

nr 2 (25) 2025

Aa@

# Autobiografia

Literatura Kultura Media

Aa@



# **Autobiografia**

**Literatura Kultura Media**

**nr 2 (25) 2025**

WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIwersytetu Szczecińskiego  
Szczecin

#### RADA NAUKOWA

Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański), Urszula Chowaniec (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków; Paideia Folkhögskola, Jewish Studies, Stockholm), Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; profesor wizytująca na Stanford University, także związana z CREES), Alfrun Kliems (Humboldt-Uniwersität zu Berlin), Bożena Karwowska (University of British Columbia), Ewa Kraskowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Magdalena Marszałek (Universität Potsdam), German Ritz (Universität Zürich), Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski)

#### ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński) / Jerzy Madejski (Uniwersytet Szczeciński) – redaktorzy naczelni  
Natalia Aleksy (Harry Rich Professor of Holocaust Studies, Bud Shorstein Center for Jewish Studies, University of Florida), Artur Hellich (Uniwersytet Warszawski), Joanna Ostrowska (Gender Studies, Uniwersytet Warszawski), Giovanna Tomassucci (Università di Pisa, Department of Philology, Literature and Linguistics, Pisa, Italy), Agata Zawiszewska-Semeniuk (Uniwersytet Szczeciński)  
sekretarz redakcji: Aleksandra Grzemska (Uniwersytet Szczeciński)

Lista recenzentów jest dostępna na stronie: <https://wnus.usz.edu.pl/au>

#### ADRES REDAKCJI

al. Piastów 40 b, 71–065 Szczecin  
<https://wnus.edu.pl/au>  
e-mail: [autobiografia.szczecin@gmail.com](mailto:autobiografia.szczecin@gmail.com)

#### REDAKTORKA NAUKOWA NUMERU

Aleksandra Grzemska

#### REDAKCJA I KOREKTA JĘZYKOWA

Zespół Wydawnictwa

#### SKŁAD KOMPUTEROWY

Iga Bańkowska

#### PROJEKT OKŁADKI

Joanna Dubois-Mosora

Wersja elektroniczna jest wersją pierwotną. Streszczenia opublikowanych artykułów są dostępne online w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal of Social Sciences and Humanities <http://cejsh.icm.edu.pl>

Czasopismo jest indeksowane w bazach: ERIH PLUS, DOAJ, EBSCO, CEJSH, CEEOL, BazHum, Biblioteka Nauki



Publikacja wspierana przez Polskie Towarzystwo Autobiograficzne

© COPYRIGHT BY UNIWERSYTET SZCZECIŃSKI, SZCZECIN 2025

ISSN (print): 2353-8694 ISSN (online): 2719-4361

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego | Ark. wyd. 13,0. Ark. druk. 13,9. Format B5. Nakład 60 egz.

## Spis treści

### IDIOMY PISAREK

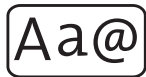
|                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Inga Iwasiów</b>   Zawsze w toku – idiom Olgi Tokarczuk .....                                                                                               | 7   |
| <b>Angelika Siniarska-Tuszyńska</b>   „Troskliwa narratorka” – zmiennokształtna lawirantka? O personie mówiącej Joanny Bator .....                             | 17  |
| <b>Aleksandra E. Banot</b>   Związki legalne i nielegalne, czyli jak współczesne polskie autorki piszą o miłości i seksie .....                                | 31  |
| <b>Anna Aderek</b>   „Białość uczuć” – siostrzane elegie Han Kang i Annie Ernaux .....                                                                         | 47  |
| <b>Magdalena Lange-Henszke</b>   Napisać Black Italy. Kontrnarracje Igiaby Scego .....                                                                         | 61  |
| <b>Patrycja Megger-Borkowska</b>   Własny pokój, cudzy głos. O twórczości Niny Rydzewskiej w latach 1927–1958 .....                                            | 75  |
| <b>Aleksandra Szymańska-Dańczyszyn</b>   „Jestem nową Martą”. O neoliberalnej narracji przemiany w <i>Bez alko i dragów jestem nuda</i> Marty Markiewicz ..... | 91  |
| <b>Maksymilian Barski</b>   Biografia narkomanki. Rola narkotyków w twórczości Anny Kavan i Emily Hahn .....                                                   | 105 |
| <b>Gabriela Jeżak</b>   Na tropie Wery. Studium kobiecości i seksualności bohaterek Zyty Rudzkiej z odniesieniem do autotematycznych komentarzy autorki .....  | 121 |
| <b>Michał Łuczak</b>   Wyż(a)łobiona Roma Dąbrowska – konstrukcja płci w <i>Krótkiej wymianie ognia</i> Zyty Rudzkiej .....                                    | 139 |

## PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

- Katarzyna Buganik** | Siedemnaście rozdziałów życia – obozowa herstoria  
Aliny Dąbrowskiej ..... 153
- Paweł Dziel** | Od kindersztuby do krytyki kultury popularnej ..... 169

## KULTURA AUTOBIOGRAFICZNA

- Barbara Popiel-Kobielska** | Biografia jako narzędzie legitymizacji władzy.  
Konstruowanie idei władcy i władzy w siedemnastowiecznej biografii jednego  
z książąt Pomorza Zachodniego ..... 191
- Bartosz Wójcik** | *Legendy pomorskie* Tymoteusza Karpowicza (1948)  
w kontekście historii podań ludowych na Pomorzu ..... 207



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 7–16  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-01



## IDIOMY PISAREK

INGA IWASIÓW\*

Uniwersytet Szczeciński

# Zawsze w toku – idiom Olgi Tokarczuk

### Streszczenie

W artykule zrekonstruowano charakterystyczne dla Olgi Tokarczuk sposoby opowiadania. Postawiono tezę, że cała twórczość Noblistki bazuje na podobnych zasadach, a jej celem jest wydobywanie tego, co niewidoczne na powierzchni. Autorka artykułu porównuje praktykę Tokarczuk z teoriami w humanistyce akademickiej ostatniego półwiecza.

### Słowa kluczowe

idiom artystyczny, proza, hybrydy, sylwy, polifonie

W chwili, gdy piszę ten tekst, Olga Tokarczuk zapowiada powieść o przesiedleniach po II wojnie światowej. Być może publikacja szkicu zbiegnie się z ogłoszeniem dzieła, współbrzmiejącego z wcześniejszymi, ponieważ idiom Noblistki charakteryzuje przemieszczenie, warstwowość, przepisanie, którego teorię znajdziemy w dziesięciu tomach Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, zwłaszcza w monografii tematycznej *Narracje Migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*<sup>1</sup>.

---

\* Kontakt z autorką: ingaa@op.pl; ORCID: 0000-0002-5090-1961.

<sup>1</sup> Hanna Gosk (red.), *Narracje Migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Kraków: Universitas, 2012).

Do cech prozy Olgi Tokarczuk należy „myślenie książkami”, rozpościeranie opowiadanych historii na specjalnie przygotowanych rusztowaniach kulturowych, „teoretyzowanie” fikcją, której próbom poddawany jest świat (wewnątrz- i zewnątrztekstowy). Świat „lokalny”, wsłuchany w najbliższą okolicę. Podobny transformacyjny gest ponownego wysłuchania wykonywali pisarze w latach 90.<sup>2</sup> Tokarczuk od początku drogi twórczej filtrowała świat przez „ucho wewnątrz”, nie gubiąc szerokiego kontekstu, dzięki któremu dzieło daje się po latach odczytać jak list z butelki rzuconej przeciw zapomnieniu. Gdybym chciała nazwać najważniejszą cechę książek, które leżą teraz przede mną (i ich recepcyjnego *continuum*) uznałabym, że jest to doświadczeniowy charakter narracji. Każda opowiada nie tyle „jak było”, ile „jak się działo” i w jakich warstwach przeszłości, teraźniejszości, a nawet przyszłości znajdują/znajdą się ślady procesów życiowych.

Można utwory Olgi Tokarczuk czytać z nastawieniem na rekonstrukcję wpływowych dyskursów czasu, w którym powstają i jednocześnie zbadać ich oddziaływanie na te dyskursy: wzmacniania, sprawdzania, indukowania debaty i sztuki. Taki styl lektury najłatwiej zastosować w odniesieniu do zbiorów eseistycznych *Lalka i perła*<sup>3</sup> oraz *Moment niedźwiedzia*<sup>4</sup>, ale także analizując poetykę prozatorskich hybryd. Epistemologiczny namysł przejawia się bowiem nie tylko wprost, w podejmowanych tematach przemieszczenia, nomadyzmu, niepewności, zmiany, podróży, tożsamości, płci, ale też w formalnych rozwiązaniach, przymiarach do wzorca, jego adaptacjach. Olga Tokarczuk analizuje świat przez prozę, wymyślaną każdorazowo po to, by najprecyzyjniej zadać frapujące ją i wspólnotę pytania, z zaufaniem do wagi opowiadania innym, opowiadania jako takiego, aktywności rudymentarnej.

Aktywność tę zapowiadały wczesne utwory. Na granicy transformacji, w roku 1989, ukazał się arkuszyk poetycki *Miasto w lustrach*<sup>5</sup>. Zabijanie zwierząt, przyjaźń, miasto i lustro – to motywy, które pojawiać się będą i później, miasto na zamianę z prowincją, najbliższą okolicą i planetarną całością, a z wielokrotnie obrazami lustra, oddając wewnętrzny i społeczny pejzaż. Te symbole należą do nowoczesności – odbicia i pasaża znajdziemy u Waltera Benjamina<sup>6</sup>. Intymny charakter wierszy wyróżnia je na tle późniejszych narracji, w których pisarka rzadko, poza eseistyką i sylwicznym tomem *Dom dzienny, dom nocny*<sup>7</sup>,

<sup>2</sup> Przemysław Czapliński, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.* (Kraków: Znak, 2002).

<sup>3</sup> Olga Tokarczuk, *Lalka i perła* (Kraków: Znak, 2001).

<sup>4</sup> Olga Tokarczuk, *Moment niedźwiedzia* (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2012).

<sup>5</sup> *Miasta w lustrach* [poezje] (Warszawa: dodatek do miesięcznika „Okolice”, 1989).

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Pasażer*, red. Rolf Tiedemann, tłum. Ireneusz Kania, posłowie Zygmunt Bauman (Kraków: Znak, 2005).

<sup>7</sup> Olga Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny* (Wałbrzych: Ruta, 1998).

używa autobiograficznej narracji, delegując do przeżywania świata galerię postaci, którym wymyśla wewnętrzne, łączliwe z innymi bytami, języki. Pierwszoosobowa narracja pojawia się zwykle w kunsztownej ramie, zmediatyzowana i powiązana z uczestnikami fikcji.

W roku 1993 ukazała się *Podróż ludzi Księgi*<sup>8</sup>. Konstrukcją, tematem i archetypicznym podglebiem *Podróż...* łączy się z *Biegunami*<sup>9</sup> i *Księgami Jakubowymi*<sup>10</sup>. Pisarkę we wszystkich trzech interesuje historia rozumiana jako perforujące tkankę teraźniejszości fragmenty zdarzeń, układających się w Księgę, która jednak nie stoi na eksponowanym miejscu w szacownej bibliotece, nie podlega instytucjonalnej zasadzie konsygnacji jak opisywane przez Derridę archiwum<sup>11</sup>, zawiera Tajemnicę, o której chciano by z różnych powodów zapomnieć. W odkrywaniu, w podróży stawką jest ruch intelektualnej i emocjonalnej ciekawości, ale przede wszystkim ujawnienie samej zasady zacierania tych wątków tradycji, które nie pasują do głównego nurtu, ustanowionego z zastosowaniem przemocy. Ta zasada jest wyraźna w *Księgach Jakubowych*, pisanych gdy w humanistyce idealizm lat 90. z ich hasłem „odzyskiwania pamięci” przeszedł w zniechęcenie tym, że zrekonstruowane głosy przeszłości nie są słuchane.

Epicki rozmach *Ksiąg Jakubowych* traktuję jako próbę zapobieżenia temu zniechęceniu, wskazanie, że przeszłość zawiera podpowiedzi, tylko trzeba się ku nim wyprawić w metaforycznej podróży przez krainy i biblioteki. Przemieszczenie wydaje się kluczową zasadą pisarstwa Tokarczuk. Na przełomie XX i XXI wieku zasiłało zarówno potoczną wyobraźnię, jak i akademicką teorię. W praktyce dnia codziennego oznaczało pragnienie i możliwość podejmowania podróży, a w salach uniwersyteckich zyskiwało status nomadyzmu, nieumiejscowienia, płynnej nowoczesności. Z jednej strony więc wielu z nas wyruszyło w drogę, co zmieniło oczekiwania wobec kultury, z drugiej strony – rozrysowane wyraźnie trajektorie miejskiej nowoczesności urwały się w niedookreślonych przestrzeniach nie-miejsca, a wędrówka ustąpiła przepływowi. Humanisci ujmowali to doświadczenie jako antropologiczną zmianę, ale chętnie odwoływali się do przednowoczesnych skryptów znanych pustynno-nomadycznym wspólnotom i proponowali krytyczne podejście, ujawniające wszystkie aspekty niezakorzenia, w tym te, które zauważyć można stosując kod emancypacyjny, na przykład w metodologii postkolonialnej.

---

<sup>8</sup> Olga Tokarczuk, *Podróż ludzie Księgi* (Warszawa: Przedświt, 1993).

<sup>9</sup> Olga Tokarczuk, *Bieguni* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007).

<sup>10</sup> Olga Tokarczuk, *Księgi Jakubowe* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014).

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: IBL, 2016).

Olga Tokarczuk ambiwalencję podróżowania opisywała niemal we wszystkich swoich książkach. Wynikało to moim zdaniem z wejścia w silny nurt lat 90., jakim był regionalizm, z odnowionym pytaniem o zakopane – dosłownie i symbolicznie – w ziemi ślady po poprzednich mieszkańcach. Ujmując rzecz genetycznie, obywatele Europy Wschodniej podejmowali wiele podróży, których celem jawiła się nie tyle Księga, ile chwiejne gruzowisko. Okolice, w której Tokarczuk dorastała i debiutowała (lubuskie, opolskie), emigracyjny epizod po studiach, a wreszcie osiedlenie i życie między Wrocławiem a Kotliną Kłodzką uwrażliwiają na los ludzi wędrujących.

*Bieguni* to książka napisana w momencie, w którym otwartość świata obiecywała wolność, a pojęcie *kresu antropocenu*, fundowanego między innymi przez nieopanowaną produkcję śladów węglowych, plastiku i śmieci dopiero wchodziło do słownika. *Biegunów* czytano przede wszystkim jako anty-przewodnik, skupiony nie na kolekcjonowaniu nowych miejsc i wrażeń, lecz na zbieraniu historii ludzi spotykanych po drodze, już nie na szlaku turystycznym, a w służach przesiadkowych. Włączana w całość dorobku, jest to kolejna księga spotkań między kulturami, biografiami, przypadkami, ale też następny eksperyment formalny, nazywany przez pisarkę „powieścią konstelacyjną”. Żeby ją napisać, trzeba było wyruszyć w podróż, tak jak wcześniej i potem czynili to bohaterowie i bohaterki. Inaczej niż w debiucie, wykorzystującym dobrze osadzony w literaturze schemat powieści łotrzykowskiej, otwierający nawias na erudycyjne wypowiedzi, w *Biegunach* pisarka ufa formie otwartej, polifonii porządkowanej przez historie postaci, niepokojące zjawiska oraz quasi-wykłady, a także dekonstruuje antyczną teleologię podróży, nakierowanej na powrót do domu.

Wykłady improwizowane w miejscach przesiadkowych wydają mi się czymś ponad wkomponowaną w mozaikową całość antropologię podróży – sporo mówią o chwiejnym statusie takich centrów wiedzy jak Akademia. Dziś wiedza stoi w przeciagu, jest transmitowana taśmą, ulatuje w powietrze, nie różni się od przecucia, kaprysu, ale właśnie dlatego jest potrzebna w poczekalni, tam gdzie znajdzie słuchaczy.

Użyłam do tej pory pojęć spotkania, przyjaźni i podróży. Wszystkie one wymagają psychologicznego wglądu, którego mistrzynią jest Autorka. Często stosowane przez nią konstrukcje tekstowe mają cechy ukierunkowanej na podmiot narracji wszechwiedzącej, przenikającej symptomy i mikro zdarzenia, ślady i niewypowiedziane motywacje. Wielokrotnie opisywany jako ważny dla pisarki jungizm dodaje do psychologicznych diagnoz archetypiczny uniwersalizm. Każdy zasługuje na empatię i staje się w swej osobności przedstawicielem większej konstelacji, stopniowo obejmującej zwierzęta, rośliny, wszystkie pozaludzkie podmioty.

Zainteresowanie obrzeżami psychologii akademickiej i praktyki klinicznej widać w powieści *E.E.*<sup>12</sup>, opublikowanej w 1995 roku. „Erna Eltzner wyłoniła się z mgły niedookreślenia, jako zwykle towarzyszy egzystencji średnich córek w wielodzietnej rodzinie, w kilka dni po swych piętnastych urodzinach, kiedy zemdląca przy obiedzie”<sup>13</sup> – zaczyna narratorka w stylu, który należeć mógłby do opisywanej epoki, czyli końca pierwszego dziesięciolecia XX wieku. W inicjalnym zdaniu pojawia się ontologia postaci, która wyjaśnia emancypacyjną zasadę „dawania głosu podmiotom marginalizowanym” oraz pochodzenie kolejnych bohaterów: Anny In, Kummeris, Kłoski, Niny Szubur. Obok głębinowych, Tokarczuk stawia bowiem swoim powieściom rusztowania socjologiczne. Słabszy, kobiecy głos Erny Eltzner jest jak wiele innych zagłuszanych przez rodzinę i społeczeństwo, nawet wówczas, gdy kobieta miałaby do wypowiedzenia przesłanie niezbędne wspólnocie. W tym przypadku jest to obdarzony znaczącym mianem Walter Frommer – brat, lekarze, matka, uczestnicy seansów spirytystycznych, podczas których wszyscy chcą czerpać z mediumicznych zdolności dziewczyny. Czerpać, nie słuchać.

*E.E.* ma kształt traktatu, w którym rozpatruje się zasady działania świadomości i podświadomości, psychologię jako dyscyplinę wiedzy i praktykę na początku XX wieku oraz ciasne reguły patriarchalne. Kompozycja czyni z *E. E.* powieść o dojrzewaniu Erny (i o zbliżaniu się do wybuchu wojny), której niezwykle wgląd pod podszewkę rzeczywistości, obcowanie z duchami, niepokojące sny ustają, gdy przechodzi przez próg pierwszej menstruacji. W roku 1914 Erna z wymazaną pamięcią prowadzi zakład krawiecki.

Czytana po latach w kontekście pozostałych książek Olgi Tokarczuk, jest to nie tylko opowieść o przejściu, alternatywnym, głębinowym świecie, tajemnicy, ale i o utraconych szansach sformatowanej, zamkniętej na pogłosy spoza racjonalności, zachodniej kultury. Już w tej wrocławskiej historii pojawia się silna dziewczyna, przenikająca pozory. Mieszczańska obyczajowość ją ujarzmiła. To pozbawienie mocy (choć jest też uwolnieniem od cierpienia) czyni z Erny patronkę kobiet żyjących w nieswoim świecie. W połowie lat 90. zwrot ku postaci 15-letniej dziewczyny stanowił mocny przekaz emancypacyjny.

W *Prawieku i innych czasach*<sup>14</sup> pisarka rozluźniła bohaterkom gorset, który dusił Ernę. Stworzyła od początku świat, ustaliła istniejące w nim zależności, wyposażała w moce postacie, niebojące się swoje „inności”, a nawet „dziwności”. Wydaje się, że *Prawiek* dialoguje z *E.E.*; przestrzeń pierwotna wypiera industrialną: to, co niemożliwe dla dziewczyny pilnowanej przez miasto, rodzinę, medycynę, daje się pomyśleć w archetypicznym miejscu,

<sup>12</sup> Olga Tokarczuk, *E.E.* (Warszawa: PIW, 1995).

<sup>13</sup> Tamże, 2.

<sup>14</sup> Olga Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy* (Warszawa: W.A.B., 1995).

„które leży w środku wszechświata”, w wiejskiej sadze rodzinnej, przechowującej pamięć jedni. Tęsknota do takiego miejsca towarzyszy wielu bohaterkom Tokarczuk – *ludziom księgi* i buntowniczym postaciom z *Prowadź swój pług przez kości umarłych*<sup>15</sup> – ma posmak metafizyczny, choć niereligijny. Prawiek jest krainą baśniową, w którą wkracza zło wojny. Miejsce i jego historia są skalibrowaną soczewką, przez którą widać niszczycielskie procesy, obojętnie zagarniające wieś, miasteczka, domy, rodziny, ludzi, zwierzęta. Ta próba terenowa rejestruje alternatywną historię/herstorię.

W eseistycznym wyborze *Moment niedźwiedzia* z częścią zatytułowaną „heterotopie”. Pisarka wyjaśnia, że dla niej pojęcie heterotopii oznacza jakiś rodzaj rzeczywistości alternatywnej, która mogła się spotykać z naszą głęboko w przeszłości. Podążaniu ku temu miejscu „pod” i wiązaniu nas z nim służy znakomita część dorobku pisarki, choć wiara w domknięcie, jak w mandali, zdaje się stopniowo ustępować potrzebie dokumentowania utraconych szans na egzystencjalną równowagę.

*Dom dzienny, dom nocny* krytycy uznali za przełomowy w dorobku pisarki, która wypróbowała w pierwszych 10 latach pracy twórczej (choć i modyfikowała) klasyczne odmiany prozy narracyjnej. Tym razem zrealizowała sylwę, w której ważną rolę odgrywa element autobiograficzny. W poprzednich dziełach formalnie nie odwoływała się do własnej biografii, choć jej pogłosy można usłyszeć w podejmowanych tematach, a zwłaszcza w wyborach topograficznych. Tym razem realny dom letni pisarki, zamieszkiwany od wiosny do Zaduшек, stanowi jedno z fabularnych centrów, czy raczej miejsc wytwarzania narracyjnego wiru, intensyfikacji doznań. W latach 90. odtwarzanie historii domów i przechowywanych w nich przedmiotów stanowiło rodzaj odłożonej i zaniedbanej zbiorowej terapii. Fragmentaryczność narracji odpowiadała przekonaniu, że utracone wątki i niezabliźnione rany pozostaną już na zawsze rozsypane i tylko jako takie przemówią do nas, gdy wykonamy odkrywkową robotę. Praca ta jest równoległa wobec humanistyki uniwersyteckiej, zajmującej się w latach 90. pamięcią, niewyraźnością i poetyką sylwy. Pisarce intuicja pozwala odnajdywać wiązania tam, gdzie procedury badawcze musiałyby przystanąć, a zwątpienie w dostępność tego, co wyparte, wypchnięte i zniszczone skłania ją do szukania ekwiwalentu niepewności w coraz mniej tradycyjnej formie prozatorskiej. Serie opowieści, ciągi zdarzeniowe wiodą nas do *Ksiąg Jakubowych* – hołdowi składanemu formie otwartej.

W 2001 roku ukazała się *Gra na wielu bębenkach. 19 opowiadań*<sup>16</sup>, zbiór już w tytule stosujący polifonię. Dla krótkiej formy pisarka zrobiła bardzo wiele – jest pomysłodawczynią Międzynarodowego Festiwalu Opowiadania, odbywającego się we Wrocławiu. Krótka proza

<sup>15</sup> Olga Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009).

<sup>16</sup> Olga Tokarczuk, *Gra na wielu bębenkach* (Wałbrzych: Ruta, 2001).

jest czymś w rodzaju modułu, stosowanego przez autorkę także w obrębie większych struktur. Podziały formalne, przenoszenie narracyjnego punktu widzenia między postaciami, wykorzystywanie ciągów zdarzeniowych, łączących się w nadrzędne układy, to bowiem metoda stosowana w większości książek, także w tej najgłośniejszej za sprawą nagród, czyli *Księgach Jakubowych*. Tokarczuk jest mistrzynią opowiadania w podwójnym sensie – jej gry na wielu bębenkach są zawsze znakomicie skomponowane. Chodzi jednak także o żywioł narracji, o zaufanie jego sile – życiodajnej lub niszczącej, jak w pierwszym tekście tomu – *Otwórz oczy, już nie żyjesz*. Czytana powieść przenika w nim do życia. W *Szkockim miesiącu* zaś bohaterka planuje:

Pierwsza scena powinna wyglądać tak: idę z walizkami przez wysypyany tłucznem podjazd, otwiera mi ubrana na czarno służąca. Tak się zwykle zaczynają filmy i opowiadania, i tak sobie to wyobrażałam w samolocie. Właściwie znam świat tylko z filmów i książek – czy można więc powiedzieć, że znam świat? (...) Możliwe jest też, że wyobrażenia wyczerpuje w jakiś sposób rzeczywistość – to, co wyobrażone, nie może się już wydarzyć. I na odwrót – zdarzają się tylko rzeczy niewyobrażone. Mogłoby to znaczyć, że wyobrażenia i rzeczywistość czerpią z tego samego źródła, z poczekalni rzeczywistości. Naczynia połączone (*Gra na wielu bębenkach*, 46).

Każde z 19 opowiadań tomu oparte jest na wyrazistym koncepcie fabularnym, a zarazem rozpatruje jakąś ważną cechę narracji – źródeł, związków z pamięcią, wyznaczników przestrzennych. Tu też znajdziemy zekranizowany w 2003 roku w reżyserii Ryszarda Brylskiego *Żurek*, historię wykorzystania seksualnego i hipokryzji, przynależną do ciągu najlepszej tradycji zaangażowanego pisarstwa kobiet w XX wieku. Czyta się ten tekst jak opowieść w kręgu, w którym siedzą Gabriela Zapolska, Pola Gojawiczyńska, Zofia Nałkowska, Krystyna Kofta. *Życzenie Sabiny* wzmacnia efekt: „Teraz będzie o Sabinie, która raz w tygodniu sprząta w domu doktora M., jego żony, pani Joli i córki, Kazi” (*Gra na wielu bębenkach*, 286) – zaczyna narratorka. Z okazji urodzin rodzina pracodawców zachęca Sabinę, by wybrała sobie prezent. Odpowiedź zaskakuje żonę doktora M. – i czytających, bowiem ciężarna matka pięciu synów chciałaby na chwilę zamienić się w żywą lalkę Barbie, hołubioną przez małe dziewczynki. Różnice między dzielnicami, domami, marzeniami nie ograniczają się do przeszłości i teraźniejszości, mają charakter genderowy i klasowy. Pragnienie bycia dotykaną, w gruncie rzeczy uprzedmiotowioną – tak jak przedświąteczna wyprawa matki, córki i niemowlęcia w poszukiwaniu mężczyzny, który przyzna się do ojcostwa – uchyla pojęcie wstydu, warunkowanego przez normatywną powściągliwość, stanowiącą dobro luksusowe.

Bohaterki Olgi Tokarczuk rzadko bywają powściągliwe i coraz rzadziej zgadzają się, jak Erna Eltzner, nosić gorsety. *Anna In w grobowcach świata*<sup>17</sup> łączy cyberpunkową energię z sumeryjską opowieścią. Wszystko zaczyna się blisko nas, w mieście do którego tytułowa bohaterka przybywa z przyjaciółką, Niną Szubur – „jak każdą, która opowiada”, by uratować miasto od śmierci. W tym celu schodzi do podziemnego świata swej siostry, realizując zadanie, które znamy z mitu o Korze i Demeter – odradzania i poświęcenia, ratunku i kryjówki. Powieść jest wariantem starej historii, w której głos i czyn należą do powiązanych z sobą kobiet. Mit jest aktualny, póki go opowiadamy – pisze Olga Tokarczuk w posłowie. Odnawianie znaczeń polega nie na adaptacji, lecz na przesunięciu, figurze związanej z ruchem, o którego sile w omawianej twórczości pisałam wcześniej. Źródłowego mitu, zatartego przez warianty grecko-rzymskie, pisarka używa, by opowiedzieć świat dotknięty nie tylko ludzką śmiercią, ale spowodowanymi przez człowieka defektami. Podróżujące do dystopijnego Miasta kobiety są emisariuszkami alternatywy, wciąż możliwego do pomyślenia uniwersum cofającego się przed katastrofą. *Anna In* nie jest stylizacją, lecz diagnozą patriarchalnej, postindustrialnej kultury.

W opublikowanej w 2009 roku powieści grającej z konwencją kryminału *Prowadź swój pług przez kości umarłych* schyłkowy świat rozgościł się w malowniczym krajobrazie, będącym wymarzoną krainą „wszędzie”. Ludzie żyją tam spokojnie, według usankcjonowanych religii i obyczajem zasad, nie zwracając uwagi na odgłosy zakłóceń, którym zawinili. Tokarczuk osadza w tej przestrzeni grupę postaci „innych”, tworzących stado poza zasadami pokrewieństwa, ruszających na ratunek sobie nawzajem i naturze, podobnie jak Anna Inn schodząca pod ziemię. Pisarka tą powieścią wypróbowała kolejny gatunek – tym razem zaangażowany społecznie, ekologiczny kryminał – udowadniając, że literackie aluzje, skomplikowane postacie, mocne przesłanie nie ograniczają przyjemności czytania, obiecywanej przez prozę popularną.

Całość dorobku Olgi Tokarczuk można potraktować jako pracę na rzecz słyszalności, czy używając terminologii uniwersyteckiej – reprezentacji. Zagubiona Księga, przepisywana na różnych etapach twórczości, zawierająca alternatywną, lecz przecież wrośniętą w tkankę zdarzeń i duchowości historię, stanowi depozyt grup, osób, idei i dar dla żyjących tu i teraz. Świat w jej prozie ukazuje się nam w skali mikro – od domu, przedmiotu, epizodu, momentu zapamiętanego przez postać – do mitu, środowiska, podziemnych połączeń, idących już nie tylko od człowieka do człowieka i za pośrednictwem literatury,

---

<sup>17</sup> Olga Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata* (Kraków: Znak, 2006).

lecz od osób ludzkich i pozaludzkich, przez depozyty krajobrazu; w przemieszczeniu i uważności ku epifanii i filozoficznej medytacji, ku ratunkowi, który możemy dać sobie nawzajem, ustępując z pozycji hegemonicznych.

Omówiłam niektóre aspekty dorobku pisarki po to, by ustalić jego idiomatyczność. Metodologią Olgi Tokarczuk jest doświadczanie poddawane licznym próbom. Narzędziami – powieści, eseje, opowiadania; przesunięte gatunki, hybrydy, mozaiki, sylwy, polifonie, sprawdzana od 30 lat ich przydatność. Koronnym tematem – świat, z którego wydziela najważniejsze składniki, nie ustając w pracy wskazywania ognisk bólu i nadziei. Ideą – zobaczenie wszystkiego naraz, zwyczajnego i dziwnego, przeszłego i przyszłego. Banalnie brzmi stwierdzenie, że interesowała się dotąd wszystkim, co daje pożywienie wspólnocie wrażliwych, lecz wielu z nas, czytających kobiet i mężczyzn, sumuje swą fascynację opowieściami Noblistki krótkim – ona nazywa to, co ja czuję. To stwierdzenie jest opisem aspektu literatury, tak często niedocenianego przez krytyków akademickich – w staroświeckich podręcznikach znajdziemy frazę: oddawał/oddawała lub wyprzedzał/wyprzedzała ducha swego czasu. Olga Tokarczuk mogłaby zostać opisana trochę inaczej – jako ta, która współodczuwa, doświadcza, przepracowuje i potrafi podzielić się tym, co znalazła i zamieniła w proces opowiadania.

## Bibliografia

### Literatura podmiotowa

*Miasta w lustrach* [poezje]. Warszawa: dodatek do miesięcznika „Okolice”, 1989.

Tokarczuk Olga, *Anna In w grobowcach świata*. Kraków: Znak, 2006.

Tokarczuk Olga, *Bieguni*. Kraków: Wyd. Literackie, 2007.

Tokarczuk Olga, *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych: Ruta, 1998.

Tokarczuk Olga, *E.E.* Warszawa: PIW, 1995.

Tokarczuk Olga, *Gra na wielu bębenkach*. Wałbrzych: Ruta, 2001.

Tokarczuk Olga, *Księgi Jakubowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.

Tokarczuk Olga, *Lalka i perła*. Kraków: Znak, 2001.

Tokarczuk Olga, *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2012.

Tokarczuk Olga, *Podróż ludzie Księgi*. Warszawa: Przedświt, 1993.

Tokarczuk Olga, *Prawiek i inne czasy*. Warszawa: W.A.B, 1995.

Tokarczuk Olga, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.

## Literatura przedmiotowa

Benjamin, Walter. *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, tłum. Ireneusz Kania, posłowie Zygmunt Bauman. Kraków: Znak, 2005.

Czapliński, Przemysław. *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*. Kraków: Znak, 2002.

Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro. Warszawa: IBL, 2016.

Gosk, Hanna (red.). *Narracje Migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2012.

## Always in Progress – Olga Tokarczuk’s idiom

### Abstract

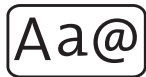
This article reconstructs Olga Tokarczuk’s characteristic storytelling methods. It argues that the Nobel Prize winner’s entire oeuvre operates under similar principles. Its goal is to reveal what is invisible on the surface. The article compares Tokarczuk’s practice with theories present in academic humanities over the last half-century.

### Keywords

lingua artistica, prose, hybrida, silvae, polyphoniae

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Inga Iwasiów, „Zawsze w toku – idiom Olgi Tokarczuk”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 7–16. DOI: 10.18276/au.2025.2.25-01.



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 17–30  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-02



## IDIOMY PISAREK

ANGELIKA SINIARSKA-TUSZYŃSKA\*

Uniwersytet Łódzki

# „Troskliwa narratorka” – zmiennokształtna lawirantka? O personie mówiącej Joanny Bator

### Streszczenie

Artykuł poświęcony jest analizie koncepcji „troskliwej narratorki” Joanny Bator, którą pisarka zaprezentowała podczas „Łódzkich Wykładów z Poetyki”. Persona mówiąca wykreowana przez autorkę *Gorzko, gorzko* rozumiana jest jako zmiennokształtna postać, lawirująca między różnymi trybami narracyjnymi, ale nie tylko. Narratorka ta, inspirowana m.in. ideą troski Michela Foucaulta czy etyką relacyjną Carol Gilligan, pozwala na wielogłosowość, empatię, otwarcie na inność oraz stała się narzędziem do konstruowania utworów emancypacyjnych. Tekst wskazuje też na złożoność procesu twórczego powiązanego z teoriami psychoanalitycznymi.

### Słowa kluczowe

Joanna Bator, *W moje strony*, „Łódzkie Wykłady z Poetyki”, troskliwa narratorka, narracja zmiennokształtna, lawirowanie narracyjne, nowoczesna persona mówiąca, koncepcja troski, psychoanaliza w procesie twórczym, *Gorzko, gorzko*

---

\* Kontakt z autorką: [siniarska.tuszyńska@gmail.com](mailto:siniarska.tuszyńska@gmail.com); ORCID: 0000-0002-7148-305X.

Joanna Bator jest nieprzeciętną pisarką, ponieważ jako kulturoznawczyni i doktorka nauk humanistycznych (dawna akademiczka)<sup>1</sup> z jednej strony odcina się od świata uczelnianego, a z drugiej wciąż operuje naukowymi teoriami (w powieściach, wywiadach czy podczas wystąpień publicznych). Dodajmy, że dokonuje przy tym „samobadania praktyk twórczych”<sup>2</sup>, odwołując się do wybranych nurtów badawczych. Literacką działalność tej autorki należy zatem rozpatrywać w kategoriach autoetnograficznych<sup>3</sup>. Bator konstruuje swoje dzieła, każdorazowo łączy przecież osobiste doświadczenia z refleksjami kulturowymi, społecznymi oraz politycznymi. Jest to zgodne z definicją autoetnografii zaproponowaną przez Carolyn Ellis, Tony’ego E. Adamsa i Arthura P. Bochnera<sup>4</sup>. Wspecjalizowana wiedza, będąca filarem dla artystycznych ekspresji, okazała się kluczem do określenia pisarskiej praktyki Bator. Owa praktyka została zakotwiczona w założeniach poetyki kulturowej<sup>5</sup> Stephena Greenblatta oraz studiów kulturowych<sup>6</sup>, o czym pisałam szerzej w monografii pod tytułem *Poetyka kulturowa a praktyka Joanny Bator*<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> W latach 1999–2008 Joanna Bator pracowała jako adiunktka w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Zob. Alicja Szałagan, „Joanna Bator–Łukasiewicz” [hasło], w: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, dostęp 24.07.2025, [http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Joanna\\_BATOR](http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Joanna_BATOR).

<sup>2</sup> Przykładem pisarskich autorefleksji Joanny Bator jest m.in. jej zbiór esejów będący pokłosiem „Łódzkich Wykładów z Poetyki” z 2024 r. Zob. Joanna Bator, *W moje strony. Trzy wyprawy w stronę wyobraźni, współczucia i troski* (Warszawa: Znak, 2025). Cytaty pochodzące z tego wydania będę oznaczała symbolem WMS.

<sup>3</sup> Takich jak autoetnografia: emocjonalna, analityczna czy krytyczna. Pierwsza kategoria odnosi się do konstruowania opowieści (opartej na osobistych doświadczeniach) wpływającej na przemianę wewnętrzną czytelnika lub samego autora. Zob. Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner, *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories* (New York–London: Routledge, 2016). Druga polega na łączeniu indywidualnych przeżyć z teoretyczną analizą społeczną. Leon Anderson, „Analytic Autoethnography”, *Journal of Contemporary Ethnography* 4 (2006), 35: 373–395. Trzecia ma zaangażowany politycznie charakter i (jak w przypadku tekstów Bator) jest inspirowana teorią krytyczną, postkolonializmem, feminizmem czy *queer theory*. Jones Holman, „Autoethnography: Making the personal political”, w: *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2005), 763–791.

<sup>4</sup> Carolyn Ellis, Tony E. Adams i Arthur P. Bochner, „Autoethnography: An Overview. Historical Social Research”, *Historische Sozialforschung* 4 (2011), 36: 273.

<sup>5</sup> Poetyka kulturowa to metoda badania dzieł sztuki ze szczególnym uwzględnieniem tła historycznego. Badany tekst kultury staje się reprezentacją społecznych problemów (charakterystycznych dla czasu powstawania owego utworu). Zob. Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa*, tłum. i wstęp Krystyna Kujawińska Courtney (Kraków: Universitas, 2006).

<sup>6</sup> Studia kulturowe (czyli *British Cultural Studies*) proponowały badanie dzieł sztuki przez pryzmat ich całościowego (wielowymiarowego) funkcjonowania w danej społeczności. Zob. np. Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. Agata Sadza (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005).

<sup>7</sup> Angelika Siniarska-Tuszyńska, *Poetyka kulturowa a praktyka Joanny Bator* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2024).

We wspomnianej rozprawie wykazałam, że aktywność (literacka, ale też medialna) autorki *Piaskowej Góry* jest bliska idei misyjnego pisarstwa<sup>8</sup> – dotyczącego istotnych dylematów społecznych. Aktywistyczną twórczość utożsamiałam z performatywnym wykorzystaniem wiedzy kulturoznawczej dla dobra publicznego. Nakreśliłam przy tym mapę wiodącej problematyki – ta okazała się tożsama zarówno dla dzieł Bator, jak i poetyki kulturowej. Niektóre z wymienionych wątków, np.: płeć (jako kategoria kulturowa), feminizm, inny i obcy (w różnych ujęciach), mikronarracje, psychoanaliza, postmodernizm czy somatopoetyka i/lub ciałopisanie<sup>9</sup>, będąc częścią prospołecznej praktyki, mają związek z tym, w jaki sposób kulturoznawczyni stara się kreować osoby mówiące w swoich utworach prozatorskich. To właśnie formy narracyjne (obok zaangażowanej tematyki oraz plastycznego języka wypowiedzi) czynią z dzieł Bator inspirujące materiały analityczne. Są ponadto adekwatne do tworzenia powieści emancypacyjnych.

#### Lawirująca, zmiennokształtna narratorka

Podczas „Łódzkich Wykładów z Poetyki” w 2024 roku Bator przedstawiła swoją koncepcję „troskliwej narratorki” (WMS 56) lawirującej między różnymi typami narracji w obrębie jednego tekstu. Słowa „lawirantka” (oraz jego pokrewnych form) używam w pozytywnym znaczeniu, mając na myśli „poruszanie się naprzód, zręcznie omijając przeszkody”<sup>10</sup>. Sama Bator nieprzypadkowo porównuje wykreowaną przez siebie osobę mówiącą do tancerki *butoh* (WMS 61), która pozostaje w nieustannym ruchu, zmienia kształty, jest wielopostaciowa, rozproszona, obecna – a jednocześnie prawie niewidoczna. W wywiadzie dla miesięcznika „Nowe Książki” twórczyni wyjaśnia Maciejowi Dudzie: „Czasem, więc po prostu sobie tańczę. Jak moja narratorka. Tańczy, jest zwierzęciem i człowiekiem, jest rośliną i człowiekiem, kobietą i mężczyzną, jest życiem i śmiercią. Przekracza granice. Robi to, co chce. Wykrzywia się, umiera i znów odżywa”<sup>11</sup>. Zdaje się więc, że (ze względu na dużą liczbę metamorfoz) określenie „lawirować” jest bardziej adekwatne niż np. „balansować”. To drugie odnosiłoby się jedynie do dwóch przestrzeni i nie oddawałoby złożonego zjawiska, z jakim mamy do czynienia w przypadku wielopoziomowej twórczości Bator.

<sup>8</sup> Pisarka porusza m.in. tematy prozwierzęce i prośrodowiskowe, prezentuje postawę antydyskryminacyjną.

<sup>9</sup> Warto podkreślić, że przedstawione zagadnienia stanowią ważne punkty w aktualnych dyskusjach akademickich oraz w debatach społecznych, m.in. dlatego pisarstwo Bator przybiera formę interdyscyplinarnej humanistyki interwencyjnej.

<sup>10</sup> Zob. „Lawirować” [hasło], w: *Słownik Języka Polskiego PWN* (wersja internetowa), dostęp 30.09.2025, <https://sjp.pwn.pl/sjp/lawirowac;2477645.html>.

<sup>11</sup> Maciej Duda, „Pisanie na krawędzi. Rozmowa z Joanną Bator”, *Nowe Książki* 9 (2025): 7.

Owo „zręczne” oraz swobodne przemieszczanie się umożliwia bowiem wybrzmienie licznych głosów (zwrócenie się ku innemu) oraz prezentowanie różnych dystansów (m.in. emocjonalnych czy czasowych). Najlepszym natomiast przykładem „troskliwej narratorki”, bo najbardziej dopracowanym i po części omówionym przez samą autorkę, okazała się persona mówiąca z powieści *Gorzko, gorzko*<sup>12</sup>, czyli kobiecej sagi rodzinnej z 2020 roku<sup>13</sup>. Przytoczę dla przykładu kilka cytatów z tego utworu, aby zobrazować zmienny charakter narracyjnych form:

1. Bohaterka Kalina wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, opisując wydarzenia, w których sama brała udział: „Tej jesieni kupiłam dom w górskiej wiosce na Dolnym Śląsku” (GG 5);
2. Narratorka wszechwiedząca opowiada losy Kaliny: „Czy żeby kogoś strawić, trzeba najpierw go zjeść?, zapytała Kalina i nie wiedziała, dlaczego matka wpadła w taką wściekłość” (GG 62);
3. Bohaterka Kalina (nazywająca swoją babkę „babcią Bunią”) nagle zmienia się w „inną”, bardziej zdystansowaną narratorkę: „Babcia Bunia nie naprawiała, ale dostosowywała się do zepsutego, wchodząc z nim w negocjacje (...). Wystarczyło kilka dni jej nieobecności, podczas których poszukiwano matki Kaliny, by najbardziej chore sprzęty weszły w fazę agonálną” (GG 66);
4. Bohaterka Berta traktuje o swoich uczuciach: „Nic nie wybieram, na nic nie mam wpływu, czasem po prostu coś we mnie wpada. Jestem niczym” (GG 31).

Prezentowane fragmenty pokazują, jak wiele twarzy przybiera „troskliwa narratorka”, choć stanowią jedynie namiastkę jej zdolności transformacyjnych. Niekiedy trudno dostrzec, kiedy właściwie przestaje opowiadać Kalina (którą można uznać za wiodącą narratorkę), oddając głos komuś innemu. Warto zatem zastanowić się – dlaczego osoba mówiąca Joanny Bator dokonuje aż tylu metamorfoz? Jak to wpływa na odczytywanie danej prozy? A może ma to jakiś związek z prospołeczną postawą pisarki-uczonej albo z nurtami badawczymi, do których ona nawiązuje? Ponadto – czy wspomniane lawirowanie polega tylko na zmianach trybów narracyjnych? Może da się mu przypisać jeszcze inne interpretatywne funkcje?

<sup>12</sup> Joanna Bator, *Gorzko, gorzko* (Warszawa: Znak, 2020). Od tej pory cytaty pochodzące z tego wydania będę oznaczała symbolem GG.

<sup>13</sup> Warto jednak podkreślić, że niejednoznaczne prowadzenie narracji znajdziemy również w innych dziełach Bator, takich jak np. *Chmurdalia* czy *Piaskowa Góra*, w których dominuje mowa pozornie zależna ze „słyszalnym” komentarzem odautorskim. Zwraca na to uwagę m.in. Anna Zatora. Zob. Anna Zatora, „Współczesna (anty)saga rodzinna – nowy gatunek, nowe teorie?”, w: *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorię i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. Marta Błaszczowska, Maciej Kuster, Izabela Pisarek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015), 287. W pozostałych dziełach pisarka korzystała z narracji pierwszoosobowych, w których opowiadająca bohaterka stawiała się *alter ego* autorki (np. Alicja z *Ciemno prawie noc* czy Anna Karr z *Roku Królika*).

## Lawirowanie w teorii

Na postawione pytania spróbuję odpowiedzieć, korzystając z teoretycznych rozważań autorki *W moje strony...*, których można było wysłuchać podczas jej wystąpień w Łodzi, a teraz są one dostępne w formie książki (zob. WMS). Przypomnę tylko, że wcześniej – również po „Łódzkich Wykładach z Poetyki” – Olga Tokarczuk wydała *Czułego narratora*<sup>14</sup>. Możemy zatem przypuszczać, że „troskliwa narratorka” Bator jest swego rodzaju odpowiedzią na koncepcję noblistki. Tokarczuk, w przeciwieństwie do autorki *Gorzko, gorzko*, waloryzowała narratora czwartoosobowego, potrafiącego opowiadać spostrzeżenia wszystkich postaci, wnikać szczegółowo (czasem zbyt empatycznie) w ich psychikę. U Bator natomiast narratorka wypowiada się z różnych perspektyw, przejmując głosy wielu bohaterów, ale też wciela się w kogoś spoza fabuły. Pozostaje przy tym często niedoinformowana (nie stawia się w roli narratorki/osoby wszechwiedzącej, choć może niekiedy ją przypominać).

Należy zwrócić także uwagę na zastosowaną w utworze formę osobową. Nieprzypadkowo Bator mówi o „troskliwej narratorce”, nawiązując do tekstu *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*<sup>15</sup> Carol Gilligan proklamującego „etykę kobiecej troski jako innej od męskiej etyki sprawiedliwości” (WMS 51). Opracowanie Gilligan miało na celu zachęcanie kobiet do mówienia we własnym imieniu i w zgodzie z własnym „ja”. „Troskliwa narratorka” Bator jest zatem dość mocno związana z samą autorką (m.in. po części prezentuje jej własny światopogląd, nosi znamiona autobiograficzne), choć jednocześnie pozostaje odrębnym bytem – nie do końca autonomicznym, bo funkcjonującym w sieci relacji i współzależności. Taka postawa spełnia założenia posthumanistycznej etyki, opisywanej przez Monikę Rogowską-Stangret. Filozofka w zbiorze esejów pod tytułem *Być ze świata*<sup>16</sup> przedstawia m.in. koncepcję troski w świecie „po-humanistycznym”, w którym klasyczny humanizm przestał być wystarczający. Człowiek pochodzący „ze świata” współtworzy środowisko z innymi formami życia, dlatego nie może być od tego środowiska odseparowany (świat traktowany jest jako całość) i powinien być za nie odpowiedzialny. Uwrażliwienie podmiotu na relacyjność, zależność, a przede wszystkim na różnice (np. międzypłciowe, międzygatunkowe) stanowi ważny element feministycznej praktyki, którą w istocie realizuje Bator<sup>17</sup>. Obie autorki łączy zatem podobny sposób myślenia o trosce, ciele oraz relacji człowieka z pozaludzkim bytem.

<sup>14</sup> Olga Tokarczuk, *Czuły narrator* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020).

<sup>15</sup> Carol Gilligan, „Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet”, tłum. Barbara Szelewa, *Krytyka Polityczna* 45 (2015).

<sup>16</sup> Monika Rogowska-Stangret, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021).

<sup>17</sup> Pierwotną koncepcję własnej feministycznej praktyki Bator próbowała określić w swoim podoktoralnym dziele. Zob. Joanna Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001), 77–78.

### Autorka a persona mówiąca

Zespolenie osoby autorskiej z osobami mówiącymi w tekście to kolejny przykład twórczego lawirowania – między tym, co wspólne i jednostkowe, między tym, co fikcyjne i rzeczywiste, aż wreszcie między tym, co stanowi przemyślany zabieg formalny, a tym, co wynika z przynagłego natchnienia<sup>18</sup>, przy czym nie da się jednoznacznie wyznaczyć granic dla wymienionych składowych. Pisarka w następujący sposób wyjaśnia złożoność i zarazem nieuchwytność procesu twórczego, odwołując się do „cogito marzyciela”<sup>19</sup> Gastona Bachelarda (sama mówi o „cogito marzycielki”):

Odpowiedź na często zadawane mi pytanie o związek moich powieści z biografią ich autorki jest o wiele bardziej skomplikowana niż konstatacja, że wykorzystałam to, co się zdarzyło, albo że wszystko zmyślałam. Istotą wyobraźni jest to, że może czerpać siłę z faktów i z fikcji, ze świadomego tekstu dziennego i nieświadomego nocnego, a dotarcie do źródła literackiego obrazu nigdy nie wyczerpie istoty tego, z czego on się składa. Dziecięce pragnienie życiodajnej narracji, zmyślona opowieść mojej matki to tylko dwa punkty struktury przypominającej gąbkę bardziej niż pajęczynę, w której narodził się literacki obraz z *Piaskowej Góry*. Nie jest on ani reprezentacją psychicznej rzeczywistości mojego pragnienia, ani odzwierciedleniem matczynej historii, bo naturą wyobraźni nie jest odtwarzanie cokolwiek. Najistotniejsze jest to, że literacki obraz, podobnie jak symbol, zawsze znaczy więcej, niż znaczy, jest jak ruchliwe, umykające odbicie w kalejdoskopie raczej niż w lustrze. Wyobraźnia to zdolność do przedstawiania twórczego, bo kiedy wyobrażam, moim celem jest rzeczywistość wyobraźni, w której pragnę się poruszać razem z tym, co właśnie stworzyłam, i z tymi, którzy chcą dołączyć. Mogę więc wyobrażać to, czego nie ma, nigdy nie było i nie będzie, a także robić to z perspektywy innej niż moja własna. Mogę wyobrażać rzeczy przyszłe i przeszłe, takie, których pragnę, i takie, których bym nie chciała, a nawet, co jest po freudowsku niesamowite, samo mi się wyobraża nagle coś, czym ja – świadoma – jestem zaskoczona, wstrząśnięta, olśniona, bo mimo że teraz jest uświadomione, wciąż czuję, że tkwi korzeniami w ciemności (WMS 15–16).

<sup>18</sup> Bator podkreśla, że prace redakcyjne wymagają innego skupienia niż natchnione pisanie, dlatego pisarka lawiruje między twórczymi postawami: „*W moje strony pokazuje, że pisząc jestem tą, która tańczy butoh i również tą, racjonalną krzątającą się i troskliwą Martą. Panuję nad tekstem*”. Duda, *Pisanie na krawędzi...*, 6.

<sup>19</sup> Koncepcja *cogito marzyciela* Gastona Bachelarda stanowi centralny punkt jego filozofii wyobraźni, którą francuski filozof rozwijał m.in. w tekście *Poetyka marzenia*. Owo pojęcie odnosi się do aktywnego oraz świadomego stanu bycia związanego z marzeniem na jawie i jest kontrpropozycją do kartezjańskiego stanowiska „Myślę, więc jestem”, które Bachelard uważał za niewystarczające do uchwycenia pełni ludzkiego doświadczenia. Zob. Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. Leszek Brogowski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998).

W przytoczonym cytacie Bator nawiązuje także do koncepcji Rolanda Barthesa<sup>20</sup>, który rozpatrując sens postmodernistycznej wyobraźni, pisał, że nie ma nic poza obrazami w labiryncie luster. Pisarka sugeruje jednak, że lustrzana metafora zawiera w sobie zbyt duże uproszczenie i proponuje w jej miejsce porównanie do kalejdoskopu – kojarzącego się z wielokrotnymi odbiciami obrazów w różnokolorowych szkiełkach. Co ważne, owe szkiełka nie są statyczne. Kalejdoskop daje zatem więcej możliwości, bo jest ruchomy i wielowymiarowy (jak narratorka – tancerka *butoh* – zmiennokształtna lawirantka). Bator wspomina też o pajęczynie, co może odsyłać do arachnologii<sup>21</sup> Nancy Miller.

Choć analogia pisania do procesu tkania pajęczyny przez pająka, będąca wyobrażeniem tego, jak kobieta tworzy, jest dość bliska autorce *Ucieczki niedźwiedzicy*, to tym razem kulturoznawczyni wybiera strukturę gąbki (wchłaniającej i wypuszczającej treści w sposób przygodny) do opisanego narodzin literackiego obrazu – wypływającego z wyobraźni dziennej i nocnej. Można z tego wnioskować, że sama narratorka lawiruje między psychoanalitycznymi przestrzeniami, które, jak sama podkreśla, są ze sobą połączone: „Myślałam raczej o przestrzennej, głębokiej strukturze naturalnej gąbki, jaką poławiano kiedyś na Kalymnos. Składa się na nią mnóstwo połączonych ze sobą komórek różnej wielkości, jest plastyczna, ale trudno ją rozerwać. Jest całością”<sup>22</sup>.

Podsumowując, relacje osób mówiących z osobą autorską odzwierciedlają napięcia: po pierwsze między śniącym „nie-cogito” i „cogito marzącym” z koncepcji Bachelarda, po drugie między Freudowską nieświadomością i świadomością, a po trzecie między semiotycznym porządkiem i językiem symbolicznym, o których traktowała Julia Kristeva<sup>23</sup>. Pisarka po raz kolejny podkreśla, że koncepcja wyobraźni czerpiąca z fenomenologii, hermeneutyki i psychoanalizy jest jej szczególnie bliska i odzwierciedla zawiłą naturę procesu twórczego.

<sup>20</sup> Ujętych m.in. w dziele *Mitologie*. Zob. Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek (Warszawa: Aletheia, 2020).

<sup>21</sup> Miller, inspirując się mitologiczną Arachne (mistrzynią tkania, rywalizującą z Ateną), używa tego wyrażenia w sposób metaforyczny, aby opisać kobiece sposoby pisania i odczytywania tekstów. Badaczka porównuje Arachne do niemęskoosobowej autorki, która zostaje ukarana za przekraczanie granic przypisanych swojej płci przez kulturę patriarchalną (według której tylko mężczyzna był predysponowany do konstruowania wartościowych dzieł literackich). „Arachnologia” w jej ujęciu stanowi zatem odpowiedź na męską „logocentryczną” tradycję krytyki literackiej. Zamiast analizować teksty w sposób hierarchiczny, autorytarny oraz teoretyczny, Miller proponuje czytanie relacyjne, zmysłowe i wielogłosowe – przypominające pajęczą sieć właśnie (ale też postawy, o których traktowała Rogowska-Stangret w kontekście posthumanistycznej troski). Nancy K. Miller, „Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka”, tłum. Krystyna Kłosińska, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał P. Markowski (Kraków: Znak, 2007).

<sup>22</sup> Duda, „Pisanie na krawędzi...”, 8.

<sup>23</sup> Zob. Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. Michał P. Markowski, Remigiusz Rzyziński (Kraków: Universitas, 2007).

Bator-badaczka pisze: „Jestem wychowana intelektualnie na psychoanalizie, a więc cały czas mam świadomość – i jest to przedmiotem mojej fascynacji – że nasz umysł zawsze pracuje na dwóch biegach”<sup>24</sup>. Nie można też zapomnieć o Greenblattowskiej poetyce kulturowej. Tło historyczne towarzyszące osobie autorskiej odbija się w konstruktach różnych osób mówiących – uzależnionych poniekąd od wiedzy i doświadczeń osoby piszącej. „Troskliwa narratorka” lawiruje więc między danymi pochodzącymi z osobistych przeżyć i wyłaniającymi się z kulturowych struktur.

### „Właściwy” typ narracji

Podstawą pisarskiego stylu zdaje się być określenie właściwego typu narracji. Joanna Bator podczas trzeciego wystąpienia na Uniwersytecie Łódzkim w następujący sposób podsumowała istotę tego fundamentalnego wyboru (pojawiającego się na początkowym etapie procesu twórczego):

Każda osoba autorska musi podjąć decyzję, czy opowieść będzie się toczyła w pierwszej czy w trzeciej osobie, i mieć świadomość mocnych stron i ograniczeń swojego wyboru. Na przykład narracja pierwszoosobowa niesie groźbę utraty dystansu między osobą autorską a narratorską. Narracja w trzeciej osobie to ryzyko popadnięcia we wszechwiedzące dopowiadania tego, co powinno być pokazane w działaniu bohaterów. W trzeciej osobie niepotrzebne dygresje, oceny, gawędziarstwo, moralizowanie mogą zwiść na manowce. A więc trzeba dokonać wyboru i w przypadku *Gorzko, gorzko* żaden nie był satysfakcjonujący, bo narratorka, która chciała opowiedzieć o Bercie i innych bohaterkach, nie czuła się dobrze ani w pierwszej, ani w trzeciej osobie. Momentem przełomowym w pracy nad tą książką było stworzenie narratorki, która swobodnie przemieszcza się między pierwszą a trzecią osobą opowieści, czasem nawet w jednym zdaniu. Moim celem było uczynienie jej tak wolną, jak to tylko możliwe, nieskrępowaną przez zastane reguły narracyjne (WMS 56–57).

Narratorka „swobodnie przemieszczająca się między różnymi osobami” jest w tej optyce najważniejszą dla procesu (?) pisania personą (WMS 63). Powinna ona umożliwić zabranie głosu zarówno autorce ukrywającej się – przynajmniej w pewnym stopniu – pod postacią opowiadającej (w przypadku *Gorzko, gorzko* jest to postać Kaliny, próbująca zrekonstruować rodzinne historie, aby uwolnić samą siebie i być może pozostałe bohaterki od traumy

<sup>24</sup> Duda, „Pisanie na krawędzi...”, 6.

transgeneracyjnej), jak i poszczególnym bohaterom (tzw. innym), ale też ukazywać treści wspólne (czyli powszechnie uznane). Autorka ponownie odwołuje się więc do Bachalarda i Freuda (oraz innych psychoanalityków<sup>25</sup>), broniących tezy, że: „wszyscy śnimy podobne sny i się w nich spotykamy” (WMS 25). Jednocześnie nawiązuje do prac Richarda Kearney’a podkreślającego, że moc wyobraźni nie należy do nas samych (WMS 20)<sup>26</sup>. Dodam na marginesie, że Bator (podobnie jak Kristeva) dopatruje się jedności z innymi w sferze semiotycznej, a nie symbolicznej. Ten amalgamatyczny wielogłos oddaje napięcie między tym, co jednostkowe i wspólne (m.in. dla danej społeczności, narodu, ludzkości albo ogólniej świata zwierząt), przypomina, że jesteśmy częścią większej całości, że nie jesteśmy sami w kosmosie, wskazuje na relacyjność, w której liczą się tak samo podobieństwa, jak i różnice.

Personę dbającą o porządek, a zarazem otwierającą się na różne perspektywy, Bator nieprzypadkowo nazwała więc „troskliwą narratorką”, utożsamiając konstruowanie treści z dbaniem o samego siebie w rozumieniu Michela Foucaulta. Francuski filozof i historyk w trzecim tomie *Historii seksualności*<sup>27</sup> traktuje troskę jako proces poznania (w tym samopoznania) poprzez umysł, ciało oraz duszę. Jest to ciągłe samodoskonalenie jednostki, wymagające psychofizycznej synchronizacji, metamorfoz oraz spojrzenia na drugiego człowieka (ale też np. na zwierzęta). Ma to niewątpliwie związek z tańcem *butoh*. Bator zaznacza: „Aby zatańczyć, trzeba odnaleźć ciało *butoh*, które jest ciałoduszą, jednością cielesną, psychiczną i duchową, i wprawić je w ruch, łączący je z całością wszechświata”<sup>28</sup>. Można się domyślać, że takie samodoskonalenie dotyczy także osoby mówiącej. Każda osoba pisząca musi zastanowić się, jak pisać, aby obrazy zmieniały świat na lepsze, zachowując maksimum artystycznej wolności. Aby wspomniana prawda mogła się objawić, również za sprawą literatury, do głosu trzeba dopuścić różne osoby – tzw. strony, które bez owego udzielenia głosu nie mogłyby się obronić (jak w przypadku chociażby Berty Koch, bohaterki *Gorzko, gorzko*, która dokonała mordu założycielskiego, a konkretnie zabiła ojca, chcąc wyrwać się spod jego patriarchalnej opresji). Bertę Koch Bator utożsamia z obiektem podmiotu marzycielki – całkowicie odmiennym od obiektu naukowego, „wobec którego podmiot musi mieć dystans” (WMS 26).

<sup>25</sup> Np. Carla Gustava Junga. Zob. tegoż, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2016).

<sup>26</sup> Zob. Richard Kearney, *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture* (London–New York: Routledge, 1988).

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Historia seksualności. Tom 3: Troska o siebie*, tłum. Tadeusz Komendant (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020).

<sup>28</sup> Duda, „Pisanie na krawędzi...”, 6.

W przypadku wyobrażonego (poetyckiego) obrazu dystans się zaciera (ponownie mamy więc do czynienia z lawirowaniem). Bator pisze:

Nawet więc antycypując tragiczny los Berty, czułam się obdarowana przez jej pojawianie się. Wyobraźnia opiera się na bliskości, wręcz bliźniaczej, podmiotu i przedmiotu marzenia, a nawet ich przeplataniu się: „dwoistość podmiotu i przedmiotu wyraża się nieustanną migotliwą przemiennością”. W tym sensie ja, czy moje cogito marzycielki, i Berta Koch, zmaterializowana na cmentarzu, jesteśmy jedną (WMS 26).

W przytoczonych słowach pisarka po raz kolejny nawiązuje do koncepcji mrocznej bliźniaczki, będącej ważnym lejtmotywwem w jej twórczości<sup>29</sup>. W jednym z wywiadów dla „Gazety Wyborczej” Bator podsumowuje: „Moja mroczna bliźniaczka uosabia brak, którego doświadczałam od zawsze. Raz jest źródłem twórczości, kiedy indziej stuporu”<sup>30</sup>. Według autorki *Gorzko*, *gorzko* dlatego: „Przedmiotem i podmiotem troski jako samopoznania jest ta, która opowiada, nie autorka, choć z nią związana, narratorka” (WMS 53) – przypominająca bliźniaczą duszę. To ona wypełnia tekstualną przestrzeń, ale też udostępnia ją dla innych bohaterów. Zdarza się, że wchodzi z nimi w dialog, a niekiedy nawet podejmuje rozmowę sama ze sobą (wypowiadając się także w drugiej osobie). W jednym z powyższych eseju czytamy:

Moją inspiracją w tworzeniu narratorki *Gorzko*, *gorzko* było jednak inne ćwiczenie, zadane do domu. Trzeba było stanąć przed lustrem i wykrzywiać się w sposób, jakiego nasza twarz nie znała przedtem, a może znała w sferze semiotycznej więzi z matką, zanim staliśmy się istotami językowymi. To bardzo wyzwalające ćwiczenie, zwłaszcza dla kobiet wychowanych w dyskursie pięknego ciała, miłej uśmiechniętej twarzy. I gdy tak się wykrzywiałam, to podwojenie spowodowane przez lustrzane odbicie uświadomiło mi obecność, której oczekiwałam – moja narratorka to ja i ona, ta w lustrze. Pierwsza i trzecia osoba, ale też druga, bo mogę do niej powiedzieć: „Hej, ty”, i wejść z nią w dialog. Tak zmaterializowała się persona, którą nazwałam troskliwą narratorką. Jednocześnie zna reguły i ma je za nic, gdy wydają się zbyt sztywne, potrafi mówić z chłodnym dystansem trzeciej osoby i zbliżać się do wydarzeń, uczestniczyć w nich w pierwszej osobie. Może troszczyć się o wszystkie postacie narracji i zyskać odpowiedni dystans, by zatroszczyć się o siebie.

<sup>29</sup> Wątek mrocznej bliźniaczki pojawia się w niemal każdym dziele Bator. W *Wyspie Łzie* autorka szerzej wyjaśnia swoje zainteresowanie tym motywem. Zob. Joanna Bator, *Wyspa Łza* (Kraków: Znak, 2015), 86, 79–80.

<sup>30</sup> Dorota Wodecka, „Joanna Bator i jej mroczna bliźniaczka z Zabkowic Śląskich. Wywiad z Joanną Bator”, *Gazeta Wyborcza. Tygodnik Wrocław*, 15.12.2016, dostęp 24.09.2025, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,142076,21126317,joanna-bator-i-jej-mroczna-blizniaczka-z-zabkowic-sl.html>.

Jednak nie wyobraziłam sobie, że narratorka jest po prostu mną albo tylko Kaliną, bo każdy taki obraz myślowy byłby ograniczający. Mogła być mną na chwilę albo jedną z postaci, ale to nie wszystko, co można o niej powiedzieć (WMS 62–63).

Prezentowaną nieuchwytność narratorki możemy również interpretować w odniesieniu do koncepcji Jacquesa Derridy na temat nieustannego odraczania znaczeń<sup>51</sup>. Możliwość wcielania się w różne osoby ma zaś związek z empatią, o której Bator mówiła podczas wykładu poświęconego współczuciu:

Wyobraźnia jest nie tylko fundamentem wszelkiej artystycznej kreacji, lecz także warunkiem współczucia, buntu i troski. Współczujemy, bo czujemy etyczną konieczność, by sobie wyobrazić, co przeżywa cierpiąca istota ludzka lub zwierzęca. Nawet jeśli jej nie rozumiemy czy rozumiemy ją nie w pełni, współodczuwamy jej ból i buntujemy się przeciw temu, co go spowodowało. Pragniemy otoczyć ją troską. Współzależność między wyobraźnią, współczuciem, buntem i troską skłania do działania. Wyobraźnia jest niezbędnym warunkiem zaangażowania w życie, choć oczywiście może też ratować nas chwilową od życia ucieczką, dawać kryjówkę pozwalającą na zebranie sił. Jest także tym, co łączy osobę twórczą i osobę czytającą, które wspólnie zanurzają się w kosmosie literackich obrazów (WMS 8–9).

## Podsumowanie

Figura zmiennokształtnej, lawirującej persony mówiącej, która nieustannie przekracza granice między różnymi trybami narracyjnymi – pierwszo-, drugo- i trzecioosobowym, subiektywnym i zdystansowanym, autobiograficznym oraz fikcyjnym – stała się elementem szerszej strategii twórczej Joanny Bator. Owa strategia umożliwia wielogłosowość, otwarcie na inność i pluralizm perspektyw, a zarazem koresponduje nie tylko z feministyczną, ale też z posthumanistyczną etyką troski oraz kulturoznawczymi i psychoanalitycznymi inspiracjami autorki *Gorzko, gorzko*. Narratorka niczym tancerka *butoh*, jak również kalejdoskopowy obraz, podlega nieustannym metamorfozom, co pozwala jej nawiązywać dialog z innymi bohaterami, ale także wyrażać autorskie „ja”. W ten sposób pisarka kreuje

---

<sup>51</sup> Derrida zauważył, że znaczenie słowa nigdy nie istnieje w swojej jedynej i ostatecznej formie, dlatego nie można go w pełni uchwycić. Badacz podkreślał, że słowo łączy się z wieloma innymi wyrażeniami w tzn. sieci różnic. Aby zrozumieć sens znaku, trzeba wziąć pod uwagę jego powiązania, które w zasadzie nigdy się nie kończą (sieć skojarzeń jest niewyczerpalna). Jacques Derrida, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999).

narrację emancypacyjną, zorientowaną na empatię, współczucie oraz społeczne zaangażowanie, co polega na konstruowaniu tekstów w taki sposób, aby mogły one pozytywnie wpływać na czytelników (np. prowadząc ich do wartościowych refleksji) i inicjować społeczne przemiany. Koncepcja „troskliwej narratorki” ukazuje zatem narrację jako akt troski – zarówno o siebie, jak i o innych – oraz jako proces twórczego lawirowania pomiędzy doświadczeniem osobistym, wyobraźnią i strukturami kulturowymi.

## Bibliografia

### Literatura podmiotowa

Bator, Joanna. *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.

Bator, Joanna. *Gorzko, gorzko*. Warszawa: Znak, 2020.

Bator, Joanna. *W moje strony. Trzy wyprawy w stronę wyobraźni, współczucia i troski*. Warszawa: Znak, 2025.

Bator, Joanna. *Wyspa Łza*. Kraków: Znak, 2015.

### Literatura przedmiotowa

„Lawirować” [hasło]. W: *Słownik Języka Polskiego PWN* (wersja internetowa). Dostęp: 30.09.2025.  
<https://sjp.pwn.pl/sjp/lawirowac;2477645.html>.

Anderson, Leon. „Analytic Autoethnography”, *Journal of Contemporary Ethnography* 4 (2006), 35: 373–395.

Bachelard, Gaston. *Poetyka marzenia*. Tłum. Leszek Brogowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998.

Barker, Chris. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*. Tłum. Agata Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

Barthes, Roland. *Mitologie*. Tłum. Adam Dziadek. Warszawa: Aletheia, 2020.

Derrida, Jacques. *O gramatologii*. Tłum. Bogdan Banasiak. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.

Duda, Maciej. „Pisanie na krawędzi. Rozmowa z Joanną Bator”. *Nowe Książki* 9 (2025), 4–9.

Ellis, Carolyn, Bochner, Arthur P. *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*, New York–London: Routledge, 2016.

Foucault, Michel. *Historia seksualności. Tom 3: Troska o siebie*. Tłum. Tadeusz Komendant. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.

Gilligan, Carol. „Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet”. Tłum. Barbara Szelewa, *Krytyka Polityczna* 45 (2015).

- Greenblatt, Stephen. *Poetyka kulturowa*. Tłum. i wstęp Krystyna Kujawińska Courtney. Kraków: Universitas, 2006.
- Holman, Jones. „Autoethnography: Making the personal political”. W: *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, 763–791. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2005.
- Jung, Carl Gustaw. *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*. Tłum. Ryszard Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2016.
- Kearney, Richard. *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture*. London–New York: Routledge, 1988.
- Kristeva, Julia. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. Michał P. Markowski, Remigiusz Rzyziński. Kraków: Universitas, 2007.
- Miller, Nancy K. „Archnologie: kobieta, tekst i krytyka”. Tłum. Krystyna Kłosińska. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, 487–513. Kraków: Znak, 2007.
- Rogowska-Stangret, Monika. *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021.
- Siniarska-Tuszyńska, Angelika. *Poetyka kulturowa a praktyka Joanny Bator*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2024.
- Szałagan, Alicja. „Joanna Bator–Łukasiewicz [hasło]”. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*. Dostęp: 24.07.2025. [http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Joanna\\_BATOR](http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Joanna_BATOR).
- Tokarczuk, Olga. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- Wodecka, Dorota. „Joanna Bator i jej mroczna bliźniaczka z Zabkowic Śląskich. Wywiad z Joanną Bator”. *Gazeta Wyborcza. Tygodnik Wrocław*, 15.12.2016, dostęp 24.09.2025, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,142076,21126317,joanna-bator-i-jej-mroczna-blizniaczka-z-zabkowic-sl.html>.
- Zatora, Anna. „Współczesna (anty)saga rodzinna — nowy gatunek, nowe teorie?”. W: *Literatura — kultura — lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. Marta Błaszowska, Maciej Kuster, Izabela Pisarek, 289–305. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

## **„The Caring Narrator” – a Shape-Shifting Trickster? On the Narrative Persona in Joanna Bator’s Works**

### Summary

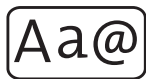
The article is devoted to the analysis of Joanna Bator’s concept of the “caring narrator,” which the writer presented during the “Łódź Lectures on Poetics”. The speaking persona created by the author of *Gorzko, gorzko* is understood as a shape-shifting figure, maneuvering not only between different narrative modes. Inspired, among others, by Michel Foucault’s idea of care and Carol Gilligan’s relational ethics, this narrator enables polyphony, empathy, and openness to otherness, becoming a tool for constructing emancipatory works. The text also highlights the complexity of the creative process in connection with psychoanalytic theories.

### Keywords

Joanna Bator, *W moje strony*, “Łódź Lectures on Poetics”, caring narrator, shape-shifting narration, narrative maneuvering, modern speaking persona, concept of care, psychoanalysis in the creative process, *Gorzko, gorzko*

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Angelika Siniarska-Tuszyńska, „»Troskliwa narratorka« – zmiennokształtna lawirantka?  
O personie mówiącej Joanny Bator”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 17–30.  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-02.



