

D a r i a T a r g o s z

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

## Cielesność w *Chmurdalii* Joanny Bator

Ciało ludzkie jest obecnie przedmiotem zainteresowania wielu nauk, m.in. socjologii, psychologii, historii, a także literaturoznawstwa. Na gruncie badań literaturoznawczych ogromne znaczenie ma koncepcja somatopoetyki w ujęciu Anny Łebkowskiej. Zdaniem badaczki ciało zamiast powłoki dla tego, co wewnątrz, rozumiane jest dziś fragmentarycznie, w sposób rozproszony, przekraczający segregację na to, co zewnętrzne, i na to, co wewnętrzne. Podmiot problematyzowany na gruncie badań nad ciałem określany bywa jako rozporoszony, poszukujący tożsamości, nomadyczny, przyjmujący lub odrzucający wzorce narracyjne, konstruujący i konstruowany, performatywny, przyjmujący wiele ról, pochłaniający lub wydalający<sup>1</sup>.

Niniejszy artykuł stanowi próbę problematyzacji zagadnienia cielesności w *Chmurdalii* Joanny Bator. Celem szkicu jest omówienie i konceptualizacja ujęć cielesności ukazanych w powieści z 2010 roku oraz uwzględnienie takiego spojrzenia na ciało ludzkie, które miałyby na uwadze jego specyficznie p o d m i o t o w y charakter. Celowe jest też zweryfikowanie tez o zasadniczej roli cielesności w powieści Bator oraz o podmiotowości ciała. Ostatnia kwestia wiąże się bezpośrednio z – niezwykle istotnymi dla moich rozważań – elementami koncepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Jego teoria wydaje się szczególnie cenna w obliczu mającego współcześnie miejsce fenomenu „patrzenia na ciało”. Zdaniem filozofa, niezwykłość cielesności objawia się w tym, że ciało nie zawęża się tylko do tego, co jest oglądane, ale jest też tym, co ogląda. Francuski myśliciel wprowadził pojęcie podmiotu wcielonego, w którym to, co cielesne, spaja się z tym, co związane z umysłem, psychiką czy duszą. Filozof, posługując się terminem Heideggera, traktował egzystencję jako *bycie-w-świecie* i uważał, że osiągalność świata, która jest dana poprzez ciało i jego przeżywanie, jest pierwotna w stosunku do ujęcia świata będącego przedmiotem poznania. Ciało, samo będąc podmiotowe, jest warunkiem dojścia do przedmiotu poznania. Oznacza to, że wedle tej teorii poznanie rzeczywistości za pomocą ciała wyprzedza świadome rozumienie

<sup>1</sup> ŁEBKOWSKA A., *Somatopoetyka*, [W:] *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, taż (red.), Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 22.

tego, czym jest świat i tego, jak go widzimy<sup>2</sup>. Merleau-Ponty z samoświadomością działającego podmiotu wiązał więc samo pojęcie świadomości<sup>3</sup>. Tym, co miałyby warunkować związane zarówno z ciałem, jak i umysłem, możliwości rozumienia otaczającego świata oraz samego siebie, według myśliciela jest właśnie samoświadomość podmiotu<sup>4</sup>.

### Z bezruchu w nieustający ruch

Warto przyjrzeć się cielesności głównej bohaterki – Dominiki Chmury – w kontekście jej wypadku samochodowego, po którym zapada w śpiączkę. Znaczący jest przede wszystkim cielesno-głosowy kontakt dziewczyny z matką. Joanna Szewczyk objaśnia tę kwestię następująco:

[n]arrację *Chmurdalii* rozpoczyna próba wybudzenia Dominiki ze śpiączki za pomocą śpiewanej przez Jadzię pieśni. Wyraźnie pobrzmiewają w niej echa teorii Kristewej, gdyż głos matczyny stanowi figurę tego, co semiotyczne, prewerbalne, związane z ciałem i emocjami, melodią głosu, byciem w jedności z matką, tego, co przebudza symboliczne wkroczenie w świat i spajający tożsamość system znaków<sup>5</sup>.

Jadzia swoim śpiewem stara się przebudzić dziecko, przywrócić je do życia, przywrócić je światu, ale przede wszystkim sobie. Dominika, wcześniej oporna na gesty matki, teraz, będąc w śpiączce, usiłuje podążyć za matczynym śpiewem, jednak nie potrafi przełamać bariery, która oddziela ją od matki. Bator ukazuje walkę dziewczyny za pomocą metafory tonięcia:

Pod mym oknem Cyganka stała cała zboczona we krwi, śpiewa córce Jadzia Chmura. Matka wydobywa z siebie głos, kusi śpiewem syrenim i krąży jak nakręcona. Córka jest nieruchoma i cicha, jak zasnęła, tak śpi. Obudź się, śpiąca królewno! Dominika nie słyszy słów Jadzi, tylko puste dźwięki, opadają jak wirujące w wodzie strzępki materii. [...] Dominika czuje nowy piękny zapach i straszny zapach znajomy, ktoś śpiewa, pod mym oknem Cyganka stała, ktoś woła jej imię tak, jakby z całej siły krzyczał w głąb studni: Dominika! Prąd niesie ją ku górze, skąd płynie głos Dominika czuje coś, co prawie jest ruchem i życiem; jeden, szepcze albo śni swój szepc. Tuż nad nią jest teraz tylko cienka warstwa lodu albo lustra i wystarczy ją rozbić, by przekonać się, do kogo głos należy, a wtedy po jeden nastąpi dwa, trzy, świat. [...] Głos ciągle ją kusi i przyzywa; teraz już wie, że jest piękny, i chce wyciągnąć w jego kierunku ramiona, ale słabnie

<sup>2</sup> GOŁĘBIEWSKA M., *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Teksty Drugie”, 2004, nr 1-2, s. 251.

<sup>3</sup> Więcej na ten temat piszę w artykule *Metaforyczność ciała i sposoby obrazowania doświadczenia cielesnego*. TARGOSZ D., *Metaforyczność ciała i sposoby obrazowania doświadczenia cielesnego*, [W:] Hetmański M, Zykubek A. (red.), *Metafory ucieleśnione*, Lublin, Wydawnictwo Academicum, 2021, s. 252-253.

<sup>4</sup> GOŁĘBIEWSKA M., *Sensotwórcza rola ciała...*, s. 249-250.

<sup>5</sup> SZEWCZYK J., *Między smutkiem a nadzieją. O powieściopisarstwie Joanny Bator*, „Dekada”, 2013, nr 6 (10), s. 86.

i już czuje, że nie da rady, nie tym razem; opada w ciemność, bezruch i ciszę. Przez opuszki jej palców znów przebiega dreszcz, który widzi tylko matka, Jadzia, ale jej nikt nie uwierzy, tym bardziej że ruch zaraz mija, a palce, które już, już nabierały koloru, są znów białe<sup>6</sup>.

