

Ciało Kobiety/Przestrzeń Kanady. Rozważania nad metaforą „ciała bezdomnego” w wybranych wierszach Lorny Crozier, Jeni Couzyn i Joy Kogawy

Jeśli opiszę swój dom,
być może opiszę wreszcie siebie

ale z pewnością będę kłamać
pisząc o domu¹.

Równoległość retoryki „topografii” i „cielesności” w dawnych i współczesnych dyskursach literackich wydaje się dziś stanowić jedno z ważniejszych źródeł inspiracji badawczych, jakie tkwią u podłoża wielu – szczególnie poststrukturalnych – wywodów kulturoznawczych. Produktywność takiego zestawienia pozornie nieprzystających pojęć okazuje się jednak szczególnie wyrazista w przestrzeni studiów nad obszarami o charakterze *liminalnym* – tak w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Przestrzeń „graniczna”, stanowiąca zazwyczaj *locus* nieustannego ścierania się dyskursów, staje się często *toposem* kształtowania się sensów. Szczególnie wyraźnych przykładów takiej graniczności dostarczają topograficzno-cielesne metafory, jakimi nasycone są dyskursy narosłe wokół pojęcia „kanadyjskości”, którym poświęcony jest niniejszy tom *E(r)rgo*. By ukazać tę zależność w jaśniejszym nieco świetle, warto – jak się wydaje – rozpocząć wywód od zwrócenia uwagi na interesującą korelację między dyskursami tożsamości narodowej i genderowej w procesie literackiego budowania idei „kanadyjskości”:

Literackie próby przeformułowania miejsc i granic oraz akcentowanie kulturowych procesów szyfrowania i odszyfrowywania znaczeń [charakteryzujące teksty współczesnych autorek kanadyjskich] wskazują na niepokoje, które targają kulturą kanadyjską. Kultura ta nieustannie próbuje pogodzić się ze swoim statusem jako kultury „kolonizatora-najeźdźcy” (Brydon 1994, 25) i wyraża swoją „[unikalną tożsamość] poprzez tworzenie przecinających się i konkurujących z sobą narracji, które koncentrują się na tematyce państwa i narodu lub na problematyce płci kulturowej”(24)².

Pojęcie „miejsca”, koncepcja „granicy” oraz orientacja procesów stanowiących o konstrukcji/dekonstrukcji istotnych dla wszelkich dyskursów tożsa-

mościowych znaczeń tych pojęć – stanowią w kontekście Kanady retoryczne „miejsca wspólne” narracji narodowościowych i genderowych. Choć procesy poszukiwania, tworzenia czy rewizji tożsamości narodowej i genderowej na ogół biegną równolegle, czasem jednak narracje tworzone w wyniku obu procesów przecinają się, przeplatają lub bezpośrednio łączą. Jednym z następstw tych konceptualnych spotkań w „przestrzeni granicznej” jest wyraźna w literaturze kanadyjskiej tendencja, by o przestrzeni pisać „językiem ciała”, a samą Kanadę personifikować jako kobietę.

Mechanizm ten ma jednak w kulturze Zachodu długą historię. Łatwo zauważyć, iż historia tej kultury często odnotowuje przypadki „kolonizowania” nie poddającej się jednoznaczному opisowi, nieznannej lub „nieudomowionej” przestrzeni właśnie za pomocą retoryki kobiecości. Znakomitym tego przykładem jest wskazywana przez wielu badaczy „sfeminizowana” wizualizacja takiej obcości, dokonana przez Jana van Kessela. Tworząc obraz, malarz umieszcza w geometrycznej, uporządkowanej przestrzeni klasycystycznego wnętrza „nieuporządkowane” atrybuty Nowego Świata – i ten właśnie zamknięty w europejskim porządku „chaos”, którego istotnym elementem są przedstawione jako nieomal nagie, „niewinne”, lecz i kuszące indiańskie kobiety, podpisuje hasłem „Ameryka”. Tadeusz Sławek interpretuje obraz następująco:

Pochodząca z połowy XVII wieku rycina znanego flamandzkiego artysty Jana van Kessela, wnuka Jana Breughla [jest – z jednej strony –] apoteozą natury Ameryki, jej osobliwości (obfitość zwierząt o zróżnicowanych kształtach) i płodności, i bogactwa (choć w znacznej mierze te płody natury związane są – jak muszle, małże i ostrygi – z morzem, co jednocześnie odróżnia Amerykę od agrarno-tellurycznej Europy i podkreśla żywioł oceanu oddzielający ją geograficznie od siebie). Z drugiej jednak strony, wysiłek reprezentacji Ameryki podjęty przez Kessela zmierza w stronę wyraźnego i dosłownego wpisania jej w świat dobrze znanych form określających aktualny kanon sztuki europejskiej. Co prawda nisze, w których umieszczone zostały figury przedstawiające rozmaite formy życia lokalnej cywilizacji, otwierają się na rozległy, otwarty pejzaż, jednak uchwycone w nieco teatralnych pozach postaci Indian zostały wprowadzone do klasycyzującego wnętrza tak, jakby artysta, obawiając się trudności w przedstawieniu Ameryki, zdecydował się na przybliżenie jej widzowi za pośrednictwem form rzeźbiarskich i architektonicznych, do których dobrze przywykło oko europejskiego mieszczanina. W ten sposób rozgrywa się spektakl dworskiej maski zatytułowanej *Ameryka*, w której to, co nieznanne, zostaje przedstawione za pośrednictwem cofnięcia nas w czasie (figury w niszach mogłyby być w istocie antycznymi rzeźbami; stąd teza: Ameryka jest bliżej „początków” kultury) i wpisana w konwencję teatralnej scenografii (możliwe jest „oswojenie” Ameryki, co więcej – możliwe jest jej „powielenie”, „powtórzenie”, „imitowanie” w dowolnym miejscu i czasie za pośrednictwem dobrze poznanych mechanizmów sztuki, jak np. teatralny spektakl

dworski). [...] Ameryka, która miała być tym, co nieprzedstawialne i co działa subwersywnie wobec świata Europy, teraz zostaje sługą i preceptorem zamożnego europejskiego mieszczanina, zapewniającym mu spokój sumienia w posługiwaniu się zgromadzonymi bogactwami [...].³

W taki właśnie sposób przestrzeń „niewyraźalna” zostaje oznakowana, ograniczona i opisana, a więc staje się poddana eksploracji i eksploatacji. W wyniku tak przeprowadzonego „definitywnego” zabiegu można osiąść ją, uczynić ją uległą i podległą – a te właśnie cechy tradycyjnie przypisywano kobiecości. Ameryka, umiejscowiona na obrzeżach dominującego, eurocentrycznego dyskursu, jest przestrzenią liminalną – należy ją „wpisać” w rozumiały system odniesień, by „mieściła się w języku”. Tradycyjnie „niepojęta”, „niekonkretna”, „nieracjonalna”, a przy tym niebezpiecznie i kusząco cielesna kobiecość – którą fallogocentryzm analogicznie „wtłacza” w androcentrycznie nakreślone ramy judeochrześcijańskich wzorców kobiecości – okazuje się więc idealną metaforą tego, co graniczne, co *wymaga* narzucenia definicji, by mogło przestać niepokoić.

