę, tylko razem z innymi; jakże mało zostaje po człowieku, jakże mało wiadomo, a z tego, co tak mało wiadomo, tak wiele się przemilcza, pamięta się później jedynie znikomą część, i to krótko, pamięć indywidualna nie daje się przekazać, a przy tym nie interesuje ona tego, komu jest przekazywana, on ma swoją własną i swoją własną kształtuje. Czas w ogóle jest bezużyteczny, nie tylko czas dziecka, albo też wszystko jest

takie, jak czas dziecka, wszystko, co się wydarza, co zachwyca lub boli, odbiera się w czasie tylko przez chwilę [...]. (*Ibid.*: 74)

I tak dalej – aż chciałoby się rzec, monolog ten trwa bowiem kilka kolejnych stron.

Podsumowujący swój wspomniany przez nas wcześniej wykład, Auden stawia, podobnie jak robili to przed nim inni badacze, pytanie: „Dlaczego Hamlet nie działa?” i odpowiada: „Jego niezdolność do działania (*act*) bierze się stąd, że umie on tylko grać („*act*”) – to znaczy rozgrywać możliwości” (2016: 214). Można odnieść wrażenie, że także bohater *Maríasa* zachowuje się jak odgrywający swój monodram aktor. Pod koniec pierwszej sceny powieści, narrator przymierzy jeszcze zauważony w szafie przy drzwiach wejściowych korkowy kask, przejrzy się w lustrze i uśmiechnąwszy się na widok swego wizerunku, opuści, jak gdyby nigdy nic, mieszkanie zmarłej.

Mężczyzna, wróciwszy do domu, od razu, jak relacjonuje następnego dnia, zaśnie, „ścięty z nóg potrzebą natychmiastowego zapomnienia, silniejszą od minionej i trwającej trwogi¹¹⁷ [...]” (*ibid.*: 89). „Poszedłem sobie stamtąd i już niczego więcej zrobić nie mogłem (lub też postanowiłem już niczego nie robić, odchodząc) [...]” (*ibid.*) – stwierdza. Narrator powieści *Maríasa* nie ingeruje w zdarzenia, czeka, zwleka, pozwala, by rzeczy działały się same. Obserwuje i opowiada, sam siebie nieraz porównując do ducha. Prokrastynacja bohatera objawia się też w samej formie opowiadania, którą Magda Potok określa mianem „skrajnie spekulatywnej”. Badaczka wnikliwie analizuje dystynktywne cechy stylu narracji hiszpańskiego autora: „figury – powtórzenia, zaprzeczenia, enumeracje synonimicznych określeń oraz składnia – rozrośnięta i zawila, kształtują kunsztowną narrację, barokową z ducha, spowolnioną dodatkowo licznymi dygresjami” (2016: 217) – pisze Potok, przypisując prozie *Maríasa* strategię „estetyki wątpliwości” (*cf. ibid.*: 223). Bohater *Maríasa* mówi w sposób obsesyjny, neurotyczny, odwleka dojście do sedna, puenty, jakiegokolwiek konkluzji, rozwiązania stawianych w toku narracji pytań i obiekcji. Zawsze jest jakieś później, jeszcze nie teraz, lepiej pozostać w stanie wahania, zawieszenia, zaniechania. Zauważmy, że same tytuły powieści hiszpańskiego autora odsyłają nas zazwyczaj do projektowanej przyszłości: *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl, Twoja twarz jutro, Zakochania, Tak się źle zaczyna*. Tymczasem, można mówić, mówić, mówić. Opowiadanie w tym przypadku nie tyle rzeczywistość „stwarza”, co pozwala się

¹¹⁷ Dodajmy, że w mieszkaniu zmarłej Marty Téllez znajdowało się jej małe dziecko.

od niej odgrodzić, odroczyć konfrontację: z prawdą, z odpowiedzialnością, z sobą samym.

KONFRONTACJE: PRAGNIENIE INNEGO

Narratorzy powieści Muñoza Moliny i Maríasa są do siebie pod wieloma względami podobni. Jak już powiedzieliśmy, w obu przypadkach mamy zazwyczaj do czynienia z intelektualistami wykonującymi humanistyczne zawody, zagubionymi outsiderami, miłośnikami kina i literatury. To jednak nie jedyni męscy bohaterowie pojawiający się w prozie hiszpańskich autorów. Obaj pisarze mają w zwyczaju konfrontować własnych narratorów z postaciami, jak się wydaje zupełnie od nich różnymi, a więc mężczyznami silnymi, sprawczymi, twardo stąpającymi po ziemi, reprezentującymi typ męskości właściwy tak zwanym macho. Narracja w twórczości obu autorów prowadzona jest niemal zawsze z perspektywy pierwszoosobowej – wszystkich pozostałych bohaterów powieści „poznajemy” więc takimi, jakimi widzi ich i opisuje nam opowiadający postrzeganą rzeczywistość czy wspomnianą przeszłość narrator. Choć początkowo relacja narratora i drugoplanowego męskiego bohatera zasadza się na wspomnianym kontraście, z czasem, wraz z dalszym przebiegiem fabuły, nierzadko okazuje się, że obu tak naprawdę sporo łączy. Ich osobowości, mimo że na pierwszy rzut oka zupełnie odmienne, wydają się wzajemnie uzupełniać.

Konfrontacja narratora z innym męskim bohaterem ma często powtarzającą się przyczynę – są nią kobiety. Bohaterki spełniają rolę pośredniczek między protagonistami, są obiektem ich fascynacji, fantazji, częstym tematem rozmów, dzielonych między sobą opowieści. To właśnie przede wszystkim te ostatnie zdają się umacniać nawiązującą się między mężczyznami więź. „Czy opowiadanie, w szczególności zaś ustne, nie tworzy obszaru przywiązania?” – zastanawia się narrator powieści *Carlota Fainberg* (2004: 51). Tę wydaną w 1997 roku¹¹⁸ powieść Moliny moglibyśmy uznać za paradygmatyczny przykład tego procesu, stałego elementu fabuły prozy obu pisarzy.

Głównych bohaterów *Carloty*... poznajemy na lotnisku; to para należących do dwóch różnych światów mężczyzn: Claudio i Marcelo M. Abengoa. Pierwszy z nich, narrator, „associate professor” w Humbert College, wykładowca literatury, czeka na lot do Buenos Aires, dokąd udaje się, by uczestniczyć w konferencji naukowej poświęconej twórczości Jorge Luisa Borgesa. Drugi to szemrany biznesmen, „grubiański i prostolinijny” (*ibid.*: 15), mieszkający w Madrycie rodak narratora. Jak szybko się okazuje, skory do nawiązywania nowych znajomości i wyjątkowo gadatliwy. Okoliczności tym zamięłwaniami sprzyjają – choć zgodnie z kalendarzem zima powinna

¹¹⁸ Pierwowzorem powieści było opowiadanie o takim samym tytule opublikowane przez Molinę w *El País* w 1994 roku.

już odchodzić w zapomnienie, za oknami pittsburghskiego lotniska szaleje śnieżna zawierucha, a loty obu mężczyzn zostają zawieszane. Pozostaje im jedynie czekanie. I rozmowa.

„Poczułem niesmak na myśl, że ten prymitywny człowiek rości sobie prawo do wypowiedzania się na temat mojego wyglądu. Jeśli ktoś taki jak on, tak bardzo cheap – nazywając rzecz bez ogródek – w jednej chwili rozpoznał we mnie rodaka, mogło to oznaczać, że łączy mnie z nim, bez mojej wiedzy, ten sam rodzaj prostactwa” – komentuje narrator, niepodzielający entuzjazmu nieznanego, cieszącego się, że „Hiszpan zawsze rozpozna Hiszpana” (*ibid.*: 14). Choć Claudio nie jest zainteresowany zawarciem znajomości z wylewnym krajanem, a czas dzielący go od lotu wolałby, jak twierdzi, spędzić na lekturze, znaczna część narracji poświęcona została właśnie opisowi wyglądu, sposobu mówienia i zachowania mimowolnego towarzysza.

Według narratora Marcelo jest: „bezceremonialny” (*ibid.*: 21), „zadziwiająco pewny siebie” (*ibid.*: 24), „nieokrzesany i zuchwały:” (*ibid.*: 31), stanowi „niewyczerpany rezerwuuar seksistowskich wyrażań, archaiczny zbiornik osadowy hiszpańszczyzny oraz ukrytych w niej przejawów patriarchalnej ideologii” (*ibid.*: 46) – by wymienić kilka zaledwie z mnogości określeń, którymi zostaje przez niego scharakteryzowany. Stosunek Claudia do spotkanego na lotnisku gaduły jest jednak ambiwalentny. Mimo przewagi negatywnych epitetów, rozmówca jednocześnie onieśmiela powściągliwego akademika, który sam, jak mówi, raczej lękliwy, zazdrości mu dezynwoltury. Niewiele starszy od niego mężczyzna, przypomina mu poznanego w dzieciństwie wuja, który „mówił i robił wszystko bardzo głośno (...), nieodmiennie wywołując we mnie wrażenie, że ja, dla odmiany, jestem niezdarne, powolny, a do tego zupełnie nieinteligentny” (*ibid.*: 30) – wspomina narrator. Według niego nieznajomy to relikwini minionej epoki, „jeden z ostatnich przedstawicieli wymierającego plemienia” (*ibid.*: 46). Marcelo kojarzy mu się także z własnym ojcem, jego zapamiętanym z lat młodości wizerunkiem – mężczyzną silnym i męskim, z zarzuconym na ramionach płaszczem, połyskującą na włosach brylantyną i papierosem w ustach (*cf. ibid.*: 36). Męskość jest zresztą częstym tematem wypowiedzi pewnego siebie Kastylijczyka, który co jakiś czas pozwala sobie na refleksję dotyczącą „męskiej natury”: „to niemożliwe, by mężczyzna, choćby miał najlepsze chęci... jeśli oczywiście naprawdę jest mężczyzną... zawsze nad sobą panował” (*ibid.*: 14), wyrażenie zaniepokojenia związanego z jej aktualną kondycją: „z każdym rokiem mężczyźni produkują mniej plemników” (*ibid.*: 50) lub artykulację błyskotliwych sentencji: „nie poruchasz, nie pojedziesz” (*ibid.*: 48).

A jednak Abengoa uwodzi swojego słuchacza. Buenos Aires, padające w odpowiedzi na pytanie o destynację podróży, uruchamia w wylewnym biznesmenie machinę wspomnień. Marcelo w argentyńskiej stolicy przeżył przed laty przygodę życia: w pewnym zrujnowanym hotelu spotkał piękną i tajemniczą kobietę – nazywała się Carlota Fainberg, z którą spędził dwie niezwykle, namiętne noce. I tyle w zasadzie, jeśli streścić wydarzenia składające się na snutą śnieżną nocą w tranzytowej hali historię. Ta jednak zajmuje ponad dwie trzecie fabuły powieści Moliny, a Claudio wkrótce nie będzie chciał uronić z relacji żadnego szczegółu. Opowiadanie obudzi w nim pożądanie. Jak sam komentuje, zaczyna odczuwać podniecenie na myśl o zbliżającej się konkluzji, narracyjnym „climaxie”: „czy może być niewinny albo przypadkowy fakt zauważony już przez Lacana, że to samo słowo służy wyrażeniu kulminacji gry seksualnej oraz gry tekstowej, że istnieje skrzyżowanie tekstu i seksu” (*ibid.*: 62) – zastanawia się, próbując tłumaczyć powody ogarniającej go ekscytacji.

Po przybyciu do ojczyzny Borgesa, narrator nie będzie mógł zapomnieć wysłuchanych na lotnisku zwierzeń. Wybierze się do wskazanego przez rozmówcę hotelu. Nie odnajdzie tam jednak tego, czego się spodziewał, pragnął znaleźć. Miejsce okazuje się być całkiem opuszczone, Carlota Fainberg najprawdopodobniej wcale nie istnieje – kobieta o tym imieniu i nazwisku od dawna nie żyje. Oprócz tego Claudio skompromituje się na naukowej konferencji; jałowość jego wystąpienia zostanie obnażona przez nowoczesną badaczkę, która zajmie zresztą także uniwersyteckie stanowisko, na objęcie którego bardzo liczył on sam. Narratorowi pozostanie bezcelowe włóczenie się po ulicach Buenos Aires, tego, jak sam je określa „fantasmagorycznego miasta” (*ibid.*: 23) i deklamowanie w myślach sonetów Borgesa, a także postanowienie, by odszukać i skontaktować się z Abengoa: „chciałbym mu powiedzieć, że hotel Town Hall w Buenos Aires jest już najpewniej zburzony i że tylko w nas dwóch, w naszej pamięci albo w naszej wyobraźni, mieszka jeszcze Carlota Fainberg” (*ibid.*: 135) – brzmią ostatnie słowa powieści.

Kim był poznany na lotnisku mężczyzna? Czy Abengoa w ogóle istniał? Czytając powieści zarówno Moliny, jak i Maríasa, nieraz możemy odnieść wrażenie, że wchodzący w relację z narratorem bohaterowie są jedynie kreacją jego wyobraźni, skutkiem marzycielskich skłonności. Być może zatem zajmujący Claudia rozmową hiszpański macho to w rzeczywistości projektowane przez pełnego zahamowań intelektualistę *alter ego*, utożsamiające jego wyparte, tłumione lub podświadomie pożądane cechy charakteru?

Badający fenomen męskości w europejskiej literaturze przełomu XIX i XX wieku, Michael Kane, twierdzi, że pojawienie się w tekście literackim postaci ambiwalentnej proveniencji „drugiego” (*the double*) jest często związane z przeżywanym przez zasadniczego bohatera momentem krytycznym, przecuciem nadchodzącej zmiany, oczekiwanego przełomu, symptomem kryzysu tożsamości, której dotychczasowa spójność wydaje się zagrożona (cf. 1999: 7). Przebywający w obcym kraju, oczekujący kresu niekończącej się zimy, desperacko zabiegający o upragniony uniwersytecki etat, w końcu, uziemiony w monotonnej przestrzeni lotniska – narrator ma kilka powodów, by swoje położenie określać jako „krytyczne”. Ale atmosfery przejściowości, momentu pewnego przełomu, potrzeby nowego samookreślenia, możemy doszukiwać się także w nieco szerszym kontekście. Claudio, który w natrętnym Hiszpanie widzi anachronicznego przedstawiciela minionej epoki, w konfrontacji z feministyczną, przebojową badaczką czy wyczulonym na punkcie równego traktowania, homoseksualnym dyrektorem katedry, sam sprawia wrażenie przywiązane do tradycyjnego, patriarchalnego systemu wartości. Wydaje się, że narrator do żadnego z porządków, starego czy nowego, nie przynależy do końca. To poczucie towarzyszące szeroko komentowanemu, także w przechodzącej Transformację Hiszpanii, zjawisku „kryzysu męskości”. Możemy więc w tym przypadku mówić nie tylko o indywidualnym, ale i zbiorowym stanie osobowości. O sytuacji społecznej, w której zaczyna kształtować się nowy system wartości, jednocześnie jednak stare zapatrywania na rzeczywistość są wciąż silne.

Czy spotkanie na lotnisku było więc fantasmagorią, urojeniem? Niektóre wypowiedzi Abengoi rzeczywiście sprawiają wrażenie dysocjacyjnych, jakby zdradzających niespójność, „fałszywość” tej postaci. „Właściwie to bez znaczenia, czy kiedykolwiek wrócę do Buenos Aires – mój skarb zostanie tam na zawsze” (*ibid.*: 22) – oznajmia cokolwiek poetycko madrycki biznesman. *Wyspa Skarbów* to powieść, której jednym z bohaterów jest Blind Pew, dający tytuł sonetowi Borgesa, któremu poświęcone zostanie konferencyjne wystąpienie Claudia. W innym momencie swojej opowieści Marcelo, podsumowując czas spędzony w Carolą Fainberg, użyje słów: „sen jednej nocy” (*ibid.*: 81), a narrator nie omieszka doprecyzować, że to przecież nawiązanie do Szekspira. Tego typu aluzje, wplecione w opowieść o upojnej nocy z nieznaną, pasowałyby bardziej do odczytanego wykładowcy niż pragmatycznego przedsiębiorcy. Narrator zarzuca rozmówcy nieustanne, nieuzasadnione posługiwanie się zwrotami angielskimi, samemu notorycznie to czyniąc.

Podobny sposób mówienia różnych od siebie mężczyzn można jednak wytłumaczyć tym, że przecież całą historię poznajemy za pośrednictwem narratora – Claudia, który opowiada opowieść Abengoi. Jeśli więc ten ostatni jednak istniał, czy opowiedział nieznanemu prawdę? Tego już się nie dowiemy. „Nie mogę się pozbyć wrażenia, że to, co ci teraz opowiadam, a co wcześniej działo się w mojej głowie, przydarzyło się komuś innemu (*ibid.*: 78) – stwierdza w pewnym momencie nieco przekornie Marcelo. Być może rozmówca narratora był zwykłym mitomanem. A może było to po prostu spotkanie dwóch mężczyzn dzielących te same fantazje: o tajemniczej i pięknej nieznanym, która znika po wspólnie spędzonej, namiętnej nocy, o dalekim mieście, w którym można przez chwilę być kimś innym, o ukrytym skarbie, o którym się marzy.

Spotykający się w nietypowych okolicznościach dwaj nieznajomi, dzielący opowieść, nieoczekiwanie znajdujący porozumienie – rozgrywany na podobnych zasadach jak u Moliny, motyw konfrontacji męskich bohaterów będzie powtarzać się też w kolejnych powieściach Maríasa. Pojawia się już w *Mężczyźnie sentymentalnym*. W kulminacyjnej części noweli dochodzi do spotkania: Manur, zasadniczy, pragmatyczny biznesmen kontra narrator, niepewny siebie, rozpoetyzowany śpiewak operowy. Rozmowa znów dotyczy kobiety. Chodzi tu jednak – ponownie – raczej o opowieść niż o rozmowę; jeden z mężczyzn mówi (Manur), drugi słucha (Lew z Neapolu). Choć wydają się swoimi przeciwieństwami, dzielą uczucie do Natalii. Pozostawiony w końcu przez żonę, twardo, jak się wydawało, stąpający po ziemi Manur, popełni samobójstwo. Tak powieść się kończy, a my nie jesteśmy pewni, do którego z bohaterów odnosił się jej tytuł.

Spotkaniom męskich protagonistów w powieściach Maríasa towarzyszy dziwny niepokój, aura grozy, niejasne, jakby zawieszony między nimi poczucie winy. Częstym powodem tych konfrontacji jest śmierć kobiecej bohaterki, zazwyczaj gwałtowna i przypadkowa. Trudno orzec, czy ktoś ponosi za nią jednoznaczną odpowiedzialność. Bohaterowie odczuwają jednak potrzebę, by o niej opowiedzieć, przedstawić własną wersję wydarzeń, jakby w akcie ponurej spowiedzi szukali zrozumienia. Taką właśnie sceną kończy się powieść *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl*. Mąż zmarłej Marty Téllez, Déan, dowiaduje się, że narrator towarzyszył jego żonie w ostatnich momentach życia – kobieta zaprosiła go na kolację, kiedy on przebywał za granicą. Choć wieczorne spotkanie można by uznać za dwuznaczne, mężczyzna nie ma do narratora pretensji, nie oczekuje

wyjaśnień, nie złości się, chce tylko – i to propozycja nie do odrzucenia – by ten wysłuchał jego historii.

Opowiada więc: feralnej nocy on też przebywał z inną kobietą, ta miała spodziewać się jego dziecka, okazało się jednak, że został okłamany, dochodzi do kłótni, jest deszczowa noc, para jedzie autobusem. Wtedy, w nieracjonalnie brutalnym geście mężczyzna zaczyna dusić partnerkę; jak sam przyznaje, chce jej śmierci. Po chwili przestaje. Oszołomiona kobieta wybiega z autobusu wprost pod koła nadjeżdżającego samochodu; umiera. Wszystko w każdym razie na to wskazuje, bo Déan nie wysiadzie z autobusu, by to sprawdzić. Nie wie też wtedy jeszcze, że tej samej nocy, w Madrycie, umarła jego żona... Narrator słucha opowieści, komentując w myślach poetyckimi frazami każde niemal jej zdanie, jakby drastyczność zwierzeń nie robiła na nim większego wrażenia. Głos zabierze jedynie na końcu. „Oto, co mi się przydarzyło, nie wiem, czy mnie rozumiesz” – zapyta Déan. „Chyba tak” – odpowie narrator i po chwili opuści mieszkanie Téllezów (cf. 2014: 408-409).

Paul Ingendaay w swojej recenzji książki Maríasa pisał, że narrator zachowuje się tak, jak nie zachowałby się żaden człowiek, który znalazłby się na jego miejscu. Znany krytyk określił bohatera powieści mianem „emocjonalnego zombi” (cf. 1998: b/s). Ingendaay uważa, że *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl* to książka traktująca przede wszystkim o sile opowieści, o omnipotencji opowiadającego, który przedstawia wydarzenia dokładnie tak, jak chce je przedstawić. Refleksji nad tym mechanizmem poświęcone zostały ostatnie akapity powieści:

Wszystkim się człowiek łatwo zaraża, do wszystkiego można nas przekonać, słusność zawsze może być nam przyznana i wszystko można opowiedzieć, jeśli opowieści towarzyszy widoczne uniesienie lub jej usprawiedliwienie, lub załagodzenie, lub zwykłe jej przedstawienie, opowiadanie jest formą szczodrości, wszystko może się zdarzyć i wszystko można oznajmić, i wszystko może zostać zaakceptowane, z wszystkiego można wyjść bezkarnym, a nawet więcej – bo bez skazy. (408)

Wydaje się jednak, że ostatnia scena, rozmowy między mężczyznami niesie ze sobą jeszcze inne znaczenie.

Męscy bohaterowie, z którymi konfrontuje się maríasowski narrator zdają się być emanacją jego własnych lęków, obsesji. Marías sytuuje obu w analogicznych scenach, podobnych uwikłaniach. Mężczyźni powtarzają nieświadomie swoje gesty, niektóre

wypowiedzi, zachowania. Ta symetria, choć niedoskonała, jest widoczna w *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl*. Obaj bohaterowie są przecież świadkami śmierci kobiet, obaj zachowują po tym wydarzeniu część garderoby należąca do zmarłej. Znow jednak jeden z nich to człowiek akcji, drugi kontemplacji. Przedmiotem obu tych praktyk jest między innymi przemoc: Déan wprowadza ją w czyn, narrator o niej rozmyśla i opowiada. Podobieństwa między mężczyznami uzmysławiają nam, jak cienka granica obie te postawy dzieli.

Niepokój związany z możliwością jej przekroczenia będzie odczuwać narrator *Serca tak białego*. W jednej z pierwszych scen powieści usłyszy przypadkiem kłótnię pary dyskutującej za ścianą hotelowego pokoju: zdesperowana kobieta namawia kochanka do pozbycia się krzyżującej ich wspólne plany na przyszłość, poważnie chorej żony. Ta sama kobieta pomyliła wcześniej hotelowe pokoje, wykrzykując swoje pretensje do palącego papierosa na balkonie narratora. Ten po chwili, skonfundowany, bezwiednie przejrzy się w lustrze: a może rzeczywiście jestem podobny do tamtego mężczyzny? – zastanowi się. Przysłuchujący się rozmowie hotelowych sąsiadów, zamyślony narrator z papierosem przysiadł na krawędzi łóżka, w którym śpi jego żona. W pewnym momencie zauważa, że strzepnięty niepostrzeżenie popiół zostawił ślad na pościeli. Później dowie się, że dokładnie w taki sposób – celowe zaproszenie ognia w sypialni, w której spała kobieta – jego ojciec zamordował swoją pierwszą żonę. Towarzyszące bohaterowi, nieustannie przez niego komunikowane, niesprecyzowane poczucie niepokoju, nieuchronnie zbliżającej się katastrofy, dotyczyć może lęku przed powtórzeniem losu ojca. Wydaje się, że narrator jest w jakiś sposób naznaczony, niczym skazą, jego życiorysem.

Motyw obawy przed zbrodnią, przemocą, którą można się „zarazić”, „zatruc”, będzie powracał jak obsesja w kolejnych powieściach Mariása. Także w opowiadaniach – pojawia się między innymi w napisanej w 1989 roku *Piosence Lorda Rendalla* (*La canción de Lord Rendall*). Tym razem jednak lęki narratora nie zmaterializują się w postaci *innego*, wchodzącego z nim w relację męskiego bohatera. Do konfrontacji dojdzie, ale będzie to spotkanie z samym sobą.

Bohater opowiadania, Tom Booth, wraca do domu po czterech latach nieobecności. To czas, który spędził na wojnie, nie wiemy dokładnie której, ale możemy domyślać się, że chodzi o drugą wojnę światową¹¹⁹. W domu czeka na niego żona Janet

¹¹⁹ Mężczyzna opowiada między innymi o „niemieckich obozach koncentracyjnych”.

i syn, już teraz czteroletni Martin. Narrator nie uprzedza nikogo o swoim powrocie, postanawia zrobić rodzinie niespodziankę. Jest tak podekscytowany wyczekiwany spotkaniem, że wyobraża sobie każdy jego szczegół. Kiedy jednak staje przed progiem, nie zdecyduje się od razu go przekroczyć. Będzie wolał, jeszcze przez chwilę, ten moment odwlec, poobserwować w ukryciu toczące się za oknami domu sceny z rodzinnego życia. To, co widzi odbiega od jego przewidywań: Janet i Martin w ogóle się nie zmienili; chłopiec nadal jest niemowlęciem, jak to możliwe? – dziwi się Tom. Jeszcze bardziej niepokojące będzie to, co ujrzy za chwilę. Jego żonie i dziecku towarzyszy... on sam.

Nie chodzi o kogoś bardzo do niego podobnego, narrator, jak tłumaczy, za oknami domu widzi *siebie*. Mężczyzna będzie na początku próbował zracjonalizować tę wizję. Może Janet wyświetla akurat jeden z filmów, które nagrywali wspólnie w przeszłości, zanim rozpoczęła się wojna? Ale wtedy obraz nie byłby kolorowy – będzie musiał odrzucić tę hipotezę; każda kolejna wydaje się jeszcze mniej prawdopodobna. Rozważania te szybko schodzą na drugi plan – dalszy przebieg akcji rozgrywającej się za oknami domu przerazi narratora. Para jest w trakcie kłótni. On, który jest nim, zaczyna w pewnym momencie dusić Janet, kobieta umiera. Następnie mężczyzna udaje się do pokoju płaczącego dziecka. Obserwujący wszystko Tom chce uniemożliwić oprawcy działanie. Jest jednak „sparalizowany”, zostaje „po drugiej stronie szyby, podczas gdy koszmar rozgrywa się wewnątrz” (cf. 2007: 116). Znajdujący się w domu *on* bierze niemowlę na ręce. Dziecko przestaje płakać, nie wydaje już z siebie żadnego dźwięku. Narrator przypomina sobie kołysankę, którą zwykł nucić synkowi; była to tradycyjna piosenka anglosaska przeznaczona do śpiewania dzieciom – *Lord Rendall*, której pierwsza strofa zaczyna się od słów: „Gdzie byłeś cały ten czas, Rendallu, synu mój?”. Imię „Rendall” pojawiające się w oryginalnej wersji utworu, usypiający dziecko Tom zamieniał na „Martin”. Obserwując w całkowitej ciszy scenę rozgrywającą się za szybą, narrator bezwiednie nuci kołysankę. To samo robi mężczyzna w domu. Jego wersja brzmi jednak inaczej: „Gdzie byłeś cały ten czas, Tomie, synu mój?”