Śpiączka i bierność dziewczyny została w tym obrazie przeciwstawiona zachowaniu matki – Dominika jest nieruchoma i bezgłówna, natomiast Jadzia „krąży” i wydaje z siebie dźwięki. To zestawienie wskazuje także początek przemiany Jadzi, która charakteryzowana jest w obu powieściach tworzących dylogię wałbrzyską jako ta bardziej bierna, będąca zawsze na swoim miejscu – w domu na Piaskowej Górze. Tym razem jednak – dla córki – była w stanie wejść w ruch: w przywołanym fragmencie zostało to zilustrowane przez obraz krążącej wokół łóżka córki, śpiewającej swojemu dziecku kobiety. Wejście w ruch symbolizuje także wyjazd Jadzi do Niemiec, by móc być przy chorej córce – jest to pierwsza daleka podróż gospodyni domowej, która dotychczas nigdy nie opuszczała swojego (pustego już) gniazda. Tym razem to Dominika jest bierna – narrator zwraca uwagę na brak ruchu i bezgłos. Jednak ten bezruch jest chwilowy, jeśliby posłużyć się zastosowaną przez Bator w tym fragmencie metaforą, jest jak odbicie się od dna – ze skrajnego bezruchu dziewczyna przejdzie w pęd.

Zanim to się stanie, cierpliwość Jadzi zostanie wynagrodzona i Dominika wybudzi się w końcu ze śpiączki. Jadzia, patrząc na odzyskaną córkę, przypomina sobie podobny dzień z przeszłości:

Jadzia czuje, jakby rodziła to duże, kanciaste dziecko jeszcze raz, najpierw widzi główkę pokrytą gąszczem włosów buszmeńskich, potem twarz z policzkiem przeciętym czerwoną blizną, oczy otwierające się coraz szerzej, usta, które łapią pierwszy ziemski oddech, powtarzają, mamó. (CH, s. 91)

Reakcja Jadzi na odzyskanie przytomności przez Dominikę została porównana do porodu. Spojrzenie na postać córki przedstawiono z perspektywy matki patrzącej na nowo narodzone dziecko – najpierw pojawia się główka, a potem reszta ciała niemowlęcia, następnie rozczulenie na widok pierwszych włosów dziecka – Jadzia także widzi włosy Dominiki, oczy dziewczyny otwierają się coraz szerzej jak u noworodka po raz pierwszy oglądającego otaczający go świat i zadziwionego nim. I w końcu pierwszy oddech dziecka – pierwszy oddech Dominiki w jej nowym życiu. Porównanie do porodu symbolizuje nowe narodziny dziewczyny – (od)zyskanie córki przez matkę, ale także nowe życie Dominiki.

Kiedy bohaterka wybudza się ze śpiączki, okazuje się, że nic nie jest już takie, jak przed wypadkiem. Część ze zmian wiąże się z niedowładem kończyn i koniecznością rehabilitacji. Dominika, choć słaba i na początku bierna, z czasem zaczyna walczyć o odzyskanie sprawności.

<sup>6</sup> BATOR J., *Chmurdalia*, wyd. II, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2013, s. 7-9. Dalsze dłuższe cytaty z powieści oznaczam literami CH, po których wskazuję numery stron.

Pierwszą rzeczą, jakiej chce Dominika, jest ruch, to chcenie nie ma nazwy i jest zbyt słabe, by było pragnieniem życia, kiedy pojawia się wraz z bólem w jej nieruchomym od kilku tygodni ciele. Najpierw jest ugniatana, rozciągana i stawiana do pionu, a gdy okazuje się, że postawiona nie przewraca się, uczy się na nowo pierwszych kroków przy pomocy Sary. Jej ciało jest drżące i miękkie, jakby na ptasich kościach poowijano wate, a nie mięśnie, jednak gdy raz już wstała, nie chce wracać do pozycji horyzontalnej, zaciska zęby, aż jej czerwienieje blizna na policzku, czarna pielęgniarka podtrzymuje ją z wprawą. [...] Wkrótce Dominika idzie już sama przez biel korytarzy i dodając kroki. [...] Gdy po dwóch tygodniach przewożą Dominikę do centrum rehabilitacji, potrafi sama przejść spory dystans i wszyscy są zachwyceni jej postępami w powrocie do zdrowia fizycznego; silna dziewczyna, brawo, poklepują ją po łopatkach wystających jak załączki skrzydeł. (CH, s. 114-115)

To, co dzieje się z ciałem Dominiki – bolesne próby wprawienia go w ruch, odnalezienia sposobu na pokonanie tego, co ogranicza dziewczynę – ma miejsce także w kontekście osobowości Dominiki. Podczas ćwiczeń, pokonuje opór swojego ciała, co symbolizuje przeciwstawienie się przez bohaterkę innym ograniczeniom. Tak jak miękkie i drżące jest ciało bohaterki, tak tkliwa i rozedrgana jest Dominika. Wypadek sprawił, że ciało dziewczyny jest słabe i niewytrzymałe, ale to doznana krzywda i zdrada wpłynęły na osobowość bohaterki. I tak jak wraz z kolejnymi ćwiczeniami chore ciało się wzmacnia, tak i w samej Dominice umacnia się przekonanie o konieczności oddzielenia grubą kreską tego, co się wydarzyło, i skierowania energii w inną stronę.

Postępy w rehabilitacji cieszą bliskich dziewczyny, ale tylko ona wie, a raczej zaczyna dopiero przeczuwać, że zmiany, jakie zaszły w jej ciele, znajdują swoje odbicie w tym, jak będzie wyglądało jej nowe życie. Jak się okazuje, oprócz obrażeń po wypadku pojawiły się także inne przemiany. Dominika, będąc w śpiączce, ma sny, w których próbuje liczyć, ale nie udaje jej się:

Dominika nie słyszy słów Jadzi, tylko puste dźwięki, opadają jak wirujące w wodzie strzępki materii. Najgorsze, że w jej śnie niczego nie można policzyć. Zaczyna od jeden, ale już dwa wymyka się i rozplywa, a na jego miejsce nadciągają białe ławice, chmury, roje, chmury. (CH, s. 7)

Niestety po krótkim czasie potwierdza się, że dziewczyna utraciła zdolności matematyczne<sup>7</sup>. Bohaterka zaczyna także odczuwać nie do końca określoną potrzebę bycia w ruchu, ma poczucie, że nie może zostać dłużej w jednym miejscu. Jak pisze Magdalena Boczkowska:

Dominika [...] traci [...] zdolność odczuwania niektórych uczuć, przywiązania do miejsca, nie chce wracać z Jadzią na Piaskową Górę, nie chce stać się taka jak matka. Postanawia wraz z Sarą wyruszyć w podróż. Nieważne, na jak długo. Nieważny jest środek lokomocji. Ba, nawet cel nie jest tak ważny, jak mogłoby się wydawać. Najistotniej-

<sup>7</sup> Małgorzata Kąkiel pisała, że bohaterka „zapowiadała się na genialną matematyczkę, ale tamta część jej osobowości nie obudziła się wraz z nią ze śpiączki”. KĄKIEL M., *Odyseja do Chmurdalii*, „Nowe Książki”, 2010, nr 7, s. 65.

sza jest bowiem sama podróż, ów ciągły ruch. Obie kobiety podróżują więc w poszukiwaniu tego, co znane i nieznanne, jak i w poszukiwaniu własnego ja. [...] Pragnienie podróży czasem w niej słabnie, ale nigdy nie zanika całkowicie. Nie da się go oszukać.