Retoryka kobiecości – krystalizująca się już u początków kultury w alegoriach Matki Ziemi czy Matki Natury – przypisana jest w ramach fallogocentrycznego dyskursu takim pojęciom, jak „ciepło domowego ogniska” i realizuje się w tradycyjnych konstrukcjach kobiety jako „matki dzieciom”, „pani domu” czy „kury domowej”, lecz „macierzyńska” metafora sięga także dalej. Idea „matki-ojczyzny” jest wszak podstawą symboliki państwowej: Wielka Brytania, Francja czy Polska konceptualizowane są w malarstwie, poezji, a nawet w kartografii właśnie jako kobiety.

Równoległość, a często nawet wymiennosc, retoryki „kobiecości” i „prze-strzeni” objawia się jednak w wielu innych analogiach. Malowniczy pejzaż często opisywany jest za pomocą leksyki i frazeologii stosowanej przy opisie kobiecego ciała: kobiece ciało – nierzadko – opiewają poeci, wykorzystując odniesienia do elementów topografii. Postrzegając te analogie z punktu widzenia retoryki, można stwierdzić, iż kobieta „wpisana zostaje w krajobraz”: kobiecość – z jej „niejednoznacznością”, tradycyjnie jej przypisywaną „naturalnością”, „nieracjonalnością” i „instynktownością” – jest jednym z podstawowych konceptów służących opisowi przestrzeni, które trzeba „wtłoczyć” w system pojęciowy, a wskutek tego – „udomowić”.

Pojęcie „udomowienia” zakłada z kolei binarną opozycję między tym, co na zewnątrz – nieograniczoną, niebezpieczną przestrzenią – a bezpieczeństwem domowego „wnętrza”, ciepłego „kobiecego” miejsca. Udomowienie to wpisanie danego bytu w rozumiały, „domowy” (*heimlich*) porządek. Sam „dom” – jako najmniejsza jednostka przestrzeni mieszkalnej⁴ – bywa nawet bezpośrednio utożsamiany z kobiecym ciałem. Jak pisze Gaston Bachelard

w *Poetyce przestrzeni*, dom *jest* kobietą, zredukowaną do matczynej łona – metafory pełnego komfortu. „Udomowienie” jako gest retoryczny czy swoisty „akt mowy” – jest wobec tego często osiąganę na mocy aplikacji tak właśnie ugruntowanej retoryki kobiecości. Sue Best zauważa także, że feminizowanie przestrzeni sugeruje z jednej strony przekształcanie jej w miejsce bezpieczne, „domowe”, podległe pełnej kontroli, ale z drugiej jednak strony, zjawisko takie ponad wszelką wątpliwość dowodzi ciągłej obecności kulturowego niepokoju związanego z kobiecością. Niepokój ten pociąga za sobą nieustającą potrzebę wyznaczania jasno określonych granic „kobiecości” – a w szczególności kobiecemu ciału⁵.

Można zatem twierdzić, że koncepcje „kobiecości” i „miejsca” są z sobą ściśle powiązane, bowiem – jak pisze Best – kobiece ciało nie jest jedynie metaforą czy ilustracją przestrzeni: retorycznie, to ono właśnie nadaje jej zdecydowany kształt, stając się tym samym czynnikiem niezbędnym do tego, by mogła zaistnieć w dyskursie. Przestrzeń, innymi słowy, jest poprzez kobiece ciało (re)produkowana⁶.

Niepokoje, które znajdują odzwierciedlenie w różnych przejawach kultury kanadyjskiej, lecz szczególnie są widoczne w kontekście współczesnych dyskursów tożsamościowych, wydają się więc zrozumiałe jako przypadek szczególny tego rodzaju *Angstu*, jaki zawsze wywołuje konfrontacja z liminalnością. Kanada – kraj o wielkiej przestrzeni i stosunkowo niewielkiej populacji, nieustannie wzmacnianej w wyniku imigracji – zdaje się, *mutatis mutandis*, ciągle jeszcze stanowić Terra Nova. Dlatego, jak to było w przypadku eksploatacji Ameryki w dobie Wielkich Odkryć i wczesnej kolonizacji, mechanizm opisany wyżej może znaleźć tu zastosowanie.

Jasna się wobec tego staje również zależność między „kobiecością” a „kanadyjskością”: tę relację także można postrzegać jako przypadek właściwej dla kultury Zachodu tendencji do identyfikowania przestrzeni z kobiecym ciałem. Kanadyjskie autorki – takie jak Margaret Atwood czy Jancy James – podkreślają, iż kanadyjskiej głuszy nadaje się cechy kobiece, a kanadyjski krajobraz tradycyjnie przyjmuje formę ciała kobiety. Ze względu jednak na unikalność dyskursu narodowościowego Kanady, ów „cielesny pejzaż” nabiera cech indywidualnych. Jak pisze Sturgess, kanadyjski dyskurs narodowościowy często konceptualizuje ów kraj jako „jednolitą kulturową przestrzeń, bądź to mozaikę, bądź to wielokulturowy ideał”⁷. Mozaika jednak – nawet gdyby wyobrazić sobie jej elementy jako równoważnościowe – nie może być przecież prawdziwie jednolita. Może też i z tego powodu kobiece ciało, którego retoryka współkreuje pojmowanie przestrzeni, jest nie tylko jak pustkowie Kanady dzikie, oziębłe i potencjalnie niebezpieczne – ale jawi się przede wszystkim jako ciało podzielone i rozczłonkowane. Teoretycy Ka-

nady (między innymi Margaret Atwood i Linda Hutcheon) podkreślają też fakt, iż twórcy kanadyjscy mówią podobnym do kobiecego głosem, bo obie grupy ukształtowały wspólne doświadczenia marginalizacji i wyobcowania. Istotne jest jednak to, że podczas gdy fragmentaryzacja, odosobnienie i wreszcie metaforyczna bezdomność – wydają się stanowić istotne czynniki doświadczenia liminalnej tożsamości narodowej w lokalnej skali Kanady, te same czynniki w odniesieniu do „granic kobiecości” dotyczą kobiet w skali globalnej. Połączenie dyskursów kanadyjskiej tożsamości narodowej i tożsamości kobiecej wydaje się w szczególności sposób wyjaśniać moc i funkcję powiązania topografii i ciała w twórczości wymienionych w tytule niniejszego artykułu poetek kanadyjskich, któremu zjawisku poświęcona jest kolejna część wywodu. Koncentruję się w niej na tych miejscach, w których oba dyskursy – genderowy i narodowościowy – się splatają, a teoretyczne pojęcia „Kanady” i „Kobiety” współtworzą się i redefiniują nawzajem. W wyniku tej niezwyklej teoretycznej zbieżności, ciało w wierszach Crozier, Couzyn i Kogawy pozwala się odczytywać nie tylko jako fizyczny byt oznaczony przez płeć, ale także jako ustrój *znaczący* kanadyjską przestrzeń.