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 31–45  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-03



## IDIOMY PISAREK

ALEKSANDRA E. BANOT\*  
Uniwersytet Bielsko-Bialski

# Związki legalne i nielegalne, czyli jak współczesne polskie autorki piszą o miłości i seksie

### Streszczenie

Publikacja w 2011 roku książki E.L. James *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, filmowa adaptacja powieści i kontynuacja serii, skierowała uwagę na teksty literackie autorstwa kobiet, nie tylko popularne, odważnie poruszające problematykę relacji miłosno-seksualnych. W artykule podejmuję próbę odpowiedzi na następujące pytania: jak uznane współczesne polskie pisarki opisują historie miłosne, a przede wszystkim – jak radzą sobie z przedstawianiem seksualnych praktyk? Gdzie poszukują inspiracji? Czy ich język i styl można uznać za specyficznie kobiecy?

Wstępna analiza wybranych powieści pozwala wyróżnić dwie nadrzędne strategię estetyzującą – poetyzację, na przykład w *Pasji według św. Hanki* (2012) Anny Janko oraz *W powietrzu* (2014) Ingi Iwasiów, oraz brutalizację – w tekstach Grażyny Plebanek (*Nielegalne związki*, 2010), Manueli Gretkowskiej (*Trans*, 2011) oraz w dylogii Hanny Samson (*Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu*, 2005; *Pokój żeńsko-męski na chwałę patriarchy*, 2006).

### Słowa kluczowe

pisarstwo kobiet po 1989 roku, Inga Iwasiów, Anna Janko, Manuela Gretkowska, Grażyna Plebanek, Hanna Samson, relacje miłosno-seksualne, poetyzacja, brutalizacja

---

\* Kontakt z autorką: abanot@ubb.edu.pl; aeabanot@op.pl; ORCID 0000-0003-0966-3997.

## Wprowadzenie

Popularność wydanej w 2011 roku książki E.L. James *Pięćdziesiąt twarzy Greya* oraz adaptacji filmowej w reżyserii Sama Taylora-Johnsona (2015)<sup>1</sup>, które otwały przestrzeń nie tylko dla kontynuacji przygód Anastazji, lecz także dla publikacji rodzimych produkcji, między innymi *365 dni* Blanki Lipińskiej w 2018 roku<sup>2</sup>, kieruje uwagę na utwory autorstwa kobiet odważnie poruszających problematykę relacji miłosno-seksualnych.

Rynek literacki co najmniej od czasu intensywnego rozwoju powieści w XVIII i XIX wieku oferował wiele książek, których centralnym tematem były przygody miłosne bohaterów, a zwłaszcza bohaterek. Autorki (i autorzy) pisali teksty dla różnych odbiorców – zarówno bardziej, jak i mniej wymagających. Choć problematyka romansowa, a ostatnio również erotyczna oraz pornograficzna, kojarzy się częściej z literaturą popularną, nie brakuje jej wśród literatury wysokoartystycznej czy tzw. literatury środka. Chcę zatem zbadać, jak uznane współczesne polskie pisarki średniego pokolenia opisują historie miłosne, a przede wszystkim – jak radzą sobie z przedstawianiem seksualnych praktyk, kiedy wybór słownictwa w języku polskim ogranicza się do wyboru między „łaciną kuchenną” a „łaciną medyczną”. Gdzie autorki poszukują inspiracji? Z jakich konwencji korzystają? Czy ich język i styl można uznać za specyficznie kobiecy? Wreszcie – czy udaje im się uniknąć artystycznych potknięć oraz dryfowania w stronę kiczu i co (lub kto) o tym decyduje?

Wstępna analiza wybranych powieści pozwala wyróżnić dwie nadrzędne strategie estetyczne. Pierwsza z nich to poetyzacja – przykładem jest tutaj autobiografizująca trylogia Anny Janko: *Dziewczyna z zapałkami* (2007), *Pasja według św. Hanki* (2012) oraz *Finalistka* (2021), a także *W powietrzu* Ingi Iwasiów (2014). Drugą strategię można określić mianem brutalizacji – jej reprezentację można odnaleźć w tekstach Manuei Gretkowskiej (*Miłość po polsku*, 2010; *Trans*, 2011), Grażyny Plebanek (*Nielegalne związki*, 2010) oraz Hanny Samson (*Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu*, 2005; *Pokój żeńsko-męski na chwałę patriarchatu*, 2006)<sup>3</sup>. Być może użycie (świadomy wybór?) takich strategii wynika z innych doświadczeń pisarskich wymienionych autorek; Janko i Iwasiów są/bywają poetkami, Gretkowska, Plebanek,

<sup>1</sup> Fenomenowi *Pięćdziesięciu twarzy Greya*, zarówno książkowemu, jak i filmowemu, Inga Iwasiów poświęciła fenomenalny artykuł. Zob. Inga Iwasiów, „Zranienia, relacje, iluzje”, w: *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945*, red. Aleksandra Grzemska, Inga Iwasiów (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017), 265–278.

<sup>2</sup> Powieść znalazła się na liście Bestselerów Empiku 2019 r., a już na początku 2020 r. można było obejrzeć pełnometrażowy film o tym samym tytule w reżyserii Barbary Białowas. W pierwszym tygodniu projekcji *365 dni* zobaczyło około milion widzów.

<sup>3</sup> Przykłady ilustrujące zarówno pierwszą, jak i drugą strategię można byłoby mnożyć. Ze względu na ograniczoną objętość artykułu w kolejnych częściach jedynie zasygnalizuję inne wybrane tytuły.

Samson – dziennikarkami i publicystkami. Warto zauważyć, że łączy je doświadczenie pokoleniowe (urodziły się w latach 50. i 60. XX w., dorastały w okresie PRL-u i były świadkami transformacji ustrojowej 1989 r.) oraz czas prozatorskich debiutów przypadający na lata 90. i pierwsze dziesięciolecie obecnego stulecia.

## Poetyzacja

Lektura powieści Anny Janko *Pasja według św. Hanki* wzbudziła we mnie zachwyt. Zafascynował mnie – inaczej niż recenzentów<sup>4</sup> – poetycki sposób pisanie o miłosno-seksualnej relacji między kobietą i mężczyzną, dzięki któremu doświadczenie bohaterów zostało zabsolutyzowane<sup>5</sup>. Miłość u Janko jest totalna: „Daje wszystko, żąda wszystkiego”<sup>6</sup>, pożądanie „to pragnienie przeniknięcia swoim istnieniem drugiego istnienia, przekroczenia granicy mojej i twojej i połączenie ich mocnym szwem” (PH, 230). Cieleśne zespolenie to z kolei nie tylko bycie blisko, zetknięcie się ze sobą i trwanie „we wspólnocie dynamicznej i rytmicznej (...)! Chciałoby się więcej, dłużej, dogłębniej. Chciałoby się to ciało przeniknąć, wchłonać, zjeść je, uwewnętrznić. Być jednym i tym samym na zawsze” (PH, 125). Absolutyzacji służą odwołania do utrwalonych w kulturze postaci – mitologicznej Galatei: „Potrzebuję stwórcy. Galatea. Taki anon. Zamieściłam go na tablicy ogłoszeniowej swojego życia i czekałam” (PH, 31) czy przywołanych przez słowa Julio Cortáзара literackich figur Beatrycze i Julii: „Nie wybiera się Beatrycze. Nie wybiera się Julii (...). I Tristanów, Romeów, Werterów, Gustawów, Abelardów – nie wybiera się” (PH, 197). Ten kulturowy rejestr postaci odsyła tyleż do wielkiej miłości i namiętności, ileż do tragicznych dziejów bohaterów. Janko udaje się dlatego uniknąć idealizacji uczuć między Hanką a Mateuszem/Matem, bohaterami w średnim wieku,

---

<sup>4</sup> Agnieszka Nęcka, Patrycja Pustkowiak i Janusz R. Kowalczyk pisali o egzaltacji, Nęcka – dodatkowo o „osuwaniu się w kiczowatość”. Agnieszka Nęcka, „W pułapce Erosa”, rec. książki *Pasja według św. Hanki* Anny Janko, *Nowe Książki* 9 (2012): 17; zob. Patrycja Pustkowiak, rec. książki *Pasja według św. Hanki* Anny Janko, *Dwutygodnik.com*, dostęp 12.04.2025, <https://www.dwutygodnik.com/artysta/3698-anna-janko-pasja-wedlug-sw-hanki.html>; Janusz R. Kowalczyk, rec. książki *Pasja według św. Hanki* Anny Janko, *Culture.pl*, 1.09.2021, dostęp 12.04.2025, <https://culture.pl/pl/dzielo/anna-janko-pasja-wedlug-sw-hanki>.

<sup>5</sup> Podobną absolutyzację obserwuję w *Piaskowej Górze* (2009) Joanny Bator. Miłość Adama, młodego księdza, i Dominiki, uczennicy liceum, jest nieziemską – można powiedzieć niebiańską: „Całowali się raz z niebem pod spodem, raz z niebem na wierzchu”; Joanna Bator, *Piaskowa Góra* (Warszawa: W.A.B., 2009), 373. Na taki sposób przedstawiania tej relacji miał zapewne wpływ zawód bohaterów. Adam i Dominika powtarzają zresztą historię Maggie i księdza Ralphi z popularnego w latach 80. serialu *Ptaki ciemnych krzewów*, ekranizacji książki Colleen McCullough o tym samym tytule. Losy obojga bohaterów *Piaskowej Góry* potoczyły się jednak odmiennie.

<sup>6</sup> Anna Janko, *Pasja według św. Hanki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), 231 (dalej jako PH, z podaniem strony).

którzy zdradzają, a wreszcie opuszczają swoich współmałżonków – nie bez dramatycznych zwrotów akcji, naznaczonych (auto)destrukcyjnymi zachowaniami (depresja Hanki, myśli samobójcze Mata):

Zostałam kochanką. Przekroczyłam granicę. Przejechałam ją pociągiem. Przeszłam schodami. I poznałam smak tajnych spotkań w pokojach wynajętych. Nocy zbyt krótkich, gdy świt do drzwi dzwoni z telegramem w dłoni... Obietnic na śmierć i życie, które poranek unieważnia (PH, 73).

Osadzenie tej miłosnej historii w kulturowych kontekstach docenili krytycy – Patrycja Pustkowiak i Janusz R. Kowalczyk. Fragmenty *Pasji...*, które nawiązują do klasycznych dzieł literatury i filozofii oceniono najwyżej<sup>7</sup>. Agnieszka Nęcka już w pierwszych zdaniach swojej recenzji z kolei przywołała nazwisko Rolanda Barthesa, pisząc: „Co mogłaby łączyć Rolanda Barthesa i jego *Fragmenty dyskursu miłosnego* z *Pasją według św. Hanki* Anny Janko? Odpowiedź wydaje się oczywista: analizowanie fenomenu miłości poprzez poszukiwanie adekwatnego języka, który byłby w stanie ją opisać”<sup>8</sup>.

Podobny – jak w przypadku powieści Janko – zachwyt wzbudziła we mnie książka Ingi Iwasiów *W powietrzu*. O ile kluczowym słowem opisującym literacki idiom miłosno-seksualny autorki *Finalistki* jest poetyckość, o tyle dla określenia tego rodzaju idiomu Iwasiów wybrałabym subtelność. Pisałam o tym już w recenzji książki<sup>9</sup>. Szczególną uwagę poświęciłam tamagotchi, które zinterpretowałam – podobnie jak Kinga Dunin<sup>10</sup> – jako metaforę kobiecego libido, szerzej – seksualności, wymagającej zaopiekowania i oswojenia. W rozdziale otwierającym powieść czytam:

Od dzieciństwa kochałam się chętnie, zanim zrozumiałam po co i dlaczego. Czasem po to, żeby ukoić mieszkającą we mnie małą drżącą dziewczynkę, (...). Kiedy skończyłam trzydzieści lat, znałam swoje [tamagotchi – A.E.B.] już dość dobrze i zastanawiałam się, czy aby na pewno jest małą kobietą. Potrzebowało godziny seksu, kieliszka płynów fizjologicznych<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Zob. Pustkowiak, rec. książki *Pasja według św. Hanki* Anny Janko; Kowalczyk, rec. książki *Pasja według św. Hanki* Anny Janko.

<sup>8</sup> Nęcka, „W pułapce Erosa”, 16.

<sup>9</sup> Zob. Aleksandra E. Banot, „Oswoić obcego”, rec. książki *W powietrzu* Ingi Iwasiów, *Zadra* 3–4 (2014): 108.

<sup>10</sup> Kinga Dunin, „Harlequiny zawsze są dla tamagotchi”, rec. książki *W powietrzu* Ingi Iwasiów, *Krytykapolityczna.pl*, 16.11.2014, dostęp 15.04.2025, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/dunin-harlequiny-zawsze-sa-dla-tamagotchi/>.

<sup>11</sup> Inga Iwasiów, *W powietrzu* (Warszawa: Wielka Litera, 2014), 7 (dalej jako P, z podaniem strony).

I dalej:

Nie czułam w nim kobiety, miało w sobie niedookreśloność, jak płód niezbadany ultrasonografem. Wiedziało, że nie oddam nas nikomu; próby stabilizacji w parze witało ostrym atakiem źle lokowanego pożądania. Zniszczyłabym je i siebie, gdybym zrezygnowała z miłości łóżkowej (P, 9).

Afirmacja miłości fizycznej a jednocześnie genderowa „niedookreśloność” przybierają formę swoistego panseksualizmu. Język i styl przypominają ten obecny na sesjach psychoterapeutycznych i seksuologicznych oraz w najlepiej napisanych podręcznikach psychologicznych. Nietrudno się zatem zgodzić z opinią recenzenta, że Iwasiów „przejmuje język erotycznej powieści dla kobiet”<sup>12</sup>, a *W powietrzu* stanowi formę gry z literaturą gatunkową – czy z harlequinem, jak chciałaby Dunin – nie sądzę.

## Brutalizacja

Pornografizacja narracji i wulgaryzacja języka

W opublikowanej w 2010 roku książce *Nielegalne związki* Grażyna Plebanek przenosi czytelniczkę/czytelnika do Brukseli i przedstawia wielokulturowe środowisko prawników pracujących w Komisji Europejskiej na wysokich stanowiskach. Na tym tle rozgrywa się miłosno-seksualna relacja Andrei, szwedzko-czeskiej dziennikarki i Jonathana (Janusza), polsko-angielskiego dziennikarza i pisarza, który studiował w Wielkiej Brytanii, a w Brukseli prowadzi po francusku warsztaty twórczego pisania (*creative writing*) dla studentów pochodzących z różnych krajów. Znaczący dla rozwoju związku tych trzydziestokilkulatków jest to, że oboje mają innych partnerów.

Narrator-bohater w następujący sposób opisuje wspomnienia pierwszego spotkania z Andreą:

Tak naprawdę Jonathan pamiętał, kiedy pierwszy raz zobaczył Andreę, ale nie mówił jej tego, bo nie chciał, by miała nad nim władzę. (...)

Opowiadając o pierwszym razie, Andrea za każdym razem dodawała coś nowego, jakiś przeoczony wcześniej element. W ten sposób budowała ich mityczny Początek. Jonathan tymczasem bezgłośnie walczył o zachowanie własnego. Szczerze mówiąc, bał się jej mitu.

---

<sup>12</sup> Konrad Zych, „Edukacja niesentymalna”, rec. książki *W powietrzu* Ingi Iwasiów, *Nowe Książki* 1 (2015): 68.

Czuł, że powtarzając swoją historię, kochanka go omotuje. Bał się tego, tak jak się boi każdy mężczyzna, kiedy podejrzewa, że coś go oplątuje. Choćby była to tylko nić opowiadania<sup>13</sup>.

Przedstawienie wspomnień pierwszego spotkania jako mitycznego Początku służy idealizacji związku bohaterów, a jednocześnie mówi o potrzebie władzy i dominacji oraz lęku przed podporządkowaniem. Ten podniosły styl kontrastuje z opisem seksualnych zbliżeń, korzystających z wulgarnego języka:

Rozpięła mu rozporek i pomogła zsunąć spodnie, ale tylko do połowy ud, bo członkiem już wbijał się w aksamitną cipkę, otoczoną starannie przystrzyżonymi włosami, już się w nią wsuwał i wychodził do połowy, aż zaczęła krzyczeć, a on pchnął ją jeszcze od środka kilka razy i wyrzucił z siebie nabój strachu i szczęścia, odrzucenia i rozanielenia (NZ, 102).

Albo: „Kłęk przed trójkątem włosów, chwyta ustami wargi, wsuwa pod nie język i liże zagłębienia. Jest w pachwinach, teraz gładzi łechtaczkę, drąży czubkiem cipkę”. I dalej: „Znów jej wkłada, gładko, od tyłu, obrysowuje palcami kształt jej pupy, coraz mocniej. «Nie mogę mieć śladów» – prosi zdyszana i kładzie się na boku, a on za nią, wsadza i wyjmuje, spocony automat” (NZ, 157–158).

Plebanek niejednokrotnie ociera się o pornografię<sup>14</sup>, ale jeszcze częściej – o komizm. Jej opisy, jak w przypadku spotkania w kościele, a potem jazdy samochodem, wzbudzają śmiech: „Jonathan wchodzi do kościoła, czując, jak mdławym zapach świec podkreśla ptaszka przysypiającego w jego spodniach” (NZ, 9); „Cudem mijają motocyklistę i wsuwa dłoń między uda dziewczyny. Jest w przedpokoju cipki” (NZ, 10). Fantazjowanie o nieznanach kobietach zostaje z kolei podsumowane następująco: „co innego zanurkować członkiem w dziurce apetycznej trzydziestki, a co innego zmagać się z pytaniem o przyszłość rżnięć” (NZ, 35).

Te dysonanse wynikają zapewne z tego, że autorka *Nielegalnych związków* uczyniła głównym bohaterem, a zarazem narratorem, mężczyznę i próbuje prowadzić opowieść z androcentrycznej perspektywy<sup>15</sup>. O ile na poziomie fabularnym jest to – moim zdaniem – dość przekonujące, o tyle na poziomie językowo-stylistycznym – raczej nie. Iwasiów podała zresztą

<sup>13</sup> Grażyna Plebanek, *Nielegalne związki* (Warszawa: W.A.B., 2010), 30 (dalej jako NZ, z podaniem strony).

<sup>14</sup> Iwasiów uznała omawianą książkę Plebanek za „próbę napisania erotycznej powieści na granicy soft porno”. Inga Iwasiów, „Rozszczelnione ciało”, *Pogranicza* 3 (2010): 83.

<sup>15</sup> Nęcka w tej zmianie perspektywy widzi pewien wywrotowy potencjał. Zob. Agnieszka Nęcka, „Popfeminizm: Gretkowska, Plebanek, Samson”, w: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. Stanisław Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska (Kraków: Universitas, 2011), 252. O androcentrycznej perspektywie Hanki, narratorki-bohaterki książki Janko, pisała z kolei Katarzyna Wądołny-Tatar, zob. Katarzyna Wądołny-Tatar, „Między kochankiem a mężem – między doznaniem a tekstem. Proza relacji (powieść Anny Janko *Pasja*

w wątpliwość, by mężczyzna „czuł główkę członka ocierającego się o spodnie” (NZ, 127), a zwłaszcza – by „wyrażał to tak techniczno-anatomiczną frazą”<sup>16</sup>. Uważam, że powieść Plebanek w warstwie językowo-stylistycznej jest rezultatem kolizji męskiego podmiotu mówiącego z kobiecym podmiotem czynności twórczych.

O wiele lepiej radzi sobie Manuela Gretkowska. W *Transie* po raz kolejny – po debiutancich *My zdies' emigrantach* z 1991 roku czy *Tarocie paryskim* z 1993 roku – wykorzystuje swoje doświadczenia z pobytu na emigracji w Paryżu i opisuje romans młodej Polki, Marysi, początkującej scenarzystki i hotelowej sprzątaczk z Laskim, ponad 50-letnim reżyserem polskiego pochodzenia. Kiedy bohaterka mówi do niego o tym, że zbudowali „prawdziwą katedrę orgazmu”, narratorka kontynuuje: „W łóżku ornamenty naszych pieszczot wznosiły się coraz wyżej przyporami rąk i nóg. Nawa mojego ciała, na której pan leżał ukrzyżowany, przytrzymując mnie za ramiona. Nasze gładzące skórę palce były pinaklami”<sup>17</sup>. Miłosne zespolenie przybiera tutaj formę sakralizacji (podobnie jak w *Nielegalnych związkach*, gdzie bohaterowie w kościele się spotykają), by w innym miejscu stać się opowieścią skatologiczną:

Laski lubił być lizany. Najpierw sam sobie stawiał. Duże jądra służyły mu za podstawkę dla onanizującej dłoni. Usztyniony, drażnił mi wargi. Biorąc go ustami, musiałam uważać na ruchomą dwójkę. Wolałam trzymać go bokiem, trzonowymi zębami. Unikałam wtedy wachania jego odbytu. (...)

Laski nie popierdywał w trakcie miłości francuskiej. Ponadpięćdziesięcioletni nie całkiem kontrolował zwieracz. Zwłaszcza po wypiciu kilku whisky.

Poluźnione mięśnie przepuszczały zapach gówna z głębi jelit. Obojętnie, co jadł: mięso, ryby czy warzywa, podniecony pachniał kupą (T, 171).

Bohaterka Gretkowskiej jest jednocześnie wyposażona w świadomość swojej cielesności i seksualności. Oburza się, kiedy Laski proponuje jej wygolenie owłosienia łonowego.

Co on mi zaproponował?! Żeby ostrzygła swoją kobiecość? We Francji po wojnie golono głowy kochanicom Niemców. Nie będę chodziła wygolona jak kolaborantka. A może w zapachu irysów, jaśminu, klęcząc przed Laskim, właśnie kolaboruję z wrogiem? I to odwiecznym? (T, 119).

---

według św. Hanki)”, w: *Mężczyzna w literaturze i kulturze*, red. Grażyna Różańska (Pruszcz Gdański–Słupsk: Wydawnictwo Jasne, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2014), 200.

<sup>16</sup> Iwasiów, „Rozszczelnione ciała”, 84.

<sup>17</sup> Manuela Gretkowska, *Trans* (Warszawa: Świat Książki, 2011), 165 (dalej jako T, z podaniem strony).

Sprzeciw Marysi wobec golenia, kojarzony z karą, jaka spotykała we Francji w czasie nazi-stowskiej okupacji kochanki Niemców, ma charakter feministycznego manifestu – hetero-seksualny akt jest dla kobiety formą kolaboracji z wrogiem, zdradą własnej płci. Nie przeszkadza to bohaterce czerpać przyjemność i radość z seksu z mężczyznami, a zarazem odczuwać więź z kobietą wspólnotą:

Każdy nowy kochanek odkrywał we mnie nieznaną skórę i wrażliwość. Miałam dziesiątki piersi, ramion, wyrastały mi coraz czulsze waginy. Mężczyźni tworzyli mnie od początku, ze swoich rąk, penisów.

Przeżywałam orgazmy kobiet nawołujących z rozkoszy setki, tysiące lat wcześniej. Żebyim je usłyszała i wybrała spośród nich prawdziwą siebie. Z prawdziwym mężczyzną. Żadnym innym oprócz Laskiego (T, 124).

Gretkowskiej w *Transie* udało się stworzyć spójną opowieść o romansie młodej kobiety i mężczyzny w średnim wieku, w której język oraz styl przystaje – zgodnie z zasadą decorum – do fabuły, historii o toksycznym związku<sup>18</sup>. Trudno jednak rozstrzygnąć, co dokładnie zadecydowało o opinii Nęckiej na temat *Transu* – czy skatologiczne opisy seksualnych zbliżeń, czy fakt wykorzystania (przepracowania?) romansu pisarki z Andrzejem Żuławskim. Zdaniem recenzentki, Gretkowska „postawiła na dosadność, wulgarność i prowokacyjność” oraz przekroczyła zarówno obyczajowe, jak i językowe tabu<sup>19</sup>. Celem pisarki było podtrzymanie etykiety skandalistki, która jest dowodem niesłabnącej popularności jej prozy, a dodatkowo przynosi finansowe korzyści. A może wcześniej „wypracowana” opinia skandalistki pozycjonuje lekturę jej kolejnych książek<sup>20</sup>?

Groteska, czyli tego by nie napisała kobieta

Hanna Samson w błyskotliwej dylogii *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu* oraz *Pokój żeńsko-męski na chwałę patriarchatu* mierzy się z popularnymi w mediach wzorcami kobiecości i męskości oraz związków budowanych na seksualnej obsesji. Główna bohaterka,

<sup>18</sup> Spójna wydaje się także prowadzona z męskiej perspektywy narracja o losach Miłosza Kenckiego w innej książce Gretkowskiej – *Miłości po polsku*.

<sup>19</sup> Agnieszka Nęcka, „Gretkowska w «starym» stylu”, rec. książki *Trans* Manueli Gretkowskiej, *Nowe Książki* 8 (2011): 47.

<sup>20</sup> Podobny mechanizm można obserwować w przypadku Gabrieli Zapolskiej. Zob. Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2013).

Barbara Patrycka, kobieta w średnim wieku, poszukując nowego zatrudnienia, umawia się z mężczyznami na seksrandki. *Wojna...* zaczyna się od opisu jednego z jej partnerów: „Z trudem zwlokłam się z łóżka, na którym chrapał Ogr. Spojrzałam z obrzydzeniem na jego przerezzane włosy, na grubą łydkę wystającą spod kołdry. Co on tu, kurwa, robi? Nie znoszę, jak facet zostaje na noc”<sup>21</sup>. Chyba że jest szansa na jeszcze jedno zbliżenie:

Przytulił się do mnie od tyłu, oboje byliśmy nadzy, poczułam jego twardy członek między pośladkami. To coś, co mnie bierze, więc nie protestowałam. W takich chwilach Ogr, w dodatku gdy się go nie widzi, wydaje się całkiem przystojny, jakby się zmieniał w Ogiera. Oparłam się o blat kuchenny i nastawiłam na odbiór. To było mocne. To był jedyny powód, żeby facet mógł zostać do rana (WŻM, 6–7).

Kiedy Barbara dostaje pracę felietonistki w czasopiśmie dla kobiet („Wyuzdany Magazyn dla Pań”), postanawia wykorzystać swoje doświadczenia seksualne oraz dziennikarskie (pisała o seksie w „Bardzo Eleganckim Magazynie dla Pań”). Olbrzymi sukces jej felietonu poświęconego kluczowej roli penisa w diagnozie osobowości prowadzi do założenia najpierw psychologicznej firmy „Bezbolesne badanie osobowości za pośrednictwem prącia”, a później ekskluzywnej Kliniki Prącia. Bohaterka dostaje w telewizji własny program „Whose is chuj?”, który bije rekordy oglądalności przekładające się na kasowe wpływy. Zapracowana Barbara nie ma czasu na własne życie erotyczne, a jej libido ze względu na charakter pracy spada. Decyduje się na kurację testosteronem, co prowadzi do nadaktywności seksualnej, której apogeum stają się orgie w studiu telewizyjnym oraz na przyjęciu u przyjaciółki. Zmęczona i – pomimo sukcesów zawodowych, sześciocyfrowego konta, szczupłej sylwetki i odmłodzonego wyglądu – nieszczęśliwa bohaterka decyduje się na zmiany – ograniczenie pracy i odbudowanie życia prywatnego. Kiedy spogląda na Ogra, który właśnie powrócił z Afryki wraz z jej córką Julką, nie wierzy własnym oczom: „Ogr wyglądał zupełnie inaczej niż Ogr. Wydawał mi się piękny” (WŻM, 148). Barbara była zakochana:

Z trudem zwlokłam się z łóżka, w którym chrapał Ogr. Spojrzałam z zachwytem na jego przerezzane włosy, na muskularną łydkę wystającą spod kołdry. Że też ja wcześniej nie widziałam, jaki on piękny! Za to od trzech miesięcy nie miałam wątpliwości, że jestem z najwspanialszym facetem w mieście<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Hanna Samson, *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu* (Warszawa: Jacek Santorski & Co, 2005), 5 (dalej jako WŻM, z podaniem strony).

<sup>22</sup> Hanna Samson, *Pokój żeńsko-męski na chwałę patriarchy* (Warszawa: Inanna, 2006), 5.

Dylogia Samson jest niewątpliwie groteską, co odnotowała także część recenzentów<sup>23</sup>. W *Wojnie...* można znaleźć wiele różnych wyznaczników groteski jako kategorii estetycznej: monstrualność (postać Ogra, penis czarnoskórego studenta) i wyolbrzymienie (sukces bohaterki, rola psychologii, znaczenie penisa), absurdalność wynikająca z obecności rozmaitych porządków motywacyjnych – baśniowy w postmodernistycznej odsłonie Ogr (i naturalistyczny Diabeł Tasmański), satyryczny, a zarazem nawiązujący do mitologii (oraz psychologii) Narcyz. Nie brakuje tutaj przemieszania elementów komicznych i tragicznych (scena, w której naga bohaterka otwiera drzwi mieszkania w przekonaniu, że odwiedza ją kolejny kochanek, a w rzeczywistości za progiem czekają paparazzi), parodystyczny stosunek do romansowej konwencji literackiej (otwierająca scena) oraz gatunków prasowych (tytuły). *Wojnę...* cechuje ponadto niejednorodność stylu, mieszanie języka literackiego i kolokwialnego, w tym wulgaryzmów. Samson świadomie i umiejętnie konstruuje krytyczny obraz kobiecości oraz męskości, czerpiąc z kulturowych klisz i języka mediów. Zastanawiające jest zatem stwierdzenie Ewy Pilarz o (wulgarnym) języku, który stawia opór w dotarciu do treści<sup>24</sup>. Przecież neutralny język nie miałby siły wyrazić istotnych dla książki Samson treści. Więcej – czy gdyby autorem *Wojny...* był mężczyzna, postawiono by w ogóle taki zarzut? Zresztą Nęcka, w recenzji dla „Nowych Książek”, pisze: „Seks został zdyskursywizowany, «obgadany», żeby nie powiedzieć «przegadany» na wiele już sposobów”<sup>25</sup>. Powieść Samson nie ma dlatego charakteru pornograficznego, na co zwracał uwagę już Dariusz Nowacki, i zasadniczo ani nie szokuje, ani nie bulwersuje. Za to niezmiennie bawi.

<sup>23</sup> Zob. Bożena Umińska, „Polka nie jest Murzynem świata (ale cwaną bizneswoman)”, *Przegląd*, 30.10.2005: 47; Agnieszka Nęcka, „Poszukując seksu życia”, rec. książki *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu* Hanny Samson, *Nowe Książki* 12 (2005): 65; Ewa Pilarz, „Pytanie o seks życia”, rec. książki *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu* Hanny Samson, *Śląsk* 9 (2006): 80. Dariusz Nowacki i Jarosław Mikołajewski mówili o satyrze, zob. Dariusz Nowacki, Jarosław Mikołajewski, „Dwugłos o książce Hanny Samson”, rec. książki *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu* Hanny Samson, *Gazeta Wyborcza*, 7.10.2005: 18. Satyryczny (i parodystyczny) wymiar pisarstwa Samson podkreślał również Maciej Duda, zob. Maciej Duda, „(Nie)uczęszczane ścieżki emancypacji. Pisarstwo Hanny Samson”, *Pogranicza* 2 (2012), 94. Satyrą nazwałabym także powieść Zyty Rudzkiej z 2018 r. *Krótką wymianą ognia*. Opis fascynacji siedemdziesięcioletniej Romy młodym poetą Cyrylem ma niejednokrotnie parodystyczny charakter: „Oglądamy się. A więc to jest mój Romeo. No nie. Bywało lepiej. Romeo. A ja chcę Parysa. Dajcie mi go. Oddam Królestwo i Kurestwo, wszystko za Parysa”. Zyta Rudzka, *Krótką wymianą ognia* (Warszawa: W.A.B., 2018), 51.

<sup>24</sup> Zob. Pilarz, *Pytanie o seks życia*, 80.

<sup>25</sup> Nęcka, *Poszukując seksu życia*, 65.

## Podsumowanie

W *Słowniku terminów literackich*, przy definicji pojęcia pornografii czy wulgaryzmu, podkreślono historyczną oraz społeczno-kulturową zmienność tego, co uznawane jest za pornograficzne lub wulgarne<sup>26</sup>. Współcześnie autorkom i autorom powieści trudniej zarzucić „pornografię” niż 100 lat temu, w okresie międzywojennym<sup>27</sup>. Bo to tutaj – z jednej strony – można szukać źródeł inspiracji stylu Gretkowskiej czy Plebanek. Z drugiej, za Nęcką, można mówić o „swoistym «przechwyceniu» męskiego dyskursu miłosnego (...) objawiającego się nagromadzeniem bezpruderyjnie zobrazowanych tzw. scen łóżkowych”<sup>28</sup>. Niemniej jednak o pornografizacji i/lub wulgaryzacji, szerzej brutalizacji, decyduje indywidualne poczucie oraz potrzeba estetyki, ale i – dodałabym – etyki. Decydują o tym również miłosno-seksualny idiolekt oraz kultura seksualna (pojęcie Zbigniewa Lwa-Starowicza), a wreszcie kompetencje literaturoznawcze (krytyczne i historyczne), co tłumaczy zróżnicowany odbiór tekstów przez recenzentki i recenzentów, badaczki i badaczy. Zdaje się mieć to większe znaczenie niż w przypadku poetyzacji.

Najbardziej świadoma tych problemów jest Janko, która w *Pasji według św. Hanki* pisze:

Narzecze dwojga kochanków w ogóle się nie nada do roztrąbienia na cały rynek. (...) A literatura by chciała przechwycić ten język, wszyć go sobie w sam środek, żeby prezentować pełną i ostateczną prawdę o człowieku! Bez skutku. Udało się to może skuteczniej filmowi (PH, 253).

Janko jednocześnie sygnalizuje inną dość oczywistą kwestię – niewypowiadalności miłosno-seksualnego doświadczenia. Pisząc: „Nie wywleka się na światło dzienne miłosnej nocy” (PH, 237), zaprzecza tej deklaracji i – zmagając się z polszczyzną – próbuje ująć w słowa miłosno-seksualne przeżycia bohaterów swojej powieści. Wbrew autorytarnej wypowiedzi Kowalczyka, że opisywanie orgazmu jest z góry skazane na niepowodzenie, uważam – podobnie jak Nęcka – że nie chodzi o uchwycenie miłości i seksualnego aktu, lecz o ciągłą, raz po raz ponawianą, próbę opisu. O takiej próbie znajdowania własnej ścieżki pisania o seksie mówił także Robert Ostaszewski w wywiadzie z Plebanek, która – inaczej niż Janko – jest przekonana, że „jak się chce coś powiedzieć, to słowa się znajdzie”<sup>29</sup>. Tak, ale jaki to będzie język? I jaki styl?

<sup>26</sup> Zob. „Pornografia” [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Ossolineum, 2000), 410–411; „Wulgaryzm” [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, 627.

<sup>27</sup> Por. Aleksandra E. Banot, „Zakazana miłość Heleny R.”, w: tejże, *Nie(do)czytane. Pisarki nowoczesności przełomu XIX i XX wieku* (Kraków: Universitas, 2024), 119–137.

<sup>28</sup> Nęcka, „Popfeminizm”, 252.

<sup>29</sup> „Nielegalna rozmowa. Z Grażyną Plebanek rozmawia Robert Ostaszewski”, *Dekada Literacka* 3 (2010): 26.

Niebagatelne znaczenie ma również *gender* piszącej/piszącego. Opisy i słownictwo kojarzone z męskim stylem mogą wzbudzać większe emocje u czytelników i negatywnie wpływać na odbiór tekstu literackiego. W dalszej części autotematycznych rozważań Janko zastanawia się, czy potrafiłaby pisać jak Henry Miller. Po przytoczeniu fragmentu ze *Zwrotnika Raka* opisującego stosunek seksualny, odpowiada:

Nie. Nie umiałabym. I nie jest to jakaś prosta nieumiejętność, brak wprawy, żalosna nie-  
możność, werbalna impotencja. To sięga rudymentów i przejawia się już na poziomie różnic  
w budowie anatomicznej kobiety i mężczyzny. Bo mówiąc skrótowo, kobieta ma wszystko  
w środku, a mężczyzna ma wszystko na wierzchu. Dlatego ona jest bardziej intymna,  
zakamufLOWANA, dyskretna, uwewnętrzniona, a on musi wszystko namacać i zwizualizo-  
wać, oszacować i skwitować, porównać do innych rzeczy, które zna skądinąd, ponazywać,  
skatalogować, a nawet zbłaźnić i obrzydzić (PH, 260).

Nie daje to jednak odpowiedzi na ponawiane w krytyce feministycznej pytanie o to, jak wypo-  
wiedzieć kobiecie doświadczenie, stąd owo eksperymentowanie z męskim stylem i językiem,  
które współcześnie realizuje się między innymi w literaturze popularnej (*Pięćdziesiąt twarzy  
Greya*, 365 dni), w tym tej przeznaczonej dla młodych odbiorców (*young adult*), na przykład  
w *romantasy* reprezentowanej przez Rebbeccę Yarros czy Sarah J. Maas. Warto zwrócić uwagę  
na to, że autorkami wymienionych utworów są kobiety. Można więc mówić o przesunięciach  
w zakresie definiowania i opisywania tego, co pornograficzne, jak również tego, co określane  
jest mianem męskiego bądź kobiecego stylu pisania. Może Janko nie potrafi pisać jak Miller,  
Gretkowska i Plebanek zatrzymały się gdzieś w połowie drogi, uciekając się niejednokrot-  
nie w opisach aktów seksualnych do metaforyzacji i narażając tym samym na warsztatowe  
potknięcia, ale Lipińska, a zwłaszcza popularne autorki książek dla nastolatek – tak. Być może  
poszły dalej niż Miller. Ale czy chcemy czytać ich teksty? A zwłaszcza – czy chcemy, aby czy-  
tały je nasze córki i wnuczki, uczennice i studentki?

Opis oraz ocena języka i stylu powieści erotycznych (poetyzacja *versus* brutalizacja)  
zależy od kwalifikacji genologicznych<sup>30</sup>, a zarazem artystycznych – czy mówimy o literaturze  
wysokoartystycznej, środka czy popularnej, a w konsekwencji – o potencjalnej odbiorczyni/  
potencjalnym odbiorcy. Dunin stwierdziła, że *W powietrzu* „to taki harlequin dla kobiet

---

<sup>30</sup> Pogłębiona refleksja nad tymi problemami z pewnością otworzyłaby nowe perspektywy badawcze.

bardziej «nowoczesnych»<sup>31</sup>. Te oceny zależą wreszcie od ideologicznego kontekstu – liberalnie i feministycznie zorientowana krytyczka/ czytelniczka będzie inaczej pozycjonowała lekturę niż konserwatywny krytyk/ czytelnik.

Podjęta przeze mnie próba usystematyzowania sposobu przedstawiania problematyki miłosnej i seksualnej w polskiej prozie erotycznej po 1989 roku obejmuje niewielki odcinek czasu (kilkanaście lat) i ledwie kilkanaście przykładów pisarstwa kobiet – autorek urodzonych w latach 50. i 60. Ujmuje przy tym wiele różnych czynników wpływających na stylistyczny i językowy kształt wymienionych powieści. Ciekawe wnioski przyniosłoby prześledzenie idiomu miłosnego i/lub seksualnego w twórczości pisarek z roczników 70., 80. i 90., na przykład w *Katonieli* (2007) Ewy Madeyskiej, w *Innych ludziach* (2018) Doroty Masłowskiej czy w *Rozpływaj się* (2019) Anny Cieplak. Wydaje się jednak, że wiele młodszych autorek – częściej niż na partnerskich relacjach miłosno-seksualnych – koncentruje się w swoich utworach na przepracowaniu doświadczanych trudności psychicznych, takich jak żałoba po śmierci bliskiej osoby (*Bezmatek* Miry Marcinów z 2020 r.) czy diagnoza zaburzenia ze spektrum autyzmu w *Cukrach* (2021) Doroty Kotas. Najnowsza literatura – zgodnie z rozpoznaniem Przemysława Czaplińskiego – coraz częściej nabiera zatem charakteru terapeutycznego<sup>32</sup>.

## Bibliografia

- Banot, Aleksandra E. „Zakazana miłość Heleny R.” W: tejże, *Nie(do)czytane. Pisarki nowoczesności przełomu XIX i XX wieku*, 119–137. Kraków: Universitas, 2024.
- Banot, Aleksandra E. „Oswoić obcego”. Rec. książki *W powietrzu* Ingi Iwasiów. *Zadra* 3–4 (2014): 108.
- Bator, Joanna. *Piaskowa Góra*. Warszawa: W.A.B., 2009.
- Czapliński, Przemysław. *Rozbieżne emancypacje. Przewodnik po prozie 1976–2020*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024.
- Duda, Maciej. „(Nie)uczęszczane ścieżki emancypacji. Pisarstwo Hanny Samson”. *Pogranicza* 2 (2012): 86–94.
- Dunin, Kinga. „Harlequiny zawsze są dla tamagotchi”. Rec. książki *W powietrzu* Ingi Iwasiów. *Krytykapolityczna.pl*, 16.11.2014. Dostęp 15.04.2025. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/dunin-harlequiny-zawsze-sa-dla-tamagotchi/>.

---

<sup>31</sup> Dunin, *Harlequiny zawsze są dla tamagotchi*.

<sup>32</sup> Zob. Przemysław Czapliński, *Rozbieżne emancypacje. Przewodnik po prozie 1976–2020* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024): 812–815.

- Iwasiów, Inga. „Rozszczelnione ciała”. *Pogranicza* 3 (2010): 81–84.
- Iwasiów, Inga. *W powietrzu*. Warszawa: Wielka Litera, 2014.
- Iwasiów, Inga. „Zranienia, relacje, iluzje”. W: *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945*, red. Aleksandra Grzemska, Inga Iwasiów, 265–278. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.
- Janicka, Anna. *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2013.
- Janko, Anna. *Pasja według św. Hanki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Gretkowska, Manuela. *Trans*. Warszawa: Świat Książki, 2011.
- Kowalczyk, Janusz R. „Rec. książki *Pasja według św. Hanki* Anny Janko”. *Culture.pl*, 1.09.2021. Dostęp 12.04.2025. <https://culture.pl/pl/dzielo/anna-janko-pasja-wedlug-sw-hanki>.
- Nęcka, Agnieszka. „W pułapce Erosa”. Rec. książki *Pasja według św. Hanki* Anny Janko. *Nowe Książki* 9 (2012): 16–17.
- Nęcka, Agnieszka. „Popfeminizm: Gretkowska, Plebanek, Samson”. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. Stanisław Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, 243–271. Kraków: Universitas, 2011.
- Nęcka, Agnieszka. „Gretkowska w «starym» stylu”. Rec. książki *Trans* Manuelei Gretkowskiej. *Nowe Książki* 8 (2011): 46–47.
- Nęcka, Agnieszka. „Poszukując seksu życia”. Rec. książki *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu* Hanny Samson. *Nowe Książki* 12 (2005): 65.
- „Nielegalna rozmowa. Z Grażyną Plebanek rozmawia Robert Ostaszewski”. *„Dekada Literacka* 3 (2010): 25–29.
- Nowacki, Dariusz, Jarosław Mikołajewski. „Dwugłos o książce Hanny Samson”. Rec. książki *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu* Hanny Samson. *Gazeta Wyborcza*, 7.10.2005, 18.
- Pilarz, Ewa. „Pytanie o seks życia”. Rec. książki *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu* Hanny Samson. *Śląsk* 9 (2006): 76.
- Plebanek, Grażyna. *Nielegalne związki*. Warszawa: W.A.B., 2010.
- „Pornografia” [hasło]. W: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, 410–411. Wrocław: Ossolineum, 2000.
- Pustkowiak, Patrycja. „Rec. książki *Pasja według św. Hanki* Anny Janko”. *Dwutygodnik.com*. Dostęp 12.04.2025. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3698-anna-janko-pasja-wedlug-sw-hanki.html>.
- Rudzka, Zyta. *Krótki wymiana ognia*. Warszawa: W.A.B., 2018.
- Samson, Hanna. *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu*. Warszawa: Jacek Santorski & Co, 2005.
- Samson, Hanna. *Pokój żeńsko-męski na chwałę patriarchatu*. Warszawa: Inanna, 2006.

Umińska, Bożena. „Polka nie jest Murzynem świata (ale cwaną bizneswoman)”. *Przegląd*, 30.10.2005: 46–47.

Wądolny-Tatar, Katarzyna. „Między kochankiem a mężem – między doznaniem a tekstem. Proza relacji (powieść Anny Janko *Pasja według św. Hanki*)”. W: *Męczyzna w literaturze i kulturze*, red. Grażyna Różańska, 195–206. Pruszcz Gdański–Słupsk: Wydawnictwo Jasne, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2014.

„Wulgaryzm” [hasło]. W: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, 627. Wrocław: Ossolineum, 2000.

Zych, Konrad. „Edukacja niesentymalna”. Rec. książki *W powietrzu* Ingi Iwasiów. *Nowe Książki* 1 (2015): 67–68.

## Legal and illegal relationships, or how contemporary Polish authors write about love and sex

### Summary

The publication of E.L. James’ *Fifty Shades of Grey* in 2011, the film adaptation of the novel, and the continuation of the series, drew attention to literary texts written by women, not only popular, boldly addressing the issue of love-sexual relationships. In this article, I attempt to answer the following questions: how do renowned contemporary Polish female writers describe love stories, and above all, how do they deal with depicting sexual practices? Where do they seek inspiration? Can their language and style be considered specifically feminine?

Initial analysis of selected novels allows for the identification of two primary aesthetic strategies: poeticization, for example in *Pasja według św. Hanki* (2012) by Anna Janko and *W powietrzu* (2014) by Inga Iwasiów, as well as brutalization – in the texts by Grażyna Plebanek (*Nielegalne związki*, 2010), Manuela Gretkowska (*Trans*, 2011), and in the two-volume series by Hanna Samson (*Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu*, 2005; *Pokój żeńsko-męski na chwałę patriarchatu*, 2006).

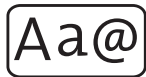
### Keywords

women’s writing after 1989, Inga Iwasiów, Anna Janko, Manuela Gretkowska, Grażyna Plebanek, Hanna Samson, romantic and sexual relationships, poeticization, brutalization

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Aleksandra E. Banot, „Związki legalne i nielegalne, czyli jak współczesne polskie autorki piszą o miłości i seksie”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 31–45. DOI: 10.18276/au.2025.2.25-03.





Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 47–60  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-04



## IDIOMY PISAREK

ANNA ADEREK\*

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Szczecińskiego

# „Białość uczuć” – siostrzane elegie Han Kang i Annie Ernaux

### Streszczenie

W artykule analizuję siostrzane elegie noblistek – *Białą elegię* Han Kang i *Drugą córkę* Annie Ernaux. Siostrzeństwo dotyczy zarówno tematu, jak i poetyki pamięci autobiograficznych utworów. Elegijne pisanie staje się próbą wskrzeszenia zmarłych siostr i aktem ofiarowania im własnego życia poprzez literaturę. Wspólna struktura afektywna osadzona jest na powtarzających się siostrzanych kategoriach: antyjęzyk, biel, sobowtórka, wskrzeszenie. Splot dwóch osobistych zapisów doświadczenia widmowej egzystencji „dziecka zastępczego” kreśli strukturę pojęć widmosiostrzanego idiomu pisarek. Do analizy tekstów wykorzystuję teorię afektywną, widmokrytyki i badań nad pamięcią.

### Słowa kluczowe

Han Kang, Annie Ernaux, elegia, autobiografia, siostrzeństwo, afekt, pamięć, widmokrytyka, dziecko zastępcze

---

\* Kontakt z autorką: [aderekanna@gmail.com](mailto:aderekanna@gmail.com); ORCID: 0000-0002-4433-3814.

*Biała elegia* Han Kang i *Druga córka* Annie Ernaux są siostrzanymi elegiami. Ich siostrzeństwo jest dwuznaczne, dotyczy zarówno tematu, jak i formy utworów. Oba autobiograficzne teksty adresowane są do starszych sióstr, których śmierć poprzedziła narodziny autorek. W moim artykule do analizy przyjmuję perspektywę afektywną i widmokrytyczną. Afektywną, czyli „skupioną na abstrahowaniu afektów leżących u podstawy tekstów kultury oraz interpretowaniu sposobów przekładania ich na kulturowo oswojone języki emocji”<sup>1</sup>. Sama Ernaux w jednym ze swoich opowiadań *Zdarzenie* wyszczególnia „emocję pisania” – zwraca uwagę na afektywny aspekt własnej twórczości, który warunkuje autentyczność procesu jej autobiograficznego pisarstwa:

Bo wzburzenie, którego doznaję, gdy ponownie widzę tamte obrazy lub słyszę tamte słowa, nie ma nic wspólnego z tym, co czułam wtedy – to tylko emocja pisania. Czyli taka, która umożliwia pisanie i jest oznaką jego prawdziwości<sup>2</sup>.

Pomimo różnych kultur – francuskiej i południowokoreańskiej oraz odmiennych religii – chrześcijańskiej i buddyjskiej – sposoby odczuwania nieobecności sióstr i osobiste „poetyki pamięci”<sup>3</sup> noblistek stanowią idiomatyczną siostrzaną wspólnotę. Elegijność utworów, obok klasyfikacji genologicznych, osadza się na pokrewnych afektach. Do emocji odwołuje się w swojej współczesnej definicji elegijności Anna Legeżyńska, która uznaje, że: „elegijność oznacza aurę emocjonalną wiersza”<sup>4</sup>. Kulturowa teoria afektów obejmuje pojęcia będące fundamentem elegijnych tekstów, są to: „afekty, emocje, uczucia, pasje, nastroje i sentymenty, na uwagę z pewnością zasługują również nostalgia, melancholia, żałoba i empatia”<sup>5</sup>.

Tekst Ernaux jest elegijnym listem adresowanym do siostry, Kang snuje poetycką opowieść zbudowaną z trzech części o następujących tytułach: *Ja; Ona; Wszystko, co białe*. Aleida Assmann, pisząc o metaforach pamięci, zwraca uwagę na metaforę „wywoływania

<sup>1</sup> Agnieszka Czyżak, „Poetki wobec przemijania”, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. Joanna Grądziel-Wójcik et al. (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2018), 151.

<sup>2</sup> Annie Ernaux, „Zdarzenie”, w: tejże, *Ciała*, tłum. Agata Kozak (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024), 57.

<sup>3</sup> Posługuję się terminem *poetyka pamięci* autorstwa Justyny Tabaszewskiej, którego koncepcję prezentuje w swojej książce: Justyna Tabaszewska, *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016). W dalszej części mojego tekstu będę szerzej odnosić się do tej kategorii badaczki.

<sup>4</sup> Anna Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 1999), 17.

<sup>5</sup> Monika Głosowicz, *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019), 30.

duchów” i „wskrzeszania” umarłych poprzez pamięć<sup>6</sup>. Pisanie autorek do siostr i o siostrach jest równocześnie zapisem doświadczenia siostrzeństwa z widmem oraz staje się próbą wskrzeszenia zmarłych siostr. W odczytaniu widmokrytycznym, które stanowi „rodzaj myślenia o literaturze jako o szczególnym antropologicznym miejscu spotkania żywych ze zmarłymi”<sup>7</sup>, proponuję termin widmosiostrzeństwa, gdyż w obu tekstach wyraźnie pojawiają się wątki widmowego pokrewieństwa z siostrami. Według Davida Puntera, który wprowadził termin *spectral criticism*<sup>8</sup>, ramy pojęciowe widmokrytyki nakreślają powracające kategorie odwołujące się bezpośrednio do nawiedzenia m.in.: duch, śmierć, sekret, telepatia – i pełnią one funkcję narzędzi badawczych szczególnie przydatnych przy rozważaniach wokół ontologicznego statusu tekstu literackiego i sposobów obcowania z literaturą. Widmosiostrzany wymiar obu interpretowanych tekstów odnosi się do mediumicznej funkcji literatury, która pośredniczy spotkaniom ze zmarłymi, ale także umożliwia uchwycenie śladu życia i tego „co pozostaje po życiu (przy życiu)”<sup>9</sup> po to, aby za pośrednictwem literatury tę widmowo-siostrzaną resztę wskrzesić.

Interesuje mnie osobliwa siostrzana struktura uczuć, którą tworzą oba teksty będące szczególnym rodzajem medium komunikacji ze zmarłymi. Na związek widm i afektów, zawsze ze sobą splecionych, zwraca uwagę Avery F. Gordon, która do opisu nawiedzeń przywołuje historyczną koncepcję *struktury odczuwania* Raymonda Williama i identyfikuje nawiedzenie właśnie jako strukturę afektów. Williams stworzył tę koncepcję do analizy tekstów literackich, ale funkcjonuje ona także jako rodzaj analizy kulturowej, jej zastosowanie obejmuje również obszary refleksji wokół terminów związanych m.in. z teorią społeczną. Gordon, odwołując się bezpośrednio do rozpoznania walijskiego badacza, stwierdza, że struktura odczuwania artykułuje „splątana wymiana hałaśliwych cisz i kipiących nieobecności. Taka płatanina – jako przedmiot i doświadczenie – jest nawiedzająca”<sup>10</sup>. Socjolożka uznaje tę strukturę za możliwe najwłaściwszy opis tego, jak afektywnie zachodzi widmowe rozpoznanie. Nawiedzenie, według badaczki, oznacza spotkanie z widmem w *trybie afektywnym*<sup>11</sup>. Wspólna struktura uczuć

<sup>6</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013), 116–125.

<sup>7</sup> Bartosz Dąbrowski, „Wezwanie widmokrytyki”, *Czas Kultury* 2 (2013): 52.

<sup>8</sup> David Punter, „Spectral Criticism”, w: *Introducing Criticism at the 21st Century*, red. J. Wolfreys (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002).

<sup>9</sup> Dąbrowski, *Wezwanie widmokrytyki*, 52.

<sup>10</sup> Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 200. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne.

<sup>11</sup> Gordon, *Ghostly Matters*, 127.

*Drugiej córki i Białej elegii* osadzona jest na powtarzających się siostrzanych kategoriach, a są to: antyjęzyk, biel, sobowtórka, wskrzeszenie.

Zanim jednak przejdę do analizowania poszczególnych pojęć, które tkają afektywną strukturę tekstów, nakreślę krótko istotne różnice i podobieństwa w biografiach autorek, stanowiące kulturowe tło doświadczania nieobecności siostr, a które bezpośrednio przekładają się na poetykę pamięci autorek. Siostra Ernaux umarła w wieku sześciu lat, siostra Kang przeżyła zaledwie dwie godziny po urodzeniu. Drugą różnicą jest rodzinna narracja o utraconym dziecku – we francuskiej rodzinie traumatyczne wydarzenie jest przemilczane. Ernaux dowiaduje się o swojej siostrze w dzieciństwie mimochodem, podczas zabawy przypadkowo usłyszała rozmowę matki z elegancką młodą kobietą. O tym wydarzeniu pisze: „W tamtą letnią niedzielę jako dziesięcioletka otrzymałam opowieść i jednocześnie regułę milczenia”<sup>12</sup> (Ernaux, 154). Nigdy wcześniej, ani później temat jej siostry nie pojawia się w rozmowach z rodzicami, a sama Ernaux o rodzinnym przemilczeniu istnienia siostry wyznaje:

Przypuszczam, że to milczenie nas urządziło, ich i mnie. Mnie chroniło. Oszczędziło mi ciężaru czci, jaką otaczano niektóre zmarłe dzieci z rodziny, wyrządzając nieświadomie krzywdę tym żywym, krzywdę, która mnie oburzała, ilekroć byłam jej świadkiem (Ernaux, 156).

A później dodaje: „Zachowując milczenie, chronili też siebie. Chronili ciebie” (Ernaux, 157). Milczenie, którym owiana jest utrata dziecka w rodzinie Ernaux, można odczytać poprzez psychoanalityczne rozpoznania Nicolasa Abrahama i Marii Torok<sup>13</sup> dotyczące międzypokoleniowego dziedziczenia traumy i rodzinnych sekretów. „Reguła milczenia”, jaką otrzymała dziesięcioletnia Annie, warunkowała widmową afektującą nieobecność siostry w jej życiu. Andrzej Marzec tak pisze o przemilczeniu tajemnicy rodzinnej jako fantomie według Abrahama i Torok:

Wobec czego widmo nie powstaje przez wyparcie, lecz poprzez to, co niewypowiedziane, ta niema pustka niczym dar przechodzi z ukochanego rodzica na dziecko. Dlatego z tej perspektywy ważniejsze od rozmów przy rodzinnym stole wydaje się być to, o czym się milczy<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Annie Ernaux, „Druga córka”, w: tejsze, *Bliscy*, tłum. Agata Kozak (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2022). Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z tego wydania, w nawiasach przy nazwisku podaję numer strony.

<sup>13</sup> Koncepcję Abrahama i Torok zarysowuje jedynie kontekstowo, jako jedno z psychoanalitycznych źródeł widmologii i widmokrytyki, ale nie stanowi ona podstawy mojej analizy.

<sup>14</sup> Andrzej Marzec, „Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques’a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury”, *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik et al. (Kraków: Libron, 2012), 256.

W rodzinie Han Kang traumatyczna opowieść o siostrze nie została zatajona i niewypowiedziana, sama autorka pisze: „Dorastałam, słuchając tej historii. O najbardziej nieporadnym zwierzęciu spośród młodych zwierząt. O dziecku, które było piękne i białe jak kłusieczka ryżowa”<sup>15</sup> (Kang, 20), a w wieku około 19 lat zapytała po raz pierwszy swojego ojca o pochówek siostry: „Co wtedy z nią zrobiłeś? Z tamtym dzieckiem?” (Kang, 115). Ojciec odpowiedział, że po owinięciu ciała martwej córki białym płótnem, samodzielnie pochował ją w górach.

Jak już wspomniałam, mamy do czynienia z pisarkami wzrastającymi w różnych wyznaniach, chrześcijańskim i buddyjskim, jednak obie w swoich tekstach reprezentują rodzaj post-sekularnego doświadczenia. W analizowanych utworach określają swój stosunek do wiary i modlitwy, Han Kang pisze w posłowie:

Nadal jestem w pewien sposób związana z tą książką. Gdy czuję się wstrząśnięta, gdy coś we mnie pęka, gdy grozi mi, że się rozpadnę, myślę o Tobie i o białych rzeczach, które chciałam Ci ofiarować. Nigdy w życiu nie wierzyłam w Boga, ale momenty takiej refleksji stają się dla mnie płynącą z głębi serca modlitwą (Kang, 138).

Ernaux z kolei, przybliżając chrześcijańską wiarę i praktykę swojej matki oraz proces przekazywania jej starszej córce, uznaje wiarę za „banialuki”:

Potem, już jako dorosła, to na nią byłam zła aż do wściekłości za to, że kazała ci wierzyć w banialuki. Teraz nie ma już we mnie złości, pogodziłam się z myślą, że wszelka pociecha, modlitwa czy piosenka przynoszą coś w momencie zapadania się w nicość, i wolę myśleć, że odeszłaś szczęśliwa (Ernaux, 140).

Po czym na końcu swojego listu przyznaje się do myślenia magicznego:

Ten list nie jest oczywiście przeznaczony dla ciebie i go nie przeczytasz. Otrzymają go inni, czytelnicy, którzy kiedy piszę, są dla mnie równie niewidzialni jak ty. A jednak jakaś resztką myślenia magicznego we mnie pragnie, żeby nie wiadomo jaką drogą, na mocy analogii doszedł do ciebie (Ernaux, 172).

---

<sup>15</sup> Han Kang, *Biała elegia*, tłum. Justyna Najbar-Miller (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2024). Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z tego wydania, w nawiasach przy nazwisku podaję numer strony.

Stosunek pisarek do wiary jest pokrewny postawie Ruth Klüger, która w swoim autobiograficznym tekście *Żyć dalej...* opisującym wspomnienia, uprawia „zaklinanie literaturą”<sup>16</sup> i również balansuje na granicy myślenia magicznego: „Wspomnienie jest formą zaklinania, a skuteczne zaklinanie stanowi zakłęcie. Nie jestem osobą wierzącą, lecz przesadną. Czasami żartuję, nie mijając się jednak z prawdą, że nie wierzę w Boga, tylko w duchy”<sup>17</sup>.

Nakreślone biograficzne wątki uznaję za istotne punkty odniesienia analizy obu tekstów. Przechodząc teraz do omówienia siostrzanych kategorii łączących utwory, rozpocznę od pojęcia „antyjęzyka” – centralnego dla pisania o nieobecnych i nigdy niepoznanych siostrach. Elegijne teksty noblistek są poszukiwaniem antyjęzyka, który wyraża afektywną pamięć nieobecności ich sióstr. To pojęcie, którego używa sama Ernaux:

Przed rozpoczęciem tego listu, myśląc o tobie, odczuwałam jakąś formę spokoju, który teraz rozpadł się na kawałki. Pisząc, coraz mocniej odnoszę wrażenie, że przedzieram się przez krainę torfowisk, w której nie ma nikogo, jak w snach, i aby przechodzić od słowa do słowa, muszę pokonywać przestrzeń wypełnioną nieokreśloną materią. Wydaje mi się, że nie mam języka, który by cię określił, wypowiedział, i że potrafię mówić o tobie tylko w trybie przeczącym, w trybie ciągłego niebycia. Znajdujesz się poza językiem uczuć i emocji. Jesteś antyjęzykiem (Ernaux, 159).

Ruth Lipman w artykule *Seeking the Shadow Sister in Annie Ernaux's „L'autre fille”* diagnozuje, że francuska autorka „tworzy sposoby na odnalezienie swojej nieuchwytniej siostry”<sup>18</sup>. Jednym z takich sposobów jest wytworzenie prywatnego antyjęzyka. W językoznawstwie to pojęcie ma różne definicje, według koncepcji Michaela A.K. Hallidaya: „Antyjęzyk jest sposobem komunikowania się w obrębie języka, który wyklucza osoby niezwiązane z daną grupą społeczeństwa. Antyjęzyk używa tej samej gramatyki i leksyki co język ogólny, ale stosuje je w taki sposób, aby był zrozumiały tylko dla wtajemniczonych”<sup>19</sup>. Biorąc pod uwagę cytaty, którym Ernaux rozpoczyna siostrzany list: „Przekleństwem dzieci jest to, że w coś wierzą” autorstwa Flannery O'Connor, bliższa jej pojęciu antyjęzyka wydaje się definicja Margaret Meek, która pisze o antyjęzyku używanym często przez dzieci: „Długo po tym,

<sup>16</sup> Assmann, *Między historią*, 123.

<sup>17</sup> Ruth Klüger, *Żyć dalej...*, tłum. Mariusz Lubyk (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2009), 86.

<sup>18</sup> Ruth Lipman, „Seeking the Shadow Sister in Annie Ernaux's «L'autre fille»”, *The French Review* 3 (2017): 52.

<sup>19</sup> Łukasz Zarzycki, „O terminach dotyczących odmian języka – ujęcie porównawcze”, *Kształcenie Językowe* 12 (2014): 90.

jak uczą się zachowywać tak jak rodzice tego oczekują, dzieci kontynuują badanie granic sensu i nonsensu. Antyjęzyk rozwija się wśród dzieci, jako nieskrępowane społeczeństwo”<sup>20</sup>. Oba elegijne utwory cechują się tak pojętym antyjęzykiem, który balansuje na granicy możliwości komunikacji z umarłymi, antyjęzykiem poszukującym granic sensu elegijnego pisania, wykraczającym poza rozpoznane uczucia, poszukującym nowych kategorii dla afektywnej pamięci dzieciństwa w cieniu zmarłej siostry.

Apopatyczna poetyka widmosiostrzanego antyjęzyka Ernaux, posługiwanie się stałym zaprzeczeniem i oscylowanie wokół niewyraźności nieobecności siostry – obecność jej nieobecności – zbieżna jest z apopatycznym charakterem samego dyskursu widmokrytyki, której „namysł polega przy tym na ciągłym zdawaniu sprawy z bezwarunkowej niemożliwości postawionego przed sobą zadania i wskazywaniu na paradoksalnie niemożliwy charakter literatury jako szczególnego rodzaju medium tego rodzaju spotkania”<sup>21</sup>. Ernaux swoją apopatyczną narrację konfrontuje punktowo z paradoksem i uchyla ją poprzez pragnienie myślenia magicznego, np. w miejscu, gdzie autorka wskazuje na niemożliwość przeczytania listu przez zmarłą siostrę, a następnie powołuje się na swoją „resztkę myślenia magicznego” (Ernaux, 172), która jednak pozwala dopuścić możliwość spotkania i komunikacji z widmem poprzez literaturę.

Antyjęzyk Han Kang ma dodatkowy kontekst, ponieważ rozszerza się na pozawerbalny afektywny komunikat. Swoją *Białą elegię* napisała podczas rezydencji literackiej w Warszawie, gdzie zapoznała się z reportażem Hanny Krall o mężczyźnie, którego przez całe życie nawiedzała dusza zabitego w getcie brata – mężczyzna słyszał jego głos<sup>22</sup>. To właśnie po przeczytaniu tego tekstu autorka zaczyna spekulować o możliwości bycia nawiedzaną przez siostrę, z tym, że jej obecność nie mogłaby się przejawiać w wypowiedzianych przez widmo słowach. Wyraźnie widać to w tym dłuższym fragmencie:

Aż w końcu pewnego dnia rano, kiedy wreszcie znalazłam w sobie spokój, przyszło mi do głowy coś ważnego. Gdyby moja starsza siostra, która po przyjeździe na świat żyła zaledwie dwie godziny, mnie odwiedziła, nie mogłabym tego zauważyć. Żyła za krótko, żeby nauczyć się języka. (...) Mogła zarejestrować jedynie głos „Nie umieraj. Błagam, nie umieraj”. Takie były jedyne słowa, które usłyszała, chociaż pewnie nie była w stanie ich zrozumieć.

<sup>20</sup> M. Meek, „Play as Paradox, Some Considerations of Imagination and Language”, w: *Language And Learning. An Interactional Perspective*, red. G. Wells et al. (Londyn: Routledge, 1985).

<sup>21</sup> Dąbrowski, *Wezwanie widmokrytyki*, 52.

<sup>22</sup> Dokładnie chodzi o reportaż *Dybuk*. Hanna Krall, „Dybuk”, w: tejsze, *Dowody na istnienie* (Poznań: Wydawnictwo a5, 1995).

Nie da się więc potwierdzić ani zaprzeczyć, czy moja siostra przychodzi do mnie czasami z wizytą, czy zatrzymuje się na chwilę na moim czole albo blisko oczu? Czy pewne odczucia zmysłowe i trudne do sprecyzowania emocje, których doświadczyłam w dzieciństwie, przynajmniej w pewnej części pochodzą od niej? W końcu każdemu z nas zdarza się taka chwila, że czuje chłód, leżąc w ciemnym pokoju (Kang, 30–31).

Antyjęzyk komunikacji ze zmarłymi siostrami osadza się na przeczuciach rejestrujących zdarzenia afektywne wokół ich nieobecności, na szmerze o którym tak pisze Ernaux:

I oczywiście musiałaś krążyć wokół mnie, roztaczając swoją nieobecność w wyściełanym szmerze, który otula pierwsze lata po przyjsciu na świat.(...). Nie pozostawiły one jednak żadnego śladu w mojej świadomości. Ostały się, ale bez obrazów i słów (Ernaux, 142).

Ale także jest poszukiwaniem językowego pokrewieństwa we wspólnym dialekcie:

Świadomość wykształciła się w nas obu w tym samym otoczeniu. Ciepło i zimno, głód i pragnienie, jedzenie, pogoda, wszystko, co istnieje, zostało dla nas nazwane przez te same głosy, tymi samymi gestami i w tym samym języku, francuszczyźnie, o której dowiem się w szkole, że nie jest „dobra” (Ernaux, 168).

Kolejnym wspólnym widmowo-siostrzanym elementem jest biel, która w nieoczywisty sposób spaja oba teksty – w nieoczywisty, ponieważ biel kulturowo niesie inne znaczenia – w Korei Południowej biel jest kolorem żałobnym, więc pojawia się naturalnie w tekście elegijnym. *Biała elegia* rozpoczyna się listą białych rzeczy, są to m.in.: pierwszy kaftanik, sól, śnieg, lód, ryż, pośmiertny strój. Sporządzenie tej listy łączy się u autorki z dziwnym drżeniem serca – „czułam, że chcę koniecznie ukończyć tę książkę, że w procesie jej pisania dojdzie do jakiejś zmiany. Że potrzebuję czegoś w rodzaju białej maści do naniesienia na bolące miejsce, białej gazy, którą można by je otulić” (Kang, 8). Autorka zwraca się bezpośrednio do swojej siostry, pisząc: „Przekażę Ci tylko to, co białe” (Kang, 35) oraz w innym miejscu: „Chciałam Ci pokazać to, co czyste” (Kang, 113). U francuskiej pisarki semantyka bieli, mimo, że nie odnosi się bezpośrednio do żałoby, to odnaleźć ją można w podkreślanej wielokrotnie świętości i niewinności jej siostry. Gdy jeden jedyny raz przysłuchuje się matczynej opowieści o starszej siostrze, pada stwierdzenie, że: „Umarła jak mała święta” (Ernaux, 168), a gdy sama autorka wyznaje siostrze, dlaczego nie wypytała o nią swoich dalszych bliskich, stwierdza: „Żebyś pozostała taka, jaką cię dostałam, mając dziesięć lat. Martwa i czysta.

Żebyś pozostała mitem” (Ernaux, 158). Biel pojawia się również bezpośrednio w tekście i odnosi się do uczuć:

Kiedy przeglądam nomenklaturę uczuć, nie znajduję żadnego, które określałoby mój stosunek do ciebie w dzieciństwie i później. Nie jest to nienawiść, bezprzedmiotowa, skoro nie żyjesz, ani też czułość – nic z tego, co istota ludzka, bliska lub daleka, wzbudza zwykle w drugiej. Białość uczuć (Ernaux, 161).

Białość otula elegijne teksty i odnosi się do tego samego – obejmuje sferę afektywną i spaja siostrzaną strukturę uczuć. Są to widmosiostrzane uczucia do nieobecnej, bliskiej, ale nigdy niepoznanej. To emocje wykraczające poza powszechnie rozpoznane elegijne rejestry – stanowią białe afektywne biograficzne plamy, które autorki próbują wypełnić pisaniem. Ernaux wyznaje: „Istniejesz tylko poprzez swój ślad na moim śladzie. Pisanie do ciebie to nic innego jak chodzenie dookoła twojej nieobecności. Opisywanie dziedzictwa nieobecności” (Ernaux, 159).

Dwie najważniejsze kategorie zostawiłam na koniec, ponieważ najsilniej spajają oba teksty – to sobowtórka i wskrzeszenie. W autobiograficznych utworach zawiera się doświadczenie *dziecka zastępczego*, czyli zgodnie z definicją Kristiny Schellinskiej jest to: „każde dziecko narodzone, by zastąpić dziecko lub innego członka rodziny, albo takie, które urodziło się niedługo po utracie poprzedniego”<sup>23</sup>. Wypełnianie pisaniem białych afektywnych biograficznie plam poprzez „opisywanie dziedzictwa nieobecności” wpisuje się w widmową ontologię zmarłych siostr, jak pisze Gabriele Shwab:

Dzieci zastępcze często nie wiedzą dosłownie nic o dziecku, które mają zastąpić. Czasami nie wiedzą nawet o jego istnieniu. Mają wypełnić pustkę, nic (...). W końcu zmarłe dziecko pozostaje „niczym” w tym sensie, że nigdy nie zyskuje rzeczywistej obecności. Jest duchem, który nawiedza żywych z nie-miejsca<sup>24</sup>.

Oba analizowane utwory tworzą wspólnotową poetykę pamięci córek zastępczych. Posługuję się kategorią *poetyki pamięci* Justyny Tabaszewskiej, której koncepcja „pozwała na badanie tekstu literackiego (...) jako jednocześnie i w równym stopniu medium pamięci oraz przestrzeń

<sup>23</sup> Kristina Schellinska, *Individuation for Adult Replacement Children* (New York–Oxon: Routledge 2020), 1.

<sup>24</sup> Gabriele Shwab, „Replacement Children: The Transgenerational Transmission of Traumatic Loss”, *American Imago* 3 (2009): 284.

swobodnej ekspresji literackiej”<sup>25</sup>. Kategoria badaczki uwzględnia perspektywę obejmującą teksty, które nie zawsze spełniają status tekstu kulturowego, ale „Mimo to mediowane przezeń wspomnienia lub ramy pamięci mogą wpływać na zmianę zakresu tego, co jest w ogóle możliwe do wyrażenia w tekstach o charakterze zbiorowym”<sup>26</sup>. Autobiograficzne elegijne teksty noblistek o siostrzanej strukturze afektywnej reprezentują widmosiostrzaną-poetykę<sup>27</sup> pamięci, która nakreśla możliwe ramy schematów pamięci rodzinnej i doświadczania egzystencji sobowtórki – dziecka zastępczego.

„Więc gdybyś Ty żyła, mnie by nie było. Skoro ja żyję, Ty nie możesz” (Kang, 111) – ta apostrofa Han Kang mieści doświadczenie obu noblistek, Ernaux bowiem stwierdza: „przyszłam na świat, ponieważ ty umarłaś, a ja cię zastąpiłam” (Ernaux, 163). To doświadczenie warunkowego życia opartego na śmierci poprzedzającej narodziny staje się istotne dla praktyki pisarskiej francuskiej autorki, które towarzyszy jej od dzieciństwa, jak sama pisze:

Znajduję zapisek z mojego dziennika z sierpnia 1992 roku: „Jako dziecko – czy stąd wzięło się pisanie? – zawsze wierzyłam, że jestem sobowtórem innej, która żyje gdzie indziej. I że nie żyję naprawdę, bo moje życie to »pisanie«, fikcja należąca do tamtej. To niebycie lub fikcyjne bycie” (Ernaux, 154).

