

DENISA KOČIŠOVÁ
UNIwersytet Preszowski, Preszów

ZAGADNIENIE RELACJI INTYMNYCH W PROZIE MICHAELI ROŠOVEJ

Michaela Rosová w opublikowanych do tej pory książkach – w debiutanckiej powieści *Hlava nehlava* (2009) i w opowiadaniu *Dandy* (2011) – opisuje niestandardowe, „alternatywne” sposoby życia i funkcjonowania partnerów w związkach intymnych, członków niepełnych rodzin i trójek miłosnych; znaczące przy tym jest, że bohaterowie utworów słowackiej autorki cierpią z powodu bardziej lub mniej poważnych dolegliwości fizycznych i psychicznych. Eksperymentatorska proza Rosovej zainteresuje czytelnika przede wszystkim detabuuacją zagadnień związanych z kobiecym i męskim ciałem oraz nowatorskim opracowaniem nadal wzbudzającej kontrowersje tematyki relacji partnerskich i związków między rodzeństwem.

Nietradycyjny charakter związków, który postaramy się ukazać na materiale obydwu tekstów autorki, wiąże się z brakiem równości między partnerami, relacjami dominacji i podporządkowania, manipulacją, dążeniem do władzy i przewagi. Semantyka postaci współczesnego dandysa¹ w prozie o takim tytule ukazuje dominację męskiego pod-

¹ Do podstawowych cech dandyzmu, według Françoise Coblence, należą m.in. gra, pogarda dla poglądów innych, skłonność do manipulacji, potrzeba odróżniania się od otoczenia, kult indywidualności, wyjątkowość, bez troska, zuchwalstwo, idealny obraz samego siebie. Dla linii dandyzmu, którego „patronem” jest Jules Amédée Barbey d’Aureville i którą inspiruje się Rosová, charakterystyczne są: preferencja dla wyraźnych kolorów, oryginalność, ekscentryczność, elegancja, delikatność, czasami również obecność elementów kobiecych w ubiorze i zachowaniu. Dandys często utożsamiany jest z narcyzem, opisywanym również jako mężczyzna, dla którego ważne jest piękno, duma i chłód; niekiedy źródłem jego samouwiebienia jest władza. Zob. na ten temat: F. Coblenceová, *Dandyismus. Povinnost pochybnosti*, Praha 2003; J. Tyl, *Metamorfóza Narcise. Z mytologie do psycho-*

miotu nad jego kobiecą „ofiara”. W pozornie niezobowiązującej relacji berlińczyka Olego i bezimiennej cudzoziemki zauważyć można kilka skontrastowanych ze sobą zjawisk. Codzienna praca bohaterów – przedstawienia teatralne dla wychowanków domów dziecka – rzuca również na ich pozornie niezobowiązujący, niestabilny związek. Po zdjęciu maski kreta w teatrze dla dzieci, Ole w intymnej przestrzeni domu zakłada inną maskę. Przybiera rolę ekscentrycznego reżysera, współczesnego Boga, który samowolnie porusza marionetką niemego, „pierwotnie magicznego drzewa”². Prywatne życie głównych bohaterów opowiadania staje się sceną wypełnioną maskami, za którymi ulegają zatarciu granice między prawdą i kłamstwem, wyobrażeniem i rzeczywistością, pokusą i pułapką, grą i zagrożeniem. Leitmotiv gry zostaje wzmocniony motywami kilku erotycznych „zabawek”³, które tworzą jedyną więź między bohaterami. Deficyt miłości i uczuć jest kompensowany nieustającym poszukiwaniem cielesnego zaspokojenia, podczas którego męski podmiot zmusza przedmiotowo traktowaną partnerkę do przyjęcia jego reguł gry. W związku z rozumieniem związku intymnego jako gry Zygmunt Bauman stwierdza, że w świecie gracza nie istnieją reguły, które można poznać lub opisać, bowiem jedyną regułą jest reguła ryzyka; badacz dodaje, że każda gra jest walką, która kończy się w chwili, gdy okazuje się, kto w niej został zwycięzcą, a kto poniósł klęskę⁴. W tym znaczeniu bohaterka i narratorka opowiadania Rosovej, żyjąca w związku, w którym najważniejszą zasadą jest zasada przyjemności, związanej z okrutnym zachowaniem, wywoływaniem przerażenia i poczucia niebezpieczeństwa, uświadamia sobie tymczasowość i zgubne skutki tej relacji, dlatego mówi do Olego „żeby

patologie, z psychopatologie do dějin, „Revue psychoanalytická psychoterapie” 2005, č. 1, s. 24–38. W postaci dandyś z prozy Rosovej występują zarówno elementy dandyzmu, jak i narcyzmu.