„Dom zmian” a problematyka tożsamości

Wiersz zatytułowany „Dom zmian”, autorstwa kanadyjskiej poetki Jeni Couzyn⁸, zbudowany został na metaforze domu jako kobiecego ciała. Jak pisze Claudia Benthien, analogia między ludzkim ciałem a domem (rozumianym tu jako miejsce zamieszkania, budynek, który w najwyższym stopniu jest „swój” i którego jasno określona struktura jest bezpieczna i rozpoznawalna) posiada

rozległą, ikonograficzną i metaforyczną historię. Według Hansa Blumenberga, dom jest doskonałą metaforą ciała, którą – przynajmniej w kulturze zachodniej – uznać można za uniwersalną i odnoszącą się do siebie samej. [...] Ciało i dom to byty wertykalne, które powinny być opisywane w odniesieniu do ich „jednolitości i złożoności” (Bachelard 1964, 3, 17). Proporcje domu zostały przełożone na proporcje ludzkiego ciała we wczesnych stadiach rozwoju kultury; fasadę domu porównywano do ludzkiej twarzy bądź nadawano jej wymiary ludzkiego ciała⁹.

W tradycji judeochrześcijańskiej, dwoista koncepcja „domu/ciała” pomaga przewyciężyć lęk przed śmiercią: „cielesny, ziemski ‘dom’ jest jedynie tymczasowym miejscem zamieszkania, który szybko zamieniamy na dom wieczny, niebiański”¹⁰. Pocieszenie znaleźć można również w tym, że taki dom/ciało – nawet jeśli prowizoryczny – zapewnia człowiekowi ochronę. Skóra, jak twierdzi Benthien, „staje się tu kamienną ścianą, stabilną i nieprzepuszczalną

granicą między jaźnią i światem”¹¹. Mimo to jednak, owa cielesna „ściana” nie jest pozbawiona pęknięć i nieciągłości: „graniczność skóry” kwestionuje istnienie naturalnych otworów ciała. Dom „z jego pustymi przestrzeniami odczytywany jest często jako metafora kobiecego ciała, które można spenetrować”¹². Aby jednak stać się metaforą ciała *jednoznacznie kobiecego*, dom musi ostatecznie utracić swoją konstrukcyjną spójność; dom-kobieta musi być „przenikalny” i stać się wejściem do samego siebie. Kobiecy dom/ciało jest więc zdradliwy, niekontrolowany i groteskowy, bo jego drzwi i okna pozostają zawsze lubieżnie uchylone. To, co określa ściany domu/kobiety to nie ich domniemana nieprzepuszczalność, ale właśnie „otwory, strefy erogenne, wcięcia, miejsca wymiany między wnętrzem a zewnątrzem [...]”¹³.

W wierszu Couzyn owo otwarcie domu na świat zewnętrzny (i zatarcie granicy między tym, co w domu i poza nim), wyrażone jest poprzez oderwanie postaci narratorki/obserwatorki od jej ciała/domu. W pierwszym wersie wiersza, podmiot liryczny wyznaje: „Moje ciało to obszerny dom / komuna / kłótliwych kobiet, wsłuchanych / w swój własny oddech / wypierających się nawzajem”. Mieszkanki domu – Bezbronna, Uważna, Chwalebna, Niejednoznaczna i Szkodliwa – rozlokowane są w różnych pomieszczeniach i na różnych poziomach budynku, takich jak przedpokój, schody, kuchnia, biały pokój i piwnice. Podmiot liryczny tymczasem – o imieniu Nieuchronna – mieszka na ulicy i obserwuje, co dzieje się w środku. Dom, nawet z dystansu, ujawnia swoje sekrety i jego wnętrze jest obnażone przed wzrokiem podmiotu lirycznego.

Wizerunki kobiet przedstawione w wierszu są niezwykle różnorodne. Bezbronna – ubrana w czarną skórę i buty sięgające krocza – to sadomasochistyczny konsjerż. Uważna przypomina surową nauczycielkę, „wymierzającą kary, wydzielającą racje żywnościowe, przeprowadzającą egzaminy”. Chwalebna to połączenie kury domowej z superbohaterką: „jej ręce są szybkie i zręczne jak kosy, jej spiżarnia pełna jest chleba i ryb”. Niejednoznaczna – ulokowana w białym pokoju – to najbardziej niezwykła mieszkanka domu („nie ma ciała na jej kościach, nietrwałych jak lodygi krwawnika”). Szkodliwa – wyposażona w broń nadzorczyńni domu – jest tak przerażająca, że trzeba ją zamykać w piwnicy. Nieuchronna natomiast to outsiderka, która pomieszkuje „w głowach innych ludzi” i marzy, by kiedyś wprowadzić się do domu i „powoli ale nieprzerwanie” zaprzyjaźnić się z jego mieszkankami. Mimo iż Nieuchronna nazywa pozostałe kobiety „szorstkimi, ale *prawdziwymi*”, wizerunki tu przedstawione odpowiadają rozmaitym stereotypom kobiecości (nawet Niejednoznaczna odczytać można jako kobietę-potwora: niezrozumiałą i dlatego przerażającą wariatkę, którą zamyka się – jeśli nie na strychu – to w białym pokoju¹⁴). Fakt, iż Nieuchronna pozostaje poza domem jako obserwatorka, zinterpretować można jako wyraz jej braku zaufania do zbudowanego na sprzecznościach domu/kobiety.

Mimo iż dom zobrazowany jest w wierszu przede wszystkim jako zorganizowana architektonicznie budowla, oznacza on również pewną „filozoficzną abstrakcję”¹⁵ i przestrzeń, w której powstają wyobrażenia tożsamości i przynależności. Jak pisze Paul Gready,

Dom to bardzo prywatna własność, idiosynkratyczna, indywidualna, unikalna. Dom posiada się w sposób absolutny. Ale dom to także mienie publiczne, dzielone z innymi, rekonstruowane, dyskusyjne; toczy się o nie spór z sobą samym i z innymi. [...] Inną cechą domu jest to, że jest to ‘koncepcja wyniszczająca’. Przenosi się ją przez granice jak zarazę, projektuje na to jedno jedyne miejsce, w którym nie można być. Dom przesiąknięty jest poczuciem winy i zdrady, bo w jakiś sposób jest wewnątrznie popsuty przez nieobecność. [...] Dom jest poszukiwaniem, podróżą, misją, przeznaczeniem. Jest wyimaginowanym celem podróży, który podtrzymuje nadzieję na ostateczny powrót i definitywną przynależność wygnańca¹⁶.

