



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (25) 2025 | s. 121–137
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-09



IDIOMY PISAREK

GABRIELA JEŻAK*
Uniwersytet Szczeciński

Na tropie Wery. Studium kobiecości i seksualności bohaterek Zyty Rudzkiej z odniesieniem do autotematycznych komentarzy autorki

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza konstrukcji kobiecości i seksualności w trzech powieściach Zyty Rudzkiej: *Pałac Cezarów*, *Dziewczyny Bonda* oraz *Ten się śmieje, kto ma zęby*. Autorka ukazuje rozwój postaci kobiecych w kontekstach wolności, cielesności oraz dekonstrukcji ról płciowych. W artykule wskazano na istnienie „uniwersum Rudzkiej” – systemu powiązań fabularnych, językowych i symbolicznych – który umożliwia odczytywanie Wery, najnowszej bohaterki, jako dojrzałego konstruktu płciowego i narracyjnego. Analiza obejmuje również autotematyczne wypowiedzi pisarki oraz zjawisko powtórzeń (frazy, motywy, figury) jako cechę charakterystyczną dla stylu autorki. Szczególną uwagę poświęcono nożyczkom – narzędziu pracy i symbolowi kobiecej podmiotowości – które stanowią klucz do odczytania zarówno formy powieści, jak i tożsamości bohaterki. W pracy pokazano somatopoetykę oraz cielesność jako fundament narracji i konstrukcji postaci, odczytywanych z perspektywy/metodami feministycznej i krytycznej refleksji nad płcią.

Słowa kluczowe

Zyta Rudzka, proza polska, kobiecość, seksualność, ciało, somatopoetyka

* Kontakt z autorką: gabriela.jezak@interia.pl; ORCID: 0009-0002-1292-3227.

Pisanie to dla mnie przestrzeń największej wolności w życiu. [...] Ta moja bohaterka, ta Wera, fryzjerka męska, czuje się wolna. Czuję się tak, jak moja bohaterka – czuję się wolna¹.

Te słowa traktuję jako pisarskie wyznanie i manifest w jednym. Zyta Rudzka wygłosiła je w nagraniu przygotowanym po nominacji powieści *Ten się śmieje, kto ma zęby* (2022) do Literackiej Nagrody Gdyni. Autorka mówi tu o swoim procesie twórczym, ale i charakteryzuje własną twórczość – wolną od konwencji, kulturowej tradycji, wzorów i ról związanych z płcią.

Postać Wery została skonstruowana wokół doświadczenia niezależności i samostanowienia. Wszystko w niej jest organiczne i prawie zwierzęce – dlatego zapewne tak atrakcyjne i interesujące w odbiorze. W tym napięciu zanurzona jest także twórczość autorki *Pałacu Cezarów* (1997). Konstrukcja formy i płci w powieści *Ten się śmieje, kto ma zęby* jest wyjątkowo spójna; dlatego warto przyjrzeć się wcześniejszej twórczości Rudzkiej z lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku, aby lepiej zrozumieć ewolucję jej sposobu kreowania bohaterek. W kreacjach postaci zawsze pobrzmiewa tak ważna dla autorki wolność; jednocześnie pisarka powraca do tych samych motywów, słów, a nawet całych fragmentów – jakby była do nich w jakiś sposób przywiązana. Oprócz oczywistego zainteresowania tematyką marginalności oraz powiązań między problematyką społeczną a genderową, Rudzka wytwarza swoje „uniwersum”², w którym bohaterki i wydarzenia łączą się na przestrzeni czasu. Sieć powiązań, utkana w pierwszym prozatorskim etapie twórczości, dialoguje z dojrzałą prozą autorki, choć sama Rudzka zdecydowanie odcina się od swoich literackich początków – w wywiadzie z Maciejem Dudą mówi:

Uziemiam się. Wydaje mi się, że to jednak były bardzo artystowskie powieści. Nie wracam do nich i nie lubię o nich rozmawiać. Nie żebym czuła jakiś silny negatywny afekt, po prostu nie mam przychepności do tych tekstów³.

Wcześniejsze powieści językowo wyraźnie odróżniają się od tych późniejszych. W *Pałacu Cezarów* (1997) oraz w *Dziewczynach Bonda* (2004) język się różni, ale jest narracyjny, opowiadający. Jedynie momentami postaci otrzymują władzę opowiadania. W *Ten się śmieje, kto ma zęby* jest już zupełnie inaczej – to Wera opowiada, monologizuje i dominuje narrację.

¹ Zyta Rudzka, „Pisanie to dla mnie przestrzeń największej wolności w życiu...”, wideo opublikowane przez Literacką Nagrodę Gdynia, 7.06.2023, dostęp 15.07.2025, <https://www.facebook.com/watch/?v=259523303740160>.

² O „uniwersum” w twórczości Zyty Rudzkiej pisze Maciej Duda w artykule „Pętle, klisze, kordony i czas terazniejszy złożony. Formalne i emocjonalne powtórzenia oraz odcięcia w prozie Zyty Rudzkiej”, *Teksty Drugie 2* (2025): 356–377.

³ Maciej Duda, „To co, idziemy? Chodź, idziemy, będziemy gadać”. Z Zytą Rudzką, laureatką Poznańskiej Nagrody Literackiej w 2024 roku, rozmawia Maciej Duda, *Czas Kultury 1* (2024): 98.

Powtarzające się u Rudzkiej motywy dotyczące kobiecości i seksualności pozwalają dostrzec zapowiedzi postaci Wery już w jej wcześniejszej twórczości. Analizując trzy powieści – wcześniejsze *Pałac Cezarów* i *Dziewczyny Bonda* oraz *Ten się śmieje, kto ma zęby* (2022) – można prześledzić ewolucję kobiecości i seksualności, które w najnowszej prozie Rudzkiej osiągają dojrzałą formę w postaci Wery. Taka konstrukcja płci bohaterki nie pojawiła się nagle – podobnie jak forma i język pisarstwa Rudzkiej, rozwijała się stopniowo i, biorąc pod uwagę rozmowy z autorką, organicznie. Styl pisarski Rudzkiej staje się coraz bardziej intensywny, autorka docina lub struga frazy, jakby słowa miały zostawiać w czytelniku ostre, nieusuwalne ślady przypominające drzazgi. Nowa, waleczna dyspozycja pisarska autorki wpłynęła na konstrukcję formy. W najnowszych powieściach nie zostało zbyt wiele z obrazowego pokazu klisz i przeźroczy prozy lat dziewięćdziesiątych i pierwszego dziesięciolecia następnego wieku (choć tu wątkiem kontynuowanym wydaje się humor zawarty w prozie Rudzkiej; najczęściej wyraża go ironia). Rzeczywistość poznajemy oczami i słowami postaci, którym daleko do obiektywizacji czy prób rzetelnego przedstawiania. Podobnie jest z kobiecością i seksualnością bohaterek, których ciągłość możemy wyśledzić w lekturze. Analizę ułatwia wyrazistość motywów, w których Rudzka zakorzenia swoje postaci kobiece. Strata, przejście, wybór i wolność stanowią niezmiennie tło dla studium kobiecości protoplastek Wery.

