

OBSZARY POLONISTYKI 8

NARRACJE (O) KOBIET(ACH)
WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE I KULTURZE

pod redakcją naukową

Kingi Matuszko, Mikołaja Głosa,
Krystyny Gielarek-Gorczyca



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Rzeszowskiego

OBSZARY POLONISTYKI 8

**NARRACJE (O) KOBIE(T)ACH
WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE I KULTURZE**



OBSZARY POLONISTYKI 8

NARRACJE (O) KOBIET(ACH) WE WSPÓŁCZESNEJ
LITERATURZE I KULTURZE



pod redakcją naukową
**Kingi Matuszko, Mikołaja Głosa
i Krystyny Gielarek-Gorczy**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2024

Recenzowali
dr hab. MACIEJ DUDA, prof. US
dr hab. MATEUSZ SKUCHA
dr hab. BEATA WAŁĘCIUK-DEJNEKA, prof. UPH
dr hab. BERNADETTA ŻYNIS

Opracowanie redakcyjne i korekta
JOLANTA DUBIEL

Korekta streszczeń w języku angielskim
JOANNA MAZUR-OKALOWE

Opracowanie techniczne i łamanie
WOJCIECH PĄCZEK

Korekta techniczna
EWA KUC

Projekt okładki
MICHAŁ KOCZĄB



Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 PL Deed)

DOI: 10.15584/978-83-8277-235-7

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2024

ISBN 978-83-8277-235-7
(Publikacja elektroniczna online)

2163

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69, tel./fax 17 872 14 26
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd. 5; ark. druk. 4,5; zlec. red. 63/2024

SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji	7
Mikołaj Głos – „Sikam, rzygam i płaczę. Jestem w ciąży” – matryfokalne (de)konstrukcje obrazów ciąży w twórczości Manuelei Gretkowskiej i Justyny Bargielskiej	9
Katarzyna Krotos – Ewolucja postaci kobiecych w <i>dark academia</i> – od całkowitego podporządkowania do indywidualizmu i niezależności	20
Olga Mackiewicz – Portret matki we współczesnej polskiej i francuskiej prozie (na przykładzie <i>Bezmatka</i> Miry Marcinów i <i>Pewnej kobiety</i> Annie Ernaux)	27
Katarzyna Majca-Lipa – Tożsamość kobieca w <i>Tuż-tuż</i> Julii Fiedorczuk	35
Klara Mendrek – „Na chwilę przypominałam sobie, że żyję, po czym znowu odpływałam” – <i>Mój rok relaksu i odpoczynku</i> Ottessy Moshfegh jako przykład depresyjnej literatury kobiet	47
Matylda Zatorska – „Tak chciałam, tak mogłam”. Modele tożsamości kobiet wiejskich w wybranych polskich popularnych powieściach historycznych w perspektywie (post)femini- stycznej	57

SŁOWO OD REDAKCJI

Współczesna debata nad różnymi formami pisarstwa kobiet/kobiecego prowadzi nas przez labirynt narracji, w którym można odnaleźć wielorakie doświadczenia i perspektywy kobiet i mężczyzn z różnych części świata i kultur, klas społecznych, o odmiennych orientacjach seksualnych i tożsamościach płciowych. W kontekście dynamicznych zmian społeczno-kulturowych oraz przemierzających się granic pomiędzy rzeczywistością a wirtualnością twórczość (o) kobiet(ach) przekształca się, przyjmując nowe formy, wyznaczając nowe obszary eksploracji i otwierając nowe przestrzenie na rozmaite interpretacje i konteksty. W obrębie tych narracji dochodzi do subwersywnych zabiegów związanych z przewartościowaniem znaczeń i odwołaniem się do heterogenicznych strategii artystycznych czy literackich. To podejście umożliwia zarówno krytyczne spojrzenie na istniejące paradygmaty, jak i tworzenie nowych, bardziej adekwatnych do zmieniającej się rzeczywistości i różnorodności doświadczeń.

W niniejszej monografii, która jest wynikiem rozważań młodych Badaczek i Badaczy podczas IX edycji konferencji „Obszary Polonistyki”, poprzez pryzmat literatury i kultury podejmujemy próbę zrozumienia i refleksji nad tym, jak te zróżnicowane narracje wpływają na kształtowanie naszych społecznych norm, wartości i wyobrażeń. Naszym celem jest śledzenie wieloaspektowych reprezentacji (nie)kobiecości, z ich lokalnością i indywidualnością, oraz związku kobiecości zarówno z jej stereotypowymi ujęciami, jak i z przekraczaniem genderowych podziałów.

Monografia skupia się na analizie różnych nurtów literackich i kulturowych, które stanowią kompleksową panoramę współczesnych dyskusji na temat kobiecości. Czytelnicy i Czytelniczki będą mieli możliwość zapoznać się z takimi tematami, jak kreacja matki we współczesnej literaturze polskiej i francuskiej, (de)konstruowanie obrazu macierzyństwa w polskiej prozie najnowszej, literatura depresyjna kobiet na przykładzie powieści *Mój rok relaksu i odpoczynku* Ottessy Moshfegh czy tożsamość kobieca w poezji Julii Fiedorczyk. Ponadto przyjrzymy się przedstawieniu kobiet w nurcie *dark academia* i modelom tożsamości kobiet wiejskich w wybranych polskich popularnych powieściach historycznych.

Pragniemy podziękować wszystkim Autorkom i Autorowi, których prace znalazły się w monografii, za ich wkład w kształtowanie publikacji. Mamy nadzieję, że stanie się ona inspiracją do dalszych badań i refleksji nad tak ważnym i aktualnym tematem.

Krystyna Gielarek-Gorczyca, Mikołaj Głos, Kinga Matuszko

„SIKAM, RZYGAM I PŁACZĘ. JESTEM W CIĄŻY” – MATRYFOKALNE (DE)KONSTRUKCJE OBRAZÓW CIĄŻY W TWÓRCZOŚCI MANUELI GRETKOWSKIEJ I JUSTYNY BARGIELSKIEJ

Wstęp

Od lat 90. XX w. macierzyństwo jest tematem powszechnie komentowanym i eksplorowanym, zwłaszcza w literaturze kobiet (Gawron 2016: 14). Ma to związek z podkreśleniem subiektywności tego doświadczenia oraz nowymi standardami w postrzeganiu ciąży, tworzeniu więzi z noworodkiem – aktywności rodzicielskiej oraz roli matki i związanej z nią odpowiedzialności (Morzyńska-Wrzosek 2023: 165). Twórczynie wskazują na niepowtarzalność, wielowymiarowość i prawdziwość przeżyć. Ukazują skrajne spektra swoich odczuć: „obok czułości, dumy, przywiązania i zobowiązania, są też niechęć, cierpienie, chęć rozłączenia, uwolnienia, wywoływane nimi napięcia” (tamże: 166). Takie narracje wpisują się w dyskurs matryfokalny, który Agnieszka Gawron określiła jako „dominującą perspektywę narracyjną matki [w której – M.G.] macierzyństwo stanowi najważniejszy/nadrzędny element struktury fabularnej” (Gawron 2016: 15). Powieści powstające w tym nurcie będą zatem nie tylko próbą zmierzenia się z wizją nadchodzących zmian w życiu kobiety-narratorki spowodowanych ciążą, ale także, choć może przede wszystkim, próbą przepracowania towarzyszących traum i obaw, które obejmują np. strach przed ograniczeniem (i wykluczeniem) wynikającym z posiadania dziecka, depresji poporodowej czy też tragedii po utracie nienarodzonego potomka bądź potomkini. W tym aspekcie te „matryfokalne manifesty” stają się zapisem swoistego rodzaju (auto)terapii, która – w rozumieniu autorek – może także pomóc innym (przyszłym) matkom.

Literatura opierająca się na osobistych doświadczeniach może przybierać różne formy – intymnej relacji, nieco zamkniętej dla czytelnika-widza/czytelniczki-widzki, mogących tylko śledzić czyjeś losy, lub utworów terapeutycznych¹, które – choć mają swoje źródło w życiu konkretnej jednostki, zazwyczaj osoby

¹ Na potrzeby artykułu pragnę ujednoczyć definicję „literatury terapeutycznej”, a właściwie funkcji terapeutycznej literatury, która „polega na kierunkowym, tj. leczniczym, oddziaływaniu utworu literackiego na różnorodne sfery życia duchowego odbiorców, a więc emocjonalnego, religijnego, świadomościowego, stanu psychicznego, cech osobowościowych” (W. Czernianin, H. Czernianin 2014: 3).

autorskiej – „otwierają się” na przeżycia odbiorcy/odbiorczyni, pozwalając im na uczestnictwo i współdzielenie odczuć. Zabieg ten nierzadko stosuje się w opowieściach o stracie, aby głos autorski stał się nie tyle narracją określonej osoby, co wszystkich, którzy mają za sobą podobne doświadczenia, lecz nie mogą/nie potrafią ich wyrazić i/lub czują się w swojej sytuacji osamotnieni, niezrozumiani. Nie inaczej jest w przypadku utworów dotyczących macierzyństwa.

Powyższe rozważania stają się punktem wyjścia dla mojego odczytania *Polki* (2001) Manueli Gretkowskiej i *Obsołek* (2010) Justyny Bargielskiej. Utwory te łączy forma gatunkowa, która według mnie jest swobodną wariacją na temat powieści-dziennika, rodzajem dekonstrukcji tej formy literackiej. Zdaniem Philippe’a Lejeune’a „prowadzenie dziennika jest fragmentaryczne” i „każdy zapis stanowi mikroorganizm” (Lejeune 2010: 50–51) będący składnikiem zbioru cechującego się nieciągłością. Wskazuje to na wartość gatunku, gdyż „zamiast być zwierciadłem, jest filtrem” (tamże: 52), a mimo alinearności zostaje zachowana spójność na wyższym poziomie – koherencji. Warto w tym miejscu wskazać, że wybrana przeze mnie proza Bargielskiej wymyka się rozumieniu dziennika jako „serii datowanych śladów” (tamże), ponieważ *Obsołeki* – choć dotyczą pewnego dłuższego lub krótszego okresu życia narratorki-autorki – trudno jednoznacznie umiejscowić w czasie. To dowodzi, że twórczyni dokonała dekonstrukcji gatunku, podchodząc do niego na własnych zasadach – można tu bowiem mówić o swego rodzaju stylizacji.

Nieco inaczej ta kwestia przedstawia się w przypadku utworu Gretkowskiej. Renata Ingbrant pisała o *Polce*, że to: „zbeletryzowany zapis wydarzeń, rozmyślań i przeżyć intymnych kobiety-autorki oczekującej dziecka” (Ingbrant 2013: 228), nazywa ją również powieścią (tamże: 225). Chcę zaznaczyć, że wszystkie utwory, jakie poddam w tym artykule analizie, traktuję jako powieści, ponieważ gatunkowo nie są *stricte* dziennikiem/pamiętnikiem, a ich zbeletryzowaną formą. Ujednoczenia wymaga jeszcze podejście do narratorek wybranej prozy. Zgodnie z recepcją wszystkich dzienników-powieści uznaję, że wskazane pisarki są jednocześnie narratorkami.

Każda z tych pozycji prezentuje inne podejście do kwestii macierzyństwa. *Polka* Gretkowskiej będzie ciągłym „tańcem” (Czapliński 2001: 12) ze stereotypem matki Polki – wskazywaniem jego anachroniczności i bezsensowności w zderzeniu ze współczesnym światem. Inną perspektywę zaprezentuje Bargielska w *Obsołkach*, która zdecydowała się na bezkompromisową i cyniczną walkę z tematem tabu, jakim jest poronienie, a także z całą wizją macierzyństwa jako wyłącznie błędnego i beztroskiego czasu w życiu każdej kobiety.

Matka (i) Pol(s)ka

Polka Manueli Gretkowskiej po raz pierwszy ukazała się w 2001 r., rozpoczynając autobiograficzny tryptyk, którego dopełnieniem będą kolejne powieści: *Europejka* i *Obywatelka*. Publikacja *Przeżyć z okresu ciąży* okazała się dla Gretkowskiej

wydawniczym „strzałem w dziesiątkę”. Bernadetta Darska podkreśla, że rozgłos towarzyszący wydaniu książki, która wywołała wręcz obyczajowy skandal, obnażył cały mechanizm recepcji osobistych wynurzeń – w tym przypadku dotyczących ciąży i własnej seksualności, uchodzących za tematy tabu (Darska 2014: 89). *Novum* w literaturze opowiadającej o doświadczeniach macierzyństwa jest ciągle obecność partnera pisarki – Piotra Pietuchy. Warto podkreślić, że zagadnienie świadomego ojcostwa pojawia się w polskiej literaturze już wcześniej, np. w *Dominie: traktacie o narodzinach* Anny Nasiłowskiej (1995). Nie jest to jednak tak silnie eksplorowany wątek jak w przypadku *Polki*, gdzie mężczyzna jest widoczny na każdym etapie trwania ciąży. Autorka akcentuje również jego „wkład” w swoją twórczość, np. przy pisaniu scenariuszy do popularnego wówczas w Polsce serialu *Miasteczko* (2000–2001). Możemy mówić w tym kontekście o świadomym tacierzyństwie: Pietucha zostaje przedstawiony jako pełnoprawny ojciec, jeszcze przed narodzinami dziecka, nie zaś jako odległa figura, nieobecna i odpowiedzialna jedynie za zapewnienie rodzinie dobrobytu. Jest on stale obecny – zwłaszcza podczas wizyt u lekarza:

Dość, rano szukam testu ciążowego. [...] Pietuszka wchodzi do łazienki, kiedy obsikuję tester. [...] W pierwszym okienku pojawia się powoli niebieska kreska, aha, potwierdzenie, test działa. W drugim okienku... jak zawsze będzie pudło, czerwony minusik... czekam... kropelka wsiąka i zabarwia się na niebiesko. Bzdura. [...] – Jestem w ciąży.

Pietuszka wybiega z sypialni.

– Pomyliłaś się, pokaż...

Aha, pomyliłam się, ale wcześniej. Teraz jestem na niebiesko.

– Zgadza się dupcik, jesteście w ciąży (Gretkowska 2001: 33).

Ten fragment obrazuje nie tylko świadomość i radość partnera pisarki („Jesteśmy w ciąży”), ale też inną kwestię, która wyraźnie wpływa na autokreację Gretkowskiej jako matki – język, jakim się posługuje, i jej humor. Narratorka śmiało wypowiada się o wielu kwestiach często uchodzących za kontrowersyjne, jednakże ciąża stanowi też pewien kontrast dla jej ironicznego poczucia humoru. Teraz materiałem do żartów staje się nowa codzienność – samo czytanie np. poradnika dla kobiet ciężarnych jest dla Gretkowskiej „furtką” do wyładowania frustracji (tamże: 34–39). Porusza też wiele tematów będących w momencie powstawania książki, i w dużej mierze również dziś, tabu w odniesieniu do kobiet ciężarnych – zwłaszcza seksu i swoich doznań płynących ze zbliżeń z partnerem².

Gretkowską cechuje niezwykły zmysł obserwacji, umiejętność trafnego akcentowania paradoksów zastanej rzeczywistości. Oczywiście sposób recepcji świata przez pisarkę zyskuje zupełnie nowe znaczenie w momencie jej odmiennego stanu fizjologicznego. Nie stawia się ona tylko w nowej roli, nie skupia jedynie na macierzyństwie, ale niejako pozostaje „sobą”. Co bardzo istotne, Gretkowska

² „Seks w ciąży, ha! Coraz gorzej na stojąco, od tyłu. Kupić kurewsko wygodne szpilki? Pietuszka nie musiałby się zniżać do mojego poziomu. Wchodzenie na stołeczek jest zbyt rozczulająco dziecinne. Stanowczo szpilki, *sursum corda* i wypięta dupka” (Gretkowska 2001: 135–136).

decyduje się na wpisanie problemów macierzyństwa w konkretną narrację: rewiduje mit matki Polki, bawi się nim, pokazując wszystkim tym, którzy widzieliby ją w roli uduchowionej, brzemiennej niewiasty, przysłowiowy język. Problematyka jej najnowszej twórczości oscyluje jednak wokół doświadczenia polskości, a konkretnie Polski. Gretkowska patrzy na ojczyznę z perspektywy swojego (przyszłego) macierzyństwa. Mówi głośno o problemach dotyczących ciężarne, o kiepskiej kondycji ochrony zdrowia. Píše dosadnie: „Matka Boska Królową Polski, reszta to brzemiennie dziwki” (tamże: 197). Ta prowokująca konfrontacja, tak charakterystyczna dla prozy Gretkowskiej, wizerunku „idealnego” macierzyństwa z jego biologicznymi, zwyczajnymi aspektami „wyciąga” na światło dzienne problem publicznego mówienia przez kobiety o swojej seksualności, fizjologii. Maryja w kontekście słów Gretkowskiej jest ukazana jako uosobienie niewinności i „czystości”, wzór niewieścich cnót, który właśnie, dzięki swoim przymiotom, zostaje wybawiony od grzechu poprzez niepokalane poczęcie, pozostałe zaś kobiety muszą mierzyć się ze skazą cielesnego obcowania i trudów ciąży. Tematy te jawią się jako tabu – seks istnieje w świadomości chrześcijańskiej jako mechanizm reprodukcji, a kobieta jako ta, która poprzez swoją słabość (okazaną już w biblijnym Raju) ma odpokutować za grzechy. Maryja wydaje się być zatem wzorem (zwłaszcza postępowania), do którego każda kobieta powinna aspirować, ale zawsze pozostanie on niedościgniony. Gretkowska trafnie podkreśla bezmyślną naiwność takich porównań. Jest bezlitosna w przypominaniu ludziom o biologicznej stronie ich egzystencji: stąd te „brzemiennie dziwki”, które godząc się z idealizowaną wizją ciąży, wpadają w beznadziejną sytuację, gdyż ich stan (kulturowo uznawany za „błogosławiony”) często staje się przyczyną ich napiętnowania.

Zanim Gretkowska wróci do kraju, podróżuje, rozmyśla, doświadcza świata. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie ciąża. W pewnym sensie można zinterpretować to przemieszczanie jako poszukiwanie nowego miejsca w zupełnie nowej sytuacji. Dotychczasowe miejsce zamieszkania (Szwecja) już nie wystarcza, zatem pisarka zabiera walizkę i, wraz z partnerem, wybiera się w podróż, która nie jest w żadnym stopniu zaplanowana, raczej całkowicie spontaniczna. Odwiedzają Grecję, jednakże ich marzenia o dalszych wojażach hamuje kurczący się budżet (tamże: 59). Podróżowanie w ciąży może wydawać się odważnym posunięciem, jednak Gretkowska zdaje się być całkowicie świadoma swojego stanu oraz zagrożeń płynących z prowadzenia intensywnego trybu życia. Potrzeba tej aktywności, pozostawania w ciągłym ruchu i podkreślania niezależności pod względem przemieszczania się jest dla Gretkowskiej osobistą próbą zmierzenia się ze stereotypem ciąży jako choroby. Usilnie chce „zażyć” świata, desperacko wręcz próbuje odrzucić myśl pozostania w bezruchu. Cięża będzie się jawiła jako ten moment w życiu kobiety, kiedy powinna ona dbać o swoje zdrowie, szczególnie unikać niepotrzebnych aktywności, dobrze się odżywiać itd. Dotychczasowe życie Gretkowskiej zdecydowanie nie wpisuje się w te ramy: bohaterka *Polki* chce udowodnić sobie i światu, że odmienność jej stanu fizjologicznego tak naprawdę

wcale jej nie ogranicza. Kwestie podróży można jeszcze, dość ostrożnie, rozpatrzeć w kontekście końcowego momentu „beztroskiej mobilności”. Kobieta udaje się w ostatnie *tourné*, żegnając ten etap w swoim życiu, kiedy wyjazd jawił się w kategoriach spontanicznej przygody – teraz uświadamia sobie, że obecność dziecka w jej życiu mimowolnie odbiera jej luksus swobodnego przemieszczania się w dowolny zakątek świata. Gretkowska to jednak intelektualistka, świadoma dokonań medycyny i jej roli w życiu człowieka. Chce udowodnić sobie, że ciąża nie zmienia wiele w jej życiu, że nadal może pozwolić sobie na swobodę, a przede wszystkim jest tą samą osobą, którą była wcześniej. Jej stan jej nie zmienia, nie definiuje, nie czyni inną osobą.

Wizyta u szwedzkiego ginekologa staje się dla Gretkowskiej momentem zderzenia dwóch podejść do macierzyństwa – skrajnie liberalnego i skrajnie konserwatywnego³. Pisarka stawia się między dwoma biegunowymi poglądami – od bardzo liberalnego podejścia do kwestii aborcji w Szwecji poprzez zupełny brak opieki medycznej, konieczności badania ciężarnych kobiet pod kątem różnych chorób i możliwych dysfunkcji płodu, które zauważa w polskich realiach. Gretkowska, tkwiąc między tymi skrajnościami, próbuje odnaleźć własne stanowisko, wypracować pewien kompromis, który pozostanie w pełni zgodny z jej światopoglądem. Jest wyraźnie poruszona tym, że przyszły rodzic może zrezygnować z dziecka jak z niechcianej zabawki tylko dlatego, że jest ono chore, ale też nie pozostaje obojętna na ignorowanie postępu medycyny i badań prenatalnych, które (wówczas w Polsce) jawiły się wręcz jako morderstwo. Zmierzenie się z tak ogromnym bagażem tradycji i oczekiwań, jakie niesie za sobą ciąża i macierzyństwo, nie jest dla pisarki łatwe. Kobieta ciągle rewiduje swoje poglądy, pokazując jednocześnie, że polaryzacja rzeczywistości, społeczne oczekiwania i dyskurs dotyczący ciężarnych wcale jej tego nie ułatwiają i nie stwarzają możliwości do wyrażenia własnego zdania.

Narratorka *Polki* przechodzi przez kolejne fazy samoakceptacji, które pozwalają przewidzieć to, co finalnie będzie określało jej stosunek do macierzyństwa. Warto przywołać moment jej pogodzenia się z tym, że jest w ciąży:

Przelatują mi przez głowę „myśli tragikomiczne”: nie jestem ślepą uliczką ewolucji. Urodzę dziecko jak tyle kobiet i samic przede mną. Miliony lat ewolucji buzuja w mojej macicy. Próbuję sobie wyobrazić poród. Nie boję się. Przy porodzie nie traci się z bólu świadomości. [...] Myślę o swojej śmierci trochę z żalem: nie da się już wyjść po angielsku, zostawię tutaj część mnie – Ciebie. Nie chcę Ci zrobić krzywdy. Nie wzięłam dzisiaj leków na serce, gdybym wiedziała, nie jadłabym ich już od miesiąca (tamże: 35–36).

³ „W gabinecie obok lekarz odgaduje płękę dziecka, schowaną między nóżkami. U nas za wcześnie na takie odkrycia. Najpierw badania prenatalne.

– Wielu rodziców decyduje się zobaczyć USG dziecka dopiero po wynikach badań... Wolą nie oglądać, gdyby musieli zdecydować się na... – położna nie wymawia «down», «aborcja». Żeby nie peszyć rodziców czy Małeństwa? W piętnastym tygodniu *twoje dziecko już słyszy dźwięki*.

Napisz o tym – namawia Piotr – o badaniach prenatalnych. W Polsce miały być zakazane i nadal są traktowane na równi z morderstwem” (tamże: 102).

Cytat ten jest kluczowy do zrozumienia tego, jak Gretkowska postrzega macierzyństwo. Jest ono pełne, mimo ogromnej dawki naturalizmu, ironii, zasygnalizowanej wcześniej potrzeby mówienia o blaskach i cieniach bycia w ciąży. Odwołuje się bowiem do doświadczeń każdej matki. Opisuje swoje mdłości i wyostrowany zmysł powonienia, pokarmowych zachcianek (tamże: 40–42) czy zwątpienia w swój instynkt. Odnosi się też do pewnej wyobrażonej wspólnoty kobiecości, a także do tego, że dziecko będzie jej przedłużeniem, wpisuje tym samym swoje macierzyństwo w dwie różne tradycje religijne.

Nie brak w powieści także kontrowersyjnych sądów, które przyrównują ciążę do trawiącej ciało choroby, rozchwiania psychicznego, zderzonych z obawą o utratę dziecka, a także strachu przed porodem – bohaterka cierpi na nadciśnienie, co może wywołać dodatkowe komplikacje.

Zasadne wydaje się pytanie: jaki obraz (przyszłej) matki wyłania się z tych wszystkich przykładów? Manuela Gretkowska uchodziła za skandalistkę, a *Polka* nie okazała się żadnym zwrotem w jej pisarskiej karierze. Podejście do ciąży i samej siebie „z dzieckiem w środku” stanowi doskonały przykład kształtowania się samoświadomości dojrzałej, ciężarnej kobiety. Bohaterka nie traci swojej podmiotowości – zachowuje ją w pełni, a wszystkie jej rozterki, związane z obawą o zdrowie w początkach ciąży, o zmieniające się ciało, są niczym innym jak tylko podążaniem ścieżką, którą przetarły przed nią całe rzesze matek. Wybrana przez pisarkę forma narracji nie jest niczym rewolucyjnym – rewolucyjna jest sama kreacja bohaterki, ale tylko w sposobie formułowania myśli. Gretkowska jest bezkompromisowa od samego początku, konsekwentnie, aż do końca, do porodu. Szokuje i zwodzi, posługuje się rubasznym językiem, pełnym wulgaryzmów, mając za nic społeczne konwenanse i oczekiwania względem kobiet. Z powieściowego zapisu wyłania się Gretkowska jako matka: kochająca, czuła, wręcz uzależniona od świadomości „posiadania” dziecka, stworzenia życia. Równocześnie pozostaje sobą sprzed ciąży – aktywną zawodowo pisarką i intelektualistką zaangażowaną w to, co dzieje się na świecie i w jej kraju, partnerką, kochanką.

Lament matki

Obsoletki, powieść z 2010 r., najtrafniej określiła Kinga Dunin, mówiąc o niej jako o „poronieniowym coming-oucie” (Dunin 2010: 8). Już sam tytuł wskazuje na zasygnalizowaną wcześniej tematykę – „«graviditas obsoleta» oznacza ciążę obumarłą, czyli kiedy dochodzi do wewnątrzmacicznej śmierci płodu” (Bargielska 2011: 20) – Bargielska utworzyła hipokorystyk medycznego terminu, nadając mu familiarny charakter, na jaki mogła zdobyć się tylko matka, która doświadczyła straty, a równocześnie kobieta zaangażowana w pomoc innym osobom będącym w analogicznej sytuacji. Utrata dziecka rzeczywiście

jest głównym motywem utworu, warto jednak skupić się również na innych tropach – autokreacji Bargielskiej jako matki „spełnionej”⁴ i uczestnictwie obojga rodziców w ciąży i wychowywaniu potomstwa, gdyż wszystkie trzy elementy będą składać się na całościowy obraz matki.