Dominika nie przywiązuje się do miejsc i rzeczy. Nie chce mieć niepotrzebnego balastu. [...] Po wypadku jednakże zyskuje również pewną niespotykaną właściwość. Każdej nowo napotkanej osobie wydaje się, że ją zna. Ma w sobie coś, co przyciąga do niej innych ludzi i zmusza ich do zwierzeń. Dziewczyna kolekcjonuje więc opowieści innych<sup>8</sup>.

Przemiany te łączą w sobie dolegliwości somatyczne i związane z umysłowością. Bohaterka jest nierozłącznym zespoleniem zdezorientowanego ciała z zagubionym umysłem. Charakteryzuje ją niepokój i zagubienie, ale powoli zmieniają się one w poszukiwanie przez Dominikę własnej drogi. Dziewczyna czuje, że nie może pozostawać w jednym miejscu, że musi być w ciągłym ruchu. Zdaniem Joanny Szewczyk, również słuchanie i gromadzenie opowieści ludzi, których poznaje podczas swojej wiecznej wędrówki, to sposób na „wynagradzanie straty, wypełnieni[e] luki po jej [Dominiki] własnej opowieści”<sup>9</sup>.

### Zapach, którego nie można się pozbyć

Czytelnik wie, że Dominika nie może dłużej zostawać w jednym miejscu, musi się przemieszczać, ponieważ tylko w ten sposób odnajdzie siebie. Jednak dla bohaterki przymus bycia w ruchu wynika z bardziej dotkliwych, cielesnych dolegliwości. Podczas rozmowy z Dimitrim dziewczyna wyznaje, co odczuwa:

Co ty wiesz o palonych domach, zapachu spalonego mięsa, którego nie można się pozbyć, bo wsiąkł w skórę i włosy? Czuję ten zapach na mojej matce i nie mogę ani od niej uciec, ani do niej wrócić, gdy tylko zatrzymam się gdzieś na dłużej, zapach wzmacnia się i muszę ruszać dalej. Ale to nie pomaga. Jakbym miała w środku coś martwego, kawałek martwej matki, materii, której nie da się wyrzygać, czasem wkładam palce do gardła i zmuszam się do wymiotów, ale to na nic. Jesteś gejem, którego nie akceptuje rodzina, i tyle, zdarza się, Sara ma swoją Czarną Wenus, co za historia, a ja? jestem dziwadłem bez przydziału, bez specjalnych zdolności, nasionkiem chwastu. (CH, s. 310)

Zagubienie i cierpienie psychiczne łączy się z somatyczną przypadłością. Dominika nie może uwolnić się od wyczuwanego wciąż zapachu spalonego mięsa. Ta przypadłość zaczyna towarzyszyć bohaterce jeszcze zanim ta odzyskuje przytomność:

Czasem Dominika czuje zapach i chwyta się go jak nici Ariadny; korzenny zapach sklepów kolonialnych, egzotycznych bazarów, o których kiedyś czytała, i zapach spalonego mięsa, splecione. (CH, s. 7)

<sup>8</sup> BOCZKOWSKA M., *Tysiąc i jedna opowieść*, „Twórczość”, 2010, nr 9, s. 109-110.

<sup>9</sup> SZEWCZYK J., *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*, „Ruch Literacki”, 2010, nr 6 (303), s. 584.

Dolegliwość wiąże się z ciałem nie tylko dlatego, że odpowiedzialnym za te nieprzyjemne odczucia ośrodkiem jest jeden ze zmysłów, ale także z tego powodu, że źródła tego straszliwego zapachu dziewczyna szuka w sobie – „coś martwego, kawałek martwej matki, materii, której nie da się wyrzygać” znajduje się zdaniem bohaterki w niej samej. Opowiadając o tych doznaniach, Dominika łączy je ze swoim poczuciem zagubienia i braku własnego miejsca w życiu. Materia, stanowiąca rodzaj nadmiaru, uwiera ją, ale jednocześnie uwiera ją brak – brak punktu zaczepienia, czegoś, o czym mogłaby powiedzieć, że jest jej, właściwości, dzięki której sama dla siebie byłaby zauważalna.

Wyczuwanie nieprzyjemnego zapachu spalenizny powoduje, że Dominika – ku rozzarowaniu swojej matki, zwolenniczki tradycyjnego odżywiania się – nie jest w stanie spożywać mięsa:

Jej ciało po prostu zamknęło się na wszystko, co kiedyś było zwierzęciem, i widzi w mięsie to, czym ono jest - martwe ciało, mięśnie, tłuszcz i krew innej istoty, która też miała oczy, język, serce. Przypalone ludzkie mięso, najstraszniejszy z zapachów, którego przecież nie znała przed wypadkiem, ale teraz wie, że pamięć o nim żyła gdzieś w niej, straszna jak płonące jezioro topielicy-pajęczycy, w którym niemal utonęła. Gdy nikt nie widzi, wacha swoje dłonie, kolana, zagłębienia ramion i najchętniej nie wychodziłaby z basenu lub wanny pełnej aromatycznej piany. (CH, s. 120-121)

Bator w tym opisie podkreśla, że dyspozycja o odrzuceniu mięsa pochodzi z ciała bohaterki. Kluczowe znaczenie ma też stwierdzenie, że pamięć o tym zapachu znajdowała się już wcześniej w Dominice – mimo braku świadomości ten swąd zawsze był gdzieś głęboko w niej.

Ta kwestia wiąże się z Fuchsowską teorią pamięci ciała<sup>10</sup>, zgodnie z którą traumatyczna pamięć ciała wpływa na postępowanie człowieka, mimo że ten nie jest świadomy, z czego ono wynika.