Wymowa opowiadania jest niejednoznaczna. Jak wytłumaczyć choćby to, że narrator obserwuje kogoś, kto jest nim? Czy mamy do czynienia z rzeczywistym zwielokrotnieniem, czy chodzi tu raczej o ułudę, zwiady, fantazję samego bohatera? Czytelnik jest skazany na snucie interpretacyjnych domysłów. Świat literackiego tekstu rządzi się własnymi prawami, Marías zaś ma szczególnie swobodny stosunek do zachowywania reguł prawdopodobieństwa i rzeczywistości w swojej prozie, zwłaszcza w opowiadaniach, które przyjmują często cechy gatunku fantastycznego. Jak już

mówiliśmy, pisarza bardziej niż fabuła oparta na konkretnych zdarzeniach mających miejsce w świecie rzeczywistym, zewnętrznym, interesuje wymiar wewnętrznego życia bohatera, jego przemyślenia, urojenia, pragnienia, fantazje. Gdybyśmy przyjęli hipotezę o fantazmatycznej właściwości rozgrywających się przed oczami bohatera scen, swoje uzasadnienie znalazłby fakt, że najbliżsi, mimo upływu czasu, nie zmienili się. Projektowani przez narratora zachowaliby pewnie taki wygląd, jaki ten zapamiętał, widząc ich po raz ostatni¹²⁰.

Treść opowiadania zachęca do odczytań w kluczu psychoanalitycznym. Fenomen wszelkiego rodzaju duplikacji osobowości, w tym projekcji własnego sobowtóra, nazywanej heautoskopia, był tematem psychoanalitycznych analiz od samego początku rozwoju dyscypliny. Jung konceptualizował pojęcie „archetypu cienia”, które odnosiło się do ciemnej, negatywnej, tłumionej strony naszej osobowości. Przypadki „rozdwojeń” osobowości zajmowały także Freuda¹²¹. Twórca psychoanalizy opisywał mechanizm działania konstrukcji tożsamościowej, w której wykształca się pewna odrębna instancja, buntująca się przeciwko pierwotnemu „ja”. Przypadłością zwielokrotnienia tożsamości interesuje się też współczesna neuropsychologia, badająca wszelkiego rodzaju zjawiska autoskopowe¹²².

We wszystkich tych ujęciach mamy do czynienia z kreacją drugiej wersji siebie, sobowtóra, dublera, który z czasem zyskuje autonomię, działając poza nadzorem, często wbrew woli, właściwego „ja”. Fantazje bohatera opowiadania wydają się mieć źródło w jego nieświadomości; Tom nie jest w stanie przejąć nad nimi kontroli. Jak już powiedzieliśmy, rozdwojenie jaźni może być rezultatem doświadczonej przed podmiot sytuacji kryzysowej, przeżyciem pewnej traumy. Bez wątpienia do takich należy uczestnictwo w wojnie. Piosenka *Lord Rendall* stała się też zresztą inspiracją dla znanego protestsongu Boba Dylana: *A Hard Rain's a-Gonna Fall* (*Ciężki deszcz*, 1962),

¹²⁰ Narrator nie dostarcza nam szczegółowych informacji dotyczących aparycji swojego sobowtóra – nie wiemy, czy mężczyzna też zachował wygląd sprzed czterech lat.

¹²¹ Freud fenomenowi „rozdwojenia” osobowości poświęcił część rozprawy *Niesamowite* (1919). Píše w niej między innymi: „Chodzi tu o motyw sobowtórstwa we wszystkich jego stopniach i formach, a więc o występowanie osób, które trzeba uważać za identyczne ze względu na identyczny wygląd, o intensyfikowanie tego stosunku za sprawą przeskakiwania procesów psychicznych od jednej osoby do drugiej – co określilibyśmy mianem telepatii – tak że jedna ma udział w wiedzy, czuciu i przeżywaniu drugiej, o utożsamienie jednej osoby z drugą, tak że błądzimy w kwestii ich „ja” lub przenosimy obce „ja” na miejsce własnego, a zatem chodzi tu o podwojenie „ja”, o podział „ja”, o zamianę „ja” – i w końcu o stały powrót tego samego, o powtarzanie w kolejnych generacjach tych samych rysów twarzy, charakterów, losów, czynów przestępczych, ba, nawet imion” (1997: 247).

¹²² „Autoskopia to złożona grupa doświadczeń, polegających na iluzorycznej reduplikacji własnego ciała i postrzeganego «ja»” (Gontarczyk, 2010: 5).

uznawanego powszechnie za pieśń o przesłaniu antywojennym¹²³. Popularna interpretacja wzorowanego na strukturze anglosaskiej ballady utworu, tytułowy „ciężki deszcz” utożsamiała z opadem radioaktywnym po wojnie atomowej. Sam Dylan tłumaczył później w jednym z wywiadów, że chodziło o oddanie bardziej uniwersalnej atmosfery przemocy, czyhającego w ukryciu zła, poczucia nieuchronnie zbliżającej się katastrofy.

Žižek z kolei za traumatyczne uznałby prawdopodobnie samo spełnienie marzenia o wyczekiwanym spotkaniu z rodziną. Jak przekonuje w różnych publikacjach słoweński filozof, realizacja pragnienia zazwyczaj przeistacza się w horror. Istotą pragnienia nie jest bowiem obiekt pożądania, a sam proces dążenia do jego osiągnięcia:

[O]draczenie „samej rzeczy” błędnie traktujemy jako „rzecz samą”, poszukiwanie i chwiejność właściwe pragnieniu faktycznie są już realizacją pragnienia. Realizacja pragnienia zatem nie polega na jego „spełnieniu”, „pełnym zaspokojeniu”, a raczej pokrywa się z powielaniem samego pragnienia jako takiego, z jego kolistym ruchem. [...] Na tej samej zasadzie można uchwycić specyfikę Lacanowskiego pojęcia lęku: lęk pojawia się nie wtedy, gdy brakuje obiektu będącego przyczyną pragnienia: to nie brak obiektu rodzi lęk, lecz – przeciwnie – groźba, że znajdziemy się zbyt blisko obiektu i tym samym postradamy ów brak. (2003: 20)

– wyjaśnia Žižek. Podmiot konstytuuje się w pragnieniu, a żeby pragnąć musi odczuwać brak.

Przedstawioną w opowiadaniu scenę moglibyśmy także uznać za reprezentację wewnętrznego, psychicznego świata bohatera. O takiej możliwości interpretacyjnej wspomina badaczka prozy Mariása, Isabel Cuñado. Według niej relacja między narratorem i jego sobowtorem odzwierciedla model umysłu, w którym działające pod wpływem popędów, instynktowne *id* ma przewagę nad kierującym się „zasadą rzeczywistości” *ego* (cf. 2004: 124). Fabuła tekstu wydaje się jednak mniej jednoznaczna. Nie wiemy, która część osobowości bohatera ostatecznie odniesie zwycięstwo. „I kiedy mężczyzna i ja skończyliśmy śpiewać piosenkę Lorda Rendalla, nie mogłem przestać się

¹²³ Piosenkę po polsku, w swoim tłumaczeniu, wykonywał Jacek Kaczmarski.

zastanawiać, który z nas powinien iść na szubienicę”¹²⁴ (2007: 117) – brzmi ostatnie zdanie opowiadania.

Gdybyśmy jednak kluczem do interpretacji tekstu uczynili psychoanalizę lacanowską, jego wymowa nabrałaby nieco innego charakteru¹²⁵. Moglibyśmy wówczas za właściwy temat opowiadania uznać wejście podmiotu (podmiotu męskiego) w porządek symboliczny. Aby męski podmiot ukonstytuował się w rejestrze symbolicznym, w racjonalnym porządku logiki języka, musi najpierw unicestwić utożsamianą przez francuskiego psychoanalityka z histerią, obłędem, impulsywnością – kobietę. Dziecko z kolei zostaje pozbawione głosu. Podmiot musi porzucić swój pierwotny, właściwy dziecku znajdującemu się w preedypalnej fazie, głos – Lacan nazywał go „głosem idiomatycznym” – by móc zacząć posługiwać się fundującym porządek symboliczny, bezosobowym językowym kodem¹²⁶. Bohater, by stać się podmiotem męskim, musi odróżnić się od figur kobiety i dziecka. Być może wygląd bohaterów świadczy o tym, że akt ten dokonał się przed pójściem na wojnę, a projektowana przez narratora, rozgrywająca się we wnętrzu domu scena stanowi jego reminiscencję.

Motywy konfrontacji z własnym *alter ego* pojawia się także w innym, napisanym jeszcze przed *Piosenką Lorda Rendalla*, opowiadaniu Mariása, zatytułowanym *Gualta* (1986). Jego narrator, prowadzący spokojne, ustabilizowane życie, dobrze zarabiający trzydziestoletni madrytczyk, poznaje na jednym ze służbowych spotkań z pracownikami oddziału barcelońskiego firmy, w której pracuje, mężczyznę do złudzenia podobnego do niego. Nieznajomy podobnie się nazywa, identycznie wygląda i zachowuje. „Zupełnie jakbym jadł kolację z ucieleśnionym odbiciem lustrzanym” (2007: 102)¹²⁷ – komentuje zszokowany narrator. Choć barcelończyk to jego *doppelgänger*, nie przypadnie mu do gustu. Bohatera irytuje w nim właściwie wszystko. Postanawia więc, że zanim dojdzie do

¹²⁴ „Y cuando el hombre y yo acabamos de cantar la canción de Lord Rendall, no pude evitar preguntarme cuál de los dos tendría que ir a la horca”.

¹²⁵ Przypomnijmy, że Lacan w swojej teorii freudowskie struktury osobowości: id, ego i alter ego, zastąpił trzema rejestrami psychicznymi: symbolicznym, wyobrażeniowym i realnym.

¹²⁶ Podobną scenę opisuje i interpretuje w swojej analizie głośnego filmu Larsa Von Triera *Antychryst* (2009) Jakub Majmurek. Bohater filmu, światowej sławy psychoterapeuta, zabija w filmie żonę (udusi ją), wcześniej umiera także ich synek. Majmurek zwraca uwagę, że zanim chłopiec zginie, zostanie pozbawiony głosu: „W jednej ze scen prologu widzimy zbliżenie na stojący w łazience głośnik, który miał prawdopodobnie przekazywać dźwięki z pokoju dziecka. Na ekranie urządzenia zauważamy ikonkę przedstawiającą przekreślony głośnik: urządzenie, które miało transmitować głos małego Jake’a, jest nieme. Chłopiec, zanim wypadnie przez okno, utraci głos, zostanie wywłaszczony z głosu. A właśnie wywłaszczenie z głosu (który jest całkowicie idiomatyczny) jest koniecznym warunkiem wejścia w język, w którym idiomatyczności nie da się ocalić” (2009: b/s).

¹²⁷ “Era como estar cenando delante de un espejo con corporeidad”.

kolejnego firmowego spotkania, zmieni się na tyle, by podobieństwo między nimi zniknęło. Kiedy jednak mężczyźni znów się spotkają, okaże się, że obaj, jako że myślą też identycznie, mieli ten sam pomysł, a zatem zmian wprowadzonych przez narratora dokonał także jego kataloński odpowiednik. Narrator nie daje jednak za wygraną i za cel stawia sobie taką metamorfozę, by już nigdy nic nie łączyło go z Gualtą (tak bowiem nazywa się znienawidzony sobowtór). Obsesyjna chęć odróżnienia się od dotychczasowego – uprzejmego, powściągliwego, umiarkowanego siebie doprowadzi bohatera do całkowitej degeneracji. Ostatecznie już nawet poczynania bliźniaka przestają go interesować. Ze zrujnowaną karierą, opuszczony przez żonę, zastanawia się tylko, „nieznośnie rozgoryczony”: „dlaczego z nas dwóch, to ja musiałem ustąpić i zrzec się swojej biografii”? (*ibid.*: 107)¹²⁸. Mężczyzna w rezultacie swojego działania, choć jak się okazuje, nie do końca zgodnie z własną wolą, przestaje być „sobą”; konfrontacja z inną wersją siebie, uzmysławia mu różnicę między tym, kim jest a kim być mógł.

Z ironią albo niemal litością wspominał młodego oficera, o którym nie mógł już powiedzieć z całą pewnością, że nim był, literatura i tchórzostwo, pokusa tak wszechogarniająca jak lipcowy upał, by poddać się i pogodzić ze wszystkim, by pozostać w wygodnym ukryciu nierealnego życia, podczas gdy automat albo dubler będzie wypełniał swe nikczemne powołanie posłuszeństwa, a wydarzenia zewnętrzne będą dalej następowały po sobie. [...] był nieruchomy, jak sparaliżowany, przytłoczony nie śmiertelnym niebezpieczeństwem ani gniewem na konspiratorów, lecz tym, że nagle okazał się nie być tym, kim myślał, że jest, kim tylekroć był w wyobraźni. (Molina, 2003: 312)

Tak pułkownika Galaza, ojca swojej ukochanej, zarazem osnutego legendą bohatera z dzieciństwa, opisuje narrator powieści *Jeździec polski*. Idea podwójności towarzysząca chęci czy poczuciu bycia kimś innym niż się jest, pojawia się także w prozie Moliny. Bohaterowie jego powieści, często nieutożsamiający się z własnym życiorysem, potrafią drobiazgowo obmyślać scenariusz alternatywnej, wymarzonej jego wersji. Za kontrapunkt dla pożądanej biografii służą często narratorowi konfrontujący się z nim protagoniści, zazwyczaj mężczyźni reprezentujący poprzednie pokolenie: dziadek, ojciec, wujkowie, mieszkańcy rodzinnego miasteczka. Ci zdają się należeć do innego niż narrator świata – świata, którego on sam nie chce, nie czują się być częścią. Oto dziadek

¹²⁸ „(...) por qué fui yo, de los dos, quien tuvo que claudicar y renunciar a su biografía”.

Manuel, nieobecny myślami, nieustannie pogrążony w półśnie, żyje obrazami z przeszłości, wspominając dni młodości, przede wszystkim przefiltrowane przez pamięć wydarzenia z czasów wojny domowej. Do bogatej galerii męskich postaci powieści Moliny należą także, jeszcze starsi od dziadka: lokalny fotograf Ramiro Portrecista, ze skłonnością do nadużywania alkoholu, godzinami słuchający jednego utworu *Śmierć i dziewczyna* Szuberta, upajający się muzyką i marzeniami o idealnej miłości oraz lekarz don Mercurio, obsesyjnie zakochany w zmumifikowanym wizerunku dawnej ukochanej, zmarłej w niejasnych okolicznościach przed laty. Wujek Rafael, wyrażający swój szczerzy podziw wobec niepojętej dla niego umiejętności posługiwania się językiem angielskim – on nie wyobraża sobie opuścić granic własnego kraju. Wreszcie ojciec narratora, by utrzymać rodzinę pracujący od świtu do nocy, zajmujący się uprawą ziemi – „odkąd ukończył dziesięć lat, pracował w polu u boku dorosłych mężczyzn” (2003: 136), który nie rozumie zainteresowań syna, porównuje je do choroby, z której ma nadzieję ten wkrótce się wyleczy (cf. 2008: 96); czytanie książek uważa za stratę czasu, zajęcie bezwartościowe i niemęskie. Bohater tak opisuje znaną przypadkiem fotografię, na której ojciec był jeszcze nastolatkiem:

Spieszyło mu się, żeby dorosnąć jak najszybciej, znaleźć narzeczoną i zaoszczędzić dość pieniędzy, żeby kupić krowę, a potem konia i ziemię [...]. Patrzę na niego i widzę, że już wtedy paliło go pragnienie, które tak bezskutecznie próbował też i mnie wpoić, stania się mężczyzną zdyscyplinowanym i szanowanym, pracującym na własny rachunek [...]. W ambicji, jaką dostrzegam w jego twarzy, nie ma śladu braku wstrzemięźliwości ani pychy, jedynie przekonanie co do własnej woli, nie oddzielającej tego, czego pragnął, od tego, co było mu konieczne do życia, nie pielęgnował też marzeń, których czas i wytrwałość nie mogłyby spełnić. (2003: 136)

Tymczasem narrator owszem marzy, przede wszystkim o tym, by nie być swoim ojcem. Nigdy się nim nie stać – to oznaczałoby życiową porażkę, osobistą klęskę. Od świata rodzinnego miasteczka i jego mieszkańców pragnie się uwolnić, uciec.

Nie będzie to jednak, jak się okaże, możliwe. Narrator za granicą nie odnajduje własnej przystani, tam także nie czuje się sobą, mówi o sobie „nieznajomy”, „obcy” (cf. 2003: 191). Duchy, jak sam je określa, postaci z Maginy już zawsze będą go nawiedzać. Są nieodłączną częścią jego tożsamości. Wbrew pozorom wiele go z tamtymi mężczyznami łączy. Także i z ojcem: „zacznę go rozumieć dopiero, kiedy miną lata, a

wraz z nimi nienawiść, osłabnie konieczność buntowania się przeciwko niemu i zaczną odkrywać, jak bardzo jesteście do siebie podobni” (*ibid.*: 213) – wyznaje w pewnym momencie bohater¹²⁹. Dorosły już zda sobie sprawę, że ojciec w głębi duszy solidaryzował się z nim; choć być może trudno mu było się do tego przyznać, rozumiał jego zamiłowanie do nauki, pasję do literatury, marzenia o dalekich podróżach (*cf.* 2008: 96).

„Nie narzekam na moje życie, ale zastanawiam się, jakie byłoby, gdyby było inne¹³⁰” (2011: 146) – powie pod koniec powieści *Posiadacz sekretu* (*El dueño del secreto*, 1994) jej narrator (jego imienia nie poznajemy). Bohater marzy – to regularnie powracający w twórczości Muñoza Moliny motyw – o opuszczeniu rodzinnej miejscowości i wyjeździe na studia do dużego miasta. Pomimo obiekcji rodziny, zwłaszcza ojca, swój cel osiąga; kończy osiemnaście lat i rozpoczyna studia dziennikarskie w Madrycie. Jest rok 1974, trwa dyktatura i nikt jeszcze nie spodziewa się jej nadchodzącego końca. Bohater jest stolicą i życiem w niej oczarowany, wszystko tu robi na nim wrażenie. Wkrótce, właściwie przypadkiem, zaangażuje się też w działalność konspiracyjną – stanie się częścią tajnej organizacji próbującej odsunąć Franco od władzy. Wydaje się jednak, że bardziej niż polityczny, znaczenie ma dla niego towarzyski wymiar tej działalności. Narrator entuzjastycznie relacjonuje swoje wejście na madryckie salony: poznawanie ciekawych i zamożnych ludzi, jądanie nocą w wytwornych restauracjach czy smakowanie drogich alkoholi, na które on nie mógłby sobie pozwolić. Zafascynuje się też żoną swojego przełożonego, kierującego organizacją, ekstrawaganckiego Ataúlfa Ramíreza. Chłopak przychodzi często do jego mieszkania, by poznać wskazówki kolejnych zadań i zdać sprawozdanie z już wykonanych. Drzwi otwiera mu wtedy zazwyczaj pani Ramírez, onieśmielająca go swoim skąpym strojem.

Pobyty w Madrycie jednak szybko się zakończy. Bohater wchodzi w posiadanie tajnych informacji dotyczących jednej z planowanych operacji. Nie potrafi dotrzymać tajemnicy. Zdradza sekret swojemu współlokatorowi, ten przekazuje go dalej. Czy ta

¹²⁹ Stosunek do postaci ojca zmienia się też w powieściach Mariasa. W *Sercu tak białym* ojciec ma mroczne sekrety, jego zachowanie budzi niepokój syna, ten nie potrafi z nim rozmawiać, okazuje się, że ojciec w młodości dokonał zbrodni – zabił swoją żonę. W *Twojej twarzy jutro* to ojciec jest ofiarą przemocy. Narrator dobrze zna jego przeszłość, opowiada jak w czasach wojny domowej został zdradzony przez najlepszego przyjaciela i niesłusznie skazany trafił do więzienia. Więcej na temat figury ojca w prozie Mariasa, zobacz: Cuñado (2004) *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Autorka powraca do tej kwestii w kilku rozdziałach swojej książki.

¹³⁰ „No me quejo de mi vida, pero me pregunto cómo habría sido la otra (...)”.

lekkomyślność jest powodem niepowodzenia akcji – tego się nie dowiadujemy. Chłopak wpada w panikę. Chce jak najszybciej wyznać swoje winy, biegnie więc do mieszkania Ramíreza. Tam zastaje jedynie jego żonę. Kobieta niedbale zarzuciła na ramiona jedwabny szlafrok, który odsłania jej nagie ciało. Narrator opisuje jego kuszący zapach. Wie, że gdyby chciał, mógłby wejść do mieszkania:

ona nie zaproponowałaby, ale nagle ogarnął mnie taki strach, jakiego nie czułem nigdy wcześniej, powiedziałem jej do widzenia i po chwili, zbiegając po schodach, usłyszałem trzaśnięcie zamykających się drzwi, jednych z tyłu drzwi w naszym życiu, które zamykają się, żeby już się nigdy więcej nie otworzyć.¹³¹ (*Ibid.*: 148)

Tę historię z młodości poznajemy z perspektywy dorosłego już mężczyzny. Bohater nie skończył studiów, wrócił do rodzinnego miasta, prowadzi, jak sam stwierdza, spokojne życie, skupione wokół rodziny (żona, dzieci, mieszkająca z nimi matka) i pracy w gospodarstwie. Jest szczęśliwy, nie narzeka. Czasem tylko zdarza mu się o czymś zapomnieć, nie może znaleźć rzeczy, którą gdzieś bezwiednie odłożył. Bliscy przyzwyczaili się już do tego roztargnienia. Nie wiedzą, że jego przyczyną jest posiadany przez mężczyznę i tym razem dobrze przez niego strzeżony sekret. Narrator cieszy się, że nikt, nawet dzieląca z nim łóżko ukochana żona, nie wie o jego fantazjach. O tym, że wciąż myśli o Madrycie, nieustannie odtwarza w głowie sceny z tamtych dni. Zastanawia się, jakby to było, gdyby przekroczył wtedy próg mieszkania Ramírezów, skończył studia, został w stolicy, był kimś innym niż jest, tym, „kim tylekroć był w wyobraźni” (2003: 312).

¹³¹ „(...) ella no iba a negarse, pero tuve de pronto más miedo del que había tenido nunca, le dije hasta luego y tardé un rato en oír, mientras bajaba las escaleras, el golpe de la puerta al cerrarse, una de tantas puertas que se cierran para no abrirse más en la vida de uno”.

KOBIETA (NIE) ISTNIEJE

„La femme n'existe pas” – w tym znanym stwierdzeniu Lacana mógłby zawrzeć się opis stosunku bohaterów prozy Maríasa i Muñoza Moliny do kobiecych protagonistek. Nie chodzi tu oczywiście o dosłowne nieistnienie. Bohaterki powieści hiszpańskich autorów są niczym kot Schrödingera, nieobecne i obecne zarazem.

Kobiety w twórczości obu hiszpańskich prozaików to postacie drugoplanowe. Marías, zapytany w jednym z wywiadów o rolę jaką w jego powieściach pełnią bohaterki, odpowiadał: „Każdy pisze z perspektywy własnego «ja»; postacie powinny opowiadać historię zgodnie z tym, jak widzą świat, wtedy jest to wiarygodne. Kobiety w moich powieściach opisywane są przez męski głos, dlatego są rozmyte, nieostre¹³²” ([w] Blanco, 2007: b/s). Nie poznajemy ich myśli, uczuć, rzadko kiedy zabierają głos. Zdają się tracić swój realny wymiar, jakby wyzbyte materialności istniały jedynie w umyśle narratora. Są przedmiotem jego marzeń, fantazji, obiektem miłości. Zwłaszcza szczególnego jej rodzaju; bohaterowie zdają się doświadczać głównie romantycznej „wielkiej miłości”, zazwyczaj platonicznej, niespełnionej, powodującej cierpienie zakochanego. Fascynacja kobietą staje się dla bohatera, jeśli nie motorem konkretnego działania, to impulsem do snucia opowieści.

Tak jest w przypadku wydanej w 1986 roku powieści *Mężczyzna sentymentalny*. Jej narrator, Lew z Neapolu, opowiada historię czteroletniego związku z Natalią, która właśnie go opuściła. O samym związku, łączącej ich relacji, dowiemy się niewiele, właściwie prawie nic. Bohater relacjonuje szczegółowo okoliczności poznania, wtedy jeszcze pani Manur, moment, w którym uświadomił sobie swoje zakochanie, późniejsze starania, by piękna mężatka odwzajemniła uczucie, porzuciła dla niego dotychczasowe życie. Mężczyzna mało mówi o swoich aktualnych emocjach, raczej rekonstruuje te towarzyszące pierwszym konfrontacjom z nieznaną. Jego myśli dryfują wokół wydarzeń z przeszłości. Jednocześnie dowiadujemy się, że w początkowej fazie znajomości z Natalią, Lew miał w zwyczaju fantazjować o tym, jak wyglądałoby ich wspólne życie, projektując w wyobraźni przyszły bieg wydarzeń. Narracja rozciąga się więc między retrospekcją a antycypacją. „Rzadko o uczuciach mówimy w czasie teraźniejszym” – stwierdził w innym z wywiadów Marías (cf. [w] Visani, 2009: b/s). Swoją powieść opatrzył mottem: „Myśli skłaniają mnie ku miłości, lecz marzę, by nie

¹³² „Uno escribe desde su propia subjetividad y para mí lo verosímil es que los personajes digan cómo ven el mundo. Las mujeres están escritas desde una voz masculina y por tanto están más difuminadas”.

być w nią uwikłanym” – te słowa angielskiego pisarza Williama Hazlitta mógłby pewnie wypowiedzieć narrator *Mężczyzny sentimentalnego*. Miłość jest dla bohatera przede wszystkim konstruktem umysłowym, drobiazgowo odtwarzanym w myślach scenariuszem. W epilogu pierwszego wydania autor pisał o miłości tak:

to uczucie, które wymaga ogromnej dozy wyobraźni, nie tylko wtedy, kiedy się ją jedynie przeczuwa, czy kiedy spodziewa się jej nadejścia, nie tylko wtedy, kiedy ten, kto jej doświadczył, a potem utracił, odczuwa potrzebę zrozumienia, ale także sama miłość, podczas jej trwania, jest zawsze projekcją wyobraźni, mimo tego, jak namacalna i realna wydaje nam się w danym momencie. Zawsze tuż przed spełnieniem, miłość to królestwo tego, co może nastąpić. Lub co nastąpić mogło¹³³. (1987: b/s)

Tej „wymaganej dozy wyobraźni” pozbawiony jest mąż Natalii. Według Alexisa Grohmana, to właśnie stosunek do miłości jest zasadniczą cechą różniącą męskich bohaterów powieści. Manur utożsamia ją z rzeczywistym przebywaniem w bliskości ukochanej osoby. Natalia zawsze więc podróżuje razem z nim, kiedy mężczyzna jest zajęty, musi wiedzieć dokładnie, co w danym momencie się z nią dzieje, dlatego zleca asystentowi, by ten towarzyszył jej na każdym kroku, z jej poczynań zdawał szczegółowe relacje. Biznesmen zdaje sobie sprawę z tego, że żona nie jest w nim zakochana; dla niego jednak wyznacznikiem udanego związku jest po prostu stała obecność drugiej osoby. Mężczyzna nie potrafi więc poradzić sobie z utratą obiektu miłości, nie będzie umiał żyć „z brakiem”. Kiedy Natalia od niego odchodzi, odbiera sobie życie. Zupełnie inaczej postępuje Lew; on, jak sam przyznaje, nie byłby zdolny do samobójstwa. Jak stwierdza Grohmann, to właśnie wyobraźnia zapewnia mu przeżycie (cf. 2002: 110); narracyjny zmysł żal po utracie przekształca w opowieść o nim.