Annie Ernaux następnie wyznaje: „Nie piszę dlatego, że umarłaś. Umarłaś, żebym pisała, a to olbrzymia różnica” (Ernaux, 148), albo w innym fragmencie: „Czy to nie dzięki pisaniu się odrodziłaś” (Ernaux, 163) – to właśnie pisanie staje się próbą wskrzeszenia siostry. Assmann przy omawianiu metaforyki pamięci związanej z wywoływaniem duchów, zwraca również uwagę na „siłę wskrzeszania”<sup>28</sup> jaką ma pamięć. Obie autorki, pisząc siostrzane elegie, chcą poprzez literaturę oddać swoje istnienie starszym siostronom. Samo słowo *wskrzeszenie* pojawia się dwukrotnie w liście Ernaux, jest zawarte w stawianych do siostry pytaniach: „Czy piszę do ciebie po to, żeby cię wskrzesić i ponownie uśmiercić?” (Ernaux, 141)

<sup>25</sup> Justyna Tabaszewska, *Pamięć afektywna* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2022), 63.

<sup>26</sup> Tabaszewska, *Pamięć afektywna*, 64.

<sup>27</sup> Wprowadzając termin *widmosiostrzanej-poetyki* odwołuję się do kategorii *spektropoetyki* Jacquesa Derridy oraz nawiązującej do niej feministycznej propozycji *spektropoetyki matki* Caroli Hilfrich, którą badaczka stosuje w autobiograficznych poszukiwaniach Héléne Cixous w artykule: Carola Hilfrich, „Autobiography as a Spectropoetics of the Mother. On Héléne Cixous’ Recent Works”, w: *Zeitgenössische jüdische Autobiographie*, red. Christoph Miething (Berlin: De Gruyter, 2003), 129–146.

<sup>28</sup> Assmann, *Między historią*, 119.

albo w innym miejscu pyta „Czy poprzez ten list nie dążę do pewnej formy wskrzeszenia cię z martwych, wyzbytej jakichkolwiek więzów ciała i krwi?” (Ernaux, 157). Celem wskrzeszenia jest nie tylko powołanie do życia, ale uwolnienie się od zmarłej i równocześnie pożegnanie z nią:

Być może chciałam spłacić wymagany dług, dając ci istnienie, które mnie dała twoja śmierć. Albo sprawić, że ożyjesz i znów umrzesz, aby uwolnić się od ciebie, od twojego cienia. Uciec od ciebie. Stoczyć walkę z długim życiem umarłych (Ernaux, 172).

Od dzieciństwa afektywne przeczuwanie zastępowania poprzedniego dziecka, bycia sobotką, przyjscia na świat w miejsce siostry obecne jest również w elegii Han Kang:

Zeszłej wiosny wzięłam udział w audycji radiowej. Zapytano mnie wówczas o doświadczenie z dzieciństwa, które zbliżyło mnie do smutku. Od razu pomyślałam o tym, jak umarła moja siostra(...). O tym, że narodziłam się w jej miejsce i dorastałam zamiast niej (Kang, 20).

Wskrzeszenie u południowokoreańskiej autorki wykracza poza tekst i poza proces pisania – jest radykalniejsze, łączy się z somatycznym doświadczeniem obecności zmarłej, ponieważ autorka oddaje siostrze swoje ciało: „Zaczęłam pisać tę książkę, kiedy pojęłam, że tą osobą jest moja starsza siostra i że mogę ją wskrzesić, użyczając jej własnego życia i ciała” (Kang, 136). Po przybyciu na rezydencję literacką do Warszawy, dostrzega związek miasta odbudowanego z ruin z losem swojej siostry i postawia patrzeć na miasto jej oczami:

I wyobrażam sobie, że przybyła tutaj zamiast mnie. Do miasta, które okazało się zaskakująco znajome, które przypominało jej własne życie i śmierć. (...) To ona idzie teraz ulicą w centrum tego miasta. (...)

*Nie będę już dłużej pytać samej siebie,  
czy powinnam Ci oddać moje własne życie* (Kang, 33–35).

Druga część książki zatytułowana *Ona* w całości składa się z opisu doświadczenia patrzenia na świat oczami zmarłej. Jest zapisem wskrzeszenia siostry i wcielenia jej widma, zapisem performatywnego działania mediumicznego w trybie afektywnym. Narracja w tej części *Białej elegii* zmienia się z drugoosobowej na trzecioosobową, autorka przemienia się w obserwatorkę życia wskrzeszonej siostry – sama staje się doppelgängerem zmarłej, snuje kontrfaktualną narrację – medium staje się widmem. W trzeciej, ostatniej części *Wszystko co białe* autorka m.in. opisuje jak jej ciało odczuło wcielenie: „Kiedy patrzyłam Twoimi oczami, wszystko

widziałam inaczej. Kiedy wcieliłam Cię w swoje ciało, inaczej stawiałam kroki” (Kang, 113). Elegii towarzyszą również fotografie, które stanowią dokumentację fotograficzną działań performatywnych Han Kang, swoistych rytuałów pożegnalnych z siostrą m.in. dokumentację szycia białego kaftanika czy też nakładania białego puchu na napisany węglem wiersz adresowany do siostry. Legeżyńska o współczesnej elegijności pisze: „W utworach elegijnych sytuację liryczną określa »gest pożegnania«”<sup>29</sup> – u południowokoreańskiej pisarki pożegnalny rytuał, na który składają się performatywne symboliczne gesty, stanowi całość z elegijnym tekstem adresowanym do siostry.

Siostrzana struktura uczuć obu autobiograficznych elegii artykułuje afektującą nieobecność zmarłych sióstr. Elegijne pisanie staje się próbą wskrzeszenia sióstr i aktem ofiarowania im własnego życia poprzez literaturę. Białosc uczuć tka elegijny antyjęzyk oraz widmosiostrzaną-poetykę pamięci afektywnej sobowtórek. Splot dwóch osobistych narracji o doświadczaniu widmowej obecności i sobowtórstwie, kreśli wspólnotową strukturę pojęć widmosiostrzanego idiomu pisarek.

## Bibliografia

- Assmann, Aleida. *Między historią a pamięcią. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Czyżak, Agnieszka. „Poetki wobec przemijania”. W: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Edyta Sołtys-Lewandowska, 149–164. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2018.
- Dąbrowski, Bartosz. „Wezwanie widmokrytyki”, *Czas Kultury* 2 (2013): 51–55.
- Ernaux, Annie. „Druga córka”. W: tejże, *Bliscy*, tłum. Agata Kozak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2022.
- Ernaux, Annie. „Zdarzenie”. W: tejże, *Ciała*, tłum. Agata Kozak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024.
- Głosowicz, Monika. *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Hilfrich, Carola. „Autobiography as a Spectropoetics of the Mother. On Hélène Cixous’ Recent Works”. W: *Zeitgenössische jüdische Autobiographie*, red. Christoph Miething, 129–146. Berlin: De Gruyter, 2003. DOI:10.1515/9783110926170.129.

<sup>29</sup> Legeżyńska, *Gest pożegnania*, 18.

- Kang, Han. *Biała elegia*, tłum. Justyna Najbar-Miller. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2024.
- Klüger, Ruth. *Żyć dalej...*, tłum. Mariusz Lubyk. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2009.
- Krall, Hanna. „Dybuk”. W: tejże, *Dowody na istnienie*. 5–17. Poznań: Wydawnictwo a5, 1995.
- Legeżyńska, Anna. *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 1999.
- Lipman, Ruth. „Seeking the Shadow Sister in Annie Ernaux’s »L’autre fille«”, *The French Review* 3 (2017): 50–62.
- Marzec, Andrzej. „Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques’a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury”. W: *Wymiary powrotu w literaturze*, red. Magdalena Garbacik, Piotr Kawulok, Adam Nowakowski, Natalia Palich, Tomasz Surdykowski, 255–262. Kraków: Libron 2012.
- Meek, Margaret. „Play as Paradox. Some Considerations of Imagination and Language”. W: *Language And Learning. An Interactional Perspective*, red. Gordon Wells, John Nicholls. Londyn: Routledge, 1985. <https://doi.org/10.4324/9780203214817>.
- Punter, David. „Spectral Criticism”. W: *Introducing Criticism at the 21st Century*, red. Julian Wolfreys, 259–278. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.
- Schellinski, Kristina. *Individuation for Adult Replacement Children*. New York–Oxon: Routledge 2020.
- Shwab, Gabriele. „Replacement Children: The Transgenerational Transmission of Traumatic Loss”, *American Imago* 3 (2009): 277–310.
- Tabaszewska, Justyna. *Pamięć afektywna*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2022.
- Tabaszewska, Justyna. *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- Zarzycki, Łukasz. „O terminach dotyczących odmian języka – ujęcie porównawcze”, *Kształcenie Językowe* 12 (2014): 85–92.

## “The Whiteness of Feelings” – Sisterly Elegies by Han Kang and Annie Ernaux

### Summary

In this paper I analyze the sisterly elegies of the Nobel laureates - Han Kang’s “White Elegy” and Annie Ernaux’s “The Other Girl”. Sisterhood relates both the theme and the poetics of memory of autobiographical works. Elegy writing becomes an attempt to resurrect dead sisters and an act of offering them their own lives through literature. The common affective structure is made of

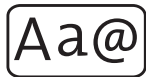
recurring sisterly categories: anti-language, whiteness, doppelganger, resurrection. The intertwining of two personal narratives about the replacement child's spectral existence draws a structure of the women writers's spectro-sisterly idiom. To analyze the texts, I refer to affect theory, spectral criticism and memory studies.

#### Keywords

Han Kang, Annie Ernaux, elegy, autobiography, sisterhood, affect, memory, spectral criticism, replacement child

#### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Anna Aderek, „»Białość uczuć« – siostrzane elegie Han Kang i Annie Ernaux”, *Autobiografia Literatura Kultura Media 2* (2025), 25: 47–60. DOI: 10.18276/au.2025.2.25-04.



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 61–74  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-05



## IDIOMY PISAREK

MAGDALENA LANGE-HENSZKE\*

Uniwersytet Szczeciński

# Napisać Black Italy. Kontrnarracje Igiaby Scego

### Streszczenie

Autorka artykułu przedstawia twórczość włosko-somalijskiej pisarki Igiaby Scego jako praktykę literacką, która demaskuje włoski kolonializm, rasizm i mit homogenicznej *italianità*, tworząc w ten sposób formę oporu wobec dominujących narracji włoskiej tożsamości narodowej. Poprzez swoje powieści, eseje i zaangażowanie społeczne Scego konstruuje kontrnarracje wobec dominującej historii narodowej. Wplatając w swoją narrację doświadczenia diaspory, bycia osobą czarną i migracji, oferuje alternatywną wizję współczesnych Włoch. Centralnym punktem twórczości Scego są tematy języka i pamięci, które służą jako narzędzia do odzyskania głosu przez członków diaspory i przedstawicieli „drugiego pokolenia”. Przedstawiona analiza skoncentrowana jest w szczególności na powieści *Cassandra a Mogadiscio* (2023), w której pisarka splota historię swojej rodziny z historią somalijskiej diaspory, jednocześnie zastanawiając się nad językiem jako miejscem oporu i tworzenia hybrydycznej tożsamości. W artykule autorka dowodzi, że pisarstwo Scego – osadzone w pamięci, kobiecej perspektywie i krytycznym dialogu z historią – otwiera przestrzeń dla wielogłosowej, inkluzywnej wizji włoskości, która podważa mit jej jednolitości.

### Słowa kluczowe

Igiaba Scego, tożsamość włoska / *italianità*, pamięć kolonialna, diaspora somalijska, bycie osobą czarną

---

\* Kontakt z autorką: [magdalena.lange-henszke@usz.edu.pl](mailto:magdalena.lange-henszke@usz.edu.pl); ORCID: 0000-0002-7156-2970.

Czym jestem? Kim jestem? Jestem czarna i jestem Włoszką. Ale jestem także Somalijką i jestem czarna. Jestem zatem Afro-Włoszką? Włoszko-Afrykanką? Drugim pokoleniem? Niepewnym pokoleniem [...] Jestem skrzyżowaniem dróg [un crocevia], tak mi się przynajmniej wydaje. Mostem, akrobatką, kimś, kto zawsze balansuje na krawędzi i kto nigdy tego nie robi. Ostatecznie jestem tylko moją historią<sup>1</sup>

– pisze Igiaba Scego w jednej ze swoich książek, zdedykowanej „Somalii, gdziekolwiek ona się znajduje”. Pisarka, aktywistka i edukatorka urodziła się w 1974 roku w Rzymie jako córka Somalijczyków, którzy uciekli do Włoch po objęciu władzy w Somalii przez dyktatora Siada Barre. Igiaba Scego reprezentuje tzw. *seconde generazioni*, pokolenie dzieci imigrantów urodzonych we Włoszech, uczęszczających do włoskich szkół, dla których bardzo często język włoski stanowi *lingua madre*, lecz w praktyce nieposiadających prawa do włoskiego obywatelstwa (otrzymują je dopiero po ukończeniu 18 roku życia, jeśli od urodzenia, legalnie i nieprzerwanie, mieszkają w Italii). Jak zauważa Sabrina Brancato, terminy „Afro-Europa” oraz „Afro-Europejczyk” zyskują w ostatnich latach coraz większą popularność, szczególnie w kontekście debat dotyczących współczesnych tożsamości europejskich, prowadzonych między innymi na podstawie badań literaturoznawczych<sup>2</sup>. Coraz większe zainteresowanie badaczy budzą przestrzenie dotychczas uznawane za marginalne bądź zmarginalizowane, a zarazem wielowymiarowe formy kulturowe rozwijające się w Europie stają się inspiracją dla rosnącej liczby analiz naukowych. W tym kontekście coraz wyraźniej ujawnia się potrzeba wypełnienia luki pomiędzy kolejną parą binarnych opozycji, na których ufundowana jest tradycja kultury europejskiej. Po dychotomiach takich jak ciało–dusza, natura–kultura, mężczyzna–kobieta czy mężczyzna–Inny, nadchodzi czas na redefinicję opozycji Zachód–Afryka oraz migrant–pełnoprawny obywatel. Ten i inne problemy społeczne Igiaba Scego podejmuje regularnie nie tylko w swoich powieściach, lecz także na łamach czasopism „Il Manifesto” i „Internazionale”, z którymi stale współpracuje. Jej twórczość literacka i publicystyczna wnosi do głównego nurtu debaty intersekcyjną perspektywę – zarazem wewnętrzną i zewnętrzną – łączącą doświadczenia Afryki i Europy, dziedzictwo kolonializmu i współczesne migracje, a także pamięć historyczną z codziennymi wyzwaniami życia w społeczeństwie wielokulturowym.

<sup>1</sup> Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono* (Roma: Rizzoli, 2010), 31. W języku włoskim użyty przez autorkę rzeczownik *crocevia* oznacza skrzyżowanie dróg w sensie dosłownym, ale także punkt, gdzie spotykają się różne kultury i doświadczenia w sensie figuratywnym (tłumaczenie M.L.-H.).

<sup>2</sup> Sabina Brancato, „Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?”, *Research in African Literatures* 39 (Fall, 2008), 3: 1–13.

Igiaba Scego debiutuje w 2003 roku, kilka lat po tym jak włoskie pole literackie zdominowali *giovani cannibali*, pokolenie młodych pisarzy, brutalnie opowiadających o kondycji prekariuszy, pozbawionych wiary w sens ludzkości, „pożerających” tematy, estetykę i język kultury popularnej<sup>3</sup>. Uwagę odbiorców zyskała wtedy także literatura nurtu *noir*, wraz z którą wyłaniają się tematy związane z historią, konfliktami, podmiotowością, lokalnością. Powraca bohater zaangażowany, a wraz z nim wiara w możliwą walkę i poszukiwanie strategii oporu wobec neoliberalizmu. Pojawiają się tematy takie jak: rasizm, obcy, imigrant. Igiaba Scego czerpie z narracji postmodernistycznych lat 90., zajmuje się tematami takimi jak ciało, wyobrażenia młodych kształtowane przez popkulturę, wprowadzając jednocześnie do narracji ciała niebiałe, niehetero, ciała naznaczone historią i rasizmem. Jako jedna z pierwszych w Italii, zaczyna otwarcie krytykować milczenie otaczające ciała „nienormatywne”, w okresie gdy dyskurs postmodernistyczny analizuje kategorię Innego z różnych perspektyw. Jej działalność – nie tylko literacka, lecz także publicystyczna i edukacyjna – koncentruje się na tworzeniu przestrzeni publicznej umożliwiającej refleksję nad społecznymi, politycznymi i kulturowymi konsekwencjami bycia osobą białą lub czarną we współczesnych Włoszech. Scego wpisuje się w nurt *global blackness*, podważając koncepcję monolitycznej, białej tożsamości narodowej w kraju, który – mimo położenia w samym centrum śródziemnomorskiego tygla kultur – przez długi czas opierał się uznaniu wkładu społeczności niebiałych w rozwój włoskiej kultury, historii, życia społecznego oraz narodowej wyobraźni.

Na początku XXI wieku udaje się we włoskiej kulturze wskrzesić kategorię zaangażowania oraz przekonanie o społecznej roli literatury. W ten intelektualny i artystyczny ferment włączają się głosy reprezentujące tzw. literaturę postkolonialną, a szerzej – literaturę migracyjną, które znacząco poszerzają pole debaty o nowe doświadczenia, perspektywy i formy opowiadania<sup>4</sup>. Niejako w odpowiedzi na niechęć *mainstreamu*, powstają sieci kontaktów i wymiany między twórcami młodego pokolenia, także tymi o imigranckim pochodzeniu. Właśnie w tamtym okresie wyłania się metodologia czarności (*blackness*), początkowo oparta na opowiadaniu doświadczenia migracji i zetknięcia z Włochami, następnie skupiona na wydobywaniu, ze zbiorowej niepamięci, kolonialnej historii Włoch, by w końcu tropić

<sup>3</sup> Pisała na ten temat Barbara Kornacka w książkach *Ucho, oko, ciało. O prozie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013), a następnie *Fenomen młodych pisarzy w literaturze włoskiej końca XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016).

<sup>4</sup> Kategoria literatury migracyjnej budzi kontrowersje, sama Scego mówi w rozmowie z Simone Brioni, jednym z najważniejszych włoskich badaczy *world literature*, że „nie ma czegoś takiego jak »literatura migracyjna«, my, potomkowie Afrykanów, nie jesteśmy ruchem takim, jak dekadentyzm czy futuryzm”. Ze względu na sposób eksplorowania historii, wpisuje swoją twórczość raczej w kontekst New Italian Epic.

i ujawniać utrzymujące się nierówności rasowe. Jak zauważa Gabriele Lazzari, czarność staje się przestrzenią politycznego oporu i społecznego wyzwolenia, ale też legitymizuje się jako miejsce artystycznej inwencji<sup>5</sup>.

W jaki sposób Igiaba Scego wpisuje się w nurt *global blackness*? Po pierwsze – eksplorując życie Włochów afrykańskiego pochodzenia (Afro-Włochów) oraz dylematy hybrydowych tożsamości – udowadnia, że włoska kultura nie jest jednorodna, lecz ma charakter pluralny i diasporowy. W wystąpieniach medialnych i publicznych, ale także podczas spotkań w szkołach i na uczelniach, autorka kwestionuje narracje polityczne i historyczne, które marginalizują lub ignorują czarnych mieszkańców i migrantów. Po drugie Scego proponuje przemysłowanie granic włoskości (*italianità*), czy też szerzej, przynależności kulturowej. W 2009 roku pisarka prowadziła w Radio Tre pionierską audycję zatytułowaną „Black Italians”, w której przeprowadzała wywiady z osobami niebiałymi, które mieszkają we Włoszech i przyczyniły się do rozwoju włoskiej kultury, polityki, sportu (np. Jean Leonard Touadi, Ashraf Saber, Leone Jacovacci, Saba Anglana, Ester Elisha). Jej zamierzeniem była walka z mitem o białości Włochów, w czasie gdy plakaty na stadionach, na których grał Mario Balotelli, głosiły „Non ci sono italiani negri” [Nie ma czarnych Włochów<sup>6</sup>]. Poprzez losy swoich rozmówców, a zwłaszcza rozmówczyń, Scego opowiadała o niemożności bycia postrzeganą jako czarna i Włoszka, a także trudności wyjścia poza role takie jak prostytutka, *badante* (opiekunka osób starszych), *colf* (pomoc domowa) czy uboga nielegalna imigrantka. Pisarka zwraca uwagę na problemy wynikające z różnicy chromatycznej – można być zbyt białą, aby być postrzeganą jako prostytutka lub uchodźczyni, ale zbyt czarną, żeby wchodzić w role przeznaczone dla kobiet białych. Temat reprezentacji czarnych kobiet we Włoszech jest dla niej szczególnie istotny, ponieważ ich wizerunek nadal kształtowany jest przez kolonialną propagandę opartą na micie Czarnej Wenus. Działalność Scego nabiera wyjątkowego znaczenia w kontekście południowoeuropejskim, który wydaje się dotknięty głęboką formą kolonialnej amnezji. Sabrina Brancato w 2008 roku pisała o całkowitym wymazaniu pamięci o dawnych winach zarówno w Hiszpanii, jak i we Włoszech; oba te kraje – jak zauważa – skłonne są postrzegać siebie jako niewinnych gospodarzy<sup>7</sup>. Choć obecnie w obu państwach debata publiczna dotycząca konsekwencji imperialnego zaangażowania w Afryce stopniowo się intensyfikuje,

<sup>5</sup> Gabriele Lazzari, *Methodologies of Blackness in Italy: Past, Present and Futures*, w: *Postcolonial Publics: Art and Citizen Media in Europe*, red. Bolette B. Blaagaard, Sabrina Marchetti et al. (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023), 57.

<sup>6</sup> W języku włoskim słowo *negro* było przymiotnikiem historycznie neutralnym, jednak dziś ma konotację pejoratywną i rasistowską, podczas gdy *nero* jest przymiotnikiem neutralnym i powszechnie stosowanym.

<sup>7</sup> Brancato, „Afro-European Literature(s)...”, 5.

przez długi czas koncentrowała się ona przede wszystkim na działaniach innych mocarstw kolonialnych. Jednocześnie to, że wielu Hiszpanów i Włochów pracowało w przeszłości jako migranci za granicą i doświadczało tam rasizmu, a także szeroko rozpowszechnione przekonanie, że mieszkańcy południowej Europy nie są rasistami – lub są nimi w mniejszym stopniu niż społeczeństwa północy – często prowadzi do niechęci wobec otwartego podejmowania kwestii związanych z dyskryminacją rasową<sup>8</sup>.

Przeplatanie się kategorii takich jak rasa, gender, religia, seksualność strukturuje narracje Scego. Za ich pomocą pisarka ukazuje, w jaki sposób polityka (neo)kolonialna nadaje formę współczesnemu światu i społeczeństwu. Zarówno ona, jak i inne pisarki reprezentujące literaturę migracyjną (np. Laila Wadia, Gabriella Kuruvilla, Ingy Mubiayi) piszą o seksizmie i rasizmie, podważając przekonanie Włochów o ich tolerancji, homogeniczności rasowej oraz białości. To one, jako pierwsze, sugerowały konieczność pogłębionej refleksji nad nowymi tożsamościami, które formują się w transkulturowej rzeczywistości Włoch.

„Literatura staje się elitarna [...] Kto nie ma środków finansowych, nie dostanie się w pole literackie, zwłaszcza jeśli ma migracyjny *background*”<sup>9</sup> mówi Igiaba Scego w jednym z wywiadów. Stwierdza również, że gdyby miała debiutować obecnie, prawdopodobnie nie udałoby jej się dotrzeć do miejsca, w którym się znajduje. Zauważa, że świat twórców i wydawców literatury we Włoszech jest monochromatyczny. Przekonała się o tym, wchodząc do finału Premio Strega, najbardziej prestiżowej, włoskiej nagrody literackiej, jako pierwsza włoska pisarka pochodzenia afrykańskiego. Pisarka jest obecna od dwudziestu lat na scenie literackiej i trzeba stwierdzić, że w tym okresie niebiałe głosy w zasadzie nie zostały przez włoską literaturę przyjęte, ani w roli pisarzy, ani wydawców, tłumaczy czy redaktorów. Igiaba Scego, jak sama podkreśla, zazwyczaj pozostaje „l'unica persona nera nella stanza” [jedyną czarną osobą w pokoju].

Obecnie twórczego fermentu i entuzjazmu, który towarzyszył początkom rozwoju nurtu literatury postkolonialnej we Włoszech, próżno szukać. Tak, jakby świat włoskiej kultury nie uwierzył całemu pokoleniu twórców. Dlaczego tak się stało? Lata 90. i początek lat dwutysięcznych przyjęły z dużym poruszeniem i zainteresowaniem tzw. *scrittori migranti*, pisarzy obcego pochodzenia, traktując ich jako mediatorów międzykulturowych, a ich książki jako swoiste laboratorium edukacji interkulturowej. W sierpniu 1989 roku zostaje zamordowany Jerry Masslo, imigrant pochodzący z Afryki Południowej. Wydarzenie to, nagłośnione przez media,

<sup>8</sup> Píše na ten temat historyk Angelo Del Boca m.in w książce *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire* (Roma: Beat Edizioni, 2021).

<sup>9</sup> Festival internazionale di letteratura Chiassoletteraria 2023, Incontro con Igiaba Scego, <https://www.youtube.com/watch?v=6St2BrGXMg> [dostęp 10.09.2025].

zabójstwo na tle rasowym, wstrząsnęło opinią publiczną. To właśnie głosów pisarzy migrantów Włosi chcieli wysłuchać, mierząc się z debatą na temat rasizmu, która w tamtym czasie wybuchła z wielką mocą<sup>10</sup>. W kolejnych latach powstają czasopisma, konkursy, badania akademickie poświęcone prężnie rozwijającej się *letteratura postcoloniale*. Z czasem zainteresowanie wydawnictw zaczyna wyraźnie słabnąć, wiele piszących osób znika z przestrzeni literackiej, ponieważ nie są w stanie znaleźć wydawcy. Dziś sytuacja jest ciekawa, pojawiło się kolejne pokolenie młodych osób piszących, głównie kobiet (np. Esperanza Hakuzwimana ur. 1991, Djarah Kan ur. 1993), bardzo aktywnych w mediach społecznościowych, którym jednak zdecydowanie trudniej debiutować na rynku wydawniczym. Popularność i zainteresowanie czytelników literaturą migracyjną, które możemy obserwować obecnie np. w Wielkiej Brytanii, we Włoszech straciło impet. Igiaba Scego angażuje się, aby tę sytuację zmieniać. Literaturę traktuje jak oręż w walce z inercją prawną i mentalną, w której Italia tkwi, czego przykładem niech będzie, zakończona niepowodzeniem w 2016 roku, batalia o reformę prawa Bossi-Fini oraz ustawy o obywatelstwie. Pisarka zauważa z żalem, że od początku lat 2000 dyskutuje się o tych samych sprawach i problemach. *Seconde generazioni* stały się trzecim i czwartym pokoleniem dzieci migrantów, zmiany jednak nie następują, machina państwa nie nadąża za przeobrażającym się z dnia na dzień społeczeństwem<sup>11</sup>.

Z czego wynikają problemy rasowej tożsamości Włochów, o których pisze, między innymi, Igiaba Scego? „Staliśmy się biali, kiedy zaczęliśmy nękać czarnych” mówi jeden z bohaterów filmu Martina Scorsese *Chłopcy z ferajny*, diagnozując paradoks myślenia Włochów o własnej tożsamości rasowej. Zjednoczenie Włoch w 1861 roku wymusza rozpoczęcie działań mających stworzyć homogenne społeczeństwo, „Abbiamo fatto l'Italia, ora dobbiamo fare gli italiani” [Stworzyliśmy Włochy, teraz musimy stworzyć Włochów], miał rzec Massimo d'Azeglio, włoski polityk i pisarz. Oprócz braku tzw. tożsamości narodowej, który w zasadzie jest włoską cechą charakterystyczną do dziś (Włoch jest przede wszystkim *barese*, *fiorentino*, *siciliano* itd., a dopiero potem *italiano*), moment zjednoczenia uwypukla głębokie podziały, nie tylko kulturowe i językowe, ale także ekonomiczne, administracyjne, prawne, organizacyjne oraz polityczne. Podczas gdy w północnej Italii rozwijają się przemysł i kapitalizm, na południu powszechne są latyfundia, z których wyrasta system mafijny, od początku ściśle powiązany z polityką. Feudalny wyzysk staje się główną przyczyną zjawiska „Grande Emigrazione”, czyli masowej emigracji do obu Ameryk, głównie Argentyny, Brazylii i Stanów Zjednoczonych. W latach 1876–1915 wyemigrowało ponad 14 milionów Włochów. W samym

<sup>10</sup> Więcej na ten temat zob. Lazzari, *Methodologies of Blackness in Italy*, 57–74.

<sup>11</sup> Igiaba Scego, „Prefazione”, w: *Future. Il domani raccontato dalle voci di oggi*, red. I. Scego (Firenze: effequ, 2020), e-book, loc. 63.

1913 roku wyjechało ponad 870 000 Włochów, z czego ponad 80% stanowili młodzi mężczyźni z południa kraju, rolnicy lub robotnicy rolni, poszukujący pracy i lepszych warunków życia<sup>12</sup>. W Stanach Zjednoczonych włoscy emigranci stawali się *white niggers*, byli określani jako prostacy, brudni, agresywni, leniwi, przestępcy itp. Faszystowskie Włochy próbowały kontrolować lub ograniczyć ekspatriację, zamiast tego zachęcając do zdobywania kolonii i migracji wewnętrznej. Jak zauważa Gabriele Lazzari, kreowanie włoskiej tożsamości jako kategorii biopolitycznej i rasowej oznaczało, że zarówno masowa emigracja Włochów pod koniec XIX wieku, jak i następująca niemal równocześnie, ekspansja kolonialna Włoch w Afryce, musiały zostać przedstawione jako naturalne i pozytywne skutki aktywności i przedsiębiorczości Włochów<sup>13</sup>. Proces ten miał decydujący wpływ na kształtowanie samorozgrzeszających mitów, które są dekonstruowane w Italii dopiero od około 40 lat, a wcześniej skutecznie uniemożliwiały zmierzenie się Włochów z prawdą o przeszłości ich kraju, której zniekształcanie stanowić miało jeden z zasadniczych elementów procesu *fare gli italiani*. Włoska propaganda wielokrotnie musiała stawiać czoła opinii publicznej często zniechęconej nieudaną kampanią podbojów kolonialnych. Sama historia kolonialnych Włoch jest nie tylko ciekawa, ale przede wszystkim kluczowa dla zrozumienia złożonych problemów tej zróżnicowanej ziemi, którą usilnie próbowano zjednoczyć pod flagą *tricolore*. Kwestia *bianchezza* (białości) stanowi w Italii stosunkowo nowy temat w debacie publicznej i akademickiej. Chodzi o zaangażowanie w krytyczną analizę włoskiej tożsamości rasowej, kulturowej i narodowej, dotąd ignorowanej na rzecz narracji o Italii *color blind*, uważanej za nierasistowską „z natury”, co jest paradoksem, wzięwszy pod uwagę, że podziały rasowe istniały i istnieją nadal, zakorzenione w tzw. *questione meridionale*.

Jak napisać zatem Black Italy? Igiaba Scego wychodzi z założenia, że należy przede wszystkim wykonać pracę pamięci. Zżyć i przekazać dalej pamięć somalijskiej diaspory, wpisać ją w *blackness globale*. Praktyka naprzedmiennego zestawiania narracji historycznych z relacjami osadzonymi we współczesności stanowi jedną z konstytutywnych strategii narracyjnych Scego. Zabieg ten pozwala autorce ukazać trwałość mechanizmów konstruowania afrykańskiej inności oraz ujawnić złożone konfiguracje relacji rasowych i genderowych. Co istotne, relacje te nie ograniczają się wyłącznie do opozycji między społeczeństwem włoskim a figurą Innego, lecz ujawniają się również wewnątrz samej społeczności afrykańskiej – w przypadku Scego przede wszystkim somalijskiej – odsłaniając jej wewnętrzne hierarchie, napięcia i sprzeczności<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Martin Clark, *Współczesne Włochy. 1871–2006* (Warszawa: Książka i Wiedza, 2009), 271–272.

<sup>13</sup> Lazzari, *Methodologies of Blackness in Italy*, 61.

<sup>14</sup> Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale* (Firenze: Mondadori, 2018), e-book, loc. 888.

*Cassandra a Mogadiscio*, powieść wydana w 2023 roku, powstała w czasie pandemii pod wpływem wielu czynników. Inspiracją był nie tylko lęk towarzyszący tamtemu okresowi, lecz także śmierć George’a Floyda w 2020 roku i wcześniejsze, obserwowane na świecie w milczeniu konflikty: wojna w Syrii, bitwa o Aleppo i zagłada tego miasta. Dla Scego wydarzenia te oznaczały nieuniknione paralele z Mogadiszu, umierającym pod okiem kamer na początku lat 90. Z tego braku działania rodzi się *Cassandra a Mogadiscio*, z refleksji o bezradności i ukrytej pod skórą traumie. Pod wpływem obecności swojej mamy, z którą pisarka zamieszkała w czasie pandemii, a która była w Somalii akurat w momencie wybuchu wojny i została tam uwięziona na kolejne dwa lata, Scego dochodzi do wniosku, że jej zadaniem jest spisanie i przechowanie pamięci bezpośredniego świadka powstania ran, które sparaliżowały jej rodzinę i całą Somalię. Z jednej strony więc historia rodziny, z drugiej zaś kumulacja wydarzeń, rozpoznanych jako moment globalnej zmiany, początek ponadnarodowej dyskusji, której efektem są książki, poezje, filmy, seriale, podcasty fundujące i legitymizujące pogłębioną refleksję na temat *blackness*. Ten kalejdoskop wydarzeń, które wbrew oczekiwaniom, wcale nie zatrzęsały światem, wzbudził w pisarce dobrze znane poczucie bycia *sfasata*, niesynchronizowaną, poza czasem. Po raz pierwszy poczuła się tak w sylwestrową noc 1990 roku, kiedy do beztrosko roztańczonej Italii docierały pierwsze informacje o wybuchu wojny domowej w Somalii, ale nikt nie przykładał wielkiej wagi do wydarzeń na globalnym południu. Igiaba ma szesnaście lat, żyje w czasach pokoju, ale wewnątrz jest na wojnie. To właśnie wtedy w jej życie wkrada się *Jirro*, które będzie jej towarzyszyć odtąd już zawsze i które, jak odkrywa, konstytuuje życie diaspory.

*Jirro* w języku somalijskim oznacza chorobę [...] Ale dla nas *Jirro* ma szersze znaczenie. Mówi o naszych ranach, o naszym bólu, naszym stresie pourazowym, powojennym. *Jirro* to nasze złamane serce. Nasze życie balansujące niepewnie między piekłem a dniem teraźniejszym. Jesteśmy istotami diasporycznymi, zawieszonymi na wietrze, wykorzenionymi przez dwudziestoletnią dyktaturę, jedną z najbardziej niszczycielskich wojen, które miały miejsce na Ziemi i przez ogromny handel bronią, który pogrzebał nasze kości i kości naszych przodków, pod stosem kałasznikowów, które z Naddniestrza trafiły prosto do portu w Mogadiszu. Aby pogrążyć nas w nicości<sup>15</sup>.

*Jirro* to kluczowe słowo w książce, oznacza wiele rzeczy, wiele traum. Wypowiadane niemal jak zaklęcie, słowo szamańskie, wielokrotnie powracające, być może po to, aby je rozbroić i znaleźć na nie lek.

<sup>15</sup> Igiaba Scego, *Cassandra a Mogadiscio* (Milano: Bompiani, 2023), 17.

W *Cassandra a Mogadiscio* krystalizuje się pisarski projekt Scego. Pragnie zostać tłumaczką diaspory, poczynając od własnej rodziny, przez somalijską diasporę w Italii, po chęć wpisania się szerzej w problematykę czarności. Projekt opiera się na dwóch założeniach, po pierwsze chce opowiadać kolonialną historię, aby przywracać pamięć, którą Włosi skrzętnie pogrzebali i ekshumują od stosunkowo niedawna. Chodzi zarówno o działalność kolonialną, jak i o powojenne kontakty Italii i Somalii, zwłaszcza w latach 1950–1960, kiedy, w ramach zarządu powierniczego, Włochy miały przygotować Somalię do samodzielnego administrowania krajem (*Amministrazione Fiduciaria Italiana*). Drugi filar pisania Scego to badanie tożsamości hybrydowej, niewidzialnej dla instytucji państwa, ignorowanej przez społeczeństwo, a która stanowi rzeczywistość coraz większej liczby osób oraz niewykorzystany potencjał społeczny i kulturowy. W ostatnich latach Scego podejmuje również temat afropejskości (czego przykładem jest powieść *La linea del colore* z 2020 roku) którą, podobnie jak brytyjski pisarz i fotograf Johny Pitts, rozumie jako coś więcej niż obsesyjne poszukiwanie autentycznej tożsamości. W ujęciu Pittsa, z którym Scego zdaje się w pełni zgadzać, afropejskość powinna stanowić wkład w budowanie koegzystencji wspólnotowej, wraz z nieodłącznymi od niej ustępstwami i kompromisami. Ma być mostem przerzuconym ponad „ogrodzeniem z drutu kolczastego”, wyznaczającym komu wolno, a komu nie wolno przejść na drugą stronę, umożliwiając tym samym tworzenie nieformalnej koalicji kulturowej<sup>16</sup>.

Powieść *Cassandra a Mogadiscio* odtwarza historię matki Igiaby Scego oraz genealogię jej rodziny, a poprzez losy jednostki rekonstruuje również pamięć całego kraju. Opowieść o matce staje się zarazem opowieścią o XX wieku – nie tylko somalijskim, lecz także włoskim. Utwór zbudowany jest z fragmentarycznych, rozproszonych wspomnień, z których autorka próbuje złożyć historię przekazywaną ustnie, historię, która w przypadku braku zapisu mogłaby ostatecznie ulec zatarciu, podobnie jak samo Mogadyszu. To mozolne układanie mozaiki pamięci pełni funkcję łącznika między pokoleniami rodziny rozproszonej po świecie.

Powieść dedykowana została *alle zie*, ciotkom, które pełnią bardzo ważną funkcję w somalijskiej kulturze, „ciotka to ta, która opowiada historie. Te najpiękniejsze. I te niewygodne”<sup>17</sup>. Scego wybiera jedną z bratanic, Sorayę, którą w książce nazywa nieprzypadkowo *Amatissima* (Ukochana) i jej opowiada losy rodziny, a w zasadzie przekazuje jej opowieść babci, z którą dziewczyna, urodzona we Francji, dosłownie nie ma wspólnego języka. Scego czuje się odpowiedzialna za utrzymanie ciągłości, skomunikowanie pokolenia najstarszego z najmłodszym, „jestem dla ciebie tą, która tłumaczy [...] *Jestem turjuman*, tłumaczką historii, która musi

<sup>16</sup> Johny Pitts, *Afropejczycy. Zapiski z czarnej Europy* (Kraków: Wydawnictwo Otwarte, 2023), 17.

<sup>17</sup> Scego, *Cassandra a Mogadiscio*, 19.

zostać zapisana, ale nie wiem jak ją napisać. Może dlatego, Sorayo, usiadłam przed komputerem. Aby tłumaczyć. Przetłumaczyć nasze szaleństwo”<sup>18</sup>.

Określając swój projekt pisarski, Scego odwołuje się do kilku idei. Używa metafory rozbitego lustra, wyrażającej fragmentaryzację wspomnień i proces łączenia pokoleniowej pamięci diaspory, która nie tylko jest wyimkowa, ale dodatkowo rozłożona na kilka pokoleń, kilka krajów i kilka języków. Metafora rozbitego lustra, być może mało oryginalna, okazuje się bardzo pomocna w opisywaniu procesu rekonstrukcji tożsamości, procesu, który pozostaje zawsze przerywany, niedoskonały, gdyż odłamki nie przylegają do siebie idealnie. Scego posługuje się także terminem zapożyczonym od brazylijskiej pisarki Conceição Evaristo, która mówi o *escrivenzia*, *escritura* – pisaniu, które jest jednocześnie *esperienza* – doświadczeniem, niezbędnym do zrozumienia historii rodziny, wielowymiarowej i diasporycznej naznaczonej wojną, dyktaturą i wielokrotnymi migracjami. Jak pisze Scego, doświadczenie pisania biograficznego, „podążanie za śladami osobistymi i rodzinnymi, przełomowe momenty, spotkania, geografie i słownictwo rodzinne stanowią wyzwanie i są najlepszym sposobem na podróżowanie po nieznanym obszarze historii i intymności, które domagają się wyrażenia w całej swojej mocy”<sup>19</sup>. W miarę pisania okazuje się, że materia biograficzna pełna jest białych plam, amnezji, pułapek. Chodzi zatem także o przebycie intymnej drogi ku rozjaśnieniu tego, co jawi się jako nieprzejrzyste, mętne, poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, na ile te nieświadome przeinaczenia pamięci lub jej braki, zmieniają esencję pisania biograficznego/autobiograficznego. Czy sprawiają, że staje się ono kłamstwem, traci na wartości, staje się fikcją? A może, jak zauważa Scego, (auto)biograficzna eksploracja prowadzi do ujrzenia historii, zarówno w skali mikro, jak i makro, z różnych perspektyw, zwłaszcza jeśli dopuścimy do gry pamięci także niedopowiedzenia, braki, pominięcia i te tereny, na które trudno nam powracać, ze wstydu lub ze strachu. Do metafor pisania jako składania rozbitych odłamków lustra oraz pisania jako doświadczenia podążania za śladami rodziny, także tymi skrzętnie zacieranymi, Scego dodaje jeszcze jedną – metaforę pisania jako tkania arrasów. Jej matka opanowała tę sztukę do perfekcji, uczyła jej innych.

Ten gest kobiecych rąk, przechodzenie igłą przez materiał a potem łączenie brzegów, aby stworzyć coś nowego i pięknego, dbałość o to, aby przód był nieskazitelny, podczas gdy z tyłu nici splatają się lub zaciskają w małe, mocne supełki, wydaje mi się, że wspaniale oddaje sens pisania, a w szczególności mojego pisania<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, 361.

<sup>20</sup> Tamże, 362.

Pozszywać własną historię, połączyć skrawki, nadając nazwę poczuciu zagubienia, strachu, wyalienowania, oderwania od *matirii* – macierzy, które towarzyszy wszystkim tym, którzy przeżyli wojnę, wygnanie, utratę swej ziemi i swoich ludzi. *Jirro* trzeba oswajać, trzeba nauczyć się nad nim panować, aby nie czuć się pokonanym, ofiarą, tego Scego jest pewna.

Nigdy nie byliśmy ofiarami i nie będziemy nimi w przyszłości. Zależy mi na tym, aby już teraz ci to powiedzieć Sorayo. *Jirro* nas unicestwiło. Unicestwiło. Czasem wykrwawiało. Rozłączało. Prześladowało. Pogubiliśmy się. Wielokrotnie. Jako kobiety, mężczyźni, rodzina. Jednostki, społeczeństwo. Ale nadal tu jesteśmy, moja kochana, razem. I jesteśmy cali. *Alhamdulillah!* Jesteśmy tu. Aby chwalić życie. Aby dać się porwać nieznanemu. Wierząc każdego ranka w nowy horyzont. I w szaleństwo nowego słońca, które wschodzi. Przed nami. Wieczne. Żółte. Szczęśliwe. Ogromne. *Aad u weyn*. Dlatego, za każdym razem, gdy *Jirro* powraca, znajdujemy lekarstwo.

Hooyo szyje.

Ja piszę.

Twój ojciec się śmieje.

A ty, ukochana?<sup>21</sup>

*Jirro* istnieje, wpisane niemalże w DNA rodziny, gryzie, pustoszy, rozdziera. Panaceum może być piękno i miłość, z których powstają książki lub arrasy zwane *maro*, „miłość, która łączy się z miłością, oddala zapomnienie, smutek, tchórzliwe milczenie. W tych *maro*, tanich tkaninach, ona przemienia *Jirro*, które w niej eksploduje, w gobeliny o czystym blasku”<sup>22</sup>.

W jakim języku pozszywać pamięć rodziny, Somalii, diaspory? Jak zrekonstruować utraconą przeszłość i spleść ją z postrzępioną teraźniejszością? W jakim języku odpędzić *Jirro*? Scego wybiera włoski i somalijski. Można zauważyć zmiany stylu w jej twórczości, te dwa języki współpracują w różny sposób w kolejnych tekstach. Dziś język włoski pisarka postrzega w liczbie mnogiej, zależy jej żeby pokazać tę jego pluralność, która jest odwieczna, jeśli przyjrzeć się jego genezie i historii. Dla dziadków Igiaby włoski to język kolonizatorów, dla jej rodziców – język awansu społecznego, dla jej starszych braci i kuzynów staje się językiem muzyki rozrywkowej, Gianniego Morandiego, Pupo, językiem filmów i powieści. Dla niej samej to jej własny język, język czarnej rzymianki, pisarki, ale też kibicki Romy.

<sup>21</sup> Tamże, 20–21.

<sup>22</sup> Tamże, 37.

*Cassandra a Mogadiscio* to próba stworzenia genealogii języka włoskiego, od Dantego, Boccaccia, Manzoni (dla którego zresztą pierwszym językiem był francuski, swój włoski tworzy niejako sam, na potrzeby pisania), przez włoskich pisarzy, takich jak Elsa Morante czy Natalia Ginzburg, po włoskich pisarzy, pisarzy, muzyków, raperów reprezentujących młode, wielokulturowe pokolenie, jak Dhiara Kan, Pap Khouma czy Mahmoud. Scego wybiera różne strategie wprowadzenia języka somalijskiego – *La nomade che amava Alfred Hitchcock* – *Ari raacato jecleeyd Alfred Hitchcock* to tekst dwujęzyczny, *Rhoda* zawiera słowniczek, *Oltre Babilonia* wyjaśnia somalijskie słowa występujące w tekście, *La mia casa è dove sono* to książka napisana prawie wyłącznie w języku włoskim, w najnowszej powieści *Cassandra a Mogadiscio* somalijskie słowa nie tylko wplecione są w tekst, ale też konsekwentnie powtarzane, tak aby czytelnik stopniowo je przyswajał. W ostatniej powieści pojawia się wiele wtrąceń w języku angielskim. Wielość języków czy rejestrów samego języka włoskiego ma wprowadzać adresatkę tej epistolarnej powieści – Sorayę, ale i czytelników, do wnętrza rodziny diasporycznej, której leksykon rodzinny jest chaotyczny, niejednorodny, poliglotyczny. Celem nie jest chęć osiągnięcia efektu egzotyizmu, chodzi raczej o rezultat, który Andrea Camilleri uzyskał, wymyślając język sycylijskiej, fikcyjnej miejscowości Vigata, w której toczy się akcja kultowej, dobrze znanej również polskim odbiorcom, serii o komisarzu Montalbano, gdzie dialekt płynnie łączy się z *italiano standard*. Czytelnik stopniowo przestaje zauważać obce brzmienie słów, w miarę lektury oswaja je, wchłania, przenikają do tkanki *lingua madre*. W wyniku takiej perfuzji znane i obce zaczynają tworzyć jednorodną całość. W procesach decentralizacji języka kolonizatora, chodzi także, jak zauważa Lucia Quaquarelli, o umożliwienie obalenia relacji władzy między językami, poprzez subtelne i ciągłe wewnętrzne sabotowanie porządku i rzekomej spójności dominującego języka, realizowane poprzez szereg procesów dewiacji, cytowania, zapożyczania, przesuwania znaczeń, tworzenia kalki czy słowotwórstwa<sup>23</sup>. To nie jest kwestia *talking back*, pisania które miało otwierać możliwą przestrzeń kontrnarracji, oporu, przesunięcia granic władzy. Dziś piszący to jednostka hybrydowa, która jest świadoma, jak bardzo zawiedzione zostały marzenia przodków o wolności i równości. Igiaba Scego w 2019 roku redaguje antologię *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*<sup>24</sup>, współczesną wersję zolańskiego *I' Accuse*, po to, aby – jak wyjaśnia we wstępie – przemówić do Italii,

<sup>23</sup> Lucia Quaquarelli, „Decentrare la lingua. Alcune considerazioni sul caso italiano”, *Cosmo. Comparative Studies in Modernism* 11 (Fall, 2017), 75.

<sup>24</sup> Tytuł można odczytać jako grę słowną, słowo „future” odczytane po angielsku oznacza „przyszłość”, odczytane po włosku jest przymiotnikiem „przyszły” rodzaju żeńskiego w liczbie mnogiej. Podtytuł można przetłumaczyć jako „jutro opowiedziane głosami dzisiejszymi”.

która „choć nosi nas w łonie, nie zauważa nas”<sup>25</sup>, w imieniu tych, którzy urodzili się we Włoszech, ale „są pomiędzy, po prostu. Pomiędzy *spaghetti* a *cous cous*”<sup>26</sup>. Antologia ma opowiadać o *terra di mezzo*, ziemi pomiędzy, rzeczywistości, w której żyją dzieci imigrantów, zmagając się z odkrywaniem swej hybrydowej tożsamości. Chodzi także o zadawanie społeczeństwu włoskiemu niewygodnych pytań, takich które, jak pisze Scego, wstrząsają zarówno aktualnością, jak i głęboką istotą naszego człowieczeństwa. To nie przypadek, że tematy takie jak: kolonializm, obywatelstwo, białość, czarność, język, wyłaniają się z większości zawartych w antologii tekstów.

Według Igiaby Scego „literatura to otwarty świat, to rozmowa, w trakcie której wspólnie się dorasta i dyskutuje, każdy we własnym stylu”<sup>27</sup>. Nie istnieje jednorodność, diaspora afrykańska jest tego świadoma. Zachód dopiero musi to sobie uświadomić. Być może, jak zauważa Lucia Quaquarelli, nie ma czegoś takiego jak jedna, monolityczna *lingua madre*<sup>28</sup>. Istnieją języki w ruchu, które nakładają się na siebie i przechodzą jeden w drugi. Języki historycznie skonstruowane i oparte na złudzeniu optycznym ich jednorodności, zinstytucjonalizowane przez logikę polityczną, ekonomiczną, kulturową, które jednak wykraczają poza przypisaną im przestrzeń i okazują się coraz bardziej porowate, przepuszczalne, zdecentralizowane i niezdiscyplinowane. Z tej perspektywy konkluzja, że brak monolitu dotyczy nie tylko języka, ale społeczeństwa w ogóle, wydaje się nieodległa.

## Bibliografia

- Scego, Igiaba. *Cassandra a Mogadiscio*. Milano: Bompiani, 2023.
- Scego, Igiaba. *La mia casa è dove sono*. Milano: Rizzoli, 2010.
- Scego, Igiaba (red.). *Future. Il domani narrato dalle vicende di oggi*. Milano: Effequ, 2019.
- Brancato, Sabrina. „Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?”. *Research in African Literatures* 39 (Fall, 2008), 3.
- Clark, Martin. *Współczesne Włochy. 1871–2006*, tłum. T. Wituch. Warszawa: Książka i Wiedza, 2009.
- Del Boca, Angelo. *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*. Roma: Beat Edizioni, 2021.
- Lazzari, Gabriele. „Blackness in Contemporary Italian Literature”. *Journal of Italian Studies* 38 (2021), 2.

---

<sup>25</sup> Scego, „Prefazione”, loc. 63.

<sup>26</sup> Tamże, loc. 67.

<sup>27</sup> Tamże, loc. 83.

<sup>28</sup> Quaquarelli, 84.

- Lazzari, Gabriele. *Methodologies of Blackness in Italy: Past, Present, and Futures*, w: *Postcolonial Publics: Art and Citizen Media in Europe*, red. B. Blaagaard, S. Marchetti, S. Ponzanesi, S. Bassi. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023.
- Pitts, Johny. *Afropojczycy. Zapiski z czarnej Europy*, tłum. Z. Szachnowska-Olesiejuk. Kraków: Wydawnictwo Otwarte, 2023.
- Quaquarelli, Lucia. „Decentrare la lingua. Alcune considerazioni sul caso italiano”. *Cosmo. Comparative Studies in Modernism* 11 (Fall, 2017).
- Romeo, Caterina. *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*. Firenze: Mondadori, 2018.

## Writing Black Italy: The Counternarrative of Igiaba Scego

### Summary

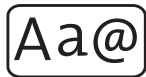
The article presents the work of Italian-Somali writer Igiaba Scego as a literary practice that exposes Italian colonialism, racism, and the myth of a homogeneous *italianità*, thereby creating a form of resistance to dominant narratives of Italian national identity. Through her novels, essays, and public engagement, Scego constructs counter-narratives to the prevailing national history. By weaving the experiences of diaspora, Blackness, and migration into her storytelling, she offers an alternative vision of contemporary Italy. Central to Scego's oeuvre are the themes of language and memory, which serve as tools for reclaiming a voice for members of the diaspora and representatives of the “second generation.” The analysis focuses particularly on the novel *Cassandra a Mogadiscio* (2023), in which the author intertwines her family history with that of the Somali diaspora, while reflecting on language as a site of resistance and the creation of hybrid identity. The article argues that Scego's writing – grounded in memory, a female perspective, and critical dialogue with history – opens a space for a multivocal, inclusive vision of Italianness that challenges the myth of its uniformity.

### Keywords

Igiaba Scego, Italian identity / *italianità*, colonial memory, Somali diaspora, blackness

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Magdalena Lange-Henszke, „Napisać Black Italy. Kontrnarracje Igiaby Scego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 61–74. DOI: 10.18276/au.2025.2.25-05.



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 75–90  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-06



## IDIOMY PISAREK

PATRYCJA MEGGER-BORKOWSKA\*

Książnica Pomorska im. S. Staszica w Szczecinie

# Własny pokój, cudzy głos. O twórczości Niny Rydzewskiej w latach 1927–1958

### Streszczenie

W artykule autorka przybliża postać poetki i pisarki Niny Rydzewskiej (1902–1958), w latach 1928–1930 członkini grupy literackiej Kwadryga. Jej powieść *Akwamaryna* (1937) została wyróżniona na konkursie marynistycznym im. Jerzego Szareckiego i przetłumaczona na język francuski. Po drugiej wojnie światowej Rydzewska mieszkała w Łodzi (1945–1947), Jeleniej Górze (1947–1952) oraz w Szczecinie (1953–1958). Była autorką socrealistycznej trylogii *Ludzie z węgla* (1950–1953). Przewodniczyła Szczecińskiemu Oddziałowi Związku Literatów Polskich, pracowała jako redaktorka literacka Polskiego Radia Szczecin. Twórczość Niny Rydzewskiej wyraźnie dzieli się na dwa okresy: przed- i powojenny. Na podstawie dokumentów pochodzących z archiwum literackiego pisarki, autorka analizuje przeobrażenia literackiego języka Niny Rydzewskiej oraz wpływ sytuacji politycznej i osobistej na kształt idiomów w twórczości pisarki.

### Słowa kluczowe

archiwum, biografizm, socrealizm, PRL, poezja uspołeczniona, powieść produkcyjna

---

\* Kontakt z autorką: [p.megger@ksiaznica.szczecin.pl](mailto:p.megger@ksiaznica.szczecin.pl).

O związku własnego miejsca do pracy twórczej z finansami pisała w słynnym esej *Własny pokój*<sup>1</sup> Virginia Woolf. Z taką konkluzją zapewne zgodziłaby się mieszkająca w Szczecinie od 1953 roku Nina Rydzewska (1902–1958). O jedno i drugie nieustrudzenie zabiegała, a jej archiwum twórcze, przekazane Książnicy Pomorskiej przez przyjaciela Edmunda Bączyka i jego rodzinę, dokumentuje owe wieloletnie starania.

Wśród zgromadzonych po pisarce pamiątek znajduje się sztambuch z odręcznymi wpisami znajomych pisarki. Rydzewskiej wpisali się między innymi: Vlastimil Hofmann, Anna Kamieńska oraz Maria Andrzejewska. Mieszkający w latach 1949–1953 w Szczecinie Andrzejewscy dość szybko zaczęli myśleć o powrocie do Warszawy. Jerzy Andrzejewski *de facto* już w połowie 1952 roku wyprowadził się z Głębokiego, by w stolicy objąć stanowisko redaktora naczelnego „Przeglądu Kulturalnego” i szukać mieszkania dla rodziny<sup>2</sup>. Maria Andrzejewska, która z Niną Rydzewską ustalała szczegóły przekazania domu, wpisała się nowej lokatorce na pamiątkę: *Drogiej Pani Ninie Rydzewskiej w dniu wyjazdu z Głębokiego, z życzeniami serdeczności, aby się jej w tym „naszym domu” dobrze żyło i pracowało*<sup>3</sup>. Własny pokój do twórczej pracy w przypadku Rydzewskiej przez lata był nieosiągalnym marzeniem. W archiwum pisarki kwestia mieszkaniowa nieodłącznie łączy się ze sprawami zawodowymi i wpływa na jakość pracy, a to z kolei na kształtowanie się własnego, osobnego języka literackiego autorki.

W tekście przyjmuję metodę biograficzną<sup>4</sup> – twórczość pisarki wplatom w chronologię wydarzeń jej życia. Staram się jednak wymknąć klasycznym ramom narracji biograficznej, by „życie i twórczość” przedstawić również w kontekście historii lokalnego środowiska literackiego, stylu epoki, obowiązujących narracji (sorealizm). Badania nad archiwum i twórczością Niny Rydzewskiej umiejscawiam również w przestrzeni studiów kobiecych, w których analizuję kondycję pisarki na „Ziemiach Odzyskanych” oraz zadaję pytania o kontekst regionalny i tożsamościowy w celu stworzenia możliwie pełnego i wieloaspektowego portretu.

### Poetka Miasta

Poetycką odrębność swojej twórczości Nina Rydzewska zaznaczała od momentu debiutu w prasie. Jej liryka, złożona z mocnych, wpadających w pamięć obrazów, wywoływała skrajne

<sup>1</sup> Virginia Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1997).

<sup>2</sup> Anna Synoradzka-Demadre, *Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016), 346–367.

<sup>3</sup> Książnica Pomorska, Archiwum Niny Rydzewskiej (dalej: KP, ANR). Dokumenty i papiery osobiste Niny Rydzewskiej, Rkps 888, sztambuch – wpis Marii Andrzejewskiej z dn. 23 lutego 1953 roku, k. 36.

<sup>4</sup> Michał Głowiński, *Biografizm* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002), 68.

emocje, czego dowodem jest reakcja na debiut w piłsudczykowskim „Głosie Prawdy” w grudniu 1927 roku. Na łamach gazety ukazał się jej wiersz *Madonna Nędzarzy*:

Miej w swojej świętej opiece,  
Prześliczna Matko Boska  
Siostrę twą – Matkę Nędzarzy  
I dziecko jej, całe w krostach.  
Przyodziej ich w swoją łaskę,  
Jak w ciepłe szmaty...  
Wyżebraj dla nich pięć groszy  
U ludzi bogatych.  
Weź w ręce wszystkie ich bóle  
I łzy, co niecierpliwie się tłoczą  
Ku oczom spłowiłym jak ranek,  
Ku zaropiałym oczom.  
I zważ te łzy i bóle  
Na sprawiedliwej wadze u Niego –  
Zobaczysz, jak pod ciężarem  
Ugnie się Twoje niebo.  
I jeszcze coś ci powiem  
I jeszcze powiem ci więcej:  
Zobaczysz w ich głodnych oczach  
Swą twarz paloną rumieńcem.  
Wstydz się, Prześliczna Panno,  
Wyznaj swój grzech przed Bogiem  
Że siostra twa – Matka Nędzarzy  
Umiera z głodu pod progiem.

Utwór – skrytykowany przez Sodalicję Mariańską Panów i uznany za antykatolicki oraz bluźnierczy – ukazał się w podwójnie wyjątkowym czasie. Zarówno jego pojawienie się w grudniowym, przedświątecznym numerze „Głosu Prawdy”, jak i w gorącym przedwyborczym okresie (zbliżały się wybory parlamentarne) mogło wpłynąć na jego zauważenie przez ugrupowanie oraz nadanie mu antyreligijnego wydźwięku<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> KP, ANR, Rkp 891, wycinki prasowe w zbiorach Niny Rydzewskiej.

Odzew środowiska był przychylny wobec debutantki. Wsparcie popłynęło ze strony redaktora „Głosu Prawdy” Juliusza Kadena Bandrowskiego, Marii Jehanne-Wielopolskiej, Pawła Hulki-Laskowskiego, czyli ze środowisk: piłsudczykowski i „Wiadomości Literackich”. Na łamach tego ostatniego ukazał się protest kwadrygantów. Podpisali go: Stanisław Flukowski, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Zygmunt Łotocki, Aleksander Maliszewski, Władysław Sebyła, Tadeusz Wernica, Tadeusz Zajączkowski. Kwadryganci sprzeciwiali się w nim „moralnemu chamstwu i mentalności średniowiecznego rzeźnika<sup>6</sup>”. Burza, jaką wiersz wywołał w środowisku konserwatywnym miała *de facto* wpływ na popularność autorki. W jednej chwili z nieznanego nikomu debiutującej poetki, stała się obiektem komentarzy najbardziej wpływowych postaci polskiej sceny literackiej.

Choć okoliczności debiutu nie były sprzyjające, to pokazały jedność otaczających poetkę środowisk. Kwadryganci – ucieszeni rozgłosem wokół poetki aspirującej do ich grupy – chętnie ją do siebie przyjęli. Osobność języka poetyckiego Rydzewskiej kształtowała się już na etapie pierwszych publikowanych wierszy. Spostrzec można konsekwencję i namysł nad debiutanckim tomikiem *Miasto* (1929)<sup>7</sup>. Idiomatyczność języka poetyckiego realizującego się w *Mieście* podyktowana jest rodzajem wrażliwości społecznej, którą poetka miała. Obraz przedstawiony w tomiku jest spójny, konsekwentny i prawdziwy. Tę ostatnią wartość można ocenić z perspektywy całości jej twórczości literackiej, bowiem wyraźnie widać, że autorka do końca była wierna wartościom oświadczanym na początku drogi.

Poezja Rydzewskiej w największym chyba stopniu odpowiada manifestowi „poezji uspołecznionej” Kwadrygi<sup>8</sup>. Podobne motywy znaleźć można w utworach Flukowskiego czy Wolicy – Rydzewska nie była zatem odosobniona, jednak to jej utwory trzymają się najbliższej ustalonego przez grupę hasła „poezji uspołecznionej”, które było bliskie poetce nie tylko przez wzgląd na przynależność do Kwadrygi, lecz także jako konsekwencja jej wrażliwości, którą wyrażała w powieściach podejmujących sprawy konkretnych grup – górników, Kaszubów – a także w kontekstach politycznych, np. wojny domowej w Hiszpanii.

Tomik *Miasto* składa się z trzech części – pierwsza dała tytuł całości i składa się na nią jedenaście utworów. Są to: *Madonna Nędzarzy*, *W trupiarni*, *Miasto*, *Dzień i noc*, *Bękart*, *Kuszenie*, *Zbrodnia*, *Skazani na powieszenie* oraz dwa wiersze niezatytułowane. Pobieżna analiza tytułów pozwala wysunąć pierwsze hipotezy dotyczące kręgu tematycznego, wokół którego zostały zbudowane utwory. Na tę część tomiku składa się litania grzechów metropolii oraz gra z tradycją katolicką, podjęta między innymi w *Kuszeniu* i *Madonnie Nędzarzy*.

<sup>6</sup> Agata Zawiszewska, *Miedzy Młodą Polską, Skamandrem i awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestolecu międzywojennym* (Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2015), 419–420.

<sup>7</sup> Nina Rydzewska, *Miasto* (Warszawa: F. Hoesick, 1929).

<sup>8</sup> Jan Marx, *Grupa poetycka „Kwadryga”* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1983), 72–95.

Tytułowe miasto może sugerować Warszawę, choć istotny jest uniwersalny wydźwięk poetyckiego przekazu. Otwierający tomik wiersz *I* wpisuje się w schemat rozrachunku z symbolami wiary, wadzenia się z Bogiem. Jest także wierszem o silnie futurystycznym charakterze. Rozpoczyna go fraza: „Nasz świat jest jak wnętrze czarnej, rozpalonej huty.” Po niej rozpoczyna się wędrówka po świecie, w którym mieszkają ludzie bez nadziei na przyszłość, wątpiący w istnienie Boga („Nie palimy Ci lampek oliwnych, bo nie wiemy czy jesteś”), samotni („A kiedy się modlić będziemy – może się od nas odwrócisz...”) i pytający („Groźny jesteś i gniewem ciskasz? Czy z nami płaczesz i z nami się smucisz?”). Wiersz wprowadza czytelnika w charakter miasta i przybliża mu jego mieszkańców, dlatego to ten utwór otwiera tomik. Jest też rodzajem modlitwy tych, którzy przechodzą kolejno etapy: zwątpienia, gniewu i nadziei.

W pierwszej części tego utworu podmiot liryczny przedstawia mieszkańców opisywanego świata, charakteryzuje ich jako zrezygnowanych, przytłoczonych nędzą, samotnych i zapomnianych. W drugiej części, kierując w stronę Boga szereg oskarżających pytań, uzmysławia do jakich czynów prowadzić może człowieka skrajna nędza („Dlaczego w pustych sercach zbrodnię i grzechy niecisz/ I spychasz do brudnej rzeki rozpaczających na moście?/ Czy to Ty nocą z księżycem na okno spływasz po murze/ I zimny rewolwer wciskasz w zaciśnięte pięści?/ To Ty do ucha szepczesz: nie warto żyć dłużej – / I śmiercią po pokoju pobrzękujesz i chrześcisz?”). Ostatnia, trzecia część utworu jest świadectwem tłącej się nadziei i niepewności, która opisywanych mieszkańców miasta nie opuszcza. Jest to nadzieja na istnienie boskiego pierwiastka, który otacza opieką pozostawionych na ziemi nędzarzy i jednocześnie prośba o przebaczenie za tłącą się w sercach nienawiść.

Wiersz jest wprowadzeniem do zgromadzonych w tomiku utworów i zawiera motywy rozwijane w kolejnych. Będą to: sceny z życia miasta, zwłaszcza jej biednych dzielnic, nędza prowadząca do zbrodni, samotność jednostki, poczucie niesprawiedliwości, zwątpienie, rezygnacja, brak wiary w istnienie „boskiego planu”, któremu człowiek byłby podporządkowany.

Inspiracje futuryzmem widoczne są w tytułowym, drugim w kolejności wierszu: *Miasto*. Zbudowano je z potu i krwi pracujących ludzi. Jest to świat kamieni i cegieł, mostów i piętrzących się w górę budynków. Robotnicy są niewolnikami – mają stwardniałe i spracowane ręce, a budowa nowoczesnej metropolii okupiona została ich krwią i śmiercią.

W pojawiających się motywach religijnych wybrzmiewają echa młodopolskiej poezji Jana Kasprówicza<sup>9</sup>. Myśl poety wyrażała doniosłość wewnętrznych walk podmiotu lirycznego, który podobnie jak w tej części tomiku poetyckiego Rydzewskiej, jest słaby wobec figury Stwórcy.

<sup>9</sup> Zob. Konrad Górski, wstęp do *Hymny*, Jan Kasprówicz (Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1976), 5–16; Grzegorz Igliński, *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprówicza* (Olsztyn: Wydawnictwo WSP, 1996).

Realizujące się we wczesnej poezji Kasprowicza zaangażowanie społeczne i solidarność z cierpiącym człowiekiem korespondują z debiutancką poezją Rydzewskiej, która poświęciła tym wątkom w swych utworach wiele miejsca. Podobnie jak autora Hymnów, Rydzewską zajmuje kondycja jednostki, jej miejsce w świecie chrześcijańskiej moralności.

Trzecia część tomiku zatytułowana *Morze* zapowiada zwrot w twórczości poetki. Marynistyką Rydzewska będzie się interesować przez resztę swojego pisarskiego życia i temu tematowi poświęci najwięcej czasu. Śladem po ówczesnych zainteresowaniach tematyką morską są w archiwum pisarki fotografie z podróży nad morze, które odbywała w latach 20. i 30. Zdjęcia zrobione zostały na pokładzie wycieczkowców, z przyjaciółmi i załogą, w pożyczonych od kapitanów marynarek i czapkach. Widać na nich grupę wesołych, młodych ludzi umilających sobie długi rejs w kierunku krajów skandynawskich. Są także fotografie z polskiego wybrzeża i Wdzydz, do których autorka *Akwamaryny* będzie wielokrotnie wracać i po wojnie.

Otwierający trzecią część tomiku wiersz *Widma na wydmach* nastrojem nawiązuje do romantycznych ballad Mickiewicza. Wykorzystuje usłyszane lokalne podania, legendy o błakających się na wydmach duszach zmarłych w morzu rybaków. Wprowadza w nastrój grozy już w pierwszym akapicie wiersza („A o północy na wydmach rzeczy dziwne się dzieją [...]”), rozwijając balladę o wyjących wydmach. Jednocześnie wprowadza w tę historię elementy nowoczesności, np. kolej, druty telegraficzne, światło latarni morskiej. Do motywu błakających się dusz Rydzewska powróci w *Akwamarynie* (1937), gdzie w scenie powrotu z morza zawrze istotę dramatycznego losu marynarzy, rybaków i ich rodzin: długie czekanie na bliskiego w niepewności przy brzegu, strach o bezpieczeństwo i żal po stracie.

Odmienny charakter ma kolejny wiersz z cyklu *Ludzie z okrętu*. W nim powtarzają się futurystyczne zainteresowania poetki osadzone w tematyce morskiej. Wiersz poświęcony ludziom z okrętu – marynarzom – wyraża dumę z ich ciężkiej pracy. Klimat nowoczesności utrzymuje w wierszu użycie specjalistycznego słownictwa technicznego – turbiny, silniki, kompresory, kotły, wentylatory, cylindry. Nadludźcy są i sami marynarze – ich siła jest „żelazna”, mają „stalowe serca”.

Poezja Rydzewskiej z jednej strony nawiązywała do aktualnych nurtów – korzystała ze słownika futurystycznego, „robotniczego”, a z drugiej nawiązywała do tradycji europejskich, inspirowała się realizmem i naturalizmem; opisywała miasto i jego mieszkańców. Problemy biedoty miejskiej zajmowały wiele miejsca w debiutanckiej twórczości Rydzewskiej. Pojawia się także inny temat, rozwijany przez kolejne kilkanaście lat – fascynacja kulturą Kaszub. Kolejną ważną cechą tej twórczości poetyckiej jest jej aktualny charakter. Wybierane przez Rydzewską tematy mają tę cechę, że wtórują współczesności. Interesują ją: działalność

Kościół katolickiego, filantropia, wspieranie biednych, budowa Gdyni i portu, życie robotników. Były to tematy poruszane w międzywojennej prasie, między innymi przez Tadeusza Żeleńskiego, Irenę Krzywicką i innych, których felietony zapewne znała<sup>10</sup>.

### Własnym głosem

Po świetnym debiucie poetyckim, w którym autorka wskazała przyszłe kierunki swojej twórczości, przyszedł czas na prozę. Zainspirowana Bałtykiem i kaszubskimi jeziorami pisze powieść poświęconą społeczności kaszubskiej. Przedstawia ją na tle konstytutywnych dla ówczesnego społeczeństwa wydarzeń: odzyskania przez Polskę niepodległości i wprowadzeniu na Pomorze polskiej administracji oraz zaślubin z morzem i rozpoczęcia budowy portu w Gdyni. W 1937 roku powieść *Akwamaryna*<sup>11</sup> wpisuje się w tematykę poruszaną przez współczesne jej pisarki<sup>12</sup>. Losy głównej bohaterki, Weroniki przypadają na początek XX wieku. Weronika zostaje przedstawiona częściowo jako samodzielna bohaterka, ale silnie ukorzeniona w rodzinie i w społeczności, w której wzrastała. Widzimy ją w jej tradycyjnych rolach: córki (samej będącej dzieckiem) opiekującej się młodszym rodzeństwem, a później: żony i matki. Czytelnik towarzyszy dojrzewaniu bohaterki w kaszubskiej wiosce i obserwuje, jak z czasem granice jej świata poszerzają się. Bohaterka oprócz tożsamości lokalnej, zyskuje również narodowościową. Rydzewska wprowadza w fabułę powieści wiele wątków: przemocy, biedy, alkoholizmu, dorastania, cielesności, macierzyństwa, aż w końcu: tożsamości narodowościowej. Polisemiczność *Akwamaryny* stwarza jednak pewne kłopoty interpretacyjne, można nadmierne rozplenienie wątków i postaci uznać za wadę powieści. Wątpliwości budzi zwłaszcza gęste przeplatanie historii Weroniki opisami pozostałych bohaterów powieści: członków jej rodziny i mieszkańców wsi. W fabule brakuje wyraźnego rozgraniczenia na bohaterów pierwszo- i drugoplanowych, stąd też Weronika znika z pierwszego planu, przestaje być bohaterką *stricto* samodzielną. Kompozycję tę tłumaczyć można dwojako; po pierwsze niedociągnięciami warsztatowymi autorki; po drugie symbolicznym zniknięciem Weroniki jako autonomicznej postaci w znaczącym dla powieści inicjacyjnych momencie, o którym przed Rydzewską śmiało pisała chociażby Krzywicka<sup>13</sup>. Istnieje też trzecia możliwość, wynikająca ze specyfiki życia małej społeczności, w której wspólnotowość stawiana jest na pierwszym miejscu.

<sup>10</sup> Zob. U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)* (Kraków: Universitas, 2014).

<sup>11</sup> Nina Rydzewska, *Akwamaryna* (Warszawa: F. Hoesick, 1937).