Podczas lektury *Obsoletek* zwraca uwagę wszechobecna obsesja śmierci. Bargielska podejmuje temat śmierci kota, dziadka, babci, kuzyнки i rodziny sąsiada. Wielokrotnie o śmierci rozmyśla i „ma jej obsesję” (Bargielska 2010: 18). Za stan ten prawdopodobnie odpowiedzialna jest trauma związana z utratą dziecka⁵, z której kobieta nie potrafi się otrząsnąć. Bierze udział w pokropku – uroczystości będącej odpowiednikiem pogrzebu dla zmarłych przed narodzeniem. Podkreśla to kuriozalność całej sytuacji – jak bowiem może umrzeć ktoś, kto się nie urodził? Zwraca na to uwagę sama Bargielska – „Czy sformułowanie «urodził się martwy» jest zgodne z konstytucją? Bo z logiką – nie jest” (tamże: 40–41). Może być to wyraz feministycznej postawy pisarki – apel o empatyczne spojrzenie na rodziców, którzy stracili dziecko przed narodzeniem. W dodatku śni o stracie ciąży („Ciągle śniło mi się, że już rodziłam [...], jedyne, co udawało mi się urodzić, to jakieś taśmy ze skóry”) (tamże: 24), a także „puszcza baloniki” z innymi matkami w celu upamiętnienia utraconych dzieci:

Żeby uczcić pamięć naszych utraconych dzieci, w słoneczne jesienne popołudnie zbierzemy się w parku miejskim i wypuścimy w powietrze napełnione helem błękitne i różowe baloniki. Kolory: różowy i niebieski symbolizują solidarność z osieroconymi rodzicami, którzy stracili swoje dzieci również w wyniku poronienia lub porodu przedwczesnego, w każdym razie przed narodzeniem. Rodzice będą mogli napisać na baloniku imię dziecka, tydzień ciąży, w którym odeszło, cokolwiek, co przyjdzie im do głowy (tamże: 57).

W sposób niezwykle wymowny, wręcz brutalny opisuje moment poronienia: „potwierdził poronienie w toku. Zawołał na położną, żeby przyniosła słoik, podłubał znowu, wyjął ze mnie jakiś kawałek czegoś i wrzucił do słoika” (tamże: 26). Zajmuje się również fotografią martwych płodów, stwarzając innym rodzicom możliwość zachowania podobizny nienarodzonego dziecka. Można rzec, że narratorka cierpi wręcz na obsesję utraconej ciąży. Eksploruje w ten sposób trzy płaszczyzny – psychikę „osieroconej”⁶ matki, codzienność osoby, która doświadczyła straty oraz samą sytuację poronienia. Przekraczając granicę „tematu zakazanego”, niszczy sielską wizję ciąży budowaną w dyskursie medialnym: obnaża mroczne strony rodzicielstwa i demitologizuje je. Dodatkowo wrażenie to pogłębia operowanie symboliką chrześcijańską eksponującą „przegrane macierzyństwo”. W *Obsoletkach* mamy przecież do czynienia z przywołaniem

⁴ Bargielska urodziła wcześniej zdrowe dzieci, również pojawiające się epizodycznie w utworze.

⁵ O załamaniu psychicznym bohaterki Bargielskiej może świadczyć następujący cytat: „Jak poszły, zadzwoniłam do męża, że przecież są jakieś leki i można te leki brać, więc może bym wzięła” (Bargielska 2010: 18).

⁶ Używam w tym kontekście słowa „osierocony” w przeciwnym znaczeniu niż słownikowe.

– w wielu kontekstach – figury Matki Boskiej (Wódkowska 2013: 333–343; Kościańska 2012: 147).

Pisarka próbuje, w podobny sposób jak Gretkowska, „zaskoczyć” swojego czytelnika zestawieniem figury Maryi (jako matki Boga, w tradycji chrześcijańskiej wzorca dla matki Polki) z czysto prozaiczną czynnością, jaką jest wyjście na basen. Wręcz „zdrapuje” otoczkę mistycznej kobiecości, która narosła na tak powszechnym doświadczeniu macierzyństwa. Sfera *sacrum* została zamieniona w *profanum*, „uzwyklona”, ale obdarzona dzięki temu dodatkową ziemską mocą. Alicja Wódkowska wskazuje, że bohaterka *Obsoletek*, podobnie jak Matka Boża, jest kobietą silną. Jednocześnie wskazuje na ważny i zasadniczo pomijany aspekt utraty dziecka przez Świętą. Rodzicielka Jezusa wszak podobnie musiała odczuwać śmierć syna, co bardziej uczłowiecza jej obraz i zbliża do innych cierpiących kobiet.

Istotny jest również sposób, w jaki Bargielska mówi o poronieniu. Ujawnia tę świadomość dość obrazowy, brutalny język, np. takie określenia dotyczące nieżywego płodu, jak: „biała kielbasa” czy „zeschnięta wątróbka” (Bargielska 2010: 6, 39). Wyobraźnia poetki oscyluje wokół artykułów spożywczych pochodzenia zwierzęcego. Obrazowe metafory mają na celu zbudowanie kontrastu między nieprzepracowanym żalem „osieroconych” rodziców a „przedmiotem” straty.

Pisarka dokonuje odbioru figury matki Polki, kobiety całkowicie poświęcającej się swoim potomkom, nieskarżącej się na wynikające z macierzyństwa niedogodności, takie jak na przykład rezygnacja z realizacji osobistych planów. Matka w utworze Bargielskiej jest człowiekiem posiadającym własne potrzeby i odczuwającym zmęczenie byciem w ciągłej gotowości do zaspokajania potrzeb dziecka; osobą, która te odczucia artykułuje wprost i nie boi się o nich mówić. Chodzi z córką na basen, wydmuchuje jej nos, dba o jej posiłki (choć czasami zapomina jej kupić jedzenie), potrafi się także z nią bawić: „Wracając, sterroryzowałyśmy z córką przedział, bo byłyśmy pewne, że ma na drzwiach napisane «Dla matki z dzieckiem do lat czterech». Kruszyłyśmy herbatniki, wachałyśmy sobie nawzajem nogi, a jak córka zasnęła, pozwoliłam jej raz czy dwa wierzgnąć na panią docent po lewo” (tamże: 47).

Obok scen z codziennego życia matki pojawiają się jednak inne, będące niejako reakcją na przemęczenie (chodzenie po domu w piżamie, picie alkoholu – „chciałam napisać «Kobieta karmiąca»; a napisało mi się «Kobieta pijąca»” [tamże: 77]). Te mało macierzyńskie obrazy powodują wyrzuty sumienia i nieustanny stres. Kobieta boi się zabrania dzieci przez ośrodek pomocy społecznej: „Przyszły jehowe z folderkami królestwa niebieskiego, a ja myślałam, że to komisja, żeby mi zabrać dzieci za chodzenie do południa w koszuli nocnej” (tamże: 18).

Nasuwa się myśl, że bohaterka tylko pozuje na osobę nowoczesną i wyzwoloną, a jej życie jest szamotaniną w schematach macierzyństwa. Widać to wyraźnie na przykładzie rozmowy z córką na temat konieczności noszenia szalika symbolizującego troskliwość i opiekuńczość matki, a jednocześnie będącego ważnym atrybutem garderoby kobiecej (macho szalików nie noszą). Narratorka

konstatuje, że szaliki są dla „pedałów”: „Sto razy bym jej pozwoliła iść bez szalika, szaliki są dla pedałów” (tamże: 45) – niezależnie od tego, czy uznamy kontekst tej wypowiedzi za żartobliwy, czy nie, wypowiedź ta nacechowana jest stereotypizacją i wartościowaniem.

Można wysnuć wniosek, że feminizm przejawiający się w odwadze mówienia o poronieniu jest tylko pozorny, gdyż Bargielska, choć podjęła temat tabu, tak naprawdę dąży do opowiedzenia wyłącznie o własnych emocjach, nie interesuje jej zainicjowanie dialogu. Mimo że jest działaczką Stowarzyszenia Rodziców po Poronieniu (Wódkowska 2013: 335), niemalże nie czuć tego w tekście. Jej zaangażowanie najsilniej przejawia się w historiach o fotografowaniu płodów oraz we fragmentach, gdy przytacza historie innych kobiet w podobnej sytuacji. Jednak w żaden sposób nie buduje wspólnoty osób doznających straty⁷. Trudno bowiem zuniwersalizować historię z *Obsoletek*. Śmierć dziecka (niezależnie czy narodzonego, czy nie) jest złamaniem prawa natury, a tym samym przeżyciem jednostkowym. *Obsoletki* należy zatem określić jako utwór terapeutyczny niejawnie, może on bowiem przynieść ukojenie osobom wiedzącym, co chcą w nim odnaleźć i szukającym odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób inni przepracowują podobną stratę. Skarga Bargielskiej zawiera lament nad sobą i opisy prób poszukiwania ratunku, ocalenia siebie, szamotania się w stereotypach, które ograniczają indywidualne odczuwanie śmierci dziecka.

Wnioski

Poddane analizie kreacje matek są wielopostaciowe: mają odmienne poglądy na świat, własną cielesność, a także macierzyństwo. Łączy je jedno – żadna nie wpisuje się w stereotyp matki Polki. Każda z nich jest osobą samoświadomą, niezależną i nietracącą podmiotowości w obliczu nadchodzącego macierzyństwa i w momencie przyjścia dziecka na świat. Gretkowską można określić mianem kobiety broniącej się przed powielaniem kulturowo przypisanych jej ról – nie przypomina *hausfrau* skupiającej się jedynie na wychowaniu potomstwa. Objawia się to również równością w relacji z partnerem, akcentowaniem swoich politycznych poglądów (i dostrzeganiem potrzeby zmiany w polskich realiach społecznych, szczególnie w sytuacji kobiet), demaskowaniem paradoksów rzeczywistości i konsumpcyjnego stylu życia, a także podkreślaniem własnej niezależności, co ma niebagatelne znaczenie zwłaszcza w związku z „medialnością” kariery pisarki.

⁷ Podobny zarzut pojawił się w jednym z omówień *Obsoletek*: „Nie wymagam oczywiście, aby literatura była obiektywna i prezentowała wszystkie możliwe punkty widzenia, nie taka jest jej rola. Kiedy jednak książka ma poruszać temat tabu, kiedy stoi za nią przekonanie autora, że mówi o rzeczach ważnych, że dzieląc się swoim doświadczeniem pomaga tym, których spotkało to samo, należy wziąć pod uwagę ryzyko stworzenia emocjonalnego szablonu i starać się uniknąć jednogłosowości mogącej sugerować wykluczenie” (Koziołkiewicz b.r.: 3).

Justyna Bargielska powodowana bólem po tak dotkliwej stracie, jaką jest poronienie, decyduje się na bardzo radykalne i bezkompromisowe wypowiedzenie swojego cierpienia. Jej „lament” jest pełen niezrozumienia dla otaczającego świata, skargi na wszechogarniającą nieczułość i obojętność dla par, które tak jak ona i jej mąż straciły ciężę. Pisarka szokuje: począwszy od tytułu i jego medycznych konotacji, jego formy (jest to ewidentnie zdrobnienie) poprzez podejmowane kwestie społeczno-obyczajowe. Dotyka także kwestii religii, kiedy wykorzystuje symbolikę związaną z Maryją do „odczarowania” uroków macierzyństwa. Chce uchodzić za inną, niezrozumiałą. Zaciętość i bezkompromisowość, z którą podejmuje temat tabu, jakim jest poronienie, mocny język oraz czarny humor sprawiają, że momentami wydaje się wręcz agresywna.

Oczywiście nie można zapominać o kwestii autokreacji. O ile w przypadku prozy w pełni fikcjonalnej można łatwiej określić, na ile dana bohaterka wpisuje się w konkretny stereotyp, o tyle w przypadku literatury opartej na wątkach (auto) biograficznych nie jest to takie łatwe, gdyż zawsze mamy do czynienia z pewnym filtrem – autorki przedstawiają się w taki sposób, w jaki chcą być oglądane, podejmują z czytelnikiem/czytelniczką grę. Nie można zatem w sposób wiarygodny ocenić zarówno poglądów zawartych w analizowanych przeze mnie pozycjach, jak i samych wydarzeń w nich przedstawionych. Można wręcz uznać, że nawet „scenografia” całej narracji ma sprzyjać takiej, a nie innej interpretacji, wpłynąć na odbiór tekstu i przyczynić się do jego popularności. Zarówno Manuelei Gretkowskiej, jak i Justynie Bargielskiej można zarzucić sztuczność kreacji siebie jako narratorki, ale też pretensjonalność (zwłaszcza w pierwszym przypadku) okoliczności snucia opowieści, przemycanych osądów i kapitalizacji swojej prywatności.

Bibliografia

- [anonim], b.r., *Justyna Bargielska, „Obsoletki”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/justyna-bargielska-obsoletki> [dostęp: 20.03.2024].
- Bargielska J., 2010, *Obsoletki*, Wołowiec.
- Bargielska J., 2011, *Inne rzeczy bolą*, rozm. przepr. V. Szostak, „Wysokie Obcasy”, nr 20.
- Czapliński P., 2001, *Taka Polka*, „Gazeta Wyborcza”, nr 154.
- Czernianin W., Czernianin H., 2014, *O funkcji terapeutycznej i wychowawczej dzieła literackiego w badaniach biblioterapeutycznych – na przykładzie psychoanalitycznych interpretacji baśni Bruno Bettelheima oraz interpretacji Pisma Świętego z pozycji psychologii głębi Anzelma Grüna*, „Przegląd Biblioterapeutyczny”, nr 2.
- Darska B., 2014, *Skandaliczny intelektualizm. O twórczości Manuelei Gretkowskiej* [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice.
- Dunin K., 2010, *Graviditas obsoleta*, „Wysokie Obcasy”, nr 49.
- Gawron A., 2016, *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka*, Łódź.
- Gretkowska M., 2001, *Polka*, Warszawa.
- Ingbret R., 2013, *Manuela Gretkowska, Grażyna Plebanek – syndrom sztokholmski?* [w:] *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po 1981*, red. E. Teodorowicz-Hellman, J. Gesche, Sztokholm.

- Korolczuk E., 2019, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Kraków.
- Kościańska A., 2012, *Twórcze odgrywanie Matki Polki i Matki Boskiej. Religia a symbolika macierzyńska w Polsce* [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Warszawa.
- Koziołkiewicz E., b.r., *Inaczej o poronieniu*, <http://www.krytyka.polonistyka.uj.edu.pl/documents/3034977/5db64e83-7c5b-4103-baa7-4b9453a88af1> [dostęp: 20.03.2024].
- Lejeune P., 2010, *Ciągłość i nieciągłość. Dziennik jako seria datowanych śladów* [w:] P. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie”. *O dziennikach osobistych*, tłum. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, Warszawa.
- Morzyńska-Wrzošek B., 2023, *Sygnatury matryfokalne w najnowszej polskiej poezji kobiet. Justyna Bargielska i Beata Patrycja Klary*, „Prace Literaturoznawcze”, nr XI.
- Mrozik A., 2012, *Akuszarki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa.
- Wódkowska A., 2013, *Obumarłe. O konstruowaniu podmiotu melancholijnego w „Obsoletkach” Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie”, nr 6.

„I’m pissing, vomiting and crying. I’m pregnant” – matrifocal (de)constructions of images of pregnancy in the works of Manuela Gretkowska and Justyna Bargielska

Abstract

Literature based on personal experiences can take various forms – an intimate relationship, somewhat closed to the reader-viewer who can only follow someone’s fate, or therapeutic works. These findings become the starting point for the analysis and interpretation of two novels – *Polka* (2001) by Manuela Gretkowska and *Obsoletki* (2010) by Justyna Bargielska. The main aim of the article is to analyze the writers’ (self-)portrait as mothers in the perspective of upcoming motherhood. By using the form of a novel diary, the authors try to work through the stress and trauma associated with (un)planned motherhood, which is unique in the context of contemporary Polish literature.

Key words: mother, motherhood, pregnancy, contemporary Polish women’s prose, therapeutic literature

EWOLUCJA POSTACI KOBIECYCH W *DARK ACADEMIA* - OD CAŁKOWITEGO PODPORZĄDKOWANIA DO INDYWIDUALIZMU I NIEZALEŻNOŚCI

Estetyka *dark academia* wzorowana jest na szkołach przygotowawczych, uczelniach z internatem oraz uniwersytetach przełomu XIX i XX w. (dokładniej obrazują one systemy edukacyjne z ostatnich dziesięcioleci dziewiętnastego stulecia aż do roku 1940) (Adriaansen 2022: 105). Mimo iż „mroczna akademie” odzwierciedla wiele panujących w tamtym okresie tendencji, warto pamiętać, że nurt ten nie ma na celu starannego skopiowania konkretnych elementów dawnych dziejów. Jest to bardziej przeszłość „uwspólniona”, mieszanina elementów zarówno ówczesnych, jak i współczesnych, istotnych z punktu widzenia odbiorcy XXI w. Jak ujmuje to R.J. Adriaansen: „jego perspektywa historyczna jest pastiszowa i napędzana afektami: [...] tworzy mieszany obraz artefaktów: literatury, sztuki, mody i architektury, który może, ale nie musi odnosić się do wczesnych czasów XX-wiecznego życia studenckiego, ale przynajmniej powinien odnosić się do estetycznego nastroju mrocznego środowiska akademickiego” (tamże: 105). *Dark academia* jako nurt literacki podlega w dużym stopniu wpływowi użytkowników online oraz krytyków. Wielu z nich zwraca uwagę na niepokojące wątki obecne w podgatunku „mrocznej akademie”, które w ich opinii powinny ulec zmianie. Wśród nich znajdują się przede wszystkim: romantyzacja szkodliwych nawyków czy cierpienia psychicznego (Facca, Jacob i in. 2022: 30), hermetyczność i snobizm przedstawianych grup studentów (D’Aniello 2021: 5), brak różnorodności rasowej, brak wystarczającej reprezentacji postaci kobiecych (Adriaansen 2022: 105). Co więcej, niektórzy zwracają również uwagę na fakt, iż estetyka *dark academia* jest estetyką ludzi bogatych. Angażowanie się w styl życia „mrocznej akademie” jest najczęściej równoznaczne z pochodzeniem z „klasy wyższej” (Dudley-Flores 2021). Krytycy dostrzegają nasuwającą się trudność w modyfikacji niektórych z wymienionych wątków. Uniwersytety „mrocznej akademie” wzorowane są na szkołach, których uczniowie – historycznie – byli w większości mężczyznami rasy białej. Jak stwierdza jednak Emily Jewett (2021): „historyczna dokładność nie powinna przysłańcać konieczności różnorodności i równości”. Należy zwrócić uwagę, iż *dark academia* przestała być już jedynie sposobem na odzwierciedlenie przeszłości, a bardziej stała się afektywną konwersacją z tą przeszłością, w której

to uczestnicy tegoż trendu proponują i dodają od siebie coraz to nowe, często współczesne elementy. Najczęściej są to wątki istotne społecznie i kulturowo.

Książki należące do „Biblii” estetyki *dark academia* można by umieścić na osi czasu. Pierwsza z nich – *Stowarzyszenie umarłych poetów* (2022) powstała na podstawie filmu, którego premiera miała miejsce w 1989 r., druga – *Tajemna historia* (2022) została opublikowana w 1992 r., ostatnia – *A jeśli jesteśmy złoczyńcami* (2017) w roku 2017. Chciałabym omówić przedstawione w nich postaci kobiece właśnie w podanej wyżej kolejności i pokazać, jakim zmianom na przestrzeni lat ulegały reprezentacje kobiet w literaturze tego nurtu.

W *Stowarzyszeniu umarłych poetów* przedstawiona została wyłącznie jedna dziewczyna, którą można zaklasyfikować do postaci drugoplanowych. Jest to Chris, popularna cheerleaderka, w której „zakochał się” jeden ze studentów Akademii Welltona. Trudno jednak nazwać uczucie, które stało się udziałem Knoxa, miłością. Jest to pożądanie wyłącznie cielesne. Chris zostaje sprowadzona do niemalże bezwolnego obiektu, przedmiotu. Mimo iż dziewczyna jest w związku z innym chłopakiem i wielokrotnie prosi Knoxa o zaprzestanie prób kontaktu, student wbrew jej woli nadal o nią zabiega. Co więcej, posuwa się nawet do poważnego przekroczenia granicy – bez jej zgody dotyka jej ciała. Chris jest zupełnie podporządkowana męskim działaniom. Nie została ona przedstawiona jako autonomiczna jednostka. W pewnym momencie zainteresowanie chłopaka Chris zakrawa wręcz o obsesję. Widać to wyraźnie w pewnej scenie: „Knox Overstreet, wpatrując się tępo w ekran, wypisywał na swojej kartce jedno i to samo słowo: *Chris, Chris, Chris, Chris...*” (Kleinbaum 2022: 110). Warto mieć na uwadze, iż Knox nigdy tak naprawdę nie rozmawiał dłużej z bohaterką. Czytelnik również niewiele o niej wie. Chris jest dziewczyną atrakcyjną fizycznie – jest to jedyny wniosek, który można wysnuć na podstawie opisu jej osoby. W pewnym momencie Knox pisze dla niej wiersz i deklamuje go – ponownie, wbrew jej prośbom, by tego nie czynił – na oczach całej jej klasy:

Zrodziła się w niebie dziewczyna imieniem Chris
 O skórze złotej i jasnych z aksamitu włosach.
 Tej skóry tknąć to Rajski by mógł Ogród być,
 Lecz pocałować ją? Rozkoszy Nieprzebrane Morza.
 Stworzono boginię! Przepiękne imię dano jej:
 Chris. Jak? Nigdy się tego nie dowiem.
 Choć dusza moja w okrutnej męce drży
 To miłość moja ogromnieć już tylko może.
 Ach! Słodczy widzę w jej uśmiechu,
 A w oczach ciepły słońca blask.
 Lecz oto życie me dobiegło kresu,
 Szczęśliwy jestem, że Ona wiecznie trwa (tamże: 123).

Kobieta zostaje zatem przedstawiona jako obiekt pożądania mężczyzny. Jej działania nie mają znaczącego wpływu na fabułę utworu. Chris jest po prostu pięknym posągiem, przedmiotem uwielbienia, czasem wręcz kultu. Pozostaje

to zresztą w zgodzie z opinią Keatinga, który w pewnym momencie stwierdza: „Kobieta jest jak świątynia, chłopcy – powiedział. – Trzeba oddawać jej cześć, kiedy tylko jest to możliwe” (tamże: 116). Wśród tak wielu porównań Chris do bóstwa czy obiektu kultu można by pokusić się o odczytanie jej postaci jako symbolu greckiej bogini – Afrodyty. Nie jest ona bowiem jedynie patronką szeroko pojętego piękna. Już przez starożytnych przedstawiana była jako postać zmysłowa i uznawana za nośnik erotycznych znaczeń. Jej wizerunki postrzegane były jako ideał kobiecości. Mimo iż bogini otoczona była kultem współczesnych, zdarzały się epizody profanacji posągów Afrodyty. Pewna anegdota opowiada historię wizerunku stworzonego przez Pliniusza: „Jeden z przybyłych był tak zafascynowany pięknem Afrodyty, że schował się w nocy w jej sanktuarium. Gdy pozostał w nim sam na sam z posągiem, obejmował go i całował, osiągając podniecenie seksualne” (Skupińska-Løvset 2016: 89). Anegdota ta ukazuje specyficzny stosunek człowieka do bóstwa – kierowany popędem, impulsywny, pozbawiony szacunku. Tak podsumowuje tę relację Ilona Skupińska-Løvset: „Obnażona Afrodyta nie jest już darzona czcią i traktowana z należnym szacunkiem. Przeciwnie, zachowanie zwiedzającego ocenić można jako uwłaczające nie tylko bogini, lecz także każdej śmiertelnej kobiecie” (tamże: 90). Podobnie Chris – mimo iż przyrównana do bóstwa – nie jest darzona szacunkiem przez Knoxa. Staje się wyłącznie zaspokojeniem jego egoistycznych pragnień. Knox, mimo deklarowanego uwielbienia wobec dziewczyny, nie respektuje jej granic (w tym także cielesnych) oraz potrzeb. Na pierwszy plan wysuwa się pierwiastek erotyczny, zmysłowy. Knox nie podejmuje zaś żadnych refleksji na temat swojego nagannego postępowania. *Stowarzyszenie umarłych poetów* przedstawia więc powierzchowny portret kobiety podporządkowanej działaniom mężczyzny. W powieści tej nie ma miejsca na autonomię i eksplorację charakteru dziewczyny.

W *Tajemnej historii* została przedstawiona jedna główna postać kobieca. Zaliczyć ją można do grona bohaterów pierwszoplanowych. Jest to Camilla, jedyna dziewczyna w elitarniej grupie studentów profesora Morrowa. W porównaniu z Chris postacią ta została wykreowana z dużo większą dbałością o szczegóły. Czytelnik szybko orientuje się, iż Camilla to studentka bardzo inteligentna. Jej udział w kameralnej grupie Morrowa jest efektem ciężkiej pracy. W ten sposób podsumowuje jej sytuację narrator:

Jako jedynej dziewczynie w wyłącznie męskim gronie musiało jej być ciężko. Cudem nie kompensowała sobie tego chłodem lub kłótniowością. [...] Pod wieloma względami dorównywała Henry’emu spokojem i zdolnościami; bezkompromisowa i niezależna w swym sposobie bycia i pod wieloma względami równie wyniosła (Tartt 2022: 251).