Ramy teoretyczne i metodologia

Analizując prozę Zyty Rudzkiej przyjmuję perspektywę feministycznej krytyki literackiej oraz teorii gender, rozumianych jako sposoby lektury ujawniające kulturowe i językowe mechanizmy konstruowania płci i kobiecości. Szczególnie ważna jest dla mnie refleksja Ingi Iwasiów o akcie rewindykacji⁴ – odzyskiwaniu znaczeń dotąd marginalizowanych i przywracaniu ich dyskursowi literackiemu. W *Gender dla średnio zaawansowanych* autorka rozwija tę myśl, wskazując analizę literatury z perspektywy gender jako możliwość odkrywania w tekście śladów oporu wobec dominujących wzorców kulturowych⁵.

Koncepcję Iwasiów łączę z założeniami Ewy Kraskowskiej, w szczególności z jej artykułem *O tak zwanej kobiecości jako konwencji literackiej*, w którym autorka wyjaśnia, że kategoria kobiecości w literaturze stanowi wyraz konwencji – efekt stylistycznych i kulturowych kodów determinujących sposób przedstawiania doświadczenia kobiecości⁶.

⁴ Inga Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj* (Kraków: Universitas, 2002), 15–17.

⁵ Inga Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie* (Warszawa: W.A.B., 2004), 18–24.

⁶ Ewa Kraskowska, „O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej”, w: *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000), 200–212.

Przyjęcie takiej perspektywy pozwala odczytać prozę Rudzkiej jako obszar negocjacji pomiędzy językiem, normą społeczną a cielesnością i przeżyciami wewnętrznymi.

Posługuję się również kategoriami somatopoetyki, rozumianej – za Anną Łebkowską – jako badanie relacji między ciałem a tekstem, między cielesnością a językiem⁷. Takie ujęcie pozwala dostrzec, że ciało w prozie Rudzkiej aktywnie uczestniczy w konstrukcji zdarzeń i języka powieści.

Pałac Cezarów – dwie matki Wery

Kobiecość w *Pałacu Cezarów* deszyfrować możemy, śledząc losy dwóch bohaterek – Józefiny, przybyłej na południowoafrykańską farmę na zaproszenie kochanka, oraz Heleny, mieszkającej tam wcześniej wraz z tym właśnie mężczyzną. Bohaterki, choć z oczywistych powodów wrogo nastawione do siebie, łączą utrata tej samej osoby, tego samego mężczyzny. Mąż Heleny zmarł podczas polowania jeszcze przed przyjazdem kochanki. Józefina straciła miłość, Helena towarzysza życia w „piekle na ziemi”⁸.

Pierwsza z nich, Helena, stanowi oparcie dla mieszkańców swojego małego świata – syna, krów oraz nowego kochanka, Naczelnika:

Przodek Heleny na pewno był jednym z diggerów, poszukiwaczy złota. To po nim mogła odziedziczyć tę swoją wytrzymałość i bezwzględność. Także i to, że ziemia, płody, są dla niej ważniejsze niż ludzie. Tak, ona nie musiała się uczyć hardości w prowadzeniu farmy i wypasaniu bydła. Miała to ukryte pod skórą. [...] Ale jej plecy... Twarde jak pień drzewa. Dają spokój. Naczelnik lubi zająć ją od tyłu, by opasać jej brzuch. [...] Lecz ona nie pozwala, by tak sobie po prostu trwał⁹.

Bohaterka Rudzkiej jest twarda, ma siłę i spokój, jakich wymaga od niej rzeczywistość zmuszająca do codziennego przetrwania. Postać Heleny, niczym wyrzeźbiona z kamienia – wytrzymała i stateczna – nabiera jeszcze większej mocy w zestawieniu z mężczyzną, Naczelnikiem. Świat *Pałacu Cezarów* jest światem kobiet – mężczyźni są „albo nieżywi, albo słabi, albo okaleczeni”¹⁰. Role w tym nowym świecie są kulturowo *au rebours* – odwrócone

⁷ Anna Łebkowska, „Jak ucieleścić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”, *Teksty Drugie* 4 (2011): 11–127.

⁸ Zyta Rudzka, *Pałac Cezarów* (Izabelin: Świat Literacki, 1997), 6.

⁹ Tamże, 54.

¹⁰ Magdalena Boczkowska, „Eskapada z muzeum prozy. O twórczości Zyty Rudzkiej”, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, red. Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pastorska, cz. 1 (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 387.

względem tradycyjnego porządku płci, wszakże to Helena nie daje mężczyźnie schronić się w jej cieniu, korzystać z jej siły. Odtrąca jego słabość i potrzebę bezpieczeństwa, kierując jego gesty ku innej formie bliskości, w oczach Heleny zdecydowanie bardziej produktywnej. Możliwe macierzyństwo jest dla niej sposobem pozostania w trzeźwości umysłu i jedynym powodem do bycia z mężczyzną. Postać Heleny, twarda jak skała, jest paradoksalnie umacniana przez krople wody. W piekielnym upale woda to znak życia, płodności. Bohaterka w obrazie kapiących kropeł dostrzega powidok leniwie przeciągającej się ciężarnej kobiety, a kubeł wody ma w tej narracji przywrócić gotowość jej partnera do bliskości. Kamienna Helena pod prysznicem jest sama, a płynąca woda daje jej możliwość zadowolenia umęczonego ciała tak, jak pora deszczowa daje ukojenie wyschniętej po lecie ziemi. Świadoma i pozbawiona wstydu eksploracja własnej cielesności daje Helenie możliwość redefiniowania samej siebie, nowego początku po stracie, po upokorzeniu zdradą. Tym samym kodem spróbuje oswoić kochankę męża. Widok nagiej Józefiny otwiera między bohaterkami nowy rodzaj relacji, którą Rudzka pozostawia nienazwaną. Podobnie jak w późniejszej prozie, relacja kobieco-kobieca nie otrzymuje etykiety. Autorka pozwala bohaterkom na więzi przesycone erotycznym napięciem i zazdrością, a zarazem nacechowane przyjaźnią, siostrzane.