² M. Rosová, *Dandy*, Levice 2011, s. 8. Dalsze cytaty z utworu oznaczono w tekście jako D, z paginacją z tego wydania.

³ Chodzi tutaj o takie elementy, jak łańcuchy, obroże, noże, pętle, pasy – akcesoria seksualnych gier, których motywy pojawiają się w całym tekście. Podobnie zabawki, pierwotnie związane z dzieciństwem, zabawą i bez troską, zostają skontrastowane z zagrożeniem, perwersją i bólem, do których dzięki manipulacji mogą służyć.

⁴ Z. Bauman, *Úvahy o postmoderní době*, Praha 2002, s. 54–55.

znalazł sobie kogoś innego, bo ja coraz bardziej tracę siły, choruję, marnieję” (D, s. 35).

Dominująca pozycja męskiego podmiotu w prozie *Dandy* przejawia się w pozornie nieznaczących sytuacjach, jak na przykład decyzje, do którego parku z narratorką pójdą, jaką galerię będą zwiedzać, jednocześnie jednak bohater planuje liczbę i imiona ich wspólnych dzieci itd. Ole nigdy nie zadaje pytań, tylko oznajmia i rozkazuje z pozycji władzy. Nie akceptuje też zbyt zwyczajnego, swobodnego stylu ubierania się partnerki i chce ją przekształcić zgodnie z określonym wyobrażeniem: „(...) kupimy ci coś normalnego, nie masz już pięciu lat, powtarzał, coś dla ciebie wybiorę. Ty też się porozglądaj, ale żadnych głupot, żadnych twarzączek, zwierzątek i wielkich oczu, dobrze? Dobrze.” (D, s. 19). Mężczyzna chce być jedynym powodem istnienia kobiety, traktuje ją jak lalkę, która bezwzględnie do niego należy. Wspominaną relację nierówności między berlińczykiem i cudzoziemką można ukazać na przykładzie fragmentu jednej z ich codziennych rozmów: „Powiniennem cię zawiesić w szpiżarni, naga, na łańcuchu, to by była zabawa. Drogie panie, to jest moja księżniczka. Proszę nie dotykać. Jeśli zechcecie, może zaśpiewać” (D, s. 55). Bohater obiekt własnej gry narcystycznie sobie przywłaszczył i nie zamierza go oddać, bohaterka jest jego własnością i źródłem zabawy.

O ile postać niemieckiego artysty, zgodnie z naszymi ustaleniami, łączyć można z kategoriami dandysa i narcyza, tak bohatera prozy *Hlava nehlava* interpretować można jako przykład „intelektualnego” narcyzmu. Samo przeżywa świat zewnętrzny we własnych myślach, wyobrażeniach, w sferze fantazji. Charakteryzuje go nieustające analizowanie i podważanie własnych procesów myślowych. Nawet najbardziej banalnej sytuacji przypisuje wielkie znaczenie, próbuje ją racjonalizować za pomocą określonych konstrukcji intelektualnych i wyprowadza z niej daleko idące wnioski. Wszystko, czego bohater nie potrafi pojąć rozumem i logicznie wyjaśnić, wzbudza w nim niepokój:

(...) coś się działo, a ja nie byłem zdolny ogarnąć tego rozumem, ewentualnie nie uznawałem za sensowne nic z tego, co pozostali, przede wszystkim mama, rozumieli z rozbijającą oczywistością, właściwie zastanawiałem się nieustannie, nad wszystkim i ciągle rozważałem, czy jakiś błąd nie tkwi we mnie; było to

konieczne, zawsze to jest konieczne, odnaleźć odpowiedź i odzyskać dla siebie samego spokój⁵.

Jedynym godnym zaufania drogowskazem jest dla niego rozum, który kontroluje, wyznacza kierunek i dowolnie zmienia sposób przeżywania rzeczywistości. Dzięki emocjonalnej pustce, która gwarantuje uczuciową niezależność, pewność i siłę wewnętrzną, Samo zdobywa władzę i kontrolę nie tylko nad sobą, ale także nad innymi postaciami utworu. Do wewnętrznego świata bohaterów projektuje to, co istnieje w jego umyśle, przewartościowuje bieg ich myśli i analizuje przewidywane reakcje. W przemyślany sposób pozbawia innych równowagi, eksperymentuje z ich uczuciami i emocjami, zyskuje nad nimi władzę i kontrolę. Świadomość, że potrafi nad ludźmi panować, a tym samym konsekwentnie ich „wyjaśnić”, w konkretnych sytuacjach przynosi mu wyzwolicielską ulgę, będącą wynikiem uzyskanego ponownie poczucia pewności.