Bohater wspomina moment, kiedy ujrzał kobietę po raz pierwszy. Siedząca naprzeciw niego w pociągu pasażerka spała, nie mogła więc zwrócić na niego uwagi, to on dyskretnie się jej przyglądał, bacznie obserwował każdy szczegół jej aparycji. „Z całej pozbawionej twarzy postaci emanowała jakaś nieskazitelność, stanowczość, jakaś skończona harmonia, jakby nie było w niej ani odrobiny miejsca na żadne zmiany ani

¹³³ “El sentimiento que exige mayores dosis de imaginación, no solo cuando se lo intuye, cuando se lo ve venir, y no solo cuando quien lo ha experimentado y lo ha perdido tiene necesidad de explicárselo, sino también mientras el propio amor tiene siempre una proyección imaginaria, por tangible o real que lo creamos en un momento dado. Está siempre por cumplirse, es el reino de los que puede ser. O bien de lo que pudo ser”.

poprawki” (2002: 13) – będzie relacjonował po latach, porównując to co widział do dzieła sztuki (cf.: *ibid.*). Opis nieznamomej rzeczywiście przywodzi na myśl malarski wizerunek, bliski klimatowi płótnom Balthusa¹³⁴, portretującego, często pogrążone we śnie, zastygłe w statycznych pozach młode kobiety. Nieznajoma z pociągu jest „pozbawiona życia” (*ibid.*), „cierpi na wywołane melancholią odrętwienie” (*ibid.*: 14), co jakiś czas jej ciałem wstrząsają spazmatyczne, typowe dla osoby śpiącej, niekontrolowane odruchy (cf. *ibid.*: 13). Śpiące kobiece ciało emanuje bezradnością martwego przedmiotu, bezwolnie poddaje się władzy zafascynowanego nią męskiego spojrzenia.

Kim jest kobieta, w której zakochał się Lew? „Natalia Manur nic mi o sobie nie opowiedziała” – stwierdzi w pewnym momencie narrator (*ibid.*: 59). Mimo, że wciąż o ukochanej rozmyśla, jej obraz jaki wyłania się z jego opowieści, jest konturowy, enigmatyczny, możemy odnieść wrażenie, że mężczyzna dobrze kobiety nie poznał. Mariás opowiadał, że jedną z inspiracji do napisania *Mężczyzny sentymentalnego* była ilustracja pochodząca z powieści *Wichrowe Wzgórze* (cf. Cuñado, 2001: 95). Kobieta i mężczyzna stoją naprzeciw siebie na dwóch wzniesieniach, między nimi znajduje się przepaść. Choć dystans ich dzielący wydaje się niewielki, przepaść symbolizuje przestrzeń, w której spotkanie nie będzie możliwe. Lacan głosił, że „stosunek seksualny między mężczyzną a kobietą nie istnieje¹³⁵”. „Między męskim podmiotem a kobietą istnieje uskok, brak, przerwa” – parafrazuje stwierdzenie francuskiego psychoanalityka Grzegorz Niziołek i dodaje: „na ten uskok wskazują wszystkie fantazmaty, jednocześnie starając się go ukryć” (2008: 108-109).

„Nie da się nic powiedzieć o kobiecie” – to kolejne sławne stwierdzenie Lacana¹³⁶. Choć to ona jest tematem tysięcy poematów i powieści, według autora *Écrits*, w rzeczywistości można jedynie mówić o tym, dlaczego nie można mówić o kobiecie.

¹³⁴ Właściwie Balthasar Kłossowski de Rola (1908-2001) – francuski malarz pochodzenia polskiego.

¹³⁵ „Teza Lacana mówiąca, że «stosunek seksualny nie istnieje», oznacza dokładnie tyle, że struktura «rzeczywistego» aktu seksualnego (aktu z partnerem z krwi i kości) jest ze swej natury fantazmatyczna – «rzeczywiste» ciało innego służy tylko jako oparcie dla naszych fantazmatycznych projekcji (Tomicki, 2010: b/s).

¹³⁶ Stwierdzenia Lacana dotyczące kobiecości wzbudzały wiele kontrowersji, zwłaszcza w dyskusjach feministycznych. Część komentatorów i komentatorek jego teorii uważało je za przejaw skrajnego szowinizmu. Inni upatrywali w niej szczerą i celną diagnozę społecznych relacji kształtowanych według zasad patriarchalnej logiki. Nie sposób stwierdzić jednoznacznie, czy Lacan te zasady aprobował, nie ulega jednak wątpliwości, że jego stwierdzenia o „nieistniejącej” kobiecie czy niemożności mówienia o niej, artykułowane były właśnie z perspektywy definiowanego przez dyskurs fallogocentryczny podmiotu męskiego; Lacan mówi o tym, w jaki sposób kobieta jawi się męskiemu podmiotowi zanurzonemu w fallogocentrycznym dyskursie.

„Wszelkie mówienie o kobiecie jest, tak naprawdę, „niemówieniem” o niej. Z samej swej istoty nie jest ono bowiem w stanie oddać tego, co specyficznie kobiece, a zamiast tego wyczarowuje jakiś jej iluzoryczny obraz, z samą jej naturą mający niewiele wspólnego” (Dybel, 2012: 218).

Zgodnie z fallogocentryczną logiką, którą autor *Écrits* starał się oddać obrazowo w swoim *Diagramie różnicy seksualnej*, kobieta sytuuje się w „polu Innego”; Lacan mówi, że kobieta jest „Innym mężczyzny¹³⁷”, „nie zajmuje pozycji podmiotu mówiącego, ale znajduje się w pozycji pięknego obiektu” (*ibid.*: 203). Mówiąc w sposób uproszczony, podmiot męski próbujący traumatyczną, niepojętą „inność” przypisywaną kobiecie okiełznać, tworzy pewne, narcystyczne wyobrażenia na jej temat, pomagające mu przesłonić to, co w jej inności najbardziej go irytuje i przeraża. Jednocześnie kobieta spełniająca rolę wykreowanego, wyobrazonego przez męski podmiot „pięknego obiektu”, ma za zadanie wypełnić brak, którym zagrożona jest jego podmiotowość. Jak objaśnia Dybel:

podmiot ustanawia między sobą a kobietą (tym, co kobiece) relację o charakterze fantazmatycznym, która pozwala mu odnosić się do niej z „władczej” perspektywy kogoś, kto dysponuje tym, czego została ona – w jego mniemaniu – pozbawiona: fallusem. Równocześnie kobieta staje się dla niego „pięknym obiektem”, którego on bezwiednie pożąda właśnie z racji jej radykalnej w stosunku do niego inności. Spodziewa się przy tym, że podporządkowanie sobie tego obiektu pozwoli mu utwierdzić się we własnej męskości. (*Ibid.*: 207)

Moglibyśmy zatem stwierdzić, że mimo tego, że kobieta jako autonomiczny, mówiący podmiot w oczach mężczyzny „nie istnieje”, jednocześnie jej obecność wydaje się w pewnym sensie warunkiem koniecznym, by zarządzany falliczną ekonomią podmiot męski, mógł w całej swej „męskości” zaistnieć.

Kobieta obsadzona w roli „pięknego obiektu” jest jak skrywający tajemnicę obraz, który ma fascynować, intrygować, przyciągać męskie spojrzenie. Zgodnie z Lacanowską teorią stara się ona

¹³⁷ Precyzyjnie tę koncepcję omawia Paweł Dybel w rozdziale „Kobieta-innym mężczyzny?” [w] *Zagadka drugiej płci. Spór wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie* (2012), s. 205-209.

zrobić użytek z męskiego kompleksu kastracji manifestującego się w postaci rozziwu między jego (iluzorycznym) roszczeniem do „posiadania” fallusa a ontologiczną niemożnością pełnego utożsamienia się z nim. Trafia ona tym samym w najbardziej „czule miejsce” mężczyzny [...], wykorzystując jego słabość po to, aby ten się nią zainteresował, zafascynował, stracił rozum. Słowem, dla niej oszalał. (*Ibid.*: 233)

Kobieta według tej koncepcji przypomina postać *femme fatale*, świadomie podejmującą grę pozorów z męskim bohaterem.

Wiele takich protagonistek znajdziemy w prozie Muñoza Moliny. Lukrecja, Rebeca Osorio, Carlota Fainberg, Blanca... krytycy twórczości hiszpańskiego autora są pod tym względem zgodni: kolejne bohaterki jego powieści posiadają cechy typowej *femme fatal*¹³⁸. Pierwsza z wymienionych, zgodnie z przypisywaną tej figurze rolą, doprowadza bohatera powieści *Zima w Lizbonie* do obłędu. Santiago Biralbo jest bezgranicznie w Lukrecji zakochany; ta nie podziela żarliwości jego uczuć, jednocześnie, paradoksalnie także za sprawą swojej obojętności, konsekwentnie je podsyca, tak, że mężczyzna w końcu, jak sam przyzna, nie będzie umiał zajmować się niczym innym niż myśleniem o niej (*cf.* 1995: 37). I czekaniem na jej listy; kobieta bowiem opuści go, wyjedzie z miasta z innym mężczyzną – balansującym na granicy prawa kolekcjonerem sztuki, Malcolmem. Czekanie wkrótce okaże się bezzasadne. Biralbo zda sobie sprawę, że od dłuższego czasu „pisze do siebie” (*cf. ibid.*: 48); jego własne listy wrócą do niego z dopiskiem na kopercie: „adresat nieznanym”. Lukrecja najprawdopodobniej już dawno nie mieszka pod dotychczasowym adresem. Bohater nigdy nie będzie pewien, gdzie akurat się znajduje, kobieta jest dla niego nieuchwytna, w ciągłym ruchu, otacza ją „nieokreślona aura tajemniczości i nieustannego uciekania” (*ibid.*: 56).

Wkrótce Biralbo nie będzie mógł przypomnieć sobie jej twarzy, koloru oczu, brzmienia głosu (*cf. ibid.*: 57). Znów zresztą o samej bohaterce dowiemy się niewiele; poza lapidarnym opisem jej wyglądu, brak informacji o jej charakterze, upodobaniach, osobowości, wykonywanym zawodzie. Lukrecja bywa porównywana przez innych bohaterów do ducha, zjawy, nazywana *Phantom Lady*¹³⁹ (*ibid.*: 73). „Zawsze grałem dla

¹³⁸ *Cf.* Chung-Ying Yang (2005), José Manuel Begines Hormigo (2006), Jaime Aguilera (2006), Olga López-Valero Colbert (2007).

¹³⁹ *Phantom Lady* (pol. *Pani Widmo*) to tytuł wydanej w 1942 roku powieści *noir* autorstwa Cornella Woolricha. Bohater książki spędza wieczór z piękną nieznaną spotkaną w barze. Następnego dnia zostaje oskarżony o zabójstwo żony, a spotkana wówczas kobieta okaże się jego jedynym alibi. Niestety ta znika bez śladu i nikt poza nim nie przyznaje, że ją widział. Na podstawie powieści został nakręcony czarny kryminał w reżyserii Roberta Siodmaka (1944).

ciebie. Nawet wtedy, kiedy jeszcze cię nie znałem” – wyzna w pewnym momencie Biralbo. Skomponuje też dla ukochanej piosenkę. Utwór nosi tytuł *Lizbona*; mężczyzna przyzna, że nigdy w tym mieście nie był, za to często je sobie wyobrażał... (cf. *ibid.*: 17).

Miną trzy lata, kiedy nieoczekiwanie znów się spotkają. Teraz kobieta wyda mu się *inna*, choć nie potrafi do końca wytłumaczyć, co dokładnie się w niej zmieniło (cf. *ibid.* 61). „Jesteś bardziej rzeczywista niż kiedykolwiek wcześniej” (*ibid.*: 71) – oznajmi. Przyzna też, że przed spotkaniem wyobrażał ją sobie. „Nie chcę, żebyś mnie sobie wyobrażał (...) Chcę, żebyś mnie widział” (*ibid.*) – odpowie ona. Scena ponownego spotkania wyznacza zwrot w fabule powieści. Bohater porównuje odczucia mu towarzyszące do „przebudzenia” (*ibid.*: 74). Kilukrotnie przywołuje przy tej okazji obraz pustki, otchłani, ciemności lub ciszy: „Niespodziewanie ogarnęła go cisza – czuł, że rozpraszają się w niej ostatnie lata, jak ruiny rozpadające się na dnie morza. Od tej chwili życie nie było już systemem symboli powiązanych z Lukrecją” (*ibid.*: 75). Mimo że wydaje się odmieniona, Biralbo zaproponuje, by zostali razem, wyjechali wspólnie do Lizbony. Tak się nie stanie, Lukrecja odmówi. Niedawno była świadkiem morderstwa, ale bardziej niż ścigających ją przestępców, wydaje się bać czego innego – utraty autonomii, bycia zależną od zaborczej namiętności Biralba czy zawłaszczających jej przyszłość planów Malcolma:

Chciał, żebyśmy mieli dziecko. Odkąd pojawił się Portugalczyk, Malcolm nie przestawał o tym mówić, miał zarobić dużo pieniędzy, mieliśmy przestać pracować i mogliśmy mieć dziecko, i nie pracować już do końca życia. Mdlilo mnie na myśl o domu z ogrodem i z dzieckiem Malcolma, i z Toussaintem, i Daphne, przychodzącymi na obiad w każdą niedzielę. (*Ibid.*: 144)

Lukrecja ucieka przed realizacją wizji mieszczańskiej egzystencji. Olga López-Valero Colbert uważa, że choć powieść Muñoz Moliny utrzymana została w „estetyce strachu”, główną jego przyczyną jest zamaskowany pod kryminalną fabułą „lęk przed przeciętnością” (cf. 2007: 107). To jej najbardziej boją się bohaterowie; noszący oryginalnie brzmiące imiona, Ignący do ekscentrycznego świata bohemy, nocnych klubów, papierosów, jazzu. Narrator, jak otwarcie deklaruje, chce być wielkim artystą, gardzi posadą w gimnazjum dla dziewcząt, gdzie pracuje jako nauczyciel muzyki, by zarobić na podstawowe utrzymanie.

A jednak Biralbo, niczym bohater *Szkoły uczuć* (1869), z której pochodzi epigraf powieści Moliny, w końcu zrezygnuje z marzeń o „wielkiej miłości”. Flaubert w trakcie pisania swojej powieści zwierzał się w jednym z listów do przyjaciela: „Będzie to książka o miłości i namiętności, jedynej, jaka teraz może istnieć, to znaczy niezdolnej do czynu” ([w] Engelking, 2016: 6). Żarliwe, romantyczne uczucia względem Lukrecji także Biralba donikąd nie doprowadzą. Ostatecznie, rozczarowany, ale pogodzony z rzeczywistością, powie przyjacielowi:

Uwolniłem się od szantazu szczęścia. [...] Na pewno zdarzyło ci się obudzić kogoś dnia i zauważyć, że już nie potrzebujesz szczęścia ani miłości, żeby godnie żyć. To wielka ulga: wszystko jawi się tak proste jak wyciągnięcie ręki i wyłączenie radia. (1995: 11)

A co stało się z Lukrecją? Kobieta zniknęła, „jakby nigdy nie istniała” (*ibid.*: 167).

„Miała włosy tak czarne, że aż lekko niebieskawe, skórę bardzo białą, zaróżowioną na kostkach i piętach, oczy zielone i uważne i jedną z tych włoskich twarzy o przesadnie wyrazistych rysach, których profil wydaje się przeznaczony do umieszczania na monetach” (2000: 48) – tak Rebekę Osorio, bohaterkę powieści *Beltenebros*, opisuje jej narrator, Darman. Właściwie Rebeki – w liczbie mnogiej, Darman pozna bowiem dwie kobiety noszące to imię, matkę i córkę. Tę pierwszą kochał przed laty, teraz, jej cechy rozpoznaje w niepokojąco podobnej do niej młodej dziewczynie. Opis wyglądu córki nakłada się na wspomnienie wyglądu matki, tak, że nieraz nie sposób stwierdzić, o której z nich dwóch mówi akurat narrator. Obie są niesamowicie piękne, tajemnicze, niedostępne, tak idealne, że aż nierealne. Jak postacie z powieści albo z filmów.

„To pani prawdziwe imię? – Tak, nienawidzę go. Brzmi fałszywie. Jak w kinie” – powie w pewnym momencie młoda Rebeka. „– Bo to jest imię z kina” – stwierdzi w odpowiedzi narrator (*ibid.*: 141). *Rebecca* to tytuł nakręconego w 1944 roku thrillera psychologicznego, zdobywcy dwóch Oscarów, jednego z pierwszych filmów wyreżyserowanych przez Alfreda Hitchcocka¹⁴⁰. Jego bohaterka, młoda i naiwna dziewczyna, której imienia nie poznajemy, wychodzi za mąż za owdowiałego arystokratę Maximiliana „Maxima” de Wintera. Po ślubie zamieszkają w jego posiadłości, w której jak się okaże, wciąż odczuć można obecność zmarłej żony właściciela. Jej imieniem –

¹⁴⁰ Scenariusz filmu oparty został na powieści pod tym samym tytułem autorstwa Daphne du Maurier, *Rebecca* (1938).

Rebeka – zostało ozdobione wiele przedmiotów w domu: artykuły papiernicze, ubrania, pościel, a nawet drzwi do sypialni. Opiekująca się posiadłością służąca nie przestaje wspominać z uwielbieniem wyrafinowanej urody i bogatej osobowości poprzedniej pani de Winter. Młoda dziewczyna zaczyna więc żyć obsesją dorównania zmarłej, otoczonej czcią, niezwyklej Rebecce, w której, jak podejrzewa, nie przestał być zakochany jej mąż.

Muñoz Molina przywołuje w *Beltenebros* także inny film brytyjskiego reżysera, oparty na wątku „rozdwojenia” kobiecej postaci. Ostatnie sceny powieści rozgrywają się w kinowej sali, na ekranie wyświetlane jest kultowe *Vertigo*¹⁴¹ (1958). I w tym obrazie oś fabularną wyznacza napięcie między obecnością jednej bohaterki i nieobecnością, zniknięciem innej. Jego bohater, cierpiący na lęk wysokości emerytowany policjant – Scottie, poznaje żonę swojego przyjaciela, piękną Madeleine. Zakochują się w sobie, jednak kobieta wkrótce popełnia samobójstwo – skacze z wysokiej wieży, na którą bał się wejść jej towarzysz. Zrozpaczony kochanek pogrąża się w melancholii, namiętnie odwiedza miejsca, w których razem bywali, szukając kobiet do niej podobnych. Tak spotyka Judy, która, pomimo wielu różnic, przypomina mu zmarłą ukochaną. Mężczyzna nalega, by ubierała się i malowała jak Madeleine, próbuje zmienić Judy w Madeleine. W końcu kobieta wyjawia mu prawdę – to ona *jest* Madeleine. A właściwie Madeleine, w której ten się zakochał, nigdy nie istniała. Judy, prosta dziewczyna z Kansas, jak o sobie mówi, brała udział w skomplikowanej intrydze prowadzonej przez męża prawdziwej Madelaine, który zlecił jej udawanie swojej żony.

Zawrót głowy to jeden z ulubionych obrazów Slavoję Žižka, służący mu często jako ilustracja tez lacanowskiej teorii. W swojej analizie fabuły filmu słoweński filozof tłumaczy, że choć śmierć partnerki jest bez wątpienia wydarzeniem wstrząsającym, pozwala zachować nienaruszonym idealny obraz ukochanej osoby. Ten zaskarbia sobie miejsce w przestrzeni fantazji naznaczonego utratą podmiotu i rządzi jego pragnieniem. Utrata ukochanego obiektu jest więc warunkiem sprzyjającym jego bezwzględnemu pożądaniu. W momencie demaskacji intrygi zaaranżowanej przez męża Madeleine, mamy do czynienia ze stratą innego rodzaju. Bohater doświadcza wówczas „straty straty”:

Kiedy Scottie dowiaduje się, że Madeleine – wzniosły ideał, który usiłował ożywić w Judy – jest Judy, tzn. kiedy i tak odzyskuje prawdziwą „Madeleine” we własnej osobie,

¹⁴¹ Film zrealizowany na podstawie powieści z 1954 roku *The Living and the Dead* autorstwa Boileau-Narcejac.

figura „Madeleine” rozpada się, rozsypuje się konstrukcja fantazji, której jego egzystencja zawdzięczała swoją zwartość. Ta druga strata stanowi pod pewnym względem odwrotność pierwszej: tracimy obiekt będący oparciem fantazji właśnie wtedy, gdy w rzeczywistości go zdobywamy. [...] Gdy zdobywamy obiekt, tracimy z oczu wymiar, w którym strata rodzi fascynację, który zniewala nasze pragnienie. (Žižek, 2003: 132)

Echa hitchcockowskich filmów pobrzmiewają w powieści Muñoza Moliny. Bohater *Beltenebros* wielokrotnie przywołuje w myślach wizerunek pięknej Rebeki, zawsze jednak opis jej wyglądu jest nieprecyzyjny, enigmatyczny, nieuchwytny¹⁴². Darman często widzi jedynie profil kobiety, boi się spojrzeć jej prosto w oczy¹⁴³ (cf. *ibid.*: 84). „Postrzegałem ją jako ułudę innej kobiety, nieistniejącej, wysnionej i pożądanej przez różnych mężczyzn (...), którzy znali ją tylko ze stron wypożyczanych powieści albo śledzili w półmroku (...)” (*ibid.*: 141) – przyznaje. Nieustannie o Rebecce marzy, wyobraża ją sobie w różnych sytuacjach:

Zamykałem oczy, lecz ciągle ją widziałem, jakby powoli wynurzała się z wody, jakby wydobywała się z mego ciała i gorącej pary jak pnąca się w górę roślina. Zaciskałem powieki i znowu widziałem nagły blask jej nagości, jej kruche i blade ciało w świetle niebieskich reflektorów [...]. Wynurzała się błyszcząca, spośród piany, ociekająca potokami wody, zanurzona na wysokości mega brzucha w przedłużonej wodnej konwulsji, gorąca i jednocześnie urojona, nieistniejąca i oddana, i groźna, jak kobiety z obscenicznych pocztówek. Nagle przestraszyłem się, że nie jest niedostępna. (*Ibid.*: 130)

Kiedy jednak realizowany w myślach scenariusz zmierza ku kulminacji, bezpośredniej konfrontacji z bohaterką, struktura fantazji rozpada się, jej snucie przestaje sprawiać wcześniejszą przyjemność. Gdy Darman postanowi w końcu spotkać się z niedającą spokoju jego myślom Rebeką – „tym razem nie pozwolę jej odejść, nie dowiedziawszy się, kim jest” (*ibid.*: 133) – swojej decyzji pożałuje, gdy tylko kobieta przekroczy próg jego mieszkania: „kiedy w końcu wiedziałem, że się zbliża i otworzyłem jej drzwi, i

¹⁴² Na przykład: „Jej twarz odznaczała się tą samą bledością, co obrazy z filmu, tą samą subtelną zwartością krótkich błysków i przelotnych półcieni” (2000: 76).

¹⁴³ Według Žižka, to także zabieg często stosowany w filmach Hitchcocka, widzimy jedynie pół twarzy kogoś z bohaterów, reszta pozostaje ukryta, tak, by widz mógł ją sobie „dowyobrazić”. Tytułowy „zawrót głowy” odnosi się według niego właśnie do odczucia, które towarzyszy nam, kiedy spojrzymy prosto w oczy drugiej osobie. (cf. *The Pervert's Guide to Cinema*, reż. Sophie Fiennes, 2006).

spojrzałem na nią (...), doświadczyłem nagłego przyływu chłodu i pustki i pożałowałem, że zadzwoniłem i że nie lecę właśnie do Anglii” (*ibid.*: 133). Po krótkiej rozmowie z Rebeką stwierdzi: „Nie pragnąłem jej teraz. Była w zasięgu ręki i stała się jakby bezcielesnym odbiciem w lustrze” (*ibid.*: 135).

Jeszcze jeden film będzie ważny dla analizy powieści Moliny. Chodzi o nakręconą w 1946 roku, wyreżyserowaną przez Charlesa Vidora, *Gildę*. Scena, w której grana przez Ritę Hayworth typowa *femme fatale* – Gilda, występuje w nocnym klubie, śpiewając i zmysłowo tańcząc, przeszła do historii kina jako jedna z najbardziej erotycznych, mimo że jedyne co elegancka piękność zdejmie podczas tańca, to operowa, czarna rękawiczka. Scena z filmu Vidora została odwzorowana w powieści Moliny. Rebeka Osorio zostaje zmuszona przez szantażującego ją Valdivię (czarny charakter powieści) do występowania na scenie nocnego klubu przed wpatrującymi się w nią mężczyznami (*cf. ibid.*: 82-84). Choć młoda kobieta, wystylizowana na Ritę Hayworth, podczas tańca obnaża się, publiczność będzie daleka od poznania jej prawdziwego oblicza. Rebeka przypominająca swoją matkę, ubierająca się i czesząca jak ona, występująca w roli Gildy, granej przez Ritę Hayworth, która naprawdę nazywała się Margarita Cansino...¹⁴⁴ – pod jedną maską kryją się kolejne. Klientom klubu nie zależy na zobaczeniu „prawdziwej” Rebeki. „W niej podoba im się to, że wygląda jakby nie istniała. Brzydzą się rzeczywistością” – mówi Darmanowi pracujący w nocnym klubie mężczyzna. „Chcecie kupić kobiety, a wyobrażacie sobie zjawy” – konstatuje (*ibid.*: 164). Tańcząca kobieta jest niczym ekran, na którym każdy z mężczyzn projektuje własne fantazje.

Proces konstrukcji fantazmatycznych wyobrażeń okalających postacie kobiecych bohatererek staje się jednym z tematów powieści Moliny; autorefleksyjne komentarze narratora demonstrują mechanizm jego funkcjonowania. Darman zdaje sobie sprawę z tego, że postrzega fascynujące go kobiety przez pryzmat własnych złudzeń, niespecjalnie mu to jednak przeszkadza. Gdy przez strukturę fantazji nieraz uda się wdrzeć rzeczywistości, jakaś niespójność zakłóci jej „gładką” do tej pory powierzchnię, bohater wycofuje się. Symboliczne spojrzenie prosto w oczy idealizowanej kobiety powoduje dojmujący lęk. Do kolejnej konfrontacji z pozbawioną bezpieczników fantazji „wersją” Rebeki nie dojdzie.