Odór spalenizny pojawia się w powieści nie tylko w kontekście Dominiki. Bator posługuje się tym motywem, opisując okoliczności towarzyszące ucieczce z Krakowa młodej Eulalii Baron i jej rodziny. Autorka *Japońskiego wachlarza* przedstawia historię ucieczki rodziny Eulalii z Krakowa przed zbliżającą się katastrofą. Opisowi okoliczności wyjazdu Eulalii i jej rodziców towarzyszy informacja o zapachu spalenizny. Stwierdzenie, że owym zapachem miała nasiąknąć cała Europa, wiąże tę kwestię z wydarzeniami mającymi miejsce podczas II wojny światowej. Swąd spalenizny miałby oznaczać przede wszystkim pamięć o palonych w obozach koncentracyjnych ludz-

<sup>10</sup> U podstaw teorii pamięci ciała spoczywa założenie, że ten rodzaj pamięci nie jest umiejscowiony w mózgu, a w ciele. Thomas Fuchs wprowadza w obrębie kategorii pamięci ciała pamięć traumatyczną, niezależną od świadomego pamiętania, której ośrodkiem jest ciało. Fuchs powiada „[o]graniczające i bolesne przeżycia wpisują się w pamięć ciała i mogą w przyszłości prowadzić do psychosomatycznych cierpień”. FUCHS T., *Pamięć ciała i historia życia*, tłum. Schrade U., [W:] *Pamięć w filozofii XX wieku*, Rosińska Z. (red.), Warszawa, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2006, s. 168.



kich ciałach, pamięć zbiorową o niewyobrażalnym złu, jakie miało miejsce w Europie XX wieku. Jednakże obszar konotacji związanych z tym motywem można by uznać za symbol. Co miałyby oznaczać? Biorąc pod uwagę funkcjonowanie tego elementu i w *Piaskowej Górze*, i w jej kontynuacji, przywodzi on na myśl przede wszystkim zło, cierpienie ludzkie, śmierć człowieka z rąk człowieka.

Małgorzata Kąkiel także łączyła obecny na kartach *Chmurdalii* (ale też w *Piaskowej Górze*) zapach spalonego mięsa z przerażającymi doświadczeniami, jakie dotknęły wcześniejsze pokolenia:

[t]en swąd – wyczuwany nieustannie przez Dominikę, ofiarę poważnego wypadku samochodowego, wnuczkę spalonej żywcem babki i nagle pozyskanego żydowskiego dziadka – rozsnuwa się po całej powieści, której fragmenty opowiadają i o Holokauście, i obozach koncentracyjnych, przesładowaniach Murzynów czy Ku-Klux-Klanie<sup>11</sup>.

Pamięć ciała dotyczyłaby więc nie tylko doświadczeń samej bohaterki, ale też tego, co spotkało jej babkę i dziadka, a także tragedii, jakie dotknęły ludzkość w ostatnich dwóch stuleciach. Te wszystkie wydarzenia: wypadek Dominiki umyślnie spowodowany przez zazdrosną Jagienkę Pasiak, podpalenie dziadków bohaterki, ale także Holokaust i szykanowanie osób czarnoskórych, choć znacząco różnią się skalą tragedii, mają ze sobą wspólną cechę – zawsze przyczyną cierpienia, śmierci i wyrządzonego drugiemu człowiekowi zła był inny człowiek. Być może dlatego Dominika wacha „swoje dłonie, kolana, zagłębienia ramion”, szukając źródła obrzydliwej woni właśnie w sobie, jakby przerażała ją, że należy do gatunku ludzkiego, który potrafi wyrządzić bliźniemu tyle zła.

### **Opowieść o odebraniu człowieczeństwa a legenda o triumfach Czarnej Wenus**

Dawna rehabilitantka, a potem współtowarzyszka Dominiki, Sara Jackson, także próbuje znaleźć własne miejsce i własną opowieść. Bernadetta Darska powiada, że Sara opiera budowanie swojej tożsamości na „ucieczce, na ujawnianiu jedynie części tego, co minęło, i na podobieństwie do Czarnej Wenus, kochanki Napoleona”<sup>12</sup>. Babka Sary, Destinee, przekazuje jej tajemniczą opowieść o ich przodkini, Czarnej Wenus. Kobieta opowiada wnuczce, że Wenus była aktorką i tancerką, podróżowała po Europie, gdzie zrobiła oszałamiającą karierę, i miała romans z Napoleonem Bonaparte. Małgorzata Kąkiel uważa, że to właśnie historia o europejskiej karierze Czarnej Wenus oraz chęć dorównania jej zmotywowała Sarę do wyjazdu i uniknięcia losu kobiet zamieszkałych w ubogiej dzielnicy Nowego Jorku, Bed-Stuy, z której pochodziła dziewczyna.

<sup>11</sup> KĄKIEL M., *Odyseja do Chmurdalii*, „Nowe Książki”, 2010 nr 7, s. 65.

<sup>12</sup> DARSKA B., *Podróż bez końca*, „Opcje”, 2010, nr 2 (79), s. 106.

Z czasem Sara odkryła wstrząsającą prawdę o losie Hotentockiej Wenus<sup>13</sup>, której europejską historię Bator przedstawia następująco:

Sara opowiadała, opowiada Dominika, że po przyjeździe do Londynu Hotentocką Wenus pokazywano w klatce; miała być dzika, czarna, miała potrząsać swoimi wielkimi pośladkami, które tu nie były piękne i godne pożądania, a jeśli nawet, to nie takiego, które wolno byłoby okazywać przez miłość i troskę. [...] Hotentocka Wenus miała odgrywać w tym towarzystwie [ludzi nienormatywnych] dziką kobietę, brakujące ogniwo między małpą a nami, proszę państwa, oto małpa, która miesiączkuje. Hotentocka Wenus była w klatce półnaga, z odkrytymi piersiami, ale z cipką zasłoniętą dla przyzwyczajenia jakimś spódniczkami niby-afrykańskimi, paciorkami, skórą dzikich zwierząt, które podsuwały widowni domysł, że je za pomocą własnych pazurów rozszarpała i pożarła, jak na dzikuskę przystało. Wystawiona na pokaz, odarta z człowieczeństwa, a jednak tam zakryta, jakby goła cipka była bardziej nieprzyzwoita niż wystawianie w klatce czarnej kobiety. Opowiadano o niej żarty, śpiewano piosenki, gawiedz zastanawiała się, z czego zrobione są jej pośladki. Mięśnie? tłuszcz? kość? Co czuła, patrząc na twarze gapiów? Co oni czuli? [...] Wyobrażam sobie, mówi Dominika, postument, na którym jak na scenie stoi Hotentocka Wenus, pozuje [...] wokół krzesła i panowie o poważnych minach, wskazuje na nią mistrz ceremonii, szanowni koledzy, drodzy zebrani, oto przedstawicielka rasy znajdującej się na niższym szczeblu ewolucji, brakujące ogniwo. [...] Nadmierne pośladki! Przyjrzyjcie się, podejdźcie bliżej, jeszcze bliżej. Zwróćcie uwagę na kąt, równe 90 stopni! Skrzypi węgiel po papierze, rysownicy uwieczniają Wenus, starając się nie przegapić żadnego szczegółu i właściwie oddać kąt. Czy można być jednocześnie bardziej widocznym i niewidocznym? (CH, s. 359-362)