Popularne powiedzenie „nie ma jak w domu” zyskuje tu więc nowe znaczenie – dom to miejsce, które się jednocześnie ma i którego się nie ma, które generuje tęsknotę za domem, ale (perwersyjnie) nim nie jest. W wierszu Couzyn, powrót do domu jest niemożliwy – Nieuchronna (która pozornie jest właścicielką „Domu zmian”), jest wszak wygnańcem i wędrowcem. Jednocześnie, jako iż „Dom zmian” jest *jej* ciałem, Nieuchronna nigdy nie jest *poza domem* (nawet jeśli nigdy naprawdę w nim nie bytuje). Wiersz nawiązuje więc do skomplikowanej natury domu, którego „nie ma ani tu, ani tam” ale który, jednocześnie „jest i tu, i tam”¹⁷. „Nieobecna obecność i obecna nieobecność; dom, tak jak wygnanie, mieści w sobie oba pojęcia”¹⁸.

Podjęta przez Couzyn problematyka *za-domowienia* i *wy-domowienia* pojawia się zarówno w teorii gender, jak i w teoriach kanadyjskiej tożsamości narodowej. Dom – gniazdo rodzinne – jest desygnowaną kobiecą przestrzenią; dom to miejsce-matka, symbol bezpieczeństwa, ciepła, bezwarunkowej miłości i ostatecznej przynależności. Dom to także królestwo żony: prywatna przestrzeń, którą kobieta ma zarządzać i za którą ma wziąć absolutną odpowiedzialność. W tradycji patriarchalnej, dom to też jedyna struktura, której mechanizmy działania kobieta może i powinna znać lepiej od mężczyzny. Ściany domu wyznaczają więc granice kobiecej władzy. Z drugiej strony, nawet ta władza wydaje się pozorna, bo kobieta staje się panią domu wyłącznie wtedy, kiedy wypełnia jedną z kulturowych ról dla niej wyznaczonych, czyli wtedy gdy jest matką lub żoną. Dom to miejsce, które służy rodzinie *razem z kobietą*: ma spełniać oczekiwania powracających do niego domowników. Jego wyidealizowane ciepło i ostateczna swojskość ujawniają się wszak dopiero w kontraście ze światem zewnętrznym, do którego gospodyni domowa ma ograniczony dostęp. W teorii feministycznej – tak jak w wierszu Couzyn

– dom traktowany jest więc podejrzliwie, bo często jawi się jako symbol uwięzienia i ograniczenia.

Marzenie Nieuchronnej, by kiedyś zadomowić się „u siebie” odzwierciedla dążenie opisywane przez licznych autorów kanadyjskich. Według takich pisarzy i teoretyków literatury jak Margaret Atwood, Northrop Frye czy Linda Hutcheon, społeczeństwo kanadyjskie marzy o uchwyceniu i zdefiniowaniu kanadyjskiej tożsamości narodowej, a tym samym o metaforycznym powrocie do domu. Kanadyjski dyskurs narodowościowy koncentruje się na próbach definiowania kanadyjskiej tożsamości, która byłaby jakością *rozpoznawalną* i *szczególną*, wyznacznikową zarówno dla ludności zamieszkującej Kanadę (posiadaczy kanadyjskich paszportów) jak i wyraźnie różną od tożsamości wszystkich nie-Kanadyjczyków. Takie próby zdefiniowania Kanady wydają się jednak nieuchronnie skazane na porażkę, bo „państwo ‘Kanada’” – jak pisze Sturgess – „jest ruchomym znakiem nieustającego poszukiwania Kanady, w wymiarze społecznym, politycznym i kulturowym”¹⁹. Kanadyjskości można więc jedynie *poszukiwać*, a każda propozycja ujednoczonej definicji kanadyjskiej tożsamości narodowej musi okazać się błędna, nie tylko dlatego, że Kanada to przestrzeń programowo wielokulturowa – a przez to niejednoznaczna i reprezentująca interesy różnych grup – ale także dlatego, że opisywana jest jako zarzewie kryzysu tożsamości. Jako „kraj będący pograniczem”²⁰, przytłoczony sąsiedztwem amerykańskiego mocarstwa, Kanada jest *nie na miejscu*, a rdzeniem kanadyjskości jest – jak twierdzi Smaro Kamboureli – niepokój powodowany doświadczeniem przemieszczenia²¹.

Według Erin Manning i Joanne Saul, współcześni pisarze kanadyjscy nieustannie powracają do problematyki tożsamości i przynależności, a szczególnie do tematu „rozdźwięku między pojęciem miejsca i pojęciem tożsamości”²². W literaturze kanadyjskiej więc owo „poszukiwanie Kanady”, o którym pisze Sturgess, często staje się doświadczeniem bohaterów-włóczęgów²³, podobnych do Nieuchronnej. Innymi słowy, w tekstach kanadyjskich, podmiotowość rzadko jest budowana na poczuciu zadomowienia²⁴; częściej zdradza się z doświadczenia bezdomności i zmienności oraz tego, co Robert Kroetsch nazywa „rozłącznością”²⁵. Obraz Kanadyjczyka jako osoby, która „zawsze pozostaje w sprzeczności ze społeczeństwem i nigdy nie czuje się zadomowiona w tradycyjny sposób”²⁶, podobny jest do obrazu kobiety jako kulturowej Innej, wywodzącego się ze słynnego tekstu Simone de Beauvoir „Druga Płeć” (*Le Deuxième sexe*).

W teoriach gender i teoriach feministycznych pytanie „kim/czym jest kobieta?” stanowi punkt wyjścia teoretycznej debaty, której nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć. W teoretycznej metaprzestrzeni także mówi się o kryzysie tożsamości, bo wraz z nadejściem postrukturalizmu zatraciła się gdzieś pewność

*czym są teorie i czym głosem mówią*²⁷. Lokując się jakby na skrzyżowaniu metadyskursów i dyskursów literacko-kulturowych, wiersz Couzyn nawiązuje do problematycznej pozycji kobiety w kulturze zachodniej, gdzie tradycyjnie postrzega się ją przez pryzmat kontrastujących z sobą stereotypów oraz biologicznych i kulturowych ograniczeń (wyrażonych również poprzez wpisanie jej w przestrzeń domową). Według de Beauvoir – której postulaty rozwijały później takie współczesne teoretyczki feminizmu jak Sonia Kruks czy Susan Bordo – termin „kobieta” wyznacza dziwną, teoretyczną przestrzeń, w której kulturowe zakazy i nakazy mieszają się z domniemanymi biologicznymi ograniczeniami kobiecego ciała. Kobieta i Kanada – o czym mówię w kolejnej części artykułu – stanowią więc modele kulturowych Innych, dla których wejście w progi własnego domu – symbolu przynależności i akceptacji – jest nieosiągalne.