Problem niestandardowych związków intymnych i ich bezwartościowości, jeden z podstawowych tematów tekstów Rosovej, również przedstawiony został w prozie *Hlava nehlava*. Związek – „nie-związek” Sama i Jany nie opiera się na wzajemnej bezinteresowności i miłości, a wręcz przeciwnie – występują w nim głównie negatywne elementy. Bohater, zgodnie z jego specyfiką charakterologiczną, przyjmuje wobec miłości i uczuć postawę racjonalną, jest chłodny, aseksualny. Nie jest zdolny do odczuwania ani smutku, ani radości, dlatego też na zwyczajne impulsy zewnętrzne, które u innych zazwyczaj wywołują określone emocje, nie reaguje, ewentualnie odpowiada na nie intelektualnie. Biorąc pod uwagę „milczącą” bohaterkę, która funkcjonuje w tekście przede wszystkim poprzez cichą obecność i obserwację doskonałego mężczyzny, można stwierdzić, że dominującą zasadą w powieści są również relacje podporządkowania i dominacji. Pierwszoplanowym celem dominującej postaci męskiej jest analiza podporządkowanej kobiety, która jest dla bohatera wielkim znakiem zapytania. Postać Jany, zarówno pod względem wyglądu zewnętrznego, jak i szczególnego sposobu bycia, jest konstru-

⁵ M. Rosová, *Hlava nehlava*. Levice 2009, s. 71. Dalsze cytaty z utworu oznaczono w tekście jako HN, z paginacją z tego wydania.

owana jako tajemnicza istota, czym spełnia wszystkie warunki, aby być obiektem dokładnych badań Sama. Przypomina lalkę, którą można poddawać dowolnym manipulacjom, chodzi pół kroku za nim, w ten sposób otwarcie demonstrując własne podporządkowanie. W takim stopniu zlewa się z otoczeniem, w którym przebywa Samo, że jej obecności lub nieobecności bohater nie rejestruje. Pozycja władzy i intelektualnej dominacji męskiego podmiotu przejawia się przede wszystkim w sferze komunikacji, dokładniej mówiąc – w jego, przypominających wykłady, monologach na różne tematy. Niekiedy z trudem znajduje dokładne i trafne słowa, które Jana mogłaby zrozumieć. Tajemniczej dziewczynie łaskawie poświęca swój drogocenny czas, sprawia jej radość samym faktem słuchania go, a przy tym korzysta z „możliwości ponownego uzyskania nad kimś przewagi” (HN, s. 209). Bohater dąży do kierowania wszystkimi jej myślami, zachowaniami i gestami, chce ją całkowicie poznać i opanować. Z drugiej strony, bohaterka na wszystko się zgadza, milcząco słucha i obserwuje każdy jego ruch. Kilka wypowiedzianych przez nią słów, jej nieliczne gesty bohater uznaje za zbędne, czy też głupie, wyprowadzają go one z równowagi, ponieważ nie potrafi dla nich znaleźć satysfakcjonującego racjonalnego wyjaśnienia. Jana pojawiła się w intymnej przestrzeni Sama, co sprawiło, że stracił umiejętność odróżniania sfery rzeczywistej i wyobrażonej. Bezsilności, która go opanowała, towarzyszyła nienawiść, chociaż z biegiem czasu przewartościował swój stosunek do Jany: „(...) uświadomiłem sobie, że dopóki miałem Janę przy sobie, dopóki była na wyciągnięcie ręki, interesowała mnie chyba w takim samym stopniu jak meble w pokoju, ale w chwili, gdy utraciłem ją na zawsze, zacząłem strasznie cierpieć” (HN, s. 28).