Ponadto jest ona osobą spokojną, opanowaną. Mimo tragicznego splotu wydarzeń, w którym znaleźli się bohaterowie, narrator podkreśla, iż jedynie raz widział Camillę, gdy płakała. Ze względu na swoją atrakcyjność fizyczną i tajemniczy, pociągający charakter staje się obiektem pożądania kilkorga bohaterów: Richarda, Henry’ego, Bunny’ego oraz Charlesa – własnego brata bliźniaka. Kilkukrotnie w książce

pojawiają się sugestie, iż ten ostatni wykorzystuje Camillę seksualnie, jest wobec niej agresywny i zaborczy. Mimo to dziewczyna zachowuje godność, niesamowity spokój, indywidualność. Co warto podkreślić, ona sama nie jest zainteresowana relacją seksualną z żadnym ze swoich „adoratorów”. Ceni sobie własną niezależność. W końcowej części powieści wiąże się z Henrym, jest to jednak bardziej relacja na poziomie intelektualnym, przyjacielskim, nie fizycznym. Camilla twierdzi, iż chłopak ten może ją obronić przed niechcianymi zachowaniami Charlesa – jest to więc związek zapewniający dziewczynie poczucie bezpieczeństwa. Na koniec książki Richard oświadcza się bohaterce – ona jednak odrzuca propozycję małżeństwa. Wyznaje, iż nawet po śmierci Henry’ego ona wciąż go kocha. Warto zauważyć, iż Camilla nigdy wcześniej nie przyznała się do miłości do tego chłopaka. Możliwe, iż po śmierci Henry’ego idealizuje jego postać. Z pewnością był jej bliski, ratował, gdy go potrzebowała. Życie uczuciowe dziewczyny pozostaje jednak dla czytelnika nierozwikłaną zagadką aż do końca utworu.

Camilla jest postacią znaczącą dla fabuły. Podobnie jak w przypadku Chris, w opisie jej postaci pojawiają się odwołania do kultury starożytnych Greków. Na ich podstawie Camillę można interpretować jako Artemidę. Podobnie jak grecka bogini ma brata bliźniaka. W taki sposób opisuje rodzeństwo narrator: „Byli bardzo do siebie podobni, z ciężkimi ciemnoblond włosami i nieokreślonymi płciowo jasnymi twarzami, pogodnymi i skupionymi jak u flamandzkich aniołów. [...] lubili nosić stroje w bladych kolorach, zwłaszcza białych” (tamże: 28). Opis ten zawiera w sobie pewne elementy niezwykłości, tajemniczości. Bliźnięta wydają się postaciami nie z tego świata, niedostępnymi, niepodobnymi do zwykłych śmiertelników. Sama Camilla zostaje przez Richarda wprost porównana do bóstwa:

[...] tak bardzo była podobna do swojego brata, lecz jego naturalna, czysta uroda stawała się niemal czarodziejska, powtórzona, z zaledwie drobnymi modulacjami, w niej. Była dla mnie chodzącym marzeniem, sam jej widok rozbudzał we mnie nieskończoną, bez mała gamę fantazji, od greckich do gotyckich, od wulgarnych do boskich” (tamże: 113).

Ponadto w dramatycznym momencie akcji, gdy grupa studentów ogarnięta wręcz dionizyjskim szałem traci kontrolę i poddaje się działaniu podświadomości, stan, w którym znalazła się Camilla, podsumowany zostaje w następujący sposób:

Camilla mówi, że w pewnym momencie uwierzyła, że jest łanią; i to było dziwne, bo reszta nas pamięta, że ścigaliśmy przez las łanię, pokonując przy tym całe kilometry, jak nam się zdawało. [...] [Później] Siedziała spokojnie na brzegu strumienia ze stopami w wodzie, w nieskazitelnie białym stroju, nigdzie ani śladu krwi, oprócz włosów” (tamże: 191–192).

Tradycyjnym symbolem Artemidy jest właśnie łania (Korczak 2016: 34). Camilla w swoim umyśle przyjmuje rolę uciekającej zwierzyny, niemożliwej do doścignięcia. Tworzy jedność z otaczającą ją naturą, daje się ponieść prymitywnemu instynktowi. Jej biały strój, gdy siedzi nad brzegiem strumienia, świadczyć może zaś o jej niewinności, nieskazitelności. Artemida jest boginią dziewczą, kochającą swój niezależny stan i wolność. Jest obiektem pożądania śmiertelników, jednak

im niedostępnym, tajemniczym, niebezpiecznym. Camilla również nie wykazuje zainteresowania związkiem romantycznym. Mimo iż wielu studentów jest nią zauroczonych, ona sama nie wykazuje inicjatywy, ani nie wyraża potrzeby, aby z kimś być, jest wolnym duchem. Relacja z Charlesem, przemocowa i kazirodcza, dziejąca się poza jej wolą, zmusza dziewczynę do ucieczki w związek z „obrońcą” – Henrym. Camilla, podobnie jak bogini łowów, jest ucieleśnieniem niedostępności, indywidualności. Wobec swoich licznych wielbicieli zawsze zachowuje pewien chłód, wyniosłość oraz dystans.

To postać wyrazista, pełna sprzeczności. Budzi ona zaciekawienie czytelnika za względu na swój temperament i tajemniczą osobowość. W przeciwieństwie do Chris – nie stanowi jedynie pięknego obiektu – jest żywą, autonomiczną, czującą jednostką uwikłaną w dramatyczny splot wydarzeń, realistyczną.

W *A jeśli jesteśmy złoczyńcami* przedstawiono kilka znaczących postaci kobiecych. Są to: nauczycielka aktorstwa – Gwendolyn oraz trzy studentki wchodzące w skład elitarnej grupy – Philippa, Wren oraz Meredith. Skupię się na dokładniejszym omówieniu ostatniej z wymienionych postaci z tego względu, iż miała ona największy wpływ na fabułę.

Meredith jest dziewczyną atrakcyjną i świadomą swojego piękna. W przedstawieniach teatralnych najczęściej otrzymuje role uwodzicielek. Nie chce jednak być postrzegana przez innych jedynie przez pryzmat własnej fizyczności. W pewnym momencie powieści wyznaje odważnie na forum klasy: „Boję się, że jestem raczej ładna niż utalentowana i inteligentna i że z tego powodu nikt nie będzie mnie traktował poważnie. Jako aktorki czy osoby” (Rio 2017: 40). Scena ta pokazuje, iż Meredith jest gotowa przyznać się do swoich największych lęków i podjąć z nimi walkę. To dziewczyna pewna siebie, o burzliwym temperamencie. Wzbudza szacunek u innych studentów, można nawet uznać, iż respekt ten podszyty jest lękiem. Jest kobietą inteligentną i zdecydowaną, często podejmuje w grupie wspólne, ostateczne decyzje. Ona również, podobnie jak Camilla, staje się obiektem pożądania większości grupy studentów – jest w związku z Richardem, krótkotrwała relacja łączy ją również z Jamesem, zakochany jest w niej główny bohater – Oliver. To, co wyróżnia Meredith, to jej magnetyczna, charyzmatyczna osobowość. Pociąga za sobą tłumy i prawie zawsze jest w stanie przekonać innych do swojego zdania. Budzi skrajne emocje u studentów. Tak Oliver określa tę dziwną mieszankę miłości i nienawiści wobec dziewczyny: „Meredith budziła podziw, ale była też obiektem zazdrości i grupka ludzi upajała się każdą jej porażką” (tamże: 89). Bohaterka bywa nieobliczalna w swojej złości, ulega impulsom. Głośno, często okrutnie wyraża swoje zdanie, w kłótni w większości przypadków zwycięża przeciwnika. Jest partnerką najbardziej popularnego i najsilniejszego (zarówno pod względem fizycznej budowy, jak i charakteru) studenta – Richarda. Razem stanowią parę dzierżącą władzę w całym kampusie. Meredith – władczą, wyniosłą oraz temperamentną przywołuje na myśl starożytną boginię – Herę. Tak jak ona jest partnerką mężczyzny, którego wszyscy jednoznacznie uznają za

przywódcę. Richard, jak Zeus, wzbudza w swoich wielbicielach ogromny lęk. Jest osobą, której nikt nie waży się sprzeciwić. Wyjątkiem jest Meredith – kłótnie kochanków, pełne wzajemnych wyzwisk i brutalności rozchodzą się echem po całym uniwersytecie. Pozostaje to w zgodzie z historią Zeusa i Hery, których związek z pewnością nie należał do najbardziej zgodnych i spokojnych. Meredith, podobnie jak grecką boginię, charakteryzuje skłonność do pamiętliwości i zemsty. Angażuje się w krótkotrwałe romanse z innymi studentami, w ten sposób mszcząc się i buntując przeciwko agresywnemu partnerowi:

– Czemu to robisz? – zapytałem. [...]

– Bo chcę.

Zawrzałem gniewem.

– Chcesz – powiedziałem. – Czemu? [...] Bo chcesz doprowadzić Richarda do furii, a ze mną będzie najłatwiej? [...] Wiesz, jaki jest, kiedy wpada w furję (tamże: 122).

Tak zostaje zaś opisany wygląd Meredith na premierze przedstawienia teatralnego: „Wren miała na sobie elegancką, granatową sukienkę, a Meredith coś czerwonego, co oblepiało jej krągłości jak warstwa farby, włosy miała ułożone na szczotce tak, że przypominały lwią grzywę” (tamże: 113–114). Kolor, z którym utożsamiana jest Meredith, to czerwony, swoistym zaś atrybutem staje się lew. Można uznać, iż bohaterka ta stanowi uosobienie władzy (podobnie jak Hera, która jest niewątpliwie jedną z najpotężniejszych greckich bogiń). Jest ona osobą przyciągającą uwagę, jednak określenia, które często pojawiają się w jej opisie, brzmią: „bezlitosna”, „chłodna”, „niebezpieczna”.

Meredith jest interesującą, silną postacią. Ma znaczący wpływ na fabułę utworu, czytelnik z zainteresowaniem śledzi jej losy. Działania dziewczyny są w pełni autonomiczne, decyzje – jej własne. W porównaniu do Chris oraz Camilli ma o wiele więcej wad, co czyni ją bardziej rzeczywistą. Ze swoją inteligencją, niezłomnością i charyzmą stanowi uosobienie kobiecej siły i niezależności.

Jak widać, w rozwoju reprezentacji kobiet w literaturze *dark academia* na przestrzeni lat zaszły duże zmiany. Spowodowane być to może krytyką odbiorców i zasygnalizowaniem przez nich potrzeby stworzenia wyraźnej, znaczącej kobiecej postaci. *A jeśli jesteśmy złoczyńcami* – najbardziej współczesna z opisywanych przeze mnie książek – odpowiedziała na tę potrzebę, tworząc nie jedną, lecz kilka silnych bohaterek. Kobiety nurtu *dark academia* nie są już, jak w przypadku Chris, jedynie pasywnymi „ozdobnikami”. Camilla i Meredith stają się pełnoprawnymi uczestniczkami zdarzeń, posiadającymi własne pragnienia, podejmującymi samodzielnie decyzje. Opisywane przeze mnie postaci przeszły również ewolucję w sposobie reagowania na sytuacje naruszania ich granic: od całkowitej bierności i podporządkowania (Chris) do aktywnego sprzeciwu (Meredith). Wszystkie omawiane bohaterki wzbudzają powszechny podziw otoczenia. Warto jednak podkreślić, iż Camilla i Meredith cieszą się uznaniem nie tylko ze względu na swoją atrakcyjność fizyczną, ale również intrygującą osobowość.

Bibliografia

- Adriaansen R.J., 2022, *Dark academia: Curating affective history in a COVID-era Internet aesthetic*, „International Public History”, nr 5(2), s. 105–114.
- D’Aniello Ch.P., 2021, *The pursuit of beauty in Donna Tartt’s „The secret history”*, praca dyplomowa, Södertörn University.
- Dudley-Flores I., 2021, *The dark side of „dark academia”: A critique of the aesthetic*, „The Teen Magazine”, <https://www.theteenmagazine.com/the-dark-side-of-dark-academia-a-critique-of-the-aesthetic> [dostęp: 10.04.24].
- Facca D., Jacob A., King J.P., Ozceylan M., Grimes S.M., 2022, *Academic TikTok report*, Toronto.
- Jewett E., 2021, „Dark academia” has a ‘white’ problem, „Study Breaks”, <https://studybreaks.com/culture/reads/dark-academia-diversity/> [dostęp: 12.04.24].
- Kleinbaum N.H., 2022, *Stowarzyszenie umarłych poetów*, tłum. P. Laskowicz, Poznań.
- Korczak A., 2016, *Obraz dziecka w tradycji mądrościowej* [w:] *Dziecko w kulturze europejskiej*, red. K. Bogacka, Warszawa, s. 33–49.
- Rio M.L., 2017, *A jeśli jesteśmy złoźnicami*, tłum. K. Malita, Poznań.
- Skupińska-Løvset I., 2016, *Afrodyta, piękno i sztuka* [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź, s. 85–91.
- Tartt D., 2022, *Tajemna historia*, tłum. J. Kozłowski, Kraków.

The evolution of female characters in *dark academia* – from total submission to the individualism and independency

Abstract

The theme of my article is the analysis of changes of the representations of female characters in dark academia literature over the years. I will refer to books that could be named „The Bible” of dark academia: *Dead Poets Society* by Nancy Kleinbaum, *The secret history* by Donna Tartt and *If we were villains* by M.L. Rio. I will show, the aspects of the femininity authors concentrated on and how the perception of women’s role in romantic relationships has changed in dark academia literature. I will specifically focus on characters of: Chris, Camilla and Meredith. Accordingly to spirit of the dark academia I will describe possible inspirations of the authors in the process of creating these female characters as Greek goddesses. I will show that in the last two novels women are not, as in the first novel, only passive „beauty details”. Camilla and Meredith are the true participants of the novels’ events, with their own desires, who are making independent choices. I will also point out that the characters whom I am describing have evolved in their ways of reacting to the situations of pushing their individual boundaries: from lack of any action and submission (Chris) to the active resistance (Meredith). To sum up I will consider the possible influence of the online users (readers) on the process of the evolution of the female characters in the dark academia novels.

Key words: dark academia, female characters, Greek goddesses, evolution, social media, women

PORTRET MATKI WE WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ I FRANCUSKIEJ PROZIE (NA PRZYKŁADZIE BEZMATKA MIRY MARCINÓW I PEWNEJ KOBIETY ANNIE ERNAUX)

Figura matki w polskiej i francuskiej tradycji literackiej

Figura matki pojawia się w najdawniejszych europejskich tekstach literackich. W literaturze starofrancuskiej odnajdziemy ją już w poezji trubadurów (Stunault 2010: 109), natomiast w polskiej w średniowiecznych pieśniach, takich jak *Bogurodzica* i *Lament świętokrzyski*. Przez stulecia w obu kulturach matkę przedstawiano głównie w kontekście religijnym, co dało początek mitom literackim. Jak zauważa Agnieszka Starobierska, paradygmat matki Polki wyrasta z postaci biblijnej Marii. Na pierwszym planie stawiane są wartości rodzinne i religijne, tradycyjnie przypisywane kobietom, w związku z czym oba mity ściśle wiążą się z ideologią patriarchalną. Z tego względu współczesne polskie pisarki często starają się zakwestionować w swojej prozie figurę matki Polki poprzez ukazanie jej szkodliwego wpływu na kształtowanie się kobiecej tożsamości (Starobierska 2018: 137). Jest to związane z kreacją antymatek, które odnajdziemy m.in. w twórczości Bożeny Keff czy Marty Dzido (Głos 2022: 235). Mit Marii pojawia się także w literaturze francuskiej. Figura matki „zadomawia się” w niej na stałe w XVIII w. za sprawą twórczości Jeana-Jacquesa Rousseau. W *Nowej Heloizie* Julia rezygnuje z życia pozamałżeńskiego na rzecz macierzyństwa, stając się symbolem poświęcenia, a tym samym upodabniając się do Dziewicy Marii (Mann 1987: 4–5). Na początku XIX w. François-René de Chateaubriand w *Geniuszu chrześcijaństwa* tworzy obraz biblijnej Marii, który można określić jako „sentymentalny”, a więc odchodzący od dogmatów religijnych (Starobierska 2018: 135–136).

W drugiej połowie XX w. następuje zmiana optyki. We Francji pisarki, takie jak Annie Ernaux, Annie Leclerc i Chantal Chawaf, sprzeciwiają się tradycyjnemu spojrzeniu na macierzyństwo, tworząc poetykę „maternalité” zrywającą z uprzedmiotowieniem postaci matki (Huet 2018: 87).

We współczesnej literaturze polskiej i francuskiej można odnaleźć wspólne cechy w przedstawieniu portretu matki. Po pierwsze często jest on tworzony z perspektywy córek, po drugie rezygnuje się ze „stawiania pomnika” rodzicielkom,

portretując je w słodko-gorzki sposób. Tak właśnie sylwetki matek kreślą Mira Marcinów w *Bezmatku* (2020) i Annie Ernaux w *Pewnej kobiecie* (2022).

Proza pisarek jest zbliżona do siebie na kilku płaszczyznach. Zarówno Marcinów, jak i Ernaux tworzą portrety rodziców tuż po ich śmierci, pisanie ma więc dla nich wymiar terapeutyczny. Co więcej, *Bezmatek* i *Pewna kobieta* to utwory quasi-autobiograficzne. Od czasu wydania *Miejsca* (1989) w prozie Ernaux następuje przełom – powstaje pakt zakładający tożsamość narratorki z autorką w myśl teorii Philippe’a Lejeune’a (Lejeune 1975: 31). Pisarka zwraca jednak uwagę, że ów drugi etap jej twórczości nie zamyka się w ramach biografii, ale wpisuje się w koncepcję „auto-socjo-biografii”. Jej twórcze „ja” zatracą się więc w perspektywie kulturowej i społecznej (Dugast-Portes 2008: 20–21). Z wywiadów przeprowadzanych z Marcinów możemy się zaś dowiedzieć, że autorka *Bezmatka* pisała o sobie, choć nie odwzorowała w książce swojego życia „jeden do jednego” (Marcinów i Zaleska 2020). Zasadne wydaje się więc zbadanie, co zbliża projekty pisarskie Ernaux i Marcinów poprzez porównanie portretów matek z *Pewnej kobiety* i *Bezmatka*.

Przed przystąpieniem do dalszych rozważań warto poczynić uwagę dotyczącą gatunku literackiego obu tekstów. Utwór *Bezmatek* można uznać za powieść hybrydę łączącą wspomnienia o rodzicielce z przemyśleniami natury filozoficznej, a także nawiązaniami do literatury i popkultury. Ernaux otwarcie sprzeciwia się jednak wpisywaniu *Pewnej kobiety* w kategorię powieściową (Ernaux 2022: 63), będąc zatem konsekwentnie stosowała określenia „proza” i „książka”.

Wielowymiarowe portrety matek

W prozie obu pisarek można dostrzec wiele podobieństw. Zarówno Ernaux, jak i Marcinów sprzeciwiają się gloryfikacji macierzyństwa. Francuska pisarka, tworząc portret matki, zaznacza, że jej „najgłębszym pragnieniem” (Ernaux 2022: 76) było zapewnienie córce wszystkiego, czego sama nie miała, co wiązało się jednak z „wielkim wysiłkiem” i „zamartwianiem się o pieniądze” (tamże: 76). Praca od świtu do zmroku wymagała od niej wielu poświęceń, w związku z czym nie mogła się czasem powstrzymać od uszczypliwych stwierdzeń kierowanych do narratorki: „Drogo nas kosztujesz” lub „Tyle masz, a jeszcze ci czegoś brakuje!” (tamże: 77). Wraz z mężem prowadziła „półwiejską kafejkę połączoną ze sklepem spożywczym” (tamże: 74), co stanowiło dla nich swoisty awans społeczny – oboje pochodzili z robotniczego środowiska. Matka miała dwa oblicza: jedno dla klientów, drugie dla rodziny. Jedynie w otoczeniu bliskich pozwalała sobie wyrazić złość:

Trzaskała drzwiami, uderzała krzesłami, układając je na stołach, żeby pozamiatać. Wszystko, co robiła, robiła głośno. Nie odkładała przedmiotów na miejsce, ale jakby nimi rzucała. Z jej twarzy można było od razu wyczytać, czy coś się jej nie podoba. W domu mówiła to, co myślała,

nie przebijając w słowach. Nazywała mnie wielbłądem, brudasem, małą jędzą albo po prostu nieprzyjemniaczkiem. Biła mnie bez oporów, zwłaszcza po twarzy¹, czasem uderzała pięścią po ramionach („Zabiłabym ją, gdybym się nie powstrzymała!”). Pięć minut później przyciągała mnie do siebie i byłam jej „lalką” (tamże: 76).

Matce wykreowanej przez Ernaux nie brakowało jednak hojności. Zawsze dbała o to, żeby córka miała „dobre buty, ciepłe ubrania i wszelkie przybory szkolne wymagane przez nauczycielkę”, często obdarowywała ją prezentami (tamże: 139). Narratorka zauważa, że część z zachowań matki była determinowana jej pochodzeniem społecznym, z tego względu stara się więc „nie traktować przemocy, przesadnej czułości i wyrzutów [...] jako jej cech wyłącznie osobistych” (tamże: 76–77).

Podobny słodko-gorzki portret rodzicielki tworzy Marcinów. Lila, matka opisana w *Bezmatku*, jawi się jako zbiór przeciwieństw. Dbała o edukację córek i starała się zaszczepić w nich pragnienie niezależności. W związku z tym, że samej nie udało jej się zdobyć wyższego wykształcenia, tym bardziej chciała, żeby dziewczynki dobrze się uczyły:

– Najważniejsze to nie być od nikogo zależną, pamiętać. To najohydniejsze, co może spotkać kobietę – powtarzała.

I jeszcze:

– Musisz mieć jakąś pasję i przede wszystkim dużo się uczyć. Czego się nauczysz, tego nikt ci nie zabierze (Marcinów 2020: 17).

Lila była też jednak uzależniona od alkoholu, co przekładało się na brak poczucia bezpieczeństwa jej córek. Zdarzało się, że nie pojawiała się w domu przez dłuższy czas:

Od kiedy pamiętam, bałam się, że umrze. Zawsze wiedziałam, jak to się stanie. Gdy nie wracała przez kilka dni, jej siostra mówiła, że pewnie moja mama leży gdzieś pod śniegiem. Pijana. Bez majtek. Zaśnie. Zamarznie (tamże: 47).

Portret Lili stoi w opozycji do stereotypowego przedstawienia gospodyni domowej (Głos 2022: 237) – Marcinów wielokrotnie zaznacza, że wykreowana przez nią matka była kobietą bardzo zadbaną. Poświęcanie uwagi ciału i garderobie nie wiąże się jednak u niej z awansem społecznym. O ile matka scharakteryzowana przez Ernaux zaczęła zastanawiać się, czy w nowo kupionej sukience wygląda dostatecznie „szykownie” już po osiągnięciu stabilizacji finansowej, rodzicielka opisana w *Bezmatku* „lubiła na siebie wydawać. I wyglądała. Ale nie miała czego wydawać” (Marcinów 2022: 17). Lili nigdy nie udało się znaleźć stałej pracy, mimo że próbowała swoich sił w wielu zawodach. W związku z tym jej rodzina borykała się z problemami finansowymi:

Nie ma lodówki, pralki, telewizora, biurko też trzeba było sprzedać, nie ma zabawek. Ale ława została. Krajalnica do chleba też. To ważne. Chleb można wtedy kroić bardzo cienko.

¹ Za tłumaczami: we Francji najpowszechniejszą metodą karania dzieci nie był klaps, tylko policzek.

Szczególnie taki starszy. Gorzej radzimy sobie z brakiem ubrań. Ale babcia ma tyle starych podomek i pasków. Babcia jest bogata, bo zawsze jest u niej coś do chleba (tamże: 64).

W przeciwieństwie do matki sportretowanej w *Pewnej kobiecie*, która planowała powiększenie rodziny, Lila wstydziła się, że „przerwała studia, a nie ciążę” (tamże: 229). Jej ambiwalentny stosunek do macierzyństwa podkreśla piosenka, którą śpiewa na głosy wraz z córką:

- Matka! Ciało ma zwiotczałe, goni resztką sił.
- Czemu? – To była moja kwestia, kabaretowy okrzyk zdziwienia.
- Na co mama odpowiadała śpiewająco:
- Bo ma dziecko małe, krew wypruwa z żył (tamże: 41).

Ważnym elementem w opisach matek zarówno u Ernaux, jak i u Marcinów jest także miłość do literatury. Lila „kupowała książki grube jak uda” (tamże: 59), zaopatrywała rodzinną biblioteczkę w prozę rosyjskich klasyków, takich jak Fiodor Dostojewski czy Lew Tołstoj. Prowadziła z córką rozmowy o jej upodobaniach literackich. Matka wykreowana przez Ernaux „lubiała czytać wszystko, co wpadło w jej ręce” (Ernaux 2022: 68). Wraz z awansem społecznym zmieniło się jej podejście do literatury – zaczęła wybierać lektury bardziej świadomie, zapoznając się nawet z „nieprzyzwoitymi historiami” Colette. W ten sposób starała się „wznieść na wyższy poziom” (tamże: 79). Sięgała także po książki polecane przez córkę – istniało między nimi „porozumienie związane z czytaniem” (tamże: 80).

Oba teksty zbliża kreślenie portretu matek jako niezależnych jednostek. W związku z tym, że pisarki zaczynają pracę nad książkami po śmierci rodziców, w pewnym sensie odkrywają je na nowo – już nie tylko w kontekście macierzyństwa, ale również w perspektywie społecznej. Starają się opisać ich kobiecą tożsamość. Ernaux wydaje się, że „pisze o matce po to, żeby to z kolei teraz ona wydała ją na świat” (tamże: 73), natomiast Marcinów „naiwnie” wierzy, że ocali matkę od zapomnienia, poświęcając jej książkę. Pisarka ma także nadzieję, że wykreowanie portretu zmarłej pomoże jej stworzyć nową tożsamość, niezwiązaną z rolą córki (Marcinów 2020: 181).

Relacja z matką a tworzenie światopoglądu przez pisarki

W *Pewnej kobiecie* narratorka przyznaje, że o ile w dzieciństwie matka była dla niej obiektem podziwu, w okresie nastoletnim zaczęła się od niej oddalać. Choć różnice pokoleniowe odegrały w tym procesie znaczącą rolę, przeważające okazały się różnice klasowe. Córce przeszkadzał m.in. stosunek matki do seksualności:

W świecie jej młodości nie istniało nawet pojęcie swobody dla dziewcząt, chyba że jako synonim zatracenia. O seksualności mówiło się wyłącznie rubasznym tonem niedozwolonym dla „młodych uszu” lub w kategoriach oceny społecznej, dobrego lub złego prowadzenia się. Nigdy o niczym mi nie powiedziała, a ja nie śmiałybym jej spytać, jako że ciekawość uchodziła za pierwszy stopień zepsucia. Mój lęk, kiedy pewnego dnia musiałam wyznać, że mam okres,

i po raz pierwszy wymówić przy niej to słowo, jej rumieniec, gdy wręczała mi podpaszkę, nie wyjaśniając ani słowem, jak się tego używa (Ernaux 2022: 80).