Józefina stanowi przeciwieństwo Heleny – jej delikatność i kruchość kontrastują z siłą tamtej. Przyjeżdża do Kraju Przylądkowego jako Europejka, a więc jako obca. Jej jasna, prawie niebieska skóra nie pasuje do spalonych słońcem twarzy. Jest słaba, dokuczają jej nieustające krwotoki i zmęczenie, na farmie jest niechcianym gościem zmarłego gospodarza. Pozornie wymaga opieki i pomocy. Jednak szybko odnajduje się w nowym klimacie i gęstej atmosferze domu. Początkowo zależna od Heleny wraz z czasem spędzonym w nowym miejscu zawiera relację z Naczelnikiem, która stawia ją w pozycji siły. Jej kobiecość trzymana jest przez sztywne ramy konwenansu – seksworkerka ze Starego Kontynentu wie, jak uwodzić, aby zarobić pieniądze i przeżyć. Dopiero gdy nawiązuje romans z Kwadwo, zauważa nieorganiczność własnej gry miłosnej:

Potem odwraca się plecami do lustra, a twarz ku niemu. Rozchyła wargi i przesuwając po nich palec. Koniuszek jej języka może poczuć szorstkość, spierzchnięcie ust przechodzące w zawilgocenie odwrotnej strony warg. Jest pewna, że on nie zna tego kuszenia¹¹.

To, co Helenie przynosi możliwość utrzymania się przy zdrowych zmysłach, dla Józefiny jest ciężarem. Gdy Józefina zachodzi w ciążę jest załamana. Dziecko, które ma urodzić, będzie „bastardem”. Podejmuje decyzję, by pozostać w Kraju Przylądkowym. Podczas wycieczki

¹¹ Rudzka, *Pałac Cezarów*, 110.

do urzędu widzi zmarłych znajomych z farmy – wszyscy są odgradzeni ulewą od bohaterki. Deszcz obmywa Józefinie nogi. Ten biblijno-naturalizowany symbol ma „uwolnić [ją] od przeznaczenia, zmyć z niej zmyły, dopusty i wyrzeczenia”¹². Dla Józefiny kontakt z wodą staje się próbą powrotu do pierwotnej siebie, momentem transgresji, nadzieją nowego początku. Od tej pory Józefina staje się fryzjerką tak, jak Helena. Razem zamieszkują fryzjernię na tyłach domu towarowego. Praca, choć w odmiennych profesjach, połączyła bohaterki już wcześniej:

Naraz zauważa na jej pochylonym karku krótki i męski włos. Józefina uśmiecha się do siebie. Nagle Helena staje się jej bliska. Zawody fryzjerki i kurwy mają ze sobą coś wspólnego. Myjesz się i myjesz, a jednak ciągle możesz znaleźć na sobie włos jakiegoś kutasa¹³.

Obcinanie włosów spoiło ich relację – Józefina utożsamia się z Heleną, czuje więź. Niechciane fragmenty męskiej obcości (włosów) ingerują zarówno w ciało Heleny, jak i Józefiny¹⁴. Fryzjerstwo umożliwi im życie razem. Wspólne doświadczenie zarówno wdowieństwa, jak i zderzenia się z tym, co opozycyjne, męskie, funduje ich relację.

Dziewczyny Bonda – mozaika

W powieści z 2004 roku Rudzka w przewrotny i ironiczny sposób przetwarza modną na początku nowego tysiąclecia prozę kobiecą. Pisarka tworzy galerię kobiet mierzących się z codziennością, wspierających się trywialnymi poradami Vipeczki – autorki popularnych wskazówek dotyczących relacji damsko-męskich. W prozie poprzetykanej filozoficznymi seks-instrukcjami, ułożonymi na wzór psychologicznego poradnika przepełnionego „złotymi” myślami, listami do odhaczenia i sposobami uwodzenia, znajdujemy te same motywy, co w *Pałacu Cezarów*, chociaż forma jest zdecydowanie odmienna. Widoczna jest pewna refrenowość fraz¹⁵. Sekswerkerki śmieją się tym samym, cielesnym śmiechem, jakim śmiali się czarni pracownicy farmy; szczygłom znów wyłupuje się oczy, by ładniej śpiewały, a Malwina, siedemdziesięcioczworoletnia bohaterka w kryzysie bezdomności ma bezpośredni kontakt ze szczurzą uryną tak samo, jak Józefina de Pologne. Józefina napotyka ją w drodze

¹² Tamże, 158.

¹³ Tamże, 95.

¹⁴ O ingerencji męskiego w kobiecie u Rudzkiej na przykładach *Mykwy* i *Białych klisz*, wspomina Magdalena Sarnińska-Górecka w artykule „Kobieta uci(ele)śniona. Rozważania o kilku obrazach kobiecego ciała we współczesnej prozie feministycznej”, *Colloquia Communia* 1 (2005) 2: 208.

¹⁵ Na wyjątkową refreniczność jako najważniejszą cechę twórczości Rudzkiej wskazują Magdalena Rabizobirek i Dariusz Nowacki, przemyślenia pogłębione zostały przez Martę Mizuro w artykule „Brutalna i czuła”, *Dialog* 7–8 (2008): 31–33.

do pokoju Naczelnika, z kolei Malwina tapiruje włosy przy użyciu moczu – jakby ten osobliwy zabieg miał nie tylko ją upiększyć, lecz także uczynić bardziej widzialną w miejskiej przestrzeni. Motyw myszy Rudzka łączy z doświadczeniem seksualności¹⁶ – zarówno Józefina, jak i Malwina są w nim zanurzone, czują jego zapach. Ponownie pojawiają się także inne zwierzęta, psy. Gospodarskie psy odstrzelone przez matkę zamordowanej Dzidzi zachowują się dokładnie tak samo, jak psy Naczelnika przed jego strzałami. Patrzą tymi samymi oczami, wyczekując śmierci.

Stałą, jeśli nie główną cechą kobiecości bohaterek Rudzkiej staje się ich wolność erotyczna. Ani Teresa w swoim nieudanym małżeństwie, ani Bibi, wdowa po samobójcy, nie przestrzegają kulturowych obostrzeń dotyczących flirtowania i eksperymentowania z różnymi kochankami. Teresa, podobnie jak wcześniejsze bohaterki *Pałacu Cezarów*, przechodzi od kochanka do kochanki, pozwalając na kontakt z namacalnym, pulsującym znakiem własnego życia. Ciało i jego cielesność znów pełni funkcję powrotu do siebie. Vipeczka po jednym ze swoich wieczorów autorskich chwilowo oczyszcza się z doskonałej wersji siebie – postaci znawczyni. W bulimicznych torsjach pozwala sobie na niedoskonałość, na płacz nad poczuciem własnego nieszczęścia, na strach przed przemijaniem. Historia każdej z postaci rozpoczyna się od momentu przejścia – od obchodzenia swoich urodzin. Niektóre, tak jak Malwina, nie zauważają upływu czasu, inne, jak Aniela – cicha bibliotekarka, fundują sobie gorzkie święta. Rudzka nieustannie przypomina o śmierci – niezależnie, czy dotyczy ona zbyt wczesnych zgonów małych dziewczynek, nastoletniej Dzidzi czy choroby nowotworowej Pauliny. Pisarka ukazuje bliskość miłości i śmierci, których wspólnym mianownikiem jest cielesność. Każda z kobiet przechodzi przez te momenty właśnie w namacalny sposób, w kontakcie z ciałem i rzeczywistością. Wdowa Bibi po śmierci męża wyjeżdża „na żużel”, do sanatorium, aby poznać nowych towarzyszy wieczorów i nocy. Cieleśnie rozprawia się ze złością i poczuciem niesprawiedliwości. Gdy rozmawia z córką o jej nowotworze – rozpakuje zakupy, aby nie stracić panowania nad sobą i swoimi emocjami. Ciało, podobnie jak w *Pałacu Cezarów*, umacnia bohaterki w poczuciu ich tożsamości i w kobiecej seksualności. Teresa i Izabella podczas spotkania po latach przeglądają się w swoich ciałach, jak w lustrach. Izabella, która ciągle przeżywa oddanie córki do adopcji widzi w zmienionym ciele Teresy bliźnię po porodzie, która doprowadza ją do poczucia wyobcowania, ma jej za złe, że dała mężczyźnie wkraść się w jej ciało i je zdeformować. Waldi, mąż Teresy, uwiódł ją opowieściami o jego jeździeckich umiejętnościach, które okazały się nieprawdą. Izabella za to ma duszę jeźdźca, od dzieciństwa chciała zostać Dżokejem. Wygląda na to, że Teresa szukając odpowiedniego partnera, a odrzucając partnerkę, zawiodła swoim wyborem własną kobiecość,