¹⁴⁴ Urodzona w Nowym Yorku Hayworth była córką imigrantów, jej ojciec nazywał się Eduardo Cansino i był Hiszpanem.

to nie ona stawiała mi czoło, lecz światło jej oczu i wściekłość, i piękno jej ciała, drżącego i naprężonego pod bluzką, pod szerokimi męskimi spodniami. Aż do wtedy postrzegałem ją przez pryzmat oddalenia i kłamstwa, z jakim spoglądałem na kobiety z kina, na kobiety zakazane, których nie można dotknąć i które w rzeczywistości nie istnieją. Tamtego dnia, gdy widziałem ją po raz ostatni, rzuciła się na mnie pobudzona przez niemal obsceniczny poryw zmysłowego szaleństwa. Drżały jej wilgotne usta i miała potargane włosy. W jej wyglądzie przerażało groźne przeobrażenie miłości. Odwróciłem się i uciekłem z kina [...]. (*Ibid.*: 120)

Z dużo bardziej niejednoznacznej sytuacji mamy do czynienia w wydanej dziesięć lat po *Beltenebros* noweli andaluzyjskiego autora zatytułowanej *Nieobecność Blanki* (1999). Choć jej bohater – Mario i tytułowa, piękna i wrażliwa Blanca są małżeństwem z kilkuletnim stażem, mężczyzna nie przestaje bacznie żony obserwować, „z rozpaczliwą samotnością szpiega” (2002: 6) śledząc każdy jej gest. W przeciwieństwie do narratorów wcześniejszych powieści Moliny, Mario zdaje się o ukochanej wiedzieć wszystko – opowiada ze znanstwem o jej upodobaniach, zwyczajach, pragnieniach, rozczarowaniach. Blanca jest wyrafinowana, ambitna, uduchowiona, szlachetna... – wymienia wręcz maniacko kolejne cechy, jednocześnie zaznaczając, że on, zwykły, szary urzędnik, nigdy nie będzie w stanie sprostać jej oczekiwaniom; żyje więc w strachu, że ta wkrótce go zostawi.

Ten dzień w końcu nadchodzi. Mario wraca z pracy, Blanki nie ma w domu – jest pewien, że wyjechała z innym mężczyzną. Bohater ma wrażenie, że zniknęło kilka rzeczy żony, w koszu na śmieci znajduje kartkę zaadresowaną do niego: „Drogi Mario...” – tyle wystarczy, by mężczyzna popadł w rozpacz („położył się na kanapie, wcisnął twarz w poduszkę i płakał” [*ibid.*: 90]). Blanca jeszcze tego samego wieczora „wróci”, ale według Maria nie będzie już tą samą Blanką.

Kobieta, która nie jest Blanką nieco inaczej od Blanki patrzy, inaczej całuje („rozchyliła wargi milimetr więcej niż zwykle” [*ibid.*: 91]), nie tak samo pali papierosa, inny jest jej uśmiech... Czy zdesperowany Mario podczas nieobecności żony wariuje – nie mogąc poradzić sobie z żalem po jej utracie, zaczyna wyobrażać sobie idealną wersję ukochanej? A może to „nowa” Blanca jest tą prawdziwą, wcześniej zaś oślepiony przez strach przed jej utratą Mario nie dostrzegał jej rzeczywistej obecności? Konstrukcja noweli Moliny pozwala na jej wieloraką interpretację. Sam tytuł – *Nieobecność Blanki* – w oryginale brzmi: *En ausencia de Blanca*, co w dosłownym tłumaczeniu znaczyłoby

Podczas nieobecności Blanki. Tytuł odnosiłby się więc raczej do przemiany Maria, nie Blanki, która następuje *podczas* trwania jej absencji, mówiąc po lacanowsku, jest konsekwencją doświadczonego braku Blanki. Wcześniej mężczyzna zaciekle obserwował, najczęściej „nieobecną”, pogrążoną we własnych myślach żonę. Nowa Blanca także zdaje się przyglądać mężowi (*ibid.*: 8). Ten spojrzysz jej w oczy, a w źrenicach ukochanej zobaczy... siebie, „swoją męską pożądliwą twarz” (*ibid.*: 92).

I w tej powieści Moliny można zauważyć wpływ hitchcockowskiego imaginarium. Krzysztof Loska w eseju poświęconym psychoanalitycznej interpretacji twórczości reżysera, pisał o jego *Zawrocie głowy* tak:

W głośnym filmie Hitchcocka mamy do czynienia z wyniesieniem kobiety do rangi wzniosłego przedmiotu – Rzeczy. Ale wówczas – sugeruje Lacan – kobieta musi zostać zredukowana do pustki, czystego braku, co dzieje się zarówno z postacią Madeleine, jak i w przypadku innych bohaterek Hitchcocka (np. Rebeki). Žižek zwraca uwagę na Hitchcockowski przedmiot, który ucieleśnia pewne nieokreślone zagrożenie, działa jak luka pozwalająca na wgląd w inny obszar, w otchłań, która otwiera się przed nami. „Przedmiot ten, równocześnie uwodząc nas i odpychając, może być punktem, z którego powraca spojrzenie”. (2008: 131)

Blanca to hiszpańska wersja germańskiego imienia żeńskiego, oznacza „jasną”, „czystą”, „błyszczącą”. *Blanco* to „biel”, ale także „cel” („pusty” środek strzelniczej tarczy), odstęp, luka. *Quedarse en blanco* – znaczy „mieć pustkę w głowie”. Z czasem Mario pogodzi się z tym, że „jego” Blanca odeszła, a on żyje z „nieznajomą” (*cf. ibid.*: 93). Inaczej niż w poprzednich powieściach Moliny, bohaterowie zostają razem, trwają w związku. Najwyraźniej jednak by było to możliwe, Blanca, wyniesiona do rangi wzniosłego przedmiotu, piękny obiekt pożądania Maria, musi zostać utracona, nieobecna, stać się brakiem. Kobieta, z którą żyje Mario „nie jest Blanką”.

Problemy z rozpoznaniem własnej żony ma także narrator powieści Mariása *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl* (1994). Byli małżeństwem trzy lata, wzięli rozwód, ostatni raz spotkali się kilka miesięcy temu (*cf. 2014: 255*). Mimo to Víctor – bohater powieści, usłyszawszy od przyjaciela, że Celię – jego byłą żonę, widziano ostatnio kilka razy w miejscach typowych dla prostytutek, uda się na przejażdżkę we wskazaną okolicę, by osobiście przekonać się, czy dawna (niedawna?) ukochana rzeczywiście zmieniła zawód. Pod podanym adresem zobaczy dziewczynę do złudzenia ją przypominającą. Nie

będzie pewien, czy to naprawdę ona – jest wieczór, twarz kobiety jest tylko częściowo widoczna w świetle ulicznej latarni. Zaprasza ją więc do swojego samochodu, udając (udając?), że jest zainteresowany usługą. Teraz dziewczyna siedzi tuż obok niego, zaczynają rozmawiać. I to nie rozwiewa jego wątpliwości:

jak to możliwe, że nie jestem pewien, czy jestem z moją własną żoną czy z kurwą (z moją żoną skurwioną czy z kurwą, w której wyczuwałem moją byłą żonę), trzy lata z nią mieszkałem, a rok wcześniej zaczęliśmy ze sobą obcować, codziennie budziłem się i kładłem przy niej, oglądałem ją z każdziutkiej strony, i znałem wszystkie jej gesty, i słyszałem ją gadającą całymi godzinami w każdym z możliwych humorów – patrzyłem jej w oczy z głową na poduszce [...]. (*Ibid.*)

Narrator nie jest w stanie stwierdzić, czy kobieta, z którą rozmawia jest tylko podobna do Celi, czy ta rzeczywiście z jakiegoś powodu została prostytutką, czy może z premedytacją ją udaje, robi to w jakimś określonym celu. Może z zemsty? – domniemywa bohater. Jest zaniepokojony możliwością, że jego była partnerka pracuje na ulicy, nie tyle jednak z powodu troski o nią, co raczej sytuacji w jakiej stawiałoby to jego samego. To oznaczałoby przecież, że „dzielił się” Celią z innymi mężczyznami, bez swojego „przyzwolenia i wiedzy” (*cf. ibid.*: 251). Nie sposób stwierdzić, kto jeszcze stał się jego „współznikiem”, „współbzykaczem”: „Oszołomienia doznałem, ujrzawszy kurwę i pomyślawszy, że jeśli nazywa się Celia Ruiz Comendador, to spokrewniłem się lub spowinowaciłem anglosasko z wieloma mężczyznami (*ibid.*: 237) – stwierdza, zastanawiając się:

A czy zemsta ta nie miałyby polegać, powiedziałem sobie w duchu, właśnie na powinowaceni mnie tłumnym z nieznanymi, o których nigdy niczego wiedzieć nie będę – bo i wiedzieć nie będę, z kim ani z iloma – o których równie dobrze i ona mogłaby nie wiedzieć, chyba że księgowalaby ich i zapisywała w swoim dzienniczku [...]. (*Ibid.*: 244)

Narrator nie tylko nie jest pewien tego, czy dziewczyna, przedstawiająca się jako Victoria, to jego była żona. On też nie czuje się sobą – mówi jej, że ma na imię Javier – i nieoczekiwanie także dla siebie, zaczyna odgrywać rolę innego, niepodobnego (niepodobnego?) do niego mężczyzny:

„Ty jesteś tu po to, żeby robić to, co ci powiem”. Sam z zaskoczeniem usłyszałem siebie wypowiadającego te słowa. Tak, jak wszyscy mężczyźni mam niezwykłą zdolność napędzania kobietom strachu przez zmienianie wyłącznie barwy głosu lub wygłaszanie zimnym tonem zdania zawierającego groźbę, nasze ręce są silniejsze i od wieków potrafią się zaciskać. Chamstwo to wszystko. (*Ibid.*: 248)

Bohater, jak sam stwierdza, zachowuje się inaczej niż za czasów małżeństwa z dziewczyną; wtedy nie było go stać na taką stanowczość, grubiańskość nie była w jego stylu: „teraz to ja jestem tym, który mówi, co ma robić, i który wydaje polecenia, a nie jak z Celią” (*ibid.*: 240). W nowym wcieleniu całkiem dobrze się odnajduje. W końcu zdecyduje się skorzystać z usług dziewczyny. Kwestia jej tożsamości zostaje nierozstrzygnięta, ale wydaje się, że nie jest wcale tak istotna: „To raczej była ona, nawet jeśli nią nie była” – oznajmi Víctor (*ibid.*: 241), będący w tej chwili Javierem, tak, jakby ostatecznie to on decydował, kim będzie siedząca obok niego kobieta.

Choć sam Marías przyznawał, że są dla niego postaciami drugoplanowymi, kobiety odgrywają ważną rolę w życiu bohaterów prozy pisarza. Są częstym tematem ich rozważań, nieraz relacja narratora z kobiecą bohaterką jest dominującym wątkiem fabuły powieści. Mężczyźni są ich baczni obserwatorami, mają w zwyczaju przywoływać szczegóły zachowania czy wyglądu intrygujących ich kobiet. Motywem powtarzającym się w wielu powieściach autora jest scena śledzenia – mężczyzna podąża za nieświadomą jego obecności bohaterką, przyglądając się z ukrycia jej gestom, zwyczajom, sposobie bycia. Wyraźniej niż u Moliny, Marías zarysowuje podział między różnymi, co najmniej dwoma „rodzajami” kobiecych postaci. Jedne z nich zdają się spełniać rolę partnerek życiowych, inne jawią się jako tajemnicze, fascynujące kochanki. Czasem jedna rola przechodzi niepostrzeżenie w drugą, za każdym razem jednak zmiana ta wydaje się być raczej rezultatem odmiennej optyki męskiego protagonisty niż rzeczywistą metamorfozą kobiecej postaci.

Dwie różne kobiety, Inés i Luiza, są bohaterkami jednego z opowiadań Marías, dającego tytuł całemu zbiorowi jego krótkich form: *Mientras ellas duermen* (1990, pol. *Kiedy one śpią*¹⁴⁵). Luiza to żona narratora. Właśnie spędzają wakacje na Menorcie, a leniwe godziny przeleżane na plaży urozmaica im obserwowanie wygrzewających się na

¹⁴⁵ Opowiadanie stało się kanwą dla scenariusza nakręconego w 2016 roku filmu *While the Women Are Sleeping* (2016), reż. Wayne Wang. Krytycy porównywali obraz między innymi do *Gorzkich godów* (1992) Romana Polańskiego (cf. Costa, 2017: b/s), dla których z kolei inspiracją była powieść Pascala Brucknera o tym samym tytule (1981).

słońcu turystów. Tę zabawę wymyśliła ona; mężczyzna, jak tłumaczy, jest krótkowidzem. Na problemy ze wzrokiem pomaga kapelusz – narrator będzie przyglądać się otaczającym ich plażowiczom przez szczeliny słomkowej struktury. Z czasem ich szczególną uwagę przykuwa jedna, osobliwa para; wkrótce cały rytuał skupi się jedynie na nich. Kobieta – jak się okaże ma na imię Inés – nieskazitelnie piękna, posągowa, promieniejąca młodością, dziewicza... – narrator wymienia kolejne epitety, z zachwytem kreśli jej portret:

Jej urodę można by uznać za konwencjonalną, ale byłoby to niesłuszne uproszczenie. Było to raczej niesamowite, czyli idealne, piękno. Takie piękno, które wyobrażają sobie dzieci [...], czyste, wytworne, bez ostrych krawędzi, łagodne, bez ruchu, o śnieżnobiałej skórze i obfitej klatce piersiowej, okrągłych oczach [...] i identycznych wargach – chce powiedzieć, że górna i dolna były takie same [...]. Piękno wybujałe, ale które nie zapraszało do dotyku [...], jakby groziło roztopieniem się pod najdrobniejszym naciskiem, w najmniejszym kontakcie, jakby nawet zwykła pieszczota czy delikatny pocałunek oznaczały dla niego gwałt i zniewagę¹⁴⁶. (2007: 138)

Jej partner to Vania, łysawy pięćdziesięciolatek przy kości, z wątpliwym wyczuciem modowych trendów i zamiłowaniem do filmowania. Dokładniej mówiąc, filmowania żony, to bowiem jedyny i bez reszty pochłaniający go obiekt zainteresowania. Ta na przemian oddaje się różnym czynnościom pielęgnacyjnym lub pogrąża w półśnie, nie zwracając uwagi na męża, z oddaniem rejestrującego każdy jej ruch lub brak ruchu, zupełnie jakby chodzić miało o jakiś emocjonujący spektakl:

nie przestawał krążyć wokół niej, niestrudzony w filmowaniu, podnosił się, przechylał, kładł na ziemi, z twarzą do góry, twarzą w dół, kręcił ją w planie ogólnym, planie amerykańskim, na pierwszym planie, w travelling i w panoramicznym, z perspektywy zabiej i z perspektywy ptasiej, ujmował ją od przodu, z boku, od strony pleców (z obu stron), filmował jej nieruchomą twarz, zaokrąglone ramiona, rosłe piersi, dość szerokie

¹⁴⁶ “Su belleza sería fácil decir que era convencional, pero resultaría demasiado amplia o vaga. Se trataba más bien de una belleza irreal, lo cual, quiere decir lo mismo que ideal. Era la belleza en la que piensan los niños, que es casi siempre [...], una belleza pulcra, sin ninguna arista, en reposo, mansa, privada de gestos, de piel muy blanca y pecho muy grande, ojos redondos [...] y labios idénticos — quiero decir superior e inferior idénticos entre sí [...]. Era una belleza lisa, exuberante pero que no invitaba al tacto [...], como si anunciara derretirse a la menor presión, al menor contacto, como si hasta una caricia o un beso suave se fueran a tornar en ella violencia y ultraje.”

biodra, tak silne uda, nie najmniejsze stopy z pomalowanymi paznokciami, podeszwy stóp, łydki, pachwiny i pachy, tak nagie. Filmował krople potu powstałe od słońca, bez wątplenia same nawet pory jej skóry, choć właściwie była ona tak jednolita i gładka, że pewnie porów pozbawiona¹⁴⁷. (*Ibid.*: 140)

Mężczyzna nie patrzy niemal na kobietę inaczej niż przez obiektyw kamery, rzadko kiedy używając w tym celu nieuzbrojonego oka – relacjonuje narrator; on z kolei obserwuje cały proceder za pośrednictwem słomkowego kapelusza (tylko Luiza patrzyła na nią „wprost” – dodaje). Zachowanie mężczyzn mogłoby służyć za ilustrację opisywanego przez Mulvey fenomenu *male gaze* (męskiego spojrzenia). Przypomnijmy, że zainspirowana psychoanalitycznymi teoriami Lacana badaczka obnażała mechanizmy rządzące konstrukcją filmowych obrazów hollywoodzkiego kina. To miało przede wszystkim zaspakajać potrzebę przyjemności oglądania, z tym, że reguły tej przyjemności, jak przekonywała Mulvey, określało „nieświadome” społeczeństwa patriarchalnego. Role były więc jasno wyznaczone: mężczyzna był aktywnym widzem, śmiało podążającym za *voyeurystycznym* instynktem, pasywne kobiece bohaterki posiadały natomiast status „przedmiotów-do-oglądania” (*to-be-looked-at-ness*). Były postaciami odrealnionymi, powołanymi do życia przez męskie spojrzenie, które w skopofilicznym popędzie fragmentaryzowało ich ciała (*cf.* Mulvey, 2010: 33-47).

„Ja ją wielbię¹⁴⁸” – wyzna Vania podczas nocnej rozmowy przy hotelowym basenie (*ibid.*: 150). Nie sposób było tego nie zauważyć; narrator jeszcze tego samego popołudnia wymieniał z żoną spostrzeżenia dotyczące ostentacyjnej adoracji Inés. Czy Luiza chciałaby, żeby on też okazywał jej podobny podziw? – zastanawia się teraz mężczyzna. Być może właśnie z powodu natrętnych myśli nie może zasnąć; śpiąca już Luiza zaanektowała kołdrę, owijając się nią szczelnie niczym togą – czasem jej się to zdarzało. Bohater wychodzi więc na balkon i widząc siedzącego samotnie przy basenie „mężczyznę z plaży”, postanawia zejść na dół, dotrzymać mu towarzystwa. Zaczynają rozmawiać, dość szybko pada pytanie o pasję do filmowania młodej żony. „Nagrywam

¹⁴⁷ “(...) no cesaba de dar vueltas a su alrededor para filmarla incansablemente, se empinaba, se retorcia, se tiraba por tierra, boca arriba y boca abajo, le hacía planos generales, planos americanos, primeros planos, travellings y panorámicas, picados y contrapicados, la tomaba de frente, de costado y de espaldas (de ambos costados), le filmaba la cara inerte, y los hombros redondeados, los pechos voluminosos, las caderas lo bastante anchas, los muslos tan firmes, los no mínimos pies con las uñas también esmaltadas, las plantas, las pantorrillas, las ingles y las axilas, tan despojadas. Le filmaba las gotas de sudor que hacía brotar el sol, sin duda los mismísimos poros, aunque justamente aquella piel uniforme y tersa parecía carecer de poros”.

¹⁴⁸ „Yo la adoro”.

ją, ponieważ niedługo umrze¹⁴⁹” (*ibid.*: 147) – usłyszy w odpowiedzi narrator od ekscentrycznego interlokutora. W dalszej kolejności, po serii upominających się o wyjaśnienie indagacji, dowie się, że Inés nie jest na nic chora; o tym, że jej życie ma się wkrótce zakończyć, zdecydował jej mąż. Tłumaczy, że swoją partnerkę poznał, kiedy była jeszcze dzieckiem, miała siedem lat, i wtedy też postanowił, że ta za niego wyjdzie. Czekał cierpliwie, aż dziewczynka osiągnie pełnoletność, by móc poprosić ją o rękę, w tym czasie skrupulatnie przygotowując się do przyszłego, wspólnego życia. Mężczyzna wszystko dokładnie zaplanował; teraz planuje śmierć ukochanej.

Dlaczego kobieta musi umrzeć? „Myśli pan, że byłbym w stanie być świadkiem przemijania młodości i piękna mojej idealnej Inés? Niech pan nie będzie śmieszny” (*cf. ibid.*: 155) – dla Vanii powód jest dość oczywisty. Jak sam mówi, pragnie „straty” Inés, zanim jego uwielbienie osłabnie; z tą bowiem stratą nie mógłby się pogodzić. Oszolomiony tymi wyznaniem bohater proponuje alternatywne rozwiązania: czy mężczyzna nie mógłby pozwolić swojej pięknej kochance odejść lub, w ostateczności, zabić sam siebie? Mąż Inés nie bierze tych możliwości pod uwagę. To on jest całym światem dziewczyny, poza nim, nie ma ona nic, poza nim, nie ma mieć nic (*cf. ibid.*: 157). „Zabójstwo jest praktyką męską¹⁵⁰” – powie narratorowi (*ibid.*) – jakby chciał dodać „taka jest kolej rzeczy”.

Nie wiemy, czy w czasie ich rozmowy Inés jeszcze żyje. „Skąd pan może wiedzieć, czy już tego nie zrobiłem, może właśnie ją zamordowałem i dlatego siedzę tu sam?” – zasugeruje Vania (*cf. ibid.*: 158). Narrator mu nie uwierzy. Przywołuje w myślach obraz szlachetnego piękna dziewczyny, które zaledwie kilka godzin temu obserwował na plaży. Jej cudowne oczy, usta, piersi... (*ibid.*: 158). Opis jej wyglądu wydaje się tak wyidealizowany, że zaczynamy mieć wątpliwości, czy dziewczyna w ogóle istnieje. A może rozmowa z Vanią odbywa się tylko w wyobraźni cierpiącego na bezsenność bohatera? Nagle w jednym z hotelowych pokoi zapala się światło. Na balkonie pojawia się postać w todzie z prześcieradła. Luiza, „niczym matka” (*cf. ibid.*), która zwraca się do pogrążonego w zabawie na podwórku dziecka, woła męża. „Na balkonie należącym do Inés, którykolwiek to był, nie pojawił się nikt¹⁵¹” – brzmią ostatnie słowa opowiadania (*ibid.*). Mężczyzna wraca do żony.

¹⁴⁹ „La filmo porque va a morir”.

¹⁵⁰ „El asesinato es una práctica masculina.”

¹⁵¹ „A la terraza de Inés, cualquiera que fuese, no salió sin embargo nadie”.

Małżeństwo, przede wszystkim niechęć lub niepokój związane z decyzją o jego zawarciu, jest powtarzającym się motywem prozy, zarówno Mariása, jak i Muñoza Moliny. Najbardziej chyba wyeksponowany został w bestsellerowej powieści madrytczyka: *Serce tak białe* (1996), gdzie stanowi dominujący wątek rozważań ogarniętego wątpliwościami narratora. U Moliny kwestia zmiany stanu cywilnego pozostaje raczej w tle zasadniczych przeżyć i działań głównego bohatera. Mariás w swojej powieści sytuuje ją w samym centrum narracji – mężczyzna jest w małżeństwo uwikłany, z tej „odśrodkowej” pozycji opisuje i problematyzuje konsekwencje z tą okolicznością związane.

Narracja *Serca...* nie jest linearna. Pierwsze jej zdanie, odnoszące się do sytuacji z dalekiej przeszłości, opisanej dopiero na ostatnich stronach powieści, to najbardziej znana fraza autora, cytowana chętnie przez krytyków, chcących zademonstrować tą próbką kunszt jego literackiego warsztatu¹⁵². Po otwierającej powieść mocnej scenie, następuje przeskok sytuujący nas w fabularnym *in media res*. Narrator i jego świeżo upieczona żona przebywają w podróży poślubnej na Kubie, w Hawanie. Nie jest to pierwsza destynacja wakacji nowożeńców (para była wcześniej między innymi w Miami, Nowym Orleanie i Meksyku), od samego jednak ich początku, podczas kolejnych etapów wycieczki, mężczyzna, jak oznajmia, czuje się „nieswój” (cf. 2000: 21):

Zaczęły ogarniać mnie przeróżnego rodzaju przecucia katastrofy, coś podobnego do sytuacji, kiedy jest się w stanie choroby, podczas której nigdy i do końca nie wiadomo, kiedy i czy w ogóle się z niej wyjdzie. Zwrot *zmienić stan*, używany zazwyczaj niefrasobliwie, a tym samym niewiele znaczący, wydaje mi się w moim przypadku najwłaściwszy i najdokładniej oddający stan rzeczy [...]. (*Ibid.*: 17)

Towarzyszący narratorowi, jak sam go określa, „dyskomfort”, powodowany nową sytuacją życiową, wyrazić można by w jednym, uporczywie powracającym w jego myślach pytaniu: „A teraz co?” („nie mam pojęcia, co robią inni, żeby je przewalczyć”) (*ibid.*: 18), związanym z odczuwanym przez debiutującego w roli męża wrażeniem, jak się wyrazi, „osiągnięcia kresu”, „końca przyszłości” (*ibid.*):

¹⁵² Chodzi o zdanie: „Nie chciałem wiedzieć, ale dowiedziałem się, że jedna z dziewczynek, kiedy już nie była dziewczynką i niedawno wróciła z podróży poślubnej, udała się do łazienki, stanęła przed lustrem, rozpięła bluzkę, zdjęła stanik, odszukała serce i przyłożyła do piersi lufę pistoletu należącego do jej ojca, który z częścią rodziny i z trójką gości siedział w jadalni” (2000: 9).

wręcz niemożliwe stało się myślenie o przyszłości, co jest jedną z największych przyjemności, jaką ktokolwiek może sobie wyobrazić, jeśli nie naszym codziennym zbawieniem: myśleć niespiesznie, błędzić myślami wokół tego, co ma nadejść, zastanawiać się niezbyt konkretnie i bez większej dociekliwości, co też z nami będzie choćby jutro lub za pięć lat, i nad tym, czego w ogóle nie przewidujemy. Już w czasie poślubnej podróży jakby się zgubiła i nie istniała abstrakcyjna przyszłość [...]. (*Ibid.*: 19)

Małżeństwo jest dla bohatera aktem transgresji. Przed ślubem nic nie wydawało się ostatecznie postanowione, teraz życie będzie toczyć się zgodnie z przewidywalnym scenariuszem. Wprowadzenie się do jednego mieszkania i wspólne urządzenie go określa mężczyzna z jednej strony jako „nieuchronne”, z drugiej „nienaturalne” (*cf. ibid.*: 21), na dodatek miejsce to zaczyna przypominać jego rodzinny dom, a przecież nigdy nie chciał żyć jak rodzice, nie miał dobrego kontaktu z ojcem, nie chciał być taki, jak on. Związek implikuje brak wolności wyboru także w codziennym wymiarze, mężczyzna zostaje „skazany” na stałą asystę partnerki:

Po ślubie, po wyjściu z kina, kroki nasze niosą nas w tę samą stronę i w to samo miejsce (rozbrzmiewając równocześnie, bo to już cztery stopy pokonują drogę), ale nie dlatego, że postanowiłem ją odprowadzić, nawet nie dlatego, że takie mam zasady i wydaje mi się, że tak wypada i dobre wychowanie tego wymaga, ale dlatego, że teraz stopy bez najmniejszego wahania stąpają po mokrym chodniku i nie deliberują, i nie zmieniają nagle wcześniejszego zamiaru, i nie mogą żałować i wybierać też nie mogą; teraz nie ma wątpliwości, że idziemy w to samo miejsce, czy tej akurat nocy chcemy tego czy nie, a może to ja wczoraj w nocy nie chciałem? (*Ibid.*: 19)

Nie tylko marzenie, fantazjowanie o przyszłości sprawia teraz mężczyźnie trudność. Przyznaje, że jego myśli nie zajmuje też zmieniona w żonę ukochana: „Od zawarcia naszego związku coraz trudniej przychodziło mi myśleć o Luizie¹⁵³ (im bardziej cielesna i obecna, tym bardziej odsuwana i daleka) [...]” (*ibid.*: 35). Wstąpienie w związek małżeński oznacza „umorzenie siebie” (*cf. ibid.*: 20), tego, kim było się dotychczas, zmienia się także postrzeganie osoby, w której wcześniej byliśmy zakochani lub nią zainteresowani, nie zawsze przecież ślub jest konsekwencją zakochania – rozmyśla narrator. Para nie może już teraz mieć przed sobą tajemnic, obowiązuje wręcz nakaz