Przytoczony powyżej fragment tekstu powieści ukazuje ówczesne traktowanie człowieka. Saartije jest kobietą, Afrykanką, a jej wygląd znacząco różni się od wzorca fizjonomii europejskiej kobiety. Te trzy elementy zasadniczo funkcjonują jako pretekst do dyskryminacji. Saartije jako ciemnoskórą kobietę utożsamiano z dzikością, prymitywizmem i seksualnym niepohamowaniem. Anna Wierzchowicz powiada, że odmienność czarnoskórej kobiety była wiązana z kwestiami moralnymi. Jak pisze badaczka, powołując się na Sander Gilman,

myślenie o czarnej kobiecie i o białej prostytutce przebiegało w tych samych kategoriach. Czarne kobiety, podobnie jak prostytutki, stanowiły ucieleśnienie tego pierwiastka kobiecego, w którym widziano źródło korupcji i choroby<sup>14</sup>.

Powyższy obraz ukazuje pozbawienie kobiety człowieczeństwa poprzez to, w jaki sposób traktuje się ją i jej ciało, które jest wystawiane na widok publiczny, komentowane, jest przedmiotem żartów i frywolnych piosenek, którego bariera została brutalnie przekroczona. Bator niezwykle trafnie odsłania też pruderyjność i hipokryzję europejskiego społeczeństwa, które nie widzi nic złego w trzymaniu prawie nagiego

<sup>13</sup> Opowieść o Czarnej Wenus opiera się na prawdziwej historii Afrykanki Sartje (zapis nazwiska różni się od tego, który zastosowano w *Chmurdalii*), której losy przywołuje Anna Wierzchowicz. Zob. WIECZORKIEWICZ A., *Kolonizacja dzikich ciał*, „Teksty Drugie”, 2002, nr 5 (77), s. 7-22.

<sup>14</sup> Tamże, s. 17.



człowieka w klatce, wystawianiu go na widok publiczny ku ucieście i rozrywce gawiedzi uważającej całe zjawisko za powód do żartów i radości. Tymczasem ubiera się upokarzanego w skąpie odzienie mające zakrywać intymne części ciała, jakby ten widok miał zgorszyć wszystkich obecnych tam „porządnych” ludzi, dla których genitalia miałyby być tabu.

Zasadnicze znaczenie dla skrajnego upokorzenia i odczłowieczenia ma poddawanie w wątpliwość miejsca Saartije w rozwoju ewolucyjnym, jakoby Saartije z powodu steatopygii, przez którą ciało kobiety dla Europejczyków jest naznaczone, inne i przez to nieakceptowalne, miała nie być człowiekiem, tylko należeć do podgatunku, który znajduje się pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem, co niezwykle wyraźnie uwidacznia się w skrajnie dyskryminującym okrzyku mającym wzbudzić w gawiedzi zainteresowanie: „proszę państwa, oto małpa, która miesiączkuje”<sup>15</sup>. To właśnie rzekoma dzikość kobiety odzwierciedlona przez nietypowy wygląd jej ciała wydaje się być największą atrakcją dla przyklaskujących tym widowiskom. Anna Wiczorkiewicz potwierdza to stwierdzenie, pisząc:

Dziki szczególnie ciekawy wydawał się wtedy, gdy trudno było jednoznacznie określić jego status w porządku gatunkowym. Nie bez przyczyny sceniczne gwiazdy, których głównym atutem były jakieś fizyczne ułomności, przedstawiano jako mające w sobie coś ze zwierzęcia. Człowieka z niewykształconymi ramionami nazywano na przykład Człowiekiem-Foką, a kogoś, kto miał nadmiar włosów – Człowiekiem-Lwem. [...] W opisach egzotycznych zwierząt oraz mieszkańców odległych ziem odzwierciedla się ta sama fascynacja istnieniem ludzko-zwierzęcego pogranicza<sup>16</sup>.

Wśród zwolenników tego typu rozrywek nie brakowało przedstawicieli różnych zawodów i środowisk. Jakby dla każdego było oczywiste, że ktoś, czyje ciało jest inne, musi być gorszy i można go uprzedmiotawiać, nie ma nic złego w przekraczaniu jego sfery intymności, bo przecież on nie ma uczuć.

Dominika i Małgosia zastanawiały się, co czuli ludzie przyglądający się kobiecie w klatce i co ona czuła. Tego nie sposób się domyślić, jednak na podstawie fragmentu mówiącego o tym, że uczestnicy widowiska zgadywali, z czego zrobione są jej poślądki (mięśnie, tłuszcz, kość), można wysnuć wniosek o skrajnie przedmiotowym traktowaniu ciała Hotentockiej Wenus. Wpatrywali się w nie i pytali, „z czego jest zrobione”, jakby ciało to nie było elementem człowieka ściśle związanym z jego psyche, tylko materiałem, z którego zbudowana jest rzecz. Bohaterki zadają także pytanie – w kontekście oglądania Saartije jako „żywego eksponatu” w muzeum – czy można być jednocześnie bardziej widocznym i niewidocznym. Jak należałoby to objaśnić? Czarnoskóra, naga kobieta z nadmiernymi – w europejskiej skali – poślądkami wystawiona na widok jest skrajnie widoczna w tym sensie, że odarto ją – poprzez jej ciało – z wszystkiego, pozbawiono ją prawa do zachowania minimalnej sfery prywatności, uprzedmiotowiono jej ciało, pokazując wszystko, co można było zobaczyć. Z drugiej

<sup>15</sup> BATOR J., *Chmurdalia...*, s. 359-360.

<sup>16</sup> WIECZORKIEWICZ A., *Kolonizacja...*, s. 14.

strony, nie jest widoczna jako człowiek, ponieważ oglądający nie widzą w niej człowieczeństwa, nikt z zebranych nie przyjmuje jej perspektywy, nie zastanawia się, co ona myśli i czuje, uważając, że nie da się wczuć w sytuację kogoś, kto nie jest człowiekiem. Powodem pozbawienia Wenus człowieczeństwa, prawa do bycia człowiekiem, do odczuć, do poczucia wstydu, którego jej się odmawia, było jej ciało – ciało inne, a więc zdegradowane do funkcji przedmiotu.