<sup>12</sup> Zob. Agata Araszkiewicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym* (Warszawa: IBL PAN, 2014); Ewa Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003).

<sup>13</sup> Urszula Chowaniec, *W poszukiwaniu kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006).

Oprócz realizacji wątków charakterystycznych dla twórczości kobiet dwudziestolecia międzywojennego, *Akwamaryna* wnosi temat regionu poprzez drobiazgowo opisy życia i zwyczajów mieszkańców kaszubskich wiosek. Będąca półsierotą bohaterka wędruje od jednej wsi do drugiej, zamieszkując u kolejnych krewnych. Jej wędrówki mają również charakter inicjacyjny. Każde z doświadczeń: śmierć matki, opuszczenie domu ojca, opuszczenie domu ciotki i wuja i poszukiwania babki, wprowadzają bohaterkę w kolejne etapy życia. Koniec dzieciństwa, obowiązki wieku nastoletniego, samotność i przemoc, której doświadcza Weronika ze strony macochy, potwierdzają interpretację życia dziewczyny w kontekście fatum. Podobnie „zły los” spotyka bohaterki *Dziewcząt z Nowolipek*, czy też powieści Zapolskiej, dla której bieda, przemoc, różnice społeczne były podstawą identyfikacji z przeznaczeniem płci.

Ponadto każda kolejna podróż Weroniki stanowi jeden z etapów jej edukacji. Weronika doświadcza, że wykształcenie nie jest przeznaczone wiejskiej dziewczynce, a także, że świat nie kończy się wraz z granicami rodzinnej wioski. W przyszłości Weronika będzie pragnęła lepszego losu dla swojej córki, Petry, dla której zdecyduje się przeprowadzić do miasta, a nawet odsunąć od życia dziecka na życzenie przyszłego zięcia. Los bohaterów *Molu na Krzyskim Wzgórzu*<sup>14</sup> (1958) naznaczony jest z kolei doświadczeniami drugiej wojny światowej, a wśród galerii znanych wcześniej postaci na plan pierwszy wysuwa się tajemnicza historia Petroneli, córki Weroniki, kobiety „upadłej”, „zepsutej”, która w czasie II wojny spotykała się z niemieckimi żołnierzami. W ten sposób daje o sobie znać dydaktyzm powieści Rydzewskiej; zarówno w *Akwamarynie*, jak i w *Molu na Krzyskim Wzgórzu*, Petra pełni rolę bohaterki negatywnej, która przełożyła własną wygodę nad dobro ojczyzny i rodziny.

Autorka sprawnie wprowadza wątek budzącej się w bohaterce kobiecości i związanego z tą zmianą wstydu. Zmiany zewnętrzne i wewnętrzne dorastającej dziewczyny prowadzą ją w kierunku dewocji. Religijność staje się miejscem bezpiecznym, chroniącym bohaterkę przed siłą miłości, pożądania, daje jasne wskazówki czego unikać i jak postępować. Rydzewska pisze więc powieść o społeczności silnie związanej z religią.

Podejmowane przez Rydzewską wątki sugerują, że widziała siebie jako pisarkę zwróconą w kierunku społeczeństwa. Dostrzegając jego problemy, bólczki i opowiadając odważnie, nowocześnie i przede wszystkim – własnym głosem. To też dobry czas w jej życiu prywatnym: ma stałą pracę, rodzinę, uczestniczy w balach i organizuje spotkania z przyjaciółmi we własnym domu. Przedwojenne zdjęcia z prywatnego albumu pisarki pokazują ją wśród przyjaciół,

<sup>14</sup> Nina Rydzewska, *Mol na Krzyskim Wzgórzu*, słowniczek wyrazów kaszubskich, popr. i uzup. Leon Roppel (Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1958).

zadbaną, często podróżującą. W latach trzydziestych Rydzewska zaczęła rozwijać się w pisaniu i mogło ono objąć interesujący kierunek. Był to bowiem ostatni moment, w którym – jak Virginia Woolf – miała własny pokój, w którym mogła poszukiwać odpowiedniego dla swojej wrażliwości języka.

### Pisarka na „Ziemiach Odzyskanych”

Po wojnie Rydzewska szybko wróciła do zawodu pisarki. Już w 1946 roku „Czytelnik” wznowił *Akwamarynę*<sup>15</sup>. W Koninie, w którym krótko przebywała po Powstaniu Warszawskim<sup>16</sup>, zaczęła pracę nad wydaną dwa lata później *Godziną „W”*<sup>17</sup>. Po wojnie ukazały się jeszcze: *Ludzie z węgla*<sup>18</sup> (powieść socrealistyczna, 1950–1953), cykl *Rybacy bez sieci*<sup>19</sup> (1958). W archiwum zaś znajdują się maszynopisy niewydanych powieści: *Hiszpania walczy/Pasaremos/Hiszpania ma kształt skóry ściągniętej z wołu* (1951–1955)<sup>20</sup>, *Historia bryłki węgla*<sup>21</sup> oraz *Dom pod sową*<sup>22</sup> (1955) i jednego tomiku poezji *Listy w zaświatach*<sup>23</sup>.

<sup>15</sup> Rydzewska, *Akwamaryna*.

<sup>16</sup> Powstanie Warszawskie Nina Rydzewska i jej matka, Konstancja, spędziły w stolicy. Po jego upadku trafiły do pociągu wiozącego ludzi na roboty przymusowe do Niemiec. Udało im się uciec z niego w Koninie.

<sup>17</sup> Nina Rydzewska, *Godzina „W”* (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”, 1948).

<sup>18</sup> Nina Rydzewska, *Ludzie z węgla*, t. 1; *Ludzie z węgla*, t. 2: *Żegnaj Francjo*; *Ludzie z węgla*, t. 3: *Wielkie życie* (Warszawa: „Książka i Wiedza”, 1950, 1951, 1953). Zob. Patrycja Megger-Borkowska, „Wróćcie jutro do pracy”, w: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*, red. Sławomir Iwasiów, Jerzy Madejski, Paweł Wolski (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, 2016), 263–274. Ewa Kraskowska, „Niny Rydzewskiej *Ludzie z węgla* (1951) i Zyty Oryszyn *Ocalenie Atlantydy* (2012). Próba lektury palimpsestowej”, w: *Wałbrzych i literatura. Historia kultury literackiej i współczesność*, red. Sylwia Bielawska, Wojciech Browarny (Wałbrzych: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa, 2014), 223–240.

<sup>19</sup> Nina Rydzewska, *Rybacy bez sieci*, t. 1: *Akwamaryna*; t. 2: *Mol na Krzyskim Wzgórzu* (Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1958).

<sup>20</sup> KP, Archiwum Edmunda Bączyka (dalej: AEB), Fragmenty powieści Edmunda Bączyka, Inwac 4514, Personalia – *Hiszpania walczy*, k. 2. KP, ANR, Powieść *Pasaremos* Niny Rydzewskiej i Edmunda Bączyka oraz materiały jej dotyczące, Rkps 869. KP, ANR, *Hiszpania ma kształt skóry ściągniętej z wołu*, Rkps 873. Powieść hiszpańska miała się składać z dwóch tomów – pierwszego: *Hiszpania walczy* (pierwszy tytuł zmieniony później na *Pasaremos*) oraz drugiego: *Pasaremos* (w 1952 roku ten tytuł dostał pierwszy tom, nad którym autorzy wciąż pracowali). Z 1955 roku pochodzi maszynopis *Hiszpania ma kształt skóry ściągniętej z wołu*, która jest jedyną zachowaną wersją pierwszego tomu powieści (KP, ANR, Rkps 873).

<sup>21</sup> KP, ANR, Niepublikowana powieść *Historia bryłki węgla* autorstwa Niny Rydzewskiej, Rkps 879.

<sup>22</sup> KP, ANR, *Dom pod sową*, Rkps 871. Zob. Patrycja Megger-Borkowska, „Literackie topografie miast Niny Rydzewskiej”, w: *Szczecin opis(yw)any. Miasto w kronikach, wspomnieniach, literaturze*, red. Katarzyna Rembacka (Szczecin: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2025), 169–186.

<sup>23</sup> KP, ANR, *Listy w zaświatach*, Rkps 868.

II wojna światowa okazała się cezurą dla twórczości Rydzewskiej, bowiem jej powieści straciły obrany w latach trzydziestych kierunek. Zmianę kursu wyznaczył przewrót w kulturze i konieczność stosowania się do reguł literatury socrealistycznej. Rydzewska nie zdecydowała się na pisanie do szuflady, chciała tworzyć i wydawać swoje książki. Pisanie traktowała jako swój główny zawód.

Po wojnie na dwa lata życie związała z Łodzią (1945–1947). Podobnie jak wielu innych powojennych tułaczy, w tym niezbyt nadwerężonym przez działania wojenne mieście znalazła wikt i opierunek. Była z nią matka, Konstancja. Pracę dał pisarce „Czytelnik”, mieszkanie Związek Literatów Polskich. Wydawnictwo Borejszy wydaje swojej pracowniczce (redaktorce) *Akwamarynę*. W 1946 roku widać w niej zmiany, które wpłynęły na formę wypowiedzi literackiej autorki w kolejnych latach. Powieść w uaktualnionym wydaniu staje się symbolicznym pomostem między literaturą, którą tworzyła, a tą którą będzie tworzyć po wojnie. Autorka wprowadziła do nowego wydania więcej zwrotów w języku kaszubskim, od czego odwozono ją w wydawnictwie Ferdynanda Hoesicka. Oprócz tego powieść została dostosowana do powojennej rzeczywistości: wzmocniono związek Kaszubów z Polską i podkreślono ich wrogi stosunek do Niemiec. Nowe wydanie pozbawione jest niuansów, które jeszcze przed wojną sprawiały, że powieść była interesująca. Od tamtej pory Rydzewska zaczyna operować kontrastami i budować czarno-białe światy.

Lata 1947–1949 spędza w Jeleniej Górze<sup>24</sup>. To jej pierwszy przystanek na „Ziemiach Odzyskanych”. Działa w Miejskiej Radzie Narodowej w Jeleniej Górze, pracuje jako sekretarz Jeleniogórskiego Oddziału Związku Literatów Polskich. Udziela się kulturalnie: jeździ na wieczorki autorskie, spotkania z ludźmi kultury i sztuki (np. wizyta u Vlastimila Hofmanna, po spotkaniu z którym w spuściźnie pisarki zostały: zdjęcie i wpis w sztambuchu). W tym czasie należy również do PPR, a następnie PZPR. Z listy członków skreślono ją w 1949 roku z powodu kontaktów z mężem przebywającym wówczas w Anglii<sup>25</sup>. Po rozwodzie z Barasbim Baytuganem, który nastąpił w kolejnym roku pisarka nigdy nie zdecydowała się na ponowny akces do Partii.

W latach 1953–1958, kiedy mieszkała już w Szczecinie, zajmując parter domu przy ulicy Pogodnej 34, publikowała mniej, choć wciąż pisała. W tym czasie, mimo kłopotów z mieszkaniem nad Głębokim, krótkiego wyjazdu do Łodzi (1954)<sup>26</sup>, coraz słabszego zdrowia (chorowała

<sup>24</sup> KP, AEB, dokumenty osobiste i rodzinne Niny Rydzewskiej, MgInwac 4488.

<sup>25</sup> Archiwum Państwowe w Szczecinie, zespół: Komitet ds. Radia i Telewizji Polskiej. Polskie radio i TV w Szczecinie, nr II/953,teczka osobowa Niny Rydzewskiej, życiorys sporządzony dla Polskiego Radia.

<sup>26</sup> Z Łodzi pisała listy do Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Prosiła go o pomoc w odzyskaniu mieszkania w Szczecinie i opisywała skomplikowaną historię domu przy ulicy Pogodnej.

na serce) pisała powieść nawiązującą do sytuacji w Hiszpanii po zakończeniu wojny domowej (1936–1939). Współautorem powieści hiszpańskiej był Edmund Bączyk, który do 1946 roku mieszkał i pracował we Francji. Był górnikiem, pochodził z rodziny polskich emigrantów. We Francji w trakcie II wojny światowej wstąpił do Francuskiego Ruchu Oporu i należał do Francuskiej Partii Komunistycznej<sup>27</sup>. Pomysł na powieść zrodził się w tym samym czasie, w której powstawała trylogia *Ludzie z węgla*. Bączyk, który do Polski przyjechał jako ochotnik, zapewne jeszcze we Francji poznał byłych Dąbrowszczaków i członków Brygad Międzynarodowych, których do Hiszpanii licznie stamtąd rekrutowano.

*Hiszpania walczy/Pasaremos* to kolejny po powieści produkcyjnej projekt Rydzewskiej. Pierwszy, który pisała z niedoświadczonym, aspirującym do zmiany zawodu górnikiem. Czy nie znając Hiszpanii, jej realiów, geografii możliwe jest napisanie powieści, która byłaby interesująca dla polskich wydawców w tamtym czasie? Pytania o czas, miejsce i temat spotykają się w historii wyłaniającej się z licznej korespondencji pomiędzy autorami a wydawcami i recenzentami (a byli nimi Dąbrowszczacy – Jan Wyka i Mieczysław Szleyen). Do 1958 roku rodzima narracja dotycząca udziału Polaków w hiszpańskim konflikcie była zdominowana przez jej byłych uczestników. Ci z kolei stanowili hermetyczną, upolitycznioną grupę, która uzyskiwała raz więcej, raz mniej przywilejów ze strony władzy. Decydując się na temat, Rydzewska wchodziła na nieznany sobie teren. Maszynopisy powieści *Hiszpania walczy/Pasaremos*<sup>28</sup> – z wieloma poprawkami, wtrąceniami, skreśleniami i wyjaśnieniami – jest wielce odległy od tego, co do tej pory pisała. Zamiast na człowieku, w powieści (chcąc nie chcąc) skupia się na polityce, zamiast na życiu codziennym – opisywała przygotowania do sabotaży. Bohaterowie Bączyka i Rydzewskiej wygłaszali partyjne monologi, gubili się w geografii, a autorzy nie dostrzegali niuansów, które sprawiały, że powieść mimo licznych poprawek wciąż nie była zgodna z linią partii.

*Historię bryłki węgla*<sup>29</sup> Nina Rydzewska zaczęła pisać, zgodnie z informacją na maszynopisie, 24 sierpnia 1954 roku. Dostępny w archiwum maszynopis oraz częściowo – ale w mniejszości – rękopis jest drugą wersją powieści („II-gie opracowanie”). Podobnie jak w przypadku

---

<sup>27</sup> KP, AEB, Dokumenty osobiste Edmunda Bączyka, Inwace 4524.

<sup>28</sup> Maszynopisy powieści *Hiszpania walczy* (1951), *Pasaremos* (1952) oraz *Hiszpania ma kształt skóry ściągniętej z wołu* (1955) są jedną powieścią, której autorzy zmieniali tytuły. Maszynopisy te zawierają wiele odautor-skich poprawek i prawdopodobnie również uwagi recenzentów. Maszynopisy z lat 1951–1952 przygotowywane były dla wydawnictwa Ludowej Spółdzielni Wydawniczej. Wersją z 1955 roku Rydzewska próbowała zainteresować „Czytelnika”, czego dowodem jest zaproszenie do Warszawy Rydzewskiej i Bączyka przez Halszkę Wilczkową – legendarną szefową działu literackiego tego wydawnictwa. W archiwum nie znalazłam śladów umowy z „Czytelnikiem” w sprawie tej powieści, wnioskuje więc, że temat upadł.

<sup>29</sup> KP, ANR, *Niepublikowana powieść „Historia bryłki węgla” autorstwa Niny Rydzewskiej*, Rkps 879. Cytaty pochodzą z tego maszynopisu.

*Hiszpania ma kształt skóry...* nie jest to skończony projekt. Maszynopis powieści zawiera konspekt pracy i wiele wersji poszczególnych rozdziałów. Widać, że sama fabuła wymagała jeszcze dużo pracy.

*Historia bryłki węgla* opowiada o dwóch chłopcach, Janku i Felku – synach górników – którzy „zwiedzają statek międzyplanetarny przygotowany dla astronautów do przelotu na Księżyc. Przypadkowo, a może i z rozmysłem – jeden z nich wprawia rakietę w ruch”. Niewyjaśnionym sposobem rakietę zamiast przenieść na Księżyc, cofa ich w czasie, do ery mezozoicznej. Odtąd chłopcy wędrują po Ziemi, poznając jej dzieje.

Maszynopis zdradza motywy powieści przygodowej: mamy oto dwóch chłopców w wieku szkolnym, którzy przeżywają niesamowite perypetie z dala od rodziców, w zupełnie obcym sobie świecie. Na swojej drodze spotykają prehistoryczne zwierzęta, a z niektórymi z nich się zaprzyjaźniają (te mówią też ludzkim głosem). Istotny jest w tej historii przekaz edukacyjny, który w fabule zajmuje jedno z ważniejszych miejsc. Autorka, posługując się postaciami chłopców, wyjaśnia czytelnikom pojęcia związane z geologią ziemi, cechy poszczególnych dinozaurów zamieszkujących wówczas planetę oraz przedstawia historię ewolucji człowieka. Przede wszystkim zaś powieść miała przedstawić historię ewolucji systemów: od kapitalizmu do komunizmu.

W archiwum, oprócz maszynopisu powieści, zachował się jeszcze zeszyt z notatkami, w których pisarka miała zapisane wszystkie pojawiające się w tekście pojęcia, np.: era mezozoiczna, kenozoiczna, trzeciorzęd, czwartorzęd, Neandertalczyk i inne. Jak przy każdej powieści, pisanie poprzedzała wnikliwa i zapewne czasochłonna kwerenda. Mimo przygotowania autorki, powieść zostaje niedokończona, najprawdopodobniej nie zainteresowała żadnego wydawnictwa. W dorobku pisarki to jedyna próba napisania powieści dla młodzieży – bardzo popularnego, mniej narażonego na starcie z cenzurą gatunku.

*Historię bryłki węgla* Rydzewska miała plan kontynuować wątek górniczy, lecz o wartości węgla pragnęła tym razem opowiedzieć z innej perspektywy. *Ludzie z węgla* pomyślni byli jako cykl środowiskowy, który wychwalał ciężką pracę górników. *Historia bryłki węgla* miała opowiadać o węglu, czarnym złocie przemysłu górniczego.

Pisarka, podejmując się tworzenia literatury na rzecz ideologii, starała się trzymać kompas na interesujące ją tematy, ale potrzebowała też zarabiać na swojej pracy. Być może to zbyt oczywiste, ale w tej historii prawdziwe i elementarne. Powieść, którą chciała wydać z głębi serca, nad kontynuacją której spędziła najwięcej czasu i która była jej najbliższa, to pośmiertnie wydany cykl *Rybacy bez sieci*. Hołd dla Kaszub i Kaszubów, od lat zajmujących ważne w jej sercu miejsce<sup>30</sup>. Innym przykładem powieści, w której podzieliła się własnym doświadczeniem

<sup>30</sup> KP, AEB, Nina Rydzewska i Kaszubi, MgInwac 4491.

jest (również niewydana) powieść *Dom pod sową*. Gorzki rozrachunek z państwowym mecenatem nad kulturą. *Rybaków bez sieci* można sklasyfikować jako dzieło życia Rydzewskiej. Wznowienie *Akwamaryny* w 1946 roku miało umożliwić autorce szybką pracę nad kontynuacją. Jednak przeprowadzka do Jeleniej Góry, śmierć matki, literackie konsekwencje Zjazdu Szczecińskiego, które zaowocowały powieścią o górnikach z Wałbrzycha, i pozostałe aktywności literackie i radiowe wciąż odsuwały ją od tego tematu. Tuż przed swoją nagłą śmiercią Rydzewska ukończyła dwutomową sagę kaszubską, której wydanie po jej śmierci wzięła na siebie Edmund Bączyk. *Akwamaryna* ukazuje się po raz trzeci, jako pierwsza część cyklu, którego drugi tom wprowadza czytelnika w okres powojenny (*Mol na Krzyskim Wzgórzu*). Ten cykl ukazuje się zarówno w dobrym, jak i złym dla Rydzewskiej okresie. Ponownie zмага się z problemami zawodowymi, zostaje zwolniona z Polskiego Radia, rezygnuje z przewodniczenia szczecińskiemu oddziałowi Związku Literatów Polskich, w wyniku stresu nasilają się jej problemy ze zdrowiem. Jednak powstający po 1956 roku cykl *Rybacy bez sieci* nie nosi już znamion prozy pisanej na zamówienie i wydaje się bliższy autorce. Własnym głosem pisarka zaczyna mówić w nieopublikowanej powieści *Dom pod sową*, w której przedstawia historię bohatera zmagającego się z absurdem systemu i znieczulicą lokalnych władz. Jest to zakamufLOWANA powieść autobiograficzna, w której autorka wraca do lat 1953–1954, kiedy w Szczecinie zmagiała się z problemami mieszkaniowymi i starała się odzyskać pokoje zajęte przez niechcianego lokatora<sup>31</sup>. Obnaża ciemną stronę zdewaluowanego już wówczas państwowego mecenatu nad pisarzami.

### Hegłowskie ukąszenie albo proza życia

Archiwum twórcze Niny Rydzewskiej to przypadek ukazujący sprzężenie życia i literatury. Metoda biograficzna wzbogacona o socjopolityczną wrażliwość feministyczną i historyczno-polityczne ukierunkowanie powojennych tekstów literackich pisarki daje szansę na uzyskanie możliwie najpełniejszego wizerunku Niny Rydzewskiej oraz jej twórczości. Dodatkowo ważnym kontekstem jest ten społeczny, wyrastający z wrażliwości i rodzaju misji, jaką wobec czytelników mogła odczuwać autorka *Miasta*. Ze współczesnej perspektywy interpretacyjnej teksty te są zanurzone w historii i wyrastają z osobistych doświadczeń autorki (np. *Dom pod sową*, tomik poezji *Listy w zaświaty*<sup>32</sup>). Idiomatyczność języka literackiego Niny Rydzewskiej kształtowana była przez komponent zewnętrzny, jakim była zależność literatury od polityki

<sup>31</sup> Problematykę *Domu pod sową* rozwijam we wspomnianym wcześniej artykule: Megger-Borkowska, *Literackie topografie miast Niny Rydzewskiej*.

<sup>32</sup> Nieopublikowany.

w okresie stalinowskim. Wpływ na jej język w okresie osobistego rozrachunku z komunizmem miały doświadczenia szczecińskie – rozczarowanie lokalną władzą, która zdaniem pisarki nie dopełniła obietnic złożonych sprowadzonym twórcom.

Towarzyszy mi podwójna wizja Niny Rydzewskiej: debiutantki piszącej „z serca” i szukającej własnego stylu oraz doświadczonej, poturbowanej przez wojnę kobiety, szukającej rozwiązania pomiędzy pisaniem o sprawach istotnych z jej punktu widzenia, a koniecznością wpisania w swoją twórczość narzuconych jej tematów i stylistyki. Dokumenty nie pozwalają na jednoznaczną konstatację: Nina Rydzewska była komunistką. Przedwojenną lewicowość przypisuje się jej jedynie ze względu na tomik wierszy poruszający tematykę biedoty, niesprawiedliwości społecznej. Z drugiej strony w *Akwamarynie* pisarka nie kreśli wyemancypowanych bohaterów, tylko przydziela im tradycyjne role, a jej powojenna twórczość to przykład zaufania w istnienie państwa sprawującego opiekę nad pisarzami. W jej twórczości z okresu stalinowskiego nie odnajduję charakterystycznej dla części twórców tego okresu żarliwości. Jednak decydując się na pisanie w duchu obowiązującej doktryny, Nina Rydzewska straciła własny głos, który miał szansę rozwinąć się w interesującym kierunku przed wojną.

## Bibliografia

### Archiwa

Archiwum Państwowe w Szczecinie

Książnica Pomorska: Archiwum Niny Rydzewskiej, Archiwum Edmunda Bączyka

### Literatura podmiotu

Kasprowicz, Jan. *Hymny*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1976.

Rydzewska, Nina. *Miasto*. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1929.

Rydzewska, Nina. *Akwamaryna*. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1937.

Rydzewska, Nina. *Akwamaryna*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1946.

Rydzewska, Nina. *Rybacy bez sieci*. T. 1: *Akwamaryna*. Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1958.

Rydzewska, Nina. *Rybacy bez sieci*. T. 2: *Mol na Krzyskim Wzgórzu*. Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1958.

Rydzewska, Nina. *Ludzie z węgla*. T. 1. Warszawa: Książka i Wiedza, 1950.

Rydzewska, Nina. *Ludzie z węgla*. T. 2: *Żegnaj Francjo*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1951.

Rydzewska, Nina. *Ludzie z węgla*. T. 3: *Wielkie życie*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1953.

Rydzewska, Nina. *Godzina „W”*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”, 1948.

## Literatura przedmiotu

- Araszkiewicz, Agata. *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*. Warszawa: IBL PAN, 2014.
- Chowaniec, Urszula. *W poszukiwaniu kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Glensk, Urszula. *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*. Kraków: Universitas, 2014.
- Igliński, Grzegorz. *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprowicza*. Olsztyn: Wydawnictwo WSP, 1996.
- Kraskowska, Ewa. *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- Marx, Jan. *Grupa poetycka „Kwadryga”*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1983.
- Megger-Borkowska, Patrycja. „Wróćcie jutro do pracy”. W: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Księżki siedemdziesięciolecia*, red. Sławomir Iwasiów, Jerzy Madejski, Paweł Wolski. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, 2016.
- Megger-Borkowska, Patrycja. „Literackie topografie miast Niny Rydzewskiej”. W: *Szczecin opis(yw)any. Miasto w kronikach, wspomnieniach, literaturze*, red. Katarzyna Rembacka. Szczecin: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2025.
- Synoradzka-Demadre, Anna. *Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016.
- Woolf, Virginia. *Własny pokój*, przeł. Agnieszka Graff. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1997.
- Zawiszeńska-Semeniuk, Agata. *Między Młodością Polską, Skamandrem i awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2015.

## One's Own Room, Someone Else's Voice. On the Work of Nina Rydzewska in the Years 1927–1958

### Summary

The article presents the life and work of poet and writer Nina Rydzewska (1902–1958). Between 1928 and 1930, she was a member of the literary group Kwadryga. Her novel *Aquamarine* (1937) won an award in the Jerzy Szarecki Maritime Literature Competition and was translated into French. After World War II, Rydzewska lived in Łódź (1945–1947), Jelenia Góra (1947–1952), and Szczecin (1953–1958). She wrote a socialist realist trilogy called *People of Coal* (1950–1953).



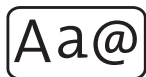
She was the head of the Szczecin branch of the Polish Writers' Union and worked as a literary editor at Polish Radio Szczecin. Rydzewska's writing is clearly divided into two parts: before and after the war. Using documents from her literary archive, the article's author looks at how her writing style changed over time and how political and personal events influenced the language in her work.

#### Keywords

archive, biography, socialist realism, socially engaged poetry, production novel, Polish People's Republic

#### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Patrycja Meger-Borkowska, „Własny pokój, cudzy głos. O twórczości Niny Rydzewskiej w latach 1927–1958”, *Autobiografia Literatura Kultura Media 2* (2025), 25: 75–90. DOI: 10.18276/au.2025.2.25-06.



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 91–103  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-07



## IDIOMY PISAREK

ALEKSANDRA SZYMAŃSKA-DAŃCZYSZYN\*  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

# „Jestem nową Martą”. O neoliberalnej narracji przemiany w *Bez alko i dragów jestem nudna* Marty Markiewicz

### Streszczenie

Autorka artykułu proponuje interpretację prozy *Bez alko i dragów jestem nudna* Marty Markiewicz w perspektywie języka i formy narracji. W analizie pokazano, że konstrukcja opowieści o wychodzeniu z uzależnienia opiera się na afirmatywnym uwewnętrznieniu języka terapeutycznego oraz retoryki pozytywnej zmiany. Badana narracja cechuje się deklaratywnością, sprawiając, że opisywana przez Markiewicz historia przypomina świadectwo nawrócenia. Taka konstrukcja rodzi pytania o granice terapeutycznej internalizacji języka i jej wpływ na emocjonalną złożoność opowieści.

### Słowa kluczowe

Marta Markiewicz, uzależnienie, język, terapia, polska literatura najnowsza

---

\* Kontakt z autorką: [aleksandra.m.szymanska@us.edu.pl](mailto:aleksandra.m.szymanska@us.edu.pl); ORCID: 0009-0009-3704-8634.

Narracje o wychodzeniu z uzależnienia coraz częściej stają się przestrzenią literackiego i tożsamościowego eksperymentu, w którym język terapii pełni funkcję organizującą opowieść. Książka Marty Markiewicz doskonale wpisuje się w ten trend – w swoim zbiorze facebookowo-felietonowych zapisków<sup>1</sup> *Bez alko i dragów jestem nudna* autorka afirmatywnie wypowiada się na temat pojęć psychologicznych: „[...] opowiadałam jej [mamie] podekscytowana, co to »suchy kac« i o innych terminach psychoedukacyjnych, których nauczyłam się na terapii dziennej”<sup>2</sup>. Markiewicz w pełni uwewnętrznia język terapii antyalkoholowej, czyniąc go fundamentem swojej opowieści o trzeźwości. Nie kwestionuje terminologii terapeutycznej, lecz uznaje ją za klucz do zrozumienia własnych doświadczeń, narzędzie wsparcia i samopoznania. W niniejszym artykule analizowano przede wszystkim strategię narracyjną i konstrukcję językową tej opowieści. Autorkę artykułu interesuje, w jaki sposób tekst buduje retorykę przemiany i jak wypracowany język funkcjonuje jako narzędzie autoprezentacji.

Autorka *Bez alko i dragów jestem nudna* doświadczyła siedmiu lat abstynencji i z tej czasowej perspektywy tworzy swą opowieść („Jeśli czytasz tę książkę w 2024 roku, moja trzeźwość trwa już siedem lat”<sup>3</sup>), zaczynając od przybliżenia czytelnikom kilku wspomnień z czasu aktywnego uzależnienia. Opisywane wydarzenia – kompulsywne zajądanie niechcianych emocji, niekontrolowane i nadmierne spożywanie alkoholu i narkotyków, przypadkowe kontakty seksualne – można określić mianem *acting outu*, czyli odegrania, wyrażenia uczuć i myśli poprzez niewerbalne zachowanie<sup>4</sup>. Retrospekcje te pełnią funkcję ilustracyjną – zarysowują kontrast pomiędzy „ja” dawnym, czyli uzależnionym, a obecnym, trzeźwym „ja”, wyraźnie dystansującym się od pijackiej przeszłości. Zdecydowanie więcej uwagi Markiewicz poświęca opowieści o terapii odwykowej, trzeźwości i działalności proabstynenckiej. Narratorka wchodzi niejako w rolę psychologa (wszak część druga jej książki nosi tytuł *Psycholog od picia*), objaśniając swoim odbiorcom zawiłości psychologicznych terminów: „Co jako pierwsze przychodzi Ci do głowy, gdy myślisz o głodzie alkoholowym? Mnie głód alkoholowy kojarzył się

<sup>1</sup> Konstrukcja narracji i poszczególnych fragmentów książki przypomina budowę postów umieszczanych w mediach społecznościowych, takich jak Facebook czy Instagram. Świadczy o tym między innymi charakterystyczny dla profili prywatnych oraz blogerów język potoczny i interaktywność [np. „Mam dla Ciebie zadanie na kreatywność”; Marta Markiewicz, *Bez alko i dragów jestem nudna* (Warszawa: NEWHOMERS, 2024), 95], krótkość formy, anglojęzyczne wtrącenia („*Sounds fun, right?*”; Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 221) oraz nawiązania do popkultury (np. tytuł rozdziału „Ciasteczkowy potwór” odnoszący się do postaci z popularnego dziecięcego serialu *Ulica Sezamkowa*) i aktualnych trendów.

<sup>2</sup> Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 139.

<sup>3</sup> Tamże, 7.

<sup>4</sup> Karen J. Maroda, *Techniki terapii psychodynamicznej. Praca nad emocjami w relacji psychoterapeutycznej*, tłum. Joanna Gołąb (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 301.

zawsze z natychmiastową potrzebą wypicia alko lub brania substancji, połączoną z delirką, trzęsącymi się rękami”<sup>5</sup>; „Tunelowe myślenie – tę nazwę poznam za dwa tygodnie na mojej pierwszej terapii uzależnień. To doprowadzenie się do stanu, gdy nie widzisz nic innego poza daną substancją”<sup>6</sup>. Autorka zatem nie tylko uwewnętrznia język terapii, ale także aktywnie go propaguje, edukując swoich czytelników i czytelniczki na temat mechanizmów uzależnień. Jej opowieść przybiera ton instruktażowy – w niemal poradnikowej formie tłumaczy, czym są określone zjawiska psychologiczne.

Wpływ na formę narracji ma także język neoliberalny, którego retoryka ekonomizacji i zysku pozwala autorce na wpisanie swojej imprezowej proabstynenckiej działalności w logikę rynkową: „Sober + Rave? Tak, idealna para. I tak powstała nazwa »SobeRave«. A zaraz potem logo – soczek pomarańczowy. Trzeźwe imprezy, które organizuję w wielu miastach Polski”<sup>7</sup>. Trzeźwość promują nie tylko wspomniane imprezy, ale też chwytliwe marketingowe anglojęzyczne hasła<sup>8</sup>, takie jak „Sober Bastard” czy „Walk of shame”, zdobiące skarpetki i czapki, a nawet nazywające bezalkoholowe drinki. Za sprawą sloganów niepicie staje się elementem nowoczesnego stylu życia, który można zamanifestować poprzez odpowiedni ubiór, akcesoria i uczestnictwo w zyskujących popularność eventach. Markiewicz na tym jednak nie poprzestaje, informując swojego czytelnika o pomysłe na nową komercyjną alternatywę dla tradycyjnej kultury imprezowo-barowej: „Polska jest już gotowa na trzeźwe imprezy. Czy to dobry czas na mocktailowy bar w centrum Warszawy?”<sup>9</sup>.

Kreacja specjalistki od trzeźwości i „przewodniczki” po świecie terapii sprawia, że w opowieści Marty Markiewicz nie odnajdziemy zbyt wielu momentów zwątpienia i niepewności, które często towarzyszą procesowi zdrowienia. Konfrontacja z mechanizmami uzależnienia, samą sobą i osobą terapeuty wydaje się już zakończona. Pojęcia terapeutyczne są dla niej klarowne, gotowe do (komercyjnego) użytku i przekazywane dalej bez cienia wątpliwości. Narratorka nie dostrzega ich ograniczeń, entuzjastycznie internalizując nowo poznane

---

<sup>5</sup> Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 115.

<sup>6</sup> Tamże, 77.

<sup>7</sup> Tamże, 214.

<sup>8</sup> Markiewicz cechuje ambiwalentny stosunek do anglojęzycznych etykiet, chociaż sama z nich korzysta, promując swoją markę osobistą. Pełnią wówczas funkcję językowego filtra, dzięki któremu abstynencja zyskuje rangę trendu. Jednakże autorka śmiało krytykuje określenia funkcjonujące jako hasztagi na Instagramie, takie jak „prosecco girl” i „wine mom”, twierdząc, że są one narzędziem normalizacji i estetyzacji konsumpcji alkoholu, szczególnie wśród kobiet. Według Markiewicz, takie etykiety banalizują problem nadmiernego picia, przedstawiając go jako element modnego stylu życia. W jej podejściu tkwi paradoks – autorka wykorzystuje i docenia strategie marketingowe, które jednocześnie sama poddaje krytyce, jeśli używane są do promowania odrzuconych przez nią idei lub stylów zachowań.

<sup>9</sup> Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 219.

pojęcia i zamieniając język terapii w integralny fragment swojej tożsamości, a nawet marki osobistej. Należy jednak zaznaczyć, że narracja ta nie jest pozbawiona pęknięć, momentów, w których do głosu dochodzi wstyd, lęk czy niepewność. Przykładem tego są następujące fragmenty: „[...] jak sobie w takim razie radzić z nadmiarem myśli, »lawiną« emocji, ciągłym analizowaniem codziennych problemów?”<sup>10</sup>; „»Toksyczny wstyd« może nie zalicza się do fachowych terminów psychologicznych, ale idealnie opisuje to, przez co przechodziłam”<sup>11</sup>. Momenty afektywnego napięcia są jednak szybko neutralizowane przez powrót do retoryki sukcesu i pozytywnej zmiany, co sprawia, że pozostają raczej marginesem niż pełnoprawnym elementem opowieści. W konsekwencji *Bez alko i dragów jestem nuda* przypomina bardziej zapis świadectwa nawrócenia niż proces egzystencjalnej zmiany. Tak skonstruowana narracja sprawia, że historia zyskuje charakter linearnej opowieści o przemianie, w której momenty zwątpienia czy kryzysu są szybko asymilowane przez dominujący dyskurs terapeutycznego optymizmu. Terapia odwykowa okazuje się bowiem punktem zwrotnym w życiu autorki, czasem poznawania i odkrywania „nowej” siebie i świata wolnego od używek<sup>12</sup>.

Narrację *Bez alko i dragów...* można zatem określić jako deklaratywną, ponieważ narratorka jednoznacznie i stanowczo opowiada się za abstynencją. Osiągnięta dzięki terapii uzależnień trzeźwość daje bohaterce poczucie omnipotencji, sprawczości. Ta niczym niezachwiana wiara w nieograniczoną moc kształtowania otaczającej rzeczywistości zdaje się konsekwencją uwikłania w pętlę dobrego samopoczucia. Carl Cederström i Andre Spicer definiują wspomniane pojęcie jako ideologiczny wymóg bycia szczęśliwym, który

[...] nie produkuje oderwanych od rzeczywistości hipisów przeprowadzających się do lasu i znikających w chmurze magicznych grzybków. Wręcz przeciwnie, tworzy ludzi bardziej odpowiedzialnych, ciężiej pracujących, funkcjonujących na pełnych obrotach, którzy rzadko korzystają z opieki zdrowotnej, ponieważ – jak zobaczymy – wierzą, że pozytywne nastawienie to skuteczny uzdrowiciel<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Tamże, 13.

<sup>11</sup> Tamże, 15.

<sup>12</sup> Opowieść Markiewicz wpisuje się w retorykę duchowej przemiany, charakterystycznej dla wspólnotowo-samopomocowego nurtu amerykańskiej kultury terapeutycznej. Jej „[c]elem nadrzędnym, wykraczającym poza zerwanie z nałogiem – jak podaje Anna Szapert – jest [...] odnowa moralna, zdrowienie stanowi natomiast synonim tworzenia się nowej tożsamości opartej o życie duchowe” [Anna Szapert, *Pacjentki, outsiderki, buntowniczk* (rozprawa doktorska, Uniwersytet SWPS, 2023), 187]. Piszac o swojej drodze ku trzeźwości jako transcendentalnej, niemal mistycznej przemianie, kobieta doskonale imituje figurę nawróconej grzesznicy.

<sup>13</sup> Carl Cederström, Andre Spicer, *Pętla dobrego samopoczucia*, tłum. Łukasz Żurek, przedm. Małgorzata Halber (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2016), 87.

Autorzy *Pętli dobrego samopoczucia* podkreślają, że obowiązek stałego utrzymywania pozytywnego nastawienia kształtuje sposób, w jaki jednostka postrzega własną odpowiedzialność. Każde odstępstwo od powyższej normy jest kategoryzowane jako osobista porażka, a osoba, której ów problem dotyczy – wykluczana ze społeczeństwa sukcesu. Chcąc wpisać się w dominującą narrację, bohaterka opowieści Markiewicz staje się użytkowniczką, wyznawczynią i propagatorką języka pozytywnej zmiany. Świadectwem tej postawy są między innymi fragmenty książki poświęcone hiperbolicznej i infantylnej wdzięczności za „całą szafeczkę przepysznych herbat, ziółek i kaw” czy „wysłanie ważnego maila w pracy”<sup>14</sup>, a także rejestr „znaczących dokonań”:

Lista osiągnięć podczas trzeciego roku abstynencji

Przesypiam całą noc.

Wiem, na co mam ochotę do jedzenia.

Potrafię dzwonić do bliskich.

Piorę na bieżąco skarpetki. Ba! Nawet je paruję!

[...]

Mam dwa płyny do prania – oddzielnie do czarnego, oddzielnie do kolorowego<sup>15</sup>.

Narratorka uwzniośla swoją codzienność, ponieważ, jak twierdzą Cederström i Spicer, w pętli dobrego samopoczucia „[...] chodzi również o to, aby cieszyć się każdym życiowym zakrętem, uczynić każde zdarzenie potencjalnym momentem radości”<sup>16</sup>. Konsekwencją nieustannej reinterpretacji własnych doświadczeń w duchu optymizmu jest marginalizacja życiowych trudności i negatywnych uczuć, będących integralną częścią ludzkiej egzystencji. Paradoksalnie więc taka strategia narracyjna, choć pozornie wzmacniająca, utrudnia wyrażenie złożoności emocjonalnej i zafałszowuje przedstawiane stany emocjonalne, gdyż podporządkowuje je ideologicznemu imperatywowi samodoskonalenia i optymizmu.

Nie ma wątpliwości, że internalizacja języka pozytywnej zmiany oraz języka terapeutycznego i optyki charakterystycznej dla terapii pomaga zbudować spójną i niezwykle pozytywną narrację o drodze ku trzeźwości. Uwewnętrznienie wspomnianych języków sprawia jednak, że opowieść jest pozbawiona indywidualności i na swój sposób jednowymiarowa.

---

<sup>14</sup> Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 187.

<sup>15</sup> Tamże, 205.

<sup>16</sup> Cederström, Spicer, *Pętla dobrego samopoczucia*, 98.

Markiewicz, posługując się bezosobową terminologią pop-psychiatryczno-biznesową, mówi bowiem o prostej konwersji – od osoby pogrążonej w nałogu do trzeźwej, świadomej i znającej mechanizmy uzależnienia jednostki.

W *Bez alko i dragów...* przyjęto formę linearnej narracji transformacyjnej, co może wynikać z tego, że narratorka posługuje się przede wszystkim językiem terapii uzależnień – językiem z założenia dydaktycznym, edukacyjnym i zorientowanym na konkretne zmiany behawioralne. Ten rodzaj dyskursu, skoncentrowany na identyfikacji mechanizmów uzależnienia i strategiach abstynencji, z łatwością poddaje się instrumentalizacji jako język osobistego sukcesu. Sposób wykorzystania tego aparatu pojęciowego służy budowaniu spójnej, afirmatywnej narracji kosztem złożoności emocjonalnego doświadczenia. Koncentracja na abstynencji jako głównym wskaźniku sukcesu powoduje, że inne wzorce zachowań – te, które nie dotyczą bezpośrednio używania substancji – pozostają poza obszarem refleksji opowiadającej. W konsekwencji w tekście można dostrzec powtarzające się schematy działania, które zmieniają swój kontekst, ale zachowują podobną dynamikę i funkcję.

Świetnym tego przykładem jest stałe dążenie narratorki do intensyfikacji psychosomatycznych doznań i przeżyć. Pierwszy kontakt bohaterki z alkoholem i narkotykami daje początek poszukiwaniu coraz silniejszych substancji psychoaktywnych, które zapewniałyby coraz mocniejsze wrażenia: „[...] jestem w innym wymiarze – piękni są ludzie i brzmienie, didżeje, bar, światła”<sup>17</sup> i umacniały poczucie omnipotencji: „Dzięki alkoholowi czuję się kimś innym. Jestem nową Martą. Martą bez ograniczeń. Martą odważną i wolną”<sup>18</sup>. Sukcesywne zwiększanie dawek przyjmowanych substancji jest – w logice tej opowieści – efektem adaptacji organizmu, stopniowo rozwijającego tolerancję na ich działanie. Chcąc osiągnąć stan euforii o odpowiednim natężeniu, opowiadająca wpada w spiralę uzależnienia.

Jako abstynentka nadal poszukuje intensywnych doznań. Potrzebę tę zaspokaja jednak w inny, wolny od używek sposób – wydając małe przyjęcie urodzinowe dla przyjaciela, które staje się przyczynkiem do organizacji trzeźwych imprez na skalę masową:

Techno, niedzielny piękny dzień, zachód słońca i dwadzieścia trzeźwiutkich osób, tańczących boso na piasku między mostem Poniatowskiego a Łazienkowskim.

I tam usłyszałam po raz pierwszy: „A może zacząć organizować takie imprezy na szerszą skalę?”.

*Challenge accepted*, pomyślałam.

[...]

<sup>17</sup> Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 49.

<sup>18</sup> Tamże, 42.

No i tak to się zaczęło! Najpierw nieśmiało, dla wąskiego grona. Pierwsze imprezy organizowałam pod mostem Łazienkowskim, w niedzielne popołudnia, za darmo. Przychodziło maksymalnie czterdzieści osób. [...]

Imprezy pod mostem przestawały mi wystarczać. Na SobeRave nie przychodziły nowe osoby. Wyłącznie znajomi. [...]

W końcu dołączyła do mnie Agnieszka. Agnieszka miała bardzo istotny wpływ na rozwój imprez, bo oprócz genialnych umiejętności organizacyjnych, graficznych i copywriterskich, była też... trzeźwa z wyboru.

I tak przeszliśmy spod mostu (i pojedynczych imprez w lokalach gastronomicznych) do klubów i idealnych na muzyczne wydarzenia miejscówek. Pierwsza impreza – 150 osób, druga – 180, trzecia – 220. Temat „kliknął”<sup>19</sup>.

Istotne okazuje się nie tyle powtórzenie samego zachowania (organizowanie imprez), ile powtórzenie mechanizmu eskalacji – stopniowego zwiększania skali i intensywności, aż do osiągnięcia odpowiedniego poziomu stymulacji. Jednorazowe przedsięwzięcie dla grupy znajomych okazuje się niewystarczające, dlatego bohaterka rozwija swoją działalność, przechodząc od małych spotkań do wielkich klubowych eventów. Przesuwa jednak odegranie na inny obszar – zamiast szukać spełnienia w używkach czy klasycznej klubowej atmosferze, tworzy i rozwija alternatywną, wolną od symboli, etykiet i sloganów kojarzących się z używkami przestrzeń dla siebie i osób chcących bawić się na trzeźwo<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Tamże, 214–215.

<sup>20</sup> Wydaje się, że organizowane przez Markiewicz trzeźwe imprezy można określić mianem symulaków. Potwierdza to konstatacja Jeana Baudrillarda: „Dzisiejsza abstrakcja nie jest już abstrakcją mapy, sobowtóra, lustra czy pojęcia. Symulacja nie jest już symulacją terytorium, przedmiotu odniesienia, substancji. Stanowi raczej sposób generowania – za pomocą modeli – rzeczywistości pozbawionej źródła i realności: hiperrzeczywistości” [Jean Baudrillard, *Symulacja i symulakry*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005), 6]. Symulakry to znaki oderwane od rzeczywistości, zastępujące ją symulowaną wersją doświadczenia. SobeRave spełniałby warunki Baudrillardowskiej hiperrzeczywistości, ponieważ nie tyle odtwarza klasyczny model klubowej imprezy, co redefiniuje jego formę, sens i funkcję. Jako symulakry trzeźwe imprezy imitują konwencjonalne formy klubowej rozrywki, ale jednocześnie eliminują kluczowe elementy uprzednio definiujące te doświadczenia, takie jak obecność neonów reklamujących konkretne alkohole i występowanie samego alkoholu. Powstała przestrzeń naśladuje ideę zabawy, jednak sama zabawa traci swoje pierwotne znaczenie, stając się częścią hiperrzeczywistości, w której granica między autentycznością a symulacją zaciera się. Jeśli jednak potraktować te działania nie jako hiperrealne, ale jako realne strategie tworzenia przestrzeni wspólnotowej, wówczas wyłania się alternatywna interpretacja: Markiewicz tworzy ochronne getto (oksymoron zamierzony) – przestrzeń dla trzeźwych, z definicji odseparowaną od świata, w którym alkohol i narkotyki są domyślnym tłem towarzyskich aktywności. W tym ujęciu mamy do czynienia z jednej strony z pustym optymizmem symulaków – próbą odtworzenia „zabawy bez używek” w stylistyce klasycznego rave’u, z drugiej zaś – separacją, smutnym obrazem odcięcia trzeźwości od pozostałych fragmentów realności. Narracja Markiewicz balansuje więc między obietnicą nowej jakości życia a cieniem izolacji, między pełnoprawnym elementem rzeczywistości a jej obrzeżami.

Przedstawiona dynamika przejścia od przygotowania małego przyjęcia do organizacji wielkich abstynenckich imprez, przypomina logikę uzależnienia – ciągłe podnoszenie poprzeczki, by osiągnąć pożądany efekt.

Podobnie rzecz się ma z decyzją o trójkacie seksualnym z nieznanym:

Pierwszy trójkąt w trakcie trzeźwienia zaliczyłam w czwartym roku abstynencji. Odbył się w towarzystwie ówczesnej osoby partnerskiej i... faceta. [...] było to jedno z fajniejszych i miłszych doświadczeń mojego życia. Dlaczego?

Bo wszystko odbyło się w klimacie szacunku i przyjaźni. Bo każdy kolejny krok poprzedzony był pytaniem, aby nie naruszyć czyjejś granicy. [...] Bo – jeśli chodzi o seks z mężczyzną – nie uczestniczyłam w nim, jedynie byłam obserwatorką. [...]

Z Tymkiem, mężczyzną, który brał udział w trójkacie mam kontakt do dziś. Choć przed trójkątem jedyne, co nas łączyło, to walentynkowa sesja zdjęciowa<sup>21</sup>.

Narratorka, wspominając czasy aktywnego uzależnienia, mówi o zbliżeniu z nieznanym mężczyzną. Decyzja o trójkacie seksualnym w okresie trzeźwości zdaje się więc nie tyle zerwaniem z dawnymi schematami, ile ich kontynuacją w nowym kontekście – już bez substancji psychoaktywnych, ale z podobną dynamiką działania. W obu przypadkach kluczowe jest dążenie do intensywnych doznań, sytuacji granicznych. Konstrukcja narracyjna sugeruje powtarzalność pewnych wzorców, które wykraczają poza kwestię abstynencji. Zauważalny jest również emocjonalny dystans wobec opowiadanej historii. Wprawdzie bohaterka daje wyraz pozytywnym odczuciom, mówiąc: „Bez wstydu wspominam nasze spotkanie jako wspaniałe doświadczenie”<sup>22</sup>, jednakże sposób przedstawienia tego doświadczenia charakteryzuje się emocjonalną powściągliwością i racjonalizującym tonem. Opowiadająca opisuje i ocenia je z pewną rezerwą. Taki sposób reprezentacji przypomina mechanizm, który psychoanaliza określa mianem wyparcia –

[...] operacją, przez którą podmiot usiłuje zepchnąć do nieświadomości wyobrażenia (myśli, obrazy, wspomnienia) związane z popędem lub utrzymać je w niej. Wyparcie powstaje wtedy, gdy istnieje groźba, że zaspokojenie popędu, samo w sobie dostarczające przyjemności, może – z powodu innych wymogów – wywołać nieprzyjemność<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 172.

<sup>22</sup> Tamże, 172.

<sup>23</sup> Hasło: „wyparcie”, w: Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem Daniela Lagache’a, tłum. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2023), 736.

Taki narracyjny mechanizm chroni bohaterkę przed dyskomfortem konfrontacji z nieprzepracowanymi i powtarzającymi się schematami myślowymi i zachowaniami. W logice narracyjnej, trójkąt seksualny z nieznanym zostaje wpisany w opowieść o samoakceptacji i eksperymentowaniu, podczas gdy na poziomie konstrukcji tekstowej stanowi on powtórzenie wcześniejszych wzorców reprezentacji doświadczenia, które w opowieści doprowadziły narratorkę do uzależnienia.

„Trzeźwienie to dla mnie zmiana oczekiwań wobec samej siebie. [...] Chodzi o to, żeby odpuścić i spróbować zrobić odwrotnie, niż robiliśmy do tej pory”<sup>24</sup> – wyznaje opowiadająca. Mimo tej deklaracji, analizowana narracja konstruuje przemianę przede wszystkim jako zmianę związaną z abstynencją, podczas gdy opisywane działania wciąż krążą wokół tych samych motywów, zmieniając jedynie formę i kontekst uzasadnienia. Świetnym tego przykładem jest „Naga Kawa”, czyli organizowane przez autorkę spotkania towarzyskie, których uczestniczki rozmawiają ze sobą będąc nago. Inicjatywa w swoich założeniach ma na celu przełamywanie wstydu, budowanie akceptacji własnego ciała i tworzenie bezpiecznej przestrzeni wolnej od społecznych oczekiwań dotyczących kobiecej cielesności. Dlaczego autorka niniejszego artykułu rozpoznała wspomniany projekt jako rodzaj odegrania? Jedno z pijackich wspomnień dotyczy niekontrolowanego obnażania się wśród grupy nieznanymi osobami. Odurzona używkami bohaterka „świątowała” wówczas swoje urodziny, siedząc nago w wannie i zaczepiając korzystających z łazienki gości. „Naga Kawa” wydaje się powtórzeniem tego epizodu, tym razem jednak w społecznie akceptowalnej i ideologicznie uzasadnionej formie. Opowiadająca bowiem ponownie wykorzystuje nagość jako środek zwrócenia na siebie uwagi i przekroczenia pewnych granic, złamania tabu. Różnica polega na tym, że obecnie, w trzeźwym życiu, działanie to zostało wpisane w narrację o samoakceptacji i kobiecej solidarności.

Mimo że w opowieści Markiewicz „Naga Kawa” została przedstawiona jako projekt ciało-pozytywny, to własne intencje narratorki odbiegają od jego szczytnych założeń:

Zawsze przed spotkaniem przygotowuję swoje ciało. Trymuję włosy łonowe na około jeden centymetr długości i usuwam pojedyncze włoski rosnące wokół brodawek. Powinnam robić też pedicure, bo za każdym razem stresuje mnie, że ktoś zauważy mało eleganckie paznokcie u stóp. Szykuję się, jakby głównym celem była chęć zaprezentowania się, randka, a nie osławianie nagości<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 134.

<sup>25</sup> Tamże, 180.

Powyższe wyznanie wskazuje na sprzeczność między ideą kobiecych spotkań a rzeczywistym podejściem bohaterki *Bez alko i dragów jestem nuda* do własnej cielesności. Chcąc pozyskać przychylność i aprobatę uczestniczek „Nagiej Kawy”, kobieta przygotowuje swoje ciało w sposób odpowiadający normom estetycznym. Jako uzależniona od zdania innych osób podświadomie traktuje nagość jako element autoprezentacji. Paradoksalnie więc, choć „Naga Kawa” ma być miejscem wolnym od oceniających spojrzeń, narratorka wciąż pozostaje pod ich wpływem. Obsesja na punkcie bycia akceptowaną przez otoczenie nie wzięła się znikąd. Jej źródłem jest największe marzenie bohaterki – bycie obiektem czyjegoś pożądania<sup>26</sup>. To pragnienie wydaje się przyczyną późniejszych dylematów narcystycznych – poszukiwania luster, odbić z zewnątrz, potwierdzających atrakcyjność i wartość opowiadającej. Wspomniane zjawisko doskonale objaśnia Christopher Lash w książce *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*:

Narcyz, bez względu na swoje czasowe złudzenie wszechwładzy, zależy od innych, bo dzięki nim może ocenić własną wartość. Nie może żyć bez podziwiającej go publiczności. Jego pozorne uwolnienie się od więzów rodzinnych oraz ograniczeń instytucjonalnych nie uwalnia go od bycia samotnym czy szczycenia się swoją indywidualnością. Wręcz przeciwnie, przyczynia się do jego niepewności, którą może pokonać, widząc tylko swoje „wspaniałe ja”, odzwierciedlone w uwadze innych lub dołączając do tych, od których emanuje sława, władza i charyzma. Dla narcyza świat jest niczym lustro [...]”<sup>27</sup>.

Amerykański historyk konstatuje, że osoba narcystyczna postrzega rzeczywistość i samą siebie przez pryzmat własnego odbicia w oczach innych. Bohaterka opowieści w pewnym sensie wpisuje się w ten schemat – jej tożsamość i samoocena są kształtowane przez spojrzenia, oceny i reakcje otoczenia. Znaczące wydaje się nie samo sięgnięcie po używki (czemu towarzyszy presja rówieśnicza: „Wszyscy pili, więc ja też otworzyłam puszkę”<sup>28</sup>; „Nie biorę narkotyków. Nie umiem, boję się, chyba nie chcę. Asia mówi, że to na spróbowanie. [...] Dobra, raz kozie śmierć, wciągam”<sup>29</sup>), ale przede wszystkim funkcja, jaką substancje psychoaktywne pełnią w życiu narratorki – służą one przekształceniu wizerunku, staniu się kimś godnym podziwu i uwagi. Używki umożliwiają performatywną transformację – stworzenie „lepszego siebie”, będącej atrakcyjną dla otoczenia.

<sup>26</sup> Tamże, 48.

<sup>27</sup> Christopher Lash, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, przeł. Grzegorz Ptaszek, Aleksander Skrzypek (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO, 2015), 36.

<sup>28</sup> Markiewicz, *Bez alko i dragów*, 41.

<sup>29</sup> Tamże, 48.

Co więcej, pośród sławnych osób, które wygrały walkę ze swoim uzależnieniem, narratorka poszukuje potwierdzenia własnej wartości:

Dlaczego tak trudno mi wypowiedzieć te słowa? Stoję przed lustrem, a zdanie „Jestem alkoholniczką i narkomanką” utyka mi w gardle jak ość. Rani, nie chce wyjść.

Kurwa, no nie jestem. Jestem? Nie w moim wieku, nie z moim pochodzeniem klasowym. Przecież mam różne pasje, tańczę, śpiewam. Okej, może ostatnio to zaniedbałam, ale nie jestem łujem spod sklepu, zdarza mi się być trzeźwą, fajną Martą!

[...]

Elton John – borykał się z uzależnieniem przez lata. Eminem, Drew Barrymore, Bradley Cooper, Anthony Hopkins, Samuel L. Jackson... Ludzie sukcesu, aktorzy, muzycy wpakowali się w bagno, a teraz są już nawet od kilkudziesięciu lat czysti!

Pierwszy raz uświadamiam sobie, że alkoholizm nie jest kwestią pochodzenia. Że klasowość w tym wypadku nie ma żadnego znaczenia. Że JA mogę być uzależniona [...] <sup>30</sup>.

Konfrontacja z tym, że uzależnienie dotyka także ludzi sukcesu – znanych aktorów, muzyków, artystów – prowadzi do przełomu: kobieta po raz pierwszy dopuszcza do siebie myśl, że uzależnienie nie jest związane z pochodzeniem klasowym czy statusem społecznym. Dowartościowana tym odkryciem zaczyna postrzegać własne doświadczenie jako część większej narracji – nie tylko osobistej, jednostkowej walki z nałogiem, ale także historii wpisanej w losy ludzi wybitnych, wyjątkowych, w pewnym sensie wyróżnionych przez życie. Uzależnienie przestaje być dla niej stygmatem, a zaczyna pełnić funkcję niemal nobilitującą – jako dowód na to, że należy do grona osób o ponadprzeciętnej wrażliwości i intensywności przeżywania. Swoją wyjątkowość bohaterka upatruje w przemianie od zniszczonej używkami dziewczyny do trzeźwej kobiety. Metamorfoza ta jest znacząca, gdyż odróżnia ją od spotworniałej byłej partnerki: „Popatrzyłam na nią na trzeźwo. I wiesz co? Zobaczyłam jej wychudzone ciało, zapadnięte policzki, włosy, które straciły blask i objętość. Ledwo trzymała się na nogach – straciła urok i oryginalność” <sup>31</sup> i zdegenerowanego ojca, o którym mówi: „Z biegiem czasu Janusz przestawał być księciem, a stawał się Januszem. Coraz bliżej było mu do otyłego, czerwonego na twarzy chłopca z memów niż do motocyklisty amanta, jakim bardzo chciał się czuć” <sup>32</sup>. Narratorka opisuje byłą partnerkę i ojca na podstawie bipolarnego

<sup>30</sup> Tamże, 106–107.

<sup>31</sup> Tamże, 148.

<sup>32</sup> Tamże, 22.

odwrócenia – siebie obsadza w roli triumfatorki, podczas gdy ich, pozostających w nałogu i ulegających fizycznej i psychicznej destrukcji, widzi jako przegranych.

Narracyjnym zabiegiem, który można interpretować przez pryzmat teorii narcyzmu Lascha, jest także wykorzystanie narzędzi urealnających do rozegrania dylematu narcystycznego związanego z konstrukcją tożsamości. Pragnąc dorównać aktywnym i zdyscyplinowanym trzeźwym uzależnionym osiągającym sukcesy na różnych życiowych polach, opowiadająca przeprowadza analizę przebiegu swojego dnia. Narratorka odnotowuje czynności takie jak spożycie zdrowego śniadania, oglądanie talk-show, rozliczanie faktur i współprowadzenie spotkania grupy psychoterapeutycznej. Skrupulatne dokumentowanie codziennych aktywności ma za zadanie podkreślać, wydobywać produktywność i efektywność z każdego podejmowanego działania. Brak refleksji nad sensem i jakością realizowanych czynności sprawia, że spis staje się jedynie elementem narracji wzmacniającej wizerunek bohaterki jako kobiety aktywnej i pracowitej, spełniającej wymogi neoliberalnego społeczeństwa nawet wtedy, gdy „wizja idealnej Marty nie pokrywa się z tą Martą prawdziwą, nieco bardziej szarą i zwykłą”<sup>33</sup>.

Prozę Markiewicz można odczytać jako próbę odzyskania kontroli nad własną biografią poprzez podporządkowanie jej regułom terapeutycznego i neoliberalnego dyskursu zmiany. Autorka nie tyle rekonstruuje swoje doświadczenie uzależnienia, ile redaguje je na nowo – selektywnie, afirmatywnie, zgodnie z oczekiwaniami wpisanymi w narrację o sukcesie i samodoskonaleniu. W efekcie w książce *Bez alko i dragów jestem nuda* pokazano, jak język terapeutyczny – sam w sobie neutralny – może zostać zinstrumentalizowany na potrzeby autoprezentacji, której ramy zamiast wyzwalać narzucają nowe formy dyscypliny i samokontroli.

## Bibliografia

- Baudrillard, Jean. *Symulacja i symulakry*, tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Cederström, Carl. Spicer, Andre. *Pętla dobrego samopoczucia*, tłum. Łukasz Żurek, przedm. Małgorzata Halber. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2016.
- Laplanche, Jean. Pontalis, Jean-Bertrand. *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem Daniela Lagache’a, tłum. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2023.

<sup>33</sup> Tamże, 163.

Lash, Christopher. *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, tłum. Grzegorz Ptaszek, Aleksander Skrzypek. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO, 2015.

Markiewicz, Marta. *Bez alko i dragów jestem nudna*. Warszawa: NEWHOMERS, 2024.

Maroda, Karen J. *Techniki terapii psychodynamicznej. Praca nad emocjami w relacji psychoterapeutycznej*, tłum. Joanna Gołąb. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

Szapert, Anna. *Pacjentki, outsiderki, buntowniczk. Kobiety w amerykańskiej kulturze terapii*. Rozprawa doktorska, Uniwersytet SWPS, 2023.

### **„I Am the New Marta”: On the Neoliberal Narrative of Transformation in *Bez alko i dragów jestem nudna* by Marta Markiewicz**

#### **Summary**

The author of the article offers an interpretation of Marta Markiewicz's *Bez alko i dragów jestem nudna* from the perspective of language and narrative form. The analysis shows that the construction of the recovery story is based on the affirmative internalization of therapeutic language and the rhetoric of positive change. The examined narrative is characterized by a declarative tone, making Markiewicz's story resemble a conversion testimony. Such a structure raises questions about the limits of therapeutic language internalization and its impact on the emotional complexity of the narrative.

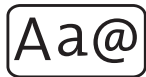
#### **Keywords**

Marta Markiewicz, addiction, language, therapy, contemporary Polish literature

#### **PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:**

Aleksandra Szymańska-Dańczyszyn, „»Jestem nową Martą«. O neoliberalnej narracji przemiany w *Bez alko i dragów jestem nudna* Marty Markiewicz”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 91–103. DOI: 10.18276/au.2025.2.25-07.





Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 105–119  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-08



## IDIOMY PISAREK

MAKSYMILIAN BARSKI\*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

# Biografia narkomanki. Rola narkotyków w twórczości Anny Kavan i Emily Hahn

### Streszczenie

W tekście analizowano funkcje narkotyków w wybranej literaturze kobiecej na przykładach twórczości Emily Hahn (1905–1997) i Anny Kavan (1901–1968). Narkotyki są medium, a także tematem literackim pozwalającym na włączenie do historii literatury kolejnych głosów i perspektyw. Za pomocą analizy komparatystycznej staram się wykazać znaczny wpływ, jaki narkotyki wywierają na pisarstwo kobiece, zwłaszcza w kontekście emancypacyjnym. Opium i heroina poprzez doświadczenia autorek przenoszą się do narracji i poszerzają dotychczasowe znane ramy gatunkowe literatury (auto)biograficznej.

### Słowa kluczowe

literatura i narkotyki, komparatystyka, opium, heroina, pisarstwo kobiece, esej, opowiadania

Narkotyki w literaturze europejskiej przynajmniej od XIX wieku są wszechobecne. Nie oznacza to rzecz jasna, że są one centralnym punktem wszystkich tekstów literackich. Nie mniej jednak narkotyki, jak i narkomani, znajdują się w znacznej części powieści pisanych od około dwustu lat. Nawet jeżeli nie są bezpośrednio częścią świata przedstawionego, tak narkotyki

---

\* Kontakt z autorem: maksbarski147@o2.pl; ORCID: 0009-0006-0172-3050.

i narkomani są obecni w narracji, porównaniach czy metaforach. Postać narkomana zyskała swoje kulturowe znaczenia, a narkotyki z życia publicznego przenikają warstwę literacką. Subiektywność doświadczenia narkotycznego sprawia, że autorzy i autorki, pomimo powielania problematyki narkotyków, są w stanie ukazać je stale z innych perspektyw, opisując różne emocje, stany i rzeczywistość. Porównanie bohatera do narkomana może oznaczać zarówno emancypację, doświadczenie nowej rzeczywistości, jak i utratę zmysłów, szaleństwo i chorobę. Narkotyki spełniają różne funkcje co widać zwłaszcza z perspektywy płciowej. Autorki wykorzystują używki często z zupełnie innych powodów niż pisarze, co postaram się przedstawić w dalszej części tekstu.

W poniższej analizie zajmę się owymi konsekwencjami zażycia różnych substancji i ich wpływem na pisarstwo kobiece na przykładach tekstów XX wieku pisarek Emily Hahn (1905–1997) i Anny Kavan (1901–1968). Na samym początku chciałbym dookreślić i podjąć próbę definicji niektórych z podejmowanych przeze mnie problemów. Artykuł dotyczyć będzie literatury narkotycznej (*drug literature*<sup>1</sup>) to jest zapoczątkowanemu przez *Wyznania angielskiego opiumisty* De Quinceya w 1821 roku nurtowi literatury poświęconemu narkotykom. Nie oznacza to oczywiście, że narkotyki są wynalazkiem De Quinceya. Alkohol ma znacznie dłuższą historię i wpływ na kulturę. Punktem wyjścia dla dyskursu dotyczącego literatury i narkotyków jest ich zdefiniowanie. Powszechnie narkotyk definiowany jest między innymi jako „substancja o działaniu psychoaktywnym”, natomiast w ramach tej definicji mieści się m.in. kawa. Aby oddzielić używki, takie jak kawa i alkohol od narkotyków omawianych współcześnie w literaturze narkotycznej przychodzi z pomocą definicja prawna. W *Drug literature* skupia się na substancjach nielegalnych, takich jak opium, kokaina, haszysz, LSD, meskalina czy heroina. Nierzadko za narkotyk traktuje się też substancje o szeroko rozumianym działaniu psychodelicznym, zmieniającym postrzeganie i funkcjonowanie rzeczywistości. Jest to o tyle ciekawe, że przy tak przyjętej definicji pojawi się wiele substancji nazywanych przez Marcusa Boona, hybrydami<sup>2</sup>, których źródła są często mityczne, zaczynając na kwiecie lotosu z wyspy Lotofagów, którą odwiedza Odys, kończąc na pigułce „somy” z *Nowego wsapaniałego świata* Huxleya. Sam Boon natomiast tego pojęcia nie wymyśla, a wykorzystuje badania Brunona Latoura. Przed *Wyznaniami angielskiego opiumisty* narkotyki pojawiały się

<sup>1</sup> Zdaje mi się, że w Polsce nie przyjął się jeszcze żaden stały termin na literaturę dotyczącą narkotyków. O ile na zachodzie funkcjonuje kilka terminów o zbliżonych, choć niesynonimicznych znaczeniach, w tym chociażby *drug literature*, *literature of addiction*, *drug writing*, *narco-literature*, które opisują relacje literatury i pisarstwa z narkotykami, tak na gruncie polskich badań literaturoznawczych, które nie zajmują się tym problemem, nie został przyjęty żaden z powyższych terminów w powszechnym użyciu. Ja na potrzeby tej pracy używać będę terminu „literatura narkotyczna”.

<sup>2</sup> Marcus Boon, *The Road of Excess. A History of Writers on Drugs* (London–Cambridge: Harvard University Press, 2002), 24–26.

w przeróżnej postaci, natomiast to właśnie *Wyznania* uznaje się za pierwszy tekst literacki w pełni im poświęcony.

Kanon literatury narkotycznej został w pełni zdominowany przez mężczyzn: Thomas de Quincey, Charles Baudelaire, Henri Michaux, Aldous Huxley, William Burroughs i wielu innych. Kanon został zmaskulinizowany, a kobiety w nim przedstawiane były marginalnie lub deprecjonująco. Kobiety w „klasycznym” kanonie literatury narkotycznej pisanym przez mężczyzn są często przedstawiane stereotypowo i degradująco<sup>3</sup>. Nie jest to jednak spowodowane brakiem autorek – ich mamy liczne poświadczenia. Powstały antologie zbierające wyłącznie kobiece doświadczenia narkotyczne, choćby taka antologia jak *Sisters of the Extreme. Women Writing on the Drug Experience* pod redakcją Cynthi Palmer i Micheala Horowitza. Ten zbiór poza samymi tekstami literackimi, przedstawia także, w dużym skrócie, społeczno-kulturowe postrzeganie kobiet i narkotyków od czasów starożytnych, zarówno w postaciach mitycznych, jak i historycznych, pokazując związki m.in. Posągu Mykeńskiej Bogini Maku czy biblijnej Ewy. To właśnie Ewa (kobiecość), wąż, (który przyjmuje role szamana, istotnego przewodnika wielu rytualnych doświadczeń narkotycznych) i Owoc z Drzewa Poznania Dobra i Zła (święta roślina<sup>4</sup> lub psychodeliczny narkotyk), stają się figurą kobiety-narkomanki i doświadczenia narkotycznego. Niezwykle istotnym elementem postrzegania Ewy jako pierwowzoru narkomanki jest konsekwencja zjedzenia zakazanego owocu – upadek ludzkości, w tym przede wszystkim Adama, co w tym odczytaniu oznacza mężczyzn. Genderowe postrzeganie narkomanek i narkomanów będzie niezwykle istotne szczególnie w XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Aspekt międzyludzki doświadczenia narkotycznego kobiet będzie kluczowy w twórczości wielu pisarek, opisujących ich relacje nie tylko z narkotykami, lecz także ich konsekwencje społeczne.

### Społeczno-kulturowy kontekst narkotyków

Narkotyki są czymś znacznie więcej, niż tylko osobistym doświadczeniem. Są stale obecne w życiu społecznym, debatach publicznych, definiując, a także stygmatyzując narkomanów i narkomanki. O nierozzerwalnym powiązaniu społecznym narkotyków mówi Derrida w tekście *Rhetoric of Drugs*, będącym wywiadem przeprowadzonym z francuskim myślicielem w roku 1989, wydanym pierwszy raz kilka lat później.

<sup>3</sup> Nicole Prowse, *Heroin(e) Habits: Potential and Possibility in Female Drug Literature* (Queensland: University of the Sunshine Coast, 2016), 22.

<sup>4</sup> Niektóre z narkotyków traktowane były jako „święte rośliny” z powodu na ich działanie i funkcje w rytuałach. Jednym z przykładów jest pejotl stosowany rytualnie i otoczony kultem. Dookoła pejotlu powstała nawet religia pejotyzm, funkcjonująca nawet współcześnie, w centrum której znajduje się właśnie owa święta roślina.

Nie, w przypadku „narkotyków” reżim pojęcia jest inny: narkotyki nie występują „w naturze”. Mogą istnieć naturalne trucizny, co więcej nawet trucizny śmiertelne, ale nie są one „narkotykami”. Podobnie jak w przypadku uzależnienia, pojęcie narkotyków zakłada ustanowioną i instytucjonalną definicję: wymagana jest: historia, kultura, konwencje, oceny, normy, cała sieć powiązanych ze sobą dyskursów, retoryka, jednoznaczna lub eliptyczna<sup>5</sup>.

Narkotyki są częścią także innych dyskursów, w tym bardzo często społeczno-politycznych. Jednym z najlepszych tego przykładów była wojna wypowiedziana narkotynom w latach 70. przez prezydenta Richarda Nixona w Stanach Zjednoczonych. Nie tylko same używki, ale przede wszystkim także kobiety-narkomanki stały się – z perspektywy patriarchalnych rządów – zagrożeniem. Nancy Campbell, badaczka uzależnienia wśród kobiet i polityki narkotykowej w Stanach Zjednoczonych, sugeruje, że problem nałogu wśród kobiet, był większym niebezpieczeństwem dla zachowanego fallocentrycznego porządku, niż uzależnienie wśród mężczyzn. Tradycyjną rolę kobiet w tym systemie było tworzenie rodzin, natomiast narkotyki były ku temu przeszkodą, niszczącą dotychczasowy porządek.