¹⁶ Duda, „To co, idziemy? Chodź, idziemy, będziemy gadać”, 111.

lokując uczucia nie tam, gdzie powinna. Cieleśność staje się podstawą kobiecości bohaterek, ich bastionem, który Rudzka poddaje nieustannej próbie. Przedstawia je w patriarchalnym świecie, zmieniając perspektywę na oddolną – rzuca światło na bohaterki nieme, niesłyszące, doświadczające bezdomności i psychicznego załamania.

Ten się śmieje, kto ma zęby

W powieści *Ten się śmieje, kto ma zęby* połączenie kryzysu życiowego z negacją narzuconej kulturowo wizji ról płciowych wpływa na charakterystykę i działania samej bohaterki. Wolność, wybór, stan transgresji są motywami, które Rudzka stale przetwarza także w swojej dojrzałej prozie. Motywy te, wcześniej rozpisane wielogłosowo na kilka bohaterek, tym razem przedstawione są z jednej perspektywy. Czytelnik poznaje Werę, która w swoim życiu doświadcza momentu przejścia: bohaterka organizuje pochówek zmarłego męża, Dżokeja. To doświadczenie transgresji stanowi podstawowy motyw organizujący powieść.

Postać Wery została skonstruowana tak, aby integrować cechy przeciwne, co nadaje jej być może ambiwalentny charakter. Zmarł jej mąż, ale nie czuje się wdową, plasuje się w zawieszaniu pomiędzy życiem, a śmiercią. Żałoba jest przeżywana przez nią w sposób autorski, niekoniecznie klasyczny. Podobnie jest z jej sytuacją materialną – po odebraniu zakładu Wera wyprzedaje przedmioty nagromadzone w swoim mieszkaniu i walczy o przetrwanie, pozostając jednak ciągle sprawcza; wydaje się nawet czerpać pewną przyjemność z możliwości targowania się i zawierania transakcji. Konstruując postać Wery, Rudzka nawiązuje również do konfliktu kulturowego – napięcia między wyobrażeniem ciała zaniedbanego i głodnego a pożądaniem, seksualnością i erotyzmem – podobnie jak w przypadku Malwiny z *Dziewczyn Bonda*.

Wera wiodła życie pełne. Przedstawia swój los, wyraźnie akcentując plejadę swoich podbojów seksualnych, jednocześnie funkcjonując w sytuacji życiowej, która w ujęciu stereotypowym ani nie jest pożądana, ani z pożądaniem się nie kojarzy. Autorka *Ten się śmieje, kto ma zęby* poprzez postać głównej bohaterki podważa stosunek współczesnej kultury do kobiecej cielesności, opartej na jej wyparciu i uprzedmiotowieniu, a zarazem wyraża krytyczny stosunek do społecznych wyobrażeń na temat płci. Rudzka wzmacnia cechy tej postaci odpowiednio dobraną formą. W omawianej powieści pisarka zestawia w sposób nierozwalny konstrukty płci i formy, które – przy głębszej analizie – okazują się dążyć do konsekwentnie realizowanej spójności charakteryzującej kreację postaci.

Zyta Rudzka w postaci Wery dokonuje dekonstrukcji stereotypowych wyobrażeń płci. Bohaterka nie chce być definiowana przez czynniki zewnętrzne. Sama decyduje o swoim imieniu, podważając tradycyjny w patriarchalnym społeczeństwie akt jego nadania przez ojca:

„A Weroniką jak od ojcuha i w urzędowych kwitach być nie chciałam. Ściąłam się na Werę. Na krótko, na zapalke”¹⁷.

Tym gestem Wera zrywa z dwoma elementami patriarchalnej tradycji. Pierwszym krokiem jest akt samonazwania; ścięcie włosów – kulturowo utożsamianych z kobiecością – stanowi potwierdzenie tej decyzji. Czasownik „ściąłam” sugeruje samodzielność działania bohaterki. To moment graniczny, symboliczne miejsce przejścia – narodzin nowej Wery, o nowym, samodzielnie wybranym imieniu. Gest ten, zapewne dokonany przy użyciu nożyczek, czyli jej późniejszego narzędzia pracy, staje się aktem samostanowienia. Obcięcie włosów „na krótko” odcina bohaterkę od tradycyjnego modelu kobiecości i otwiera nowy etap jej życia.

Bohaterka Rudzkiej „przycina” swoje wdowieństwo z taką samą precyzją i niezależnością, z jaką przycina włosy. Podobną postawę przyjmuje wdowa Bibi, która po śmierci męża nieustannie poszukuje męskiego towarzystwa, jednak jej reakcje są mniej wyraziste. Wera natomiast stanowczo buntuje się przeciw kolejnym próbom definiowania jej przez otoczenie. Mówi o sobie: „Przerwałam doktorowi: Kobieta to kobieta. A na samym końcu wdowa”¹⁸.

W rozmowie z mężczyzną bohaterka jasno wyznacza granicę i przejmuje pełną kontrolę. Jej wypowiedź ujawnia sposób rozumienia roli własnej płci – Wera jest kobietą na własnych warunkach, dopiero w dalszej kolejności dopuszcza możliwość określenia siebie w relacji ze światem zewnętrznym, z innym człowiekiem, wreszcie – z mężczyzną.