Małgorzata Kąkiel uważa, że legenda o „triumfach fruwającej pod żyrandol tancerki”, która została utkana pod wpływem opowieści Destinee, działania wyobraźni Sary oraz jej rozmów z właścicielem sklepu American Values, dała dziewczynie niezwykłą siłę, której ta nie utraciła, mimo że dotarła do niej bolesna prawda<sup>17</sup>. Dlaczego Sara nie załamała się po tym, jak dowiedziała się prawdy? W jaki sposób potrafiła przekuć tę straszną historię w coś, co dało jej siłę?

Sara, poszukując śladów swojej antenatki, kreuje jej opowieść, opierając ją na wspomnieniach opowieści babki, rozmowach ze sklepikarzem, Ickiem Kacem, który wykazując się taktem i delikatnością, wspiera ją, podpowiada jej nowe wątki do stworzonej przez dziewczynę legendy, a także daje jej teczkę na obrazek przedstawiający Wenus, mówiąc, aby dbała o nią, bo jest piękna. Swój udział w reinterpretacji historii kobiety mają też Dominika i Małgosia, które na podstawie informacji od Sary współtworzą alternatywną opowieść o Wenus:

Sara opowiadała, opowiada dalej Dominika, że jeśli jest cień prawdy w historii prababki Destinee, to właśnie wtedy Wenus mogła poznać Napoleona. [...] Przyprawdzili mu ją, przywieźli zakrytą dorożką, w takich historiach zawsze są zakryte dorożki, prawda? [...] Wenus widziała to już nie pierwszy raz, jakiś pokój, czekający mężczyzna, aksamitne zasłony, zaczęła się rozbierać. Naga i pachnąca rumem, a może absyntem, chciała mieć to już za sobą, myślała o tym, by wrócić do swojego pokoju, zanurzyć się w kąpieli i wypić nową butelkę rumu, którą po drodze kupi, rumu albo absyntu. Napoleon podszedł do Wenus i stanął w tej swojej pozie z obrazów Davida, taki śmieszny, wystrojony przy jej nagości, z zadartą brodą, by wydawać się wyższym. Wenus nie była wysoka, ale bogactwo jej ciała sprawiało, że zmniejszył się jeszcze bardziej, jakby już przeczekał swoje Waterloo. Ach, gdyby tak miał konia, mógłby konno ją objechać, tę krągłą kobietę o złotych oczach. Postął i podumał, obszedł ją dookoła, bo konia nie było, niestety; patrzył. Płonął ogień, ale od kamiennej posadzki ciągnął chłód, Wenus odpowiedziała na spojrzenie bladego mężczyzny, który nie różnił się od innych bladych mężczyzn, jakich spotykała w kolejnych zimnych pokojach Paryża. [...] Dobrze wiedziała, co znaczy gest mężczyzny, chciał się przyjrzeć, wszyscy zawsze chcieli zobaczyć, co za cud ma między nogami. Już napasał oczy jej posładkami, pora na deser. Ta poważna mina, ściągnięte brwi, gdyby mogła opowiedzieć to innym kobietom ze swojego plemienia, tarzałyby się ze śmiechu po piasku, i Wenus też nagle zachciało się śmiać. Mały cesarz nie przywykł do sprzeciwu, zwłaszcza teraz był nieco drażliwy, gdy zwiął z Elby i ważyły się jego losy. Powtórzył, by rozsunęła nogi, ale Wenus nie przestawała się śmiać. Od lat tak się nie śmiała! Nagle rzuciła się na niego, a może tylko zrobiła krok do przodu, krok w gniewie, i zamroczona alkoholem upadła, przygniatając sobą cesarza. Cesarski nos

<sup>17</sup> KĄKIEL M., *Odyseja do Chmurdalii...*, s. 64.

między piersiami Wenus, ciężar jej bioder i pośladków na cesarskim torsie, nie mógł, biedaczek, złapać tchu. [...] Napoleon chciał się wyrwać, ale gdzie tam; gdy spróbował unieść głowę, Wenus złapała go za grdykę zwinną ciemną ręką [...] Na nic Napoleonka podrygi rozpaczliwe, Wenus ścisnęła udami jego boki, aż zaskrzyphiało, przecież o to chodziło temu cherlakowi w białych spodniach, co wystroił się jak do cyrku, chciał ją zerznąć, więc skąd nagle to, ach, puść mnie, puść, ratunku. Roześmiana szaleńczo Wenus rozpięła pierwszy guzik jego spodni. (CH, s. 362-366)

Główna bohaterka powieści i jej przyjaciółka współtworzą opowieść o Czarnej Wenus. Dominika powtarza historię usłyszaną od Sary, a następnie kobiety doprowadzają do końca tę opowieść, nadając jej inny, symboliczny wymiar. Bohaterka kreowanej przez nie historii przeciwstawia się patriarchalnej, opresywnej sile. Napoleon został przedstawiony jako uległy i budzący śmieszność słabeusz, który ustępuje kobiecej mocy. Symboliczny wymiar ma tutaj śmiech Wenus, który jest sygnaturą przewagi Saartije, ale także pełni funkcję oczyszczenia, przełamania patriarchalnej barykady. Gwałt na Napoleonie jest aktem symbolicznym, w sensie przenośnym może oznaczać ukaranie ciemności – białego mężczyzny – białego przez kobietę-Afrykanke, którą system patriarchalny umieścił w roli ofiary. W ten sposób złamany zostaje opresyjny stereotyp o prawie do krzywdzenia kobiet i osób innej rasy, którego funkcjonowanie uważane było przez niektórych za naturalną zasadę rządzącą światem. Jak pisze Joanna Szewczyk:

Oficjalna historia Saartije Baartman wystawianej na widok publiczny jako uosobienie dzikości i kojarzonej z nią rozwiązłości seksualnej naznaczona jest patriarchalną i symboliczną opresją, jednak za sprawą pamiętającej czasy niewolnictwa prababki Sary, towarzyszki Dominiki, przekształca się w alternatywną herstorię uwielbianej i podziwianej aktorki nawiązującej romans z samym Napoleonem. W *Chmurdalii* historia Hotentockiej Wenus opowiedziana przez Destinee, Sarę i Dominikę zyskuje podwójny splot – łącząc w sobie prawdę i fikcję, zostaje oczyszczona z wpływów kulturowych, stereotypów i nasycona empatią, ustanawia szczególną więź między opowiadającymi ją kobietami, wreszcie – jest znakiem fascynującego spotkania z Innym<sup>18</sup>.