W kontekście naszych uwag dotyczących tematyzowania relacji intymnych w prozie Rosovej, istotny wydaje się także sposób przedstawiania zagadnień seksualności. Podczas gdy dandys reprezentuje jej biologiczną, fizyczną stronę, związaną z dzikimi namiętnościami i intensywnie przeżywaną cielesnością, Samo znajduje się na przeciwnym biegunie. Jest typem jednostki aseksualnej, ze stłumionym libido, jakiegokolwiek przejawy namiętności przeżywa jedynie w myślach; sparaliżowany pod względem emocjonalnym i erotycznym nie jest zdolny do miłości. Ciało i cielesność, w opowiadaniu *Dandy* będące narzędziami namiętności, rozkoszy, przyjemności wynikających z popędu, w omawianej

powieści wiążą się ze zjawiskami z przeciwstawnego porządku – apatią, obojętnością, obrzydzeniem, nieumiejętnością reakcji na zewnętrzne bodźce. Bohaterowi chodzi o „zdecydowaną rezygnację z przyjemności, radości i rozkoszy ciała, tej godnej potępienia powłoki, o prawdziwą ofiarę z samego siebie na ołtarzu tak zwanych wyższych idei.” (HN, s. 50). Samo podkreśla, że nie interesuje go ciało Jany, ale odrzuca również jej duszę. Jedynym pragnieniem bohatera jest powierzchowne opisanie jej, zachowanie jej obrazu na zawsze w pamięci, dokładna analiza, posiadanie jej tylko w myślach. Awersja Sama związana z fizycznym kontaktem przybiera takie rozmiary, że nawet wyobrażenie ewentualnego kontaktu Jany z jego rzeczami wywołuje w nim wściekłość.

Semantyka dominacji i podporządkowania w związku intymnym artysty i cudzoziemki pozostaje w sprzeczności z zestawem tradycyjnie przypisywanych płciom cech. Siła, władza, męstwo, tężyźnia fizyczna – atrybuty tradycyjnie związane z męską dominacją – pozostają w sprzeczności ze „zniewieściałym” wyglądem i zachowaniem Olego. W tym kontekście warto przypomnieć koncepcję François Coblence, która podkreśla dwuznaczność, niestabilność postaci dandysa, będącego zarówno mężczyzną, jak i kobietą, zdolnego do działań pełnych poświęcenia, jak też zachowań okrutnych⁶. Ole spóźnia się na spotkania, bo zawsze długo przygotowuje się do wyjścia, nosi typowo kobiece ubrania i dodatki, które niekiedy zabiera partnerce, maluje paznokcie, siada partnerce na kolanach i przede wszystkim „kocha siebie”: „Być może nigdy nikt nie będzie go kochał tak bardzo, jak on sam się kocha. (...) Często wręcz mówi wprost: a teraz porozmawiajmy o mnie” (D, s. 18). Z drugiej strony, tradycyjnie uznawane za „męskie” myślenie racjonalne i analityczne autorka przypisuje postaci kobiecej, tworząc w ten sposób opozycję wobec wyraźnie emocjonalnego zachowania mężczyzny. Staje się to jednym z powodów ich licznych kłótni, bowiem dominujący bohater nie może się pogodzić z racjonalnym sprzeciwem podległej mu „marionetki”, chce mieć wszystko pod kontrolą: „Po stu latach zaczynasz czuć coś w pustym ciele, a ten twój świetny rozum ci tego zabrania” (D, s. 87). Jednocześnie jednak kłótnie i różnice w poglądach

⁶ F. Coblenca, *op. cit.*, s. 237.

bohater uważa za niezwykle inspirujące, w ramach tej relacji oparty na konflikcie sposób komunikacji jest czymś zwyczajnym.

Ole jest wielbicielem gier, sztuczek, dziwacznych strojów, zabawek, teatru, przedstawień – karnawałowego rozluźnienia i zabawy. W pewnych sytuacjach maskę niszczyciela i manipulatora zastępuje maska błazna i szaleńca. Niebezpieczny potwór zmienia się w śmiesznego dziwaka. W ten sposób odsłania się kolejna cecha bohatera – jego bezgranicznie dziecinny charakter, który potwierdza gestami, mimiką, a przede wszystkim zachowaniem. Wynikają z tego wyrzuty bohaterki: „Jesteś dzieckiem, naprawdę nie dorosłeś, może dlatego, że zdecydowałeś się nie dorosnąć. I naiwnie sądzisz, że taki będziesz na wieki” (D, s. 69). Pozycja „wiecznego dziecka” wydaje się bohaterowi odpowiadać, bowiem popełnianie złych uczynków przez dziecko nie jest traktowane tak poważnie, można je łatwiej wybaczyć.