NIE-SWOJE CIAŁO i problem inności

Jak pisze Margaret Atwood, „kobiecego ciała używać można na wiele sposobów”²⁸. Niewątpliwie, kobiece ciało jest też miejscem przenikania się wielu, często sprzecznych z sobą, kulturowych znaczeń. W tradycji patriarchalnej, postrzegano je często jako równoznaczne z pojęciem „kobieta”. W wyniku tej identyfikacji, ciało stało się nadmiernie ważne i wyznaczało, jak twierdzi de Beauvoir, granice możliwości kobiety w kulturze zachodniej²⁹. W rozumieniu Susan Bordo, kobietę i jej ciało porównać można do syjamskich bliźniaczek, które nie do końca są z sobą tożsame, ale na pewno nie są do końca osobne³⁰. W rezultacie, związek między mężczyzną i jego ciałem opisywany jest inaczej niż związek kobiety z jej ciałem. Mężczyźnie tradycyjnie przypisywano rolę podmiotu i obserwatora, a kobiecie rolę obiektu męskich spojrzeń. Jest więc ona swoim ciałem w większym stopniu niż mężczyzna jest swoim, a w kulturze zachodniej, w której przez tysiąclecia *ratio* wartościowane było wyżej niż ciało – ciało to „termin negatywny”³¹. Jeśli kobieta jest bytem przede wszystkim somatycznym, jest też jednocześnie generyczną „negatywnością w każdej postaci – oderwaniem od nauki i wiedzy, uwiedzeniem oddalającym mężczyznę od Boga, oddaniem się pożądaniu, przemocą, agresją, klęską siły woli, nawet śmiercią”³². Zdefiniowana przez de Beauvoir kobieta jest więc symbolem kulturowej inności, rośnie pod czujnym okiem patriarchów, a jej kobiecość utożsamiana jest z atrybutami jej ciała.

Uderza jednak, iż „negatywność”, „inność” i „obcość” to przecież pojęcia znajdujące tradycyjnie zastosowanie nie tylko w procesie konceptualizacji, a następnie dyskursywnego definiowania kobiecości, ale i w odniesieniu do kanadyjskości. Mimo iż wielu współczesnych teoretyków Kanady podaje

w wątpliwość sentymentalną wizję ich kraju jako śnieżnej pustki (wywodzącą się ze słynnego tekstu Margaret Atwood *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*) lub jako zakompleksionego sąsiada Stanów Zjednoczonych, metafory Kanady jako „rozległej przestrzeni z jej niekończącym się, dziewiczym bezmiarem śniegu”³³, „peryferiów i granicy okalającej pustkę”³⁴ albo po prostu jako „dziurki w pączku”³⁵ – wciąż kształtują kanadyjskie poszukiwania tożsamości narodowej. Zarówno kobietom jak i Kanadyjczykom przypisywano też tzw. tożsamość negatywną: ponieważ obie te grupy definiują się same w odniesieniu do grup dominujących (mężczyzn i Amerykanów), łatwiej im rzekomo zdecydować *kim nie są* aniżeli *kim są*. Zbieżność ta wynika z podobnego doświadczenia marginalizacji: „tak jak kobiety, które tradycyjnie ‘usadzano’ na obrzeżach męskiej kultury, Kanadyjczycy często mają wrażenie, że przyglądają się rozgrywkom (amerykańskim lub europejskim) spoza linii autu”³⁶.

Problem rozdźwięku między Sobą a Innym – który to Inny przyjmuje formę kobiecego ciała – przedstawiony jest w dwóch wierszach Lorny Crozier, zatytułowanych „Czasami moje ciało mnie opuszcza”³⁷ i „Alicja”³⁸. W pierwszej strofie „Alicji” podmiot liryczny wyznaje, iż „zna kobietę, która potrafi opuścić swoje ciało”. Uwolniona od cielesnych ograniczeń – a przez to szczerze rozradowana – kobieta ta unosi się w powietrzu i spod sufitu wyśmiewa swoje ciało jako „kupę mięsa pocącą się w pościeli”. Niewątpliwie, związek między kobietą i jej ciałem zbudowany jest tu na tradycyjnej dychotomii – ciało *versus* umysł. Kobieta/podmiot – owo niematerialne „ja” tradycyjnie utożsamiane z męskością – wznosi się ponad fizjologiczny/kobiecy przedmiot, unieruchomiony, upodlony obiekt drwin. Ciało jest więc zdegradowane do roli bezwartościowego „opakowania” i staje się metaforycznym domem, w którym kobieta nie chce się jednak rozgościć. Relacja między kobietą a jej ciałem – między podmiotem a przedmiotem – jest wyraźnie hierarchiczna: pogardliwe, wyśmiewające spojrzenie na ciało pada *z góry*.

W drugiej strofie wiersza podmiot liryczny podkreśla, że kobieta, która potrafi opuścić swoje ciało sprawia wrażenie normalności, bowiem nie wypełnia znamion obłądu („nie wywraca oczami / po brodzie nie cieknie jej ślina”) – sugeruje więc, że w wyglądzie (ciała) opisywanej kobiety nie ma nic szczególnie odpychającego. Można wobec tego wnioskować, że jedynym wyznacznikiem inności i niższości jest tu sama negatywnie nacechowana kobiecość. Jak pisze Elizabeth Grosz, biologiczne ciało poddaje się konceptualizacji wyłącznie za pośrednictwem kulturowych wizerunków i prawd³⁹, które definiują ciało kobiety jako nadmiernie widoczne, seksualne, przenikalne i wybrakowane – jako powłokę wokół nicości (co w ciekawy sposób współgra z metaforą Kanady jako peryferiów okalających pustkę⁴⁰). W świetle takiego odczytania potrzeba ucieczki od ciała wydaje się zrozumiała. Nawet sam

podmiot liryczny wiersza wyznaje, że zazdrości opisywanej kobiecie jej magicznej umiejętności wychodzenia poza ciało – zwłaszcza że jaźń przejmuje od ciała zdolność widzenia i umiejętność ruchu. W ostatniej strofie wiersza owa szczególna umiejętność opisywanej kobiety zdemaskowana jest jednak jako zawodna i niebezpieczna: za każdym razem, kiedy bohaterka wykracza poza swoje ciało, zostaje poza nim nieco dłużej.