Kontrowersyjny, a zarazem niezwykle interesujący jest język bohaterki. W jego konstrukcji autorka unieważnia kategorię stosowności. Bohaterka mówi ostro, niestaranie opisuje rzeczywistość tak, jak ją odbiera, posługując się skrótami myślowymi. W potoku słów znajduje miejsce na drobne wtrącenia własnych życiowych prawd. Wera „podreptuje” (kiedyś łąziła), „skręca papierochy”, „podpala je”, „czasem łąze”, ale nie podczas spotkań ze starymi miłośnikami. To im poświęca wiele wspomnień i z nimi podejmuje relacje, wykorzystując kontakty, by wysprzedać jak najwięcej zgromadzonych przez życie rzeczy. Swoje podboje opisuje tak, jak swoje życie – wprost, często z użyciem wulgaryzmów. Autorka nie stosuje ich w celach prowokacyjnych – w pisarstwie Rudzkiej są one wyrazem dosadności i autentyczności, a nierzadko także podmiotowości jej bohaterek i bohaterów. Rudzka nie odwołuje się do aluzyjności; jej bohaterka posługuje się językiem ostrym, mocnym, takim, jakim musiała mówić w rozmowach z klientami – również w geście sprzeciwu. Daleko jej do stereotypowego wizerunku kobiety i żony, któremu sprzeciwiała się m.in. Betty Friedan w *Mistyce kobiecości* – cichej pani domu, ułożonej, ze skrzyżowanymi dłońmi. Wera wobec tego obrazu zajmuje pozycję przekorną, opozycyjną. Jak sama wspomina, spędziła „całe życie

¹⁷ Zyta Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby* (Warszawa: WAB, 2021), 60.

¹⁸ Tamże, 35.

w zakładzie i ani jednego swetra na drutach nie zrobiła”¹⁹. We wspomnieniach ukazuje się w sposób bezpośredni i prowokacyjny: „Łaziłam z dziewczynami do parku w sukience bez majtek, wietrzyłam pipę, ślepiłam starych dziadów, co zaraz wykitują na mój widok, jak im nożyce pokażę”²⁰.

W tym fragmencie Rudzka sygnalizuje kilka kluczowych tematów – przede wszystkim przekorę i siłę Wery. Ofiarami jej „polowań” w parku stają się mężczyźni, nad którymi bohaterka zyskuje władzę – nie tylko nad ich spojrzeniem, ale i życiem. Czasownik „wykitować” znaczy przecież ‘umrzeć’. kobiecość młodej Wery, spleciona z elementem zaskoczenia i śmiałością, staje się potencjalnie śmiertelna. „Wykitować” na widok młodej, odważnej dziewczyny mają „stare dziady” – uosobienie patriarchalnej władzy, szacunku i hierarchii, ale też symbol starczej słabości. W tym sensie Rudzka realizuje w zachowaniu Wery motyw *vagina dentata*, pozbawiając patrzących mężczyzn pozycji siły. Wera odwraca tradycyjne role: jej nagość nie jest przedmiotem męskiego pożądania, lecz narzędziem władzy. Brak bielizny w przytoczonym fragmencie niesie silne konotacje kulturowe, analizowane m.in. przez Pierre’a Bourdieu w *Męskiej dominacji*. Przepaska lub pasek stanowią symbole oddzielenia sfery prywatnej kobiecego ciała od sfery publicznej²¹, reprezentatywnej. Oznaczają granicę między *profanum* a *sacrum*, którą przekroczyć może jedynie osoba uprawniona. Transgresji dokonuje uprawniony mąż²², któremu przysługuje prawo do przekroczenia tej granicy, do działania. Bielizna Wery pierwotnie miała zabezpieczać nieuświęconą, bezprawną możliwością przejścia. Jej brak to akt świadomego buntu, jest działaniem, które narusza granicę nieprawomocnie, oddolnie, kobieco. Rudzka, kreując postać Wery, nie odsuwa jej od kobiecości; przeciwnie – przedstawia ją w sposób, który sytuując się na marginesie kulturowych norm, redefiniując samo pojęcie. Przekroczenie „świętej granicy” stanowi akt mocy – manifestację wyższości nad wyobrażoną płcią i jej atrybutami. Podobny motyw pojawia się w *Pałacu Cezarów*, gdzie Helena przejmuje kontrolę także za pomocą bielizny: „Łapie ostatnie krople do ust. Zbiera włosy do tyłu wiążąc je w supeł. Podchodzi do łóżka. Schyla się po sukienkę. Zakłada ją. Majtki zwijają się na mokrych udach. Przez moment jeszcze stoi tak ponad mężczyzną”²³.

Helena, po kontakcie z wodą, ubiera się ponownie. Mokre pozostałości po prysznicu utrudniają jej założenie bielizny, jakby ciało samo zatrzymywało ją przed ponownym włożeniem tej części garderoby. Bohaterka, przepełniona pewnością siebie, stoi tak nad mężczyzną

¹⁹ Tamże, 56.

²⁰ Tamże, 77.

²¹ Pierre Bourdieu, *Męska dominacja*, tłum. Lucyna Kopciwicz (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2004), 25.

²² Georges Bataille, *Erotyzm*, tłum. Maryna Ochab (Warszawa: słowo/obraz terytoria, 2019), 121.

²³ Rudzka, *Pałac Cezarów*, 27.

w wyraźnej pozycji siły. Moment ten zostaje przerwany przez dźwięk – ryk niewydojonych krów – który sprowadza ją z powrotem do rzeczywistości. Naczelnik odpycha ją od siebie, a bielizna zapewne symbolicznie powraca na swoje miejsce.

Olga Tokarczuk we wstępie do *Uwikłanych w płęć* opisuje płęć „jako nieustanne show, zestaw znaków i masek”, który dopiero po utrwaleniu daje złudzenie naturalności²⁴. Płęć głównej bohaterki powieści Rudzkiej konstruowana jest w odmienny sposób. Wera jest postacią organiczną – wyobrażeniem człowieka, który nie odrzuca żadnej części siebie. Jej tożsamość staje się naturalną konsekwencją samopoznania i samoakceptacji, a zarazem próbą ochrony przed zewnętrzną presją społeczną. W przypadku fryzjerki motyw ten zostaje dodatkowo ugruntowany w symbolicznie odcinaniu: włosów, tradycji, ról. Rudzka konsekwentnie zawiera te znaczenia w wizerunku, ubiorze i sposobie bycia bohaterki. Wera nigdy nie marzyła o małżeństwie – to życie zmienia jej plany. Zamiast tego przyjęła rolę przedsiębiorczynie, która zawsze skupia się na zarabianiu pieniędzy. Po utracie pracy przez męża to ona przejmuje odpowiedzialność za utrzymanie domu. Odczytując kreację bohaterki w kontekście *Męskiej dominacji* Pierre’a Bourdieu, można dostrzec, że Wera lokuje się po stronie aktywności, zewnątrz, rynku – przestrzeni tradycyjnie utożsamianych z męskością i przeciwstawianych domowemu ognisku, pasywności i emocjonalności. Uwikłana w tych zależnościach Wera reprezentuje kulturowo „męskie” cechy: twardość, sprawczość, siłę fizyczną. Jak Helena, uosabia – w terminologii Bourdieu – falliczność. Rudzka sama wskazuje na ten kontrast w słowach bohaterki: „Od tej myśli zmiękłam. Tyle że miękkość, w jakiej części ciała, serca czy rozumu, by nie była, szybko mi przechodzi”²⁵.