¹⁵³ Luiza to żona narratora, to kobiece imię powraca w kolejnych powieściach Mariasa.

mówienia sobie wszystkiego, dzielenia się każdą myślą, spostrzeżeniem, wątpliwością („małżeństwo zasadza się na opowieści”) (*ibid.*: 172). Narrator boi się, że „za dobrze” pozna Luizę, tymczasem wiedza o niektórych jej cechach, zwyczajach, prozaicznych rytuałach, wcale go nie interesuje, obawia się raczej, że ta umniejszy w jego oczach atrakcyjność partnerki. Nie będzie już miejsca na podniecające domysły, swobodnie snute przypuszczenia, odtąd wszystko będą robić wspólnie, każdego dnia zasypiać i budzić obok siebie:

„Już nie będę więcej sam spać, chyba że od czasu do czasu albo w podróży”, przebiegło mi przez myśl [...]”. „Od jutra i przypuszczalnie przez wiele lat, nie będę mógł poczuć, że pragnę Luizę, bo wystarczy mi otworzyć oczy, żeby ją zobaczyć. Nie będę mógł się zastanawiać, jaką dziś ma twarz, jak będzie ubrana, bo od dzisiaj będę ciągle widział, jak się ubiera, może nawet słuchając moich sugestii, jeśli powiem jej, jakie są moje upodobania. Od jutra nie będzie tych wszystkich drobnych niewiadomych, które niemal przez rok wypełniały mi dzień po dniu lub sprawiały, że dni te przeżyte zostały w najwspanialszy ze wszelkich sposobów, czyli w stanie niejasnej nadziei lub niejasnej niewiedzy. Będę wiedział za dużo, będę wiedział o Luizie więcej, niż chcę wiedzieć, będę miał przed sobą wszystko, co mnie w niej interesuje i wszystko, co mnie nie interesuje, nie będzie już przebierania i wybierania, cienia, odrobiny choćby wybierania, które zakładało, że trzeba do siebie zadzwonić, umówić się, odnaleźć się oczyma szukającymi się przy wejściu do kina lub między restauracyjnymi stolikami, albo też wyszykować się i ruszyć, by złożyć sobie wizytę. Nie będę widział rezultatu, lecz jedynie proces, który może wcale mnie nie interesuje. Nie wiem, czy chcę wiedzieć, jak zakłada i wygląda rajstopy, i poprawia w pasie i w pachwinie, ani też wiedzieć, ile czasu spędza w łazience rano, czy używa kremów na noc lub w jakim jest humorze, kiedy się budzi i widzi mnie u swego boku. Wydaje mi się, że nie chcę zastać jej w nocy pod kołdrą w nocnej koszuli czy w piżamie, bo chcę rozbierać ją z tego, w czym przyszła, pozbawiać ją wyglądu, jaki miała przez cały dzień, a nie tego, do którego właśnie się doprowadziła przy mnie, sam na sam w naszej sypialni [...]. Wydaje mi się, że nie chcę tej fazy pośredniej, jak również nie chcę, prawdopodobnie, wiedzieć zanadto, jakie są jej wady czy też na bieżąco i przymusowo orientować się w tych, które zaczną się ujawniać z biegiem miesięcy i lat, i które nie będą znane innym spotykającym ją, spotykającym nas, osobom. Wydaje mi się też, że nie chcę mówić o nas, mówić *poszliśmy* albo *zamierzamy kupić fortepian*, albo *będziemy mieli dziecko*, albo *mamy kota*. (*Ibid.*: 105)

Wspólna sypialnia, „wspólna poduszka”, o której wspomina narrator kilkakrotnie („jest krągława i miękka, nierzadko biała, i po jakimś czasie krągłość owa i biel zastępują w końcu świat i jego słabe koło”) (*ibid.*: 173), są symbolem mimowolnej i permanentnej już zażyłości między dwojgiem ludzi, obopólnego zanurzenia w powszedniość. Małżonkowie będą dzielić też ze sobą sen – ten motyw powraca w twórczości Mariása, pojawił się już w *Mężczyźni sentymentalnym*. Narrator wydanej w 1986 roku powieści ubolewa nad tym, że jego partnerka, Berta, nie jest zdolna „zrozumieć jego snu”, „zrozumieć go śpiącego” (*cf.* 2002: 44-45). Choć mężczyzna często podróżuje i, jak sam stwierdza, na ogół dobrze czuje się sam, woli kłaść się do łóżka z kimś u swego boku. Najczęściej po tym jak Berta zaśnie – „kiedy ona śpi”, parafrazując tytuł zbioru opowiadań autora – Lew odczekuje jeszcze nawet kilka godzin, „z otwartymi oczami, snując ogólne rozważania o sobie samym”, by „czuwać” nad swoją towarzyszką, „wziąć na siebie odpowiedzialność za jej śpiące ciało i ducha” (*ibid.*: 46). Spać sam nie lubi też narrator *Serca tak białego*. Mężczyzna jest spokojny, gdy w nocy czuje bliskość Luizy, jej piersi delikatnie „muskają” jego plecy, wsłuchuje się w jej równomierny oddech. Śpiący małżonkowie czuwają nad sobą wzajemnie, wspierają się, chronią:

tylko wtedy, kiedy ktoś jest za nami, za naszymi plecami, czujemy, że naprawdę mamy w kimś oparcie, ktoś kogo nawet nie widzimy, a kto osłania nasze plecy swoją pierśią [...]; i gdy w środku nocy budzimy się z koszmarnego snu lub nie możemy zasnąć spokojnie, gdy gorączka nas trawi lub wydaje nam się, że jesteśmy samotni i opuszczeni w ciemnościach, wystarczy tylko się odwrócić i wtedy ujrzeć, tuż obok, twarz osoby, która nas osłania, która pozwoli nam obcałować wszystko, co w twarzy jest całowalne [...], położyć dłoń na ramieniu, żeby uspokoić [...]. (*Ibid.*: 339)

Pod koniec powieści bohater dowiaduje się, że jego ojciec (Ranz) zamordował przed laty swoją pierwszą żonę – mężczyzna zabił kobietę w ich małżeńskiej sypialni, kiedy ta pogrążona była we śnie („zabiłem ją, gdy spała, gdy odwrócona była do mnie plecami [*ibid.*]”). Choć nie zostaje to wyrażone wprost, możemy domyślać się, że śpiąca została uduszona, najprawdopodobniej za pomocą poduszki (zaraz potem, by zatrzeć ślady swojego działania, mężczyzna zaproszy w sypialni ogień). „Ranz zabił Sen¹⁵⁴” – stwierdza narrator (*ibid.*), przemawiając słowami z szekspirowskiego *Makbeta* (ten, jak

¹⁵⁴ Przytoczony cytat pochodzi z polskiego wydania powieści; w oryginale czytamy „Ranz ha asesinado al Sueño”, co dosłownie znaczyłoby „Ranz zamordował sen”; „zabić” to po hiszpańsku „matar”.

wiemy, by objąć tron, wbił nóż w plecy śpiącemu Duncanowi, królowi Danii). To akt największej zdrady wobec współmałżonka; cios zadany w chwili, gdy ten jest całkowicie bezbronny, niewinny, pełen zaufania wobec zazwyczaj „czuwającej” nad nim bliskiej osoby.

U Mariása obawa przed tego typu zdradą dotyka w szczególności kobiet. Przysłuchujący się rekonstruowanej przez ojca historii bohater przypomina sobie tekst tradycyjnej, kubańskiej kołysanki, którą w dzieciństwie nuciła mu urodzona w wyspiarskim kraju babcia. Przekazywana z pokolenia na pokolenie piosenka opowiadała o niedoświadczonej dziewczynie wydanej przez matkę zamożnemu i podstępnemu mężczyźnie, który w czasie nocy poślubnej morduje pannę młodą¹⁵⁵. Bohater stwierdza, że śpiew babci mógł wzbudzić w nim lęk jedynie „krótkotrwały i zabawny”, ten bowiem jest z zasady „lękiem kobiecym”, to, według niego, „strach córek i matek, i żon, i teściowych, i babć, i nianiek¹⁵⁶” (*ibid.*: 342).

Opis dokonanego przez Ranza aktu, choć powściągliwy, pozbawiony emocji, wywołuje efekt dojmującej przemocy. Jego zachowanie nie odznacza się typową, zasadzoną na fizycznej sile brutalnością, agresją. Ze sceny dokonanego w domowej przestrzeni zabójstwa – ta jest odtwarzana w wyobraźni narratora – wyziera metodyczna, ostentacyjnie okazywana niekochanej już żonie obojętność:

Nogi wierzgają na łóżku, bosa i być może bardzo czyste, bo w domu już jest lub może lada chwila i zawsze, jeśli jesteśmy małżeństwem, zjawić się oczekiwany mężczyzna, ten który może je zobaczyć albo popieścić, ten, na którego tak bardzo czekała; może ramiona trzepoczą i gdy się unoszą, widać pachy świeżo ogolone dla męża, który wraca i już jej nigdy nie dotyka, ale nie musi obawiać się żadnej szpecącej, być może, jej tyłek fałdki na spódnicy, bo już umiera, albo bo i zdjęła spódnicę, leżącą teraz na krześle, na które mój ojciec również rzucił brudną koszulę, na sobie ma świeżą, jeszcze nie zapiętą, sploną razem, brudna koszula i wyprasowana spódnica i być może Gloria, a może Miriam, a może Nieves, może Berta czy Luiza [...]. (*Ibid.*: 340)

Zreferowane przez narratora morderstwo Ranza nabiera wymiaru czynu uniwersalnego. Podobny los mógłby spotkać dowolną bohaterkę powieści, każdą kobietę; podobnej,

¹⁵⁵ Mężczyzna w piosence zamienia się w węża, który pożera dziewczynę, wołającą bezskutecznie na pomoc matkę.

¹⁵⁶ Babcia narratora jest matką drugiej żony Ranza, która dowiedziawszy się o morderstwie swojej poprzedniczki, popełniła opisane na pierwszych stronach powieści samobójstwo.

ostatecznej zdrady może dopuścić się jakikolwiek mężczyzna, także on sam. Według Margaret Drabble, angielskiej krytyczki literatury, powieści Mariasa są przesycane trudnym do zdefiniowania, perwersyjnym wręcz, napięciem między reprezentantami obu płci:

Jako kobieta, odbieram je bardziej jako niepokojące niż obraźliwe. Wydaje się, że sięgają wstecz w ciemniejszą przeszłość, kiedy kobiety i mężczyźni byli wyraźniej od siebie różni, niż teraz sobie na to pozwalają, niż teraz myślą, że powinni być. Prowokują swą polityczną niepoprawnością, ale nie w oczywisty sposób. Wywołują sprzeciw, ale, na ogół, nie obrażę... Coś bardziej skomplikowanego niż staroświecki seksizm ma tutaj miejsce i pozostaje dla mnie niejasne, co to właściwie jest¹⁵⁷. (cyt. za: Edemariam, 2005: b/s)

Morderstwo dokonane przez ojca bohatera moglibyśmy odczytać w znaczeniu symbolicznym. „Ranz zabił Sen”. Widok kobiety w nim pogrążonej jest tym, co narratora *Serca...* intryguje, fascynuje: „chcę zobaczyć ją, jak śpi, zobaczyć jej twarz, kiedy zapadnie w nieświadomość albo będzie w letargu (...). Widziałem ją już, jak spała, w niejedną noc, za mało jednak, żeby dowiedzieć się, jaka jest we śnie, w którym wreszcie przestajemy niekiedy być podobni do siebie samych” (*ibid.*: 105). Ten wymiar istnienia Luizy zdaje się ciekawić mężczyznę najbardziej. „Śpiący i zmarli są jedynie malowidłami” – mówi szekspirowska Lady Makbet; jej słowa, cytowane przez narratora w kilku miejscach powieści, stają się jednym z jej *leitmotivów*. Bohater obserwuje śpiącą żonę, poddaje jej postać wiwisekcji, jak gdyby ta była zachęcającym do kontemplacji i interpretacji dziełem sztuki. Jest zafascynowany jej tymczasową bezbronnością, bezruchem, nieprzeniknionym wyrazem twarzy. Jej chwilowo pozbawiona życia poza przywraca utraczone w codziennej bliskości terytorium swobodnych wyobrażeń. To męskie spojrzenie „maluje” obraz ukochanej, przeobraża kobietę w kreślony wedle jego woli fantazmatyczny wytwór. Słowo *sueño*, czyli „sen” po hiszpańsku, oznacza w tym języku także „marzenie”, „pragnienie”. Ranz „zabijając Sen” – mordując kobietę, „kiedy

¹⁵⁷ “As a woman, I find them more disturbing than offensive. They seem to reach back into a darker past where women and men were more sharply differentiated than they now allow themselves to be, than they now think they ought to be. They strike one as politically incorrect, but not in a simple macho manner. They cause alarm but not, on the whole, offence... Something more complicated than old-fashioned sexism is going on here, and I can't work out what it is”.

ona śpi”, „zabija” własne, skupione wokół jej postaci wyobrażenia, ugruntowane w fantazmatycznym wymiarze pragnienie.

Jeszcze jedno symboliczne zabójstwo dokona się w *Sercu...* Makbet morduje króla, władcę dzierżącego paternalistyczne zwierzchnictwo nad poddanymi. Ten buntowniczy gest narusza fantazmat bezwzględności autorytetu hierarchy, na którym zasadza się ustanowiony przez (ówczesne) Prawo społeczny porządek. Jak wiemy do tego działania skłania go namowa żony. Ranz także twierdzi, że pomysł dokonania zbrodni poddała mu kochanka. Tej jednak nie przyszło przez myśl nawet, że partner dosłownie potraktuje rzucone przez nią w złości, nierozsądne słowa o upragnionym zniknięciu „rywalki”. Gdy później, już jako druga żona Ranza, dowie się, że śmierć poprzedniczki nie była zwykłym wypadkiem, zrozpaczona popełni samobójstwo. Choć i Lady Makbet odbiera sobie życie, bliższa szekspirowskiej postaci wydaje się inna protagonistka powieści Mariása – żona narratora, Luiza. To ona doprowadza do wyjawienia skrywanego przez lata rodzinnego sekretu. Wcześniej będzie uparcie namawiać męża, by ten „wziął sprawy w swoje ręce”, zmusił ojca do wyznania prawdy o jego mrocznej przeszłości. To jej jednak Ranz zwierzy się z popełnionego w młodości haniebnego czynu. Przysłuchujący się ich rozmowie z ukrycia narrator widzi teraz we wzbudającym dotychczas respekt ojcu, zdenerwowanym, podupadłym na zdrowiu staruszką (cf. *ibid.*: 341). Luiza nie morduje Ranza w sensie dosłownym – wtedy zresztą, jak przekonuje nas Žižek, siła oddziaływania jego osoby mogłaby objawić się ze zwielokrotnioną mocą. Obnażając niechlubny sekret teścia, demaskując jego realną słabość, „zabija”, demontuje fantazmat autorytetu Ojca i ustanawiany na jego mocy porządek. Śmierć rodzica symbolizuje wejście w dorosłość, mąż Luizy przestaje być dzieckiem, jak sam stwierdzi w ostatnich słowach powieści: „to już wiek męski” (*ibid.*: 356).

Czy wiedza o przeszłości uchroni go przed powtórzeniem losu ojca? Powieść, w typowym dla Mariása stylu, pozostaje w tym względzie niejednoznaczna. Mężczyzna zdaje sobie sprawę z tego, że pewnego dnia, nawet wbrew własnej woli, najpewniej upodobni się do Ranza. A może już go przypomina? (cf. *ibid.*: 354). Od ślubu z Luizą nie upłynęło wiele czasu, już teraz jednak przypuszcza, że kiedyś małżeńska przysięga zostanie złamana. Pod koniec powieści narrator oznajmi, że odczuwane przez niego „poczucie dyskomfortu przygasło”: „znowu zaczynam myśleć niespiesznie, błądzić myślami wokół tego, co ma nadejść albo nadejść może [...]” (*ibid.*: 346). Myśli odzyskują umiejętność beztroskiej wędrowki ku „abstrakcyjnym” wizjom, nie wahają się kreślić kolejnych fantazmatów, w roli głównej niekoniecznie obsadzając Luizę:

Chciałbym, żeby nic nigdy nie uległo zmianie, nie mogę jednak odrzucać całkowicie myśli, że za czas jakiś ktoś, kobieta, której jeszcze nie znam, pewnego popołudnia zdoła mnie wypatrzeć, wściekła na mnie albo może uspokojona tym, że wreszcie mnie spotkała, a jednak nic mi nie powie i tylko będziemy patrzeć na siebie albo stojąc obejmiemy się w milczeniu lub skierujemy się do łóżka, by tam się rozebrać, a może ona ograniczy się tylko do zdjęcia szpilek, ukazując mi swoje stopy, które umyła, nie przypadkiem przecież, zanim wyszła z domu, bo mogę je zobaczyć lub pieścić [...]. (*Ibid.*: 355)

Podobny obrót spraw wydaje się nieunikniony; nawet gdybyśmy chcieli mu się przeciwstawić, nie jesteśmy w stanie zmienić naturalnej, nieubłaganej kolei losu – zdaje się uważać narrator. Jego wypowiedzi przenika przeświadczenie o braku realnego wpływu na bieg zaistniałych z naszym udziałem zdarzeń, jak byśmy byli skazani na realizowanie przypisanego nam zawczasu scenariusza. Po ślubie, po wyjściu z kina kroki bezwiednie niosą partnerów w tę samą stronę, narzucając im niejako swą wolę, uniemożliwiając dokonanie indywidualnego, innego od zaplanowanego już wcześniej wyboru. Ten sam mechanizm zdaje się doprowadzić bohatera do zawarcia małżeństwa. Jak twierdzi, takie gesty są po prostu „logiczne”, zawsze w końcu znajdujemy się w sytuacji „nieuchronnej” i „nie jesteśmy już w stanie wiedzieć, czy chcemy jej czy też nas przeraża” (*ibid.*: 106):

Ludzie łączą się w pary wierząc, że dokonali wyboru na jawie. Bo to już nie tak, że jedno z nich zostało zmuszone przez drugie, czy przekonane, jak kto woli; bez wątplenia oboje zostali zmuszeni, w takim czy innym momencie długiego procesu, który doprowadził do tego, że się zwiążali [...]. A później trwali w swoim związku przez czas jakiś albo aż do śmierci. Czasami zmusiło ich do tego coś z zewnątrz albo ktoś, kto już przestał być obecny w ich życiu, zmusza ich przeszłość, własne niezadowolenie, własna historia, nieszczęśliwa biografia. Albo nawet rzeczy, o których nic nie wiedzą i wiedzieć nie są w stanie, część naszego dziedzictwa, które każde z nas niesie w sobie i którego nie znamy, któż może wiedzieć, kiedy został zapoczątkowany ten proces... (*Ibid.*: 88)

Jeśli więc któregoś dnia dojdzie do zdrady Luizy, nie będzie to najpewniej wynikiem świadomej decyzji – narrator wyobraża sobie przecież, że zostanie „wypatrzony” przez nieznaną kobietę, to ona stanie się inspiratorką dalszego przebiegu zdarzeń. Do pełnej odpowiedzialności za własne działanie nie poczuwa się też Ranz. Co prawda przyznaje

się do popełnienia morderstwa, ale opowiada o nim tak, jakby to jakaś zewnętrzna, trudna do odparcia siła popchnęła go do zbrodni. Cała sytuacja pozostaje dla niego, jak mówi, „niepojęta”, właściwie można mieć wątpliwości, czy rzeczywiście miała miejsce: „nie pojmowałem, co zrobiłem [...]. Do tej pory tego nie pojmuję [...]. Jeśli nie ja to zrobiłem, to nikt tego nie zrobił, a ona nigdy nie istniała, dużo czasu minęło, a pamięć się męczy jak wzrok” – relatywizuje mężczyzna (*ibid.*: 341). Mówienie o przeszłych zdarzeniach przy użyciu form bezosobowych, niewskazujących na autorstwo ich sprawstwa, jest cechą charakterystyczną dla bohaterów powieści Mariása; narrator *Serca tak białego* tłumaczy próbującej dociec faktów z przeszłości żonie, że „czyny popełniają się same” (*ibid.*: 174).

Nie mogę również odrzucać myśli, że kobietą tą pewnego dnia będzie Luiza, ale nie ja tym mężczyzną i że mężczyzna ten zażąda od niej śmierci, i powie jej „Albo on, albo ja”, i że tym „ja” nie będę wówczas, ale tym pierwszym. (*Ibid.*: 355)

– snuje dalej swoje rozważania narrator. Kobieta także może „zabić” partnera, zrezygnować ze spajającego ich związek pragnienia. Rzeczywiście w następnej powieści autora (trzytomowej *Twojej twarzy jutro*, 2002-2007) to właśnie Luiza (Mariás konsekwentnie nadaje to imię kolejnej bohaterce) zdradzi męża, podejmie decyzję o tymczasowym rozstaniu. Czy to oznacza, że bohaterki w powieściach pisarza nabywają coraz większej autonomii, wyraźniej zaznaczają w narracji swoją obecność? Niezupełnie. Lęk przed porzuceniem przez ukochaną towarzyszył już przecież bohaterom jednej w pierwszych książek Mariása, *Mężczyzny sentymentalnego*. Choć to protagonistki nierzadko nadają bieg wypadkom, wydają się motorem zmian w życiu męskich bohaterów, to jednak wciąż nadal jedynie ci drudzy są dopuszczeni do głosu. Kobiece działanie ma tu znaczenie na tyle, na ile wpływa na odczucia i przeżycia narratora. A może, paradoksalnie, to one raczej wpływają na działanie, zachowanie bohaterów. To przecież zawsze z jego, subiektywnego punktu widzenia prowadzona jest narracja. Z jednym wyjątkiem.

W rozdziale poświęconym relacji męskich bohaterów z postaciami kobiecymi, nie sposób nie wspomnieć o jedynej powieści Mariása, której narrator jest kobietą.

Chodzi o wydane w 2011 roku *Zakochania*¹⁵⁸. Krytyka odnotowując fakt zmiany płci opowiadającego, komentowała go w przeważającej liczbie przypadków jako pozbawiony szczególnego znaczenia. Jedynym, co ma odróżniać narratora *Zakochań* od jego poprzedników jest imię, tym razem kobiece, nie męskie. Poza tym, to ciągle ten sam narrator. Także pisarz, jakby uprzedzając ewentualne dywagacje na ten temat, zapewniał w jednym z telewizyjnych wywiadów, którego udzielił tuż po publikacji powieści, że płeć narratora nie jest dla niego specjalnie istotna. Postanowił uczynić opowiadającego kobietą, bo dzięki temu „historia staje się bardziej wiarygodna”. Dlaczego jego zdaniem historia zatytułowana *Zakochania* staje się bardziej wiarygodna, gdy opowiada ją bohater płci przeciwnej do męskiej, tego już autor nie wyjaśnił.

W *Zakochaniach* rzeczywiście znajdziemy charakterystyczne dla Mariása, powracające wciąż tematy i motywy, bohaterów, których rozpoznajemy z poprzednich powieści, wreszcie, narratorkę mówiącą głosem typowego mariásowskiego narratora¹⁵⁹, mającą te same, co on cechy: nielubianą pracę, którą planuje niedługo zmienić, słabość do powoływania się na teksty wielkiej literatury, tendencję do marzycielstwa, zamiłowanie do obserwacji i czekania, pasywność, trwanie w bierności.

María Dolz, bohaterka *Zakochań*, pracuje w wydawnictwie literackim. Swojego zajęcia nie znosi, ma dość, jak mówi, „użerania się” z tyle ekscentrycznymi, co pretensjonalnymi osobistościami literackiego świata. Kwestie zawodowe nie wydają się jej specjalnie zajmować, praca jest głównie uciążliwym obowiązkiem. Jej codzienną monotonię umila pewien rytuał. Kobieta jada śniadanie zawsze w tej samej kawiarni, w której co rano ma także zwyczaj pojawiać się pewne młode małżeństwo – María nazywa ich „Idealną Parą”. Bohaterka jest uzależniona od przyglądania się nieznanym, z zaciekawieniem obserwuje ich czule gesty, uśmiechy, wszelkie przejawy tego, że razem są szczęśliwi:

Życzyłam im jak najlepiej, by tak rzec, jak powieściowym postaciom albo fikcyjnym bohaterom, z którymi utożsamiamy się od pierwszej chwili, przeczuwając, że coś złego

¹⁵⁸ Rozważania dotyczące interpretacji powieści *Zakochania* zostały częściowo zawarte w tekście: Szukała, Wiosna (2017) „Mężczyzna sentymentalny i panna roztropna: narrator(ka) Javiera Mariása” [w] Charchalis, Wojciech, Żychliński Arkadiusz (red.) *Widma Mariása. Szkice krytyczne*.

¹⁵⁹ Ta przejmie charakterystyczny dla poprzednich narratorów, specyficzny styl snucia opowieści. Mało jest w powieści referowania konkretnych wydarzeń, które posuwałyby fabułę do przodu, dużo charakterystycznego dla Hiszpana *pensamiento literario*, a więc niespiesznych dywagacji, licznych dygresji, chaotycznych skojarzeń, rozmyślań nad egzystencjalnymi problemami i ontologicznymi kwestiami – czym jest zdrada, czy prawda ma znaczenie, ile z nas zostaje po śmierci... i tak dalej.

im się stanie, że wszystko sprzysięgnie się przeciwko nim, inaczej nie byłoby powieści albo filmu. [...] całkowicie bezwiednie pomagali mi dzień w dzień i pozwalali puszczać wodze fantazji na temat ich życia, w mym mniemaniu pozbawionego najmniejszej choćby skazy, i to tak dalece, iż byłam szczęśliwa, że nie muszę się co do tego upewniać ani niczego pod tym względem sprawdzać, i w ten sposób nie budzić się ze swojego przejściowego zauroczenia (ja miałam swoje życie i nie było one bez skaz, a z drugiej strony i szczerze mówiąc, o mojej parze zapomniałam na amen aż do następnego dnia rano [...]). (2013: 19)

Idealna Para wydaje się nie należeć do przyziemnej rzeczywistości, jakby pochodziła z innego wymiaru, świata powieści czy filmu. Co ciekawe, jak się później dowiadujemy, on – Miguel Desvern lub Deverne (kobieta – podobnie jak poprzedni narratorzy Mariása – ma wątpliwości, która wersja nazwiska jest poprawna, używa ich więc zamiennie) – pracuje w przemyśle kinematograficznym, jest właścicielem kilku kin, ona – Luiza (znów) – wykłada na uniwersytecie literaturę angielską. Obserwowanie zakochanej pary jest bezinteresowne, bezcelowe – narratorce nie zależy na tym, by bliżej ich poznać. Przypatrywanie się im jest po prostu przyjemne. Marią rządzi, mówiąc po lacanowsku, skopiczny popęd. W tradycyjnym ujęciu, jak powiedzieliśmy, była to domena męskich postaci.