Narratorka wstydziła się jednak przede wszystkim „obcesowości” rodzicielki, również dlatego, że widziała, jak wiele zachowań sama od niej przejęła. Migrując do innej klasy społecznej, dostrzegła różnicę „między chęcią kształcenia się a byciem wykształconym” (tamże: 82). Punktem odniesienia stały się dla niej matki jej koleżanek pochodzące ze środowiska drobnomieszczańskiego, których dyskretna postawa była tak różna od „krzykliwości” kobiety wywodzącej się z „ludu” (tamże: 82).

Narratorka ponownie nawiązuje bliską relację z matką w wieku dorosłym. Zwierzenia nadal jednak przychodzą jej z trudem:

Kiedy spotykałyśmy się w cztery oczy, wydawała się spragniona zwierzeń na temat męża i mojego związku z nim, rozczarowana, że z powodu mojego milczenia nie znajduje odpowiedzi na pytanie, które musiało ją dręczyć bardziej niż cokolwiek innego: „Czy on przynajmniej potrafi ją uszczęśliwić?” (tamże: 82).

Po śmierci męża matka wprowadza się do domu córki w Annecy. Początki są trudne – tym razem problemem stają się różnice klasowe. Narratorka zarzuca rodzicielce, że „celowo się poniża”, sporo czasu zajmuje jej zrozumienie, że matka odczuwa w Annecy ten sam dyskomfort co ona sama, kiedy jako nastolatka była w „lepszach środowiskach” (tamże: 88). Matka jednak stopniowo aklimatyzuje się w nowym miejscu, stara się wyręczać córkę w domowych obowiązkach, zaczyna interesować się polityką i nawiązuje nowe znajomości. Mimo to komunikacja nadal przychodzi im z trudem. Obie znów porozumiewają się ze sobą „szczególnym tonem wiecznej irytacji i żalu, który zawsze sprawiał fałszywe wrażenie kłótni” (tamże: 89).

W czasie wywiadu przeprowadzonego przez francuską badaczkę Claire-Lise Tondeur pisarka przyznała, że matka była kobietą, która „najbardziej się dla niej liczyła”. I mimo że ich relacja nie należała do najłatwiejszych, Ernaux nigdy nie przestała jej uwielbiać. Nie zmienia to jednak faktu, że odrzucenie owej więzi w okresie nastoletnim okazało się konieczne, aby pisarka stworzyła swój własny światopogląd (Ernaux i Tondeur 1995: 39).

Relacja z matką rozwija się w odwrotny sposób w prozie Marcinów. Narratorka *Bezmatka* wspomina, że „zaczęła się do niej przytulać późno, chyba w ostatniej klasie liceum” (Marcinów 2020: 36). O ile więc w *Pewnej kobiecie* kontakt córki z rodzicielką był utrudniony w okresie dorastania – jako nastolatka wyobrażała sobie nawet czasem, że „śmierć matki by jej nie obeszła” (Ernaux 2022: 81) – u Marcinów sytuacja jest diametralnie różna. Narratorka wykreowana przez polską pisarkę żyła w ciągłym lęku przed stratą Lili: „I tak jak wtedy, na tamtych schodach, tak zawsze się o nią martwiłam” (Marcinów 2020: 48). Łączącej je więzi nie zmienił wyjazd córki na studia. Aby zmniejszyć ryzyko usłyszenia matki w stanie upojenia alkoholowego, narratorka nie dzwoniła do niej wieczorami,

jednak często prowadziły rozmowy rano i po południu. Jako dorosła kobieta córka poczuła, że poznałaby Lilę lepiej, gdyby „napily się razem” (tamże: 78). W ten sposób odkrywa, że lęk o matkę znika, gdy spożywa duże ilości alkoholu. Daje to początek jej uzależnieniu.

Figura matki jako inspiracja do tworzenia

We wspomnianym już wywiadzie przeprowadzonym przez Tondeur Ernaux stwierdziła, że „matczyny plan ciążył na niej, ale było to też coś, co pchało ją do przodu”, także w kontekście jej twórczości (Ernaux i Tondeur 1995: 39). Po śmierci matki odczuła potrzebę poświęcenia jej książki, aby w ten sposób poradzić sobie z żalobą, co zbliża jej projekt pisarski do prozy Marcinów. Narratorka *Pewnej kobiety*, którą można do pewnego stopnia utożsamić z Ernaux, zauważa, że pisanie pozwala jej oddalić się od przeżywanych przez nią silnych emocji: „Zaczęłam dwa miesiące temu, notując na kartce: «Moja matka umarła w poniedziałek 7 kwietnia». To zdanie, które mogę już znieść, a nawet czytać, nie odczuwając innych emocji, niż gdyby napisał je ktoś inny” (Ernaux 2022: 73).

Nieprzypadkowe jest podobieństwo pierwszego zdania *Pewnej kobiety* do incipitu *Obcego* Alberta Camusa² (Montfort 1996: 350). O ile z początku pisanie o matce wydaje się Ernaux zadaniem „karkołomnym”, wraz z postępowaniem pracy nad książką udaje jej przyjąć postawę bliższą obojętności Camusowskiego Mersaulta, dzięki czemu może spojrzeć na życie rodzicielki z szerszej, społecznej perspektywy. *Obcy* jest punktem odniesienia także dla Marcinów. Narratorka *Bezmatka* przyznaje, że dzieliła wraz z matką fascynację twórczością Camusa, nigdy jednak nie chciała tak „genialnie” jak on rozpocząć książki. Już w następnym zdaniu podważa jednak to stwierdzenie: „Czy na pewno nie chciałam? Teraz, pisząc o niej w dni powszednie, naiwnie wierzę, że to ją jakoś ocali od zapomnienia, ale i pomoże mi się odbudować, zyskać niezależność” (Marcinów 2020: 181). Dla Marcinów pisanie okazuje się więc aktem terapeutycznym.

Proza poświęcona matce staje się dla obu pisarek także bodźcem do poszukiwania nowej formy ekspresji literackiej. Ernaux rezygnuje z użycia czasu *passé simple*, w którym tradycyjnie tworzone są dzieła literackie w języku francuskim, uznając go za zbyt „sztuczny”, by opisać „kobietę z klasy pracującej” (Montfort 1996: 352). To właśnie w *Pewnej kobiecie* pisarka zamieszcza definicję „auto-socjo-biografii”:

To, o czym mam nadzieję napisać i co byłoby najprawdziwsze, sytuuje się niewątpliwie na styku tematyki rodzinnej i społecznej, mitu i historii. Mój projekt ma charakter literacki, ponieważ polega na poszukiwaniu prawdy o matce – prawdy, do której można dotrzeć jedynie poprzez słowa. (Co oznacza, że ani zdjęcia, ani wspomnienia, ani świadectwa rodzinne nie mogą mi tej prawdy dostarczyć). Ale chcę w pewnym sensie pozostać poniżej tego, co literackie (Ernaux 2022: 63).

² „Dzisiaj umarła mama. A może wczoraj, nie wiem” (Camus 2022: 7).

„Neutralny” sposób pisania u Ernaux wiąże się z konsekwentnym unikaniem zdrobnień. Pisarka pisze nie o „mamię”, lecz o „matce”. O ile w portrecie rodzicielki u Marcinów wybrzmiewa czułość – nie brakuje tu zdrobniałych form, takich jak chociażby „Lila”, Ernaux próbuje „opisywać i wyjaśniać, jakby chodziło o inną matkę i o córkę” (tamże: 139). Przekłada się to także na warstwę paratekstualną książki – tytuł *Pewna kobieta*³ nie wskazuje, że chodzi o historię osoby bliskiej dla pisarki.

Nowatorskość prozy Marcinów opiera się z kolei na tworzeniu z jej wspomnień o matce „kolażu przypominającego obrazy [...] z utworów Blaise’a Cendrarsa czy Guillaume’a Apollinaire’a” (Głos 2022: 239). W *Bezmatku* można odnaleźć także liczne nawiązania do polskiej popkultury, m.in. piosenek Dody czy Ich Troje – w ten sposób autorka zaprasza swoich czytelników do „współodczuwania” (tamże: 240).

Uwagi końcowe

Relacji córek z matkami w prozie Ernaux i Marcinów z pewnością nie można określić jako jednowymiarowych. Narratorce *Bezmatka* rodzicielka przekazała piętno uzależnienia – za jej życia „wielokrotnie lądowała na odwyku” (Marcinów 2020: 76). Mimo wszystko w portrecie Lili zauważalna jest ogromna czułość do córki. Choć Marcinów nie opisuje jedynie szczęśliwych wspomnień związanych z matką, otwarcie przyznaje, poprzez narratorkę, jak bardzo była do niej przywiązana: „Wymieniam jej wady. I na co mi ta wymiana? Próbuję sobie obrzydzić matkę. Że wcale nie była taka wspaniała. Że ja wcale nie byłam w niej tak zakochana. Że wcale tak bardzo jej nie kochałam. Jak ja ją kocham, tę moją matkę!” (tamże: 75).

Narratorka wykreowana przez Ernaux nie ukrywa z kolei, że oddaliła się od matki w okresie nastoletnim, co było spowodowane m.in. migracją do innej klasy społecznej. Zaznacza jednak, że nigdy tak naprawdę nie chciała zerwać łączącej je relacji. Swoją więź z rodzicielką określa jako „skomplikowaną”, jednocześnie przyznając, że była to najważniejsza kobieta w jej życiu. Chwilowe osłabienie łączącej je bliskiej więzi okazało się jednak konieczne, aby narratorka podważyła mizoginistyczne wartości miasteczka, w którym się wychowywała. O sile portretu matki u Ernaux może świadczyć fakt, że jej proza zainspirowała do podjęcia tego tematu dwóch innych francuskich pisarzy – Didiera Eribona (*Życie, starość i śmierć kobiety z ludu*) i Édouarda Louisa (*Zmagania i metamorfozy kobiety*). Mimo że czerpią oni w inny sposób z dorobku literackiego noblistki, jej twórczość jest nieustanną inspiracją dla ich pisarstwa⁴.

³ Oryginalny tytuł książki to *Une femme*. W związku z tym, że „une” jest rodzajnikiem nieokreślonym, francuski czytelnik przed rozpoczęciem lektury również nie jest świadomy, że Ernaux poświęciła utwór swojej matce.

⁴ Eribon wspomina już w swojej pierwszej powieści, że to twórczość Ernaux zainspirowała go do poruszenia tematu awansu społecznego: „Tak jak ona [Ernaux], w kontekście ruchu politycznego

Bibliografia

- Camus A., 2022, *Obcy*, Warszawa.
- Dugas-Portes F., 2008, *Annie Ernaux. Étude de l'oeuvre*, Paryż.
- Eribon D., 2019, *Powrót do Reims*, Kraków.
- Ernaux A., Tondeur C.L., 1995, *Entretien avec Annie Ernaux*, „The French Review”, nr 1, s. 37–44.
- Ernaux A., 2022, *Pewna kobieta* [w:] *Bliscy*, Wołowiec.
- Głos M., 2022, *Czy Matki odchodzą? O „Bezmatku” Miry Marcinów*, „Fraza”, nr 1–4, s. 235–242.
- Huet M.N., 2018, *Maternité, identité, écriture: discours de mères dans la littérature des femmes de l'extrême contemporain en France*, praca doktorska, Université du Québec à Montréal.
- Lejeune P., 1975, *Paki autobiograficzne*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5(23), s. 31–49.
- Mann M., 1987, *La mère dans la littérature française (1678–1831)*, Lozanna.
- Marcinów M. 2020, *Bezmatek*, Wołowiec.
- Marcinów M., Zaleska Z., 2020, *Matki nie odchodzą. Rozmowa z Mirą Marcinów*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8860-matki-nie-odchodza.html> [dostęp: 20.04.2024].
- Montfort C., 1996, „*La Vieille Née*”: *Simone de Beauvoir, Une mort très douce, and Annie Ernaux, Une femme*, „French Forum”, nr 3(21), s. 349–364.
- Naselli A., 2024, *Édouard Louis: «Passer d'une classe à l'autre ce n'est pas trahir, mais survivre»*, „Libération”, https://www.liberation.fr/idees-et-debats/edouard-louis-passer-dune-classe-a-lautre-ce-nest-pas-trahir-mais-survivre-20240417_3P2D2TOENGNC2XBOYW3NSUX2ZZM/ [dostęp: 20.04.2024].
- Starobierska A., 2018, *Généalogie féminine et réécriture des mythes dans les littératures française et polonaise contemporaines*, praca doktorska, Université Côte d'Azur.
- Stunault C., 2010, *La Vierge dans la poésie des troubadours* [w:] *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs... au Moyen Âge*, red. S. Cassagnes-Brouquet, M. Fournié, Tuluza.

The portrait of mother in contemporary Polish and French proses (on the examples of Mira Marcinów's *Bezmatek* and Annie Ernaux's *A Woman's Story*)

Abstract

The subject of the article is the portrayal of mothers in two contemporary prose works: *Bezmatek* by Mira Marcinów and *A Woman's Story* by Annie Ernaux. The author, citing the works of Agnieszka Starobierska and Maria Mann, traces the evolution of the portrayal of the mother figure in Polish and French literatures – from biblical references to breaking away from the glorification of motherhood. To demonstrate how contemporary literature deconstructs the ‘traditional’ view of motherhood, the prose works of Marcinów and Ernaux are invoked. Both *Bezmatek* and *A Woman's Story* were written after the deaths of the authors’ mothers, which makes the narrative oscillate between tenderness (Marcinów) and the desire to place the mother figure in a social and cultural context (Ernaux). The prose works are also brought together by the writers’ desire to search for a new form of expression. Both authors admit that they dedicated books to the most important women in their lives.

Key words: mother, daughter, loss, relationship

i towarzyszącego mu teoretycznego wrzenia, poczułem konieczność «zanurkowania» we własną pamięć i pisanie, żeby «pomścić moją rasę» (Eribon 2019: 170). Louis również wielokrotnie zaznaczał, jak wielki wpływ wywarł na niego dorobek literacki Ernaux, mówił o tym m.in. w wywiadzie, którego udzielił francuskiemu dziennikowi „Libération” (Naselli 2024).

TOŻSAMOŚĆ KOBIECA W *TUŻ-TUŻ* JULII FIEDORCZUK

Opublikowany w 2012 r. tom *Tuż-tuż* Julii Fiedorczyk, zamieszczony również w wydanych w całości w 2023 r. poezjach zebranych – *Astrostradzie z girlandami*, pozostaje spójny w poetyckiej dykcji z tomem poprzednim, *Tlenem*. *Astrostrada z girlandami* to kwintesencja poetyckiej filozofii Fiedorczyk – nakreślenie kierunków jej literackiej refleksji, w której pisze „sobą”: estetyczną somatycznością ciała, afektywnością emocjonalności, sensoryczną sensualnością doświadczenia – girlandami jako techniką, a zarazem strukturą wyrazu, który można porównać zarówno do połączeń krwioobiegu, systemu nerwowego, jak i łączliwego, konstelacyjnego „zakorzenia” w określonym miejscu we wszechświecie: galaktyce, planecie. Fiedorczyk „girlandami” określać może jednocześnie antropogeniczną cywilizację: w perspektywie kosmicznej, ludzkie aglomeracje zasilane elektrycznością, prezentują się na obszarze kuli ziemskiej niczym skupiska girland. Girlandy to w innym znaczeniu również gwiazdy i ich gwiazdozbiory – nazwa jednego z nich, konstelacji Oriona, umieszczona została przez Fiedorczyk w tytule powieści *Dom Oriona* z 2023 r. *Astrostrada* to zarówno nawiązanie do antropogenicznej działalności infrastrukturalnej człowieka, który przeobraża środowisko naturalne (choćby budując autostrady – do brzmienia tego wyrazu w stworzonym neologizmie nawiązuje poetka), jak i z łaciny *strada*, czyli platforma – innymi słowy: scena, na której swoją premierową rolę odgrywa człowiek w kosmicznym theatrum mundi. *Astrostrada* może być równocześnie interpretowana jako droga, którą podąża ludzkość, nie tylko od czasów Wielkiego Przyspieszenia, lecz od antropogenicznego początku – Fiedorczyk ma świadomość życia w określonym układzie planetarnym, jego odwiecznej równowadze i stara się w twórczy sposób poszukiwać ludzkiej tożsamości w konstelacji gwiazd i planet. Wreszcie, co najistotniejsze, *Astrostrada* przyjmuje perspektywę poezji kobiet: ekofeministycznej, posthumanistycznej, antropogenicznej, która nie jest uwikłana w wizję świata, w jakiej dominuje, jak pisze Rosi Braidotti, „scentralizowany, biały, męski, heteroseksualny, eurocentryczny, kapitalistyczny, standaryzowany rodzaj podmiotu”¹. Fiedorczyk ma zatem świadomość emergentności formy

¹ Punktowi widzenia optującemu za kontynuacją tradycji myślowej humanizmu sprzeciwia się np. filozofka Rosi Braidotti (2006; 2022; 2023), w polskich badaniach reprezentantką tej myśli jest m.in. Monika Bakke (2015).

ludzkiego istnienia, ograniczoności własnej perspektywy, postrzegając swoją kobiecą tożsamość jako epifenomen (Radomska 2010: 57), jako jeden z wątków *klączą* splątania ze światem.

Tomik *Tuż-tuż* wyznacza pewną cezurę w twórczości poetki – bezpośredni wpływ na ten stan rzeczy ma fakt, iż są to pierwsze utwory, które Fiedorczyk napisała będąc matką. Tytuł *Tuż-tuż* jako fragment wiersza *Nielita* „resztką zapachu między papierami/ i głodna noc tuż-tuż” (Fiedorczyk 2023a: 125) może sugerować zarówno przemijalność, kruchość człowieka, jak i introspektywność antropocenu, umierania całych ekosystemów, gatunków zwierząt w stopniowej degradacji planety. *Tuż-tuż* to też wielość perspektyw patrzenia, bliskość i zarazem dystans wobec świata.

Jak sama deklaruje, poezja dla niej jest próbą scalenia świata, współ-trwaniem w chwili, którą dzieli ze swoim odbiorcą, czytelnikiem, lub, co być może bardziej relewantne, interlokutorem – wiersz to więc synestezyjny (Łebkowska 2011), wysublimowany językowo, wielopoziomowy semantycznie zapis doświadczenia, ale również zaproszenie do rozmowy, dyskusji, fuzji horyzontów² afektywnego otwarcia na świat. Perspektywa w koncepcji poezji Fiedorczyk, co znamienne, dotyczy nie sensualnego wpatżenia, lecz wsłuchania się w rzeczywistość, jak ujmuje to sama poetka: „kontestując wzrokocentryzm współczesnej kultury, poezja odwołuje się do słuchu” (Fiedorczyk 2020: 12). Jakub Momro potwierdza „słuchalność” poezji i kultury w ogóle. W *Fenomenologii ucha* pisze: „Słuchanie definiuje [...] kulturę nowoczesną i współczesną być może bardziej niż widzenie, patrzenie albo czytanie” (Momro 2015: 11).

Fiedorczyk nazywa swoją twórczość praktyką uważności – zmysłowe doświadczanie świata w pełen pokory, rozwagi sposób nie jest ograniczane przez nią jedynie do tworzenia poezji – jak stwierdza, jest to sposób, styl życia, który pozostaje w zgodzie także z jej literackim światopoglądem. Poetka bardzo dba o precyzję – zarówno w swoich pracach naukowych, jak i poetyckich, jak sama mówi: „tworząc nowe metafory, tworzymy nowe sposoby postrzegania rzeczywistości, a to nie przelewki, nie zabawa; to działanie przekładające się na konkretne, materialne skutki” (Grądział-Wójcik 2018). Cytowane przez nią często sformułowanie Lawrence’a Buella: „kryzys ekologiczny to przede wszystkim kryzys wyobraźni”³ zakłada „dbałość o indywidualną i kolektywną wyobraźnię ludzi”, która „staje się kwestią najwyższej wagi” – w tym Fiedorczyk upatruje odpowiedzialnej roli poezji i tak ocenia jej możliwości.

² O hermeneutycznej tezie zmiany kondycji ludzkiej i zarazem kondycji świata stawianej przez antropocen i kapitałocen oraz gadamerowskiej fuzji horyzontów pomiędzy tymi dwoma koncepcjami pisał Patryk Szaj: „Fuzja horyzontów to tak naprawdę wypracowywanie wspólnego języka, wspólnej »rzeczy rozumienia« – nie chodzi tu o jakiś rzeczywisty punkt dojścia, ale o swoistą ideę regulatywną, wskazującą na to, że dialog nigdy się nie kończy, a raz stopione horyzonty bardzo szybko na nowo się poróżniają” (Szaj 2021).

³ Cytat ten został poddany krytyce przez Timothy’ego Clarka, co rekapitułuje Patryk Szaj: „Zbyt wiele ekokrytyczek i ekokrytyków padło zdaniem Clarka ofiarą iluzji, że problemy środowiskowe da się rozwiązać za pomocą środków kulturowych” (tamże).

Nazywany przez samą poetkę programowym⁴ wiersz *Tlen* mieści w sobie parafrazę słynnej kartezyjskiej maksymy. „Oddycham, więc jestem” – stwierdza Fiedorczyk, tym samym konstytuując swoje istnienie. Jak zauważyła Anna Węgrzyniak, poetka wskazuje tym samym „na biochemiczny, materialno-energetyczny aspekt istnienia” (Węgrzyniak 2016: 63–64). Julia Fiedorczyk zawsze jednak pisze z konkretnej perspektywy owego istnienia: z perspektywy kobiecej.

„Różnica między wierszem a życiem jest zawsze absolutna”

W wierszu *Ekloga*, którego tytuł jest odwołaniem do rzymskich utworów opisujących sielankę wiejskiego życia, Fiedorczyk pisze: „wiersz/ rozpuszcza warkocze jak rozturlane/ morze w dłoniach dziewczynki/ z gwiazd” (Fiedorczyk 2023a: 128) – ukazuje tym samym, w jaki sposób pojmuje siebie i swoją poetycką dykcję, porównywaną do tak idiomatycznej jak ta Wisławy Szymborskiej⁵. Ukształtowanie wersyfikacyjne, układ graficzny wiersza pozwala na przyporządkowanie wiersza do gatunku poezji konkretnej. Metafora rozpuszczania warkoczy ukazuje charakter procesu twórczego, jego relację z rzeczywistością. Widoczne jest zatem, iż utwór liryczny może być konkretnie ukształtowanym – choć wciąż luźnym – splotem. Splot ten można rozumieć dwojako. Z jednej strony jako połączenie doświadczenia jednostki i tradycji, kultury. Z drugiej jako refleksję autotematyczną – warkocz ma określoną, harmonijną strukturę – gdyby słowo *struktura* wymienić na *poetyka*, można zauważyć, iż Fiedorczyk podejmuje grę z tradycją literacką – pragnie twórczej wolności, swobody odkrywającej prawdę o rzeczywistości, która jej zdaniem nie może być reprezentowana poprzez wystudiowaną, a zatem *nienaturalną*, sztuczną formę wiersza.

Dopiero gdy wiersz „rozpuści” swoje warkocze, tak jak wychowujący rodzic niekiedy „rozpuszcza” swoje dziecko, uwolni się od kulturowego układu zależności i powróci do pierwotnych układów słów i znaczeń, może przynieść coś, co starożytni Grecy nazywali pojęciem *katharsis*. Co więcej, semantyczną bazą metafory, z której udziałem tworzony jest wiersz, są włosy – przez wielu uważane za tradycyjny atrybut kobiecości – konotuje z tym wyobrażeniem ich trychologiczna struktura – wydające się delikatnymi i wrażliwymi na działanie zewnętrznych czynników kosmyki w rzeczywistości są niezwykle wytrzymałe.

⁴ Julia Fiedorczyk użyła takiego sformułowania w rozmowie na festiwalu „Góry Literatury” w lipcu 2023 r. Wspomina również o tym, iż bardzo często i chętnie jest on przez nią czytany na spotkaniach autorskich z czytelnikami, ze względu na jego „przystępność” ukazującą zarazem *pars pro toto* filozofię poetycką twórczyni.

⁵ Andrzej Juchniewicz precyzuje: „Co prawda, Julię Fiedorczyk i Szymborską dzieli niemal wszystko (począwszy od metryki, skończywszy na charakterystycznych idiomach obu, które sprawiają trudność potencjalnym epigonom), jednak przywołany *passus* dowodzi, że taka opinia powinna ulec korekcie: łączy je nieufność wobec wszelkich ostatecznych rozstrzygnięć” (Juchniewicz 2022: 89). W podobnym tonie wypowiedziała się Anna Węgrzyniak.

Kulturowo postrzegane jako wrażliwe, kruche i eteryczne w przeważającej większości wykazują się jednocześnie ogromną siłą i determinacją w przypisanych, często nakładających się na siebie, chociażby społecznych rolach matek, żon, córek, funkcji, tworzących (i równocześnie zamykających) tożsamość kobiety niczym pasma warkocza. Włosy mogą być w tym sensie nie tylko symbolem siły⁶, na którą *splatają się* liczne czynniki, lecz również symbolem feministycznej i feminizującej twórczości⁷, jaka odzwierciedla kobiece doświadczanie świata.

Rozplatany, rozpuszczany warkocz, wizualnie skojarzony z helisą DNA, wydaje się być zresztą nawiązaniem do językowego obrazu świata, jaki tworzony jest poprzez wiersz – „warkocz” wiersza tworzony poprzez – używając metonimii: piszące, ludzkie DNA – splatając się z metafizyką rzeczywistości, ilustrowałby wówczas sensotwórczą rolę ciała w procesie przetwarzania świata. Fiedorczuk pisze: „Nie było ja, aż zawołano/ zgłosiło się ciało” (tamże: 143). Ciało rozumiane byłoby jako harmonijna struktura złożona z Leib i Körper⁸, jako nierozłącznie przeżywanej materialności doświadczalnej przy „odnoszeniu się do ciała jako własnej granicy, przy czym granica ta stanowi integralną część organizmu” (Płaszczyniec 2016: 126). Somatyzacji ulega wtedy nie tylko proces pisarski, lecz również „ciało świata”, co pozwala na zmysłowe, sensualne nie-opresyjne oswojenie nie-ludzkiej perspektywy. Ponadto warkocz połączony poszczególnymi „ogniwami” splotów, może to także wywoływać skojarzenie z wielkim łańcuchem bytów (Margulis 2000), w którym twórczy, równorzędny w istnieniu człowiek „rozpuszcza się”, jest tylko częścią planetarnego układu bytów.