Wera jest twarda, ma „silne łapy”, lubi zarabiać. Odcina się od symbolicznego związku kobiecości z płodnością – nie chce i nie będzie mieć dzieci. Autorka konstruuje ją w wyraźnej opozycji wobec stereotypowej kobiecości postrzeganej jako bierna, uległa i pasywna. Jednocześnie bohaterka nie definiuje siebie wyłącznie w odniesieniu do zewnętrznego świata. Jej tożsamość jest relacyjna, ale nie zależna – kształtuje się w interakcji z rzeczywistością, a nie w podporządkowaniu jej. Wera dostrzega delikatność i „strojność” swojego partnera, jednak nie potrzebuje klasyfikacji. Cechy płciowe traktuje jako płynne, a przede wszystkim – drugorzędne.

Jeśli spojrzeć na Werę szerzej, dostrzec można, że Zyta Rudzka przekracza za pomocą tej postaci opisaną wcześniej dychotomię. Bohaterka wychodzi poza opozycję męskie–kobiece w stronę innych gatunków. Wera emanuje nieokiełznaną, wypływającą z wnętrza jej potrzeb energią życiową. Jej postać przepełniają instynkty – instynkt przetrwania, polowania, walki

²⁴ Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 13.

²⁵ Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, 82.

o siebie. Po zabraniu ciała męża pozostaje jej „tylko wycić, szczeleć”²⁶. Nie chodzi o zezwierzenie, a o zwierzęcość siły życiowej. Taką ma właśnie Wera – nie można jej usidlić. Ślady tej energii można odnaleźć również u innych bohaterek Rudzkiej – Heleny, Józefiny czy Teresy. Partnerem Wery jest Dżokej – zawodowy jeździec, specjalista w ujarzmianiu i prowadzeniu koni. Mężczyzna potrafił poskromić najsilniejsze zwierzęta, z jakimi przyszło mu pracować. Takiego kontaktu czy relacji z końmi pragnęła również Izabella, pierwsza partnerka Teresy.

Bohaterka *Ten się śmieje, kto ma zęby* wywodzi się z rodziny o silnych, patriarchalnych tradycjach, które jednak konsekwentnie podważa w swoich relacjach. Najpełniej jest to widoczne w relacji z mężem. Od początku znajomości z Dżokejem Wera pozostaje asertywna – „przypalam sama, rozbieram się sama”²⁷. Podział obowiązków w ich domu odbiega od tradycyjnego: to bohaterka prowadzi biznes, podczas gdy mąż – z racji specyfiki swej pracy i nieregularnego rytmu życia – gotuje i sprząta. W dodatku: „co wieczór mąż miednicę szykował, soli do wody doszczypał. Buty zdjął. Giry wymasował. [...] Pumeksem też umiał jeździć”²⁸.

Dżokej wita wracającą z pracy żonę myciem nóg. Ten obraz, silnie intertekstualny, uruchamia biblijną symbolikę. Mycie nóg jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych gestów w Biblii, odczytywanym jako znak pokory i uniżenia, tradycyjnie wykonywanym przez niewolników lub kobiety, nigdy zaś przez mężczyznę – „pana domu”. Gdy w Ewangelii św. Jana Jezus podczas ostatniej wieczerzy chce umyć uczniom nogi, pada pytanie: „Panie, Ty chcesz mi umyć nogi?”, a potem niezgoda „Nie, nigdy mi nie będziesz nóg umywał”²⁹. Gest ten, pierwotnie symboliczny, w relacji Wery i Dżokeja traci wymiar pokory – staje się natomiast gestem czułości, nasyconym erotyzmem i wzajemną przyjemnością. Dżokej czerpie satysfakcję z oglądania, jak Wera już samodzielnie kontynuuje kąpiel. Motyw mycia nóg pojawia się także w *Pałacu Cezarów*. Tam akt oczyszczenia ma charakter niemal rytualny, lecz odbywa się bez udziału mężczyzny. Józefina doświadcza wówczas organicznego kontaktu z naturą, a może nawet z tym, co transcendentne. W obu przypadkach czynność ta zachowuje cielesny wymiar, a jednocześnie staje się gestem przekroczenia, łamiąc ten sam kulturowy schemat.

Wera większość życia spędziła w swojej pracowni „Wera. Zakład fryzjerski męski”. Jej nieodłącznym atrybutem – obok tytoniu – są nożyczki, które stanowią symboliczny klucz do dekonstrukcji płci bohaterki. Na początku swojej drogi zawodowej Wera kupuje ciężkie nożyce fryzjerskie – zaraz po zakupie dyplomu. Od tego momentu stają się one nieodłączną częścią jej życia; kobieta zawsze nosi je w kieszeni, bez nich nie będzie już w stanie wyjść

²⁶ Tamże, 17.

²⁷ Tamże, 53.

²⁸ Tamże, 57.

²⁹ *Biblia Tysiąclecia* (Poznań: Pallottinum, 2014), 1254.

z domu. Wera będzie je nosić w znanym sobie miejscu, stałym, przy pasie, niczym rycerz swój miecz. Zyta Rudzka odwołuje się tu do kolejnej konotacji kulturowej, którą twórczo przekształca. Nóż, miecz, sztylet, później pistolet czy karabin to symbole męskości – narzędzia działania, władzy i agresji, historycznie zarezerwowane dla mężczyzn³⁰. Rudzka buduje symboliczne powiązanie Wery z nożyczkami tak, by przywoływały one kulturowe skojarzenia z bronią i atrybutami władzy. Gdy Wera czuje zagrożenie, instynktownie poklepuje nożyczki w kieszeni, upewniając się, że są na swoim miejscu. Niczym rycerz z *Pieśni o Rolandzie* nie jest w stanie się z nimi rozstać. W kryzysowej sytuacji materialnej, w jakiej się znajduje, nie stara się ich sprzedać: „Jak moje pierwsze nożyczki kupiłam, tak mi one tylko zostały. I ja te nożyczki zawsze przy sobie mam. Mogę nie mieć pieniędzy, dowodu, nastroju do życia. Nożyczki zawsze muszę mieć”³¹.

Nożyczki stają się dla niej narzędziem działania, bronią i walutą – pomagają przetrwać trudności. Podczas wyboru trumny Wera strzyżeniem wymusza zniżkę. Za pomocą nożyczek może odpłacić się za prawie każdą przysługę. Swoje dawne miłości wspomina, myśląc o włosach i fryzurach, które mogłaby stworzyć na ich głowach. W pracy, za pomocą nożyczek, wymierza kary klientom: „robiłam podcięcie na ohydę moralną. [...] aby choć kwartał bydlakowi zmarnować”³².