Polityka antynarkotykowa jest również napędzana przez dominującą mentalność rządzącą, która upatruje przyczyny nadużywania narkotyków w rozpadzie „rodziny” jako opiekuńczej instytucji społecznej. Zarówno zachowanie, jak i biologia „powodują”, że uzależnienie wśród kobiet ma większe znaczenie niż uzależnienie wśród mężczyzn. Społeczne oczekiwania wobec kobiet zakładają, że to one mają podtrzymywać „jedność” rodziny i są stale obwiniane, gdy siły strukturalne i kulturowe osłabiają lub rozbijają rodzinę<sup>6</sup>.

Narkotyki stały się ważnym elementem dezintegrującym dotychczasowe relacje społeczne. Za ich pomocą wiele kobiet redefiniowało rzeczywistość, która została im narzucona. Co ciekawe narkotyki, a zwłaszcza psychodeliki, wedle spisanych relacji z doświadczenia narkotycznego nierzadko poprawiały relacje pomiędzy najbliższymi, kochankami czy rodziną<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, *The Rhetoric of Drugs*, w: *High Culture. Reflections on Addiction and Modernity*, red. Anna Alexander, Mark S. Roberts (Albany: State University of New York Press, 2003), 20. Zarówno ten, jak i następne cytaty autorów zagranicznych, z powodu na brak polskich przekładów, zostały przetłumaczone przeze mnie.

<sup>6</sup> Nancy D. Campbell, *Using Women: Gender, Drug Policy and Social Justice* (New York–London: Routledge 2000), 13.

<sup>7</sup> Wpływ narkotyków na relacje z najbliższymi jest także ciekawym problemem, częściej podejmowanym przez pisarki niż pisarzy. Klasycznym przykładem jest doświadczenie psychodeliczne, które pomogło rozwijać się relacji Aldousa Huxleya z jego drugą żoną, Laurą. Niezwykle ciekawym przypadkiem natomiast jest doświadczenie psychodeliczne matki Valentyny Wasson wraz z córką Mashą Wasson Britten, które wspólnie wzięły udział w rytuale *Velada*, związanym ze zjedzeniem grzybów psylocybinowych, a następnie opisały owe przeżycia. Wpierw matka w roku 1957, a następnie córka w 1990. Dla kobiet-narkomanek

Ponadto narkotyki pełnią funkcję ponownego oddania głosu osobom marginesu – w tym wypadku kobietom-narkomankom. Kobiety w omawianym przez mnie XX wieku były stale marginalizowane w wielu dyskursach, w których dominowały głosy męskie. Jeszcze dalej na marginesie znajdowały się kobiety-narkomanki, natomiast na samym krańcu marginesu, stojąc nad przepaścią chaosu znajdowały się matki-narkomanki<sup>8</sup>. Niebezpieczeństwo, jakie mogły przynieść narkomanki dla ówczesnego porządku społeczno-politycznego, wymagały od struktur patriarchalnych ciągłego wypierania ich obecności. Pojawiały się w dyskursach publicznych przede wszystkim w postaci zagrożenia jakie stanowią, same natomiast nie miały przestrzeni, w których mogłyby się wypowiedzieć, w przeciwieństwie do narkomanów. Z pozoru oni także byli marginalizowani, natomiast cieszyli się znacznie większą obecnością w dyskursach społecznych i artystycznych.

### Narkotyki a kategoria autentyczności

Ważnym problemem literatury narkotycznej jest także zagadnienie intymności i przekładalności doświadczenia narkotycznego. Jest to zjawisko, choć oczywiście zależne od konkretnej zażywanej substancji, nie w pełni opisywalne. Witkacy pisząc relacje z zażytego peyotlu, uważa, że jest w stanie opisać zaledwie jedną dwutysięczną owego doświadczenia<sup>9</sup>. Podczas procesu badawczego pojawiają się dwa ważne pytania – czy zapisane doświadczenie narkotyczne można zweryfikować oraz na ile jest ono możliwe do zapisania w słowach<sup>10</sup>. O ile fikcyjność doświadczenia narkotycznego jest niezwykle trudna do udowodnienia, a autentyczność jest jedną z najistotniejszych charakterystyk tekstów literatury narkotycznej, o tyle czynność narkotyzowania uległa silnemu procesowi mityzacji w literaturze, co widać między innymi w tekście Emily Hahn. Istnieje kulturowy obraz i funkcjonowanie narkomanów, a także samego narkotyzowania się, dzięki czemu narkotyki w literaturze funkcjonują zarówno jako trop biograficzny, jak i pewna figura, metafora. Najbardziej wartościowe i istotne

---

doświadczenia narkotyczne znacznie częściej niż dla narkomanów są nie tylko doświadczeniem pewnych wizji i nowych doświadczeń, ale także doświadczeniem wspólnotowym.

<sup>8</sup> Prowse, *Heroin(e) Habits*, 20.

<sup>9</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter + Appendix + Niemyte dusze* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016), 81.

<sup>10</sup> Przekładalność doświadczenia narkotycznego za pomocą języka jest osobnym problemem. Wielokrotnie autorzy zaznaczają, że są w stanie przedstawić zaledwie część swoich przeżyć. Problem ten jest relatywnie prostszy w fikcjach literackich, w których autor niezależnie od mimetyczności opisywanych wrażeń ma zabezpieczenie przed potencjalnymi zarzutami w postaci formy, którą wybrał. Literatura (auto)biograficzna komplikuje ten problem na dodatkowych poziomach. Autentyczność, choćby pozorna, jaką wymagają te gatunki powoduje zderzenie języka i narkotyków i stawia pytanie o możliwość „rzeczywistego” przedstawienia doświadczenia narkotykowego, jeżeli nawet sam język nie jest w stanie w pełni go przełożyć.

pozostają relacje autentyczne, uważam natomiast, że nawet samo mityczne doświadczenie narkotyczne jest literacko cennym poświadczeniem. Tym, co także wydaje się bardzo ważne, jest nowy sposób percepcji rzeczywistości, który odsłaniają narkotyki, nawet jeżeli faktyczne doświadczenie narkotyczne jest w swojej pełni nieuchwytnie w słowie, a literatura stanowi zaledwie jego mały fragment. Sama jego świadomość i próba odtworzenia staje się wyzwaniem twórczym i interpretacyjnym.

Próbę omówienia roli narkotyków w pisarstwie kobiecym chciałbym oprzeć na zestawieniu dwóch tekstów. *The Big Smoke* Emily Hahn, autobiograficznego eseju pierwotnie wydanego w „New Yorkerze”, który później stał się częścią książki *No Hurry to Get Home*, opisującym pierwsze doświadczenia autorki z opium w Szanghaju, oraz *Julia and The Bazooka and Other Stories* Anny Kavan. Tekst brytyjskiej pisarki to pośmiertny zbiór opowiadań przedstawiających bohaterki, choć można je odczytać jako jedną postać nazwaną dopiero w ostatnim tytułowym opowiadaniu i ich relacje z narkotykami, i otaczającą rzeczywistością. Co ważne, sama Anna Kavan znaczną część swojego dorosłego życia była uzależniona od heroiny. Są to więc obie autorki, których biografie bezpośrednio wpłynęły na tworzoną przez nie literaturę. W przypadku Emily Hahn sam gatunek – autobiograficzny esej – kieruje nas ku jej biografii. *Julia and the Bazooka and Other Stories* to opowiadania, a więc fikcja literacka, natomiast do jej odczytania biografia autorki zdaje się niezbędna. Ciągła obecność narkotyków – w tym przede wszystkim heroiny, od której autorka była uzależniona, pozwala nam odkryć kolejne przestrzenie interpretacyjne. Narkotyki w tekstach Kavan spełniają wiele funkcji. Są literacką metaforą, a także społeczno-politycznym manifestem autorki-narkomanki. Pozwalają na osobisty dialog bohaterek ze światem, który wymusza na nich zażywanie heroiny. Wybór literatury autobiograficznej, a także opowiadań, wydał mi się istotny z perspektywy tradycyjnego kanonu literatury narkotycznej. Ważne role odgrywają w nim teksty autobiograficzne, takie jak *Wyznania angielskiego opiumisty* czy *Sztuczne raje*, a także wielokrotnie analizowana proza Williama Burroughsa, szczególnie *Nagi lunch*. W porównaniu z nimi charakterystyki kobiecych autorek i podmiotów wydają mi się znacznie bardziej wyraźne. Pisarki pokazują nowy, inny typ narkomanki, konfrontujący się z silnie zakorzenioną postacią narkomana stworzonego przez pisarzy.

Literatura autobiograficzna ma inny status ontologiczny, pozwala bardzo wyraźnie wskazać reprezentację podmiotu oraz „ja” twórczego, w tym także w kategorii swojej płciowości. We wcześniej wspomnianych *Wyznaniach*, *Sztucznych rajach* czy *Drzwiach percepcji* – najbardziej rozpoznawalnych przykładów autobiograficznej narracji literatury narkotycznej, autorzy są przede wszystkim pisarzami-autorytetami. Ukazują swoje indywidualne doświadczenie z narkotykami, opium, haszyszem, meskaliną. W swoich opisach estetyzują to doświadczenie, przedstawiając, jak wpływa na umysł artysty-intelektualisty, a momentami stylizują język

na naukowy, w celu uwiarygodnienia opisywanych wrażeń. Kategoria autentyczności jest niezwykle ważna. Staje się ona kluczem porozumienia między autorem a odbiorcą, dzięki któremu czytelnicy przyjmują opisywane wizje i wrażenia jako prawdziwe, a bez którego owe opisy tracą na znaczeniu, nawet jeśli to porozumienie jest zaledwie pozorne i umowne. Nierozłączność autentyczności z literaturą narkotyczną sprawiła, że niektórzy badacze uważają, że można ową literaturę traktować jako gatunek pisarstwa (auto)biograficznego<sup>11</sup>. Pisarze stając się autorytetami przenoszą swoje indywidualne doświadczenie na całe grupy społeczne, a nawet społeczeństwa, w których się znajdują, stając się pewnego rodzaju narkotycznymi mentorami. Z pozycji podmiotu mężczyzny-pisarza-narkomana wynika treść ich literatury. Role, które przyjmuje pisarz-narkoman, zobowiązują go do stworzenia autorytatywnej, choć niezwykle osobistej, narracji o danym narkotyku. Są to przewodniki, będące kulturowym autorytetem w tematyce danej substancji, wraz z jej wartościowaniem estetycznym i moralnym, a także nierzadko zdrowotnym i społecznym.

#### Redefiniowanie rzeczywistości za pomocą narkotyków

Podmioty kobiety-narkomanki moglibyśmy postawić w opozycji do męskiego wzorca. Przede wszystkim nie przyjmują one narzuconych ról społecznych, będących wobec nich opresyjnymi. Narracja odbywa na świadomie wybranych przez nie poziomach. Emily Hahn nie wydobywa w *The Big Smoke* odgrywanych ról społecznych. Jest to opis relacji między nią, opium i pozostałymi opiumistami. Swoje doświadczenie kreuje w równym stopniu jako intymne, jak i społeczne, wspólnotowe. Narkotyk pozwala wydobyć nową narrację o samej sobie. Narrację, która pomaga odkryć jej własną podmiotowość, w tym często także uciec poza ograniczenia ciała.

Tytułowe opowiadanie *Julia and the Bazooka* Anny Kavan, przedstawia losy kobiety – Julii, która wszędzie porusza się ze swoją strzykawką. Slangową nazwą na strzykawkę, którymi aplikowana jest heroina jest *bazooka*, czyli potoczne określenie wyrzutni przeciwpancernej. Regularnie, stale aplikuje te same dawki narkotyku, aby móc odnaleźć się w przemocowej i katastroficznej rzeczywistości. Główna bohaterka w pierwszych akapitach jest przedstawiana w różnych narzuconych rolach społecznych. „Julia to mała dziewczynka o długich prostych włosach i dużych oczach. [...] Julia jest także cichą uczennicą, która nie ma wielu przyjaciół.

---

<sup>11</sup> Prowse, *Heroin(e) Habits*, 25. Badaczka przedstawia dyskurs dookoła literatury narkotycznej i zapewnien o autentyczności doświadczeń, zaczynający się od *Wyznań angielskiego opiumisty*. Pisarstwo narkotyczne (wyznania, eseje, dzienniki i wiele innych form) w swojej tradycji wymusza – pozorną lub nie – autentyczność. Wymaga to na autorach wielu nurtów literatury narkotycznej korzystania także z form i stylu pisarstwa (auto)biograficznego, dzięki czemu mogą przenieść swoje „ja”, a przede wszystkim świadomość pod wpływem działania narkotyków do narracji.

[...] Julia jest również panną młodą w białej sukni”<sup>12</sup>, jest to natomiast świat, w którym nie może się ona odnaleźć, „Ona [Julia] czuje się odcięta od ludzi. Boi się świata”<sup>13</sup>. Julia do życia potrzebuje swojej strzykawki. To dopiero ona jest w stanie pozwolić jej na funkcjonowanie w rzeczywistości „Bez niej [strzykawki] nie mogłaby prowadzić normalnego życia, jej życie byłoby w rozsypce, ale dzięki jej wsparciu jest sumienna i energiczna, inteligentna, przyjazna”<sup>14</sup>. Mityczna strzykawka jest kluczem, który pozwala na wyjście, z przemocowej wobec bohaterki rzeczywistości, nawet, jeśli okazuje się ono jedynie tymczasowe. Staje się dla niej utopią, a także możliwością samostanowienia. Problem świata zewnętrznego narkomanki stale powraca w opowiadaniach Kavan. Otwierający zbiór opowiadań tekst *The Old Adress* przedstawia konflikt bohaterki ze światem, w którym to narkotyki są jej przystanią.

Po chodniku przepycha się ogromny tłum, nie można się ruszyć nie wpadając na kogoś. Na próżno szukam ludzkiej twarzy. Wyłącznie hordy masek, manekinów, zombie ślepo pędzą przed siebie z opuszczonymi głowami. Surowe, potępiające twarze sędziów wpatrują się we mnie z piedestałów na skrzyżowaniach ulic. Zimne, wrogie oczy, oczy-strzały nasycone trującą podejrzliwością przeszywają mnie, jakby wiedziały, skąd przybyłam<sup>15</sup>.

Bohaterka po wyjściu prawdopodobnie ze szpitala psychiatrycznego wraca do świata, który sprawił, że tam trafiła. Podobnie jak Julia z ostatniego opowiadania *Julia and the Bazooka*, porusza się ona ze swoją strzykawką przy sobie. To dzięki niej może czuć się bezpiecznie w obliczu zimnego i przerażającego zewnętrznego świata.

Co także ważne, ani Emily Hahn, ani bohaterki czy nawet sama Anna Kavan, nie są tradycyjnie postrzeganymi narkomankami. Poza stereotypową reprezentacją narkomanek, w kulturze istniały także figury „opiumowych wampirzyc” czy „matek heroinistek”<sup>16</sup>, natomiast żadne z nich nie pasują do omawianych przeze mnie pisarek. Epizod opiumistki Emily Hahn był relatywnie krótki, trwał około roku. Pewnego dnia Pei-yu – żona Chińczyka, który wprowadził amerykańską pisarkę w opium, zauważyła po fizycznych symptomach Hahn, że zaczyna być uzależniona, z czego sama pisarka zdaje się być nawet zadowolona.

<sup>12</sup> Anna Kavan, *Julia and the Bazooka and Other Stories*, red. Rhys Davies (New York: Alfred A. Knopf 1970), 148.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże, 151.

<sup>15</sup> Tamże, 4.

<sup>16</sup> Campbell, *Using Women*, 12.

Trwa to natomiast krótko, a sama Hahn wychodzi z nałogu przy pierwszej próbie, wraz z pomocą zaprzyjaźnionego niemieckiego lekarza. W tej sytuacji niesprawiedliwym byłoby traktowanie jej jak stereotypowej narkomanki, związanej przez łańcuchy narkotyków. Julia z opowiadania *Julia and the Bazooka* Kavan, pomimo nieustannego kontaktu z heroiną, nie tylko nie jest traktowana jak uzależniona narkomanka, lecz jest wspierana przez lekarza w swojej praktyce.

Julia od razu po poznaniu lekarza polubiła go. Jest on wyrozumiały i miły, jak ojciec, którego sobie wyobrażała, ale nigdy nie poznała. Nie chce zabrać jej strzykawki. Mówi: „Używasz jej już od lat i nic złego się nie stało. Prawdę mówiąc bez niej byłoby ci znacznie gorzej” [...]. Jest pełen współczucia wobec Julii, której osobowość została uszkodzona przez brak miłości w dzieciństwie, przez co nie potrafi nawiązywać kontaktów z ludźmi ani czuć się komfortowo w świecie. [...] Jest ona przeciwieństwem popularnego wyobrażenia o narkomanie<sup>17</sup>.

Strzykawka jest lekarstwem, walczącym z traumą przeszłości. Julia jest figurą kobiety-narkomanki, przypominającą wysoko funkcjonującą narkomankę, świadomie korzystającą z narkotyku. Bohaterka jest bezpośrednio powiązana z samą autorką. Brytyjska pisarka żyjąca w latach 1901–1968, zmagająca się przez większość dorosłego życia z uzależnieniem od heroiny, nie musiała poszukiwać jej jednak w niebezpiecznych, ciemnych, marginalnych zakamarkach Wielkiej Brytanii. Do lat 60. bez większych zastrzeżeń lekarze mieli prawo wypisać heroinę jako lek, co było jeszcze prostsze w przypadku Anny Kavan, z powodu przyjaźni łączącej pisarkę z lekarzem. Zarówno bohaterki Kavan, a także Emily Hahn, nie są tradycyjnymi pasywnymi narkomankami. To one zdają się być aktywne, mieć władzę decydowania o swoim losie. Podejmują świadome decyzje o zażywaniu narkotyków i wykorzystywaniu ich działania. Nie są wyniszczane przez narkotyk, a same go kontrolują. Typ bohaterki przedstawionej w całym zbiorze, szczególnie w tytułowym opowiadaniu, staje się jeszcze bardziej aktualny dzisiaj, porównując go ze stereotypowymi, wytworzonymi głównie przez kulturę popularną, wzorcami kobiet-narkomanek.

Wcześniej wspomniana książka *Sisters of the Extreme*, wskazuje, że większość współczesnych doświadczeń kobiet z narkotykami, ukazywana jest w ramach dziennikarskiej sensacji, a także, że istnieją dwa wzorce kobiet-narkomanek. Pierwsza z nich realizuje wizję uległej, biernej, zdegradowanej, wykorzystanej ofiary, gotowej oferować swoje ciało, w zamian

---

<sup>17</sup> Kavan, *Julia and the Bazooka and Other Stories*, 151.

za kolejne dawki. Kolejna to hollywoodzka gwiazda – która nie radzi sobie z presją, ulegająca nałogowi, często skutkując przedawkowaniem<sup>18</sup>. Istotnym w kreowaniu takiego mitu narkomanki jest pozycja twórców owych wzorców. W fallocentrycznych mediach dominuje konserwatywny, deprecjonujący obraz kobiecego podmiotu w kontakcie z narkotykami. Nie tylko Anna Kavan ucieka poza przyjęte stereotypy, lecz także Emily Hahn, choć nie panuje w pełni nad opium, sama nie pozwala przejść mu kontroli nad sobą. Nawet trwając w uzależnieniu jest niezwykle świadoma, myśli wyjątkowo racjonalnie. Zdaje sobie sprawę z konsekwencji, jakie niesie ze sobą uzależnienie, oraz jakich zachowań musi unikać, aby móc z niego wyjść, by ostatecznie szybko i skutecznie skończyć z nałogiem – co także jest nietypowe w powszechnym wyobrażeniu o narkomanii.

Zażywanie narkotyków można przyrównać do procesu inicjacji. Inicjacji nie tylko w to co metafizyczne, mistyczne, a także w to, co obce. Jest to jednak przede wszystkim obcość intymna, znajdująca się wewnątrz świadomości narkomanki. Emily Hahn w eseju *The Big Smoke* wkracza nie tylko we własną obcość, a także w obcość kulturową. Sama fraza „The Big Smoke” – w Chinach nazywany „Ta Yen” – oznacza opium. Narkotyki, a także postać narkomana w I połowie XX wieku jest niezwykle zmitologizowana w kulturze, co potwierdza pierwsze zdanie eseju Hahn: „Chociaż od zawsze chciałam być opiumistką [...]”<sup>19</sup>. Nie oznacza to oczywiście, że Emily Hahn zależało na samym uzależnieniu lub na przyjemnościach związanych ze spożywaniem opium. Chciała stać się częścią silnie zakorzenionego mitu opiumisty, osoby na marginesie, transgresyjnej, przekraczającej granice norm społecznych, metafizycznych, a co za tym idzie, tego co typowe, konformistyczne. W przeciwieństwie do De Quinceya, jej motywacje nie wynikają z przeszłości lub traumy. Sama decyduje się na eksperyment z opium<sup>20</sup>, w celu poszukiwania własnego „ja”. Hahn, jako biała zachodnia kobieta, przechodzi inicjację w kulturę dalekiego wschodu, co dla zachodu dalej jest ukryte pod hasłem orientu. Szanghaj, a zwłaszcza jego opiumistyczna przestrzeń, była do tej pory dla białego, zachodniego człowieka niedostępna. Pisarka dopiero za pomocą chińskiego przyjaciela, odgrywającego wcześniej wspomnianą rolę szamana wprowadzającego do rytuału opium, rozpoczyna rozpoznawać jego wszechobecność. Wcześniej jego zapach był jej nieznanym, choć była nim stale otoczona w przestrzeni miejskiej. Inicjacja w narkotyk stała się inicjacją w zanikającą tradycję. Opium staje się symbolem przeszłości, ówczesne Chiny były pod władzą zachodniego whiskey.

<sup>18</sup> *Sisters of the Extreme: Women Writing on the Drug Experience*, red. Cynthia Palmer, Michael Horowitz (Rochester: Inner Traditions, 2000), XII.

<sup>19</sup> Emily Hahn, *No Hurry to Get Home* (Seattle: Seal Press, 2000), 220.

<sup>20</sup> Prowse, *Heroin(e) Habits*, 53.

Nowocześni, zwesternizowani Chińczycy z Szanghaju niechętnie palili tytoń – nie z powodów moralnych, ale dlatego, że uważano to za żałośnie staromodne. Moi przyjaciele, ubrani w tradycyjne długie szaty, byli świadomymi reakcjonistami, a opium było częścią tej postawy, podczas gdy nowocześni ludzie woleli odurzać się whisky lub brandy. Opium było dekadencje. Opium było dla starców<sup>21</sup>.

Narkotyki wśród pisarzy-narkomanów stanowią o równoległym byciu w społeczeństwie i poza nim, podkreślając jednak swoją obcość, a także często pod wieloma względami wyższość nad resztą. Sami ustanawiają się na niby-marginesie, na którym jednak stale mają istotny dla dyskursów głos. W przeciwieństwie do pisarzy, kobiety znajdowały się na prawdziwym marginesie. Różnica tkwi przede wszystkim w opresyjności ich pozycji. Pisarz-narkoman jakoby samodzielnie decyduje się na istnienie na marginesie. Pisarki-narkomanki zostają przymusowo ukryte w marginesach, są w pełni niewidoczne i niesłyszalne. Literatura narkotyczna, szczególnie autobiograficzna lub z jej widocznymi elementami staje się zatem nie tylko literackim przekazem, a także politycznym krzykiem o własną podmiotowość, którą uzyskać można jedynie przez jeszcze większą alienację.

### Cielesność narkotyków

Relacja, jaka łączy narkomanki i ich ciała jest zdecydowanie odmienna od męskiej perspektywy narkomanów. Ciało pisarzom służy przede wszystkim do opisanie medycznych skutków zażywanych substancji. Jednym z autorów, który opisuje relacje ciała narkomana i zewnętrznego świata jest William Burroughs. Problem ciała zdaje się znacznie ważniejszy dla bohaterek-narkomanek, u których podstaw leży dyskurs o niebezpieczeństwie wynikającym z zażywania przez nie narkotyków – przede wszystkim dotyczących tradycyjnej roli kobiety-matki, co skutkuje niespełnianiem ich funkcji w patriarchalnym świecie, czyli prokreacji. Emily Hahn podczas pierwszego doświadczenia opiumowego, nie mając o tym świadomości, leży przez kilka godzin w dokładnie tej samej pozycji, nie poruszając żadną kończyną<sup>22</sup>. Traci nie tylko poczucie czasu i połączenia z rzeczywistością, lecz także zanika jej połączenie z ciałem. Przypomina to doświadczenie poza ciałem (*out of body experience*), postrzeganie świata poza ograniczeniem własnej cielesności. Doświadczenie opium dla Emily Hahn jest znacznie odmienne od De Quinceya. U De Quinceya jego motywacje mają charakter silnie autoterapeutyczny, natomiast dla Hahn, jest ono doświadczeniem emancypującym. Opium staje się symbolem wolności, jest doświadczeniem szczęśliwym.

<sup>21</sup> Hahn, *No Hurry to Get Home*, 227–228.

<sup>22</sup> Tamże, 225.

Ciało narkomana lub narkomanki jest także ważnym problemem w kontekście koncepcji ciała bez narządów (*Body without Organs*) Deleuze’a i Guattariego, o czym wiele pisze australijska badaczka Nycole Prowse. Francuscy myśliciele przedstawili koncept ciała bez narządów – to znaczy ciała uwolnionego ze społecznych ograniczeń. Przeciwnieństwem ciała bez narządów, jest męskie ciało narkomana – którego przykładem są bohaterowie opisani przez Burroughsa w *Nagim Lunchu*. Jest to ciało nie tylko pozbawione organów, ale także pozbawione jakichkolwiek sił wewnętrznych. Zupełnie inaczej wygląda relacja bohaterki z cielesnością zarówno u Emily Hahn, jak i Anny Kavan. Dla Emily Hahn ciało zanika całkowicie w trakcie narkotycznego upojenia, a pozostaje tylko wyniesione „ja” autorki, znajdujące się w trakcie trwania doświadczenia opiumowego w innej czasoprzestrzeni. Ciało kobiety-narkomanki w opowiadaniach Anny Kavan, choć również może być interpretowane przez koncepcje ciała bez narządów, znacznie się różni od męskiego ciała w *Nagim lunchu*. Różnice w relacji z ciałem narkomana i narkomanki zaznacza Prowse:

Ciało bez narządów w pracach Deleuze’a i Guattariego jest zdecydowanie fallocentrycznym uprzywilejowaniem męskiego ciała. Czytając „Nagi lunch” Burroughsa wbrew tej tradycji, Grosz wskazuje drogę do analizy kobiecego ciała narkomanki w mniej poniżających kategoriach. Narkotyki nie opróżniają kobiety-narkomanki przedstawionej w dziele Kavan, raczej można argumentować, że bohaterka używa swojego narkotyku/swojej bazoiki [strzykawki], aby odeprzeć dezintegrację jaźni, która wynika z zewnętrznych sił patriarchalnej symboliki<sup>23</sup>.

Heroina nie powoduje szybkiego i nagłego opustoszenia w ciele narkomana jak w *Nagim lunchu*, a staje się symbolem walki i odporności. Bohaterki w opowiadaniach Kavan są stale atakowane zarówno przez świat zewnętrzny, jak i przez mężczyzn. Mężczyzn, którzy występują również w postaci symbolicznej, jak gdy matka w opowiadaniu *The World of Heroes*, mówi swojej córce o tym, że mężczyźni są naturalnie lepsi od niej – dziewczynki<sup>24</sup>. Mężczyźni nawiedzają bohaterki na przestrzeni zbioru także w postaci ducha. Męskiego ducha, którego Prowse nie tylko łączy z ciałem bez narządów Deleuze’a i Guattariego, ale także utożsamia z powracającą figurą pustego uzależnionego męskiego podmiotu w twórczości Kavan<sup>25</sup>. Symbolizować to może niemożność pełnego ukrycia czy ucieczki przed fallocentrycznymi konstruktami. Proza Burroughsa przedstawia zupełnie inną relację narkoman-narkotyk-ciało.

<sup>23</sup> Prowse, *Heroin(e) Habits*, 88.

<sup>24</sup> Kavan, *Julia and the Bazooka and Other Stories*, 43.

<sup>25</sup> Prowse, *Heroin(e) Habits*, 97.

W *Nagim lunchu* to narkotyki powodują błyskawicznie opustoszenie organizmu, natomiast w twórczości Kavan, dzieje się to przez siły zewnętrzne – jak podkreśla Prowse, najczęściej utożsamiane z męskim wzorcem ducha-uzależnionego narkomana lub przez patriarchalny utrwalony porządek rzeczywistości. Pomimo apokaliptycznego charakteru opowiadań Kavan, bohaterki dążą do samoafirmacji<sup>26</sup>, co zauważyła australijska badaczka. Podobnie jak autorka, bohaterki dzięki stałej obecności strzykawki, prawdopodobnie wypełnionej heroiną, są w stanie samodzielnie się uratować.

Miejszem bezpieczeństwa i komfortu dla bohaterek-narkomanek w twórczości Kavan, jest także jeden z największych relikwów współczesnej męskości – samochód. Bohaterki w całym zbiorze *Julia and the Bazooka and Other Stories*, czują się w samochodach bezpiecznie, są one przedłużeniem psychiki bohaterek, a także ich zasłoną. Julia z opowiadania *Julia and the Bazooka*, podróżuje wraz ze swoją strzykawką/bazooką przez cały świat.

Julia i jej bazooka podróżują po całym świecie [...]. Julia jest dobrą kierowczynią. Prowadzi wszystko, samochody wyścigowe, ciężarówki. Jej długie włosy powiewają spod kasku, gdy jeździ dla zespołów wyścigowych<sup>27</sup>.

Samochód jest mikroświatem chroniącym bohaterkę od zewnątrz. Podobnie jak w innym z opowiadań *World of Heroes*.

Dla mnie duży samochód jest bardzo bezpiecznym schronem i jedyną drogą ucieczki przed wszystkimi okrutnymi siłami czającymi się w życiu i w ludziach. Jego metalowe ciało otacza mnie jak magiczna zbroja, w której jestem niezniszczalna. Wszyscy, których spotykam w świecie zewnętrznym, traktują mnie w ten sam pogardliwy, bezduszny sposób, dyskredytując to, co robię, odmawiając uznania mojego istnienia [...]. Samochód jest małym, pędzącym światem zastępczym<sup>28</sup>.

Samochody wyścigowe i strzykawka, nazywana bazooką – symbolizującą zdominowaną przez mężczyzn sferę militarną – dzięki narkotynom mogą zostać nadpisane przez kobiety, poszerzyć granice tego co męskie, homogeniczne w społeczności i otworzyć je na obecność kobiet. Samochody, zwłaszcza wyścigowe będące głównym motywem opowiadania *The World of Heroes* są także symbolem granicy między życiem a śmiercią. Choć sama Anna Kavan długo

---

<sup>26</sup> Tamże, 94.

<sup>27</sup> Kavan, *Julia and the Bazooka and Other Stories*, 150.

<sup>28</sup> Tamże, 43–44.

żyje w ciągłym kontakcie z heroiną, a ponadto czuje się znacznie lepiej dzięki zażywaniu narkotyku, to jednak znaczna większość narkomanek i narkomanów zostaje od nich uzależniona, a następnie traci nad nimi kontrolę. W tej sytuacji bardzo łatwo jest przedawkować substancje, takie jak heroinę, co może skończyć się utratą życia. Z tego powodu istnieje także termin „złoty strzał” oznaczający samobójstwo z użyciem narkotyków spowodowany przedawkowaniem, na co decydują się także ludzie świadomie. Tak jak używanie narkotyków, tak sama jazda wyścigowymi samochodami odbywa się na granicy życia i śmierci. Jeden błąd, za duża dawka, wypadek, powodują utratę życia. Świadomość obecnej śmierci sprawia, że bohaterki opowiadań czują się wolne, obecność śmierci jest dla nich emancypująca.

### Podsumowanie

Literatura narkotyczna ze swojej natury wywodzi się z doświadczeń autobiograficznych. Używki znajdują się na pograniczu biologii, medycyny i prawa. Pozostają one jednak na zawsze w świadomości, nawet przy jednorazowych eksperymentach. Wymaga ona wyjątkowo osobistego traktowania. W wielu przypadkach powszechnie znany obraz uzależnionego narkomana, który traci świadomość i panowanie nad sobą w narkotycznym amoku jest prawdziwy. Kultura natomiast, a zwłaszcza literatura, odsłania pisarki i pisarzy świadomie korzystających z narkotyków lub znajdujących się na granicy uzależnienia i samokontroli. Decydują się oni na różne używki w celu poszukiwania zmian i doświadczenia nowego. Świadome przybranie roli narkomanki pozwalało i nadal pozwala kobietom-narkomankom na włączenie się do dyskursów, do tej pory dla nich zamkniętych. Utrwalony motyw w klasycznym, męskocentrycznym kanonie literatury narkotycznej, wykorzystywany jest także przez pisarki w celu doświadczenia i nazwania nowej rzeczywistości. Znajomość biografii pisarek i pisarzy zdaje się w procesie czytelniczym kluczowa. Dzięki niej narkotyki w tekstach zyskują dodatkowe poziomy interpretacyjne. Mogą być odczytywane zarówno metaforycznie, jak i dosłownie.

### Bibliografia

- Boon, Marcus. *The Road of Excess. A History of Writers on Drugs*. London–Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Campbell, Nancy D. *Using Women. Gender, Drug Policy and Social Justice*. New York, London: Routledge, 2000.
- Derrida, Jacques. *The Rhetoric of Drugs. W: High Culture. Reflections on Addiction and Modernity*, red. Anna Alexander, Michael S. Roberts. Albany: State University of New York Press, 2003.

Hahn, Emily. *No Hurry to Get Home*. Seattle: Seal Press, 2000.

Iwasiów, Inga. „Eseizowanie”. *Autobiografia Literatura Kultura Media* 1 (2018) 10: 7–12.

Prowse, Nycole. *Heroin(e) Habits. Potential and Possibility in Female Drug Literature*. Queensland: University of the Sunshine Coast, 2016.

Kavan, Anna. *Julia and the Bazooka and Other Stories*, red. Rhys Davies. New York: Alfred A. Knopf, 1970.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Nikotyna, alcohol, kokaina, peyotl, morfina, eter + Appendix + Niemyte dusze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016.

## **The biography of a female drug addict. The role of drugs in the works of Anna Kavan and Emily Hahn**

### **Summary**

The text analyzes the functions of drugs in selected women's literature, using examples from the works of Emily Hahn (1905–1997) and Anna Kavan (1901–1968). Drugs are both a medium and a literary theme that allows for the inclusion of new voices and perspectives in the history of literature. Through comparative analysis, I attempt to demonstrate the significant influence that drugs have on women's writing, especially in the context of emancipation. Opium and heroin, through the authors' experiences, are transferred into the narrative and expand the previously known genre framework of (auto)biographical literature.

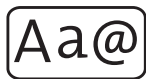
### **Keywords**

drug literature, comparative studies, opium, heroine, women's writing, essay, short stories

### **PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:**

Maksymilian Barski, „Biografia narkomanki. Rola narkotyków w twórczości Anny Kavan i Emily Hahn”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 105–119. DOI: 10.18276/au.2025.2.25-08.





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



## IDIOMY PISAREK

GABRIELA JEŻAK\*

Uniwersytet Szczeciński

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

### Streszczenie

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

### Słowa kluczowe

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

---

\* Kontakt z autorką: [gabriela.jezak@interia.pl](mailto:gabriela.jezak@interia.pl); ORCID: 0009-0002-1292-3227.

Pisanie to dla mnie przestrzeń największej wolności w życiu. [...] Ta moja bohaterka, ta Wera, fryzjerka męska, czuje się wolna. Czuję się tak, jak moja bohaterka – czuję się wolna<sup>1</sup>.

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

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

Uziemiam się. Wydaje mi się, że to jednak były bardzo artystowskie powieści. Nie wracam do nich i nie lubię o nich rozmawiać. Nie żebym czuła jakiś silny negatywny afekt, po prostu nie mam przyczepności do tych tekstów<sup>3</sup>.

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

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

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

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

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

### Ramy teoretyczne i metodologia

Analizując prozę Zyty Rudzkiej przyjmuję perspektywę feministycznej krytyki literackiej oraz teorii gender, rozumianych jako sposoby lektury ujawniające kulturowe i językowe mechanizmy konstruowania płci i kobiecości. Szczególnie ważna jest dla mnie refleksja Ingi Iwasiów o akcie rewindykacji<sup>4</sup> – odzyskiwaniu znaczeń dotąd marginalizowanych i przywracaniu ich dyskursowi literackiemu. W *Gender dla średnio zaawansowanych* autorka rozwija tę myśl, wskazując analizę literatury z perspektywy gender jako możliwość odkrywania w tekście śladów oporu wobec dominujących wzorców kulturowych<sup>5</sup>.

Koncepcję Iwasiów łączę z założeniami Ewy Kraskowskiej, w szczególności z jej artykułem *O tak zwanej kobiecości jako konwencji literackiej*, w którym autorka wyjaśnia, że kategoria kobiecości w literaturze stanowi wyraz konwencji – efekt stylistycznych i kulturowych kodów determinujących sposób przedstawiania doświadczania kobiecości<sup>6</sup>.

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

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

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

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

Posługuję się również kategoriami somatopoetyki, rozumianej – za Anną Łebkowską – jako badanie relacji między ciałem a tekstem, między cielesnością a językiem<sup>7</sup>. Takie ujęcie pozwala dostrzec, że ciało w prozie Rudzkiej aktywnie uczestniczy w konstrukcji zdarzeń i języka powieści.

### *Pałac Cezarów* – dwie matki Wery

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

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

Przodek Heleny na pewno był jednym z diggerów, poszukiwaczy złota. To po nim mogła odziedziczyć tę swoją wytrzymałość i bezwzględność. Także i to, że ziemia, płody, są dla niej ważniejsze niż ludzie. Tak, ona nie musiała się uczyć hardości w prowadzeniu farmy i wypasaniu bydła. Miała to ukryte pod skórą. [...] Ale jej plecy... Twarde jak pień drzewa. Dają spokój. Naczelnik lubi zająć ją od tyłu, by opasać jej brzuch. [...] Lecz ona nie pozwala, by tak sobie po prostu trwał<sup>9</sup>.

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

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

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

<sup>9</sup> Tamże, 54.

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

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

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

Potem odwraca się plecami do lustra, a twarz ku niemu. Rozchyła wargi i przesuwając po nich palec. Koniuszek jej języka może poczuć szorstkość, spierzchnięcie ust przechodzące w zawilgocenie odwrotnej strony warg. Jest pewna, że on nie zna tego kuszenia<sup>11</sup>.

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

---

<sup>11</sup> Rudzka, *Pałac Cezarów*, 110.

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

Naraz zauważa na jej pochylonym karku krótki i męski włos. Józefina uśmiecha się do siebie. Nagle Helena staje się jej bliska. Zawody fryzjerki i kurwy mają ze sobą coś wspólnego. Myjesz się i myjesz, a jednak ciągle możesz znaleźć na sobie włos jakiegoś kutasa<sup>13</sup>.

Obcinanie włosów spoili ich relację – Józefina utożsamia się z Heleną, czuje więź. Niechciane fragmenty męskiej obcości (włosów) ingerują zarówno w ciało Heleny, jak i Józefiny<sup>14</sup>. Fryzjerstwo umożliwi im życie razem. Wspólne doświadczenie zarówno wdowieństwa, jak i zderzenia się z tym, co opozycyjne, męskie, funduje ich relację.

#### *Dziewczyny Bonda – mozaika*

W powieści z 2004 roku Rudzka w przewrotny i ironiczny sposób przetwarza modną na początku nowego tysiąclecia prozę kobiecą. Pisarka tworzy galerię kobiet mierzących się z codziennością, wspierających się trywialnymi poradami Vipeczki – autorki popularnych wskazówek dotyczących relacji damsko-męskich. W prozie poprzetykanej filozoficznymi seks-instrukcjami, ułożonymi na wzór psychologicznego poradnika przepełnionego „złotymi” myślami, listami do odhaczenia i sposobami uwodzenia, znajdujemy te same motywy, co w *Pałacu Cezarów*, chociaż forma jest zdecydowanie odmienna. Widoczna jest pewna refrenowość fraz<sup>15</sup>. Sekswerkerki śmieją się tym samym, cielesnym śmiechem, jakim śmiali się czarni pracownicy farmy; szczygłom znów wylupuje się oczy, by ładniej śpiewały, a Malwina, siedemdziesięcioczworoletnia bohaterka w kryzysie bezdomności ma bezpośredni kontakt ze szczurzą urną tak samo, jak Józefina de Pologne. Józefina napotyka ją w drodze

<sup>12</sup> Tamże, 158.

<sup>13</sup> Tamże, 95.

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

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

do pokoju Naczelnika, z kolei Malwina tapiruje włosy przy użyciu moczu – jakby ten osobliwy zabieg miał nie tylko ją upiększyć, lecz także uczynić bardziej widzialną w miejskiej przestrzeni. Motyw myszy Rudzka łączy z doświadczeniem seksualności<sup>16</sup> – zarówno Józefina, jak i Malwina są w nim zanurzone, czują jego zapach. Ponownie pojawiają się także inne zwierzęta, psy. Gospodarskie psy odstrzelone przez matkę zamordowanej Dzidzi zachowują się dokładnie tak samo, jak psy Naczelnika przed jego strzałami. Patrzą tymi samymi oczami, wyczekując śmierci.

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

---

<sup>16</sup> Duda, „To co, idziemy? Chodź, idziemy, będziemy gadać”, 111.

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

*Ten się śmieje, kto ma zęby*

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

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

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

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

„A Weroniką jak od ojcuha i w urzędowych kwitach być nie chciałam. Ścięłam się na Werę. Na krótko, na zapalkę”<sup>17</sup>.

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

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

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

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

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

<sup>18</sup> Tamże, 35.

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

W tym fragmencie Rudzka sygnalizuje kilka kluczowych tematów – przede wszystkim przekorę i siłę Wery. Ofiarami jej „polowań” w parku stają się mężczyźni, nad którymi bohaterka zyskuje władzę – nie tylko nad ich spojrzeniem, ale i życiem. Czasownik „wykitować” znaczy przecież ‘umrzeć’. kobiecość młodej Wery, spleciona z elementem zaskoczenia i śmiałością, staje się potencjalnie śmiertelna. „Wykitować” na widok młodej, odważnej dziewczyny mają „stare dziady” – uosobienie patriarchalnej władzy, szacunku i hierarchii, ale też symbol starczej słabości. W tym sensie Rudzka realizuje w zachowaniu Wery motyw *vagina dentata*, pozbawiając patrzących mężczyzn pozycji siły. Wera odwraca tradycyjne role: jej nagość nie jest przedmiotem męskiego pożądania, lecz narzędziem władzy. Brak bielizny w przytoczonym fragmencie niesie silne konotacje kulturowe, analizowane m.in. przez Pierre’a Bourdieu w *Męskiej dominacji*. Przepaska lub pasek stanowią symbole oddzielenia sfery prywatnej kobiecego ciała od sfery publicznej<sup>21</sup>, reprezentatywnej. Oznaczają granicę między *profanum* a *sacrum*, którą przekroczyć może jedynie osoba uprawniona. Transgresji dokonuje uprawnionym mężem<sup>22</sup>, któremu przysługuje prawo do przekroczenia tej granicy, do działania. Bielizna Wery pierwotnie miała zabezpieczać nieuświęconą, bezprawną możliwością przejścia. Jej brak to akt świadomego buntu, jest działaniem, które narusza granicę nieprawomocnie, oddolnie, kobieco. Rudzka, kreując postać Wery, nie odsuwa jej od kobiecości; przeciwnie – przedstawia ją w sposób, który sytuując się na marginesie kulturowych norm, redefiniując samo pojęcie. Przekroczenie „świętej granicy” stanowi akt mocy – manifestację wyższości nad wyobrażoną płcią i jej atrybutami. Podobny motyw pojawia się w *Pałacu Cezarów*, gdzie Helena przejmuje kontrolę także za pomocą bielizny: „Łapie ostatnie krople do ust. Zbiera włosy do tyłu wiążąc je w supeł. Podchodzi do łóżka. Schyla się po sukienkę. Zakłada ją. Majtki zwijają się na mokrych udach. Przez moment jeszcze stoi tak ponad mężczyzną”<sup>23</sup>.

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

<sup>19</sup> Tamże, 56.

<sup>20</sup> Tamże, 77.

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

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

<sup>23</sup> Rudzka, *Pałac Cezarów*, 27.

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

Olga Tokarczuk we wstępie do *Uwikłanych w płęć* opisuje płęć „jako nieustanne show, zestaw znaków i masek”, który dopiero po utrwaleniu daje złudzenie naturalności<sup>24</sup>. Płęć głównej bohaterki powieści Rudzkiej konstruowana jest w odmienny sposób. Wera jest postacią organiczną – wyobrażeniem człowieka, który nie odrzaca żadnej części siebie. Jej tożsamość staje się naturalną konsekwencją samopoznania i samoakceptacji, a zarazem próbą ochrony przed zewnętrzną presją społeczną. W przypadku fryzjerki motyw ten zostaje dodatkowo ugruntowany w symbolice odcinania: włosów, tradycji, ról. Rudzka konsekwentnie zawiera te znaczenia w wizerunku, ubiorze i sposobie bycia bohaterki. Wera nigdy nie marzyła o małżeństwie – to życie zmienia jej plany. Zamiast tego przyjęła rolę przedsiębiorczyni, która zawsze skupia się na zarabianiu pieniędzy. Po utracie pracy przez męża to ona przejmuje odpowiedzialność za utrzymanie domu. Odczytując kreację bohaterki w kontekście *Męskiej dominacji* Pierre’a Bourdieu, można dostrzec, że Wera lokuje się po stronie aktywności, zewnątrz, rynku – przestrzeni tradycyjnie utożsamianych z męskością i przeciwstawianych domowemu ognisku, pasywności i emocjonalności. Uwikłana w tych zależnościach Wera reprezentuje kulturowo „męskie” cechy: twardość, sprawczość, siłę fizyczną. Jak Helena, uosabia – w terminologii Bourdieu – falliczność. Rudzka sama wskazuje na ten kontrast w słowach bohaterki: „Od tej myśli zmiękłam. Tyle że miękkość, w jakiej części ciała, serca czy rozumu, by nie była, szybko mi przechodzi”<sup>25</sup>.

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

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

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

<sup>25</sup> Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, 82.

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

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

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

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

<sup>26</sup> Tamże, 17.

<sup>27</sup> Tamże, 53.

<sup>28</sup> Tamże, 57.

<sup>29</sup> *Biblia Tysiąclecia* (Poznań: Pallottinum, 2014), 1254.

z domu. Wera będzie je nosić w znanym sobie miejscu, stałym, przy pasie, niczym rycerz swój miecz. Zyta Rudzka odwołuje się tu do kolejnej konotacji kulturowej, którą twórczo przekształca. Nóż, miecz, sztylet, później pistolet czy karabin to symbole męskości – narzędzia działania, władzy i agresji, historycznie zarezerwowane dla mężczyzn<sup>30</sup>. Rudzka buduje symboliczne powiązanie Wery z nożyczkami tak, by przywoływały one kulturowe skojarzenia z bronią i atrybutami władzy. Gdy Wera czuje zagrożenie, instynktownie poklepuje nożyczki w kieszeni, upewniając się, że są na swoim miejscu. Niczym rycerz z *Pieśni o Rolandzie* nie jest w stanie się z nimi rozstać. W kryzysowej sytuacji materialnej, w jakiej się znajduje, nie stara się ich sprzedać: „Jak moje pierwsze nożyczki kupiłam, tak mi one tylko zostały. I ja te nożyczki zawsze przy sobie mam. Mogę nie mieć pieniędzy, dowodu, nastroju do życia. Nożyczki zawsze muszę mieć”<sup>31</sup>.

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

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

<sup>30</sup> Bourdieu, *Męska dominacja*, 37.

<sup>31</sup> Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, 125.

<sup>32</sup> Tamże, 124.

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

Fryzjerstwo dawało siłę także poprzedniczkom Wery – Józefinie i Helenie. Również one oddziaływały się za pomocą fryzjerskiego fachu od wcześniejszych etapów życia, od uwikłania w patriarchalny porządek. Fryzjernie, zakłady fryzjerskie były przestrzeniami kontroli nad własną kobiecością, miejscami, w których mogły wpuścić mężczyzn, lecz tylko na własnych warunkach. Wera kontynuuje ten motyw, lecz w *Ten się śmieje, kto ma zęby* Rudzka idzie krok dalej. W dojrzałej prozie poznajemy świat z perspektywy postaci, w skrajnej subiektywizacji widzenia i stylistycznej jednolitości<sup>33</sup>. Narracja personalna pozwala ukazać życie, które rozgrywa się namacalnie w języku. Styl opowieści Wery – ostry, szarpany, realistyczno-naturalistyczny, z elementami eksponowania fizjonomii – odzwierciedla jej cielesność i tożsamość. Rudzka świadomie konstruuje język tak, by stał się odpowiednikiem rytmu ciała bohaterki. To pozwala odczytywać *Ten się śmieje, kto ma zęby* w perspektywie somatopoetyki – nurtu, w którym rytm i brzmienie tekstu powiązane jest z napięciami w ciele – dokładnie tak, jak u Rudzkiej. Ciało bohaterki może stać się kategorią interpretacyjną – o takich „narzędziach badawczych” pisze Anna Łebkowska w swoim artykule o somatopoetyce<sup>34</sup>.

Dojrzała powieść ma formę potoku myśli, które bohaterka werbalizuje w swojej głowie, nie mając już nikogo, z kim mogłaby się nimi głośno podzielić. Zawsze była samotniczką, ale dopiero śmierć Dżokeja sprawiła, że poczuła się osamotniona. Czytelnicy poznają Werę, gdy staje się naprawdę samotna – odcięta od innych. Często używa czasowników w drugiej osobie liczby pojedynczej („Ubierz buty do trumny, wyrwij się od życia...”), jakby chciała utrzymać iluzję dialogu w monologu<sup>35</sup> jak najdłużej żywą.

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

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

<sup>34</sup> Łebkowska, 11–127.

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

<sup>36</sup> Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, 7.

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

Trudno o dobre buty dla nieboszczyka. Co innego buty do trumny, co innego do życia. Buty dla świeżo umarłego dobrze jak nowe. Albo noszone, a z wyglądu drogie. Najlepiej nowe i drogie. Jak umarlak ma szczęście, dostanie takie schodzone trumniaki, co wyglądają lepiej niżówki prosto z pudełka<sup>37</sup>.

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

W wywiadzie z Waldkiem Mazurem<sup>38</sup> Rudzka podkreśla, że jej pisarstwo polega na „oddawaniu głosu bohaterkom”. Autorka – niczym medium – „gubi swoje słowa”, by przemówiła nimi postać. W ten sposób język powieści staje się integralną częścią konstrukcji postaci, jest podpisem emocjonalnym bohaterów, a Rudzka tworzy własny, rozpoznawalny idiom. Wyjątkowości tego idiomu sygnalizowała Kinga Dunin przy okazji recenzji *Krótkiej wymiany ognia*: „To język, forma i konstrukcja sprawiają, że chociaż trudno nazwać tę książkę przyjemną, wpadamy w nią jak w studnię”<sup>39</sup>.

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

<sup>37</sup> Tamże.

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

<sup>39</sup> Kinga Dunin, „Zajrzeć do studni”, [krytykapolityczna.pl](https://krytykapolityczna.pl), dostęp: 17.10.2025, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/zyta0rudzka-recenzja-zajrzec-do-studni/>.

z nadmiaru słów, nie włosy na męskich głowach. Odcinanie zbędnego, niepotrzebnego, nawet patriarchalnego to fundament bohaterki Rudzkiej, która w trudnej rzeczywistości tworzy własną, kobiecą niszę, tnąc męskie włosy. Powracanie tych samych słów, fraz i motywów – odciętych od jednej powieści i włączonych w kolejną – stanowi jeden z elementów wyjątkowego idiomu pisarstwa Rudzkiej, opartego na wszechobecnym współistnieniu śmierci, miłości i wolności<sup>40</sup>.

## Bibliografia

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

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

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

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

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

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

*Biblia Tysiąclecia*. Poznań: Pallottinum, 2014.

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

### Summary

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

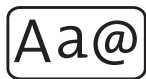
### Keywords

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

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

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





Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 139–152  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-10



## IDIOMY PISAREK

MICHAŁ ŁUCZAK\*

Uniwersytet Szczeciński

# Wyż(a)łobiona Roma Dąbrowska – konstrukcja płci w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej

### Streszczenie

Biorąc za przykład postać Romy Dąbrowskiej, bohaterki powieści *Krótką wymianę ognia* Zyty Rudzkiej, autor artykułu przygląda się mechanizmom dezintegracji tożsamości w późnej dorosłości. W tekście zastosowane zostały kategorie teoretyczne zaczerpnięte z psychologii rozwojowej (E. Erikson), psychoanalizy (S. Freud), teorii płci kulturowej (J. Butler), studiów nad traumą i postpamięcią (M. Hirsch) oraz teorii abiektu (J. Kristeva). Celem jest ukazanie, w jaki sposób uwarunkowania kulturowe, genderowe i pokoleniowe wpływają na możliwość uspojnienia narracji tożsamościowej w obliczu starzenia się, straty i wykluczenia.

### Słowa kluczowe

Zyta Rudzka, performatywność płci, Erik Erikson, postpamięć, Judith Butler

---

\* Kontakt z autorem: [michal.luczak@gazeta.pl](mailto:michal.luczak@gazeta.pl); ORCID: 0009-0002-7132-8778.

Od momentu publikacji w 2018 roku *Krótką wymianę ognia* Zyty Rudzkiej<sup>1</sup> stała się przedmiotem licznych komentarzy i prac krytycznoliterackich. Badaczki i recenzenci skupiają się przede wszystkim na problematyce języka, starości i kobiecego doświadczenia, które autorka ukazuje w formie radykalnie zsubiektywizowanego monologu. I tak, Antoni Zając odczytuje powieść przez pryzmat traumatycznego dziedziczenia i nieprzepracowanej pamięci pokoleniowej, wskazując, że język bohaterki staje się przestrzenią powrotu tego, co wyparte<sup>2</sup>. Podobnie Agnieszka Nęcka interpretuje *Krótką wymianę ognia* jako opowieść o dziedziczeniu traumy i milczenia, które rozbijając międzypokoleniowe więzi, prowadzą bohaterki do alienacji i utraty tożsamości<sup>3</sup>. Martyna Okrajni z kolei czyta książkę jako studium wykluczenia i przemijania, w którym kobieca starość wykracza poza indywidualne doświadczenie i nabiera wymiaru społecznego<sup>4</sup>. Monika Błaszczak proponuje ujęcie estetyczne, widząc w twórczości Rudzkiej realizację pisarstwa opartego na napięciu między brzydotą, cielesnością i duchowością<sup>5</sup>. Justyna Sobolewska w tekście „Ogniem i wkurzem” zwraca uwagę na emocjonalną intensywność tekstu, zachowującą jednakże empatyczny ton wobec doświadczenia starzenia się i utraty<sup>6</sup>. Dopełnieniem ujęć są teksty (tekst krytycznoliteracki<sup>7</sup> oraz wywiad z autorką książki<sup>8</sup>) Macieja Dudy. W jego interpretacji *Krótką wymianę ognia* staje się tekstem opartym na powtórzeniach, odcięciach i zatarciu granic czasu, w którym emocje i pamięć ujawniają się nie poprzez psychologiczne dopowiedzenia, lecz poprzez formalne pętle i narracyjne zakłócenia. W przestrzeni krytycznoliterackiej pojawiają się również głosy polemiczne – ujawniają one istniejące napięcia między afirmacją surowej, cielesnej mowy bohaterki a sztucznością

<sup>1</sup> Zyta Rudzka, *Krótką wymianę ognia* (Warszawa: W.A.B., 2018).

<sup>2</sup> Antoni Zając, „«I czyje to wszystko?» Fantomy pamięci i transfery traumy w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej”, *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* 1 (2020).

<sup>3</sup> Agnieszka Nęcka, „Studnie (nie)pamięci. O *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej”, w: *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, red. Agnieszka Nęcka, Emilia Wilk-Krzyżowska, Natalia Żórawska-Janik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019).

<sup>4</sup> Martyna Okrajni, „Pozostałam niewidoczna. O traumie i wykluczeniu w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej”, *Rozprawy i Konteksty* 15 (2019).

<sup>5</sup> Monika Błaszczak, „A threat of exclusion – negative aesthetics on the example of Zyta Rudzka’s work”, *Art Inquiry. Recherches sur les arts* 26 (2024).

<sup>6</sup> Justyna Sobolewska, „Ogniem i wkurzem”, *Dialog* 58 [59] (2014).

<sup>7</sup> Maciej Duda, „Pętle, klisze, kordony i czas teraźniejszy złożony. Formalne i emocjonalne powtórzenia oraz odcięcia w prozie Zyty Rudzkiej”, *Teksty Drugie* 2 (2025).

<sup>8</sup> Zyta Rudzka, „To co, idziemy? Chodź, idziemy, będziemy gadać”, wywiad przeprowadził Maciej Duda, *Czas Kultury* 1 (2024).

literackiego głosu. Przedstawicielami tych drugich są Jakub Bełza<sup>9</sup> i Janusz R. Kowalczyk<sup>10</sup>, którzy wskazują na nadmiar ekspresji i manierystyczną konstrukcję języka, co ich zdaniem podważa jakość powieści.

Tożsamość, ciało, generacyjna pamięć – to powtarzające się lustra, w których podglądane są odbicia powieści *Krótką wymiana ognia*. Wciąż jednak brakuje opracowania, które spoglądałoby na tekst z perspektywy konstrukcji płci, badałoby mechanizmy dezintegracji tożsamości oraz łączyło idee psychologii rozwojowej, psychoanalizy i studiów genderowych. Niniejszy artykuł próbuje wypełnić tę lukę.

### Ta niezintegrowana

Na połączenie czynników psychologicznych i kulturowych w kształtowaniu się szablonu dynamiki moralnej człowieka zwrócił uwagę amerykański psychoanalityk Erik Erikson. W „Teorii psychospołecznego rozwoju” wyróżnił osiem etapów rozwoju człowieka<sup>11</sup>, z czego ostatni ma trwać od połowy życia do śmierci i charakteryzować się konfliktem integralności ego przeciwko rozpacz<sup>12</sup>. Na tym etapie jednostka dokonuje retrospekcji życia, tworzy bilans sukcesów i porażek, relacji i wyborów. Jeśli dokonana refleksja prowadzi do akceptacji, osoba zdobywa „cnotę mądrości”; w przeciwnym razie pojawia się żal i gorycz, co może skutkować rozpaczą i lękiem przed śmiercią.

Przyglądając się postaci 69-letniej Romy Dąbrowskiej, bohaterce książki *Krótką wymiana ognia*, należy zadać pytanie o klucz jej integralności<sup>13</sup>. Czy i w jakim wymiarze on istnieje?

---

<sup>9</sup> Marcin Bełza, „Zimne ognie”, *Mały Format* 4 (2018), dostęp 10.10.2025, <http://malyformat.com/2018/04/zimne-ognie/>.

<sup>10</sup> Janusz R. Kowalczyk, „Zyta Rudzka, *Krótką wymiana ognia*”, *Culture.pl*, dostęp 10.10.2025, <https://culture.pl/pl/dzielo/zyta-rudzka-krotka-wymiana-ognia>.

<sup>11</sup> James Fleming, „Erikson’s Psychosocial Developmental Stages”. *RHnet.org*, dostęp 20.07.2025, [https://www.rhnet.org/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=5006&dataid=24353&FileName=erikson\\_s%20stages%20of%20development.pdf](https://www.rhnet.org/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=5006&dataid=24353&FileName=erikson_s%20stages%20of%20development.pdf).

<sup>12</sup> Podobne model tworzy Daniel Levinson. Identyfikuje on u kobiet po 60. roku życia występowanie drugiego, spóźnionego kryzysu tożsamościowego. Następuje wtedy bunt przeciwko utrwalonej kulturowo roli (babci, opiekunki, osoby wycofanej z życia społecznego) i dążenie do odnowienia sprawczości, również seksualnej.

<sup>13</sup> Wprawdzie autorka przestrzega przed przesadną analizą jej twórczości poprzez pryzmat psychologii, jednak przychyliam się do słów profesora Macieja Dudy, który w artykule „Pętłe, klisze, kordony i czas teraźniejszy złożony” pisze, że sprzeciw autorki budzi przede wszystkim normatywne ujęcie psychologii, wykorzystywanie utrwalonych wytrychów w celu budowania prostych odpowiedzi, prowadzących do diagnozy i postulowanego happy endu. Antypsychologiczne nastawienie Zyty Rudzkiej nie ogranicza nas jednak w poszukiwaniach psychologicznych i socjologicznych narzędzi wejścia, powierzchni luster, w których będziemy mogli bliżej przyjrzeć się odbiciom konstrukcji postaci. Zob. Duda, „Pętłe...”.

Bohaterka opiera się oczywistym możliwościom odczytania. Ustawicznie chowa się za językiem, który pozostaje ironiczny, na równi dosadny, co liryczny<sup>14</sup>. Jednak bliższe spojrzenie na tekst książki, fragmentaryczny, intymny monolog poetki, ujawnia wyjątkowo szeroką perspektywę jej osoby.

Jak wykazuje teoria Eriksona, integralność ego na ostatnim etapie życia wynika wprost z wcześniejszych siedmiu faz (od niemowlęstwa do średniej dorosłości)<sup>15</sup>. *Krótką wymianą ognia* nie daje nam bezpośredniego wglądu we wcześniejsze życie Romy; wiele informacji wymaga domysłu, jako czytelnicy jesteśmy skazani na niewiarygodną, wewnętrzną narrację<sup>16</sup>. Zasadniczo nie wiemy też, kim jest Roma. Z czego żyje, jak żyje, jak wygląda jej dzień. Jej codzienność ukonkretnia się we wspomnieniach, a współczesna narracja celebrytuje niepokój i gloryfikuje mechanizmy alienacji<sup>17</sup>. Wiemy, że Roma jest poetką. Lubi donaszać rzeczy po mężu, choć, jak mówi, to bardziej potrzeba „otulania się jego ciałem”<sup>18</sup>. Wieczorami wraca „do mieszkania, do zatyczek do uszu, proszków na sen, czopków na hemoroidy, tych wszystkich insygniów mowy detronizacyjnej, złożonych na krzyż w szafce nocnej”<sup>19</sup>. Roma jest stara i ma poszarpane ego.

Według badań kobiety zasadniczo inaczej przeżywają starość niż mężczyźni<sup>20</sup>. O ile mężczyźni patrzą na ten etap życia przez pryzmat sprawności fizycznej i zawodowej, o tyle kobiety

<sup>14</sup> Kwestia języka, którym napisana jest książka, pozostaje poza tematem pracy, jednak należy zauważyć, że choć większość tekstów krytycznoliterackich podkreśla jego rolę w kreowaniu świata i budowie postaci Romy Dąbrowskiej, pojawiły się również głosy krytyczne. Marcin Bełza w swojej recenzji zarzuca książce estetyzowanie traum i historii, wtórność i banalność. „Widzę w tej prozie przede wszystkim szybko obracające się kółka hermeneutyczne – na tyle szybko, żeby nie pozostawiać czytelnikowi czasu do namysłu. W przeciwnym razie mógłby odkryć zmyślną metodę, obnażyć pustkę rytmu i języka, które wyłącznie mnożą przez siebie zastane tematy i figury”. Język powieści nie przekonał również Janusza R. Kowalczyka, który pisze, że książka „sprawia jednak wrażenie, jakby autorka podpierała się ulicznym slangiem akurat wtedy, gdy zawiodła ją rzeczowa argumentacja”. Zob. Bełza, „Zimne ognie...”; Kowalczyk, „Zyta Rudzka...”.

<sup>15</sup> Maria Jankowska, „Sposoby rozwiązywania kryzysów w teorii psychospołecznego rozwoju E.H. Eriksona w aspekcie rozwoju człowieka i zdrowia psychicznego oraz zaburzeń w rozwoju”, *Kwartalnik Naukowy Towarzystwa Uniwersyteckiego Fides et Ratio* 32 (2017): 48.

<sup>16</sup> Kwestię tę podnosi również autorka, która w wywiadzie mówi: „Proszę pamiętać, że to jest pisane w pierwszej osobie. Więc ja bym do końca nie wierzyła Romie we wszystko, co mówi”. Zob. Zyta Rudzka, „Czas na inne piosenki. Rozmowa z Zytą Rudzką”, wywiad przeprowadziła Agnieszka Sowińska, Dwutygodnik.com, dostęp 10.10.2025, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7740-czas-na-inne-piosenki.html>.

<sup>17</sup> Trudno nie zgodzić się z Kingą Dunin piszącą, że „Ta powieść dzieje się w języku”. Zob. Kinga Dunin, „Zajrzeć do studni”, *Krytyka Polityczna*, dostęp 10.10.2025, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/zytaRudzka-recenzja-zajrzec-do-studni/>.

<sup>18</sup> Rudzka, *Krótką...*, 139.

<sup>19</sup> Tamże, 132.

<sup>20</sup> Francesca Romana Greco et al., „Old Age and Women’s Identity”, w: *Geriatric Medicine and Gerontology*, red. Edward T. Zawada Jr. (Rijeka: IntechOpen, 2018), DOI: 10.5772/intechopen.84740.

widzą go jako okres utraty zdrowia i bliskości<sup>21</sup>. Zwłaszcza rozległa sieć relacji może być korzystnym czynnikiem stabilizującym – jeśli jednak spojrzymy na życie Romy, odnajdziemy pustkę. Bohaterka pozostaje emocjonalnie odłączona, zdystansowana. Choć pisze wiersze, emocje przetwarza raczej rozumem niż sercem. Nadaje im pozór autentycznego przeżycia, ale tak naprawdę niezmiennie oddaje się językowej analizie i kreowaniu opresyjnej auto-narracji. O sobie mówi: „Poetka. Podglądacza istnienia. Doskonała w anatomii przedmiotów. Sekcji rzeczy. Odgrzebywania istnień. Dmucha w popiół. Wychwytuje fragment. Ukryty zarys. Nieważny detal. Schowany szczegół. Nieśmiały ślad. Zatartą poszlakę. Zaginiony trop”<sup>22</sup>. I tylko ludzi brak. Roma jest obserwatką, mistrzynią stania z boku. W jej życiu nie ma bliskości, rusztowań, które mogłoby scalać delikatne ego. Zwycięża rozpacz.

### Ta melancholijna

Bohaterka żyje i doświadcza świata w sposób urywkowy, mozaikowy, kluczący wokół relacji z mężczyznami, matką, córką. Wspomnienia najnowszego życia nikną na rzecz emocjonalnie jaskrawych reminiscencji lat wcześniejszych<sup>23</sup>. Aby dojść do postulowanej mądrości, człowiek musi wypełnić pamięć narracją o sobie. Jednak pamięć Romy szarpie się, ucieka, nie zabliznia ran. Bohaterka mówi: „my, kundle, to wiemy – pamięć nie gnat, nie zrasta się”<sup>24</sup>. Dochodzi do samoponizienia („my, kundle”) będącego wyrazem nieprzepracowanej żałoby po utraconym „ja” (self), własnym wizerunku i znaczeniu.

Czy Roma pozostaje w żałobie? Freud w swoich pracach<sup>25</sup> odróżniał żałobę od melancholii, a za czynnik kluczowy wskazywał świadomość lub nieświadomość charakteru utraconego obiektu. W tej perspektywie napotykamy jednak na problem identyfikacyjny. Pytania, z którymi mierzy się Roma, to pytania egzystencjalne: gdzie zawiodłam jako żona i matka, gdzie zniknęła moja młodość, kim teraz jestem? Czy są one jednak świadome? Z pewnością można mówić o żałobie po utracie córki, jednak jak zakwalifikować żałobę po rozpadzie relacji, po ciele, sprawczości. Gdzie mieści się kryzys egzystencjalny, z którym zmagą się bohaterka?<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Greco, „Old Age...”.

<sup>22</sup> Rudzka, *Krótki...*, 33.

<sup>23</sup> Pisał o tym również Maciej Duda – „Każde «teraz» aktywuje również każde nieświadome «kiedyś». Splątuje je. Doświadczenie teraźniejsze zostaje naznaczone tym, co przeszłe, w taki sposób, że to przeszłość dyktuje doznania teraźniejszości”. Zob. Duda, „Pętla...”, 374.

<sup>24</sup> Rudzka, *Krótki...*, 142.

<sup>25</sup> Sigmund Freud, „Żałoba i melancholia”, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke (Kraków: Wydawnictwo KR, 2009), 147–151.

<sup>26</sup> Zasadniczo o tym samym pisze Monika Błaszczak: „Z powieści wyłania się ontologia tego, co niewyraźne, co wymyka się postrzeżeniu, ponieważ funkcjonuje na percepcji”. Zob. Monika Błaszczak, „Afektywne

Pewnym jest, że Roma w dużej mierze definiuje siebie w relacji do funkcjonujących ról społecznych. Ich deficyt napędza jej narrację, jednak nie tworzy jednoznacznych obiektów, wobec których można by formułować żalobę. Ten swoisty brak jednoznacznych desygnatów (bycie pomiędzy freudowską żalobą a melancholią) sprawia, że Roma nie jest w stanie „pochować” młodszej, byłej wersji siebie. Ten proces, choć bolesny, otworzyłby ją na samopoznanie. Do tego jednak trzeba autorefleksji. Być może wewnętrznego przebaczenia (co by szło w parze z koncepcjami integracji ego wg Eriksona). To jednak nigdy nie następuje.

Ta suka

Ciekawe, że bohaterka w swojej narracji przyrównuje się do psów (kundli), nie do suk. Suki zdają się nie być jej „rasą”. Są nośnikami znaczeń, które ranią bohaterkę – skojarzonych ze szczeniętami, opieką, relacją. W świecie zwierząt i kulturowych narracji o seksualności, suki pozostają bierne, nie są aktywnie „napalone jak pies”. Sprawczość (branie, posiadanie, decydowanie) najczęściej pozostaje przy męskich osobnikach. Pożądanie, które Roma odczuwa, jest więc zmieszane z projekcją (ale i potrzebą) samczej, zwierzęcej, brudnej i bezpośredniej kontroli. Ten przepisany na kobietę fantazmat ma być katalizatorem jej inspiracji. „A ja tak chcę samca muzy. Chcę pisać. Muszę pisać”<sup>27</sup>. Dla bohaterki pisanie to życie, codzienność i miłość. Gdy natchnienie zaczyna zawodzić, Roma próbuje je odnaleźć, sprowokować. Oddając się pożądaniu, poszukuje definicji. Nowych słów pisania i życia. Dla niej to jedno i to samo.

Roma nie szuka miłości. Odrzuca afekt na rzecz sprawczości, która w jej wyobrażeniu przypisana jest do mężczyzn. Aby ją uzyskać, musi przyjąć ich (wyobrażoną) perspektywę – „W dupie mam taki szacunek, niczego nie chcę, jak tylko zasłużyć na ten minimalny brak szacunku. Po wyjściu od mężczyzny”<sup>28</sup>. Ta zrekonstruowana autodefinicja bohaterki, odwraca istniejące bieguny. Oto dominujący, asymetryczny, samczy dyskurs zostaje przywłaszczony przez Romę. „Zgadza się, ja też chcę cię przelecieć na blacie. To jak?”<sup>29</sup>. Męski bohater zostaje uprzedmiotowiony. Bohaterka, na potrzeby odnowy swojej tożsamości, performuje siebie.

---

krajobrazy miejskie (i nie tylko) w twórczości Zyty Rudzkiej”, *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 25 (2024), 199.

<sup>27</sup> Rudzka, *Krótko...*, 47.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, 48.

Proces nieustannego odgrywania rytuałów skojarzonych z płcią, ich adaptację do społecznych i kulturowych norm, opisała Judith Butler w *Uwikłanych w płęć*<sup>30</sup>. Argumentowała, że codzienne akty (gesty, zachowanie, sposoby bycia) nie wyrażają stałej tożsamości, a konstruują ją w ciągu akceptowanych społecznie powtórzeń. To heteronormatywne, hegemoniczne matryce władzy, dyscyplinujące ciała i pragnienia. Płeć staje się więc iluzją, konstruktem, którego spójność podtrzymywana jest siłą recytacji obowiązujących scenariuszy.

Kwestią otwartą pozostaje, czy Roma performuje faktycznie w duchu teorii Butler. Jej transgresja ani nie dokonuje konstatacji konstruktu, ani subwersji (Roma nie rozgrywa normy w celu jej demaskacji), ani nie wyraża czynnego oporu. Nie można oprzeć się wrażeniu, że bohaterka w sposób w znacznej mierze świadomy i aktywny próbuje wpisać się w męski dyskurs. To nie tyle performowanie, co rozpaczliwa celebracja (seksualnie sprawczej) społecznej normy jako sposobu na zasypianie przepaści w rozpadającym się ego. Zamiast odtwarzania, jest gra. Na polu przeciwnika, na jego zasadach, z jego pulą nagród. Niezależnie jak na to spojrzymy, należy zauważyć, że Roma (nowoczesna kobieta, osoba wielokrotnie odrzucająca tradycyjne normy) paradoksalnie utyka w konstruktach ról płciowych. Im bardziej chce się z nich wyrwać, tym bardziej umacnia ich paradygmaty.