Pewnego dnia małżonkowie nie pojawiają się w kawiarni. Później zjawi się w niej już tylko Luiza; jak się okaże, jej mąż nie żyje. To śmierć przypadkowa, „idiotyczna” – Miguel został zaatakowany na parkingu przez niezrównoważonego psychicznie człowieka, który w afekcie zadał mu kilka ciosów nożem. Fotografia brutalnie zamordowanego zostaje opublikowana w lokalnej prasie. W rozchełstanej, poplamionej krwią koszuli nie przypomina on eleganckiego mężczyzny, którego Maria obserwowała każdego ranka w kawiarni. Znowu role zostają odwrócone. W *Zakochaniach* przedwcześnie i w zagadkowy sposób, podobnie jak bohaterki w dotychczasowej twórczości autora, umiera mężczyzna. Wraz z rozwojem coraz bardziej komplikującej się fabuły, dowiemy się, że Miguel cierpiał na nowotwór oka, gdyby więc nie przypadkowa śmierć, wkrótce pewnie straciłby wzrok. Mając na uwadze teorię Mulvey, można by pokusić się o metaforyczne odczytanie tego wątku.

Ta symetria względem konstrukcji poprzednich powieści Mariása nie jest jednak w *Zakochaniach* dokładna. We wcześniejszych fabułach autora bohaterki pozbawione były własnego spojrzenia i głosu. Choć teraz to kobieta jest narratorem, męski bohater

mówi niewiele mniej, jeśli nie tyle samo co ona. Chodzi o postać Javiera Díaz-Vareli, przyjaciela zmarłego Miguela, którego María poznaje przypadkiem w domu Luizy i z którym wdaje się w romans. Mężczyzna lubi opowiadać o swoich uczuciach. Jego obszerne zwierzenia, których María cierpliwie wysłuchuje, wypełniają kolejne strony powieści. Nietrudno zauważyć, że imiona protagonistów składają się na imię i nazwisko samego pisarza: Javiera Mariasa. Można by więc stwierdzić, że narrator został w *Zakochaniach* „rozszczepiony”, rozdwojony; mamy do czynienia z dialogiem między równouprawnionymi bohaterką i bohaterem, każde z nich będzie miało okazję zabrać głos, przedstawić własną wersję zdarzeń.

Javier mówi tyle, że María niekiedy gubi wątek. Dość trywialną przyczyną jej rozkojarzeń jest także oczarowanie ustami mężczyzny, w powieści ich obraz przywoływany jest kilkakrotnie:

Gdy perorował patrzyłam na jego usta, patrzyłam nie odrywając od nich oczu, patrzyłam, obawiam się, z całą bezczelnością i pozwalałam się kołysać jego słowom, i nie mogłam oderwać oczu od miejsca, z którego wypływały, jakby on cały był ustami do całowania, z nich bowiem jest obfitość, z niej niemal wszystko, co nas nakłania, i co nas uwodzi, co nas wypacza i nas oczarowuje, to, co nas wysysa i nas przekonuje. (*Ibid.*: 127)

Tym razem to męski podmiot ulega fragmentaryzacji. Idealizująca go fascynacja bohaterki nie zasadza się jednak na zastygłym w bezruchu wizerunku partnera. Marię uwodzą słowa Javiera, kobieta zatracą się w jego opowieści.

Javier najchętniej rozprawia o miłości. Choć María jest jego kochanką, otwarcie opowiada jej o swoim zakochaniu w innej kobiecie – Luizie. Mężczyzna od dłuższego już czasu był zauroczony żoną przyjaciela, teraz czeka tylko na dogodną okazję, by zająć jego miejsce. Luiza tymczasem wydaje się całkowicie oddana uczuciu do zmarłego męża, nie zwraca więc uwagi na starania ubolewającego nad tym faktem Javiera. María z kolei w duchu liczy na to, że jej kochanek z czasem zrezygnuje z wysiłku zdobywania niedawnej mężatki, doceni wreszcie ciepło i bezpieczeństwo, które zapewnia mu jej codzienna obecność. Oś fabularną wyznacza więc typowy trójkąt miłosny: Maria kocha Javiera, Javier kocha Luizę, Luiza kocha Miguela. „Zakochanie to umysł w obsesji na własnym punkcie” - napisał w recenzji książki Jorge Volpi (2011: 72). Każdy tu tkwi we własnym zakochaniu, być może stąd tytułowa liczba mnoga.

Ostatecznie historia w *Zakochaniach* zatacza koło, kończy się podobnie, jak się zaczynała. W finałowej scenie María je kolację w jednej z madryckich restauracji i nie może oderwać wzroku od siedzącej nieopodal „idealnej pary”... Javiera i Luizy. Od opisywanych wcześniej wydarzeń minęły dwa lata, wytrwałemu Javierowi w końcu udało się „zdobyć” serce wdowy, niedawno wzięli ślub, wyglądają na szczęśliwych. Ten sam obraz, który kiedyś cieszył, dawał wytchnienie od prozaicznej codzienności, teraz budzi w narratorkę zupełnie inne uczucia: żal, rozczarowanie, niesmak? Ona sama niedługo ma wyjść za mąż, choć ta perspektywa nie budzi jej entuzjazmu („nalegał na ślub, więc się zgodziłam” [cf. 2013: 363]).

Teraz jednak bohaterka postanowi skonfrontować się z „idealną parą”. Scena, w której María podchodzi – „nogi poniosą ją same” – do stolika, przy którym siedzi Javier i Luiza, rozpisana jest na kilkanaście stron w typowym dla Mariása stylu. Wdowa od razu ją rozpoznaje: „Panna Roztropna!” – wykrzyknie. Choć María myślała, że Idealna Para nigdy nie zwróciła na nią uwagi, ta tak właśnie nazywała nieznajomą, którą co dzień spotykała w kawiarni.

Teraz Luiza nie tęskni już za zmarłym mężem, jego duch przestał ją nawiedzać. Przypatrująca się jej narratorka przypomina sobie „stary wiersz”, który „czytywała jako nastolatka” (*ibid.*: 371): „nie będzie już smutne jej łóżko ani nie będzie żalosne, wejdzie w nie ciało żywe co noc, którego ciężar ja dobrze znam, i miło było go czuć” (*ibid.*). Sama, żegnając się z „idealną parą”, deklaruje:

Nie chcę też być jak przeklęte książki, pośród których wiodę życie, których czas jest nieruchomy i przyczajony, na zawsze w zamknięciu, prosi, żeby go odemknąć, żeby mógł znowu popłynąć i znowu opowiedzieć swoją starą, powtarzaną historię. Nie chcę być jak te zapisane głosy, które często wydają się przyduszonymi westchnieniami, jękami wydawanymi przez świat trupów, pośród których wszyscy leżymy, kiedy się zapominamy. (*Ibid.*: 374)

Zaraz potem przyzna: „(...) i dzisiaj jeszcze trochę go kocham, jak sądzę, mimo wszystko, a to wszystko to naprawdę bardzo dużo” (*ibid.*: 375). Nie chce jednak pozwolić sobie na trwanie w tym stanie. Zdaje sobie sprawę z tego, że kiedy nasze zakochanie okazuje się nieodwzajemnione,

zadowolamy się byle okruchem, że możemy usłyszeć głos ukochanego [...], że możemy poczuć jego zapach, że możemy się go domyślić, przewidzieć go, tym, że jeszcze jest w naszym polu widzenia i nie zniknął jeszcze całkiem, że jeszcze nie widać w oddali kurzu spod jego uciekających stóp. (*Ibid.*)

To ostatnie zdanie *Zakochań*. Czy kobiece bohaterki powieści są „roztropne”? Nie są sentymentalne. Uciekają z krainy zmarłych, duchów, urojeń, fantazmatów; wołają obecność, cielesność, wybierają rzeczywistość. Męscy bohaterowie oddalają się w odwrotnym kierunku.

ZAKOŃCZENIE

Męskie *cogito* wybiera bycie, które jest „zaledwie pomyślane, nie bycie rzeczywiste” – pisał, odnosząc się do lacanowskiej conceptualizacji męskiej podmiotowości, Slavoj Žižek (1993: 61). Według teorii francuskiego psychoanalityka, mężczyzna, fundujący swoją tożsamość „na tym, czego mu brakuje” (symboliczna kastracja), konstytuuje swoją podmiotowość w wyniku wyobrazeniowych procesów, ramy jego istnienia są ustrukturyzowane przez fantazję (cf. *ibid.*). Mężczy bohaterowie prozy Javiera Maríasa i Antonia Muñoz Moliny wikłają się w fantazmatyczną aktywność, za pośrednictwem której dokonują kreacji własnej tożsamości.

Protagonisci powieści obu autorów zdają się nie przynależać do codziennej rzeczywistości, ostentacyjnie wręcz odzęgają się od prozaicznych spraw „zwykłych śmiertelników”. Jednym z alibi tej alienacji jest przebywanie w podróży – motyw powtarzający się w powieściach obu analizowanych przez nas pisarzy. Bohater *Twojej twarzy jutro* czas spędzony za granicą nazywa okresem „absencji”, wziętym w nawias, fragmentem „prowizorycznej egzystencji, równoległej, obcej lub pożyczonej, fikcyjnej, nieledwie śnionej” (111). Określenia te trafnie oddają stosunek do rzeczywistości właściwy bohaterom Maríasa i Muñoz Moliny. Ci nigdzie nie czują się do końca u siebie. Jeśli akurat nie przybywają w podróży, to ją planują, marzą o niej. Nieustanna zmiana lokalizacji może być uznana za przejaw bardziej ogólnego pragnienia „innego”, niezadowolania się byciem sobą, lacanowskiego „wychylenia ku innemu”. Mężczyźni ci czekają na jakąś odmianę. To komunikowane przez nich konsekwentne trwanie w zawieszeniu, kreowanie atmosfery przejściowości, ciągłe odraczanie momentu konkretnych decyzji czy działań.

Zamiast niosącego za sobą namacalne konsekwencje działania, wolą myślenie, rozmyślanie. Inercja jest cechą łączącą protagonistów powieści obu autorów. Narrator Maríasa to zazwyczaj introwertyczny intelektualista, uzależniony od skrupulatnego, neurotycznego wręcz, analizowania ludzkich zachowań i własnych odczuć, zanurzony w otchłani hipotez, obserwacji, domniemywań, filozoficznego, gęstego i dygresyjnego *pensamiento*. Bohater Muñoz Moliny to prawie zawsze mężczyzna samotny, outsider, pogrążony we własnych myślach, nostalgiczny, ze skłonnością do melancholii. Rzeczywistość przedstawiana za pośrednictwem obu narratorów często sprawia wrażenie mało realnej, jakby zdarzenia przez nich opisywane nie wydarzały się „naprawdę”, były jedynie pomyślane, realizowane w wyobraźni,

stanowiły mentalny eksperyment, nie niosły ze sobą realnych konsekwencji. Takiego przeświadczenia nabieramy zwłaszcza w szczególnych momentach, kiedy to opowieść zostaje w pewien sposób zakłócona, zaburzona, poddana w wątpliwość przez samego narratora, który podkreśla jej fantazmatyczność, jakby rezygnacja z uczestnictwa w niej była możliwa niczym przerwanie snu, z którego w końcu się budzimy. Prosta jak wyłączenie radia (cf. Molina, 1995:11) lub wyjście z kina.

Egzystencję bohaterów charakteryzuje swoiste rozdwojenie; obserwujemy, jak zgodnie z regułami opisanego przez Lacana procesu „fazy lustra” kreują oni własną tożsamość, jednocześnie pozwalając sobie na pewien margines, dając do zrozumienia, że nie w pełni się z nią identyfikują. Chodzi tu raczej o dążenie do stania się upragnioną wersją siebie, które jednak nigdy w pełni nie zostanie zrealizowane. Bohaterowie podążają śladami don Kichota, stwarzają sami siebie, angażują się w projekcję własnej, alternatywnej biografii. Projekcja ta opiera się na mniej lub bardziej świadomym uwikłaniu w proces wyobrazeniowych identyfikacji. Przypomnijmy, że według autora *Écritis*, ludzka tożsamość jest wypadkową wchłanianych przez podmiot zewnętrznych wizerunków, reprodukowanych między innymi przez kulturę, które podmiot absorbuje na co dzień w kulturze uczestnicząc i z których wybiera te, z którymi pragnie się identyfikować. „To, co podmiot uznaje za „własne ja” jest więc zarówno *inne*, jak i *fikcyjne*” (Silverman, 1922: 3). Mężczyźni w twórczości obu autorów wzorują się na postaciach obserwowanych na kinowych ekranach lub zaczerpniętych z kart ich ulubionych powieści. Są to wizerunki, które na pierwszy rzut oka wartości kojarzone z silną, niewzruszoną męskością. Opisywane przez nas figury flâneura, detektywa, cowboya, jeźdźca, kosmonauty... to role kulturowo przypisywane mężczyznom, w które bohaterowie Maríasa i Moliny chętnie się wcielają. Proces ten jednak przy dokładniejszym mu się przyjrzeniu ujawnia kolejne poziomy wewnętrznej złożoności, swój niejednoznaczny charakter.

I tak flâneur, utożsamiany z brylującym w sferze publicznej, beztroskim, wolnym od zobowiązań mężczyzną, dysponującym władcym spojrzeniem, okazuje się być także uosobieniem tożsamościowej niepewności, egzystencjalnego niepokoju, zagubienia. Bezcelowa wędrówka po mieście kojarzona jest z wolnością, przyjemną swobodą, niezależnością, ale bezczynne snucie się po miejskich ulicach może być także wyrazem kondycji naznaczonej kryzysem, niemocy, jałowości, spełniać funkcję ucieczki od trudnych do spełnienia oczekiwań, powzięcia odpowiedzialności za własne życie. Czy, jak chcą między innymi feministycznie zorientowane teoretyczki, wyrazem ściśle kryzysu

kondycji męskiej, jest bowiem dla nich postaci spacerowicza utożsamiana z jedną tylko płcią (cf. Wilson, 1992). Jest zatem flâneur figurą ambiwalentną. W jego charakter wpisana jest także pewna utopijność, iluzoryczność, fantazmatyczność – o byciu flâneurem się marzy, niewielu jednak, jak się wydaje, może w rzeczywistości pozwolić sobie na tak uprzywilejowany, daleki od przyziemnych obowiązków, beztroski tryb życia.

Flâneur uważany jest za prototyp innego literackiego mieszkańca wielkiego miasta – detektywa. W tę rolę, jak widzieliśmy, chętnie wcielają się bohaterowie książek Maríasa i Muñoz Moliny, często mniej lub bardziej zobowiązująco nawiązujących do konwencji powieści kryminalnej¹⁶⁰. Tę od początku łączono z kategorią męskości, której wzorce miała prezentować, standardy wyznaczać, uchodziła więc wręcz za literaturę „męską”, prozę przeznaczoną dla męskiego odbiorcy, który mógłby identyfikować się z jej męskim bohaterem. Według badaczy gatunku kryminalnego jego popularność stanowiła reakcję na odczuwany społecznie niepokój związany z kryzysem tradycyjnie pojmowanej, silnej, patriarchalnej męskości¹⁶¹. Powodów tego kryzysu było kilka. Za jeden z ważniejszych uznaje się kompromitację męskiego heroizmu odczuwaną po I i II wojnie światowej. Następną jego fazę wyznacza konfrontacja męskości hegemonicznej z coraz silniej manifestowanym głosem grup społecznie marginalizowanych: dążących do emancypacji kobiet, mniejszości homoseksualnej czy rasowej. Inni wskazują także na oddziałujący na dominujące wzorce męskości gwałtowny rozwój korporacyjnego kapitalizmu, którego produktem stali się mężczyźni określani nieco pogardliwym mianem „białych kołnierzyków” [*white-collar masculinity*], przedstawiciele klasy średniej, dobrze wykształceni pracownicy biur, prowadzący ustabilizowany, wyznaczony przez zawodową i rodzinną rutynę tryb życia.

Klasyczna powieść kryminalna lansowała odmienny wzorzec męskości. Wyrażała tęsknotę za mężczyzną twardym, indywidualistą, buntującym się przeciwko społecznym normom, niezważającym na powszechnie uważane za dobre obyczaje. Raymond Chandler w swoim eseju poświęconym charakterystyce dobrego kryminału „Simple Art Of Murder” (1944) przestrzegał przed „feminizacją” gatunku. Uważał, że zwiększenie roli postaci kobiecych może stać się dla powieści detektywistycznej zagrożeniem.

¹⁶⁰ Przypomnijmy, że w naszej pracy używamy terminu powieść kryminalna w sposób ogólny, jako kategorię obejmującą wiele pododmian gatunkowych: powieść detektywistyczną, kryminalno-sensacyjną, czarny kryminał, *hardboiled*, powieść szpiegowską, etc. Nie było naszym celem rozsądzać, do którego z tych podgatunków szczególnie odwołują się analizowani przez nas autorzy. Bohaterowie powieści Moliny i Maríasa są nie tyle detektywami, co raczej agentami, którym powierzone zostają tajne misje, najczęściej wiążące się z wniknięciem w świat przestępczy.

¹⁶¹ Cf. Forter, 2000: 8, Usiekiewicz, 2015: 41.

Detektyw miał być przede wszystkim mężczyzną wolnym, kobiety zaś stanowiły dla niego czynnik wolność osobistą ograniczający, były reprezentantkami opresyjnego społeczeństwa, starającego się usidlić detektywa outsidera. Tak scharakteryzowany bohater powieści kryminalnych był atrakcyjny dla marzących o jego trybie życia, sfrustrowanych codzienną monotonią czytelników. Był projekcją, uosobieniem kolektywnych fantazji, odtwórcą męskich fantazmatów.

Ale także i ten fantazmat podlega wewnętrznej, samorzutnej dekonstrukcji, czyniąc bohatera powieści kryminalnej postacią ambiwalentną. Jak przekonuje między innymi Greg Forster, autor głośnej monografii poświęconej odczytaniu powieści kryminalnych w kluczu psychoanalitycznym, te nie polegały jedynie na przedstawieniu ideału silnego mężczyzny, wiodącego życie pełne niebezpiecznych przygód i fascynujących romansów. Jeśli przyjrzymy im się uważniej, dostrzeżemy, że gatunek kryminalny tak naprawdę męskości nie gloryfikuje, ale ją problematyzuje. Opanowanie i szorstkie maniery bohatera są w dużej mierze jedynie pozą, grą, postawą na pokaz przyjmowaną w ramach mechanizmu obronnego. W miarę rozwoju, prowadzonej najczęściej z perspektywy pierwszoosobowej, narracji, detektyw okazuje się w gruncie rzeczy mężczyzną wrażliwym, niepozbawionym zwyczajnych ludzkich lęków i słabości. Poznajemy jego myśli, wątpliwości; jako narrator komentuje, nieraz w sposób ironiczny, własne zachowanie i sam niekiedy dyskredytuje przypisywane mu męstwo, podważa jego autentyczność. Paradoksalnie zatem literatura kryminalna czyniąc swoim bohaterem mężczyznę twardego, ma zdolność ukazywania rzeczywistej iluzoryczności silnej, niewzruszonej męskiej tożsamości, której krucha konstrukcja łatwo może zostać naruszona. Według Fortera ten złożony proces konstrukcji i dekonstrukcji męskiego fantazmatu jest właściwym celem powieści kryminalnej, jak pisze „męskość nie może zostać uśmiercona, nie będąc uprzednio ucieleśniona”¹⁶² (2000: 5).

Bohaterowie prozy hiszpańskich autorów z jednej strony, wyraźnie odzégnują się od traktowania z nadmierną powagą funkcji związanej z przynależnością do tajnej organizacji, dając do zrozumienia, że zostali w tej roli obsadzeni nie do końca z własnej woli, raczej w wyniku splotu pewnych okoliczności. Z drugiej strony, sami nagminnie odwołują się do znanych im powieści czy filmów, postaci literackich i aktorów, do których porównują siebie i innych, których zachowania i gesty imitują, kreując własną tożsamość. Ostatecznie możemy odnieść wrażenie, że mężczyźni ci są nie tyle

¹⁶² „(...) masculinity cannot be killed without first being embodied”.

samoistnymi bohaterami powieści kryminalnej, co raczej zapalonymi czytelnikami i widzami dzieł reprezentujących ten gatunek. Nabieramy wątpliwości, czy opisywane przez nich tajne misje nie są jedynie wytworem ich wyobraźni, odskocznią od uporządkowanego, mieszczańskiego życia, które w rzeczywistości prowadzą. Granica między tym, kim narrator jest a kim chciałby być zaciera się. Jak pisze Manuel Alberca, autor eseju poświęconego figurze szpiega w twórczości Javiera Maríasa:

W tym procesie wymyślania samego siebie, samooszukiwania lub uwznioślenia rzeczywistości, które zresztą stanowią zabiegi tak ludzkie, niezbędne nieraz do życia, miesza się biograficzne-realne z biograficznym-fantazją. Od *Wszystkich dusz* do *Twojej twarzy jutro*, twórczość Maríasa jawi nam się jako śledztwo wokół tożsamości narratora¹⁶³. (2013: 453)

Bohaterów powieści kryminalnych, detektywów, szpiegów, agentów outsiderów, walczących w obronie słabszych, alienujących się od zdemoralizowanego społeczeństwa, zwykło określać się mianem współczesnych rycerzy, godnych sukcesorów rycerskiego mitu. Nowsze propozycje interpretacyjne tekstów tego gatunku są, jak powiedzieliśmy, bardziej zniuansowane, nastawione raczej na dekonstrukcję silnej tożsamości męskiego bohatera. Jeśli już więc detektyw zostaje przyrównany do bohatera średniowiecznych eposów, to często w sposób ironiczny, parodystyczny. Do wyobrażenia rycerza odwołuje się w konstrukcji swojego typowego męskiego bohatera Muñoz Molina, o czym świadczy chociażby tytuł jednej z jego powieści, najintensywniej eksploatującej formułę powieści kryminalnej – *Beltenebros*. Przypomnijmy, że tytuł ten nawiązuje do słynnego romansu rycerskiego iberyjskiego pochodzenia, *Amadis z Walii* (1508), którego bohater przybiera imię Beltenebros, Ciemny książę. To jego chciał naśladować zaczytany w romansach rycerskich don Kichote.

Franco la Cecla przekonuje, że mężczyzna „piękny i mroczny” to jeden z głównych wzorców nowoczesnej męskości, który

[...] rzuca swój cień na imaginarium i literaturę powstające od czasów rewolucji francuskiej aż po pierwsze lata XX wieku, od Hrabiego Monte Christo po Dołochowa z

¹⁶³ „En esa operación de invención de sí mismo, de autoengaño o sublimación de la realidad, procedimientos, por otra parte, tan humanos y a veces tan necesarios para seguir viviendo, se amalgama lo real-biográfico con lo biográfico-soñado. Desde *Todas las almas* a *Tu rostro...*, la obra de Marías se presenta como una indagación en torno a la identidad del narrador”.

Wojny i pokoju, od Kapitana Nemo do Czarnego Korsarza, wreszcie Pięknego mrocznego Julienu Gracqa i zbuntowanego mężczyznę Alberta Camusa. Piękny, posępny to bohater arystokratyczny, który uszedł spod gilotyny, nie nosi krawatu, by odsłonić oszczędzoną przez ostrze szyję, i jako ocalony ma w pogardzie społeczne konwenanse i obowiązki swojej płci. Kobiety go uwielbiają, a on postrzega je tylko przelotnie. Jego melancholijne spojrzenie pada na co innego, na działanie, w które rzuca się bez pamięci, szukając zapomnienia i śmierci. (2014: 107)

Co ciekawe, autor *Antropologii mężczyzny* charakterystykę tę umieszcza w rozdziale zatytułowanym „Nieudacznicy”. Dokonawszy jej, zadaje pytanie: „Czy on też jest niezgułą?”. I odpowiada: „W pewnym sensie tak: jest jak ktoś, kto utracił kontekst, w którym jego męskość mogłaby się wytłumaczyć, skazany na bycie szaloną monadą, kolejnym prawiczkim, jak Otello. (...) To uciekający mężczyzna, który celebrowuje swoją nieporadność chętniej w samotności niż w grupie” (*ibid.*).

Za jedno z wcieleń błędnego rycerza możemy uznać postać jeźdźca dającego tytuł kolejnej molinowskiej powieści. To on zresztą jest źródłem etymologii polskiego słowa rycerz, wywodzącego się od niemieckiego *Ritter*, które z kolei ma swój źródłosłów w łacińskim *ride* oznaczającym „jazdę”¹⁶⁴. Tytułowy jeździec polski to malarski portret autorstwa Rembrandta, którym zafascynowani są bohaterowie powieści, zdający się identyfikować z mężczyzną przedstawionym na obrazie. Niewiadomo, kogo płótno przedstawia. Według interpretacji części historyków sztuki to opuszczający rodzinne strony, udający się w świat, odważny, dumny, żądny przygód młody żołnierz. Inni uważają, że chodzi raczej o jeźdźca zmęczonego trudami wojny, znającego smak porażki i powracającego do domu na równie co on zmęczonej, starej szkapie. Dwie wersje zapisanej w obrazie narracji, awers i rewers jednego fantazmatu.

Fantazmat samotnego jeźdźca reprodukuje też ulubiona piosenka narratora – *Riders on the storm* – dająca tytuł drugiej części powieści Muñoza Moliny. Tekst rockowej ballady miał być inspirowany wierszem francuskiego poety Louisa Aragona *Chevalier d'Ouragan* (Rycerze Huraganu). Według innych wersji historii powstania przeboju *Doorsów*, jego osnowę stanowiła popularna piosenka w stylu country (*Ghost Riders in the Sky: A Cowboy Legend* (1948), której treść nawiązywała do tradycyjnej opowieści ludowej o amerykańskich kowbojach. Wykonywany przez Morrisona utwór

¹⁶⁴ Podobnie w języku hiszpańskim słowo *caballero* (rycerz) ma swój źródłosłów w łacińskim *caballus* (jeździec), *caballo* to po hiszpańsku „koń”.

wprowadza Manuela, bohatera *Jeźdźca polskiego*, w stan wręcz hipnotyczny. Potrafi on słuchać piosenki godzinami, przywołując w wyobraźni buńczuczny wizerunek charyzmatycznego rockmana, mknącego bezkresną, znaną z kultowych westernów Monument Valley, w skórzanej kurtce, z rozwianymi włosami, papierosem w ustach. Morrison był niekwestionowanym idolem całego pokolenia, także marzących o obyczajowej wolności młodych Hiszpanów epoki frankistowskiej; dziennik *New York Times* uznał go za najbardziej wpływową postać świata muzyki, po Jimmym Deanie i Elvisie Presleyu (cf. Savran, 1998: 129). Jego piosenki nie wyrażały politycznego zaangażowania, abstrahowały od społeczno-historycznego kontekstu. Deklarowany przez piosenkarza pacyfizm był raczej wyrazem ogólnego buntu przeciwko pokoleniu rodziców i wyznawanych przez nich tradycyjnych wartości. W przypadku samego rockmana także osobistym sprzeciwem wobec woli ojca, który był wysoko postawionym wojskowym i oczekiwał od syna, że ten pójdzie w jego ślady. Model męskości reprezentowany przez wokalistę *The Doorsów* był niejednoznaczny – pisze w swojej książce *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture* David Savran: „Konstruowany przez niego (lub przez innych) wizerunek nawiązywał jednocześnie do figury masochistycznego Chrystusa i fallicznego superbohatera¹⁶⁵” (*ibid.*). Charakterystyczna fryzura, obcisłe, skórzane spodnie i chętnie noszona biżuteria dawały efekt pewnej zniewieściałości, kontrastującej z „hipermęskim”, nieraz wręcz obscenicznym, zachowaniem (cf. *ibid.*: 130). Sam Morrison określał siebie jako „mrocznego boga seksu, chaosu i zmierzania donikąd”¹⁶⁶ (*ibid.*). W jednej ze scen powieści Moliny Manuel pędzi nocą, samochodem, zdecydowany na wszystko, niepewny celu podróży, jak gdyby odtwarzał zapisany w ulubionej piosence fantazmat absolutnej wolności samotnego jeźdźca. Szalony rajd kończy się wypadkiem, z którego mężczyzna ledwo uchodzi z życiem. Realizacja fantazmatu ma niebezpieczne skutki, może prowadzić do (auto)destrukcji.