Bohaterka jest wyłącznie fryzjerką męską. Używa nożyczek jedynie przy męskich głowach – to im chce coś obcinać, przycinać, regulować; co uznać można za metaforę kastracji albo pielęgnacji (jedno nie wyklucza drugiego; bądźmy tak sprzeczni jak Wera) – to od panów mogła spodziewać się ciosu, ostre narzędzie gwarantuje jej chwilową przewagę, a nawet władzę nad ich życiem. Nożyczki Wery były jej zabezpieczeniem, własną bronią do walki ze światem. Tak, jak w przypadku noża, sztyletu czy miecza, ich kształt ma również ogromne znaczenie i łączy się z kulturowym postrzeganiem płci. Każdy z wymienionych atrybutów męskości ma falliczny kształt. Atrybutem Wery są nożyczki – tak samo ostre, niebezpieczne, zdolne do wyrządzenia krzywdy i do wyrównywania rachunków. Wera wojowniczo „leci z ostrzem” na zagranicznych klientów, a nawet „wbija nożyce” w mężczyzn naruszających granice dobrego wychowania. Wyraz ‘nożyce’ etymologicznie związany jest z grupą wyrazów słowa ‘nóż’, derywat, jaki nazywa, jest połączeniem dwóch ostrzy. W przypadku nożyczek Wery nie jest to jedyne znaczenie. W wyżej przytoczonym fragmencie, w którym bohaterka opisuje niezakładanie bielizny, Wera „nożycami” nazywa skrzyżowane nogi. Współcześnie motyw skrzyżowanych nożyczek funkcjonuje w ikonografii społeczności LGBT jako symbol

³⁰ Bourdieu, *Męska dominacja*, 37.

³¹ Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, 125.

³² Tamże, 124.

kobiecej relacji erotycznej – nawiązuje do doświadczenia współżycia kobieco-kobiecego, znanego Werze. Nożyczki w prozie Rudzkiej nie są więc jedynie bronią – są jej modyfikacją, tak jak nożyczki są modyfikacją noża. Angażują w sobie zarazem wymiar pracy, seksualności i podmiotowości. To za ich pomocą Wera manifestuje niezależność, a przede wszystkim wyzwolenie z ograniczeń płci społecznej. Dzięki nim może pozostać wierna samej sobie jako kobiecie – na własnych zasadach.

Fryzjerstwo dawało siłę także poprzedniczkom Wery – Józefinie i Helenie. Również one oddziaływały się za pomocą fryzjerskiego fachu od wcześniejszych etapów życia, od uwikłania w patriarchalny porządek. Fryzjernie, zakłady fryzjerskie były przestrzeniami kontroli nad własną kobiecością, miejscami, w których mogły wpuścić mężczyzn, lecz tylko na własnych warunkach. Wera kontynuuje ten motyw, lecz w *Ten się śmieje, kto ma zęby* Rudzka idzie krok dalej. W dojrzałej prozie poznajemy świat z perspektywy postaci, w skrajnej subiektywizacji widzenia i stylistycznej jednolitości³³. Narracja personalna pozwala ukazać życie, które rozgrywa się namacalnie w języku. Styl opowieści Wery – ostry, szarpany, realistyczno-naturalistyczny, z elementami eksponowania fizjonomii – odzwierciedla jej cielesność i tożsamość. Rudzka świadomie konstruuje język tak, by stał się odpowiednikiem rytmu ciała bohaterki. To pozwala odczytywać *Ten się śmieje, kto ma zęby* w perspektywie somatopoetyki – nurtu, w którym rytm i brzmienie tekstu powiązane jest z napięciami w ciele – dokładnie tak, jak u Rudzkiej. Ciało bohaterki może stać się kategorią interpretacyjną – o takich „narzędziach badawczych” pisze Anna Łebkowska w swoim artykule o somatopoetyce³⁴.

Dojrzała powieść ma formę potoku myśli, które bohaterka werbalizuje w swojej głowie, nie mając już nikogo, z kim mogłaby się nimi głośno podzielić. Zawsze była samotniczką, ale dopiero śmierć Dżokeja sprawiła, że poczuła się osamotniona. Czytelnicy poznają Werę, gdy staje się naprawdę samotna – odcięta od innych. Często używa czasowników w drugiej osobie liczby pojedynczej („Ubierz buty do trumny, wyrwij się od życia...”), jakby chciała utrzymać iluzję dialogu w monologu³⁵ jak najdłużej żywą.

Autorka wyraża zgodność metafory nożyczek i fryzjerskiego fachu także w formie powieści *Ten się śmieje, kto ma zęby*. Wypowiedzi Wery są przepełnione zdaniami szarpanymi, właściwiej byłoby nazwać je zdaniami pociętymi. Świadomość językowa jest zauważalna: „Pamiętam dzień. Zawołali go na piątek do dyrektora. Myślał, że chcą go na trenera”³⁶.

³³ Magdalena Rabizo-Birek, „Zaproszenie na ucztę”, *Nowy Nurt* 4 (1996): 5.

³⁴ Łebkowska, 11–127.

³⁵ O roli monologu wewnętrznym w prozie Rudzkiej wspomina Marta Mizuro w „Sekrety i kłamstwa. O trzech powieściach Zyty Rudzkiej”, *Odra* 12 (2021): 5.

³⁶ Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, 7.

Jej język jest cięty, gęsty, precyzyjny; Wera przeprowadza obcinanie tych kontekstów i wyrazów, które są według niej zbędne, niepotrzebne. Bohaterka świadomie nie używa zaimka wskazującego „ten” mówiąc o dniu, w którym Dżokej stracił pracę. Obcięcie tego intuicyjnie nasuwającego się dookreślenia pozbawia dany moment wagi tak, jakby Wera celowo chciała usunąć niepotrzebny patos, a zamiast niego podkreślić trywialność wydarzenia. W rozmowach z innymi bohaterami Wera jest często oschła i pragmatyczna, często ironiczna – docina swoim rozmówcom, łatwo daje się prowokować. Podobnie jest w kwestii składni – bohaterka mówi i myśli, konstruując zdania niedbale (oczywiście za tym stylem stoi rzemiosło Rudzkiej, a niedbałość jest wynikiem spójności postaci i jej języka), pomijając często orzeczenia:

Trudno o dobre buty dla nieboszczyka. Co innego buty do trumny, co innego do życia. Buty dla świeżo umarłego dobrze jak nowe. Albo noszone, a z wyglądu drogie. Najlepiej nowe i drogie. Jak umarłak ma szczęście, dostanie takie schodzone trumniaki, co wyglądają lepiej niż nówki prosto z pudełka³⁷.

Pierwsze wypowiedzenia powieści pozbawione są orzeczeń – dopiero szóste wprowadza pełne zdanie. To zabieg stylistyczny, który odpowiada praktyce „strzyżenia języka” – skracania, docinania, usuwania nadmiaru.