Ta była

Fantazje Romy konstruowane są na tu i na teraz. Gdy pojawiają się osoby z przeszłości, zastępcza narracja niknie, a powracają reminiscencje. Dla bohaterki nie ma znaczenia, że przeszłe relacje kończyły się rozczarowaniem i cierpieniem. Ważne jest, że zawierały pozory kontroli. To powrót do czasów, gdy Roma rozumiała siebie, swoje położenie, ludzi i życie wokół. Czas miniony, za którym bohaterka tęskni. Co ciekawe, w dużej mierze bohaterka była wtedy definiowana poprzez tradycyjne role – była „po prostu” kobietą, matką, żoną, kochanką. W świecie płynnych tożsamości są one tylko konstruktem, jednak dla Romy, jej wspomnień i potrzeby odbudowania ego, są opoką, na której może rozpiąć definiującą sieć wspomnień.

W kontekście butlerowskiej dekonstrukcji płci, odwrót Romy ku tradycyjnym rolom może paradoksalnie wydawać się psychologicznie właściwy. Mimo że nie jest to bezpośrednio stwierdzone, świat współczesny jest dla bohaterki nieprzyległy<sup>31</sup>. Romę męczą codzienne

<sup>30</sup> Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008).

<sup>31</sup> Janusz R. Kowalczyk w recenzji dla magazynu internetowego Culture.pl argumentuje, że nieprzyjazny świat jest kwestią perspektywy bohaterki, która kompensuje w ten sposób własne niespełnienie. Jest to częściowo zasadny argument, pomijający jednakże kwestie społecznych i kulturowych konwenansów, które pętają możliwości samorealizacji przez bohaterkę. Zob. Kowalczyk, „Zyta Rudzka...”.

czynności, konwenanse, odwrócenie jednych porządków, uporczywa celebrowanie innych. Kostiumy ról, które ustawicznie odtwarza we wspomnieniach, stają się ostatnimi narzędziami ontologicznymi, cugłami współczesnego szumu i chaosu. Rozpacz zostaje odłożona w czasie. Świat współczesny, pełen obcych sensów, zostaje przemieniony w opowieść. Życie i narracja nabierają ładu. W sztywnych ramach społecznych funkcji bohaterka jest w stanie odnaleźć (iluzję) spójności „self”.

Te uporczywe odtwarzanie i powracanie do znanych schematów świadczą o niezdolności Romy do kreowania nowych wzorców. Bohaterka nie umie (nie chce?) też tworzyć subwersywnych aktów performatywnych, które dla Butler są szansą na uwolnienie od hegemonicznych narracji. Każdy aspekt buntu Romy to gra nastawiona na walkę z lękiem przed wszechogarniającą pustką. Pustką domowego gniazda, niezrealizowania życiowych planów, porażką na polu kariery. Przyjęta strategia odbudowywania ego prowadzi tylko do stworzenia jego widma zasilanego energią minionych czasów, byłych struktur władzy i znaczenia. Tragizm Romy polega na tym, że jedynym językiem, którym mówi o sobie, jest język ról i tożsamości, które jednocześnie sama podświadomie rozpoznaje jako opresyjne i ograniczające, i na które reaguje buntem. W tak konstruowanym więzieniu Roma paradoksalnie czuje się bardziej bezpieczna niż we współczesnym świecie. W pustce rodzi się pseudoład. Przez chwilę ego się odbudowuje, życie nabiera sensu. Roma staje się ponownie podmiotem.

Ta potwora

Raz po raz Roma potyka się o realność swojego ciała. Żyjąc wśród zawieszonych wspomnień, nie dostrzega upływu czasu, aż do momentu gwałtownego zderzenia. „Kiedy to się stało?? Nie wiem. Nie pamiętam tej przemiany, jakby to się stało we śnie, w stanie onirycznego koszmaru, z którego nie mogę się wydostać”<sup>32</sup>. W bohaterce nie ma zgody na tak gwałtowny i bezpośredni dowód upływającego czasu<sup>33</sup>, na to, że stała się „nagle stara”<sup>34</sup>. Reakcją jest chęć weryfikacji, zewnętrznego potwierdzenia, że jej konstatacja jest błędna. Przez chwilę, jako kobieta, Roma zwycięża – mężczyźni zdają się nadal nią interesować. Jednak bohaterka szybko ulega, tworzy fiksacyjne narracje, które celebrować w niej ofiarę. Gdy zostaje odrzucona, większym problemem niż wyzwiska zdaje się etykieta „starości”. Gdy jest pożądana,

<sup>32</sup> Rudzka, *Krótko...*, 30.

<sup>33</sup> Justyna Sobolewska w recenzji książki w magazynie „Polityka” nazywa to „skandalem starości”. Zob. Justyna Sobolewska, „Recenzja książki: Zyta Rudzka, *Krótko wymiana ognia*”, „Polityka”, dostęp 10.10.2025, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1741956,1,recenzja-ksiazki-zyta-rudzka-krotka-wymiana-ognia.read>.

<sup>34</sup> Rudzka, *Krótko...*, 14.

mężczyźni w jej oczach stają się „nekrofilami”<sup>35</sup>. I nawet, gdy ciało jest akceptowane, percepcja nie wytrzymuje ciężaru oczekiwań: „W lustrze nad umywalką krzywi się do mnie ryj żeński (...) Co mi na tę mordę na starość wyszło? Potencjał miłosnego sensu czy odleżyna po pamięci?”<sup>36</sup>.

Ciało Romy staje się dowodem przegranej wojny z czasem i własną płcią. Obserwacja wymaga fizycznego wysiłku – „Człapię do lustra. Dyszę. Rozbieram się. Jak przed plutonem (...) Koroduję. Kwitnę w strupach, szarych. Sflaczała i obrzmiała. (...) Nawet jednej duszy. W promieniu całego ciała”<sup>37</sup>. Pojawia się kategoria wstrętu. Roma pozbawia swoje ciało podmiotowości i spycha je w stronę abiektu, kategorii przypominającej o nieuchronności rozkładu i śmierci. Idąc tropem myśli Julii Krystevy<sup>38</sup>, akt definiowany przez Romę nie jest prostym aktem obserwacji, a konfrontacji<sup>39</sup>. Z innym w sobie, z obcością, groteską. Po raz kolejny, załamaniu ulega język. Konstatacja kobiecego ciała, kulturowo celebrowana, wymyka się spod kontroli. Język ewoluuje w serie dekonstrukcyjnych metafor, które diagnozują stan „po” – po młodości, po istotności, po krótkiej wymianie ognia. Perspektywa Romy na własne ciało, spycha obraz w stronę nienormatywności (nie ma nawet jednej duszy). Według badaczki Barbary Creed, starzejąca się kobieta w patriarchalnym społeczeństwie staje się potworem. Figurą godzącą w porządek rzeczy. Tą, która przez reprodukcyjną nieużyteczność i naruszenie kanonu piękna skazana jest na potępienie<sup>40</sup>.

### Ta nienasycona

W procesie tłumienia rozpaczy to właśnie seksualność pozostaje dla Romy osią i narzędziem działania. „Nie chcę już żadnych lekarzy, tłumaczy, polonistów. (...) Tylko prości chłopcy. Chcę się rozbierać przed konduktorami, leśnikami, technikami obróbki skrawaniem, gdyż afekt nie dobieje”<sup>41</sup>. Chce „ostatni raz naszprycować się życiem, miłością, kusą wiecznością”<sup>42</sup>. Kreują dowód na istniejącą jeszcze sprawność, na błąd w pomiarze rzeczywistości mówiący,

<sup>35</sup> Tamże, 13.

<sup>36</sup> Tamże, 51.

<sup>37</sup> Tamże, 38.

<sup>38</sup> Todd Kesselman, „The Abject, the Object, and the Thing”, *Styles of Communication* 35 (2013), dostęp: 20.07.2025, [https://www.researchgate.net/publication/266181549\\_The\\_Abject\\_the\\_Object\\_and\\_the\\_Thing](https://www.researchgate.net/publication/266181549_The_Abject_the_Object_and_the_Thing).

<sup>39</sup> Jak zauważa Maciej Duda w wywiadzie z Zytą Rudzką (na co autorka przytaknęła), aktywność bohaterki Rudzkiej idzie przez ciało. Zob. Rudzka, „To co, idziemy...?”, 104.

<sup>40</sup> Barbara Creed, *The Monstrous Feminine. Film, feminism, psychoanalysis* (New York: Routledge, 1993).

<sup>41</sup> Rudzka, *Krótko...*, 46.

<sup>42</sup> Tamże, 9.

że to już koniec. Seks staje się koncepcją, deklaracją ubraną w ornament imperatywnych słów. To nie wypadkowa żądz i miłości, to część foucaultowskiego dyskursu, który ponad działanie i afekt (pomimo, że na niego powołuje się Roma), stawia uwarunkowane kulturą „zagadywanie” tematu. Systemowa przemoc ujawnia oblicze w dwójnasób. Z jednej strony Roma, jako starzejąca się kobieta<sup>43</sup>, zostaje wyłączona z dominującej narrację o seksualności; z drugiej, musi ją odtwarzać, żeby móc udowodnić posiadanie resztek kontroli. Flirtowanie z młodszymi mężczyznami, fantazje o byciu pożądaną, ale i obdarowującą pożądaniem, to jednocześnie opór wobec dyskursu, jak i jego odtwarzanie.

Seksualność zawsze była częścią tożsamości Romy. Przez jej kontekst, przez pryzmat następujących po sobie uczuć, bohaterka postrzega mężczyzn i czas. Niektóre doświadczenia były dla niej bardziej łaskawe: „Wzięłam sobie Mateusza za męża, tak jak się bierze coś z głodu – szybko, zachłannie, bez zastanowienia”<sup>44</sup>, inne mniej: „Trzask drzwi po Stefanie jak łoskot noża, co omsknął się po żebrach”<sup>45</sup>, a jeszcze inne przywołują odległe wspomnienia: „Chciałam mieć wszystkie choroby (...) tak bardzo pragnęłam zasłużyć na jego diagnozę”<sup>46</sup>. Przywołane postacie są jednak tylko duchami nawiedzającym dusze bohaterki. Pomimo że funkcjonują jako quasi-byty, dla Romy pozostają bardziej realni niż teraźniejsze obiekty, których pożąda bohaterka. Oni, w języku Romy, są tylko chłopczykami, dziećmi, landrynkami, mazgajami. Następuje odwrócenie tradycyjnych ról. Oto stara „baba” zdobywa (daje się zdobyć) młodego mężczyznę. Hegemoniczna narracja zostaje przechytrzona. Czy jednak uprzedmiotawiając mężczyzn, Roma nie powieli opresyjnych zachowań? Z pewnością tak, ale można też argumentować, że czyniąc to, bohaterka wykorzystuje istniejące scenariusze zachowań i przepisuje „ja” na queerowe „Ja”.

### Ta córka, ta matka

Według teorii Eriksona, poszukiwanie integralności niezmiennie wiąże się z radzeniem sobie z żalem, niechęcią, nierozwiązanymi konfliktami. Jeśli osoba ma powody do rozpacz, wówczas aspekty przeszłości, teraźniejszości i przyszłości jednostki nie mogą być łatwo zintegrowane w sensowną całość<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Według Simone de Beauvoir starość kobiety jest szczególnie traumatyczna, ponieważ w patriarchalnym społeczeństwie jest definiowana przede wszystkim przez swoją funkcję seksualną i reprodukcyjną. Zob. Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. Gabriela Mycielska (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014).

<sup>44</sup> Tamże, 119.

<sup>45</sup> Tamże, 93.

<sup>46</sup> Tamże, 103.

<sup>47</sup> Pei-Yun Chen, „Predicting Ego Integrity Using Prior Ego Development Stages for Older Adults in the Community”. *Res. Public Health* 18 (2021): 5.

Największą nierozwiązaną zmurą pozostaje dla Romy ucieczka córki. Zuzanna, genialne dziecko, utalentowana pianistka, znika w wieku nastu lat. Nie wiadomo dokładnie, dlaczego tak się dzieje. Możemy tylko tropić ślady relacji między nią z Romą – „Zuzanka i ja byłyśmy jak dzikie kotki, łąsiłyśmy się do siebie i zaraz odskakiwałyśmy. Chodziłyśmy osobno, każda wydeptywała swoje ścieżki”<sup>48</sup>. Bunt Zuzanny zdaje się być głównie motywowany potrzebą (koniecznością?) zerwania z matką. Roma to artystka, osoba dominująca, aktywna zarówno na polu osobowościowym, jak i artystycznym. Jej życie, wyrażone i niewyrażone emocje, mogły być dla Zuzanny przytłaczające. Możemy się tylko domyślać, jak codzienność Romy odbijała jej narrację. Język, który znamy z książki, tak dosadny i opresywny, nie pozostawia przestrzeni na oddech. Zadusza. Czy to właśnie czuła Zuzanna w rodzinnym domu? Z pewnością obie kobiety walczyły o kontrolę nad życiem. Obie uciekły od matek. Matka Romy została doświadczona przez wojnę. Przeżyła traumę, którą potem sublimowała w postaci rozmów ze studnią<sup>49</sup>. Pojawia się pytanie o postpamięć<sup>50</sup>. Czy i w jakim stopniu jest ona rozgrywana, jak się objawia? Według Marianne Hirsch, autorki pojęcia, postpamięć będzie międzypokoleniową transmisją traumatycznych doświadczeń, w której kolejne pokolenia nie doświadczają bezpośrednio zdarzeń, lecz są one im przekazywane w nieświadomy sposób przez poprzednie generacje<sup>51</sup>. Taką postpamięć z pewnością dziedziczy Roma. Co istotne, narracja „mamuli” jest jedyną inną perspektywą przedstawioną w książce. Czy jednak to faktycznie jej opowieść? Może to tylko dopowiedziane przez Romę słowa. Swoista reimaginacja możliwych wydarzeń i forma uzgodnienia niewypowiedzianej historii rodzinnej<sup>52</sup>.

Znamienne jest, że postpamięć jest transmitowana najczęściej w linii żeńskiej. Wszystkie trzy kobiety próbują jakoś sobie z nią poradzić, wypracować język emancypacji i wszystkie ponoszą porażkę – babka zamyka się w studziennej narracji, Roma ucieka ze wsi i zrywa większość relacji z mamulą, Zuzanna znika na lata. Każda chce przeciąć węzeł traum, każda szacuje, że dystans emocjonalny i geograficzny jest właściwą drogą ucieczki (choć Zuzanna paradoksalnie wraca w okolice domu babki, do źródła). Jednak postpamięć nie przenosi się na poziomie kontaktu, lecz na poziomie genetycznym lub jest formowana w wieku niemowlęcym.

---

<sup>48</sup> Rudzka, *Krótką*, 111.

<sup>49</sup> Szerzej o koncepcie studni w *Krótkiej wymianie ognia* pisze Agnieszka Nęcka. Zob. Nęcka, „Studnie...”.

<sup>50</sup> Przystającą koncepcją jest idea fantomu, o którym, za psychoanalitykiem Nicolasem Abrahamem, pisze Antoni Zajac. Fantom tutaj będzie odziedziczonym przekazem, przechodzącym z pokolenia na pokolenie. Zob. Zajac, „I czyje...”, 154.

<sup>51</sup> Marianne Hirsch, „The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29 (2008): 105–110, DOI: 10.1215/03335372-2007-019.

<sup>52</sup> Kinga Dunin dostrzegła w książce znamiona „minimalistycznej sagi o trzech pokoleniach kobiet”. Zob. Dunin, „Zajrzeć...”.

Bohaterki ponoszą porażkę, bo są na nią skazane. Paradoksalnie, ich sposoby adresowania problemu, tworzą istotniejszy i bardziej wymierny problem alienacji. Będąc ofiarami, same stają się katami, a w późniejszym życiu wszystkie pozostają samotne<sup>53</sup>.

## Ta Roma

Według teorii Eriksona, człowiek przez całe życie angażuje się w proces scalania trzech podstawowych sfer swojego istnienia: biologicznej (ciało, *soma*), psychicznej (synteza ego, *psyche*) oraz społeczno-kulturowej (*ethos*)<sup>54</sup>. Wzajemne dopełnianie się tych elementów warunkuje możliwość utrzymania spójnej tożsamości i odnalezienia sensu w egzystencji. Roma jako postać naznaczona piętnem postpamięci i rodzinnych traum zdaje się skazana na ciągły proces reorganizacji tych wymiarów, na nieustanne próby zachowania integralności w obliczu wewnętrznych i zewnętrznych rozdarć tożsamości.

Szamocząca się w foucaultowskich dyskursach Roma niezmiennie funkcjonuje jako świadek kobiecości, macierzyństwa, seksualności, ale i wykluczenia. Postać uszkodzona, napiętnowana kanonami, regułami, strukturami. Uwięziona w pętlach, na powtarzanie których jest skazana. „Jestem kobietą, która pisze wiersze. Moja jedyna wiara to rozpisywanie. Nadpisywanie życia dzieci nad życie rodziców. Przepisywanie życia umarłych na życie żywych”<sup>55</sup>. Te słowa to stygmat, przekleństwo niesione transgeneracyjną narracją. To również deklaracja roli, którą zbudowała dla siebie Roma. Jedynej, która się nie rozpadła i która wytrzymała ciężar genderowej dekonstrukcji. Klasyczne role, za którymi tęskni, zostały albo obalone przez współczesny dyskurs, albo rozpadły się w toku życia. To czego Roma pożąda, pozostaje poza jej zasięgiem. Jej walka o redefinicje tylko umacnia normy, a celebrowanie dominujących opowieści wypycha ją na społeczny margines. Panoptykon, w którym zostaje uwięziona, ma szklane mury patriarchalnych ról oraz strażnika, którym jest ona sama.

## Bibliografia

- Beauvoir, Simone de. *Druga płeć*, tłum. Gabriela Mycielska. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
- Bełza, Marcin. „Zimne ognie”. *Mały Format* 4 (2018). Dostęp 10.10.2025. <http://malyformat.com/2018/04/zimne-ognie/>.

<sup>53</sup> Agnieszka Nęcka jako główny temat książki upatruje kwestie nieumiejętności znalezienia wspólnego języka między bohaterkami, prowadzącymi do „zerwanego kobiecego porozumienia”. Zob. Nęcka, „Studnie...”, 45.

<sup>54</sup> Beata Bugajska, „Dziewiąta faza w cyklu życia – propozycja rozszerzenia teorii psychospołecznego rozwoju E.H. Eriksona”, *Exlibris. Biblioteka Gerontologii Społecznej* 1 (2015): 21.

<sup>55</sup> Rudzka, *Krótko...*, 123.

- Błaszczak, Monika. „A threat of exclusion – negative aesthetics on the example of Zyta Rudzka’s work”. *Art Inquiry. Recherches sur les arts* 26 (2024): 351–369.
- Błaszczak, Monika. „Afektywne krajobrazy miejskie (i nie tylko) w twórczości Zyty Rudzkiej”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 25 (2024): 193–216.
- Bugajska, Beata. „Dziewiąta faza w cyklu życia – propozycja rozszerzenia teorii psychospołecznego rozwoju E.H. Eriksona”. *Exlibris. Biblioteka Gerontologii Społecznej* 1 (2015): 19–36.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płęć*, tłum. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Chen, Pei-Yun. „Predicting Ego Integrity Using Prior Ego Development Stages for Older Adults in the Community”. *Res. Public Health* 18 (2021): 5. DOI: 10.3390/ijerph18189490.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- Duda, Maciej. „Pętle, klisze, kordony i czas terazniejszy złożony. Formalne i emocjonalne powtórzenia oraz odcięcia w prozie Zyty Rudzkiej”. *Tekst Drugie* 2 (2025): 356–377.
- Dunin, Kinga. „Zajrzeć do studni”. Krytyka polityczna. Dostęp 10.10.2025. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/zyta0rudzka-recenzja-zajrzec-do-studni/>.
- Fleming, James. „Erikson’s Psychosocial Developmental Stages”. RHnet.org. Dostęp: 20.07.2025. [https://www.rhnet.org/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=5006&dataid=24353&FileName=erikson\\_s%20stages%20of%20deveolpment.pdf](https://www.rhnet.org/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=5006&dataid=24353&FileName=erikson_s%20stages%20of%20deveolpment.pdf).
- Freud, Sigmund. „Żałoba i melancholia”. W: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, 147–159. Kraków: Wydawnictwo KR, 2009.
- Greco, Francesca Romana, Grazia D’Onofrio, Davide Seripa, Filomena Ciccone, Daniele San-carlo, Antonio Mangiacotti, Monica Greco. „Old Age and Women’s Identity”. W: *Geriatric Medicine and Gerontology*, red. Edward T. Zawada Jr. Rijeka: IntechOpen, 2018. DOI: 10.5772/intechopen.84740.
- Hirsch, Marianne. „The Generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29 (2008): 103–128. DOI 10.1215/03335372-2007-019.
- Jankowska, Maria. „Sposoby rozwiązywania kryzysów w teorii psychospołecznego rozwoju E.H. Eriksona w aspekcie rozwoju człowieka i zdrowia psychicznego oraz zaburzeń w rozwoju”. *Kwartalnik Naukowy Towarzystwa Uniwersyteckiego Fides et Ratio* 32 (2017): 45–64.
- Kesselman, Todd. „The Abject, the Object, and the Thing”. *Styles of Communication* 35 (2013). [https://www.researchgate.net/publication/266181549\\_The\\_Abject\\_the\\_Object\\_and\\_the\\_Thing](https://www.researchgate.net/publication/266181549_The_Abject_the_Object_and_the_Thing).
- Kowalczyk, Janusz R. „Zyta Rudzka, Krótka wymiana ognia”. Culture.pl. Dostęp 10.10.2025. <https://culture.pl/pl/dzielo/zyta-rudzka-krotka-wymiana-ognia>.
- Nęcka, Agnieszka. „Studnie (nie)pamięci. O Krótkiej wymianie ognia Zyty Rudzkiej”. W: *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, red. Agnieszka Nęcka, Emilia Wilk-Krzyżowska, Natalia Żórawska-Janik, 37–48. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019.

- Okrajni, Martyna. „Pozostałam niewidoczna. O traumie i wykluczeniu w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej”. *Rozprawy i Konteksty* 15 (2019): 434–447.
- Rudzka, Zyta. „Czas na inne piosenki. Rozmowa ze Zytą Rudzką”. Wywiad przeprowadziła Agnieszka Sowińska. *Dwutygodnik.com*. Dostęp 10.10.2025. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7740-czas-na-inne-piosenki.html>.
- Rudzka, Zyta. „To co, idziemy? Chodź, idziemy, będziemy gadać”. Wywiad przeprowadził Maciej Duda. *Czas Kultury* 1 (2024): 97–114.
- Rudzka, Zyta. *Krótką wymiana ognia*. Warszawa: W.A.B., 2018.
- Sobolewska, Justyna. „Ogniem i wkurzem”. *Dialog* 58 [59] (2014): 46–48.
- Sobolewska, Justyna. „Recenzja książki: Zyta Rudzka, *Krótką wymiana ognia*”. „Polityka”. Dostęp 10.10.2025. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1741956,1,recenzja-ksiazki-zyta-rudzka-krotka-wymiana-ognia.read>.
- Zając, Antoni. „«I czyje to wszystko?» Fantomy pamięci i transfery traumy w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej”. *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* 1 (2020): 149–162.

## Hollowed Roma Dąbrowska: The Construction of Gender in Zyta Rudzka's *A Brief Exchange of Fire*

### Abstract

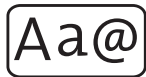
Using the character of Roma Dąbrowska, the protagonist of Zyta Rudzka's novel *Krótką wymiana ognia* (*A Brief Exchange of Fire*), as a case study, this article examines the mechanisms of identity disintegration in late adulthood. The analysis draws on theoretical frameworks from developmental psychology (E. Erikson), psychoanalysis (S. Freud), gender theory (J. Butler), trauma and postmemory studies (M. Hirsch), and the theory of abjection (J. Kristeva). The aim is to explore how cultural, gendered, and generational conditions affect the possibility of constructing a coherent identity narrative in the face of aging, loss, and exclusion.

### Keywords

Zyta Rudzka, Gender Performativity, Erik Erikson, Postmemory, Judith Butler

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Michał Łuczak, „Wyż(a)łobiona Roma Dąbrowska – konstrukcja płci w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 139–152. DOI: 10/18276/au.2025.2.25-10.



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 153–167  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-11



## PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

KATARZYNA BUGANIK\*

Muzeum Etnograficzne w Zielonej Górze-Ochli

# Siedemnaście rozdziałów życia – obozowa herstoria Aliny Dąbrowskiej\*\*

### Streszczenie

Autorka artykułu omawia wybrane doświadczenia kobiece z KL Auschwitz-Birkenau. Interpretacji przeżyć lagrowych dokonano na podstawie książki mówionej Aliny Dąbrowskiej *Wiem jak wygląda piekło*. W tekście skrótowo przybliżone zostały okoliczności powstania książki. Opisane zostały także problemy, z którymi zmagaly się więźniarki w Auschwitz – brak higieny, golenie włosów, choroby czy eksperymenty pseudomedyczne. Ważnymi zagadnieniami podjętymi w artykule są również: pamięć, trauma, milczenie, dystans czasowy oraz indywidualne kobiece świadectwo lagrowe.

### Słowa kluczowe

kobiece doświadczenie lagrowe, świadectwo, książka mówiona, Auschwitz-Birkenau

\* Kontakt z autorką: k.buganik@muzeumochla.pl; ORCID: 0000-0001-9775-9395.

\*\* Tekst jest zmodyfikowanym fragmentem rozprawy doktorskiej zatytułowanej: „Teologie Zagłady. Kobiece doświadczenia obozowe w książkach mówionych (Halina Birenbaum *To nie deszcz, to ludzie*, Alina Dąbrowska *Wiem jak wygląda piekło*, Zofia Posmysz *Królestwo za mgłą*)”.

Auschwitz, Ravensbrück, Malchow, Buchenwald i Leipzig – przez te pięć obozów przeszła Alina Dąbrowska<sup>1</sup>. Była więźniarka łagrów przeżyła także eksperymenty pseudomedyczne i dwa marsze śmierci. Jej historia jest wyjątkowa z dwu powodów. Pierwszym są przeżycia obozowe. Drugi stanowią czas i sposób przedstawienia wspomnień.

Doświadczenie łagru było jednym z najważniejszych przeżyć świadkini<sup>2</sup>. Nie udało jej się od niego uciec, ale potrafiła osiągnąć równowagę psychiczną i pogodzić się z losem. Zdystansowanie i „oswojenie” z traumatyczną przeszłością było wieloletnim procesem, naznaczonym także osobistymi porażkami i próbami pokonania KZ Syndromu.

Pierwszą nieudaną próbę zmierzenia się z bolesnymi wspomnieniami kacetu Dąbrowska podjęła w latach 70. XX wieku. W opowieści stworzonej przez Wiktora Krajewskiego<sup>3</sup> (opartej na relacjach Aliny Dąbrowskiej), zatytułowanej *Wiem jak wygląda piekło*, znajduje się opis tego trudnego przeżycia:

Alina (...) do miejsca swojej kaźni nie pojechała dlatego, że chciała rozliczyć się z przeszłością. Wręcz przeciwnie. Obóz pracy był jedną z „atrakcji” między wizytą w Krakowie a kopalnią soli w Wieliczce w planie zwiedzania podczas szkolnej wycieczki. Dąbrowska wybrała się na nią razem ze swoimi dwiema córkami: Jagą i Madzią. Gdy reszta towarzyszy podróży dowiedziała się, że Dąbrowska była więźniarką, nie mogła opędzić się od pytań (...). Miała wrażenie, że za chwilę oszaleje. Była w matni. Znalazła się w potrzasku swojej przeszłości. Znowu przeżywała ten koszmar na nowo. Wydarzenia z jej dawnego życia napawały ją tak wielkim przerażeniem, że nie była w stanie dojść dalej niż do samego napisu „*Arbeit macht frei*”. To i tak był cud, że dała radę zbliżyć się aż tak bardzo do miejsca, które dla niej było piekłem (...). Alina przysięgła sobie, że był to pierwszy i ostatni raz, gdy znalazła się w pobliżu Oświęcimia<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Alina Dąbrowska zd. Bartoszek, córka Anny Bartoszek (Gertner) i Konstantego Bartoszk. Urodziła się 23 kwietnia 1923 roku w Białej koło Zgierza. Lata młodości spędziła w Pabianicach, aż do aresztowania 13 maja 1945 roku za działalność konspiracyjną w Szarych Szeregach.

<sup>2</sup> Pojęcia tego używam analogicznie do kategorii świadka, ze względu na badanie świadectw kobiecych oraz z uwagi na coraz częstsze używanie feminatywów w dyskursie naukowym.

<sup>3</sup> Krajewski (obecne nazwisko Słojkowski), oprócz formy dialogowej, zastosował narrację auktorialną z wszechwiedzącym narratorem. W wywiadzie rzece forma dialogowa przeplata się z fragmentami opisów wydarzeń oraz refleksjami i komentarzami dziennikarza.

<sup>4</sup> Alina Dąbrowska, *Wiem jak wygląda piekło* (Warszawa, Pruszyński i S-ka, 2019), 136–137.

Przysięga złożona samej sobie, zapewne pod wpływem silnych emocji i trudnej sytuacji, w jakiej znalazła się świadkini<sup>5</sup>, została jednak złamana. W listopadzie 1999 roku była więźniarka zdała oficjalną relację z pobytu w obozie koncentracyjnym. Była to pierwsza spisana historia jej życia zawierająca czterdzieści osiem stron maszynopisu<sup>6</sup>. Alina Dąbrowska wyraziła w tej relacji swoje podejście do lagrowej przeszłości: „Nie zależało mi na kontaktach z obozu, byłam nastawiona na zapomnienie. (...) teraz zmienił mi się stosunek do tych spraw, utrzymuję kontakty. Przedtem jednak ograniczałam znajomości obozowe i nastawiałam się po prostu na życie”<sup>7</sup>.

Świadkini nie udało się zapomnieć o lagrach, ale zajmując się rodziną i pracą, na pewien czas mogła stłumić traumatyczne wspomnienia. Wyparcie obozowych przeżyć z pamięci pozwoliło zdystansować się Dąbrowskiej i przepracować niektóre lagrowe traumy.

Kolejną próbę zmierzenia się z trudną przeszłością była więźniarka podjęła na początku lat dwutysięcznych, będąc już na emeryturze. Na prośbę znajomej z Niemiec zgodziła się na wspólną wizytę w Auschwitz. W rozmowie z Krajewskim tak wspomina to wydarzenie:

– Bała się pani tej pierwszej wizyty po latach?

– Bardzo, dlatego też zwlekałam z tą decyzją, bo nie widziałam głębszego sensu, żeby na nowo budzić w sobie dawne przeżycia. I rzeczywiście, pierwsza próba była nieudana. Dopiero kolejna zmieniła całkowicie perspektywę patrzenia na Auschwitz. (...). Po długim namyśle zgodziłam się na wyjazd, bo doszłam do wniosku, że może to być ciekawe doświadczenie.

– Ale przecież pani знаła to wszystko z autopsji. Po co rozdrapywać rany, które zabliźniały się przez kilkadziesiąt lat?

– Chyba one tak do końca nigdy się nie zabliźniły i już nie zabliźnią. Moja wizyta w Auschwitz miała zupełnie inny cel, ponieważ znałam i doskonale pamiętałam wszystko, czego tam doświadczyłam, ale perspektywa czasu niesamowicie zmienia percepcję. Chciałam zobaczyć to miejsce jako wolna osoba<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Reakcja Dąbrowskiej świadczy o przeżywaniu traumy. Paraliż ciała, lęk, panika to niektóre typowe dla Syndromu KZ objawy. Problem ten opisał Stanisław Z. Leszczyński. Zob. Stanisław Z. Leszczyński, „Syndrom poobozowy (KZ Syndrome)”, *Łódzkie Studia Teologiczne* 5 (1996): 295–300.

<sup>6</sup> Rozmowę przeprowadziła Jadwiga Dąbrowska, pracownica oświęcimskiego muzeum. Dokument znajduje się w Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau (Oświadczenia, t. 149, Sygn. Ośw./Bartoszek-Dąbrowska/3398/ nr inw. 177143).

<sup>7</sup> Oświadczenia, t. 149, s. 27–28, Sygn. Ośw./Bartoszek-Dąbrowska/3398/ nr inw. 177143.

<sup>8</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 137–138.

Dąbrowska przez lata starała się nie wracać do obozowych wspomnień, nie opowiadać o lagrach. Jednocześnie jednak tworzyła osobisty zbiór, prywatne archiwum dotyczące kacetów<sup>9</sup>. Krajewski w następujący sposób opisuje wizytę w jednym z pokoi w domu swojej rozmówczyni:

Moim oczom ukazuje się wielki regał wypełniony segregatorami. Każdy z nich opatrzone jest naklejką z tytułem. Czytam, że w jednym znajdują się informacje o Auschwitz z 2017 roku. Kolejny poświęcony jest Ravensbrück. (...). W sumie Dąbrowska ma w swoim archiwum masę materiałów, które pieczołowicie zbiera o każdym z obozów, w jakich była więziona. Pierwsze piętro jej domu mieści wręcz magazyn jej przeszłości i doświadczeń. Zbiór jest naprawdę imponujący<sup>10</sup>.

Na podstawie powyższych informacji można stwierdzić, że Dąbrowska przyjęła określoną postawę życiową dotyczącą lagrów. Oficjalnie, przez kilkadziesiąt lat od końca wojny, nie podejmowała bolesnych dla niej tematów. Nie oznaczało to jednak, że o obozach zupełnie zapomniała czy nie rozmawiała o tych sprawach z bliskimi. Doświadczenia lagrowe w pamięci Dąbrowskiej tkwiły przez całe jej życie. Ważne jest jednak, że przez wiele lat nie zostały one wypowiedziane. Jej wieloletnie milczenie nie oznaczało zapomnienia czy wyzwolenia od wspomnień lagru, ale mogło być spowodowane, jak w wypadku Michała Głowińskiego, niemożnością mówienia o traumatycznych przeżyciach. Badacz odnosząc się do swoich wspomnień wojennych, pisał:

Milczenie to nie świadczyło jednak o wyjściu spod cienia Zagłady, myślę, że było akurat odwrotnie. Milczenie z założenia, przyjęte jako zasada postępowania, nie świadczy o wyzwaniu się spod ciężenia pewnego zespołu spraw, ani – tym bardziej – o zapomnieniu. Co najwyżej jest świadectwem tego, co można określić jako niemożność mówienia czy też swojego rodzaju paraliż języka<sup>11</sup>.

To, że Dąbrowska oficjalnie milczała, nie musiało oznaczać, że nie pamiętała o obozie. Jej otwarcie się po wielu latach na temat kacetów, a także niezrozumiane przez Krajewskiego nacechowane optymizmem podejście do życia, mogło być z jednej strony pogodzeniem się

---

<sup>9</sup> Próba zapoznania się z domowym archiwum Dąbrowskiej, jak również z jej osobistymi notatkami, została przeze mnie podjęta już po śmierci świadkini, w 2023 roku. Niestety ze względu na zły stan zdrowia jej męża analiza dokumentów nie była możliwa.

<sup>10</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 284.

<sup>11</sup> Michał Głowiński, „Czy w cieniu Zagłady?”, w: *Myślenie po Zagładzie. Głosy z Polski*, red. Sebastian Rejak, (Warszawa–Kraków: Muza, 2008), 26.

z losem i radością z tego, co udało jej się stworzyć po wojnie (dom, rodzina). Z drugiej strony mogła to być taktyka, opracowana gra, sposób oficjalnego mówienia tego, co chce i jak chce, na jej zasadach.

Pełna historia życia, w tym obszerne opisy poszczególnych przeżyć związanych z obozami, opowiedziana została przez Dąbrowską pod koniec 2018 roku, kiedy świadkini miała już dziewięćdziesiąt pięć lat. Podsumowania życia dokonała trzy lata przed śmiercią<sup>12</sup>. Na wywiad rzekę zdecydowała się po siedemdziesięciu trzech latach od opuszczenia ostatniego lagru. W 2018 roku z inicjatywy dziennikarza Wiktora Krajewskiego rozpoczęto pracę nad zapisem wspomnień byłej więźniarki. Książkę mówioną<sup>13</sup> *Wiem jak wygląda piekło. Alina Dąbrowska w rozmowie z Wiktorem Krajewskim* opublikowano w 2019 roku<sup>14</sup>.

### Rozdziały życia

Dzięki dialogowej strukturze tekstu, uzupełnionej narracją auktorialną, a także skanami listów obozowych i fotografii, uzyskano autobiograficzną herstorię byłej więźniarki pięciu lagrów. Wspomnienia wydobywane były z głębokich pokładów pamięci. Możliwości powrotu do odległej, wypieranej przeszłości dały mechanizmy pamięci autobiograficznej. Douwe Draaisma twierdzi, że właśnie ta zdolność umysłu pozwala przechowywać wydarzenia z życia:

Jest to kronika naszego życia, długi rejestr, do którego się odwołujemy, gdy ktoś nas pyta o pierwsze wspomnienie, o to, jak wyglądał dom naszego dzieciństwa bądź jaką książkę czytaliśmy ostatnio. Pamięć autobiograficzna to jednocześnie pamiętnik i księga spraw zapomnianych. To tak, jakby ktoś polecił robić notatki z własnego życia nieposłusznemu sekretarzowi, który pilnuje swoich własnych interesów i dokładnie zapisuje to, o czym człowiek chętnie by zapomniał<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Dąbrowska zmarła 23 sierpnia 2021 roku, w wieku 98 lat.

<sup>13</sup> Termin „książka mówiona” w powszechnym użyciu, np. w katalogach i spisach bibliotecznych, funkcjonuje również jako audiobook czy dokument elektroniczny. W przypadku niniejszych rozważań chodzi jednak o teksty o strukturze dialogowej, mające pierwotnie charakter ustny, które następnie zostały spisane i opracowane, by ostatecznie mogły ukazać się w formie drukowanej książki.

<sup>14</sup> Książkę tę recenzuje m.in. Lucyna Sadzikowska, która w 2017 roku również przeprowadziła rozmowę z Aliną Dąbrowską i opublikowała ją w „Narracjach o Zagładzie”. Por. Lucyna Sadzikowska, „«Oni szli do lasu, po prostu do lasu...». Zagłada Żydów w KL Auschwitz-Birkenau we wspomnieniach Aliny Dąbrowskiej”, *Narracje o Zagładzie* 3 (2017): 366–373.

<sup>15</sup> Douwe Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, tłum. Ewa Jusewicz-Kalter (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 5–6.

Warto zauważyć, że opowieść Dąbrowskiej to nie tylko obozowa relacja. W siedemnastu rozdziałach umieszczony został opis wielu wydarzeń z życia świadkini. Są wspomnienia z dzieciństwa i konspiracyjnej młodości, jest obraz lat szkolnych i charakterystyka członków rodziny. Przedstawiony został też czas więzienia i pobytu w pięciu lagrach. Najwięcej miejsca zajmują wspomnienia z Auschwitz. W dalszych rozdziałach była więźniarka mówi o mężu, dzieciach i pracy zawodowej. Oprócz relacjonowania faktów jest też miejsce na osobiste refleksje i przemyślenia.

### Oświęcimskie wspomnienia

Wśród wspomnień lagrowych najwięcej jest reminiscencji z KL Auschwitz, ponieważ w tym obozie ocalała przeżywała najdłużej i właśnie doświadczenia z tego kacetu opisane zostaną w niniejszym artykule<sup>16</sup>.

Pierwszym przeżyciem obozowym dla świadkini była podróż do Auschwitz. Kobieta na dworzec „Łódź Kaliska” trafiła po około roku pobytu w łódzkim więzieniu politycznym dla kobiet<sup>17</sup>. Do Oświęcimia przybyła w maju 1943 roku<sup>18</sup>. O ile podróż do lagru była w miarę znośna, w porównaniu na przykład do transportów żydowskich więźniarek i więźniów, których przywożono do Auschwitz w nieludzkich warunkach stłoczenia w wagonach towarowych, to jednak już pierwsze zetknięcie się z samym obozem było dla Dąbrowskiej szokiem. Świadkini nazywa Auschwitz „piekłem”. Tej metafory użyto również w tytule książki mówionej: *Wiem jak wygląda piekło*. Była więźniarka kilkakrotnie posługuje się tym słowem do objaśnienia rzeczywistości obozowej, np. przy opisie wrażeń zaraz po przybyciu do obozu: „Gdy wysiadłam z wagonu na peronie w Brzezince, nie byłam świadoma, że właśnie wykonałam pierwszy krok na drodze do koszmaru, który swój koniec znajdzie w prawdziwym piekle”<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Pobyt w pozostałych czterech kacetach również wiązał się z ważnymi przeżyciami, które wpisują się w całościowe kobiece doświadczenie obozu koncentracyjnego u Dąbrowskiej. Ze względu na ograniczenia edytorskie zostaną one jednak w tym tekście pominięte.

<sup>17</sup> W relacji sporządzonej dla Państwowego Muzeum w Oświęcimiu Dąbrowska mówi, że spędziła w więzieniu równy rok. W książce *Wiem jak wygląda piekło* podaje, że było to trzynaście miesięcy.

<sup>18</sup> Według danych obozowych Dąbrowska trafiła do obozu 6 maja 1943 roku i została oznaczona numerem 44165. Por. Danuta Czech, *Kalendarz wydarzeń w KL Auschwitz* (Oświęcim: Państwowe Muzeum w Oświęcimiu, 1992), 411. Oprócz podróży pociągiem osobowym do Auschwitz-Birkenau Dąbrowska przeżyła jeszcze cztery transporty: w styczniu 1945 roku do Ravensbrück pociągiem towarowym bez dachu (więźniarki narażone były na padający śnieg i mróz), następnie do Malchow, Buchenwaldu i Lipska (Dąbrowska nie podaje szczegółów dotyczących transportu do trzech ostatnich obozów).

<sup>19</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 208.

Innym razem, zapytana przez Krajewskiego, wyjaśnia to pojęcie, opisując sytuację w baraku:

(...) ujrzałam prawdziwe piekło.

– Co ma pani na myśli, mówiąc „piekło”?

– Kilkaset kobiet stłoczonych pod dachem baraku. Przerażliwy wrzask, świrdujący pisk, podniosły krzyk i pełen cierpienia lament... Z tej kaskady słów i dźwięków trudno było mi zrozumieć cokolwiek, kilka słów, które układałyby się w sens. To była kakofonia dziwnych dźwięków, zlewających się w magmę. Przecierałam oczy ze zdumienia, ponieważ wszędzie, gdzie sięgał mój wzrok, widziałam kobiety bez włosów. Leżały, stały, klękały, opierały się o ściany. Jedne były wściekłe, drugie zanosili się szlochem, inne krzyczały wniebogłosy, jakby ktoś obdzierał je ze skóry. „Boże... Tak musi właśnie wyglądać piekło” – pomyślałam, przyglądając się mojemu nowemu „domowi”<sup>20</sup>.

Piekło przedstawione jest tu jako miejsce na ziemi, w którym wolnego niegdyś człowieka doprowadzono do momentu rozpacz i niepojętego cierpienia. Przerazające wrażenie zrobiły na Dąbrowskiej ogołoczone, poniżone i zhańbione<sup>21</sup> kobiety.

Kobiece głowy bez włosów to znaki utraty osobistej, cielesnej własności, ale także pozbawienia złudzeń o wolności i o dotychczasowym życiu, w którym ważne było piękno, higiena i wygląd. To również symbole oszpeccenia człowieka poprzez nadanie innego wyrazu twarzy (pozbawienie włosów całkowicie zmienia jej wygląd) i tworzenia z więźniarek odczłowieczonej grupy uwięzionych w lagrze postaci bez indywidualnych cech.

Szukającym dla Dąbrowskiej w pierwszych chwilach obecności w kacerii był także widok obozu:

Moje Auschwitz zaczęło się dla mnie po południu. Zmierzchało. Gdy wysiadłam z pociągu na rampie w Brzezince, przygotowywałam samą siebie na najgorsze. Łapczywie brałam każdy oddech, żeby w natłoku wrażeń nie stracić przytomności. (...). Moją uwagę przykuli od razu ludzie poubierani w pasiaki. (...). Każdy z nich był łysy i z trudem można było rozróżnić, kto jest kobietą, a kto mężczyzną<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Tamże, 160.

<sup>21</sup> Obcięcie włosów można rozumieć jako hańbę w dwojaki sposób. W czasie drugiej wojny światowej golono nie tylko głowy, ale i łona kobiet. Była to kara za kolaborację z okupantem i prostytutkę. Przykład poniżenia kobiet w taki właśnie sposób ukazany został m.in. w książce Tommiego Kinnunena, *Powiedziała, że nie żałuje*, tłum. Sebastian Musielak (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2023), 48–50; w filmie Feliksa Falka, *Joanna* (Polska 2010) oraz w dramacie Ellen Kuras, *Lee. Na własne oczy* (USA, Wielka Brytania 2023).

<sup>22</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 155–156.

Procedura przyjęcia do obozu była równie szokującym wydarzeniem, co wyjście z pociągu i pierwsze momenty w lagrze. Najpierw oddanie wszystkich rzeczy i wspólna „kąpiel”, a potem ogolenie głowy: „Szybko i zręcznie pozbawiono nas atrybutów kobiecości. Gdy rozejrzałam się dookoła, nawet rozbawił mnie widok nas wszystkich. Łysinę naszych głów potęgowało coś jeszcze. Wśród nas znajdowała się jedna kobieta, której nie ogolono włosów, bo udało jej się to wyślagać u Niemca”<sup>23</sup>.

Dąbrowska znów swoją uwagę zwraca na włosy jako atrybut kobiecości. Ich brak jest szokujący, ale też niedorzeczny, nienormalny i, jak relacjonuje świadkini, bawi, wzbudza śmiech. Jest to jednak zapewne śmiech przez łzy, wyrażający poczucie pewnej niesprawiedliwości spowodowanej pozostawieniem włosów kobiecie zdrajczynie, a pozbawieniem ich pozostałych więźniarek.

Barbara Czarnecka, analizując temat włosów w kobiecych narracjach lagrowych, zwraca uwagę na pewną prawidłowość:

Trudno nie zauważyć, że polskie autorki wspominające ten etap procedury przyjęcia, który związany był z włosami, najczęściej używają uogólniającego słowa „golenie”, mówią o „pozbawieniu włosów” albo o goleniu tylko głowy. Decyduje tu najprawdopodobniej wstydliva powściągliwość albo zgoła unik przed wyartykułowaniem wprost, że golono i dezynfekowano też pachy, wzgórek łonowy i krocze. Bardzo rzadko napotkać można relację oddającą techniczną stronę tego zabiegu. A przecież golona kobieta musiała wówczas stanąć nago w rozkroku na dwóch taboretach, przed siedzącym przed nią fryzjerem lub fryzjerką. Przy tym cały czas używano tych samych, tępych i nie sterylizowanych w żaden sposób narzędzi. Wiedza o przebiegu „procedury golenia” nie pozwala uznawać jej za rutynową czynność o charakterze higienicznym i porządkowym, ale za gwałt o charakterze seksualnym, poniżenie i uprzedmiotowienie<sup>24</sup>.

Dąbrowska opowiadała tylko o goleniu głowy. Pozostałą część procedury związanej z włosami pominęła. Być może nie chciała o tym mówić, traktując te wspomnienia jako intymną sferę tabu. Krajewski również nie dopytywał, nie drążył tematu.

Od 1942 roku<sup>25</sup> obcinanie włosów było także częścią przemysłu odzieżowego. Po ogoleniu dokonywano rejestracji i tatuowania:

<sup>23</sup> Tamże, 157. Chodzi tu o kobietę, która deklarowała się jako Volksdeutsch.

<sup>24</sup> Barbara Czarnecka, „Włosy w kobiecych narracjach lagrowych”, *Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica* 4 (2017): 195–196.

<sup>25</sup> Od sierpnia 1942 roku Główny Urząd Gospodarki i Administracji SS (SS-Wirtschafts-und Verwaltungshauptamt) zobowiązał zarząd KL Auschwitz i zarządy innych lagrów do systematycznego gromadzenia

(...) każdej z nas nadawano nową tożsamość, tatuując na jej rękę liczbę. Tatuatorów było kilku. Mnie na szczęście trafiła się Żydówka, która w odróżnieniu od innych tatuatorów wykończyła na mojej skórze malutki ciąg cyfr. Moją nową tożsamością był numer 44165. Niemcy potraktowali nas jak stado bydła, które należało oznakować. Byli ludzie, którzy uważnie spisywali, kto kryje się pod jakim numerem. Logistykę mieli opracowaną do perfekcji<sup>26</sup>.

Po „kąpeli” i tatuowaniu następowało rozdawanie ubrań<sup>27</sup>, w których bardzo często kryły się insekty.

Dla kobiet procedura przyjęcia do obozu była momentem pozbawienia nie tylko godności, ale także kobiecości odnoszącej się do wyglądu i kategorii piękna:

Wiele kobiet nie mogło zmieścić się w swoje ubranie, inne się w nim topiły. Zawsze lubiłam ładnie wyglądać. Chyba każda kobieta lubi. Ale w tym momencie straciło to dla mnie jakiegokolwiek sens, czy jestem ładna, czy brzydka. Nie czułam się nawet pokrzywdzona czy upokorzona, idąc w stronę mojego baraku, który z zewnątrz wyglądał jak stajnia na szybko zbita z desek. Dopiero gdy przekroczyłam jego próg, zauważyłam, że mam na stopach dwa kompletnie różne buty. Uśmiechnęłam się sama do siebie, bo wszystkie wyglądałyśmy, jakbyśmy postradały zmysły. Pokraczne, w butach nie do pary, łyse...Tyle, że mój uśmiech zniknął mi zaraz z twarzy, bo ujrzałam prawdziwe piekło<sup>28</sup>.

Dodatkowym stresem dla więźniarek były selekcje. Choć dotyczyły one przede wszystkim Żydówek, to jednak odciskały piętno również na innych osadzonych.

Dąbrowska opowiada, że przeżyła w obozie dwie wybiórki. Wspomina najpierw o Żydach, którym jedna z więźniarek krzyknęła, że idą do gazu:

Widok był niesamowity i wszystkie przecierałyśmy oczy ze zdumienia. Nie tego się spodziewałyśmy. Wszyscy Żydzi, którzy tłoczyli się w ciasnej kolejce, spojrzeli na nas

---

ludzkich włosów jako surowca przemysłowego. Włosy miały być wykorzystane m.in. do wyrobu filcu, nici oraz pończoch dla załóg łodzi podwodnych. Por. Andrzej Strzelecki, „Utylizacja zwłok ofiar”, w: *Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z dziejów obozu. Więźniowie – życie i praca*, t. 2, red. Wacław Długoborski, Franciszek Piper, (Oświęcim-Brzezinka: Wydawnictwo Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, 1995), 300.

<sup>26</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 157.

<sup>27</sup> Do 1943 roku pomiędzy tatuowaniem a przydzielaniem ubrań obywano się również fotografowanie więźniów. Dąbrowska przybyła do Auschwitz w maju 1943 roku, kiedy nie wykonywano już zdjęć obozowych.

<sup>28</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 159–160.

z litością i współczuciem. Stwierdzili, że krzyczącej dziewczynie najwyraźniej pomieszało się w głowie, bo te słowa brzmiały niczym mało śmieszny żart wariatki (...). Nikt nie wycofał się z kolejki<sup>29</sup>.

Drugie traumatyczne wydarzenie, które Dąbrowska zapamiętała na zawsze, związane było z Cyganami: „Gdy wypędzili ich z baraków i pędzili do gazu, oni już wiedzieli, co się z nimi stanie. Krzyki, jakie towarzyszyły tym sytuacjom, wwiercały się w mózg. Do dzisiaj je słyszę”<sup>30</sup>.

Była więźniarka wspomina także o przygotowywaniu się kobiet do apeli i selekcji. Opowiada, że osadzone malując się, poprawiały swój wygląd. Makijażem tuszowały bladą cerę lub oznaki zmęczenia. Potrzebne kosmetyki znajdowały na hałdzie rzeczy pozostawionych po żydowskich transportach, niedaleko krematorium. Kombinowanie czy załatwianie lub wymiana związane były z tzw. organizowaniem, które w Auschwitz było zjawiskiem powszechnym.

### Lagrowa kobiecość

Spośród lagrowych doświadczeń kobiecych<sup>31</sup> Dąbrowska wymienia kilka: miłość, miesiączkę, ciążę, zatrudnienie w tzw. puffie i striptiz. Wszystkie zagadnienia omawia na przykładzie Auschwitz. O domu publicznym w lagrze mówi:

Puff znajdował się po męskiej stronie obozu. Było to normalne komando, w którym pracowała tylko garstka kobiet. Nie spotykały się one z ostracyzmem ze strony nas – innych kobiet. W pewien sposób znajdowały u nas zrozumienie. Chociaż może w innych warunkach wcale tak by nie było. Zgłaszając się do obozowego burdelu, kobiety liczyły, że dzięki takiemu zajęciu uda im się choć na pewien czas zyskać gwarancję, że nic im nie grozi<sup>32</sup>.

Podobnie jak rozrywki seksualne, będące przywilejem lagrowym, traktowano używki: papierosy czy alkohol. Dąbrowska wspomina także o występach zorganizowanych dla ss-manów w obozie męskim, w których uczestniczyła: „Pewnego razu strażnik, żeby przypodobać się mojej znajomej, zabrał nas wszystkie na zabawę zorganizowaną w męskim oddziale. Były występy, w trakcie których śpiewano zbierzne piosenki, a kobiety tańczyły jako strip-tizerki. Panowie pili trunki i doskonale się bawili”<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Tamże, 210–211.

<sup>30</sup> Tamże, 209.

<sup>31</sup> Mam tu na myśli przeżycia dotyczące głównie kobiet (choć miłość dotyczy również mężczyzn), związane z ich fizjologią, cielesnością, ale także z psychiką.

<sup>32</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 237.

<sup>33</sup> Tamże, 240.

Temat miłości jest przez Alinę Dąbrowską podjęty powierzchownie. Wspomina o roman-sach więźniarek ze strażnikami. Nie potrafi jednak jednoznacznie stwierdzić, czy były to prawdziwe uczucia czy związki, w których liczyły się wzajemne korzyści cielesne i materialne.

Skutkiem kontaktów damsko-męskich, pomimo zapobiegania menstruacji<sup>34</sup>, były ciążę. Więźniarka oświęcimskiego lagru opowiada o swoich obozowych obserwacjach i dzieli się wiedzą na ten temat: „W obozie dawano nam do picia dwa razy dziennie specjalne zioła. Każda kobieta miała obowiązek je wypić. Podobno zapobiegały menstruacji”<sup>35</sup>. Ciążę się jednak zdarzały i były tragedią zarówno dla matek, dzieci, jak i dla więźniarek, które patrzyły na ich cierpienie: „Były jednak między nami ciężarne kobiety. Zmuszone były rodzić na terenie obozu. Sama znam kilka osób, które przyszły na świat w Auschwitz. Podobno około trzy-stu pięćdziesięciorga dzieci urodziło się w Auschwitz. Sama miałam okazję poznać kobietę, która przyszła tam na świat”<sup>36</sup>.

Dąbrowska przybyła do Auschwitz w maju 1943 roku, kiedy sytuacja kobiet ciężarnych i położnic uległa zmianie. Prawdopodobnie zaprzestano wtedy uśmiercania nowo narodzo-nych dzieci pochodzenia niżydowskiego.

W rozmowie z Krajewskim Dąbrowska podjęła jeszcze jeden istotny temat, dotyczący już nie tylko kobiet, ale i mężczyzn. Wspominając o tyfusie w Auschwitz, przywołała temat eks-perymentów pseudomedycznych. Świadkini była ofiarą jednego z takich zabiegów. W książce mówionej opowiadała o własnym doświadczeniu, ale także o zasłyszanych historiach obo-zowych<sup>37</sup>. Okazją do przeprowadzenia testu na więźniarce był tyfus:

Gdy zjawiłam się w szpitalnym bloku, lekarz nie pytając o nic, zrobił mi zastrzyk, po którym rozchorowałam się jeszcze bardziej. Dostałam jeszcze wyższej temperatury i stopniowo słabłam. (...). Nie umiem powiedzieć, ile czasu leżałam w gorączce – straciłam kontakt z rzeczywistością, a mój stan pogarszał się z dnia na dzień. Byłam wyczerpana, schudłam, włosy wypadały mi na potęgę... (...) testowano na mnie szczepionki na tyfus<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> W KL Auschwitz u kobiet menstruacja stawała się nieregularna bądź zanikała na skutek złego odżywiania, stresu, przemęczenia i chłodu.

<sup>35</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 244.

<sup>36</sup> Tamże, 240–241.

<sup>37</sup> Była więźniarka wspominała o przekazywanych ustnie informacjach na temat dra Mengele i jego eksperymentów. Opowiadała także zasłyszaną historię o kobiecie, której amputowano fragment nogi, nieodwracalnie ją okaleczając. Zob. tamże, 245.

<sup>38</sup> Tamże, 244–245.

Relację z pobytu na rewirze umieściła także w protokole złożonym przed Komisją Badania Zbrodni Hitlerowskich w Warszawie w roku 1983. Dąbrowska opisała w nim swój pogarszający się stan zdrowia. Wymieniła dolegliwości spowodowane podaniem zastrzyku: mdłości, bóle głowy, biegunkę oraz ból, obrzęk i zaczerwienienie miejsca wkłucia, a także wysoką temperaturę, majaczenie oraz zaburzenia poczucia miejsca i czasu. Podała także, że na rewirze spędziła około dwóch miesięcy. Po opuszczeniu szpitala Dąbrowska wciąż czuła się źle: „Po powrocie na blok i do pracy nadal nie wracałam do zdrowia. Nękały mnie ropne wrzody na ciele, przewlekła biegunka, stany zapalne gardła do tego stopnia, że traciłam okresowo głos”<sup>39</sup>.

Dąbrowska opowiadała o pracy w obozie, problemach duchowych i moralnych oraz o śmierci. Wspominała także o nauce języków w lagrze, śmiechu czy recytowaniu poezji. Jej świadectwo pokazuje, jak złożonym i subiektywnym zagadnieniem jest doświadczenie kacetu. Słowa Dąbrowskiej będące odpowiedzią na pytanie Krajewskiego o skojarzenia z Auschwitz, uwytklające jej indywidualną perspektywę postrzegania obozu, a także podsumowujące jej lagrowe doświadczenie brzmiały następująco:

Z wielkim strachem. Największym, jaki można sobie wyobrazić. Paraliżującym i wypełniającym całe ciało od stóp aż po sam czubek głowy. Dusisz się od niego, masz suchość w ustach, a przed oczami mroczki. Nie wiesz, czy masz płakać, krzyczeć, czy milczeć jak głaz. Ten strach cię osacza z każdej strony i ogłupia do tego stopnia, że wykonanie najprostszej czynności graniczy z cudem. Bo wchodząc do świata Auschwitz, należało szybko porzucić wszelkie nadzieje, że kiedykolwiek opuści się go o własnych siłach, żywym. Tego uczucia, które wywołuje we mnie sama myśl o KL Auschwitz, nie można nawet nazwać strachem, bo to było coś znacznie większego niż przerażenie. Nie wiem, jak nazwać krzywdę, pogardę, lęk, bezsilność i smutek przenikające się wzajemnie i tworzące jedno doznanie<sup>40</sup>.

Lagrowa relacja Dąbrowskiej jest jedną z wielu kobiecych obozowych opowieści. Wśród kacetowych wspomnień zapisanych w formie rozmów i opublikowanych jako książki wymienić można chociażby świadectwa Zofii Posmysz, Haliny Birenbaum, Marii Kowalskiej czy Alicji Gawlikowskiej-Świerczyńskiej. Każda z herstori jest inna, ma subiektywną optykę postrzegania obozów, zawiera różne doświadczenia podobnych lub tych samych wydarzeń. Każde z tych świadectw jest oryginalne i wyjątkowe. Dzięki wydaniu książkowemu czytelnik może sięgnąć po te relacje w każdej chwili.

<sup>39</sup> Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Warszawie. Protokół Przesłuchania Świadka, s. 1; IPN GK 927/5355, 3.

<sup>40</sup> Dąbrowska, *Wiem...*, 207.

Niniejszy artykuł jest jedynie próbą omówienia wybranych zagadnień związanych z kobiecym doświadczeniem lagrowym, opartą na relacji byłej więźniarki kacetów, Aliny Dąbrowskiej. Wyjątkowość jej świadectwa stanowi indywidualna perspektywa, dystans czasowy i opowiadanie o przeżyciach kacetowych po kilkudziesięciu latach. To próba zmierzenia się z trudną i bolesną przeszłością, traumami i wypowiedzeniem na głos tego, co dotąd nie zostało omówione.

Badania kobiecych relacji lagrowych są obecnie podejmowane szczególnie przez naukowczynie związane z nurtem feministycznym i badaniami gender. Analizując kobiece doświadczenie obozowe, zajmują się one m.in.: kwestiami cielesności, znaczeniem płci, zagadnieniami dotyczącymi fizjologii kobiecej (np. menstruacji, ciąży i porodu), ale także emocji, seksualności, higieny. Badaczki niejednokrotnie podejmują zagadnienia tabu, o których wcześniej nie pisano lub czyniono to jedynie zdawkowo. Przykładem takich badań są prace Barbary Czarneckiej<sup>41</sup> omawiające m.in. problem utraty włosów w lagrze, brak higieny czy zmagania kobiet z insektami<sup>42</sup>; Bożeny Karwowskiej<sup>43</sup>, dotyczących kwestii związanych m.in. z homoseksualnością czy prostytutką w obozie; Agnieszki Nikliborc, opisującej żydowskie doświadczenia kobiet w Auschwitz<sup>44</sup> czy Joanny Ostrowskiej analizującej problem przemocy seksualnej w czasie wojny<sup>45</sup>. Warto również wspomnieć o pracach Aleksandry Ubertowskiej *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu czy Holokaust. Auto (tanato)grafie*<sup>46</sup>, poświęconych m.in. pamięci, traumie, doświadczeniu kobiecemu i innym zagadnieniom piśmiennictwa autobiograficznego.

Ważną książką omawiającą kwestie dotyczące cielesności, wyglądu zewnętrznego, ale także spraw związanych z ubiorem i „modą” w obozach koncentracyjnych jest publikacja Karoliny Sulej *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*<sup>47</sup>.

---

<sup>41</sup> Barbara Czarnecka, *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018); Barbara Czarnecka, *Słabe ciała wojny. Biologie i biografie kobiet w obozach koncentracyjnych* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2022).

<sup>42</sup> Barbara Czarnecka opisuje dokładnie czynność pozbawiania więźniarek owłosienia na całym ciele, a nie jedynie na głowie. Zob. Barbara Czarnecka, „Włosy w kobiecych narracjach lagrowych”, *Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica* 4 (2017): 189–211.

<sup>43</sup> Bożena Karwowska, *Ciało, seksualność, obozy zagłady* (Kraków: Universitas, 2009).

<sup>44</sup> Agnieszka Nikliborc, *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych* (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2010).

<sup>45</sup> Joanna Ostrowska, *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w trakcie II wojny światowej* (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2018).

<sup>46</sup> Aleksandra Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu* (Kraków: Universitas, 2007); Aleksandra Ubertowska, *Holokaust. Auto(tanato)grafie* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014).

<sup>47</sup> Karolina Sulej, *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady* (Warszawa: Czerwone i Czarne, 2020).

Wiele tematów związanych z kobiecym doświadczeniem kacetowym, jak chociażby traumy poobozowe, wieloletnie milczenie, eksperymenty pseudomedyczne czy kwestie związane z ciążą i porodem (obecne w relacji Dąbrowskiej) czekają wciąż na szczegółowe analizy i opracowania<sup>48</sup>.

## Bibliografia

- Czarnecka, Barbara. *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018).
- Czarnecka, Barbara. *Słabe ciała wojny. Biologie i biografie kobiet w obozach koncentracyjnych* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2022).
- Czarnecka, Barbara. „Włosy w kobiecych narracjach lagrowych”, *Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica* 4 (2017): 189–211.
- Czech, Danuta. *Kalendarz wydarzeń w KL Auschwitz*. Oświęcim: Państwowe Muzeum w Oświęcimiu, 1992.
- Dąbrowska, Alina. *Wiem jak wygląda piekło*. Warszawa: Pruszyński i S-ka, 2019.
- Draaisma, Douwe. *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, tłum. Ewa Jusewicz-Kalter. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Głowiński, Michał. „Czy w cieniu Zagłady?”, W: *Myślenie po Zagładzie. Głosy z Polski*, red. Sebastian Rejak, 19–34 (Warszawa–Kraków: Muza, 2008).
- Karwowska, Bożena. *Ciało, seksualność, obozy zagłady* (Kraków: Universitas, 2009).
- Kinnunen, Tommi. *Powiedziała, że nie żałuje*, tłum. Sebastian Musielak. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2023.
- Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Warszawie. Protokół Przesłuchania Świadka, s. 1; IPN GK 927/5355.
- Morawiec, Arkadiusz. „Lagry w perspektywie genderowej”, dostęp 16.10.2025. <https://zagladazydow.pl/index.php/zz/article/view/716/677>.
- Nikliborc, Agnieszka. *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych* (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2010).

<sup>48</sup> Inne ważne zagadnienia, które należałoby zbadać, wskazał Arkadiusz Morawiec w artykule *Lagry w perspektywie genderowej*, dostęp 16.10.2025. <https://zagladazydow.pl/index.php/zz/article/view/716/677>. Wśród kobiecych tematów lagrowych, wymagających opracowania naukowego, badacz wymienił m.in. opisanie gatunków wypowiedzi preferowanych przez byłe więźniarki, analizę kobiecej lagrowej poezji czy rekonstrukcję portretu obozowej oprawczyni.

- Ostrowska, Joanna. *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w trakcie II wojny światowej* (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2018).
- Oświadczenia, t. 149, Sygn. Ośw./Bartoszek-Dąbrowska/3398/ nr inw. 177143).
- Strzelecki, Andrzej. „Utylizacja zwłok ofiar”, w: *Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z dziejów obozu. Więźniowie – życie i praca*, t. 2, red. Wacław Długoborski, Franciszek Piper, 293–309. Oświęcim-Brzezinka: Wydawnictwo Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, 1995.
- Sulej, Karolina. *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i Zagłady* (Warszawa: Czerwone i Czarne, 2020).
- Ubertowska, Aleksandra. *Holokaust. Auto(tanato)grafie* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014).
- Ubertowska, Aleksandra. *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu* (Kraków: Universitas, 2007).

## Seventeen chapters of life of Alina Dąbrowska's camp herstory

### Summary

This article discusses selected female experiences at KL Auschwitz-Birkenau. The interpretation of the camp experiences is based on Alina Dąbrowska's spoken book *I know how the hell looks*. The text briefly outlines the circumstances of the book's creation. It also describes the problems faced by female prisoners at Auschwitz: lack of hygiene, shaving of hair, illness and pseudo-medical experiments. Other important issues addressed in the article include memory, trauma, silence, temporal distance and individual female camp testimony.

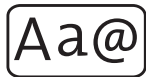
### Keyword

the women's camp experience, testimony, spoken book, Auschwitz-Birkenau

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Katarzyna Buganik, „Siedemnaście rozdziałów życia – obozowa herstory Aliny Dąbrowskiej”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 153–167. DOI: 10/18276/au.2025.2.25-11.





Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 169–190  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-12



## PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

PAWEŁ DZIEL\*

Uniwersytet Szczeciński

# Od kindersztuby do krytyki kultury popularnej

### Streszczenie

Barbara Skarga w swoim pisarstwie kulturę masową w znacznym stopniu utożsamia z kulturą popularną. Wyrażona przez filozofkę krytyka ma radykalny charakter – obejmuje nie tyle poszczególne utwory, co całe gatunki. W „apetycie mas” autorka dostrzega podatność na demagogię, która zagraża europejskiej cywilizacji. Rozrywce masowej Skarga przeciwstawia inteligencki etos. Jej zdaniem to elity społeczne stoją na straży demokratycznych wartości; oddziałują wychowawczo, dbając o kształtowanie dobrych nawyków oraz rozwój wysokoartystycznej kultury. Artykuł zawiera polemikę z tym stanowiskiem – diagnozy autorki kontrastują bowiem z innymi jej poglądami, które cechuje umiar i antydogmatyzm.

### Słowa kluczowe

Barbara Skarga, eseistyka, wspomnienia, kultura masowa, kultura popularna, wychowanie

---

\* Kontakt z autorem: [pawel.dziel@usz.edu.pl](mailto:pawel.dziel@usz.edu.pl); ORCID: 0000-0002-3814-438X.

Barbara Skarga zarówno w swojej eseistyce, jak i tekstach autobiograficznych sformułowała zdecydowaną krytykę kultury masowej. Zdaniem filozofki „smak przeciętności” podkopuje fundamenty cywilizacji, którą ukonstytuowała starożytna filozofia grecka. W eseju *Tożsamość i humanizm* autorka pisze:

Zdajemy sobie sprawę z powierzchowności (...) kultury masowej, której ulegamy, i gotowi jesteśmy głosić tezę, że nadszedł oto zmierzch wysokiej kultury europejskiej, zmierzch jej wartości tradycyjnych, że ten kryzys, który nas obejmuje, polega przede wszystkim na ich zaniedbaniu, a może wręcz odrzuceniu<sup>1</sup>.

„Gust ludu” autorka konsekwentnie konfrontuje z kulturą elitarną oraz inteligentkim etosem. W wywiadzie *Człowiek to stworzenie tragiczne* przyznaje: „Bergman i Antonioni uprawiali psychologię, Fellini zaś pokazał, czym jest sztuka obrazu. Gdy zabrakło tych reżyserów, przestałam chodzić do kina”<sup>2</sup>. W ankiecie *Książki najważniejsze* czasopisma „Więź” z 2004 roku zaprezentowała surową postawę: „W ostatniej dekadzie ani w filozofii, ani w literaturze nie pojawiła się żadna książka, którą uznałabym za wyjątkowo ważną, która by mną wstrząsnęła”<sup>3</sup>. W procesie odbioru sztuki charakterystyczny jest dla filozofki chłód oceny, wyzbycie się emocji: „Oglądając film czy przedstawienie teatralne (...) zawsze pozostaję chłodna, chcę zrozumieć intencje twórcy i nie przeżywam; owszem dostrzegam w dziele emocje, ale im nie ulegam, bo to nie moje emocje”<sup>4</sup>.

Znaczący wydaje mi się związek przeprowadzonej przez Barbarę Skargę krytyki kultury masowej z jej poglądami na temat roli wychowania. Filozofka traktuje edukację jako ważny obszar kształtowania postaw moralnych w społeczeństwie. W wywiadzie zatytułowanym *Tego się nie robi* Skarga przyznaje: „Jestem pedagogiem, ale wiem, że niestety nie jesteśmy

<sup>1</sup> Barbara Skarga, „Tożsamość i humanizm”, w: tejsze: *O filozofię bać się nie musimy. Szkice z różnych lat* (Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2017), 151. Pierwodruk: *Znak* 1 (1996): 26–34.

<sup>2</sup> Barbara Skarga, „Człowiek to stworzenie tragiczne”, rozmawiał Jan Strzałka, w: tejsze, *Pisma rozproszone z lat 2001–2009*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński (Warszawa: Stenator, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2018), 337. Pierwodruk: *Tygodnik Powszechny* 32 (2007): 10.

<sup>3</sup> *Książki najważniejsze* [ankieta], w: Barbara Skarga, *Pisma rozproszone z lat 2001–2009*, 219. Pierwodruk: *Więź* 11 (2004): 11. Wypowiedzi: Tomasz Burek, Wojciech Kilar, Antoni Libera, Tomasz Łubieński, Tadeusz Nyczek, Bohdan Pociąg, Barbara Skarga, Andrzej Schmidt, Anna Świderkówna, Jacek Trznadel, Henryk Waniek, Marta Wyka, Józef Życkiński.

<sup>4</sup> Barbara Skarga, „Człowiek to stworzenie tragiczne”, 330.

w stanie wychować społeczeństwa, tylko maleńkie grupki”<sup>5</sup>. Autorka często akcentuje wagę kształcenia instytucjonalnego. Podczas rozmowy *Nie mam złości do losu* zaznacza: „Niewątpliwie, to właśnie szkole trzeba się przyjrzeć, gdy szukamy dobra i zła współczesnej socjalizacji. Od szkoły w dużym stopniu zależy, czy zachęci dzieci do uczenia się, dyskusowania, odkrywania świata wartości”<sup>6</sup>. Z tekstów Barbary Skargi wyczytać można prowadzoną równoległe do analiz związanych z kulturą masową krytykę współczesnego systemu edukacji: „Przywiązuję ogromną wagę do szkoły, ale dzisiejsza szkoła jest słaba, niedobra, nie oddziałuje wychowawczo, nie wdraża swoich podopiecznych ani do moralności, ani do przyzwoitości. Przyzwoitość zaś jest zapewne pierwszym krokiem do głębszej moralności”<sup>7</sup>.

Autorka podkreśla rolę edukacji humanistycznej. Jej zdaniem we współczesnych szkołach nacisk kładzie się głównie na te przedmioty, które łączą się z pragmatycznym przygotowaniem do życia, a kształcenie humanistyczne zwykło się traktować jedynie jako mało wartościową, archaiczną wiedzę, która przeciąża pamięć młodych ludzi. Skarga z niepokojem wsłuchuje się w opinie akcentujące konieczność zawężania programu nauczania szkolnego do tych zagadnień, które są powiązane z bieżącym rozwojem cywilizacyjnym. Przyznaje, że na ogół znajomość historii ocenia się jako istotną, lecz jednocześnie upowszechnia się przekonanie, że „dawnych czasów nie można traktować z taką samą szczegółowością i wnikliwością jak tego, co się zdarzyło pięćdziesiąt lat temu i co jeszcze wpływa na nasze obecne życie. Wystarczy dość powierzchowny obraz przeszłości, ot, parę krajów, parę miast, parę sławnych nazwisk”<sup>8</sup>. Nierzadko jednak uczniom brakuje wiedzy także z zakresu najnowszej historii. Autorka podkreśla: „Każdy młody człowiek powinien wiedzieć o Oświeceniu, jeżeli tego nie wie, jest to brak wychowania w domu i w szkole. Źle jest rozpamiętywać, ale pamiętać trzeba, kultura opiera się na pamięci”<sup>9</sup>.