Mimo iż „Alicja” i „Czasami moje ciało mnie opuszcza” pochodzą z dwóch różnych tomów poezji, zestawienie ich wydaje się interesujące, bo „dysocjacyjna” zdolność do oddzielenia się od ciała – która w „Alicji” wywoływała radość i uniesienie – w drugim wierszu staje się niepokojącym elementem codzienności i doświadczeniem podmiotu lirycznego wiersza. W pierwszym wersie, podmiot liryczny wyjawia, że czasami jej ciało „idzie do drugiego pokoju i zamyka za sobą drzwi. Tłucze się tam, jak rozzłoszczony złodziej”. Kobieta nie wie „co ciało czuje, jeśli coś czuje” ani „jaki dźwięk wydać, żeby je przywołać”. Jak nieznane, bezimienne zwierzę (nieskomplikowane lecz potencjalnie niebezpieczne), ciało wymyka się poznaniu. Jeśli u właścicielki ciała pojawia się poczucie wyższości względem „tego czegoś” – tak wyraźne u kobiety opisywanej w „Alicji” – to jest ono wpisane w kolonizujące spojrzenie wymierzone w ciało; niezrozumiały twór staje się bowiem przedmiotem (obserwacji), a podmiot liryczny wiersza podejmuje nieskuteczne próby przetłumaczenia jego zachowań na jakiś znany jej język. Jednocześnie jednak, porzucona przez ciało kobieta czuje się bezradna i ubezwłasnowolniona. Pytania, które zadaje („co ciało robi, kiedy siada samotne, bez książki i czegokolwiek, co przypominałoby miłość?”) są nie tylko świadectwem dystansu oddzielającego kobietę od jej ciała, ale również uwagi, jaką ciału poświęca. Ponieważ jednak jej zainteresowanie pozostaje nieodwzajemnione, kobieta czuje się podzielona, niekompletna i osamotniona.

W obu wierszach Lorny Crozier omówionych powyżej, oddzielona od ciała kobieta jest metaforycznie bezdomna; sama dla siebie nie może być opoką. Mimo iż w kulturze patriarchalnej wizerunki matki, żony i gospodyni wpisuje się w domową przestrzeń, kobiecemu *ciału* – nieokreślone mu wymienionymi wyżej rolami społecznymi – przypisuje się cechy, które domowość i swojskość wykluczają. Kobiece ciało definiowane jest więc nie tylko przez „brak fallusa, ale przez szeroko rozumiany brak *całościowości*; ciało to nie jest jedynie pękniętym, ciekącym naczyniem [...], ale bezkształtem pochłaniającym każdą formę i chaosem, który zagraża każdemu porządkowi”⁴¹. Jako takie jest więc odwrotnością domu, enigmą i bezludziem. W kontekście teorii kanadyjskości – która często opisuje kanadyjski pejzaż jako bezmiar śniegu, czyli zimną martwą pustkę – domowość również jawi się jako jakość nieosiągalna. „W stronę domu i jednocześnie z dala od niego”⁴²: kanadyjscy twórcy,

jak twierdzi Constance Rooke, piszą w obu przeciwstawnych kierunkach. Podobnie jak Naomi, narratorka powieści Joy Kogawy *Obasan*, Kanadyjczycy „poszukują metaforycznej kotwicy”⁴³, ale tak jak ona, mają dostęp jedynie do „fragmentów fragmentów. Odłamków domu. Urywków opowieści”⁴⁴.

Pęknięcie lustra

Problematyczny charakter kanadyjskości to jeden z motywów przewodnich słynnej powieści Kogawy. Strach przed fragmentacją i rozpadem jest też tematem wiersza tej autorki, zatytułowanego „Jeśli stłucze się twoje lustro”.⁴⁵ Wiersz ten składa się z trzech strof i stanowi poetycki podręcznik „radzenia sobie” z rozbitym lustrem. Z jednej strony, wiersz czyta się jak zaklęcie, mające chronić czytającego przed nieszczęściem; z drugiej jednak strony, samo lustro obdarzone zostało magiczną mocą pęknięcia – nawet gdy trzyma się je delikatnie w ramionach – i katastrofie nie można zapobiec. Wiersz przypomina więc jednocześnie lament (co podkreślają powtórzenia tytułowego wersu). Przedstawione w wierszu ciało poranione jest odłamkami lustra („czujesz szkło nagle w swoich żyłach / [...] twoje gardło krwawi kruchymi słowami”).

Bez wątpienia wiersz odwołuje się do wierzeń w magiczne, zatrważające właściwości luster. Ponieważ lustra postrzegane były dawniej jako „tak wszechmocne, że zdolnie do zawładnięcia duszą człowieka, rozbicie ich stało się w wielu kulturach symbolem pecha i zwiastunem nieszczęścia”⁴⁶. Bez względu jednak na budzące niepokój cechy luster, ludzkość od stuleci wplątania jest – jak pisze Mark Pendergrast – w romans ze swoim lustrzanym odbiciem. W przypadku kobiety, romans ów często przybiera formę toksycznej zależności. Od kobiet oczekuje się bowiem, „że to od swojego odbicia w lustrze dowiedzą się, kim są. ‘Znać siebie’ oznacza dla kobiety znajomość swojego wizerunku i wartości tego wizerunku na rynku związków heteroseksualnych”⁴⁷. Jak zła macocha z bajki Braci Grimm o Królowie Śnieżce, kobieta zasiada przed lustrem nie po to, by podziwiać swą urodę, ale po to, by usłyszeć wyrok, od którego zależy jej pozycja w społeczeństwie, dobrobyt, sukces w małżeństwie i poczucie bezpieczeństwa.

Zależność między kobietą i lustrem staje się zrozumiała, gdy wziąć pod uwagę fakt, iż w kulturze zachodniej tradycyjnie postrzegano kobietę jako ozdobną powierzchnię lub – jak wspominałam wcześniej – jako puste naczynie. W rzeczywistości, oba wizerunki „okazują się być obliczami tej samej koncepcji: kobieta to pusta przestrzeń okryta gładką skórą. Jeśli zdejmie się z niej skórę, jej ciało jednocześnie przestanie być naczyniem”⁴⁸. Kobięcy dom/ciało to jedynie dekoracyjna fasada, którą łatwo zniszczyć, obnażając w ten sposób ni-

cość i pustkę. Ponadto, jak pisze Luce Irigaray, kobieta (rozumiana jako odwrotność mężczyzny, skonstruowana tak, by spełniać jego potrzeby) jest „żywym lustrem”⁴⁹, w którym mężczyzna może się przeglądać. Rozbicie lustra można więc odczytać jako metaforę unicestwienia kobiety, który to motyw pojawia się choćby w słynnym wierszu Alfreda Tennysona „The Lady of Shalott”.