Fiedorczuk piętrzy metaforę, pisząc o rozrzuconym morzu – brzmieniowo słowo „rozrzucać” wokalizowane jest niczym fala dzięki dźwięcznemu, przedniojęzykowodziąsłowemu, twardemu „r”. Sama cząstka „-lanym” konotuje semantycznie z wyrazem „morze”, którego brzmienie niejako łagodzi, rozprowadza, intensywność foniczną wersu. Morze zamknięte w dłoniach dziewczynki może odnosić się do praktyki znanej z dzieciństwa, w której dłoń lub muszla morska przytknięta do ucha brzmiała odgłosami falującego morza. Oczywiście w rzeczywistości, to co dało się słyszeć, było pulsującą w żyłach dłoni krwią. Ta analogia pozwala na zauważenie jeszcze jednej prawidłowości – jeśli motywy akwaticzne są dla Fiedorczuk środkiem do wyrażenia pełni kobiecości, metaforyczne

⁶ Ciekawym przykładem tej kulturowej zależności jest biblijna opowieść o Samsonie i Dalili. Ponadto Anna Figiel pisze: „Włosy jako symbol sił życiowych uważane były także w tradycjach starożytnych. Częste było składanie ofiary właśnie z włosów jako substytutu ofiarowywania życia. U Greków popularny był zwyczaj składania ich w trakcie pogrzebów lub ślubów” (Figiel 2017: 125).

⁷ Warto zauważyć, iż tom zbierający twórczość polskich poetek ostatniego stulecia, w którym uwzględniono także twórczość Julii Fiedorczuk, nazwany został *Warkoczami. Antologia nowej poezji*.

⁸ Fiedorczuk byłby bliski ten sposób rozumowania. Jak pisze Antoni Płaszczyniec: „sposób rozumienia ciała sytuujący się w perspektywie zbliżonej do Plessnerowskiej, która usiłowała ujednoczyć przesłanki naukowe (mające za swój przedmiot Körper) z danymi o bezpośrednio przeżywanej cielesności (Leib) w syntetycznej koncepcji cielesności przeżywanej w ciele fizycznym (Körperleib)” (Płaszczyniec 2016: 126).

morze (które być może skojarzone również z solą łez – ze szczęścia i smutku), a zatem krew „szumiąca” w dłoniach „dziewczynki z gwiazd” jest nie tylko warunkiem autonomii, wolności, niezależności podmiotu, lecz także włączeniem w refleksję aspektów z kobiecością związanych, np. menstruacji. Ponadto ukształtowanie foniczne wersów potwierdza też po raz kolejny „słuchalność” wierszy Fiedorczuk.

Wzmianka o „dziewczynce z gwiazd” zwraca uwagę także na chemiczną kosmiczność antropoceniczných technologii – warto zauważyć, iż człowiek (czasem nieświadomie) uczestniczy w planetarnej wymianie minerałów, które nosi w kieszeni pod postacią na przykład telefonów komórkowych. Ponadto naszym ciałom stale potrzebne są makro- i mikroelementy, minerały zapewniające prawidłowe działanie organizmu. „Dziewczynka” to zatem, tylko i aż, część konstelacji świata. Wyrażenie przyimkowe „z gwiazd” jest uwagą o biologicznym ukształtowaniu, budowie i pochodzeniu dziewczynki, które wydaje się potwierdzać synergiczną, de-centralizującą przynależność do świata więcej-niż-ludzkiego.

„w tym drugim świecie, gdzie schodzę na ziemię”

Jak sygnalizuje Joanna Grądział-Wójcik, „wielonurtowa aktywność, choć spięta ekopoetycką klamrą, nie musi układać się w spójną całość – nieprzypadkowo Fiedorczuk sięga po różne formy – inaczej wyraża swe myśli wierszem, a inaczej w opowiadaniu, eseju czy tekście naukowym” (Grądział-Wójcik 2016). Wierszem *Tak*⁹ otwiera jakoby nie tylko tomik poetycki, ale też refleksję naukową, a przede wszystkim niejako swoje doświadczające ciało, życie tworzone przez te doświadczenia: „nieszczelność naskórka / i śluzu” wydaje się implikować brak bariery ochronnej – a zatem poetycką refleksję, która nie przeszła korekty poprzez „Photoshop Acropolis” – posługując się tytułem jednego z jej utworów. Fiedorczuk zaprasza czytelnika do włączenia się w rozmowę, pisze: „podaj mi swoje ciało języka” – język¹⁰ w jej odczytaniu „jest jedną z wielu postaci aktywności semiotycznej prowadzonej bez ustanku przez wszystkie żywe istoty” (Fiedorczuk 2020: 58) – punkty widzenia poetki i naukowcy przenikają się. Monika Rudaś-Grodzka nazywa tę zależność syrenizmem (Rudaś-Grodzka 2020) jako łączenie dykcji pozornie do siebie nieprzystających: poetyckiej oraz naukowej. W wspomnianym wierszu o przekornym tytule *Photoshop Acropolis* poetka pyta: „co trzeba przemilczeć ze względu/ na kadr?” (Fiedorczuk 2023a:

⁹ Juchniewicz wskazuje: „W poezji Fiedorczuk wszelkie procesy rozszczelniania (ciała, wspólnoty) służą krytyce partykularnych interesów i sprawiają, że sztuka zbliża się do życia, inicjując uznanie równych szans na przeżycie” (Juchniewicz 2022).

¹⁰ W *Ekopoetyce* Fiedorczuk wnioskuje: „Język zatem może sprzyjać przetrwaniu nie tylko dlatego, że umożliwia komunikację (niewykluczone, że istnieją efektywniejsze sposoby komunikowania się w sytuacjach kryzysowych niż ludzki język symboliczny), ale też dlatego, że pozwala ludziom zdobywać i porządkować wiedzę o świecie, a tym samym – wpływać na relacje ze środowiskiem” (Fiedorczuk 2020: 54).

127). Kadrem może być wiersz, jego temat, struktura, wewnętrzna spójność, ale też język. Tym samym Fiedorczyk zadaje pytanie nie tylko o „ramy” wiersza, ale podejmuje refleksję metajęzykową – by wysławić to, co nie-ludzkie w określonej kombinacji dźwięków, którą ludzie arbitralnie przyjęli za sposób komunikacji, należy obecnie założyć, iż przekaz, przykład, innego, nie-ludzkiego języka będzie *a priori* niewystarczający.

Jak zwraca uwagę Grądział-Wójcik: „refleksja w wierszach [Fiedorczyk – K. M.L.] dotyczy zarówno języka w ogóle, jak i zadań oraz kształtu poezji” (Grądział-Wójcik 2017: 124–130). Według Julii Fiedorczyk do zadań poezji należy przede wszystkim, w duchu humanistyki środowiskowej, działanie na rzecz świadomej, konstruktywnej partycypacji w wyzwaniach antropoceniczej współczesności. Julia Fiedorczyk tę samą refleksję środowiskową stara się przedstawić różnymi językami właściwymi poszczególnym rodzajom gatunkom i stylom wypowiedzi. Poezja to dla niej sposób rozumienia świata, jednak co warte rozróżnienia, nie jego racjonalizacja – mówi: „przecież piszę do ciebie w powietrzu, mam na sobie deszcz” (Fiedorczyk 2023a: 124). Podtytuł jej znanego eseju *Ekopoetyka* brzmi *Ekologiczna obrona poezji*, co bardzo wymownie oddaje funkcję jej działalności jako badaczki. Nadużyciem byłoby jednak stwierdzenie, iż Fiedorczyk ogranicza się do poruszania się sprawnie w stworzonych przez siebie ramach teoretycznoliterackich – jej twórczość, choć poświęcona tematowi oscylującym wokół ekokrytyki, jest wielowymiarowa, integrująca w sobie mnogość współczesnych dyskursów literackich. Jako poetka stara się wniknąć w rzeczywistość, nie tylko zerknąć, ale przejść przez „świeżo uchylone drzwi świata” (tamże: 124).

Co znamienne i zamierzone w *Tuż-tuż* można odnaleźć również językowe naleciałości profesjolektu naukowego, nie pogoda, to „slajdy nieba zmieniają się niepostrzeżenie” – co ukazuje, iż programowo konstelacyjny układ twórczości poetki i naukowczyni pozostaje ze sobą w łączności spajany indywidualnością samej Fiedorczyk.

W wierszu *Proszę powtarzać za mną* poetka tworzy autotematyczny pamflet, którego tematem jest hermetyczność języka poezji oraz te wiersze, które świadomie dystansują się od tego, co Fiedorczyk ujmuje jako „ścieg świata w uśmiechu kota z Cheshire” (tamże: 123), odwołując się intertekstualnie do jednej z postaci z *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carolla. Poetka ironicznie odnosi się do, niejednokrotnie podtrzymywanego przez samych twórców, stereotypu poety i poezji, który może być definiowany jako „hałaśliwa samotność poety zamkniętego w wieży ponad wsią i miastem” (tamże: 143). Ironiczny żart poetycki, którym posługuje się Fiedorczyk, wydaje się manifestować sprzeciw wobec klasycznego, romantycznego kreowania natury. Przyroda ożywiona i nieożywiona nie jest wtedy pełnoprawnym Aktorem, którego zaprezentował Bruno Latour w koncepcji aktora-sieci, lecz pełni wtedy funkcję krajobrazu emocjonalnego podmiotu lirycznego czy też jest barwnym tłem dla rustykalnej idei twórczego eskapizmu indywidualium.

Koncepcję niemożności kartezjańskiego *powrotu do natury* Fiedorczyk rozwija zresztą poprzez postać Elizy w swojej najnowszej powieści pod tytułem *Dom Oriona*.

Niechęć do pisania poezji odległej od życia rozumianego jako synchronia ducha i materii oddaje również krótka fraza: „tylko, że nic się z niczym nie równa” z wiersza *Matematyka*. Choć na pierwszy rzut – ucha – wydaje się to deklaracją poetyckiego relatywizmu, poetka zwraca raczej uwagę na niemożność całkowitego poznania rzeczywistości nawet wtedy, gdy ma się do dyspozycji tak precyzyjne narzędzia jak język matematyki. Światopogląd poetki wydaje się zatem piętnować brak pokory względem świata – czy to symbolizowanej przez poetycki panteon, czy galileuszowską koncepcję przyrody jako księgi zapisanej językiem matematyki.

Fiedorczyk jest zatem poetką, która nie opiera sądu na esencjonalistycznym, transcendentnym, niekonkretnym w swojej istocie konstrukcie świata. To, co staje się przedmiotem jej naukowej refleksji, inspirowane jest tym, o czym pisze w swojej poezji. Można pokusić się o stwierdzenie, iż jest to relacja wzajemno-zwrotna. Precyzyjnie można więc określić perspektywę, z której pisze, ekofeministyczną.

„Coś mnie dzisiaj kocha”

W tomiku *Tuż-tuż* głos zabiera także kobieta-kochanka. Fiedorczyk subtelnie konstruuje obrazy cielesnej intymności. Pisze: „nocą serce tańczyło w ażurowej klatce/ jak motyl w katedrze czyjejś dłoni” (tamże: 132). Zmysłem, który dominuje w tym dwuwiersiu, jest dotyk. Można definiować go jako przejaw haptyczności poszerzonej w literaturze rozumianej za Martą Smolińską jako „zdolność postrzegania i przeżywania przynależną czującej i myślącej podmiotowości, angażującą tyleż zmysły, co emocje i umysł” (Smolińska 2020). Wiersze Fiedorczyk, tak jak pisze Smolińska, bardzo często „«zagadują» i indagują zmysł dotyku” (Smolińska 2020). Badaczka zauważa ścisłą zależność pomiędzy modalnością widzenia i dotykania, co pozwala wywołać wrażenie, iż czytelnik „dotyka” to, co wyrażone zostało fragmentem wiersza. Synestezja, łaskotanie motyli skrzydeł, zestawione z aluzją do architektonicznej, wertykalnej, gotyckiej metafory złożonych dłoni jako semantycznej bazy strzelistości katedry i do rzeźby Augusta Rodina z 1908 r. pod tytułem *Katedra*, ukazują intertekstualność, przestrzenność i sensualność poetyckiego widzenia.

Ażurowa klatka jako metaforyczne przedstawienie anatomicznego szkieletu klatki piersiowej ukazuje wyrafinowanie językowego obrazowania. Motyw tańca, choć znów w pochopnej interpretacji mogący być odczytany jako klisza, wprowadza istotny szczegół, poetycką niespodziankę: Fiedorczyk stwarza semantyczną dwuznaczność: serce tańczące w klatce może bowiem powodować asocjacje z obrazami miłości skomercjalizowanej, zmysłowości kobiecej sprzedawanej jak produkt. Być może jest to jeszcze jedno ironiczne nawiązanie do wzrokocentryzmu współczesnej kultury, któremu poetka stanowczo się sprzeciwia, pisząc też: „i że

tych ciał jest tak dużo/ hurtowa czułość jak hollywoodzki/ remake starej mądrości” (Fiedorczyk 2023a: 141). Fiedorczyk prezentuje tym samym postawę feministyczną i podobnie jak badaczki, takie jak amerykańka Lucy Irigaray, postrzega „zmysł wzroku jako komponent modelu kultury patriarchalnej, która nadużywa wizerunków kobiecej cielesności w kulturze” (Kobylińska, Pięcińska, Skrzeczkowski 2021: 11).

Innym obrazem miłości w tomiku jest wskazanie na jej relację ze światem. Nawiązując do programowego wiersza *Tlen*, Fiedorczyk stwierdza, iż jest on towarzyskim pierwiastkiem, chętnie wchodzącym w reakcje, dlatego gdy pisze: „Byłam przezroczysta jak wesóły oddech/ Musującej nocy na twoim policzku” (Fiedorczyk 2023a: 129), stwarza obraz ludzkiej cielesności, która jest, tak jak tlen, jednym z oczywistych budulców rzeczywistości. I tak jak tlen, chociaż pozornie niewidoczna, często nieuświadomiana – nikt przecież specjalnie nie skupia się na prowadzonym ciągle procesie oddychania: miłość jest niezbędna w przetrwaniu – człowieka i planety. Człowiek to dla Fiedorczyk nośnik pierwiastków chemicznych, a zatem „pierwiastek ludzki” to jeden z wielu, które tworzą wszechświat. Może być to również refleksja o samej miłości, która z punktu widzenia nauk przyrodniczych sprowadzalna jest do chemicznych reakcji zachodzących w mózgu – kulturowo uznawana za metafizyczną siłę. Musująca na policzku noc, akwaticzna metafora, wydaje się nawiązywać do oddychania samej skóry i do faktu, że jako ludzie składamy się z większości z wody, a zatem przynależymy do jej obiegu w przyrodzie. To kolejny zostawiony przez Fiedorczyk ślad świadczący o nieantropocentrycznej postawie, nieantropocentrycznej kobiecości.

„Droga się wykryształ, astrostrada z girlandami”

W wierszu *Deszcz* Fiedorczyk pisze: „Wiosno, twoje soki/ płyną po palcach drzew./ Wiosno, twoje włosy/ na których się kładę/ żeby być stworzeniem!” Sok to kolejna płynna materia, jaka pojawia się w tomiku, tym razem służąca do wyrażenia kobiecej podmiotowości. Antropomorfizowana wiosna jest kobietą, w dodatku posiadającą włosy, na których kładzie się podmiotka liryczna i wykrzykuje, niczym łaskotane dziecko, z desperacją i zachwytem: „Litości/ uwierają mnie/ twoje lodygi!” (tamże: 126).

Fiedorczyk personifikując wiosnę, tworzy obraz niemal erotyczny: pulsującej świeżością soków, płodnej, bujnej, witalnej synergii, harmonii, siły, która jest równie delikatna, co kapryśna („grad białych kwiatów/ dedykujesz komu?”). Szczegół, na jaki zwraca uwagę poetka, czyli palce drzew, sugerują bliskość, intymność poetyckiego obrazu – szorstka, gruba, zdrewniała kora zastąpiona zostaje miękką fakturą skóry. Ukazuje to także delikatność, czułość, z jaką podmiotka doświadcza natury.

W znakomitym zakończeniu pierwszej strofy pisze: „Kto powiedział/ ludzkie? Kto/ cokolwiek mówi?” (tamże). Dzięki zastosowanej przerzutni i anaforze poetka

formuluje dwa pytania retoryczne, które poddane zabiegowi delimitacji wersów brzmią wieloznacznie. Pierwsze z pytań: „Kto powiedział/ ludzkie?” odnosi się do antropocentrycznego przeświadczenia, o proveniencji kartezjańskiej, iż to człowiek jest jedynym gatunkiem, który potrafi mówić, i to odróżnia oraz wyróżnia go spośród innych istot żywych, nie-ludzi. Ludzkie „kto” ma zatem ambicję komukolwiek i czemukolwiek coś i kogoś komunikować. Tymczasem byty nie-ludzkie również porozumiewają się między sobą w określonych właściwym im językach¹¹ – rozgraniczenie pomiędzy „coś” i „ktoś” wydaje się być heterogeniczne, arbitralne. W wierszu *Lola* Fiedorczyk pisze: „biegnie Lola i mówi: chcę być pieszczona/ tu i tu i tu (po psiemu), a potem patrzy/ z ukosa/ urażona/ że trzeba ze mną tak dosłownie” (tamże: 142). A zatem „powiedzieć ludzkie” to znaczy „powiedzieć swoje”, wypowiadać się przede wszystkim z ludzkiej perspektywy. Uwaga o dosłowności Loli odwraca perspektywę: ukazuje posługiwanie się słowami jako coś człowieka ograniczającego, a nie wyróżniającego. Fiedorczyk ukazuje, iż pozbawiony antropocentrycznej optyki, przeświadczenia o wyjątkowości ludzkiego języka, człowiek zyskuje świadomość bytowania w międzygatunkowej przestrzeni komunikacyjnej, w której ludzka mowa jest tylko jedną z wielu. Należałoby, o czym wspomina Ewa Bińczyk (2018), przygotować kilka wersji słownika – dopiero wtedy umożliwiona zostałaby fortunną komunikacja transgatunkowa.

Strukturę kolejnego pytania poetka rozbija na dwa wersy, co zmienia jego pierwotny wydźwięk. Zadaje pytanie, lecz jednocześnie z premedytacją czyni je retorycznym. Wers: „cokolwiek mówi?” oznajmia, wnosi o respektowaniu także języków innych niż ludzki¹², tym samym przyjmuje nie-antropocentryczną perspektywę. Trzy wersy stanowiące całość znaczeniową są sformułowane prowokacyjnie – niczym zaproszenie do burzliwej dyskusji, w której podmiot ugruntuje swoje zdanie. Samo pytanie: „Kto/ cokolwiek mówi?” można odebrać jako zrzeczenie się prawa do ludzkiego „zabierania głosu” w sprawie nie-ludzi i „zabierania głosu” nie-ludziom. A jeśli rozszerzyć tę myśl na nierówności płciowe, które w przestrzeni ekonomicznej, politycznej i społecznej wciąż utrwalone (i częściowo nadal utrwalane) są w społeczeństwie, można byłoby zapytać: „Kto/ cokolwiek mówi?” w zupełnie innym sensie.

„a ty miałaś matkę, która nocą wyla”

„Słowo «natura» pochodzi od łacińskiego *nasci* – rodzić się” (Fiedorczyk 2020: 40) – jednakże Fiedorczyk nie popada w łatwą analogię, którą można odnaleźć w utartym schemacie: matka-Ziemia. Pisze o „ciele/ ogromnym bez płci” (Fiedorczyk 2023a: 137), a zatem odżegnuje się od intuicyjnie powierzchownych

¹¹ Pisze o takiej formie komunikacji np. Peter Wohleben (2016).

¹² Odnosi się do tej kwestii interesująca koncepcja *post-coiné* sformułowana przez Anitę Jarzynę (2019).

konceptualizacji utrwalonych w kulturze. Do podobnych wniosków w swojej sympoietycznej lekturze poezji Fiedorczyk dochodzi Katarzyna Koza:

Fiedorczyk wierzy – konsekwentnie pokazuje nam świat odchodzący od patriarchalno-konsumpcjonistycznego modelu życia, szukając innych niż dominujące powiązań pomiędzy kobietą a ziemią, kobietą a przyrodą więcej-niż-ludzka, w końcu innych sposobów traktowania świata i aktorów poza-ludzkich (Koza 2023: 230).

Tom niepozobawiony jest jednak doświadczenia kobiecego, jakim są narodziny dziecka i macierzyństwo. Fiedorczyk pisze w przejmującej frazie: „urodziłam sobie tęsknotę i strach” (Fiedorczyk 2023a: 137). Poetka wydaje się polemizować z refleksją zawartą w *Szczelinach istnienia* przez Joannę Brach-Czainę: „akt rodzenia sam w sobie stanowi radykalne uchYLENIE egzystencjalnych wątpliwości. Jest wyznaniem wiary w istnienie potwierdzonym w sposób najbardziej osobisty, jakim jest wyłanianie kogoś z własnego ciała. Nie z gliny, nie z cudzego żebra, lecz z siebie” (Brach-Czaina 1999: 34) – Fiedorczyk jednak odpowiada: „urodziłam sobie” – tęsknota i strach dotyczy zatem lęku o istnienie, nie lęku istnienia – matka, która nocą wyła, niczym „dzika kobieta”, La Loba, posługując się terminem Clarissy Pinkoli Estés (Estés 2001: 16; Małecka 2015–2016: 244). Dzika, czyli niepozostająca w sprzeczności z własną tożsamością, naturą. Kobieta, której instynkty według Estés są tłumione, są kulturowymi ograniczeniami, musi być zatem równie wrażliwa i czuła, co odważna i waleczna. Fraza „urodziłam sobie” wybrzmiewa również dykcją charakterystyczną dla baśni, które matki często zresztą opowiadają własnym pociechom. „Urodziłam sobie” pobrzmiwa łącznie ze zwrotem „za górami, za lasami”, co ponownie konotuje z eksponowanym przez Estés sposobem odzyskiwania tożsamości kobiecej: „droga do odnalezienia duchowości nie jest łatwa, jednak [...] może tkwić w studiowaniu baśni, mitów, legend i podań” (Małecka 2015–2016: 242). Prowadzi to do konkluzji, iż wiele kobiet mogłoby prowadzić podobną, uniwersalną narrację – być występującą w baśni postacią i jednocześnie gawędziarką snującą opowieść, która łączy się w doświadczeniu bycia matką z wieloma pokoleniami kobiet podtrzymujących kontinuum ludzkiego istnienia – w rozumieniu Estés, La Loba, czyli Kobieta-Wilk, jest kojarzona zarówno z początkiem, jak i końcem życia – Matką Śmierci i Matką Życia (Estés 2001: 42; Małecka 2015–2016: 245). Motyw snucia opowieści niczym nici jest metaforą ludzkiego życia, ale i obrazem na tyle uniwersalnym, że jak pisze Fiedorczyk w wierszu *Matematyka*, odnosi się także do tych mitycznych opowieści, które kształtują całe konstelacje pokoleń: „Arachne rozpościera sieć/ między szczytami gór i gruba rosa gwiazd osadza się na wątkach opowieści/ nie o mnie, nie o tobie,/ w szczelnie drzwi uchylonych na to,/ co nas w mroku łączy, rozdziela i łączy,/ zaczyn nowego dnia” (Fiedorczyk 2023a: 145).

Poprzez kontrastowe zestawienia na przykład: „śniło mi się, że byłam złym starcem,/ mówi moja córka w pizamce koloru lobelii” (tamże: 135) Fiedorczyk uchwycił podobieństwo pomiędzy dziecięcością właściwą dzieciom i dziecięcością osób w podeszłym wieku. W cytacie: „radość dziewczynki z drugiej strony czasu”

(tamże: 128) również można odnaleźć refleksję nad przemijaniem – „druga strona czasu” to miejsce niewinnego dzieciństwa, gdzie czas cykliczny liczony był od zabawy do zabawy, od którego dorosłą już kobietę dzieli wielość doświadczeń. Dlatego gdy poetka dzieli się swoimi matczynymi wątpliwościami: „nie wiem, co dziecku powiedzieć/ o krwi, w drodze do przedszkola”, kontrast pomiędzy tym, co już wie o świecie, a pomiędzy tym, co może przekazać swojej córce, wybrzmiewa mądrą czułością – nie chce opowiedzieć córce o tym, co pod powierzchnią skóry i pod powierzchnią bezpiecznego, znajomego dotąd świata, ale już teraz szuka sposobów, by powoli wprowadzać ją w mechanizmy działania rzeczywistości, uwrażliwiać na to, co mniej dziecku znane – ból, cierpienie, krzywdę. Krew bowiem, zresztą natleniona, jest konieczna tak jak tlen, by życie mogło trwać.

Gdyby z wiersza *Córeczka* odczytać wyłącznie wyróżnione kursywą wypowiedzi tytułowej córeczki, czyli: „mamusiu ta piaskownica/ jest bez dna”, „mamusiu/ masz sińce”, „już śpijmy mamusiu”, w dialogicznej, dynamicznej formie dziecięcych metafor oraz obserwacji ukazana jest kwintesencja piękna i trudu bycia matką.

Julia Fiedorczuk w *Tuż-tuż* tworzy wielowymiarowy obraz kobiety – poetki, naukowczynie, ekofeministki, kochanki i matki, która realizuje swoją własną, konstelacyjnie rozumianą tożsamość. Każda z tych ról jest odrębną całością znaczeniową, lecz to samoświadomość ja lirycznego zapewnia tym odrębnym funkcjonującym elementom integrację wewnętrzną. Fiedorczuk ukazuje, iż w ekopoetyckości rozumianej także jako styl życia kobiecość poszukuje nowych sposobów autoekspresji, nowej dykcji, by mówić o sobie, własnej seksualności, cielesności, emocjonalności, macierzyństwie, przemijaniu. Neguje przynależność do patriarchalnego postrzegania relacji społecznych, pozostaje uważnym obserwatorem antropocentricznej rzeczywistości, opowiada się za postantropocentrycznym widzeniem człowieka i środowiska. Tym samym na ironiczne pytania retoryczne: „Ale co to kobieta?/ Rym do poeta?” (tamże: 143) Fiedorczuk odpowiada swoją poezją niosącą tyleż samo odpowiedzi co pytań.

Bibliografia

- Bakke M., 2015, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań.
Beltrán G., Fiedorczuk J., 2020, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa.
Bińczyk E., 2018, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa.
Brach-Czaina J., 1999, *Szczeliny istnienia*, Kraków.
Braidotti R., 2006, *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge.
Braidotti R., 2022, *Posthuman feminism*, Cambridge.
Braidotti R., 2023, *Valedictory lecture: We are rooted but we flow*, „Future Humanities”, nr 1(1).
Estés C.P., 2001, *Biegająca z wilkami. Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*, Poznań.
Fiedorczuk J., 2015, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk.
Fiedorczuk J., 2020, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa.
Fiedorczuk J., 2023a, *Astrostrada z girlandami*, Wrocław.
Fiedorczuk J., 2023b, *Dom Oriona*, Kraków.