Perspektywa humanistyczna w procesie edukacyjnym ma dla Skargi fundamentalne znaczenie, rodzi bowiem namysł krytyczny, pozwala dostrzec niebezpieczeństwo demagogii, kształtuje postawy nonkonformistyczne. „Rozwijającej się młodej osobowości żadna edukacja,

---

<sup>5</sup> Barbara Skarga, „Tego się nie robi”, rozmowę przeprowadził Krzysztof Dorosz, w: *tejtże, Człowiek to nie jest piękne zwierzę* (Kraków: Znak, 2007), 242. Pierwodruk: *Jednota* 5 (2002): 7–10.

<sup>6</sup> Barbara Skarga, „Nie mam złości do losu”, rozmowę przeprowadzili Jacek Migasiński i Magdalena Środa, w: *tejtże, Pisma rozproszone z lat 1989–2000*, 308. Pierwodruk: *Gazeta Wyborcza* 294 (1998): 8–10.

<sup>7</sup> Skarga, „Tego się nie robi”, 242.

<sup>8</sup> Barbara Skarga, „Filozofia i antyk”, w: *tejtże, Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, 40–41. Pierwodruk: *Meander* 1 (2005): 106–111.

<sup>9</sup> Paweł Hertz, Barbara Skarga, Krzysztof Zanussi, „Kultura europejska: czas przemian czy czas schyłku?”, rozmowę przeprowadziła Anna Karoń-Ostrowska, w: *tejtże, Pisma rozproszone z lat 1989–2000*, 175. Pierwodruk: *Więź* 11 (1995): 11–20.

a tym bardziej jakaś ideologiczna tresura przeciwstawiać się nie ma prawa. W oryginalności jednostek, w tej różnorodności sądów, spojrzeń tkwi bowiem bogactwo społecznego świata”<sup>10</sup>. Jaką postawę powinien zatem wybrać nauczyciel wrażliwy na współczesne potrzeby społeczne uczniów? Z tekstów Skargi można wysnuć wniosek, że kluczowym zadaniem pedagoga jest przygotowanie ucznia do samodzielnego zdobywania wiedzy, weryfikowania informacji i prowadzenia dyskusji. Skarga przeciwstawia się wszelkim próbom indoktrynacji:

Narzucanie jednostkom ram niszczących indywidualność przy pomocy autorytatywnych instrumentów jest gwałtem, który znamy dobrze z czasów panowania systemów totalitarnych i który w żadnej formie nie może występować w świecie współczesnym. Przeciwnie, dobry pedagog usiłuje w tym poszukiwaniu osobowości dopomóc i może właśnie w tej umiejętności wydobyć w młodym człowieku świadomości własnego Ja kryje się tajemnica skuteczności pedagogicznej wielkich nauczycieli<sup>11</sup>.

Poglądy autorki na temat odpowiedzialnego stosunku nauczyciela wobec uczniów oscylują między wyobrażeniami o partnerstwie a statusem mistrza. Wojciech Strokowski partnerstwo w pracy pedagoga utożsamia ze wzajemnym szacunkiem, uczciwością, zdolnością do wybaczenia, a także kierowaniem się wspólnie wypracowanymi regułami. Z kolei mistrzostwo to zdaniem badacza przede wszystkim ideał pracy, mobilizacja i jednoczesny dystans do własnej aktywności twórczej<sup>12</sup>. Poszukiwanie równowagi między tak nakreślonymi postawami z pewnością nie jest łatwym zadaniem...

Dla Skargi ważny punkt odniesienia w refleksji na temat edukacji stanowią niewątpliwie wspomnienia o profesorach przedwojennego Uniwersytetu Stefana Batorego: Henryku Elzenbergu, Tadeuszu Czeżowskim, Konradzie Górskim czy Stefanie Srebrnym:

Przybyli do Wilna z różnych stron, ze Lwowa, z Krakowa, z Warszawy, jedni wcześniej, inni później. Podjęli się wielkiego dzieła, bo wielkim dziełem jest budowa uniwersytetu niemal z niczego, od początku. Uniwersytet wszakże jest nie tylko instytucją naukową i kształcącą, to społeczność, którą ożywia wspólny cel i wybór wspólnych tradycji. I ci ludzie byli świadomi celów i tradycji, świadomi ważności i wielkości zadania. Tak się jednak stało,

---

<sup>10</sup> Barbara Skarga, „Wobec sporu liberałów i konserwatystów”, w: tejże, *Pisma rozproszone z lat 1989–2000*, 276. Pierwodruk: *Przegląd Artystyczno-Literacki* 7/8 (1998): 87–89.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Zob. Wojciech Strokowski, „Nauczyciel – partner czy mistrz?”, w: *Doskonalenie warsztatu nauczyciela polonisty*, red. Anna Janus-Sitarz (Kraków: Universitas, 2012), 264.

że gdy dzieło okrzepło i zyskało zasłużoną sławę, zostało brutalnie zniszczone. Nigdy nie zapomnę 15 grudnia 1939 roku, tego dnia, w którym prof. Stefan Ehrenkreutz, ówczesny rektor, żegnał nas, pracowników i studentów, na podwórzu Uniwersytetu w chwili jego likwidacji. Była to klęska. A jednak nie załamano rąk, czego dowodem podziemna praca. Myśl o powrocie do Uniwersytetu, o zachowaniu jego ciągłości, towarzyszyła nam przez długie wojenne lata<sup>13</sup>.

Interesujące wydały mi się także spostrzeżenia Skargi na temat roli błędów w procesie zdobywania wiedzy:

Istnieje w każdym człowieku pragnienie bycia sobą; kwestia własnej tożsamości jest niezwykle ważna dla ludzkiego życia. Być sobą to znaczy mieć odwagę do przyznania się do swych błędów i słabości, ale także to pragnienie nakreślenia własnego projektu życia, to odwaga do formułowania własnych sądów, własnego spojrzenia na otaczający świat, więcej, do zachowania w sobie tego, co inne, co nie poddaje się stereotypom masowości<sup>14</sup>.

Przy właściwej motywacji błąd można rozumieć pozytywnie – pozwala wyciągnąć wnioski oraz przygotować program naprawczy. Dla pedagoga popełniona przez ucznia omyłka jest szansą na wyprowadzenie zaleceń także dla siebie<sup>15</sup>. Z poglądów Skargi można wysnuć wniosek, że uchybienie jest ceną za próbę przekroczenia granicy „gustu przeciętności”. Więcej nawet – popełnianie błędów łączy się z procesem kształtowania się tożsamości, jest zatem nieodłączne w dążeniu do niezależności intelektualnej. W nawiązaniu do tez Heideggera można wręcz uznać, że otwartość na błąd cechuje postawę autentyczną. Jednak mierzenie się z własnymi ograniczeniami wymaga odwagi. Nauczyciel nierzadko zmaga się z obawą, że ujawnienie popełnionej pomyłki podważy jego kompetencje. Uczciwe odwoływanie się pedagoga do własnych niepowodzeń oznacza jednak, że jego pozycja w przestrzeni szkolnej jest ugruntowana. Prowokując dyskusję na ten temat, daje do zrozumienia swoim uczniom, że są dla niego partnerami; tym samym dodaje im odwagi i wiary w siebie. A to są cechy prawdziwego mistrza – nauczyciela, który towarzyszy uczniowi także po opuszczeniu przez niego murów szkoły. I bywa wspominany całe życie.

---

<sup>13</sup> Barbara Skarga, „Wykład okolicznościowy”, w: *Barbara Skarga – doktor honoris causa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika*, [przygotowanie do druku Jan Bełkot i Lech Witkowski] (Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2000), 33.

<sup>14</sup> Skarga, „Wobec sporu liberałów i konserwatystów”, 276.

<sup>15</sup> Zob. Strokowski, „Nauczyciel – partner czy mistrz?”, 263–264.

Skarga w opublikowanych rozmowach odwołuje się do własnych wspomnień z czasów szkolnych. W wywiadzie rzece *Innego końca świata nie będzie* tak opisuje okres edukacji w prywatnym przedszkolu:

Nudziłam się tam śmiertelnie, bo żadne z dzieci nie umiało czytać ani pisać i opowiadano nam jakieś głupie bajeczki. Dość, że się zbuntowałam, siedziałam pod stołem i stamtąd odpowiadałam na pytania. Widocznie byłam wtedy okropnie zarozumiała i przemądrzała. Nie byłam łatwym dzieckiem. Mama więc mnie przeniosła do platerówek na ulicy Pięknej. Do wstępnej klasy nie bardzo chcieli mnie przyjąć, bo kiedy przyszłam na rozmowę kwalifikacyjną, ślizgałam się po sali rekreacyjnej i wpadłam na dyrektorkę. Takie miałam piękne wejście do szkoły. Ale ponieważ moja siostra była dobrze wychowaną panienką i chodziła już do platerówek, mnie też przyjęto<sup>16</sup>.

Autorka w wielu miejscach kreśli obraz siebie jako dziecka wyróżniającego się pomyślnością i inteligencją, a jednocześnie krnąbrnego. Rys niezależności jest przez Skargę konsekwentnie rozwijany w różnych tekstach o charakterze autobiograficznym. Te cechy osobowości występują we wspomnieniach filozofki związanych z brawurą działalnością w strukturach Armii Krajowej. Do pewnego stopnia asertywny portret ujawnia się w sposobie opisywania własnej bezkompromisowej postawy w warunkach łagrowej egzystencji<sup>17</sup>. Można wręcz uznać, że wysuwana przez Skargę na pierwszy plan dziecięca niezależność stanowi część wypracowanej przez filozofkę formuły autobiograficznej.

W rozmowie rzece autorka akcentuje potrzebę samodzielnej nauki: „W Chocieńcicach był ładny księgozbiór, ciągle wzbogacany, między innymi ze wszystkimi książkami tłumaczonymi przez Boya-Żeleńskiego, z tak zwaną Biblioteką Laureatów Nobla, z polskimi klasykami. Mogłam tam czytać a czytać”<sup>18</sup>. Jednocześnie Skarga często wspomina atmosferę rodzinną, która inspirowała do pogłębiania wiedzy. Zapytana, czy w domu dyskutowano na temat literatury i sztuki, odpowiada w dość bezpośredni sposób: „Czy naprawdę myślicie, że mówiliśmy tylko o kartoflach?”<sup>19</sup>. Szczególnie jednak akcentuje moralny wymiar nauk odebranych od najbliższych:

<sup>16</sup> Barbara Skarga, *„Innego końca świata nie będzie”*. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski (Kraków: Znak, 2007), 33–35.

<sup>17</sup> Zob. Barbara Skarga, *Po wyzwoleniu... (1944–1956)* (Kraków: Znak, 2008). Wspomnienia obozowe autorki zostały pierwotnie wydane pod pseudonimem Wiktoria Kraśniewska (Paryż: Instytut Literacki, 1985).

<sup>18</sup> Skarga, *„Innego końca świata nie będzie”*, 50.

<sup>19</sup> Tamże.

Byłam wychowywana w atmosferze tolerancji, uznania dla federacji, dla różnych religii i przekonań. Liczyło się tylko to, by być dobrym obywatelem, a to znaczyło: uczciwość, solidność, praworządność<sup>20</sup>.

Poglądy filozofki dotyczące metod wychowywania nie są spójne. Niektóre wypowiedzi mogą dziwić, a nawet rodzić sprzeciw – i to zarówno na tle współczesnych teorii pedagogicznych, jak i przywołanych już wywodów autorki, w których eksponuje potrzebę dialogu, uważności, otwarcia na doświadczenia drugiego człowieka.

W dzieciństwie uczono nas kindersztuby – rzeczy niesłuchanie cennej. Kiedy ma się dwa-naście czy czternaście lat, to jeszcze się nie myśli, że człowiek stanowi wartość. Do młodych ludzi taka perspektywa jeszcze nie dociera. Ale dociera do nich to, że mają się ukłonić czy być grzeczni. I że nie wolno na drugiego człowieka od razu mówić „ty łajdaku”. Mówię o drobiazgach, ale wydaje mi się, że jest w nich coś niesłuchanie ważnego<sup>21</sup>.

Wspomnienia autorki z okresu dzieciństwa to zatem nie tylko atmosfera otwartości i głód wiedzy, ale także niepodlegające negocjacji zasady, które obowiązywały ją i jej siostrę:

Surowość kojarzy się z karami i biciem. Tymczasem to nie na takich działaniach polegało. Po prostu trzeba było spełniać to, co należało do naszych dziecięcych obowiązków. Miałyśmy duży, ładny pokój, ale musiałyśmy w nim trzymać porządek. Mowy nie było, żeby rozrzucać skarpetki czy bieliznę. Musiałyśmy same układać nasze rzeczy. Wymagano też od nas grzeczności<sup>22</sup>.

Według Skargi ważnym zadaniem rodziny i szkoły jest kształtowanie dobrych nawyków: tych dotyczących relacji międzyludzkich – grzecznościowych odruchów, ale i tych związanych z uczestnictwem w kulturze wysokoartystycznej:

Dobra szkoła to szkoła, która umie pokazać, co jest bardziej, a co mniej cenne w życiu – nie w sensie li tylko praktycznym, ale w samoistnym. Gdyby mnie we wczesnym dzieciństwie nie prowadzano na koncerty, na wystawy, gdyby nie nauczono mnie słuchać muzyki i rozumieć sztuki – pewno ważne byłyby dla mnie dyskoteki...<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Skarga, „Nie mam złości do losu”, 309.

<sup>21</sup> Skarga, „Tego się nie robi”, 242.

<sup>22</sup> Skarga, „Innego końca świata nie będzie”, 23–24.

<sup>23</sup> Skarga, „Nie mam złości do losu”, 308.

Z tekstów Barbary Skargi z jednej strony można wysnuć wniosek, że proces wychowania powinien być wolny od wszelkich prób narzucania sztywnych reguł. Z młodymi ludźmi należy rozmawiać, aby zrozumieli motywacje, które stoją za obowiązującymi w społeczeństwie normami postępowania, gdyż ślepe dostosowywanie się do powszechnie panujących obyczajów zabija indywidualność, rodzi mentalność masową. Z drugiej zaś strony autorka przekonuje, że to kindersztuba, grzeczność, społeczny odruch odpowiada za uważność na Innego:

Istnieje przecież wrażliwość na cudze nieszczęście, które nas jakoś dotyka, ale na tę wrażliwość nakładają się wzorce postępowania: takim ludziom się pomaga, tak jest przyjęte. Chciałabym jeszcze raz podkreślić, że takie postępowanie nie wymaga ani przemyśleń, ani podbudowania dekalogiem. To jest coś prostego, zwykłego, niemal machinalnego. To jest społeczny nawyk, wdrożony przez dom czy szkołę<sup>24</sup>.

Taka postawa stoi w sprzeczności z tymi wypowiedziami, w których Skarga akcentuje odpowiedzialność jednostki za własne czyny. W rozmowie *O człowieku* można znaleźć wyznanie filozofki: „Człowiekowi jest wygodniej zepchnąć odpowiedzialność na warunki zewnętrzne, szukać usprawiedliwienia w historii, w społeczeństwie: to nie moja wina, że ukradłem, tak mnie wychowano, to rodzina, społeczeństwo, historia są winne”<sup>25</sup>. Interesujące jest to, że wybrane wątki z tej rozmowy Skarga zawarła w eseistycznym *Wykładzie o człowieku*. Autorka niemal powtarza wcześniejszą opinię:

Cóż, człowiekowi jest wygodniej zrzucić odpowiedzialność na warunki zewnętrzne, szukać usprawiedliwienia dla swych czynów w historii, w społeczeństwie, w takich lub innych okolicznościach. Uzasadnionymi stają się wówczas jego słowa: to nie ja ukradłem, to nie ja zabiłem, to nie moja wina, tak mnie wychowano, tak mnie nauczono, to rodzina, społeczność, historia są winne<sup>26</sup>.

Podobną krytykę filozofka formułuje w wywiadzie *O człowieku*: „Ludzie nie chcą myśleć samodzielnie, niesłuchanie łatwo poddają się temu, co wypada. Heidegger by powiedział, że zwyciężyło anonimowe „Się”: tak się mówi, tak się robi, tak wypada”<sup>27</sup>. W postawie Skargi

---

<sup>24</sup> Skarga, „Tego się nie robi”, 237–238.

<sup>25</sup> Barbara Skarga, „O człowieku”, rozmowę przeprowadzili Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski, w: *tejże, O filozofię bać się nie musimy*, 301. Pierwotruk: *Tygodnik Powszechny* 31 (1998): 9.

<sup>26</sup> Barbara Skarga, „Wykład o człowieku”, w: *tejże, Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, 34.

<sup>27</sup> Skarga, „O człowieku”, 301.

jest więc pewna niekonsekwencja. Domaga się myślenia autonomicznego, niezależnego od czynników zewnętrznych, a jednocześnie przekonuje, że fundamentalna wrażliwość etyczna zakorzeniona jest w wychowaniu, wynika z bezkrytycznego przyswojenia przez dziecko odpowiednich nawyków: co czynić wypada, a czego nie.

Szczególnie zastanawiające jest niedostrzeganie przez Skargę własnej uprzywilejowanej pozycji, a zatem, posługując się terminologią Pierre’a Bourdieu, reprezentowania określonego habitusu – uwarunkowanej klasowo dyspozycji, która przekłada się na praktyki społeczne, a także organizuje percepcję tych praktyk. Różne warunki życia generują więc odmienne habitusy, warunkując tym samym style życia<sup>28</sup>. Zjawisko to wyraziście komentuje Renata Lis w swojej autobiograficznej eseistyce:

Przekonałam się na własnym przykładzie, że nawet wrażliwość na sztukę nie jest czymś, z czym się po prostu rodzi. Również ona podlega kształceniu, a wręcz jest w pewnym stopniu wyuczalna. Na tej zasadzie przeciętnie zdolny syn profesora od małego uczy się w domu sposobów obchodzenia się z dziełami kultury, co szybko zapewnia mu biegłość, która zaczyna wyglądać na dar natury, a w przyszłości pozwala bez większego wysiłku zająć pozycję społeczną podobną do tej, jaką zajmowali rodzice.

Dzieci z klas ludowych uczą się później – nie tylko czytania symboli i rozpoznawania intertekstualnych odniesień, ale również tego, że wobec kultury można czuć się swobodnie, to jest zawierzyć własnym odczuciom albo użyć osobistych doświadczeń jako klucza interpretacyjnego<sup>29</sup>.

Na fundamentalne cechy habitusu Barbary Skargi zwrócił uwagę w tekście wspomnieniowym Tadeusz Szawiel:

Postać nie bierze się znikąd. Ważne są formujące doświadczenia, dla niej była to rodzina – ojciec i matka. Zwłaszcza rola ojca, niezmiernie istotna, mimo jego absorbującej pracy i wczesnej śmierci. (...) Co ciekawe, nie tyle istotna była wiedza i zrozumienie, ile przekonanie o ważności, a raczej dotknięcie doświadczeniem, że są rzeczy ważne. Drugie takie formujące doświadczenie, o którym wspominała często, bo sam pamiętam rozmowę o tym,

---

<sup>28</sup> Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przekł. Piotr Biłos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005), 215–218.

<sup>29</sup> Renata Lis, *Moja ukochana i ja* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2023), 73.

to doświadczenie z Chocieńczyc, majątku w województwie wileńskim, tuż przy granicy polsko-sowieckiej, który był własnością jej kuzynki (córkę siostry jej ojca). Ubolewała, że dominuje niewiedza bądź opaczny wizerunek ziemiaństwa, zwłaszcza kresowego, gospodarującego na kilkuset hektarach, bynajmniej nie zamożnego. Akcentowała przywiązanie do ziemi, osobiste zaangażowanie w prowadzenie majątku, ale przede wszystkim poczucie obowiązku i odpowiedzialności. (...) Można powiedzieć, że prof. Skargę ukształtowała tamtejsza forma życia, dla której istotny był majątek ziemski, związana z nim struktura społeczna, kultura życia i towarzyskości. Była to specyficzna forma życia dla niej wówczas naturalna, oczywista<sup>30</sup>.

Powyższe celne spostrzeżenia nie zostały jednak wykorzystane do skonstruowania krytycznej analizy dorobku Skargi, a raczej umacniają jej autorytet naukowy i moralny. Jacek Migasiński i Magdalena Środa we wstępie do tomu *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna* o filozofce piszą: „Była autorytetem, który nie wskazywał konkretnych dróg, nie domagał się intelektualnej lojalności wobec jakiejś doktryny, który – po prostu – dawał przestrzeń do wspólnego myślenia i prowokował je”<sup>31</sup>. I rzeczywiście, eseistykę Barbary Skargi w dużym stopniu cechuje nastawienie dialogiczne, otwarte, niedogmatyczne. Można za Damianem Michałowskim powtórzyć, że w jej późnym pisarstwie dominuje prymat pytania, który łączy się z aporetyczno-sceptycznym, niekonkluzywnym charakterem jej wywodów<sup>32</sup>. Tym bardziej więc zaskakują apodyktyczne, „wychowawcze”, reprezentujące zdecydowanie elitarystyczny światopogląd obszary jej twórczości.

W „apetycie mas” Barbara Skarga dostrzega podatność na demagogię, która rodzi zawiść, bezwzględność, przemoc. Tak wyrażona krytyka odsyła do tez, które w *Buncie mas* przedstawił José Ortega y Gasset (praca ukazała się w 1929 roku). Jako poważne zagrożenie dla dwudziestowiecznej Europy hiszpański filozof wskazał umysły przeciętne, które ustanawiają prawo oraz narzucają innym banalne przekonania<sup>33</sup>. Zdaniem Ortegi y Gasseta społeczeństwo z założenia musi mieć strukturę hierarchiczną i „arystokratyczną”; aby nie dopuścić do upadku cywilizacji, to elita powinna wskazywać obywatelom właściwy kierunek rozwoju<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Tadeusz Szawiel, „Barbara Skarga: lojalność wobec samego siebie”, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 1, (2010): 19.

<sup>31</sup> Jacek Migasiński, Magdalena Środa, „Słowo wstępne”, w: *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, red. Jacek Migasiński, Magdalena Środa (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2015), 12.

<sup>32</sup> Zob. Damian Michałowski, *Człowiek i metafizyka. Wprowadzenie do późnej filozofii Barbary Skargi* (Poznań: AR Prodrak, 2015), 9–10.

<sup>33</sup> José Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. Piotr Niklewicz (Warszawa: Muza, 1997), 15.

<sup>34</sup> Tamże, 24.

Warto przypomnieć, że podobne poglądy na temat społeczeństwa masowego zaprezentował Stanisław Ignacy Witkiewicz<sup>35</sup>. O zaniku uczuć metafizycznych pisał już w swojej pierwszej teoretycznej pracy *Nowe formy w malarstwie*, która ukazała się w 1919 roku, a zatem dziesięć lat przed publikacją *Buntu mas*. Według Witkacego gnębiony przez wieki „szary tłum” jest w stanie zagrozić wszystkiemu, co „piękne, tajemnicze i jedyne w swoim rodzaju”<sup>36</sup>. Zarówno Ortega y Gasset, jak i Witkiewicz doskonale zdawali sobie sprawę z tego, że są świadkami zjawiska, któremu nie sposób zapobiec. W pewnym zakresie doceniali również proces emancypacji niższych warstw społecznych<sup>37</sup>. Polski myśliciel inaczej jednak niż Ortega y Gasset oceniał kondycję współczesnych mu elit społecznych. Wyraził to dosadnie w *Pożegnaniu jesieni*: „Arystokracja była kiedyś czymś – z tym się zgadzam – ale dziś poza pewnymi fizycznymi czysto własnościami nie różni się zasadniczo od jakiejkolwiek innej kasty. A może nawet więcej znaleźć można w niej puszczących się półgłówków niż gdzie indziej”<sup>38</sup>.

Konstatacje Barbary Skargi odsyłają także do zainspirowanych marksizmem przedstawicieli szkoły frankfurckiej, a szczególnie do koncepcji Theodora Adorna i Maxa Horkheimera. Używając określenia „przemysł kulturalny”, wskazywali na związek między kulturą i ekonomią polityczną. Wytworzona przez korporacje kapitalistyczne masowa kultura jest w przyjętej przez tych myślicieli perspektywie: nieautentyczna, ponieważ nie stanowi tak naprawdę twórczości „ludowej”; manipulacyjna, gdyż jej naczelnym celem jest sprzedaż produktu; niesatysfakcjonująca – niewielki wysiłek intelektualny nie rozwija bowiem odbiorców<sup>39</sup>. Adorno i Horkheimer w napisanym wspólnie eseju *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo* uznali, że kultura masowa oszukuje konsumentów, nieustannie prolongując obietnicę estetycznej przyjemności. Rozbudzone pragnienia podlegają ponadto metodycznemu tłumieniu, a oczekiwania odbiorców zostają w konsekwencji przekształcone w pochwałę

---

<sup>35</sup> O zbieżności poglądów Ortegi y Gasseta i Witkiewicza na temat kultury masowej można przeczytać w: Bartłomiej Janus, „Intelektualista wobec «buntu mas». O poglądach S.I. Witkiewicza i J. Ortegi y Gasseta”, *Pisma Humanistyczne* 3 (2001): 43–59. Elitaryzm obecny był w pismach polskich filozofów okresu dwudziestolecia międzywojennego reprezentujących różne orientacje światopoglądowe. Problematyka ta cechuje przykładowo indywidualizm Wincentego Lutosławskiego, uniwersalizm Jerzego Brauna, katolicką filozofię kultury Józefa Pastuszki czy też myśl kulturo-socjologiczną Floriana Znanieckiego. Zob. Bogumiła Truchlińska, „Zmierzch elit – zmierzchem sensu? Elitaryzm w kontekście refleksji o kryzysie kultury w polskiej myśli filozoficznej dwudziestolecia międzywojennego”, *Roczniki Kulturoznawcze* 6 (2015): 33–58.

<sup>36</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. oraz przypisami opatrzył Jan Leszczyński (Warszawa: PWN, 1974), 106.

<sup>37</sup> Bartłomiej Janus, „Intelektualista wobec «buntu mas»”, s. 44–45.

<sup>38</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni. Jedyne wyjście* (Warszawa: PIW, 1985), 21.

<sup>39</sup> Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przekł. Agata Sadza (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005), 75.

szarzyzny i przeciętności, od których wszak chcieli uciec<sup>40</sup>. Silna pozycja przemysłu kulturalnego łączy się w eseju z zasadą mieszczańskiego oświecenia. Dzięki kulturze masowej konsument może zapomnieć o cierpieniu i niesprawiedliwości: dobra zabawa oznacza zgodę na porządek społeczny. U podstaw kultury masowej leży bezsilność, ucieczka przed ostatnią myślą o oporze. Zadaniem rozrywki jest odzwyczajanie ludzi od podmiotowości<sup>41</sup>.

Krytyka kultury masowej w pisarstwie Barbary Skargi w znacznej mierze wiąże się z jej wywodami dotyczącymi dominacji techniki w życiu społecznym. Autorka, powołując się przede wszystkim na prace Martina Heideggera, zdecydowanie podkreśla, że technicyzacja odczłowiecza. W *Wykładzie o człowieku* filozofka wyznaje:

Żywimy podziw dla techniki, korzystamy z niej, ale czyż nie powinniśmy jednocześnie czuć lęku przed tym stechniczowanym światem, gdzie wszystko pędzi w rytmach wideoklipów, po powierzchni rzeczy, gdzie nie ma czasu na refleksję, na jakąś głębszą myśl. Technicyzacja sprzyja kulturze masowej, kulturze mierności i banału, której ulegamy i czujemy, że coś się stało z człowiekiem, że w tej kulturze nie ma dla niego miejsca<sup>42</sup>.

Zdaniem Skargi zróżnicowane procesy emancypacyjne oraz szybki rozwój techniki zrodziły w zachodnich społeczeństwach potrzeby i przyzwyczajenia, które poważnie zagroziły, i nieustannie będą zagrażać zasadom etycznym. Uosobieniem człowieka odartego z aspiracji staje się w eseistyce filozofki obywatel Kaliban. W ten sposób Skarga nawiązuje do prac Ernesta Renana, który wykorzystał postać z *Burzy* Williama Szekspira do ukazania mechanizmów niszczenia oryginalności, podporządkowywania sztuki przeciętnym gustom, a także eliminowania tych obszarów nauki, które uniemożliwiają uzyskanie natychmiastowych, praktycznych rezultatów. W eseju *O nieużyteczności humanistyki* Skarga pisze:

Nikt nie słucha ostrzeżeń, choć ostrzegano już przed instrumentalizmem w XIX wieku. Budzi zdumienie dalekowzroczność i nieustanna aktualność niektórych ówczesnych wypowiedzi. Na przykład Renan ukazywał, że masy ludzkie są jak ów obywatel Kaliban, który nie lubi filozofii, bo jej nie rozumie. Dlatego sztukę chciałby podporządkować swym gustom, niszcząc to, co oryginalne, wyrastające ponad smak przeciętności<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, „Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo”, w: tychże, *Dialektyka oświecenia* (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1994), 158–159.

<sup>41</sup> Tamże, 163–164.

<sup>42</sup> Skarga, „Wykład o człowieku”, 33.

<sup>43</sup> Barbara Skarga, „O nieużyteczności humanistyki”, w: tejsze, *O filozofię bać się nie musimy*, 162. Pierwodruk: *Kultura Niezależna* 67 (1991): 3–11.

Skarga niezmiennie wraca w swoich esejach do przeprowadzonej przez Renana krytyki mas. To jednak rodzi pewne wątpliwości – sprzeciw względem tego, co przeciętne i mierne doprowadził bowiem francuskiego filozofa do skrajnego elitaryzmu, rozstrzygnięć antydemokratycznych. Barbara Skarga doskonale знаła poglądy Renana. W 1969 roku wydała monografię na temat jego biografii i filozofii (w popularnej serii *Myśli i Ludzie*). Analizowała rozwój poglądów Renana, akcentując ich udział w przełomie, jaki dokonał się w myśleniu historycznym w drugiej połowie XIX wieku. Renan w ujęciu Skargi stoi na pograniczu historyzmu racjonalistycznego i hermeneutycznego (właściwego np. Wilhelmowi Diltheyowi)<sup>44</sup>. Autorka surowo konkluduje: „Renan nie zdołał rozwiązać postawionych przez siebie problemów. Ani w filozofii, ani w moralności i polityce nie doszedł do żadnych rozstrzygnięć pozytywnych. Była to klęska jego filozofii”<sup>45</sup>. Skarga jednak wydobyła z myśli Renana tę zdecydowaną krytykę tłumu oraz jego uproszczonej, nastawionej na użyteczność kultury. Wielokrotnie wykorzystywała w swojej eseistyce obserwacje francuskiego humanisty.

Dziwi mnie tak częste powoływanie się przez Skargę na tezy Renana – bez krótkiego przypisu, bez zasygnalizowania szerszego kontekstu tej filozofii. W *Przyszłości nauki* (1848) autor ten wprost pisze, że na świecie zapanuje spokój i radość, dopiero gdy mędrcy siłowo porządkują sobie masy. Jeszcze upiorniej formułuje swe poglądy na temat różnic rasowych:

Można by sobie wyobrazić, co by przedstawiał sobą świat, gdyby go zaludniali tylko Murzyni, którzy pośród powszechnie panującej mierności pragnęliby jedynie używać życia, oddając się zazdrości i żądzy dobrobytu zamiast szlachetnym dążeniom do ideału. Jeśli podobny duch zapanowałby wśród nas, oznaczałoby to koniec wszelkiej dążności postępowych<sup>46</sup>.

Są to konkluzje zaskakujące. I w oczywisty sposób kontrastujące z etycznym namysłem Barbary Skargi, w tak dużym stopniu powiązany z myślą Emmanuela Lévinasa<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Barbara Skarga, *Comte, Renan, Claude Bernard*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Stanisław Borzym (Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2013), 165–166. Warto przypomnieć, że w drugim tomie dzieł zebranych autorki wydanych przez Fundację na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi trzy prace z serii *Myśli i Ludzie* zostały połączone i opatrzone jednym wspólnym tytułem. Pierwsze wydanie tomu dotyczącego Ernesta Renana: Barbara Skarga, *Renan* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1969).

<sup>45</sup> Tamże, 166.

<sup>46</sup> Cyt. za Barbarą Skargą: tamże, 181.

<sup>47</sup> O związku eseistyki Barbary Skargi z filozofią Emmanuela Lévinasa można przeczytać m.in. w artykule: Magdalena Środa, „Panuje ta bestia nad nami». O kręgach zła w filozofii Barbary Skargi”, w: *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, red. Jacek Migasiński, Magdalena Środa (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2015).

Obywatel Kaliban nie lubi filozofii, bo jej nie rozumie – przywołuje Renana w swoich esejach Skarga. W tym kontekście warto podkreślić rolę, jaką filozofka przypisywała humanistyce: tym porzuconym, zdaniem autorki, zapomnianym i niedocenionym korzeniom ludzkiej myśli. Humanistykę zestawiała z innymi dziedzinami; szczególnie często eksponuje opozycję: nauki humanistyczne – nauki społeczne. W eseju *O nieużyteczności humanistyki* Skarga pisze:

Jest oczywiste, że ten podział na nauki społeczne i humanistyczne nie jest ostry ani radykalny, jak zresztą wszelkie próby systematyzacji. Ileż jest dyscyplin na pograniczu! Jednakże dla humanistyki zawsze wartością najwyższą jest człowiek, i buduje się ona na zasadzie, że ta wiedza, która daje samowiedzę, jest jedną z najszczytniejszych<sup>48</sup>.

Stechniczowany świat, pozbawiony humanistycznych wartości, doprowadzi więc do zacieśnienia horyzontów, skupienia się wyłącznie na doraźnych, wąskich interesach, a także do zubożenia języka: „Idziemy prostą drogą do takich czasów, w których najnowocześniejsza poligrafia będzie służyła powielaniu komiksów, wideo – do oglądania głupich przygodowych filmów i pornografii”<sup>49</sup>.

Humanistyka to dla Barbary Skargi obszar działalności elitarnej, która odpowiada za „duchowy” postęp w nauce, uwzględniający zarówno estetyczne wyrafinowanie, jak i etyczne standardy. Skarga przyznaje: „I tak humaniści różnych epok tworzyli zawsze intelektualną elitę dzięki szerokości horyzontów myślenia i widzenia wszelkich rzeczy. Była to elita wynosząca się ponad granice i rozmaitego rodzaju partykularyzmy, elita nie tylko intelektualna, lecz ceniąca również wartości moralne”<sup>50</sup>.

Według filozofki humanista nie powinien badać kultury masowej, nie może tracić czasu na te obszary działalności człowieka, które jedynie powielają twórczość poprzedników lub ją wulgaryzują. Humanista jest powołany do zajmowania się kulturą, która wzbogaca: „Chodzi o życie duchowe człowieka bez żadnych w tym względzie idealistycznych i religijnych konotacji, życie ogromnie zróżnicowane w swych treściach”<sup>51</sup>. Uwaga humanisty w ogóle nie powinna być skierowana na to, co typowe. Tylko zjawiska indywidualne i oryginalne warte są pogłębionej analizy: „to, co się z powszechności wyłamuje lub zaczyna ją kształtować dzięki swej nowatorskiej sile w odmienny niż przedtem sposób”<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Skarga, „O nieużyteczności humanistyki”, 166.

<sup>49</sup> Tamże, 170.

<sup>50</sup> Tamże, 169.

<sup>51</sup> Tamże, 166.

<sup>52</sup> Tamże.

Interesujące jest to, że Barbara Skarga w swoich wczesnych pracach naukowych przywiązuje dużą wagę do analizowania prac tych twórców, którzy właśnie nie byli najwybitniejsi, ale reprezentowali poglądy istotne dla podejmowanych przez autorkę problemów. Ten gest nie ma wprawdzie bezpośredniego związku z kulturą masową, ukazuje jednak pewną wrażliwość autorki na to, co w kulturze marginalne czy epigońskie. Przykładowo w opublikowanej w 1964 roku rozprawie *Narodziny pozytywizmu polskiego 1831–1864* opisuje działalność prepozytywistów, a także ich wpływ na sytuację polityczną, społeczną i religijną Polaków pod zaborami. Charakteryzując ten nurt filozoficzny, podkreśla: „Przedstawicielami jego byli autorzy na ogół mało znani, często zupełnie dziś zapomniani. Nie tworzyli oni żadnej szkoły, obracali się w różnych środowiskach, mieli rozmaite zainteresowania”<sup>53</sup>. Następnie wyjaśnia przyczyny podjęcia badań nad tymi zagadnieniami: „W historii filozofii polskiej spotykamy takich myślicieli, których bez wahania można nazwać prepozytywistami, u innych dostrzega się tylko nie dość jasne tendencje. Są one jednak interesujące, ponieważ ukazują całe skomplikowane oblicze owych czasów, chwiejność, płynność, przenikanie się wzajemne różnych ideologicznych wątków”<sup>54</sup>.

W książce *Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim* z 1967 roku Skarga podejmuje temat dziewiętnastowiecznej recepcji myśli Augusta Comte’a. Wyjaśnia, że szkoła tego filozofa w całej historii europejskiego pozytywizmu była jedynie epizodem: „Jej przedstawicielami byli wszak myśliciele drugorzędni, których poglądy niewiele wniosły nowego do myśli filozoficznej. W podręcznikach historii filozofii figuruje zazwyczaj nazwisko tylko jednego z nich, Emila Littrégo, o reszcie się już dzisiaj nie pamięta. A jednak w przekonaniu autorki – dodaje Skarga – poglądy tych ludzi godne są uwagi”<sup>55</sup>.

W 1975 roku filozofka opublikowała tom *Kłopoty intelektu. Między Comte’em a Bergsonem*, który stanowi kolejny etap prowadzonej przez nią analizy rozwoju myśli pozytywistycznej. W tej pracy akcent został położony jednak na różnorodne procesy, które doprowadziły do stopniowego rozpadu doktryny. Autorka bada stosunkowo krótki okres w filozofii francuskiej: od lat sześćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XIX wieku. We wstępie podkreśla: „nie było wówczas wielkości na miarę Kartezjusza, ale mniejsi myśliciele również zasługują na uwagę”<sup>56</sup>. Następnie przechodzi do przyjętego przez siebie modelu badania dziejów:

---

<sup>53</sup> Barbara Skarga, *Narodziny pozytywizmu polskiego. 1831–1864*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński (Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2013), 43.

<sup>54</sup> Tamże, 47.

<sup>55</sup> Barbara Skarga, *Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Andrzej Kołakowski (Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2016), 30.

<sup>56</sup> Barbara Skarga, *Kłopoty intelektu. Między Comte’em a Bergsonem*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński (Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2017), 37.

Lubimy kreślić wielkie linie rozwoju, biegnące ku nam, pomijając wszystko to, co pozostało gdzieś poza nimi. Patrząc zaś z takiej perspektywy, gotowi jesteśmy traktować historię nie jako przedmiot sam dla siebie, w swej autentyczności ważny, lecz jako pokarm dla własnych naszych rozważań. Toteż śledzimy problemy, które i dziś uważamy za doniosłe, pytając, czy już wówczas nie padły jakieś ziarna prawdy, które można teraz wykorzystać. Resztę usuwamy z pola widzenia, jako to, co nieistotne, co nie miało znaczenia dla rozwoju myśli ludzkiej. I właśnie w tym względzie się mylimy. Inne bowiem problemy zajmowały naszych przodków. Co więcej, chociaż wydają się nam dzisiaj anachroniczne, często one właśnie powodowały największy ferment w myśli. Patrząc zatem wstecz, pytając o kłopoty, jakie myśl ludzka miała w swoim rozwoju, trzeba zejść z owych linii wyznaczonych przez najwyższe szczyty, rozejrzeć się dokoła i zbadać, czy czasem tam, na dole, przy okazji problemów zgłębił już nam obcych i dziwnych, nie działały się rzeczy najważniejsze<sup>57</sup>.

Barbara Skarga w swoich wczesnych pracach akademickich konsekwentnie zatem analizuje zjawiska i poglądy mniej oryginalne, a nawet wtórne. Natomiast w późniejszej, esejistycznej twórczości przeważnie odwołuje się już do myślicieli wybitnych, wyznaczających nowe szlaki w filozofii. Coraz częściej też przestrzega, że rozpowszechnianie się niskiej kultury w żadnej mierze nie sprzyja tej wysokiej, nie wywołuje zjawisk mobilizujących twórców do wyszukanej reakcji, a wręcz przeciwnie – obniża jej loty. W ten sposób kultura powoli staje się mało finezyjną rozrywką alienującą ambitniejsze jednostki. W eseju *Inteligencja zamilkła* przyznaje:

Mamy więc nie wielki teatr, lecz telewizyjne seriale, nie literaturę, lecz komiksy i na każdym kroku mnóstwo tandetnej muzyki. Panująca rozrywka nie wymaga ani wykształcenia, ani myślenia, ani nawet dowcipu. Inteligent jej nie rozumie, jej wielbiciele – inteligenta. Toteż inteligent budzi w masach nudę. Mówi też niezrozumiałym dla nich językiem. Kultura masowa bowiem wykształca własny język, język potoczny, nasycony słowami zaczerpniętymi bądź z popularnych amerykańskich filmów, bądź z reklam i z brukowej angielszczyzny spotykanej na każdym kroku w supermarketach<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Tamże, 40–41.

<sup>58</sup> Barbara Skarga, „Inteligencja zamilkła”, w: tejże, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, 159. Pierwodruk: *Gazeta Wyborcza* 12 (2006): 10–11.

Barbara Skarga jest radykalna. Kulturę masową w dużym stopniu utożsamia z kulturą popularną. Odrzuca nie tyle poszczególne utwory, co całe gatunki. I tu dostrzegam obszar do polemiki. W obrębie gatunków wywodzących się z kultury popularnej realizowane są utwory nowatorskie, zaskakujące, przenikliwie komentujące dynamicznie zmieniające się realia społeczne. Seriale, komiksy, piosenki, a nawet gry komputerowe przykuwają uwagę specjalistów z zakresu ludologii, kulturoznawstwa, literaturoznawstwa czy filozofii. Oczywisty jest także nieustanny proces modyfikacji kanonu kultury, dogłębných przewartościowań. Dariusz Śnieżko podkreśla:

Donatien de Sade miał opinię grafomana, a dzisiaj? – skupia uwagę zaawansowanej humanistyki. Później i Tadeusz Miciński, i Stanisław Wyspiański, i Stanisław Ignacy Witkiewicz, i Józef Czechowicz – bywali nazywani grafomanami. Co zresztą ilustruje nie tylko zmiany literatury w skali makro, ale także napięcia pomiędzy rywalizującymi szkołami czy wreszcie – osobiste porachunki<sup>59</sup>.

Termin „kultura masowa” w zdecydowanej większości analiz ma zabarwienie pejoratywne: określa zjawiska niepożądane, odpychające prostotą, powtarzalnością, intelektualną płytyzną oraz komercyjnym charakterem. Warto jednakże zaznaczyć, że pojęcie „kultura masowa” w wielu pracach dotyczy jedynie konkretnego okresu w historii kultury: służy do opisu zjawisk społecznych, które zostały dostrzeżone w XIX wieku, a upowszechniły się w pierwszych dekadach XX wieku. Kategoria ta została skutecznie wyparta przez termin „kultura popularna”, który coraz częściej ma neutralne, a w niektórych koncepcjach nawet pozytywne konotacje. W takim ujęciu kultura popularna oznacza otwartość, powszechną dostępność, a także egalitarny przekaz oraz społeczne uznanie<sup>60</sup>. Obecnie, w ramach studiów kulturowych można dostrzec gest rezygnacji z podziału na kulturę wysoką i niską, a tym samym unieważnienie krytyki wymierzonej w popkulturę. Odnotować można i stanowiska skrajne, stanowiące swoistą apoteozę twórczości skrojonej pod przeciętne potrzeby. Jim McGuigan zwraca na przykład uwagę na rolę tzw. populizmu kulturowego. Zgodnie z tym podejściem symboliczne doświadczenia i praktyki „zwykłych ludzi” mają o wiele większe znaczenie analityczne i polityczne niż kultura wysokoartystyczna o ograniczonym zasięgu<sup>61</sup>. Renata Lis prowokacyjnie przyznaje:

---

<sup>59</sup> Dariusz Śnieżko, *Grafomania i inne pokusy* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2023), 21.

<sup>60</sup> Natalia Anna Michna, *Wielka awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasseta* (Kraków: Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, 2014), 95–96.

<sup>61</sup> Jim McGuigan, *Cultural populism* (London–New York: Routledge, 1992), 4.

straciłam wiarę w geniuszy i zniechęciłam arcydzieła. Wciąż umiem docenić dzieło doskonałe, mam do tego narzędzia, ale dzieła takie nie sprawiają mi już przyjemności i nawet nie wywołują wielkiego zainteresowania. (...) Zdecydowanie wolę rzeczy naznaczone ludzką niedoskonałością: urwane w pół zdania, nadpalone, w pewien sposób nawet niezdarne czy nieudane. (...) Podobają mi się dzieła, w których widać, że artysta toczył walkę z rozkładem, jednak ostatecznie ją przegrał. Przegrana taka jest prawdziwa, triumf zaś – tylko złudny. (...) Tylko dzieło z uszczerbkiem ma w sobie ten niezbędny tragiczny sznyt, w którym zawiera się prawda o istnieniu. Fragmentaryczność, heterogeniczność, próby – to właśnie lubię<sup>62</sup>.

Kultura popularna to zjawisko szerokie, niezwykle szybko się zmieniające, objawiające się w tak dużej różnorodności form, że nie da się go ująć w jedną formułę. Trudność wiąże się głównie z brakiem wyraźnych kryteriów, które umożliwiłyby oddzielenie kultury popularnej od innych rodzajów kultury czy typów ludzkiej działalności<sup>63</sup>. Michał Sikora wychodzi z założenia, że popkultura jest najradykałniejszym przekroczeniem oświeceniowego *ratio*. Rolą kultury przestało być już kształtowanie ludzkiego ducha, emancypowanie osobowości. Kultura stała się elementem gry rynkowej. Jednak popkultura wyzwala w odbiorcach także pokłady kreatywności w przeciwstawianiu się jej bezwzględnej sile. Konsument ma wybór: może być albo odbiorcą biernym, albo czynnym, twórczym. Kulturę popularną należy więc potraktować jako wielki rezerwuuar znaczeń, których wybór uzasadnia sytuacja. Istotne jest to, że popkultura oddziałuje także kontrkulturowo: wypowiedzenie posłuszeństwa władzy pociąga wówczas za sobą sprzeciwienie się dyktatowi mody czy określonej światopoglądowi<sup>64</sup>.

Barbara Skarga takie przejawy kultury popularnej także ocenia jako podejrzane oraz szkodliwe. W wywiadzie *Tego się nie robi* przyznaje:

Widać brak wychowania. Ale widać również brutalność w obejściu. Można ją było zaobserwować, zwłaszcza w późnych latach sześćdziesiątych, w całej Europie i w Stanach Zjednoczonych. Ruch hipisowski był w apogeum. Pojawiło się wtedy, i to na dość dużą skalę, przemożne pragnienie przełamania wszelkich norm i wszelkiego tabu. *Młodzi ludzie w sposób wyzywający i brutalny pokazywali, że żadnych norm nie uznają*<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Renata Lis, „Ciasto na koniec świata”: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10922-ciasto-na-koniec-swiate.html>.

<sup>63</sup> Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005), 15–16.

<sup>64</sup> Michał Sikora, „Kultura popularna jako semiologia codzienności”, *Ruch Filozoficzny* 1 (2014): 61–69.

<sup>65</sup> Barbara Skarga, „Tego się nie robi”, 238.

Rozważania autorki na temat schyłku wysokiej kultury przenikają do jej wypowiedzi o charakterze interwencyjnym, politycznym. W eseju *Inteligencja zamilkła* pisze: „Mamy więc demokrację, ale w specyficznym wydaniu, jako panowanie gustów ludu. A lud lubi igrzyska”<sup>66</sup>. W rozmowie *Wolność taktowna* filozofka przekonuje: „Media kreują wartości, zachowania, dążenia ludzi, nawet marzenia, które zaczynają być niesłuchanie prymitywne”<sup>67</sup>. Podczas innego wywiadu konkluduje: „jeżeli lud jest ciemny, to taka jest demokracja. Lud trzeba wykształcić”<sup>68</sup>.

W rozmowie *Wolność taktowna* autorka przywołuje postawę intelektualistów, którzy nie akceptują rzeczywistości w jej zbanalizowanej, popularnej formie. I podkreśla, że coraz trudniej w taki sposób funkcjonować osobom poszukującym oryginalności: „Dla mnie ten świat robi się już całkowicie obcy. Moje wyobrażenie świata się skończyło, już go nie ma. I nie będzie”<sup>69</sup>. Skarga werbalizuje rozgoryczenie związane z przemijaniem bliskich jej kanonów estetycznych, obyczajowych, moralnych. Zdaje się sygnalizować, że doświadczane przemiany są doniosłe, oznaczają przewartościowanie stylu myślenia konstytutywnego dla dwudziestego stulecia.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer. „Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo”. W: tegoż, *Dialektyka oświecenia*, 138–188. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1994.
- Barker, Chris. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przekł. Agata Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przekł. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.
- Hertz, Paweł, Barbara Skarga, Krzysztof Zanussi. „Kultura europejska: czas przemian czy czas schyłku?”, rozmowę przeprowadziła Anna Karoń-Ostrowska. W: tejże, *Pisma rozproszone z lat 1989–2000*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Małgorzata Kowalska, 168–180. Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2015.

---

<sup>66</sup> Skarga, „Inteligencja zamilkła”, 159.

<sup>67</sup> Barbara Skarga, „Wolność taktowna”, rozmowę przeprowadził Piotr Mucharski, w: tamże, 236. Pierwodruk: *Tygodnik Powszechny* 47 (2005), 8.

<sup>68</sup> Barbara Skarga, „Jeżeli lud jest ciemny, to taka jest demokracja”, rozmowę przeprowadził Przemysław Szubartowicz, w: tejże, *Pisma rozproszone z lat 2001–2009*, 308. Pierwodruk: *Przegląd* 16 (2007): 14–161.

<sup>69</sup> Skarga, „Wolność taktowna”, 237.

- Janus, Bartłomiej. „Intelektualista wobec «buntu mas». O poglądach S.I. Witkiewicza i J. Ortegi y Gasset”. *Pisma Humanistyczne* 3 (2001): 43–59.
- Krajewski, Marek. *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Książki najważniejsze* [ankieta]. W: Barbara Skarga, *Pisma rozproszone z lat 2001–2009*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński, 219. Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2018.
- Lis, Renata. *Moja ukochana i ja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2023.
- McGuigan, Jim. *Cultural populism*. London–New York: Routledge, 1992.
- Michałowski, Damian. *Człowiek i metafizyka. Wprowadzenie do późnej filozofii Barbary Skargi*. Poznań: AR Prodruk, 2015.
- Michna, Natalia Anna. *Wielka awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasset*. Kraków: Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, 2014.
- Migasiński, Jacek, Magdalena Środa. „Słowo wstępne”. W: *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, red. Jacek Migasiński, Magdalena Środa, 7–13. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2015.
- Ortega y Gasset, José. *Bunt mas*, przeł. Piotr Niklewicz. Warszawa: Muza, 1997.
- Sikora, Michał. „Kultura popularna jako semiologia codzienności”. *Ruch Filozoficzny* 1 (2014): 59–73.
- Skarga, Barbara. „Człowiek to stworzenie tragiczne”, rozmawiał Jan Strzałka. W: *tejże, Pisma rozproszone z lat 2001–2009*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński, 330–337. Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2018.
- Skarga, Barbara. „Filozofia i antyk”. W: *tejże, Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, 40–50. Kraków: Znak, 2007.
- Skarga, Barbara. „Innego końca świata nie będzie”. Z *Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*. Kraków: Znak, 2007.
- Skarga, Barbara. „Inteligencja zamilkła”. W: *tejże, Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, 155–162. Kraków: Znak, 2007.
- Skarga, Barbara. „Jeżeli lud jest ciemny, to taka jest demokracja”, rozmowę przeprowadził Przemysław Szubartowicz. W: *tejże, Pisma rozproszone z lat 2001–2009*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński, 307–316. Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2018.
- Skarga, Barbara. *Kłopoty intelektu. Między Comte’em a Bergsonem*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński. Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2017.
- Skarga, Barbara. *Narodziny pozytywizmu polskiego. 1831–1864*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński. Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2013.

- Skarga, Barbara. „Nie mam złości do losu”, rozmowę przeprowadzili Jacek Migasiński i Magdalena Środa. W: teje, *Pisma rozproszone z lat 1989–2000*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Małgorzata Kowalska, 294–312. Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2015.
- Skarga, Barbara. „O człowieku”, rozmowę przeprowadzili Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski. W: teje: *O filozofię bać się nie musimy. Szkice z różnych lat*, 299–309. Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2017.
- Skarga, Barbara. „O nieużyteczności humanistyki”. W: teje, *O filozofię bać się nie musimy. Szkice z różnych lat*, 161–178. Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2017.
- Skarga, Barbara. *Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Andrzej Kołakowski. Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2016.
- Skarga, Barbara. *Po wyzwoleniu... (1944–1956)*. Kraków: Znak, 2008.
- Skarga, Barbara. „Tego się nie robi”, rozmowę przeprowadził Krzysztof Dorosz. W: teje, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, 231–242. Kraków: Znak, 2007.
- Skarga, Barbara. „Tożsamość i humanizm”. W: teje: *O filozofię bać się nie musimy. Szkice z różnych lat*, 149–159. Warszawa: PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2017.
- Skarga, Barbara. „Wobec sporu liberałów i konserwatystów”. W: teje, *Pisma rozproszone z lat 1989–2000*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Małgorzata Kowalska, 272–276. Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2015.
- Skarga, Barbara. „Wolność taktowna”, rozmowę przeprowadził Piotr Mucharski. W: teje, *Pisma rozproszone z lat 2001–2009*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Bartosz Działoszyński, 230–239. Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2018.
- Skarga, Barbara. „Wykład o człowieku”. W: teje, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, 26–39. Kraków: Znak, 2007.
- Skarga, Barbara. „Wykład okolicznościowy”. W: *Barbara Skarga – doktor honoris causa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika*, [przygotowanie do druku Jan Bełkot i Lech Witkowski], 31–42. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2000.
- Skarga, Barbara. *Comte, Renan, Claude Bernard*, red. nauk. Marcin Pańków, przedm. Stanisław Borzym. Warszawa: Stentor, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, 2013.
- Strokowski, Wojciech. „Nauczyciel – partner czy mistrz?”. W: *Doskonalenie warsztatu nauczyciela polonisty*, red. Anna Janus-Sitarz, 255–265. Kraków: Universitas, 2012.
- Śnieżko, Dariusz. *Grafomania i inne pokusy*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2023.
- Środa, Magdalena. „Panuje ta bestia nad nami». O kręgach zła w filozofii Barbary Skargi”. W: *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, red. Jacek Migasiński, Magdalena Środa, 133–169. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2015.

Szawiel, Tadeusz. „Barbara Skarga: lojalność wobec samego siebie”. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 1, (2010): 17–19.

Truchlińska, Bogumiła. „Zmierzch elit – zmierzchem sensu? Elitaryzm w kontekście refleksji o kryzysie kultury w polskiej myśli filozoficznej dwudziestolecia międzywojennego”. *Roczniki Kulturoznawcze* 6 (2015): 33–58.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. oraz przypisami opatrzył Jan Leszczyński. Warszawa: PWN, 1974.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Pożegnanie jesieni. Jedyne wyjście*. Warszawa: PIW, 1985.

## From good breeding to criticism of mass culture

### Abstract

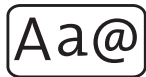
In her writing, Barbara Skarga usually identifies mass culture with popular culture. The philosopher's critique is radical – it encompasses not individual works but entire genres. In the “appetite of the masses”, the author sees a susceptibility to demagogy that threatens European civilisation. Skarga contrasts mass entertainment with the intellectual ethos. In her view, social elites uphold democratic values; they exert an educational influence, fostering good habits and developing a highly artistic culture. The article presents a polemical stance, as the author's diagnosis contrasts with her other, moderate and anti-dogmatic, views.

### Keywords

Barbara Skarga, essay writing, memoirs, mass culture, popular culture, upbringing

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Paweł Dziel, „Od kindersztuby do krytyki kultury popularnej”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 169–190. DOI: 10/18276/au.2025.2.25-12.



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 191–205  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-13



## KULTURA AUTOBIOGRAFICZNA

BARBARA POPIEL-KOBIELSKA\*

Uniwersytet Szczeciński

# Biografia jako narzędzie legitymizacji władzy. Konstruowanie idei władcy i władzy w siedemnastowiecznej biografii jednego z książąt Pomorza Zachodniego\*\*

### Streszczenie

Biografia księcia Filipa II autorstwa Jurgi Valentinusa Winthera, zatytułowana *Parentatio Philippica secunda. De vita Philippi II*, to nie tylko opis życia jednego z ostatnich książąt pomorskich i hołd oddany zmarłemu władcy, lecz także swoiste narzędzie legitymizowania książęcej władzy. Służą temu: połączenie odpowiednio dobranych elementów życia Filipa II z faktami z życia jego dziadka, Filipa I; ukazywanie relacji pomiędzy władcą a poddanymi; prezentacja stosunku władcy do religii, literatury i sztuki oraz spraw państwa; rozplanowanie prezentowanego materiału i wybór środków językowych. Wykorzystując narzędzia biografistyki, panegiryku, parenetyki i retoryki, autor konstruuje wizerunek idealnego władcy, a zarazem buduje konkretną ideę władzy, w którą wpisuje swojego bohatera.

### Słowa kluczowe

biografia siedemnastowieczna, biografia władcy, legitymizacja władzy, Pomorze Zachodnie, retoryka, wzorce osobowe

\* Kontakt z autorką: [barbara.popiel-kobielska@usz.edu.pl](mailto:barbara.popiel-kobielska@usz.edu.pl); ORCID: 0009-0004-6385-4908.

\*\* Niniejszy artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu zaprezentowanego podczas konferencji „Idee. Ideologie. Doktryny. Pytania o legitymizację”, zorganizowanej w dniach 23–25.04.2025 r. przez Uniwersytet Szczeciński.

Od momentu, gdy wykształciła się z historiografii starożytnej Grecji, biografia służyła różnorodnym celom: pochvale wybitnych jednostek, utrwalaniu pamięci o ich dokonaniach, podkreślaniu pożądanego zachowania oraz cnót, a także krytyce i naganie zachowania niepożądanego. Biografia pochwalna, obok perypatetyckiej (charakterologicznej) i aleksandryjskiej (antykwarycznej, podręcznikowej), jako jedna z odmian tego gatunku<sup>1</sup>, stanowiła w dawnych epokach narzędzie prezentacji lub kreowania pożądanego wzorców osobowych<sup>2</sup>. Jej wyznaczniki: historia, panegiryzm i pareneza<sup>3</sup> pozwalały zaprezentować nie tylko wybranego bohatera, lecz również (nieraz pośrednio) jego otoczenie i realia codzienności, a co za tym idzie – pozwalały mówić o tym, czego epoka, społeczność i/lub autor oczekują od osoby zajmującej dane stanowisko, reprezentującej pewną grupę społeczną, pełniącą konkretną funkcję. Opisując preferowane postawy, zachowania i cechy konkretnej postaci, dawna biografia opowiadała jednocześnie adresatowi o pożądanym, oczekiwanym, wymaganych wzorcach, które należy naśladować. To zadanie nie zawsze jest artykułowane wprost, nie zawsze ma też wyrażnie wskazanego odbiorcę. Niekiedy czytelnik przybiera dwoistą postać: czytelnika „zwykłego”, można by powiedzieć – zbiorowego, do którego kierowany jest przede wszystkim przekaz pochwalny, zachęcający do podziwiania i doceniania zalet przedstawianego bohatera, oraz czytelnika skonkretyzowanego, stanowiącego, można rzec, swoisty „target”, dla którego prezentowany w biografii bohater powinien stać się źródłem inspiracji, zachętą, wzorem do naśladowania w konkretnych sytuacjach i działaniach.

Ten wyraźny podwójny adres zawierają nierzadko biografie władców: o ile poddani, a w dalszym planie także odbiorcy z innych krajów, otrzymują opowieść o doskonałym władcy, którego rządy stanowiły lub stanowią powód do dumy i okrywają chwałą rodzime ziemie, o tyle następcy tegoż władcy i ich najbliższe otoczenie dworskie otrzymują wzór osobowy do naśladowania – swoisty zestaw wskazówek, zaleceń i upomnień dotyczących pożądanego,

<sup>1</sup> Zob. Hanna Dziechcińska, *Biografistyka staropolska w latach 1476–1627 (kierunki i odmiany)* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971); Ignacy Lewandowski, *Historiografia rzymska* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007); Janina Niemirska-Pilszczyńska, wstęp do: *Żywoty Cezarów. Tom I*, Swetoniusz, tłum., wstęp i komentarz Janina Niemirska-Pilszczyńska, przedm. Józef Wolski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004); Lidia Winniczuk, wstęp do: *Żywoty wybitnych mężów*, Korneliusz Nepos, wstęp, komentarz i red. Lidia Winniczuk (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974).

<sup>2</sup> Dziechcińska, *Biografistyka staropolska*; Mieczysław Brożek, wstęp do: *Żywoty sławnych mężów (z Żywotów równoległych)*, tom I, Plutarch z Cheronei, tłum. i oprac. Mieczysław Brożek (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004).

<sup>3</sup> Dziechcińska, *Biografistyka staropolska*, 10; zob. Hanna Dziechcińska, „Biografia”, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002), 121–123.

godnego pochwały sposobu rządzenia. W biografiach tych wykorzystywane są też zabiegi służące kreowaniu i umacnianiu wizerunku władzy królewskiej lub książęcej, budowaniu odpowiedniej wizji tej władzy, pozyskiwaniu sympatii, akceptacji i uznania niej.

Takie właśnie zabiegi można odnaleźć w utworze *Parentatio Philippica secunda* [*Mowa żałobna ku czci Filipa II*]<sup>4</sup> – biografii Filipa II, od 1606 do początków 1618 roku księcia szczecińskiego, jednego z ostatnich książąt Księstwa Pomorskiego. Autorem biografii był Jurga Valentinus Winther (podpisujący się tą łacińską formą Jurga Valentin von Winther). Urodzony w 1578 roku, syn burmistrza Trzebiatowa, Winther ukończył studia prawnicze i dużo podróżował; po powrocie do kraju został księżęcym sekretarzem. Na dworze księżęcym podejmował się różnorodnej twórczości literackiej, w tym m.in. przełożył z włoskiego na łacinę sztukę Giovanniego Battisty Guariniego (*Il pastor fido* – jako *Pastor fidus*) dla uczczenia wesela Filipa II i Zofii Szlezwicko-Holsztyńskiej<sup>5</sup>. Z Filipem II łączyło go zainteresowanie historią, w związku z czym rozpoczął prace nad nową kroniką Pomorza: *Balthus Pomeranicus*<sup>6</sup>.

Utwór *Parentatio Philippica secudna. De vita Philippi II* został wydany w 1618, czyli w roku śmierci Filipa II, przez drukarnię Joachima Rhetiusa. Niewykluczone, że materiały do tej biografii autor zbierał już wcześniej, choć należy wątpić, czy prace nad nią rozpoczął przed śmiercią władcy na początku lutego<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Jurga Valentinus Winther, „Parentatio Philippica secunda. De vita Philippi II”, w: *Parentationes Philippicae* (Stettin: Typis Rhetanis, per Ioh. Christophorum Landtrachtingerum, 1618). Należy zaznaczyć, że biografia ta nie została wcześniej przełożona na język polski. Przekładu z łaciny na język polski dokonała autorka w ramach pracy magisterskiej przygotowanej pod opieką prof. dra hab. Piotra Urbańskiego, wówczas profesora Uniwersytetu Szczecińskiego, w roku akademickim 2007/2008. Autorka powraca do opracowanego materiału w ramach dalszych badań.

<sup>5</sup> Zob. Joanna A. Kościelna, „Wesela Gryfitów na zamku w Szczecinie w epoce wczesnonowożytnej”, w: *Karty z dziejów zamku książęcego w Szczecinie*, t. II, red. Kacper Pencarski, Barbara Igielska, Janina Rybkiewicz, Renata Zdero, (Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 2021), s. 73.

<sup>6</sup> Na temat Winthera zob. np.: Allgemeine Deutsche Biographie, „Winther, Georg Valentin”, dostęp 13.06.2025, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz85828.html#adbcontent>; Agnieszka Borysowska, „Poezja kunsztowna w drukach żałobnych dedykowanych Gryfitom”, w: *Pompa funebris książąt z dynastii Gryfitów*, red. Maria Łopuch, (Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 2017), s. 76, 87; Filip Hainhofer, „Filipa Hainhofera dziennik podróży zawierający obrazki z Frankonii, Saksonii, Marchii Brandenburskiej i Pomorza w roku 1617”, w: *Źródła do dziejów Pomorza Zachodniego*, t. IX, tłum. i oprac. Krzysztof Gołda (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2000), 65; Mieczysław Stelmach, *Eilhardus Lubinus i jego wielka mapa Księstwa Pomorskiego* (Szczecin: Wydawnictwo Archiwum Państwowego „Dokument”, 2001), 38–39; Piotr Urbański, „Łaciński repertuar dramatyczny w renesansowym Szczecinie”, w: *Szczecin teatralny. Cz. 1. Twórcy, przedstawienia, festiwale*, red. Leokadia Kaczyńska (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2002), 17–18.

<sup>7</sup> Por. Hainhofer, „Filipa Hainhofera dziennik podróży”, 65.

Zacznijmy od krótkiego zarysu treści utworu: Winther prezentuje Filipa II od narodzin, poprzez edukację i młodzieńcze zagraniczne wojaże, aż po objęcie władzy i małżeństwo. Następnie zajmuje się Filipem II już jako władcą: ukazuje go jako doskonałego gospodarza, łaskawego, a zarazem sprawiedliwego i surowego wobec „najpotworniejszych przestępstw”<sup>8</sup>; podkreśla książęce zamiłowanie do pokoju i nauk; chwali rozbudowę zamku książęcego<sup>9</sup>, troskę o odpowiednie małżeństwo siostry, pozyskiwanie przyjaźni i szacunku własnych poddanych oraz uczonych i władców z innych krajów. Końcowa część biografii to opis chorób i śmierci księcia: tu autor szczególnie podkreśla pobożny i pokorny stosunek księcia do fizycznych cierpień oraz nieustanną troskę o sprawę Księstwa. Śmierć Filipa II, uroczystości pogrzebowe i powszechna żałoba zamykają całą opowieść.

Pojawiają się tu zatem typowe dla gatunku elementy: przedstawienie dziejów jednostki od narodzin aż po śmierć, prezentacja wybranych wydarzeń, na tle których można wyeksponować zalety bohatera, ukazanie go w sferze prywatnej i publicznej, opisanie rozpaczy i rozmiarów straty po jego śmierci. Winther jest dobrze obeznany z zasadami dziejopisarstwa, sięga po wspomnienia własne i innych osób z otoczenia dworu, po zapiski samego księcia, dokumenty, materiały historyczne i odniesienia literackie. Informacje, które podaje, w zestawieniu ze świadectwami i badaniami historycznymi, są w stanie się obronić: nie mamy do czynienia z wprowadzaniem treści baśniowych czy niezgodnych z faktami, Winther nie przytacza treści niesprawdzonych, lecz sięga po te, których wiarygodność może potwierdzić<sup>10</sup>. Niemniej jako biografia *Parentatio Philippica secunda* realizuje panegiryczny i parenetyczny wymiar gatunku, toteż istotne jest nie tylko „co”, lecz również „jak” jest przedstawiane – a także „po co”. Analiza tych właśnie elementów, „jak” i „po co”, pozwala zobaczyć *Parentatio* nie tylko jako biografię władcy i hołd oddany zmarłemu księciu, lecz także jako konstrukcję konkretnej, zgodnej z ówczesnymi ideałami, idei władcy, budowania dyskursu o władzy i władcy oraz legitymizowania – nie tyle władzy samych Gryfitów, ile sposobu rządzenia, sposobu realizowania książęcych obowiązków, pożądanego u następców zmarłego księcia. Służą temu konkretne zabiegi kompozycyjne, narracyjne i słowne.

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty w tłumaczeniu własnym na podstawie: Barbara Popiel, „*Parentatio Philippica secunda. De vita Philippi II Jurgi Valentinusa Winthera*. Wstęp, edycja, przekład i komentarz” (praca magisterska, Uniwersytet Szczeciński, 2008), 143. Wszystkie kolejne cytaty pochodzące z tego opracowania oznaczone są w dalszych przypisach jako: „*Parentatio Philippica secunda* JVV”.

<sup>9</sup> Por. Maria Łopuch, Wojciech Łopuch, „Architektura założenia zamkowego w czasach książęcych (1346–1637)”, w: *Karty z dziejów zamku książęcego w Szczecinie*, t. I, red. Barbara Igielska, Janina Kochanowska, Kacper Pencarski, Janina Rybkiewicz, Renata Zdero, (Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 2020), s. 79, 81.

<sup>10</sup> Por. krytyczny stosunek Winthera do błędów pojawiających się u innych autorów, „*Parentatio Philippica secunda* JVV”, 121.

Tym, co zwraca uwagę od samego początku, jest paralelna kompozycja: z Filipem II zostaje bowiem połączona postać jego dziadka, Filipa I, o którym informacje czerpie Winther z wcześniejszej biografii Valentinusa z Eichstaedt, *De vita Philippi I*<sup>11</sup>. Pozwala to na wykorzystanie na poziomie inwencyjnym amplifikacji<sup>12</sup>, zasadniczej cechy utworów panegirycznych – a taki charakter ma bez wątpienia *Parentatio Philippica secunda*. Autor wykorzystuje zatem różnorodne podobieństwa pomiędzy Filipami: poczynając od imienia, poprzez ten sam miesiąc narodzin, ten sam miesiąc śmierci i ten sam wiek, którego obaj książęta dożyli, aż po podobieństwo ich postaw i wydarzeń z życia<sup>13</sup>. W ten sposób Winther osadza Filipa II w bardzo konkretnym i pozytywnie ocenianym kontekście historycznym, do tego stosunkowo niedawnym (Filip I zmarł w 1560 roku); jako jeden z Gryfitów Filip II staje się tym bardziej wyjątkowy, gdy zostaje zestawiony i porównany z Filipem I, „ojcem ojczyzny”<sup>14</sup>. Dzięki takiemu zestawianiu zalet obu książąt autor ma możliwość jeszcze wyraźniejszego podkreślania cech swego bohatera: wszystko bowiem, co Filip I czynił dobrze, Filip II czyni co najmniej tak samo dobrze; tam zaś, gdzie Filip I wykazywał się pewnymi brakami, Filip II te braki nie tylko nadrabiał, lecz także przewyższał wszelkie oczekiwania. Dla przykładu: opowiadając o zagranicznych podróżach obu władców, Winther wskazuje:

[...] tak jak Filip I podróżował z wujem Ludwikiem [...], aby być świadkiem ceremonii koronacji, podobnie Filip II z jakże roztropnym księciem meklemburskim Ulrykiem roztropnie podjął i urzeczywistnił przedsięwzięcie pierwszej pielgrzymki do Danii<sup>15</sup>.

W ustępie o pobożności władców czytamy:

Filip I jako pierwszy był wyznania luterńskiego i [był] inicjatorem, nauczycielem oraz krzewicielem konfesji augsburskiej [...]. Co dziadek, Filip I, szczęśliwie rozpoczął w tak trudnym przedsięwzięciu reformacji ewangelicznej, [...], to wnuk, Filip II, jeszcze szczęśliwie kontynuował<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Valentinus von Eichstaedt, „De vita Philippi I. Ducis Stetini Pomeraniae etc.”, w: *Parentationes Philippicae; „Parentatio Philippica secunda JVV”*, 89.

<sup>12</sup> W tym miejscu należy podkreślić, że z uwagi na skupienie się tylko na wybranym, zasygnalizowanym w tytule zagadnieniu dotyczącym biografii Filipa II oraz z uwagi na ograniczone ramy niniejszego tekstu autorka nie podejmuje tu rozważań nad retorycznymi wzorcami biografii ani bardziej szczegółowej analizy kompozycji samego dzieła Winthera.

<sup>13</sup> „Parentatio Philippica secunda JVV”, 95, 97, 99.

<sup>14</sup> Tamże, 89.

<sup>15</sup> Tamże, 109.

<sup>16</sup> Tamże, 121.

### O człowieczeństwie i pokorze władców:

O Filipie I napisano, że przez długi czas mniej cenił godność książęcą niż człowieczeństwo oraz łagodność [...]. Te wszystkie wzmianki w przypadku świętej pamięci Filipa II można nie tylko umocnić, lecz i pomnożyć, gdyż posłowie, podróżnicy zagraniczni, osobiści słu-dzy, wasale i poddani bardzo podziwiali niezwykle człowieczeństwo księcia [...]<sup>17</sup>.

### Wreszcie o wykształceniu:

Filip I, średnio wykształcony i [jednocześnie] najbardziej przychylny spośród wykształco-nych, co roku przysyłał dary profesorom wittenberskim, aby dowieść uczynom łaskawości swojego umysłu [...]. Filip II nigdy nie przebywał w szkołach powszechnych ani nie spędzał czasu w akademii jak stryjowie, lecz w swej prywatnej szkole pałacowej [...] poczynił takie postępy w naukach, że gdyby istniał rektor wszystkich akademii, słusznie [nasz książę] zostałby nim mianowany<sup>18</sup>.