Gładka powierzchnia lustra – nie tylko odzwierciedlająca rzeczywistość, ale także wygodnie ją ograniczająca – jest symbolem scalenia i jedności. W psychoanalizie opisuje się lustro jako kluczowe w procesie kształtowania się osobowości. Jednakże związek między rzeczywistością i jej odzwierciedleniem, oraz między osobą i jej wizerunkiem, jest niezmiennie złożony. Lustro nie przedstawia wszak prawdy, ale wprowadza spoglądającego weń w błąd: to, co wyłania się w fазie lustra to „wymaglinowana anatomia”⁵⁰ i wymarzony ideał całości, do którego zawsze dąży ego. Ten całościowy obraz to iluzja, bo człowiek widzi i czuje jedynie poszczególne części swojego ciała; ponadto, obraz w lustrze to jedynie odwrócone odbicie zewnątrz ciała, które jednak udaje skończone „ja”. Taki zamknięty, idealny kształt, metaforycznie oznacza idealny dom, który jest „miejszem zatrzymanym w czasie i czasem zatrzymanym w miejscu”⁵¹.

Germaine Warkentin zwraca uwagę na rolę lustra w procesie kształtowania się (kanadyjskiej) tożsamości, zarzucając kanadyjskim teoretykom, iż w swoich poszukiwaniach

zapominają często o tym, że identyfikować można się wyłącznie z tym, co jest widoczne bądź rozpoznawalne. Potrzeba do tego choćby odbicia w lustrze. Tymczasem żadna inna nacja nie dba o nas na tyle, by podarować nam obraz nas samych – nawet taki, który by nas obraził. A ewidentnie nie potrafimy stworzyć go sami i do tej pory zabieraliśmy się do tego jak trzej ślepcy próbujący opisać słonia. Czasami udało nam się utrafić, ale w całości opis jest fragmentaryczny i nieczytelny. Z czym mamy się utożsamiać?⁵²

Kanadyjczycy, jak sugeruje Warkentin, marzą o tym, by się w lustrze zobaczyć i w ten sposób niejako zadomowić. Tęsknotę tę opisuje również Margaret Atwood w eseju pod tytułem „Through the One-Way Mirror”⁵³. Lustro weneckie jest tu metaforą granicy między Kanadą i Stanami Zjednoczonymi Ameryki. Mimo iż Kanadyjczycy usilnie próbują zobaczyć w weneckim lustrze swoje odbicie, jedyne, co widzą, to wpatrzonych w siebie samych Amerykanów. Lustrzany wizerunek jest tu wyznacznikiem władzy – zakompleksieni Kanadyjczycy marnują całą swą energię na obserwację nieświadomych ich uwagi i obecności sąsiadów, podczas gdy Amerykanie „bawią się w piaskownicy świata”⁵⁴. Marzenie o lustrzanym odbiciu wpisuje się w opisywaną przez Smaro Kamboureli tendencję, by wciąż definiować kanadyjską tożsamość w odniesieniu do pojęć wspólnoty i jedności, pomimo – a być

może ze względu na fakt – że Kanada zawsze była przestrzenią zróżnicowaną (rasowo, etnicznie i językowo)⁵⁵. Niemniej, w wierszach, które omówiłam, pojęcie domu jako ustalonego miejsca ostatecznej przynależności okazuje się zupełnie nieadekwatne i kanadyjskość definiowana jest jako idea iluzoryczna i fragmentaryczna. W tekstach tych, innymi słowy, lustra muszą pękać, bo rozbicie gładkiej powierzchni oznacza „burzenie ustalonych granic”⁵⁶ i „próbę odcięcia się od kolonizującego, hamującego dziedzictwa”⁵⁷.

Jak starałam się pokazać, ciała/domy pojawiające się w wierszach Crozier, Couzyn i Kogawy są nigdzie nie przynależne, a jedynie wplątane w iluzoryczny proces powrotu do domu. Omówione pojęcia fragmentaryczności, inności, niespójności i bezdomności wyznaczają miejsca, w których teorie gender i kanadyjskości z sobą się splatają. W przedstawionej interpretacji, tożsamość kobiety i tożsamość kanadyjska wymykają się jednoznacznym definicjom, a teoretyczne granice kobiecego ciała i kanadyjskości podlegają nieustannym transformacjom, są nieustannie przekraczane i rewidowane. Liminalność obu przestrzeni budzi niepokój kanadyjskich twórców, ale peryferia – „ekscytujące i niebezpieczne miejsce styku dźwięku z ciszą”⁵⁸ – uwrażliwiają, jak pisze Erin Manning, na oznaki odmienności i ostrzegają przed niebezpieczeństwami kryjącymi się w spójnych dyskursach tożsamości narodowej, wzniesionych na fundamentalnych koncepcjach domu i zadomowienia⁵⁹. Taka świadomość w nieunikniony sposób otwiera kolejną przestrzeń – przestrzeń debaty etycznej, która jednak stanowić powinna przedmiot osobnego opracowania.

Przypisy:

¹ George Bowering, *The House*. W: *The New Oxford Book of Canadian Verse in English*, red. Margaret Atwood, Toronto, Oxford University Press 1982, s. 324. [Wszystkie cytaty w przekładzie autorki]

² Charlotte Sturgess, *Redefining the Subject. Sites of Play In Canadian Women's Writing*, Amsterdam, New York, Rodopi 2003, s. 141.

³ Tadeusz Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2001, ss. 472–473.

⁴ Sue Best, *Sexualizing Space*. W: *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*, red. Elizabeth Grosz and Elspeth Probyn, London and New York, Routledge 1995, s. 182.

⁵ Best, *Sexualizing Space*, ss. 182–183.

⁶ Best, *Sexualizing Space*, s. 186.

⁷ Sturgess, *Redefining the Subject*, s. 12.

⁸ W tym przypadku określenie „kanadyjski” jest jednak wyjątkowo problematyczne, bo Couzyn urodziła się w Południowej Afryce, mieszka w Wielkiej Brytanii, a Kanadę nazywa swoim „adoptowanym krajem”. Ponieważ celem artykułu jest wskazanie podobieństw mię-

dzy teorią gender i teorią kanadyjskości, nie wprowadzam do mojej interpretacji koncepcji rasowości, choć pojęcie bezdomności jest oczywiście niezmiernie ważne dla odczytań postkolonialnych.

⁹ Claudia Benthien, *Skin. On the Cultural Border Between Self and the World*, New York, Columbia University Press 2002, s. 25.

¹⁰ Benthien, *Skin*, s. 27.

¹¹ Benthien, *Skin*, s. 28.

¹² Benthien, *Skin*, s. 27.

¹³ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1994, s. 36.