Kobieta była zafascynowana usłyszaną w dzieciństwie od babki opowieścią o swojej przodkini, jednak późniejsze podróże w poszukiwaniu śladów Wenus i chęć stworzenia alternatywnej opowieści o niej miały jeszcze inną motywację:

Sara, która ma ciało budzące pragnienie tak wielu mężczyzn i, tak, również wielu kobiet, sama nigdy nie czuła pragnienia i nie zna jego smaku. Sara opowiadała, opowiada Dominika, że dlatego musi dotrzeć do samego początku swojej opowieści, która jest jednocześnie opowieścią Hotentockiej Wenus. (CH, s. 360)

Nikt z oglądających Sarę nagą i jej nagością karmiących swoje pragnienia nie był w stanie przeniknąć tajemnicy, której strzegła. Ani Frantz, choć w snach Sara będzie się pojawiać do końca jego życia, ani Agnes, która na takie sny nie dałaby sobie pozwolenia, ani profesor, któremu dostarczyła tematu do rozmów z psychoterapeutą – nie wiedzieli,

<sup>18</sup> SZEWCZYK J., *Między smutkiem a nadzieją...*, s. 88.

że ta piękna kobieta o bujnym ciele nie odpowiedziałaby na żadną z namiętności, bo nigdy jeszcze żadnej nie czuła. Jej ciało budzące takie emocje nie znało erotycznego pragnienia, a jeśli czasem przytulała Dominikę, była w tym tylko łagodna potrzeba czułości. (CH, s. 271)

Sara, wiedząc o okrutnym sposobie traktowania jej krewnej z powodu odmiennego dla Europejczyków wyglądu, który kojarzył im się z lubieżnością i nieopanowaniem seksualnym, nie potrafiła odczuwać pociągu seksualnego. Być może ma to związek z funkcjonowaniem u kobiety skrajnej postaci zaburzenia zwanego hipoboliemią, która charakteryzuje się brakiem popędu płciowego. Mogło to wynikać z psychologicznych mechanizmów obronnych powstałych na skutek traumy po poznaniu prawdziwego losu przodkini bohaterki. Dziewczyna jest zdania, że opowieść o Czarnej Wenus jest w jakimś sensie opowieścią o niej samej, być może tworząc od nowa historię swojej antenatki, tworzy także swoją opowieść i swoją tożsamość.

### Zapach strachu

Kolejne warte uwagi ujęcie cielesności ukazane w *Chmurdalii* wiąże się z wątkiem związanym z Tadeuszem Krukiem, fryzjerem z Kamieńska, dla którego pobyt w obozie koncentracyjnym i czynności, które tam wykonywał, były źródłem chorej satysfakcji. Z początku Kruk, tak jak inni, był przerażony, jednak po niedługim czasie mężczyzna spostrzegł, że różni się od pozostałych osób, które przebywały z nim w baraku. W przeciwieństwie do innych więźniów, Kruk, którego osobowość Małgorzata Kąkiel określiła jako psychopatyczną<sup>19</sup>, nie czuł w sobie strachu, za to bardzo dobrze wyczuwał, kiedy ludzie wokół niego się bali, szczególnie zauważalny i ciekawy był dla niego strach kobiet.

Kruk wykonywał wszystkie polecenia z przesadną skrupulatnością, dzięki czemu unikał najgorszych szykan. Po pewnym czasie szukano fryzjerów do pracy przy transportach więźniów, wtedy Kruk zgłosił się, wiedząc, czym będzie się zajmował, i że w ten sposób będzie mógł dać upust swoim dewiacyjnym skłonnościom:

Było ich dwunastu, ale tylko Tadeusz Kruk szedł do pracy z radością w sercu; było ich dwunastu i dwanaście stołków, na których stawały nagie kobiety tak, by fryzjerzy nie musieli schylać się przy goleniu ich włosów łonowych. (CH, s. 79)

Obraz nagich kobiet jest jeszcze bardziej przerażający, kiedy wyobrazi się, że stawały one na stołkach – ich nagie genitalia były naprzeciwko twarzy fryzjera. Nie było już nic do ukrycia – wstyd i poniżenie osiągnęły ekstremum. Cieleśność ukazana w tym fragmencie wiąże się z upokorzeniem wynikającym z całkowitego odkrycia ciała, wtargnięcia w jego granice. Warta uwagi jest jeszcze inna kwestia: dwunastu fryzjerów i dwanaście stołków – matematyczny układ i porządek skonstrastowane z na-

<sup>19</sup> Zob. KĄKIEL M., *Odyseja...*, s. 65.

gim, bezbronnym ciałem, które, jak każde ciało, jest nieuporządkowane, zmienne. To przeciwstawienie wzmaga w czytelniku trwogę.

Bator, pisząc, że kobiety „[w]ybrane do przeżycia po wstępnej selekcji, miały wkrótce stracić miesiączkę, zęby i często życie, ale przedtem musiały stracić włosy”, ukazuje drogę do całkowitego końca, skrajnego upokorzenia, wyniszczenia psychicznego i fizycznego, w końcu do śmierci lub, jeśli się przeżyje do życia w traumie, które jest udręką, pierwszym, symbolicznym krokiem do końca jest obcięcie włosów. Pierwszy element zeszpecenia ciała, po którym przychodzi coraz gwałtowniej i szybciej postępująca gradacja upokorzeń, bólu fizycznego i cierpienia psychicznego, odebrania człowieczeństwa, aż w końcu nie zostaje już nic – piękne ciało, które kiedyś zdobyły bujne włosy, zamienia się w popiół.

Nie mniej znaczący jest też opis obcinania włosów kobiet:

Najpierw opadały z głowy, jasne, ciemne, rude, siwe, krótkie i zaplecione w wiejskie warkoczki, które nigdy fryzjera nie widziały. Kręcone i podkreślane, falowane i kędzierzawe, gładkie i splątane, dla niepoznaki utlenione na żółto i niepasujące do czarnych oczu i brwi, płukane w korze dębu i w rumianku, z już niepotrzebnymi wstążkami, spinkami, pachnące ziołami, z krwią zaschniętą i resztkami różanej pomady, pachnące strachem, pachnące śmiercią. (CH, s. 79)

Tym, co w powyższym opisie wydaje się najbardziej przemawiać do wyobraźni czytelniczki, jest kontrast. Fragment zaczyna się od pełnego epitetów opisu elementów ciała symbolizujących życie – różne kolory włosów, zapachy ziół, wyraźny kolor oczu i brwi, a także zdobiące ciało barwne drobiazgi – i niepostrzeżenie, nie wiadomo, w którym momencie, przechodzi w obraz rozmazany, pozbawiony kolorów (jedynym jest czerwień krwi), mówiący o zapachu strachu, wszystko blednie i szarzeje, by po chwili stać się już tylko śmiercią.