- Figiel A., 2017, *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie”, nr 23, s. 125–137.
- Grądziel-Wójcik J., 2017, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Kraków.
- Grądziel-Wójcik J., 2018, *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 2.
- Jarzyna A., 2019, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź.
- Juchniewicz A., 2022, *Praktykowanie oporu. O „rewolucyjnej” poezji Julii Fiedorczuk*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, nr 1.
- Kobylińska W., Pięcińska A., Skrzeczkowski M., 2021, *Przelamać wzrokocentryzm*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka”, nr 3.
- Koza K., 2023, *Symptiotyczna lektura poezji Julii Fiedorczuk*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”, nr 11.
- Łebkowska A., 2011, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Małecka M., 2015–2016, *Dzikość – Żywiolowość – Przemiana: antropologiczne wątki kobiecości na podstawie „Biegnącej z wilkami” Clarissy Pinkoli Estés*, „Czasopismo Pedagogiczne/The Journal of Pedagogy”, nr 1–2.
- Margulis L., 2000, *Symbiotyczna planeta*, Warszawa.
- Momro J., 2015, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Płaszczyniec A., 2016, *O rzeczywistości ciała ludzkiego*, „Hybris”, nr 35.
- Radomska M., 2010, *Braidotti*, „Nowa Krytyka”, nr 24–25.
- Rudaś-Grodzka M., 2020, *Syrenizm: poezja Julii Fiedorczuk*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Smolińska M., 2020, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Kraków.
- Szaj P., 2021, *Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich*, „Forum Poetyki”, nr 4.
- Węgrzyniak A., 2016, *„Oddycham, więc jestem”. Poezja Julii Fiedorczuk*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 9.
- Wohleben P., 2016, *Sekretne życie drzew*, Kraków.

Female identity in *Tuż-tuż* by Julia Fiedorczuk

Abstract

This article is devoted to an analysis of the identity of a woman in the poetic book *Tuż-tuż* by Julia Fiedorczuk, published in 2012. This volume of poetry is also the first in Fiedorczuk's oeuvre in which the poet touches upon the subject of motherhood – this feminine experience can be put within the framework of the notion of chthonicity belonging to the theory of symptotic reading (Koza 2023). The theme of female identity is considered in relation to the volume *Tuż-tuż*, as well as the recognitions in the field of literary theory made by Fiedorczuk herself. Above all, through her poetry, but also through Julia Fiedorczuk's theoretical and literary reflections, the ways in which various roles can be understood: woman-poet, woman-researcher, woman-ecofeminist, woman-mother in times of anthropocentricity of poetry and culture are shown.

Key words: ecopoetics, ecofeminism, women's poetry, Fiedorczuk, motherhood

**„NA CHWILĘ PRZYPOMINAŁAM SOBIE, ŻE ŻYJĘ,
PO CZYM ZNOWU ODPŁYWAŁAM” -
MÓJ ROK RELAKSU I ODPOCZYNKU
OTTESSY MOSHFEGH JAKO PRZYKŁAD
DEPRESYJNEJ LITERATURY KOBIEC**

Literatura depresyjna jest nowym gatunkiem prozy pisanym przez kobiety, a do jego najbardziej sztanarowych tekstów należy *Mój rok relaksu i odpoczynku* (2019) Ottessy Moshfegh wydany w Stanach Zjednoczonych w 2018 r. W poniższym artykule chciałabym przyjrzeć się temu, jak ta książka sytuuje się na tle innych utworów tego nurtu oraz przeanalizować jej obecność w kulturze, a w szczególności w nowych mediach społecznościowych. Trudno jest mówić o tych dwóch aspektach *Mojego roku...* w oderwaniu od siebie, biorąc pod uwagę, że internetowy obieg książkowy jest odpowiedzialny nie tylko za popularność prozy Moshfegh, ale również depresyjnej literatury jako takiej.

Gatunek ten poddaje w refleksję kondycję współczesnej kobiety w świecie, który z różnych względów nie jest dla niej przychylny. Bohaterka odczuwa smutek, z którym nie potrafi sobie emocjonalnie poradzić, a przeżywane emocje kontrolują całość jej egzystencji. Książki pisane w tym gatunku mają służyć nie tylko przepracowaniu uczuć odczuwanych przez prawdziwe kobiety, ale również poddać je refleksji i umiejscowić w szerszym kontekście współczesnej kultury. Depresja jest tutaj stanem, który bezwarunkowo dotyka każdego, a szczególnie kobiet, w rzeczywistości późnego kapitalizmu. Staje się punktem odniesienia dla rozważań na temat kondycji współczesnej kobiecości. Depresja nie jest jednak prezentowana dosłownie, a więc książek w nurcie literatury depresyjnej nie można traktować jako świadectw pisanych pod wpływem choroby, nie należą więc one do szeroko pojmowanego piśmiennictwa patograficznego. Są jednak literacką refleksją na temat problemów, które współcześnie dotyczą kobiet.

To, co nazywam depresyjną literaturą kobiet, składa się *de facto* z dwóch komplementarnych wobec siebie podgatunków współczesnej prozy pisanej przez kobiety – tzw. *unhinged woman fiction* (ang. literatura wariatek) i *sad girl novel* (ang. powieść o smutnej dziewczynie). Obie te nazwy zostały stworzone przez użytkowniczkę Internetu, a dopiero później przeniknęły do obiegu marketingowego i autorskiego. Najważniejszą figurą występującą w obu tych podgatunkach jest główna postać kobieca *unhinged woman* (ang. wariatka),

która ze względu na swoje „szaleństwo” potrafi dokonać pogłębionej krytyki współczesnego społeczeństwa, a w szczególności pozycji kobiety w nim. To właśnie jej niecodzienne usytuowanie w hierarchii społecznej pozwala jej na dokonanie takiej analizy. Jak pisze Pip Finkemeyer, autorka metatematycznej powieści *Sad girl novel* (2023):

Sad girl novel to termin, który został stworzony przez czytelniczki tego gatunku, rozmawiające w Internecie o książkach, które lubią. Ogólnie rzecz ujmując, młoda bohaterka jest smutna (lub szalona, lub zła, lub wszystko na raz) i narzeka na swój los w niemy proteście. Po prostu nie jest z niczego zadowolona (Finkemeyer b.r.)¹.

Z tego krótkiego fragmentu wynika, że najważniejszym elementem powieści o smutnej dziewczynie będzie właśnie główna postać kobieca i jej relacja ze światem zewnętrznym, czyli to, co Finkemeyer nazywa „niemy protest”. Bierność głównej bohaterki staje się jej orężem w walce z rzeczywistością, która w literaturze depresyjnej przybiera wiele form. W *Moim roku...* „niemy protest” będzie odnosił się do snu, w który planuje zapaść główna bohaterka. Znużona i zmęczona życiem oraz żałobą, z jaką zmagą się po stracie rodziców, postanawia przespać cały rok, na co może sobie pozwolić dzięki spadkowi odziedziczonemu po zmarłych opiekunach. Kiedy zostaje zwolniona z pracy, znajduje niekompetentną psychiatrkę, która przepisuje jej bardzo dużo leków nasennych i uspokajających. Zdobyte w ten sposób medykamenty pozwalają bohaterce rozpocząć hibernację, a ta ma zapewnić jej wyzwolenie od odczuwanego cierpienia i ostatecznie ją z niego uleczyć.

Należałoby jednak umiejscowić „niemy protest” narratorki *Mojego roku...* w szerszym, kulturowym kontekście, ponieważ nie jest to zjawisko, które zamyka się jedynie w literaturze. Emmeline Cline w artykule *The smartest women I know are all dissociating* wykorzystuje tytułową kategorię dysocjacji, żeby opowiedzieć o tym, co Finkemeyer nazywa właśnie „niemy protestem” (Cline 2019). Według Cline trop zdystansowanej od swojego cierpienia młodej kobiety zyskuje na popularności, co krytyczka wiąże z sukcesem brytyjskiego serialu *Fleabag* (2016–2019). Definiuje dysocjację jako stan odseparowania od własnego ja, który pozwala na utrzymanie złudnego poczucia stabilności i pewności siebie, ale nie prowadzi w ostatecznym rozrachunku do przewyciężenia odczuwanych trudności. Zwraca również uwagę na to, że dysocjacja jest sposobem na funkcjonowanie w świecie, ale nie środkiem do jego destabilizacji.

Główna bohaterka Moshfegh, podobnie jak analizowana przez Cline *Fleabag*, przyjmuje konkretną strategię obrony przed zniechęcającą przez siebie rzeczywistością i otaczającymi ją ludźmi. Jej formą dysocjacji staje się hibernacja, która wydaje jej się jedynym lekarstwem na odczuwany smutek. Na aspekt terapeutyczny snu w *Moim roku...* zwraca uwagę sama Moshfegh w jednym z wywiadów: „[Bohaterka – K.M.] ma teorię, że w stanie hibernacji,

¹ Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty przełożyła Klara Mendrek.

kiedy nie bę​dzie świadoma, jej komórki zregenerują się wystarczająco du​żo razy, nie przywiązu​jąc się jednocześnie do zwi​ązanych z tym wspomnień” (Moshfegh 2016). Dysocjacyjny sen ma wi​ęc przynieść protagonistce ukojenie i na nowo nauczyć ją funkcjonowa​ć w świecie: „Moje dzia​łanie było przeciwieństwem samobójstwa. Hibernacja wynika​ła z instynktu samozachowawczego. Wierzy​łam, że uratuje mi życie” (Moshfegh 2019: 12).

Wynika z tego, że depresyjna bohaterka za pomocą „niemego protestu” i dysocjacji mierzy się z problemami, przekształca​jąc je w nową jakość spreparowa​ną przez własne cierpienie. Konsumpcja smutku nie ko​ńczy się jednak na niej, na co zwraca uwagę w swoim tekście Cline. Autorka pisze o Fleabag i wykorzystywanej przez nią dysocjacji, żeby powiedzie​ć coś wi​ęcej na temat współczesnej kultury i pozycji kobiet w niej. Do stworzenia tekstu na ten temat skłoni​ły Cline zachowania, które zaobserwowa​ła wśród znanych sobie kobiet: „Wydaje się, że teraz internalizujemy nasze egzystencjalne bóle i niepokoje, uśmiechają się do nich ze zrozumieniem i odseparowują się od nich, aby utrzyma​ć przy życiu naszą nonszalancję. Nazwijmy to feminizmem dysocjacyjnym” (Cline 2019). Prawdziwe kobiety wykorzystują wi​ęc dysocjację jako środek do zbadania własnego cierpienia i opowiedzenia o nim nie wprost, ale w zapośredniczony sposób. Depresyjne bohaterki, takie jak Fleabag czy narratorka *Mojego roku...*, stają się w tak pojmowanej kulturze jedynie punktem odniesienia dla dysocjacyjnych konsumentek. Z tego względu nie sposób jest analizowa​ć depresyjnej literatury w oddzieleniu od jej społecznego odbioru.

O konsumpcji smutku przez współczesne czytelniczki i u​żytkowniczki Internetu pisa​ła Rayne Fisher-Quann w tekście *Standing on the shoulders of complex female characters*, gdzie przyjrza​ła się zjawisku internetowych estetyk (Fisher-Quann 2022). Pojęcie to w dobie Internetu oderwa​ło się od swojego pierwotnego znaczenia jako jednej z podstawowych gałęzi filozofii, a sta​ło się sposobem na performowanie własnej internetowej (i nie tylko) osoby. Zjawisko to służy wi​ęc do okre​ślenia osoby, która się utożsamia z daną estetyką (Szablisty 2022). Tą spo​śród estetyk, która sta​ła się inherentnie zwi​ązana z *Moim rokiem...*, jest *coquette* (ang. kokietka):

„Estetyka *coquette*” jest kontynuacją „estetyki Tumblr” z 2014 roku, w której makabra i kobiecość miesza​ją się ze sobą. Brutalność zostaje w niej osłabiona przez wyciszenie. Widzimy w niej pastelowość i delikatność niczym w piosence Lany Del Rey lub na anielsko rozświetlonym zdjęciu siniaka. Estetyka *coquette* to poddanie się luksusowej, kobiecej samotności. Podobnie jak estetyka Tumblr, przedstawia bierność i autodestrukcję jako bunt, jako miejsce potencjalnej siły, a nie sła​bości (Madden 2022).

Protagonistka *Mojego roku...* idealnie wpisuje się w estetykę skupioną na bierności i nonszalanckim pi​ęknieniu. Sama w ko​ńcu to kobieta idealna, osza​lamiająco piękna, ale nieskupiona na swojej urodzie, której jest jednak całkowi​cie świadoma. O dziwo – pomimo wyniszczającego zażywania leków nasennych i niezdrowego trybu życia – ciało narratorki nie zmienia się. Wci​ąż wygląda jak modelka, co sama zauważa, kiedy co jakiś czas przegląda się

w lustrze. Brak zmian w swoim wyglądzie przyjmuje z ulgą, ale nie zastanawia się nad tym głęboko, ponieważ jej jedynym celem w życiu jest sen, który paradoksalnie ma pomóc jej funkcjonować w rzeczywistości. Jej nonszalancka uroda i równie nonszalancki stosunek do niej idealnie wpisują bohaterkę w stworzoną w Internecie estetykę *coquette*, co użytkowniczkki szybko zauważyły. W roku 2022 zaobserwowano znaczny wzrost popularności *Mojego roku...* ze względu na jego zwiększoną widoczność w nowych mediach społecznościowych, zwłaszcza na TikToku, gdzie popularne stały się trendy z wykorzystaniem tej powieści (Madden 2022). Książka zaczęła pojawiać się pod takimi tagami jak właśnie *coquette* czy *fleabagera*². Szczególnie jeden z trendów wydaje się na tyle istotny, że warto coś więcej o nim powiedzieć.

Użytkowniczkki aplikacji zaczęły tworzyć zestawienia przedmiotów wpisujących się w określoną, internetową estetykę. Grupowane obiekty miały nieść ze sobą konkretne przesłanie i opowiedzieć coś o autorce danego zestawienia. I tak *Mój rok...* może leżeć obok drogiej pomadki, perfum Chanel i breloka Glossier (yearofthedragoness 2022), opowiadając tym samym całą historię osoby, która skomponowała dane przedmioty w taki sposób (np. jest dbającą o swój wygląd młodą kobietą, która oprócz tego lubi czytać książki, zwłaszcza te depresyjne). Układ przedmiotów również nie jest bez znaczenia, ale niesie konkretne asocjacje. Chaos może symbolizować delikatną, niczym niezmaconą nonszalanecję, jaką kieruje się osoba, która tak ułożyła te przedmioty. Autorka za pomocą zgrupowanych drobiazgów opowiada zatem o samej sobie. *Mój rok...* stał się jednym z wyznaczników konkretnego systemu wartości przekazanego za pomocą kilkunastosekundowej sekwencji. Powieść stała się symbolem służącym do sprzedania określonej tożsamości.

Symbolika powieści odnosi się do skorelowanej z nią depresyjności – nie tylko przynależy do depresyjnej literatury, ale staje się jednocześnie jej punktem odniesienia. Depresyjność to jedna z jej najbardziej inherentnych cech dystynktywnych, które wyznaczają jej miejsce w internetowym obiegu książkowym. Użytkowniczkki uznają książkę za odpowiednio oddającą ich odczucia i wykorzystują *Mój rok...* do budowania w Internecie swojej własnej osobowości – dookreślenia relacji pomiędzy depresyjną czytelniczką a rzeczywistością. Wykorzystują również powieść Moshfegh, żeby dotrzeć do innych podobnych sobie kobiet, które będą mogły odnaleźć siebie w utworze. Przykładowo użytkowniczka @sadgirlsstorycircle na TikToku stworzyła krótki filmik składający się z sekwencji obrazków, które skojarzyły jej się z *Moim rokiem...* Na filmie widzimy między innymi wypełnioną śmieciami torbę Louis Vuitton, białą pościel, półkę z lekami czy *Portret młodej kobiety w bieli* (1798) Jacquesa-Louisa Davida. Szczególnie ten klasycystyczny obraz jest bardzo charakterystyczny, ponieważ znajduje się on na amerykańskiej okładce *Mojego roku...* i obecnie funkcjonuje w kulturze jako bezpośrednie nawiązanie do

² Tag nawiązujący do wspomnianego przeze mnie serialu *Fleabag*.

powieści³. Autorka filmiku próbowała uchwycić na nim klimat powieści, do której się odnosiła, i starała się również zachęcić potencjalne odbiorczynie do sięgnięcia po książkę. Ciekawe jest również to, że na jednym z kadrów filmu znajduje się napis: „The very tired girl” (ang. „bardzo zmęczona dziewczyna”), który jednocześnie może odnosić się zarówno do bohaterki omawianej powieści, jak i do autorki filmiku i jego odbiorczyni. Wszystkie one w końcu odczuwają to, co nazywam depresją, czyli uniwersalną kondycją współczesnej kobiety.

Użytkowniczki Internetu otwarcie mówią o tym, że utożsamiają się z antypatyczną narratorką *Mojego roku...*, dostrzegając w niej same siebie. Nie czują potrzeby jej naśladowania, ponieważ ich życie już i tak jest zbliżone do tego, co Moshfegh zaprezentowała w powieści. Przykładowo użytkowniczka @bigbooklady wstawiła filmik, na którym siedzi w piżamie na łóżku z wielkim pudłem pizzy. Podpis na filmie bezpośrednio nawiązuje do sceny powieści, w której bezimienna narratorka spała i zajadała się pizzą, żeby utrzymać się jakoś przy życiu (Lauren Louise 2023). Użytkowniczka niczym bohaterka powieści egzystuje w zawieszeniu między jawą a snem.

Istnieje jeszcze jedna strategia tworzenia internetowej osoby, która wydaje się istotna w kontekście *Mojego roku...* Użytkowniczki, oprócz aranżowania wizualnych zestawień przedmiotów, tworzą również opisy składające się z ułożonych w harmonijną całość pozornie niezwiązanych ze sobą wyrazów. Przykładowo jedna z użytkowniczek platformy X piątego lutego 2022 r. wykorzystwała nazwisko Moshfegh (a także innych twórczyń – w swoim wpisie wspomina również między innymi krytyczkę Fisher-Quann czy poetkę Orion Carloto) jako odpowiednio obciążony znaczeniem element, który pozwolił jej na określenie konkretnego konceptu tworzonego tekstu (weird Wednesday 2022) – wskazanie stanu psychicznego opisywanej przez użytkowniczkę idealnej partnerki. Jej wymarzona kobieta musi interesować się właśnie przytoczonymi przez nią tekstami i ich autorkami, co umiejscawia ją w obrębie tych internetowych przestrzeni, gdzie popularna staje się depresyjna literatura. Tworzy w ten sposób obraz idealnej konsumentki „smutnych” powieści. Fisher-Quann we wspomnianym przeze mnie eseju zastanawia się nad tym, jak bardzo młode kobiety są zależne od tworzonych przez siebie zestawień i czy istnieje korelacja pomiędzy opisami a odczuwanym przez użytkowniczki smutkiem. Pragnie wyrwać się z internetowego obiegu depresji, ale nie jest w stanie tego zrobić, kończy więc swój esej jedynie pytaniem retorycznym: „kim bym była, gdybym przestała konsumować контент?” (Fisher-Quann 2022). Na jej pytanie można odpowiedzieć analizując jedną ze scen zawartych w *Moim roku...*

³ Na innym filmiku użytkowniczki @mayagunsberg możemy zobaczyć trzy młode kobiety wpatrujące się z szeroko otwartymi ustami w *Portret młodej kobiety w bieli*. W tle leci krótka sekwencja muzyczna („You look lonely. I can fix that” – ang. „Wygładasz na smutną. Mogę to naprawić”), a podpis na filmie wskazuje bezpośrednio na *Mój rok...* Portret Davida stał się więc znakiem rozpoznawczym i punktem odniesienia dla powieści Moshfegh.

Główna bohaterka powieści w czasie swojej hibernacji podpisuje umowę z artystą performatywnym, Pingiem Xi, który w zamian za opiekę nad nią podczas snu może ją filmować jako element przygotowywanego przez siebie performansu. Bohaterka stawia się w roli przedmiotu. Sprzedaje własny sen tylko po to, żeby zapewnić sobie odpowiednie warunki do śnienia. Staje się więc jednocześnie zarówno konsumentką własnego smutku, jak i jego produktem gotowym do skonsumowania. Prace, którym zostaje poddane jej ciało, są dla narratorki tajemnicą; nie wie, co tak naprawdę zaplanował dla niej (jej smutku i ciała) artysta. Dowiaduje się o tym dopiero kilka miesięcy później, kiedy już po wyjściu z rocznego letargu odwiedza wystawę złożoną z sekwencji nagranych podczas snu. Ogląda samą siebie wystawioną w galerii sztuki i nie czuje z samą sobą żadnej więzi. Nie wzrusza jej stan, w którym się znajdowała, jest on dla niej obojętny. Konsumpcja w momencie jej zakończenia należy do przeszłości, do której bohaterka nie chce wracać, ponieważ nie wydaje jej się w żaden sposób interesująca. To tylko fragment jej byłego życia. W świecie po hibernacji nie ma sensu wracać do czegoś, co zostało już przehandlowane.

Wszystko dzieje się w ramach konsumpcji, bo tak jak bohaterka konsumuje swój smutek, tak robi to czytelniczka powieści. Konsumowanie zachodzi tutaj wielopoziomowo: na poziomie zarówno samego tekstu, jak i poza nim. Czytelniczki powieści tworzą kontent, w którym „sprzedają” odczuwany przez siebie smutek potencjalnym odbiorczyniom. Przetwarzają swoje własne doświadczenia w gotowy do sprzedania produkt. Podobnie robiła bohaterka powieści, zamieniając swój smutek w spreparowane przez Pinga Xi nagranie. Śpiąca bohaterka powieści „pracuje” na to, żeby móc dalej spać i egzystować w zawieszeniu między jawą a snem, ale już wcześniej na samym początku swojego eksperymentu poddaje się wszechobecnej konsumpcji. W niekontrolowany sposób kupuje luksusowe produkty, takie jak ekskluzywna bielizna Victoria's Secret. Zamawia je hurtowo, nawet nie zdając sobie z tego sprawy, a kolejne drogie paczki przychodzą do jej domu. Nie podoba jej się to, ale nie potrafi nad tym zapanować. Nie może kontrolować samej siebie, bo konsumpcji poddaje się w stanie snu. Nie może przestać kupować. Dopiero kiedy Ping Xi zamyka ją szczelnie w mieszkaniu, odcinając ją całkowicie od świata, bohaterka może wyrwać się z konsumpcjonistycznego ciągu. Wtedy jednak wchodzi w nowy układ, sprzedając swoje ciało i swój sen kontrowersyjnemu artyście. Może jednak poświęcić się snowi i przespać konsumpcję samej siebie. Oddziela się od samej siebie i swojego ciała, co przynosi jej poczucie wytchnienia.

Protagonistka mogłaby więc odpowiedzieć Fisher-Quann, że radykalne oddzielenie się od obiektu konsumpcji staje się sposobem na jej zneutralizowanie. Sen jako forma „niemego protestu” przybiera konkretną strategią radzenia sobie z odczuwanymi emocjami i pozwala na ich przepracowanie w zgodzie z teorią głównej bohaterki. Jest więc procesem, który ma początek i koniec, nie może trwać wiecznie i od samego początku powieści ma wyznaczone konkretne ramy

czasowe – jeden rok z życia protagonistki. Narratorka nie zamierza przedłużyć swojej hibernacji, pragnie jedynie odpocząć i w ten sposób uratować swoje życie. Czytelniczki powieści artykułują w Internecie pragnienie dołączenia do niej i również oddania się niczym niezmaconemu odpoczynkowi (Iola 2023). Powieść Moshfegh jest zatem wykorzystywana jako scenariusz, którym można posłużyć się w życiu. Trudno jednak pominąć to, że główna bohaterka *Mojego roku...* jest w stanie wejść w proces hibernacji tylko ze względu na swoje klasowe usytuowanie. Ma wystarczająco dużo środków na to, żeby pozwolić sobie na roczny odpoczynek i niepracowanie. Większość czytelniczek Moshfegh nie ma takiej wolności. Jak pisała Finkemeyer, uprzywilejowanie jest jedną z wiodących cech przypisywanych smutnej bohaterce depresyjnej literatury (Finkemeyer b.r.). Tworzy bowiem sytuację, w której czytelniczka może nie tyle utożsamić się z daną postacią, co do jej sytuacji aspirować. Smutna narratorka po raz kolejny staje się punktem odniesienia, czymś więcej niż tylko figurą.

Warto zauważyć, że to właśnie ikoniczny charakter *Mojego roku...* i jego rosnąca popularność wpłynęły znacząco na odbiór książki. Sama Ottessa Moshfegh w jednym z wywiadów wydanych po spektakularnym sukcesie powieści powiedziała wprost, że źle czuje się w roli ikony, do której podniesiono ją w momencie, kiedy jej książka stała się popularna (Moshfegh 2022). Autorka mówiła, że wiąże się z tym zbyt duża odpowiedzialność, której nie może podolać. Nie interesuje jej obecność w polu literackim, jeżeli umieszcza się ją i jej twórczość w roli wzorca do naśladowania. W wywiadach, których udziela od lat, stara się przedstawić alternatywną drogę do interpretacji swojego pisarstwa, posługując się kategorią przebudzenia. Uważa, że każda powieść powinna służyć do poszerzenia świadomości czytelnika, otworzyć go na to, co niezbadane albo celowo pomijane w dyskursie (Moshfegh 2021). Pragnie „powiedzieć ludziom prawdę” (Moshfegh 2017a), ponieważ uważa, że obecna kultura ma niszczący wpływ na ludzką świadomość. Tworzy więc postaci, które są trudne w odbiorze, odpychające, niemoralne, żeby za pomocą ich czynów opowiedzieć coś więcej na temat współczesności. Książki Moshfegh mają „obudzić” jej czytelnika/czytelniczkę i zmusić go/ją do świadomego uczestnictwa w codzienności. Nie chce więc ślepego podążania za jej bohater(k)ami i bezrefleksyjnego przyjmowania ich decyzji. Jej twórczość ma być lekarstwem na odretwienie, w którym według niej żyją jej współcześni, a nie kolejnym schematem, w który popadają (Chu 2022; Moshfegh 2017b).