¹⁴ Najbardziej znane literackie przedstawienie wariatki więzionej w domu, to prawdopodobnie „wariatka ze strychu”, czyli Bertha Mason z powieści Charlotte Bronte *Jane Eyre*. Bertha jest żoną i wstydlwym sekretem pana domu (Edwarda Rochester), który ukrywa ją przed światem. Ponieważ jednak Bertha jest nieobliczalna, zwierzęca i dzika – Rochester przywiózł ją z Karaibów, czym tłumaczy jej prymitywną naturę – udaje jej się uciec i podpalić domostwo. Bertha ginie skacząc z dachu płonącego domu, a Rochester odnosi liczne rany i traci wzrok. Postać Berthy Mason stała się podstawą postkolonialnej interpretacji tekstu Bronte – czyli powieści Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* – oraz punktem wyjścia dla feministycznej analizy przedstawień kobiecości w literaturze wiktoriańskiej, zatytułowanej *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* autorstwa Sandry Gilbert i Susan Gubar.

¹⁵ Ruth Maxey, *Life in the Diasporis Often Held in a Strange Suspension: First-Generation Self-Fashioning in Hanif Kureishi's Narratives of Home and Return*. <http://jcl.sagepub.com/cgi/content/abstract/41/3/5>, 18.10.2008, s. 16.

¹⁶ Paul Gready, *The South African Experience of Home and Homecoming*, <http://www.questia.com/read/95705291?title=The%20South%20African%20Experience%20of%20Home%20and%20Homecoming>, 19.09.2008.

¹⁷ Gready, *The South African Experience of Home and Homecoming*.

¹⁸ Gready, *The South African Experience of Home and Homecoming*.

¹⁹ Sturgess, *Redefining the Subject*, s. 12.

²⁰ Robert Kroetsch, *Disunity as Unity: A Canadian Strategy*. W: *Unhomely States. Theorizing English-Canadian Postcolonialism*, red. Cynthia Sugars, Ontario, CA, broadview press 2004, s. 62.

²¹ Smaro Kamboureli, *Making a Difference. Canadian Multicultural Literature*, Toronto, New York, Oxford, Oxford University Press, 1996, s. vii.

²² Joanne Saul, *Displacement and Self-Representation: Theorizing Contemporary Canadian Biotexts*, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5001020023>, 28.05.2008.

²³ Joanne Saul, *Displacement and Self-Representation: Theorizing Contemporary Canadian Biotexts*.

²⁴ Erin Manning *Ephemeral Territories. Representing Nation, Home, and Identity in Canada*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press 2003, s. xvii.

²⁵ Robert Kroetsch, *Disunity as Unity: A Canadian Strategy*

²⁶ Manning *Ephemeral Territories*, s. xvii.

- ²⁷ Sally Robinson, *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*, Albany, NY, State University of New York Press 1991, s. 1.
- ²⁸ Margaret Atwood, *The Female Body. W: Good Bones and Simple Murders*, New York, Nan A. Talese 1994, s. 74.
- ²⁹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, przeł. H. M. Parshley, New York, Vintage Books 1989, s. 34.
- ³⁰ Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley, University of California Press 1995, s. 2.
- ³¹ Bordo, *Unbearable Weight*, s. 5.
- ³² Bordo, *Unbearable Weight*, s. 5.
- ³³ Jancy James, *Canadian Paradigms of Postmodern Feminism. W: Postmodernism and Feminism: Canadian Contexts*, red. Shirin Kudchedkar, Delhi, Pencraft International 2005, s. 101.
- ³⁴ Robert Kroetsch, *Disunity as Unity*, s. 68.
- ³⁵ Katherine Monk, *Weird Sex & Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*, Vancouver, Raincoast Books 2001, s. 89.
- ³⁶ *Theorizing – Feminism and Postmodernity. A Conversation with Linda Hutcheon by Kathleen O'Grady*, <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/hutcheon.html>, 12.09.2008.
- ³⁷ Lorna Crozier, *Sometimes My Body Leaves Me. W: Angels of Flesh, Angels of Silence*, Toronto, McClelland and Stewart 1988, s. 15.
- ³⁸ Lorna Crozier, *Alice. W: The Garden Going On Without Us*, Toronto, McClelland and Stewart 1985, s. 66.
- ³⁹ Grosz, *Volatile Bodies*, s.41.
- ⁴⁰ Kroetsch, *Disunity as Unity*, s. 68.
- ⁴¹ Grosz, *Volatile Bodies*, s. 203.
- ⁴² Constance Rooke, *Introduction. W: Writing Home. A PEN Canada Anthology*, red. Constance Rooke, Toronto, M&S, 1997, s. ix.
- ⁴³ Mitsuye Yamada, *Experiential Approaches to Teaching Joy Kogawa's Obasan. W: Teaching American Ethnic Literatures: Nineteen Essays*, red. John R. Maitino, David R. Peck, <http://www.questia.com/read/10567932?title=Teaching%20American%20Ethnic%20Literatures%3a%20Nineteen%20Essays>, 20.09.2008.
- ⁴⁴ Joy Kogawa, *Obasan*. Cytowana w: Rufus Cook, *The Penelope Work of Forgetting: Dreams, Memory, and the Recovery of Wholeness in Joy Kogawa's Obasan*, <http://web.ebscohost.com/ehost/pdf?vid=4&hid=9&sid=de44b459-d4e5-4b43-91a5-02dd785a5dd0%40sessionmgr2>, 20.09.2008.
- ⁴⁵ Joy Kogawa, *If Your Mirror Breaks*, <http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/kogawa/poem3.htm>, 15.08.2008.
- ⁴⁶ Mark Pendergrast, *Mirror, Mirror. A History of the Human Love Affair with Reflection*, New York, Basic Books 2003, s. 30.
- ⁴⁷ Diana Tietjens Meyers, *Gender In the Mirror. Cultural Imagery and Women's Agency*, Oxford, Oxford University Press 2002, s. 115.
- ⁴⁸ Benthien, *Skin*, s. 89.
- ⁴⁹ Best, *Sexualizing Space*, s. 189.
- ⁵⁰ Grosz, *Volatile Bodies*, s. 44.

- ⁵¹ Gready, *The South African Experience of Home and Homecoming*.
- ⁵² Germaine Warkentine cytowana w: Margaret Atwood, *Survival*, Toronto, Anansi 1972, s. 9.
- ⁵³ Margaret Atwood, *Through the One-Way Mirror. W: Images. Canada Through Literature*, red. John Borovilos, Scarborough, Ontario, Prentice Hall Ginn Canada 1996, ss. 168–171.
- ⁵⁴ Atwood, *Through the One-Way Mirror*, s. 168.
- ⁵⁵ Kamboureli, *Making a Difference*, s. vii.
- ⁵⁶ Sturgess, *Redefining the Subject*, s. 27.
- ⁵⁷ James, *Canadian Paradigms of Postmodern Feminism*, s. 101.
- ⁵⁸ Kroetsch, *Disunity as Unity*, s. 63.
- ⁵⁹ Manning, *Ephemeral Territories*, s. xviii.