Zastosowana przez Winthera paralela oparta na imieniu pozwala zatem na gradacyjne ułożenie i amplifikacyjne wykorzystanie materiału, w którym każdy pozytywny aspekt zwią-zany z Filipem I jest powtarzany, powiększany i udoskonalany przez Filipa II. Pozwala to także na budowanie wizji pewnej ciągłości czynów książąt pomorskich, na osadzenie ich dokonań w szerszym wymiarze historycznym, społecznym i rodowym oraz na ukazanie wzrostu i wspaniałości samego księstwa. Nawiązanie do imienia wykorzystuje zresztą Win-ther jeszcze w inny sposób: na pierwszych stronach swego dzieła przywołuje bowiem inne postacie historyczne noszące imię „Filip”, w tym: Filipa Macedońskiego, Filipa Melanchtona, Filipa Szwabskiego czy Filipa II Hiszpańskiego<sup>19</sup>. Wyliczenie tych „historycznych Filipów” nie służy jednak wyłącznie umieszczeniu Filipa II w gronie innych władców tegoż imienia, ma też inne cele. Po pierwsze, autor przywołuje stwierdzenie Filipa Melanchtona, że imię to jest nieszczęśliwe dla dostojników i poza nielicznymi wyjątkami „nie czytaliśmy o żadnym Filipie, który miałby szczęśliwy bieg życia”<sup>20</sup>. W ten sposób dzieje obu Filipów pomorskich zostają ujęte w pewnego rodzaju opowieść o cierpieniu i poświęceniu, co widać szczególnie

<sup>17</sup> Tamże, 103, 105.

<sup>18</sup> Tamże, 103, 105.

<sup>19</sup> Tamże, 91, 93.

<sup>20</sup> Tamże, 91.

w tych częściach biografii, gdy Winther przedstawia chorobę i zgon swego pana; jednocześnie zaś „nieszczęśliwość imienia” podkreśla jeszcze bardziej powszechną żałobę po śmierci księcia.

Po drugie, Winther odwołuje się do wprowadzonego przez Filipa Macedońskiego zwyczaju powtarzania przez służbę słów: „Filipie, jesteś człowiekiem”, które to powiedzenie książę Filip II „wybrał jako osobiste godło, kilkakrotnie go użył i dołączył [jako] codzienny pomnik śmiertelności [...]”<sup>21</sup>. W ten sposób już na samym początku zarysowane zostają jedne z głównych cech księcia, do których biograf będzie się wielokrotnie odwoływał: pokora, skromność i humanitaryzm.

Zresztą poza władcami noszącymi imię „Filip” w biografii pomorskiego księcia przywołanych zostanie wiele innych znaczących postaci: władców, w tym powiązanych z Gryfitami, uczonych i duchownych<sup>22</sup>. Ich pojawienie się, nieraz w dość rozbudowanych wyliczeniach, przy okazji opowieści o podróżach Filipa II, o nawiązanych przezeń kontaktach i przyjaźniach, o dokonanych czynach oraz wypowiedzianych lub zapisanych życiowych mądrościach, pozwala autorowi nie natarczywie, lecz wyraziście ukazywać Filipa II jako władcę i człowieka powiązanego z ważnymi osobistościami, cieszącego się szacunkiem ówczesnych autorytetów, przynoszącego chlubę rodowi Gryfitów.

Na poziomie narracyjnym i słownym znamienny jest sposób prezentowania Filipa II w kilku charakterystycznych ujęciach: jako człowieka renesansowego, jako uosobienie czterech cnót kardynalnych, jako człowieka pobożnego oraz jako *pater patriae*, ojca ojczyzny. Te wszystkie oblicza doskonale się ze sobą łączą i wspólnie tworzą obraz władcy doskonałego.

Filip II jako człowiek i książę renesansowy ujawnia nam się przede wszystkim wówczas, gdy mowa o jego wykształceniu, zamiłowaniu do nauki, książek i sztuki oraz o gotowości do zagranicznych peregrynacji. Te ostatnie stanowią dla przyszłego władcy swoistą szkołę życia, możliwość opanowania nowych języków, zawarcia wartościowych przyjaźni, poznawania różnych sposobów rządzenia. Widzimy Filipa II oddającego się nauce i poznawaniu świata po to, by dobrze służyć Chrystusowi i dbać o ojczyznę<sup>23</sup>. Pojawiają się tu istotne określenia: do opisanego książęcego umiłowania nauki autor stosuje słowo *studium*, które poza „nauką” i „wykształceniem” może też oznaczać „pilność, gorliwość”; w przypadku podróży rzadko używane jest słowo *iter* („podróż, wyprawa”), znacznie częściej – *peregrinatio*, „podróż – pielgrzymka”, co o wiele wyraźniej oddaje charakter tych wojaży, sam Filip II jest zaś określany w odniesieniu do nich jako *peregrinator* – „pielgrzym, podróżnik”.

---

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, *passim*.

<sup>23</sup> Tamże, 127.

Cztery cnoty kardynalne<sup>24</sup>, które jako człowiek i władca prezentuje sobą Filip II, zostają udokumentowane poprzez kolejne przytaczane w biografii wydarzenia, zachowania, słowa i cechy osobowości. Warto zauważyć, że spośród tych czterech cnót najmniejszym zainteresowaniem Winthera cieszy się *fortitudo* (męstwo), nieco większym – *temperantia* (umiarkowanie), kluczowe zaś są w jego wizji doskonałego władcy *iustitia* (sprawiedliwość) i *prudentia* (roztropność). To właśnie tym dwóm – sprawiedliwości i roztropności – zostają podporządkowane umiarkowanie oraz męstwo. Najwyraźniej bowiem *iustitia* i *prudentia* wiążą się dla Winthera z intelektem i pracą umysłową, czyli tym, co stanowi ważny, dominujący element charakterystyki Filipa II; autor w kilku miejscach podkreśla to zamiłowanie księcia do pokoju i określa go mianem *pacificus* („niosący pokój, pokojowy”)<sup>25</sup>. Męstwo realizuje się zatem nie w czynach wojennych, lecz w dbaniu o pokój, w pobożności, trosce o lud, w sprawiedliwych i humanitarnych czynach. Umiarkowanie zaś ujawnia się nie wprost, lecz pośrednio, w zachowaniach i działaniach, których opis służyć ma przede wszystkim ukazaniu sprawiedliwości i roztropności.

Pobożność to osobna kwestia wielokrotnie poruszana przez Winthera. Korzystając z możliwości zestawienia obu Filipów, autor chętnie przypomina czytelnikowi, że to właśnie Filip I wprowadził na Pomorze luteranizm, był więc „pierwszym inicjatorem i przewodnikiem prawowierności luteranńskiej”<sup>26</sup>; jego wnuk zaś, który „nade wszystko dawał pierwszeństwo życiu i wyobrażeniu Chrystusa”<sup>27</sup>, kontynuował dzieło dziadka i stawał się „czynnym obrońcą, kontynuatorem oraz czcicielem tej religii, a pobożnych kochał z głębi serca do końca życia”<sup>28</sup>. Przykłady pobożności Filipa II, przytaczane w całej biografii, mnożą się szczególnie pod koniec, gdy mowa o chorobie i śmierci władcy. To dla autora doskonały moment, by jeszcze wyraźniej ukazać książęcą pobożność: choroba reumatyczna to dla Filipa II okazja do godnego i pokornego znoszenia cierpienia, a zarazem czas nieustannej troski o księstwo. Winther stwierdza: „Podczas trwania choroby często chwalono go za to, że stopy cierpią, lecz głowa jest zdrowa”<sup>29</sup> – i ukazuje nam księcia, który pomimo problemów ze zdrowiem

<sup>24</sup> Zob. Jerzy B. Korolec, „Problem cnót moralnych”, w: *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. Teresa Michałowska (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1993), 62; Jerzy B. Korolec, „Ideal władcy w *Kronice* mistrza Wincentego. Rola cnót moralnych w legitymizacji władzy”, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. Teresa Michałowska (Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Wydawnictwo Ossolineum, 1989), 75, 84.

<sup>25</sup> „*Parentatio Philippica secunda* JVV”, *passim*.

<sup>26</sup> Tamże, 121.

<sup>27</sup> Tamże, 115.

<sup>28</sup> Tamże, 121.

<sup>29</sup> Tamże, 153.

podejmuje kolejne obowiązki związane z rządzeniem księstwem. Jednocześnie zaś, jako człowiek pobożny (*pious*), Filip II oddaje się kontemplacji, rozważaniom o Bogu i śmierci; tu przytoczony zostaje nawet, zapisany przez księcia po niemiecku w jego psalterzu, epigram: „Bardzo dobrze pamiętam, że tyś jednak mój / ja zatem jestem twój, choć przez słabość zapomniałem”<sup>30</sup>. Pobożność księcia zostaje ukazana poprzez otwartość na Boga, pokorę wobec boskich decyzji, łagodność, cierpliwość i wyrozumiałość dla ludzi, troskę o krzewienie wiary.

Filip II jako *pater patriae*, ojciec ojczyzny, ukazał nam się już wcześniej, dzięki obrazom człowieka renesansu, człowieka obdarzonego cnotami kardynalnymi i człowieka pobożnego. Dochodzą tu jednak jeszcze inne elementy: podkreślana łaskawość i humanitaryzm wobec poddanych, miłość i troska o nich, ujawniające się w podejmowanych działaniach władcy i w sposobie myślenia o władzy. Filip II jako *pater patriae* jest *probus* (uczciwy), *sapientissimus* (najmądrzejszy), cechują go *clementia* (łaskawość) i *humanitas* (człowieczeństwo). Określenia te, w formie rzeczownikowej i przymiotnikowej, powtarzają się wielokrotnie, a o samym księciu Winther mówi bardzo emocjonalnymi określeniami: *noster* (nasz) oraz *illustris* (przesławny, świetny)<sup>31</sup>. Wszystkie te słowa budują obraz Filipa II jako doskonałego władcy.

Nie bez znaczenia dla tego obrazu Filipa II jest także sięgnięcie, w pierwszej części biografii, do toposu *puer senex* (chłopiec starzec)<sup>32</sup>, gdy Winther opisuje młodość swego bohatera. Topos *puer senex*, w którym młodość fizyczna łączy się z zaletami i cnotami starości, ujawnia się w kolejnych odsłonach: już jako młodzieniec Filip II pragnie zdobywać wiedzę i poznawać świat nie dla prostych uciech, lecz dla kształtowania siebie jako przyszłego władcy; już w młodym wieku wykazuje się roztropnością, sprawiedliwością, umiarkowaniem i męstwem; już jako młody człowiek pełen jest pobożności i szacunku dla religii; wreszcie już od młodości cechują go *clementia* i *humanitas*, łaskawość i człowieczeństwo, które okazuje innym<sup>33</sup>.

Warto zauważyć, że na konstrukcję wizerunku władcy wpływ ma nie tylko to, co i jak się o nim mówi, lecz także to, czego się nie mówi. Winther nie jest tu wyjątkiem – i on pewnie kwestie pomija, o innych opowiada bardzo ogólnikowo. W przypadku wydarzenia z 1616 roku, gdy w Szczecinie doszło do zabójstwa urzędnika miejskiego i ksiązę surowo ukarał winnych<sup>34</sup>, Winther nie przytacza szczegółów, pisze jedynie, że minęły zaledwie dwa lata od tego

<sup>30</sup> Tamże, 155.

<sup>31</sup> Tamże, *passim*.

<sup>32</sup> Zob. Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. Andrzej Borowski (Kraków: Universitas, 2009), 107–110.

<sup>33</sup> „*Parentatio Philippica secunda JVW*”, *passim*.

<sup>34</sup> Hainhofer, „Filipa Hainhofera dziennik podróży”, 84–85.

wydarzenia i mieszkańcy miasta doskonale je pamiętają, a władca, choć łaskawy i wybaczący, „zabójstwa i inne najpotworniejsze przestępstwa surowo ukarał bez żadnego względu na godność”<sup>35</sup>. Ogłędne potraktowanie tematu wydaje się zrozumiałe – nie może autor podważyć przecież prawa władcy do wymierzenia sprawiedliwości i utrzymania książęcego autorytetu, jednocześnie zaś nie chce, by jakiś cień padł na skonstruowany wcześniej wizerunek władcy łaskawego, wyrozumiałego i wybaczącego.

Zupełnie pominięte zostają przez Winthera kwestie dotyczące warunków ekonomicznych Szczecina i to, że za rządów Filipa II wzrosło zadłużenie miasta, a także uwięzienie hrabiego von Ebersteina, który, według słów Filipa Hainhofera, „ostro się przeciw Jaśnie Wielmożnemu Księciu targnął”<sup>36</sup>.

Można zakładać, że te kwestie – pominięte lub potraktowane ogólnikowo – choć same w sobie nie podważają innych zalet Filipa II, ukazują go jednak w zróżnicowanym, niejednoznacznym świetle; zbyt zróżnicowanym i niejednoznacznym, by pozwalały na pełne zrealizowanie celów książęcej biografii. Stąd ogólnikowość opisu pierwszego wydarzenia, raczej podkreślająca sprawiedliwość i poszanowanie prawa przez władcę, niż budząca wątpliwości co do jego zawsze łagodnego charakteru. Stąd też pominięcie pozostałych dwóch kwestii, w których miejsce wprowadza Winther opisy sugerujące pełnię rozkwitu miasta i księstwa oraz oparte na w umiłowaniu i szacunku relacje między księciem a poddanymi.

Warto wreszcie przyrzeć się klamrze kompozycyjnej, jaką stanowią wstęp i zakończenie biografii. Utwór otwiera wiele apostrof, skierowanych do „senatorów rodaków”<sup>37</sup> i opisujących straty: rozległych ziem, miast handlowych, starożytnych królów i wodzów – wreszcie stratę wielu wspaniałych książąt z rodu Gryfitów<sup>38</sup>. Wyliczenie tych kolejnych strat (nie tylko „lokalnych”, lecz i „globalnych”, z czasów dawnych i współczesnych) prowadzi do wskazania straty najświeższej i w tym momencie najboleśniej: straty Filipa II. W ten sposób autor uzyskuje pretekst do poprowadzenia opowieści o zmarłym władcy:

Gdybym pominął milczeniem miłość i dobrodziejstwa, które najlepszy Filip, najukochańszy ojciec ojczyzny, okazał szczerze i wam wszystkim, i mnie [...], czyż nie popadłbym w winę niewdzięczności?<sup>39</sup>

<sup>35</sup> „*Parentatio Philippica secunda* JVV”, 143.

<sup>36</sup> Hainhofer, „Filipa Hainhofera dziennik podróży”, 85.

<sup>37</sup> „*Parentatio Philippica secunda* JVV”, 85.

<sup>38</sup> Tamże, 87.

<sup>39</sup> Tamże, 89.

Jednocześnie zaś śmierć Filipa II porównuje do największych tragedii i katastrof (nawet takich jak upadek Rzymu), które przydarzyły się w świecie antycznym i chrześcijańskim<sup>40</sup>.

W zakończeniu biografii, po opisie uroczystości pogrzebowych, autor powraca do ukazania olbrzymiej straty, jaką jest śmierć Filipa II – tym razem jednak ta strata zostaje ujęta bardziej konkretnie i w odniesieniu do aktualnych realiów. Winther stwierdza bowiem:

Oto opłakuje cię zasłużenie twe pokorne Pomorze,  
bezpieczne dzięki twym zaletom, Filipie: sztuce i męstwu.  
Ujmująca jest w tobie sztuka pobożności, jeszcze bardziej uczciwości;  
[Dzięki nim] roztropnie dałeś ojczyźnie odpowiednie prawa.  
Dzięki twej nieustannej trosce o sprawy publiczne, o sprawy Chrystusa i Rzeczypospolitej  
Dobre państwo wytrzymało w Chrystusie<sup>41</sup>.

Określony jako „bóg prawości”, „diament miłujący mądrość”, „Feniks wojny i sztuki” oraz „miłośnik pokoju”, zmarły – „doskonały Filip” – „nie zaniedbał niczego”<sup>42</sup>; jak pisze dalej autor, „Dlatego też całe Pomorze opłakuje ojca ojczyzny”<sup>43</sup>, a do cierpienia tego przyłączają się różne okoliczne ludy i nawet „wody Filipowego Bałtyku”<sup>44</sup>. Powszechna żałoba ogarnia zatem nie tylko poddanych księcia, lecz wszystkich ludzi wokół, a także przyrodę, co pozwala jeszcze mocniej wyakcentować zarówno wspaniałość i znaczenie władcy, jak też rozpacz i ogrom strat, jakie przyniosła jego śmierć.

W tym momencie należy powrócić do sygnalizowanej już wcześniej kwestii podwójnego odbiorcy, która wynika z funeralnego charakteru utworu. „[Sprawą] poddanych jest oddawać hołd zmarłym”<sup>45</sup>, pisze w ostatnim akapicie biografii Winther. Podkreślane kilkakrotnie we wcześniejszych partiach cele – wychwalenie wspaniałego władcy, utrwalenie pamięci o jego czynach, słowach i postępowaniu, ukazanie dobrodziejstw, jakich doznało od niego Księstwo oraz poddani – widać wyraźnie, są one dość łatwe do odczytania. Dla zwykłego odbiorcy z ówczesnego otoczenia książęcego biografa ta stanowi potwierdzenie wizerunku księcia Filipa II jako księcia Pomorza i jako „dobrego gospodarza” Szczecina,

---

<sup>40</sup> Tamże, 85, 87.

<sup>41</sup> Tamże, 159.

<sup>42</sup> Tamże, 161.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Tamże.

kontynuatora pomorskich tradycji oraz opiekuna poddanych i religii. Ponadto utrafia w ówczesne nastroje społeczne: kilka miesięcy po śmierci Filipa II wybuchła bowiem wojna trzydziestoletnia, wśród Gryfitów powtarzały się kolejne bezdzietne zgony, a następca zmarłego księcia wzbudzał niepokój<sup>46</sup>; w związku z tym dzieło ukazujące życie władcy, którego kojarzono z pokojowymi, roztroprnymi rządami i „dobrymi czasami”, mogło koić i łagodzić niepokoje społeczne, a także przynosić nadzieję na lepsze jutro.

Dla odbiorcy zagranicznego biografia ta ugruntowuje pozycję Filipa II jako równego innym władcom europejskim, buduje i utrwała wizerunek nowoczesnego, renesansowego księcia oraz nowoczesnego, renesansowego księstwa, potwierdza związki rodzinne i przyjacielskie Gryfitów z innymi rodami, podkreśla też szczególne znaczenie Gryfitów, poczynając od Filipa I, jako wyznawców protestantyzmu.

Szczególnie interesujące jednak jest ostatnie zadanie, związane z czytelnikiem skonkretyzowanym – owym „targetem”, odbiorcą, wobec którego biografia spełnia konkretne funkcje. W przypadku biografii władcy takim czytelnikiem skonkretyzowanym będą inni rządzący, obecni i przyszli; dla nich opowieść o władcy doskonałym stanowi zwierciadło, w którym powinni się przeglądać, do którego powinni się porównywać i na którym powinni się wzorować. W przypadku *Parentatio Philippica secunda* tym czytelnikiem skonkretyzowanym był Franciszek I – młodszy brat Filipa II i jego następca. Postrzegany jako zdecydowanie odmienny od swego poprzednika i łączący w sobie różnorodne wady, których Filip II miał być pozbawiony, budził on obawy o części otoczenia dworskiego<sup>47</sup>. Biografia Filipa II – brata, Gryfity, księcia, człowieka renesansowego, pobożnego i cnotliwego, „ojca ojczyzny”, doskonałego opiekuna państwa, religii, nauk i sztuki – powinna zatem stać się swoistym drogowskazem dla Franciszka I, źródłem inspiracji i zachęty, podpowiedzią, jak dobrze rządzić Pomorzem. Co więcej, powinna też ugruntować w następcy Filipa II konkretną ideę władzy, której podstawy stanowią: roztropność (*prudentia*) i sprawiedliwość (*iustitia*), mądrość (*sapientia*), pobożność (*pietas*) i uczciwość (*probitas*), łaskawość (*clementia*) i człowieczeństwo (*humanitas*). Taką zatem buduje Winther wizję władzy: opartą na dobrym, cnotliwym charakterze władcy, jego rozsądku i poczuciu sprawiedliwości, otwarciu na naukę, pobożności skupionej na kontakcie z Bogiem i na duchowej refleksji, pełnej miłości trosce o lud, łaskawości i humanitaryzmie wobec poddanych, umiłowaniu pokoju, dbaniu o dobrostan kraju.

<sup>46</sup> Zob. Janusz Władysław Szymański, *Książęcy ród Gryfitów* (Goleniów–Kielce: Oficyna Wydawnicza STON 2, 2006), passim.

<sup>47</sup> Zob. Zygmunt Boras, *Książęta Pomorza Zachodniego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1996), 331; Szymański, *Książęcy ród Gryfitów*, 211.

W taką wizję władzy wpisuje Filipa II jako jej idealnego realizatora; taką też wizję władzy, legitymizowaną przez powszechną miłość i szacunek dla zmarłego księcia, przez towarzyszące całemu jego życiu dowody uznania i poszanowania w kraju i za granicą, wreszcie poprzez okazywaną powszechnie, przez rodaków, cudzoziemców, a nawet przyrodę, rozpacz z powodu jego śmierci – taką właśnie wizję władzy jako jedyną właściwą, godną naśladowania i oczekiwaną przez poddanych, stara się Winther przekazać nowemu władcy, gdy zamyka biografię słowami: „Niech sprzyja on [Bóg] następcy, najżyczliwszemu panu Franciszkowi, [...] niech czyni go płodnym, podtrzymuje i strzeże [...]”<sup>48</sup>.

## Bibliografia

- “Allgemeine Deutsche Biographie. Winther, Georg Valentin”. Dostęp 13.06.2025. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz85828.html#adbcontent>.
- Boras, Zygmunt. *Książęta Pomorza Zachodniego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1996.
- Borysowska, Agnieszka. „Poezja kunsztowna w drukach żałobnych dedykowanych Gryfitom”. W: *Pompa funebris książąt z dynastii Gryfitów*, red. Maria Łopuch, Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 2017.
- Brożek, Mieczysław. Wstęp do: *Żywoty sławnych mężów (z Żywotów równoległych)*, tom I, Plutarch z Cheronei, tłum. i oprac. Mieczysław Brożek, V–LXXVII. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. Andrzej Borowski. Kraków: Universitas, 2009.
- Dziechcińska, Hanna. „Biografia”. W: *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, 121–123. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002.
- Dziechcińska, Hanna. *Biografistyka staropolska w latach 1476–1627 (kierunki i odmiany)*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Hainhofer, Filip. „Filipa Hainhofera dziennik podróży zawierający obrazki z Frankonii, Saksonii, Marchii Brandenburskiej i Pomorza w roku 1617”. *Źródła do dziejów Pomorza Zachodniego*, tom IX, tłum. i oprac. Krzysztof Gołda. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2000.

---

<sup>48</sup> „Parentatio Philippica secunda JVV”, 161.

- Korolec, Jerzy B. „Ideał władcy w *Kronice* mistrza Wincentego. Rola cnót moralnych w legitymizacji władzy”. W: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. Teresa Michałowska, 71–87. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Wydawnictwo Ossolineum, 1989.
- Korolec, Jerzy B. „Problem cnót moralnych”. W: *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. Teresa Michałowska, 57–65. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 1993.
- Kościelna, Joanna A. „Wesela Gryfitów na zamku w Szczecinie w epoce wczesnonowożytnej”. W: *Karty z dziejów zamku książęcego w Szczecinie*, tom II, red. Kacper Pencarski, Barbara Igielska, Janina Rybkiewicz, Renata Zdero, Szczecin 2021.
- Lewandowski, Ignacy, *Historiografia rzymska*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007.
- Łopuch, Maria, Wojciech Łopuch, „Architektura założenia zamkowego w czasach książęcych (1346–1637)”. W: *Karty z dziejów zamku książęcego w Szczecinie*, t. I, red. Barbara Igielska, Janina Kochanowska, Kacper Pencarski, Janina Rybkiewicz, Renata Zdero, Szczecin 2020.
- Niemirska-Pilszczyńska, Janina. Wstęp do: *Żywoty Cezarów. Tom I, Swetoniusz*, tłum., wstęp i komentarz Janina Niemirska-Pilszczyńska, przedm. Józef Wolski, V–XXIV. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004.
- Popiel, Barbara. „*Parentatio Philippica secunda. De vita Philippi II Jurgi Valentinusa Winthera*. Wstęp, edycja, przekład i komentarz”. Praca magisterska, Uniwersytet Szczeciński, 2008.
- Stelmach, Mieczysław. *Eilhardus Lubinus i jego wielka mapa Księstwa Pomorskiego*. Szczecin: Wydawnictwo Archiwum Państwowego „Dokument”, 2001.
- Szymański, Janusz Władysław. *Książęcy ród Gryfitów*. Goleniów–Kielce: Oficyna Wydawnicza STON 2, 2006.
- Urbański Piotr. „Łaciński repertuar dramatyczny w renesansowym Szczecinie”. W: *Szczecin teatralny. Cz. 1. Twórcy, przedstawienia, festiwale*, red. Leokadia Kaczyńska, 15–25. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2002.
- Valentinus von Eichstaedt, „*De vita Philippi I. Ducis Stetini Pomeraniae etc.*”. W: *Parentationes Philippicae*. Stettin: Typis Rhetanis, per Ioh. Christophorum Landtrachtingerum, 1618.
- Winniczuk, Lidia. Wstęp do: *Żywoty wybitnych mężów*, Korneliusz Nepos, wstęp, komentarz i redakcja Lidia Winniczuk, 5–20. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974.
- Winther, Jurga Valentinus. „*Parentatio Philippica secunda. De vita Philippi II*”. W: *Parentationes Philippicae*. Stettin: Typis Rhetanis, per Ioh. Christophorum Landtrachtingerum, 1618.

**Biography as a tool for legitimising power.  
Constructing ideas of ruler and power in the 17<sup>th</sup> century biography  
of one of the dukes of Western Pomerania**

**Abstract**

*Parentatio Phillipica secunda. De vita Philippi II*, the biography of prince Philip II by Jurga Valentinus Winther, is not only a description of the life of one of the last Pomeranian dukes and a tribute to the deceased ruler but also a kind of tool for legitimising the prince's power. This goal is achieved by: a combination of well-chosen elements of life of Philip II with the elements of life of his grandfather, Philip I; presentation of the relationship between the ruler and his subjects; presentation of the ruler's attitude to religion, literature, arts and affairs of state; layout of the presented material and choice of linguistic means. Using the tools of biography, panegyric, parenetics and rhetoric, the author constructs an image of the ideal ruler and at the same time builds a concrete idea of power into which he inscribes his protagonist.

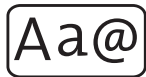
**Keywords**

biography of 17<sup>th</sup> century, ruler's biography, legitimacy of power, Western Pomerania, rhetoric, role models

**PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:**

Barbara Popiel-Kobielska, „Biografia jako narzędzie legitymizacji władzy. Konstruowanie idei władcy i władzy w siedemnastowiecznej biografii jednego z książąt Pomorza Zachodniego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 191–205. DOI: 10.18276/au.2025.2.25-13.





Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 2 (25) 2025 | s. 207–221  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2025.2.25-14



## KULTURA AUTOBIOGRAFICZNA

BARTOSZ WÓJCIK\*  
Uniwersytet Szczeciński

# *Legendy pomorskie* Tymoteusza Karpowicza (1948) w kontekście historii podań ludowych na Pomorzu

### Streszczenie

Dla pisarstwa Karpowicza skomponowanie *Legend pomorskich* było aktem epizodycznym, jednak dla nurtu podań ludowych na Pomorzu publikacja okazała się jedną z tych pozycji książkowych, które w tym wczesnym okresie wyznaczały podstawowe standardy formułowania tego typu treści; standardy te utrzymały się do 1989 roku i widoczne są do dziś.

### Słowa kluczowe

Tymoteusz Karpowicz, Pomorze (Zachodnie), podania ludowe, *Legendy pomorskie*

---

\* Kontakt z autorem: bartosz.wojcik@usz.edu.pl; ORCID 0000-0002-8618-057X.

### Tymoteusz Karpowicz i *Legendy pomorskie*

Tymoteusz Karpowicz (1921–2005) uznanie zdobył głównie utworami lirycznymi, najczęściej bywa określany „wiodący[m] poet[ą] nurtu lingwistycznego”<sup>1</sup>. W swojej poezji bynajmniej nie korzystał z tematyki podań ludowych<sup>2</sup>. Również inne jego utwory – zarówno dramatyczne, jak i te pisane prozą, reprezentowaną w jego dorobku raczej śladowo – nie odwoływały się do sfery folklorystycznej. *Legendy pomorskie* (1948)<sup>3</sup> są więc w jego twórczości utworem wyjątkowym i raczej aktem epizodycznym. Skutkiem takiego stanu rzeczy jest to, że choć twórczość Karpowicza jest dość dobrze zbadana, akurat *Legendy pomorskie* nie należą do utworów przebadanych nazbyt szczegółowo<sup>4</sup>. Warto przyczynkarsko przyrzeć się wydany w grudniu 1947 roku i datowany na 1948 rok *Legendom pomorskim* w celu zmierzenia się z luką badawczą, a także umieszczenia tego utworu na tle innych podań na Pomorzu.

Decyzja, by tom rozpatrywać w kontekście innych utworów tego typu, wynika z głównych walorów zbioru; została ona również podjęta na podstawie przeświadczenia Theodora W. Adorno, że literatura tkwi w dialektycznej interakcji z rzeczywistością pozaliteracką, z jednej strony pozostając w zależności wobec danej sytuacji społecznej, z drugiej zaś – mając autonomię – wymyka się zasadzie użyteczności i tym samym jest zorientowana przeciwnie w stosunku do społeczeństwa<sup>5</sup>. Głównie w latach 60. i 70. rozwinęły się teoretyczne

<sup>1</sup> „Tymoteusz Karpowicz”, dostęp 16.04.2025, culture.pl/pl/tworca/tymoteusz-karpowicz.

<sup>2</sup> Ewentualnie za czerpiący z tradycji ludowej uznać można utwór, napisany latem 1942 r., pt. *Modlitwa żniwiarzy*; jednak modlitewny charakter i podobne ukierunkowanie tematyczne można odnaleźć w innych dziełach twórcy, zauważając, że elementy te oddalają utwór od *Legend pomorskich* (zob. m.in. Bartosz Małczyński, „Służyć dobrej sprawie. Poezja i dobroć we współczesności (prolegomena)”, *Irydion. Literatura – Teatr – Kultura* II (2016): 104–106, DOI: 10.16926/i.2016.02.07).

<sup>3</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Legendy pomorskie* (Szczecin: Polskie Pismo i Książka, 1948) (dalej jako LP, z podaniem strony).

<sup>4</sup> O publikacji krótko wspominają m.in. Karolina Ćwiek-Rogalska, „Haunted Vegetation: Formerly German Orchards in Polish Pomerania”, *Environment and History* 1 (2024), 30: 5–6; Janina Kosman, „Książka musi opanować ziemię odzyskane. Z czasów pionierskich książki i czytelnictwa na Pomorzu Zachodnim (1945–1949)”, *Przegląd Zachodniopomorski* 2 (2016): 121; Janusz Poźniak, *Życie literackie Szczecina w latach 1945–1955. Rekonesans naukowo-badawczy* (Gorzów Wielkopolski: Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, 1999), 51–52. Kilka nieco obszerniejszych uwag zawarłem w: Bartosz Wójcik, „Pommerscher Kulturwandel im Spiegel der Sagen: Stichproben 1840–1848 und 1948”, w: *III. Mit, baśń i legenda w literaturach europejskich*, red. Katarzyna Krasoń, Bernd Haedrich (Szczecin: ZAPOL, 2014), 179–186. Do dziś jednak stan badań jest nikły; por. konstatację Mariana Kisiela podczas konferencji „Żywe wymiary” twórczości Tymoteusza Karpowicza 3.06.2025, gdzie prezentowany był referat, stanowiący podstawę niniejszego artykułu, o „ważn[ym] wystąpien[iu] prof. Wójcika, bo nikt nie wiedział o Tymoteuszu Karpowiczu jako autorze podań”.

<sup>5</sup> Zajmując się w wielu tekstach relacją między rzeczywistością społeczną a sztuką, Adorno wprost odnotował pozycję sztuki jako „przeciwstawną w stosunku do społeczeństwa” (*Gegenposition zur Gesellschaft*), w: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (=Gesammelte Schriften 7), red. Rolf Tiedemann (Frankfurt a. M.:

badania literaturoznawcze<sup>6</sup>, oparte na przekonaniu, że historia literatury obejmuje historię działań społecznych, a także historię polityczną, gospodarczą, mentalności i świadomości – w takim zakresie, w jakim jest to konieczne do właściwego zrozumienia utworów literackich. Według Rolfa Grimmingera, historia literatury „nie może być bowiem uprawiana wyłącznie w kategoriach całościowego procesu historycznego ani w oparciu wyłącznie o materiał dzieł literackich. Potrzebuje ona niezbędnego połączenia między tymi dwoma elementami”<sup>7</sup>. Tom Karpowicz dowodzi aktualności takiego spojrzenia. Z jednej strony takie ukierunkowanie badawcze staje się coraz trudniej uchwytne, bowiem przez ostatnie dziesięciolecia dyskusje nad kontekstem historycznym, obiegiem rynkowym i innymi empirycznymi aspektami badań literackich, kontekstami społeczno-kulturowymi twórczości czy mechanizmami komunikacyjnymi, częstokroć osadzającymi poszczególne teksty w ramach badań nad dyskursem, a także sięgające po socjologię tekstu znacząco poszerzyły dywagacje o (historyczno-)społecznych aspektach literatury – tak że wręcz pojawiają się opinie, iż „[s]ocjologia literatury ma od lat problem z wypracowaniem dla siebie samodzielnego miejsca na uniwersytetach”<sup>8</sup> – to jednak nie ulega wątpliwości, że *Legendy pomorskie* stanowią w znacznym stopniu pochodną miejsca i czasu, w którym znalazł się wówczas autor, a także wynikających zeń uwarunkowań.

Decyzję pisarską o wydaniu tomu należy postrzegać w kontekście jego pobytu na Pomorzu<sup>9</sup>. W latach 1945–1949 poeta mieszkał w Szczecinie, gdzie pojawił się w ramach tzw. akcji osadniczej literatów, obok innych wybitnych twórców tego okresu, jak Jerzy Andrzejewski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Edmund Osmańczyk, Witold Wirpsza czy Wiktor Woroszyński. Większość z nich opuściła region równie szybko, co Karpowicz. Poeta pracował w Polskim Radiu. Potem przeniósł się do Wrocławia, gdzie mieszkał dłuższy czas, zanim w 1973 roku nie wyemigrował do Stanów Zjednoczonych.

---

Suhrkamp, 2003), 16. W tym samym tekście mówi też o sztuce jako „społecznej antytezie w stosunku do społeczeństwa” (*gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft*, tamże, 19), a także o „podwójnym charakterze sztuki jako autonomicznej oraz *fait social*” (tamże, 340).

<sup>6</sup> Faktem pozostaje, że już w latach 50. ukazało się dwutomowe dzieło Arnolda Hausera *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (München: C.H. Beck, 1953).

<sup>7</sup> Rolf Grimming, „Vorbemerkung”, w: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, t. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680–1789*, 1. Teilband, red. Rolf Grimming (München: Hanser, 1980), 8–9, tłum. BW. 7–13.

<sup>8</sup> Patrycja Prochera, „Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego polskiego pisarstwa w świetle teorii Pierre’a Bourdieu”, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 16 (2021): 77, DOI: 10.31648/mkks.6284.

<sup>9</sup> Teren ujścia Odry z historycznym centrum w Szczecinie uważam za Pomorze (nie: Zachodnie); z racji ograniczenia objętości tekstu nie rozwijam tu tej tematyki.

*Legends pomorskie* to zbiór 17 tekstów o różnej tematyce, a zasadnicza konstrukcja tomu jest typowa dla publikacji o takim charakterze – zbiorów podań ludowych w ich standardowej formie, uzyskanej w toku formowania zbiorów w XIX stuleciu. To teksty krótkie, publikowane łącznie; ich tematyka bywa różna, czasem podzielona na działy<sup>10</sup>. Zbiory podań często odnoszą się – i tak jest w tomie Karpowicza – do konkretnego regionu. Dzieło Karpowicza ma również cechy, które można uznać za mało typowe – utworów jest raczej niewiele<sup>11</sup>, a książka jest relatywnie mało obszerna. Nie oznacza to jednak, że w przeszłości nie ukazywały się podobne publikacje<sup>12</sup>.

Zbiór Karpowicza wpisuje się w schemat, w którym zarówno zestaw motywów, jak i zasady stylistyczne są przynajmniej po części narzucone z góry. Teksty częściowo oparte są na istniejących wcześniej motywach miejscowych podań i baśni ludowych. Wiele z *Legend pomorskich* ma cechy baśniowe, takie jak „oczywista cudowność”, brak wyraźnej granicy świata realnego i magicznego czy atmosfera niesamowitości. Dość częsty jest motyw mędrca – przybywającego znikąd siwobrodego starca z kosturem, wróża. Relatywnie często powtarza się motyw walki dobra ze złem, zwycięstwa miłości, sprawiedliwości i dobra; niektóre teksty to pochwała wytrwałości (*O dąbskiej syrenie*), zaradności (*Zemsta złotego piasku*, *O rybaku i diable*), uczciwości i wolności od pożądliwości (*O srebrnym grodzie*, *Ślepiec z Łeknicy*), kary za chciwość (*Złote jezioro*) lub rozpustę i opilstwo oraz pochwała pokory (*O srebrnym grodzie*). Bliższe podaniom, szczególnie historycznym<sup>13</sup>, jest to, że zdarzenia w wielu tekstach rozgrywają się w określonym miejscu i czasie. W przeciwieństwie do mitu i baśni, treść podań dotyczy konkretnych miejsc czy też opowiada o przeszłości, ważnej dla danego regionu.

Warto przyjrzeć się bliżej zawartości *Legend pomorskich*, porządkując rzucające się w oczy podstawowe cechy tego zbioru.

<sup>10</sup> Por. np. podział u Ulricha Jahna: 1) starzy bogowie; 2) wiatr, sterowce i gwiazdy; 3) krasnoludy; 4) duchy i węże domowe; 5) duchy wodne; 6) olbrzymy i smoki; 7) rzeczy przeklęte; 8) diabeł; 9) czarownice i czarownice; 10) mary; 11) wilkołak; 12) człowiek; 13) zwierzęta i rośliny (*Volkssagen aus Pommern und Rügen*, red. Ulrich Jahn (Stettin: H. Dannenberg, 1886), spis treści XI–XXI, tłum. B.W.).

<sup>11</sup> Np. dokładnie 300 tekstów mieści zbiór *Pommersche Sagen*, red. Alfred Haas (Leipzig: Hermann Eichblatt, 1921). To raczej standardowa objętość tego typu zbiorów.

<sup>12</sup> Np. już w pierwszej połowie XIX w. E.H. Freyberg opublikował zbiór 19 wierszowanych podań z Pomorza: Eduard Helmut Freyberg, *Pommersche Sagen in Balladen und Romanzen* (Pasewalk–Prenzlau: Comm. b.F.W. Kalbersberg, 1836).

<sup>13</sup> Por. m.in. Agnieszka Przybyła-Dumin, „Opowieść wspólnoty: na przykładzie wybranych gatunków prozy folklorystycznej”, *Rocznik Muzeum „Górnosławski Park Etnograficzny w Chorzowie”* 1 (2013): 12; Wolfgang Seidenspinner, „Sage und Geschichte. Zur Problematik Grimmscher Konzeptionen und was wir daraus lernen können”, *Fabula* 33 (1992): 16–20; Klaus Graf, „Thesen zur Verabschiedung des Begriffs der ‚historischen Sage’”, *Fabula* 29 (1988): 21–47.

## Nawiązania do przeszłości

Wyraźne jest osadzenie akcji większości utworów w zamierzonych czasach; precyzyjne datowanie nie zawsze jest możliwe. Z jednej strony można uznać, że taki czas akcji w bezpośredni sposób odnosi się do przyjętej, tradycyjnej – nieco archaicznej w połowie XX stulecia – strony formalnej tomu, który pod kątem budowy i stylu wzorowany jest na schematach z XIX wieku. Z drugiej strony wydaje się, że celem obfitych nawiązań do przeszłości jest ekspozycja silnie zarysowanego antagonizmu: pierwiastek słowiański/łужицьki/kaszubski/słowiański (= polski) ↔ pierwiastek germański/brandenburski (= niemiecki)<sup>14</sup>. Jest on posunięty tak dalece, że tchnie dydaktyzmem. Zauważono to już w 1948 roku: „»Legendy pomorskie« Karpowicza silnie podkreślają dydaktyzm tego rodzaju twórczości. Tematem większości jest spotkanie łagodności słowiańskiej z zaborczością i okrucieństwem niemieckim”<sup>15</sup>. Nawet kierunki geograficzne naznaczone są semantyką dobra i zła. Tytułowy Książę bez Serca włada ziemią „na zachód – pobok za Odrą” (LP 108), informując przy okazji, że „w naszym języku nienawiść to miłość” (LP 108); opis wzmacnia to, że jego powiernik nosi niemiecko brzmiące imię Gerard. W innym tekście bliżej nieokreśleni „kupcy wschodni” wzbudzają zaufanie, nadjeżdżając z zachodu, ponieważ ponoć się zgubili; okazują się jednak podstępnyymi, „ryżobrodymi” Niemcami (LP 132). Konflikt z Niemcami zaś nosi wręcz znamiona mitu założycielskiego – narrator *O bartniku Cichu i walczącym niedźwiedziu* informuje o głównych bohaterach, że „[k]tóregoś jednak dnia wszyscy pociągnęli na świętą wojnę przeciwko napastującym plemionom germańskim” (LP 147). Konflikt jest naznaczony okrucieństwem: w *Legendzie o dzwonie zwiadowcy* miejscowego księcia relacjonuje: „W lasach nadodrzańskich zdychali Niemców. Nie poddawali się. Wycięliśmy ich w pień”, na co władca hardo odpowiada: „Pochwałę przyjmijcie moją. Całym sercem się cieszę” (LP 130). W konflikcie tym słuszność leży po stronie Słowian, o czym zaświadcza m.in. to, że mają po swojej stronie siły naturalne o przymiotach nadnaturalnych – w jednym z tekstów przeciwko Niemcom walczą niedźwiedzie, które słowiańskim bohaterom nie tylko pomagają, ale potrafią ich łagodnie i „uważnie” słuchać (LP 150).

Inne niż słowiańskie grupy etniczne na ogół są przedstawione również w sposób niebudzący sympatii czytelnika: w pierwszym tekście „chytry Duńczyk” (LP 9), w drugim nieuczciwy wiking Erik, w czwartym „Rugvaldi, Norweg, za jakieś sprawy wygnany z ojczyzny” (LP 51). Granica między pierwiastkiem słowiańskim a „obcym” nie jest jednak zaznaczona precyzyjnie: w *Czarodziejskiej księdze* zawistny „bezczelny zbrodniarz” nosi słowiańskie imię Reclaw, zaś tytułowy Czerwonobrody to nie wiking, ale czarodziej ze snów.

<sup>14</sup> Na temat równoważności ww. pojęć por. dalej.

<sup>15</sup> Walerian Lachnitt, „Ambitna inicjatywa wydawnicza. Na marginesie »Legend pomorskich« Karpowicza”, *Szczecin. Tygodnik Pomorza Zachodniego*, 8–14.02.1948: 7.

### Poszukiwanie polskich korzeni etnicznych

Przestrzeń Pomorza w utworze Karpowicza jawi się jako teren zamieszkały przez ludność słowiańską, tkwiącą w fundamentalnym konflikcie o charakterze przemocowym z Niemcami. Odczytywanie terenów, leżących przez wiele stuleci w orbicie niemieckojęzycznego kręgu kulturowego, jako teren źródłowy dla słowiańskich (= polskich) korzeni etnicznych, nakazuje wskazać legitymizację przejęcia Pomorza przez PRL po II wojnie światowej jako cel takiej konstrukcji. Odwołania do czasów minionych, wskazujące na pośrednie nawiązania do wydarzeń historycznych, szczególnie czytelnych tuż po II wojnie światowej, próbowały – w dość karkołomny sposób – z jednej strony uprawomocnić polską zwierzchność nad tym terytorium, z drugiej zaoferować nowym mieszkańcom poczucie swojskości na terenie, który praktycznie w całości naznaczony był symboliką „dark heritage”, względnie „skażonego krajobrazu”.

Poszukiwanie polskich korzeni etnicznych, przerzucające pomost między przeszłością tych ziem a ich administracyjną teraźniejszością, widoczne jest w używanej przez autora nomenklaturze. Mimo że w poszczególnych tekstach występują „Niemcy”, czas akcji to w większości z nich okres, kiedy wyznawany był jeszcze kult Trygława. Choć pojęcie „niemiecki” (*diutisc*) sięga X wieku, a kult Trygława utrzymał się w niektórych miejscach do końcówki XII stulecia, ta pierwsza data odnosi się raczej do południowych krańców ziem „niemieckich”, zaś ta druga do zjawisk już śladowych. Znacznie bardziej adekwatne wydaje się określenie „brandenburski”, używane w większości polskojęzycznych podań ludowych w latach 1945–1989. Karpowicz tym ahistorycznym zabiegiem wyraźnie wskazuje, że pisze o przeszłości, wiążąc ją nomenklaturowo z teraźniejszością.

Symulatorem polskich korzeni etnicznych są polskie hodonimy na Pomorzu. Autor prze-transponował je na rzeczywistość pozaliteracką i umieścił w kontekście współczesnym – choć jasne jest, że w tekstach literackich wszelkie odniesienia geograficzne są poetyzowane i nie mają bezpośredniego związku z ich pozaliterackimi odpowiednikami.

Podobnie rzecz ma się z imionami bohaterów. Można je podzielić na trzy kategorie:

imiona fikcyjne, brzmieniowo nawiązujące do słowiańskiego/polskiego kręgu kulturowego: Bogurad/-a, Uniej, Dylik, Kresław, Suliwoj, Dylik i in.,

imiona staropolskie lub słowiańskie: np. Nawoj (tu: Nawój), Bolesław (tu: Bolech) – imię staropolskie, Radogost – słowiańskie,

imiona zapożyczone z innych kultur, choć fakt ten nie zawsze jest widoczny w formie: Samo (tu: Samon) to imię celtyckie.

Nagromadzenie słowiańsko brzmiących imion wzmacnia odczucie, że literacka przestrzeń *Legend pomorskich* to „ziemia słowiańska”.

Ahistoryczność oraz sugestia „długiego trwania” polskości na Pomorzu nadaje podaniom wymiar polityczny, przypominając, że każdy tekst literacki jest publicznym głosem w sprawach wspólnoty, w której jest odbierany. Mając taki potencjał, może on utrzymywać albo też renegocjować lub kontestować zastany porządek społeczny. Nawiązując do plakatywnego sformułowania Przemysław Czapliński – choć tekst literacki ma wręcz „zdolność do rozsiewania a nie zaszczepiania ideologicznych obrazów świata”<sup>16</sup>, akurat zabiegi w tomie Karpowicza dawały efekt odwrotny – „zaszczepiały” ideologiczny obraz świata współczesnego autorowi w kreowanych obrazach świata minionego.

### Podania ludowe jako dowód na polskość ziem

Wspomniana powyżej literacka konstrukcja przestrzeni Pomorza, opisująca je – z perspektywy historycznej – jako teren źródłowy dla słowiańskich/polskich korzeni etnicznych, ma dalsze konsekwencje. Lektura tomu każe odszyfrować owo terytorium jako teren historycznie słowiański/polski. Jest to czynione w kilku planach.

Planem podstawowym wydaje się umieszczanie akcji utworów na terenie Pomorza, które zamieszkane jest przez ludność o etnicznej charakterystyce słowiańskiej, zasadniczo konotowanej pozytywnie. Przynależność etniczną głównych bohaterów na ogół nie jest podawana, ale sugerowana poprzez brzmienie imion. Narodowości postaci – abstrahując od ahistoryczności konstrukcji „narodu” w średniowieczu, charakteryzowanych jako obce, są precyzyjnie podawane (Niemiec, Duńczyk, Norweg), a ich asocjacja z gruntu negatywna.

Wątpliwość może budzić konotacja plemion słowiańskich jako synonimów polskości. Traktowanie Słowian jako Polaków, a poszczególnych plemion jako „braci”, nie było wymysłem Karpowicza – można je spotkać w ówczesnych publikacjach dotyczących słowiańskiej przeszłości Pomorza<sup>17</sup>, a także plemion Łużyczan<sup>18</sup>, Słowińców czy Kaszubów<sup>19</sup>. Celem takiej operacji była budowa narodowej tożsamości polskiej, również na ziemiach przyłączonych do Polski w 1945 roku. Karpowicz używa takiej konstrukcji w celu odniesienia odległych czasów – czas akcji większości (jeśli nie wszystkich) tekstów to średniowiecze – do swojej teraźniejszości; w ten sposób budowana była narracja, wedle której słowiańscy mieszkańcy Pomorza byli „przodkami” Polaków, sprowadzonych na ten teren po 1945 roku.

<sup>16</sup> Przemysław Czapliński, „Polityka literatury, czyli pokazywanie języka”, w: *Polityka Literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Kinga Dunin, 31–32 (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009).

<sup>17</sup> Por. Marian Czerner, *Wybrzeże Pomorza Zachodniego* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1967), 47.

<sup>18</sup> Witold Kochański, *Bratni szczep Łużyczan* (Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1946).

<sup>19</sup> Np. „[b]racia to nasi, Słowińcy”, Irena Krzyżanowska, *Bajki i podania Słowińców i Kaszubów* (Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1948), 6.

Figura ta wzmocniona jest wskazaniem na zagrożenie, płynące jakoby od Niemców. Historyzując, zasadza się ona na wieloletniej konkurencji słowiańskiej i germańskiej – wynikającej z pogranicznego położenia regionu i trwającej do naturalnej germanizacji miejscowej ludności między XII a XIV wiekiem. To jednocześnie perspektywa zbanalizowana i manipulowana – owe konflikty nie zawsze przebiegały wzdłuż linii etnicznych. Wskazanie na zagrożenie z zachodu ponownie buduje intelektualny pomost do współczesności autora – przejścia tych ziem przez państwo polskie w 1945 roku. W wyniku takiej strategii literackiej to nie tekst Karpowicza odnosi się do „faktów społecznych”, ale literacka konstrukcja społecznej wiedzy – czy też społecznych wyobrażeń<sup>20</sup> – o „faktach społecznych” sama w sobie staje się „faktem społecznym”<sup>21</sup>.

Tworzenie wykładni: księżęta pomorscy jako „Polacy” walczący z „Niemcami”

W polskojęzycznych przekazach ludowych na Pomorzu w latach 1945–1989 dominowała konstrukcja, specyficznie traktująca struktury społeczne, widoczne w tekstach folklorystycznych. W pobliskiej NRD – kraju o podobnym ustroju politycznym, państwie z przewodnią rolą sił robotniczo-chłopskich<sup>22</sup> – podania, w których często opisywani byli arystokraci i władcy poszczególnych regionów, wykładano jako „utwory antyfeudalne”<sup>23</sup>. Tymczasem na polskim Pomorzu przeważała tendencja do postrzegania dynastii Gryfitów – książąt pomorskich – jako przedstawicieli słowiańskiej (= polskiej) ludności, broniących terytorium przed najeźdźcami z zachodu. Wykładnia taka czerpała wprost z dyskursu historiograficznego; najsłynniejszego z pomorskich władców, Bogusława X, Bogdan Dopierała określił swego czasu nawet mianem „polski[ego] patriot[y] na pomorskim tronie”<sup>24</sup>. Folklorystyka rozwijała tę optykę – *W walce o ziemię ojczystą* nazwano rozdział w zbiorze podań ludowych z Pomorza, zbierający teksty,

<sup>20</sup> Podanie historyczne to wszak „ważne źródło do historii wyobrażeń”, Wolfgang Seidenspinner, „Sagen als Gedächtnis des Volkes? Archäologisches Denkmal, ätiologische Sage, kommunikatives Erinnern”, w: *Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses* (= Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e. V. 6), red. Brigitte Bönisch-Brednich, Rolf W. Brednich, Helge Gerndt, 529, tłum. BW (Göttingen: Schmerse, 1991).

<sup>21</sup> Por. wykład Clausa-Michaela Orta „Sozialgeschichte der Literatur als ‚historische Soziologie des literarischen Wissens‘?”, sympozjum *Über Vergangenheit und Zukunft einer Sozialgeschichte der Literatur*, Göttingen, 20–21.11.2009.

<sup>22</sup> Por. zapis w konstytucji z 1974 r. – przeformułowany w stosunku do poprzedniej konstytucji z 1968 r. – „Niemiecka Republika Demokratyczna jest państwem socjalistycznym robotników i chłopów” (Abschnitt I, Kap. I, Art. 1, tłum. B.W.).

<sup>23</sup> Por. Gisela Schneidewind, *Herr und Knecht. Antifeudale Sagen aus Mecklenburg* (= Deutsche Sagen Demokratischen Charakters 1) (Berlin: Akademie-Verlag, 1960).

<sup>24</sup> Bogdan Dopierała, *Polskie losy Pomorza Zachodniego* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1970), 113.

których tematem jest obrona Pomorza przed Brandenburczykami, zaś obrońców reprezentują książęta pomorscy<sup>25</sup>; kolejny zaś rozdział *O władcach Pomorza Zachodniego*, wiązał ich dynastię z Piastami<sup>26</sup>. W każdym z rozdziałów umieszczono zresztą po jednym tekście Karpowicza<sup>27</sup>. Podczas gdy we wschodnich Niemczech podkreślano więc raczej dokonania bohaterów niskiego stanu w celu ekspozycji opozycji feudałowie↔chłopi, w Polsce Ludowej w centrum uwagi stali raczej książęta, stylizowani na „polskich patriotów” w celu przedstawienia przejęcia Pomorza przez PRL jako przejaw dziejowej sprawiedliwości.

Jednocześnie należy pamiętać, że *status quo* takiej konstrukcji – książęta pomorscy nie jako przedstawiciele nierówności społecznych, ale patrioci-obroncy – wypracowane zostało dopiero kilka lat po II wojnie światowej; we wcześniejszych opracowaniach traktowano ich jako feudałów<sup>28</sup>. Karpowicz rejestruje ten moment niepewności – portretuje ich ambiwalentnie. Bohaterem *O kamieniu w Chrostowie* jest okrutny książę, który każe ściąć swoich strażników, kiedy ci z litości usiłują uwolnić zniewoloną przez władcę córkę rybaka. W *Ślepcu z Łeknicy* arystokrata stoi po stronie „polskiej” ludności, ale nie ma innych przymiotów – czytelnik dowiaduje się jedynie, że „[j]akiś pan wielki” chciał ponoć zabrać bohatera Tucza na dwór książęcy, „lecz zginął gdzieś w potyczce od kamienia z niemieckiej procy” (LP 91). W *Świadectwie hańby* umiera książę Otton; burmistrz szczeciński Albrecht Glinden ma jechać do Eryka Słupskiego, ażeby tron przejął Piast – Warcisław albo Eryk. W tym czasie w okolicy „wichrzyli wysłannicy margrafa brandenburskiego, Fryderyka II, korzystający ze śmierci Ottona” (LP 101). W utworze władza należy się Piastom, zaś podpisanie dokumentu między Albrechtem i Fryderykiem to „zdrada”. Na marginesie tylko można dodać, że nieprzypadkowo imiona „zdrajców” brzmią niemiecko. Owo ambiwalentne portretowanie podkreśla znajomość przez Karpowicza ówczesnego dyskursu historiograficznego na Pomorzu.

### *Legendy pomorskie na tle podań ludowych na Pomorzu*

Karpowicz nie był pierwszym, który narracje historyczne wykorzystywał w celach lokowanych współcześnie. Tuż po wojnie ukazywały się różnego rodzaju publikacje tematyzujące przeszłość Pomorza pod tym kątem. Liczne były powieści historyczne – tuż po wojnie

<sup>25</sup> Stanisław Świrko, *W krainie Gryfitów: podania, legendy i baśnie Pomorza Zachodniego*, il. Wiesław Majchrzak (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1976), 13–52.

<sup>26</sup> Tamże, 55–114.

<sup>27</sup> Tymoteusz Karpowicz, *O bartniku Cichu i walczącym niedźwiedziu*, tamże, 22–28; tegoż: *Świadectwo hańby*, tamże, 109–114.

<sup>28</sup> Np. wspomniany już „Bogusław [X – dop. B.W.] żył, działał i planował w ramach epoki feudalnej”, Tadeusz Cieślak, „Bogusław X (1474–1523) twórcą nowoczesnego państwa?”, *Przegląd Zachodni* 5–6 (1950): 434.

Jan Władysław Grabski wydał napisaną jeszcze w czasie wojny trytomową *Sagę o Jarlu Broniszu*<sup>29</sup>, w 1947 roku ukazały się dwa tomy powieści Antoniego Gołubiewa o Bolesławie Chrobrym<sup>30</sup>. Książkę dla młodzieży o Rugii wydała już w 1946 roku Anna Świrszczyńska<sup>31</sup>. W tym samym roku naukowo-publicystyczną publikację *W piastowskich grodach Pomorza Zachodniego* wydał Jan Helsztyński<sup>32</sup>, a przewodnik *Zabytki piastowskiego Szczecina*, zawierający liczne odwołania historyczne, Czesław Piskorski<sup>33</sup>. Rok później ukazał się zbiór felietonów Waleriana Lachnitta *Pod znakiem Gryfa*<sup>34</sup>. Ogólnie rzecz ujmując, treści, przynależące do podań ludowych ukazywały się w PRL po 1945 roku nie tylko w książkowych zbiorach podań, ale również w beletrystyce, tworzonej na bazie zapisów lub na podstawie motywów poszczególnych przekazów, w liryce, krótkich formach prozatorskich drukowanych w czasopiśmie (np. opowiadania, eseje, artykuły), w albumach krajoznawczych, przewodnikach turystycznych, materiałach szkolnych i publikacjach historiograficznych czy audycjach radiowych, a nawet grach<sup>35</sup>. Erazm Kuźma skonstatował, że trzy najpopularniejsze gatunki po II wojnie światowej na Pomorzu to powieść społeczno-obyczajowa, powieść historyczna i baśń<sup>36</sup>.

Rzeczywiście publikacja Karpowicza wpisywała się w ogólne koncepcje rozwoju literatury w Szczecinie. *Legends* wypełniały około połowy z ośmiu postulatów<sup>37</sup> dla literatury regionalnej, które zawierały się w następujących formułach:

- dezyderat stworzenia typowo pomorskiego charakteru literatury (i kultury), dominującego nad regionalizmami ludności napływowej,
  - dezyderat rekonstrukcji folkloru dawnych ludów (słowiańskich) zamieszkujących Pomorze,
  - dezyderat ukazywania słowiańskiej historii Pomorza w literaturze pięknej i publicystyce,
  - dezyderat stałego przypominania groźby niemieckiej w literaturze;
- a także – po części – dezyderat tematyzowania morskiego charakteru („ducha morskiego”) Szczecina (i szerzej Pomorza).

<sup>29</sup> Jan Władysław Grabski, *Saga o Jarlu Broniszu* (Poznań: Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza, 1945–1946).

<sup>30</sup> Antoni Gołubiew, *Bolesław Chrobry: Puszcza* (Warszawa: Czytelnik, 1947); tegoż, *Bolesław Chrobry: Szło nowe* (Warszawa: Czytelnik, 1947).

<sup>31</sup> Anna Świrszczyńska, *Arkona, gród Świętowita* (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Książka, 1946).

<sup>32</sup> Jan Helsztyński, *W piastowskich grodach Pomorza Zachodniego* (Warszawa: Czytelnik, 1946).

<sup>33</sup> Czesław Piskorski, *Zabytki piastowskiego Szczecina* (Szczecin: Polskie Pismo i Książka, 1946).

<sup>34</sup> Walerian Lachnitt, *Pod znakiem Gryfa* (Szczecin: Polskie Pismo i Książka, 1947).

<sup>35</sup> Kosman, „Książka musi opanować”, 121.

<sup>36</sup> Erazm Kuźma, *Twórczość literacka środowiska szczecińskiego 1945–1966*, w: Erazm Kuźma, Maria Kowalewska, *Pisarze Pomorza Zachodniego. Informator*, 23–24 (Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1967).

<sup>37</sup> Tamże, 36–37.

Ich wymiar był polityczny – to główna różnica w charakterze podań ludowych na Pomorzu, powstałych przed 1945 rokiem, oraz tych, które funkcjonowały w obiegu medialnym po II wojnie światowej, zarówno w PRL, jak i NRD. Nie bez znaczenia było przy tym to, że choć „[r]ozszerzenie granic na niekorzyść Niemiec traktowane (...) było jako sprawiedliwa rekompensata za utracony Wschód i zabezpieczenie interesów ludności polskiej”<sup>38</sup>, to oficjalny przekaz prezentował ziemie zachodnie nie tylko jako nowo pozyskany ekwiwalent za utracone dobra własne, ale raczej jako proces, w którym Polacy „nie zabrali cudzego, ale odzyskali własne”<sup>39</sup>. W takim ujęciu „repatrianci” – jak oficjalnie nazywano polskich osiedleńców – wytwarzali dobra kultury nad „prapolską rzeką Odrą”<sup>40</sup>; z takich założeń wynikał wprost drugi i trzeci z podanych powyżej dezyderatów. Jednoczesne przypomnianie groźby niemieckiej miało wesprzeć stworzenie nowego (nie: rekonstrukcję) typowo pomorskiego charakteru literatury (i kultury), który zdominowałby zarówno dotychczasowe cechy kultury Pomorza, jak i tło kulturowe osiedleńców. Centralną kategorią takiego zabiegu było nadawanie kompleksowej opowieści o „ziemiach odzyskanych” płynności historycznej, łączącej odległą przeszłość ze współczesnością, w której pierwiastek dominujący stanowili Polacy. Tym samym ustalone powyżej cztery podstawowe cechy utworu Karpowicza to jednocześnie główne cechy historycznych podań na polskim Pomorzu w latach 1945–1989. Nawiązania do przeszłości, poszukiwanie polskich korzeni etnicznych, dowodzenie polskości ziem północno-zachodnich, na których już pierwsi władcy kodowani byli jako „Polacy” walczący z „Niemcami”, wydają się dominującymi kategoriami w tworzonych na tym terenie utworach tego typu. *Legendy* okazały się więc dla tego nurtu jedną z tych pozycji książkowych, które w owym wczesnym okresie tworzyły podstawowe standardy formułowania tego typu tekstów<sup>41</sup>. Standardy te utrzymały się do 1989 roku i w większości tekstów widoczne są i dziś.

### Dezyderaty badawcze

Choć tom Karpowicza to jeden z niereprezentacyjnych utworów w jego twórczości, jest on godzien dalszych badań w celu pogłębiania i wypełniania luki badawczej. Polityczne, gospodarcze i społeczne procesy zachodzące w PRL angażowały liczne media. Jednym z nich była

---

<sup>38</sup> Natalia Klimaschka, „Obraz Niemców i Niemiec w polskiej publicystyce 1944/1945–1949” (rozprawa doktorska, Uniwersytet Śląski, 2025), 106.

<sup>39</sup> J., „W sprawie zasadniczej”, *Piast* 6 (15.02.1948): 1.

<sup>40</sup> Bez autora, „Perspektywa Odry”, *Odra* 12 (23.03.1947): 2.

<sup>41</sup> „Karpowicz zaczynał tu dopiero pracę, leżącą dotychczas odłogiem i nie tkniętą zupełnie przez polską naukę”, Stanisław Telega, „Cieszymy się, bo ukazała się nowa książka szczecińskiego autora”, *Odra. Tygodnik* 3 (11.04.1948).

literatura, której przypadła oficjalna funkcja „oręża w walce o pokój”<sup>42</sup>; faktycznie miała ona stanowić narzędzie do legitymizacji zarówno nowej władzy i struktur administracyjnych, jak i nowego systemu społeczno-kulturowego: „[z]a pośrednictwem książki dokonywał się tu proces polonizacji, proces przyswajania, przywróconych Polsce ziem. Ważna rola przypadła w tym dziele pisarzom realizującym zamówienie na literaturę regionalną”<sup>43</sup>. Wskazane jest więc pogłębianie analiz podań ludowych w kontekście włączania terenów północno-zachodnich w obszar komunistycznego państwa polskiego, a także zaoferowania nowym mieszkańcom poczucia swojskości i relatywnej stabilności (co skądinąd mocno osłabiała gra poczuciem zagrożenia ze strony niemieckiej) – których celem ostatecznym było administracyjne, kulturowe i społeczne spolonizowanie przejętej części historycznego Pomorza. Z pewnością dalszych badań wymaga nie tylko ustalenie, jak dalece aktywna rola przypadła *Legendom pomorskim* w przekształcaniu krajobrazu kulturowego Pomorza<sup>44</sup>. Współczesny autorowi kontekst publikacji Tymoteusza Karpowicza wskazuje na istotną rolę tego utworu w procesie, który dziś daje się opisać – z historycznego punktu widzenia – jako proces instrumentalizacji polskojęzycznych podań na Pomorzu w latach 1945–1989.

Już na tym etapie badań zasadna jest teza, że oddziaływanie Karpowicza na sferę podań na Pomorzu jest nie do przecenienia; tym samym usprawiedliwione jest założenie, że jego wpływ na literaturę polskojęzyczną był większy, niż jest to na ogół przyjmowane. Oba twierdzenia należałoby wszelako pogłębić i zniuansować, kontynuując analizę korpusu polskojęzycznych podań na Pomorzu po 1945 roku oraz roli *Legend pomorskich* w jego kształtowaniu.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7), red. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Bez autora, „Perspektywa Odry”, *Odra* 12 (23.03.1947): 2.
- Bez autora, „Perspektywa Odry”, *Odra* 7 (6.03.1949): 1.
- Ćwiek-Rogalska, Karolina. „Haunted Vegetation: Formerly German Orchards in Polish Pomerania”. *Environment and History* 1 (2024), 30: 3–12.

<sup>42</sup> „Nauka, literatura i sztuka dopiero wtedy uzyskują najwłaściwsze znaczenie, gdy stają się orężem w walce o pokój”; bez autora, „Perspektywa Odry”, *Odra* 7 (6.03.1949), 1.

<sup>43</sup> Kosman, „Książka musi opanować”, 123–124.

<sup>44</sup> Wskutek ograniczonej objętości tekstu nie rozwinę tu szerzej tego obszernego pojęcia, zawierającego w sobie namacalne i niemacalne płaszczyzny kulturowe i przyrodnicze oraz wymiar ludzki i innych istot żywych, wraz z ich wytworami oraz relacjami przestrzennymi i czasowymi.

- Czapliński, Przemysław. „Polityka literatury, czyli pokazywanie języka”. W: *Polityka Literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Kinga Dunin, 6–39. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.
- Czerner, Marian. *Wybrzeże Pomorza Zachodniego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1967.
- Freyberg, Eduard Helmut. *Pommersche Sagen in Balladen und Romanzen*. Pasewalk–Prenzlau: Comm. b.F.W. Kalbersberg, 1836.
- Gołubiew, Antoni. *Bolesław Chrobry: Puszcza*. Warszawa: Czytelnik, 1947.
- Gołubiew, Antoni. *Bolesław Chrobry: Szło nowe*. Warszawa: Czytelnik, 1947.
- Grabski, Jan Władysław. *Saga o Jarlu Broniszu*. Poznań: Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza, 1945–1946.
- Graf, Klaus. „Thesen zur Verabschiedung des Begriffs der ‚historischen Sage’”. *Fabula* 29 (1988): 21–47.
- Grimminger, Rolf. „Vorbemerkung”. W: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, t. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680–1789*, 1. Teilband, red. Rolf Grimminger, 7–13. München: Hanser, 1980.
- Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: C.H. Beck, 1953.
- Helsztyński, Jan. *W piastowskich grodach Pomorza Zachodniego*. Warszawa: Czytelnik, 1946.
- J., „W sprawie zasadniczej”, *Piast* 6 (15.02.1948): 1.
- Karpowicz, Tymoteusz. *Legends pomorskie*. Szczecin: Polskie Pismo i Książka, 1948.
- Kisiel, Marian. Wypowiedź dyskusyjna. *Konferencja jubileuszowa w 20. rocznicę śmierci poety „Żywe wymiary” twórczości Tymoteusza Karpowicza*. 3–4.06.2025.
- Klimaschka, Natalia. „Obraz Niemców i Niemiec w polskiej publicystyce 1944/1945–1949”. Rozprawa doktorska, Uniwersytet Śląski, 2025.
- Kochański, Witold. *Bratni szczep Łużyczan*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1946.
- Kosman, Janina. „Książka musi opanować ziemię odzyskane. Z czasów pionierskich książki i czytelnictwa na Pomorzu Zachodnim (1945–1949)”. *Przegląd Zachodniopomorski* 2 (2016): 107–131.
- Krzyżanowska, Rena. *Bajki i podania Słowińców i Kaszubów*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1948.
- Kuźma, Erazm, Maria Kowalewska. *Pisarze Pomorza Zachodniego. Informator*. Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1967.
- Lachnitt, Walerian. *Pod znakiem Gryfa*. Szczecin: Polskie Pismo i Książka, 1947.
- Lachnitt, Walerian. „Ambitna inicjatywa wydawnicza. Na marginesie »Legend pomorskich« Karpowicza”. *Szczecin. Tygodnik Pomorza Zachodniego*, 8–14.02.1948.
- Małczyński, Bartosz. „Służyć dobrej sprawie. Poezja i dobroć we współczesności (prolegomena)”, *Irydion. Literatura – Teatr – Kultura* II (2016): 103–119. DOI: 10.16926/i.2016.02.07.

- Ort, Claus-Michael. Wykład „Sozialgeschichte der Literatur als ‚historische Soziologie des literarischen Wissens’?”, symposium Über Vergangenheit und Zukunft *einer Sozialgeschichte der Literatur*, Göttingen, 20–21.11.2009.
- Piskorski, Czesław. *Zabytki piastowskiego Szczecina*. Szczecin: Polskie Pismo i Książka, 1946.
- Pommersche Sagen*, red. Alfred Haas. Leipzig: Hermann Eichblatt, 1921.
- Późniak, Janusz. *Życie literackie Szczecina w latach 1945–1955. Rekonesans naukowo-badawczy*. Gorzów Wielkopolski: Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, 1999.
- Prochera, Patrycja. „Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego polskiego pisarstwa w świetle teorii Pierre’a Bourdieu”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 16 (2021): 77–93. DOI: 10.31648/mkks.6284.
- Przybyła-Dumin, Agnieszka. „Opowieść wspólnoty: na przykładzie wybranych gatunków prozy folklorystycznej”. *Rocznik Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”* 1 (2013): 9–24.
- Schneidewind, Gisela. *Herr und Knecht. Antifeudale Sagen aus Mecklenburg* (= Deutsche Sagen Demokratischen Charakters 1). Berlin: Akademie-Verlag, 1960.
- Seidenspinner, Wolfgang. „Sagen als Gedächtnis des Volkes? Archäologisches Denkmal, ätiologische Sage, kommunikatives Erinnern”. W: *Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses* (= Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e. V. 6), red. Brigitte Bönisch-Brednich, Rolf W. Brednich, Helge Gerndt, 525–534. Göttingen: Schöner, 1991.
- Seidenspinner, Wolfgang. „Sage und Geschichte. Zur Problematik Grimmscher Konzeptionen und was wir daraus lernen können”. *Fabula* 33 (1992): 14–38.
- Świrszczyńska, Anna. *Arkona, gród Świętowita*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Książka, 1946.
- Telega, Stanisław. „Cieszymy się, bo ukazała się nowa książka szczecińskiego autora”. *Odra. Tygodnik*, 11.04.1948.
- „Tymoteusz Karpowicz”. Dostęp 16.04.2025. <https://culture.pl/pl/tworca/tymoteusz-karpowicz>.
- Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 9. April 1968 in der Fassung vom 7. Oktober 1974.
- Volkssagen aus Pommern und Rügen*, red. Ulrich Jahn. Stettin: H. Dannenberg, 1886.
- Wójcik, Bartosz. „Pommerscher Kulturwandel im Spiegel der Sagen: Stichproben 1840–1848 und 1948”. W: *III. Mit, baśń i legenda w literaturach europejskich*, red. Katarzyna Krasoń, Bernd Haedrich, 171–187. Szczecin: ZAPOL, 2014.

## ***Legendy pomorskie* ('Legends of Pomerania') by Tymoteusz Karpowicz (1948) in the context of the history of folk tales in Pomerania**

### Summary

For Karpowicz's writing, the composition of *Legendy pomorskie* ('Legends of Pomerania') was an episodic act, but for the trend of folk tales in (Western) Pomerania, the publication turned out to be one of those book items that set basic standards for the formulation of this type of content in this early period; these standards persisted until 1989 and are still evident today.

### Keywords

Tymoteusz Karpowicz, (Western) Pomerania, folk tales, *Legendy pomorskie*

### PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Bartosz Wójcik, „*Legendy pomorskie* Tymoteusza Karpowicza (1948) w kontekście historii podań ludowych na Pomorzu”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2025), 25: 207–221.  
DOI: 10/18276/au.2025.2.25-14.



71-101 Szczecin, ul. Mickiewicza 64  
tel. 91 444 20 06, 91 444 20 09  
e-mail: [wydawnictwo@usz.edu.pl](mailto:wydawnictwo@usz.edu.pl)  
[www.wn.usz.edu.pl](http://www.wn.usz.edu.pl)

ISSN 2353-8694



9 772353 869504 02