W wywiadzie z Waldkiem Mazurem³⁸ Rudzka podkreśla, że jej pisarstwo polega na „oddawaniu głosu bohaterkom”. Autorka – niczym medium – „gubi swoje słowa”, by przemówiła nimi postać. W ten sposób język powieści staje się integralną częścią konstrukcji postaci, jest podpisem emocjonalnym bohaterów, a Rudzka tworzy własny, rozpoznawalny idiom. Wyjątkowości tego idiomu sygnalizowała Kinga Dunin przy okazji recenzji *Krótkiej wymiany ognia*: „To język, forma i konstrukcja sprawiają, że chociaż trudno nazwać tę książkę przyjemną, wpadamy w nią jak w studnię”³⁹.

W *Ślicznotce Doktora Josefa* nie ma wulgarności, ostrości i bezpośredniości – te cechy zarezerwowane są dla bohaterek emancypujących się – częściowo dla Józefiny, Heleny, bohaterek *Dziewczyny Bondy*, ale przede wszystkim bohaterki *Ten się śmieje, kto ma zęby*. Rudzka – podobnie jak jej bohaterka – „docina”, „skraca” i „odcina” to, co zbędne. Gest fryzjerski Wery staje się metaforą gestu pisarskiego. Pisarka docina ostateczną formę jej powieści

³⁷ Tamże.

³⁸ Zyta Rudzka, rozmowa w ramach cyklu Salon Angelusa wokół powieści *Ten się śmieje, kto ma zęby*, 5.09.2023, dostęp 15.07.2025, <https://www.facebook.com/NagrodaAngelus/videos/648988503888326/>.

³⁹ Kinga Dunin, „Zajrzec do studni”, krytykapolityczna.pl, dostęp: 17.10.2025, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/zyta0rudzka-recenzja-zajrzec-do-studni/>.

z nadmiaru słów, nie włosy na męskich głowach. Odcinanie zbędnego, niepotrzebnego, nawet patriarchalnego to fundament bohaterki Rudzkiej, która w trudnej rzeczywistości tworzy własną, kobiecą niszę, tnąc męskie włosy. Powracanie tych samych słów, fraz i motywów – odciętych od jednej powieści i włączonych w kolejną – stanowi jeden z elementów wyjątkowego idiomu pisarstwa Rudzkiej, opartego na wszechobecnym współistnieniu śmierci, miłości i wolności⁴⁰.

Bibliografia

- Bataille, Georges. *Erotyzm*, tłum. Maryna Ochab. Warszawa: słowo/obraz terytoria, 2019.
- Bourdieu, Pierre. *Męska dominacja*, tłum. Lucyna Kopciwicz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2004.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płęć*, tłum. Karolina Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Duda, Maciej. „Pętle, klisze, kordony i czas terażniejszy złożony. Formalne i emocjonalne powtórzenia oraz odcięcia w prozie Zyty Rudzkiej”, *Teksty Drugie* 2 (2025): 356–377.
- Duda, Maciej. „To co, idziemy? Chodź, idziemy, będziemy gadać”. Z Zytą Rudzką, laureatką Poznańskiej Nagrody Literackiej w 2024 roku, rozmawia Maciej Duda, *Czas Kultury* 1 (2024): 97–114.
- Dunin, Kinga. „Zajrzeć do studni”, *krytykapolityczna.pl*, dostęp: 17.10.2025, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/zyta0rudzka-recenzja-zajrzec-do-studni/>.
- Iwasiów, Inga. *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*. Kraków: Universitas, 2002.
- Iwasiów, Inga. *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*. Warszawa: W.A.B., 2004.
- Kraskowska, Ewa. „O tak zwanej kobiecości jako konwencji literackiej”. W: *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000: 200–210.
- Łebkowska, Anna. „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”. *Teksty Drugie* 4 (2011): 11–127.
- Mizuro, Marta. „Brutalna i czuła”. *Dialog* 7–8 (2008): 31–33.
- Mizuro, Marta. „Sekrety i kłamstwa. O trzech powieściach Zyty Rudzkiej”. *Odra* 12 (2021): 3–6.
- Rabizo-Birek, Magdalena. „Zaproszenie na ucztę”. *Nowy Nurt* 4 (1996): 5–7.
- Rudzka, Zyta. *Dziewczyny Bonda*. Warszawa: Świat Książki, 2004.
- Rudzka, Zyta. *Pałac Cezarów*. Izabelin: Świat Literacki, 1997.

⁴⁰ Zyta Rudzka w rozmowie z M. Dudą: „Ta wzajemna bliskość Erosa i Tanatosa jest odwieczna. Kiedy czuje się śmierć, chce się jeszcze sztachnąć życiem. Dziś byśmy się nie spodziewali takiego zgorznienia, a to mieszczańskie zgorznienie się pojawia. W ludziach żyjących bardzo liberalnie, przyznających wolność, deklarujących wolność, naraz to spotykam”.

Rudzka, Zyta. Rozmowa w ramach cyklu Salon Angelusa wokół powieści *Ten się śmieje, kto ma zęby*, 5.09.2023. Dostęp 15.07.2025. <https://www.facebook.com/NagrodaAngelus/videos/648988503888326/>.

Rudzka, Zyta. *Ten się śmieje, kto ma zęby*. Warszawa: W.A.B., 2021.

Rudzka, Zyta. „Pisanie to dla mnie przestrzeń największej wolności w życiu...”. Opublikowane przez Literacką Nagrodę Gdynia, 7.06.2023. Dostęp 15.07.2025. <https://www.facebook.com/watch/?v=259523303740160>.

Sarnińska-Górecka, Magdalena. „Kobieta uci(ele)śniona. Rozważania o kilku obrazach kobiecego ciała we współczesnej prozie feministycznej”. *Colloquia Communia* 1 (2005) 2: 195–215.

Biblia Tysiąclecia. Poznań: Pallottinum, 2014.

In Search of Wera: Femininity and Sexuality in Female Characters, with References to the Author's Self-Reflexive Remarks

Summary

This article examines the evolving representations of femininity and sexuality in three novels by Zyta Rudzka – *Pałac Cezarów* (1997), *Dziewczyny Bonda* (2004), and *Ten się śmieje, kto ma zęby* (2022) – with particular focus on the continuity of gendered themes and the symbolic consolidation of these elements in the character of Wera. Drawing on feminist criticism and somatopoetics, the study investigates how Rudzka's female protagonists assert agency through embodied experience, transgressive language, and subversion of normative gender roles. The recurring motif of scissors is interpreted as a material and symbolic extension of power and self-definition, shaping both character identity and narrative structure. The article also addresses the intertextual web within Rudzka's fiction and explores the significance of her metanarrative statements in constructing a literary universe rooted in female autonomy, affect, and resistance.

Keywords

Zyta Rudzka, polish prose, femininity, sexuality, body, somatopoetics

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Gabriela Jeżak, „Na tropie Wery. Studium kobiecości i seksualności bohaterek Zyty Rudzkiej z odniesieniem do autotematycznych komentarzy autorki”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 121–137. DOI: 10/18276/au.2025.2.25-09.