Scenę kończącą *Mój rok...* można interpretować w kontekście teorii przebudzenia Moshfegh. Główna bohaterka ogląda nagranie z ataku na World Trade Center, w którym zginęła jej znenawidzona przyjaciółka Reva. Widzi upadek kobiety wyskakującej z wysokiego piętra zawałającej się wieży. Narratorka dokładnie obserwuje jej lot, identyfikując samobójczynię z utraconą znajomą. Wydaje jej się piękna i wolna: „Oto ona, istota ludzka, skacze w nieznanne i jest całkowicie

przebudzona” (Moshfegh 2019: 270). Przytoczone zdanie można potraktować jako puentę całej powieści.

Przebudzenie, na które powołuje się narratorka, ma tutaj podwójne znaczenie. Odnosi się do realnego przerwania rocznego śnienia głównej bohaterki i jej powrotu do rzeczywistości, ale jest również sygnałem dla czytelniczki, żeby ona również wstała i wzięła odpowiedzialność za swoje życie, zauważyła prawdę, którą próbuje przedstawić jej Moshfegh. Atak na World Trade Center staje się symbolem „otworzenia oczu” dla całego pokolenia, nie tylko samej bohaterki książki. Wydarzenia z 11 września 2001 r. były początkiem amerykańskiej wojny z terroryzmem i powszechnej gettoizacji osób niebiałych utożsamianych z muzułmanami (Newman, Levine 2006: 24). Sama Moshfegh w skierowanym do Donalda Trumpa liście wprost mówi o uprzedzeniach, z którymi spotyka się na lotniskach ze względu na to, że nie jest biała (Moshfegh 2018). Jej wygląd sprawia, że ludzie biorą ją za potencjalną terrorystkę i traktują z dystansem.

Sytuacja po 11 września nie powoduje zatem powszechnego oporu wobec współczesnej kultury, czego oczekiwałaby Moshfegh, ale staje się usprawiedliwieniem dla stereotypizacji i wykluczenia. Autorka *Mojego roku...* pragnie wyrwania się ze schematów i oczekiwań nakładanych na jednostkę przez społeczeństwo, a nie popadania w kolejne. Przebudzenie wiąże się z odpowiedzialnością, której Moshfegh nie dostrzega we współczesności. Atak na World Trade Center okazuje się kolejnym środkiem nasennym. Jediną osobą, która budzi się podczas ataku, jest sama bohaterka *Mojego roku...*, roczny sen pozwolił jej na całkowite zdystansowanie się wobec oczekiwań nakładanych na nią przez społeczeństwo. Jest to koniec dla jej „niemego protestu” i początek życia w świadomości.

Jak zauważa Andrea Long Chu w swoim tekście poświęconym jednej z powieści Moshfegh, *Lapvonie* (2023), autorka stawia się w roli kapłanki zesłanej na ziemię, żeby pomóc ludziom znaleźć sens w życiu, pokazać im prawdę o rzeczywistości (Chu 2022). Zakończenie *Mojego roku...* ma zmusić jej czytelniczki do wyjścia z marazmu. Trudno jednak nie zauważyć, że ostatnia scena powieści jest także karykaturą postulatów Moshfegh, ponieważ wprowadza Amerykę w nowe odrętwienie i zapoczątkowuje wojnę z terroryzmem. Scena staje się jednocześnie ostrzeżeniem przed niepełnym przebudzeniem i zachętą do podjęcia próby wyjścia ze stanu snu.

To, co ma zostać z czytelniczką po przeczytaniu powieści, to zaproszenie do wzięcia odpowiedzialności za własne życie, czyli wyjście ze stanu odrętwienia nakładanego na ludzi przez kulturę. To oczekiwanie wychodzi więc naprzeciw pragnieniom młodych fanek Moshfegh, które paradoksalnie pragną, podobnie jak bohaterka powieści, zapaść w sen i „niemo protestować”. Jednak autorka oczekuje od nich świadomego oporu wobec rzeczywistości, a jej twórczość ma stać się drogowskazem w osiągnięciu tego celu, bo jak sama zauważa w liście do Donalda Trumpa, ma specjalne zadanie do wykonania tu na ziemi (Moshfegh 2018). Chce pomóc ludziom się przebudzić.

Bibliografia

- Chu A.L., 2022, *Otessa Moshfegh is praying for us. The author has been hailed as a high priestess of filth. Really, she wants to purify her readers*, „Vulture”, <https://www.vulture.com/article/otessa-moshfegh-lapvona-review.html> [dostęp: 7.04.2024].
- Cline E., 2019, *The smartest women I know are all dissociating*, „BuzzFeed.News”, <https://www.buzzfeednews.com/article/emmelineclein/dissociation-feminism-women-fleabag-twitter> [dostęp: 7.04.2024].
- Finkemeyer P., b.r., *Sad girls, mad girls, bad girls: The evolution of the literary trope*, „Harper’s Bazaar”, <https://harpersbazaar.com.au/sad-girl-novel/> [dostęp: 7.04.2024].
- Fisher-Quann R., 2022, *Standing on the shoulders of complex female characters*, „Internet princess”, https://internetprincess.substack.com/p/standing-on-the-shoulders-of-complex?utm_source=profile&utm_medium=reader2 [dostęp: 7.04.2024].
- Lauren Louise [@bigbooklady], 2023, 17 października, I call it my seasonal depression warm up #booktok #otessamoshfegh #myyearofrestandrelaxation [Wideo], TikTok, https://www.tiktok.com/@bigbooklady/video/7291012273877945605?_r=1&_t=8piQENEBHe4 [dostęp: 14.09.2024].
- lola [@love1ola], 2023, 10 lipca, *give me more book recs* [Wideo], TikTok, <https://vm.tiktok.com/ZGemqKSuv/> [dostęp: 7.04.2024].
- Madden E., 2022, *How ‘My year of rest and relaxation’ became an unlikely aesthetic trend*, „Vice”, <https://www.vice.com/en/article/93a587/my-year-of-rest-and-relaxation-tiktok> [dostęp: 7.04.2024].
- maya [@mayagunsberg], 2023, 1 grudnia, she’s just a girl #myyearofrestandrelaxation [Wideo], TikTok, https://www.tiktok.com/@mayagunsberg/video/7307708690881088811?_r=1&_t=8piOLDF8sCH [dostęp: 14.09.2024].
- Moshfegh O., 2016, *Otessa Moshfegh on her must-read debut novel, ‘Eileen’*, rozm. przepr. G. de Choisy, „Harper’s Bazaar”, <https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a17696/otessa-moshfegh-eileen-interview/> [dostęp: 7.04.2024].
- Moshfegh O., 2017a, *Vanity is the enemy: an interview with Otessa Moshfegh*, rozm. przepr. L.B. Goebel, „Fanzine”, <https://thefanzine.com/vanity-is-the-enemy-an-interview-with-otessa-moshfegh/> [dostęp: 7.04.2024].
- Moshfegh O., 2017b, *“We’re all together on this weird planet doing weird shit”: an interview with writer Otessa Moshfegh*, rozm. przepr. K. Bashi, „The Believer”, <https://www.thebeliever.net/logger/together-on-this-weird-planet-doing-weird-shit/> [dostęp: 7.04.2024].
- Moshfegh O., 2018, *Letter to the President*, „The Western”, <https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a17696/otessa-moshfegh-eileen-interview/> [dostęp: 7.04.2024].
- Moshfegh O., 2019, *Mój rok relaksu i odpoczynku*, tłum. Ł. Buchalski, Warszawa.
- Moshfegh O. i in., 2021, *What forms of art, activism, and literature can speak authentically today?*, „Bookforum”, <https://www.bookforum.com/print/2802/bookforum-contributors-on-the-risky-books-they-d-like-to-read-now-24492> [dostęp: 7.04.2024].
- Moshfegh O., 2022, *Otessa Moshfegh’s year of death and internet clout*, rozm. przepr. A. Limbong, „npr”, <https://www.npr.org/2022/07/21/1105495637/otessa-moshfeghs-year-of-death-and-internet-clout> [dostęp: 7.04.2024].
- Newman S., Levine M.P., 2006, *War, politics and race: reflections on violence in the ‘war on terror’*, „Theoria: A Journal of Social and Political Theory”, nr 110, s. 23–49.
- Sad Girls’ Story Circle [@sadgirlsstorycircle], 2024, 29 czerwca, *Otessa’s classic My Year Of Rest And Relaxation #myyearofrestandrelaxation #myorar #otessamoshfegh #otessamoshfeghgirlies* [Wideo], TikTok, https://www.tiktok.com/@sadgirlsstorycircle/video/7385697235725454624?_r=1&_t=8piLoSqu9jM [dostęp: 14.09.2024].
- Szablisty B., 2022, *To nie było bardzo coquette z Twojej strony: estetyka w dobie internetu*, „Basnictvi”, <https://basnictvi.wordpress.com/2022/11/08/to-nie-bylo-bardzo-coquette-z-twojej-strony-estetyka-w-dobie-internetu/> [dostęp: 7.04.2024].

weird Wednesday [@libraryslut420], 2022, 5 lutego, *wow baby you look so girlwhoreads on the metro ottessa moshfegh joan didion coolgirlsreadingbooks eve babitz gilmore girls orion carloto alanabananaxox binchtopia pod* [Tweet], X, <https://x.com/libraryslut420/status/1490089203690000384?s=46> [dostęp: 7.04.2024].

yearofthedragoness [@yearofthedragoness], 2022, 3 lutego, *the rationale behind anya is that I think she might be too striking for this role #myyearofrestandrelaxation* [Wideo], TikTok, https://www.tiktok.com/@yearofthedragoness/video/7060523970705231151?_r=1&_t=8ky7xa8Rg8W [dostęp: 7.04.2024].

„I’d remember that I was alive for a second, then fade back out” – Ottessa Moshfegh’s *My Year of Rest and Relaxation* as an example of depressed women fiction

Abstract

In my article, I analyse Ottessa Moshfegh’s novel *My Year of Rest and Relaxation* by taking into consideration aspects of depressed women fiction genre. I situate the novel in broader societal context and analyse its popularity in new social media, especially on TikTok. Moreover, I present Ottessa Moshfegh’s interpretation of her books and connect it with *My Year of Rest and Relaxation*’s ending.

Key words: *My Year of Rest and Relaxation*, depressed women fiction genre, Ottessa Moshfegh, TikTok

„TAK CHCIAŁAM, TAK MOGŁAM”. MODELE TOŻSAMOŚCI KOBIEŃ WIEJSKICH W WYBRANYCH POLSKICH POPULARNYCH POWIEŚCIACH HISTORYCZNYCH W PERSPEKTYWIE (POST)FEMINISTYCZNEJ

Celem artykułu jest nakreślenie modeli tożsamości kobiet wiejskich – bohaterek wybranych polskich popularnych powieści historycznych – i odpowiedź na pytanie, czy można uznać te utwory za realizujące idee postfeministyczne czy raczej feministyczne. Badania pozycji i roli kobiet dotyczą głównie funkcji, jaką spełniały/spełniają w społeczeństwie, koncentrują się na ich prawach i obowiązkach oraz na oczekiwaniach, jakie miało/ma wobec nich otoczenie, zwłaszcza w kontekście tradycyjnych podziałów obowiązków w rodzinie i społeczności (Olejarczyk 2023: 113). Najważniejszymi czynnikami będą tu małżeństwo i praca kobiety, które w dawnych czasach określały jej pozycję w przestrzeni rodziny i społeczności (tamże). Jako materiał badawczy wybrałam powieści o charakterze sagi rodzinnej – *Akuszerki* (2022) Sabiny Jakubowskiej oraz cykl *Saga o ludziach ziemi* (2023) Anny Fryczkowskiej złożony z tomów *Wpatrzeni w niebo* i *Czas rumianku*¹.

Ostatnie lata przyniosły poszerzenie spektrum zainteresowania historyków i historyczek oraz popularyzatorów i popularyzaterek przeszłości o mniej obecne w głównym dyskursie grupy społeczne. Jedną z nich są kobiety wiejskie. Ten temat wciąż pozostaje jednak niewystarczająco rozpoznany². Sukces popularyzatorskiej (kwalifikowanej też jako reportaż historyczny) książki *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* (2023) Joanny Kuciel-Frydryszak i oddźwięk, jaki wzbudziła, wskazuje na ogromną potrzebę czytania i dyskusowania o przeszłości oraz doświadczeniach tych, które długo były pomijane nawet w rodzinnej przestrzeni. Dzieje się to także na polu literatury popularnej, której twórcy i twórczynie bardzo szybko reagują na zmiany w kulturowo-społecznej i politycznej rzeczywistości i wpływają na

¹ W roku 2024 ukazała się trzecia część cyklu o podtytule *Wieczne gody*, której nie uwzględniłam w swoich rozważaniach.

² Mimo powstania wielu książek osadzonych w nurcie określanym jako zwrot ludowy (m.in. prace Mateusza Wyżgi, Tomasza Wiślicza, Adama Leszczyńskiego czy Kacpra Poblöckiego oraz serii wydawnictwa RTW *Ludowa historia Polski*), nie są to prace w paradygmacie feministycznym i w niewielkim stopniu dotyczą kobiet (Olejarczyk 2023: 105). Artykuł ukazał się w 2023 r., badaczka nie mogła uwzględnić np. publikacji *Ludowa historia kobiet* pod red. P. Wielgosza.

postrzeganie przez odbiorców i odbiorczynie przeszłości, żyjących wówczas ludzi, genderowych ról, ich zmienności i nietrwałości.

Perspektywa, którą przyjmują autorki takich utworów, często mieści się w horyzoncie postfeminizmu. Bohaterki wielu powieści kobiet są określane jako silne, aktywne, sprawcze, stanowiące o sobie, wpisują się w narracje kładące nacisk na rozwój osobisty, sukces ekonomiczny łączony z paradygmatem liberalnym, dążeniem do wolności we wszystkich obszarach życia. Według Weroniki Kosteckiej, jednej z niewielu badaczek analizujących zjawisko postfeminizmu na gruncie polskim, pokusa określenia ich jako feministyczne często „mogłaby postawić tę etykietę pod znakiem zapytania” (Kostecka 2022: 2018). Badaczka ocenia to zjawisko negatywnie, kojarząc je przede wszystkim z fałszywym feminizmem, i wyraźnie oddziela od politycznego, zróżnicowanego i zaangażowanego feminizmu trzeciej fali, wskazuje też na związek postfeminizmu z popkulturą i dążeniem do komfortu odbioru jej wytworów, tworzenia iluzji podważania patriarchalnych wzorców, a także pozornej i łatwej emancypacji. Stawiane przez Kostecką pytania badawcze mogą być przydatne do analizowania także powieści historycznej, aczkolwiek z wprowadzeniem pewnych zastrzeżeń. Pojawiają się bowiem dodatkowe konteksty wynikające ze specyfiki gatunku – przede wszystkim konieczność osadzenia fabuły w konkretnych realiach dziejowych i zwrócenie uwagi na to, jak wyglądały wówczas relacje płci, rola i presja społeczna, zasady zawierania małżeństw, binarny i nieprzekraczalny podział obowiązków domowych, możliwość kontroli własnego ciała, wykluczenie, szanse na budowę własnej (bardzo długo związanej z rodzinną) pozycji w społeczności, a przede wszystkim to, jak rysowała się sytuacja kobiet i mężczyzn mających różne role genderowe w różnych epokach na różnych ziemiach i w różnych krajach.

Postfeminizm rozumiem jako nurt feminizmu podkreślający wyjątkowość jednostki, indywidualizm, dążenie do osobistego sukcesu i cechujący się brakiem politycznego potencjału. Powstające w nim powieści historyczne często „zaludniają” bohaterki określane jako wyróżniające się na tle innych, aktywne, świadome i sprawcze. Osiąganie celów związanych z równouprawnieniem nader często przychodzi im, mimo pewnych trudności, relatywnie łatwo. Równie łatwo rezygnują z nich, kiedy pojawia się odpowiedni mężczyzna. W przypadku powieści o dawnej wsi, gdzie jednostka i społeczność były ściśle powiązane i właściwie nie istniały bez siebie, a „gromada” niejednokrotnie karała osoby wyróżniające się na jej tle, interpretacja musi być ostrożna, by uniknąć przenoszenia w przeszłość współczesnych kategorii. Dlatego w analizowanych postaciach będę szukała raczej pewnych cech figury kobiety wyrastającej z dyskursu postfeministycznego – to istotne, ponieważ autorki powieści historycznych odpowiadają na potrzeby czytelniczek pragnących czytać o „silnych kobietach z przeszłości”, z którymi mogą nawiązać więź. Uwspółcześnienie przeszłości – szczególnie psychologii postaci – pozwala nawiązać z nimi więź, uczynić je bliższymi, pomóc zrozumieć ich motywacje. Często pisarki spoglądają na nie w sposób anachroniczny,

prezentystyczny, przenosząc w przeszłość swoje rozumienie i wizję czasów dawnych oraz żyjących wówczas ludzi. Trudno uniknąć tej tendencji, natomiast należy mieć świadomość jej istnienia.

„Tak się nie godzi, a ja swój honor mam”. Chłopka jako figura buntu w *Sadze o ludziach ziemi* Anny Fryczkowskiej

Akcja *Sagi o ludziach ziemi* zaczyna się w 1816 r. w miejscowości Naczachów w okolicy Izbicy Kujawskiej. Fryczkowska wybrała narrację pierwszoosobową, często zmieniając perspektywę postaci kobiet i mężczyzn z rodziny Józwiaków. Utwór jest inspirowany historią przodków i przodkiń autorki, co może rzutować na optymistyczny wydźwięk oraz przewagę pozytywnych bohaterów i bohaterek. Interesować mnie będzie sylwetka Hanki Józwiakowej, której losy – od młodości do śmierci – organizują fabułę. Kobieta ma pewne cechy charakteru bohaterki postfeministycznej – nie boi się marzyć, jest odważna, pragnie decydować o sobie, w pewien sposób realizuje model „aktywnej i sprawczej”. Jej tożsamość kształtuje się w odniesieniu do kolejnych ról genderowych kobiet wiejskich – córki, żony, gospodyni, matki, babki i wdowy. Najsilniej wpływają na nią małżeństwo oraz praca na rzecz gospodarstwa i dworu, a także zmieniająca się w związku z nimi pozycja w społeczności. Fryczkowska kreuje złożony obraz wsi dziewiętnastowiecznej, ukazując zmiany zachodzące przede wszystkim w skali mikro – w rodzinie i społeczności wiejskiej w zależności od jej charakteru (wyróżnia podkreśla różnice między wsiami pańszczyźnianymi, czynszowymi i osadniczymi) wynikającego z relacji z dworem, jego urzędnikami, a niekiedy także mieszkańcami i mieszkanekami.

Powieść rozpoczyna się od sceny zaćmienia słońca, które budzi u ciężarnej Hanki lęk – młoda kobieta ma duży apetyt na życie, gdyż warunki jej bytu uległy znacznej poprawie w związku z przeniesieniem się do wsi mniej obciążonej pańszczyzną. W rozbudowanej retrospekcji pisarka opisuje awans córki komornicy³, znajdującej się na dole wiejskiej hierarchii, przez małżeństwo z synem rataja (woźnicy dworskiego) zawarte z miłości. Charakteryzując bohaterkę, nie akcentuje urody, natomiast podkreśla jej bystrość, inteligencję, pracowitość, rozsądek i odwagę. Zestawia ją z matką dziewczyny, która choć uczy córkę pewności siebie, nawet w marzeniach nie przekracza przypisanych komornicom granic, zaleca pokorę i dostosowywanie się do posiadanych możliwości. W utworze szybko pojawia się problem przemocy seksualnej, której Hanka doświadcza ze strony syna gospodarza. Niezgoda na zachowanie narzucającego się jej chłopaka jest równoznaczna z utratą miejsca do życia, a jedyną obroną okazuje się być małżeństwo. Hanka chce jednak poślubić kochanego człowieka, którego zachęca do działania i wraz z nim zrywa ułożone przez matkę zaręczyny.

³ Osoby mieszkające u kogoś „komorą” czy „kątem” i spełniające wobec niego określone posługi; najniższa kategoria chłopów i chłopiek (Piwek, Wiśniewska 2004: 76).

Podjęmowane przez nią zabiegi wskazują na odwagę i aktywność – rozmawia z przyszłymi teściami, podkreślając swoje zalety jako potencjalna synowa, a także wartości najistotniejsze dla wiejskiej społeczności: „dobrze wybrana żona może podnieść rodzinę majątkiem, pracowitością, rodziną wreszcie, która po ślubie staje się swoja [...]. Pracować umiem i lubię i chcę, żeby moje dzieci miały lepiej niż ja. Ja was w dół nie pociągnę i całym życiem będę udowadniać, żeście słusznie nam pobłogosławili” (Fryczkowska 2023a: 35–36). Została sportretowana jako osoba niebojąca się marzyć o lepszym życiu i wykorzystująca dostępne sobie środki, by ten cel osiągnąć, lekceważąca nie tylko konwenanse, ale również starania matki (a zatem egoistyczna). Przypomina postfeministyczną figurę „silnej kobiety” przemawiającej we własnym imieniu, jednak mieści się także w horyzoncie historycznego prawdopodobieństwa (świadczą o tym warunki błogosławieństwa rodziców dla ślubu, duma, ale i pokora dziewczyny, szacunek dla starszych i uzależnienie decyzji od ich woli), sprawiając, że taki portret jest wiarygodny.

Kolejna zmiana wpływająca na tożsamość bohaterki wiąże się z przeniesieniem się młodego małżeństwa do wyludnionej przez zarazę wsi, której właściciel poszukuje osadników. Niższy wymiar pańszczyzny i duże przydziały ziemi wpisują się w marzenie o byciu „na swoim”, opuszczeniu ciasnego domu, lżejszej pracy, w pragnienie poprawy bytu (to marzenia przypominające marzenia współczesnych młodych kobiet o samodzielności i ekonomicznym sukcesie mieszczące się w postfeministycznej narracji). Słowa jej szwagra: „To Hanka miała odwagę. Antek tylko zrobił, co mu kazała” (tamże: 51) wskazują na to, że to ona przyczyniła się do zawarcia małżeństwa i ona także doprowadzi do opuszczenia wsi – podjęcia dużego ryzyka związanego z ucieczką. W nowym miejscu Hanka również wykazuje się inicjatywą – wybiera dom (jeden z najokazalszych), domaga się pomocy od ekonomy, zadaje pytania o przeszłość wsi, oswaja nową przestrzeń. Jest w pełni świadoma tego, że wymknęła się pozornie niezmiennemu losowi komornicy:

Tak już świat urządzono, że jedni stali wyżej od drugich, więcej mieli i mogli. Ale ja z tego urzędzenia świata wyszłam i boczkami się przemknęłam, gdy z komornicy zostałam żoną dworskiego parobka [...] po dotarciu do Naczachowa staliśmy się bogatymi gospodarzami [...] Dom wraz z ziemią dostaliśmy za odwagę, ucieczkę po nocy ze wsi i dwa dni wędrówki [...]. Tym sposobem jednak byliśmy teraz możniejsi od parobków dworskich, mieszkaliśmy na swoim i mieliśmy swoje pole. Nie na mnie źli, tylko na tę dolę chłopską parszywą, że gdzie się urodzisz, tam musisz tkwić (tamże: 73).

Hanka nie pomija ani nie umniejsza swojej roli w zbudowaniu lepszej pozycji rodziny, jest dumna z bycia pierwszą gospodynią we wsi, posiadaczką nazwiska, nie przydomka. Ocenia swoją postawę i swój charakter („byłam z tych, co krzyczeli najgłośniej, bo ani nie umiałam, ani nie chciałam inaczej” (tamże: 79) i ich wpływ na własne miejsce w społeczności: „im kto godniej się zachowywał, tym bardziej go szanowano. To wtedy zaczęłam się jeszcze prościej nosić i nikt by nie powiedział, że jako komornica kiedyś zginałam kark przed wszystkimi, bo

każdy był ode mnie możniejszy” (tamże: 88). Partie narracyjne Hanki przynoszą liczne opisy pracy kobiety w gospodarstwie, trud łączenia pańszczyzny z pracą „na swoim”, troskę o wyżywienie rodziny. Kobieta docenia jej wartość („Już nie tłumaczyłam, że i ja haruję. Nie tylko w domu, bo i w pole przecież nierzadko chodzę” (tamże: 298), nawet jeśli marginalizuje ją mąż⁴.

Bohaterka jawi się jako kobieta doskonale odnajdująca się w społeczności, pracowita gospodyni, szanowana sołtysowa, ale też jako osoba mająca własne przyzwyczajenia (kąpiele w deszczu) i potrzeby inne niż pozostałe chłopki (sportretowane jako mało zindywidualizowana grupa, choć niektóre z nich otrzymały głębszy rys charakterologiczny). Świadczy o tym jej przyjaźń ze znachorką Malinichą, finalnie wypędzoną ze wsi po oskarżeniu o czary. Refleksje Hanki zostały wyraźnie uwspółcześnione (odniesienia do kategorii kozła ofiarnego, wyjaśnianie motywów postępowania gromady). Fryczkowska prowadzi ten wątek w kliszowy sposób, a jednocześnie wskazuje na niemoc jednostki wobec społeczności – Hanka nie jest w stanie pomóc Maliniszce, jej własna pozycja zostaje zachwiana (od tej pory nie odwiedzają jej inne kobiety, przebywa głównie w domu), psują się także relacje z mężem, dla którego istotna jest opinia gromady. Wyraża sprzeciw w dostępny sobie sposób – zmienia uczesanie pod chustką, a w domu chodzi, podobnie jak przyjaciółka, z odkrytą głową. Jej słowa – „tak chciałam, tak mogłam” (tamże: 219) – wskazują zarówno na pewien margines wolności, jak i na więżące ją ograniczenia (do przestrzeni własnego domu i własnego ciała).

Hanka jest także krytyczną komentatorką zmian zachodzących na wsi, relacji z dworem i dziedzicem, często konfrontuje się ze zdaniem męża. Pomysły dziedzica kojarzą jej się z rosnącymi obciążeniami i niesprawiedliwością, dostrzega lepszą sytuację „obcych”, holenderskich i niemieckich osadników, często ma poczucie krzywdy. Stale pragnie lepszego losu – widać to w scenie, gdy słyszy rozmowę męża z dziedzicem o czynszowaniu wsi i prostuje plecy przy pracy; garbi je, gdy okazuje się, że chodzi o plany wobec jej syna. Istnieją także granice, których nie chce/nie może przekroczyć – jest dumna z tego, że mąż i syn potrafią się podpisać (w odróżnieniu od „ciemnych chłopów”), natomiast szkole nie jest przychylna. Tradycyjny rys tożsamości Hanki i pewna hipokryzja ujawniają się z kolei w jej stosunku do wyborów syna – pragnie dla niego posażnej, skromnej panny, tymczasem Szczepan odwołuje ułożone małżeństwo i bez błogosławieństwa rodziców poślubia ciężarną wdowę po mordercy dziedzica. Taki związek jest wstydem, degradacją, przyczynia się do rozpadu rodziny, wymusza też na młodych opuszczenie domu i burzy przyszłość projektowaną przez Szczepana dla siebie i dziecka.