W obydwu omawianych tekstach autorka wykorzystuje motyw gry. W utworze *Dandy* gra ma charakter dosłowny i fizyczny, natomiast w drugiej prozie dotyczy bardziej płaszczyzny psychologicznej. Pośrednio jest sygnalizowana głównie w niewerbalnej komunikacji bliźniąt, w języku ciała, w gestach, mimice, znaczącym kontakcie wzrokowym. Bohaterowie bardzo dobrze się znają, czytają w swoich myślach, odgadują, jak rozmowa będzie się rozwijała i próbują nadać jej własny kierunek. Konsekwentnie obserwują reakcje „przeciwnika”, wymieniają się rozbajającymi spojrzeniami, analizują sposób formułowania wypowiedzi, jej ton, barwę głosu, intonację i tempo, a jednocześnie oceniają własne zachowania i reakcje w trakcie rozmowy. W końcowej scenie utworu, kiedy Samo nieoczekiwanie zjawia się w mieszkaniu Dany, dochodzi do finałowej konfrontacji bohaterów, którzy, na skutek tragicznego wydarzenia, oddalili się od siebie. Dotychczasowa zasada gry w ostatnim rozdziale zmienia się w otwartą walkę opozycyjnych punktów widzenia bliźniąt, podważających się wzajemnie głosów. Samo wchodzi do mieszkania opanowany, pewny swojej pozycji, od siostry oczekuje zalewu chaotycznych fraz, pustych słów i powtarza sobie, „że wszystko się samo rozwiąże” (HN, s. 225). Z drugiej strony, nieoczekiwana wizyta, chociaż wielokrotnie wyobrażana i pożądana, sprawiła, że niestabilna pod względem psychicznym siostra znalazła się w trudnej sytuacji emocjonalnej, co wywołało zawiłą i chaotyczną wypowiedź,

świadczącą o nieuporządkowanym toku jej myśli. Kiedy na zaskakujące zachowanie siostry, pełne wstydu unikanie wzroku brata, reaguje on z obojętnością, wykazuje brak zainteresowania, wzrusza ramionami, jej pierwotna niedyspozycja znika i w chwili tej uświadamia sobie, że „jego wizyta nie przyniosła żadnego uczucia radości a to, co wcześniej wielokrotnie sobie wyobrażała, w rzeczywistości jest zupełnie inne, ani gorsze, ani lepsze, jedynie zdecydowanie bardziej pozbawione znaczenia” (HN, s. 226). Przestrzeń, w której przebiega komunikacja między rodzeństwem wypełniona jest nienawistnymi spojrzeniami i gestami, przejawami rywalizacji, po których następują długie chwile milczenia, wypełniane rozmaitymi kombinacjami myśli i refleksji. Jednocześnie, bohaterka, wiedząc o tym, że jej brat cierpi na pirofobię, na początku rozmowy wykorzystuje gest zapalenia papierosa jako rodzaj prowokacji, która jest bardziej wymowna niż jakiegokolwiek z wypowiedzianych słów. Ostatecznie, po szeregu werbalnych i niewerbalnych „wymian ciósów”, cząstkowych zwycięstwach i porażkach, między rodzeństwem dochodzi do wspomnianej dramatycznej sytuacji. Stan, w którym znajduje się Dana – stan emocjonalnego rozchwiania, wzmocniony wyrzutami sumienia, poczuciem winy i odpowiedzialności, a jednocześnie uczucie empatii i troski o własnego bliźniaka sprawia, że bohaterka postanawia przemilczeć okoliczności konfliktu, a tym samym złagodzeniu ulegają jego najważniejsze szczegóły. Stanowiący swego rodzaju ramę motyw fotografii Sama z Izraela, którą kiedyś podarował Janie, a następnie zdjęcie to, po dramatycznych wydarzeniach, do niego wróciło, wskazuje na pozbycie się uciążliwej presji, która przez dłuższy czas paraliżowała parę bliźniąt:

Dana musiała się domyślić, że bym ją chciał (fotografię – dop. D.K.) i zdziwiłem się, gdy na pozór beznamiętnie dodała, że nie potrzebuje w tej sprawie żadnych wyjaśnień i że mogę ją zabrać do domu, znowu umieścić w albumie, czy jakimś innym miejscu, gdzie powinna się znaleźć, a ja już nawet nie czułem gniewu, jak łatwo mnie znowu przejrzała, wręcz byłem jej za ten gest w pewien sposób wdzięczny (HN, s. 231).