Kruk nie tylko wykonywał swoje obowiązki skrupulatnie i z zapalem, ale pojawiały się i inne przejawy jego chorej „kreatywności” ku uciesze kapo, Martina Kalthoffera<sup>20</sup>:

Wprawna ręka fryzjera goliła więc połowę głowy kobiety o włosach tak długich i gestych, że słycać było, jak spadają niczym zsuwająca się suknia, i przez chwilę pozostawiano ją właśnie tak, między pięknem i brzydotą, straszna i śmieszna. Ale ogolić pół głowy to nie sztuka, byle pomoc fryzjerska z Radomska to potrafi, natomiast kilkoma ruchami brzytwy wygolić swastykę w trójkącie między kobiecymi udami to już prawdziwy majstersztyk i sposób, by wywołać naprawdę dobry humor Martina Kalthoffera, das ist ja wirklich ein Prachtstiick! (CH, s. 82-83)

Wałbrzyska pisarka, opisując wygolenie bujnych, długich kobiecych włosów i pozostawienie połowy głowy łysej – oszpeconej, brzydkiej, a drugiej części takiej, która zdawałaby się jeszcze nie wiedzieć o mającym miejsce koszmarze – pełnej życia

<sup>20</sup> Potomkiem sprzymierzonego z Krukiem kapo był Hans Kalthoffer – mąż Grażynki Rozpuch, który, mając świadomość okrucieństwa i cierpienia wyrządzonych przez jego krewnego, próbował spłacić te krzywdy, uczestnicząc we wsparciu materialnym zaprzyjaźnionych z Halinką Polaków.

i pięknej, mówi sama za siebie. Takie ujęcie intensyfikuje czytelniczy odbiór metafory odebrania człowiekowi wszystkiego, co miał wcześniej – jeden ruch brzytwy sprawia, że wszystko staje się niczym, życie staje się śmiercią, a zatrzymanie tego ruchu i pozostawienie kobiety „między pięknem i brzydotą, straszną i śmieszną”, po to, żeby przez tę chwilę napawać się okrucieństwem, uwyrażnia psychopatologiczne skłonności oprawców.

\*\*\*

Cielesność zdaje się odgrywać w *Chmurdalii* kluczową rolę – sposób kreowania postaci, funkcjonowanie bohaterów w świecie przedstawionym mocno wiąże się z ich cielesnością. Jedno z najważniejszych w powieści ujęć cielesności łączy się z postacią Dominiki – jej ciało poddawane jest wielu zmianom (np. przechodzi z bierności w ruch), które związane są także ze zmianami w osobowości i w życiu bohaterki – próby wprawienia ciała w ruch i pokonania ograniczeń mają miejsce także w kontekście osobowości Dominiki. To, co dzieje się z ciałem, odzwierciedla więc także inne sfery życia. Bator snuje historię życia głównej bohaterki, posługując się metaforą ciała.

Ciało jest także zasadniczym elementem budowy opowieści o Sarze. Nie tylko opowieści, którą poznaje czytelnik, ale także Sary opowieści o sobie. Opowieści, którą dziewczyna konstruuje, poszukując swojego miejsca, poznając i jednocześnie budując legendę swojej przodkini. Na przykładzie Sary widzimy, jak ogromny wpływ może mieć cielesność na funkcjonowanie w świecie, relacje z innymi ludźmi, stosunek do życia i w końcu do samego siebie.

O zasadniczej roli cielesności w powieści Bator świadczy też dokonana problematyzacja tegoż zagadnienia w oparciu wątek Tadeusza Kruka. Literackie obrazy ciała obecne w związanych z tą postacią fragmentach są przykładem możliwości zilustrowania za pomocą tropów ciała skrajnego upokorzenia, pozbawienia człowieczeństwa, wyniszczenia fizycznego i psychicznego, a nawet śmierci.

Problematyzacja obecnych w powieści z 2010 roku ujęć cielesności zdaje się potwierdzać tezę o kluczowej roli powyższego zagadnienia w *Chmurdalii*, a także o podmiotowości ciała. Argumenty co do powinności traktowania ciała jako podmiotu, a nie jako obiektu oglądu, wydają się trafne zwłaszcza biorąc pod uwagę Fuchowską teorię pamięci ciała, której założenia zdają się być potwierdzane poprzez konstrukcje postaci obecnych na kartach powieści Bator.

### Bibliografia

- BATOR J., *Chmurdalia*, wyd. II, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2013.  
BATOR J., *Piaskowa Góra*, wyd. II, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2009.  
BOCZKOWSKA M., *Tysiąc i jedna opowieść*, „Twórczość”, 2010, nr 9, s. 109-111.



- DARSKA B., *Podróż bez końca*, „Opcje”, 2010, nr 2 (79), s. 105-106.
- FUCHS T., *Pamięć ciała i historia życia*, tłum. Schrade U., [W:] *Pamięć w filozofii XX wieku*, Rosińska Z. (red.), Warszawa, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2006, 159-172.
- GOŁĘBIEWSKA M., *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Teksty Drugie”, 2004, nr 1-2, s. 237-251.
- KĄKIEL M., *Odyseja do Chmurdalii*, „Nowe Książki”, 2010 nr 7, s. 64-65.
- ŁEBKOWSKA A., *Somatopoetyka*, [W:] *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, taż (red.), Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 11-37.
- SZEWCZYK J., *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*, „Ruch Literacki”, 2010, nr 6 (303), s. 573-587.
- SZEWCZYK J., *Między smutkiem a nadzieją. O powieściopisarstwie Joanny Bator*, „Dekada”, 2013, nr 6 (10), s. 82-90.
- TARGOSZ D., *Metaforyczność ciała i sposoby obrazowania doświadczenia cielesnego*, [W:] Hetmański M, Zykubek A. (red.), *Metafory ucieleśnione*, Lublin, Wydawnictwo Academicum, 2021.
- WIECZORKIEWICZ A., *Kolonizacja dzikich ciał*, „Teksty Drugie”, 2002, nr 5 (77), s. 7-22.

### Corporeality in Joanna Bator's novel *Chmurdalia*

**Abstract:** This article aims to problematize the issue of corporeality in Joanna Bator's novel *Chmurdalia*, which was written in 2010. The aim of the sketch is to discuss and conceptualize the approaches to corporeality presented in the novel and to take into account such an approach to the human body that would take into account its specific subjective character. It is also advisable to verify the theses about the fundamental role of corporeality in Bator's novel and about the subjectivity of the body. The last point is directly related to the – extremely important for my deliberations – elements of Maurice Merleau-Ponty's concept. His theory seems to be especially valuable in the face of the phenomenon of “looking at the body” that is taking place today. According to the philosopher, the uniqueness of corporeality manifests itself in the fact that the body is not limited only to what is seen, but is also what it watches. The text includes a reflection on the present *Chmurdalia* shots of corporeality related to the corporeality of the main character, Dominika Chmura, as well as the body of Dominika's friend, Sara Jackson, and the hairdresser Tadeusz Kruk's theme.

**Keywords:** corporeality, body, Polish prose, somatopoetics

DOI: <https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr13.art5>