Kolejną fantazmatyczną figurą, z którą w procesie autokreacyjnej identyfikacji utożsamia się molinowski bohater jest postać astronauty. „Heroic men, real men, men of science and danger. Space men.” – tym zestawem epitetów określa astronautę autor wstępu do książki *The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity* (Bell [w] Llinares, 2011: vii), przekonując, że figura ta stanowi jeden z najważniejszych

¹⁶⁵ „(...) constructed himself (and was constructed) as both Christian masochist and phallic superman”.

¹⁶⁶ „dark god of sex, chaos and movement without meaning”.

współczesnych wzorców męskości, wyraz nostalgii za minionymi czasami, kiedy mężczyźni dokonywali wielkich czynów, „mogli być mężczyznami i byli za to podziwiani”¹⁶⁷ (*ibid.*: ix). Nazywani niekiedy „kosmicznymi kowbojami”, członkowie misji kosmicznych realizowali męskie aspiracje o podboju, stanowiącej potwierdzenie potęgi i sprawczości ekspansji, zawłaszczeniu i eksploracji kolejnych, nieznanych terytoriów¹⁶⁸. Historyczni bohaterowie zostali zamienieni we wzbudzających fascynację kulturowych idoli. Ich wizerunki stały się częścią zbiorowej wyobraźni, reprodukowałą je prasa, telewizja, kolejne książki biograficzne i fabularne, filmy, komiksy. Chłopcy na całym świecie marzyli o zostaniu dowódcą kosmicznej wyprawy¹⁶⁹. Obrazy unoszących się bezwiednie nad ziemią, ignorujących prawo powszechnego ciężenia kosmonautów, skłaniały do rozmarzenia, kojarzyły się z daleką od przyziemnych spraw błogością, oszałamiały wybrzmiewającą w nieskończonej przestrzeni wolnością. Dla narratora *Wiatru księżycyca* zachłannie oglądane transmisje z wyprawy kosmicznej stają się odskocznią od uciążliwych obowiązków i przytłaczających oczekiwań ze strony rodziny, zwłaszcza ojca. Widok unoszących się w bezładzie, ubranych w charakterystyczne kombinezony astronautów przywodzi bohaterowi powieści Moliny na myśl „płód pływający w wodach płodowych”, uspokaja (2008: 245). Pod powierzchnią fantazmatu bohatera, zdeterminowanego zdobywcy, kryje się chęć rozpaczliwej ucieczki, tęsknota za bezpiecznym schronieniem, które w formie doskonałej zapewniało łono matki.

Mężczyźni w powieściach Mariása i Muñoza Moliny konstruują swoją tożsamość w fantazmatycznym procesie identyfikacji z figurami problematyzującymi kategorię męskości. Wspólnym mianownikiem omówionych przez nas postaci-obiektów identyfikacji – takich jak flâneur, detektyw, jeździec, astronauta – jest wpisana w ich charakterystykę pewna dynamika, ciągły ruch, brak statyczności. Włóczyący się bez celu spacerowicz, szukający własnej tożsamości detektyw lub szpieg, stanowiący

¹⁶⁷ „Men could be men and be loved for it”.

¹⁶⁸ Jak pisze Llinares, autor książki *The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity*, „podbój kosmosu był historią pisaną przez mężczyzn, o mężczyznach, z którą kobiety były związane jedynie peryferyjnie” (2011: 2). “Space exploration was a story by and about men to which women were only peripherally connected”.

¹⁶⁹ Jak pisze John Mansfield, autor książki *Man on the Moon*, NASA, w przeciwieństwie do Rosjan, nie rozważała możliwości angażowania astronautów kobiet: „«On» (...) miał być «chłopcem Ameryki», w szczytowej formie, około 30. roku życia (...), nieprzeciętnie inteligentnym, opanowanym i zdeterminowanym” (1969: 81).

“«He» (...) would be an “all American boy”, in the peak of condition, in his mid-thirties (...), exceptionally intelligent, cool, and determined”.

reminiscencję błędnego rycerza jeździec czy unoszący się bezwładnie w kosmicznej przestrzeni astronauta – w figurach tych zapisane jest specyficzne trwanie w zmierzaniu, dążeniu, które jednak nie prowadzi do realizacji jego celu. Moglibyśmy ruch ten określić ogólnym terminem „błądzenia”, wykorzystując dwoistość wpisaną w jego znaczenie. *Słownik języka polskiego PWN* proponuje następujące wyjaśnienia czasownika „błądzić”:

1. chodzić, jeździć, szukając określonego celu, właściwej drogi, wyjścia skądś
2. chodzić bez celu.

Trudno stwierdzić, czy mężczyźni w analizowanych przez nas powieściach dążą do realizacji fantazmatu silnej męskości czy może celem ich dążenia jest raczej odroczenie tej realizacji. Wydaje się, że mamy do czynienia z dążeniem, któremu towarzyszy jednocześnie zaniechanie. To w pewnym sensie jedynie pozorowane dążenie oddaje specyfikę każdego fantazmatycznego procesu, którego celem, jak powiedzieliśmy, nie jest realizacja pragnienia – fantazmat pozwala pragnąć, trwać w pragnieniu.

Odtwarzane przez bohaterów, reprodukowane przez kulturę fantazmaty męskości ulegają swoistej dekonstrukcji. Spod powierzchni fantazmatu silnej, fallicznej męskości, utożsamiającej władzę, sprawczość, panowanie, nieoczekiwane wyziera inne pragnienie – marzenie o ucieczce od przytłaczającej rzeczywistości, potrzeba schronienia się, chęć rezygnacji z pozycji dominacji. Ale konstrukcja i dekonstrukcja fantazmatów znajdują się w klinczu, jedna faza nieoczekiwane przekształca się w drugą, by zaraz znów, nie zastygając w swej formie, stać się nową konstrukcją, która także zaraz może ulec dekonstrukcji, i tak dalej, bez końca. Męscy bohaterowie w twórczości Maríasy i Muñoza Moliny zdają się angażować w specyficzne negocjacje, których stawką jest diagnoza ich męskiej kondycji.

Paradoksalnie punktem wyjścia do konstruowania silnej męskiej tożsamości może stać się deklarowane zrzeczenie się utożsamianej z falliczną męskością siły i dominacji. Taki mechanizm jest wyraźniej widoczny w prozie Maríasy, którego narrator w większym natężeniu niż ma to miejsce u Moliny, eksponuje swoje zagubienia, niemoc, ostentacyjne niezdecydowanie, sprawczą impotencję. Gdybyśmy za Slavojem Žižkiem przyjęli, że w klasycznych powieściach kryminalnych mogą występować dwa typy bohatera: detektyw intelektualista lub detektyw twardziel (*cf.* Žižek, 2003: 96), narrator powieści autora *Twojej twarzy jutro* reprezentowałby typ pierwszy. Jest on humanistą, dobrze wykształconym znawcą kanonu literatury, jak z rękawa sypiącym cytatami z dzieł Szekspira, Cervantesa czy Balzaka. Narrator monumentalnej trylogii madrytczyka, Jacques Deza, rezygnuje z działalności w tajnej organizacji szpiegowskiej, nie może

bowiem pogodzić się z brutalnymi metodami stosowanymi przez jej członków, odczuwa, jak deklaruje, odrazę wobec przemocy i agresji. Kiedy jednak czuje się zobowiązany do obrony żony (choć tak naprawdę chodzi raczej o obronę własnej pozycji w związku), potrafi bez skrupułów rozprawić się z rywalem. Choć mężczyzna podkreśla swoją niezdarność, brak wprawy w posługiwaniu się bronią czy wręcz niezdolność do stosowaniem siły w ogóle, ostatecznie, w sposób wręcz metodyczny okalecza przeciwnika, wykazując się względem niego właściwą twardzielowi bezwzględnością.

Na początku odczuwa pewien dysonans. Jeszcze przed chwilą brzydził się przemocą, wygłaszał moralizatorskie uwagi o mało szarmanckim sposobie działania swoich kolegów, teraz paraduje po madryckich ulicach z nabitym pistoletem, napada domniemanego rywala w jego mieszkaniu, zastrasza go, miażdży palce. Po jakimś czasie po tym akcie jest nieco „przygaszony”, „może nawet lekko zmartwiony” (2013: 658). Kiedy Luiza, „odzyskana” żona, pyta, czy coś się stało, decyduje, że nigdy nie będzie mógł jej o tym, co się wydarzało opowiedzieć, nie byłaby w stanie go zrozumieć. Mężczyzna ma ochotę w odpowiedzi zanucić lub zagwizdać piosenkę o Dzikim Zachodzie, jedną z jego ulubionych, *Streets of Laredo*, nazywaną także „Lamentem kowboja”. To historia opowiadana przez umierającego jeźdźcę, który „kiedyś dumnie prezentował się w siodle, kiedyś w siodle paradował raźnie”¹⁷⁰, a teraz raniony w pierś żegna się z życiem. Jest pogodzony z losem; „I’m a poor cowboy and I know i’ve done wrong” – „jestem tylko biednym kowbojem i wiem, że nabroilem”, można by przetłumaczyć nuconą przez narratora frazę. „Tak idzie melodia” (*ibid.*: 659) – stwierdza bezrefleksyjnie bohater, jakby raczej pomyślał: „taki już los kowbojów”, wyobrażając sobie, że jest jednym z nich.

Maríasowski bohater przechodzi hamletowską przemianę. Idealista, oddający się kontemplacji rzeczywistości, rozważaniom nad ludzką naturą, przyczyną istnienia zła, pogrążony w ciągłym niepokoju, niezdecydowaniu, niczym szekspirowski książę jest nieskłonny do czynów, każde jego potencjalne działanie poprzedza niekończące się dywagowanie nad alternatywnymi rozwiązaniami i mogącymi wyniknąć w ich konsekwencji następstwami. Jak pisze Magda Potok, „ten stan wewnętrznego rozdarcia i lęku przed nieznanym tak dalece dominuje w rysunku kreowanych przez Mariása postaci, że rozchwianiu ulegają wszystkie obszary ludzkiej aktywności: decyzje, związki, uczucia, w końcu – mowa. W miejsce czytelnej komunikacji wkradają się

¹⁷⁰ „It was once in the saddle, I used to go dashing/ Once in the saddle, I used to go gay”.

niedopowiedzenia, przemilczenia i domysły (...)” (2016: 208). To specyficzny sposób ekscesywnego mówienia, nastawiony na odroczenie, odwlekanie nie tylko czynów, ale także wypowiedzenia ostatecznego sensu, jasno sformułowanej konkluzji, ostatecznej afirmacji. Wzmoczone rozważanie, „zagadywanie” rzeczywistości zdaje się stanowić pewną formę obrony, próbę ucieczki od zmierzenia się z prawdą, uniknięcia jakiegokolwiek odpowiedzialności. „Aktywność myślowa bohatera nakierowana jest nie na rozwiązania i decyzje, ale na deliberację” – zauważa Potok (*ibid.*: 213). To znów błędzenie, tym razem mentalne.

A jednak Deza, tak jak Hamlet, w końcu zdobywa się na zdecydowane, pozbawione skrupułów działanie. Kiedy Luiza pyta, co się wydarzyło, kwituje w niepodobnym do siebie lakonicznym stylu: „nic” (2013: 659), nie będzie czuł potrzeby, aby się nad swoim czynem rozwódzić. Ta charakterologiczna niekonsekwencja sprawia, że możemy nabrać wątpliwości, czy niepewność, niezdecydowanie bohatera, nie były jedynie pozą, grą, kalkulacją, wynikały z wyrachowania. Tomasz Pindel, jeden z tłumaczy pisarza na język polski, stwierdził, że siła prozy Mariása „tkwi w oddaniu naturalnego toku myśli każdego z nas, tyle że nie pod postacią chaotycznego strumienia świadomości, a w sposób uporządkowany, systematyczny, logiczny” (2011: b/s). Narrator powieści Mariása jest znawcą języka, prawdziwym jego wirtuozem, umie posługiwać się słowami, sztukę opowiadania opanował do perfekcji. Deza zdaje sobie doskonale sprawę z potencjału opowieści, możliwości manipulacji językiem, wielokrotnie na ten temat się wypowiada. To forma narracji wpływa na nasze postrzeganie rzeczywistości, poprzez narrację kreujemy także swoją fantazmatyczną tożsamość.

Jest w tym działaniu pewna teatralność; zależy nam, by inni „odczytywali” nas w odpowiedni sposób. Czy Hamlet był szalony czy tylko udawał? Był dobry (kierował się sprawiedliwością, wymierzał karę za uczynioną zbrodnię) czy zły (morderca, w imię osobistej zemsty odbierający życie)? Czy Deza, przewyciężając własną wrażliwość, honorowo broni narażonej na niebezpieczeństwo żony czy raczej za pomocą prymitywnego użycia siły manifestuje swoją wcześniej urażoną męskość? Wszystko zależy od tego, jak o tym opowiemy.

Z siły opowieści zdawał sobie sprawę Hamlet, który w ostatnim tchnieniu zwracał się do przyjaciela: „Umieram Horacy, / Ty pozostajesz. Wyłumacz mą sprawę / Tym, co jej z bliska nie znają. (...) I ponieś trudy oddychania dłużej / W zepsutej atmosferze tego świata / Dla objaśnienia moich dziejów” (1974: 213). Ostatnie słowa trylogii Mariása,

choć pochodzą z kowbojskiej ballady, zdają się parafrazować hamletowską kwestię: „Ale proszę, nie wspominaj o tym ani słowem, gdy inni poproszą, żebyś opowiedziała im moją historię” (2013: 659). Pierwszy tom *Twojej twarzy jutro* zaczyna się z kolei od zdania: „Nigdy nie powinno się niczego opowiadać, dostarczać informacji czy przywoływać historii (...). Kiedy opowiadasz, to jakbyś dawał prezent, nawet jeżeli opowieść zawiera truciznę, też jest więzią i wyrazem zaufania, a ten kto ufał rzadko nie doświadcza wcześniej czy później zawodu (...)” (2010: 9). Uprzywilejowana pozycja twórcy opowieści i odpowiedzialność związana z dzieleniem się nią z innymi są jednym z ważniejszych tematów twórczości Maríasy, mają duże znaczenie także w powieściach Muñoza Moliny. W przypadku obu pisarzy narrator ma w zwyczaju zaznaczać, że jego opowieść jest jedynie pewną wersją zdarzeń, mamy do czynienia z historią rekonstruowaną w pierwszej osobie, przedstawioną z subiektywnego, w tym przypadku męskiego punktu widzenia.

Często powtarzającym się w prozie obu hiszpańskich pisarzy motywem jest spotkanie dwóch mężczyzn dzielących się opowieścią, opowiadających sobie wzajemnie własne historie. Moglibyśmy wymienić wiele przykładów takich par: uwięzieni na lotnisku w śnieżną noc Claudio i Marcelo, połączeni przez nieoczekiwaną śmierć Marty Téllez, Déan – jej mąż i narrator – jej niedoszły kochanek, zasłuchany w opowieściach dziadka Manuel z *Jeźdźca polskiego* czy zafascynowany wspomnieniami emerytowanego agenta brytyjskiego wywiadu – Petera Wheelera, Jacques Deza. Konfrontacja mężczyzn najczęściej zasadza się na kontraście: wrażliwy, targany wątpliwościami narrator spotyka mężczyznę silnego, zdecydowanego, twardo stąpającego po ziemi. Podkreślane na początku, wyraźnie zarysowywane różnice, w miarę przebiegu rozmowy ulegają zatarciu. Wkrótce okazuje się, że mężczyzn tak naprawdę wiele łączy, w gruncie rzeczy są do siebie podobni. Nabieramy wątpliwości, czy rozmówca narratora nie jest jedynie projekcją jego wyobraźni, wyobrażonym *alter ego* utożsamiającym cechy charakteru i sposób bycia, o których marzy sam bohater. Niekiedy spotkanie z „innym” wprost przekształca się w spotkanie z samym sobą. Bohater zostaje skonfrontowany z sobowtórem, inną wersją siebie. To swoiste rozdwojenie rozszerza egzystencję bohatera o alternatywne życiorysy, uzmysławia różnicę, uskok między tym, kim bohater jest a kim mógł, pragnął, chciałby, boi się być.

Ważnym elementem prozy obydwu pisarzy są także relacje męskich bohaterów z postaciami kobiecymi, to często na nich zasadza się oś fabularna powieści. Ich stosunki przenika fantazmatyczność. Narracje hiszpańskich autorów są adekwatnymi ilustracjami

lacanowskich tez dotyczących kobiecej podmiotowości. Odnosimy wrażenie, że protagoniści nie tyle wchodzą w relacje z kobietami, co raczej z wyobrazeniami na ich temat, wytwarzanymi na potrzeby dopełnienia kreacji własnej, męskiej tożsamości. Najczęściej widziane i opisywane z perspektywy pierwszoosobowego narratora, kobiece postacie nie posiadają autonomii, nie poznajemy ich myśli, motywów działania, odczuć, ich los determinuje rola, jaką zdecyduje się powierzyć im tworzący opowieść mężczyzna. Bohaterki powieści Mariása, i Muñoza Moliny to często kobiety o zbliżonej charakterystyce, tajemnicze, nieprzeniknione, fascynujące mężczyzn właśnie poprzez swoją niedostępność, dzielący ich dystans. Dzięki niemu stają się przedmiotem uporczywych myśli, śmiało kreślonych fantazmatów. Ich wizerunki są niewyraźne, rozmyte, naznaczone celową, jak się wydaje, enigmatycznością, pewnym niedookreśleniem, zachęcającym do stawiania kolejnych hipotez. Kobiece postacie ulegają odrealnieniu, u Moliny są często porównywane do bohaterek znanych z kina, filmowych *femmes fatales*, u Mariása pogrążone we śnie lub letargu, zastygłe w bezruchu jak postacie z malarskich obrazów.

Powieściowi mężczyźni zdają sobie sprawę z fantazmatycznej osnowy okalającej ich relacje z kobietami. Ta artykułowana przez nich niekiedy wprost świadomość jest najbardziej widoczna w momentach zaburzenia wykreowanych przez nich fantazmatów, gdy pewien element zakłóci materię snuty z zapalem wyobrażeń. Niszczące fantazmatyczną powierzchnię poczucie zaburzenia wzmagają się wraz ze zmniejszaniem się dystansu między narratorem i kobiecą protagonistką. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Nieobecności Blanki* Muñoza Moliny, której bohaterowie są po ślubie, mieszkają ze sobą. Narrator relacjonuje stopniową zmianę postrzegania swojej partnerki; nakładające się na siebie wymiary: rzeczywisty i fantazmatyczny powodują trudności w określeniu, jaka jego ukochana Blanka jest naprawdę, a jaka nie jest. Zmiana percepcji ukochanej kobiety i charakteru łączącej ich relacji jest także jednym z głównych tematów maríasowskiego *Serca tak białego*. Bohater powieści właśnie wstąpił w związek małżeński; ten akt jest przyczyną ogarniających go wątpliwości, mogących wyrazić się w jednej, nieustępliwie rozbrzmiewającej w jego myślach frazie: „A teraz co?” (2000: 18). Podstawową przyczyną zawierającego się w tym pytaniu niepokoju jest spowodowana zmianą cywilnego statusu niemożność „jakiegokolwiek myślenia o przyszłości”, snucia wizji hipotetycznych, alternatywnych wersji własnej biografii, kreślenia fantazmatycznych scenariuszy z udziałem tak bliskiej teraz, dzielącej z nim codzienność, żony. Mężczyzna zastanawia się, czy ten nowy dla niego,

antyfantazmatyczny stan już nigdy nie ustąpi. Pod koniec powieści stwierdzi jednak dość niefrasobliwie, że jego myśli znów zaczynają pozwalać sobie na niespieszne błądzenie, konstruowanie możliwych scenariuszy, fantazmatycznych scen z udziałem nieznanymi jeszcze, lecz być może któregoś dnia napotkanych kobiet. (cf. *ibid.*: 346) Nawet gdyby próbował je okiełznać, prędzej czy później myśli wymknęłyby się w ucieczce od przewidywalnej monotonii. Ostatecznie narrator zdaje się być pogodzony z tym, że pragnienie „innego” (także innej partnerki) jest niejako wpisane w jego naturę, nieuniknione.

Owładnięta pragnieniem jest także bohaterka i narratorka *Zakochań*. To pierwsza powieść w dorobku Mariása, której historia opowiedziana została z perspektywy kobiecej. Pisarz odżegnywał się co prawda od przypisywania tej formalnej zmianie większego znaczenia, nie sposób jednak nie odwołać się do niej w kontekście naszych rozważań. María Dolz rzeczywiście posiada zestaw bliźniaczych cech poprzednich narratorów autora. Charakterystyczny sposób opowiadania, myślowy słowotok, wnikliwą znajomość wielkich tekstów kultury, skłonność do marzycielstwa... Tej ostatniej daje wyraz w pielęgnowanym co rano rytuale obserwowania w kawiarni pewnej nieznanym pary i wyobrażania sobie ich idealnego życia. María zakocha się beznadziejnie w ich przyjacielu, Javierze Díazie-Vareli, choć ten od początku nie będzie ukrywał przed nią uczuć do innej kobiety. Mimo to, narratorka nie może powstrzymać się przed fantazjowaniem o ich wspólnej przyszłości. Przez długi czas będzie zmagać się z wątpliwościami związanymi z tą sytuacją. W ostatniej scenie powieści nieoczekiwanie dla siebie samej zdecyduje się skonfrontować z obserwowaną wcześniej parą, Javierem i jego ukochaną. To symboliczny akt stawienia czoła rzeczywistości, odrzucenia złudzeń, María postanowi: nie będzie żyć fantazmatem.

Jeśli więc i w tej powieści Mariás obnaża kulisy uwikłania swoich bohaterów w fantazmatyczny mechanizm, zmiana płci narratora zdaje się implikować odmienną dynamikę tego procesu. Konstrukcja fantazmatów była dla poprzednich opowiadających w pewnej mierze świadomą strategią służącą kreacji własnej tożsamości. Kobiety we wcześniejszych powieściach autora były postaciami drugoplanowymi, pozbawionymi głosu, stanowiły emanację męskich wyobrażeń zorientowanych nie tyle na spełnienie, co podtrzymywanie trwania ich pragnienia. Dla bohaterki *Zakochań* uwikłanie w fantazmat okazuje się być sytuacją niekorzystną, przyczyniającą się do erozji jej tożsamości. „Nie chcę być jak te przeklęte książki” (2013: 374) – oznajmia pod koniec powieści kobieta, niejako opowiadając się po stronie rzeczywistości. To zdecydowana, nacechowana

emocjonalnie deklaracja, z jaką nie mieliśmy do czynienia w poprzednich powieściach autora. Jeśli mężczy bohaterowie uciekali w fantazję, to kobieca narratorka chce od niej uciec czy wręcz się od niej wyzwolić.

Obaj hiszpańscy pisarze, Antonio Muñoz Molina i Javier Marías, ukazują fantazmatyczny rdzeń tożsamości swoich męskich narratorów. Protagonisci ich powieści powielają fantazmaty obecne w kulturze, reprodukowane przez teksty kultury, ale też przez nie przekształcane, nabierające z czasem nowych, zmiennych konotacji. Narracje literackie są utkane z fantazmatów, uczą czytelnika ich wytwarzania, zaszczepiają w nas pragnienie „innego”. Jednocześnie, jak widzieliśmy, posiadają również zdolność anihilacji fantazmatów, obnażania ich mistyfikacyjnego, niekiedy destrukcyjnego charakteru. Relacja literatury i fantazmatu działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Bliższe, dogłębne przyjrzenie się poszczególnym fantazmatom ujawniło ich złożony charakter, wpisana w ich strukturę wielowarstwowość i antytetyczność. Pod powierzchnią zakodowanych w wyobrazeniowych procesach pragnień kryły się odmienne, zamaskowane motywacje. Wcielenie fantazmatu w życie okazywało się niemożliwe, ale też niepożądane; spełnienie związanego z nim pragnienia, zgodnie z lacanowskimi założeniami, w ostatecznym rozrachunku nie było zasadniczym celem bohaterów. Zależności te mają szczególne znaczenie w przypadku badanej przez nas kategorii męskości. Fantazmaty służyły męskim bohaterom, z jednej strony do wyeliminowania czy przesłonięcia traumatycznego doświadczenia straty/braku (symbolicznej kastracji), stworzenia iluzji własnej omnipotencji, z drugiej strony stanowiły swoisty wentyl bezpieczeństwa, były wyrazem chęci ucieczki od narzuconych oczekiwań. Wielokrotnie pełniły obie te funkcje jednocześnie.

MASCULINITY AND PHANTASY
IN THE PROSE OF JAVIER MARÍAS AND ANTONIO MUÑOZ MOLINA

SUMMARY

The considerations in this paper apply to the relationship of two categories: masculinity and phantasy. The studies have a literary character, and the subject of analysis is the prose of two contemporary Spanish writers: Javier Marías (b. 1951) and Antonio Muñoz Molina (b. 1956).

Masculinity is treated as a theoretical and ontological category. The first chapter of the work examines the conceptual evolution of the meaning of “masculinity” as an idea, recalling the most important modern developments in the conceptualization of its essence; starting with Freud, who was one of the first to recognize masculinity as a phenomenon worthy of theoretical reflection to the latest interdisciplinary “post”-concepts which attempt to define the male subject.

The quoted concepts of masculinity point to the multidimensionality inscribed in this category, which, in simplistic terms, can be reduced to the difference between what the male subject actually experiences in the world around him and the masculinity understood as a cultural ideal. Masculinity appears as a vague aspiration rather than something practiced on a daily basis. It is an illusion, a phantasm woven from various imagined aspects of it.

The basic methodological tool used in the analysis of the identity of male characters in the prose of Marías and Muñoz Molina is the notion of “phantasy” which is derived from psychoanalytic theory. The second chapter of the theoretical part focuses on this theory and it traces the most important stages in the creation of the term phantasy, with particular attention to the issue of the relationship of phantasy and the category of masculinity; a relationship problematized primarily by Jacques Lacan. He had made the notion of phantasy part of his concept of how human identity is shaped, while Freud, from the very beginning, linked it to literature. According to the simplest definition, phantasy is an imaginary scenario, organized around desire. Freud emphasized the narrative structure of phantasy and studied their presence in literary texts. Later psychoanalysis followers argued that phantasy can be considered in the individual as well as collective dimension. As a result, the emerging concept is one that connotes psycho-narrative and social phenomena. Phantasies in this work are observed from the position of a literary scholar; treating psychoanalysis as a theory of literature, and a method of critical reading.

Javier Marías and Antonio Muñoz Molina are one of the most important contemporary Spanish writers and at the same time one of the most exemplary ones. Both of them are published regularly to this day; in the case of Marías, for almost half a century as he debuted in the early 70's. Molina started publishing later – his debut novel appeared in 1984. The narrators and at the same time the main protagonists of the novels of both authors are men. Experts in their work indicate that, regardless of the story being told, one of the most important topics of their books, both Marías's and Muñoz Molina's, is the reconstruction of the identity. The main aim of this work is a literary analysis of the phantasmatic core of the identity of male characters in the discussed prose.