Postaci kobiece w tekstach prozatorskich Rosovej reprezentują pozycje poddanych męskiej dominacji podmiotów. Przedstawiane są jako

introwertyczki zamykające się przed światem w przestrzeni intymności, zakleszczone we własnej psychice. Anonimowość, podporządkowaną pozycję bohaterki w opowiadaniu *Dandy* podkreśla brak jej imienia w tekście oraz „niema rola” w teatrze⁷. Ze względu na to, że narratorka utożsamia się ze swoją rolą na scenie, a wręcz jest za nią wdzięczna, można przypuszczać, że w podobny sposób będzie się zachowywała także w życiu prywatnym: „(...) miałam przed sobą ten jego smukły tułów, wypukły rozkoszny brzusek, niewielki, a jednak duży, patrzył na mnie z góry i nie musiałby nawet kiwnąć palcem, żebym i tak zrobiła wszystko” (D, s. 25). W słowach bohaterki dostrzec można namiętność i pożądanie, które są podstawą jej związku z Olem, dlatego gotowa jest zrobić dla niego wszystko, nawet zrezygnować z tożsamości. Kiedy uświadamia sobie własną niższość i niebezpieczeństwo, które grozi jej w związku z nieobliczalnym mężczyzną, czuje, że nie ma wystarczająco sił, żeby tę relację zakończyć. Radosne odczucia związane z kolejnymi przeżyciami i przygodami w świadomości kobiety mieszają się z przerażeniem, a podniecenie ze wstrętem. W chwilach rozkoszy cielesnej, podczas jednej z sadystycznych gier Olega bohaterka uświadamia sobie, że znajduje się „na ostrzu noża”:

Kiedy o czwartej nad ranem podpici wracamy z Madonny, a on przyciska mnie do ściany i wbija łokieć w moje gardło, myślę, czy naprawdę będzie to można w każdej chwili zatrzymać. Czy mnie nie okaleczy, nie zabije, kiedy siła w nim staje się taka obca. Nie ma sensu go o to pytać. Do tej pory chyba trzy razy niespodziewanie sam przestał; nagle spojrział na mnie z zaniepokojeniem, czy nie posunął się za daleko. Ale tego ja też nie wiem (D, s. 46).

Bohaterka znajduje się w skomplikowanej sytuacji, kiedy momenty chwilowej rozkoszy ją jednocześnie niszczą. W cytowanym fragmencie przy tym widać, że gdy stan podniecenia mija, bohater w związku ze swoimi pragnieniami seksualnymi odczuwa winę. W tym kontekście można przypomnieć ustalenia Freuda⁸, zgodnie z którymi zachowania

⁷ Anonimowość kobiety jest przeciwstawiona postaci mężczyzny, którego imię czytelnik nie tylko zna, ale wskazówka odnośnie jego charakteru pojawia się już w samym tytule utworu.

⁸ S. Freud, *Za principom slasti a iné eseje*, Bratislava 2005.

sadystyczne jednostek, polegające na znęcaniu się i zadawaniu bólu, są pierwotnie niezamierzone. Oprawca, sprawiający ból innym osobom, odczuwa przyjemność w wyniku identyfikacji z osobą, którą dręczy. Autor dodaje przy tym, że współczucie pojawiające się u osoby, która się znęca nad inną jest jedną z form jego radzenia sobie z popędem.

Inna postać z debiutu Rosovej, siedemnastoletnia Jana, pragnie miłości, przywiązania, romantycznych manifestacji uczuć, ale styka się z nieczułością, wyrachowaniem i brakiem zainteresowania ze strony mężczyzny, którego bezkrytycznie podziwia. Zdając sobie sprawę z własnej niższości, Jana w obecności Sama jest sparaliżowana, zachwycona jego mądrością, jego wykładami; jeśli wypowiada się, robi to zawsze z ostrożnością, szeptem. Dla mężczyzny jest przedmiotem, lalką, której „porcelanową” twarz może dokładnie studiować. Nieodwzajemnione uczucia zakochanej platonicznie młodej kobiety i beznadziejność sytuacji, w której się znajduje, pogłębiają jej cierpienie i stan braku równowagi emocjonalnej. Po nieudanej próbie wyzwolenia się od istniejącego, powierzchownego i bezosobowego zawładnięcia przez mężczyznę następuje uwiedzenie kobiety i chwilowy związek intymny.