⁴ Obciążenia kobiet wiejskich charakteryzuje Elwira Wilczyńska, zwracając uwagę na fakt, że „babskie” zajęcia uchodziły za lżejsze, nie przypisywano im także statusu pracy przysługującego jedynie męskim aktywnościom rolniczym (Wilczyńska 2023: 35). Podobny stosunek do kobiecej pracy wybrzmiewa w powieściach Fryczkowskiej (zwłaszcza w drugim tomie cyklu), bohaterki cenią własny wkład w dobrobyt rodzin, dostrzegają też swój trud i lekceważenie, z jakim traktowane są prace domowe, w odróżnieniu od polowych robót męczyzn.

Najbardziej znaczące dla wymowy postaci Hanka jest zakończenie powieści, w którym kobieta zostaje symbolem chłopskiego buntu i krzywdy. Takie poprowadzenie narracji sprawia, że powieść można interpretować nie jako postfeministyczną, a feministyczną. Refleksje pięćdziesięciolatki, zniszczonej ciężką pracą „na pańskim” i niemogącej już podołać obowiązkowi także w domu, oddają przemianę mentalną osoby dotąd mającej apetyt na życie i nieustanną nadzieję na poprawę losu: „Smutno mi się tylko robiło, że za rok i dwa taka sama harówka znowu nas czeka i dalej nic nie będziemy z niej mieć poza wyrzekaniem ekonoma, że chłopstwo leniwe i tylko patrzy, jak się tu od pracy wykręcić. I zamiast na żęciu się skupić, zamierałam z sierpem w rękę, w niebo się gapiąc” (tamże: 380). Kobieta ma świadomość niezmienności swojego losu, rozumie, że podejmowane przez nią i męża próby poszerzenia marginesu wolności okazały się pozorne i nie przyniosły im niczego poza utratą zdrowia i sił.

Degradację „pierwszych gospodarzy” dobitnie widać w scenie, w której małżeństwo prosi młodego, butnego ekonoma o zmniejszenie wymiaru pańszczyzny o jeden dzień. Zostają oskarżeni o lenistwo i nadużywanie dobrej woli dziedziczki. Budowana przez lata pozycja okazuje się tylko symboliczna, żywa wśród wiejskiej społeczności, natomiast nie ma znaczenia w kontekście tego, co jest zapisane w pańskich księgach zawierających jedynie obciążenia spoczywające na poddanych, nie zaś ich zasługi. Zmniejszenie pańszczyzny wiąże się ze zmniejszeniem działu ziemi, zubożeniem, koniecznością najmowania komornicy lub parobka, by wypełnić zobowiązania. W kobiecie narasta bunt wynikający z utraty statusu, poczucia krzywdy, niezgody na to, że tak łatwo odebrać ziemię, którą uważała za swoją („Gdy na pańskim pracować nie będziemy, i dom przyjdzie nam oddać”) (tamże: 388). Przenosiny do syna ocenia w kategorii zamiany jednej opresji na drugą („Więc ja na żadne wycugi się nie godzę, bo to druga niewola po pańszczyźnie”) (tamże: 389).

Hanka staje się dosłowną figurą buntu, gdy porzuca pracę podczas żniw na pańskim polu i odchodzi, śpiewając odważną piosenkę, w której chłop wyraża pragnienie „orania” panami i uczenia ich „robić”. Porzucenie pańszczyzny daje jej chwilowe poczucie wolności („Czułam się tak, jakbym przez całe życie nosiła spódnicę kamieniami obciążoną i jakbym nagle je obcięła i zostawiła za sobą, tam właśnie, u stóp ekonoma”) (tamże: 398). Gest sprzeciwu, odmowy jest jednak możliwy tylko dlatego, że ma dokąd pójść – inaczej niż jej matka, która po porzuceniu pracy, gdy nie musiała już troszczyć się o córkę, mogła uciec tylko w śmierć. Hanka podjęła decyzję za siebie i za męża, tym samym zmieniła stosunki rodzinne, wymuszając też zmiany na synu. Równocześnie odzyskała rangę w gromadzie jako ta, która w interpretacji wielu osób podzegała do buntu, a sąsiedzi okazywali jej szacunek, co sprawiło, że dotąd bierny i uległy mąż zrezygnował z prób pojednania z rządcą („nie będziesz się przed ekonomem korzyła”) (tamże: 403), doceniając jej odwagę i przyjmując konsekwencje decyzji, do której sam nie był zdolny.

W scenie pożegnania z domem Fryczkowska podkreśla przypisywany chłopom w polskiej kulturze nierozzerwalny związek z ziemią (który wybrzmiewa także w tytule utworu) – Antek umiera, obchodząc gospodarstwo po raz ostatni. Ucieczka

przed pańszczyzną okazuje się niemożliwa dla chłopca; chłopka może opuścić ziemię, zyskuje też nową tożsamość („dzieciak, dziewczynka, dziewczyna, panna, żona, baba, gospodyni, matka, babka, a jeszcze wdowa doszła”) (tamże: 411). Hanka, pozbawiona już związków ze społecznością, którą porzuca, odnawia znajomość z Malinichą. W zamykającej utwór scenie kobieta dokonuje zemsty – w momencie gdy ekonom przyjeżdża, by wyrzucić ją z domu, Malinicha sprowadza grad, który symbolicznie batoży mężczyznę i zmusza go do ucieczki przy wtórze śmiechu starych kobiet – pisarka wprowadza tu nawiązanie do figury groźnej staruchy, kojarzonej z czarownicą potrafiącą przywołać burzę.

Starość kobiety wiejskiej to stopniowa degradacja jej pozycji w rodzinie i społeczności, często także dezintegracja psychiczna – choć ukazane w złagodzonej formie (Fryczkowska unika ukazywania swojej bohaterki jako obciążenia dla rodziny, choć w powieści pojawiają się znane choćby z Reymontowskich *Chłopów* aluzje do wysyłania starców i staruszek na żebry). Hanka próbuje zachować margines niezależności – pomaga w gospodarstwie, wyrabia i sprzedaje masło, co daje jej niewielkie dochody, którymi dzieli się z bliskimi. Gotówka pozwala zachować poczucie pewnej ważności, odsuwa poczucie bycia ciężarem. Jest jednak kontrolowana przez wnuka podkreślającego jej niską pozycję w domu: „babki krowa nasze siano żre, naszą sieczkę, to i masło jest nasze. Grzecznie babkę pytam, komu babka je wynosi” (Fryczkowska 2023b: 234). Mężczyzna wchodzi w rolę rządcy, odbiera jej masło i pieniądze, a wreszcie okrada. Dotykają ją problemy z pamięcią, rozpad osobowości, mechaniczne powtarzanie czynności: „nie umiała już znaleźć sensu, tyle żeby być w ruchu, jak była w ruchu całe życie” (tamże: 235). Wolność staruszki ujawnia się natomiast w braku przymusu pracy, swobodzie poruszania się (młodsze kobiety przebywają głównie w domu) i mówienia tego, co chce – bez ogródek (i bezkarnie, zostaje uznana bowiem za wariatkę), komentuje próżniactwo szlachty w obecności państwa, a pańskie „białe” dzieci porównuje do wieprzków na ubój i znów śpiewa piosenkę o oraniu panami. Wycug staje się dla Hanki nowym początkiem, nie niewolą – jako stara kobieta po raz ostatni zmienia swoją tożsamość, która staje się nieokreślona, pograniczna – żyje zarówno w rodzinie, jak i poza nią, znajduje się także na marginesie społeczności wiejskiej, na długo przed śmiercią ostatecznie zrywając swoje związki z gromadą.

**„Jeśli wracać – to z własną reputacją, z własną wiedzą
i umiejętnościami, z własnym nazwiskiem i własną twarzą”.**
Emancypacja przez pracę w powieści *Akuszerki* Sabiny Jakubowskiej

W swojej powieści Jakubowska zainspirowała się zapiskami prababki, ma zatem charakter osobisty, choć protagonistka jest postacią fikcyjną (przodkini autorki pojawia się jako jedna z bohaterek pobocznych). Rozciągnięta na wiele lat akcja

rozpoczyna się w 1885 r. w podkrakowskiej wsi Jadowniki i kończy po II wojnie światowej, co daje możliwość obserwowania kilku pokoleń kobiet urodzonych na wsi i zmian ich szans oraz aspiracji.

W przypadku Franciszki Diabelec-Dadej, głównej bohaterki utworu, awans w wiejskiej społeczności przebiega na drodze emancypacji zawodowej, pozostania pomocnicą, a następnie następczynią przybranej matki, wiejskiej położnej ukazanej jako „silna kobieta” utrzymująca się z pracy zawodowej. Sama bohaterka początkowo odbiega od takiej figury – jest bierna, podporządkowana matce, a także mężowi. Jakubowska wskazuje na alternatywne możliwości działania kobiet, ich sprawczość i siłę, mniej lub bardziej udane próby wymknięcia się spod władzy patriarchy, naruszania sztywnych granic ról płciowych i związanych z nimi sytuacji podporządkowania i dominacji. Bernadetta Darska akcentuje przemianę głównej bohaterki z potulnej żony w samodzielną, stanowiącą o sobie kobietę, stającą się autorytetem dla innych i włącza *Akuszerki* w nurt narracji emancypacyjnych (Darska 2022). Losy bohaterki Fryczkowskiej pokazywały raczej pozorność możliwości zmiany swojej sytuacji życiowej w przypadku chłopek w pełni zależnych od okoliczności zewnętrznych i w rzeczywistości nieposiadających niczego na własność. Na rozwój tożsamości Franciszki wpłynęła Regina Perkowa, jej przybrana matka, samotnie wychowująca dwie córki. Znacząca jest scena, w której młoda wdowa, określana jako piękna, spokojna i śmiała, przychodzi do proboszcza i prosi o chrzest dla córek, a właściwie wymusza go, nie bojąc się skłamać o pochodzeniu dzieci (jedna z dziewczynek jest przysposobioną przez akuszerkę córką samobójczyni). Perkowa jest w ciągłym ruchu, nie przebywa w domu (tradycyjnym miejscu chłopki), budzi respekt w społeczności, nie okazuje też szacunku dziedzicowi ani jego rodzinie. Jakubowska ukazuje ją jako hardą, wiejską kobietę, mającą świadomość wyjątkowości własnej pozycji i kształtującą swoje życie tak, by w chwili śmierci być w pełni z siebie zadowoloną („bo ja jestem nie byle kto. Przeżyłam cysorza”) (Jakubowska 2022: 573). Zawód stanowi dla niej przestrzeń wolności, której nie daje małżeństwo:

[...] i wdowiec ani wdowa nie dadzą rady sami na gospodarce, mus żyć w małżeństwie, a jak małżeństwo, to i dzieci, co rok prorok, a jak jest pasierbica, musi pomóc, wiadomo. – A wyście dali radę, będąc wdową? – No tak. Ale ja się nauczyłam fachu i to mi dało większą swobodę i też pieniędzy. I już by mi się nie chciało męczyć z chłopem (tamże: 320).

Perkowa wie, że związek z dworem i protekcja pana zabezpieczą przyszłość Franciszki, dlatego kształtuje jej drogę zawodową na dwa sposoby – jako dworskiej pracownicy (mamki i opiekunki do dziecka) i wiejskiej akuszerki. Ważności dworu dla związanych z nim ludzi wyraża scena, gdy Franciszka podaje dziecko dziedzicówny chrzestnym – jej rangę akuszerki poświadczą zapis w metryce wnuczki jaśnie pana: „gdy proboszcz w metryce jaśnie pańskiej wnuczki napisze *obstetrix* Franciszka Diabelec, to żadna siła nie podważy jej statusu akuszerki. Już się zresztą na wsi głośno robiło o Franciszki akuszerstwie, kucharka Zofia

o to zadbała” (tamże: 58). Jakubowska, inaczej niż Fryczkowska, łączy dwa filary pozycji chłopki w wiejskiej społeczności – zapis w księgach i ludzką opinię, umożliwiające odwołanie się zarówno do porządku dworskiego, jak i wiejskiego, historii pisanej i mówionej.

Ani Franciszka, ani jej mąż nie są związani z ziemią – oboje pracują dla dziedzica, nie na własnym polu, dla obojga gospodarstwo jest obciążeniem i miejscem, w którym przebywają rzadko. Franciszka nie pasuje też do modelu posłusznej żony; posada we dworze ratuje ją od wypełnienia małżeńskich obowiązków (choć mąż niekiedy brutalnie egzekwuje swoje „prawa”), uwalnia od konieczności przebywania w chałupie (równocześnie zmuszając jednak do życia w zamkniętej przestrzeni dworu i pracy ponad siły). Model „typowej” wiejskiej kobiecości realizuje jej przyrodnia siostra Hanka, zamożna gospodyni spodziewająca się dziecka. Jakubowska zestawia ich wybory w rozmowie sióstr:

Przecie... nie masz żalu, że nie ciebie wybrała? A co bym miała mieć żal? Co to za życie jest. Splendor-niesplendor. Jednego dnia ci ławki w kościele ustąpią, drugiego klęczęc będziesz aż do ścierpięcia przed rodzącą i jej odchody wynosisz. Jednego dnia cię wódką poczęstują, dziękować ci będą, a drugiego pomstować na ciebie, że wszystko twoja wina. A ja tu gospodynią jestem, chałupę mam nową, nikomu się kłaniać nie muszę (tamże: 61).

Hanka wybrała (pisarka nie rozstrzyga, czy na zasadzie odrzucenia) wzorzec kobiecości odmienny od matczynego, zapewniający jej stabilność, poczucie bezpieczeństwa i własnej wartości, na co wpływa także udane małżeństwo, które nie stało się udziałem Franciszki, a także status prawowitej córki. Jej przyrodnia siostra musi sama budować swoją pozycję, odbierając kolejne porody nawet gdy jest jeszcze niedoświadczoną akuszerką; bliski związek z dworem zapewnia jej pewną renomę: „Może coś poradzicie, bo przecie swój rozum macie, skoro to was do panienki wezwano, a nie lekarza z Brzeska” (tamże: 47). Opinia wystarczy do zdobycia szacunku, który Franciszka potwierdziła już samodzielnie – sprowadzeniem na świat żywego dziecka starszej już kobiety. Jakubowska ukazuje związki bohaterki z mieszkańcami dworu w ambiwalentny sposób – jest to relacja podporządkowania (pan decyduje o wysłaniu jej do szkoły akuszerskiej w obawie, że ujawni, iż jest jego nieślubną córką), rodząca upokorzenie (ze strony dziedziczki jawnie okazującej Franciszce nienawiść) i wymuszająca posłuszeństwo i poddanie się cudzej woli, a jednocześnie umożliwia zdobycie wykształcenia i zmiany swojego położenia.

Ciągła zależność od innych powoduje, że bohaterka, długo niepewna swoich umiejętności, chce zawalczyć o siebie: „Pragnęła już wyjechać do tego Krakowa i prędko nie wracać, a jeśli wracać – to z własną reputacją, z własną wiedzą i umiejętnościami, z własnym nazwiskiem i własną twarzą, nie chowając się za plecami męża, kochanka, sąsiada, księdza proboszcza, ojca wcale się do niej nieprzyznającego czy nawet matki” (tamże: 116). Na kształtowanie się tożsamości Franciszki wpływa samodzielne zdobycie dyplomu, szacunku koleżanek i nauczycieli, powolna budowa relacji z przyrodnim rodzeństwem,

a także nieznaną jej dotąd status „pani” (tak lekarze zwracają się do uczennic) dodający jej poczucia własnej wartości. Wypadek męża sprawia, że to ona staje się żywicielką rodziny, wchodzi w męską rolę, jej matka zaś, przejmując rolę żony i opiekunki Bogusza Diabelca, daje jej możliwość kontynuowania nauki i praktyki zawodowej. Regina wyjawia też, dlaczego wydała ją za kogoś, kogo sama kochała, ujawniając znajomość wiejskich realiów i mentalności:

Przecież wiadomo, że jak dziewczucha ma córkę nie wiadomo z kim, to i ta córka będzie ładaco, i jej córka też. Trzy pokolenia i więcej. A ludzie nigdy nie zapomnieli o Rozalce ani o Czarcińcu, ciągle wywlekali, przy byle czym [...]. Jakby taka Marysia Marmolka, bogata z domu, urodziła przed ślubem, to kogo by to obeszło [...]. Ale jakbyś ty miała dziecko z Dawidkiem, nie daliby żyć. [...] Chciałam, żebyś się miała o kogo oprzeć, gdy ludzie ci życie zatruwali (tamże: 193).

Małżeństwo miało być zatem ochroną przed losem biologicznej matki, zabezpieczeniem przed nieślubnym dzieckiem, zapewnieniem statusu żony, nawet niekochanej i nieszanowanej. Podobnym zabezpieczeniem – przed ubóstwem i podporządkowaniem innym, jest nauka i przejście roli akuszerki, zdobycie szacunku i znalezienie swojego miejsca w społeczności:

Ludzie się bali dyplomowanej akuszerki, bo szła po wioskach niedobra reputacja: że te kształcone nic ino myją te ręce i myją, a niewiele zrobią około rodzaje, nie to co babki swojskie jak krewne [...] zwykle mniej żądały pieniędzy, a więcej wódki. Jednak Franciszka była córką babki [...] była stąd, była u siebie – więc zeszło dłużej, żeby się do niej przekonali (tamże: 213).

Dyplom sprawia, że bohaterka zyskuje pewność siebie, stopniowo staje się profesjonalistką świadomą swoich umiejętności, swobodną w relacjach z państwem. Zawód nabiera realnej wartości („miała tylko to”), mniej liczyła się opinia innych, a zarobki umożliwiają inwestowanie w skromne gospodarstwo. Zmienia się także jej stosunek do ciała i cielesności – nawiązuje romans z Wawrzyńcem Dadejem, którego poślubiła tuż po śmierci męża, ale, co znaczące, dopiero wówczas, gdy jej pozycja zawodowa stała się stabilna i umożliwiła samodzielne utrzymanie się. Bohaterka ceni swoją pracę, dostrzega też różnicę między własnym położeniem i położeniem innych kobiet, zna emocjonalne koszty porodów, wchodzenia do cudzych domów i obserwowania ludzkiej codzienności, przemocy i nędzy, doświadczania cudzych emocji, zdobywania niechcianej wiedzy o sobie i bliskich (Jakubowska często kreśli bardzo drastyczne mikrosceeny z życia rodzinnego, momentami przypominające horror). Jest szanowana przez kobiety, zabiera głos przy mężczyznach, którzy jej nie uciszają, a jej związek z drugim mężem został ukazany jako partnerski (i w pełni współczesny). Fach, praca są stabilną wartością w jej życiu, umożliwiają utrzymanie siebie i bliskich, na nim opiera się też więź z matką i córkami niejako naturalnie kształcącymi się na położeń.

Koleje losu Franciszki są ukazywane na tle zmieniających się wydarzeń „wielkiej historii”. O ile pierwsza część powieści to dzieje emancypacji bohaterki, jej przemiany mentalnej w osobę z powodzeniem łączącą życie zawodowe

z tradycyjnymi rolami żony, matki i gospodyni, o tyle dojrzałość i starość to historia strat (męża, przyjaciół, dzieci, sił witalnych). Wówczas słabnie wartość pracy niedającej już pocieszenia:

Do tej pory zawsze w życiu się sprawdzała praca. Tym można było leczyć strach, ból, i głód, i poczucie, że nic nie ma sensu, i przemoc Diabelca, i tęsknotę za Wawrzonem, zanim się pobrali, i tęsknotę za Wawrzonem w tych pierwszych dniach po jego śmierci. Ale teraz nie. Chodziła do porodów jakby za karę. Piła alkohol, jakim ją przy tych porodach częstowano. Zapomnienie było cenniejsze niż złoto (tamże: 511).

Pisarka wskazuje tutaj na problem alkoholizmu wynikającego ze zwyczaju płacenia wódką za usługi. Franciszka degraduje się fizycznie (o czym świadczy strój „starej baby”) i mentalnie, a także ekonomicznie (rzadko otrzymuje adekwatną do swojej pracy zapłatę). Pragnęłaby odzyskać godność, dopóki nie straciła jeszcze renomy. W scenie odbierania porodu na bagnach bohaterka doświadcza wstrząsu spowodowanego przerażającą atmosferą panującą w domu (a także upojeniem alkoholowym), a następnie traci atrybuty akuszerki (kuferek i zeszyt), co traktuje w kategorii utraty części tożsamości. Ratuje ją obcy mężczyzna, z którym później nawiązała relację miłosną. Te dwa wydarzenia – symboliczna utrata tożsamości akuszerki i nowy związek stają się początkiem i końcem formowania się osobowości Franciszki, która niejako powtórzyła życiowe wybory Reginy. W jednej ze scen utworu tak opisała swoją matkę: „Jest kobietą, starą, niewykształconą, niebogatą i nieustosunkowaną, jest kobietą, która bardzo wiele przeszła i bardzo wiele utraciła – i robi co chce” (tamże: 116). Ta charakterystyka kobiety „robiącej co chce” – mimo zaawansowanego wieku, związanej z młodszym mężczyzną, nadal aktywnej zawodowo i niezależnej – w pełni odpowiada również głównej bohaterce utworu.

Podsumowanie

Obie powieści pokazują, że choć pozornie dotyczą przeszłości, mogą służyć jako barometr zmieniających się dyskursów płci w XXI w. i wpisują się w tendencje aktualne w literaturze kobiet. Sylwetki bohaterek w pewien sposób reprezentują figurę kobiety postfeministycznej, natomiast mają tylko nieliczne cechy tego konstruktum umiejętnie osadzone w historycznym kontekście. Postfeministyczny rys obu utworów wyraża się w kształtowaniu losów bohaterek według współczesnych wyznaczników rozumianego wielorako sukcesu – pisarki w pewnym stopniu wskazują, jak mieć udane życie osobiste, budować związki miłosne i rodzinne, rozwijać relacje między ludźmi wywodzącymi się z różnych sfer społecznych, przekraczać ograniczenia obyczajowe, dążyć do rozwoju intelektualnego i zawodowego, realizować stawiane sobie cele wbrew oczekiwaniom społecznym. Wskazują jednak, że w epokach dawnych procesy tożsamościotwórcze przebiegały inaczej niż dziś, były zależne od większej liczby czynników

zewnątrznych, niekiedy niepodlegających zmianom i działających na jednostkę destrukcyjnie.

Jakubowska wskazuje na alternatywne możliwości działania kobiet, ich sprawczość i siłę, mniej lub bardziej udane próby wymknięcia się spod władzy patriarchy, naruszania sztywnych granic ról płciowych i związanych z nimi sytuacji podporządkowania i dominacji. Losy bohaterki Fryczkowskiej pokazują z kolei pozorną możliwość zmiany swojej sytuacji życiowej w przypadku chłopów zależnych od okoliczności i w rzeczywistości nieposiadających niczego na własność. Pisarki akcentują nieustępliwość kobiet, próbę walki o siebie, samoświadomość dotyczącą własnego położenia i nie tylko deklaracyjną niezgodę na nią, a także cechy charakteru uważane dziś za pożądane (asertywność, samodzielność, odwagę, wiarę w siebie). Decyzje Hanki i Franciszki nie dotyczą tylko ich – rzutują przede wszystkim na rodziny kobiet (niejednokrotnie osłabiając relacje z mężczyznami), a także na ich pozycję w wiejskich społecznościach. Utwory te mają raczej feministyczną niż postfeministyczną wymowę – świadczy o tym m.in. obecność silnych więzi między kobietami – matkami, córkami i babkami, siostrami – wpływających na dokonywane przez bohaterki wybory.

Dobrochna Kałwa w jednej z rozmów dotyczących historii ludowej wspomniała, że „jeśli ktoś się stawia, to jest podmiotem”, a grupy niepodejmujące prób zmiany stanu rzeczy są przedmiotami (*Zwrot ludowy...*). Bohaterki Jakubowskiej i Fryczkowskiej „stawiające się” w ramach określonych czasem i miejscem akcji powieści zdecydowanie są podmiotkami własnych historii opowiedzianych z feministycznej perspektywy.

Bibliografia

- Darska B., 2022, *Ciało kobiet (S. Jakubowska, „Akuszerki”)*, „Nowości książkowe – blog Bernadetty Darskiej”, <http://bernadettadarska.blogspot.com/search?q=akuszerki>.
- Fryczkowska A., 2023a, *Saga o ludziach ziemi*, t. I: *Wpatrzeni w niebo*, Warszawa.
- Fryczkowska A., 2023b, *Saga o ludziach ziemi*, t. II: *Czas rumianku*, Warszawa.
- Jakubowska S., 2022, *Akuszerki*, Kraków.
- Kostecka W., 2022, *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos”, t. 12.
- Olejarczyk K., 2023, *Ile wiemy o mieszkankach wsi? Krytyczny przegląd stanu badań nad kobietami wiejskimi w Polsce*, „Zeszyty Wiejskie”, nr 28(2).
- Piwek J., Wiśniewska K., 2004, *Uwagi o strukturze, zamożności i wyżywieniu mieszkańców wsi kieleckiej w XIX w.*, „Acta Scientifica Academiae Ostroviensis”, nr 16.
- Wilczyńska E., 2023, *Rolniczki w XIX i na początku XX wieku [w:] Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Warszawa 2023.
- Zwrot ludowy w perspektywie historii kobiet*, rozmowa Ewy Solskiej z Dobrochną Kałwą, „O historii”, <https://ohistorie.eu/2021/02/27/zwrot-ludowy-w-perspektywie-historii-kobiet/> [dostęp: 7.04.2024].

“I wanted so, I could so”. Identity models of rural women in selected Polish popular historical novels from a (post)feminist perspective

Abstract

The aim of the article is to outline models of identity of rural women, the heroines of selected historical novels, and to answer the question of whether these works can be considered as fulfilling (post)feminist or feminist ideas. Research on the social role of women mainly refers to the functions they perform in society, their rights and obligations, and the expectations that the environment, especially in the context of traditional divisions of duties within the family and community, has towards them. The most important factors here will be marriage and women’s work, which in the past determined their position in the family and community space. As research material, I have chosen novels with a family saga character – *Akuszerki* (2022) by Sabina Jakubowska and the dylogy *Saga o ludziach ziemi* by Anna Fryczkowska.

Key words: feminism, postfeminism, rural woman, contemporary historical novel, women’s literature