BIBLIOGRAFIA

TEKSTY LITERACKIE JAVIERA MARÍASA I ANTONIA MUÑOZA MOLINY

- MARÍAS, Javier (2000 [1996]) *Serce tak białe*. Warszawa: Muza SA. tłum. Carlos Marrodán Casas.
- (2001 [1989]) *Wszystkie dusze*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, tłum. Wojciech Charchalis.
- (2002 [1986]) *Mężczyzna sentymentalny*. Warszawa: Prószyński i S-ka SA, tłum. Ewa Zaleska.
- (2003 [1994]) *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl*, Warszawa Muza, tłum. Carlos Marrodán Casas.
- (2007 [1990]) *Mientras ellas duermen*, Barcelona: Debolsillo.
- (2010 [2002]) *Twoja twarz jutro. Gorączka i włócznia*. Katowice: Sonia Draga. tłum. Ewa Zaleska.
- (2011 [2004]) *Twoja twarz jutro. Taniec i sen*. Katowice: Sonia Draga, tłum. Ewa Zaleska.
- (2013 [2007]) *Twoja twarz jutro. Trucizna, sen i pożegnanie*, Katowice: Sonia Draga, tłum. Ewa Zaleska.
- (2013 [2011]) *Zakochania*. Katowice, Sonia Draga, tłum. Carlos Marrodán Casas, Wojciech Charchalis.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1995 [1987]) *Zima w Lizbonie*, Poznań: Historia i Sztuka, tłum. Wojciech Charchalis.
- (2003 [1991]) *Jeździec polski*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, tłum. Wojciech Charchalis.
- (2000 [1989]) *Beltenebros*, Poznań: Rebis, tłum. Wojciech Charchalis.
- (2011 [1994]) *El dueño del secreto*, Barcelona: Seix Barral.
- (2002 [1999]) *Nieobecność Blanki*, Poznań: Rebis, tłum. Magda Potok.
- (2004 [1999]) *Carlota Fainberg*, Poznań: Rebis, tłum. Magda Potok.
- (2008 [2006]) *Wiatr księżycy*, Katowice: Sonia Draga, tłum. Danuta Kałuża.

POZOSTAŁA BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA GARCÍA, Jaime (2006) *Novela policiaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*, Málaga: Universidad de Málaga.
- ALBERCA, Manuel (2013) “El autor como espía y fantasma (autorretrato emboscado de Javier Marías)”, *Letras de Hoje: Estudos e debates de assuntos de lingüística, literatura e língua portuguesa*, Vol. 48, Nº. 4, s. 448-458.
- ALEKSIEWICZ, Swiatłana (2010 [1985]) *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, Wołowiec: Czarne, tłum. Jerzy Czech.
- ARMENGOL CARRERA, José María (2002) *Gendering men: theorizing masculinities in american culture and literature*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
[http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/1665/01.JMAC_INTRODUCTION.pdf?sequence=2]
- AUDEN, W.H. (2016 [2000]) *Wykłady o Shakespearze*, Warszawa: Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, tłum. Piotr Nowak.
- BADINTER, Elisabeth (1993 [1992]) *XY tożsamość mężczyzny*, Warszawa: W.A.B., tłum. Grzegorz Przewłocki.
- BARAŃCZAK, Stanisław (1973) „Poetyka polskiej powieści kryminalnej”, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 6 (12), s. 63-82.
- BARTHES, Roland (1999 [1977]) *Fragmety dyskursu miłosnego*, Warszawa: Wydawnictwo KR, tłum. Marek Bieńczyk.
- BATOR, Joanna (2000) „Julia Kristeva: kobieta i «symboliczna rewolucja»”, *Teksty Drugie* 6 (65), s. 7-26.
- (2001) *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk: Słowo, obraz, terytoria.
- BAUMAN, Zygmunt (1993) „Przedstawienie na pustyni” [w] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, Warszawa: Instytut Kultury, s. 71-84, red. Anna Zeidler-Janiszewska.
- (1994) *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa: Instytut Kultury.
- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2006) *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Sevilla: Padilla Libros.
- BELL, David (2011) Walking on the Moon [w] Dario Llinares (2011) *The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub, s. vii-ix.

- BENJAMIN, Walter (2005 [1927-1940]) *Pasaże*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, tłum. Ireneusz Kania.
- BENSON, Ken (2001) "Narrar una nueva identidad o el inconsciente estructurado como un relato" [w] Steenmeijer, Maarten (eds.) *El pensamiento literario de Javier Marías*, s.51-58.
- BERGER, John (2015) *Portraits*, New York: Verso.
fragment: [<http://www.publicbooks.org/rembrandt/>]
- BERGGREN, Kalle (2015 [2014]) „Lepka męskość: poststrukturalizm, fenomenologia i podmiotowość w krytycznych studiach nad męskością”, *Teksty Drugie* 2015/2, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 353-379, tłum. Wojciech Śmieja.
- BERMÚDEZ, Silvia (1994) "Negro que te quiero rosa. La feminización de la novela de espías en *Beltenebros*", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 7, N° 2, s. 7-26.
- BIAGINI, Diana (2013) *La dimensione intertestuale de los enamoramientos di Javier Marías*, Florencia: Facoltà di Lettere e Filosofia.
[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Biagini_tesi.pdf]
- BIAŁOSTOCKI, Jan (1982) „*Polski jeździec* i jego interpretacje” [w] *Symbole i obrazy*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 308-314.
- BIGWOOD, Carol (1991) „Renaturalizing the body (with the help of Merleau –Ponty)”, *Hypatia* 6(3), s. 54-73.
- BIŃCZYK, Ewa (2011) „Uniesienia i potknięcia filozofii podmiotu. Projektowanie stanowisk feministycznych poza założeniami esencjalizmu”, *Teksty Drugie* 2011/4, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 69-85.
- BLANCO, María Luisa (2007) „Javier Marías, todas las voces. Vida y obra en un diccionario”, *El País (Babelia)* 29/09/2007.
[https://elpais.com/diario/2007/09/29/babelia/1191022750_850215.html]
- BOBAKO, Monika (2005) „Feminizm w filozofii. Pomędzy postmodernizmem a Oświeceniem”, *Recykling Idei*, [www.recyklingidei.pl].
- BOURDIEU, Pierre (2008 [1998]) *Męska dominacja*, Warszawa: Oficyna Naukowa, tłum. Lucyna Kopciewicz.
- BRIONES GARCÍA, Anna Isabel (1999): "Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta", *Anales de la literatura española contemporánea*, XXIV/1-2, s. 65-83.
- BROWN, Richard [ed.] (2011) *A companion to James Joyce*, Chichester: Wiley-Blackwell.

- BURZYŃSKA, Anna (2004) „Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce”, *Teksty Drugie* 2004, 1-2, s.43-64.
- , M.P. Markowski (2009) *Teorie literatury XX wieku*, Kraków: Znak.
- BUTLER, Judith (2008 [1990]) *Uwikłani w płęć*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, tłum. Karolina Krasuska.
- (1994/1995) „Podmioty płci/płciowości/pragnienia”, *Spotkania feministyczne* 1, s. 58-67, tłum. Barbara Kopeć.
- CECLA LA, Franco (2014 [2010]) *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, tłum. Hanna Serkowska.
- CHANDLER, Raymond (1998 [1944]) *Simple Art Of Murder*, New York: Vintage Crime/Black Lizard.
- CHARCHALIS, Wojciech (2003) „O sfrustrowanej miłości prawdziwych mężczyzn, czyli o prozie Antonia Muñoz Moliny”, *Czas Kultury* 04/2003, s.131-136.
- CHODOROW, Nancy (1978) *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press.
- CHOIŃSKA, Bogna (2012) „Interpretacje myśli Jacquesa Lacana - Slavoj Žižek versus Samuel Weber”, *NOWA KRYTYKA czasopismo filozoficzne* 29/07/12. [<http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article614>]
- (2014) „Czy Foucault jest lacanistą a Lacan poststrukturalistą?”, *Filo–Sofija* 25 (2014/2), s. 283-302.
- CIXOUS, Hélène (1993 [1975]) „Śmiech Meduzy”, *Teksty Drugie* 4-5-6, s. 146-166, tłum. Anna Nasiłowska.
- CLOVER, Carol (1992) *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press.
- CONNELL, R.W. (1979) „The Concept of Role And What To Do With It”, *Journal of Sociology* 15, s. 7-17.
- (2000) *The Men and the Boys*, Cambridge: Polity.
- (2002) „On Hegemonic Masculinity and Violence: response to Jefferson and Hall”, *Theoretical Criminology* 6 (1), s. 89-99.
- (2010 [1995]) *Masculinities*, Cambridge: Polity.
- CUÑADO, Isabel (2004) *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam: Rodopi.
- DE LA ROCHEFOUCAULD, François (2004) *Maksymy i rozważania moralne*, Kraków: Zielona Sowa, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński.

- DOANE, Mary Ann (1987) *The Desire to Desire: The Woman's Film of The 1940s*, Bloomington: Indiana University Press.
- DOBOSIEWICZ, Joanna (2014) „Granice feministycznego paradoksu”, *Tekstualia* online [http://www.tekstualia.pl/index.php/pl/varia-online/44-artykuly/194-granice-feministycznego-paradoksu]
- DYBEL, Paweł (2000) *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków: Universitas.
- (2012) *Zagadka „drugiej płci”*, Kraków: Universitas.
- EDEMARIAM, Aida (2005) “Looking for Luisa”, *The Guardian*. 7/05/2005. [https://www.theguardian.com/books/2005/may/07/featuresreviews.guardianreview34]
- EHRlich, María-Teresa (eds.) *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Iberoamericana, s. 117-134. ELIADE, Mircea (2000) *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard.
- ENGELKING, Ryszard (2016) “Przedmowa do *Szkoły uczuć*” [w] Gustave Flaubert (2016 [1869]) *Szkoła uczuć*, Warszawa: Sic!, s.5-23.
- FEATHER, Jennifer (2015) “Shakespeare and Masculinity”, *Literature Compass* 12/4, s.134-145.
- FERRY, Peter (2011) “Reading Manhattan, Reading American Masculinity. Reintroducing the flâneur with E.B. White’s *Here is New York* and Joshua Ferris’s *The Unnamed*”, *Culture, Society & Masculinities* Volume 3 Issue 1, s. 49-61.
- (2015) *Masculinity in Contemporary New York Fiction*, New York: Routledge.
- FORTER, Gregory (2000) *Murdering Masculinities. Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*, New York: New York University Press.
- FREUD, Sigmund (1953 [1905]) *Three Essays on the Theory of Sexuality. Complete Psychological Works, Standard Edition*, vol. 7. London: Hogarth.
- (1997 [1919]) „Niesamowite” [w:] *Pisma psychologiczne*, Warszawa: Wydawnictwo KR, tłum. Robert Reszke.
- FUENTES, Carlos (2012) “Javier Marías: Cada vez leo menos novedades, se pierde mucho tiempo en eso”, *La Nación*, 3/08/2012. [https://www.lanacion.com.ar/1494976-javier-marias-cada-vez-leo-menos-novedades-se-pierde-mucho-tiempo-en-eso]

- GARCÍA DE LEÓN, Encarnación (2006) “El narrador en Javier Marías: Metáfora de la mirada de un voyeur literario”, *Barcalora. Revista de creación literaria* n°. 68-69, s. 393-412.
Iberoamericana VIII, 30, s. 65-82.
- GARLIC, Steve (2003) “What Is a Man? Heterosexuality and the Technology of Masculinity”, *Men and Masculinities* Vol. 6 No. 2, s. 156-172.
- GONTARCZYK, Magdalena (2010) „Mechanizmy zjawisk autoskopowych – ujęcie neuropsychologiczne”, *Studia psychologiczne* t. 48 z. 4, s. 5-16.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2005) *El aprendizaje de la mirada. La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*, México: Universidad de Guadalajara.
- GRANT, Nathan (2004) *Masculinist Impulses: Toomer, Hurston, Black Writing and Modernity*, Columbia: University of Missouri Press.
- GROHMANN, Alexis (2002) *Coming Into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam: Rodopi.
- (2008) “Literatura y trastorno o la alegría de la narración en Javier Marías”,
- HALBERSTAM, Judith (1998) *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press.
- HEADLAM WELLS, Robin (2004 [2000]) *Shakespeare on Masculinity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HELMAN, Alicja (2016) “Kaja Silverman i jej koncepcja podmiotu”, *Przegląd kulturoznawczy* 3(29), s.318-333.
- HERLING-GRUDZIŃSKI, Gustaw (1991) „Rembrandt w miniaturze”. *Kultura*, 520/521, Paryż: Instytut Literacki, s.22-28.
- HOBBS, Alex (2013) *Masculinity Studies and Literature*, *Literature Compass* no.4 (10), s. 383-395.
- HORLACHER, Stefan (2011) *Configuring Masculinity in theory and Literary Practice*, Leiden & Boston: Brill Rodopi.
- HORN, Maja (2014) *Masculinity after Trujillo: The Politics of Gender in Dominican Literature*, Gainesville: University Press of Florida.
- HYŻY, Ewa (2012) *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków: Univeristas.
- IBÁÑEZ EHRlich, María-Teresa (2000) “Jinete en la tormenta: Música y metáfora” [w] Ibáñez

- INGENDAAY, Paul (1998) "El lado oscuro del tiempo. Javier Marías, el invocador de espíritus", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 31/01/1998.
[<http://www.javiermarias.es/PAGINASDECriticasyresenasmanana.html>]
- IRIARTE, Antonio (2009) „«Cito a menudo para mis adentros»: citas y alusiones en *Tu rostro mañana* de Javier Marías" [w] Grohmann, Alexis, Steenmeijer, Maarten (eds.) *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Amsterdam: Rodopi, s. 303-366.
- JANION, Maria (1991) *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa: PEN.
- JEFFERSON, Tony (2002) „Subordinating Hegemonic Masculinity”, *Theoretical Criminology* 6, s. 63-88.
- JENKINS, Richard (2002 [1992]) *Pierre Bourdieu*, New York/London: Routledge.
- JUNG, Carl Gustav (1999 [1992]) "The Relations between the Ego and the Unconscious" (1928) [w] *Two Essays on Analytical Psychology*, London: Routledge.
- KANE, Michael (1999) *Modern Men: Mapping Masculinity in English and German Literature, 1880-1930*, New York: Cassell.
- KARLSSON, Gunnar (2015 [2014]) "Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych", *Teksty Drugie* 2015/2, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 381-407, tłum. Filip Mazurkiewicz.
- KIMMEL, Michael (2005 [1996]) *Invisible Masculinity*
[<https://www.sunypress.edu/pdf/61061.pdf>].
- (1996) *Manhood in America: A cultural history*, New York: The Free Press.
- (2004) *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, Santa Barbara: ABC-CLIO.
- KLAGES, Mary (2006) *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*, Nowy York: Bloomsbury Academic.
- KŁOSIŃSKI, Krzysztof (2015) „De(re)konstrukcja męskości”, *Teksty Drugie* 2015/2, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 11-29.
- KOCHANOWSKI, Jacek (2004) *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków: Universitas.
- KOPCIEWICZ, Lucyna (2005) *Kobiecość, męskość i przemoc symboliczna. Polsko-francuskie studium porównawcze*, Kraków: Impuls.
- KOZIOŁEK, Ryszard (2016) *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec: Czarne.

- (2016) „Język, który nazywamy literaturą. Rozmowa Macieja Jakubowiaka z Ryszardem Koziółkiem”, *Dwutygodnik* 177, 01/2016.
[<http://www.dwutygodnik.com/artykul/6380-jezyk-ktory-nazywamy-literatura.html>]
- KURZ, Iwona (2016) “Bond. James Bond. Widmo człowieka”, *Teksty drugie* 2016/2, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 294–308.
- Kino i fantazmaty”, *Dwutygodnik* 209, 04/2017.
[<http://www.dwutygodnik.com/artykul/7155-kino-i-fantazmaty.html>]
- LACAN, Jaques (1988 [1978]) *The Seminar of Jacques Lacan: Book 2: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954—1955*, Cambridge: Cambridge University Press, tłum. Sylvana Tomaselli.
- (1991 [1969-1970]) *L'envers de la psychanalyse* (S XVII), Paris: Le Seuil, tłum. Jacqueline Rose.
- (2006 [1966]) *Écrits*, New York: W.W. Norton & Company, tłum. Bruce Fink.
- LAPLANCHE, Jean, Pontalis, Jean-Bertrand (1996 [1967]) *Słownik psychoanalizy*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, tłum. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska.
- LECLAIRE, Serge (1979) “Sexuality: A Fact of Discourse, an Interview by Hélène Klibbe [w] Stambolian, George (1979) *Homosexualities and French Literature: Cultural contexts /Critical Texts*, Ithaca: Cornell University Press.
- LLINARES, Dario (2011) *The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub.
- LIS, Bartek (2015) *Gejowskie (nie)męskości. Normy płciowe a strategie tożsamościowe gejów*, Gdańsk : Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- LOBA, Mirosław (2013) *Wokół narracyjnego zwrotu. Szkice krytyczne*, Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM.
- LÓPEZ-VALERO COLBERT, Olga (2007) *The Gaze on the Past: Popular Culture and History in Antonio Munoz Molina's Novels*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- LOSKA, Krzysztof (1998) „Flâneur jako metafora współczesnej kultury” [w] Andrzej Gwóźdź (red.) *Intermedialność w kulturze końca xx wieku*, Białystok: Transhumana.

- (2008) "Spojrzenie i plama – od Hitchcocka do Lacana (i z powrotem)" [w] Przemysław Czaplński (red.) *Lacan, Žižek. Rewolucja pod spodem*, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne".
- MAJMUREK, Jakub (2009) „Antychryst albo il n'y a pas la femme”, *Dwutygodnik* 06/2009. [http://www.dwutygodnik.com/artukul/250-antychryst-albo-il-ny-a-pas-la-femme.html]
- MAŁYSZEK, Tomasz (2014) *Romans Freuda i Gradivy: Rozważania o psychoanalizie*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika.
- MANSFIELD, John (1969) *Man on the Moon*, Edinburgh: Constable.
- MCGOWAN, Todd (2008) *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, tłum. Kuba Mikurda.
- MARÍAS, Javier (1987) "Lo que no se ha cumplido" [w] *El hombre sentimental*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- MATUSZEK, Dawid (2017) *Imiona Ojców*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- MIZIELIŃSKA, Joanna (2004) *(De)rekonstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Gdańsk : słowo/obraz/terytoria.
- MULVEY, Laura (1999 [1975]) „Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne” [w] Helman, Alicja (red.) *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków: Universitas, s. 95-107, tłum. Jolanta Mach.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1994) "La disciplina de la imaginación" [w] *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid: Hiperión.
- (1995) *Las apariencias*, Madrid: Alfaguara.
- (1998) „Novelas sin épica”. *La Nación* 7/10/1998. [https://www.lanacion.com.ar/215213-novelas-sin-epica]
- NIETZSCHE, Friedrich (2003 [1887]) *Z genealogii moralności : pismo polemiczne*, Kraków : Zielona Sowa, tłum. Leopold Staff.
- NIZIOŁEK, Grzegorz (2008) *Warlikowski: extra ecclesiam*, Kraków: Homini.
- NYMAN, Jopi (1997) *Men Alone. Masculinity, Individualism, and Hard-Boiled Fiction*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- OLEŚ, Piotr K. (2003) „Psychologia narracyjna: co znaczą historie tworzone przez ludzi?” [w] *Wprowadzenie do psychologii osobowości*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 333-362.
- ORR, Mary (2000) *Flaubert: Writing the Masculine*, Wotton-under-Edge: Clarendon Press.

- PANKALLA, Andrzej (2010) „Koncepcja fantazmatu w teorii działania symbolicznego (SAT) i psychologii kulturowej E.E. Boescha”, *Czasopismo Psychologiczne*, Tom 16, nr 1, s. 87-98.
- PASCOE, C.J. (2012 [2007]) *Dude you're a fug. Masculinity and Sexuality in High School*, Berkeley and Los Angeles: University of California.
- PÉRÈS, Christine (1996) *La quete identitaire en l'oeuvre Romanesque d'Antonio Muñoz Molina: étude de Beatus Ille, El invierno en Lisboa, Beltenebros y El Jinete polaco*, Saint- Étienne: Université de Saint- Étienne.
- PERSON, Leland S. (2003) *Henry James and the Suspense of Masculinity*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- PHILLIPS, Debby A. (2006) “Masculinity, Male Development, Gender, and Identity”, *Issues in Mental Health Nursing* 27(4), s. 403-423.
- PIETKIEWICZ, Barbara (1997) „Mity, którymi żyjemy. Psychoanalityczna koncepcja fantazmatu”, *Kultura i Społeczeństwo* 2, s.73-82.
- PINDEL, Tomasz (2011) „Dwie sceny”, *Dwutygodnik* 71, 12/2011.
[<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2940-dwie-sceny.html>]
- PITTARELLO, Elide (1987) *Gente en el tren – prólogo de “El hombre sentimental”*.
[<http://www.javiermarias.es/PAGINASDECITICAS/criticaselhombresentimententa.html>]
- POLAK, Beata Anna, Polak, Tomasz (2011) *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.
- POLLOCK, Griselda (1988) *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London & New York: Routledge.
- POTOK, Magda (2016) *Współczesna proza hiszpańska. Studia*, Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM.
- PRUSZCZYŃSKI, Robert (2011) „Polskie poszukiwania [teorii] fantazmatu: Maria Janion, Krystyna Kłosińska, Jacek Kochanowski” [w] Wierzejska, Jagoda, Wójcik Tomasz (red.) *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*, Warszawa: Elipsa, s.246-256.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1994) *La vida oculta*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- ROBINSON, Sally (2000) *Marked men: white masculinity in crisis*, New York: Columbia University Press.

- SAVRAN, David (1998) *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, New Jersey: Princeton University Press.
- SEGAL, Lynne (1995 [1990]) *Slow motion: changing masculinities, changing men*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- SILVERMAN, Kaja (1998) *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- (1992) *Male subjectivity at the margins*, London: Routledge.
- SHAKESPEARE, William (1974 [~1602]) *Hamlet*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, tłum. Józef Paszkowski.
- SHOWALTER, Eleine (1993 [1981]) „Krytyka feministyczna na bezdrożach”, *Teksty Drugie* 4-5-6, s. 115-146, tłum. Izabela Kalinowska-Blacwood.
- SKOCZYŁAS, Łukasz (2011) „Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchy. O społecznej teorii płci kulturowej Raewyn Connell”, *Refleksje* 2011/4, Poznań: Wydział Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM, s. 11-18.
- SMITH, Bruce S. (2000) *Shakespeare and Masculinity*, Oxford: Oxford University Press.
- SOBEJANO, Gonzalo (1988) “La novela ensimismada (1980-1985)”, *España Contemporánea*, I, 1, Columbus: The Ohio State University Press, s.9-26.
- SOCHA, Jakub (2012) “Szczury”, *Dwutygodnik* 22/10/2012
[<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4057-szczury.html>].
- SPERBER, Richard (2015) *The Discourse of Flanerie in Antonio Muñoz Molina's Texts*, Lewisburg: Bucknell Univeristy Press.
- SZACKI, Jerzy (2002) *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SZCZEPANIAK, Monika (2007) „Libido dominandi. Męski habitus w świetle teorii socjologicznych”, *Nowa Krytyka on-line*, [www.nowakrytyka.phg.pl].
- SZUKAŁA, Wiosna (2017) „Mężczyzna sentymalny i panna roztropna: narrator(ka) Javiera Mariása” [w] Charchalis, Wojciech, Żychliński Arkadiusz (red.) *Widma Mariása. Szkice krytyczne*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 95-114.
- ŚMIEJA, Wojciech (2016) *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- TOMICKI, Grzegorz (2010) „Slavoj Žižek nie istnieje”, *Witryna* nr 11 (261).
[<http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1169/1417/1932/>]
- TRAVIS, Jennifer (2005) *Wounded Hearts: Masculinity, Law, and Literature in American Culture*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

- USIENKIEWICZ, Marta (2015) „Błądny rycerz patriarchy. Wzorce męskości reprezentowane przez chandlerowskiego Philipa Marlowe'a” [w] Tomasz Markiewka, Tomasz Dalasiński (red.), *Kryminal – gatunek pow(a)żny?*, Toruń: Epilog, s. 39-52.
- WARNER, Marina (2012 [1994]) „Chłopcy będą chłopcami. Stwarzania mężczyzny” [w] Gajewska, Agnieszka (2012) *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 557-574, tłum. Anna Kowalcze-Pawlik.
- WĘC, Klaudia (2007) *Psychoanaliza w dyskursie edukacyjnym*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- WĘGŁOWSKI, Adam (2015) „Kod lisowczyka. Polska tajemnica obrazu Rembrandta”, *WP Facet*.
[<https://facet.wp.pl/kod-lisowczyka-polska-tajemnica-obrazu-rembrandta-6002198445855361a>]
- WHITEHEAD, M. Stephen (2002) *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*, Cambridge: Polity.
- WILSON, Elisabeth (1992) “The Invisible Flâneur”, *xf* I/191
[<https://newleftreview.org/I/191/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>].
- WOJNICKA, Katarzyna, Ewelina Ciaputa [ed.] (2011) *Karuzela z mężczyznami*, Kraków: Impuls.
- WRIGHT, Elizabeth (2000) *Lacan and Postfeminism*, Cambridge: Icon Books Ltd.
---- (2004) *Lacan y el posfeminismo*, Barcelona: Gedisa, tłum. Gabriela Ubaldini.
- VISANI, Caterina (2009 [1988]) “Entrevista a Javier Marías” [w] *El hombre sentimental de Javier Marías: traducción y comentario lingüístico*, Universidad de Trieste: Escuela Superior de Lenguas Modernas para Intérpretes y Traductores.
[<http://triunfo-arciniegas.blogspot.com/2009/07/javier-marias-el-hombre-sentimental.html>]
- VOLPI, Jorge (2011) „«Los enamoramientos», diálogo platónico”, *Claves de razón práctica*, 214, s. 72-73.
- YANG, Chung-Ying (2005) „Las *femmes fatales* en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Hispania* Vol. 88, No. 3, s. 476-482.
--- (2006) “¿Justicia? ¿Castigo? en torno a la novela criminal de Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina y Alicia Giménez Bartlett” [w] María José Álvarez Maurín, Natalia Álvarez Méndez (red.) *Ficción criminal "justicia y castigo"*, Universidad de León: Servicio de Publicaciones, s. 543-556.

- ZALESKA, Ewa (2003) „Marías, król Redondy - rozmowa z Ewą Zaleską i Carlosem Marrodánem Casasem”, *Dwutygodnik* 11/2003.
[<http://www.dwutygodnik.com/artukul/4916-mar%C3%ADas-krol-redondy.html>]
- ŽIŽEK, Slavoj (1993) *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham: Duke University Press.
- (2001 [1989]) *Wzniosły obiekt ideologii*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, tłum. Joanna Bator, Paweł Dybel.
- (2001 [1998]) *Przekleństwo fantazji*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, tłum. Adam Chmielewski.
- (2003 [1991]) *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa: Wydawnictwo KR, tłum. Janusz Margański.
- (2010) *Lacan*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, tłum. Julian Kutyla.
- (2013) *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, tłum. Jarek M. Mosakowski.