Traumatyczne cielesne i duchowe przeżycia bohaterki pod wpływem zyskującego coraz więcej siły męskiego podmiotu prowadzą do intensywnego poczucia niepokoju i stanu ogólnego osłabienia, co w prozie *Dandy* przybiera patologiczny charakter. Pierwotnie zdrowe i sprawne ciało narratorki w obcej przestrzeni, którą dla niej reprezentuje dandys, zaczyna wysyłać sygnały nieprzystosowania do nieznanego środowiska i wyzwala mechanizmy obronne w formie somatycznych objawów różnych chorób: „Od czasów dzieciństwa przez długie lata nigdy nie byłam chora. Od kiedy spotkałam Olego, moje zdrowie w przedziwny sposób zaczęło się pogarszać. Właściwie nie dostrzegłabym żadnego związku, przecież i mnie zdarzają się chwile osłabienia” (D, s. 33–34). Chociaż narratorka uświadamia sobie pogorszenie stanu zdrowia podczas pobytu w Berlinie, nie chce przypisać tego coraz silniejszemu wpływowi nowego niemieckiego partnera. Biorąc pod uwagę występujące w całym opowiadaniu opisy sadystycznych gier dominującego podmiotu, można stwierdzić, że przytoczony cytat ukazuje ślepe przywiązanie podporządkowanego obiektu do swego manipulatora, bohaterka broni się i nie chce dostrzec efektów destrukcyjnego traktowania jej ciała.

W związku z tym, że w symbiotycznym związku artysty i cudzoziemki, opartym na dominacji i podporządkowaniu, nie dochodzi do spełnienia, ich układ zostaje uzupełniony o wymaginowany brakujący element, postać o wyraźnie kobiecym wyglądzie, stylu ubioru i sposobie zachowania – Annabelle. W teatrze dla dzieci zazwyczaj dostaje role ważniejsze niż narratorka, ale w koncepcji bohaterów utworu pełni funkcję mniej istotnego ogniwa. Powstaje w ten sposób nietradycyjny trójkąt miłosny, w którym poszczególne postaci, podobnie jak w teatrze, uzupełniają się i współpracują. W związku z podziałem ról w tym związku, wyraźnie widać elementy manipulacji Olego i narratorki z trzecim obiektem. Widoczne jest to na przykład w scenie, w której przekonują ją, żeby na znak nowego życia zgodziła się na obcięcie włosów oraz w traktowaniu jej jako ich wspólnego dziecka, którym chcą się opiekować i które chcą przekształcać. Potwierdza to jedna z wypowiedzi narratorki do Annabelle: „Kiedy tam siedziałaś, u fryzjera na fotelu, a my staliśmy na zewnątrz i patrzyliśmy na ciebie, byłaś jak nasze dziecko, pod naszym troskliwym dozorem” (D, s. 24).

Motyw trójkąta miłosnego pojawia się także w powieści *Hlava nehlava*. W przeciwieństwie do prozy *Dandy*, w której bohaterowie z własnej woli w takiej relacji się znaleźli, w powieści jest ona bardziej skomplikowana, przede wszystkim ze względu na fakt, że w trójkącie uczestniczą rodzeństwo i ich wspólna koleżanka, a jego rezultaty są śmiertelne. Bezpośrednim inicjatorem tej relacji intymnej jest ponownie dominujący mężczyzna. Osamotnienie wewnętrzne obydwu postaci kobiecych wywołuje w nich niepokój, a poczucie rozczarowania i egzystencjalnej pustki pokrywają grzeszkami i zachowaniami łamiącymi tradycyjne zasady moralne. Dana potrafi skupić swoją uwagę na jakimkolwiek, przynajmniej częściowo odpowiadającym jej obiekcie i poszukiwać w nim poczucia pewności. Kontakty i związki z mężczyznami ją nudzą, nie znajduje w nich sensu, więc szuka innych, zastępczych form relacji. Pierwotnym powodem krótkotrwałego zachwyty Dany relacją z Janą jest ich porozumienie wewnętrzne i podobieństwo losów, istotną rolę odgrywają także tłumiona chorobliwa tęsknota za bliskością i dotykiem, męskie cechy Jany, które bohaterkę fascynują, wreszcie – ciekawość i chęć zabawy. Bezpośrednio po lesbijskim zbliżeniu, które oznaczało koniec tej relacji, Dana zachowuje się wymijająco, z chło-

dem i dystansem, nie chce więcej z kobietą się spotkać. Jej obojętność wywołuje poczucie kolejnego rozczarowania u partnerki, która również poszukiwała chwilowego zaspokojenia w związku z kobietą, aby przynajmniej na moment zapewnić pustkę wewnętrzną, wywołaną odrzuceniem przez Sama. Fakt, że Dana po lesbijskiej przygodzie zastanawia się nad ewentualną reakcją ze strony społeczeństwa i stara się, żeby nikt ich razem nie widział, związany jest z poczuciem winy i wstydu. W interpretacji lesbijskiej relacji ważne miejsce zajmuje wątek alternacji imion: „Denisa. Nigdy się do niej tak nie zwróciłam, imię było przecież zupełnie poboczną sprawą, wystarczyło ona, czyli ktokolwiek, nie ktokolwiek, którakolwiek” (D, s. 202). Podkreślenie zaimka nieokreślonego „kotrakolwiek” w zacytowanym fragmencie, a jednocześnie brak znaczenia konkretnego imienia wyraża solidarność płciową kobiet jako formę samopotwierzenia i wolności. Lesbijski romans przyniósł obydwu kobietom wiele cierpienia, znalazły się na krawędzi załamania nerwowego, które w przypadku jednej z nich zakończyło się samobójstwem.

Podczas gdy w powieści *Hlava nehlava* tematyzowany jest cielesny aspekt lesbijskiej relacji bohaterek, tak w ramach trójkąta miłosnego kreowanego w prozie *Dandy* między narratorką i Annabelle powstaje inna – emocjonalna postać lesbijskiego związku. Bohaterki szukają chwili, kiedy mogą być same, cieszą się ze swojej obecności, rozmawiają, a każdy rodzaj ingerencji do ich intymnego świata, zwłaszcza w wykonaniu mężczyzn, odczuwają jako napaść intruza, zaburzenie ich harmonii duchowej: „Bałam się, mówi, że Ole mi cię zabierze. Przerzywam jej: ja tak samo” (D, s. 20). Annabelle uosabia tymczasowe schronienie narratorki w anonimowej i obojętnej przestrzeni Berlina. Piękno, delikatność, uczuciowość i zmysłowość przyjaciółki bardzo podobają się narratorce, bowiem są przeciwieństwem jej własnego wyglądu czy charakteru. Miłość lesbijska w opowiadaniu *Dandy* nie ma charakteru fizycznego, ale związana jest z wartościami duchowymi, jest miejscem spotkania dwóch pokrewnych dusz, przejawem ich stłumionych tęsknot i służy podkreśleniu niemożności pogodzenia świata mężczyzn i kobiet. Narratorka w niektórych fragmentach tekstu nazywa Annabelle „siostrzyczką”, w ten sposób podkreślając jej funkcję ostoi i schronienia, które pozwala jej doznać przynajmniej chwilowej ulgi w fizycznym i psychicznym bólu spowo-

dowanym przez mężczyznę. Platoniczna miłość Annabelle do narratorki przybiera wymiar fizyczny w okazjonalnych grach erotycznych z Olem, w ten sposób miłosny trójkąt się zamyka.

Michaela Rosová w swojej prozie konstruuje sieci nietradycyjnych związków rodzinnych i partnerskich, w obrębie których przedstawia różne formy seksualności, biologiczną i emocjonalną. Koncentruje się przede wszystkim na relacji dominacji i podporządkowania, która określa charakter relacji partnerskich. Chociaż dominująca pozycja łączy się z postaciami mężczyzn, a podporządkowanie z postaciami kobiet, nie dochodzi do uogólnienia i wyraźnej polaryzacji świata mężczyzn i kobiet. Autorka, prezentując różne typy trójkątów miłosnych oraz cielesne i emocjonalne aspekty związków lesbijskich, wprowadza nową tematykę do literatury słowackiej po 1989 roku.

Thum. Rafał Majerek

Słowa kluczowe: relacje intymne, seksualność, gender, proza czeska, Michaela Rosová

Summary

ON CREATING RELATIONSHIPS IN PROSAIC WORKS BY MICHAELA ROSOVÁ

The paper concentrates on the male and female character creating techniques in the prosaic works by Michaela Rosová. In her works the writer introduces different types of male characters – unconventional dandy as well as strongly intellectual man – and the interrelationships with their inferior female partners. The basic male and female relation is based on the principle of dominance and submissiveness. The author also creates contradictory forms of sexuality – biological and Platonic ones. One of the innovative topics the writer deals with is the creating of love triangles together with lesbian relationships – physical on the one side and emotional on the other. Rosová also presents the motif of sisterhood between female friends. She also portrays difficult, meaningless family relations, especially between twins.

Key words: intimacy, sexuality, gender, Czech prose, Michaela Rosová

